

W MET: *Turandot* • *Trubadur* • *Maria Stuarda* • *Rigoletto*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 5 (154)  
maj 2013  
ROK XIV  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Jean-Marc Warszawski

muzyk z przypadku,  
muzykolog z wyboru

## Jan Lisiecki

o *Etiudach* Chopina

## Piotr Orzechowski

wrażliwy chuligan

# Piotr Beczała

uczciwość i szczerłość



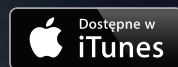
PIOTR BECZAŁA

# TWOIM JEST SERGE ME

W HOŁDZIE  
RICHARDOWI TAUBEROWI



PREMIERA ALBUMU  
4 CZERWCA 2013!



**O**d zawsze rozpamiętujemy szkody, które wyrządzili nam najeźdźcy: Tatarzy, Krzyżacy, Szwedzi, Turcy, Rosjanie, Prusacy, Austriacy i wreszcie Niemcy. Gdy jednak przyjrzymy się bliżej tej kwestii okazuje się, że największymi wrogami zabytków naszej, i nie tylko, kultury, jesteśmy my sami. Problem ten wielokrotnie podnosiliśmy na naszych łamach, oczywiście bezskutecznie. Dlaczego z taką łatwością władze Polski przechodzą do porządku dziennego nad niszczeniem zabytków stworzonych przez naszych przodków?

Oczywiście natychmiast podniosą się głosy oburzonych włodarzy, którzy stwierdzą, że nie ma na ratowanie zabytków pieniędzy. Jest to oczywiście zwykłą wymówką, gdyż nie o pieniądze chodzi, lecz o zdrowy rozsądek. Jeśli się miało pieniądze na Euro 2012, jeśli będzie się miało na zimowe Igrzyska Olimpijskie (oby nie przyznano ich Polsce), nie można twierdzić, że brak 50 milionów zł na remont zabytkowego zamku w Mosznej. Po co zdobyliśmy go na Niemcach skoro nie potrafimy się nim w odpowiedni sposób opiekować?

Władze co i raz tworzą nowe instytucje, a za tym oczywiście idzie potrzeba stworzenia im nowej siedziby. Oczywiście, stara polska zasada „zastaw się, a postaw się” obowiązuje, powstają więc siedziby instytucji publicznych w miejscach nieprzystosowanych, drogich, niedostępnych dla petenta (może właśnie o to chodzi).

Właśnie otwarto Europejskie Centrum Muzyki (ECM) w Lusławicach. Wydano na jego budowę co najmniej 60 milionów zł. Następnie trzeba będzie tę instytucję utrzymywać. Warto więc zadać proste

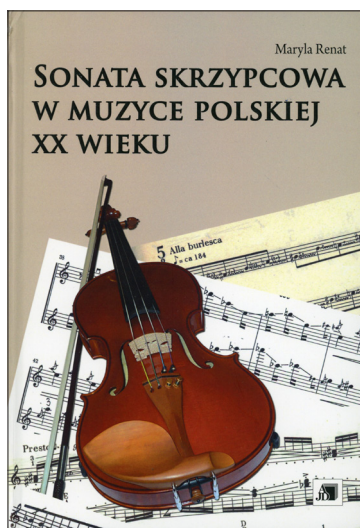
pytanie: dlaczego ta instytucja nie mogła zagościć w murach zamku w Mosznej (to oczywiście tylko przykład) – koszt byłby porównywalny. W krajach, w których zabytków nie brakuje, państwowe i prywatne instytucje uznają za coś niezwykle nobilitującego posiadanie siedziby z tzw. „duszą”, mogącej poszczycić się wielowiekową historią. A u nas panuje wciąż pogląd zaszczepiony w narodzie przez Gomułkę, a może i Bieruta, że wszystko co nowoczesne jest piękne.

Nie chodzi tu o to, że akurat ECM powinno mieć swoją siedzibę w Mosznej. Chodzi o to, że zamiast ratować zabytki nie poprzez zwykłe remontowanie, ale poprzez danie im drugiej szansy i znalezienie dla nich zastosowania, wydaje się ogromne pieniądze na tworzenie nowych, w większości paskudnych budynków, które na pewno nie przetrwają choćby połowy tego czasu co wspomniany zamek. Można wątpić, czy nasi potomkowie będą tak samo zafascynowani tymi potworkami z przełomu XX i XXI w., jak my jesteśmy zauroczeni zabytkami z przeszłości. I raczej nie będą nam wdzięczni za to, że przetrwał ECM, a nie zamek w Mosznej. Województwo Dolnośląskie posiada około 600 zamków i pałaców wymagających pilnie renowacji. Około 250 zabytków uległo bezpowrotnemu zniszczeniu. Prawdopodobnie w innych województwach jest podobnie. Bez żadnego skrępowania pozwalamy na niszczenie obiektów mających wielowiekową tradycję i wolimy budować, na ogół wątpliwej wartości architektonicznej, obiekty, które nie przetrwają nawet 50 lat!

Na nieszczęście sytuacja ta dotyczy nie tylko architektury. Tak samo dzieje się

z muzyką, tyle że rezultaty naszej głupoty nie są spektakularne: partytury zjedzone przez myszy w żaden sposób nie mogą się równać z ruinami budowli, które jeszcze kilka lat temu były do uratowania. Ale strata w naszej kulturze jest tak samo dotkliwa.

**O**d lat daje się zauważyć, jak Polacy różnych profesji, pojawiający się poza Polską, mają problem z poprawną pisownią swoich imion i nazwisk. O poprawną pisownię swoich imion i nazwisk dbają Hiszpanie, Portugalczycy, Czesi, Słowacy, Estończycy, Litwini... Niestety, Polacy w tej materii zapominają o właściwej pisowni swoich imion i nazwisk. A wystarczy przywołać przykład choćby Mieczysława Weinberga. Ten pochodzący z Polski kompozytor, któremu przyszło żyć w ZSRR nigdy nie wstydził się swego pochodzenia i przynależności do naszego narodu o czym świadczyło jego imię. Warto więc z jego bogatej biografii przywołać fakt z ostatnich lat jego życia. Otóż kompozytor sądownie przez kilka lat upominał się o polską pisownię swojego imienia. I w końcu taką otrzymał. Widać, jak ważne było dla niego pisane po polsku imię Mieczysław. Można takie działanie dedykować współczesnym polskim artystom: dyrygentom, śpiewakom, instrumentalistom, gwiazdom sportu i laureatom Nobla, którzy narażają się na śmieszność zapominając o polskiej pisowni swoich imion i nazwisk. Czyżby się wstydziło swojego pochodzenia i kultury języka! W zakłopotanie wprowadzić może znaleziona odpowiedź na taki stan rzeczy... ☹



# Muzyka21

poleca



## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Wrocław • Koszalin • Wiedeń  
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Turandot* • *Trubadur* • *Maria Stuarda* • *Rigoletto*

## CZŁOWIEK

- 20 Uczciwość i szczerść – z Piotrem Beczałą rozmawia Basia Jakubowska  
 24 Legendy polskiej wokalistyki (23)  
 Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska – Adam Czopek  
 26 O Etiudach Chopina – z pianistą Janem Lisieckim rozmawia Dorota Staszkievicz  
 28 Wrażliwy chuligan – o pracy nad ostatnią płytą, widowiskach na przyszłość, jazzie i rewolucji  
 mówi Marii Napieraj Piotr Orzechowski, vel Pianohooligan  
 30 Sur Seine (1)  
 Muzyk z przypadku, muzykolog z wyboru – Jean-Marc Warszawski opowiada Elżbiecie Zapolskiej

## DZIEŁO

- 34 *Maria Stuarda* Donizettiego – Basia Jakubowska  
 36 *Divine Levine* – boski Jimmy (15)  
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (9) – *Duchy Wersalu*  
 Basia Jakubowska

## PŁYTOTEKA

- 38 *Palcem po płycie* – Fascynujące muzyczne odkrycie: sonaty Brzezińskiego i Szulca  
 Paweł Chmielowski  
 39 Recenzje

## KONKURSY

- 52 *Krzyżówka nr 36* – Antoni Rojewski  
 54 *Universal Music Polska* – Piotr Beczała

## 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: Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa • konto: 60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcińku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. 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)

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.:

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie [www.prenumerata.ruch.com.pl](http://www.prenumerata.ruch.com.pl). Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: [prenumerata@ruch.com.pl](mailto:prenumerata@ruch.com.pl) lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7<sup>00</sup> – 18<sup>00</sup>. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) lub pocztą: Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93. Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (tylko przedpłata na konto).

## Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21  
 skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38

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

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Piotr Beczała  
 fot. Anja Frers/DG

skład i łamanie  
 Acte Préalable

web hosting  
 FineCMS.PL

nakład  
 10 000 egz.

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.



## Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

Trio jazzowe: Zohar Fresco, Leszek Możdżer i Lars Danielsson  
fot. ©Przemysław Krzakiewicz/visavis.pl

**KRAKÓW** Możdżer-Danielsson-Fresco przedpremierowo w Krakowie. Ta bajka zaczęła się w początkach naszego stulecia, od szaleńczego koncertu bez próby (z zaledwie dziesięciominutową szansą zerknięcia w nuty) i banalnego wyprania przez Leszka kartki z numerem Larsa Danielssona w pralce. Już wtedy w Warszawie Możdżer czuł, że szwedzki basista to „jego muzyk”. Wkrótce powiedział to samo o poznanym wcześniej izraelskim perkusie tureckiego pochodzenia – Zoharze Frescu. Połączyła ich podobna estetyka muzyczna, subtelność brzmienia, swoisty rodzaj chemii na scenie, ta sama wrażliwość na dźwięk. Kiedy po raz pierwszy zagrali razem na warszawskiej starówce w 2004 r., już było wiadomo, że ciąg dalszy nastąpi.

Dwa krążki studyjne okryte podwójną platyną (*The Time* oraz *Between us and the light*), zapis koncertu w warszawskiej Fabryce Trzciny – te nagrania mamy już na półkach. Za kilka tygodni wzbogacimy kolekcję o kolejną pozycję – nowa płyta tria Możdżer-Danielsson-Fresco, jeszcze bez tytułu, czeka na wydanie i na swoją majową premierę podczas trzeciej edycji Enter Music Festival w Poznaniu.

Na dzień przed wejściem do studia w Alwerni, 8 marca 2013 r., muzycy zaprezentowali swoje najnowsze pomysły krakowskiej publiczności. Wybrali niewielką, mieszcząca niespełna trzysta osób salę Małopolskiego Ogrodu Sztuki, by – jak zdradza Leszek

Możdżer – nawiązać bliższy kontakt z publicznością, a tym samym łatwiej opanować stres związany z prezentacją świeżutkiego materiału. O tych nerwach Możdżer mówił zresztą bardzo często – ze sceny płynęły przeprosiny za surowość wykonania, nierówność, zawahania, za zdenerwowanie i granie z mozołem. Zapachniało kokieterią, bo co prawda prawykonane kompozycje nabierały kształtów na krakowskiej scenie, jednak psychicznego obciążenia stresem się nie czuło, a już na pewno – nie słyszało. Wspólne przygotowania do koncertu zajęły muzykom zaledwie dwa dni, ale Możdżer przyznał, że niemal od roku pieczołowicie spisywał wszelkie nowe utwory Zohara Fresca. Kilka tych tematów znajdzie się na płycie, inne – póki co – pójdą do lamusa, podobnie jak niektóre pomysły pozostałych członków tria. „Kilka razy ja musiałem odpuścić, zrezygnowaliśmy też z dwóch kompozycji, jednej mojej i jednej Larsa” – mówi Leszek Możdżer.

Czego zatem możemy się spodziewać w maju? Oczywiście tego, co zawsze: muzycznej hipnozy, mistrzostwa wykonawczego, wyrafinowanego świata barw i dźwięków (perkusyjne brzmienia preparowanego fortepianu, przetwarzana cyfrowo partia basu i wiolonczeli, bębny z wszystkich stron naszego globu), pozaziemskiego wokalu Zohara Fresca i tego czegoś, co powoduje, że sale koncertowe pękają w szwach a *The Time* zbliża się do statusu diamentowej płyty, a co każdy niech sobie nazwie wedle własnej wrażliwości i

konceptu. Mogę obiecać, że orędownicy kompozytorskiego talentu Larsa Danielssona będą zachwyceni – urzekającą lirykę jego melodii odnajdą nie tylko w napisanym przez niego utworze *Spirit*, ale także w kompozycji Możdżera zatytułowanej *Norgon* (zbieżność stylów nie jest przypadkowa – pomysł na *Norgon* Leszek zaczerpnął z wiolonczelowej rozgrzewki Danielssona, którą zarejestrował w swoim telefonie a następnie rozpiisał na nuty). Nie zawiodą się także miłośnicy muzycznych „pojedynków” mistrzów, zwłaszcza zaś oszałamiających starć bębnowej maestrii Fresca z perkusyjnym szaleństwem fortepianu pod ręką Możdżera. I jeszcze zapewnienie – nuda z tej płyty na pewno wiało nie będzie. Materiał zaprezentowany w Krakowie (a zabrakło tylko jednego numeru przeznaczzonego na krążek, autorstwa J. Hendrixa) jest niezwykle różnorodny, od quasi minimalistycznego pomysłu bez tytułu, którym muzycy rozpoczęli występ, przez pierwotne w charakterze kompozycje Fresca i zmysłową lirykę tematów Danielssona aż po zaskakujący, tchnący awangardą, punktualistyczny utwór Możdżera. Ta mnogość stylistyczna jest efektem zamierzonym, może się jednak okazać, że w nagraniu zostanie nam zaprezentowana w nieco innej formie. „Chciałbym, żeby na płycie jeden utwór przechodził w drugi, za pomocą wymyślonych przez nas muzycznych łączników, ale zobaczymy, czy to się uda zrealizować” – zdradza Leszek Możdżer. Zmian będzie zapewne więcej – jednym

z kolejnych pomysłów polskiego pianisty jest częstsze wykorzystywanie harmonii funkcyjnej, ale tej propozycji Leszek nie konsultował z partnerami przed wejściem do studia. Czy usłyszymy zatem mniej zaczepne, łagodniejsze, konsekwentne i dające się wzajemnie powiązać akordy i brzmienia – to zależy od wyników negocjacji pomiędzy muzykami, które zwykle przebiegają sprawnie, bo – jak mówi Możdżer – wszyscy trzej są naprawdę spokojnymi ludźmi. „Każdy z nas wie, że

czasem trzeba po prostu spasować. Bywa, że chcąc coś koniecznie ulepszyć, jestem gaszony słowami: »daj spokój, tak jest dobrze«. I wtedy odpuszczam. Czasem z kolei Zohar nie może pojąć naszych europejskich pomysłów i mówi: »to nie moja muzyka, ale niech wam będzie«”.

Przedpremierowy koncert w Krakowie spełnił swoją rolę. Kameralna przestrzeń posłużyła muzykom, posłużyła także publiczności; możliwość bezpośredniej obserwacji cienkiej nici porozumienia

między artystami, wyłapywanie przeskakującej iskry, półśmiechów, gry spojrzeń – wszystko to spowodowało, że marcowy występ tria w Małopolskim Ogrodzie Sztuki był bardziej „live”, niż jakkolwiek inny. Finał wzbudził zachwyt – wśród czterech bisów wywołanych owacjami na stojąco znalazły się dwie najpopularniejsze kompozycje Danielssona: *Suffering* oraz *Asta*, napisana dla noszącej to imię córki kompozytora.

Maria Wilczek-Krupa

**WARSZAWA** **M**esjasz Haendla w Filharmonii Warszawskiej. Po ponad dwóch tygodniach od wykonania *Saula*, w Filharmonii znów można było usłyszeć kolejne oratorium Haendla. Jego najświeższe dzieło zostało wykonane 5 marca przez belgijski zespół II Fundamento grający na instrumentach z epoki i hiszpański chór kameralny Cor de Cambra del Palau de la Musica Catalana pod kierownictwem Paula Dombrechta. W wykonaniu śpiewało czterech solistów – Suzie LeBlanc (sopran), Clint van der Linde (kontratenor), Charles Daniels (tenor) i Harry van der Kamp (bas).

*Mesjasz* to oratorium szczególne, odróżniające się od pozostałych. Dlatego poza kwestiami technicznymi i historycznymi bardzo istotne jest uwzględnienie nie tylko jego teatralności ale także religijnego, uroczystego, refleksyjnego charakteru. Tematyka oratorium jak i słowa zaczerpnięte bezpośrednio z Pisma Świętego nie najlepiej pasują do wykonania zbyt innowacyjnych i spektakularnych. Haendel miał tego świadomość, rozpisując partyturę na stosunkowo nierozbudowaną orkiestrę (nawet w wersji londyńskiej) i ograniczając popisy wokalne śpiewaków przez niewielką liczbę arii da capo. Na szczęście, wybór temp dla poszczególnych utworów dokonany przez Dombrechta był według mnie właściwy, zbliżony do tych klasycznych. Mimo pewnych zastrzeżeń, uważam warszawskie wykonanie za udane i stylowe, dobrze oddające muzykę Haendla oraz niepowtarzalność tego dzieła.

Jeśli chodzi o skład orkiestry, to był on bardzo odpowiedni pod względem historycznym. Jednak Christopher Hogwood w swojej słynnej interpretacji *Mesjasza* postanowił podwoić sekcję dętą, tymczasem Dombrecht, choć sam jest oboistą, użył najczęściej spotykanego składu – dwóch obojów i jednego fagotu. Dlatego brzmienie

orkiestry było mało barwne, urozmaicone i świąteczne, za to zbyt jednoznaczne i ostre. Również sekcja continuo nie była jej najmocniejszą stroną – sam jestem przeciwnikiem zbyt mocno wykonywanego continuo, zwłaszcza w takim dziele. Ale nawet w *Mesjaszu* można powierzyć jego prowadzenie jednocześnie klawesynowi i organom (jak u Hogwooda czy McCreesha), niemniej podczas koncertu w większości akompaniował pozytywnie. W niektórych utworach tego oratorium rola klawesynu faktycznie powinna być mniejsza, ale zaprezentowana podczas wykonania sekcja continuo brzmiała bezbarwnie i niedostatecznie wyraziście. Ekspresji i stylowości – może aż nazbyt – nie brakowało za to skrzypcom i altówkom. Ich gra pod kierownictwem Dombrechta była bardzo wyraźna, żywa – można to było odczuć już na samym początku, podczas przepelnionej ekspresją uwertury. Wiązało się to z właściwą dla tej orkiestry artykulacją ale także ze wspomnianym ograniczeniem sekcji dętej. Jednak nierzadko brzmienie zespołu było zbyt ostre i żywe, jak w chórze *For unto us a Child is born* wymagającym większej łagodności i ciepła.

Utwory chóralne w *Mesjaszu* są zdecydowanie najważniejsze, dlatego chór jest tak istotny. Przede wszystkim hiszpański zespół był niedostatecznie rozbudowany – dodanie do każdego głosu choćby po dwóch śpiewaków już zmieniłoby jego brzmienie. Zespoły wykonujące stylowo muzykę barokową faktycznie ograniczają liczbę chórzystów, ale chór 24-osobowy w oratoriach Haendla jest mało podniosły i wyrazisty – przynajmniej w takiej akustyce. Brzmienie Chóru Filharmonii w *Saulu*, choć zbyt liczny (ponad 50 osób), było bardziej dostojne, zbilansowane a głosy barwniejsze i jaśniejsze. Zespołowi hiszpańskiemu trzeba jednak przyznać śpiewanie z dużym wyczuciem dynamizmu i ekspresją; także całkiem dobrze

poradził on sobie z oddaniem tej pięknej, urokliwej melodyki, zwłaszcza w *For unto* czy *Lift up your heads*. Niezwykłym momentem podczas całego koncertu było słynne *Hallelujah* z uwagi na to, że połowa publiczności – zgodnie z angielskim zwyczajem – wysłuchiwała go na stojąco. Najpopularniejszy utwór Haendla został wykonany uroczysto i żywo, ale spodziewałem się czegoś więcej, zwłaszcza w finale, który brzmiał zbyt zwyczajnie i niedostatecznie efektownie.

Dombrecht zdecydował się na wybór znanych solistów. Według mnie bardziej właściwy w partii altu byłby mezzosopran, tymczasem Dombrecht przeznaczył ją w całości dla kontratenora. Clint van der Linde śpiewał dobrze, jak w arii da capo *He was despised*, ale zbyt płytko i bez większego przejścia. Zaskoczyło mnie natomiast wykonanie Suzie LeBlanc – jej śpiew pełen elegancji, ciepła i szczerości nie narzucał się a raczej ukazywał uroczystą, refleksyjną wymowę dzieła. Arie śpiewane przez LeBlanc, w tym *Rejoice greatly* charakteryzowały się ponadto pięknymi koloraturami i zakończeniami. Charles Daniels począwszy od *Comfort ye* nie tylko bardzo dobrze oddał niezwykłość oratorium, ale także doskonale śpiewał z większym opanowaniem jak i ekspresją. Jego wykonanie słynnej arii *Ev'ry Valley* uważam za najlepsze, jakie dotychczas słyszałem. Suzie LeBlanc i Charles Daniels wykonywali muzykę Haendla tak świetnie, że uważam ich występ za najlepszy w całym oratorium. Warszawski koncert zakończyły głośne owacje i podobnie jak w przypadku *Saula*, część osób na stojąco oklaskiwała artystów. Mam nadzieję, że w kolejnych repertuarach Filharmonii oratoria Haendla będą również tak docenione jak w obecnym sezonie.

Łukasz Rozen

1 marca 2013 r. Teatr Wielki w Warszawie w pierwszym z trzech przewidzianych spektakli wznowił produkcję *Traviaty* Verdiego. Piątkowy wieczór potwierdził, iż realizacja podpisana w 2010 r. przez tandem Mariusz Treliński & Boris Kudlička nadal wzbudza zainteresowanie publiczności. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że jej obecna sława opiera się w większym stopniu na magnetycznym wpływie gwiazd zaangażowanych do spektaklu (jak pokazuje spektakl, wpływ ów umiera ostatni), niż miało to miejsce jeszcze kilka lat temu. Rzecz jasna nazwiskiem numer jeden na ich liście pozostaje Aleksandra Kurzak w partii Violetty Valéry, która jak dotąd umiejętnie łączy artyzm z pozycją osobowości rozpoznawanej poza sceną operową, ale też ani na chwilę nie wychodzi z teje roli (co oczywiście umożliwia jej formuła spektaklu, według której heroina Verdiego jest artystką modnego paryskiego kabaretu). Jednak niezależnie od udziału tak ciekawych artystów jak Khaczatur Badalyan w partii Alfreda, Adam Kruszewski jako Giorgio Germont, a także Anna Lubańska, Małgorzata Pańko, Borys Ławreni i Zbigniew Macias w partiach drugoplanowych, pozostałych szeroko znanych dzięki mediom wykonawców próżno szukać pośród śpiewaków. Pozostawać nimi zdają się raczej projektanci mody, którzy stworzyli kostiumy do spektaklu: Gosia Baczyńska i Tomasz Ossoliński, styliści: Robert Kupisz i Gonia Wielocha, a także – a może nawet przede wszystkim – tancerze tej miary co Edyta Herbuś, Janja Lesar, Ewa Szabatin i Łukasz Czarnecki, Krzysztof Hulboj, Rafał Maserak, którzy dzięki telewizyjnym show zdobyli popularność poza światem zawodowej specjalizacji. 1 marca jaskrawo rzuciło się w oczy, że dla części przybyłej publiczności dostrzegalny jest przede wszystkim fakt ich rozpoznawalności. Zaznaczyć wszak wypada, że uwaga skoncentrowana na samej obecności tych wykonawców będzie krzywdząca, gdy zapomnieć, że u podstaw całego towarzyszącego im rozgłosu leży nie, wątpliwej sławy etykieta celebryty, lecz mistrzostwo artystyczne osiągnięte talentem i całkowitym podporządkowaniem ciała i umysłu regułom uprawianej sztuki, czego zaangażowani artyści dowiedli na scenie. Dla tej części publiczności także realizacja dzieła Verdiego przez zespół Teatru Wielkiego-Opery Narodowej (w tym

nieźle muzykujących członków Orkiestry i Chóru!) pod batutą Miguela Gomeza-Martineza, prowadzonego z godną uwagi przejrzystością, precyzją i zaangażowaniem – mogła stanowić mniej istotny element. Jakkolwiek można nie zgadzać się z wizją *Traviaty* według Mariusza Trelińskiego, tak produkcja ta nie chyba celu jeśli określić ów na poziomie spektaklu wykraczającego poza ramy sceny (w ostatecznym rozrachunku nie ma znaczenia, czy angaż znanych tancerzy jest efektem ich biegłości artystycznej – co deklarował kiedyś reżyser – czy też wyprzedzającej ich sławy). Gorkim owocem spektaklu (dla wrażliwszej na własnym punkcie części publiczności) może okazać się wszak zdecydowanie kreślony w lustrzanym odbiciu tej realizacji portret zbiorowy publiczności, który w przypadku jej części mógłby godzić w dobre wyobrażenie o sobie samym. Tak bardzo chcielibyśmy wszyscy należeć do tego świata iluzji – zdaje się mówić reżyser, że przestajemy baczyć na niezaprzeczalny fakt, iż tuż pod jego powierzchnią czai się śmierć – bez wątplenia najpotężniejsza protagonistka dzieła Verdiego. Kiedy jednak twórcy *Traviaty* próbują ją przedstawić pojawia się zasadniczy zgrzyt pomiędzy tak zwaną treścią a formą spektaklu.

Świadomość owego rozłamu widz zyskuje już w pierwszej chwili, w której odwoła się do doświadczeń, jakie coraz częściej fundują mu dzisiejsi reżyserzy. Gdy umęczony wielością przywoływanych kontekstów współczesnych konstataje ze wzruszeniem ramion: wszystko to już kiedyś było... Jest to zarazem moment, w którym okazuje się, że warszawska *Traviata* od czasu premiery stała się anachronizmem. Dlaczego? Podważenie wiary w piękny pozór życia może sprawiać kłopot, gdy o śmierci ma przypominać jedynie symbolika w silnie estetyzowanym wydaniu – czego przykładem choćby srebrna trumna Violetty – jeśli kiedykolwiek wzbudzała głębszą refleksję, trudno uwierzyć by taka nie zetlała do dzisiaj w smętnym rozbawieniu. Nie pomaga w eksplorowaniu tej pozornie prostej prawdy (na perspektywę której teraźniejszość tu i teraz ma niezawodną receptę), także nazbyt mechaniczny podział życia *Traviaty* na sferę publiczną i prywatną. Jakże uwierzyć w prawdę śmierci, gdy wystudiowanym gestom, pozom, tańcom scen zbiorowych I i II aktu odpowiada jedynie rażąco jednoznaczna pustka kon-

wencjonalnej gry aktorskiej (jak w scenie nad basenem, gdy śpiewacy zdają się pozostawieni samym sobie)? Podobnie, gdy przesuwającym się – niczym klisza filmowa – obrazom-migawkom z ich dynamiką w obowiązującym nastroju radości niczym z reklamy, odpowiada statyczna, pusta cisza świata rozgrywającego się poza wystawnym salonem. Przekonanie twórców o konieczności wyartykułowania prymatu życia w konwencji zabawy ponad jego sferą kontemplacyjną (którą bohaterka przecież najpierw wybiera i którą następnie, na skutek ofiary złożonej z siebie, zostaje obarczona), jest nie tyle nawet nieprawdziwe, co z teatralnego punktu widzenia sprowadza produkcję do poziomu wyjątkowo nierównej. Warszawskie wznowienie ostatecznie można więc zamknąć w znanym truizmie, według którego powodzenie spektaklu zawsze będzie zależało od wykonawczyni partii Violetty. Ta zaś nie może odczuwać najmniejszego lęku wobec konieczności przegładania się w kryształowych zwierciadłach zróżnicowanych gatunkowo trzech aktów opery (w znacznym uproszczeniu, którego świadomość jest zarazem interpretacyjnym kluczem, akt I jest komiczny, II – liryczny, III zaś dramatyczny).

Aleksandra Kurzak – pomimo zaprezentowanej w akcie I wirtuozerii – najwspanialsza jest w kruchym świecie złudzeń, błagalnych zaklęć losu i szeptów, z mgły którego powstaje jej bohaterka. Śpiewaczka ujmowała więc przede wszystkim liryczną kreacją, potwierdzając tym samym, iż jest współczesnym uosobieniem anielsko łagodnego prowadzenia głosu, który z niewypowiedzianą swobodą płynie ku najbardziej oddalonym zakątkom audytorium za nic mając nawet wyjątkowo niewygodną akustykę Sali Moniuszki. Na przestrzeni całej sceny ze starym Germontem jej głos niemal pulsował niepokojem Violetty, bezradnie obserwującej oto ziszczanie się swych najgorszych obaw, które nabierają realnego kształtu najwyższej ofiary. W koncertato z drugiego obrazu (tego samego – II aktu) konfesyjne ujęcie fraz *Alfredo, Alfredo, di questo core* wywoływało efekt wstrząsu, jak gdyby nieszczęśliwa bohaterka podejmowała olbrzymi wysiłek, by po raz kolejny przekonać samą siebie o słuszności trwania przy wyborze, który ją unieszczęśliwia (jakże często śpiewaczki nie wnoszą się w tym fragmencie ponad łagodny wyrzut kochanki). W *Parigi, o cara, noi lasceremo*

(z aktu III) – a następnie w scenie z medalionem – w jej głosie, wciąż zachowującym kremową tonację, pojawiała się czysta – niczym szklana łąza – nuta zwątpienia. Mistrzostwo, którego próbę dała Aleksandra Kurzak nakazuje refleksję, iż jej głos jest instrumentem nie tylko stworzonym dla teatru, ale i w teatrze znajdującym najdoskonalszy swój kształt. Jedyne w kilku kulminacyjnych momentach (w tym w obu ariach) śpiewaczka nadmiernie dociskała

górne dźwięki – czego, podobnie jak ostrości głosu, nie słyszano dotąd w żadnej z jej kreacji w Teatrze Wielkim – chcąc zapewne osiągnąć dramatyczny efekt (bo o brak rozważli w operowaniu głosem tę akurat śpiewaczkę trudno posądzać). Jeśli więc przyjąć, iż Violetta Valéry istotnie jest partią-metrum, w której powinien spełnić się jednoczesny cud sopranu koloraturowego, lirycznego i dramatycznego, „tylko” – a więc „aż”! – tragiczny wymiar portretu

najsławniejszej z paryskich kurtyzan wydaje się pozostawać jeszcze poza zasięgiem artystki. Jeżeli nie jest to powód, dla którego Aleksandra Kurzak miałaby nie odnieść trwałego sukcesu w tej roli, może stanowić okoliczność, dla której ponad Violettę wciąż powinniśmy przedkładać jej Łucję z Lammermoor (z sezonu 2011/2012 Teatru Wielkiego).

Damian Sowa

**W**arszawa  
W atmosferze wielkiego święta głosu kontraltowego 22 lutego 2013 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie odbył się długo oczekiwany, galowy występ Ewy Podleś. Solistce towarzyszył Chór i Orkiestra sceny operowej Teatru Wielkiego oraz Michael Güttler za pulpitem dyrygentkim.

W pierwszej części wieczoru artystka zaprezentowała galerię swych męskich bohaterów. W arii *Dover, giustizia, amor m'accendono nel cor* z *Ariodante* Haendla Ewa Podleś przypomniała Polinessa, a zarazem jeden ze swych największych triumfów (który odniosła u boku Marca Minkowskiego). Jednak główny punkt tej części gali stanowiła scena tytułowego bohatera z I aktu opery *Cyrus w Babilonie albo Upadek Baltazara* o typowej dla Gioacchina Rossiniego konstrukcji (recytatyw – cavatina – cabaletta) z udziałem chóru. Wyborem tym śpiewaczka nawiązała z kolei do ostatniej męskiej partii Rossiniowskiej, którą wprowadziła do swego repertuaru i w której odniosła wielki sukces na scenie Teatro Rossini w Pesaro w ubiegłym roku. Choć śpiewaczka od dłuższego czasu podkreśla swoje odejście od bohaterów Rossiniego, wciąż pozostaje niekwestionowaną mistrzynią tego repertuaru. Wykreowała uczucia perskiego wodza przy pomocy niemierzalnego bogactwa kolorystycznego swego nieopisywalnego, a jednocześnie wyjątkowo autentycznego głosu, mistrzostwa w zakresie aktorstwa wokalnego dowodząc już na poziomie precyzyjnego wykorzystywania najprostszycch środków wokalnych (użycie pauzy, ściszona artykulacja niektórych wyrazów libretta). Zachwycała warstwa deklamacyjna recytatywu, od którego artystka z niewypowiedzianą płynnością przeszła do śpiewu elegijnego w cavatinie. W interpretacji Ewy Podleś na wewnętrznym pejzażu bohatera, rozdieranego wizjami

samotnie staczanych batalii, wyraźnie spoczęła zasłona dojrzałości i doświadczenia. A jednak w cabaletcie – „bohaterkiej” części sceny Cyrusa – śpiewaczka z pasjonującą pewnością rzucała swój głos w kotłujące się głębiny gęstych, koloraturowych pasaży, które wciąż wykonuje w sposób niedościgniony. Ta część sceny Cyrusa, dzięki ciemnemu a zarazem niewiarygodnie dźwięcznemu kontraltowi Ewy Podleś, nabierała – zgodnie z naturą postaci – tonów egzotycznych, niekiedy wyjątkowo mrocznych i przesyconych pogłosami groźnego fanatyzmu. Towarzyszący śpiewaczce chór i orkiestra z zaangażowaniem i precyzją realizowała koncepcję znakomitego dyrygenta, jakim okazał się Michael Güttler, który dla Rossiniego zdaje się mieć absolutne powołanie, czego pięknym przykładem była również realizacja uwertury do opery *Wilhelm Tell*. Wykonany z młodzieńczą radością toastem Maffia Orsiniego – bohatera *Lukrecji Borgii* Gaetana Donizettiego – *Il segreto per esser felice* solistka zamykała pierwszą część wieczoru. Jego program obejmował jednak także orkiestrowy wstęp do III aktu (*Przyjazd Królowej Saby*) oratorium *Solomon* Haendla oraz uwerturę do opery *Signor Bruschino albo Syn z przypadku* Rossiniego.

Drugą część wieczoru Ewa Podleś rozpoczęła wykonaniem pieśni *Pole śmierci* z kantaty Siergieja Prokofiewa *Aleksander Newski*. Utwór ten, pochodzący z jednego z ulubionych dzieł artystki, wyśpiewała oddając w głosie bezbrzeżny ból niepewności i nadziei młodej dziewczyny, która wkracza oto na pole bitewne po zakończeniu walk w poszukiwaniu swego mężczyzny. Artystka dochowała absolutnej wierności charakterowi tego wzniesłego utworu, a uczucia, dla których odnalazła lekko rozjaśnioną paletę barwną swego głosu, rozbrzmiały wyjątkowo prawdziwie. Następnie orkiestra wykonała uwerturę do opery *Moc przeznaczenia* Verdiego, od-

krywając dalsze predyspozycje Michaela Güttlera, który z tego – dobrze wydawałoby się znanego – utworu wydobył smutek pulsujący tuż pod powierzchnią warstwy dynamicznej zapisu dzieła. Zachwylił także zmysłową lekkością i precyzją wykonania, czym – jak należy sądzić – poderwał muzyków orkiestry do wykonawstwa na wspaniałym poziomie. W dalszej części recitalu solistka przedstawiła bohaterki, z którymi utożsamia obecnie swój głos. Były to kolejno: ślepa matka tytułowej Giocondy z opery Ponchielliego w arii *Voce di donna o d'angelo*, w którym to dziele śpiewaczka w 2008 r. tryumfowała w MET – po przeszło dwóch dekadach nieobecności na nowojorskiej scenie – oraz Azucena z *Trubadura* Verdiego w arii *Stride la vampa* poprzedzonej chórem *Cyganów Vedit! le fosche notturne spoglie*. Aria z *Giocondy* zabrzmiała wyjątkowo wstrząsająco. Pośród prowadzonych szerokim strumieniem fraz niewielkiej arii artystce udało się przekazać wielkie uczucie, jakie rozpięta stara kobietę, której ocalono życie. Konsekwentnym przedłużeniem wokalnej interpretacji była gra aktorska śpiewaczki; świadoma, subtelna a zarazem niezwykle sugestywna, początkowo wręcz ascetyczna w zakresie ekspresji mimiki twarzy i gestu, która dopiero w miarę zyskiwania przez bohaterkę bolesnej świadomości nabierała dynamiki, angażując w grę całą posturę śpiewaczki. I tylko realizacja sceny z *Trubadura* nie za bardzo się udała. A nie stało się tak wcale z powodu jedynej większej skazy, która położyła się na śpiewie solistki, gdy dyrygent popełnił błąd i nie podał muzykom właściwej nuty w finale arii Azuceny, lecz ograniczeń tych ostatnich. Z kolei za sprawą chóru, któremu nie udało się oddać gorączkowego klimatu tego fragmentu opery Verdiego, scena ta została rozłamana na dwie nierówne – i nie warte siebie – części, co równocześnie pokazuje jak trudne jest to dzieło (może do receptury udanego *Trubadura*, którą



przygotował niegdyś Enrico Caruso, obok czterech największych śpiewaków świata należałoby dopisać znakomitą formację śpiewaczą?). Choć więc udział chóru w recitalu wokalnym jest rodzajem hołdu dla artysty, talent Ewy Podleś tak naprawdę nie potrzebował innych śpiewaków... a jeśli tytułem dygresji dodać, że pierwotnie program wieczoru zawierał również kluczową dla opery Piotra Czajkowskiego scenę Hrabiny z *Damy pikowej*, trochę żal, że nie zastąpiono nią Verdiovskiej pozycji w tym doniosłym występie. Tak więc w finale arii cyganki, po twarzy niebawale wymagającej Ewy Podleś niemal niezauważalnie przemknął grymas niezadowolenia. Nie przeszkodziło to jednak publiczności w zgotowaniu śpiewaczce gorącej „standing ovation”, po której artystka wykonała dwa fantastyczne bisy: tyradę Madame de la Haltière z *Kopciuszka* Julesa Masseneta i arię Izabelli *Cruda sorte* z opery *Włoszka w Algierze* Rossiniego. Ewa Podleś, która powszechnie uchodzi za wielką tragiczkę, przypomniała tym samym, że jej talent i zmysł komiczny cechuje ta sama wysoka próba. Szczególnie w przypadku postaci Macochy, którą stosunkowo niedawno wprowadziła do repertuaru, zachwyca maska karykaturalnej matrony, która nakłada się na twarz artystki tak szczelnie, że wprost nie widać szczeliny pomiędzy twarzą a aktorską charakteryzacją.

