

W Metropolitan Opera: *Francesca da Rimini* • *Dialogi karmelitanek*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 8 (157)  
sierpień 2013  
ROK XIV  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Sławomir P. Dobrzański

i jego komplet dzieł  
Marii Szymanowskiej

## Alexandre Tharaud

wszechstronny, muzykalny,  
utalentowany

## Yundi

gra Beethovena

## Verdi i Wagner

kalendariusz życia i twórczości



# Małgorzata Woltman

debiutuje nagraniem pieśni Tansmana







TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

# Małgorzata Woltmann-Żebrowska

## *Pieśni Aleksandra Tansmana*



„Zadziwiła mnie ta muzyka. Ma ona niezwykle wręcz brzmienie. Pracując nad tymi pieśniami, można ciągle odkrywać nowe barwy i nastroje. Muzyka ta zachwyciła mnie absolutnie – przede wszystkim swoją różnorodnością. Melodyka jest niezwykle bogata, a pod względem harmonicznym – wręcz zadziwiająca”.

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenasy polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej**





TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

**WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI** EDITION

utwory: organowe | pieśni | kameralne | fortepianowe

MUZYKA POLSKA **WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI**  
 25 Preludiów organowych op. 38  
 Julia Smykowska - organy

MUZYKA POLSKA **Władysław Żeleński - songs (I)**  
 Anna Przybysz - soprano  
 Małgorzata Wielgosińska - piano

Acte Préalable **Żeleński • Stojowski**  
**Violin Sonatas**  
 AP0112

Barbara Trojanowska • Elżbieta Tyszecka

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
 AP0124

**Piano Works 1**  
 March Op. 44  
 II Sonata Op. 20  
 2 Mazurkas Op. 31  
 2 Morceaux Op. 63  
 Ode to Youth Op. 51

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
**String Quartets**  
 AP0236  
 String Quartet Op. 28 in F major  
 String Quartet Op. 42 in A major

World Premiere Recording

Four Strings Quartet

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
**Chamber Music**  
 AP0237  
 Piano Quartet Op. 61 in C minor  
 Variations on an original theme Op. 21 in G minor

World Premiere Recording

Joanna Ławrynowicz • Four Strings Quartet

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
**Piano Works 2**  
 AP0238  
 Valce-Caprice Op. 9 • 6 Charakteristické Op. 17 • Humoreske und Gavotte Op. 18  
 2 Morceaux Op. 11 • Réverie Op. 48 • Waltz & Polpourris from *Gloplana*

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
**Complete works for violin and piano**  
 AP0239  
 Sonata Op. 30 • 2 Pieces op. 16 • Lyrischer Walzer op. 15  
 2 Pieces op. 29 • Berceuse op. 32 • Romance op. 40  
 Transcriptions from *Konrad Wallenrod & Gloplana*

world premiere recording

Essential Duo: Gustaw Cieżarek, violin • Soyeon Lim, piano

Acte Préalable **Władysław Żeleński**  
**Chamber Music with Piano**  
 AP0277  
 Piano Trio Op. 22 in E major • Berceuse op. 32  
 Lyrischer Walzer op. 16 • Romanze op. 40

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz • Lucyna Fiedukiewicz • Łukasz Tudzierz

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) • tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenaz polskich artystów  
 Wybitne dokonania w odkrywaniu muzyki polskiej



## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Poznań • Busko-Zdrój • Warszawa  
 13 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – Francesca da Rimini • Dialogi Karmelitank

## CZŁOWIEK

- 18 O pieśniach Tansmana i nie tylko  
 z mezzosopranistką Małgorzatą Woltmann-Żebrowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 21 Legendy polskiej wokalistyki (27)  
 Romuald Spychalski – Adam Czopek  
 23 Kobieta z prawdziwą muzyczną inteligencją i silną osobowością  
 z pianistą Sławomirem Dobrzańskim o epokowym nagraniu kompletu dzieł fortepianowych  
 Marii Szymanowskiej rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 26 Alexandre Tharaud – Maria Ziarkowska  
 28 Rok Wagnera i Verdiego – Kalendarium życia i twórczości – Adam Czopek  
 33 Yundi i sonaty Beethovena

## DZIEŁO

- 34 Divine Levine – boski Jimmy (18)  
 Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (12) – Wozzeck  
 Basia Jakubowska

## PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Gerhard Taschner – zapomniany wirtuoz – Łukasz Kaczmarek  
 37 Recenzje

## KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 39 – Antoni Rojewski  
 54 Acte Préalable – Małgorzata Woltman-Żebrowska

## 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  
 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 Czapiński,  
 Marcin Dąbrowski, 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

Małgorzata Woltmann-Żebrowska  
 fot. Studio Kolecki

skład i łamanie

Acte Préalable

web hosting

FineCMS.PL

nakład

10 000 egz.

wydawca

Acte Préalable Sp. z o.o.  
 www.acteprealable.com  
 acteprealable@wp.pl

## 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 odcinku 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).

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

**KRAKÓW** **B**razowy jubileusz. W tym roku jubileusz ćwierćwiecza obchodzi festiwal Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, od lat dwudziestu kierowany przez Jerzego Stankiewicza, krakowskiego muzykologa, przewodzącego miejscowemu oddziałowi Związku Kompozytorów Polskich, za sprawą którego zyskał on rangę międzynarodową, znacznie wykraczając poza wymiar lokalny, a więc przeglądu bieżących dokonań miejscowego środowiska.

Niestety, w tym roku dane mi było uczestniczyć wyłącznie w koncercie finałowym, zamykającym 26 maja imprezę. Wcześniej, na program festiwalu złożyła się swoista retrospektywa twórców, których utwory pojawiały się na przestrzeni tych dwudziestu pięciu lat, koncert monograficzny Aleksandra Kozarenki, kompozytora i pianisty ze Lwowa, choć rodem z Kołomyi, z jego osobistym udziałem i Filharmonii z podolskiego Płoskirowa, obecnie Chmielnickiego, stanowiąc kontynuację rozszerzania pola „słyszenia” o kraje bliższego i dalszego sąsiedztwa (Słowacja, Białoruś), z czym wiązał się wykład Wołodomyra Hrabowskiego o Wasylu Barwińskim w ramach stałego nurtu muzykologicznych imprez towarzyszących, wizyta u Elżbiety i Krzysztofa Penderekich w Łustawicach w związku z inauguracją tamtejszego Europejskiego Centrum Muzyki, wpisująca się w coroczne wędrówki tropem miejsc związanych z wybitnymi artystami (Atma Szymanowskiego i Harenda Kasprowicza w Zakopanem, Grodkowice Żeleńskich, Kaśna Dolna Paderewskiego, młodopolska Rydlówka w krakowskich Bronowicach), a którym przyświeca hasło „Genius loci”.

Wojciech Widłak, od czasu przełomowej dla siebie kompozycji orkiestrowej *Wziemięwzięcie* (2003/4), w przeciwieństwie do wielu innych kompozytorów krakowskich, których ewolucja stylu wiodła do zwrotu ku tradycyjalizmowi i zachowawczości, a co za tym idzie uwstecznienia środków, znacznie zradycalizował swój język muzyczny, z czym mieliśmy do czynienia także w przypadku dwóch utworów, zaprezentowanych w ramach omawianego koncertu.

Zwłaszcza cykl pieśni *Idillio* do na politylingwistycznej poezji Pierluigiego Cappelli

odznaczały się znaczną wynalazczością brzmieniową.

Niekwestionowaną, największą osobowością spośród grona odtwórców tego koncertu pozostaje Marek Szlezer, który tym razem nie musiał zmagać się z zabytkowym, acz zdewastowanym fortepianem z Instytutu Muzykologii. Można było zatem bez przeszkód podziwiać jego zróżnicowane touché, zawsze doskonale osadzone w instrumentacie, choć odwołujące się do bardzo rozległej skali dynamicznej, a przy tym wrażliwość na wszelkie odcienie barwowe, jakie można wydobyć z tego instrumentu klawiszowego, zdającego się pod palcami tego artysty przekraczać swoje naturalne uwarunkowania. W znacznej mierze temu pianiście zawdzięcza Dariusz Przybylski, iż jego fortepianowy poemat op. 20 *Orfeusz i Eurydyka* trzymał słuchaczy w napięciu, wywierając znaczne wrażenie monumentalnością brzmienia.

Baryton Łukasz Hajduczenia, laureat tegorocznego konkursu im. Ady Sari, przedstawił *Tarantelę* (1990) Witolda Lutosławskiego do angielskiego tekstu Hilaire'a Belloc'a. Gdy słyszałem ją po raz pierwszy, sądziłem, że jest to jedna z okupacyjnych parafraz kawiarnianych w rodzaju *Wariacji na temat Paganiniego* i jakież było moje zdziwienie, gdy okazało się, że jest to jeden z późnych opusów tego twórcy. Czyżby po raz kolejny potwierdzało się stare francuskie powiedzenie „On revient toujours à ses premiers amours” (Zawsze powraca się do swych pierwszych zauroczeń)? *Księża antyczna* Jakuba Polaczyka do wierszy Zbigniewa Herberta i Cypriana Kamila Norwida jest momentami fascynująca, kiedy odwołuje się do rozszerzonych środków artykulacji (żałowałem nawet, że śpiewak nie przedstawił któregoś z tych fragmentów w charakterze nowoczesnej kompozycji, kiedy stawał w konkursowych szrankach), szybko jednak wyczerpuje się inwencja kompozytorska i w całości rzecz rozczarowuje, przede wszystkim ze względu na swój eklektyzm i brak wycucia czasu oraz nieliczenie się z możliwościami percepcyjnymi słuchaczy.

Na tle większości kompozycji korzystnie wyróżniały się *Letnie madrygały* (*Madrigali dell'estate*) Marka Stachowskiego do słów Gabriela D'Annunzia, z charakterystycznymi dla jego stylu kompozytorskiego ostinatami

i unisonami jako ośrodkami muzycznej narracji. Również faktura tego utworu odznacza się znacznym wyrafinowaniem, co z dużym wyczuciem potrafili wydobyć jego wykonawcy: Katarzyna Oleś-Blacha oraz akompaniujące jej trio smyczkowe.

W tym roku festiwal powrócił do Filharmonii Krakowskiej, a za sprawą jej orkiestry w jego repertuarze znów pojawiły się utwory symfoniczne, w tym *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, zagrane z okazji stulecia paryskiej prapremiery i towarzyszącego jej skandalu, stanowiące przełom w dziejach muzyki i baletu.

Lesław Czaplinski

**POZNAŃ** **E**nter Music Festival po raz trzeci. Pojechałam do Strzeszyna, żeby się przekonać. Przede wszystkim o tym, czy muzyka grana nad jeziorem smakuje inaczej, niż ta z filharmonii czy opery, albo nawet ta słuchana w przestrzeni miejskiej, jak na „Męskim Graniu”. Czy nie będzie tchnęła obozem harcerskim albo szantą. Ale także o tym, czy prawdą jest, że strzeszyńskiej publiczności nie przeszkadza deszcz. Bo – jak zwykle podczas Enter Music Festival w Poznaniu – 28 i 29 maja 2013 r. miało lać.

I rzeczywiście. Już w przeddzień Festiwalu, podczas inauguracji projektu Visual Park nad jeziorem Strzeszyńskim, staliśmy pod parasolami. W pierwszym dniu było jeszcze gorzej – próbie towarzyszyła burza, a podczas kończącego festiwalowy wieczór koncertu tria Moździer-Danielsson-Fresco, lało jak z cebra. Następnego dnia – dla odmiany – deszcz padał podczas pierwszego występu izraelskiego perkusisty Zohara Fresco i jego gości. Pomimo ulewy ośrodek „Oaza” pękał jednak w szwach, a słuchacze – wyposażeni w sztormiaki i koce – zdawali się przyzwyczajeni do smakowania jazzu w tak fatalnej aurze. Mokrzy chodzili wszyscy, nawet Pluto – festiwalowy pies. A to bardzo ważny pies, bo w dużej mierze dzięki niemu – jak podkreśla Jerzy Gumny, organizator i pomysłodawca imprezy – dyrektorem artystycznym Enter Music Festival został Leszek Moździer. „Kiedy prezentowaliśmy Leszkowi nasze plany i pokazywaliśmy mu pierwsze fotosy Strzeszyna, przez przy-



padek wyświetliło się zdjęcie, na którym był Pluto. Powiedział, że jeśli to nasz pies, to on tu przyjeżdża” – opowiada Gumny.

I tak porzucony niegdyś nad jeziorem i przygarnięty przez właścicieli ośrodka Pluto zapewnił strzeszyńskiemu festiwalowi muzyczną opiekę samego mistrza. Leszek Możdżer zaś od trzech lat zapewnia błyskawiczną sprzedaż biletów oraz repertuar z najwyższej, jazzowej półki. W tym roku postawił na premiery, eksperymenty i... spełnianie marzeń. Otwarcie imprezy powierzył Marią Pacheco – kubańskiej pianistce, którą wypatrzył w lipcu ubiegłego roku, przewodnicząc obradom jury Montreux Jazz Festival. Strzeszyński występ był jej pierwszą przygodą z polską publicznością. Grała ciepło, lirycznie, zmysłowo i kobieco. Zachwyliła. Po niej Adrian Gaspar – rumuński pianista z folkowym projektem „Balkanix” – wysperany przez Możdżera w Internecie. Wykorzystywał na scenie nie tylko fortepian – także melodicę i własne struny głosowe; wszystko na pograniczu jazzu i folkloru bałkańskiego. Radosna atmosfera rosła, wieczór nabierał tempa. Jego ukoronowaniem – poza ulewnym deszczem – był przedpremierowy występ kultowego już teamu Możdżer-Danielsson-Fresco. Strzeszyńska publiczność – poza najświeższym materiałem – usłyszała także stare, uwielbiane przeboje tria. Zapowiedziana na maj trzecia płyta studyjna ukaże się jednak dopiero jesienią – wszystko przez zrodzony w ostatniej chwili pomysł, by do utworu J. Hendrixa zaangażować orkiestrę; trasę koncertową promującą nowy krążek zaplanowano na listopad.

Deszczowy początek drugiego dnia Festiwalu należał do Zohara Fresco i jego

gości. Byliśmy świadkami spełniającego się marzenia izraelskiego perkusisty – zagrał wspólnie z Ghatamem Sureshą, wirtuozem bębnów indyjskich. W ciągu godziny przenieśliśmy się do etnicznego świata orientalnych rytmów i już teraz chyba wszyscy wiemy, gdzie ma swoje źródło bębnowa maestia Zohara. Środkowy punkt wieczoru – prawdziwy gwóźdź programu – to Caecilie Norby ze światową premierą płyty *Silent Ways*, zawierającej przeboje Cohena, Paula Simona czy Boba Dylana. Perła duńskiej wokalistyki, gdy trzeba – liryczna, innym razem – ognista, porwała z miejsc strzeszyńską publiczność, która ani jej, ani zespołu (z Larsem Danielssonem na basie i Leszkiem Możdżerem przy fortepianie) nie chciała puścić ze sceny. Dalej było jeszcze goręcej, gdy zabrzmiały energetyczne, afrykańskie rytmy i ciepłe brzmienia kory pod ręką gwinejskiego muzyka Ba Cissoko i jego zespołu. Spontanicznie dołączył do nich z improwizacjami Możdżer. Publiczność szalała; Ba Cissoko z dyrektorem grali do drugiej w nocy.

To, co w mojej ocenie wyróżnia Enter spośród innych polskich festiwali, to niestandardowa, biwakowa formuła, oparta na swobodzie i symbiozie różnych zjawisk. W Strzeszynie miesza się wszystko – jazz z deszczem, dźwięk hinduskich bębnów z zapachem kiełbasy z grilla, nawoływania dźwiękowców z chichotem publiczności. To przenikanie się jest – zdaniem Możdżera – największą wartością poznańskiego festiwalu. „Dla muzyków to niezwykle cenne doświadczenie – mieszkamy blisko sceny, obserwujemy nawzajem swoje próby, bo ćwiczymy w tych samych

pomieszczeniach, okna garderoby mamy naprzeciwko estrady, więc słuchamy swoich występów. To są prawdziwe spotkania, autentyczna wymiana informacji, a nie tylko mijanki w hotelowym foyer, tak jak to zwykle bywa” – argumentuje dyrektor podkreślając, że tę prawdziwą, gorącą atmosferę strzeszyńskiej imprezy tworzy jednak przede wszystkim publiczność. „Przyjeżdżają inteligentni, wyjątkowi ludzie. Warunki mamy proste, ale to sprawia, że atmosfera jest naturalna i spontaniczna. Taka formuła świetnie się sprawdza” – uważa Leszek Możdżer.

Enter Music Festival jest z pewnością festiwalem piękną i radości. Piękne jest to, że rumuński pianista rozpoczyna koncert od zrobienia zdjęć słuchaczom – bo jeszcze nigdy przed tak wielką publicznością nie wystąpił. Piękne jest to, że słoweński basista siada rano przed hotelem i przygrywa melodyjki na klawecie basowym. Wreszcie piękne jest to, że ze sceny dobiega nagle gromki krzyk w stronę dźwiękowca: „Piotrek, włącz fortepian!”, bo nikt nie spodziewał się, że dyrektor artystyczny nie wytrzyma poza sceną i dopadnie nienagłośnionego fortepianu, spontanicznie wspomagając radosnymi improwizacjami gorące, afrykańskie rytmy płynące z estrady.

Czwartą edycję strzeszyńskiego Festiwalu zaplanowano na czerwiec 2014, tradycyjnie w dwa dni poprzedzające święto Bożego Ciała. Jeszcze nie wiadomo, kogo usłyszymy. Pewne jest jedynie to, że zagra Możdżer. I że będzie łało.

Maria Wilczek-Krupa

**KRAKÓW** **M**oc odwetu. *Trubadur* stanowi środkowe ogniwo tzw. trylogii ludowej (trilogia popularne), obok nowatorskiego muzycznie *Rigoletta* (z którego motyw burzy pojawia się, gdy Ferrando napomyka o błąkającym się duchu spalonej Cyganki) oraz nowatorskiej, głównie pod względem treści, *Traviaty* (ustęp wspomnienia Azuceny o swej matce zapowiada motyw udręczonej chorobą Violetty), i na ich tle pozostaje dość zachowawczy, należąc jeszcze do gatunku opery belcantowej, a więc z tradycyjnymi numerami, złożonymi z kawatyn i cabalett, oraz finałowym koncerto na zakończenie drugiego aktu (sparodiowanego przez Offenbacha w tercecie z operetki *Pan Choufleuri przyjmuje*), z ich schematycznością zwrotkowej budowy oraz powtórzeniami, ale dostarczając zarazem najwięcej okazji do zademonstrowania i podziwiania pięknego śpiewu, co niewątpliwie zadecydowało o niezmiennej jego popularności.

Zrazu mogło się wydawać, że mierzono siły na zamiary i nie istnieją żadne ku temu przesłanki, by wystawić tę operę w Krakowie. Poza gościnnymi odtwórczyniami Azuceny: Agnieszką Rehlis i Małgorzatą Walewską oraz Leonorą Ewy Vesin i Manrikiem Arnolda Rutkowskiego, partie w tej operze nie należą do wokalnych emploi pozostałych wykonawców.

Głos Katarzyny Oleś-Blachy to sopran liryczny z techniką koloraturową. Przy jej pierwszym pojawieniu się sprawiał wrażenie za dość wątlęgo, a ponadto wyraźnie brakowało mi ciemnego zabarwienia sopranu dramatycznego, na jaki przeznaczona jest ta partia. Aliści, artystka środkami interpretacyjnymi potrafiła zrekompensować te naturalne braki i stworzyć tak wzruszającą wokalnie postać, zwłaszcza w kawatynie *D'amor sull'ali rosee* z IV aktu, że w końcu przestało się o tym pamiętać, podążając w urzeczeniu za jej śpiewem. Poza tym rodzaj głosu tej śpiewaczki pozwolił jej ze znaczną lekkością pokonać pasażę z wokalizami.

Ewę Vesin predestynuje do wykonywania partii Leonory odmiana głosu: gęsty, dramatyczny sopran o szerokim wolumenie i metalicznym zabarwieniu (w końcu nie przypadkiem debiutowała jako Wagnerska Zyglinde), ale także typ urody, pozwalający stworzyć wiarygodną postać romantycznej heroiny. Obecnie występuje w Łodzi i prawdopodobnie od swej scenicznej koleżanki – Joanny Woś – z którą łączy ją również pewne podobieństwo fizyczne, przejęła umiejętność kształtowania belcantowej frazy i śpiewania pianissimo, ale i dźwięki brane fortissimo odznaczają się szlachetną barwą i nie brzmiały w sposób wysiłony czy zgoła krzykliwe, a i koloraturowe ozdobniki zachowują poprawność na miarę dzisiejszych standardów w tym względzie. Gdyby jeszcze udało się usunąć drobne niedociągnięcia techniczne w zakresie artykulacji i emisji, to można by już mówić o prawdziwej kreacji.

Z niekwestionowaną kreacją mieliśmy natomiast do czynienia w przypadku Mał-

gorzaty Walewskiej. Zaprezentowała nie tylko wartościowy i dobrze ustawiony głos, odznaczający się wyrównanym brzmieniem na przestrzeni całej skali, ale i umiejętności jego wykorzystywania do celów

pracowane w najmniejszym szczególe i na swoim miejscu: odpowiednio dobierana do sytuacji barwa głosu, odcień dynamiczny, a jednocześnie w najmniejszym stopniu nie daje znać o sobie rutyna.

nie miała okazji dotąd zaprezentować w innych partiach (m.in. w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, czy wykonywanym repertuarze oratoryjnym). Jej Azucenę charakteryzuje zaślepienie, co artystka



K. Oleś-Błacha i A. Rutkowski  
fot. M. Kopeć

dramatycznych, zwłaszcza od pierwszej odsłony trzeciego aktu z cabalettą *Deh, rallentate, o barbari*, a także w następnym, w duecie z Manrikiem *Un giorno, turba feroce l'ava tua condusse* oraz tercecie z Leonorą *Pur figgi, o donna, in me gli sguardi!*... Wszystko pozostaje u niej do-

Kreacja Agnieszki Rehlis zaskoczyła potęgą ekspresji, zwłaszcza w pierwszej odsłonie drugiego aktu, m.in. w wielkiej arii *Stride la vampa!* i duecie z Manrikiem. Nie podejrzewałem tej artystki o tak rozległą rozpiętość głosu, prawdziwie verdiowskiego mezzosopranu dramatycznego, którego

oddaje za pomocą wyrazistych środków, w tym ostro skontrastowanej dynamiki i gęsto nasyconego głosu.

Arnold Rutkowski jest typowym przykładem narcystycznego tenora, w związku z czym jego Manrico, by sparafrazować Alessandra Baricco, nie jest postacią,



lecz tenorem, a jego partnerką nie jest sceniczna ukochana, ani nawet batuta dyrygenta, lecz publiczność, w którą cały czas jest wpatrzony, aby wyczytać, jaki wywiera efekt? A dysponuje on szlachetną odmianą głosu tenorowego, szeroko otwartego w górze skali. C” zaintonował już na zakończenie pierwszego aktu, atoli, w finale trzeciego wziął go falsetem, choć nie jest to opera francuska, ani rosyjska, gdzie się to praktykuje dla celów wyrazowych.