Urodzinowy recital śpiewaczki (który pierwotnie miał odbyć się 3 kwietnia ubiegłego roku, a z powodów zdrowotnych został przesunięty przez artystkę na bieżący sezon), potwierdził wciąż znakomitą formę Ewy Podleś, która spalając się wielkim wokalnym płomieniem na oczach słuchaczy, może jedynie nieco bardziej niż wcześniej dba o to, by nie forsować głosu długim, nieprzerwanym śpiewaniem (po każdej arii wykonywane były utwory bez jej udziału). Warszawskim wieczorem ta absolutnie unikatowa w świecie opery mistrzyni bardzo wiele opowiedziała publiczności o sobie, a wymownym dopełnieniem tego autoportretu stał się przebieg spotkania z wielbicielami, które odbyło się niemal bezpośrednio po zejściu śpiewaczki ze sceny. Ponieważ jubileuszowemu koncertowi towarzyszyła promocja biografii artystki zatytułowanej *Ewa Podleś. Contralto assoluto* autorstwa Brigitte Cormier, śpiewaczka z uśmiechem jeszcze długo w zimową noc rozdawała autografy.

Damian Sowa

**W**ROCŁAW **W**rocławski turniej śpiewaczy. W dniach od 9 do 12 marca odbył się po raz szósty, organizowany od 2001 r. w rytmie biennale, zrazu ogólnopolski, a obecnie VI Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Haliny Halkskiej-Fijałkowskiej (1919–1966), powojennej primadonny wrocławskiej Opery. Warszawianka z urodzenia, grodnianka z wyroków historii, wrocławianka z wyboru. Zadebiutowała na tutejszej scenie w tytułowej partii w *Madame Butterfly*. Zasięgnęła jako Donizettowska Łucja z *Lammermooru*, Moniuszkowska Halka, Smetanowska Marzenka i Verdiovska Gilda. Wykonywała też role charakterystyczne w *Czterech gburach* Wolffa-Ferrariiego i *Falstaffie* Verdiego.

Inicjatorką konkursów jest Ewa Czermak, śpiewaczka Opery Wrocławskiej i profesor miejscowej Akademii Muzycznej. W tym roku na czele jury stanęła Teresa Żylis Gara, a sekundowały jej m.in. Lilija Greidane z Łotwy i Toni Szekerdżiewa-Nowak z Bułgarii oraz Ewa Michnik.

Spośród wyróżnionych najbardziej podobała mi się Agnieszka Niewiadomska, która z dużą kulturą i ze znaczną dozą muzykalności wykonała arię Mimi, nie nadużywając dynamiki, ani nie śpiewając wysiłonym głosem, kładąc nacisk nade wszystko na liryczną stronę samej postaci i jej muzycznej charakterystyki. Baryton Francuza Davida Beuchera w prologu do *Pajaców* nie zawsze odznaczał się szlachetnością brzmienia i to nawet w odniesieniu do werystycznej manieri śpiewu, choć potrafił od czasu do czasu rozwinąć głos w lirycznej kantylenie. W tego rodzaju partiach o wiele lepiej spełniłaby się młoda Białorusinka – Marija Szabunja – natomiast w przypadku muzyki par excellence belcantowej, a taką jest cavatina Rossiniowskiej *Rozyny*, zabrakło niezbędnej lekkości, zwłaszcza gdy wykonuje ją sopran. O ile wysokie dźwięki, artykułowane staccato, odznaczały się kryształową precyzją intonacji i kolorystyczną urodą, to ruladom zabrakło wymaganej perliskości i przypominały, zgodnie z rozpowszechnioną dzisiaj praktyką, bardziej glissanda. Dziwić zatem mogło, że artystka wyróżniona została za najlepsze wykonanie pozycji z tego rodzaju repertuaru, który uprawiała patronka konkursu, choć nie miałem oka-

zji porównania jej interpretacji z innymi propozycjami w tym zakresie w trakcie konkursowych zmagania.

Z dobrej strony zaprezentował się laureat trzeciej nagrody, baryton Dariusz Perczak, który stworzył demoniczną postać Offenbachowskiego Lindorfa z *Opowieści Hoffmanna*. Gdyby jeszcze dopracował francuską fonetykę, która w dzisiejszych czasach nastęrcza dużych trudności nie tylko śpiewakom, to jego interpretacja nosiłaby znamiona bliskiej perfekcji.

Wyprzedzająca go Marcelina Beucher nie zachwycała wykonaniem finałowej cavatiny Halki *O, mój maleńki*, choć jej występ pozostawał ze wszech miar poprawny, ale nic poza tym.

Urzekła mnie Natalia Halicka, zdobywczyni pierwszej nagrody. Jej interpretacja ballady Neddy z *Pajaców* Leoncavalla odznaczała się znaczną urodą dźwiękową, a i dyskretne wokalizy brzmiały całkiem naturalnie, wtopione w kapryśną linię melodyczną, tak że wróżę tej artystce obiecujące występy na operowej scenie.

Wyróżniona Grand Prix Joanna Zawartko urzekła wyjątkową kulturą wokalną w arii Micaeli z *Carmen*, która z kulminacją w fortissimo bardzo często prowadzi do krzykliwości, natomiast w ujęciu tej artystki w żadnym momencie nie została przerysowana, a kontrasty dynamiczne przydały tylko jej interpretacji znacznej ekspresji. Zawiodła mnie natomiast w arii Mozartowskiej *Fiordiligi Come scoglio* z *Cosi fan tutte*, która wymaga rozległego ambitusu, odznaczając się znacznymi przeskokami interwałowymi, a także doskonale opanowanej techniki koloraturowej. W tym przypadku nie zabrakło dramatycznej siły wyrazu, ale wokalne ozdobniki jakby już nie całkiem leżały w głosie artystki.

Omówiony przeze mnie konkurs zajął już trwałą pozycję wśród krajowych zmagania adeptów sztuki wokalne, a losy jego laureatów, np. Aleksandry Kubas czy Joanny Moskowicz, potwierdzają trafność jurorskich werdyktów.

Lesław Czaplński

**KOSZALIN** **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej (1, 15, 22 marca 2013). Program koncertu symfonicznego 1 marca 2013 r. zawierał tylko dwa dzieła, co nie znaczy, że był ubogi: muzyki było dużo, nawet bardzo dużo. Pierwszą część wieczoru wypełnił *Koncert skrzypcowy d-moll* Benjamina Brittena – kompozycja napisana w latach 1939–1942, a więc w okresie, kiedy w Europie rozpełtała się krwawa wojna. W latach tych młody kompozytor angielski, Benjamin Britten, przebywał w USA i Kanadzie, gdzie spokojnie pisał muzykę – m.in. omawiany *Koncert skrzypcowy*. Dzieło rzadko wykonywane, wielkich rozmiarów, wielkiej piękności i wielkich trudności. Trud nauczenia się i wykonywania tego dzieła podjęła Marta Magdalen Lelek, wychowanka uczelni katowickiej i londyńskiej – podjęła i zwyciężyła. Zwyciężył także Britten. To bardzo piękna muzyka: już ze stygmatem XX w., ale z tradycyjną melodyjnością, emocjonalnością, kolorystyką. Dzieło przy tym trudne, stawiające wielkie wyzwanie tak przed solistą, jak i orkiestrą, a więc także dyrygentem. Omawiane wykonanie, na tych trzech polach było całkowitym triumfem: solistki, grającej prześlicznie, a zarazem burzliwie i dramatycznie gdzie trzeba, oraz Bartosza Żurakowskiego, który orkiestrę tego wieczora prowadził; dyrygenta wybitnego, o bardzo osobistym stylu. Akompaniował solistce znakomicie, wrażliwie i inspirująco. Oczywiście to wszystko odbywało się w tle, a raczej w brzmieniach orkiestry, na jaką Bartosz Żurakowski miał wpływ hipnotyczny: grała nie tylko starannie, ale i pięknie. Zatem zwycięstwo odnieśli wszyscy: autor w nieznanym nam dziele, solistka czarująca pięknym dźwiękiem, muzykalnością – i wysmakowaną wirtuozerią, orkiestra grająca jak zahipnotyzo-

wana, i on: dyrygent, swoistą magią wykrzystujący talenty muzyków w nadawaniu oczekiwanego kształtu dziełu. W drugiej części wieczoru zabrzmiała koronująca program *VII Symfonia d-moll* Dworzaka; nie tak sławna, jak jej *IX* siostrzyca, jawiła się w interpretacji Bartosza Żurakowskiego niczym magiczne misterium, łącząc w magicznym przeżyciu publiczność z orkiestrą – zda się zaczarowaną magiczną batutą dyrygenta. To była prawdziwa kreacja i zarazem niezwykle wydarzenie w naszym koszalińskim życiu muzycznym ostatnich lat.

Po dwutygodniowej przerwie w koncertach, Ruben Silva zaspokoił apetyt koszalińskich melomanów prowadzonym przez siebie programem (15 marca), ułożonym pierwotnie według chronologii historycznej: barok-klasyka, zaś w klasycy: Mozart-Beethoven. Kolejność tę jednak zmieniono, wykonując na początku umieszczone dalej w programie piękne, wstrząsające dzieło Mozarta: *Masońska muzyka żałobna* KV 477 – czcząc nim, w tym tragicznym zbiegu okoliczności, pamięć młodej harfistki, Victorii Anny Janekowskiej, zamordowanej w nocy poprzedzającej próbę do koncertu w Filharmonii Jeleniogórskiej; świetne wykonanie, przejmujące okoliczności. Potem zabrzmiały kompozycje barokowe na solową trąbkę z orkiestrą: *Sonata D-dur* Torelliego oraz *Concerto-Sonata D-dur* Telemanna. Na współczesnej wersji trąbki barokowej grał znakomicie Paweł Hulisz – instrument jego był może bardziej miękki w brzmieniu, niż zazwyczaj demonstrują historyczne wzory, ale muzyce nic to nie ujęło. Pierwszą część wieczoru zakończyła Uwertura do opery *Don Giovanni* Mozarta (choć rolę jej jest raczej rozpoczynanie...). Grana starannie, w dobrym stylu, zbliżyła program do *VII Symfonii A-dur* Beethovena, która wypełniła drugą część koncertu;

arcydzieło należące do najpiękniejszych w repertuarze symfonicznym w ogóle, ekscytujące w każdej ze swych czterech części i w każdym takcie, porywające w brawurowym finale. Ruben Silva świetnie uwypuklił nieprzebrane bogactwo pomysłów i myśli muzycznych Beethovena, orkiestra grała jak w transie. Wielkie artystyczne przeżycie.

Kolejny koncert zabrzmiał w następnym tygodniu (22 III) – i pozostawił bardzo dobre wrażenia, a nawet przeżycia. Za pulpitem... – nie, nie było pulpitu, ponieważ dyrygujący tego wieczora Jerzy Salwarowski prowadził program z pamięci, jedynie przy wykonywaniu *I Koncertu fortepianowego* Beethovena leżała na pulpicie dyrygenta partytura, co jest nieodzowne. Rozpoczęła program uwertura do opery *Oberon* Webera, czarując romantycznymi urokami barwnego dzieła świetnie przez dyrygenta przygotowanego. Natomiast „rząd dusz” w *I Koncercie fortepianowym C-dur* Beethovena objął w pięknym, wysmakowanym stylu pianista, Marian Sobuła; dawno nie słuchaliśmy tak pięknej i doskonałej pianistyki, i tak dojrzałej interpretacji owej „czupurnej” ucieczki Beethovena od klasycznych szablonów. Urzekające wydarzenie. Zaś po przerwie takim wydarzeniem było poprowadzenie przez Jerzego Salwarowskiego symfonicznego arcydzieła: *IX Symfonii „Z Nowego Świata”* Antoniego Dworzaka. Maestro Salwarowski swymi oszczędzonymi gestami wyczarował wszystkie muzyczne piękności sławnej symfonii, orkiestra grała jak pod hipnozą, zaś ozdobą wykonania była solowa partia rożka angielskiego w II części, *Largo* – jedna z najpiękniejszych w symfonice, grana przepięknie przez Iwonę Przybysławską. Reakcja publiczności była jedyną możliwą: entuzjastyczną.

Kazimierz Rozbicki

**WIEDŃ** **D**on Giovanni w Staatsoper. Na niedzielne popołudnie, 10 marca wybraliśmy wraz z Klubem Wiedeńskim właśnie to arcydzieło Wolfganga Amadeusza Mozarta. Opera miała swoją prapremierę 29 października 1787 r. w Teatrze Narodowym w Pradze. Autorem libretta był stały librecista Mozarta Lorenzo da Ponte, który po prostu spłagiatował tekst napisany przez Giovanniego Bertatiego z wystawionej tego samego roku opery *Il convitato di*

*pietra*, opowiadającej o Don Giovannim i przerobił go wykorzystując swój genialny zmysł teatralny. Z kolei Bertati również zaczerpnął tę historię z innego źródła ale była to wtedy dość często stosowana praktyka. Chodzą słuchy, że wśród gości praskiej prapremiery znajdował się odpowiednik Don Giovanniego, Giacomo Casanova, który będąc zaprzyjaźnionym z Lorenzem da Ponte, miał ponoć napisać niektóre wersy libretta. Przejdźmy jednak do wiedeńskiej inscenizacji przygotowanej od strony muzycznej przez francuskie-

go dyrygenta Louisa Langrée. Reżyserem spektaklu był jego rodak Jean Louis Martinoty, a autorem scenografii austriacki scenograf Hans Schavernoch. Kostiumy były dziełem holenderskiego projektanta Yana Taxa. W partii tytułowej wystąpił rosyjski baryton Ildar Abdrazakow, w rolę Leporella wcielił się urugwajski bas, prywatnie mąż Anny Netrebko, Erwin Schrott i to właśnie oni zebrali największe i najbardziej zasłużone owacje. Zaprezentowali doskonałe głosy i wspaniałe aktorstwo, co szczególnie było słychać

i widać w ariach *Leporella Madamina*, *il catalogo e questo* i Don Giovanniego *Fin ch'han dal vino*. Doskonale zabrzmiał również ich finałowy duet *Gia la mensa e preparata*. Podobał się też najbardziej znany fragment opery, duet Don Giovanniego i Zerlina, w tej roli Sylvia Schwartz, *La ci darem la mano*. Cichą bohaterką była odtwarzająca partię Donny Anny, łotewska sopranistka Marina Rebeka, która wystąpiła nie będąc do końca zdrowa i ta informacja została zapowiedziana przed rozpoczęciem spektaklu jako prośba do publiczności o wyrozumiałość. Tę niedyspozycję było słycać szczególnie w pierwszym akcie kiedy miała problemy z delikatniejszymi dźwiękami i śpiewała trochę siłowo, chociaż aria *Or sai chi l'onore* wypadła całkiem dobrze. W drugim było już zdecydowanie lepiej, a liryczne rondo Donny Anny *Non mi dir, bell'idol Mio* zaśpiewane było cudownym, czystym głosem tak jak by po chorobie nie było już śladu. Kolejne ważne postacie opery to Donna Elwira i Don Ottavio. Z ich arii wyróżniłbym *Ah fugi il tradito*, pięknie zaśpiewaną przez Veronique Gens, która wyróżniła się jeszcze w arii *Mi tradi quell'alma intrato*. Toby Spence jako Don Ottavio najlepiej zaprezentował się

w ariach *Dalla sua pace* i *Il mio tesoro intanto*. Tę międzynarodową obsadę dopełniają Sorin Colibrán – II Commendantore, który udźwignął dramatyzm tej roli oraz koreański tenor Tae-Joong Yang, któremu czasem brakowało mocy w głosie. Tym razem kilka ciepłych słów muszę poświęcić reżyserii i scenografii. Podkreślam to dlatego, że do tej pory były one często najslabszym ogniwem spektakli w Staatsoper. Inscenizacja opery została wykreowana przy użyciu dość skromnych środków. Scena została stopniowo podniesiona w głąb, przez co śpiewacy byli bardziej widoczni. Akcja zmieniała się przy pomocy obrazów z rzutnika, a w dekoracjach zastosowano przesuwane ściany i lustra, co dawało wrażenie większej przestrzeni. Zmiany kostiumów,

od skózanego płaszcza i T-shirtu do strojów z epoki czasem dezorientowały widza ale odnosiło się wrażenie, że jest w tym jakiś cel. Publiczność musiała sama zinterpretować dlaczego w tych samych scenach występują postacie w strojach z różnych epok. Reżyser dał śpiewakom możliwość kreowania akcji i zademonstrowania swoich umiejętności aktorskich nie przeszkadzając im jednocześnie w śpiewie. Orkiestra Staatsoper, prowadzona przez Louisa Langrée, zagrała nieźle, aczkolwiek w pierwszym akcie odnosiło się wrażenie, że czyniła to zbyt rutynowo. Owszem, tempa były dobrze dobrane, dźwięk czysty, może miejscami było trochę za głośno ale zarówno w uwer turze jak i w niektórych ariach zabrakło „klimatu mozartowskiego”. Drugi akt to zdecydowanie lepsza gra orkiestry, co w połączeniu ze znakomitą dyspozycją solistów sprawiło, że ogólne wrażenie po obejrzeniu i wysłuchaniu wiedeńskiego Don Giovanniego było bardzo dobre. Doceniła to publiczność, która w komplecie wypełniła widownię Staatsoper nagradzając artystów długotrwałą owacją.

Mariusz Trojanowski/  
Klub Wiedeński



# The Metropolitan Opera

G. Puccini – Turandot  
Mina Guleshina (Turandot) i Marco Bertl (Calaf)  
fot. Henry South/MEI



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**TURANDOT** Druga seria *Turandot* ze zmienioną obsadą, ale tym samym dyrygentem, miała w bieżącym sezonie 3 przedstawienia: 2, 7 i 10 I 2013 r. Powrócił więc za pulpit dyrygencki Dan Ettinger, a w rolach głównych usłyszeliśmy: Turandot – Irene Theorin, Calaf – Walter Fraccaro, Liu – Hibla Gerzmava, Timur – Samuel Ramey. W rolach wspomagających wystąpili: Ping – Dwayne Croft, Pang – Tony Stevenson, Pong – Eduardo Valdes, służące Turandot – Anne Nonnemacher i Mary Hughes, cesarz Altoum – Bernard Fitch, mandaryn – Ryan Speedo Green, trzy maski – Davis Robertson, Andrew Robinson i Amir Levy, kat – Antonio de Marco, księżę Persji – Sasha Semin, kusielki – Linda Gelinias, Oriada Islami Prifti, Rache Schuette i Sarah Weber-Gallo. Szwedzki sopran, Irene Theorin debiutowała w MET jako Brunhilda w *Walkirii* (2009), a potem zaśpiewała Brunhildę w *Zygfydzie*. Turandot wykonała już w Kopenhadze, Dreźnie, Tokio, Londynie, Tel Awiwie i San Francisco. Poza Brunhildą w cyklach *Ringu* w Kopenhadze wystąpiła w tej roli w Kolonii, Dreźnie, Berlinie (*Walkiria*), Londynie (*Zygfyd*). Do jej ról należy też Izolda, którą usłyszano

już w Brukseli, Rotterdamie i podczas festiwalu w Bayreuth w 2008 r. Wykonała też tytułową partię w *Ariadne auf Naxos* w Waszyngtonie i Elektry podczas festiwalu w Salzburgu.

Włoski tenor Walter Fraccaro po raz pierwszy zaśpiewał w MET Pinkertona w 1997 r. Od tego czasu zaproszono go tu tylko raz do roli Cavaradossiego.

W planach miałam dwa spektakle 2 i 7 I, ale po 2 I zrezygnowałam z obejrzenia tej obsady *Turandot* po raz drugi.

Nie spodziewałam się „cudownej” poprawy prezentacji partytury Pucciniego pod batutą Ettingera, ale momentami było nieco lepiej. Znow jednak grał „zrywami”, zbyt pospiesznie, a szybko urywanym frazom brakowało wykończenia. Dynamika była zbyt płaska i nie dał czasu wielu śpiewnym szerokim frazom na wybrzmienie i oddech muzyczny. A więc znow bez wydobywania pięknej barwy orkiestracji i niestety bez ogólnej płynności partytury.

Niegdyś doskonały głos Samuela Rameya obecnie nie jest w stanie zaprezentować niczego atrakcyjnego. Zbyt jest już drżący i niestabilny.

Tenor Calafa brzmiał bez głębi i mocy potrzebnej do tej roli. Bywał też lekko nosowy i za płaski w górze. Tak więc przypadła przepiękna *Non piangere, Liu*, która

również pod względem interpretacyjnym okazała się błada w wyrazie emocji. W *Nessun dorma* zaśpiewał bez specjalnego wyczucia jedynie nuty. Ogólnie za cicho, za mało głosu i barw.

Gerzmava tym razem była zupełnie dobrą Liu. *Signore, ascolta* było wzruszająco lirycznie słodkie, a scena samobójstwa wypadła przekonywująco wokalnie i aktorsko. Oczekiwana przez wszystkich *In questa regia* nie zabrzmiała najpiękniej. Zbyt ostro-szklisty głos z dość wyraźnym vibratem, lekko dusił się w górze. Najatrakcyjniej wypadła na końcu opery w lirycznych fragmentach duetu z Calafem.

Chór oczywiście był rewelacyjny; jednym z najlepszych fragmentów tego wieczoru był występ Pinga, Panga i Ponga. Dobre i świetnie zharmonizowane głosy.

Cały spektakl był pozbawiony energii, brzmiał w jakby zduszony sposób i rozsypany jako całość. Ettinger zbyt często też niestety grał partyturę Pucciniego jako tło muzyczne. Tak naprawdę tego wieczoru podziwialiśmy głównie luksusową produkcję Zeffirellego.

Na koniec, po grzecznościowych brawkach dla większości śpiewaków, dały się słyszeć pojedyncze: Buuu dla tenora. No cóż – to doprawdy nie ta klasa do MET. 🎭

TRUBADUR

**Trubadur dla koneserów.** W styczniu 2013 ogłoszono oficjalnie w Nowym Jorku epidemię grypy. Wpływa to oczywiście na wszystkich, ze śpiewakami MET włącznie. Druga seria 5 przedstawień *Trubadura* miała w zaplanowanej obsadzie w 4 z nich Patricię Racette w roli Leonory. Zaśpiewała 9 I, ale 12 I (matinée i transmisja radiowa) rolę przejęła zapowiedziana jedynie na 16 I Angela Meade. Racette miała powrócić w dwóch ostatnich spektaklach 19 i 24 I, ale tych przedstawień już nie miałam w planie.

Podobnie jak w serii pierwszej, dyrygentem był Daniele Callegari (debiut w MET w *Giocondzie*, 2008 r.), ale w głównych rolach nastąpiły zmiany i tak usłyszeliśmy tym razem: Azucena – Stephanie Blythe, Manrico – Marco Berti, Hrabia di Luna – Alexey Markov, Ferrando – Chrisophoros Stamboglis.

Urodzony w Atenach bas Christophoros Stamboglis debiutował w MET w 2009 r. w roli Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*, a później zaśpiewał Don Bartola w *Weselu Figara*.

Rosyjskiego barytona Aleksieja Markowa najpierw usłyszeliśmy w roli Księcia Andrieja w *Wojnie i pokoju* w 2007 r. Wykonał tu również Marcella w *Cyganerii*, Szczelkałowa w *Borysie Godunowie* i Tomskiego w *Damie pikowej*.

Urodzony w Como włoski tenor Marco Berti debiutował w MET jako Pinkerton (2004), a później wykonał Don Joségo i Cavaradossiego w akcie II *Toski* podczas otwarcia sezonu 2005/6.

Angela Meade, amerykański sopran, przejęła w MET w ekspresowym tempie Elvirę w *Ernanim* za niedomagającą Sondrę Radvanovsky (debiut 2008), a później wcieliła się w partię Hrabiny w *Weselu Figara* i Annę Bolenę. Była jedną z laureatek przesłuchań do MET w 2007 r., a w 2012 r. przyznano jej nagrodę Beverly Sills. W bieżącym sezonie ma zaplanowane trzy ważne debiuty: w Wiedniu Elenę w *Nieszporach sycylijskich*, Donnę Annę w *Don Giovannim* w Los Angeles Opera i Normę w Waszyngtonie.

Jej repertuar obejmuje m.in.: Lucrezię w *I Due Foscari* (Berlin i Montreal), Normę (festiwal w Tanglewood), Elisabettę w *Roberto Devereux* (Dallas), Annę Bolenę i Łucję z Lammermoor (Filadelfia) oraz Semiramidę (festiwal w Caramoor).

Mezzosopran Stephanie Blythe zaśpiewała już w MET od dnia debiutu jako Alto Solo w *Parsifalu* (1995) w ponad 150 przedstawieniach 25 ról.

Dwa spektakle jakie słyszałam i widziałam w MET z tzw. drugą obsadą należy

co szybszych fragmentów, kiedy to głos brzmiał w nieco zadyszany sposób, jak po szybkim biegu. Przyspieszył też zbyt szybko samej końcówce i wyprzedził w tempach dyrygenta. 16 I było już doskonale i czarował swym basem w bardzo stylowej scenie otwierającej operę.

Leonora Angeli Meade należy do tych modelowych w stylu Verdiego, pięknego prowadzenia fraz i długich linii wokalnych wykonywanych wyrównanym, silnym i pięknie dźwięcznym głosem. Bez trudu

G. Verdi – *Trubadur*  
Alexey Markov (di Luna) i Angela Meade (Leonora)  
fot. Marty Soh/MET



oceniać tym razem z dwóch punktów widzenia: jako „kliniczną”, krytyczną ocenę głosów oraz jako całość prezentacji muzyczno-wokalno-scenicznej.

Najpierw usłyszałam transmisję radiową 12 I. Na samym początku bardzo dobre wrażenie wywarł na mnie wprowadzający nas w akcję Ferrando (*Di due figli*). Głęboki głos, ładne stylowe prowadzenie fraz, atrakcyjnie zaprezentowana dramaturgia. Jedyne moje zastrzeżenia dotyczyły nie-

wspina się w najwyższy rejestr, a jej znakomita technika zezwala na modulacje i wspaniałe piana. Potrafi też nadać interpretacyjnie roli świetną intensywność dramatyczną. *Tacea la notte*, a później cabaletta, w giętkości wystarczająco silnego też w dole głosu, zachwycała, a zaśpiewane w wolnych tempach *D'amor sull' ali rose* porywało miękkimi piano i pianissimo, interpolacją jednego z górnych dźwięków, trylami i interpretacyjnym bogactwem barw.

Znakomite wrażenie wywarł też na mnie piękny w barwie baryton Aleksieja Markowa. Szalenie stylowy i świetny w mocy głos. W *Il balen* – płynne prowadzenie fraz i atrakcyjne brzmienie głębi głosu. Prawdziwie verdiowski baryton w całym spektaklu.

Nasz tytułowy Trubadur rozpoczynając głosem dobiegającym nas zza kulis (*Deserto sulla terra*) wydał mi się nieco zbyt siłowy w górze i chwiejny w precyzji intonacyjnej. W całości opery nie można było dosłuchać się zbyt wielu fragmentów śpiewanych miększym głosem, subtelności czy lirycznego niuansu. Był głównie gromko dramatyczny, ale i on nasycił rolę ogromną intensywnością wykonawczą. *Ah si, ben mio* nie było więc szczególnie wysmakowane w modulacjach barw i lekko zbyt siłowe, ale zaprezentował nam cały ten fragment opery z *Di quella pira* w oryginalnym kluczu i zakończył spektakularnym i stabilnym wysokim C.

Stephanie Blythe ma nieco problemów z górnymi tonami, co tym razem było najpierw słyszalne w *Stride la vampa*. Jej wielki w mocy i przepiękny w barwie głos jest bardziej kontraltem niż mezzosopranem, a więc i jego giętkość czasami nie musi spodobać się purystom. W trakcie spektaklu, ci dobrze zaznajomieni z rolą, mogli też wyłowić obniżanie (co jest oczywiście opcją) najwyższych tonów roli. Blythe jednak wniosła do wykonania Azuceny coś niezwykle cennego – imponującą w dramatycznej interpretacji wokalne wiarygodność charakteru postaci. Wielu wielbicieli tej opery Verdiego może kwestionować psychologiczne prawdopodobieństwo jej pomyłki we wrzuceniu do ognia swego własnego syna i późniejsze wychowywanie syna wroga jak własne dziecko. Blythe niemal nas przekonała, że tak mogło się w istocie zdarzyć! Relacjonując wydarzenia z przeszłości popadła jakby w trans i na nowo na naszych oczach przeżywała wstrząsające i przerażające chwile grozy nie kreując jednocześnie wrażenia osoby chorej czy nie zrównoważonej psychicznie. Z ogromną wiarygodnością nawigowała pomiędzy zdrowo rozsądkowymi zachowaniami rzeczywistości akcji scenicznej i stanami kompletnego popadania w świat traumatycznych wspomnień. A to wielka sztuka! Nic więc dziwnego, że każda scena z jej udziałem była gorąco oklaskiwana i zatrzymywała spektakl na kilka dobrych chwil. Pasja i zapamiętanie – jednym słowem – tour de force.

Dyrygent obrał i tym razem sprężyste tempa w posuwaniu akcji, co wspomagane dobrą dynamiką w budowaniu dramatycznych napięć historii uwypukliło prezentację szeroko prowadzonych długich linii melodycznych i nadało całości intensywności emocjonalnych zawirowań losów bohaterów opery, ale bez poświęcania dla tego celu płynności lirycznego piękna partytury. Co też okazało się niezwykle cenne to dopasowanie w mocy głosów czterech głównych bohaterów. Mając do dyspozycji tak silne głosy Callegari nie musiał zbytnio zwracać uwagi na wyciszanie orkiestry, by umożliwić ich słyszalność. Wszyscy świetnie przebijali się przez brzmienie orkiestry w tutti.

Warto zauważyć, iż z wyjątkiem smukłej, eleganckiej sylwetki Markowa, resztę obsady głównych ról można by określić jako bardzo dobrze odżywioną. Berti, Blythe i Meade nie należą bowiem do szczupłych osób. Zwinna lekkość ruchu scenicznego Meade zaimponowała chyba wszystkim. Poruszała się jakby była bardzo młodą i o wiele smuklejszą kobietą. Żadne z zaleceń reżysera nie okazało się dla niej straszne. Ani upadki na podłogę, ani wspinanie się po kratkach więzienia Manrica, ani dość szybki bieg po scenie. Z podobnie zadziwiająco lekkością zaprezentowali się Blythe i Berti. Bravo! A więc nie musimy mieć na scenie niedożywionych śpiewaków o figurach modelek czy modeli!

Chór, do którego przed kurtyną dołączył ich Maestro, Donald Palumbo, jak zwykle popisał się i zebrał ogromne brawa.

Wielbiciele *Trubadura* i jego wcześniejszych, legendarnych już obecnie wykonań i nagrań, oraz puryści preferujący większą płynną i liryczną śpiewność, mogliby narzekać na zbytnią muskulaturę tych wykonań. Ale całościowe, dramatyczno-wokalne ujęcie tej serii *Trubadura* w MET nie mogło pozostawić nikogo obojętnym. Nikt nie był bezbłędny wokalnie, ale podczas tych wieczorów tak naprawdę nie było to ważne. Byli wspaniali! Przeważało bowiem ogólne emocjonalne zaangażowanie interpretacyjne, ogromna energia i intensywność w prezentacji postaci. 16 I niemal cała „Wspaniała Galeria” prawdziwych koneserów była obecna w MET. Zafascynowani, daliśmy się ponieść pięknie muzyki Verdiego i pełni podziwu dla śpiewaków słuchaliśmy ich z ogromną przyjemnością. ☺

MARIA STUARDA

Wbieżającym sezonie MET zaprezentowała w sylwestrowy wieczór po raz pierwszy *Marię Stuardę* Donizettiego. Z kolejnych 7 spektakli, matinée 19 I było transmitowane do kin i przez radio. Abonenci Sirius XM mogli posłuchać tej opery na żywo 31 XII oraz 8, 15, 19 i 23 I, a strona internetowa MET udostępniła ją 31 XII.

Jest to już druga produkcja z tzw. trylogii z czasów Tudorów, której wykreowanie na scenie powierzono Davidowi McVicarowi. Całość projektu rozpoczęła się w 2007 r. Prace nad modelami i wstępnymi projektami do *Marii Stuardy* podjęto w lutym 2010 r., a ich konstrukcję w październiku 2011 r. Budowę dekoracji zakończono w lutym 2012 r., ale próby techniczne rozpoczęto dopiero 13 VIII 2012 r.

Urodzony w Szkocji David McVicar debiutował w MET w 2009 r. produkcją *Trubadura*, a później zaprezentował tu oprawę sceniczną do *Anny Boleny*. Autor dekoracji i kostiumów, pochodzący z Glasgow John Macfarlane, debiutował w MET w *Jasiu i Małgosi* w 2007 r. Amerykanka, Jennifer Tipton po debiucie projektu światła w *Żywocie rozpustnika* (1997) powróciła do MET w *Jasiu i Małgosi* i w nowej produkcji bieżącego sezonu *Napój miłosnego*. Urodzona w Columbus, Ohio, Leah Hausman najpierw opracowała choreografię do *Trubadura* (2008), a teraz wznowiła współpracę z MET w *Marii Stuardzie*.

Wszystkimi spektaklami dyrygował Maurizio Benini (debiut w MET w 1998 r. w *Napój miłosnym*), a w obsadzie wokalne wystąpili: Królowa Elżbieta I – Elza van den Heever (debiut w MET w tej roli), Maria Stuart – Joyce DiDonato, Robert Dudley, Earl of Leicester – Matthew Polenzani, George Talbot – Matthew Rose, William Cecil – Joshua Hopkins, Hannah – Maria Zifchak.

Wiosną ubiegłego roku Joyce DiDonato zaśpiewała *Marię Stuardę* w Houston. Doskonały amerykański mezzosopran otrzymał w 2007 r. nagrodę Beverly Sills. Ostatnio wystąpiła w La Scali jako Octavian i Elena. Jej Rosiną znają wielbiciele opery w Berlinie, Wiedniu, La Scali, Los Angeles i Covent Garden. Była też Siostrą Heleną (*Dead Man Walking* Jake'a Heggiego w Houston), a jako Cendrillion z opery *Massenetta* wystąpiła w Londynie. Zaśpiewała już też *Adalgisę* (*Norma*) pod-

czas Festiwalu w Salzburgu, Cherubina w Chicago, Elenę i Idamante (*Idomeneo*) w Paryżu) i Angelinę (Kopciuszek) w La Scali. W bieżącym sezonie poza Marią Stuardą ma zaplanowane występy jako Romeo w *I Capuleti e i Montecchi* w San Francisco oraz Elenę w *La Donna del Lago* w Covent Garden i Santa Fe. W wywiadach poprzedzających jej występ w MET w roli Marii Stuardy mówiła, że ta partia to Mount Everest dla mezzosopranów i „wymaga każdego elementu składającego się na śpiew bel canto: wszystkich możliwości w zasięgu dynamicznym, eleganckiej koloratury, pięknego legato, szalenie trudnego frazowania i głęboko emocjonalnej palety [barw] wyrażającej głębię ekspresji”, a „kreowanie tej bardzo realnej, szlachetnej, pełnej pasji i dumy postaci głosem jest jednym z najtrudniejszych doświadczeń jak dotąd w jej karierze”. 43-letnia DiDonato pochodzi z katolickiej rodziny i jest jednym z siedmiorga dzieci. Obecnie, jak przyznaje, nie jest już silnie związana z religią rodziców, ale doświadczenia z dzieciństwa pomogły jej w identyfikacji z charakterem katolickiej królowej Marii.

Urodzona w Johannesburgu Elza van den Heever śpiewa profesjonalnie od 5 lat i słyszano ją już w wielu prestiżowych teatrach operowych świata. Była jednym z trojaczków, a rodzina była szalenie związana z działalnością artystyczną. Babcia pracowała jako nauczycielka muzyki, matka najpierw jako aktorka a potem producentka, ojciec – artysta, brat Johann – fotograf i projektant graficzny, młodszy brat Andre – zapalony myśliwy i chef gourmet. „Śpiewaliśmy od momentu kiedy udało nam się otworzyć usta”, wspominała w wywiadach. Ojciec uwielbiał Callas i zaraził ją tą miłością. Cała rodzina słuchała opery w każdą niedzielę, kiedy to telewizja nie była włączana. Zachęcano też dzieci do malowania i rysowania. Gdy miała 15 lat rozpoczęła studia wokalne z Hantie Prins. Składała też podania o przyjęcie do wielu szkół wokalnych w USA. Przyjęto ją do San Francisco Conservatory of Music. Najpierw szkoliła głos jako mezzosopran. W 2003 r. przeszkoła go na sopran podczas studiów w Merola Opera Program w San Francisco Opera, gdzie spotkała Sheri Greenawald, z którą nadal studiuje. Wraz z Dolorą Zajick przekonały ją, że jej głos to sopran. Dolora zmusiła ją do zaśpiewania wysokiego G, co przesądziło sprawę. Przełom w jej karierze nastąpił w 2007 r., kiedy zastąpiła w San Francisco

w roli Donny Anny zdymisjonowaną przez generalnego dyrektora Davida Gockleya po próbie generalnej Hope Briggs. Potem przyszły debiuty w Arizonie i Santa Fe. W 2009 r. debiutowała w Europie jako Giorgetta w *Płaszczu* co zaowocowało kontraktem we Frankfurcie, a potem debiutem w Monachium, Wiedniu, Paryżu, Bordeaux i Dallas. Jej eklektyczny repertuar obejmuje takie role jak: Elsa, Elettra, Fiordiligi, Le-

i Elisabeth. Jej głos można by określić jako „Jugendlich dramatischer Sopran”, który świetnie dopasowany jest do niemieckiego i wagnerowskiego repertuaru, ale który może się znakomicie przełożyć na włoski, dramatyczny repertuar. Nadal uwielbia Callas, a poza nią ceni Caballé, Lorengar i Margaret Price. Mieszka we Frankfurcie i Bordeaux. 33-letnia Heever na 10 dni przed debiutem w MET zgoliła na tyso



G. Donizetti – *Maria Stuarda*  
Elza van den Heever (Elisabetta)  
fot. Ken Howard/MET

onora (*Trubadur*), Alcina Haendla, Agata w *Wolnym strzelcu*, Kompozytor w *Ariadne auf Naxos*. We Frankfurcie śpiewała też w *Don Carlo*, *Otellu*, *Łaskawości Tytusa* i w *Annie Bolenie*. W 2012 r. debiutowała w Chicago u boku Davida Danielsa jako Armida (Haendel). W 2008 r. wygrała konkurs ról wagnerowskich w Seattle Opera, ale jak dotąd śpiewała jedynie Else

głową, by lepiej pasowały wymagające bardzo wysokiego czoła peruki Elżbiety I. Część historyków uważa bowiem, że Elżbieta I była w istocie łysa po przejściu ospy. Widziałam spektakle 8 i 15 I. Słyszałam też transmisję radiową i do kin (19 I). Znakomite wrażenie wywarła na mnie inteligentnie przemyślana produkcja Davida McVicara. Drapieżne głowy orła i

lwa na куртynie zapowiadały koleje losów bohaterów opery. Doskonale dopasowana była też paleta barw i światło. Wraz ze zbliżaniem się sceny końcowej tragedii, w kolejnych odsłonach stawało się coraz mroczniej i dramatycznie ciemniej. Paletę barw dekoracji scenicznych i kostiumów ograniczono do czerni, czerwieni i bieli oraz odcieni szarości. Całość utrzymano w stylu epoki.

W akcie I, scena w londyńskim pałacu Whitehall, poza czernią podłogi, umieszczonego centralnie wielkiego prostokąta podestu i ścian, uwagę przykuwają krwisto czerwone elementy architektoniczne konstrukcji sufitu i ostro kontrastująca biel kostiumów dworzan. W pozostałej części opery, dwór i pozostali bohaterowie ubrani są w palecie czerni i szarości. Park zamku Fotheringhay (scena 2), w którym uwięziona jest Maria, to opuszczane z góry nagie, szare, wysokie pnie drzew, a w tle również utrzymany w palecie czerni i szarości, krajobraz otaczający zamek. Ubrana w surowo czarną z białymi elementami przy szyi suknię Maria, kontrastuje z czerwienią kostiumu do polowania Elżbiety. W akcie II pierwsza scena ukazuje nam Elżbietę siedzącą na stołku, w pełnej przepychu srebrzysto szarej mieniającej się sukni. Dwie dworki pomagają jej w zakończeniu toalety. I tu dekoracje, podobnie jak i kostiumy, utrzymane są w szarościach i czerniach i jedynie w tle widzimy ciemne brązy wiodących do komnaty drzwi z herbami, a po ich bokach – głowy lwa i orła. Cela, w której Maria oczekuje na egzekucję ma całkiem czarne ściany z wyjątkiem tej w tle pokrytej białymi napisami wykonanymi przez poprzednio w niej uwięzionych. W mrocznej scenie egzekucji centralnie umieszczono schody wiodące na szafot. Maria zdejmuje wierzchnią czarną suknię, białe czarne nakrycie głowy i perukę. Pod nią nosi krwisto czerwoną długą szatę i widać wyraźnie jej krótko obcięte siwe włosy. Podczas ostatnich fraz muzycznych, Maria z zawiązanymi oczami powoli wspina się po schodach na szafot, gdzie obok pnia pojawia się zamaskowany kat z ogromnym toporem w ręku. Tak więc wszystkie elementy oprawy scenicznej i kostiumów znakomicie dopasowane są w stylu do epoki i do charakteru muzycznej opowieści opery.

Dramaturgiczne i psychologiczne ujęcie prezentowanych na scenie postaci miało polegać na kontraście dwóch bohaterów mającym wzmocnić i uwiarygodnić

ich kontrast wokalny. Pełna arystokratycznej godności i dumy Maria i królewska w każdym calu Elżbieta. I tu obie śpiewaczki świetnie moim zdaniem wybrały opcję ruchu scenicznego. Elżę van den Heever wyraźnie, jak mi wydaje, zauroczyła aktorska prezentacja tej postaci w wykonaniu niezapomnianej Glendy Jackson z brytyjskiego serialu. Ostre, energiczne, niekiedy kanciasto męskie ruchy może nieco momentami zaprzeczały wiarygodności zakochanej przecież i zazdrosnej o względy Leicestera kobiety. Ale moim zdaniem ten wybór dramatycznej prezentacji postaci ukazał Elżbietę I jako silną władczynię Anglii, dla której romantyczne wzloty serca zawsze musiały zejść na plan drugi, gdy chodziło o dobro i bezpieczeństwo kraju. Nie wszystkim ta opcja musiała przypaść do gustu i być może zdarzały się momenty przerysowań, ale jako całość Heever wywarła na mnie znakomite wrażenie.

Wokalnie wieczór należał w całości do rewelacyjnej Joyce DiDonato. Wysoki, znakomicie technicznie wyszkolony, giętki, bezbłędny i precyzyjny w intonacji, srebrzyście dźwięczny i wyrównany w całym rejestrze mezzosopran, o doskonałym i silnym dole, ma przepiękną barwę i należy do tych najlepszych z najlepszych głosów wśród współczesnych śpiewaków operowych. Dodajmy do tego ogromną muzykalność, wycucie stylu prezentowanej na scenie partii, intensywność dramatyczno-interpretacyjną w ekspresji, w której każda fraza obdarzona jest niuansem, detalem i wspaniałą dykcją. No i ta przepiękna śpiewność, liryzm długich, prowadzonych znakomitym legato linii melodycznych, tryle, rewelacyjne piana i pianissima, które wzmocnione jakby od „nitechki” dźwięku w crescendo wznoszą się ponad brzmienie orkiestry. Jej głos zaprezentował nam wszystkie wokalne aspekty roli w najlepszym stylu bel canto, w którym piękno lekkości wykonawczej głosu, od pluszowo aksamitnego brzmienia zadumy wspomnień po intensywność mocy głosu w porywach emocjonalnych, wyrażało szlachetność, niepewność, smutek, furię, rezygnację i pogodzenie się z losem. Oslawiona *Vil bastrada* w scenie konfrontacji dwóch dumnych kobiet mroziła krew w żyłach. Długa stojąca owacja i wiwaty.

Złożona osobowość Elżbiety, jej wrogość i sarkazm, momenty rozterek i ogólna siła charakteru wysoko ustawiają poprzeczkę wykonawczą. Heever moim

zdaniem nie była dobrze dopasowanym wyborem wokalnym. Bardzo dobry, silny, dramatycznie intensywny głos ocierał się o zbyt dużą ostrość brzmienia i zapewne lepiej się sprawdzi w rolach spoza repertuaru bel canto. Nie było w nim lekkości i śpiewnej płynności wymaganej stylem, ale jej aktorskie ujęcie roli i pełne zaangażowanie wykonawcze zasługiwało na wiele braw.

Głos Polenzanigo znakomicie się rozwinął się od czasów jego Don Octavia, Tamina czy Belmonta. Nabrał siły, pewności w dramatycznej interpretacji ról, choć nadal jest oczywiście pięknym w barwie lirycznym tenorem. Zachwycał nas więc i miękkością płynnych w legato tonów i pianami, subtelnością i melancholią, ale również znakomicie przekazał dramat zakochanego i zrozpaczonego kochanka. Brzmiał w pięknej harmonii z głosem Marii, świetnie kontrastował z basem Talbota i barytonem Cecila i zasłużył na ogromne brawa za styl wykonawczy i ogólną muzykalność.

Podziwiałam bas, jakim dysponował Matthew Rose w partii Talbota. Pełen godności, współczucia i szlachetności silny głos znakomicie i z mocą zaznaczył charakter i ważność tej postaci w operze. Śpiewał drugoplanową rolę, ale w duetach czy większych ansamblach wyraziście uczestniczył wokalnie i aktorsko w akcji i tego występu nie da się łatwo zapomnieć, szczególnie po znakomitym duecie (spowiedzi) przed egzekucją z Joyce DiDonato.

Joshua Hopkins jako William Cecil też wywarł dobre, choć mniej spektakularne wrażenie. Najlepszą jego sceną (akt II, scena 1) była prezentacja królowej argumentów za podpisaniem wyroku śmierci na Marię.

Owacją obdarzono też chór, który do prawdy popisał się jak rzadko. Otwierał i kończył operę w pięknie wyciszonego brzmienia piano i pianissimo przed egzekucją.

Maurizio Benini dobrze, choć może nieszczególnie wnikliwie, zagrał muzykę Donizettiego. Wspomagał śpiewaków, nadał całości niezłą płynność, zachowywał dobre tempa i ogólną dynamikę w budowaniu punktów kulminacyjnych. Chciało się jednak jakby usłyszeć nieco więcej, większe zaangażowanie czy większe partnerstwo z głosami. Były to jednak wieczory zdecydowanie zachwycające w każdej frazie partytury wokalne Joyce DiDonato. 🍷



RIGOLETTO

**K**lątwa Szejka w Las Vegas czyli nowy *Rigoletto* w MET. A już myślałam podczas pierwszego aktu, że ta produkcja może się obronić. Ale zacznijmy od początku. Peter Gelb rozważał produkcje różnych oper z Michaeliem Mayerem, ale gdy zrezygnował z powierzenia *Rigoletta* twórcy skandalicznej *Toski*, Lucowi Bondy'emu, w lipcu 2011 r. zwrócił się do Mayera. Do budowy dekoracji światel neonowych wykorzystano kombinację około 3000 metrów giętkiej imitacji światła neonowego, 1000 trójkolorowej taśmy LED i około 1600 żarówek. Samochód, który umieszczono na scenie aktu III to Cadillac Coupe de Ville z 1960 r. zakupiony na eBay'u.

Zaplanowano 14 spektakli *Rigoletta* w dwóch seriach, z dwoma dyrygentami i z dwoma obsadami wokalnymi. W pierwszych 8 orkiestrę prowadził Michele Mariotti (debiut w MET w bieżącym sezonie we wcześniej wystawionej *Carmen*), a w obsadzie głównych ról wystąpili: Gilda – Diana Damrau, Maddalena – Oksana Volkova (debiut w MET, urodzony w Mińsku mezzosopran, członek zespołu Bolszoi), Księżę Mantui – Piotr Beczała, Rigoletto – Zeljko Lucic, Sparafucile – Stefan Kocan. W pozostałych 6 przedstawieniach (13 IV – 1 V) batutę ma przejął Marco Armiliato, a zaśpiewają: Lisette Oropesa (Gilda), Nancy Fabiola Herrera (Maddalena), Vittorio Grigolo (Księżę Mantui), George Gagnidze (Rigoletto), Enrico Giuseppe Iori (Sparafucile, debiut w MET).

Cała ekipa przygotowująca nową produkcję *Rigoletta* debiutuje w MET. Z wyjątkiem pochodzącego z Londynu choreografa, reszta to Amerykanie.

Autor tej produkcji, pracujący na Broadwayu i na Off-Broadwayu Michael Mayer, zdobywca wielu nagród Tony, Drama Desk i Outer Critics Circle wyreżyserował m.in.: *Spring Awakening*, *Thoroughly Modern Millie*, *A View from the Bridge*, *The Lion in Winter* i *Wujaszek Wania*. Jest też reżyserem filmów *A Home at the End of the World* i *Flicka*, a dla telewizyjnej stacji NBC – serii *Smash* i *Do Not Harm*. *Rigoletto* w MET jest jego debiutem w operze.

Christine Jones (dekoracje) otrzymała wraz Mayerem Tony za *Spring Awakening* i *American Idiot*. Współpracuje z wieloma teatrami w USA, a dla Festiwalu w Lincoln Center wykreowała oprawę sceniczną do *The Book of Longing* (muzyka Philipa Glassa z poezją Leonarda Cohena). Była też autorką dekoracji do *Łucji z Lammermoor* (New York City Opera) i *Giulio Cesare* (Houston Grand Opera). Jest członkiem fakultetu w New York University's Tisch School of the Arts.

Susan Hilferty zaprojektowała już kostiumy do ponad 300 produkcji na terenie USA, Japonii, Austrii, Niemiec, Południowej Afryki i dla Londynu. Współpracowała też z teatrami operowymi w Los Angeles, Berlinie, St. Louis, Waszyngtonie i z Glimmerglass Opera. Wraz z poprzednio wymienionymi otrzymała Tony za *Spring Awakening*, a oprócz tego wielokrotnie nagrody i nominacje do Outer Critics Circle, Drama Desk, Olivier czy Hewes Award. Pracowała z wieloma renomowanymi reżyserami i projektowała kostiumy dla filmu i baletu. Jest szefową departamentu projektów w

New York University's Tisch School of Arts.

Kevin Adams, światło, również należy do ekipy, która otrzymała Tony za *Spring Awakening*. Od wielu lat pracuje na Broadwayu, Off-Broadwayu i z teatrami operowymi jak m.in.: Glimmerglass Opera, New York City Opera, Houston Grand Opera, Canadian Opera Company, Washington National Opera. Zaprojektował też światło dla filmu *Mildred Price* (HBO) i zdobył wiele nagród: Obie, Lucille Lortel, Drama Desk i Outer Critics Circle.

Steven Hoggett, urodzony w Londynie choreograf, współzałożyciel i jeden z dyrektorów artystycznych Frantic Assembly, głównie pracuje na Broadwayu i w Wielkiej Brytanii. Do jego nagród należą m.in.: Lortel Award, TMA Award i Olivier. Jest współautorem książki *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre* (ze Scottem Grahamem) i projektował choreografię do wielu reklam i muzycznych promocji.

MET przekazała na żywo do kin spektakl z 16 II (64 kraje w ponad 1 900 kinach). 28 I premiery produkcji, oraz później spektakli 4, 12, 16 II oraz 16, 24 IV i 1 V można było posłuchać na żywo w Metropolitan Opera Radio SIRIUS, na stronie internetowej MET – 28 I, 4 II oraz 16 IV, a radio – 16 II.

Jak zwykle nowej produkcji towarzyszyło wiele imprez: 21 I w muzeum Guggenheim odbył się panel dyskusyjny z Michaeliem Mayerem, Christiną Jones, Dianą Damrau, Piotrem Beczałą i Zeljkim Lucicem, a 25 I odbyła się otwarta próba generalna.

W wywiadach dla prasy Mayer mówił, że opcję przeniesienia historii *Rigoletta* w czasy bardziej nam współczesne zasugerował mu Peter Gelb. Nie chcąc wystawiać go jako dzieła muzealnego umieścił akcję w latach 60. w Las Vegas, czyli w miejscu, które jego zdaniem znakomicie mogło ilustrować otoczenie wypełnione zdeprawowaniem w konflikcie z niewinnością. I tak w jego wersji Diuk jest swoistym celebrytą i właścicielem kasyna, Rigoletto, postać wzorowana na jednym ze znanych komików z Las Vegas, Donie Ricklesie, mieszka, wedle słów Mayera, „gdzieś na pustyni” z córką Gildą. Sparafucile to bandzior w płaszczu przeciwdeszczowym, a Monterone jest arabskim szejkiem. Ale pozostał



G. Verdi – *Rigoletto*  
Piotr Beczała (Księżę)  
fot. Ken Howard/MET

problem kławy, dość archaicznego jego zdaniem konceptu. Powierzono ją więc religijnie wiarygodnej postaci – arabskiemu Szejkowi. W tych bowiem czasach magnaci ropy zaczęli napływać do kasyn Ameryki.

I tu pojawia się pytanie: dlaczego, zdaniem Mayera, współczesny nastolatek ma mieć lepsze odniesienie do lat 60. w Las Vegas, kiedy to królowała na jego scenach tzw. Rat Pack czyli Frank Sinatra, Dean Martin i Sammy Davis Jr.? Ta grupa jest dla nich zapewne tak samo zramolała jak Książę Mantui. No i wreszcie każdą niemal historię zawartą w librettach operowych można odnieść do czasów współczesnych – tylko po co?

Opiszę teraz Państwu to, co widzieliśmy na scenie. Rozpoczęliśmy dramatyczną oprawą światła. Na głęboko czerwonym tle pojawiają się czarne, jakby sylwetki z wycinanki, zarysy kształtów wnętrza i jego gości. Wszystko statycznie zamrożone w bezruchu. Po wybrzmieniu zapowiadającej tragedię muzyki uwertury, ostry blask migocących, neonowych świateł reklam Las Vegas rozświetla mrok i ukazuje nam wnętrze kasyna. Skąpo ubrane sprzedawczynie papierosów i trunków roznoszą je na tacach pomiędzy stolikami graczy. Po obu bokach sceny (kasyna) Mayer umieścił dwie półokrągłe, również mieniące się neonowymi światłami, wieże. To dość realistycznie wyglądające windy. Ubrani w wieczorowe stroje goście kontrastują z Rigolettem noszącym na sobie czerwony w kolorowe diamentowe wzorki sweter z niewielkim tylko zarysem nierównego kręgosłupa i zielone spodnie. Rigoletto kręci się pomiędzy graczami, oferując pełne złośliwego jadu dowcipy i komentarze w stronę eleganckiego i jedyne ubranego w białą smokingową marynarkę i czarne spodnie Diuka. Najpierw cztery, a później osiem bajecznie zbudowanych tancerek, w bardziej odkrywających niż przykrywających ich wdzięki kostiumach z ogromnymi, kolorowymi wachlarzami z piór, tańczy wokół Diuka śpiewającego *Questa o quella* do mikrofonu. Hrabina Ceprano (Emalie Savoy), wysoka, smukła w srebrzysto mieniącej się wieczorowej sukni, przypomina nieco Marilyn Monroe, a jej mąż (David Crawford) w okularach intelektualisty – Arthura Millera, jej męża. Migocące, barwne neonowe światła szampańskiej zabawy w kasynie zakłóca pojawienie się w eskorcie dwóch ochroniarzy arabskiego szejka ubranego w tradycyjne długie czarne szaty z białym nakryciem głowy. Widownia wita

ich pojawienie się śmiechem, który niweczy dramatyczny moment rzucania kławy na Diuka i Rigoletta.

W scenie 2, półkole tworzące tylną ścianę kasyna pozostaje na miejscu z wygaszonymi światłami neonów. Dwie ciemne framugi ażurowych przegród, jedna szersza, poprzeczna, druga węższa w pionie, zostają opuszczone z góry sceny. Wraz z ciemną ławeczką ustawioną pośrodku sceny sugerują, że jest to podwórze (ogród) przed domem Rigoletta. Gilda nosi ciemno niebieską sukienkę w kroju i stylu z przełomu lat 50. i 60., a Rigoletto beżowy płaszcz przeciwdeszczowy. Scena porwana Gildy odbywa się z wykorzystaniem wind. Noszący jak reszta porywaczy maskę Rigoletto zostaje wepchnięty do windy po prawej stronie sceny i wysyłany ku górze do mieszkania Hrabiny Ceprano. Na scenę zostaje wniesiona pomalowana stylowo atrapa sarkofagu egipskiej mumii, do której konspiratorzy pakują Gildę i unoszą ją ze sobą. Gdy Rigoletto wreszcie zjeżdża prawą windą w dół, znajduje nieprzytomną Giovannę w otwartym wnętrzu windy po lewej.

Akt II umieszczono we wnętrzu penthausu Diuka. Pozostało w tle półkole sceny tym razem spowite zieloną materią. Po środku widzimy jakąś złocistą rzeźbę postaci kobiecej, wokół której wije się metalowy niby wąż. Tam też zostały umieszczone kręte schody w dół. I żarcik sceniczny – trzy kryształowe żyrandole, repliki żyrandoli Swarowskiego w MET. Zmęczeni i zapewne skacowani uczestnicy całonocnej hulanki goście Diuka w malowniczych pozach śpią, gdzie popadło. Gdy Rigoletto żąda, by pozostawiono go sam na sam z Gildą, goście Diuka nie wychodzą, tylko zbliżają się do tła sceny i odwracają się tyłem do widowni. Stopniowe wygaszenie świateł pozostawiające jedynie blask lamp na stoliczkach przy fotelach ma uintymnić atmosferę wyznania Gildy. Szejk (Monte-rone) pojawia się w asyście ochroniarzy Diuka, którzy prowadzą go w stronę krętych schodów penthausu. Ubrany jak dość typowy mafioso uczestnik zabawy – ochroniarz Diuka strzela do niego z rewolweru i zabija.

W akcie III scena podzielona jest na dwie części. Po prawej widoczne jest podwórze (parking), na którym pod lekkim kątem i zwróconym bagażnikiem w stronę widowni stoi cadillac. Po lewej – spory, nieco podwyższony w stosunku do powierzchni sceny podest obramowany neonowymi światłami z konstrukcją markującą

zarys ścian i drzwi wejściowych, na które wskazuje kolorowa strzała. To klub striptizowy z przejściem do pokoi na zapleczu, gdzie goście mają szanse na zaspokojenie nie tylko wizualnych potrzeb. Pośrodku pomieszczenia klubu umieszczony jest ośmiokąt podwyższenia z rurą, a dookoła ustawione są wygodne kanapy. Po unie-

G. Verdi – *Rigoletto*  
Emalie Savoy (Książka Ceprano) i Piotr Beczala (Książka)  
fot. Ken HowardMET



sieniu kurtyny akt III *Rigoletto* rozpoczyna naładowany seksem taniec wijącej się wokół rury tancerki topless, która poza skąpym przykryciem dołu przodu brzucha demonstruje widowni i siedzącemu na kanapie gościowi bardzo atrakcyjne krągłe pośladki i piersi i po chwili wychodzi z klientem na zapleczce (podczas prapremiery widownia zareagowała głośnym: bu...). Z informacji podanych prasie, podczas transmisji do kin,

a później na publicznym kanale telewizji amerykańskiej PBS wykluczony będzie pokaz nagości w tej scenie, tak więc jedynie widzowie MET mogą nacieszyć oczy atrakcyjnymi kształtami tancerki topless. Debiutujący w MET mezzosopran, Oksana Wołkowa, może na szczęście poprzeć walory głosu atrakcyjnością ciała. Trudno



chyba mówić o ubiorze, ma bowiem na sobie czarną, krótką halkę oraz rozpięty szlafroczek koloru brzoskwiнового plus czerwone szpilki. Dramatyczna scena kłótni pomiędzy Maddaleną i Sparafucilem odbywająca się podczas burzy jest swoistym pokazem migania w tle neonowych świateł (błyskawic), które mogą przywołać na pamięć zapis fal EKG, oraz migotania wielobarwnych geometrycznych kształtów

przypominających rozproszone fragmenty układanki. Podziwiałam Piotra Beczałę, który ma tak dobrze opanowaną partię Diuka, że mógł się tym razem skoncentrować na wymaganiach aktorskich reżysera. Lekkie zataczanie się podchmielonego Diuka nie należało może do najtrudniejszych ruchów jego choreografii, ale wielkie brawa zebrał od widowni po zakończeniu *La donna e mobile*, którą w drugiej części wykonał w pełnych gracji ruchach wokół rury i zakończył pięknym wokół niej piruetem i opadnięciem do pozycji siedzącej na jej bazie. Bravo! W razie czego kariera tancerza klubowego zapewniona! Po uściskach z Maddaleną Diuk udaje się na zaplecze klubu, by się przespać. Gilda ubrana w spodnie, bluzkę, płaszcz i męski kapelusz oferuje swe życie w dość brutalnej scenie morderstwa. Najpierw zarzucają jej na głowę czarny kaptur, potem sznur, a w końcu Sparafucile wyciąga z kieszeni składany nóż i zadaje jej trzy ciosy w plecy. Ujmując ją od tyłu pod ramiona Sparafucile i Maddalena wyciągają Gildę przed klub i wrzucają do bagażnika cadillaca. Po zakończeniu transakcji ze Sparafucile Rigoletto chce osobiście wrzucić ciało do rzeki (gdzie znaleźć rzekę na pustyni Nevady?). Tragiczny finał opery rozgrywa się w bagażniku cadillaca, z którego Rigoletto nie wyciągnął córki. Po jego otwarciu i stwierdzeniu, że to Gilda padła ofiarą jego żądzy zemsty, siada na jego brzegu pozostawiając ją we wnętrzu. Gilda śpiewa więc końcową arię z wnętrza bagażnika, a Rigoletto rozpacza siedząc na jego krawędzi.

Dodatkowym swoistym skandalem było dopasowanie wersji angielskiej tłumaczenia libretta do stylu produkcji. Śpiewano oczywiście oryginalną włoską jego wersję, ale na indywidualnych ekranikach pojawiały się dziwolągi potocznej mowy i pół slangu, jak np. zamiast Signore – Your Sheikiness (bo Monterone jest tu szejkiem), lub chociażby fragment z arii *Questa o quella*: „My sights are on a swinging girl/So hop on, baby, let's take that whirl!”. A poza tym, czytamy m.in. w owym tłumaczeniu: „get a load of the new dupe, jackpot, pack of lousy rotten rats, knockout” (to ma być odpowiednik – bella), „jerk, Stanco son io” – to „jestem naprany”, a na końcu, kiedy Rigoletto przed odkryciem, że to jego córka stała się ofiarą, rozkoszuje się faktem (we włoskim oryginale), że to jego wróg leży u jego stóp czytamy na ekranach: „and now, I'm the headliner!”. Autorami owego „arcydzieła literackiego tłumaczenia” byli

Michael Panayos i Paul Cremona, który w jednym z wywiadów powiedział, że nie widzi specjalnych różnic z oryginałem.

Decyzję o takim zmasakrowaniu oryginału Piavego, by dopasować ją do swej artystycznej wizji na scenie podjął oczywiście za zgodą i wiedzą Petera Gelba, Michael Mayer, a argumentował to następująco: „Jeśli chodzi o ton [języka], chcieliśmy uchwycić trochę z tego »bada-bing«, tego rodzaju [tonu] swingowego Rat Pack z języka *Fly Me to the Moon*. Dlaczego nie nadać temu takiej wielkiej świeżości i dopasowania w stylu jak tylko to możliwe do tego co się dzieje na scenie? Im mniej braków powiązania, tym lepiej” [tłum. BJ]. Ja najchętniej w przyszłości wolałabym nie widzieć żadnego powiązania Michaela Mayera z operą.

To prawda, że włoska wersja napisów, którą dodano w MET do niemieckich i hiszpańskich tłumaczeń na prośbę konsula generalnego Włoch, jest oryginałem Piavego, no i oczywiście można angielską wersję kompletnie zignorować, ale jaki to daje obraz języka libretta *Rigoletto* Verdiego młodej, jedynie angielskojęzycznej publiczności?

Z pierwszej serii spektakli *Rigoletto* widziałam trzy: 28 i 31 I oraz 12 II. Słyszałam też transmisję radiową i kinową 16 II. Na szczęście nie udało się autorowi produkcji zrujnować muzyczno-wokalnej prezentacji.

Pod względem muzycznym było bardzo dobrze. Po pierwsze wyraźna koncepcja muzyczna dyrygenta, uchwycenie atmosfery całości i doskonale rozegranie w tych ramach każdej ze scen w tempach, dynamice i barwach orkiestry. Szeroka fraza, płynność, dramatyczny ładunek intensywności i budowania napięć. Liryzm smyczków, tyle tragicznego patosu ile trzeba, no i trzymał nas w napięciu w sprężystym posuwaniu akcji. Piękne wydobył też brzmienia poszczególnych sekcji orkiestry oraz pojedynczych instrumentów, które wyraziście zostały uwypuklone, ale zintegrowane z całością, jak np. wiolonczele w scenie pomiędzy Rigolettem i Sparafucilem przed *Pari siamo*, tuba w *Si vendetta*, czy flet w *Caro nome*.

Było to oczywiście po części możliwe również dzięki doskonałej obsadzie wokalnej, która nie obawiała się aż tak wyrazistej ekspozycji głosów i nie potrzebowała pokrywania niedostatków wokalnych w orkiestrze. A więc współpraca i partnerstwo poziomów brzmienia pomiędzy głosami i instrumentami, integracja linii wokalnej z

muzyką. Dawał solistom czas na wybrzmienie, nie poganiał w tempach, szedł za ich głosem i interpretacyjnym podejściem, wyczulony i uważny, oddychał niemal wraz z nimi by mogli zaprezentować się od najlepszej strony.

Ogromne brawa zebrał od publiczności Piotr Beczała za Diuka. Najlepiej moim zdaniem zabrzmiał podczas premiery sezonu nowej produkcji. Najwięcej usłyszałam wtedy niuansu, subtelności i modulacji barw. Radośnie beztraska *Questa o quella* z aktu I, a potem ładnie miękkie uwodzenie Gildy głosem, który bardzo przekonywująco zapewniał ją o miłości. Trudna podwójna aria na początku aktu II rozpoczynająca się od frustracji i gniewu w *Ella mi fu rapita*, żal i bezsilność w *Parmi veder le lagrime* ukazała Diuka, choć jedynie przez chwilę, jako osobę, w której istnieje potencjał dobra i drzemiące w ukryciu emocje czy tęsknoty za innym życiem, niż to puste, wypełnione hulankami i egocentrycznym zaspokajaniem zachcianek. Beczała bardzo dobrze skonstrastował to interpretacyjnie z wypełnioną pasją żądzy zdobycia kolejnej damy *Possente amor mi chiama*. Znakomite wrażenie wywarł też w zaśpiewanym, a nie wykrzyczanym hicie tej opery *La donna e mobile*, której obie zwrotki wyraziście różnicował w barwach i dynamice, nadając drugiej jej części sporo lirycznej miękkości. Próbę kolejnego podboju tym razem skierowaną w stronę Maddaleny też wypełnił uwodzicielsko ciepłym, melodyjnym głosem rozpoczynającym kwartet *Bella figlia dell'amore*. Od jego pierwszego Diuka w MET (2006) upłynęło sporo lat, głos się rozwinął, wyraźnie słyszalne było życie się z rolą, bardziej wnikliwe podejście do prezentacji charakteru i wokalna pewność wykonawcza. Więcej głębi interpretacyjnej, melodyjnej liryczności tej przecież dość płaskiej i w sumie jednowymiarowej postaci, uczyniło tym razem z Diuka mniej papierową postać poprzez barwy głosu w poszczególnych scenach i sytuacjach. Bywał więc i wiarygodnie sympatyczny i odpychająco bezwzględny. No i ma te górne, pięknie dźwięczne, pewne tony, na które zawsze czekają wielbiciele opery.

Diana Damrau została niedawno mamą. Na zapleczu, podczas prób, zatrudniona przez nią niania pilnowała w wózku jej 3-miesięcznego dziecka. Śpiewaczka nie raz już miała okazję zaprezentować swój piękny w barwie i doskonale technicznie wyszkolony sopran w MET. Precyzja wykonawcza w koloraturowych przebiegach,

tryle, pewna, jasno-dźwięcznie brzmiąca góra, doskonałe frazowanie, płynność linii melodycznej nie były jednak puste interpretacyjnie. Jej Gilda była lirycznie słodko-niewinną i młodziutką panną, ale nie głupiutko naiwną. Damrau obdarzyła ją marzeniami i tęsknotami, które uczyniły ją wiarygodnie podatną na uwodzicielskie zabiegi Diuka. Modelowe, pełne blasku i precyzji wokalnej *Caro nome* w najlepszym stylu bel canto, wypełnione ekstazą szczęścia odwzajemnionej miłości, idealistyczna młodzieńcza wiara w potęgę uczuć, ból złamanego ale wbrew wszystkiemu wiernego serca składającego w ofierze swe życie za ukochanego nadały jej Gildzie trójwymiarowości i wiarygodnej szlachetnej prostoty jej świata emocjonalnego.

Stefan Kocan spełnił nareszcie marzenia widowni pięknie wytrzymałym głębokim i pewnym dolnym F roli w pierwszej scenie spotkania z Rigolettem. Jedną z najlepszych wokalnie kreacji tej partii w ostatnich latach w MET. Wołkowa w krótkiej roli Maddaleny zaprezentowała dość silny, ładny w głębokiej barwie mezzosopran, a wspomagające partie były w sumie na niezłym poziomie.

Zeljko Lucic nie jest może typowym interpretatorem tytułowej partii, ale to indywidualne, doskonale mieszczące się w stylu podejście do partii. Ogólna nieporadność reżysera niestety odebrała mu możliwość lepszej aktorsko prezentacji roli. A przecież już na początku aktu I Rigoletto zdecydowanie jawi się jako zniechęcona przez wszystkich postać. W kasynie Las Vegas Lucic nieco bezradnie kręcił się pomiędzy gośćmi i był ogólnie ignorowany. Podobny brak koncepcji reżyserskiej w prezentacji scenicznego charakteru niestety trwał do końca opery. Wokalnie była to postać mniej wypełniona gniewem, a decyzja o zemście wynikała bardziej z rozpacz; to zdecydowanie miękki i bardziej liryczny wokalnie Rigoletto. Elegancja w pięknie prowadzenia długich lirycznych fraz, piękna paleta emocji bezsilnie zdesperowanego ojca w wielkiej scenie *Cortigiani* i rozrywająca serca widowni rozpacz na końcu. Wielkie, w pełni zasłużone brawa nie tylko za pięknie wokalnie wykonaną rolę, ale i za wnikliwość emocjonalnego i dojrzałego artystycznie ujęcia roli.

Tak więc reasumując: wokalny triumf śpiewaków i dyrygenta i fiasco autora produkcji, którego wraz ekipą głośno wybuchano (na tle mizernych oklasków) po prapremierowym spektaklu w MET. ☹

## **P**ana motto życiowe to uczciwość i szczerosc. Jak to się przekłada na prezentację postaci w operze?

Np. w przypadku Des Grieux bardzo łatwo. Des Grieux jest wierny sobie, a jego miłość do Manon jest tak zniechęcająco szczerą i prawdziwą, że przez wszystkie perturbacje wytrzymuje każdą próbę. I to jest wspaniałe. Bardzo się z tą rolą indentyfikuję.

### **Jakie produkcje pan lubi?**

Klasyka czy współczesniona interpretacja opery – jedno i drugie może być bardzo interesujące. Nie lubię kompletnego odchodzenia od idei samego spektaklu. To brak szacunku dla kompozytora, librecisty, samej historii i opery.

### **Chcąc uciec od matematyki zapisał się pan do chóru.**

To był zupełny przypadek. Ale przygoda z chórem nabrała poważnego znaczenia. Złapałem wokalnego bakcyła, czyli pewną potrzebę wydawania z siebie dźwięku i panowania nad nim.

### **Studiował pan m.in. z Lisicianem i Seną Jurinac.**

Byłem u Lisiciana przez trzy tygodnie na kursie mistrzowskim w Weimarze. Było dość intensywnie. Odczułem też pewną sympatię do mnie. Rozpoznał mój głos, bardzo chętnie ze mną pracował i przekazał mi dużo mądrości śpiewaczych. Nie uczyliśmy się śpiewać, bo przez trzy tygodnie nikt nikogo nie jest w stanie nauczyć śpiewać, ale wyznaczył mi pewien kierunek w jakim powinien się toczyć mój rozwój. Wtedy nie zdawałem sobie sprawy jakie to były mądre rady, jaki to wspaniały człowiek i cudowny śpiewak. Lisician to pewien fenomen wokalny, rosyjski Caruso. Jego możliwości wokalne były nieprawdopodobne i nam stawał te same wyzwania. Mówił, że nie ma ograniczeń. Jak będziesz ćwiczył odpowiednią metodą, to do tego dojdiesz. A z Seną Jurinac pracowałem dwa razy podczas kursów mistrzowskich.

# Uczciwość i szczerłość

z Piotrem Beczałą rozmawia Basia Jakubowska

Najpierw w Szwajcarii, a potem w Nicei jako zaproszony przez nią gościnny student. Uratowała moje śpiewacze życie, ponieważ ja, student katowickiej uczelni i raczej „krótki” tenor, koncentrowałem się na Cavaradossim i tego typu rolach ignorując zupełnie Mozarta. A ona mi powiedziała, żebym postępował dokładnie odwrotnie. Pamiętam, że na pierwszym kursie śpiewaliśmy przez trzy dni arię Don Octavia *Il mio tesoro*. Było to dla mnie wielkie wyzwanie. Moje umiejętności techniczne były wtedy bardzo niewielkie. Ale bardzo się zawiąłem bo wiedziałem, że ma rację. Ale są tzw. głosy mozartowskie, które, jak to się mówi w naszym żargonie, nie ugryzą Pucciniego. Umiejętność posługiwania się głosem w Mozarcie jest bardzo ważna, ale śpiewanie tylko Mozarta ma negatywny wpływ na wszechstronność wokalną. Mozart jest bardzo ważną częścią mojego śpiewaczego życia. Jednak dzięki temu, czy przez to, mało śpiewałem bel canta. Jestem jedynym chyba z tenorów tutejszej czołówki, który nigdy nie zaśpiewał Nemorina. To rezultat mojego wyboru.

## Kto odkrył pana prawdziwy głos?

Dokonała tego dyrygentka Chóru Madrygalistów w Czechowicach-Dziedzicach pani Anna Szostak Myrczek, która na jednej z prób powiedziała: „Wiesz co Beczała? Masz całkiem niebrzydki ten głos. Może byś zdawał do akademii muzycznej?”. Po czym wzięłem kilka lekcji u Ireny Lewińskiej, zdałem do Akademii i zostałem ku mojemu ogromnemu zdziwieniu przyjęty. I tak się zaczęło moje śpiewanie, ale mój prawdziwy głos myślę, że odkrył dopiero Dale Fundling, mój obecny pedagog, z którym pracuję od ponad 20 lat. To co odkrył mnie samego zdziwiło i do tego będę dążył jeszcze przez następnych 20 lat.

## Jak pan określiłby swój głos i jak pan buduje repertuar?

Mój liryczny tenor bazuje na barwie, operowaniu nią i to jest jego główna cecha



Piotr Beczała  
fot. Anja Frers/DG

składowa. Nie wysokie dźwięki czy piano. Nie można wrzucać do jednego wora tenora lirycznego, który śpiewa Edgarda, Werthera czy Des Grieux z tenorami, które śpiewają Almavivę, Tamina czy Don Octavia. To zupełnie inne składniki barwowe i obie te grupy muszą mieć inny potencjał wokalny. Istnieje oczywiście tendencja do unifikowania tenora lirycznego, ale jest też i przeciwnie. W jednej z publikacji wydanej w Niemczech przeczytałaby pani, że podzielono go na 20 kategorii! Aż tak rozdzielać tego nie można. Liryczny tenor

ma pewną jakość, która z czasem może nabrać dramatycznej ekspresji emocji i tej nowej jakości tenor jedynie mozartowski praktycznie nie jest w stanie osiągnąć, a tenor liryczny, w moim przekonaniu, jak najbardziej. Dwa dni po skończeniu studiów w czerwcu 1992 r. byłem na pierwszym kontrakcie w Linzu. Pierwszą rolą profesjonalną na scenie był Le Dancaire w *Carmen*, rola barytonowa bez arii z dialogami. Ale już trzy miesiące później – Ferrando w *Cosi fan tutte*, pierwsza, bardzo ciężka, poważna rola. Lepiej czu-

ję się we francuskim repertuarze niż we włoskim. Zawsze tak było. Zaśpiewałem pierwszego Werthera w 1993 r., w moim drugim sezonie. I od razu rola jakby leżała w głosie, choć miałem z nią jeszcze wiele technicznych problemów, ale była jakby naturalnie w nim umiejscowiona. Ten system oceny ról stosuję do dziś. Może to kwestia pewnej elegancji frazowania czy dźwięku podstawowego potrzebnego do tego repertuaru, który jest bliższy mojemu naturalnemu. Przygotowywanie roli jest bardzo indywidualne. To proces, który nie kończy się na zaśpiewaniu pierwszego czy nawet setnego spektaklu. Trwa jak długo się tę rolę śpiewa. Zaczynam bardzo wcześnie, mniej więcej na rok, półtora przed próbami od grzebania w materiałach źródłowych. Śpiewam klasyczny repertuar tenorowy, a więc znam te role. Nie gram dobrze na fortepianie – na nerwach żony czasami, ale mogę przegrać sobie fragmenty. Zaczynam jednak od tekstu, od historii. Bardzo lubię role bazujące na tzw. wielkim repertuarze, czyli od Goethego przez Szekspira. Tak np. zaczynałem przygotowywać *Fausta*. Na szczęście mówię po niemiecku na tyle dobrze, że mogłem przeczytać go w oryginale. Potem postudiowałem różne ujęcia *Fausta*. Nie tylko Gounoda, ale również Berlioz a i Busoniego. Ich spojrzenie na jego postać poprzez pryzmat doboru fragmentów dzieła Goethego. Ważna jest dramatyczna wartość roli. Bez tego nie ma interpretacji. Role, które były kamieniami milowymi w mojej karierze, zacząłem przygotowywać bardzo wcześnie. Tak było z Romeem. Zacząłem oczywiście od Szekspira.