Za to pełnym głosem zaśpiewał wspomniany ustęp Tomasz Kuk, choć ma on tendencję do zamykania się w wysokim rejestrze i przybierania jakby dławiącego brzmienia. Po odśpiewaniu stretty *Di quella pira l'orrendo foco* z trzeciego aktu, ten na ogół dosyć spięty artysta, całkowicie się rozluźnił i ustępy z sekwencji *Miserere* oraz w duecie i tercecie w ostatnim akcie wykonał jakby już dla własnej przyjemności i satysfakcji, a co za tym idzie dostarczając ich również publiczności. Głos nabrał zupełnie innej niż zazwyczaj barwy, wręcz blasku.

Niestety, zabrakło godnych odtwórców Hrabiego Luny, a jest to przecież zarówno kluczowa partia wokalna, jak i rola sceniczna ze względu na dramaturgię utworu.

Jako Ferrando w pełni sprawdził się Wołydimir Pankiw, posiadający dźwięczny, choć nieduży bas, ale całkowicie wystarczający w repertuarze włoskim, za to odznaczający się umiejętnością płynnego prowadzenia głosu i takiego kształtowania frazy.

O ile chór męski w scenie poprzedzającej zaatakowanie przez ludzi hrabiego Luny klasztoru w drugim akcie brzmiał nieco anemicznie, to w otwierającej trzeci akt odsłonie, rozgrywającej się w obozie hrabiego, w ustępie *Squilli, echeggi la tromba guerriera* potrafił z wielkim wycuciem i wrażliwością wydobyć wszystkie subtelności tego ustępu.

Jak zawsze w operze, sprawdza się stara zasada: jeśli górę bierze muzyka, to można przymknąć oczy i zapomnieć o wszelkich niedomaganiach strony teatralnej.

W przeszłości nosicielami niszczycielskich namiętności, a do nich należy przecież uczucie zemsty, mogły być wyłącznie postacie Obcych: np. Żyd Eleazar w *Żydówce* Ludovica Fromenthala Halevy'ego i właśnie Cyganka Azucena z osiemnaście lat od niej młodszego „Trubadura”. Z dzisiejszej perspektywy mogło się wydawać interesującym skupienie uwagi, na ile trwale są tego rodzaju uprzedzenia, a to w związku z aktualnymi konfliktami ludności cygańskiej z otoczeniem, zarówno w zwałoby się odległej Francji, ale i w polskim Wrocławiu. Czy trudności adaptacyjne w obcym środowisku są pochodną właśnie

uprzedzeń, strachu przed innymi, czy też noszą znamiona odwiecznego fatalizmu? Nic z tego nie ma w krakowskim przedstawieniu. Są za to pseudo Cyganie, rodem z operetki, a także służący Azucenie tron maharadży z parasolem (czyżby odnosić się to miało do indyjskiego rodowodu Cyganów?), pseudo średniowieczni rycerze z Ferrandem przebranym za Kończaka, a więc w szarawarach i hełmie ze szpikulcem (czyżby to z kolei miała być aluzja do mauretańskich zaszczości, skoro akcja rozgrywa się w Hiszpanii?), choć *Kniazia Igora* Opera Krakowska nie ma w swoim repertuarze (za to para realizatorów wystawiała go dwukrotnie: w Warszawie i ostatnio we Wrocławiu). Za dużo tego pseudo, jeśli wspomni się jeszcze pseudo historyczne kostiumy, zupełnie nie korespondujące z udanymi dekoracjami, mimo że zaprojektowane przez tę samą autorkę. Składają się one z horyzontu, podświetlanego w różnych tonacjach kolorystycznych (m.in. błękitnie, czerwieni i różu) oraz zgeometryzowanych form kulisowych, ustawionych równolegle względem rampy. Prosiło się, aby postacie ubrane zostały w fantazyjne kostiumy, najlepiej utrzymane w czerni i bieli oraz ewentualnie szkarłacie, które przydałyby płaskości ich sylwetkom, przesuwającym się równolegle do rampy i kulisów.

Rażą ponadto sztampowe zachowania sceniczne: jeśli ktoś pała gniewem, to ciśka drugiego o ziemię, albo z całej siły go popycha, a tenor (zwłaszcza w przypadku Arnolda Rutkowskiego) dla wyrażenia przepelniających go wzruszeń chwytą się za serce, albo szeroko rozpościera ramiona. Z kolei sypane w scenie w cygańskim taborze confetti bynajmniej nie dodaje jej rodzajowości, ani efektywności, zaśmieca za to skutecznie scenę, co razi w następnej odsłonie klasztornej, rozegranej w czerni i bieli, między innymi za sprawą habitów zakonnic, w które przebrany został chór żeński.

W żaden sposób nie wygrano też kalamburowego znaczenia tytułu, wynikającego z podwójnego sensu włoskiego słowa „il trovatore”, które oznacza zarówno dwornego rycerza, stojącego w szranki turniejów, w których orężem zarówno bywa miecz, jak i głos (w takim charakterze Leonora zwróciła uwagę na Manrica, a on pojawia się po raz pierwszy, śpiewając z akompaniamentem lutni serenadę pod jej oknami), ale i „odnalezionego”, czyli, jak się okaże w finale, już po jego ścięciu, zaginionego brata hrabiego Luny.

Lesław Czaplinski

**BUSKO-ZDRÓJ** **F**estiwal w Busku-Zdroju przed jubileuszem. Tegoroczny XIX Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju został zdominowany przez wokalistykę. Trzy przedstawienia; operowe, operetkowe i monodram muzyczny oraz dwie gale, operowa i operetkowa, są tego najlepszym dowodem. Do tego należy jeszcze dodać dwa recitale piosenkarskie Edyty Geppert i Michała Bajora oraz występy Małgorzaty Walewskiej, Wiesława Ochmana, Romalda Tesarowicza i Renaty Drozd.

W sumie podczas ośmiu dni odbyły się 23 koncerty i przedstawienia. Festiwal rozbudował swoje terytorium o kolejne miejsca. Do miejsc, gdzie jest obecny od lat (Kurozwęki, Pińczów, Gliniany, Solec-Zdrój), w tym roku doszedł Szczaworyż i Chmielnik. Bezspornymi wydarzeniami artystycznymi okazały się gala operowa *Viva Verdi*, przedstawienie *Tosca* i recital Lucasa Geniuśasa.

### Inauguracja i finał

**K**oncert inauguracyjny *Viva Verdi* poświęcono w całości twórczości mistrza z La Roncole, w związku z ogłoszonym z okazji 200. rocznicy urodzin Rokiem Verdiego. Program zbudowany został w oparciu o najbardziej atrakcyjne fragmenty (arie, duety, uwertury) jego oper: *Makbet*, *Otello*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Trubadur* i *Nabucco*. Wystąpili Katarzyna Hołysz (sopran), Anna Lubańska (mezzosopran), Rafał Bartmiński (tenor), Adam Szerszeń (baryton) i Wojciech Gierlach (bas), wszyscy byli w znakomitej formie wokalne, więc prezentowali przypisane im arie z wielkim mistrzostwem w sensie interpretacji i wokalnym kunsztem. Trudno więc się dziwić, że każda z prezentowanych przez nich arii była przez publiczność entuzjastycznie przyjmowana. Katarzyna Hołysz i Wojciech Gierlach pojawili się w Busku po raz pierwszy, więc buska publiczność przyjęła ich kreacje wyjątkowo serdecznie. Solistom towarzyszyła świetnie grająca i brzmiąca Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie. Dyrygował Tadeusz Wojciechowski, który z ogromnym wycuciem prowadził akompaniament pozwalający solistom na swobodne prowadzenie frazy.

Festiwal zakończył się w sobotę 6 lipca tradycyjną galą *Wielka sława to żart* przygotowana przez Bogusława Kaczyńskiego. Bohaterami koncertu byli: Grażyna Brodzińska, Roma Owsieńska, Dariusz Stachura, Zbigniew Macias i Monika Węgiel. Grała Orkiestra Symfoniczna

Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach, dyrygował Jacek Rogala. Przez ponad trzy godziny lały się wartkim strumieniem największe operetkowe przeboje przeplatane piosenkami Edith Piaf śpiewanymi przez Monikę Węgiel. Publiczność entuzjastycznie reagowała na każdą arię, duet, czy piosenkę i długo nie chciała puścić wykonawców ze sceny.

## Przedstawienia

**O**pera Śląska w Bytomiu wystawiła swoją najnowszą inscenizację *Tosci* Giacomo Pucciniego. Inscenizację wyreżyserowaną przez Tadeusza Bradeckiego musiano dostosować do warunków buskiej sceny, znacznie mniejszej niż bytomska, co zrobiono w taki sposób, by jak najmniej straciła na swojej formie i kształcie. Udało się! Przedstawienie nie straciło nic ze swej zawartości dramaturgicznej. Za najbardziej udany uważam kipiący emocjami II akt, w którym reżyser świetnie stopniuje narastanie dramatu głównych bohaterów. To w tej scenie dochodzą do głosu targające Scarpia długo tłumione namiętności. Jednak największą wartością wystawionej w Busku-Zdroju *Tosci* byli jej wykonawcy. Partię tytułowej bohaterki kreowała z wielkim sukcesem Anna Wiśniewska-Schoppa. Tosca w jej ujęciu gra pełną paletą emocji, od lirycznej czułości w duetach z Cavaradossim poprzez gwałtowną zazdrość, aż do pasji, nienawiści i pogardy w scenach ze Scarpia. Satisfakcję sprawiało piękne, nasycone brzmienie jej głosu oraz subtelne prowadzenie charakterystycznej dla Pucciniego frazy. Aleksander Teliga w roli groźnego Scarpia stworzył kreację godną każdej europejskiej sceny. Nienagannie prowadzenie głosu i wytrawne aktorstwo wystawiają jak najlepsze świadectwo jego możliwościom artystycznym, które w pełni wykorzystuje. Podobnie było w przypadku Cavaradossiego, którego partię śpiewał z wielkim zaangażowaniem i powodzeniem Tomasz Kuk. Tadeusz Serafin przy pulpicie dyrygenckim dokonywał cudów, by starannie zrównoważyć balans brzmienia między ograniczoną przez wymiary kanału orkiestrowego ilością pulpitów skrzypiec, a instrumentami dętymi, co również świetnie się udało!

Teatr Muzyczny w Gliwicach zaprezentował *Hrabinę Maricę* E. Kalmana. Główne partie dały okazję podziwiania Małgorzaty Długosz w roli tytułowej Maricy, Janusza Ratajczaka jako Tassila oraz Arkadiusza Dołęgi w roli Żupana i Eweliny Sybilskiej w roli Lizy. Dyrygował Ruben Silva. Samo przedstawienie wyreżyserowane przez Henryka Konwińskiego

jest przez dwa akty bardzo tradycyjne w swojej formie i kształcie, dopiero trzeci akt został zrealizowany z poczuciem humoru i dystansem do operetkowej rzeczywistości. Z przyjemnością obserwowałem i słuchałem pełnej wdzięku Eweliny Sybilskiej w roli lirycznej Lizy oraz Arkadiusza Dołęgi w potraktowanej z dystansem i humorem barwnej postaci pełnego życia i swoistej filozofii Kolomana Żupana. Na brawa zasłużył również Janusz Ratajczak w roli zakochanego Tassila. Szkoda tylko, że jakoś nadal nie przekonała mnie do swojej kreacji Małgorzata Długosz w roli tytułowej Hrabiny Maricy. Miałem wrażenie, że nie może wejść do końca w świat swojej bohaterki. Na dodatek była w nie najlepszej formie wokalne, co najbardziej słychać było w pierwszym akcie, gdzie jej głos brzmiał płasko, a chwilami zbyt ostro w górnych rejestrach.

Alicja Węgorzewska zaprezentowała swój głośny monodram *Diva for rent* będący operowym pastiszem opowiadającym z dystansem i humorem o operowym światku. Dowcipy sypią się gęsto, podobnie jak operowe arie, tyle tylko, że te często śpiewane są z przekornym błyskiem w oku, jak choćby *Nessun dorma*, tenorowa aria Kalafa z *Turandot* Pucciniego. Dużym wsparciem dla głównej bohaterki okazali się towarzyszący jej muzycy Maciej Tomaszewski – fortepian i Bogdan Kierejsza – skrzypce. Nieoczekanym okazał się Jarosław Derybowski w roli tancerza, scenicznego partnera i garderobianej. W sumie świetna zabawa z operą w roli głównej.

## Recitale i koncerty

**W**ystęp Soyoung Yoon z Korei Południowej, laureatki I nagrody Konkursu im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu wywołał zrozumiałe zainteresowanie. Wysłuchaliśmy w jej wykonaniu dzieł Wieniawskiego, Ravela, Francka, przy fortepianie towarzyszył solistce Marcin Sikorski, który okazał się świetnym akompaniatorem i kameralistą. Czystą przyjemnością i radością dla ucha było obserwowanie zgodności ich muzykowania. I chociaż zagrana na wstępie *Sonata G-dur* op. 96, Beethovena nie dawała pełnej satysfakcji, zabrakło mi w tej interpretacji większych emocji, to już ujęciem *Poematu elegijnego* Eugene Ysaÿe'a można się było naprawdę zachwycić. Świetna technika, wirtuozowskie zacięcie, piękny nasycony dźwięk i subtelne budowanie specyficznego klimatu były najistotniejszymi cechami tej interpretacji. Podobnie było w przypadku zagranej z rozmachem *Suity a-moll* op. 10 Christiana Sindinga.

Równie ważnym wydarzeniem okazał się recital rosyjskiego pianisty Lucasa Geniuśasa, laureata II nagrody na Konkursie Chopinowskim w Warszawie w 2010 r., który zagrał 24 *Preludia* z opusu 23 i 32 Sergiusza Rachmaninowa. Młody artysta zaprezentował nie tylko wirtuozowskie możliwości i krystalicznie czysty dźwięk, ale również głębokie zrozumienie specyfiki klimatu i nastroju tych niewielkich utworów Rachmaninowa. Zachwycając przy tym subtelnym operowaniem niuansami kolorystyki brzmienia oraz świetną dynamiką na linii piano – forte. Miałem wrażenie, że swoją techniką pianistyczną podporządkował budowaniu napięcia emocjonalnego każdego z preludium, przez co odbierało się je jak klejnociki pianistycznej sztuki.

Sala balowa pałacu w Kurozwałkach była miejscem występu wytrawnego kwartetu, w który zasiedli Kaja Danczowska (skrzypce), Justyna Danczowska (fortepian), Agnieszka Domanowska (altówka) i Bartosz Koziak (wiolonczela). Zaprezentowali oni w perfekcyjny sposób dwa *Kwartety*; *Esdur* op. 47 Roberta Schumanna oraz *g-moll* op. 25 nr 1 Johannes Brahmsa. To była kameralistyka z najwyższej półki prezentująca nie tylko głębokie zrozumienie istoty wspólnego muzykowania, ale również wyczucia formy i stylu.

W klimat muzyki klezmerskiej i piosenki żydowskiej wprowadził zespół Bydgoszcz Klezmer Band w składzie Maciej Jaroń (skrzypce), Maciej Drapiński (akordeon), Krzysztof Biernacki (klarnet), Maciej Jagodziński (gitara basowa) i Paweł Kamiński (perkusja) oraz śpiewająca aktorka Katarzyna Jamróz i Andrzej Róg. Żywiłowo grający młodzi muzycy ujmowali nie tylko umiejętnością budowania specyficznego klimatu, ale również temperamentem i dynamiką, no i trzeba przyznać, mistrzostwem w opanowaniu gry na swoich instrumentach. Andrzej Róg poprowadził cały program jako wędrowną do Ziemi Obiecanej, co było pretekstem do wykonania wielu nostalgicznych i lirycznych piosenek żydowskich, co wspólnie z Katarzyną Jamróz robili znakomicie, tak pod względem wokalnym jak i wyrazowym.

Dwukrotnie, w Szczaworyżu i Busku wystąpił zespół muzyki dawnej Hortus Musicus z Mielca. Pięć uroczych dzieł z czasów odzianych w renesansowe suknie zachwycająco i stylowo wykonywało trudną renesansową muzykę instrumentalną i wokalną. Widać było, że wspólne muzykowanie i śpiew sprawiają im autentyczną radość.

Adam Czopek



13 czerwca w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – jako druga z trzech zaplanowanych na rok 2013 odsłon cyklu Opera Rara – zaprezentowana została *Rodelinda* Georga Friedricha Haendla.

W obsadzie koncertowego wykonania dzieła dominowali artyści dobrze znani publiczności z poprzednich części krakowskiej serii operowej, a jednak można było zaobserwować triumf jednego muzyka. Co ciekawe, gdyby sędzić tylko po reakcjach znakomitej części publiczności zebranej w gmachu przy placu Świętego Ducha – niejako wbrew intencjom samego Haendla i jego librecystry Nicolasa Hayma – na głównego bohatera opery wyrastał Bertarido, pokonany przez uzurpatora król Longobardów. Pochwałę jego losów spisał Paweł Diakon (w *Historii Longobardów*), legendę wzmocnił Pierre Corneille (w tragedii *Pertharite*), a operowego żywota dopełnił Antonio Salvi tworząc na potrzeby teatru libretto, które kolejno przechodziło z rąk do rąk. Materiał w postaci nie najnowszego już wówczas tekstu zainteresował również słynny londyński tandem, przy czym dwaj przedstawiciele sprawnie funkcjonującego przedsiębiorstwa operowego z Haymarket dokonali adaptacji treści dzieła, w jego centrum umieszczając postać tytułowej królowej. Przywrócenie literackiej hierarchii postaci – mogące z pewnością stanowić ciekawą próbę reinterpretacji – wymagałoby jednak całościowej koncepcji roli.

I początkowo wydawało się nawet, że takową dysponuje słynny argentyński kontratenor – Franco Fagioli. Już przy pierwszym wejściu śpiewaka oczywiste było, że zdominuje on krakowskie wykonanie, nie było jeszcze tylko jasne, w jaki sposób tego dokona. Aria *Dove sei, amato bene?* oraz poprzedzający ją recytatyw *accompagnato* w istocie nie zostały wykonane technicznie nienagannie. Ich realizacja niosła ze sobą jednak sugestywną grę wokalną – jak gdyby bohater istotnie powstawał z grobu i każdą kolejną pieśnią miał potwierdzać głęboko ludzki wymiar swej osoby. Równie silne było wrażenie, że pierwszą arią Bertarida kontratenor składa publiczności obietnicę aktorstwa wokalnego wysokiej próby. Zdolawszy jednak doprowadzić słuchaczy do wrzenia brawurową realizacją ozdobnych kadencji lamentu, wycofał się widocznie z przyczeczenia, skoro w kolejnych ariach serwował już tylko czystą wirtuozerię, nie stroniąc od przesady. Kulminacją tej ostatniej stał się istny wokalny cyrk, który w swym nieopanowaniu pochłonął (prawda że spisana na straty już w pierwszym węźle *da capo*) piękną arię *Vivi, tiranno*.

Jeśli Fagioliemu udało się przez cały wieczór utrzymać audytorium w przekonaniu, iż

gra jakąś rolę, to w niezachwianej pewności o takim stanie rzeczy mógł pozostać tylko ten świadek występu, dla którego popis wirtuozerii i oderwana od charakteru postaci przesadna maniera aktorska mogą stanowić o całości kreacji. Argentyński wykonawca przekonanie takie utrwała wykorzystując, by nie rzec eksploatując, możliwości techniczne swego instrumentu. Głos ów, choć skromnych rozmiarów, będzie się podobał dzięki wyrównanemu we wszystkich rejestrach, ciepłemu brzmieniu, górze skali pozbawionej najmniejszej ostrości i wysokim mezzosopranowym nutom wydobywanym z aksamitną miękkością nawet wówczas, gdy wykonawca przekracza magiczną granicę wysokiego C. Jakkolwiek konwencjonalne jest takie porównanie (padnie ono zresztą zapewne z ust niejednego komentatora) Franco Fagioli we wszystkim tym podobny jest do swej włoskiej koleżanki – niejakej Cecilii Bartoli. Ze słynną Włoszką dzieli on dzisiaj niestety nie tylko upodobanie do wokalnej pirotechniki, na czym dotkliwie cierpi interpretacja, ale również pocieszna mimiką i manualną nadaktywność, z którą widz musi się przez jakiś czas oswajać. Wykonanie kontratenora było więc wyrazem hołdu dla operowych sztuczności, w realizację których bez reszty się angażował, powodując tym samym, że postaci króla Longobardów zabrakło nie tylko męskiego pierwiastka, lecz zgoła wokalne i aktorskiej kreacji postaci.

Na szczęście tym, którzy nie zwykli techniką wokalną usprawiedliwiać braku możliwości wyrazowych kontratenorów na ratunek przybył młody Filippo Mineccia, który do drugoplanowego bohatera – Unulfa przekonał nie tylko lekkim, dźwięcznym i sprawnym głosem, ale autentycznym zaangażowaniem i koncepcją partii, z której o wiele łatwiej byłoby zrobić papierową marionetkę pociągana za sznurek eleganckiej konwencji. Żar pełnokrwistych osobowości wznieśli natomiast artyści śpiewający role czarnych charakterów. Carlo Vincenzo Allemano zawsze był bardzo atrakcyjnym artystą, jednak kreując rolę Grimoalda śpiewał z pełną świadomością tego, iż powierzono mu najbardziej bodaj olśniewającą tenorową partię, jaką kiedykolwiek skomponował Haendel. Bohatera obciążonego rządami przesłaniającymi mu obraz kreowanej mocą tyranii rzeczywistości kreślił w zdobnych ariach wściekłości, ale i jego nagła przemiana zabrzmiała wyjątkowo przekonująco. Znakomity (jak zazwyczaj) pozostał również Ugo Guagliardo jako Garibaldo – bez znaczenia, że tym razem w partii, której za całe bogactwo oddano jedną arię agitata. Śpiewak nie omieszkiał ukazać w niej – niczym w świetle błyskawicy – potencjału swego basowego instrumentu. Wskrzesiszszy w krótkim przebytku sceniczne istnienie, konsekwentnie podsycił jego trwanie w

recytatywach silnymi akcentami agresji przeplatanej się z poczuciem bezsilności, a nawet wiarygodnie ilustrowanego strachu o swój los.

O ile trzej włoscy śpiewacy wypadli znakomicie, nie można tego samego – niestety – powiedzieć o damach. Najlepszemu wrażeniu nie zrobiła tym razem Marina de Liso prezentująca partię Eduige. Śpiewaczce umykała koncepcja tej – w gruncie rzeczy jednoznacznej – wojującej postaci, dla której jej mezzosopran wyraźnie nie znalazł kształtu. Co niecodzienne, także koloratury w jej wykonaniu zabrzmiały tego wieczora sucho, ciężko i bez połysku. W wykonaniu Kariny Gauvin – znakomitej skądinąd sopranistki, o prawdziwie królewskiej prezencji – której w Krakowie powierzono partię tytułową, w akcie I słyszalny był wysiłek. Pojawiały się także sporadycznie siłowo wydobywane, ostre nuty, a szybkie arie agitata nie płynęły ze swobodą równą zaprezentowanej w lamementach Rodelindy. Także wokalną kreację postaci słuchacz mógł być utożsamiać z wykonaniem primadonny zastanej w nieco sennym nastroju. W kolejnych aktach głos sopranistki o przezroczyściej z natury barwie zakwitł jednak delikatnymi odcieniami emocji, a w kulminacyjnym duecie małżonków z II aktu Karina Gauvin autentycznie wzruszała (i to za dwoje!).