### **Jaką rolę chciałby pan teraz zaprezentować?**

Hoffmanna. Czekałem z Hoffmannem do momentu kiedy zaśpiewałem wszystkie cztery role francuskiego repertuaru romantycznego czyli Romeo, Werther, Faust i Des Grieux. Hoffmann składa się jakby z tych czterech ról. Jest może nie łatwiej, ale ciekawiej mieć te role w repertuarze i z tej perspektywy zaśpiewać Hoffmanna. A nie traktować go jako osobną operę i rolę i na tej kanwie budować interpretację.

### **Śpiewa pan w pięciu językach. Którego zna pan dobrze?**

Rosyjski i włoski. Francuski niestety nie tak jakbym chciał. Uważam, że umiejętność biegłego posługiwania się obcym językiem z dobrą znajomością gramatyki

w przypadku śpiewaka operowego jest drugorzędna. Pierwszorzędna jest umiejętność posługiwania się nim z punktu widzenia wokalnego, muzycznego. Czyli rozpoznanie melodyki języka, kształtowania samogłosek, ich kolorów, stopnia ich wybuchowości, która jest w każdym języku inna. Wiele języków się wyklucza. Np. język niemiecki i włoski przy budowie dźwięku ponieważ jest zupełnie inny impetu jego wydobywania.

### **Czy odmówił pan śpiewania jakichś ról?**

Wiele razy. Np. Hoffmann parę lat temu czy Don Carlos. Odmawiałem też ról z mojego lirycznego repertuaru z przeszłości np. Belmonte. 5 lat temu podjąłem też decyzję nie śpiewania repertuaru niemieckiego w połączeniu z francuskim i włoskim.

### **Która rola sprawiła panu największą przyjemność?**

Jestem w tej cudownej sytuacji, że sobie wybieram to co śpiewam. I wszystko co śpiewam sprawia mi nieprawdopodobną wokalną satysfakcję. Miałem wielką radość ze śpiewania Leńskiego. To samo dotyczy: Romea, Alfreda, Fausta i Des Grieux. Te role są mi bardzo bliskie, ponieważ ja je sobie takimi uczyniłem – przez wybór.

### **Jaki pan ma stosunek do nagrywania?**

Nie przepadam za tym przedsięwzięciem, ponieważ wolę bezpośredni kontakt z publicznością. To też kwestia powtarzania, bycia częścią pewnej produkcji. A nie bardzo ma się do końca wpływ na to jaki będzie produkt końcowy. Przy pierwszej płycie miałem niewielki. Przy drugiej było lepiej. Obecnie mamy na nagranie płyty 5-6 dni. To naprawdę ekstremalnie mało. Jesteśmy też w dość przegranej sytuacji w porównaniu ze śpiewakami sprzed 30 czy 50 lat. Kiedyś dyrygent miał czas na próby z orkiestrą, na interpretację ze śpiewakiem. Teraz idziemy do studia o 11 rano, kiedy głos jeszcze mocno śpi i nagrywamy najcięższy repertuar.

### **Mówiąc o ulubionych śpiewiakach wyjątkowym ciepłem obdarzył pan Fritza Wunderlicha. Wspomniał pan też Tita Schipę.**

Wunderlich to śpiewak, który zrobił na mnie największe wrażenie. Zawsze kiedy go słucham jest to dla mnie przeżywanie na nowo pewnej ekspresji. Po raz pierwszy

usłyszałem go jako student w dziekanacie akademii muzycznej w radiu. Śpiewał *Ombra mai fu* po niemiecku. Akurat przygotowywałem to do egzaminu mając z tym mocne problemy. I nagle słyszę, że ktoś śpiewa to w taki sposób, o jakim nawet mi się nie śniło. Powaliło mnie to zupełnie. Później, w Weimarze przemierzyłem wszystkie sklepy i udało mi się kupić dwie płyty. Mam je do dziś, na szelaku. Był dla mnie taką latarnią morską – co robić, czego nie robić i jak śpiewać. Jak daleko można się posunąć w pewnej dowolności interpretacji nawet najprostszych rzeczy. I tak pewnie już zostanie. Jego wrażliwość na zawsze będzie mi bliska. Jesteśmy też bardzo zaprzyjaźnieni z rodziną Wunderlicha. A Schipa to idol prawie wszystkich wielkich tenorów. To włoska wersja Fritza Wunderlicha. Francuską jest Georges Thill, a rosyjską – Sergiej Lemieszew. Mnie w śpiewaniu interesuje wrażliwość, umiejętność operowania głosem, pewne cieniowania i kolory.

### **Gdyby pan mógł zaśpiewać z jakąś legendarną śpiewaczką, kto to by był?**

Callas. Nie ze względu na głos, tylko na dojrzałość, nieprawdopodobną indywidualność artystyczną i sposób operowania emocjami w głosie. Jej typ interpretacji był, jeżeli nie idealny, to bliski ideałowi. Bardzo też jestem ciekaw tematów jakie poruszyłaby ze mną w trakcie przygotowywania produkcji.

### **Jakie ćwiczenia wzmacniają mięśnie kontrolujące oddech?**

Dobre śpiewanie jest najlepszym ćwiczeniem oddechu. Zbyt duża tężyzna fizyczna przeszkadza w śpiewaniu. Co mi z tzw. „sześciopak” na brzuchu jeżeli mnie to usztywni w czasie śpiewania? Inne partie mięśni pracują dla śpiewaka, a inne dla golfisty czy biegacza.

### **Jak utrzymuje pan formę?**

Specjalnie do Romea cztery lata temu schudłem 14 kilo i staram się utrzymać tę wagę. To kwestia kondycji na scenie, po której często musimy biegać i co wpływa na kontrolę oddechu. Nie mogę śpiewać, gdy jestem zdyszany. Wiele razy mówiłem reżyserom: Nie będę biegał stamtąd tam, ponieważ mam później arię i to odbije się negatywnie na moim sposobie operowania głosem. Krytykują nas za brak aktorstwa. A co robili tenorzy przez ostatnie 50-70 lat? Rola ma być w głosie,

ale trzeba niestety ponieść konsekwencje czasów w jakich żyjemy.

**Przy końcu kariery chciałby pan zaśpiewać Otella. Kto według pana jest najlepszy?**

Ramon Vinay. Jego *Niun mi tema* jest nie do powtórzenia. Wierność partyturze, artykulacji zapisanej przez Verdiego, jego absolutne podporządkowanie głosu. Najlepszy Otello z perfekcyjnym potraktowaniem całości roli.

**Jest pan czwartym polskim tenorem w MET, a Des Grieux był pana szóstą rolą. Która z nich była najbardziej satysfakcjonująca?**

Myślę, że albo Romeo albo Des Grieux. No może *Boheme*, ale to mój typowy repertuar. Nie Leński, bo już wystąpiłem w 12. różnych produkcjach. Nie Rigoletto – z tego samego powodu. No i Diuk to kwestia interpretacji. Moi koledzy, którzy współcześnie ze mną go śpiewali, albo już z niego zrezygnowali, albo się na nim przewieźli. Jestem jedynym z tej grupy, który śpiewa go od 9 lat i jeszcze będzie śpiewać. Bo można go pojmować jako rolę prawie spinto, którą nie jest, lub jak np. w ujęciu Björlinga, dla mnie idealnego interpretatora, czy Pavarottiego, który nigdy nie był dramatyczny. Był typowo lirycznym tenorem z przepięknym squillo, kawałkiem słońca w głosie.

**Gdyby Peter Gelb zapytał pana jaką operę ma dla pana wystawić, którą by pan wybrał?**

*Werthera*. A Peter Gelb mnie pytał. Na razie nie mam czasu na *Werthera* wtedy, gdy on mógłby go włączyć do programu. Z MET podpisałem kontrakt do sezonu 2016/17. Ale *Werthera* mam w planach w innych operach, więc się go trochę naśpiewam.

**A polska opera?**

*Straszny dwór*. Należałoby wystawić coś co jest w MET wogóle nie znane, a *Straszny dwór* świetnie by się moim zdaniem obronił. To tylko kwestia marketingu.

**Co pan robi w wolnych dniach?**

Czytam książki, spaceruję, rozmawiam z żoną, gram w golfa, oglądam filmy. Bardzo lubię *Rybkę zwaną Wandą*, *Piąty element* i *Dzień świstaka*. *Seksmisję* mogę oglądać co tydzień.

**Po jakie książki pan sięga?**

Staram się okazjonalnie czytać poezję Herberta, Szymborską.

Nikt nie uśpiewa Des Grieux bo jest piękny i znany. Musi mieć głos tenorowy i umieć nim operować.



Piotr Beczala  
fot. Anja Frers/DG

Lawrence Olivier powiedział, że można być albo aktorem, albo gwiazdą. Obecnie wiele oper poszukuje bardziej gwiazd, a nie śpiewaków.

To się zemści. Może się to udawać przez jakiś czas, ale nie ma takiej możliwości, żeby celebryci załatwili produkcję.

**Czego pan nie lubi robić?**

Kopać w ogródku.

**Słucha pan jakiejś muzyki dla przyjemności?**

Zdarza mi się. Beatelsów.

### Czy ma pan jakieś ulubione miejsce?

Zawodowo bardzo lubię Nowy Jork. Bardzo lubię Wiedeń, porządek monachijski i czystość w Zurichu.

### Gdyby pan nie śpiewał, jaką karierę w życiu by pan obrał?

Zawsze chciałem być kapitanem statku i taki był mój pomysł jako młodego człowieka. Wybrać się do szkoły morskiej w Gdyni. Ale było to za daleko od mojego rodzinnego miejsca i się nie zdarzyło.

### Jak pan rozładowuje stres po spektaklu?

Czasem idziemy z przyjaciółmi i kolegami z obsady do restauracji, by rozładować podwyższony poziom adrenaliny. Ale po godzinie, dwóch to mija i wtedy naprawdę czuje się zmęczenie.

### Co pan robi w dniu spektaklu?

Staram się przestrzegać odpowiedniego czasu w jedzeniu, nie później niż cztery godziny przed spektaklem. Najczęściej makaron – jak sprotowiec. Dostawa energii i niewielkie obciążenie dla żołądka.

### Co pan lubi jeść?

O, bardzo lubię jeść. Uwielbiam mięso, ryby, makaron. Uwielbiam właściwie wszystko i jestem wszystkożerny. Najtrudniej zachować w tym umiar, ale nie mam nałogów. Nigdy nie paliłem. Bardzo lubię dobre wino, ale w umiarze i nigdy w dniu spektaklu. Lubię wypić espresso po kolacji, ale nie jestem od kawy uzależniony.

### A pana plany prowadzenia szkoły wokalne?

Uczę w klasach mistrzowskich więc buduję sobie pewną wizję. Bardzo możliwe, że za kilka lub kilkanaście lat coś takiego gdzieś powstanie. Chciałbym, żeby to było na zasadzie rozbudowanych klas mistrzowskich, pewna kontynuacja, ale nie przez trzy tygodnie, tylko np. przez trzy lata. Z całym oprogramowaniem i pomocą psychologa, który przygotowywałby młodych ludzi do zawodu. To jest niedoceniane i wręcz lekceważone. Sam lekceważyłem to przez wiele lat. Byłoby tam kilku zaufanych nauczycieli kontynuujących metodę, którą mnie uczy Dale Fundling, starej szkoły bel canto, czyli umiejętności wyprodukowania dźwięku, a dopiero później operowania nim. Najpierw nauczyć się wyprodukować dźwięk, a potem rób z

nim „artyzm”, a nie odwrotnie – rób sztukę na czymś co nie istnieje. To najstarsze, konserwatywne podejście szkolenia podstaw operowania głosem. Ale czasy się zmieniły i ekspresja, której nie uczyło 100 lat temu w głównych, wielkich szkołach wokalnych jest inna. Współczesna technika śpiewania różni się diametralnie od techniki jaką stosowała np. szkoły Garcii. Dzisiejsi śpiewacy muszą sprostać innym warunkom ekspresyjnym w interpretacji i również w produkcji dźwięku. Wynika to z oczekiwana publiczności. 100 lat temu tenor śpiewał Cavaradossiego w sposób w jaki dzisiaj śpiewa się Mozarta. Było kilka wyjątków. Obecnie zmieniły się też wymiary w śpiewie. To co kiedyś uważało się za forsowanie dzisiaj jest normalne. Tylko powstała technika, która umożliwia ten typ ekspresji bez szkodenia głosu. Jestem za ewolucją, nie za rewolucją. Ewolucja zawsze spogląda wstecz, bierze pod uwagę to co było przed nami w przeszłości. Rewolucja to wszystko odrzuca. Nigdy nie odrzucam historii wokalne i doświadczeń śpiewaków ostatnich 100-150 lat. Ale mamy rok 2013 i to co teraz kreujemy jako śpiewacy, ten dźwięk, ten rodzaj śpiewania, tę technikę – to jest wszystko to, co się działo do tej pory plus to co jest oczekiwane od nas przez współczesny świat.

### A któremu Maestro najwięcej pan zawdzięcza?

Nello Santi. Zaśpiewałem z nim w pierwszym *Rigoletcie* prawie 12 lat temu w Zurychu i od tego czasu w wielu spektaklach, głównie Verdiego. To stara, dobra włoska szkoła z tradycją, uwielbiamą głos i budująca interpretację na śpiewie. W dzisiejszych czasach to bardzo rzadkie. Orkiestra go kocha i gra z nim inaczej, ponieważ wie, że jego interpretacje będą czymś naprawdę specjalnym. Nie miałem niestety okazji śpiewać z Maestro Levinem, ale tak się ułożyło życie.

### Zaczelismy rozmowę od pana motta życiowego: szczerłość i uczciwość. Podsumowując – proszę mi powiedzieć co pan ceni w życiu najbardziej?

Życie. Wychodzę z założenia: żyj i dać żyć innym. Pewnie można by sięgnąć głębiej, że miłość, wzajemny szacunek, ale to nieodzowne elementy życia. Szanuję ludzi i chcę być szanowany. Czyli: życie samo w sobie jest piękne i trzeba je przeżyć jak najbardziej godnie. ☺

**N**ie ma zgodnej opinii o dacie i miejscu jej urodzenia, jedne źródła podają, że przyszła na świat 26 maja 1856 r. w Tykocinie, inne podają Łomżę i rok 1859. Była córką Sylwestra Szumińskiego i Emilii z Michałowskich. Po śmierci pierwszego męża wyjechała do Warszawy, gdzie zaczęła się uczyć najpierw gry na fortepianie, później śpiewu. Jako śpiewaczka była uczennicą Tytusa Mikulskiego w Warszawskim Instytucie Muzycznym oraz Józefiny Reszke. Później studiowała u Lampertiego w Mediolanie i D. Artôta w Paryżu. Szlifowała też wokalną formę pod okiem pochodzącej z Kielc Fiderici-Jakowickiej.

Karierę rozpoczęła 16 listopada 1881 r. występując na koncercie w Warszawie pod nazwiskiem Klamrzyńska. Jej prawdziwy debiut sceniczny miał miejsce 8 lutego 1883 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, a pierwszą jej partią była Helenka w *Duchu wojewody* Ludwika Grossmana. Debiut był na tyle udany, że przyjęto ją do zespołu stołecznej opery. Po dwóch latach, w sierpniu 1885 r. opuściła Warszawę już jako Stromfeld-Klamrzyńska (w 1884 r. wyszła drugi raz za mąż, za aktora Czesława Stromfelda, który uczył ją gry scenicznej) i przyjęła propozycję Opery w Petersburgu, gdzie zaproponowano jej stanowisko primadonny. To stało się początkiem jej międzynarodowej kariery, którą robiła w iście ekspresowym tempie. Już rok później poznała ją Moskwa. W maju 1889 r. podbija publiczność mediolańskiego Teatro dal Verme i Teatro Real w Madrycie, gdzie śpiewa partię Królowej Małgorzaty w *Hugonotach*. Partię Walentyny śpiewała w obu przypadkach Teresa Arkiel. Następnie były sukcesy w londyńskiej Covent Garden, Teatro San Carlo w Neapolu oraz ponownie madrycki Teatro Real, gdzie m.in. zaśpiewała partię kapłanki Leily w *Poławiaczach perel* Bizeta. W 1900 r. odnajdujemy jej nazwisko na afiszu Teatro Masimo w Palermo, gdzie śpiewa Walentynę w *Hugonotach*, rok później wraca tą partią do neapolitańskie-



# Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska

Adam Czopek

go Teatro San Carlo. Z obserwacji afiszy z jej nazwiskiem wynika jasno, że była w tym czasie jedną z najbardziej poszukiwanych odtwórczyń partii w wielkich operach historycznych Meyerbeera.

Na zagranicznych scenach występowała jako Alessandra Stromfeld-Klamsizska. Potrzebowała zaledwie pięciu lat, by stanąć na deskach najbardziej prestiżowych scen Europy. Czasami, choć rzadko, występowała gościnnie w Warszawie i Lwowie. W recenzjach podkreślano, że ma „głos świeży, dźwięczny o rozległej skali i ujmującą powierzchowność” albo „słowiczy głos, technika doprowadzona do wyżyn prawdziwego artyzmu i wdzięk całej postaci”. Uważano ją za jedną z najwybitniejszych śpiewaczek swoich czasów. 19 maja 1893 r. była partnerką sławnych braci Reszków podczas ich gościnnych występów w Operze Warszawskiej: śpiewała Julię, Jan Reszke śpiewał Romea, a Edward Ojca Laurentego w *Romeo i Julii*. „Jakże byłoby pożądanem, aby pogłoski o gościnnych występach p-ni Stromfeld-Klamrzyńskiej w sezonie zimowym sprawdziły się! Byłaby to prawdziwa biesiada artystyczna dla naszego miasta, i pozwoliłaby nam zakończyć dzisiejszy artykuł miłym słowem: »do widzenia«.” – napisał po tym występie warszawski sprawozdawca. Z okazji setnego przedstawienia *Rigoletta* sam Giuseppe Verdi wręczył Aleksandrze Stromfeld-Klamrzyńskiej złotą tabliczkę z napisem „Słowikowi znad Wisły. Verdi”. Można o tym przeczytać w książce Teresy i Zdzisława Sabatów *Cmentarz Stary w Kielcach*.

Była typowym sopranem liryczno-koloraturowym, a trzon jej rozbudowanego repertuaru stanowiły partie: Julii w *Romeo i Julii* oraz Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Neddy w *Pajacach* Leoncavalla, Adiny w *Napoju miłosnym* i Łucji w *Łucji z Lammermoor* Donizettiego. Miała w repertuarze imponującą liczbę 60 partii, a osiągnięcia stawiają ją w rzędzie najwybitniejszych śpiewaków tamtych lat z Adelina Patti i Marceliną Sembrich-Kochańską na czele. Największe sukcesy odnosiła jako Małgorzata w *Hugonotach*, w operze tej śpiewała czasem również partię Walentyny.

„Artystka piękny swój materiał, podatny do koloratury, wyrobiła znakomicie; jej gama jest równa i prawidłowa, jej tryle niezwykle, jej nuty wysokie pewne i bez zarzutu. Widocznym jest staranie o to, aby być uzbrojoną od stóp do głów, i nie mieć pięty Achillesa; siła głosu w ustępach dramatyczniejszych jest zupełnie wystarczającą, i emisja nut, wysokich zwłaszcza, w kierunku tej potrzeby, wybornie wypracowana. Obok gry nadzwyczaj starannej i inteligentnej, uczucie, jak o tem przekonaliśmy się z roli Gildy w *Rigoletcie*, objawia się bardzo szczerze, słowem w artystycznej całości nie brak żadnego szczegółu, żadnego warunku



powodzenia. Na żadnym zaniedbaniu tego talentu schwycić nie można; a że przytem wrodzone zalety są niepospolite, łatwo zrozumieć rezultat i świetną, w krótkim lat przeciągu wyrobioną karierę” – donosiło warszawskie Echo Teatralne, Muzyczne i Artystyczne wydawane przez Aleksandra Rajchmana.

W 1898 r. kończy karierę sceniczną i na kilkanaście lat przenosi się do Odessy, gdzie jest cenionym pedagogiem śpiewu. Ostatni etap jej życia, od 1919 r. jest związany z Kielcami, gdzie również w pierwszych latach po powrocie z Odessy udzielała lekcji śpiewu. Zmarła w wieku 88 lat, pochowano ją na Cmentarzu Starym w Kielcach. Przyznaję, że zaintrygowała mnie sprawa osiedlenia się tej wielkiej artystki w, jakby nie było prowincjonalnych wtedy, Kielcach. Okazało się, że jej syn z pierwszego małżeństwa osiadł w tym mieście i tutaj założył rodzinę. Dlatego właśnie po zakończeniu kariery osiadła w Kielcach, gdzie otoczona rodziną syna przeżyła ponad 25 lat. Nagrobek na kieleckim cmentarzu wystawiła jej synowa Maria.☺

# O *Etiudach* Chopina

z pianistą Janem Lisieckim rozmawia  
Dorota Staszekiewicz

**T**ak niedawno podziwialiśmy twoją grę w Krakowie, a już jesteś w Tokio i grasz Beethovena z Rotterdam Orchestra. Kiedy planujesz występy promujące twoją nową płytę z *Etiudami* Chopina?

Koncerty z dwoma opusami etiud grałem od końca stycznia 2013 r. Pierwszy występ odbył się w Santa Fe, a będzie ich sporo i na całym świecie. Etiudy grałem również w urodziny Chopina.

**Tęsknisz za domem i za bliskimi, kiedy jesteś w trasie? Jak sobie z tym radzisz?**

Mam ogromne szczęście mieć wspaniałych rodziców. Uwielbiam podróże ale nie lubię być sam, więc mama albo tata – albo oboje – są razem ze mną. Dzięki temu podróże są łatwiejsze, są przygodą i przyjemnością. Do domu wracam z radością – bo to prawda, że wszędzie dobrze, ale najlepiej w domu...

**W Krakowie genialnie zagrałeś na bis mazurek Chopina i fragment *Wariacji Goldbergowskich*. Wiesz, że krytyka określa cię następcą Goulda? Wzorujesz się na nim?**

Glenn Gould to wspaniały artysta, jego interpretacje są ciekawe i inspirujące. Nie mam wzorów ani idoli, jest natomiast wielu artystów, których szanuję i podziwiam. Krytycy mnie niespecjalnie interesują.

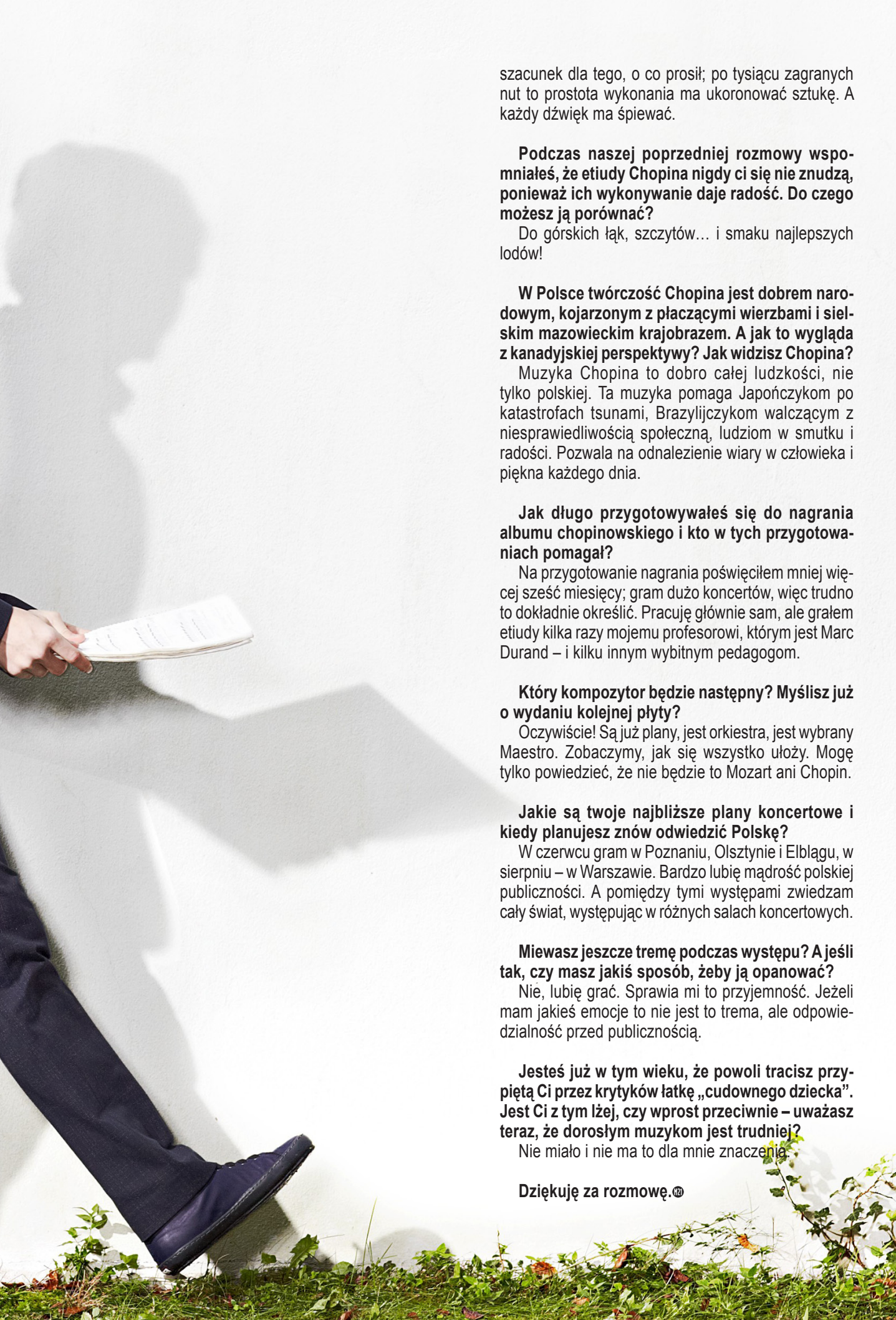
**Wytwórnia Deutsche Grammophon zapewnia ci pełną swobodę w doborze repertuaru – to przywilej dostępny wyłącznie najlepszym muzykom świata! Dlaczego teraz wybrałeś Chopina? Czy zgodnie z powiedzeniem, że „bliższa koszula ciału”, bliżej ci do Chopina niż do innych kompozytorów?**

Muzyka Chopina jest mi bliska ze względu na jej uniwersalne i ponadczasowe piękno i treść. Bardzo ważne jest dla mnie, że znam polski krajobraz, język, historię i kulturę. Pracuję, aby ta wiedza rosła ze mną. Ostatnio będąc w Łodzi odwiedziłem Muzeum Miasta Łodzi, a w Krakowie trzy placówki Muzeum Narodowego z wystawą *Młodej Polski*. Wybrałem Chopina bo sądzę, że gram jego etiudy inaczej; mam nadzieję że zgodnie z życzeniami Chopina, ale też w zgodzie z tym, jaki jest nasz nowoczesny świat.

**Co jest najtrudniejsze w interpretowaniu utworów tego artysty?**

Moim zdaniem Chopin zapisał wszystko w nutach. Był niezwykłym kompozytorem, mam więc ogromny





szacunek dla tego, o co prosił; po tysiącu zagranych nut to prostota wykonania ma ukoronować sztukę. A każdy dźwięk ma śpiewać.

**Podczas naszej poprzedniej rozmowy wspomniałeś, że etudy Chopina nigdy ci się nie znudzą, ponieważ ich wykonywanie daje radość. Do czego możesz ją porównać?**

Do górskich łąk, szczytów... i smaku najlepszych lodów!

**W Polsce twórczość Chopina jest dobrem narodowym, kojarzonym z płaczącymi wierzbnami i sielskim mazowieckim krajobrazem. A jak to wygląda z kanadyjskiej perspektywy? Jak widzisz Chopina?**

Muzyka Chopina to dobro całej ludzkości, nie tylko polskiej. Ta muzyka pomaga Japończykom po katastrofach tsunami, Brazylijczykom walczącym z niesprawiedliwością społeczną, ludziom w smutku i radości. Pozwala na odnalezienie wiary w człowieka i piękna każdego dnia.

**Jak długo przygotowywałeś się do nagrania albumu chopinowskiego i kto w tych przygotowaniach pomagał?**

Na przygotowanie nagrania poświęciłem mniej więcej sześć miesięcy; gram dużo koncertów, więc trudno to dokładnie określić. Pracuję głównie sam, ale grałem etudy kilka razy mojemu profesorowi, którym jest Marc Durand – i kilku innym wybitnym pedagogom.

**Który kompozytor będzie następny? Myślisz już o wydaniu kolejnej płyty?**

Oczywiście! Są już plany, jest orkiestra, jest wybrany Maestro. Zobaczymy, jak się wszystko ułoży. Mogę tylko powiedzieć, że nie będzie to Mozart ani Chopin.

**Jakie są twoje najbliższe plany koncertowe i kiedy planujesz znów odwiedzić Polskę?**

W czerwcu gram w Poznaniu, Olsztynie i Elblągu, w sierpniu – w Warszawie. Bardzo lubię mądrość polskiej publiczności. A pomiędzy tymi występami zwiedzam cały świat, występując w różnych salach koncertowych.

**Miewasz jeszcze tremę podczas występu? A jeśli tak, czy masz jakiś sposób, żeby ją opanować?**

Nie, lubię grać. Sprawia mi to przyjemność. Jeżeli mam jakieś emocje to nie jest to trema, ale odpowiedzialność przed publicznością.

**Jesteś już w tym wieku, że powoli tracisz przypiętą Ci przez krytyków łatkę „cudownego dziecka”. Jest Ci z tym lżej, czy wprost przeciwnie – uważasz teraz, że dorosłym muzykom jest trudniej?**

Nie miało i nie ma to dla mnie znaczenia.

Dziękuję za rozmowę. @

# Wrażliwy chuligan

Odkryłem, że można zrobić coś więcej na fortepianie. Odkryłem siebie w tej muzyce. A to ważniejsze niż to na jakim instrumencie się gra, co się na nim gra, ważniejsze nawet niż sama muzyka. Te emocje, wyrażanie siebie. Jak to rozumiałem, to pomyślałem, że mogę sięgnąć i po Pendereckiego, pomimo to, że pianiści jazzowi jeszcze tego nie robili. Sposób, w jaki przekazywał swoją emocjonalność odkryłem w sobie dopiero teraz. Emocjonalność zakamuflowana za płaszczyzną nie tyle melodii i harmonii, co warstwy dźwiękowej, takiej szmerowej warstwy dźwiękowej, czasem bardzo trudnej w odbiorze. Ale uczuciowość Pendereckiego jest dla mnie uczuciowością neoromantyka. To jest przecucie, lub może – przeświadczenie. Jak słucham Pendereckiego, to mam wrażenie, że za tym brzmieniem, które do mnie dociera jest ukryta zupełnie inna muzyka niż kiedyś myślałem. Struktura, następstwo fragmentów po sobie, narracja napięć... to wszystko sprawia, że ta muzyka jest pół na pół – współczesna i klasyczna.

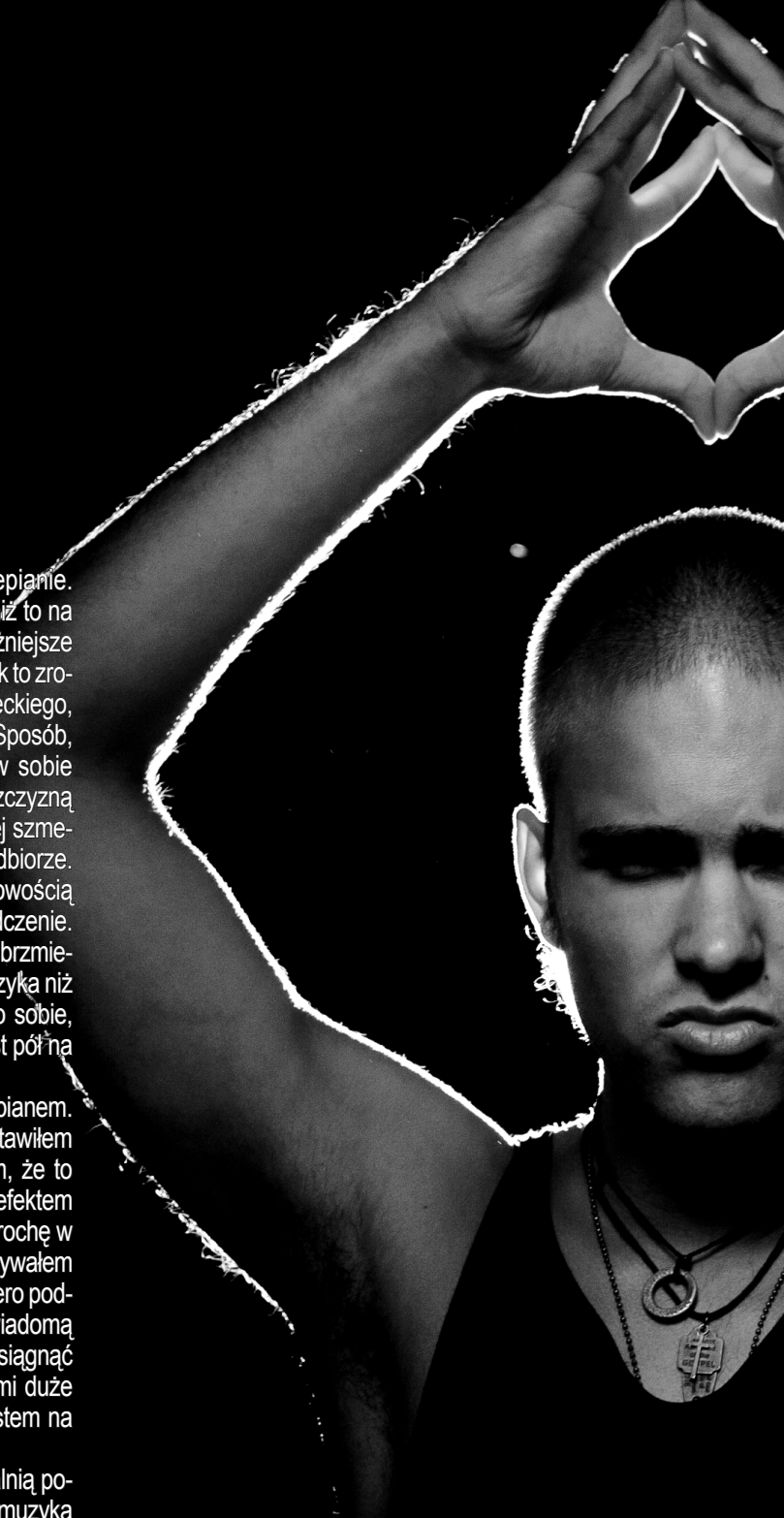
Praca nad jego utworami była wielką przygodą z fortepianem. Dopiero co odkryłem ile można na nim zrobić a już postawiłem sobie zadanie, żeby zagrać coś konkretnego. Uznałem, że to możliwe. To była teza, którą miałem poprzeć właśnie efektem mojej pracy, jakim była płyta. Wiedziałem, że podążam trochę w nieznanne. W czasie przygotowywania nagrania wypróbowałem różne techniki. Część już znałem, inne narodziły się dopiero podczas pracy nad płytą. To był eksperyment, w którym niewiadomą był efekt końcowy. Jak zabrmi całość? Czy uda się osiągnąć właściwe brzmienie? Muzyka Pendereckiego stawiała mi duże wyzwania. Nie wiedziałem, czy zdołam sprostać, bo jestem na początku mojej drogi.

Klasyki słucham analitycznie. Jest ona dla mnie kopalnią pomysłów, niewyczerpanym źródłem inspiracji. Szczególnie muzyka renesansowa, dawne myślenie harmoniczne – bardzo mnie to intryguje. Również kompozytorzy schyłku. Schyłku renesansu, schyłku neoromantyzmu, przesilenia i skoki na głęboką wodę. Wczesny ekspresjonizm, Skriabin na przykład. Szostakowicz. Ludzie, którzy poświęcili swoje życie, żeby rozwijać harmonię. To oni pociągnęli wszystko do przodu. Beethoven. On popchnął w muzyce do przodu właściwie wszystko. Nieoceniony człowiek. I wielki buntownik. Skriabin na swój sposób też stał się buntownikiem. Jakie czasy taki buntownik. Ktoś, kto nie widząc horyzontu stawia następne, przedziwne kroki.

Nie chodzi o to, żeby odcinać się od korzeni. Od korzeni odcinać się nie wolno. Ale należy sprzeciwiać się istniejącym zasadom. Są po to, żeby je łamać. Na przestrzeni wieków nic

innego z nimi nie robiono, tylko je łamano. Ale właśnie dlatego są potrzebne. Jeśli chodzi o fortepian, miałem takie przecucie, że można zupełnie inaczej na nim grać. Nie chodzi o samo granie wewnątrz instrumentu. Wielu kompozytorów, wielu pianistów już to robiło. Muzycy jazzowi zwykle bagatelizują ogromne możliwości wykorzystania różnych innych technik gry na fortepianie, szeroki wachlarz możliwości, jakie płyną z samego mechanizmu. Można dużo więcej emocji oddać. Można dużo dokładniej siebie pokazać. A muzyka – to powinno być coś intymnego.

Nie chcę mówić o tym jak powinno być. Nie uważam, że posiadam wiedzę jaki powinien być artysta – oprócz tego, że jestem przekonany, że powinien wyrażać siebie. Nie urodziłem się do bycia buntownikiem. Ale realia zmuszają mnie do buntowniczej





## o pracy nad ostatnią płytą, widokach na przyszłość, jazzie i rewolucji mówi Marii Napieraj Piotr Orzechowski, vel Pianohooligan

bie, a nie – przez jazz o jazzie. Nie wiedzieć czemu, w obecnych warunkach to co mówię jest bardzo rewolucyjne.

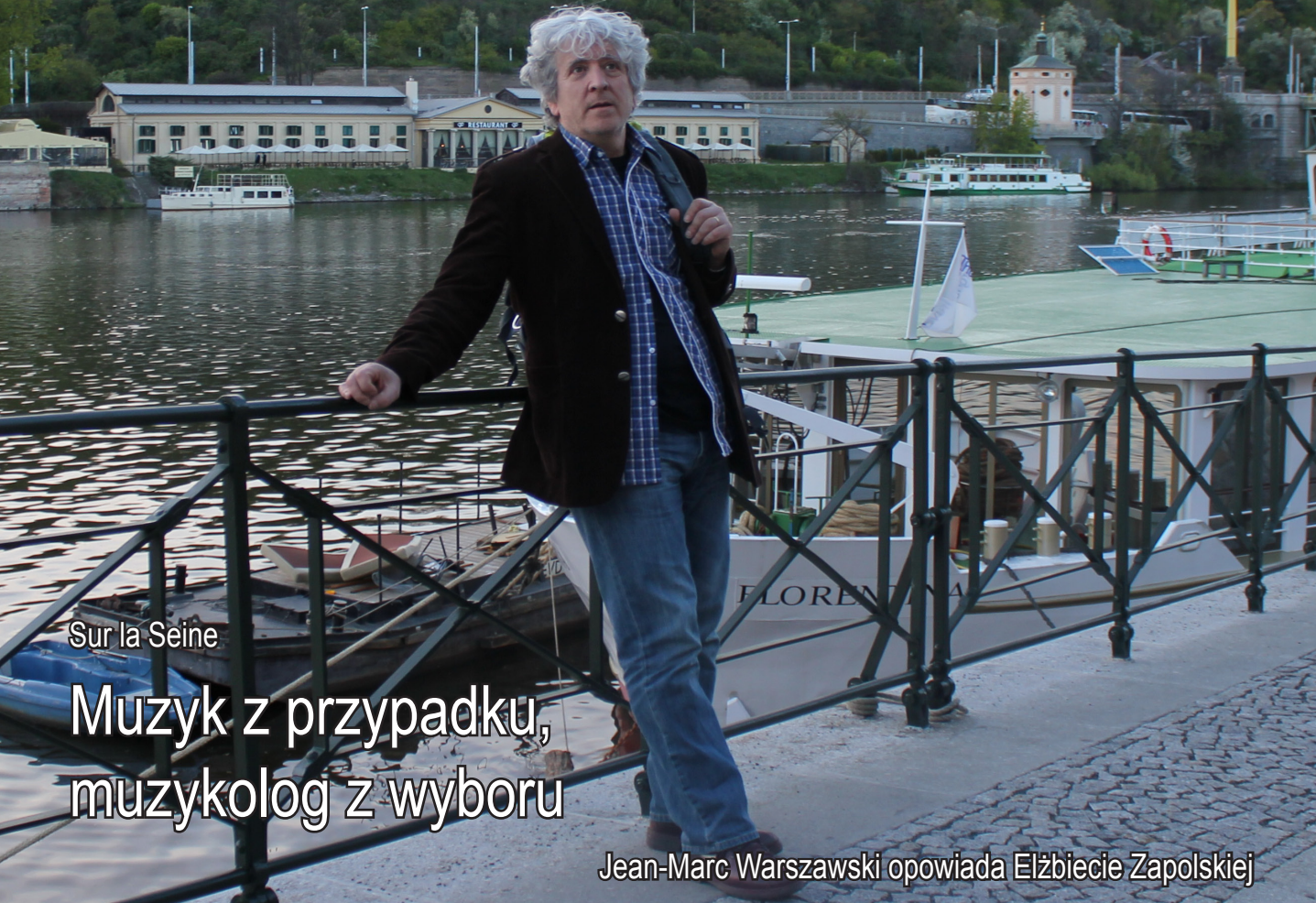
Nie chcę stawiać sobie granic. Moja muzyka powinna dotrzeć do wszystkich – niezależnie od upodobań, czy wykształcenia. Ale to jest możliwe tylko, jeśli w muzyce się zawrze szczere emocje. Przecież tego właśnie ludzie szukają w muzyce – od zawsze. O to właśnie chodzi – a nie o jakieś zagadywanie do publiczności w czasie koncertów, czy granie pod publiczność. To są takie muzyczne narkotyki naszych czasów – łatwo uzależniają, a właściwie nic nie dają w zamian. Jeśli coś zmieniają, to na gorsze. Na scenie powinny się dziać rzeczy dyktowane wyłącznie przez muzykę. To bardzo ważne, żeby nic nie udawać.

Ja się z moim wizerunkiem identyfikuję. W całości. To po prostu jest metafora. To wszystko co widzę na tej okładce – to wszystko jest dla mnie alegoryczna rzecz. Jest dla mnie oczywiste jak można to odczytywać. Naprawdę ciężko dyskutować z ludźmi, którzy wolą sobie dać szybką odpowiedź na mój temat, a nie będą próbowali dotrzeć do tego na czym właściwie to moje chuligaństwo polega.

Niektórzy twierdzą, że aby zrobić rewolucję trzeba urodzić się gdzie indziej – nie w Polsce. W pewnym sensie mają rację – Polakowi trudno byłoby zrobić rewolucję w amerykańskim jazzie, oryginalnym jazzie. Naszych działań nawet nikt nie zauważa, jeśli nie będziemy tam, na miejscu. Ale w tutejszym, europejskim jazzie rewolucję zrobić można i należy. Ta rewolucja musi polegać na uwierzeniu w naszą moc, w moc naszych osobowości, naszej kreatywności. Ameryka to jest tygiel różnych kultur. Ale my w Europie mamy tradycje i wiadomo jak długie są te tradycje. No i mamy klasykę i ze wszystkich jej etapów można czerpać w swoich projektach. Można samemu się rozwijać na tej podstawie, rozwijać swoje myślenie harmoniczne... tak zaniedbane w jazzie.

Ci pierwsi jazzmani dochodzili sami do wszystkiego. Nie mówię, że byli jacyś super wykształceni. Ale dochodzili w jazzie do własnej emocjonalności i wtedy to miało sens. Teraz uczenie się tego wszystkiego jako gotowych formuł to działanie wstecz. „Tu masz te skale, według których oni grali. Tu masz te akordy, których oni dokładnie tak używali.” A oni nie nauczyli się tego z podręcznika. Oni to wyprowadzili z siebie. Tutaj powinno się stać dokładnie to samo. Tylko nie na zasadzie kopiowania tego co już było. I to jeszcze takimi prostymi środkami – aby to tylko przyjemnie zabrzmiało. „Spróbuj swingować tak jak oni.” A dlaczego ja, z takimi korzeniami, z takim doświadczeniem, z taką emocjonalnością mam swingować tak jak oni? Jest stos pytań, na które nie ma odpowiedzi. I nie powinno się w ogóle ich zadawać, ani być zmuszonym do ich zadawania. ☺

postawy. To taka czysta złość na ludzi, którzy kopią innych. Którzy tak się fascynują inną osobą, że robią wszystko, aby się do niej upodobnić, grać dokładnie jak ten ktoś. To jest irytujące szczególnie w jazzie, bo tu jest istotny element improwizacji. Szkoda, że zwykle jest w niej tak mało osoby, która gra. Tutaj w Polsce, gdzie tradycja klasyczna powinna być mocno zakorzeniona w człowieku i jazz powinien służyć jako drogowskaz, być takim alarmem przypominającym: „mogę improwizować! Z tym całym moim bagażem historii, kultury...”. Mogłaby nawet powstać jakaś opozycja w stosunku do jazzu. Fajnie umieć go grać, ale to już było. Ten gatunek rozwija się tylko dzięki ludziom, którzy dodają coś od siebie. Jeśli się tego nie zauważy i będzie się powtarzać schematy, to staniemy w miejscu. Można mówić przez jazz o so-



Sur la Seine

## Muzyk z przypadku, muzykolog z wyboru

Jean-Marc Warszawski opowiada Elżbiecie Zapolskiej

**J**ean-Marc Warszawski, jest pan...  
no właśnie, kim pan właściwie jest?  
Jak mogłabym pana przedstawić?

Jestem... muzykiem z przypadku, muzykologiem z wyboru, u steru wielkiej struktury medialnej przekazu drogą cyfrową – trochę z przypadku a trochę z wyboru. Można by więc mnie przedstawić jako „metamuzyka” zważywszy, że muzykologia (termin nie całkiem trafny) nie jest nauką w pełnym tego słowa znaczeniu, raczej – dziedziną, którą się uprawia, podobnie jak np. medycynę. Jeśli jest tu coś z nauki, to już bardziej od strony muzyka, więc może lepiej „muzykograf”? – nieco pejoratywnie, ale za to poetycko.

Dla mnie jest pan przede wszystkim muzykologiem o podejściu intelektualnym rzadko spotykanym, które polega na analizie przedmiotu badań ściśle w kontekście społecznym i kulturowym danej epoki – jak gdyby to, co późniejsze nie istniało – oraz na spojrzeniu na kompozytora jako jednostkę o właściwym tylko sobie curriculum vitae. Odrzuca pan klasyfikacje wpajane w szkołach jako zbyt rygorystyczne i zachęca nas do innego spojrzenia na własną kulturę.

Wielu spośród moich kolegów poszukuje powszechnych praw obowiązujących w

historii, zasad i dowodów liczbowych – nie po to, aby wyjaśnić i nadać sens naszej rzeczywistości, lecz po to, by dowieść naukowego charakteru ich działań. Twórca sztuki byłby więc według nich tym, który „przekazuje” niezmiennie, transcendentalne prawa. Gorzej, historia byłaby „odbiciem” tych odwiecznych i wszechobowiązujących w świecie zasad. Zdziwiał mnie sukces, jaki zdobyła semiologia muzyczna – nie-dorzeczność wprowadzona w latach 70. przez Jean-Jacquesa Nattieza, powstała na gruncie strukturalizmu, który stworzył nadzieję odkrycia fundamentalnych praw psychologii ludzkiej poprzez próbę jasnego sformułowania uniwersalnych reguł języka.

Przeciwny temu wszystkiemu, uważam, że twórczość artystyczna – pomijając sprawy techniki i mechaniki – jest owocem wyobraźni, marzeń, indywidualnych decyzji podejmowanych w kontekście określonych dynamik społecznych i które systematycznie – z powodów witalnych – wymykają się spod kontroli racjonalności. Wyobrazić sobie zasady racjonalne w sztuce – to tak, jakby móc objąć umysłem zero w absolu: możliwość kompletnego zatrzymania wszelkiego ruchu, a więc – życia...

Klasyfikacje „szkolne” odnośnie epok czy gatunków w sztuce mijają się – rzecz jasna – z prawdą, bo zostały sformułowane

jakby na kształt elementów składowych rozmaitych kolekcji, albumów ze zdjęciami albo znaczkami pocztowymi, na bazie czegoś powierzchownego, cech zewnętrznych nie pozwalających wytłumaczyć genezy poszczególnych faktów, np. co przyczyniło się do powstania danej kantaty świeckiej Bacha, albo dlaczego pewne tendencje przetrwały w kulturze tak długo, jak choćby inspiracja muzyką włoską. Ktoś powie „muzyka baroku”, jak określa się styl romański lub gotycki zwiedzanego kościoła: to są puste określenia, nawet jeśli figurują w przewodniku turystycznym.

**Czy uważa pan, że jednostki sławne niegdyś a dziś zapomniane lub zbyt mało znane zostały „zepchnięte” w głęboki kąt pamięci zbiorowej dlatego, że ich dzieła są rzeczywiście mniej wartościowe w stosunku do geniuszy, którym śpiewa się głośno hymny pochwalne, czy też dlatego, że nie zostały wypromowane w odpowiedni sposób za ich życia i przez następne pokolenia?**

Nie rozumiem w ten sposób. Dla mnie – jako muzyka i słuchacza-melomana zainteresowanego wszystkim, co osobliwe i oryginalne, oraz muzykologa formułującego historię i to, co w niej specyficzne – bycie sławnym lub nie jest bez większego

Acte Préalable



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



Wszystkie kwartety smyczkowe Zygmunta Noskowskiego w znakomitym wykonaniu Four Strings Quartet już dostępne (AP0234 i AP0235)

Dzięki nam znikają kolejne „białe plamy” muzyki polskiej...

Acte Préalable  
AP0235

## Zygmunt Noskowski

### Chamber Works 2

String Quartet no. 3 in E minor • Humorous Quartet  
Variations on a theme by Viotti • Vis-à-vis

world premiere recording

Four Strings Quartet



## Maciej Łabecki i Elżbieta Tyszecka w 15 rocznicę śmierci Romana Maciejewskiego

Acte Préalable  
AP0275

## Roman Maciejewski

### Works for Violin and Piano

Violin Sonata • Notturmo  
7 Caprices by Paganini

world premiere recording

Maciej Łabecki, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

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

## Nowości kwiecień 2013

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych oraz w sieci: m.in. [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) i [www.merlin.pl](http://www.merlin.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.

znaczenia. Należy jednak rozgraniczyć dwie sprawy: chęć zachowania pamięci o określonych ludziach – co leży w sferze pamięci zbiorowej – oraz chęć tworzenia historii – i tu widzę swoje miejsce – poprzez „opowiadanie” (według słów historyka Paul Veyne’a) kolejnych cywilizacji.

**Wydaje się pan być jednym z tych myślicieli, którzy nieustannie zachęcają nas do pójścia w kierunku repertuaru muzycznego mało lub wcale nie znanego nie tylko dla satysfakcji intelektualnej i moralnej, ale również dla zwykłej przyjemności. Nie myślę się chyba? Jest pan przede wszystkim hedonistą muzyki!**

Tak, oczywiście, myślę, że sztukę odbieramy przede wszystkim poprzez zmysły. Działa ona na nasze emocje. Kontakt z dziełami sztuki i przyjemność rozciągnięta w czasie, jaki temu poświęcamy, są wysoce budujące i odgrywają ogromną rolę w kształtowaniu naszej osobowości i naszego spojrzenia na otoczenie. Ten kontakt nie wymaga moim zdaniem żadnego przygotowania. Często zadaje mi się pytanie, od jakiego „programu” należy zacząć, aby wejść w świat muzyki i polubić ją. Niezmiennie odpowiadam, że nie jestem dyrektorem umysłów, że trzeba słuchać jak najwięcej, bo z czasem następuje rodzaj „otwarcia” na muzykę. Kształtujące się preferencje indywidualne potęguje jeszcze odczuwalna potrzeba nowych doświadczeń.

Pamięć zbiorowa deformuje, usztywnia historię, nadając jej charakter zbyt koturnowy. Beethoven, Mozart czy Bach – przekształceni w monumenty i obiekty kultu – mogą być równie dobrze źródłem przyjemności i pozytywnej inspiracji, jak też zasłaniać horyzonty i blokować ewolucję.

**Jest pan również tym, któremu zawdzięczamy pierwszą i bardzo kompletną prezentację w języku francuskim Marii Szymanowskiej, kompozytorki z okresu rodzącego się w Europie romantyzmu, na którą nadal patrzy się w jej rodzinnym kraju z lekkim przymrużeniem oka... Czy ma pan jakiś szczególny stosunek do tej postaci?**

Ten przykład doskonale odzwierciedla moje podejście do muzyki... Przed laty otrzymałem płytę, którą zwyczajnie położyłem na adapterze. Z zasady nie czytam

przedtem książeczek ani okładek. Sądziłem, że usłyszę coś, co ma jakiś związek z Karolem Szymanowskim! A tymczasem, to było coś z Chopina nie będąc nim, coś cudownie subtelnego, jakiejś oryginalnej urody, na dodatek jakby Chopin przed Chopinem. To podnieca ciekawość. We Francji stawia się Chopina obok Liszta i Alkana: oto trzech muszkieterów fortepianu. Nikt spontanicznie nie szuka – nawet jeśli pamięta się o Johnie Fieldzie – pewnej stałej tradycji tej muzyki gdzieś między Polską, dworem carskim w Rosji a Paryżem.

**D**r Jean-Marc Warszawski – francuski muzyk i muzykolog, twórca i wydawca od 1999 r. strony internetowej [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org). W 1995 r. obronił pracę doktorską na temat tekstów o muzyce, od Boecjusza do Jean-Philippe’a Rameau (480–1764). Jako badacz, interesuje się głównie zagadnieniami związanymi z epistemologią: jak tworzy się historię, jaką rolę w historii kultury odgrywa muzykologia. Zajmuje się analizą krytyki w sztuce z punktu widzenia filozofii i estetyki. Autor licznych publikacji drukowanych i w formie elektronicznej, m.in.: *Dictionnaire des écrits sur la musique (Słownik tekstów o muzyce)*, *Histoire et document. Essai d'Épistémologie (Historia i dokument. Esej epistemologiczny)*, wykłada gościnnie na uniwersytetach oraz bierze udział w seminariach naukowych we Francji i za granicą.

Przy okazji dowiadujemy się, że Goethe stracił głowę z podziwu dla tej kobiety i jej talentu – Goethe, który uchodził przecięt za muzycznego osła.

W ten właśnie sposób historia jawi nam się w żywych barwach, przeszłość nabiera znów życia – na przekór temu, co usztywnione na kształt monumentu. Rok Chopina we Francji nie znalazł jednak miejsca dla Marii Szymanowskiej ani Johna Fielda. Nie było też – o ile mi wiadomo – żadnego seminarium ani wykładu na temat „stylu nokturnu” (znów nie najlepszy termin...).

**10 lat temu stworzył pan stronę internetową [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org), na której co miesiąc umieszcza pan niesłychaną ilość informacji o wydarzeniach muzycznych i kulturalnych. Pana magazyn ma dużo więcej czytelników niż większość czasopism poświęconych muzyce klasycznej. Jak się to panu udało?**

Na początku, mając umowę z wydawcą instytucjonalnym, chodziło o „echo” i dodatkowe informacje związane z moją pracą doktorską. Stopniowo jednak [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org) przekształciło się w publikację elektroniczną niezwykle poczytną.

Ten sukces można przypisać kilku czynnikom, których część kontroluję, a część funkcjonuje jakby poza mną.

Jeśli chodzi o stronę techniczną, równoległe do muzyki i jeszcze zanim ukończyłem jako pasjonat studia muzykologiczne (podjęte z ciekawości „turystycznej”), wszelkie moje poszukiwania, praca, działalność w stowarzyszeniach, postawiły przede mną cały szereg problemów związanych z organizacją, prezentacją graficzną, statystyką, redagowaniem oraz publikacją gazetek i dzienników, itp. Rzuciłem się więc na głęboką wodę informatyki w czasach, gdy systemy „siadały” bez przerwy, zwłaszcza, gdy mój syn wpadał w wir gier. Przez cały ten czas, o dziwo, internet zupełnie mnie nie pociągał. W 1991 r., całkiem przez przypadek, dałem się przekonać koledze-pasjonatowi i podłączyłem do sieci. Razem stworzyliśmy nasze pierwsze strony.

Jeśli chodzi natomiast o treści, w tym jestem bardzo mocny! Do celów mojego doktoratu sformułowałem ok. 3000 notek bibliograficznych. Jestem w stanie przeanalizować w bardzo szybkim tempie rozbudowane materiały tekstowe, dysponuję również wielkim zasobem prywatnych źródeł informacji i mam tylko 20 minut drogi do departamentu muzyki Biblioteki Narodowej (BNF).

Część „archeologiczna” strony [www.musicologie.org](http://www.musicologie.org) obejmuje z jednej strony – publikowaną systematycznie serię biografii kompozytorów francuskich, a z drugiej – serię dotyczącą terminów muzycznych wybieranych drogą losowania. Z czasem, doszły jeszcze do tego treści wydawnicze i... cały szereg najróżniejszych opóźnień!

Jednym słowem, strona posiada własną dynamikę wewnętrzną. Sukces zawdzięczam z pewnością jej spójności, jak również wartościowym treściom oraz troszeczkę o jasną i przejrzystą typografię, wybieraną z myślą o wygodzie czytelnika a nie – dla pokazania umiejętności stosowania najnowszych technologii. Przede wszystkim zaś zawdzięczam go przyjemności i pasji, z jaką ją budowałem i przyplwywie nowej energii, gdy zacząłem odkrywać statystyki jej poczytności. To trochę tak, jakby stać na scenie i mieć wrażenie, że daje się spektakl dobrze przygotowany i że publiczność reaguje pozytywnie.



**Ach, zapomniałam powiedzieć, że jest pan również specjalistą od rocka underground z lat 70...**

Nie przesadzajmy z tym „specjalistą”... W przestronnym domu, w którym spędziłem dzieciństwo, było kilka instrumentów klawiszowych, w nie najlepszym zresztą stanie. Było nawet harmonium. One stanowiły dla mnie kryjówkę, zastępując doskonale misia pluszowego, a później – osobisty pamiętnik. Oczywiście, rodzice załatwili mi jakieś lekcje muzyki, co może nie było w końcu najlepszym pomysłem... W dniu moich piętnastych urodzin zagrałem w zespole zaangażowanym na bal. I tak, przez 7 czy 8 kolejnych lat nie przestałem grać 1 – 2 razy w tygodniu, do tego – tournée w czasie wakacji letnich na balach, dancngach, w klubach i restauracjach, w rozmaitych zespołach profesjonalnych. Był też epizod kwartetu rockowego, w którym graliśmy „kawalki” z repertuaru zespołów anglosaksońskich, a na koniec – trio rzeczywiście underground, wykonujące własne kompozycje lub improwizacje (przygotowane!). To trio z pewnością nie wyszłoby z garażu, gdyby nie kumpel ze szkoły, który podjął się roli menadżera. Będąc bratem ważnej sekretarki w magazynie pop-music, mógł sobie pozwolić na przesadną śmiałość! A może był rzeczywiście przekonany o naszej genialności? Krótko mówiąc, weszliśmy w efemeryczny i burzliwy świat francuskiego rocka underground. Nie był to ruch całkiem niewinny... Zdarza mi się – bardziej jako archiwista niż znawcy – opowiadać o tych czasach młodzieży i studentom uniwersytetów, którzy na nowo interesują się epoką po 1968 r... może z powodu nagrań zachowanych przez ich rodziców?

**Znajdujemy się nad brzegiem Sekwany... Pana nazwisko przywołuje nazwę Warszawy... Jakie jest pana**

**spojrzenie na historię, która przemawia przez pana nazwisko?**

Moi dziadkowie opuścili Warszawę udając się do Paryża w rok po urodzeniu mojego ojca. Myślę, że pociągał ich urok zakorzenionej od dawna w kulturze francuskiej tradycji emigracji polskiej, a równocześnie – pragnęli sukcesów, jakimi cieszyli się ich krewni zamieszkali w pięknych

wany do batalionu polskiego rozbitego w pierwszych dniach walki przez lotnictwo niemieckie. Gdy naziści zajęli Francję podległą rządowi kolaborantów, nie udało się im schronić na południu kraju, jeszcze wówczas wolnego, i tam poszukać nowych klientów. Wszyscy, wraz z najmłodszą córką, zostali zamordowani w Auschwitz. Mój ojciec uciekł z obozu jenieckiego dzięki



apartamentach dzielnicy Haussmanna, szyjący ubrania na miarę przedstawicielom „wyższych” sfer i świata filmu. Moi dziadkowie byli biedni. Zamieszkali w XX dzielnicy, dzielnicy emigrantów, w 5 osób w dwóch pokojach, które służyły równocześnie za pracownię rymarską. Na początku drugiej wojny światowej ojciec został zmobilizo-

pomocy leśnika, który za pieniądze jednego z przyjaciół przeprowadził go do „wolnej strefy”. W Lyonie ojciec dołączył do szeregow francuskiej Résistance. Wspomnienia, jakie przychodzą mi do głowy w związku z nazwiskiem, które noszę, nie wykraczają poza obszar tej katastrofy i pozostają, niestety, z dala od Polski.☹

# Maria Stuarda Donizettiego

Basia Jakubowska

**M**aria Stuarda, opera seria czy tragedia liryczna w dwóch lub trzech aktach, w zależności od wyboru edycji partytury, powstała do libretta Giuseppego Bardariego. Prapremiera pod tytułem *Buondelmonte* miała miejsce w Teatro San Carlo w Neapolu 18 X 1834 r. Wystąpili: Giuseppina Ronzi de Bagnis (Bianca), Anna del Sere (Irene), Francesco Pedrazzi (Buondelmonte), Fererico Crespi (Lamberto). Prapremiera jako *Maria Stuarda* miała miejsce w La Scali 30 XII 1835 r. z obsadą: Maria Malibran (Maria Stuarda), Giacinta Puzzi-Tosi (Elisabetta), Domenico Reina (Leicester), Ignazio Marini (Talbot).

Oto głosy głównych ról: Maria Stuarda – sopran, Elisabetta – sopran, Leicester – tenor, Talbot – bas, Cecil – bas.

Po trzecim spektaklu *Rosmonda d'Inghilterra* we Florencji, Donizetti wyjechał do Neapolu przez Rzym, gdzie miał się spotkać z żoną, Viginą. W Neapolu podpisał 12 IV 1834 r. kontrakt na nową operę dla Teatro San Carlo. Miała być oparta o sztukę Schillera *Maria Stuart*, którą pokazano po raz pierwszy w Weimerze w 1800 r., a którą Donizetti widział w Mediolanie we włoskim tłumaczeniu Andrei Maffei. Początkowo chciał by libretto napisał Romani, ale ponieważ nie odpowiedział na jego prośbę, zwrócił się do 17-letniego studenta prawa z Neapolu, Giuseppego Bardariego. Pisane wedle wskazówek kompozytora było to jego pierwsze i jedyne libretto operowe. Donizetti skomponował *Marię Stuardę* latem, a próby rozpoczęły się we wrześniu. Niestety po udanej próbie generalnej, zakazano wystawienia opery edyktem króla, a powodem zapewne był fakt, że królowa Maria Cristina w linii prostej pochodziła od Marii, Królowej Szkotów. Mogły też jednak dotrzeć na dwór doniesienia o zajściu w scenie konfrontacji obu królowych podczas pierwszej próby z orkiestrą. W tej scenie Maria nazywa królową Anglii Elżbietę I „vil bastarda”. Giuseppina Ronzi de Bagnis śpiewająca Marię, obdarzyła tę frazę tak wielką mocą

przekonania, że Anna del Sere (Elżbieta) zaatakowała ją fizycznie wyrwijając jej włosy z głowy i okładając ją pięściami. Ronzi de Bagnis odparła ów atak tak skutecznie, że Anna del Sere zemdląła i trzeba było ją zanieść do domu.

Donizetti zgodził się, co prawda z niechęcią, zaadaptować muzykę *Marii Stuardy* do innego tekstu. Początkowo zasugerowano historię Lady Jane Grey, by nie marnować wykonanych już kostiumów z epoki Tudorów, ale cenzorzy zakazali tego tematu, więc akcję przeniesiono do XIII-wiecznej Florencji, a główni bohaterowie mieli ilustrować konflikt pomiędzy Guelphimi i Ghibellinami. Zmienił też oczywiście tytuł na *Buondelmonte*, skomponował trochę nowej muzyki, a libretto opracował Pietro Salatino, który był już autorem tekstu do *Sancia di Castiglia* z 1832 r. Wszystko to złożono razem w ciągu kilku dni, dosłownie sylaba po sylabie, by „wpasować” tekst do już istniejącej muzyki i po 11 dniach prób, w tej właśnie postaci odbyła się prapremiera pierwszej wersji *Marii Stuardy*. Nową operę przyjęto dość chłodno, a po spektaklach w Neapolu Donizetti natychmiast ją wycofał. *Maria Stuarda* w swej pierwotnej wersji dotarła na scenę La Scali 30 II 1835 r. z dodatkami duetu, który Donizetti skomponował do *Buondelmonte*, a teraz przekazany Marii i Leicesterowi, oraz uwerturą. Data premiery została przełożona z 28 na 30 XII z powodu niedomagań tytułowej bohaterki, Marii Malibran, która była zirytowana rozmaitymi cięciami i zmianami zażądany przez cenzurę. I tak np. „vil bastarda” zmiekkczono na „donna vile”. Malibran jednak z uporem używała oryginalnego tekstu na scenie. Po 6 spektaklach, z których część pokazano jedynie jako akt I, w którym Maria Stuarda wogóle nie pojawia się na scenie i z dodatkami dwóch aktów *Otella* Rossiniego, w których Malibran śpiewała Desdemonę, władze zakazały jakichkolwiek wystawień *Marii Stuardy*.

Operę pokazano jeszcze w kilku produkcjach w innych teatrach we Włoszech i

w dwóch wystawieniach poza ich granicami (Oporto i Lizbona), ale dopiero w 1865 r. *Maria Stuarda* powróciła do Neapolu, czyli do miasta prapremiery *Buondelmonte*, w swej oryginalnej wersji. Po czym znów zniknęła z repertuaru aż do 12 X 1958 r., kiedy to wznowiono ją w Teatro Donizetti Bergamo pod batutą Oliviera de Fabritiisa.

W krajach obszaru anglojęzycznego po raz pierwszy zaprezentowano ją w St. Pancras Town Hall w Londynie 1 III 1966 r. W Nowym Jorku najpierw usłyszano ją w wersji koncertowej 16 XI 1964 r. i dopiero 12 XI 1971 r. po raz pierwszy wystawiono *Marię Stuardę* na amerykańskiej scenie w San Francisco Opera House pod batutą Richarda Bonyngę'a z Joan Sutherland w roli głównej. We Florencji pojawiła się w 1967 r. z Leylą Gencer i Shirley Verrett. Partia Marii została tak skomponowana przez Donizettiego, że mogą wykonywać ją i sopran i mezzosopran. Obsada wokalna dwóch królowych tej opery opiera się bowiem na kontraście ich dwóch głosów. Historię tego operowego dzieła opowiadają głównie wypełnione ogromnym dramaturgicznym napięciem i intensywnością recitativy, a osławiona fraza z konfrontacji „vil bastarda” jest właśnie częścią jednego z nich. Partię tytułową śpiewały na całym świecie m.in.: Montserrat Caballé, Leyla Gencer, Beverly Sills, Janet Baker, Edita Gruberova, a rolę Elżbiety – Agnes Baltsa, Eileen Farrell, Rosalind Plowright, Huguette Tourangeau i Shirley Verrett. Wszystkie te nagrania dostępne są też na rynku, tak więc jest w czym wybierać. Z wielką też maestrią Donizetti wykorzystał potencjał wszystkich głosów i ich kombinacji.

Libretto Bardariego okroiło niemal doszczętnie sztukę Schillera, eliminując wszystkie polityczne i religijne wątki oraz redukując ilość bohaterów z 22 do 6. Udało się jednak zachować emocjonalne konflikty w akcji. W skrócie jest to opowieść o dwóch królowych. Elżbieta zakochana w Earlu Leicesterze, ulega jego preswazjom i udaje się z wizytą do uwięzionej w Fotheringhay Marii. Podczas spotkania Maria

obraża Elżbietę i w końcu Elżbieta podpisuje jej wyrok śmierci. Leicester, który jest zakochany w Marii, na rozkaz Elżbiety ma być świadkiem jej egzekucji.

Uwertura skomponowana na premierę w Mediolanie zakrojona jest na wielką skalę. Operę otwiera chór i pełna gracji aria Elżbiety *Ah! quando all'ara scorgemi*, po której następuje atrakcyjna choć dość konwencjonalna w stylu cabaletta *Ah! dal ciel discenda un raggio*. Bardziej interesujące muzycznie wydają się dwa fragmenty śpiewane przez Leicestera: cavatina *Ah! rimirò il bel sembante* i cabaletta *Se fida tanto colei mi amo*, w której ostatnich dwóch strofach dołącza do jego głosu głos Talbota, czyli bas. Niekonwencjonalne jest też zakończenie aktu I – duet Elżbiety i Leicestera. Jego arioso wprowadzające melodyjne *largo* *Era d'amor l'immagine* i późniejsze pełne pasji *vivace* *Sul crin la rivale*.

W akcie II Maria rozpoczyna arię *largo* *Oh! nube che lieve per l'aria ti aggiri* z pełnymi elegancji, melancholii i tęsknoty liniami wokalnymi. Cabaletta *Nella pace del mesto riposo*, po tym jak dochodzą do niej odgłosy przybycia Elżbiety i jej świty, brzmi w bardziej zdeterminowany sposób. Pełen emocji jest też duet Marii z Leicesterem *Da tutti abbandonata*, który prowadzi do krótkiego sextetu z otwierającą go frazą *E sempre la stessa*, śpiewaną przez Elżbietę. Tzw. dialog dwóch królowych, podporządkowany jest w zasadzie sytuacji dramatycznej, ale muzyka znów przejmuje prymat w pełnym pasji finale aktu.

Wypełnione refleksją orkiestrowe preludium otwiera akt III. Następujące po nim duettino Elżbiety i Cecila przechodzi w trio z Leicesterem i nie należy do największych osiągnięć muzycznych Donizettiego. Pięknie natomiast brzmi w scenie 2 duettino Marii i Talbota (duetto della confessione) z wuszącym wprowadzającym duet *largo* *Quando de luce rosea*, którego skala i intensywność zapowiada późniejszą muzykę Verdiego.

Najwspanialsza jest jednak scena ostatnia opery poprzedzona zwiastującym tragedię preludium – elegijne w tonie i wypełnione smutkiem *Inno della morte* dla chóru i finałowe solo Marii. Jej głos ma się wznosić do górnego G i przez kilka taktów płynąć ponad głosami chóru w modlitwie *Deh! Tu di un umile preghiera il suono odi*. Najpierw słyszymy recitativ z melancholijnym w brzmieniu solo na klarnecie i wyciszonymi głosami chóru. Finałowe smutne, ale wypełnione spokojem *largo* *Di un cor che more* nazwane jest w partyturze „aria del supplizio” (aria egzekucji). Przygotowująca się do wejścia na szafot Maria śpiewa wypełnioną godnością szalenie wzruszającą cabalettę *Ah! se un giorno de queste ritorte*.

Finał opery charakteryzuje w muzyce ogromny patos z wykorzystaniem rogow i perkusji. Jest też jakby marsz pogrzebowy, który prowadzi do chóru śpiewającego „hymn śmierci”.

Po kolejnym zakazie wystawień *Marii Stuardy*, praktyczny Donizetti zaadaptował część jej muzyki do innych oper – *La*

*Favorita* (1840) i do dwóch nieukończonych oper: *Adelaide* i *L'Ange de Nisida*. Wznowienie *Marii Stuardy* w Neapolu w 1865 r. z kolejnymi zmianami i poprawkami pozostało więc jej trzy-aktowym modelem, wedle którego wystawiano ją aż do lat 80. XX w., kiedy to odnaleziono autograf partytury w Szwecji. Dzięki owemu odkryciu przywrócono operze jej dwuaktowy charakter, jak się wydaje najbardziej zbliżony do zamysłu Donizettiego ze skróconą uwerturą, i który obecnie prezentuje MET. Pierwszy spektakl nowo odnalezionej partytury opery odbył się w Bergamo w 1989 r.

Anna Bolena, Maria Stuarda i Roberto Devereux uznawane są obecnie za tzw. trylogię z czasów Tudorów skomponowaną przez Donizettiego. Nie był to jednak oryginalny zamysł kompozytora,



Elza van den Heever (Elisabetta) i Matthew Polenzani (Leicester)  
G. Donizetti – *Maria Stuarda*  
fot. Ken Howard/MET

szczególnie jeśli przypomni sobie, że jest autorem opery z 1828 r. – *I Castello de Kenilworth*, która opowiada dramatyczną historię nieszczęśliwego romansu Elżbiety i Leicestera. W Nowym Jorku trylogię z czasów Tudorów rozślawiła Beverly Sills, która zaśpiewała główne partie w New York City Opera we wczesnych latach 1970.

Historycy tych czasów twierdzą, że spotkanie i konfrontacja dwóch królowych nie miało miejsca, ale fakty nigdy przecież nie powstrzymywały dramaturgów czy librecistów przed czysto fikcyjną prezentacją wydarzeń mogących ilustrować wielkie konflikty czy tragedie. Egzekucja Marii Stuart (1542–1587) odbyła się po 18 latach uwięzienia przez Elżbietę I (1533–1603). Obie nie były już wtedy młode. Elżbieta miała 54 lata, gdy podpisywała rozkaz egzekucji, a Maria 45. ☹

Divine Levine – boski Jimmy (15)

# Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (9)

## *Duchy Wersalu*

Basia Jakubowska

**D***uchy Wersalu* – grand opera buffa w dwóch aktach (z prologiem i finałem w 14 scenach) skomponowana na zamówienie MET. Muzykę skomponował John Corigliano do libretta Williama M. Hoffmana napisanego po angielsku w oparciu o idee zawarte w *La Mere coupable* Pierre-Augustine'a Carona de Beaumarchais. Światowa premiera miała miejsce w MET 19 XII 1991 r. Spektakl zarejestrowano 10 I 1992 r. i pokazano go w amerykańskiej telewizji, a także wydano na DVD.

James Levine zamówił tę operę w 1980 r. z myślą o zaprezentowaniu jej światowej premiery podczas 100 rocznicy istnienia MET. Było to pierwsze od około ćwierćwiecza zamówienie na operę w MET. Pytany o przyczynę, James Levine mówił, że MET miała wiele zaległości repertuarowych do nadrobienia. Wymienił takie opery jak: *Lulu*, *Mojżesza i Arona*, *Idomeneo*, *Łaskawość Tytusa*, *Tryptyk*, *I Lombardi*, *Stiffelio*, *Kopciuszek*, *Dialogi karmelitanek*, opery Brittena i Janaczka, a nowa opera, jak wiadomo, jest zawsze szalenie kosztowna oraz ryzykowna, ponieważ nie da się przewidzieć czy odniesie sukces, wytrzyma próbę czasu i wejdzie do repertuaru innych teatrów. Początkowo wyznaczony termin (1983) nie był realistyczny i dopiero po siedmiu latach Corigliano zakończył komponowanie.

*Duchy Wersalu* były więc pierwszą światową premierą, którą zamówił i którą dyrygował James Levine w MET. Pomysł libretta polega na zebraniu bohaterów librett, które napisał Da Ponte i sztuk teatralnych, których autorem jest Beaumarchais, umieszczeniu ich na kilku poziomach rzeczywistości i w dwóch sferach czasu: przeszłości i terażniejszości teatralnej. Dzieje się to podczas wystawienia opery w świecie duchów, która umożliwia jego uczestnikom przemieszczanie się w czasie i przestrzeni. Są to bliżej nieokreślone czasy po egzekucji Ludwika XVI i Marii Antoniny, których duchy przebywające pomiędzy sferą nieba i ziemi oglądają operę.