Jan Tomasz Adamus – jak ma to już w zwyczaju – przedstawił operę Haendla bez skrótów. Poprowadził solistów i muzyków Capelli Cracoviensis w sposób może nieco nazbyt wyważony, ale mając wciąż przed oczami utajony blask tego dzieła. Wyraźnie bije on przecież ze stronic partytury, której nuty ostentacyjnie odmawiają pogoni za zewnętrznymi oznakami instrumentalnej kombinatoryki, od czego uzależniony jest chociażby (pochodzący z tego samego okresu współpracy Haendla z Haymem) *Juliusz Cezar w Egipcie*. *Rodelinda* będąca jego przeciwieństwem – o szlachetnie zawężonej palecie instrumentalnej kolorystyki, z dozowanymi oszczędnie popisami solistów-instrumentalistów – w rękach Jana Tomasza Adamusa ulega przeobrażeniom. Ciekawe, że na mocy precyzji wykonawczej zmiany te ukazują dzieło Saksończyka jako wciąż nowe – w tym najzupełniej niesłusznie uważane za mniej skomplikowane dla muzyków. Wylączając partię fletu *traverso* w drugim lamencie królowej, gdzie był on nienajlepiej słyszalny (wciąż przykrywany przez orkiestrę, a nawet sopran śpiewaczki) również soliści Capelli Cracoviensis zaprezentowali klasę wykonawczą, do której krakowska formacja jeszcze jakiś czas temu „jedynie” pretendowała, podczas gdy dzisiaj już do niej należy.

Damian Sowa

**Apollon Musagete Quartet: Premiera albumu *Multitude*.**  
 We wtorek, 18 czerwca, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, odbył się Koncert Kameralny Apollon Musagete Quartett. Był to koncert, podczas którego mogliśmy usłyszeć kompozycje Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendereckiego i Witolda Lutosławskiego, a więc trzech wielkich współczesnych kompozytorów. Jednak nie tylko. Na końcu znalazł się *Multitude – Hommage à Witold Lutosławski*, czyli zbiorowa kompozycja Kwartetu, pochodząca z nowo wydanej płyty *Multitude*.

Zespół powstał w 2006 r. w Wiedniu, z inicjatywy czterech polskich artystów – Pawła Zalejskiego, Bartosza Zachłoda, Piotra Szumiela oraz Piotra Skweresa, którzy (jak sami przyznali na antenie radiowej Dwójki) poza wykonywaniem utworów, zajmują się improwizowaniem i komponowaniem własnych. W 2008 r. Apollon Musagete Quartett został zwycięzcą prestiżowego Międzynarodowego Konkursu Muzycznego ARD w Monachium. Obecnie występuje w największych salach koncertowych, w najważniejszych ośrodkach, jak na przykład w Berlinie, Wiedniu, Londynie, Paryżu czy Nowym Jorku, a także współpracuje z największymi orkiestrami na świecie.

Koncert rozpoczął *III Kwartet smyczkowy „Kartki z niezapisanego pamiętnika”* Krzysztofa Pendereckiego. Jest to szczególny utwór – zostały do niego „wplecione” wątki autobiograficzne kompozytora. Jak sam podkreślał w jednym z wywiadów: „komponując kwartet, przypomniałem sobie melodię, którą często słyszałem od ojca. Użyłem tego tematu, który rozrósł się w kolejnych wariacjach i niemal zawiadnął moim utworem”. Stanowi więc swoistą „garść” wspomnień Pendereckiego. Artyści, z którymi nad *III Kwartetem* pracował

sam kompozytor, wykonywali dzieło z tak ogromnym zaangażowaniem, że niektórzy z nich zakończyli je z mniejszą ilością włosia w smyczku.

*Kwartet smyczkowy*, a właściwie *Muzyka na kwartet „Już się zmierzcha”* op. 62 Henryka Mikołaja Góreckiego powstał w 1988 r. Tytuł przywołuje na myśl renesansową pieśń Wacława z Szamotuł, jednak poza jej cytatami można odnaleźć nawiązania do polskiej muzyki góralskiej. Statyczności, jaką odznacza się to dzieło, nie daje się jednak odczuć, dzięki doskonałemu wykonaniu Apollon Musagete Quartett.

ny sposób, jak bardzo dobrymi muzykami są Paweł Zalejski, Bartosz Zachłoda, Piotr Szumiel oraz Piotr Skweres.

Na zakończenie pojawiła się długo oczekiwana kompozycja artystów stojących na scenie. Od początku można się było spodziewać, że będzie to nietuzinkowe dzieło, poprzez wskazanie nawiązania do Witolda Lutosławskiego. Już pierwsze, pojedyncze dźwięki były nieco intrygujące, ale zdecydowanie bardzo obiecujące. Utwór odznaczał się przede wszystkim zastosowaniem oryginalnej i ciekawej harmonii. Duże wrażenie mógł sprawić wybijający się na



AMQ  
 fot. Marco Borggreve

Po przerwie usłyszeliśmy jedyny *Kwartet smyczkowy* w dorobku Witolda Lutosławskiego z 1964 r. Skomponowany przez twórcę na wzór wcześniejszych dzieł, lecz na większą obsadę, również w technice kontrolowanego aleatoryzmu. Tym samym kompozytor stworzył możliwość odtworcom dużej swobody wykonawczej, w której odnaleźli się niemal... perfekcyjnie. Chociaż *Kwartet* wymagał indywidualnego, niezależnego podejścia do swojej partii każdego artysty z osobna, udało się zrozumieć sens zgranej całości. A nie każdy potrafi to z tego dzieła wydobyć. Ten utwór pokazuje w szczegól-

pierwszy plan czynnik rytmiczny – muzycy zaangażowali „do grania” także własne nogi! Szkoda tylko, że nie trwał zbyt długo, odczułam lekki niedosyt. Zdaję sobie sprawę, że tworzenie czegoś nowego nie należy do całkiem prostego zadania, szczególnie wtedy, kiedy czynią to cztery osoby jednocześnie. Mam jednak nadzieję, że Apollon Musagete Quartett nie zakończy swojej przygody z komponowaniem na tej płycie. Stworzyli prawdziwe arcydzieło na miarę współczesnych wielkich mistrzów!

Katarzyna Olejnik



**E**uropejskie Forum Fletowe w Poznaniu! W kwietniu br. w Poznaniu ruszyły działania związane z realizacją projektu „Europejskie Forum Fletowe: kultura na rzecz integracji: Polska-Islandia-Norwegia 2013-2014”, który uzyskał dofinansowanie w wygranym konkursie grantowym w pierwszym naborze wniosków do programu „Promowanie różnorodności kulturowej i artystycznej w ramach europejskiego dziedzictwa kulturowego”. Godzi się przypomnieć, iż w ramach I naboru zostało złożonych 135 wniosków na łączną kwotę dofinansowania 151,7 mln zł. Niestety ze względu na fakt, iż alokacja na I konkurs wynosiła 20,9 mln zł, dofinansowanie otrzymało niespełna 18% projektów, czyli niespełna 30 ze złożonych. W ramach Programu realizowane są projekty „miękkie”, których celem będzie poszerzenie oferty kulturalnej i różnorodności prezentowanych wydarzeń artystycznych, realizowanych w ramach projektów partnerskich instytucji polskich z instytucjami z Norwegii, Islandii i Liechtensteinu. Program realizowany jest we współpracy MKiDN z Norweską Radą Sztuki przy wsparciu Norweskiego Dyrektoriatu ds. Dziedzictwa Kulturowego. Beneficjentem projektu Europejskie Forum Fletowe jest Fundacja Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jej Prezes, prof. Janusz Stalmierski, dyrektor honorowy projektu, streszcza idee projektu następującymi słowami:



od lewej M. Nardeau, G. Sandvik, G. Birgisdóttir, E. Murawska, A. Haraldsdóttir, A. Legowski  
 fot. J. Głyszczński

„Europejskie Forum Fletowe jest projektem, który poprzez wytworzenie dobrego gruntu do kontynuacji dotychczasowej i rozpoczęcia nowej współpracy kulturalnej pomiędzy muzykami z Polski, Islandii i Norwegii, a także kierującymi ich jednostkami ma na celu promocję różnorodności kulturowej. Projekt realizowany będzie w pięciu państwach: Polsce, Norwegii, Islandii, Francji i Niemczech, z udziałem czterech partnerów z Norwegii i Islandii. Ważne miejsce w projekcie zajmują wszystkie grupy społeczne”.

„Europejskie Forum Fletowe jest projektem, który poprzez wytworzenie dobrego klimatu dla kontynuacji dotychczasowej i rozpoczęcia nowej współpracy kulturalnej pomiędzy muzykami z Polski, Islandii i Norwegii – a także kierownikami jednostek, z którymi muzycy ci współpracują – ma na celu promocję różnorodności kulturowej. Projekt realizowany będzie w pięciu państwach: Polsce, Norwegii, Islandii, Francji i Niemczech, z udziałem czterech partnerów z Norwegii i Islandii. Jest on otwarty dla wszystkich grup społecznych, które w równym stopniu mogą brać w nim udział jak i korzystać z jego rezultatów”.

„Poprzez zaplanowane działania chcemy stworzyć wartościowe rezultaty miękkie i twarde oraz poszukać odpowiedzi na następujące pytania: Czy pośród kultury polskiej, norweskiej i islandzkiej można dostrzec analogie i jeśli tak, czy można zdefiniować ich podłoże? Jaki będzie odbiór rezultatów w środowiskach lokalnych? Czy polscy, norwescy i islandzcy muzycy o odrębnych doświadczeniach wspólnie stworzą nową i interesującą wartość artystyczną? Ufamy, że niniejszy projekt będzie tego godnym przykładem” – uzupełnia dr hab. Ewa Murawska, dyrektor projektu.

Projekt zrodził się jako kontynuacja trwającej osiem lat współpracy pomiędzy artystami i instytucjami z Polski, Islandii i Norwegii. W czasie tej współpracy grupa projektowa, w składzie: prof. Gro Sandvik (Norwegia), dr hab. Ewa Murawska (Polska) i dr Áshildur Haraldsdóttir (Islandia), zrealizowały m.in. następujące eventy: trzy edycje „Międzynarodowych Festiwali Fletowych” w Poznaniu (2010/2012) oraz Międzynarodową Akademię Fletową (2010), który uzyskał dofinansowanie z Funduszu Wymiany Kulturalnej.

W ramach Europejskiego Forum Fletowego odbyły się już m.in. Międzynarodowa Sesja Naukowo-Artystyczna „I Polsko-Norweskie Dni Muzyki Dawnej” w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (maj 2013), m.in. z udziałem wiodącego zespołu muzyki dawnej z Norwegii – Bergen Barokk, koncerty m.in. z muzyką polską,

islandzką i norweską w Wadze Miejskiej i Salonie Muzycznym „Willa wśród róż” w Poznaniu z udziałem studentów Akademii Muzycznej w Poznaniu, koncert i wykład „Twórczość fletowa kompozytorów islandzkich i norweskich” w Myśliborzu, sesja artystyczna w Stacji Polskiej Akademii Nauk w Paryżu oraz koncerty w Norwegii (Bergen i Hamar). Imponująco wyglądają także dalsze plany: m.in. Dzień Islandii i Norwegii w Poznaniu (sierpień), Dzień Polski w Islandii oraz koncerty i wykłady na terenie Polski w okresie sierpień 2013 – maj 2014. Jednym z priorytetów projektu jest udział w nim młodzieży – stąd zaplanowano realizację dwóch koncertów w Norwegii, w Kristiansand, w wykonaniu orkiestry CoOperate International, kierowanej przez Adama Domurata, studenta Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz muzyków polskich, norweskich i solistów wskazanych przez Katedrę Instrumentów Dętych i Akordeonu Akademii Muzycznej w Poznaniu. Koncerty odbędą się w listopadzie. Kolejnym kluczowym wydarzeniem projektu będzie z pewnością realizacja znanego już w Polsce i na świecie Międzynarodowego Festiwalu Fletowego w Poznaniu. Ta prawdziwa uczta artystyczna i edukacyjna obchodzić będzie w tym roku swoje okrągłe, piąte urodziny. Festiwal odbędzie się w dniach 20-22 lutego 2014 r. w dostojnych, ale przyjaznych dla uczestników salach Akademii Muzycznej w Poznaniu. Na kilka zimowych dni Poznań znowu stanie się stolicą fletu, do której zaproszeni zostaną wybitni fleciści z Polski, Islandii, Norwegii, Izraela, Francji, Danii, Włoch oraz Rosji. Szczegóły wkrótce na stronach [www.fluteacademy.eu](http://www.fluteacademy.eu).

Finał projektu Europejskie Forum Fletowe zaplanowano na 17 maja 2014 r., dzień święta państwowego w Norwegii – Święto Flagi Norweskiej. W tym dniu a Akademii Muzycznej w Poznaniu odbędzie się galowy koncert, ponownie w wykonaniu orkiestry CoOperate International.

Mimo, iż w nazwie projektu dominuje flet, interdyscyplinarny charakter projektu podkreśla profil już zrealizowanych i planowanych działań, skierowany do szerokiego i zróżnicowanego grona odbiorców. Partnerami Fundacji Akademii Muzycznej w Poznaniu przy realizacji projektu są: Akademia Muzyczna w Poznaniu, Uniwersytety w Bergen i Kristiansand, Wyższa Islandzka Akademia Sztuki oraz Konserwatorium Muzyczne w Reykjaviku.

(red)



# The Metropolitan Opera



R. Zandonai – *Francesca da Rimini*,  
C. Lina – *Biancaneve*, D. Sella – *L'aristocratico* (Garserda), Patricia Rieker – *Alicchiera*,  
Renata Scotti – *Donella*, Eva-Maria Westbroek – *Francesca da Rimini*,  
for. Henry Söll

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**FRANCESCA DA RIMINI** 22 grudnia 1916 r. MET po raz pierwszy zaprezentowała tę operę Riccarda Zandonaiego. Orkiestrą dyrygował Giorgio Polacco, główne role śpiewali: Frances Alda, Giovanni Martinelli i Pasquale Amato. W owym sezonie pokazano ją jeszcze sześć razy, a w kolejnym – cztery. W sezonie 1917/18 jeden ze spektakli (24 listopada 1917 r.) reżyserował Ryszard Ordyński. Po tych przedstawieniach opera wypadła z repertuaru na 66 lat. Wznowiono ją dopiero w sezonie 1983/84 (szesnaste spektakli) w nowej produkcji Piera Faggioniego (dekoracje Ezia Frigeriego, kostiumy Franca Squarcipina, światło Gila Wechslera, choreografia Donalda Mahlera). Pod batutą Jamesa Levine'a główne role wykonali: Renata Scotti, Plácido Domingo i Cornell McNeil. W sezonie 1985/86 wystawiono ją jeszcze dziesięciokrotnie i znów wypadła z repertuaru aż do bieżącego sezonu, w którym wznowiono ją w produkcji Faggioniego w sześciu przedstawieniach.

Riccardo Zandonai, urodzony 28 maja 1883 r. w północnych Włoszech, w owych

czasach części cesarstwa austro-węgierskiego, zmarł w wyniku komplikacji po operacji kamieni żółciowych 5 czerwca 1944 r. Skomponował trzynaście oper, z których pierwsza, jednoaktowa *La coppa del re* (ok. 1906) nigdy nie została wystawiona, a ostatnią, *Il baccio* pozostawił z nieukończonym ostatnim aktem. Wystawiono ją dopiero w roku 1954. Do historii jednak przeszedł właśnie dzięki swej szóstej operze, *Francesca da Rimini*, której światowa prapremiera odbyła się w turyńskim Teatro Regio 19 lutego 1914 r., pod batutą Ettorego Panizy i w której główne role zaśpiewali: Linda Cannetti, Giulio Crimi, Francesco Cigada i Giordani Paltrinieri. Było to ukoronowanie jego współpracy z Casa Ricordi. Tito Ricordi, który odziedziczył firmę po ojcu Giulio, poszukiwał nowego kompozytora, który mógłby nadal rozstrzeliwać jego dom wydawniczy, jak to wcześniej uczynił Puccini. Zandonai, którego przedstawił mu Boito, był „nowym głosem” w świecie opery włoskiej i ogłoszono go pionierem stylu muzycznego „z temperamentem symfonicznych”. Był pierwszym kandydatem do ukończenia *Turandot* Pucciniego, faworyzowali i Riccordi, i Toscanini, jednak w wyniku weta syna Pucciniego, Tonia, zastąpił go Frank Alfano.

Po sukcesie *Conchity* (libretto odrzucone przez Pucciniego), czwartej opery Zandonaiego, Riccordi zapewnił swemu domowi wydawnicze prawa do pięcioaktowego dramatu Gabriela d'Annunzia *Francesca da Rimini*. Kompozycję opery opartej o jego treść powierzył Zandonaiemu. D'Annunzio napisał *Franceskę da Rimini* dla swej kochanki i muzy, aktorki Eleanor Duse. Prapremiera odbyła się w Rzymie w 1901 r. i zakończyła się skandalem. Na scenie pojawiła się bowiem para kochanków-cudzołóżników *in flagranti*, były też brutalne morderstwa z ogromną ilością krwi; cenzura zakazała więc jej wystawiania ze względu na obrazę moralności.

Główni bohaterowie tej opowieści byli historycznymi postaciami. Francesca (1255–1283 lub 1285) była córką Guida da Polenda, możnowładcy z Rawenny, współczesnego Dantemu. Około 1275 r., chcąc przypieczętować pokojową ugodę z rodem Malatesta da Verucchio z Rimini, Guido wydał swą córkę, Franceskę za ułomnego syna Malatesty, Gianciotta. Jego młodszy, żonaty brat Paolo wdał się w romans z Franceską, który trwał około 10 lat i zakończył się ich śmiercią, gdy Giovanni zaskoczył ich w sypialni i zabił.



O losach tragicznych kochanków dowiadujemy się z niewielkiego epizodu *Piekle* Dantego (*Pieśń V*). Dante umieścił Francuskę i Paola m.in. wraz z Tristanem, Dydoną i Semiramidą w drugim kręgu, w którym miota nimi, podobnie jak za życia, nieokleślna żądza. Francesca opowiada Dantemu o swych losach w 38 wersach, którymi posłużył się d'Annunzio pisząc sztukę. Dante głęboko jej współczuł i nawet omdlał po usłyszeniu jej tragicznej historii. Boccaccio w komentarzu do *Boskiej komedii* rozwinął jej historię dodając element oszustwa, które polegało na pokazaniu jej, przed podpisaniem kontraktu ślubnego, przystojnego Paola zamiast jej przysięganego męża, którym miał zostać chromy Giancotto.

Opowieści o losach Franceski i Paola były popularne w epoce romantyzmu. Powstało na tej kanwie około dwudziestu oper. Pierwsza pojawiła się w 1823 r. w Padwie (Strepponi); ostatnią, jak dotąd, była wersja Zandonaiego. Do grona kompozytorów oper o Francesce zaliczał się też Rachmaninow (1906). Francesca i Paolo byli też bohaterami poematu Hunta z 1816 r., wielu sztuk teatralnych (pierwsza, autorstwa Silvia Pellica, pochodzi z 1818, a najbliższa nam w czasie, Nina Berriniego, z 1924 r.). Ich losy opowiadali w dziełach muzycznych m.in. Rossini, Czajkowski i Liszt. Byli także inspiracją dla malarzy (m.in. Ingres w 1819, Doré – ilustracja do *Piekle* Dantego, 1857), rzeźbiarzy (Rodin, 1888).

W oparciu o ich losy powstał film niemy pt. *Drums of Love* w reżyserii D. W. Griffitha (1928), w którym w role kochanków wcielił się Mary Philbin i Lionel Barrymore.

Tito Riccordi, autor libretta opery Zandonaiego, skrócił pięciogodzinną sztukę d'Annunzia do rozsądnych rozmiarów pięcioaktowej opery, z których każdy akt koncentruje się na kolejnym stadium rozwijającego się uczucia Franceski i Paola – od „oszustwa” po tragiczną śmierć. Tak przez dramat sceniczny d'Annunzia, jak i przez operę Zandonaiego przewija się historia tragicznej miłości Tristana i Izoldy. Francesca podejrzewa swą służącą, Smaragdi o odegranie w jej romansie z Paolem roli Brangany, a zawistny i zadosny Malatestino, brat Paola i Gianciotta, nosi cechy Melota. Podobnie bowiem jak Melot donosi o akcie cudzołóstwa jej mężowi.

W muzyce Zandonai nawiązał do Wagnera (do tzw. muzyki postwagnerowskiej), do *Kawalera srebrnej róży* R. Straussa, do włoskiego weryzmu i francuskiej opery impresjonistycznej, najwyraźniej do *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego. Straussowskie harmonie z *Kawalera*... najbardziej czytelne są w akcie I. Zandonai wykreował też nowy efekt muzyczno-dramatyczny w operze – „niemy duet” pierwszego spotkania Franceski i Paola, któremu towarzyszy chór i

solo na wiolonczeli. Powierzenie głównego momentu akcji nie głosom bohaterów opery w duecie, i nie całej orkiestrze, ale instrumentowi solo, było swoistą nowością we włoskiej operze.

*Francesca da Rimini* ma bogatą orkiestrację, wiele barw i interesujące faktury. Zandonai przypisał też brzmienie konkretnych instrumentów i rytmów psychologicznym portretom postaci i ich wyglądowi zewnętrznyemu, np. pięciostronowa wiola pomposa (najczęściej zastępowana wiolonczelą) dla Paola, „kulejące” rytmy dla Gianciotta, czy synkopatyczne zawieszanie napięcia w rytmach w akcie III podczas czytania przez Paola historii Tristana i Izoldy. Muzyka jest więc ściśle związana z tekstem. Usłyszymy w niej dworski zespół „madrygalistów z epoki”, odgłosy brutalnej walki w akcie II, kontrasty i momenty narastania intensywności dramatu. Akt III to głównie impresjonizm muzyki francuskiej i harmonie Richarda Straussa. Ale jest też ukłon w stronę tradycji włoskiej opery w skomponowanej na wzór duetów przysięgi arii drugiego tenora i barytona w akcie IV.

Wypełnioną namiętnością opowieść Zandonaiego o romantycznej tragedii dwojga kochanków nieczęsto nagrywano. Na początek, by zapoznać się z muzyką i partiami skomponowanymi na poszczególne głosy, proponuję oczywiście DVD z Metropolitan. Jest to rejestracja spektaklu z 1984 r. (wspaniała, obecnie wznowiona produkcja). Tym, którzy pokną już bakcyła mogą zasugerować, choć już tylko na CD, pełne nagranie na żywo, pod batutą Gianandrei Gavazzeniego z La Scali z 1959 r. W roli Franceski wystąpiła rewelacyjna Magda Olivero, towarzyszył jej Mario del Monaco. Koneserzy i ciekawi innych wykonani sięgną zapewne po nagranie z Marią Cagnilią, Leylą Gencer lub to pod batutą Eve Queller z Domingiem i Kabaiwańską.

W bieżącym sezonie MET wznowiła operę Zandonaiego w sześciu spektaklach, z których widziałam dwa (4 i 12 marca). Wysłuchałam też transmisji radiowej 16 marca, która była również przekazywana na żywo do kin. Można było jej posłuchać, jak zwykle w radiu SIRIUS (4, 12 i 16 marca), a 4 marca również na stronie internetowej MET.

Wszystkimi przedstawieniami dyrygował Marco Armiliato, który poprowadził już 21 oper w ponad 300 spektaklach podczas piętnastu lat swej współpracy z MET (debiutował w *Cyganerii* w 1988 r.).