Był to wielki artystyczny sukces w MET, a operę wystawiono w sumie w 13 spektaklach (7 spektakli w sezonie 1991/92 i 6 w sezonie 1994/95 z niewielkimi zmianami w obsadzie, np. Hei-Kyung Hong zamiast Renée Fleming, Paul Groves jako Leon i debiut Nathana Gunna w MET w niewielkiej roli kupca) przy wyprzedanej widowni. To też ogromnie rozbudowana w sferze możliwości technicznych MET produkcja opery buffa z elementami commedia dell'arte, a od strony widowiskowej – znakomita, jedna z najbardziej interesujących, efektywnych i skomplikowanych w

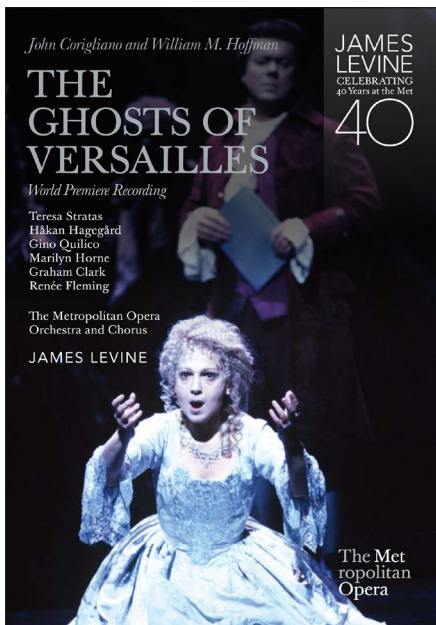
detalach, jak i spójności całościowej wizji scenicznych. Obsada jest ogromna (40 śpiewaków), a wykonawcom towarzyszą dwa zespoły muzyków: w kanale orkiestry i na scenie.

Muzyka Corigliana jest eklektyczna. Zawiera 12-tonową muzykę i klasterki skomponowane dla rzeczywistości świata duchów i wiele płynno-lirycznych fragmentów. To melanz wielu stylów i epok począwszy od neo baroku, a skończywszy na modernizmie. Jest więc muzyka skomponowana w stylu Rossiniego dla Figara, tytułowego bohatera opery wystawianej dla duchów przez Beaumarchaisa, znakomite ansamble i duety w stylu Mozarta (np. wspaniały duet Rosiny i Susanny), przepiękne liryczne fragmenty przypominające w brzmieniu *Capriccio* i *Ariadne auf Naxos* Richarda Straussa oraz pastisz modnej w owych czasach muzyki tureckiej. Jest też kilka ukłonów w stronę oper francuskiej rewolucji, a więc *Andrea Chenier* i *Dialogi karmelitanek*. W sumie – znakomita partytura. Dodajmy do tego szalenie inteligentne, pełne surrealistycznego humoru libretto i sukces *Duchów Wersalu* staje się oczywisty.

Do sukcesu opery, doskonale poprowadzonej przez Jamesa Levine'a, bez wątpienia przyczyniła się znakomita obsada. Przede wszystkim rewelacyjna Teresa Stratas w roli Marii Antoniny, która dosłownie rzuciła widownię MET na kolana brawurą i pięknym wykonawczym. Był to też spektakl, w którym James Levine po raz pierwszy współpracował z, jak to określili, młodym, wielkim talentem wokalnym – Renée Fleming (piękny głos, wspaniały występ). Doskonale zabrzmiełi też Jane Shaulis, Hakkan Hagegard,

Gino Quilico i Graham Clark, który podbił widownię nie tylko znakomitą wokalistyką, ale również wspaniałą kondycją fizyczną zezwalającą mu na wielce karkołomne choreograficznie układy ruchu (np. aria o Robaku). No i jak zwykle wspaniała Marilyn Horne w pełnej humoru i intensywności wirtuozerskiej arii egipskiej śpiewaczki. Tak więc cała obsada ciężko zapracowała na burzliwą owację.

MET miała wznowić *Duchy Wersalu* w 2010 r. Plany odwołało ze względu na niekorzystną sytuację ekonomiczną. Miejmy nadzieję, że już wkrótce *Duchy Wersalu* zawitają ponownie do MET, a wtedy będę miała okazję nieco szerzej omówić samą operę, jej treść, walory muzyczno-wokalne i produkcję oraz jej dalsze losy od dnia światowej premiery w MET. Polecam to DVD wszystkim wielbicielom opery. Wspaniały spektakl, na ponowne wydanie którego (po video z 1992 r.) długo czekaliśmy. 🎭



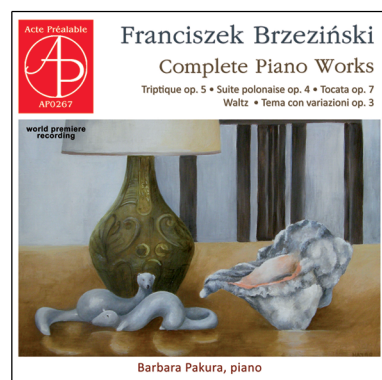


# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

## Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

Kolejne wielkie odkrycie Ireny Kalinowskiej-Grohs i Barbary Pakury: premierowe nagrania utworów Franciszka Brzezińskiego i Józefa Szulca



Po raz pierwszy na płytach twórczość Jana Baptisty Kleczyńskiego

Trio Alegrija



Grand Prix IX Konkursu Nagraniowego  
„Zapomniana Muzyka Polska” już w sprzedaży

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

Nowości 2013

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.

Palcem po płycie

Fascynujące muzyczne odkrycie:

Sonaty Brzezińskiego i Szulca



**FRANCISZEK BRZEZIŃSKI**  
**JÓZEF SZULC**  
**Sonaty skrzypcowe**  
 Irena Kalinowska-Grohs, skrzypce; Barbara Pakura, fortepian  
 Acte Préalable AP0271 • n. 2012, w. 2013 • 62'07"  
 ★★★★★

Po odkrywczym albumie z muzyką na skrzypce i fortepian Zygmunta Stojowskiego (AP0249), jej bohaterki: Irena Kalinowska-Grohs oraz Barbara Pakura sięgają po kolejne repertuarowe rarytasy. Na najnowszym krążku wydanym przez Acte Préalable, przywracają światu wyjątki z twórczości zapomnianych polskich kompozytorów: Franciszka Brzezińskiego (1867–1944; *Sonata D-dur* op.6) i Józefa Szulca (1875–1956; *Sonata a-moll* op. 61).

Rezultatem zmierzenia się instrumentalistek z niełatwym zadaniem premierowej prezentacji nieznanych dzieł jest interesująca płyta, kolejny sukces wydawcy i artystek z nim współpracujących. Sądzę, że większości słuchaczy oraz zawodowych muzyków oba nazwiska kompozytorów są obce, ale dobrą okazją, by to zmienić, jest właśnie omawiana produkcja. Irenę Kalinowską-Grohs oraz Barbarę Pakurę cechuje natura

odkrywcy, odwaga, ale także dobra dyspozycja wykonawcza, co zawsze dobrze rokuje nowo odkrytym utworom. W ich ujęciu obie kompozycje jawią się jako wartościowe i ciekawe pozycje, uzupełniające obraz polskiej twórczości kameralnej przełomu XIX i XX w.

Nieprzerwany tok rozwoju muzyki w trakcie odtwarzania płyty zmusza słuchacza do uwagi i podziwu dla *Sonat*: ich innowacji formalnych czy konstrukcyjnych (Brzeziński), zawartości melodycznej i pierwiastka rytmicznego (Szulc), romantycznej, bogatej ekspresji. Artystki są bardzo kompetentnymi przewodniczkami po nieznanym kompozycjach. Zwracają uwagę na

dobór temp, jakość dźwięku, skonstrastowanie poszczególnych odcinków czy ogniwi. Ich występ nie pozostawia odbiorcy obojętnym od strony brzmieniowej, odznaczającej się czytelnością artykulacji, wyrazistym prowadzeniem frazy, równowagą między instrumentami. Bardzo doceniam fakt sięgnięcia przez nie po dzieła obu zapomnianych do tej pory autorów, o których można się więcej dowiedzieć w szczegółowym komentarzu zamieszczonym w książeczce. Niektóre jego tezy budzą jednak moje zdziwienie, np. ciągle podkreślanie rzekomych wpływów twórczości operetkowej Szulca na zawartość *Sonaty a-moll*. Nie słyszę w niej nic takiego, za to nie

sposób przeoczyć inspiracji folklorem w trzeciej i czwartej części, przystępnego języka muzycznego, pięknej melodyki i romantycznej ekspresji. Śmiem wątpić, czy wyżej wymienione właściwości są wynikiem oddziaływania lżejszej muzy.

Polecam niniejszy album poszukiwaczom nowości, miłośnikom polskiej twórczości instrumentalnej, którzy powinni docenić nie tylko ciekawy, wartościowy repertuar, ale również przekonującą i żywą kreację obu artystek w postaci nagrania satysfakcjonującego pod względem realizacji technicznej.

Paweł Chmielowski

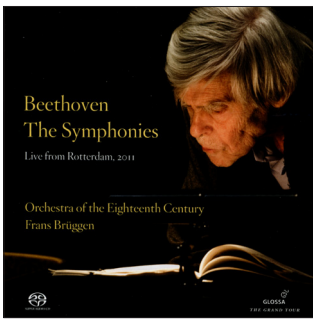
Irena Kalinowska-Grohs i Barbara Pakura



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symfonie

Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Bruggens, dyrygent

Glossa GCDSA 921116 • w. 2012, n. 2011

• SACD

☆☆☆

Goszczący często w Warszawie na festiwalu Chopin i jego Europa Frans Bruggens i jego Orkiestra XVIII Wieku już raz nagrali komplet *Symfonii* Ludwiga van Beethovena dla Philipsa w latach 80. ubiegłego stulecia, wpisując się w wątpliwą jakością modę interpretacji, a raczej deformacji muzyki wielkiego klasyka. Po prawie trzech dziesięcioleciach ci sami wykonawcy zdecydowali się ponownie pokazać światu swoją wizję arcydzieła gatunku autora *Fidelii*. Zestaw pięciu krążków firmy Glossa przedstawia zapis koncertów w Rotterdamie w październiku 2011 r.

Nie znam ich wcześniejszych dokonań fonograficznych w tym repertuarze, ale po poznaniu omawianej pozycji z ulgą stwierdzam, iż nie jest tak kontrowersyjna czy niebezpieczna, jak się obawiałem wcześniej. Co więcej, kreacje Brüggena i Orkiestry XVIII Wieku nie niosą w sobie rewolucyjnych, szokujących rozwiązań, są raczej podsumowaniem długoletnich doświadczeń w wykonywaniu tego repertuaru. Ogólna wizja całości jest dla mnie do przyjęcia, a nawet może niekiedy budzić uznanie, lecz nie jest bynajmniej idealna

w każdym calu. Piszę to z perspektywy człowieka dalekiego od entuzjazmu dla historycznie „poinformowanych” interpretacji, ale nie wroga dawnych instrumentów, lecz złego posługiwania się nimi, braku szacunku dla autora, błędnych założeń, nietrafionych pomysłów, arogancji i swoistego zaślepienia, tak częstych u czołowych przedstawicieli wspomnianego nurtu wykonawstwa, których ofiarą od dawna padają nie tylko *Symfonie* Beethovena.

Po wysłuchaniu albumu Glossy uznają go za pozycję wartościową i w sumie przekonującą, ale niestety nie wolną od wad. Nie najlepsze wrażenie wywarł na mnie dźwięk, brakuje mu bowiem klarowności i przestrzeni. Brzmienie zespołu jest dość masywne, a samym historycznym instrumentom daleko do doskonałości. Mam na myśli głównie wątle, brzydkie smyczki, głuche, dudniące kotły, dominujące często nad orkiestrą, co rodzi wrażenie prymitywizmu i hałasu. Są też pewne problemy z perfekcyjną realizacją dynamiki i jej cieniowaniem. Na przekór apologetom wykonań z epoki, propagujących ową modę w opiniotwórczych mediach czy internetowych forach i twierdzących coś przeciwnego, okazuje się, że odczytanie zapisów partytur Beethovena pod tym kątem jest wbrew pozorom nieoczywiste i nie zawsze przekonujące.

*I Symfonia C-dur* zaskoczyła mnie dość wolnym tempem i ciężkością, w żaden sposób niepasującą do najbardziej klasycznej, pogodnej i lekkiej z dzieł tego gatunku stworzonych przez Beethovena. *Druga* to absolutny majstersztyk, najlepsza ze wszystkich kreacja, w świetnie uchwyconej stylistyce i agogice, której słuchanie naprawdę może zachwycić.

*Eroica* robi odpowiednie wrażenie mimo zbyt szybkiego *Marsza żałobnego*, lecz jej wizja zasługuje na uznanie, jako że nie ulega wątpliwości wielkość genialnego utworu. Jej następczyni, najmniej chyba znana spośród dziewięciu, porusza witalnością. Najstynniejsza, *V Symfonia c-moll*, jest zbyt głośna i powierzchowna pod względem wyrazowym; zadziwił mnie w niej wyjątkowo anemiczny sygnał waltorni dających znak do rozpoczęcia przetworzenia w burzliwej części pierwszej oraz brak repetycji *Scherza*, ale akurat mało kto je powtarza. *Pastoralna* również nie jest sukcesem: otwierając ją *Allegro ma non troppo* jest w wizji dyrygenta *Allegro molto*, jak niestety w większości podobnych interpretacji, z niczym nieuzasadnionym pośpiechem, który zraził mnie do całości. W odróżnieniu od niej *Siódma* i *Ósma* są bardzo dobre i sprawiły mi wiele satysfakcji. Najslabiej wypadła niestety *IX Symfonia*, jest za szybka, z nieudolnie zrealizowanym słynnym crescendo otwierającym pierwszą część i zagubionym w pospiesznej narracji wielkim bogactwie myśli. Bardzo złe wrażenie wywarło na mnie nijakie *Adagio*, rozpoczęte kuriozalnie brzmiającymi pasażami instrumentów dętych. Finał przeciętny, w którym nie zapadły w pamięć ani nie popisały się szczególnie dodatkowe siły wykonawcze w postaci chóru i solistów z barytonem na czele – ten ostatni skompromitował się już w pierwszym wejściu, mając wyraźne problemy z wyśpiewaniem właściwych tonów.

W sumie jest to produkcja wartościowa, w której Brüggens i Orkiestra XVIII Wieku nie wyrządzili wielkich szkód genialnej twórczości Ludwiga van Beethovena w zakresie

koncepcji całości, narracji, architektury poszczególnych pozycji cyklu. Daleko im było do całkowicie poronionych pomysłów, ohydnych wynaturzeń interpretacyjnych, jakie ostatnio zaserwował np. Riccardo Chailly (Decca), wykazujący przerażający spadek formy, nonszalancję i arogancję w traktowaniu zapisów partytur i intencji kompozytora. Miłośnicy wykonawstwa historycznie „poinformowanego” sięgną zapewne z przyzwyczajenia do albumu Glossy, chwając bądź krytykując jego bohaterów za postęp lub regres w ich interpretacjach, zaś melomani przyzwyczajeni do bardziej tradycyjnych i kompetentnych kreacji potraktują omawianą pozycję jako pewną ciekawostkę. Pozostają przy zdecydowanie lepszych, moich ulubionych nagraniach takich mistrzów batuty jak: G. Wand (RCA), R. Muti (EMI), G. Solti (Decca), L. Bernstein, K. Böhm (DG) czy K. Masur (Philips).

Paweł Chmielowski



FRYDERYK CHOPIN

Preludia op. 28, 2 Nokturny op. 27, 4 Mazurki op. 30, Scherzo op. 31

Maurizio Pollini, fortepian

Deutsche Grammophon 477 9530 • w.

2012 • 60'00"

☆☆☆☆☆

Nokturny

Alex Szilasi, fortepian

NIFC CD-032 • w. 2012, n. 2012 • 58'22"

☆☆☆☆☆

**Preludia**

Akiko Ebi, fortepian

NIFC CD-028 • w. 2012, n. 2011 • 71'42"

★★★★

**Mazurki, Polonezy, Nokturny**

Anna Zassimova, fortepian

Antes Edition BM 31.9274 • w. 2010, n.

2010 • 73'32"

★★★★★

**Etiudy, Impromptus, Sonaty nr 2 i 3**

Janina Fiałkowska, fortepian

Atma Classique ACD2 2554 • w. 2010,

n. 1997/9

★★★★★

W ostatnim czasie na rynku płytowym pojawiło się kilka interesujących albumów z muzyką Fryderyka Chopina. Co już stało się normą (i bardzo dobrze!), część z nich to rejestracje dokonane na instrumentach z epoki. Pośród nich, prym wiodą płyty wydane przez NIFC w ramach tzw. „Czarnej serii”. Dwie najnowsze produkcje, wybór nokturnów w interpretacji Alexa Szilasięgo oraz *Preludia i Impromptus* w wykonaniu Akiko Ebi, zostaną omówione w niniejszej recenzji. Ale również wytwórnia Antes pokusiła się o recital chopinowski na historycznym fortepianie. Bohaterką tego nagrania jest Anna Zassimova. Na dwóch płytach Atmy zgromadzono rejestracje *Etiud*, dwóch sonat oraz *Impromptus* w wykonaniu kanadyjskiej pianistki polskiego pochodzenia, Janiny Fiałkowskiej. Z kolei Deutsche Grammophon prezentuje współczesne nagrania (preludia i inne utwory) legendarnego mistrza, Maurizia Polliniego. Te dwa ostatnie albumy to produkcje wykorzystujące współczesne fortepiany koncertowe.

I właśnie od płyty Polliniego pragnę rozpocząć to omówienie. 24 *Preludium* op. 28 towarzyszą tutaj 2 *Nokturny* op. 27, 4 *Mazurki* op. 30 oraz *Scherzo b-moll* op. 31 – program płyty opiera się, nie po raz pierwszy

u tego pianisty, na bliskości opusowej. Być może niektórzy z Państwa zauważą, że są to utwory, które artysta zarejestrował już we wcześniejszych (*Preludia*, *Scherzo*), ale i niedawnych etapach swojej kariery (*Nokturny*, *Mazurki* op. 30). Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, od razu zaznaczę, że pod względem muzycznych wizji, obecne zapisy, nie odbiegają daleko od tamtych wcześniejszych. Co więcej, Maurizio Pollini jest wciąż w znakomitej formie, jego technika nadal pozostaje nieskazitelna, a ponad 50 lat życia koncertowego przyniosło jedynie pozytywne owoce w postaci mądrości i doświadczenia, w żaden sposób nie odbijając się negatywnie na sprawności palcowej. Swoimi interpretacjami zamieszczonymi na tej najnowszej płycie, Pollini mógłby wybudować sobie pomnik. Są one nieskazitelne, idealnie wyważone, głęboko przemyślane i wręcz modelowe. W grze artysty odnaleźć możemy doskonałą dyscyplinę i umiar. To Chopin elegancki, wytworny i bardzo inteligentny, po prostu non plus ultra. Niektórym może brakować tu pewnej spontaniczności, emocjonalności; pod względem artystycznej klasy i formatu, z omawianą płytą może się jednak różnić niewiele innych.

*Preludia* op. 28 stanowią główną część płyty Maurizia Polliniego, ale również Akiko Ebi. Jej kreacja jest jednak całkowicie odmienna: bogata w emocje, bogata w (nieco manieryczne) rubato, bardzo romantyczna i osobista. Dużo jest w jej grze kapryśności, „zrywów”, co nie sprzyja muzycznej narracji. Niektóre utwory pod palcami Akiko Ebi brzmią przepięknie (np. *Preludium nr 11, nr 13*), większość jednak najwyraźniej nierówno, ale przecież zawsze interesująco. Ciekawą, „Rachmaninowską” kreację stworzyła pianistka w 14 *Preludium*. Dobrze i oryginalnie

wypadają także *Impromptus* (zwłaszcza *Fis-dur* op. 36). Ciekawostką tej płyty stanowią dwa rzadziej wykonywane preludia Chopinowskie: *cis-moll* op. 45 oraz *As-dur* z roku 1834. Akiko Ebi gra na fortepianie Erarda z 1838 r., który jednak nieco ustępuje innym instrumentom ze zbiorów NIFC. Detale często nie są dobrze słyszalne, a dolny rejestr wyraźnie odstaje i niknie na tle górnego.

Z kolei Alex Szilasi gra na... pianinie Pleyela z 1847 r. I chociaż w nagraniu da się słyszeć mniejszą nośność brzmienia i ograniczenia dynamiczne, jest to bardzo dobry instrument. Niestety, i w tym przypadku dolny rejestr ustępuje górnemu. Alex Szilasi gra ze skromnością i zaangażowaniem. Jego podejście do muzyki Chopina w wielu momentach jest niezmiernie interesujące i twórcze (ozdobniki). Razi jednak zbyt małe zróżnicowanie dynamiczne (można się zastanawiać czy jest to wina pianisty czy instrumentu) i wyrazowe. Artysta stara się „ocieplić” barwę dźwięku, bogato korzysta z prawego pedału (instrument posiada tylko dwa pedały). Przez to, niestety, wiele detali niknie w pogłosie. Spośród 10. wybranych przez Szilasięgo nokturnów, najlepiej brzmi *Nokturn As-dur* op. 32 nr 2, zagrany w istic królewski sposób, a także wieńczący program *Nokturn cis-moll* z roku 1830: zamyślony, pastelowy, przepełniony jakąś nostalgią, jednym słowem: wzruszający. W całości, jest to jednak taki Chopin „spod kołdry”: dobrze widać zarysy postaci, lecz szczegóły zdają się ginać, możemy się ich tylko domyślać. Niemniej, jest to wybitna płyta, bardzo interesująca ze względów poznawczych.

W przypadku albumu Anny Zassimovej zarejestrowanego dla wytwórni Antes, nie mam już żadnych zastrzeżeń co do instrumentu. Artystka gra na znakomitym fortepianie Erarda

z 1850 r. Jego piękna, ciepła barwa i nieporównanie większe możliwości, zdają się być idealne dla muzyki Fryderyka Chopina. Program płyty obejmuje 12 mazurków, 4 walce, 2 *Nokturny* op. 55, *Polonez cis-moll* op. 26 oraz *Balladę g-moll* op. 23. Gra młodej rosyjskiej pianistki jest znakomita i wielce indywidualna. Jej mazurki są piękne i wzruszające, walce – zamyślone, rozkołysane, chwilami nieco kapryśne i pełne fascynujących pomysłów. Jakże odkrywczo brzmią kontrasty agogiczne w *Walcu As-dur* op. 69, czy *Balladzie g-moll*! *Polonez cis-moll* jest niezwykle interesujący (cóż za rytm!), zaś nokturny – wielce nastrojowe, istic magiczne! Rubato Zassimovej jest wprost modelowe! Co więcej, pianistka jest pewna swoich muzycznych wizji i potrafi przekonać do nich słuchacza. To ze wszech miar atrakcyjna płyta. Może tylko zdjęcie na okładce, nie jest najpiękniejszą fotografią artystki...

Dwupłytowy album Janiny Fiałkowskiej (nagrań dokonano w latach 1997 i 1999!) stanowił dla mnie wielkie, pozytywne zaskoczenie. Nazwisko tej pianistki było mi znane (m.in. za sprawą *Pamiętników* Artura Rubinsteina, który był admiratorem jej sztuki), lecz do tej pory nie miałem okazji zetknąć się z żadną z jej kreacji. I, jak na złość, rozpocząłem słuchanie od *II Sonaty b-moll* Chopina. Porywająca interpretacja Fiałkowskiej wciągnęła mnie bez reszty. Pierwsza część tego dzieła pod jej palcami jest jedną z najlepszych, jakie dane mi było słyszeć! Cóż za wewnętrzne rozedrganie, jaki dramatyzm, genialna siła ekspresji! A jaka gracia bije z kantylenowych sekcji drugiej i trzeciej części! Prawdziwe arcydzieło! Artystka potrafi oczarować słuchacza także swymi wdzięcznymi *Impromptus*. Wykonanie *III Sonaty h-moll* również utrzymane jest na bardzo wysokim poziomie, chociaż w trzeciej części nikt



chyba nie może się równać z genialnymi Lipattim, Kapellem i Rubinsteinem. Znakomita technika, idealna siła dotyku, lekkość i precyzja, a przy tym wysoka oryginalność i cudowna narracyjność, to główne cechy kompletu *Etiud op. 10 i op. 25 Chopina* w wykonaniu Janiny Fiałkowskiej. Interesujący jest stosunek pianistki do każdej z tych miniatur, które pod jej palcami stają się integralnymi, odrębnymi kompozycjami, a nie tylko częściami większego cyklu. Znamienne jest już przytrzymywanie ostatniej nuty/akordu prawym pedałem, by jeszcze przez chwilę nie dać boskiej muzyce odlecieć... Przy tym, na pozytywne podkreślenie zasługuje właśnie oszczędne użycie tegoż prawego pedału w każdej z kompozycji. Właśnie ta cecha, a także duża wewnętrzna logika interpretacji, warunkują klarowność wykonania. Świetny album!

Każda z tych nowych płyt jest na swój sposób interesująca i wartościowa, ukazując odmienne podejście do muzyki Fryderyka Chopina: tak ze względu na sam instrument, jak i wizję artystyczną.

Łukasz Kaczmarek



**JEAN-MARIE LECLAIR**  
**Sonata op. 3 nr 5, op 12 nr 2; Récréations de musique op. 6 i 8**  
 Musica Alta Ripa  
 MDG 309 1762-2 • w. 2012, n. 2012 • 75'44"  
 ★★★★★

Dzięki najnowszej płycie zespołu Musica Alta Ripa mamy okazję przyrzeć się twórczości

francuskiego kompozytora Jean-Marie Leclaira (1697–1764). To muzyka wyrastająca z wielkich tradycji francuskich Couperina i Rameau, pełna wytworności, z wyraźnie zaznaczonym elementem tanecznym, a przy tym nawiązująca, zwłaszcza w potraktowaniu instrumentów smyczkowych, do wielkich Włochów: Corellego i Vivaldiego. Leclair pobierał zresztą nauki u ucznia Corellego, G. B. Somisa. Oczywiście, nie odnajdziemy w jego muzyce geniuszu wymienionych francuskich i włoskich mistrzów, jednak porządne rzemiosło kompozytorskie, duży zmysł melodyczny, fantazja i charakterystyczny wdzięk, czynią prezentowane kompozycje Leclaira interesującymi, wartościowymi i miłymi w odbiorze. Omawiana płyta zawiera cztery dzieła: dwie *Récréation de musique* oraz dwie *Sonaty*. Te ostatnie przeznaczone są na dwoje skrzypiec bez basso continuo! I właśnie w nich objawia się znakomite operowanie przez kompozytora fakturą dwugłosową, one też stanowią swego rodzaju „włoski portret” Leclaira. Wpływy Corellego są tutaj wyraźnie słyszalne. Kompozytor potraktował partie obu skrzypiec w iście wirtuozowski sposób. Momentami odbiorca ma wrażenie, że słyszy nie dwa instrumenty melodyczne, lecz orkiestrę kameralną! O ile *Sonaty* Leclaira można nazwać „włoskimi”, o tyle *Récréation de musique* zasługują na miano „francuskich”. Objawia się w nich zamiłowanie kompozytora do baletu, charakterystyczny styl wzięty z Lully’owskiej „grand opera”. Obie *Récréation* należałoby nazwać suitami baletowymi. Bogactwo muzyczne jest tutaj ogromne! Najwspanialszy, przepełniony uroczym, francuskim przepychem, pełen fantazji i polotu, jest chyba genialny *Tamburyn*, wieńczący *Deuxième récréation de musique* op. 8.

Wykonanie zespołu Musica Alta Ripa jest ponad wszelkie

pochwaly. Artyści są wyraźnie zafascynowani muzyką Jean-Marie Leclaira i potrafią skutecznie zainteresować odbiorcę. Wspólne muzykowanie sprawia im wiele radości, generując w każdym z członków zespołu, oryginalne i twórcze pomysły. Na słowa najwyższego uznania zasługują obie skrzypaczki: Anne Röhrig oraz Ulla Bundies, w wykonaniu których *Sonaty* Leclaira zyskały chyba idealny kształt! Słucha się tego znakomicie!

Łukasz Kaczmarek



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Don Giovanni**  
*Ildebrando d’Arcangelo; Witalij Kowaliow; Diana Damrau; Rolando Villazón; Joyce DiDonato; Luca Pisaroni; Konstantin Wolff; Mojca Erdmann • Vocalensemble Rastatt; Mahler Chamber Orchestra • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent*  
 Deutsche Grammophon 477 9878 • w. 2012 • 172'13"  
 ★★★★★

Yannick Nézet-Séguin, dyrygent znany głównie z płyt wytwórni Atma Classique, zaczyna robić coraz większą karierę w Europie i nie tylko (jest nowym szefem Philadelphia Orchestra), a w ślad za tym idzie też większa ilość płyt z jego udziałem. Niniejszy album, jaki mam niewątpliwą przyjemność przedstawić, jest początkiem jego współpracy z Deutsche Grammophon. Zapowiada się ona bardzo ciekawie; szefowie niemieckiej firmy zapewne pokładają w nim ogromne nadzieje, skoro zdecydowali się na wydanie siedmiu wielkich dzieł scenicznych Wolfganga Ama-

deusza Mozarta pod dyktando kanadyjskiego maestro. W dobie fonograficznego kryzysu, kiedy opery z żelaznego repertuaru nagrywane są stosunkowo rzadko, jest ów szeroko zakrojony projekt interesującym i ważnym wydarzeniem. Można się nastawiać na niezwykle obiecujące kreacje, o czym świadczy niemal sensacyjny *Don Giovanni*, otwierający całość przedsięwzięcia.

Na trzy płytowym albumie znalazł się zapis koncertowego wykonania owego arcydzieła z lipca 2011 r., z Baden Baden. Yannick Nézet-Séguin miał do dyspozycji nie tylko znakomitą Orkiestrę Kameralną im. Mahlera i bardzo sprawny, acz bliżej nieznaną chór, Vocalensemble Rastatt, ale przede wszystkim fenomenalne grono solistów, wokalnych gwiazd młodego i młodszego pokolenia błyszczących na współczesnych scenach. Ich lista przyprawia o zawrót głowy: Ildebrando d’Arcangelo w roli tytułowej, Witalij Kowaliow (Komandor), Diana Damrau (Donna Anna), Rolando Villazón (Don Ottavio), Joyce DiDonato (Donna Elvira), Luca Pisaroni (Leporello), Konstantin Wolff (Masetto), Mojca Erdmann (Zerlina).

Tak znakomity zespół śpiewaków, doskonale dysponowanych i dających z siebie wszystko podczas lipcowego koncertu, jest gwarantem nadzwyczajnych przeżyć muzycznych. Dominuje oczywiście świetny włoski bas-baryton, Ildebrando d’Arcangelo, imponujący nie tylko sceniczną prezencją, ale doświadczeniem w wykonywaniu tej partii, wokalną dyspozycją i rozumieniem Mozartowskiego stylu, co potwierdził już wcześniej na swoim solowym albumie, który miałem przyjemność rekomendować. Energia, z jaką śpiewa partię i ciemna barwa niskiego, masywnego głosu, robią wrażenie, podobnie jak jego interakcje z Leporellem. Tu fantastycznie wypadł jego rodak,

obdarzony jasnym, doskonale wyszkolonym bas-barytonem, Luca Pisaroni, jeden z moich ulubionych współczesnych śpiewaków; w muzyce autora *Don Giovanniego* czuje się jak ryba w wodzie, co potwierdzają jego występy w MET. Słysząc u niego niewątpliwą charyzmę, doskonałą technikę, wyraźną dykcję oraz celną charakterystykę postaci. Chciałbym w przyszłości usłyszeć nagranie z jego udziałem w roli tytułowej! Ogromnie zaskoczył mnie Rollando Villazón – nie spodziewałem się, że tak przekonująco zabrzmiał jako Don Ottavio. Nadzwyczajna kultura śpiewu, prowadzenie frazy, kontrola oddechu, dostosowanie swoich możliwości wokalnych do wymogów partii, przyniosły bardzo dobry rezultat. Pełne pasji, niekonwencjonalne, różniące się od dotychczasowych spojrzenie na postać arystokraty znalazły swój najpełniejszy wyraz w dwu popisowych ariach: *Dalla sua pace* z pierwszego oraz *Il mio tesoro* z drugiego aktu, podobnie jak w licznych ansamblach z paniami. Gorzej wypadł Komandor czyli Vitalij Kowaliov w słynnej scenie cementarnej. Aż dziw, że ten popisowy „numer” wszystkich basów, nie wywiera odpowiedniego wrażenia, nie przeraża, nie imponuje potęgą głosu wykonawcy i nieuchronnością kary dla głównego bohatera, przymiotami znanymi z kreacji wybitnych odtwórców przeszłości. Spodobał mi się za to Masetto w wydaniu Konstantina Wolffa. Zachwył budzi generalnie żeńska część obsady. Moją uwagę, z powodu swojego recitalowego albumu z ariami Mozarta i jemu współczesnych (DG), wzbudziła od razu Mojca Erdmann, obdarzona jasnym, lekkim sopranem, idealnie wręcz odpowiadającym osobie młodzietki, beztroskiej Zerliny, tutaj zwracającej, co ciekawe, większą uwagę na tytułowego uwodziciela, niż na swojego narzeczonego. Być

może nie jest nieskazitelna, ale jako młoda artystka ma prawo do poszukiwań czy nawet nietrafionych decyzji. Bardzo mocną stroną omawianego albumu jest udział dwu słynnych śpiewaczek, święcących triumfy w wykonywaniu dzieł mistrza z Salzburga. Nie trzeba ich szczegółowo przedstawiać: Diana Damrau i Joyce DiDonato, artystki z ogromnymi, wręcz nieograniczonymi możliwościami wokalnymi, ustanawiają tutaj nowe standardy w swoich rolach. Pełne pasji, ekspresji, rysują często dramatyczny, przekonujący obraz kobiet targanych różnymi emocjami. Niezwykle stylowe, perfekcyjnie pokonują techniczne i wyrazowe trudności niełatwych partii. Prowadzą całość dyrygent trzyma pewną ręką liczne grono wykonawców, świetnie prowadzi narrację, wybierając dobre, żywe tempa, dzięki czemu opera, problematyczna pod względem dramaturgicznym, pulsuje i porывa.

Jestem oczarowany tak efektownie zagrany, a przede wszystkim zaśpiewany *Don Giovannim*, którego polecam wszystkim miłośnikom współczesnych mistrzów wokalistyki i entuzjastom nieśmiertelnej muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta. Każdy ze słuchaczy ma zapewne ulubione nagrania owego arcydzieła i będzie je porównywał na korzyść lub niekorzyść omawianego albumu Deutsche Grammophon. Respektując prawo do własnego osądu i gustu, pozwalam sobie zarekomendować niniejsze nagranie, doceniając pełne entuzjazmu podejście wykonawców do materii oraz inteligentny, trafny dobór znakomitych solistów w najważniejszych rolach, gwiazd współczesnej opery.

Paweł Chmielowski



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Koncerty fortepianowe nr 9 i 21**

Mitsuko Uchida, fortepian • The Cleveland Orchestra

Decca 478 3539 • w. 2012, n. 2012 • 62'31"

★★★★

Na swojej najnowszej płycie, Mitsuko Uchida sięga po kolejne koncerty fortepianowe Wolfganga Amadeusza Mozarta: *9 Es-dur Jeunehomme* KV 271 oraz *21 C-dur* KV 467. To już trzeci album będący częścią „nowej” Mozartowskiej serii artystki. Jak w dwu poprzednich, tak i tutaj prowadzi ona od fortepianu (współczesnego Steinwaya) Orkiestrę Clevelandzką.

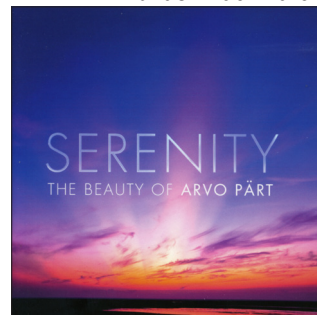
Po pierwszych dźwiękach (*Allegro* z *9 Koncertu*) nieco skrzywiłem się. Orkiestra brzmiała ociężała, a w jej grze brakowało potoczności. Jej barwa także wydała mi się mało interesująca: matowa, blada, nie dość zróżnicowana. To samo mogę powiedzieć o pierwszej części *21 Koncertu*. Zawsze znakomita jest natomiast gra solistki: pełna delikatności i wdzięku, ładnie „zaokrąglona”, z dużym pietyzmem traktująca Mozartowskie frazy. Kolejne części obu koncertów przedstawiają się, już w całości, nad wyraz interesująco. Znakomicie wypada zwłaszcza *Andantino* z *9 Koncertu*: to Mozart mroczny, przejmujący grozą, antycypujący *Don Giovanniego* i *20 Koncert d-moll*... W tym kontekście, część trzecia dzieła brzmi lekko i finezyjnie. Świetny kontrast!

Bardzo indywidualnie i ciekawie potraktowała Uchida drugą i trzecią część *21 Koncertu*:

z wielką fantazją, ubogającą Mozartowski tekst własnymi, twórczymi pomysłami (osobiście jestem zwolennikiem takich zabiegów, wszak sam Mozart stosował tę praktykę, czego świadectwo dał w swych listach). Pięknie pod palcami pianistki brzmi oczywiście środkowe *Andante*: pełne prostoty, ale też jakiejś nostalgii... Na słowa uznania zasługują również oryginalne kadencje Uchidy w *21 Koncercie*.

W wykonaniu (dotyczy to obu *Koncertów*) dominują wolne tempa. Ogólna stylistyka nawiązuje do wielkich kreacji Mozartowskich lat 1950., prezentując raczej romantyczne oblicze kompozytora. Znakoμίta jest współpraca solistki z orkiestrą. I jeszcze jedna uwaga: interpretacja może wypaść niekorzystnie, jeśli każdą część z osobna będzie się zestawiać z innymi nagraniami. Jeśli jednak potraktujemy wykonanie jako integralną całość, wówczas odnajdziemy w nim logikę, a słuchanie w wielu momentach okaże się fascynujące.

Łukasz Kaczmarek



ARVO PÄRT

**Serenity**

Decca 480 6386 • w. 2012

★★★★

Nie jestem miłośnikiem takich składanek i z rozrzewnieniem wspominam np. początek ubiegłej dekady, kiedy Universal wypuszczał znakomitą dwupłytkową serię *Panorama*, prezentującą najlepsze nagrania z katalogów takich wytwórni, jak Decca, Philips czy Deutsche Grammophon. Ich

atutem, oprócz najwyższego poziomu wykonania, była przyjazna cena, odpowiednia, choć skromna edycja, a także zamieszczanie całych utworów symfonicznych, kameralnych, instrumentalnych czy wokalnych, nie mówiąc o starannie dobranych fragmentach oper. Szkoda, iż od dawna owa kolekcja jest niedostępna...