W tej inscenizacji wystąpili: Eva-Maria Westbroek (Francesca), Marcello Giordani (Paolo), Robert Brubaker (Malatestino), Mark Delavan (Gianciotto), Dina Kuznietsova (Samaritana) – rosyjsko-amerykański sopran (debiut w MET jako Chloe w *Damie pikowej* w 2011 r.), debiutujący w MET islandzki sopran, Disella Larusdottir, Binacofiore – Caitlin Lynch (Binacofiore; debiut

w MET), Ginger Costa-Jackson (Smaragdi; włosko-amerykański mezzosopran, debiut w MET jako Myrta w *Thais* w 2008). Udział wzięli także: Patricia Risley (Altichiera), Renée Tatum (Adonella), Keith Jameson (Ser Toldo), John Moore (Simonetto), Philip Horst (Ostasio), Stephen Gaertner (Berlingero), Hugo Vera (Łucznik), Dustin Lucas (Więzień).

Holenderska sopranistka, Eva-Maria Westbroek, zadebiutowała w MET w ubiegłym sezonie w partii Zygliny w *Walkirii*. Franceskę zaśpiewała już wcześniej, w nowej produkcji w Monte Carlo w 2012 r.

Włoski tenor Marcello Giordani od dnia debiutu w partii Rodolfa w *Cyganerii* (1995) wystąpił w MET w ponad 200 przedstawieniach w 25 rolach.

Urodzony w Pensylwanii tenor Robert Brubaker najpierw pojawił się na scenie MET jako Zorn w *Śpiewakach norymberskich* (1993). Pamiętamy go zapewne m.in. jako Babę Jagę z *Jasia i Małgosi*, Mao Tse-tunga z *Nixona w Chinach* i Mime ze *Złota Renu* i *Zygryda*.

Z kolei amerykański baryton Mark Delavan najpierw wystąpił w MET jako Amonasro w *Aidzie* (2001), a potem m.in. jako Tomski w *Damie pikowej*, Gerard w *Andrei Chénier*, Don Carlo w *Mocy przeznaczenia*, Skarpia w *Tosce*, a także w operach: *Nabucco*, *Rigoletto* i *Simon Boccanegra*.

Spektakl 4 marca zabrzmiał rozczarowująco. Odniosłam wrażenie, że nie dano dyrygentowi i śpiewakom wystarczającej ilości prób, więc dogrywali się i rozśpiewywali właśnie podczas tego pierwszego przedstawienia. 12 marca od strony muzycznej było już zupełnie dobrze i Marco Armiliato poprowadził tego wieczoru spójny spektakl z ładnie uwypuklonymi barwami orkiestracji, budowaniem punktów kulminacyjnych i atrakcyjną dynamiką dramatycznego rozwoju akcji.

Nie można było odmówić Westbroek ogromnego wysiłku w zaangażowanej aktorsko prezentacji roli Franceski. Głos, niestety, nie podążał za intencjami. Za mało legato i płynności w liniach wokalnych, sporo ostro brzmiących górnych tonów ocierających się miejscami o krzykliwość, a na początku – zbyt wiele wibrująco niestabilnych dźwięków. Środek rejestru okazał się najlepszy, ale to zdecydowanie za mało, by odnieść sukces w tej roli.

Giordani poradził sobie co prawda z tessiturą i tym razem w zasadzie nie było większych problemów z poprawnością intonacyjną, ale nie jest to atrakcyjnie brzmiący głos, szczególnie w siłowej górze. Rola niespecjalnie też chyba była bliska jego sercu, bo nie obdarzył jej detalem czy modulacjami głosu. Interpretacyjnie wypadł płasko i jednowymiarowo, bez subtelności czy miękkich tonów.



Najciekawiej zabrzmiał baryton Marka Delavana wykonującego rolę Gianciotta, a także drugi tenor opery Robert Brubaker w partii Malatestina. Od strony wokalnejszej właśnie scena 1 aktu IV okazała się najbardziej absorbująca, a ich duet zebrał wielce zasłużone brawa.

Spodobala mi się też ładna, ciemna barwa ciepłego mezzosopranu Smaragdi (Ginger Costa-Jackson), oraz dźwięczny sopran debiutującej w MET Caitlin Lynch (Biancofiore).

Najlepiej pod każdym względem wypadła, oczywiście, transmisja do kin i przez radio (16 marca). Ale od dłuższego już czasu obserwuję dość niepokojącą tendencję w przedstawieniach zaplanowanych do przekazów na żywo do kin. Poprzedzające ją spektakle w MET są jakby rozgrzewką czy próbami przed głównym wydarzeniem. To rozumiałe, że wszyscy chcą wypaść jak najlepiej w owym dniu, tym bardziej, że są nagrywani, ale opera to dzieło sztuki wykonywane na żywo, na scenie, przed siedzącą na sali widownią, a nie zapis na DVD. Smutno, że komercjalizacja odbiera w dużej mierze spontaniczność i zaangażowanie artystów i muzyków w teatrach operowych na korzyść profitów ze sprzedaży biletów do kin i z nagrań.

Spektakle *Franceski* w bieżącym sezonie w MET nie okazały się sukcesem, a powodem była, niestety, źle dobrana obsada wiodących ról Paola i Franceski. Szkoda, bo jest to ciekawa muzycznie opera dająca wielkie pole do popisu wokalnejszej głównej bohaterce.

Co najbardziej chyba ucieszyło widzów tych wieczorów w MET, to produkcja Piera Faggioniego. Realistyczna, utrzymana w stylu epoki, już po uniesieniu kurtyny przy akcie I zebrała oklaski od widowni. Jest maj

i widzimy piękny w barwach i detalach architektonicznych dziedziniec zamku Polentani. W akcie II, rozgrywającym się w grudniu, zrekonstruowano na scenie wieżę obronną Rimini zamku Malatesty. Akt III przenosi nas z kolei do marca następnego roku i w

ło w MET z powodu trzech przerw pomiędzy dość krótkimi aktami. Jest to też przyczynkiem do ciekawych obserwacji dotyczących zmian w reakcjach i oczekiwaniach widowni w porównaniu z latami 80., w których powstała ta produkcja. Dziś, w 2013 r., widać nie-



R. Zandonai – *Francesca da Rimini*  
Ginger Costa-Jackson (Smaragdi) i Eva-Maria Westbroek (Francesca)  
fot. Marty Soh

całości rozgrywa się w prywatnej komnacie Franceski w zamku Malatesty. Zakończenie opery ma miejsce we wrześniu, a akt IV podzielono na dwie sceny. W pierwszym widzimy hall zamku Malatesty, a w drugiej komnatę Franceski. Wielu widzów utyskiwa-

cierpliwość i pośpiech w „konsumowaniu” wieczoru w operze, którą 20 czy 30 lat temu smakowano bez problemów w wolniejszych dawkach i tempach. Mnie szkoda tych lat...☹



DIALOGI KARMELITANEK

Dziesięć lat czekaliśmy na wznowienie w MET *Dialogów karmelitanek* Poulenca. Jej światowa prapremiera odbyła się w La Scali w 1957 r. i odniosła ogromny sukces. Trzy akty w 12 scenach tego wstrząsającego dramatu są opowieścią o tragicznych losach 16 siostr zakonnych z czasów

Rewolucji Francuskiej. Oparta o historyczne wydarzenia relacjonuje historię karmelitanek, które wolały gilotynę niż wyrzeczenie się swej przysięgi. Centralną postacią jest młoda arystokratka Blanche de la Force, która pokonuje patologiczny strach, by w końcu sprostać wyzwaniu rzuconemu przez wydarzenia historii.

Przepelniona głębokim mistycyzmem muzyka Poulenca doskonale odzwierciedla wewnętrzne, psychologiczne rozterki siostr zakonnych, ich duchowy charakter i zewnętrzne okoliczności, które doprowadziły do dramatu. Akcja opery rozgrywa się w latach 1789–1794 w Paryżu i w klasztorze karmelitanek w Compiègne na północy Francji. Zakonnice poprowadzono na gilotynę 17 VI 1794 r., a wydarzenie to opisała w pamiętniku siostra Maria, która przeżyła koszmar owych lat i jedna z postaci opery.

Linie wokalne *Dialogów karmelitanek* to głównie recytatywy oddające rytm i melodykę języka mówionego. Psychologiczne i wewnętrzne duchowe przemiany bohaterek zawarte są w subtelnych barwach orkiestracji wypełnionej kreatywnymi harmoniami tej głównie tonalnej partytury. Obecne są oczywiście muzyczne motywy charakteryzujące poszczególne postacię jak np. wypełniona niemal radością i optymizmem muzyka dla siostry Konstancji, pełne nerwowości rytmy i harmonie oznaczone w partyturze jako allegro we fragmentach dla ojca Blanche wspominającego przerażenie swej żony, która zmarła wydając przedwczesnie na świat córkę. Ten motyw pojawiać się będzie również w życiu samej Blanche ilustrując jej zdominowaną strachem naturę. Religijne aspekty muzyki Poulenca najwyraźniejsze są w *Requiem dla Przeoryszy* na początku aktu II oraz w dramatycznej,

publicznej modlitwie prowadzonej przez księdza – również w akcie II. Najbardziej wstrząsającym momentem opery wypełnionym wewnętrznym uduchowieniem i dramatem jest finał z powtarzającym się motywem *Salve Regina* śpiewaną przez coraz to zmniejszającą się grupę siostr zakonnych wchodzących po kolei na stopnie gilotyny aż

no ją wtedy po angielsku. Partię Blanche wykonała Maria Ewing, a Regine Crespin, która wykreowała Madame Lidoine w czerwcu 1957 r. w oryginalnej francuskiej wersji w operze paryskiej – Madame de Croissy. Shirley Verret powierzono partię Madame Lidoine, a Mignon Dunn – Matkę Marie. Za pulpitem dyrygentem stanął Michel Plasson

F. Poulenc – *Dialogi Karmelitanek*  
David Pittsinger (Markiz de la Force) i Isabel Leonard (Blanche)  
fot. Ken Howard



do wybrzmienia ostatniego głosu – Blanche.

W MET po raz pierwszy wystawiono *Dialogi karmelitanek* 5 II 1977 r. w absolutnie genialnej produkcji Johna Dextera, która przeszła do legend opraw scenicznych na świecie, a którą dokładniej opisałam w kwietniowej **Muzyka21** z 2003 r. (4/33). Zaśpiewa-

debiutujący tym spektaklem w MET. W późniejszych wznowieniach śpiewały: Frederika von Stade (1983), Dawn Upshaw (1994) i Patricia Racette (2002/3) w roli Blanche; Leona Mitchell (1978–1981), Jessye Norman (1987), Teresa Stratas (1994) i Christine Goerke (2002–2003) w roli Madame



Lidoine oraz Florence Quivar (1983–1994) i Stephanie Blythe (2002–2003) w partii Matki Marie. Francuskojęzyczna, a więc oryginalną wersję opery MET zaprezentowała po raz pierwszy dopiero w sezonie 2002/3.

W bieżącym sezonie jedyne 3 spektakle (4 V matinée oraz 9 i 11 V) poprowadził francuski dyrygent Louis Langrée (debiut

w *Zmierzchu bogów* w 2000 r.), Madame Lidoine – Patricia Racette (amerykański sopran, debiut w MET jako Musetta w 1995 r.), Matka Marie – Elisabeth Bishop (amerykański mezzosopran, debiut w MET w 1994 r. we wspomagającej roli w *Śmierci w Wenecji*), Siostra Konstancja – Erin Morley (amerykański sopran, debiut w MET w roli

r.) oraz 11 V Philip Skiner, który zastąpił chorego Pittsingera (debiut w MET).

Obejrzałam w MET wieczorne spektakle 9 i 11 V (przekazane również na żywo na stronie internetowej MET) oraz wysłuchałam transmisji radiowej 4 V.

Langrée nie przekazał w wystarczający sposób dramatycznej intensywności opery

Poulenca. Wydobył co prawda większość piękna barw orkiestracji, ale nie uchwycił prawdziwej głębi tragedii czy subtelności mistyczo duchowych muzyki.

Bohaterką wszystkich przedstawień, którą nagrodzono burzliwą stojącą owacją, była rewelacyjna, 69-letnia Felicity Palmer. Scena śmierci Przeoryszy była wstrząsającym majstersztykiem głębokiego zrozumienia roli i wokarno-interpretacyjnego jej przekazu widzom.

Leonard zupełnie dobrze wcieliła się w postać wystraszonej światem i życiem Blanche. Jednym z najciekawszych fragmentów było jej spotkanie z bratem w akcie II, w której Appleby zaprezentował atrakcyjny w barwie i mocy tenor. Oboje przekazali nam ogromne bogactwo niuansów i subtelnych odcieni emocji tej prawdziwie intensywnej emocjonalnie sceny. Leonard udało się również świetnie zróżnicować barwy głosu w całej gamie różnorodnych w charakterze scen z jej udziałem. A więc poza wszechogarniającym strachem momenty intymnej czułości we wspomnieniach i refleksjach.

Doskonale zabrzmiał też głos słodki, dźwięczny i jasny w barwie sopran siostry Konstancji (Morley), a Bishop, mocnym i ładnie ciemnym w barwie mezzosopranem wnikliwie przekazała złożony charakter partii Siostry Marii. 4 V śpiewała w MET w matinée jako Siostra Marie, a wieczorem, w *Życiu Renu* zastąpiła w roli Fricki chorą Stephanie Blythe.

Patricia Racette, tym razem w partii Madame Lidoine, nie zabrzmiała w atrakcyjny sposób. Wyżej ułożone fragmenty roli sprawiły jej trudność. Brakowało swobody wykonawczej, a głos był siłowo napięty i nieprzyjemnie ostry.

Trzy spektakle *Dialogów karmelitanek* praktycznie wyprzedano. Szkoda, że nie zdecydowano się na pokazanie tej niezwykłej opery Poulenca choćby 5 razy. 🎭



w MET w 2007 r. w *Ifigenii na Taurydzie*), a w obsadzie głównych ról usłyszeliśmy: Blanche – Isabel Leonard (urodzony w Nowym Jorku sopran, debiut w MET w partii Stephana w *Romeo i Julii*), przeorysza Madame de Croissy – Felicity Palmer (brytyjski mezzosopran, debiut w MET w roli Waltrauty

Pierwszego Madrygalisty w *Manon Lescaut* w 2008 r.), Chevalier de la Force – Paul Appleby (amerykański tenor, debiut w MET w 2001 r. jako Brighella w *Ariadne auf Naxos*), Markiz de la Force – David Pittsinger (amerykański bas-baryton, debiut w MET jako Trulove w *Żywocie rozpustnika* w 1997



# O pieśniach Tansmana i nie tylko

z mezzosopranistką Małgorzatą Woltmann-Zebrowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**C**zym urzekły panią pieśni Aleksandra Tansmana, że postanowiła pani je wybrać na swoją solową płytę, która jest debiutem w katalogu Acte Préalable? To dobra i odważna decyzja: monograficzna płyta z polską muzyką...

Mój pierwszy kontakt z pieśniami Aleksandra Tansmana miał miejsce kilka lat temu, kiedy pan Krzysztof Biały, który jest zapalonym propagatorem muzyki tego kompozytora, zaproponował mi udział w koncercie poświęconym w całości właśnie jego twórczości. Wykonałam wówczas *Osiem melodii japońskich*. Przyznać muszę, że zadziwiła mnie ta muzyka. Ma ona niezwykle wręcz brzmienie – jest to kompozycja politonalna. Pracując nad tymi pieśniami, bądź też słuchając ich, odnosi się wrażenie, że można ciągle odkrywać nowe barwy i nastroje tej niezwykle kompozycji. Ten młodzieńczy cykl pieśni Aleksandra Tansmana, napisany w 1918 r., jest dowodem na to, że kompozytor swoim talentem wybiegał w przyszłość. Napisał utwór politonalny o niezwykle brzmieniu, który stanowi precyzyjne opracowanie poezji japońskiej. Aleksander Tansman bardzo trafnie uchwycił charakter sztuki japońskiej z jej oszczędną formą, wrażeniem lekkości ale wyraźnie zarysowaną fakturą. Gdy dojrzałam do decyzji o nagraniu swojej solowej płyty i zastanawiałam się nad wyborem repertuaru, moje myśli ciągle powracały do *Ośmiu melodii japońskich* Aleksandra Tansmana. Zaczęłam szukać kolejnych pieśni tego kompozytora i tak dotarłam do *Six Songs for voice and piano* i do *Cinq mélodies pour chant et piano*, a dzięki uprzejmości pana Krzysztofa Białego również do *Quatre Sonnets de Shakespeare pour chant et piano* – cyklu pieśni napisanych przez Aleksandra Tansmana w 1955 r., które nie były jeszcze wydane drukiem i uważane były za zaginione. Po zapoznaniu się z materiałem nutowym pozostałych trzech cykli pieśni decyzja była już podjęta, że będą to na pewno pieśni Aleksandra Tansmana. Muzyka ta zachwycała mnie absolutnie – przede wszystkim swoją różnorodnością. Wszystkie te cykle pieśni są tak różne, że w pierwszej chwili można odnieść wrażenie jakby były napisane przez różnych kompozytorów. Po dokładniejszej analizie można oczywiście zauważyć cechy wspólne – charakterystyczne środki kompozytorskie

stosowane przez Aleksandra Tansmana. Różnorodność tych pieśni polega przede wszystkim na tym, że kompozytor wykazał się niesamowitą wręcz wrażliwością na treść i nastrój zawarte w tekście literackim (każdy cykl jest napisany do tekstów innego autora). Związki słowno-muzyczne cechuje wyraźne ustępstwo muzyki na rzecz słowa. Melodyka jest niezwykle bogata, a pod względem harmonicznym – wręcz zadziwiająca. Oczywiście fakt, iż są to pieśni polskiego kompozytora dodatkowo utwierdziły mnie w słuszności podjętej decyzji co do repertuaru.

**Dlaczego akurat te pieśni pani wybrała na płytę?**

Pieśni stanowią niestety jedynie margines w twórczości Aleksandra Tansmana. Ja wybrałam cztery pełne cykle pieśni, które mogłam wykonać z towarzyszeniem fortepianu – na płycie z doskonałą pianistką, panią Barbarą Dmochowską – i które tworzą w sumie zbiór 23 pieśni, w tym zupełnie nieznanne *Sonety*. Myślę, że niezwykle interesującą kompozycją mogłyby się okazać *Pieśni do słów J. Tuwima* napisane na przełomie 1914 i 1915 r. oraz *Septembre, Decembre, Août* z 1924 r. – niestety utwory te zaginęły. Z kolei dwa inne cykle: *Pronctuation française* z 1946 r. czy *Huit Stèles de Victor Segalen*, jak sądzę, doskonale by było wykonać z orkiestrą.

**A kiedy postanowiła pani zostać śpiewaczką?**

Ten moment bardzo dobrze pamiętam, bo był to bardzo silny impuls. Jako dziecko uczęszczałam do szkoły muzycznej i to właśnie tam podczas lekcji historii muzyki doznałam absolutnego olśnienia. Pani Irena Langner prowadząca zajęcia puściła jako przykład muzyczny omawianego tematu cavatinę Rozyny (*Una voce poco fa*) z opery *Cyrulik sewilski* Rossiniego. Ta aria tak mnie wtedy zachwycała, że prawdopodobnie to był ten impuls, który zdecydował o przyszłości zawodowej. Zaczęłam interesować się w szczególności muzyką wokalną i odkrywać jej piękno. Będąc w szkole średniej już bardzo konkretnie przygotowywałam się do egzaminów wstępnych na wokalistykę w Akademii Muzycznej w Poznaniu – z powodzeniem.

**W swoim dorobku artystycznym posiada pani bardzo różnorodny repertuar: arie operowe, muzykę oratoryjno-kantatową oraz cykle pieśni. Który gatunek jest pani ulubionym?**

Moje życie artystyczne tak się ułożyło, że w głównej mierze wykonywałam i wykonuję muzykę oratoryjno-kantatową. Z ogromną przyjemnością jednak sięgam po pieśni, które uważam za idealną formę artystyczną, w której można, przy współpracy z pianistą, wypowiedzieć się w pełni. Stanowią one pewną opowieść poetycko-muzyczną, którą śpiewak może przedstawić w sposób bardzo indywidualny. Ale nie ukrywam, że również z ogromną przyjemnością wykonuję arie operowe. To sięganie do różnych gatunków muzyki, różnych epok muzycznych i różnych kompozytorów jest przecież fascynujące. To wszystko składa się na sztukę muzyczną, którą po prostu uwielbiam odkrywać i uprawiać.

**Uczestniczyła pani w kilku kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Ryszarda Karczykowskiego, Ewę Podleś. Czego pani oczekiwała od swoich mistrzów, co pani przekazali...**

Uważam, że śpiew jest tak trudną sztuką, że odnosi się wrażenie, że ciągle nie wie się wszystkiego, że cały czas jest coś do odkrycia. Głos śpiewaka jest instrumentem, który funkcjonuje dzięki wyobraźni wokalne i muzyczności. Warto więc posłuchać w jaki sposób „grają” na tym niezwykle trudnym „instrumentem” inni – w jaki sposób pobudzają wyobraźnię, aby uzyskać pożądaną efekt techniczny, jak podchodzą do interpretacji utworu. Czasami jedno słowo Mistrza utwierdza śpiewaka, że idzie prawidłową drogą lub też otwiera kolejny poziom „wtajemniczenia” wokalnego.

**Zajmuje się pani także pedagogiką: to duża odpowiedzialność uczyć młode pokolenia adeptów sztuki muzycznej. Na czym polega dziś dobre uczenie śpiewu?**

Myślę, że dobre uczenie śpiewu polega zawsze na tym samym. Przede wszystkim na nauczaniu młodego śpiewaka prawidłowej techniki operowania głosem, a równocześnie na zachęceniu go do tego, aby uruchomił wszystkie pokłady swojej





Małgorzata Woltmann-Żebrowska z córką  
fot. Studio Kolecki



muzykalności. Ale również na wyrobieniu w nim nawyku niezwykle rzetelnej i samodzielnej pracy nad sobą. Tak naprawdę dopiero w wyniku bardzo intensywnej pracy nad materiałem nutowym, nad tekstem, nad swoim głosem możemy zauważyć postęp wokalny. Nauka śpiewu jest bardzo złożonym procesem i efekty zależą od wielu czynników składowych, w dużej mierze od predyspozycji psychicznych. Konieczne jest więc bardzo indywidualne podejście do młodego muzyka.

**Co według pani stanowi o istocie dobrego i twórczego partnerstwa w muzyce kameralnej, pieśniach, koncertach z orkiestrą? Solistka śpiewaczka jest poniekąd skazana na współpracę z innymi artystami...**

ścią i wrażliwością na wszelkie sugestie. W każdym przypadku zmierza się do wspólnego celu, którym jest jak najlepsze wykonanie danego dzieła. Bardzo ważne jest więc to wspólne odkrywanie piękna muzyki i odbieranie wzajemnie od siebie tej niesamowitej energii, która w tym procesie powstaje.

**Którą ze śpiewaczek, bądź śpiewaka, określiłaby pani mianem swojej mentorki. Kto jest dla pani najważniejszy i pani najbliższy?**

Tak naprawdę nie mogę odpowiedzieć na to pytanie w sposób jednoznaczny. Wokalistykę studiowałam w Akademii Muzycznej w Poznaniu pod kierunkiem dwóch wspaniałych pedagogów: najpierw był to doskonały tenor, solista Teatru Wielkiego w Poznaniu Stanisław Romański, a następnie pani prof. Grażyna Flicińska-Panfil wspaniała śpiewaczka oratoryjno-kantatowa. Oboje dali mi doskonale podstawy do tego, aby próbować zostać samodzielną artystką. Niesamowite wrażenie wywarł na mnie również kontakt z Teresą Berganzą. Jej sposób prowadzenia lekcji – tak bardzo pozytywny wyzwał w śpiewaka nieodkryte do tej pory pokłady energii. Byłam również zachwycona niezwykle naturalnym sposobem interpretowania utworów. Poza tym oczywiście słucham i poszukuję mistrzowskich wykonawców różnych dzieł. Nie raz zachwyliły mnie interpretacje Jessye Norman, Shirley Verrett czy wspaniałej Cecilii Bartoli.

**Czy wykonywała pani nagrane na płytę cycle pieśni przed publicznością? Jak były odbierane?**

Publicznie wykonałam jedynie *Osiem melodii japońskich* na wspomnianym już przeze mnie koncercie muzyki Aleksandra Tansmana. Pieśni te zostały wówczas bardzo ciepło przyjęte. Trzech pozostałych cykli pieśni nie wykonywałam jeszcze. Mam ogromną nadzieję, że nastąpi to w kolejnym sezonie artystycznym i muszę przyznać, że sama jestem bardzo ciekawa jak zostaną odebrane przez publiczność.

**Jakie kolejne projekty pani przygotowuje?**

Moim priorytetem w najbliższym czasie będzie na pewno propagowanie muzyki Aleksandra Tansmana właśnie poprzez recitale z cyklami jego pieśni w Polsce i za granicą.

**A będą następne płyty?**

Myszę, że tak. Bardzo bym chciała, ale na razie jest jeszcze za wcześnie by o tym mówić.

**Oprócz muzyki znajduje pan w swoim życiu czas na różne zainteresowania, pasje?**

Tak, naturalnie. Oczywiście wielką moją pasją, na którą muszę znaleźć czas, jest moja rodzina – mąż i dwoje dzieci. Gdy jednak uda mi się wygospodarować trochę wolnego w kalendarzu bardzo chętnie wybieram się z mężem w dalekie podróże – ostatnio dotarliśmy aż do Nepalu. Odkrywanie innych kultur, poznawanie ludzi, ich zwyczajów, kuchni i muzyki to fascynujące i niezwykle poszerzające horyzonty myślowe zajęcie.

**Dziękuję za rozmowę. ☺**



Małgorzata Wolkmann-Zebrowska z mężem w Tunezji

No właśnie: „śpiewaczka jest skazana na współpracę z innymi artystami” – a więc powinna współpracować. Oczywiście w zależności od formy wykonywanego utworu ta współpraca może mieć różny przebieg. W przypadku pieśni wykonywanych z akompaniamentem fortepianu śpiewak ma więcej swobody w interpretacji. Musi to jednak pozostawać w ścisłym porozumieniu z pianistą. Czasami ta nić porozumienia jest tak silna, że słowa są zupełnie zbędne – czują muzykę w ten sam sposób i pianista wyczuwa doskonale intencję śpiewaka. Podczas współpracy z dyrygentem to śpiewak musi wykazać się ogromną elastyczno-



# Romuald Spychalski

Adam Czopek

**P**o kreacji partii tytułowego Casanowy w operze Ludomira Różyckiego, napisano, „że jest stworzony do roli Casanowy” (Józef Kański). Po premierze *Halki* „Brawo Dejmek, brawo Spychalski” donosił tytuł jednej z wielu entuzjastycznych recenzji. Po jego gościnnym występie w partii Alfreda w *Traviacie* w dowód uznania była gorąca owacja i kwiaty, ale również litewski pas narodowy wręczony mu przez dyrektora Opery w Wilnie. I tak było niemal przez całą karierę tego znakomitego tenora, najpierw solisty Opery Śląskiej w Bytomiu, później Opery Łódzkiej i Teatru Wielkiego w tym mieście oraz Operetki Warszawskiej. Zawsze i wszędzie towarzyszyło mu uznanie publiczności i krytyków.

Urodził się 1 lutego 1928 r. w Kłodawie. W wieku 19 lat rozpoczął studia wokalne w Szkole Muzycznej w Łodzi, w klasie prof. Marii Sobolewskiej jako baryton. Już po dwóch latach nauki (1947–1949), jesienią 1949 r., wygrał konkurs na jedno miejsce basowe w chórk radiowym w łódzkiej rozgłośni Polskiego Radia. Pracował z tym dziewiętnastoosobowym chórem przez dwa lata, a podczas występów gościnnych Opery Śląskiej w Łodzi stanął do zorganizowanych przez nią przesłuchań (już jako tenor) i otrzymał propozycję pracy. Angaż do Opery Śląskiej w Bytomiu otrzymał już jako tenor w 1951 r. i przez kilka pierwszych tygodni oswajał się ze sceną pojawiając się w maleńkich epizodycznych rolkach. Wreszcie nadszedł dzień debiutu, co stało się 12 marca 1952 r., pierwszą partią był Stefan w *Strasznym dworze* pod batutą Jerzego Sillicha. Pozostanie w tym teatrze przez trzy sezony przechodząc do historii tej sceny jako świetny Książę w *Rusalkce* Dargomyżskiego, Dzidzi w *Hrabinie Moniuszki*, Lorenzo w *Fra Diavolo* Auber.

30 kwietnia 1955 r. odchodzi z Bytomia i przenosi się do Łodzi, gdzie od roku działa nowopowstała Opera i z nowym sezonem 1955/56 zostaje jej solistą. Jednak wystąpił w Łodzi wcześniej, bo już 25 października 1954 r. Śpiewał partię Stefana w *Strasznym dworze* inaugurującym działalność Opery Łódzkiej (druga premiera). Nowy teatr, nowy zespół, nowe wyzwania stały się motorem rozwoju dla młodego tenora, któremu w sezonie 1963–1964 przyznano roczne stypendium w mediolańskiej La Scali, gdzie doskonalił swój

warsztat pod okiem znanych solistów tego teatru.

Z roku na rok rozbudowuje swój repertuar, a ten miał wyjątkowo bogaty i różnorodny. Najpierw koncentruje się na lekkich partiach lirycznych (Ernesto w *Don Pasquale*, Nemorino w *Napoju miłosnym*, Alfred w *Traviacie*, Jenik w *Sprzedanej narzeczonej*, Gulielmo w *Così fan tutte*, Almaviva w *Cyruliku sewilskim*), tytułowy Fra Diavolo w operze Auber. Jednak z czasem w miarę dojrzewania głosu przechodzi do partii „mocniejszych” wśród których był Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Jontek w *Halce*, Pinkerton w *Madama Butterfly*, Cavaradossi w *Tosce*, Canio w *Pajacach*, Książę w *Rigoletcie*, Prologus i Epilogus w *Tragedyji – rzecz o Janie i Herodzie* Romualda Twardowskiego. Solistą łódzkiego Teatru Wielkiego był do

1 stycznia 1980 r. Był jednym z niewielu polskich śpiewaków, którzy z jednakowym powodzeniem śpiewali partie operowe i operetkowe. Tych pierwszych miał w repertuarze ponad 25, drugich 10. Ostatnią premierą, w której brał udział był *Henryk VI na łowach* Karola Kurpińskiego, w której z powodzeniem śpiewał rolę Milorda Rydynga 29 stycznia 1972 r.). „... Jego rola to majstersztyk, z finezją opracowana i strona aktorska i gestyka; na temat jego »tańca« z chusteczką można by napisać osobną recenzję” – stwierdziła nazajutrz w Dzienniku Łódzkim Jerzy Katarasiński.

„Partię Cania śpiewał Romuald Spychalski, który usatysfakcjonował swych zwolenników, szczerze zadziwił »niewiernych«, a do reszty zjednał sobie »opornych« słuchaczy. Jedną z najpiękniejszych arii operowych, aria Pajaca zabrzmiała w jego wykonaniu niesłychanie pięknie, co w połączeniu ze świetnym aktorstwem mogło i tym razem wzbudzić tylko szczery podziw dla szerokiej skali możliwości artystycznych tego śpiewaka” – napisała Anna Grabowska

Romuald Spychalski jako Papageno (*Czarodziejski Flet*)



po premierze *Pajaców* Leoncavalla (Słowo Robotnicze z 30 I 1963 r.). Jeszcze dalej poszedł w swojej ocenie Józef Kański, który w recenzji po premierze *Fra Diavolo* napisał: „W roli tytułowej Romuald Spychalski, utalentowany tenor, doskonały odtwórca zbrojeckiego markiza, obdarzony świetnymi warunkami zewnętrznymi i zdolnościami aktorskimi, tryskający temperamentem i wygimnastykowany (w zakończeniu wymyka się zandarmom brawurowym skokiem ze sceny do parterowej łoży)” – *Ruch Muzyczny* nr 2 z 1966 r. Już tylko te dwie recenzje udowadniają, że w przypadku tego artysty mieliśmy do czynienia nie tylko z pięknym i dobrze ustawionym głosem o wyrównanym brzmieniu, świetną emisją, ale też z nieprzeciętnym temperamentem scenicznym i aktorskim talentem. Świadczy o tym klub zaprzysięgłych wielbicieli, które od wielu lat w okolicy rocznicy urodzin i imienin artysty zjeżdżają do Kaletnika na kolejne





TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

# MARCIN MURAWSKI

Michael Kimber Muzyka na altówkę (i)



„Michael Kimber to wirtuoz altówki z USA, solista i kameralista. Swego czasu członek słynnego Kronos Quartet! Jego muzyka jest świetna. Różnorodna stylowo, skutecznie imitująca brzmienia i kolory Irlandii, Grecji, Armenii, Włoch, Korei i... Polski. W jednych dziełach smutna, melancholijna i głęboka, w innych groteskowa, wręcz skeczowo niepoważna, natomiast w każdych nasączona szeroką paletą emocji. Kimber jest mistrzem swojego instrumentu, tak jak mistrzami swoich byli Chopin i Wieniawski”.

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

## Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

spotkanie z ukochanym artystą. Początek tej znajomości ma swój początek na początku łódzkiego okresu kariery śpiewaka, kiedy grupa szesnastoletnich panienek zawiązała się w grupę jego zagorzałych wielbicielek, co wypatrzył Jerzy Waldorff i uwiecznił w felietonie *Szesnastoletnie zapasy*.

Potwierdzeniem jego ogromnych możliwości artystycznych są lata współpracy z Operetką Warszawską, gdzie debiutował w 1963 r. rolą Adama w *Ptaszniku z Tyrolu*, mając za partnerów Wandę Polańską i Stefana Witasa. W latach 1963–1971 oklaskiwano go w *Wesołej wdówce* (Daniłło), *Księżniczce czardasza* (Edwin), *Zemście nietoperza* (Eisenstein) i *Miłości szejka* (Szejka). Zresztą w operetkowym repertuarze podziwiali go też bywalcy łódzkiego Teatru Wielkiego, na scenie którego brylował jako Eisenstein w *Zemście nietoperza*, Pluton w *Orfeuszu w Piekło*, Barikay w *Baronie cygańskim*. Po premierze *Krakowiaków* i

*Górali* w Operetce Warszawskiej w styczniu 1966 r. dyrektor Tadeusz Bursztynowicz wpisał mu do programu takie podziękowanie: „Gratulacje wspaniałego sukcesu w roli Stacha. Dziękuję za współudział w sukcesie *Krakowiaków* i naszego Teatru na nowych deskach w Romie. Życzę następnych sukcesów artystycznych i wszelkiej pomyślności w życiu osobistym”. Rolę Stacha powtórzył z równym sukcesem w Teatrze Wielkim w Łodzi w 1974 r.

Gościnnie występował na scenie Opery Bałtyckiej (Pinkerton w *Madama Butterfly*), Opery Bydgoskiej (Didzi w *Hrabinie* oraz Edwin w *Księżniczce czardasza*). Oczywiście wracał również na scenę Opery Śląskiej (Książę z *Rigoletcie*, Stefan w *Strasnym dworze*). Aktywności artystycznej nie ograniczał tylko do sceny muzycznej, z równym powodzeniem występował na estradach filharmonicznych (Katowice, Łódź, Opole, Gdańsk, Kraków) współpracował też ze

znakomitymi dyrygentami: Henrykiem Czyżem, Henrykiem Debichem i Stefanem Rachoniem. Oklaskiwano go również poza granicami: w NRD, Czechosłowacji, Bułgarii i Rumunii. W latach 1959–1961 był częstym gościem scen w ZSSR, w Leningradzie w teatrze Kirowa śpiewał w *Traviacie* i *Tosce*, w tych samych operach oklaskiwano go w Nowosybirsku i Czelabińsku oraz Świerdłowsku. W azerskim Baku podziwiano go w *Wesołej wdówce* i *Cyruliku sewilskim*. Miał też Romulad Spychalski w swojej bogatej karierze epizod reżyserski, na dwa sezony został asystentem w Operze Berlińskiej.

Od 1980 r. jest emerytem, z pasją zajmuje się przydomowym ogródkiem, czyta ukochaną poezję Mickiewicza i Słowackiego, słucha muzyki – jak zaznacza – w dobrym wykonaniu. Sporo czasu poświęca opiece wokalne nad synem Romualdem, też śpiewakiem tenorem.®

# Kobieta z prawdziwą muzyczną inteligencją i silną osobowością



z pianistą Sławomirem Dobrzańskim o epokowym nagraniu kompletu dzieł fortepianowych Marii Szymanowskiej rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Sławomir Dobrzański  
fot. © 2010, Kansas State University

**N**iedawno ukazało się na rynku w katalogu Acte Préalable pana opus magnum czyli komplet utworów fortepianowych Marii Szymanowskiej. To niezwykle projekt, bardzo cenne i wartościowe wydawnictwo. Jak doszło do jego zrealizowania?

Historia tego pomysłu jest już dosyć długa. Szymanowską zainteresowałem się na studiach na University of Kansas, chyba w roku 1992. Zapisałem się na kurs o muzyce wczesnego romantyzmu. Dyskutowano Jana Ladislava Duska, Jana Václava Voriska, Johanna Nepomuka Hummła, Muzia Clementiego, Johna Fielda i innych, a niestety nie poświęcono ani jednego słowa muzyce polskiej. Okazuje się jednak, że w muzyce polskiej mieliśmy w tym czasie kompozytorkę wartą uwagi. Moją pasją zawsze, poza fortepianem oczywiście, była historia, szczególnie zaś zmiany historyczne z jednej epoki na inną. Ciekawią mnie procesy zmian historycznych i artystycznych, a przede wszystkim zmiany w sposobie myślenia i rozumienia świata. Napisałem więc w roku 2001 pracę doktorską o Marii Szymanowskiej. Centrum Muzyki Polskiej

na University of Southern California-Los Angeles, dzięki staraniom ówczesnej pani dyrektor Mai Trochimczyk i poparciu finansowemu pani Wandy Wilk wydało ją w 2006 r. jako książkę, pierwszą anglojęzyczną biografię kompozytorki. Następnym więc logicznym krokiem było nagranie kompletu dzieł fortepianowych kompozytorki, tak aby wreszcie możliwe było spojrzenie na całość jej dorobku artystycznego w dziedzinie sztuki fortepianowej. Oczywiście zajęło to trochę czasu, by znaleźć sponsorów oraz skompletować nuty (tu bardzo pomógł mieszkający w Pensylwanii pasjonat polskiej muzyki romantycznej, pan Thomas Alberici).

## Jaka jest muzyka Marii Szymanowskiej?

Pierwsze słowo jakie przychodzi do głowy to „różnorodność”. To co najbardziej mnie zaskoczyło to, że podobnie jak później Chopin, Szymanowska podchodziła do wszystkich gatunków muzycznych inaczej. Mamy więc śpiewne i zamyślane nokturny i menuety, taneczne, zadzierzyste mazurki, energiczne marsze, eleganckie, „uśmiechnięte” kotyliony, walce, kontredanse, często

melancholiczne choć czasem i dumne polonezy, wirtuozowskie, pełne energii etiudy, i rozmarzone preludia. Dowodzi to prawdziwej muzycznej inteligencji i silnej osobowości. Szymanowska nie była w końcu pod presją pisania czegokolwiek, a jeśli już pisała to musimy pamiętać, że w tym czasie nie oczekiwano od kobiet wartościowych muzycznych kompozycji, a szczególnie już żadnych arcydzieł. Czyli należy zrozumieć, że w muzyce Szymanowskiej kompozytorka stosowała własną miarę wartości i często wychodziło jej to naprawdę niezłe. I nawet czuje się czasem, że sama miała z tego satysfakcję!

## Jak długo trwały prace nad opracowaniem repertuaru do nagrania?

Prace nad opracowywaniem materiału zajęły ponad dwa lata. Muszę jednak przyznać, że już dzisiaj gram wiele utworów zupełnie inaczej, choć wcale nie wiem czy lepiej, bo przecież ta pewna świeżość początkowego podejścia jest czymś czego się już później nie da uchwycić.

## A samo nagrywanie jak przebiegało?



Nagrywałem i uczyłem się jednocześnie, nagrywając już utwory nauczone i jednocześnie ucząc się nowych.

### **W niektórych utworach towarzyszą panu różni artyści: doświadczeni muzycy, jak i studenci...**

Tak rzeczywiście, w nagraniu uczestniczyła również skrzypaczka Blanka Bednarz oraz wiolonczelista Cheung Chau, moi koledzy z tria Atma. Muzyka fortepianowa Szymanowskiej, a właściwie prawie jej całość, została wydana w 1819 r. przez Breitkopf & Hartel w Lipsku w sześciu zeszytach, które również zawierały *Serenadę na wiolonczele* i *Divertimento na skrzypce*. W obu utworach partia fortepianu jest bardzo zaawansowana technicznie i artystycznie, stąd też logiczny wniosek, że te utwory to część fortepianowej spuścizny Szymanowskiej. W nagraniu wzięli również udział moi studenci, zazwyczaj (w walcach na trzy ręce) grając tylko jedną ręką. Najmłodszy z nich, to bardzo utalentowany 12-latek Barry Zhang.

### **Spoczęło na panu trudne zadanie wypromowania muzyki Marii Szymanowskiej. Takie premierowe nagranie może kompozytorce pomóc w wejściu do sal koncertowych lub je zamknąć. Jak pan poradził sobie z tym problemem?**

Wszystko zależy od doboru repertuaru oraz jak ten repertuar się prezentuje w relacji z innymi utworami. Szymanowska bardzo dobrze wypada po Beethovena, i jeszcze lepiej przed muzyką XX w. Natomiast Szymanowska nie za dobrze „sąsiaduje” z Chopinem, Schubertem czy Mendelssohnem. Trudno chyba też byłoby sobie wyobrazić cały koncert poświęcony wyłącznie Szymanowskiej. W każdym razie i samej Szymanowskiej nigdy by to do głowy nie przyszło... Muszę powiedzieć, że publiczność zawsze jest zaskoczona poziomem artystycznym tej muzyki. Ma to swoje przyczyny w tym, że z niewiadomego powodu większość jej utworów opublikowanych w ciągu ostatnich 50 lat to krótkie naiwne tańce. Przyzwyczajono nas, że ta muzyka jest konwencjonalna i płytka. Natomiast w rzeczywistości można znaleźć utwory, które pomimo konwencjonalizmu epoki mają prawdziwą treść emocjonalną. Z jakiegoś powodu nie oczekiwano od Szymanowskiej takiego profesjonalizmu w dziedzinie kompozycji, została natomiast mianowana kompozytorką tak zwanej „ery przed-chopinowskiej”. Obie te nasze „ery”, przed-chopinowska i po-chopinowska, uznano za niewarte wysiłku, a niektórzy muzykolodzy nawet dzisiaj piszą, że wszystkie

te nasze dzieła z tych czasów to muzyczna makulatura. Rzeczywistość jest chyba taka, że nasi kompozytorzy wcale nie byli ani specjalnie gorsi ani lepsi od sąsiadów z zachodu. Owszem, nie zdarzył już nam się geniusz porównywalny do Chopina, ale nasza „średnia” nie powinna nas zniechęcać do rodzimej muzyki.

na przykład Szymanowska była symbolem odwiecznej przyjaźni polsko-radzieckiej. A ciekawi przecież jesteśmy jak widziała sprawę polsko-rosyjskie naprawdę. Jak widziała siebie samą, jako rozwódka z żydowskimi korzeniami obracająca się w arystokratycznych kręgach? Jakie były naprawdę jej stosunki z mężem (i potem z Mickiewiczem)?



### **Album z dziełami Marii Szymanowskiej przygotował pan kompleksowo, jest pan też autorem omówienia utworów...**

Jak już wspominałem, napisałem o Szymanowskiej książkę więc ten temat jest dla mnie dość bliski. Z wielką chęcią napisałbym teraz książkę zatytułowaną *Czego nie wiemy o Marii Szymanowskiej*. A tego jest naprawdę bardzo dużo... Można już nawet analizować historie badań nad samą Szymanowską. Przez pewien czas

I tak dalej. To są bardzo ciekawe pytania...

### **Jakie wyzwania stawia przed pianistami muzyka Marii Szymanowskiej i, co równie ważne, co daje jej wykonywanie i nagrywanie?**

Myszę, że następnym krokiem powinno być krytyczne wydanie dzieł wszystkich Szymanowskiej. Wyzwania dla pianistów są bowiem takie, że muszą się oni najpierw doczytać nuty w wydaniach z lat dwudzie-



stych dziewiętnastego wieku. Cokolwiek zaś zostało wydane w naszych czasach zostało zredagowane przy użyciu przeróżnych, często kapryśnych metod. Dziś pianiści nie lubią nie wiedzieć dlaczego redaktor zdecydował, że dany fragment jest legato lub staccato; pianiści nie lubią być traktowani jak uczniowie. Alternatywa korzystania z oryginalnych

**Już na dobre w naszej świadomości jest umiejscowione wykonywanie muzyki na instrumentach z epoki. Muzyka Szymanowskiej zdaje się być idealna do wykonywania na instrumencie z epoki. Pan gra ją na współczesnym fortepianie. Ciekawi mnie pana zdanie i stosunek do wykonania muzyki na instrumentach z**

on kolegów muzyków do swego rodzaju oportunistycznych karierowiczów. Natomiast przyzwyczajeni jesteśmy po prostu do „naszego” fortepianu i „odzwyczajanie” nas chyba nie ma żadnego sensu. Pokazanie nam natomiast dźwięku „z epoki” wzbogaca naszą wyobraźnię muzyczną, a kto wie, może dla wielu osób być rewelacyjnym odkryciem. Myślę, że mamy tu jednak do czynienia z ograniczeniami, choć innego rodzaju. Instrument z lat dwudziestych XIX w. był w tym czasie instrumentem nowym i brzmiał zapewne inaczej za życia Szymanowskiej, niż dziś, gdy ten instrument ma prawie 200 lat, ciut się postarzał, przeszedł przez gorsze i lepsze czasy... Może jednak lepsze są repliki instrumentów z epoki?

### **Jak wybiera pan repertuar do nagrań, koncertów?**

Najważniejsze, by dobrana muzyka znalazła rezonans emocjonalny u samego wykonawcy. Potem pod uwagę trzeba wziąć pewne praktyczne względy, a więc różnorodność stylistyczną i emocjonalną, tak by, mówiąc najprościej, nikomu się nie nudziło. Osobiście staram się, by w ciągu jednego wieczoru usłyszano utwory znane i utwory nieznanne. Panuje bowiem obecnie niebezpieczna tendencja to zawężania repertuaru do tzw. pianistycznych szlagierów i, szczególnie wśród pianistów, słyszy się ciągle te same *Obrazki z wystawy* Musorgskiego, *Sonatę h-moll* Liszta itd., itp....