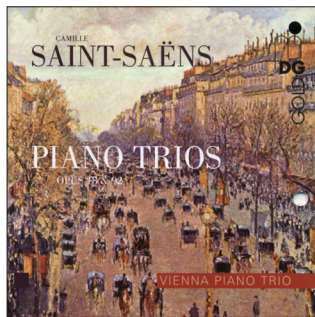
Wziąłem zatem z ciekawością do ręki album, zatytułowany zresztą niezwykle trafnie jako *Serenity. The beauty of Arvo Pärt* i widzę produkt wydany zdaje się przez „popularny” oddział firmy Decca, bez typowego niebiesko-czerwonego znaku. Skutkuje to bardzo ubogą edycją, książeczka ma osiem stron, zawiera jedynie kilkudzaniowy, lapidarny opis każdej kompozycji i ich spis z podaniem wykonawców. Niestety, nie jest wolny od błędów merytorycznych, by wspomnieć przypisanie chóralnego *Magnificatu* Angielskiej Orkiestrze Kameralnej i Nigelowi Shortowi. Informacji o dokładnej dacie rejestracji zgromadzonych na podwójnym albumie dzieł niestety brak.

Niedostatki edytorskie w sumie rekompensuje sama muzyka Pärta – natchniona, piękna, kontemplacyjna, zaprezentowana tutaj w postaci utworów wokalnych (*My heart's in the highlands*, *Cantate Domino*, *The Beatitudes*, *Nunc Dimittis*, *Magnificat*, *De profundis*, dwa krótkie fragmenty *Pasji*, *The Woman with the Alabaster Box*, *O Weisheit*) oraz instrumentalne (*Spiegel im Spiegel* w podwójnym wydaniu na skrzypce i harfę, *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, *Für Alina*, *Fratres*, *Summa*, *Festina lente*, *Tabula rasa*). Lista uczestniczących w nagraniu artystów robi wrażenie i można znaleźć tam takie sławy, jak The Sixteen z Harrym Christophersem, Gidonem Kremerem, Nicolą Benedetti, Gil Shahamem, Orkiestra Symfoniczna z Götteborga i Neeme Järvi.

Co ciekawe, wydawca sięgnął po nagranie *Pasji* zrealizowane dla wytwórni Naxos, pozostałe rejestracje pochodzą z katalogu Universalu.

Miłośnicy twórczości estońskiego kompozytora doskonale znają zgromadzone na obu kompaktach dzieła i ukazanie się ich tam nie jest dla nich żadnym zaskoczeniem, natomiast dla słuchaczy stykających się po raz pierwszy z tym repertuarem omawiany album będzie zapewne wartościowym i efektownym wprowadzeniem w niezwykły świat muzyki Pärta. Wydaje mi się, że jest to główny cel przyświecający nowemu tytułowi wytwórni Decca.

Paweł Chmielowski



**CAMILLE SAINT-SAËNS**  
**Tria fortepianowe**

*Wiener Klaviertrio*  
MDG 942 176-6 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 64'07" ★★★★★

*Trio nr 1* op. 18 F-Dur Camille'a Saint-Saënsa należy do tych wdzięcznych pozycji kameralistyki, które ujmują słuchaczy śpiewną melodyką, ciekawymi rozwiązaniami aranżacyjnymi i sugestywną wyrazowością. W pamięć najbardziej zapada *Andante* zdominowane przez kojarzące się ze średniowiecznymi pieśniami tematami oraz frywolne *Scherzo*. Stąd też nie dziwi fakt, iż właśnie na tę kompozycję Maurice Ravel wskazywał jako główną inspirację przy komponowaniu mistrzowskiego *Tria a-moll*.

Drugie trio autora *Karnawału zwierząt* (op. 92 e-moll) odznacza się już większym

skomplikowaniem formalnym i dramatyczną aurą. Na gruncie tej kompozycji pojawia się romansowa melodyka „przekładana” wzburzeniami emocjonalnymi charakterystycznymi dla twórców XIX w. Ostatnie dwa ogniwa cyklu zdradzają silne wpływy niemieckich romantyków – Schuberta, Schumanna i Brahmsa.

Wiedeńskie Trio Fortepianowe wykonuje oba dzieła precyzyjnie, a przy tym żywiołowo. Udaje im się ująć pogodny nastrój pierwszego tria i dramatyczność dominującą drugie z nich. Bez wątpienia nie zatracili atrakcyjności obu pereł kameralistyki, a jednak, podobnie jak w przypadku ich poprzedniej płyty, gra zespołu pozostawia pewien niedosyt. Brak, który wyzwala chęć do porównań Wiener Klaviertrio z utytułowanymi zespołami klasy Beaux Arts lub Arcadia Trio. Tego rodzaju zestawienia ukazują z jednej strony świetne zgranie wiedeńczyków, z drugiej jednak ujawniają w ich interpretacjach brak odwagi maskowanej klasycystycznymi rygorami. Brzmi to tak jakby wiedeński zespół w swych poszukiwaniach artystycznych zatrzymywał się przed drzwiami, których otwarcie warunkuje dostęp do grona najlepszych.

Piotr Wolanin



**FRANCISZEK SCHUBERT**  
**Kwintet smyczkowy C-dur op. 163 D 956**

*Arcanto Quartet • Olivier Marron, wiolonczela*  
Harmonia Mundi HMC 902106 • w. 2012, n. 2010 • 52'41" ★★★★★



**Kwartety smyczkowe op. 125 i op. 161**

*Cuarteto Casals*  
Harmonia Mundi HMC 902121 • w. 2012 • 71'55" ★★★★★

Jesień ubiegłego roku wypełniła mi muzyka kameralna Franciszka Schuberta, idealnie wręcz nadająca się do słuchania o tej porze roku. Bardzo śpiewna, a zarazem dramatyczna, bogata pod względem wyrazowym i harmonicznym, może dostarczyć naprawdę wielu niezwykłych wrażeń, o czym świadczą wydane wtedy dwa wyśmienite albumy wytwórni Harmonia Mundi.

Na pierwszym z nich dobrze znany z innych płyt Arcanto Quartet, w składzie: Antje Weithas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann oraz Jean-Guihen Queyras, z gościnnym udziałem wiolonczelisty Oliviera Marrona, sięgnął po niewątpliwie arcydzieło – *Kwintet smyczkowy C-dur*. Ostatni utwór w obfitej twórczości Schuberta w dziedzinie kameralistyki, napisany w lecie 1828 r., a więc na kilka miesięcy przed śmiercią, jest kompozycją niezwykłą. Wyróżnia się ogromnymi rozmiarami, symfoniczną wręcz fakturą, podkreśloną przez wzmocniony bas, nadzwyczajnym bogactwem myśli muzycznych, stanowiąc wyzwanie zarówno dla słuchaczy, jak i wykonawców. Ci poradzili sobie z jego trudnościami bezbłędnie. Moją uwagę zwróciła elegancja i kultura gry, cechująca dźwiękową warstwę kreacji, swoista szlachetność brzmienia, idealnie zresztą pasująca do stylu i zawartości prezentowanego

dzieła. Nie oznacza to jednak, że jest „łagodne”, czy pozbawione żywszych, mocniejszych akcentów, których nie brakuje. Podziwiam także ogarnięcie szeroko rozbudowanej formy, płynność narracji i jej logikę, co w samym pierwszym *Allegro*, trwającym blisko 20 minut, nie jest rzeczą łatwą. Bez żadnych przeszkód trafia do odbiorcy wyrazowe i harmoniczne bogactwo *Kwintetu C-dur*, w czym największą zasługę upatruję w przykładowym nieomal zespoleniu pięciorga instrumentalistów, choć za sprawą samego autora nie sposób przeoczyć wyraźnego udziału aż dwu wiolonczel, wzbogacających linię basu. Wiele jest w omawianym wykonaniu miejsc intrygujących, poruszających, jak np. środkowa część *Scherza*, trzeciego ogniwa, gdzie wolne, spokojne tempo nadało jej nowy, przekonujący, wzruszający wymiar. Całość pod względem artystycznym i technicznym jest bardzo satysfakcjonująca i niniejszy album można uznać za niewątpliwą sukces Arcanto Quartett oraz Oliviera Marrona.

Równie pozytywne wrażenie wywarł na mnie kolejny album następnej czołowej formacji instrumentalnej współpracującej z francuską wytwórnią, czyli Quarteto Casals. Prezentowana pozycja jest ich pierwszą płytą Schubertowską nagrałą dla Harmonii Mundi, można się zatem spodziewać następnych krązków z tym repertuarem, a być może i kompletu dzieł autora *Pstrąga*. Na dysku znalazły się dwa utwory, maksymalnie ze sobą skontrastowane pod każdym względem: czasu trwania, daty powstania, stylu, harmonii czy ekspresji. *Kwartet Es-dur D 87* jest kompozycją często nagrywaną i wykonywaną, pogodną w charakterze, z mnóstwem uroczych melodii i pomysłów szesnastoletniego młodzieńca. *Kwartet G-dur D 887* to już zupełnie inny świat: powstały dwa lata przed

śmiercią Schuberta, niezwykle dramatyczny i bogaty w ekspresji, o orkiestrowym wręcz wymiarze i potężnych rozmiarach. O kunszcie hiszpańskich instrumentalistów świadczy fakt, iż bardzo przekonująco zagrali obydwaj tak różne od siebie opusy, zachowując specyficzne właściwości każdego z nich. Oprócz trafnego uchwycenia stylu zachwyciła mnie szeroka skala dynamiki, bardzo wyrazista artykulacja, czytelna narracja i płynność w jej prowadzeniu. Imponująca praca nad partyturą przyniosła znakomity rezultat nie tylko pod względem warsztatowym, czy też technicznym, ale również czysto muzycznym, emocjonalnym. Mało jest w bogatym dorobku austriackiego kompozytora pozycji tak poruszających, jak jego ostatni kwartet smyczkowy. Jego muzyka w wydaniu Quarteto Casals naprawdę może się podobać, do czego przyczynia się także dobra jakość dźwięku.

Oba albumy zasługują na wysoką ocenę i z przekonaniem rekomenduję je miłośnikom romantycznej kameralistyki oraz twórczości Franciszka Schuberta.

Paweł Chmielowski



**RYSZARD STRAUSS**  
**Der Rosenkavalier**

*Renée Fleming; Sophie Koch; Diana Damrau; Franz Hawlata; Franz Grundheber; Jonas Kaufmann; Irmgard Vilsmaier; Wolfgang Ablinger-Sperrhacker • Philharmonia Choir Wien; Münchner Philharmoniker • Christian Thielmann, dyrygent*  
Decca 478 1507 • w. 2011, n. 2009 • 203'39"

☆☆☆☆

*Kawaler z różą* – tak winien brzmieć polski tytuł tej opery – to komedia muzyczna w trzech aktach, do libretta Hugo von Hofmannsthal, której światowa prapremiera miała miejsce w Dreźnie, (Semperoper, 1911 r.). Jak podają ówczesne kroniki kulturalne popularność tego dzieła, szczególnie w latach 1911 – 1913, była wręcz olbrzymia. Bardzo szybko otwartą się przed nim sceny nie tylko niemieckie, ale i światowe, te najbardziej prestiżowe (m.in. MET już w 1913 r.). Skąd więc „siła przyciągania” tej opery „na trzy kobiety”? Przede wszystkim muzyka, swoisty „odwrót” od opery symfonicznej do pełnej efektów scenicznych. Temat komediowy, solidnie podbudowany muzyką, długą co prawda, ale i błyskotliwą, pełną ruchu, doskonale charakteryzującą postacie. Koloryt muzyczny opery wzbogacił swym librettem Hofmannsthal. Postacie te i motywy ich działań przeniósł z ówczesnego środowiska arystokratycznego. Świadczy o tym choćby ów wiarygodny historycznie motyw: srebrna róża wręczana przyszłej narzeczonej przez „posłańca miłości”. I na tym właśnie motywie oparta jest cała treść opery.

Omawiane nagranie powstało w 2009 r. w Festspielhaus w Baden-Baden. Jego bohaterką jest niewątpliwie Renée Fleming (często określana jako najpiękniejszy głos Ameryki) w partii Marszałkowej. Fleming w pełni realizuje głosem postać charakteryzowaną muzycznie przez kompozytora. Stwarza więc postać bogatą psychologicznie, piękną, młodą, ale świadomą upływu czasu. Wspaniale śpiewa, szczególnie monolog z I aktu, po odejściu Ochsa (*Da geht er hin, der aufgeblasene, schlechte Kerl – A więc odchodzi ten nadęty, podły typ*). Doskonale interpretuje też poprzedzający finał opery tercet (*Hab' mir's gelobt, hin lieb zu haben – Przysięgam sobie, że*

*będę go kochać*). Wydaje się, iż Fleming jest godną następczynią wielkich interpretatorek partii Marszałkowej, Lotte Lehmann i Elisabeth Schwarzkopf. Znakomitym Oktawianem jest w tym nagraniu Francuzka, Sabine Koch (rocznik 1969). Artystka ta dysponuje głosem mezzosopranowym, o głębokim, szlachetnym brzmieniu i ciepłej, bardzo ładnej barwie (potwierdzając swój sukces w 1994 r. w s'Hertogenbosch, gdzie zdobyła I nagrodę i debiut międzynarodowy w Londynie, w 1998 r., w partii Rozyny w *Cyruliku sewilskim*). Szczególnie pięknie brzmią jej duety z Sophie w II akcie (*Mir ist die Ehre widerfahren – Spotkał mnie honor* oraz *Mit Ihren Augen voll Tränen – Z pani oczyma pełnymi łez*). Biograf kompozytora, Ernst Krause, trafnie stwierdził, iż „cały dekoracyjny czar dzieła zagęszcza się w Oktawianie”. Delikatna, subtelna, urodziwa Sophie oczarowuje od pierwszego wejrzenia kochliwego Oktawiana. To oczarowanie przeradza się szybko w wielką miłość. Taką Sophie stworzyła Diana Damrau, niemiecka sopranistka, „wypożyczona” dla tego nagrania z firmy Virgin Classics. Może najbardziej wyrazistą muzycznie jest postać barona Ochsa (Strauss początkowo chciał, aby to właśnie Ochsa został tytułowym bohaterem opery). A więc ten operowy kuzyn Marszałkowej jest rubaszny i prostacki, drogą małżeństwa usiłujący podreperować swą fortunę. A równocześnie śmieszny i w końcu zostaje skompromitowany. Franz Hawlata, niemiecki bas, takim Ochsem jest (ma zresztą za sobą występy w tej partii w Metropolitan Opera, w 1995 r.). Wokalnie nie jest on jednak z pewnością wyjątkowo kreatywną postacią. Za to w jego partii najwięcej może zaczerpnął Strauss motywów wiedeńskiego walca (*Mit mir – Ze mną*, akt II). Z licznych solistów

występujących w tej operze, trzeba jeszcze wymienić tenora Jonasa Kaufmanna, wykonującego wręcz brawurowo piękną arię włoską.

Christian Thielemann znakomicie panuje nad orkiestrą. Całe nagranie można uznać za niezwykle udaną współczesną rejestrację tej opery.

Jacek Chodorowski



ANTONIO VIVALDI

**The Four Seasons recomposed by Max Richter**

Daniel Hope, skrzypce • Konzerthaus Kammerorchester Berlin • André de Ridder, dyrygent

Deutsche Grammophon 476 5040 • w. 2012, n. 2012  
★★★★★

Ta arcyinteresująca idea przyniosła arcyinteresujące efekty! Cztery pory roku Antonia Vivaldiego zyskały nowy kształt. Stało się to za sprawą człowieka, który odważył się wziąć do jednej ręki partyturę arcydzieła, do drugiej długopis i dokonać aktu przekomponowania. Zmianie uległo aż ¾ oryginalnego zapisu. Tym człowiekiem jest Max Richter, młody brytyjski kompozytor pochodzenia niemieckiego. Rzecz, której dokonał, stanowi dość powszechną praktykę na gruncie muzyki rozrywkowej, gdzie co rusz powstają nowe „remiksy” dawnych, dobrze znanych piosenek. Na gruncie muzyki poważnej pozostaje bez precedensu.

Do 12. części skomponowanych pierwotnie przez Vivaldiego (4 koncerty 3-częściowe), Richter dodaje swoją własną, stanowiącą jakby introdukcję:

*Spring 0*. To znakomity pomysł: odbiorca wsłuchuje się w początkowe „szmery”, by wyłowić z nich strzępy muzyki zwiastujące *Wiosnę* Vivaldiego. Podobny zabieg stosuje Richter w finale *Lata* – z tą jednak różnicą, że „szmery” tym razem stanowią jakby zebranie wszystkich pomysłów, z których pojedynczej myśli muzycznej wyłowić nie sposób...

To fascynujące, w jak olbrzymi sposób niewielka zmiana wpływa na percepcję całości. Przykładem może być 1. część *Jesieni*, gdzie Richter wycina pojedyncze takty, zmieniając rytm. Vivaldi Richtera czasem brzmi też jak muzyka filmowa Michaela Nymana (3. część *Wiosny*), gdzie skrzypce prowadzą linię melodyczną na tle ostinatowego basu. A jakże interesująco brzmi powolna część *Zimy*: chociaż Richter w zasadzie nie ingeruje w cudowną linię melodyczną Vivaldiego, użyte przezeń harmonie są tak wielce oryginalne, że nigdy nie mamy wątpliwości co do czasu powstania kompozycji. Ponadto, w kilku fragmentach, Richter przekształca dźwięki w sposób elektroniczny. Barokowa barwność i duch współczesności – genialne połączenie! W wielu momentach Vivaldi Richtera brzmi bowiem nowoczesna kompozycja utrzymana trochę w nurcie minimalistycznym, trochę postmodernistycznym.

Wizję Vivaldiego-Richtera znakomicie realizują wykonawcy: skrzypek Daniel Hope oraz Orkiestra Kameralna z Berlina pod dyktando André de Riddera. Brzmia oni niezwykle... stylowo! Grają z połotem, energią i ogniem, bez trudu przełamując utarte schematy. A zadanie przed nimi nie było łatwe: w dużej mierze musieli się oni „oduczyć” oryginalnej wersji, zanim w ogóle mogli przystąpić do brania na warsztat tej współczesnej, niepokornej wizji.

„Moim celem było zakochać

się ponownie w oryginale – i osiągnąłem to!” – mówi Max Richter. Bo rzeczywiście, potrzeba czasem chwilowego odejścia, by znów zatęsknić. Vivaldi przekomponowany przez Richtera stanowi doskonałą do tego okazję! Rewizja ta jest też znakomitym dowodem na ponadczasowość i genialność muzyki Antonia Vivaldiego, która zawsze jest w stanie się wybronić!

Łukasz Kaczmarek



ANTONIO VIVALDI

**La Senna festeggiante**

La Risonanza • Fabio Bonizzoni, dyrygent

Glossa GCD 921513 • w. 2012 • 78'12"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Skomponowana na okoliczność obchodów dnia św. Ludwika (imiennika ówczesnego króla Francji – Ludwika XV) do libretta Domenica Lalliego dwuczęściowa serenada na trzy głosy z roku 1726, zamówiona została przez Jacques-Vincenta Langueta – francuskiego ambasadora w Wenecji i przyjaciela Antonia Vivaldiego. Okoliczności te sprawiają, iż *La Senna festeggiante* pozostaje utworem swej epoki: pomimo dostrzegalnego scenicznego potencjału, nie była przeznaczona do teatralnego, oficjalnego przedstawienia, lecz do mniej formalnego, być może nawet improwizowanego, koncertowego wykonania w gronie uczestników jednego z licznych świąt, które – w uwielbianej przepych Najjaśniejszej – uświetniały ówczesnie wykonania dramatycznych

kantat (w istocie jedną z nich jest utwór Vivaldiego). Niestety, okolicznościowe przeznaczenie dzieła automatycznie wywoływało efekt jego efemeryczności. Serenady po pierwszym wykonaniu – w przeciwieństwie do oeuvres prezentowanych na scenie – popadały w wielowiekowe zapomnienie... aż do czasów trwającego obecnie renesansu twórczości kompozytorów baroku.

Swej kantacie Vivaldi nadał kształt wyszukanej rozmowy pomiędzy alegorycznymi figurami, której przedmiot krystalizuje sytuacja pierwszej części. Po sugestywnej symfonii (według uświęconego w koncertach Vivaldiego trzyczęściowego modelu) Złoty Wiek i Cnota przemierzają pusty pejzaż w poszukiwaniu utraconego szczęścia. Trzecia z figur – personalizacja tytułowej Sekwany – obiecuje zabrać je ku obiektowi tęsknoty. L'Età dell'Oro i La Virtù szczęście mają odnaleźć oczywiście we Francji, ku uosobieniu której widla będzie część druga dzieła. Konwencja dworskiej konwersacji zbudowana została z formuł charakterystycznych dla włoskiej opery barokowej: od recytatywu, przez arię da capo (z wyraźnie mniejszą jednak ilością typowych dla Vivaldiego, kwiecistych zdobień) po duet (a także jego odmianę – arię na dwa głosy, której pięknym przykładem jest *Godrem fra noi la pace*), a nawet trzyosobową partię chóralną. Co zrozumiałe, delikatnej egzotyki utworowi nadają rozsypane w utworze nawiązania do zdobyczy muzyki francuskiej. Odnaleźć je można między innymi w typie francuskiej uwertury do części drugiej, zastosowaniu stylu chaconne czy rytmiki opartej na menuecie oraz w warstwie instrumentalizacji.

Konstelacja trzech alegorycznych figur w zapisie Glossy przyobleczone została w materię fantastycznych głosów. Nieco neutralny w

barwie, bezsprzecznie jednak mimetyczny w zawiłościach barokowych zdobień sopran Yetzabel Arias Fernández jest jak gdyby stworzony do nastrojowych, parabolicznych arii Złotego Wieku, których realizacje – jak w przypadku *Al mio seno* z pierwszej części utworu – tchną melancholią wydobytą na powierzchnię wokalnej sprawności. Nadzwyczaj trafnie obsadzono altową partię Cnoty – dla której Vivaldi stworzył jeden z najpiękniejszych wokalnych klejnotów: arię *Vaga perla* – powierzając jej realizację kontratenorowi Martínowi Oro. Śpiewak ów demonstruje znakomity głos o wyjątkowych wprost właściwościach imitacyjnych: jest to instrument niespotykany swobodny w pełnej rozpiętości skali, naturalny w wirtuozowskim operowaniu dynamiką barwną, a jednocześnie niemal tak doskonale pozbawiony odcieni kruchości, iż do złudzenia przypomina autentyczny... kontralt. W wykonaniu Sergio Forestiego – którego, niezaprzeczalnie triumfujący we wszystkich wokalnych aspektach basowy głos przyczynił się do znakomitego sukcesu polskiej premiery *Tytusa Manliusza* (w październikowej odstonie krakowskiego cyklu *Opera rara*) – także w nagraniu zachwyca nieodłącznym aktorstwem wokalnym. Refleksyjne potraktowanie przez Forestiego materii utworu Vivaldiego, najdoskonalszy bodaj wyraz znalazło w interpretacji kontemplacyjnej arii *Pietà, dolcezza, fanno il suo volto*.

Dyrygujący od klawesynu Fabio Bonizzoni prowadzi śpiewaków i doskonałych instrumentalistów La Risonanza w sposób może nieco nazbyt wyważony, ale zawsze precyzyjny, a tym samym oddający w wykonaniu naturalny, jak gdyby niewymuszony blask dzieła o charakterze medytacyjnym. Tak więc w kremowym – graficznie subtelnym i edytorsko przystęp-

nym – wydaniu Glossy słuchacz odnajdzie najprawdziwszą barokową perłę.

Damian Sowa

**RICHARD WAGNER  
WIEDER WAGNER?  
pierwsze powojenne nagrania drezdeńskie**

PROFIL PH1144 • w. 2012, n. 1945–1956 • 201'21" ★★★★★

Pierwszą siedzibę Opery Drezdeńskiej zaprojektował i wznosił Gottfried Semper (1803–1879). Budowę zakończono w 1841 r. Budynek ten niestety spłonął po 28 latach funkcjonowania. Dwa lata później rozpoczęto wznoszenie nowego gmachu. Zaprojektował go ponownie Semper, a kierownictwo budowy objął syn słynnego architekta, Manfred. Budowa trwała do 1878 r. Sam obiekt został bogato wyposażony na zewnątrz postaciami słynnych literatów, a wewnątrz ornamentacjami i dekoracjami rzeźbiarskimi. 13 lutego 1945 r. zbombardowany budynek spłonął. W 1985 r. odbudowana i zrekonstruowana Opera Drezdeńska, popularnie zwana Semperoper, rozpoczęła działalność premierą *Wolnego strzelca* Webera. Prawie roczna przerwa w jej działalności wystąpiła w 2002 r., na skutek wielkiej powodzi (wylew Łaby). Po zjednoczeniu Niemiec, Semperoper nazwana została Sächsische Staatsoper (Saksońska Opera Państwowa).

Richard Wagner związany był z Drezniem i jego Operą bardzo mocno. W Dreźnie spędził przeciw dzieciństwo, w latach 1843–1849 był królewskim kapelmistrzem jego Opery i do Drezna powrócił w 1862 r. Nic więc dziwnego, iż kolejne kierownictwa Semperoper pieczołowicie kultywują pamięć o tym kompozytorze i jego związkach z Drezniem, publikując m.in. zachowane nagrania fragmen-

tów oper Richarda Wagnera będących w repertuarze Semperoper i z udziałem wybitnych interpretatorów (także w skali światowej) również związanych z Drezniem.

Płyta pierwsza, z trzech – płytowego cyklu, zawiera fragmenty *Śpiewaków norymberskich* (Wstęp, 1948 r., dyr. J. Keilberth) oraz trzech obszernych fragmentów *Tannhäusera*. Z przyjemnością słucha się więc m.in. arii i duetów w wykonaniu sopranistki Brünnhildy Friedland i Ernsta Grubera (1953), Margarete Bäumer i Berndy Aldenhoffa (1948) oraz wzruszającej interpretacji *Pieśni do gwiazdy* przez Karla Paula (1949).

Płyta druga obejmuje kolejne wykonania fragmentów oper Wagnera głównie w interpretacjach znakomitego, przedwcześnie zmarłego (w wieku 51 lat) tenora Wagnerowskiego z La Scali i Metropolitan Opera, Berndy Aldenhoffa (*Lohengrin* – 1949 i *Siegfried* – 1948). Z *Lohengrina* (1945) dwie arie tytułowego bohatera, jakże inaczej, wykonuje Hans Hopf. Poza nimi słuchamy jeszcze Brünnhildy Friedland w balladzie Senty oraz chóru przadek z *Holendra tułacza* (1953 i 1950) i sceny ze *Śpiewaków norymberskich* (1948) w wykonaniu Josefa Hermanna.

Ostatnia, trzecia płyta tego wolumenu, przynosi mini recital świetnego Berndy Aldenhoffa. Z wybitną śpiewaczką Wagnerowską (i bardzo cenioną także przez R. Straussa) Christel Goltz śpiewa on duet z *Tannhäusera* (1947), a sam arie z *Tannhäusera* (1950), *Śpiewaków norymberskich* (1950) i z *Rienziego* (1950). Słuchamy też instrumentalnych fragmentów *Tristana i Izoldy* (1956) i, prawdopodobnie z próby nagrania, Christel Goltz jako Izoldy (1947). Całość nagrań tej płyty i omawianego wolumenu zamyka obszerny fragment *Parsifala*

(scena z III aktu, 1950) w znakomitym wykonaniu Joachima Sattlera (tenor), Arno Schellenberga (baryton) i Kurta Böhme (bas) pod dyktando Kurta Stieglera.

Wolumen wyposażony został w bogato ilustrowany album zawierający informacje o Semperoper, wykonawcach nagranych fragmentów i szczegółach dotyczących samych nagrań. A wszystkie publikowane nagrania zostały poddane bardzo starannemu masteringowi i „odświeżeniu”.

Jacek Chodorowski

**JOHN WILLIAMS  
Greatest Hits**

*Philharmonische Orchester des Staatstheaters Cottbus • Evan Christ, dyrygent*

Telos Music CD TLS 165 • w. 2011, n. 2011 • 66'58" ★★★★★

Muszę przyznać jedno – płyta *John Williams – The greatest hits* jest pozycją wyjątkowo inspirującą. Dawno już żadne nagranie nie pobudziło mnie do tylu przemyśleń natury teoretycznej. U ich podłoża leży następujący problem: o ile przywykliśmy do istnienia dziesiątek rozmaitych interpretacji muzyki klasycznej, tradycyjnych i bardziej nowatorskich czy wręcz kontrowersyjnych, o tyle w przypadku muzyki filmowej o wiele łatwiej jest nam założyć istnienie „jedynej słusznej” linii interpretacyjnej – a mianowicie tej zgodnej z charakterem i nastrojem filmu czy wybranej sceny. Jednak tworzenie kolejnych nagrań, będących niemal dokładnym powtórzeniem oryginalnej ścieżki dźwiękowej, wydaje się bezcelowe... Może więc rzeczywiście oczekujemy od wykonawców indywidualnego podejścia do znanych nam z filmów melodii?

Odpowiedź na to pytanie jest dość istotna dla odbioru płyty *John Williams – The greatest*

hits, bo nasze wrażenia po jej wysłuchaniu będą zależały w dużej mierze od jednego czynnika – w jakim celu nabyliśmy to nagranie. Tych, którzy zakupili ją z przyczyn sentymentalnych, chcąc powrócić do dobrze znanych melodii z ukochanych filmów może czekać niespodzianka. Utwory Williamsa w wykonaniu Philharmonisches Orchester des Staatstheaters Cottbus pod dyktando Evana Christa nie są wierną kopią żadnego z soundtracków. Tych, którzy z niecierpliwością oczekują nowego spojrzenia na klasykę muzyki filmowej bardziej zainteresuje to, czy kompozycje Williamsa w interpretacji Christa są w stanie konkurować z „oryginałem” ze ścieżki dźwiękowej. Albo chociaż mu dorównać jakością.

Zaczną może od tego, że wykonanie to jest pod względem technicznym bardzo dobre. Starannie poprowadzone tematy, precyzyjnie odmierzona rytmika, pedantycznie rozmieszczone akcenty i cezury. Temu wszechobecnemu porządkowi towarzyszy swojego rodzaju namaszczenie i powaga, co sprawia, że utwory Williamsa zyskują klimat dość „filharmoniczny”, czasami budzący skojarzenia z romantycznymi symfoniami. I mogłaby to być bardzo rzetelna, choć może trochę zbyt monotonna, interpretacja, gdybyśmy byli gotowi uznać, że muzyka, oderwana od filmowego obrazu, naprawdę traci z nim związek.

Na płycie znalazły się utwory z najsłynniejszych filmów, do których John Williams napisał muzykę: m.in. z dwóch pierwszych części *Harry’ego Pottera*, *Gwiezdnych Wojen*, *Indyany Jonesa* i *Poszukiwaczy zaginionej arki*, *Supermana* oraz *E.T.* Gdy przyjrzymy się bliżej liście zawartych na płycie utworów, zauważymy, że większość z nich tematycznie ma jakiś związek z magią, lataniem i młodością. I cóż, przyznam szczerze, że

tego mi właśnie w muzyce Williamsa w wykonaniu Philharmonisches Orchester des Staatstheaters Cottbus brakuje. Tej świeżości i pomysłowości, które moim zdaniem powinny się w niej znaleźć, tego rozmachu i entuzjazmu, które sprawiają, że jestem gotowa poderwać się z miejsca i wymachiwać raczej rękami w górę, niż grzecznie taktować na cztery.

Płytę *John Williams – The greatest hits* polecam wszystkim, którzy mają ochotę porozmyślać nad fenomenem rozmaitych interpretacji muzyki filmowej, może akurat to klasycyzujące i utrzymane w poważnym tonie wykonanie przypadnie im do gustu.

Maria Napieraj

## Różne

BACH – VISIONE • PAGANINI  
IN CHIESA

### Utwory Bacha i Paganiniego

Vidor Nagy, altówka

Edition Hera HERA 02202 • w. 2010 • DVD-V, 1208'09"

☆☆

Muzyka na skrzypce solo Bacha i Paganiniego stanowi interesujące połączenie. Rzecz wydawać się może dodatkowo ciekawa, gdy skrzypce zastąpimy altówką... Tak właśnie uczynił węgierski artysta Vidor Nagy (ur. 1942 r.), prezentując na swym najnowszym albumie DVD *Ciacconę* BWV 1004 oraz *Adagio i Fugę* BWV 1005 Bacha, a także 12 spośród 24 *Kaprysów* op. 1 Paganiniego. Co więcej, *Ciaccona* pojawia się aż trzykrotnie, wykonana na trzy odmienne sposoby (trzy *Phantasmy*). I to ona stanowi najciekawszy i chyba jedyny warty poznania punkt programu. Za pierwszym razem, wykonanie ma w sobie wiele dostojeństwa, potęgi, a przy tym jest energiczne i znakomicie brzmiące. Za drugim razem staje się bardziej liryczne; skrzypek nie myśli

już w sposób harmoniczny, lecz linearny. Trzecia kreacja stanowi zaś jakby syntezę obu wcześniejszych wizji. *Bach – Visionen*: znakomity pomysł! W tym kontekście, *Adagio i Fuga* BWV 1005 brzmi co najwyżej poprawnie. Wykonanie jest emocjonalne, a artysta jest zaangażowany, razić może jednak nadmierne użycie vibrata. Paganini wypada natomiast fatalnie! Chociaż kompozytor był znakomitym altowiolistą, swoje 24 *Kaprysy* op. 1 pisał z myślą o skrzypcach; w wersji altówkowej wypadają one wyjątkowo blade i nieciekawie, ciężko i bez polotu. Dźwięk jest ściśnięty, w wysokich rejestrach próżno by doszukiwać się pozytywów. Jeśli dołożymy do tego problemy intonacyjne Vidora Nagy’ego i jego brak odpowiedniej dla tych utworów biegłości palcowej, otrzymamy nad wyraz smutny efekt. Jedyne recenzentki obowiązek zmusił mnie, abym dotrwał do końca drugiej płyty, która najzwyczajniej w ogóle nie powinna powstać! Nie przesadzę chyba, jeśli określe Paganiniowską płytę Vidora Nagy’ego jako jedno z najgorszych wykonania muzyki tego kompozytora, jakie dane mi było słyszeć (pamiętając o mozolnych ćwiczeniach kolegów-skrzypków za szkolnych czasów).

Całość została ładnie, choć niepotrzebnie monotonna, zarejestrowana w węgierskim kościele w Alsóörs. I jeszcze jedna kwestia: czy 1 godzina i 48 minut dźwięko-obrazu rzeczywiście potrzebowały aż dwóch płyt DVD? Z ulgą odkładam ten album na półkę, wybierając dlań głębokie miejsce; raczej nie prędko zapragnę po niego sięgnąć.

Łukasz Kaczmarek

### WILHELM BAKHAUS The Virtuoso

Profil PH 12053 • w. 2012 • 155'40"

☆☆☆☆☆

Oto kolejna arcyinteresująca pozycja wytwórni Profil z nagraniami historycznymi. Tym razem bohaterem jest legendarny niemiecki pianista Wilhelm Backhaus (1884–1969). Chociaż jego nazwisko jest powszechnie znane, o życiu artysty wiemy bardzo niewiele. Jego skromność i pewną skrytość odzwierciedlają słowa cytowane także w książeczce dołączonej do płyty: „...moim celem nie jest przekonanie publiczności, że gram dobrze, lecz umożliwienie jej, aby dostrzegła piękno wykonywanego przeze mnie dzieła”.

W 2-płytowym albumie znalazły się rejestracje artysty pochodzące z lat 1908–1940. Program otwiera 26 *Koncert fortepianowy D-dur Koronacyjny* KV 537 Mozarta nagrany w roku 1940. Backhausowi towarzyszy Berlin Municipal Orchestra pod dyktando Fritza Zauna. Zastanawiać może, dlaczego w opisie płyty całkowicie pominięto orkiestrę i nazwisko dyrygenta... Czyżby przeoczenie? Ale cieszymy się muzyką, wykonanie jest bowiem ze wszech miar zasługujące na uwagę. Z całą pewnością mogę powiedzieć, że ciężko byłoby mi znaleźć wśród innych nagrań interpretację równie oryginalną. To wykonanie mistrzowskie, bardzo wirtuozowskie i romantyzujące w charakterze, pełne ciekawych, twórczych pomysłów (także ze strony dyrygenta: jakże interesująco brzmi „marszowa” ekspozycja orkiestry!). Wilhelm Backhaus jest wyznawcą tezy, iż „muzyka Mozarta nie jest wykuta w kamieniu”. Oryginalny tekst przyozdabia on, „uwspółcześnia”, odczytuje na nowo, co miejscami jest wprost fascynujące! Jeszcze jedna istotna kwestia wymaga zaznaczenia: kadencje, jakie stosuje pianista. Nie wiadomo, czy te znakomite fragmenty wyszły spod pióra Antoniego Rubinsteina, czy też Sigismonda Thalberga... Pozo-

stałe nagrania, jakie znalazły się na pierwszej płycie albumu, to rejestracje pianolowe Backhausa. Wśród nich wyróżniają się: interesujące, nieco dziwaczne opracowanie na fortepian solo wolnej części *I Koncertu e-moll* Chopina, przepiękna *Serenada* op. 17 nr 2 Ryszarda Straussa oraz znakomita *La Leggerezza* Liszta. Ponadto mamy tutaj ciekawie opracowaną przez Backhausa, *Serenadę* z *Don Giovanniego* Mozarta, wirtuozowski *Taniec Olafa* Riccarda Pickmangiagalliego, wzruszające *Cierpienia miłosne* Kreislera w opracowaniu Rachmaninowa, w olśniewający sposób wykonaną *Parafrazę na temat marsza weselnego Mendelssohna* Franciszka Liszta oraz dwa utwory, które usłyszeć można także na drugiej płycie – w nagraniach gramofonowych. Pierwszy z nich to istna „specjalność” Backhausa: uroczy *Walc* z baletu *Naila* Leo Delibesa w opracowaniu Ernsta von Dohnany’ego (słysząc tu czar minionej epoki!) oraz *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35 Brahmsa (wersja pianolowa zawiera tylko niektóre z wariacji). Druga płyta, jak już wspomniałem, przedstawia wczesne rejestracje gramofonowe Wilhelma Backhausa. Pierwsze nagrania, jakich artysta w ogóle dokonał, pochodzą z roku 1907. My natomiast otrzymujemy rejestracje poczynawszy od 1908 r. Z tych najwcześniejszych, uwagę zwraca zwłaszcza finał *Sonaty fortepianowej* Carla Marii von Webera, ukazujący to drugie, jakby mniej znane oblicze Backhausa: olśniewającego wirtuoza. A jakże znakomitym był on chopinistą (czy pamiętają Państwo zarejestrowany przezeń komplet *Etiud*?)! Jego trzy chopinowskie interpretacje (*Fantazja-Improptu cis-moll*, *Berceuse Des-dur*, *Walc Des-dur Minutowy*) cechują się znakomitym wyczuciem stylu i wielką oryginalnością. Tyczy się to zwłaszcza *Walca* – to jednak

nie jest opracowanie! Oprócz kilku doskonałych interpretacji Lisztowskich (*Marzenie miłosne nr 3*, *II Rapsodia węgierska* – fenomenalna!, *Etiuda Waldesrauschen*) oraz interesującego opracowania *Marsza wojkowego* Schuberta, mamy tutaj utwory, które stosunkowo rzadko gościły w repertuarze Backhausa: *Preludium cis-moll* op. 3 Rachmaninowa, *Kaprys hiszpański* Moszkowskiego, *Triana* Albeniza oraz *Scherzo ze Snu nocy letniej* Mendelssohna. Ale chyba najdoskonalsze są wieńczące płytę, dwa nagrania muzyki Johannesa Brahmsa, kompozytora szczególnie przez Backhausa lubianego, którego miał szczęście poznać osobiście. Są to *Wariacje na temat oryginalny* op. 21 oraz wspomniane *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35 (tym razem w całości).