### **Wróćmy na moment do początków pana kariery. Kiedy zrodziła się myśl, by zostać pianistą?**

Mało naprawdę chyba jest pianistów, których „myśl zostania pianistą” zrodziła się niezależnie. Jest to bowiem instrument, na którym większość zaczyna grę bardzo wcześnie, a sześciolatkiem jednak nie podejmują zazwyczaj dojrzałych decyzji zawodowych. Ktoś podejmuje tę decyzję za nich. Ale myślę, że ta moja osobista decyzja została podjęta chyba w wieku maturalnym. A samo muzykowanie miało tradycyjne miejsce w mojej rodzinie, jedna ciocia studiowała u samego Henryka Sztompki, jeden, ten „galicyjski” dziadek, grał w austriackiej orkiestrze we Włoszech w czasie I Wojny Światowej na klawecie, pradiadek zaś ze strony mamy brał udział w wojnie rosyjsko-japońskiej, gdzie grał na tubie, choć był również wytrawnym skrzypkiem. Skrzypce jednak chyba w warunkach syberyjskich nie nadawały się do niczego. Mój brat [Tomasz Dobrzański, *Ars Cantus* – przyp. red.] natomiast odnosi dziś wspaniałe sukcesy w dziedzinie muzyki dawnej.



Sławomir Dobrzański  
fot. © 2010, Kansas State University

wydań jest oczywiście ciekawsza, ale są one często niejasne i zawierają błędy i wszelkiego rodzaju zawiłości. Najlepszym byłoby wyjściem, gdyby dostępny był dla wszystkich dobrze zrobiony urtext. Nie jestem pewien czy do tego kiedykolwiek dojdzie, wszystko bowiem związane jest z funduszami. Ponieważ Szymanowska napisała naprawdę wiele utworów, potrzebny by był chyba cały redakcyjny komitet... A trudno oczekiwać, by specjaliści pracowali za darmo.

**epoki, do panującej mody na historyczne poinformowanie przy jej wykonywaniu, a to narzuca muzykom sporo ograniczeń, można rzec: pewną manieryczność...**

Nie zgadzam się z opinią, że granie na instrumentach „z epoki” to inna dziedzina działalności artystycznej, zasady dobrego muzykowania są bowiem zawsze takie same. Szukanie istoty prawdziwego dźwięku z epoki jest szlachetnym pomysłem. Unikałbym tu więc słowa „moda” gdyż releguje



### **A co skłoniło pana, by związać swoje życie i karierę z pracą w USA?**

Nigdy specjalnie nie byłem zainteresowany emigracją do USA, w 1992 r. wyjechałem na stypendium. Był to czas wielkich zmian w Polsce, zmieniał się system polityczny i ekonomiczny; podczas mojej ciągle przedłużającej się nieobecności zmieniła się kompletnie Polska (oczywiście na lepsze) a USA stały się przez przypadek moim domem.

### **Jest pan uznanym i cenionym pianistą-pedagogiem, jak pana muzyczne odkrycia zapomnianego polskiego repertuaru przekładają się na zainteresowanie nimi swoich uczniów i studentów?**

Myślę, że od strony studentów to tak wygląda, że dzięki moim wysiłkom powoli zmienia się ich zrozumienie procesów historycznych. Zbyt często historia muzyki rozumiana jest jako historia twórczości największych kompozytorów. Nie jest to, moim zdaniem, zrozumienie poprawne. Klasyka wiedeńska, na przykład, czyli cały okres tzw. Klasycyzmu, to twórczość trzech kompozytorów związanych z Wiedniem. Odnosimy wrażenie, że w Paryżu, Berlinie, Warszawie, czy we Włoszech w tym czasie w ogóle nie stworzono żadnej muzyki wartej posłuchania. Musimy nauczyć się unikać uproszczeń tego rodzaju.

### **Koncertował pan jako solista i kameralista w wielu krajach świata. Gdzie publiczność jest szczególnie, wyjątkowa?**

Publiczność największa jest w Chinach, najpoważniejsza w Belgii, najbardziej skupiona w Szwajcarii, najbardziej przyjazna w USA (choć można znaleźć też i okropnych snobów), najbardziej entuzjastyczna w Ameryce Południowej... a najbardziej boję się grać w Polsce, bo to zawsze robi się „sprawa osobista”.

### **A czy jest koncert, który pan szczególnie wspomina?**

Najbardziej wspominam zeszłoroczny koncert w miejscowości Ashton, w stanie Nebraska. Jest to mała miejscina pośród prerii, założona przez polskich osadników w ostatnich dekadach XIX w. Koncert odbył się w pustym dziś, nieużywanym kościele parafialnym w ramach obchodów „The Polish Day in Ashton” – swego rodzaju festiwalu, który odbywa się co roku... Jest tam zazwyczaj polskie jedzenie i są polskie tańce ludowe, śpiewa polski chór kościelny z Omaha i gra kapela ludowa (tzn. akordeonowa). Oczywiście nie ma fortepianu tylko stare, dość poobijane pianino. Nigdy nie zapomnę tego wyciszonego skupienia wśród farmerskiej publiczności nie znającej już języka polskiego. Czuło się, że dla tych ludzi, mających tak małe dziś związki z Polską muzyka Chopina była czymś

specjalnym, czymś co łączy ich nie tylko z dawną ojczyzną, ale i z własnymi dziadkami i pradziadkami, którzy opuścili rodzinną ziemię pod zaborami, przebyli setki mil przez amerykański kontynent, by osiąść w dalekiej Nebrasce...

### **Dziś muzyka polska rzadko pojawia się w koncertach czy nagraniach młodych polskich muzyków. Jak pan myśli, dlaczego tak jest? Skąd, wydawać się może, taka niechęć do dziedzictwa rodzimej kultury muzycznej?**

Naprawdę trudno mi wypowiadać się o polskim młodym pokoleniu, gdyż nie mam z nim żadnej styczności. Warto jest wspomnieć, że dziś, w porównaniu do starszych pokoleń, mamy wyjątkowo łatwy dostęp do materiałów muzycznych na całym świecie. Dziś, ten kto szuka, najprawdopodobniej znajdzie.

### **Ma pan swoich ulubionych pianistów, dyrygentów?**

Jest dziś naprawdę wielu znakomitych pianistów. Oczywiście lubię pianistów starszej daty, jak Mieczysław Horszowski czy Shura Cherkassky, ale i również pianistów żyjących, jak Emanuel Ax, czy Yundi Li. Lubię też, może nawet bardziej, pianistów mniej znanych, jak Edith Picht-Axenfeld, Noel Mewton-Wood, czy Ryszard Bakst.

### **A jakiej muzyki słucha pan dla przyjemności?**

Uwielbiam Monteverdiego i Schütza, muzykę chóralną Poulenca czy Rachmaninowa; opery natomiast Mozarta. Moim angielskim faworytem jest John Dowland. Dla rozrywki słucham muzyki meksykańskiej (Chavela Vargas) lub śpiewaków z regionu Indii i Pakistanu, jak np. Ustad Nusrat Fateh Ali Khan, Ghulam Ali czy Asha Bhosle.


### **Jakie są pańskie kolejne muzyczne plany nagraniowe i koncertowe?**

Na jesieni będę występował w Connecticut, Missouri, Pensylwanii, oraz w Białymstoku. Na wiosnę będę w Hondurasie, na Florydzie i może w Egipcie. Jeśli chodzi o przyszłe nagrania interesują mnie coraz bardziej postacie muzyków polskich związanych w USA. Ale to dopiero początki.

### **Oprócz muzyki znajduje pan w swoim życiu czas na różne zainteresowania, pasje?**

Jestem z zamiłowania podróżnikiem i czytelnikiem, uwielbiam też języki obce. Jeśli nie da się w danej chwili podróżować zawsze przecież można coś przeczytać; świat jest niesłychanie fascynujący.

**Dziękuję za interesującą rozmowę. ☺**



**A**lexandre Tharaud jest współczesnym francuskim pianistą. Urodził się 9 grudnia 1968 r. w Paryżu. Pochodzi z muzycznej rodziny. Rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku 5 lat za namową ojca. Ukończył Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu. W 1987 r. pianista wystartował w Międzynarodowym Konkursie Marii Canals w Barcelonie i został jego laureatem. Karierę koncertową rozpoczął dwa lata później po Międzynarodowym Konkursie w Monachium w 1989 r, który dla artysty również okazał się olbrzymim sukcesem (osiągnięcie drugiego miejsca). Tharaud czynnie rozpoczął działalność koncertową nie tylko w Europie, lecz również w Ameryce Północnej i Azji. Jest propagatorem muzyki francuskiej. Jego wizytówką są dzieła francuskich kompozytorów Jean-Philippe'a Rameau i Maurice'a Ravela. Wykonanie utworów tych twórców przyniosło pianistcie wielkie uznanie i sławę. Złuszczą *Nouvelles pièces de clavecin* dedykowane kompozytorowi (J.-P. Rameau). Tharaud wykonał dzieła klawesynowe na fortepianie. Za utwory na fortepian solo Ravela artysta otrzymał nagrodę Grand Prix de l'Académie Charles-Cros 2003. Z aprobatą krytyków spotkały się również wykonania koncertów Jana Sebastiana Bacha oraz walców Fryderyka Chopina. Album z sonatami Domenica Scarlattiego został uznany za jeden z najlepszych przez wytwórnę NPR.



Maria Ziarkowska

Alexandre Tharaud  
fot. Marco Borggreve

Bardzo ciekawym projektem Tharauda było nawiązanie do tradycji francuskiego kabaretu. *Le boeuf sur le toit* (Byk na dachu) było miejscem, gdzie w latach 20. toczyło się życie artystyczne francuskiej elity – muzyków, malarzy i pisarzy. W tymże centrum spotykali się Man Ray, Picabia, Cocteau, Diaghilew, Coco Chanel, Georges Simeon, Andre Gide, Maurice Ravel, Erik Satie i członkowie Grupy Sześciu (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre), a także Strawiński, Maurice Chevalier, Yvonne Georges, Mistinguett, Kiki de Montparnasse. Tharaud postanowił wskrzesić tradycję i zaprosił do współpracy swoich przyjaciół, którzy wykonali wspólnie z pianistą dzieła Ravela, Milhauda, Gershwina, Kerna, Portera, Kalmana, W. C. Handy'ego (nazywanego ojcem bluesa). W efekcie powstał album *Le Boeuf Sur Le Toit Swinging Paris* z bardzo ciekawymi dziełami. Spotkał się on z wielką przychylnością i aprobatą słuchaczy.

Alexandre Tharaud bardzo ceni sobie twórczość Erica Satiego, Dariusza Milhauda i Francisca Poulenca. Twierdzi, że są to kompozytorzy niewystarczająco docenieni, dlatego też sam często wykonuje ich dzieła podczas koncertów propagując ich kompozycje.

Warto zwrócić uwagę na album pianisty zawierający trzy płyty CD – *Baroque* z dziełami J.-P. Rameau, J. S. Bacha i F. Couperina. W tym zbiorze utworów widoczna

jest miłość Tharauda do muzyki francuskiej oraz ogólnie pojętej muzyki baroku.

Kolejnym nagraniem, którym może poszczycić się pianista jest płyta zatytułowana *Fryderyk Chopin: The Complete Valses*. Wykonanie zawiera zbiór walców Chopina. Utwory wykonane są z niezwykłą lekkością i gracją. Wyraźnie wyczuwalny jest styl brilantny oraz charakter taneczny. Wykonanie walców jest bardzo kolorowe i różnorodne. Oprócz walców Tharaud nagrał również preludia. Album nosi nazwę *Chopin – 24 Preludes op. 28*. Preludia są wykonane w zupełnie innym charakterze – z większym nasyceniem dźwiękowym i ekspresją. Zwłaszcza w preludiach utrzymanych w szybkim tempie słychać wirtuozerię pianisty – jego biegłość i sprawność techniczną. Zdecydowanie można powiedzieć, że Alexandre Tharaud wyjątkowo dobrze „czuje” dzieła Chopina i podchodzi do nich bardzo emocjonalnie. Każdy dźwięk jest idealnie wyważony. Wszystkie zwolnienia, zawieszenia są bardzo przemyślane.

Alexandre Tharaud zagrał w filmie pt. *Miłość* w reżyserii Michaela Hanekego. Premiera odbyła się w 2012 r. Artysta wystąpił w nim grając samego siebie. Melodramat ten otrzymał wiele nagród i nominacji m.in. *Złotą Palmę* podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes. Ścieżkę dźwiękową w filmie stanowi muzyka Franza Schuberta, Jana Sebastiana Bacha i Ludwiga van Beethovena wykonywana przez

pianistę. Mimo talentu aktorskiego artysta mówi w jednym z wywiadów: „(...) moje życie to muzyka, muzyka poważna (...)” jednak nie wyklucza dalszej działalności aktorskiej.

Pianista nagrał w sumie aż 27 albumów (pierwszy powstał w 1996 r.). Wśród nich znajduje się ścieżka dźwiękowa filmu *Miłość*. Każde nagranie spotyka się ze sporym zainteresowaniem słuchaczy oraz pozytywnymi recenzjami krytyków.

Artysta oprócz działalności koncertowej również komponuje, natomiast ta aktywność pozostaje w cieniu i nie jest rozpowszechniona.

Alexandre Tharaud uchodzi za wszechstronnego, niezwykle utalentowanego i muzycznego pianistę. Nie boi się wyzwań – jego zakres repertuaru mieści się od baroku po muzykę współczesną wzbogaconą nawet o jazz. Z pewnością jest artystą lubiącym zaskakiwać słuchaczy swoją grą. Świadczy o tym wykonywanie dzieł klawesynowych J.-P. Rameau na fortepianie. Jego awangardowe i innowacyjne rozwiązania spotykają się z pozytywną krytyką przynosząc artyście spore uznanie.

Alexandre Tharaud spotkał się również z podziwem polskiej publiczności podczas koncertu w Filharmonii Karola Szymanowskiego w Krakowie w 2006 r. Był uczestnikiem IV Festiwalu Sacrum Profanum, na którym zaprezentował utwory Maurice'a Ravela na fortepian solo. 🎹



# Rok Wagnera i Verdiego

## Kalendarium życia i twórczości

Adam Czopek

**W** tym roku muzyczny świat uroczystości obchodzi 200. rocznicę urodzin obu tych kompozytorów, którzy odcisnęli trwałe ślady w historii opery stając się zarazem wyznacznikiem jej rozwoju. Najpierw 22 maja 1813 r. w Lipsku przyszedł na świat Ryszard Wagner, kilka miesięcy później – 10 października w La Roncole urodził się Giuseppe Verdi.

Muzyczne uzdolnienia Verdiego zostały odkryte już w dzieciństwie, u Wagnera żadnej oznaki wczesnego geniuszu nie dało się zauważyć. A jednak talenty obu doprowadzą każdego z nich do teatru. W przeciwieństwie do Wagnera, Verdi nie był nigdy związany stałą umową z żadnym teatrem. Od początku był wolnym kompozytorem przyjmującym odpowiadające mu propozycje na dodatek potrafił być w tym absolutnie niezależny. Natomiast Wagner przebył drogę wojownika poprzez teatry prowincjonalne: mając lat 19 pracuje jako korepetytor chóru w Würzburgu, potem jako dyrygent orkiestr operowych w Magdeburgu,

Królewcu i Rydze. Później kiedy zyskał sławę najpierw pisał swoje dzieła, a dopiero później szukał teatru, który je wystawi. Na początku miał z tym niemałe kłopoty.

Wagner komponował swoje dzieła wyłącznie do własnych librett, od *Tannhäusera* wkracza w nich, i pozostaje już do końca swojej twórczości, w bogaty świat germańskich podań, romantycznych legend i prastarych sag. Verdi całe twórcze życie szukał librett, które by go w pełni satysfakcjonowały, często był zmuszony w tym względzie wybierać „mniejsze zło”. Współpracował z Temistocelem Solerą, Salvatorem Cammaranem oraz Francescem Marią Piawem i Antoniem Sommą. Idealnego librecistę, który był w stanie zrozumieć i spełnić jego wymagania znalazł dopiero na końcu swojej artystycznej drogi. Był to Arrigo Boito, który napisał libretta do *Otella* i *Falstaffa*. Dopiero wtedy Verdi pokazał na co go stać, a miał już 74 lata w przypadku *Otella* i 80 lat w chwili kiedy ukończył *Falstaffa*. Oba te dzieła uznaje się dzisiaj za

największe klejnoty w twórczości Verdiego.

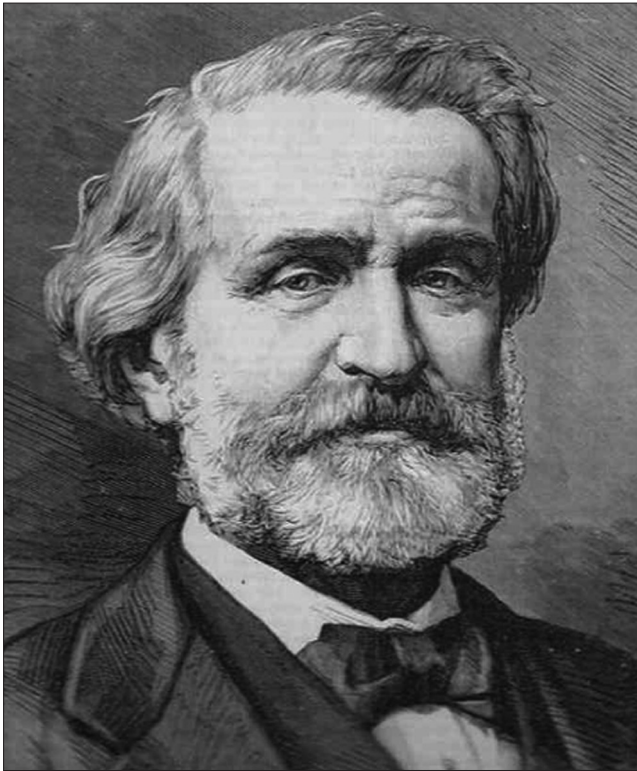
Wagner przeszedł do historii muzyki nie tylko jako kompozytor, ale również jako ceniony publicysta i teoretyk oraz dyrygent. Verdi całe swoje siły i talent skoncentrował na pracy kompozytorskiej, rzadko stawał za dyrygenckim pulpitem. Pierwszy z panów pozostawił potomnym 13 oper i dramatów muzycznych, z których 11 praktycznie nie schodzi z afisza. Verdi skomponował 28 oper, z których dwie trzecie nadal jest obecnych na scenach świata. Rekordy powodzenia biją od lat dzieła Verdiego: *Traviata*, *Trubadur* i *Rigoletto*, ostatnio dołączył do nich *Nabucco*. Z dzieł Wagnera największą popularność zdobyły wczesne opery romantyczne *Holender tułacz*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*. Natomiast każda nowa inscenizacja wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga* z racji jego potężnych rozmiarów traktowana jest jak muzyczne święto. Podobnie traktowany jest *Tristan i Izolda* z racji trudności jakie stawia wykonawcom. 

## Verdi

- 1813** 10 października w niewielkiej wiosce La Roncole w pobliżu Busseta urodził się Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, jedyny syn Carla Verdiego i Ligi Uttini.
- 1823** Dziesięcioletni Verdi zostaje przyjęty do gimnazjum i szkoły muzycznej w Busseto kierowanej przez Ferdynanda Provesiego.
- 1832** Mimo zdanego pomyślnie egzaminu nie zostaje przyjęty do Konserwatorium w Mediolanie. Rozpoczyna prywatną naukę teorii muzyki i kompozycji u Vincenza Lavigny. Kiedy już zostanie znanym i cenionym kompozytorem Konserwatorium w Mediolanie zwróci się do Verdiego o wyrażenie zgody na nadanie uczelni jego imienia. Nie pozwolił – nie chcieli mnie młodego, to i starego mieć mnie nie będą! – stwierdził.
- 1836** 5 marca otrzymuje nominację na stanowisko maestro di musica Busseta. 4 maja poślubia Margheritę Barezzi. W tym roku kontynuuje rozpoczętą rok wcześniej pracę nad swoją pierwszą operą *Rocester*, która nigdy nie zostanie dokończona. Jej fragmenty wykorzystał w partyturze *Oberta*.
- 1839** 17 listopada w Teatro alla Scala w Mediolanie zakończona sukcesem prapremiera *Oberto, Conte di San Bonifacio*, pierwszej opery Verdiego. Cztery tygodnie (22 października) przed tym wydarzeniem umiera nagle Icilio, kilka miesięcy wcześniej zmarła jego nieco starsza siostra Virginia, dzieci Verdiego. Żyły niewiele ponad rok, zmarły w odstępnie czterech miesiącach.
- 1840** 19 czerwca, na zapalenie mózgu umiera Margherita. 5 września głośna kłęska premiery dwuaktowej opery komicznej *Un*

## Wagner

- 1813** 22 maja w Lipsku pojawia się na świecie Ryszard Wagner, siódme dziecko Friedricha Wagnera i Joanny Rosine z domu Patz. Ochrzczony 16 sierpnia w lipskim kościele św. Tomasza otrzymał imiona Ryszard, Wilhelm. Kilka tygodni później – 23 września umiera ojciec Ryszarda. Rodziną zaopiekował się przyjaciel rodziny, aktor Ludwik Geyer, który w 1814 r. został ojczymem przyszłego kompozytora.
- 1829** W *Fideliu* Beethovena usłyszał Wilhelminę Schröder-Dervient, był nią zafascynowany, co wyznał jej w specjalnym liście. Po latach właśnie jej powierzył wykonanie roli Adriano w *Rienzi*, Senty w *Holendrze tułacz* i Wenus w *Tannhäuserze* w prapremierach tych dzieł.
- 1833** Rozpoczyna pracę nad operą *Die Feen (Boginki)*, ukończy ją rok później. Jednak prapremiera odbędzie się dopiero 21 czerwca 1888 r. w Hofoper w Monachium.
- 1834** Powstają pierwsze szkice nowej opery *Das liebesverbot, oder Die Novize von Palermo (Zakaz miłości)*. Dzieło zostanie ukończony na początku 1836 r., prapremiera pod dyktando kompozytora ma miejsce 29 marca 1836 r. w Magdeburgu. Również w 1834 r. został kierownikiem muzycznym w operze w Magdeburgu, gdzie poznaje aktorkę Minnę Planer, swoją pierwszą żonę. Ślub wezmą w listopadzie 1836 r. w Królewcu.
- 1836** Na przełomie maja i czerwca kończy uwerturę *Polonia*, jej pierwsze szkice powstały już w 1832 r. W październiku przenosi się do Królewca, gdzie w kwietniu 1837 r. otrzymuje posadę dyrektora muzycznego w teatrze.



*giorno di regno (Dzień królowania)*. Publiczność operę bezlitośnie wyszydziła, krytycy byli równie bezlitośni. Verdi był zdruzgotany, w ciągu niespełna trzech lat stracił całą rodzinę i musiał przeżyć klęskę swojej drugiej opery. Przygnębiony i rozgoryczony niepowodzeniem postanawia porzucić komponowanie i wrócić do Busseta. Na szczęście we właściwym momencie i miejscu spotkał Bartolomea Merello, intendenta La Scali i ...

- 1842** 9 marca triumfalna premiera opery *Nabuchodonozor (Nabucco)*. Od tej opery rozpoczęła się moja kariera – powie po latach. Do końca sezonu wystawiono *Nabucca* 8 razy, w następnym sezonie osiągnął liczbę 57 przedstawień, co było miarą wielkiego sukcesu. Partię Abigaille śpiewała Giuseppina Strepponi, która później została drugą żoną Verdiego. W ciągu zaledwie trzech lat dzieło wystawiono nie tylko na niemal wszystkich włoskich scenach, poznano je również w Wiedniu i Lizbonie (1843), Berlinie i Barcelonie (1844), Paryżu i Marsylii (1845), Londynie i Kopenhadze (1846).
- 1843** 1 lutego, na scenie La Scali głośny sukces prapremiery *Lombardi alla prima crociata (Lombardczycy na pierwszej krucjacie)*.
- 1844** 9 marca premiera *Ernani*, pierwszej opery skomponowanej na zamówienie La Fenice w Wenecji. Kilka miesięcy później – 3 września, w Teatro Argentina premiera *I due Foscari (Dwaj Foscariusze)*. Oba dzieła do dzisiaj utrzymują się na afiszu.
- 1845** 15 lutego niewielki sukces premiery *Joanny d'Arc*. Verdi obrażony na niestaranne wystawienie jego najnowszej opery ogłasza, że więcej jego noga nie stanie w mediolańskiej La Scali, której również będzie odmawiał prawa do prapremier swoich oper. Wyrwał w tym postanowieniu do 1881 r. Wystawiona 12 sierpnia w Teatro San Carlo *Alzira* również nie odnosi sukcesu.
- 1846** 17 marzec w La Fenice w Wenecji premiera *Attyli*, drugiej opery napisanej dla tego teatru.
- 1847** 14 marca we florenckim Teatro Della Pergola premiera *Makbeta*, pierwszej z trzech oper, których libretto oparte zostało na dziele Szekspira. Po przedstawieniu kurtyna była

**1837** Powstają pierwsze szkice libretta do *Rienziego*. Pracę nad partyturą rozpocznie na początku 1839 r. w Rydze. Prapremiera mająca miejsce 20 października 1842 r. w Hoftheatre w Dreźnie okaże się pierwszym sukcesem kompozytora.

**1841** W podparyskim Meudon rozpoczyna pracę nad *Holandrem tułaczem*, inspiracją do tego był przeżyty sztorm, w którym odnalazł atmosferę realizmu i koloryt przeczytanej niedawno noweli Heinricha Heinego *Aus den Memorien des Herrn von Schnabelewopsky*. Partyturę kończy w listopadzie, prapremiera odbywa się 2 stycznia 1843 r. w Hofoper w Dreźnie. Sukces jakim się zakończyła sprawił, że Wagnerowi powierzono stanowisko nadwornego kapelmistrza Opery w Dreźnie.

**1842** Latem w Dreźnie powstają pierwsze szkice libretta do *Tannhäusera*. Partytura opery jest gotowa na początku 1845 r. Premiera ma miejsce 19 października 1845 r. w Hoftheatre w Dreźnie. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* był dziełem najczęściej przez Wagnera przerabianym i poprawianym. Druga wersja miała premierę 1 sierpnia 1847 r. w Hoftheatre w Dreźnie. Trzecia wersja powstała dla Opery Paryskiej, Wagner dopisał tutaj nieodzowną w Paryżu scenę baletową. Jednak premiera 13 marca 1861 r. stała się jednym z najczarniejszych dni w życiu Wagnera. Członkowie paryskiego Jockey-Clubu sprawili że premiera toczyła się wśród głośniejszych gwiazdów, komentarzy, śmiechów i awantur. Po trzech tak samo przebiegających przedstawieniach Wagner wycofał partyturę i obrażony wyjechał z Paryża. Czwarta wersja miała premierę 1 sierpnia 1867 r. Königliches Hof und National Theater w Monachium.

**1843** Podczas samotnych wędrówek po parkowych alejach Marienbadu wypłynęła z jego wyobraźni postać Lohengrina, szlachetnego rycerza, syna Parsifala. To on przybywa w łodzi ciągniętej przez łabędzia, by ratować Elzę przed niesłusznym oskarżeniem. W Marienbadzie powstaje pierwszy szkic libretta szybko uzupełniony dzięki przestudiowaniu w Dreźnie wielu legend mówiących o tajemniczej

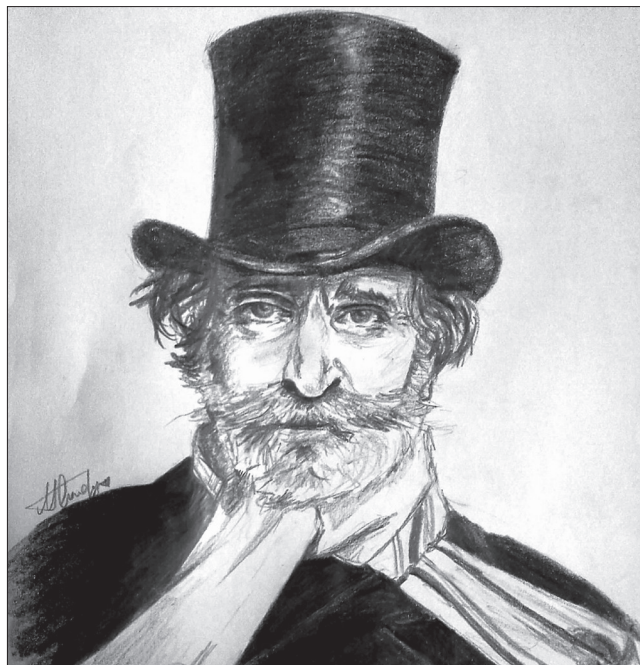


- podnoszona aż 25 razy, co było najlepszą miarą odniesionego sukcesu. Po ponad dwudziestu latach Verdi wrócił do *Makbeta* i przygotował jego nową wersję dla Paryża, premiera 19 kwietnia 1865 r. w Théâtre Lyrique. Również w 1847 r. (22 lipca) w Londynie w Her Majesty's Theatre mieli swoją prapremierę *Zbójcy (I masnadieri)*. Po premierze Henry Cholery napisał, że była to najgorsza opera jaką wystawiono w Teatrze Jej Królewskiej Mości. Koniec 1847 r. to również premiera opery *Jerusalem* (22 listopad). Dzieło jest przeróbką *Lombardczyków* wykonaną na zamówienie Wielkiej Opery Paryskiej. Okres przygotowywania paryskiej premiery to zarazem okres zacieśniania znajomości w Giuseppiną Strepponi, z którą wkrótce zamieszka w kupionej posiadłości Sant'Agata w pobliżu Busseta.
- 1848** Premiera *Korsarza* w Teatro Grande w Trieście 25 października. Opera odniosła połowiczny sukces i nigdy nie utrzymała się dłużej w repertuarze. 25 marca Teatr Wielki w Warszawie wystawił pierwszą operę Verdiego – była to *Jerozolima, czyli krzyżacy w czasie pierwszej krucjaty*.
- 1849** 27 stycznia w Teatro Argentina w Rzymie pierwsze wystawienie kolejnej patriotycznej opery *La Battaglia di Legnano (Bitwa pod Legnano)*. Podobnie jak *Korsarz*, ta opera również odniosła połowiczny sukces i nie utrzymała się na dłużej w repertuarze. 8 grudnia wchodzi na scenę Teatro San Carlo w Neapolu *Luiza Miller*. Wraz z premierą tej opery kończą się dla Verdiego „lata galer”, w czasie których skomponował 12 oper.
- 1850** 16 listopada w Teatro Grande w Trieście prapremiera *Stiffelia* ponosi zupełną klęskę i po trzech przedstawieniach schodzi z afisza.
- 1851** Po licznych bojach z cenzurą 11 marca w weneckim La Fenice dochodzi wreszcie do entuzjastycznie przyjętej prapremiery *Rigoletta*. Aria księcia *La donna e mobile* staje się z mety przebojem włoskich katarynek. Kilka miesięcy później umiera matka Verdiego.
- 1853** 19 stycznia w rzymskim Teatro Apollo pierwsze wystawienie *Trubadura (Il Trovatore)* przynosi pełny sukces kompozytorowi i wykonawcom. 6 marca w La Fenice w Wenecji pełna klęska premiery *Traviaty*. Jednak Verdi wierzył w wartość swojego dzieła, toteż zbytnio się nie opierał, kiedy przyjaciel i wydawca Antonio Gallo poprosił go o ponowne przejście partytury i dokonanie drobnych poprawek i retuszy.
- 1854** 5 czerwca wystawiono ponownie *Traviatę* w Wenecji, ale już w Teatro San Benedetto z udziałem Marii Spezii w partii Violetty. Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania. Nie było jeszcze w Wenecji sukcesu równego sukcesowi *Traviaty* – napisał do nieobecnego na premierze Verdiego Ricordi. Niebawem *Traviata* stała się ulubioną operą swojej epoki, w ciągu trzech lat wystawiono ją na wszystkich najważniejszych scenach Włoch i Europy.
- 1855** Sukces *Les vepres sicillines (Nieszpory sycylijskie)*, opera powstała na zamówienie Opery Paryskiej, do francuskiego libretta Eugène'a Scribe'a i tam miała swoją prapremierę 13 czerwca. Premiera włoska odbyła się jeszcze w tym samym roku w Teatro Regio w Parmie.
- 1857** 12 marca w La Fenice w Wenecji chłodno przyjęta prapremiera *Simona Boccanegra*. Publiczność nie mogła zrozumieć skomplikowanej akcji, na widowni rozlegały się gwizdy i wrzaski. Na dodatek obsada okazała się wyjątkowo słaba. *Boccanegra* poniósł w Wenecji większe fiasko niż *Traviata*, a już sądziłem, że zrobiłem coś całkiem dobrego, ale okazuje się, że byłem w błędzie – napisał Verdi do hrabiny Klary Maffei. Kilka miesięcy później (16 sierpnia) w Teatro Nuovo w Rimini miała miejsce równie chłodno przyjęta pierwsza prezentacja *Arola* będącego przeróbką *Stiffelia* z 1850 r.
- postaci Lohengrina. Partytura *Lohengrina* zostanie ukończona 28 czerwca 1848 r. Jednak prapremiera odbędzie się dopiero 28 sierpnia 1850 r. w Weimarze. Doszło do niej dzięki Lisztowi, zafascynowanemu muzyką Wagnera, którego poznał w 1842 r. w Berlinie. W 1870 r. Liszt zostanie teściem Wagnera.
- 1848** Wagner pisze szkic literacki pt. *Mit o Nibelungach jako szkic do dramatu*. Jest to załączek przyszłej tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Pełny tekst poetycki tetralogii zostanie ukończony w 1852 r. Zanim jednak *Pierścień* zostanie wystawiony minie 24 lata.
- 1851** Wagner kończy pracę nad książką *Opera i dramat*. Wcześniej pisze też rozprawy *Sztuka i rewolucja* i *Dzieło sztuki przyszłości*. Ponadto w 1851 r. wydaje autobiograficzną rozprawę *Przesłanie dla moich przyjaciół*. W liście do Liszta wyjawia zamiar skomponowania *Pierścienia Nibelunga*. Będzie to cykl czterech wielkich dramatów muzycznych, których libretto oparte zostanie na mitologii greckiej i germańskim micie o Nibelungach. – Całość będzie – śmiało! jestem na tyle bezwstydnym, że mówię to! – największym, co kiedykolwiek napisano! – pisze w tym liście.
- 1852** Poznanie małżeństwa Otta i Matyldy Wesendonk zapewniło mu kilka lat finansowej bez troski, przed wkroczeniem w jego życie króla Ludwika II. Złośliwi mówią nawet, że wielką miłością pałał do pięknej Matyldy, ale jeszcze większą do zasobnego portfela jej męża. W 1857 r. Otto kupił pod Zurychem letnią posiadłość, którą oddał do dyspozycji kompozytora, by ten z dala od miejskiego zgiełku mógł tworzyć swoje wielkie dzieła. Tej płomiennej miłości zawdzięczamy *Wesendonk-Lieder*, cykl pięciu pieśni: *Der Angel (Anioł)*, *Schmerzen (Cierpienia)*, *Träume (Sny)*, *Stehe still (Stój)*, *Im Treibhaus (W cieplarni)* skomponowanych do napisanych przez Matyldę Wesendonk wierszy *Fünf Gedichte*. Te uroklive, pełne swoistego nastroju pieśni, na głos solowy i fortepian, powstały w okresie od 30 września 1857 r. do 1 maja 1858 r. i są w zasadzie studiami wstępными do muzyki *Tristana i Izoldy*. Echa każdej z nich można bez trudu odnaleźć w muzyce tego dramatu. Najwyraźniej słychać to w wielkim duecie miłosnym, jaki w drugim akcie śpiewają Tristan i Izolda, w którym można odnaleźć echa pieśni *Träume*.
- 1854** W maju kończy partyturę *Złota Renu*, w grudniu kończy szkice do *Walkirii*. Praca nad pełną tetralogią będzie trwała do 21 listopada 1874 r. Nie będą to jednak lata tylko temu dziełu poświęcone. W międzyczasie powstaną przecież *Tristan i Izolda* oraz *Śpiewacy norymberscy*.
- 1861** Wiosną klęska *Tannhäusera* w Paryżu. Kilka tygodni później głośny sukces *Holendra tułacza* i *Lohengrina* w Operze Wiedeńskiej, której publiczność urządziła kompozytorowi głośną owację. Początek pracy nad librettem do *Śpiewaków norymberskich*.
- 1864** Wiosną zjawił się w jego życiu młody król Ludwik Bawarski II. Monarcha zaprosił Wagnera do Monachium. Spłacił jego dług i otoczył opieką, przede wszystkim finansową. 4 maja dochodzi do pierwszego ich spotkania.
- 1865** 10 czerwca w Monachium w Königliches Hof und National Theater ma miejsce prapremiera *Tristana i Izoldy*. Wagner pracował na tym dramatem w latach 1857–1859. Tekst libretta kończy we wrześniu 1857 r. Pierwszy akt powstał w kwietniu 1858 r. w Zurychu, w okresie, kiedy płomienny romans dobiegał już końca. Drugi akt skomponował Wagner w marcu 1859 r. w Wenecji, w Palazzo Giustiani, gdzie schronił się po wielkim skandalu jaki wywołała jego żona Mina przechwyciwszy pełen miłosnych wyznań list Ryszarda do Matyldy. Trzeci akt powstał w Lucernie w hotelu

- 1859** 17 lutego po długich bojach z neapolitańską cenzurą w rzymskim Teatro Apollo odbyła się entuzjastycznie przyjęta prapremiera *Un ballo in maschera* (*Bal maskowy*). Premiera ta miała też dla Verdiego bardzo osobisty wymiar. Pół roku później, 22 sierpnia, w Sabaudii w miasteczku Collonges-sous-Salève w kościele San Marino Giuseppe Verdi i Giuseppina Strepponi biorą cichy ślub bez gości i rozgłosu. W tym roku Maestro został też wybrany do Zgromadzenia Narodowego jako poseł Busseta.
- 1862** Na zamówienie Londynu powstaje kantata *Hymn narodów*, do której tekst napisał Arrigo Boito, późniejszy autor librett do *Otella* i *Falstaffa*. 10 listopada pierwsze wystawienie *La forza del destino* (*Moc przeznaczenia*) opery zamówionej przez Cesarski Teatr Maryjski w Petersburgu. Sukces niewielki, ale honorarium wysokie. Po czwartym przedstawieniu car Aleksander II nadał Verdiemu Order św. Stanisława.
- 1866** W lipcu umiera ojciec Verdiego.
- 1867** 11 marca na scenie Opery Paryskiej zyskliwie przyjęta prapremiera *Don Carlosa*, drugiej francuskiej opery Verdiego. *Don Carlos* był dziełem najczęściej przez Verdiego poprawianym. Między pierwszą wersją a ostatnimi poprawkami upłynęło prawie dwadzieścia lat. Pierwszej poprawki (skrótów) był zmuszony dokonać jeszcze przed prapremierą. Dzisiaj można się doliczyć czterech wersji tego dzieła; francuska (5 aktów z 1867), włoska (4 akty z 1884), „z Modeny” z 1886 r. W 1872 r. przed premierą w Teatro San Carlo w Neapolu Verdi dokonał kolejnych retuszy i skrótów. Dopisał też wtedy dla polskiego basy Władysława Millera duet *Restate*. Premiera włoska miała miejsce 27 października 1867 r. w Bolonii. 21 sierpnia, kilka miesięcy po premierze *Don Carlosa*, umiera Antonio Barezzi, ojciec Margherity pierwszej żony Verdiego. Barezzi był od zawsze orędownikiem, dobroczyńcą i przyjacielem Verdiego, który w 1847 r. zadeedykował mu partyturę *Makbeta*. Ofiaruję z serca – przyjmij sercem i niech to będzie dowodem wiecznej pamięci, wdzięczności i uczucia jakie dla Ciebie żywi oddany Verdi – napisał w liście do Barezziego.
- 1869** 27 lutego w mediolańskiej La Scali odbyła się premiera nowej wersji *Mocy przeznaczenia* z librettem poprawionym przez Antonia Ghislanzonię, który niebawem rozpocznie pisanie libretta do *Aidy*. 15 sierpnia, premierą *Rigoletta*, dokonano otwarcia w Busseto Teatru im. Giuseppe Verdiego, zbudowanego – wbrew jego woli – przez gminę. Kompozytor wspomógł jego budowę kwotą 10 tysięcy lirów. Jednak wbrew sugestiom nie skomponował na jego otwarcie nowej opery. Zresztą nie dał się też namówić na uczestniczenie w uroczystości otwarcia teatru.
- 1871** 24 grudnia w Teatro dell’Opera w Kairze entuzjastycznie przyjęta prapremiera *Aidy* zamówionej przez Izmaita Paszę, kedywa Egiptu. Mimo wielokrotnie ponawianego zaproszenia Verdi nie zdecydował się na podróż do Kairu.
- 1872** Świadkiem tryumfu *Aidy* był Verdi podczas premiery włoskiej, która odbyła się 8 lutego na scenie La Scali w Mediolanie. Zachwycona publiczność wywołuje Verdiego przed kurtynę aż 32 razy. Tego wieczoru, w dowód uznania, Maestro otrzymał specjalną batutę ze złota i kości słoniowej.
- 1874** 22 maja w kościele św. Marka w Mediolanie pierwsze wykonanie *Messa da Requiem*. Impulsem do skomponowania wielkiej mszy żałobnej była śmierć podziwianego przez Verdiego Alessandra Manzonię, włoskiego poety i pisarza. Pracy wykonanie odbyło się w pierwszą rocznicę jego śmierci.
- 1881** Pierwsze wykonanie nowej wersji *Simona Boccanegry*. Tym razem Verdi przyznał prawo do prapremiery La Scali w Mediolanie, na którą był do czasów *Joanny d’Arc* obrażony. Partię Fiesca śpiewał w tym przedstawieniu polski bas Edward Reszke.
- Schweizerhof, gdzie odwiedzili go małżonkowie Wesendonk. Znana jest nawet dokładna data zakończenia pracy nad pełną partyturą: 6 sierpnia 1859 r. o wpół do piątej po południu. Dyrygował Hans von Bülow, wielki przyjaciel Wagnera, któremu w ciągu następujących trzech latach uwiódł żonę Cosimę, nieślubną córkę Franza Liszta i hrabiny Marii d’Agoutt.
- 1866** W Dreźnie w styczniu umiera Mina, pierwsza żona Wagnera, który jednak nie decyduje się na przyjazd na pogrzeb.
- 1868** 21 czerwca na scenie Königlichen Hof und National Theater w Monachium ma miejsce entuzjastycznie przyjęta prapremiera *Śpiewaków norymberskich*. Dyrygował Hans von Bülow. Kompozytor obejrzał przedstawienie w łożu królewskiej obok Ludwika II. Dziękował z niej publiczności za owację i przyjmował pierwsze gratulacje od przyjaciół. Publiczność zaskakuje zupełnie odmienny klimat dzieła, żywiołowość i jego wartka komediowa akcja. W równym stopniu zaskakuje ich optymizm i finezyjna lekkość muzyki, w której melodie i tematy przewodnie układają się według muzycznej symetrii, diatonicznej harmonii i bogatej polifonii. Partytura została ukończona 24 października 1867 r. Jej manuskrypt otrzymał w gwiazdkowym prezencie król Ludwik II.
- 1869** 22 września w Königliches Hof und National Theater w Monachium odbyła się prapremiera *Złota Renu*. Okazją ku temu były 24 urodziny króla Bawarii Ludwika II, na życzenie którego, wbrew woli Wagnera i pod jego nieobecność, wystawiono pierwszą część tetralogii.
- 1870** 26 czerwca ma miejsce pierwsze wykonanie *Walkirii* w monachijskim Königliches Hof und National Theater. Podobnie jak w przypadku *Złota Renu* prapremiera *Walkirii* odbyła się na życzenie króla Ludwika II, wbrew woli Wagnera. Cosima otrzymuje rozwód i zostaje żoną Wagnera. Znalazł w niej wiernego przyjaciela i surowego krytyka. Po latach stała się również wielką propagatorką twórczości męża i dyrektorem festiwalu w Bayreuth. To jej dyktował Wagner w Triebchen autobiografię *Mein Leben* spisana na prośbę króla Ludwika.
- 1872** 22 maja, w pięćdziesiątą rocznicę urodzin Wagnera wmurowano kamień węgielny pod zaprojektowany przez Wagnera i Gottfrieda Sempera gmach teatru – Festspielhaus. W tym momencie spełniło się wieloletnie marzenie kompozytora, by wybudować teatr przeznaczony tylko dla prezentacji jego dzieł. Towarzystwo temu wydarzeniu wykonanie *IX Symfonii* Beethovena, która do dzisiaj jest jedynym dziełem nie Wagnera wykonywanym w tym miejscu.
- 1874** 24 kwietnia Wagner w z rodziną wprowadza się do willi Wahnfried w Bayreuth. Dla wiecznie zmieniającego miejsce pobytu kompozytora, ta willa jest spełnieniem jego osobistych marzeń. Staje się ona przystanią życiową dla niego i całej rodziny, zarazem miejscem, gdzie przez całe dziesięciolecie kształtowano oblicze artystyczne Bayreuther Festspiele. Dzisiaj w willi jest muzeum Ryszarda Wagnera.
- 1876** 13 sierpnia o godzinie 17 premierą *Złota Renu* rozpoczyna się pierwszy Festiwal, który trwał do końca miesiąca i miał w programie wyłącznie *Pierścień Nibelungów*, trzykrotnie powtórzony. Dopiero na festiwalu po raz pierwszy wystawiono *Zygfryda* (16 sierpnia) i *Zmierzch bogów* (17 sierpnia). Sukces był ogromny! W świat poszły opinie o narodzinach nowej sztuki, a w festiwalowej kasie doliczono się deficytu w wysokości 250 tysięcy marek.
- 1882** 26 lipca, w ramach drugiego festiwalu, odbywa się prapremiera *Parsifala*. Przygotowania do prapremiery trwały niemal rok. Rozpoczęto je na kilka miesięcy przed ukończeniem partytury, co stało się w styczniu. Reżyserią przesta-



- 1883** 13 lutego umiera w weneckim Palazzo Vendramin Ryszard Wagner. Smutno, smutno, smutno. Wagner zmarł. Kiedy o tym przeczytałem wczoraj w gazecie, byłem naprawdę jakby ogłuszony. Odeszła wielka postać – napisał w liście do jednego z przyjaciół.
- 1887** 5 lutego na scenie mediolańskiej La Scali ma miejsce prapremiera *Otella*. Przygotowano ją pod czujnym okiem sędziwego Maestra. Długo wyczekiwany dzień prapremiery, kończy się oszalamiającym sukcesem Verdiego. Julian Budden określił ten dzień jako „najwspanialsze wydarzenie w historii Włoch”. Muzyka *Otella* jest w swoistym rodzaju cudem... Zdumiewająca jest zręczność, z jaką Verdi oddaje każdy niuans tekstu, każdą zmianę stanu uczuciowego – napisał Francis Toye.
- 1893** 5 lutego triumfalna premiera *Falstaffa*. Verdi przez całe życie marzył o skomponowaniu opery komicznej, *Falstaff* jest spełnieniem tego marzenia. Podczas trzeciego przedstawienia *Falstaffa* w La Scali Verdi oficjalnie żegna się z teatrem i swoją publicznością. Tutto è finito – powiedział tym razem sam sobie. Wzruszający moment! Stał na scenie, gdzie 17 listopada 1839 r. premierą *Oberta* rozpoczął swoją artystyczną drogę i tutaj po ponad pięćdziesięciu czterech latach, jakie podarował operze, ją kończył. Zdawał sobie sprawę, że *Falstaff* jest ostatnim z jego wielkich bohaterów. Podarował światu 28 oper, z których większość jest stale obecna w repertuarach teatrów operowych.
- 1897** 14 listopada umiera ukochana Giuseppina Verdi. Wielki ból nie wymaga wielkiej ekspresji; prosi o ciszę i odosobnienie – napisał w liście do jednego z przyjaciół.
- 1898** Cztery pieśni religijne *Quattro pezzi sacri* zamykają twórczość Verdiego. Prawykonanie cyklu miało miejsce w Paryżu.
- 1901** Rankiem 21 stycznia doznaje rozległego udaru mózgu. Umiera w nocy 27 stycznia, miał 87 lat. Trzy dni później zostaje pochowany, zgodnie ze swoją wolą, na mediolańskim cmentarzu. 26 lutego ciała Giuseppiny i Giuseppego Verdich zostały uroczystie przeniesione do krypty grobowej w Casa di Riposa per Musicisti zbudowanego w Mediolanie przez Verdiego. Żegnał go ponad dwustutysięczny tłum stojący szpalerem wzdłuż całej trasy przemarszu konduktu. Kulminacyjnym momentem tej uroczystości było prowadzone przez Artura Toscaniniego wykonanie przez ponad 900-osobowy chór słynnego *Va pensiero* z *Nabucca*.<sup>10</sup>



wienia zajął się osobiście Ryszard Wagner, który wiedział, że jest poważnie chory na serce i miał świadomość, że *Parsifal* może być jego ostatnim dziełem. Warto w tym miejscu wspomnieć, że 29 sierpnia podczas ostatniego festiwalowego przedstawienia *Parsifala* Ryszard Wagner osobiście dyrygował trzecią sceną ostatniego aktu. Kompozytor niedostrzeżony przez publiczność – po raz pierwszy i niestety, ostatni – stanął przy dyrygenckim pulpicie Festspielhausu. 30 sierpnia podziękował jeszcze wszystkim wykonawcom *Parsifala* zapraszając ich do Bayreuth za rok. Bezpośrednio po zakończeniu festiwalu wraz z całą rodziną wyjeżdża do Wenecji.