Omawiany album to solidna porcja prawdziwej, wielkiej pianistyki wyrastającej jeszcze z romantycznych korzeni.

Łukasz Kaczmarek



**JOSEPH CALLEJA**  
**By my love**  
**A tribute to Mario Lanza**

Decca 478 3531 • w. 2012, n. 2012 • 56'45"  
★★★★★

To już czwarta recitalowa płyta wybitnego dzisiaj, maltańskiego tenora, Josepha Calleja. Calleja ma dopiero 34 lata, śpiewa zaś raptem 15 lat. Debiutował w 1997 r. w swej ojczyźnie (Astra Theatre na maltańskiej wyspie Gozo) w partii Macduffa w *Makbecie* Verdiego. Jego światowa kariera zaczęła się jednak dopiero w 2010 r.,

od sensacyjnego debiutu w londyńskiej Covent Garden, jako Gabriele Adorno w *Simone Boccanegra* Verdiego. Partię tytułową śpiewał wówczas Plácido Domingo. Potem przyszło nagłe zastępstwo w MET w partii tytułowej w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha. Dzisiaj Calleja należy do ścisłej czołówki tenorów, dla których drzwi tych najsłynniejszych teatrów pozostają otwarte.

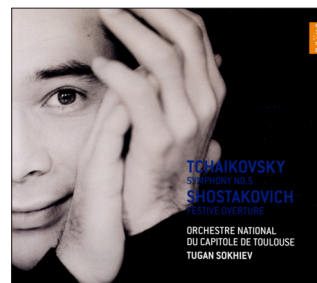
W swoim dotychczasowym życiu artystycznym Calleja przyznaje się do dwóch fascynacji wokalnych: Mario Lanza i Luciano Pavarotti. W operze bliższy jest mu zapewne Pavarotti, Lanza wybrał raczej film i koncerty. Oczywiście taki wybór miał kolosalny wpływ na repertuar obu artystów. Chyba jednak Lanza pozostaje tym „pierwszym” idolem Calleji. Tenora maltańskiego urzeka przede wszystkim jego wszechstronność muzyczna, swobodnie pozwalająca na odnalezienie się w repertuarze różnych stylów i epok. Także i w ariach operowych. Uważa, iż Lanza miał doskonałą szkołę wokalną. Jego głos był naprawdę wielki i wspaniały, a są to cechy niezależne od repertuarowych różnic.

Sam Joseph Calleja dysponuje tenorem lirycznym o przepięknej barwie, swobodnym i pełnym brzmieniu. Głos ten jest odpowiednio gęsty o znakomitej górze skali. Wysokie dźwięki nie stanowią więc dla tego śpiewaka żadnego problemu. Przy tym jest to artysta bardzo muzyczny i kulturalny, a jego legato jest po prostu bezbłędne. Interpretuje indywidualnie, w sposób zróżnicowany, mimo swych wokalnych fascynacji. Calleja nie stroni od pieśni i filmowych melodii, choć koncentruje się na operze. Ma w swym repertuarze już ponad dwadzieścia czołowych partii operowych.

Omawiana płyta zawiera 18 utworów, które kiedyś stanowiły trzon koncertowych

programów Maria Lanza. W nich właśnie ukazywał on swą wspaniałość i wokalną indywidualność. Takie pieśni, jak *By My Love*, *Granada*, *La Danza*, *Serenada* Romberga oraz arie z *Pajaców*, *Fedory*, *Giocondy*, *Carmen* czy *Turandot* – często bywają kojarzone z Lanza i jego ich interpretacją, choć prawdę powiedziawszy Lanza w operze, na scenie, wystąpił zaledwie dwukrotnie (*Madama Butterfly*, Nowy Orlean, 1948 r.). Mario Lanza żył krótko, zaledwie 38 lat, na szczęście pozostawił dużą ilość nagrań. Przypomnienie jego repertuaru, uznanie go w pewnym stopniu niemal jako wzorca interpretacji przez Josepha Calleję, to bardzo piękny gest maltańskiego tenora. Zwłaszcza, iż jednak jest pewna cecha ich stylu wykonawczego: owa niewysłowiona radość śpiewania!

Jacek Chodorowski



**Piotr Czajkowski – Symfonia nr 5 • Dymitr Szostakiwicz – Uwertura uroczysta op. 96**

*Orchestre National du Capitole de Toulouse • Tugan Sokhiev, dyrygent*

Naive V 5252 • w. 2011, n. 2010 • 51'34"  
★★★

Z wielkimi nadziejami sięgałem po album dyrygenta Tugana Sokhieva w barwach wytwórni Naive, mając w pamięci wydany sześć lat temu świetny krążek z arcydziełami muzyki rosyjskiej: *Obrazkami z wystawy* Modesta Musorgskiego oraz *IV Symfonię f-moll* Piotra Czajkowskiego. Podobnym repertuarem wypełniona jest płyta zawierająca *V Symfonię* ostatniego z wyżej wymienionych autorów oraz



*Uwerturę uroczystą* Dymitra Szostakowicza.

Niestety, po zapoznaniu się z omawianą pozycją poczułem duże rozczarowanie, i to z kilku powodów. Zadziwia układ programu: najpierw większe dzieło, potem mniejsze, choć powinno być raczej odwrotnie. Ogólny czas trwania wynosi zaledwie 51 minut, a nie 2 godziny i 40 minut, jak raczył bardzo drobnym drukiem poinformować wydawca, skąpiąc informacji o czasie trwania poszczególnych numerów krążka, co zresztą w przypadku tej wytwórni nie jest niczym nowym. Pozostała zatem wolna i niewykorzystana połowa godziny, w której kapelmistrz być może pokazałby coś więcej, niż tylko puste efekciarstwo oraz niepotrzebny pęd nie wiadomo dokąd. Owa negatywna właściwość uwidacznia się w popisowej kompozycji Szostakowicza, orkiestrowym fajerwerku będącym czymś w rodzaju dwudziestowiecznego odpowiednika uwertury do *Rusłana i Ludmiły* Michaiła Glinki. Niepowstrzymany pośpiech Sokhiewa rzutuje niestety na przebieg narracji i czytelność brzmienia: zbyt szybko grane tematy i frazy giną w gąszczu kontrapunktów i ma się wrażenie dźwiękowego chaosu, kiedy jedna myśl się na dobre nie skończyła, a już biegnie po niej kolejna, nie dając do końca wybrzmieć tej pierwszej. Dziw bierze, że uznany w Europie dyrygent pozwala sobie na takie niedoskonałości. Niewiele zatem wynika z *Uwertyury uroczystej*, niewiele też wynika z *V Symfonii e-moll* Czajkowskiego. Szokuje mnie to tym bardziej, iż opublikowana kilka lat temu pod tą samą batutą *Czwarta* była wręcz wyśmienita. W pierwszej części dochodzi do głosu ów nieszczęsny pęd za nie wiadomo czym, w wyniku którego ogromne bogactwo muzyczne ogniwa jest w zasadzie ukryte, a może być zupełnie inaczej, jak udowodnił np. Sergiu Ce-

libidache z Filharmonikami Monachijskimi w swej kongenialnej kreacji (EMI). Poza głównymi tematami nie słychać w zasadzie pozostałych myśli, częstych odzywek sekcji instrumentów dętych towarzyszących i uzupełniających wiodące smyczki; rysowana jest wyłącznie najważniejsza linia przebiegu utworu. W takim ujęciu nie słyszę wielkości *Piątej*, jej skarbów wyrazowych, brzmieniowych i harmonicznym, czego dowodzi nijaki, a przepiękny skądinąd, nastrojowy wstęp do drugiej części, wolnej. To, co zachwyca w najlepszych wykonaniach, tutaj pozostaje byle jakie. Dramatyzm i zawartość melodyczna całego ustępu oddziałują zdecydowanie słabiej na odbiorcę. Całość *Symfonii* robi wrażenie pospiesznej, bez żadnej idei przewodniej, pomysłu, głębszej inspiracji, również finał nie budzi entuzjazmu. Zwróciłem uwagę chociażby na anemiczną, mizerną blachę, mającą brzmieć w zamyśle kompozytora triumfalnie, w powrocie głównego tematu na początku przetworzenia; najbardziej efektowny moment, punkt popisowy wszystkich orkiestr, ich puzonów, trąbek, rogów i tub, jest po prostu słaby pod względem wyrazowym i wykonawczym. Długo by mi przyszło wymieniać szczegółowe cechy recenzowanego nagrania, ale podsumuję je stwierdzeniem, że nie odpowiada mi z powodów estetycznych i czysto muzycznych.

Słuchacze lubiący utwory grane szybko, efektownie, głośno zapewne nie będą mieć zastrzeżeń podobnych do moich i sięgną po recenzowany album. Innym, ceniącym zarówno arcydzieła rosyjskiej symfoniki, jak i kreacje dyrygenckie najwyższej próby, opierające się na szacunku dla partytury i ukazaniu jej prawdziwej wartości, polecam zdecydowanie bardziej udane kreacje, takie jak np. R. Mutiego (EMI, Szostakowicz)

czy S. Celibidache (EMI), H. von Karajana lub L. Bernsteina (DG, Czajkowski). Pozostaje też nadzieja w mistrzach batuty młodszego pokolenia: Władimirze Jurowskim czy Wasylu Petrence...

Paweł Chmielowski

**CHOPIN – LISZT  
Piano Recital**

Nikołaj Chozjainow, fortepian

CD Accord ACD 171-2 • w. 2011 • 74'04"

★★★★★

Nikołaja Chozjainowa pamiętamy przede wszystkim z ostatniego Konkursu Chopinowskiego. Był najmłodszym finalistą i niedocenioną przez jurorów gwiazdą. Na program swojej debiutanckiej płyty wybrał kompozycje Chopina oraz Liszta. Chopinowskie kreacje Chozjainowa być może niektórzy z Państwa pamiętają jeszcze z Konkursu. W porównaniu z tamtymi, dziś artysta jest jakby spokojniejszy, mądrzejszy, dojrzalszy, jego interpretacje zaś nabrały wyrafinowania, a oryginalne pomysły uległy wykrystalizowaniu. Od pierwszych dźwięków *Nokturnu H-dur* op. 9 Chopina, artysta urzeka delikatnością. Tempo, jakie dobiera w tym utworze jest odrobinę wolniejsze od zwyczajowego, co pozwala Chozjainowowi jeszcze lepiej uwydatnić cudowne detale. Pianista stosuje dość bogate rubato o wielkiej stylowości. Wykonanie tchnie spokojem w częściach skrajnych, by w części środkowej utworu wprowadzić element emocjonalnego rozedrgania, po którym spokój części zasadniczej nabiera nowego znaczenia (wzruszająca kulminacja w finale). Przepiękna interpretacja! W *Bolerze a-moll* op. 19 Chozjainow uwydatnił kontrast. Wstęp pod jego palcami brzmi dramatycznie, główny temat zaś – cudownie niewinnie. W najbardziej „tanecznych” momentach, wykonanie pełne

jest zwiewności i lekkości. Swą kreacją *Sonaty b-moll* op. 35 Chopina, Chozjainow ociera się o doskonałość. To interpretacja porywająca! Barwa dźwięku Chozjainowa, która zachwycała pięknem w *Nokturnie* i *Bolerze*, teraz ukazuje się w całym swym bogactwie i złożoności. Jest w tym wykonaniu spontaniczność i młodzieńczość, a przy tym zawsze jest szlachetność. Artysta dobiera raczej szybkie tempa i stara się ukazać dramat zawarty w Chopinowskiej muzyce, co nigdy wszak nie staje się przerysowane. Pierwsza część jest po prostu idealna, w drugiej pianista wprowadza element dzikości, trzecia jest zaskakująco elegancka, piękna i pełna śpiewności, czwarta zaś – łagodna, jakby niwelując zrodzone uprzednio konflikty. W całości, interpretacja zasługuje na miano mądrej i dojrzałej. To samo można powiedzieć o wykonaniu *Sonaty po lekturze Dantego* Franciszka Liszta. Znów: wydobyć emocji, ukazanie kontrastu, a przy tym szlachetność, głębia i dojrzałość, co owocuje jedną z najlepszych kreacji Lisztowskiego arcydzieła na płytach! Recital wieńczy stosunkowo rzadko wykonywany utwór, *Fantazja na motywach z Mozartowskiego Wesela Figara* Liszta w opracowaniu Ferruccio Busoniego. Jest to kompozycja nieziemsko trudna, lecz odnajdująca pod palcami Chozjainowa chyba idealny kształt. Artysta, w żadnej mierze nie spływając wykonania, w finale porywa odbiorcę czystą wirtuozerią.

W całości – bardzo ambitny program i mistrzowskie, interesujące wykonanie artysty, który nie tylko potrafi przemówić własnym językiem, ale potrafi także przekonać do niego odbiorcę. Wielka rosyjska szkoła pianistyczna odnalazła swego kontynuatora!

Łukasz Kaczmarek



**LONG WALK**  
 Francesco Tristano  
 plays  
 Buxtehude  
 Bach  
 Tristano

**LONG WALK**  
**Utwory Buxtehudego, Bacha, Tristana**

Francesco Tristano, fortepian  
 Deutsche Grammophon 476 5000 • w.  
 2012, n. 2012  
 ★★★★★

Rzadko się zdarza, by debiutujący w polskiej wytwórni zagraniczny artysta po pewnym czasie nawiązywał współpracę z absolutnym potentatem w branży fonograficznej, a tak się stało w przypadku Francesca Tristana Schlimégo. Na początku ubiegłej dekady w firmie CD Accord ukazały się jego albumy z muzyką Jana Sebastiana Bacha, potem zaś przyszły kolejne, zrealizowane już w barwach innych wytwórni, z niezwykle ciekawie dobranym i wykonanym repertuarem łączącym różne style i gatunki, zaś jesienią 2012 r. ukazała się już druga płyta nagrana dla Deutsche Grammophon, zatytułowana *Long Walk*.

Znalazły się na niej utwory samego pianisty (*Long Walk*, *Ground Bass*), wykorzystującego w tym celu oryginalny instrument, produkt japońskiej myśli: Yamahę CFX, jak również elektronikę, która jest ważnym aspektem jego artystycznej działalności. Znacznie więcej miejsca zajęły jednak kompozycje wielkich postaci niemieckiego baroku: Dietricha Buxtehudego (*Toccata* BuxWV 165, *Canzoni* BuxWV 168, 173, 160, *Aria „La Capriciosa”* BuxWV 250) oraz Jana Sebastiana Bacha (początkowa *Aria* oraz *30. Wariacja z Wariacji Goldbergowskich* BWV 988). Ten ostatni, jak wiadomo, jako dwudziestolatek podjął

niezwykłą podróż: przeszedł prawie 400 kilometrów, by usłyszeć i poznać starszego mistrza. Program omawianej płyty i jej realizacja przypominają fakt, przywołując także pojęcia zetknięcia się z człowiekiem, tradycją, spojrzeniem w przeszłość i przyszłość, podróży w czasie i przestrzeni, łączenia starego z nowym.

Jest to nadzwyczaj interesująca propozycja, opierająca się nie tylko na wyśmienitych umiejętnościach muzycznych młodego pianisty, obdarzonego bujną i twórczą wyobraźnią i ciekawością, popychającą go do poszukiwań i pokonywania granic czasowych, stylistycznych, sonorystycznych. Być może fakt wykonywania muzyki baroku na zdecydowanie współczesnym i nowoczesnym instrumencie zgorszy purystów, lecz ja nie mam nic przeciwko temu. Fascynuje mnie bowiem sposób potraktowania materiału, wydobycia dźwięku, prowadzenia narracji, rytmiczna i artykulacyjna wyrazistość. Imponuje kunszt myślenia w klasycznych kategoriach ścisłej polifonii i architektoniki, a zarazem swoboda wykonawcza, czerpiąca zapewne z bogatych doświadczeń improwizatorskich. We własnych kompozycjach Francesco Tristano łączy zupełnie różne muzyczne światy: barok i współczesność, tradycję i nowoczesność, fortepian i elektronikę, dowodząc nie tylko oryginalnego wyczucia na różnorodność brzmienia, ale i znakomitego zmysłu konstrukcyjnego. Warto przy okazji przypomnieć jego poprzedni krążek zrealizowany dla Deutsche Grammophon wpisujący się w owe założenia, na którym znalazły się dzieła Jana Sebastiana Bacha i Johna Cage'a.

Po poznaniu albumu *Long Walk* jestem zaintrygowany osobą i dokonaniem młodego luksemburskiego pianisty i kompozytora, człowieka niezwykle aktywnego na różnych polach

działalności twórczej, obecnie na scenie muzyki klasycznej i elektronicznej. Polecam omawianą płytę słuchaczom otwartym, ceniącym pokonywanie barier, miłośnikom syntezy starego z nowym, w bardzo dobrym wydaniu.

Paweł Chmielowski

**NINE LESSONS & CAROLS**

*The Choir of King's College, Cambridge* • Stephen Cleobury, dyrygent

The Choir of King's College KGS0001 • w.  
 2012, n. 2010/11/12 • 110'51"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Ten piękny, dwupłytowy album stanowi owoc Festiwalu Dziewięciu Lekcji i Kolęd. Jest to zarazem pierwsza płyta wydana przez chór King's College w Cambridge – oczywiście z nagraniami Chóru pod dyrykcją jego szefa, Stephena Cleobury'ego. Mimo, że spora część zawartych na płytach tradycyjnych kolęd, to utwory powszechnie znane, ich opracowania są znakomite i tchną świeżością. Zwłaszcza to ostatnie określenie, chyba najlepiej zdaje się pasować do otwierającej program albumu, *Once in royal David's city*, z pięknym, czystym sopranem George'a Wimpeya. Cudowny spokój emanujący z tej iście pastelowej wersji, udziela się słuchaczom! Pięknie nostalgiczna jest *Herefordshire Carol* w opracowaniu Ralpha Vaughana Williama. Utworem mniej znanym, choć pełnym uroku jest *Adam lay ybounden* Borisa Orda (1897–1961). Z kolei niemiecka *In dulci jubilo* w opracowaniu Roberta Lucasa de Pearsalla i wykonaniu Chóru King's College, tchnie niewinnością. Wiele prostego uroku zawarte jest w *If ye would hear the angels sing* Petera Tranchella, chociaż w wykonaniu nieco przeszkadza mi nierówny tenor Matthew Sandy'ego. Bardzo interesująco brzmi *Sussex*

*Carol* w opracowaniu Philipa Ledgera, którego Stephen Cleobury jest następcą... Hymny *God rest you merry, gentlemen*, *While shepherds watched*, *O come, all ye faithful* oraz *Hark! The herald angels sing* zadziwiają, w tym kontekście, potężnym brzmieniem i odmienną akustyką (duży pogłos). Z kolei *A tender shoot* Ottona Goldschmidta (1829–1907) zaskakuje nowoczesnym językiem muzycznym. *Det är en ros utsprungen* Michaela Praetoriusa we współczesnym opracowaniu Jana Sandströma może stanowić istny balsam dla uszu. Interesująco brzmi *Hymne à la Vierge* Pierre'a Villette'a (1926–1998), a *Sunny bank*, znanego przede wszystkim jako organisty, Petera Hurforda ujmuje lekkością. *Kolysanka Marii* Maxa Regera w wykonaniu Chóru King's College otrzymała chyba idealny kształt: jest pełna delikatności, szczerości, uroku; po prostu prześliczna! A francuska kolęda *The holly and the ivy* w opracowaniu June Nixon (ur. 1942), to kolejny przykład znakomitej „kompozytorskiej roboty”!

Ale chyba najciekawszą część albumu stanowią kompozycje zamówione przez Stephena Cleobury'ego (wraz z „bonus track”, o której później). Są to: *Illuminare, Jerusalem* (1985) Judith Weir, pełna medytacyjnej aury *Christmas Carol* (2010) Einujuhaniego Rautavaary, pełne prostoty *The Christ Child* (2009) Gabriela Jacksona, magiczne *Now comes the dawn* (2007) Bretta Deana, *Misere nobis* (2006) Marka-Anthonya Turnage'a, *Mary* (2008) Dominica Muldowneya oraz, zadziwiająca *Christmas Eve* (2011) Tansy Davies.

Ponadto w albumie znalazły się: *A Virgin most pure* w opracowaniu Stephena Cleobury'ego, *Ding! Dong! Merrily on high* w uroczym opracowaniu Macka Wilberga oraz organowe *In dulci jubilo* BWV 729 Bacha,

a także, rzecz jasna, tytułowe *Dziewięć Lekcji*. Ale na największą perełkę albumu musimy czekać aż do samego końca. Jest nią (to właśnie owa „bonus track!”), zamówiona specjalnie na potrzeby tego nagrania, kolęda Johna Ruttera, *All bells in paradise* na chór i organy, z roku 2012! To utwór urzekający, pełen prostoty i chwytający wprost za serce!

O wykonaniu także możemy mówić w samych superlatywach. Chór King's College w Cambridge zachwyca i urzeka! Głosy są niezwykle piękności. Znakomita jest też gra organisty, Ben-Sau Laua, artyści dyskretnego, a zarazem obdarzonego wielką muzykalnością.

Jest to jeden z najpiękniejszych, znanych mi albumów Świątecznych!

Łukasz Kaczmarek

**O JESU MI DULCISIME**

**Utwory Schütza, Gabriellego, Monteverdiego, Carradiniego**

Coro • Mark, Griffiths, prowadzenie chóru • Camerata Antica • Matthew Manchester, dyrygent

Dal Segno DSPRCD602 • w. 2012, n. 2011 • 62'37"

★★★★★

Zapis angielskiej formacji Coro jest antologią muzyki chóralnej mistrzów przełomu XVI i XVII w. Ich poczet otwierają kompozytorzy z włoskiego rodu Gabrieli – Andrea i Giovanni, których osiągnięcia znajdują swe przedłużenie zarówno w genialnej twórczości Claudia Monteverdiego, jak i w działalności enigmatycznego Nicola Corradiniego, by następnie w dziele Heinricha Schütza przekroczyć granice geograficzne, wyznaniowe i estetyczne ówczesnej muzycznej Europy.

Wybór, którego dokonali brytyjcy wykonawcy (pomimo, iż ma pewien edukacyjny posmak, który może razić) jest konsekwentny i przy pierwszym słuchaniu wydaje się ekspono-

wać monumentalny – wręcz architektoniczny – wymiar muzyki religijnej przełomu renesansu i baroku. Katalog odkryć i innowacji, jakie dokonały się na planie śpiewu sakralnego musi zatem ściśle wiązać się z nazwiskami kolejnych muzyków św. Marka w Wenecji, którzy doskonale rozumieli konieczność ciągłego uwzględniania zastanych rozwiązań architektonicznych w kompozycji partii chóralnych. Szczególną wagę wykonawcy będą przypisywali więc pomysłom Giovanniego Gabrieliego, po którym w San Marco nastąpił Monteverdi (jako maestro di capella) i u którego terminował utalentowany Schütz. Jeśli do najważniejszych odkryć organisty weneckiej Bazyliki istotnie należą chóry wielokrotnie i efektywnie, to i te realizacje (także w dziele następców) wykonawcy zaprezentują na płycie z wyraźnym upodobaniem. Dalece swobodniejsze transfiguracje owych chwytów przyniosą fragmenty dzieł Schütza – dokonał on przecież interesującej syntezy przyswojonych tradycji włoskich ze spuścizną kultury protestanckiej. Tyle że wybór ten w pewnym momencie zaczyna do złudzenia przypominać podziwianie swojego korzystniejszego profilu w lustrze. Album jest bowiem obszerny – ale i dość przewidywalny – prezentacją kilku motywów, które wprawdzie doskonale leżą w empii wykonawców, ale niewiele mówią o całokształcie możliwości brytyjskiej formacji.

Pomimo to o śpiewakach, prowadzonych przez Marka Griffithsa, można powiedzieć, iż tworzą jeden niezawodny i precyzyjnie oddychający organizm instrumentów wokalnych, z tym istotnym zastrzeżeniem, że mniej szczęśliwy okazuje się dobór artystów do partii solowych. Muzycy z Camerata Antica pod dyktando Matthew Manchastera grają ze swobodą bliską niekiedy natchnieniu, nie tracąc przy tym ani na chwilę

doskonałego wyczucia stylu koncertującego, tak indywidualnie określanego dla okresu muzycznego przesilenia pomiędzy epokami.

Damian Sowa

**QUARTET**

**Choreography**

**Utwory Strawińskiego, Ligetiego, Lutosławskiego, Finissy'ego**

*Kreutzer Quartet*

Métier msavdx101 • w. 2012, n. 2007/8

• DVD-Video

★★★★★

Okładka tej płyty DVD nie zachęca do sięgnięcia po nią, zaś tytuł okazać się może rozczarowujący. *Choreography* wskazuje bowiem na połączenie muzyki z tańcem, jak to uczyniono w przypadku Bachowskich *Suit violoncelowych* w interpretacji Yo Yo Ma. Idea omawianej produkcji taka jednak nie jest. Jej motto stanowią słowa Igora Strawińskiego: „Muzykę powinno się także oglądać”. Słowa te nabierają szczególnej mocy, gdy pomyślimy chociażby o wysmakowanych audiowizualnych rejestracjach późnego Karajana, czy pełnych pasji zapisach Bernsteina. Oglądanie Kwartetu Kreutzer wykonującego cztery arcydzieła kameralistyki XX i XXI w. nie dostarcza równie silnych wrażeń. Możliwość zobaczenia niekonwencjonalnych sposobów użycia instrumentów w utworach Ligetiego czy Lutosławskiego jest, co prawda, rzeczą interesującą, lecz przecież nie ukazuje nam nic ponad to, co zostało zapisane w partyturze! Również jakość wizualna prezentowanych zapisów nie jest najwyższych lotów. Na szczęście, warstwa czysto dźwiękowa rekompensuje pewne niedostatki obrazu. Jak już wspominałem, mamy tu bowiem prawdziwe arcydzieła współczesnej muzyki kameralnej, a ich wykonanie jest bardzo dobre.

Trzy utwory na kwartet smyczkowy Igora Strawińskiego, chociaż powstały niemal 100 lat temu, bo w roku 1914, brzmią zadziwiająco współcześnie. Pierwszy utwór cyklu zyskał sobie nawet miano „muzyki anty-kameralnej”. Sam Strawiński chyba też był zadowolony z efektów, bowiem w 14 lat później dokonał orkiestracji *Trzech utworów...* dodając do nich czwarty i zapisując jako *Cztery Etiudy na orkiestrę!*

Podobnie jak utwór Strawińskiego, tak i *Kwartet smyczkowy* Witolda Lutosławskiego, jest klasykiem (dziś już niemal 50-letnim!). Kompozytor pragnął, by artyści podczas wykonania nie korzystali z partytury, co jednak okazało się dla Kwartetu LaSalle zadaniem niewykonalnym. Nie podjęli się go także członkowie Kreutzer Quartet...

W cztery lata po *Kwarciecie* Lutosławskiego, powstał *II Kwartet smyczkowy* György'ego Ligetiego. To dzieło nieco prostsze w odbiorze, niż utwór Lutosławskiego – niezwykle barwne, ekspresyjne i wirtuozowskie.

Ostatnim utworem, jaki znalazł się na omawianej płycie jest *II Kwartet smyczkowy* Michaela Finissy'ego, kompozycja już XXI-wieczna. To znakomita muzyka, bogato czerpiąca z tradycji, powstała z myślą o Kreutzer Quartet.

Wykonanie zarówno dzieła Finissy'ego, jak i XX-wiecznych klasyków jest znakomite. Artyści stawiają na rzetelne przedstawienie każdej kompozycji, raczej unikają nadmiernych popisów, ale też oddają muzyce należną sprawiedliwość. Może chwilami przydałoby się więcej ekspresji, polotu, fantazji, nie mniej Kreutzer Quartet ma wysoką klasę i swoją interpretacją ustanawia pewien kanon. A zadanie przed muzykami było naprawdę nielatte. Jedno jest pewne: jeśli chodzi o warstwę dźwiękową, nikt nie powinien być rozczarowany!

Łukasz Kaczmarek

**D. G. Mason – Sonata op. 14**  
**• D. F. Tovey – Sonata op. 16**  
**• A. Moeschinger – Sonatina op. 6 • J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1030b**

Stephan Siegenthaler, klarnet;  
 Konstantin Lifschitz, fortepian

Sterling CDA 1677-2 • w. 2012, n. 2011  
 • 74'24"

★★★★

W swym komentarzu do płyty, Stephan Siegenthaler skarży się na nader skromną ilość repertuaru klarnetowego. Artysta wskazuje dwie drogi zaradzenia tej sytuacji: poszukiwanie dzieł nieodkrytych, zapomnianych i mniej znanych twórców oraz opracowywanie kompozycji w oryginale przeznaczonych na inne instrumenty. Sam częściej wybiera pierwszą drogę, czego owocem jest omawiana płyta. Znalazły się tutaj kompozycje

trojga zapomnianych twórców oraz jedna pozycja z żelaznego repertuaru – choć niekoniecznie przeznaczonego na klarnet. Program otwiera *Sonata* Daniela Gregory'ego Masona (1873–1953), kompozytora amerykańskiego, ucznia Vincenta d'Indy'ego. Jest to utwór romantyczny w charakterze, zgrabnie napisany i bardzo miło brzmiący, z uwydatnionym pierwiastkiem melodycznym. Dalej następuje *Sonata* Donalda Francisa Toveya (1875–1940) To także utwór o romantycznym charakterze; wpływy Brahmsa są tutaj wyraźnie słyszalne. Postać Brahmsa niejako była obecna w życiu młodego Toveya, który będąc znakomitym pianistą, podobnie jak Artur Rubinstein, zyskał sobie uznanie samego Josepha Joachima. Trzecim utworem, jaki znalazł

się na omawianej płycie jest króciutka *Sonatina* Alberta Moeschingera (1897–1985). To już kompozycja o XX-wiecznym rodowodzie, niezwykle barwna, bogato wykorzystująca możliwości brzmieniowe klarnetu. I wreszcie – arcydzieło: *Sonata* Bacha, w oryginale przeznaczona na flet bądź obój. Klarnet niejako „ociepla” Bachowską muzykę, przydaje jej romantycznej aury.

Wykonawcami wszystkich utworów są szwajcarski klarnecista i rosyjski pianista. Duże doświadczenie obu muzyków w materii kameralistyki słychać od samego początku: są oni dla siebie świetnymi partnerami, a ich gra jest bardzo profesjonalna, skupiona, a przy tym bogata w emocje. Na słowa szczególnego uznania zasługuje ich kreacja *Sonatiny* Moeschin-

gera: efektowna, wciągająca, a przy tym logiczna i spójna. Do wad wykonania należy zaliczyć małe zróżnicowanie pomiędzy kolejnymi utworami, w efekcie czego wszystkie utwory brzmią do siebie bardzo podobnie. Co mniej spostrzegawczy słuchacz może nawet przeoczyć, kiedy rozpoczyna się muzyka Bacha... Co się zaś tyczy Bacha, artyści wykonują jego muzykę w bardzo romantyczny sposób, co jest dalekie od intencji kompozytora. To Bach akademicki, znacznie obniżający jakość płyty. Na szczęście lwią część programu wypełnia muzyka twórców zapomnianych, może nie nazbyt odkrywczą, ale przecież wartościową, dobrze napisaną i sprawiającą w słuchaniu wiele przyjemności!

Łukasz Kaczmarek

**Krzyżówka nr 36/maj 2013**  
 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															

**Pozio:** 1-A) dawny taniec rozpowszechniony szczególnie we Francji; 2-J) Jelly Roll (1885–1941) amerykański pianista jazzowy, kompozytor; 3-A) operetka Berensa; 4-I) osoba z operetki *Baron cygański*, narzeczony Arseny; 5-A) znak graficzny łączący nuty o tej samej wysokości; 6-H) celtycki pieśniarz i poeta wędrowny; 7-D) dźwięk o nieokreślonej wysokości; 7-L) niemiecki skrzypek i kompozytor z XIX w.; 9-A) Józef..., polski śpiewak operowy (1883–1921); 9-H) imię piosenkarki Banaśzak; 10-E) ciąg tonów w muzyce: muzyczna skala; 11-H) Luca..., włoski kompozytor i śpiewak (XVI w.); 12-A) imię Hiolskiego; 13-H) twórcy opery *Zenobia*; 14-A) miejsce akcji opery *Medea* L. Cherubini; 15-F) suita orkiestrowa Bizeta.

**Pionowo:** A-1) imię Kurpińskiego; B-5) pierwsza dama polskiej piosenki (imię i nazwisko); C-1) ... *letnia* w tytule opery E. Młynarskiego; D-3) gatunek wielogłosowej francuskiej muzyki wokalne; D-11) ... *sieroty* w tytule kantaty J. Sikorskiego; F-7) doktor z opery *Don Pasquale* Donizetti; G-1) Adam ..., słynny polski bas; H-5) węgierski kompozytor,

twórca popularnych operetek; I-11) angielska wokalistka, autorka tekstów; J-1) Jan ..., pianista, propagator muzyki K. Szymanowskiego; L-1) holenderski pianista i kompozytor (1914–1993); L-7) dęty instrument muzyczny; Ł-13) rzeka z opery Wagnera; M-1) pianista i kompozytor, grał w słynnym duecie fortepianowym „Marek i Wacek”; N-11) postać z opery, utworu muzycznego. Litery z pól o współrzędnych: 1-H, 5-C, 2-N, 13-M, 7-B, 7-D, 6-M, 15-M, 12-A, 13-H, 5-F, 3-C, 7-E, 13-J, 9-B, 5-A tworzą rozwiązanie.

Rozwiązanie krzyżówki nr 35 z kwietnia 2013 r.

**Maria Fołtyn**

płyty otrzymują:

**Anna Bąk**, Warszawa; **Tadeusz Nieznański**, Leszno; **Karol Wójtowicz**, Wyszaków

## 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 i okolic  
świata

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 – marzec 2013 r. ACTE PRÉALABLE – LILIANA GÓRSKA

**Mateusz Antczak**, Katowice; **Grzegorz Bednarkiewicz**, Poznań; **Kazimierz Dąbrowski**, Olsztyn; **Leon Elert**, Warszawa; **Janusz Grabowski**, Kraków; **Stanisława Józwiak**, Lublin; **Wojciech Małkowski**, Leszno; **Szymon Tatkiewicz**, Legnica; **Janina Wójcik**, Kraków; **Sabina Zych**, Warszawa

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Piotr Beczała

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 poświęconych prezentowanemu poniżej artyście. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W którym roku debiutował w MET Piotr Beczała?



Piotr Beczała  
fot. Anja Frers/DG



# Nowości w dystrybucji CMD

## LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

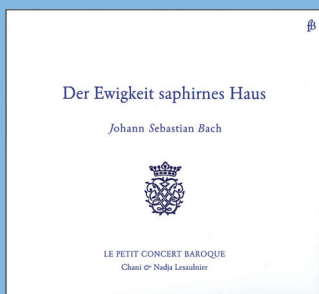
25-LECIE DZIAŁALNOŚCI  
4 SACD Z REPERTUAREM KATALOŃSKIM



Alia Vox AVSA 9897



Alpha 191



Fra Bernardo FB 1205172



Glossa GCD 923101



Harmonia Mundi HMU 807429



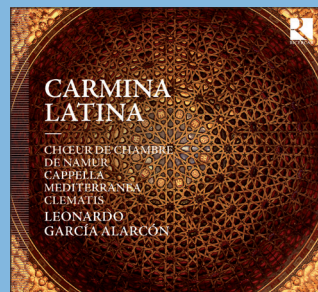
Pan Classics PC 10280



Fra Bernardo FB 1209132



Glossa GCD P33001



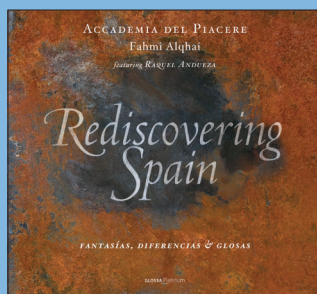
Ricercar RIC 334



Pan Classics PC 10287



Fra Bernardo FB 1302202



Glossa GCD P33201



Supraphon SU 4134-2



# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

## Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

### Nowy album Krystiana Tkaczewskiego

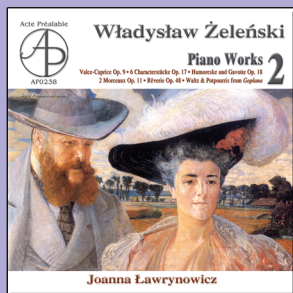
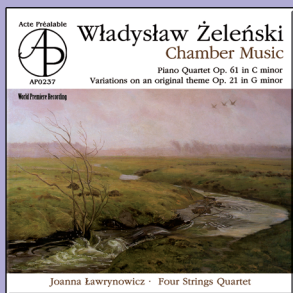
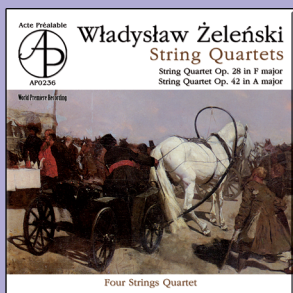
Rachmaninow – II Sonata b-moll op. 36  
Mendelssohn/Liszt/Horowitz – Marsz weselny i wariacje  
F. Chopin – Andante spianato & Grande Polonaise Brillante  
Es-dur op. 22; Scherzo nr 4 E-dur op. 54  
M. Musorgski – Obrazki z wystawy



## Dyskografia Władysława Żeleńskiego powiększa się

### Wszystkie jego dzieła kameralne już dostępne

niedawno wydane:



nowość:



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

Nowości maj 2013

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych oraz w sieci: m.in. [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) i [www.merlin.pl](http://www.merlin.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.