- 1883** 13 lutego o wpół do czwartej po południu Wagner umiera w Wenecji w renesansowym pałacu Vendramin przy Canale Grande, sześć miesięcy po pierwszym przedstawieniu *Parsifala*. Wagner przed śmiercią zastrzegł, że dzieło przez 30 lat od jego śmierci może być wystawiane wyłącznie w Bayreuth. Mistrz traktował to wielkie misterium sceniczne jako swój artystyczny testament, wręcz pożegnanie ze światem. Ciało kompozytora specjalnym pociągiem przetransportowano do Bayreuth. Spoczął w grobowcu przygotowanym w ogrodzie willi Wahnfried. Po czterdziestu siedmiu latach spoczęła obok niego ukochana Cosima.
- 1884** Od 8 do 30 lipca trwa trzeci Festiwal, pierwszy bez obecności Wagnera. W jego programie 12 wykonań *Parsifala* w inscenizacji Wagnera. Kierownictwo festiwalu objęła Cosima, która urzeczywistni plan męża wystawienia na festiwalu oper od *Holendra tułacza* do *Parsifala*. Pierwszym będzie *Tristan i Izolda* wystawiony w 1886 r., dwa lata później wejdą na festiwalową scenę *Spiewacy norymberscy*. Cosima będzie prowadzić festiwal żelazną ręką do 1906 r. Po niej ster rządów przejmie Siegfried, jedyny syn Cosimy i Ryszarda. Po jego śmierci w 1930 r. kierownictwo obejmuje jego żona Winifred, której po latach będzie się zarzucać wciągnięcie Festiwalu Wagnerowskiego w tryby faszystowskiej propagandy. Winifred rodzina Wagnerów zawdzięcza uczynienie Festiwalu rodzinnym dobrem.<sup>11</sup>





**B**eethoven obejmował wszechświat mocą swego ducha – tak pisał Chopin w liście do swej przyjaciółki, hrabiny Delfiny Potockiej. A Yundi rozwija tę myśl i mówi: „Ja nie wznoszę się tak wysoko. Dawno temu zdecydowałem, żeby mój świat był duszą i sercem człowieka”. Według Yundiego, ci dwaj kompozytorzy przedstawiają dwa oblicza tej samej części. „Postrzegam Beethovena jako romantyka. W porównaniu do Chopina, Beethoven proponuje inny aspekt, germański, romantycznego stylu – i to właśnie chciałbym pokazać publiczności”.

W DG pojawiło się nagranie sonat Beethovena w wykonaniu Yundiego. To jest pierwsze nagranie dzieł Beethovena dokonane przez Chińczyka. „Moim ulubionym kompozytorem jest Chopin” przyznaje charzmatyczny chiński pianista, „sądzę jednak, że to jest odpowiedni moment, by zająć się Beethovenem i jego trzema sonatami. Są to moje ulubione sonaty z romantycznego okresu kompozytora, a także są one najpopularniejsze. Znają je wszyscy – fani muzyki poważnej jak i fani muzyki rozrywkowej. Te trzy sonaty są bardzo piękne i uczuciowe”.

*Sonata nr 8 c-moll z opusu 13*, znana pod nazwą *Patetyczna* i skomponowana w 1798 r., stanowi jednocześnie punkt kulminacyjny pierwszego okresu Beethovena w dziedzinie sonaty i jest pierwszym z jego dzieł naprawdę wielkich w tym specyficznym gatunku. Znaczenie tej sonaty, przysłonięte być może ogromną popularnością, to fakt, że jest to utwór całkowicie fortepianowy. Dynamika tej sonaty, rozbrzmiewające akordy, dramatyczne barwy nie były przewidziane na klawesyn, tak jak wiele wcześniejszych sonat nadawało się na ten instrument. Utwór zdedykowany jest przyjacielowi i mecenasowi, księciu Karłowi von Lichnowskiemu. *Sonata „Patetyczna”* została tak nazwana (za zgodą kompozytora) przez wydawcę Beethovena, który był pod wrażeniem tragicznego charakteru utworu.

Dla Yundiego, nagrywanie Beethovena w tym okresie swojej kariery jawi się jako zupełnie naturalny rozwój. „Skończyłem 30 lat, moje zrozumienie i doświadczenie muzyczne idą dalej swoją drogą. Oczywiście każdy wie, że w muzyce kocham epokę romantyzmu, ale to nagranie ukazuje ten inny aspekt romantyzmu w muzyce”.

Cztery lata i sześć sonat po *Patetycznej*, Beethoven wydaje *Sonatę „Księżycową”*, najpopularniejsze dzieło Beethovena z tego gatunku. To dzieło, to druga z sonat op. 27 skomponowanych w latach 1800–1801, którą zatytułował *Sonata quasi una Fantasia*, aby rozróżnić ich niekonwencjonalną budowę od tej, bardziej klasycznej w koncepcji, od dzieł, które je poprzedziły: nie mogło być już czegoś mniej konwencjonalnego niż na przykład, rozpoczęcie sonaty od części wolnej.

Dopiero w 1832 r., pięć lat po śmierci Beethovena, berliński krytyk Ludwig Rellstab porównał tę część z nocnym spacerem przy blasku księżycy nad jeziorem Czterech Kantonów. Nazwa *Księżycowej* rozpowszechniła się, jeśli nawet dla wielu słuchaczy część ta przywołuje bardziej tragizm niż spokój (słynne takty ze wstępu były prawie z całą pewnością zainspirowane muzyką, która stanowi bazę dla śmierci Komandora z I Aktu *Don Giovanniego* Mozarta). Niezależnie od całego wątku dramatycznego, Berlioz staje się naszym rzecznikiem, kiedy w nawiązaniu do *Adagia* wspomina, „jest to jeden z tych poematów, które język ludzki nie wie jak sklasyfikować”. Według innego wielkiego kompozytora, Franciszka Liszta, czarująca druga część (*Allegretto*) jest „kwiatem między dwoma przepaściami” – opis mający swe wytłumaczenie w tym, że gwałtowny finał (*Presto agitato*) ma taką siłę emocjonalną, której nic w twórczości Beethovena nie byłoby w stanie przewyższyć. Zdedykował tę sonatę szesnastoletniej hrabinie Giulietcie Guicciardi, swojej młodej uczennicy.

Czy chińskie pochodzenie i wykształcenie Yundiego, wobec muzyki wychowanego w tradycji europejskiej, oznaczają dla niego inny sposób rozumienia Beethovena? „Jako człowiek uważam, że muzyka jest językiem międzynarodowym. Odczuwamy radość, odczuwamy smutek. Wszyscy odczuwamy te emocje, na całym świecie możemy porozumieć się poprzez muzykę. Poznajemy kompozytora, uczymy się go i odczuwamy pragnienie, aby wejść z nim w kontakt”.

*Sonatę nr 23 f-moll op. 57* (1804–1805), zdedykowaną hrabiemu Franzowi von Brunswick, sam Beethoven uznawał za najlepszą skomponowaną przez siebie sonatę, chociaż nie lubił nazwy, jaką wydawca jej nadał. Według pisarza i krytyka Romain Rollanda (1866–1944), była to sonata, która najwyraźniej przywoływała obraz kompozytora – „ta twarz lwa z zaciśniętymi szczękami, z gniewnymi i pełnymi bólu zmarszczkami”. Zdaniem Rollanda, jest to najdoskonalsza ze wszystkich sonat fortepianowych. Dwie części zewnętrzne są do głębi uczuciowe i impulsywne. Części te zawierają, na zasadzie kontrastu, część wolną z najbardziej zrównoważonych, polegającą na swego rodzaju krótkiej serii wariacji na temat, który jest bez wątpienia jednym z najpiękniejszych tematów kompozytora. Ponad dwa wieki po swoim powstaniu, *Appassionata* może nadal wzbudzać entuzjazm, wzruszać, i niepokoić.

„Chcę pokazać młodzieńczą energię tego innego aspektu Beethovena, takiego, jaki się ukazuje w tych trzech sonatach”, mówi z pasją Yundi. „To są najbardziej romantyczne sonaty, te ich wspaniałe melodie, ta rozległa budowa. Jako, że dorastałem w Chinach i ich kulturze, chcę pokazać romantyczną filozofię Beethovena w powiązaniu z filozofią chińską. To właśnie tego tak naprawdę chcę! Pięć tysięcy lat historii kultury Chin, to może mi pomóc zarówno w zrozumieniu filozofii niemieckiej jak i muzycznej filozofii Beethovena. Te trzy sonaty stworzą razem wspaniałe crescendo!”<sup>120</sup>

Na podstawie materiałów prasowych DG

## Yundi i sonaty Beethovena

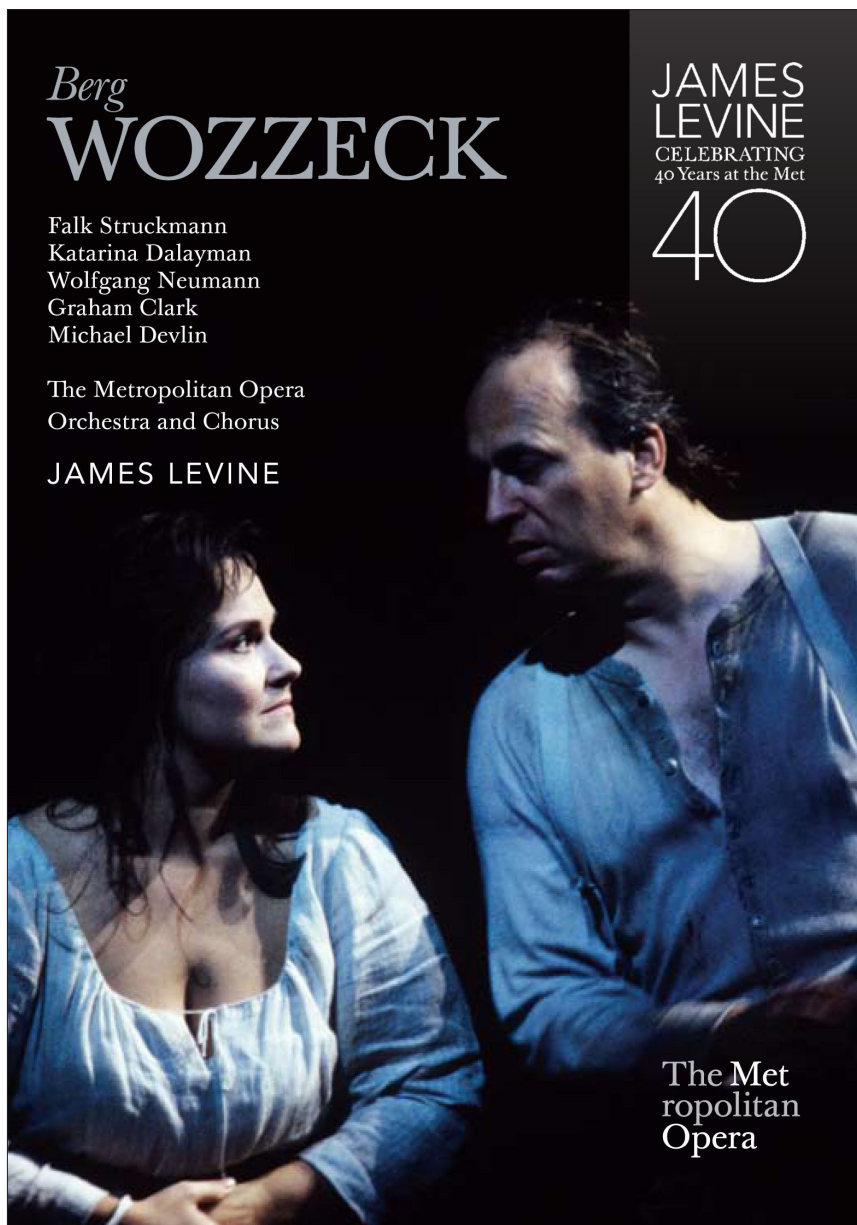


Divine Levine – boski Jimmy (18)

## Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (12)

## Wozzeck

Basia Jakubowska



Jest to jedyny zapis Joségo van Dam w roli Wozzecka, a Anja Silja należy już oczywiście do legend teatrów operowych świata. W wywiadzie opublikowanym w książeczce dołączonej do CD Maestro Levine mówi, że Berg jest jednym z jego ulubionych kompozytów o niezwykłym talentie. Zwartość, efekt emocjonalny, detal, struktura oraz ogromny i niezwykle głęboki wachlarz ekspresji. Partytury Berga są ekscytujące ze względu na dar kreowania

specyficznych linii melodycznych, harmonii i inspirację dramatyczną. Maestro Levine promował w MET wiele dzieł operowych i do jego wielu zasług zaliczyć należy wprowadzenie do stałego repertuaru takich oper jak m.in. *Lulu*, *Śpiewacy norymberscy*, *Moc przeznaczenia*, *Falstaff*, *Idomeneo*, *Pelleas et Melissande*, *Trojanie*, *Mojżesz i Aron*, ale jego zdaniem *Wozzeck* należy do najważniejszych przykładów jego osiągnięć w tej mierze. Nie są to oczywiście tak popularne

i centralne w repertuarze MET opery jak *Aida*, *Cyganeria* lub *Carmen*, ale powoli zdobyły sobie zwolenników i wielbicieli.

James Levine mówił też, że postanowił wybrać do swej kolekcji jubileuszowej dwa nagrania *Lulu* i *Wozzecka*, by m.in. zaprezentować rozwój muzyków orkiestry. Pytany czego oczekuje od widzów po zakończeniu spektaklu *Wozzecka*, Maestro odpowiedział, że chciałby ogólne wrażenie porównać do silnego ciosu w żołądek, który powoduje, że wychodząc z MET widzowie przez jakiś czas nie będą mogli zbyt łatwo otrząsnąć się z wrażenia i „ponieść” ze sobą efekt „szoku” przez jakiś czas.

Pytany jak powinna być wykonywana partia Wozzecka, Maestro Levine mówił o tej postaci jako o człowieku niewybijającym się niczym z powszedniości. Tak więc rola ta przyciąga dwa ekstremalnie różne typy. Pierwszy z nich jest „duży” i dość brutalny, a drugi raczej liryczny i bardziej wrażliwy. Hermann Uhde i Falk Struckmann to przykłady śpiewaków reprezentujących na scenie pierwszy typ, a Mack Harrell i José van Dam – drugi. Jednak każdy z wielkich interpretatorów tej partii w jakimś stopniu miesza ze sobą owe dwa podejścia do roli, tylko oczywiście proporcje się różnią. Zdaniem Jamesa Levine'a śpiewak musi zdecydować jaką opcję wybrać i do jakiego stopnia chce alienować widzów, a do jakiego stopnia wywołać u nich sympatię i współczucie.

W relacji z *Wozzecka* z MET opublikowanej w grudniowym numerze **Muzyka21** w 2001 r. (10/17) pisałam o wieczorze z 29 IX, który pozostawiał nieco do życzenia. Ale jak mawiał wielki Arturo Toscanini, nikt nie jest geniuszem 24 godziny na dobę. W sezonie 2001/2 MET wystawiła *Wozzecka* 4 razy. Widziałam drugi jego spektakl, a ten transmitowany w telewizji i nagrany na DVD był czwartym i ostatnim w sezonie. Był więc czas, by wszystko i wszystko „dogało się” jak należy. Nic więc dziwnego, że spektakl na DVD z 6 X, różnił się zasadniczo od tego, co widziałam i słyszałam na żywo wcześniej.

Fascynujące zapisy wielkich osiągnięć orkiestry pod batutą Maestro Levine'a i znakomitych wykonań wokalnych w MET nagrane w odstępie kilku lat. 🎭



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

## NIEZWYKŁA PROMOCJA MUZYKI POLSKIEJ

Wybierz z największego na świecie katalogu płyt z premierowymi nagraniami muzyki polskiej

# 50 płyt za 500 zł

płyty nie muszą być drogie!

Do końca sierpnia 2013 r. (lub do wyczerpania zapasów) trwa niezwykła promocja nagrań muzyki polskiej. Każdy może wybrać z katalogu Acte Préalable 50 dowolnych płyt CD (nie albumów), które wydawnictwo dostarczy pod wskazany adres w Polsce w cenie 500 złotych wraz kosztami wysyłki (oferta tylko dla odbiorców indywidualnych z Polski, bez prawa do odsprzedaży).

Zamówienia można składać drogą elektroniczną na adres [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) lub w formie listownej:

Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

**Dodatkowo: w ramach promocji roczna krajowa prenumerata miesięcznika Muzyka21 warta 108 zł gratis!**

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM



Nagranie i wydanie płyt jest nagrodą GRAND PRIX w IX Konkursie „Zapomniana muzyka polska” organizowanym przez Acte Préalable i Jana A. Jarnickiego

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



Palcem po płycie

# Gerhard Taschner – zapomniany wirtuoz



**GERHARD TASCHNER**  
**Koncerty skrzypcowe**  
**Utwory: Mendelssohna, Czajkowskiego, Sarasatego**  
 MDG 642 1797-2 • w. 2013, n. 1943, 1953,  
 1958 • 67'30"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Kim był Gerhard Taschner (1922–1976)? Czy jeszcze komuś nazwisko tego skrzypka cokolwiek mówi? Nie lubił nagrywać płyt, w wieku 40. lat wycofał się z czynnego życia koncertowego, poświęcając się pedagogice, a część dźwiękowych zapisów jego sztuki spoczywających w archiwach niemieckich rozgłośni została jeszcze za jego życia zniszczona. A tymczasem w latach 1940. i 1950. cieszył się międzynarodową sławą. Był wymarzoną solistą największych niemieckich dyrygentów stulecia, z Wilhelmem Furtwänglerem, Hermannem Abendrothem i Josephem Keilberthem na czele. Po śmierci Georga Kulenkampffa w roku 1949 i Adolfa Buscha w 1952 nie miał sobie równych w całych Niemczech! Muzyczne wykształcenie odebrał

Taschner u legendarnego węgierskiego skrzypka Jenő Hubaya, a następnie u Adolfa Baka w Wiedeńskim Konserwatorium. Prywatnych lekcji udzielał mu także Bronisław Huberman.

Dlaczego Gerhard Taschner będąc w sile wieku i u szczytu sławy wycofał się z życia koncertowego? W pewnym momencie, na początku lat 1960. wielki skrzypek zauważył, że jego technika nie jest już tak doskonała, jak dawniej, nie dorównuje ustanowionym przez samego siebie standardom. Natychmiast podjął więc decyzję o porzuceniu kariery koncertowej i poświęceniu się pedagogice.

Nagrania zaprezentowane na omawianej płycie pochodzą oczywiście z czasu, gdy Gerhard Taschner był w szczytowej formie. Przypomina je wytwórnia MDG. Jest to zresztą nie pierwsza płyta poświęcona sztuce Taschnera. Do tej pory ukazały się cztery albumy: 4-płytowa antologia „bisów” i sonat skrzypcowych oraz trzy płyty z koncertami skrzypcowymi.

Omawiany krążek zawiera dwa chyba najsłynniejsze w całej skrzypcowej literaturze koncerty: Mendelssohna i Czajkowskiego,

uzupełnione *Melodiami cygańskimi* op. 20 Pabla de Sarasate. Całość otwiera *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 64 Felixa Mendelssohna. Gerhard Taschner zarejestrował go wraz z Orkiestrą Symfoniczną w Bambergu pod dyrekcją legendarnego Fritza Lehmana, 21 sierpnia 1953 r. Pomimo obecności tylu innych słynnych i atrakcyjnych nagrań tego dzieła, by ograniczając się tylko do archiwaliów, wymienić, chociażby Fritza Kreislera (z Leo Blechem), Jaschę Heifetza (z Beechamem), Yehudi Menuhina (z Furtwänglerem), czy Nathana Milsteina (z Brunonem Walterem), ta omawiana wersja powinna zająć miejsce wśród najlepszych. Taschner jest doskonały pod względem technicznym, a przy tym prezentujący w zachwycający sposób emocjonalną stronę muzyki Mendelssohna. To interpretacja bardzo romantyczna, uczuciowa, z fantastyczną częścią pierwszą, przepiękną drugą i porywającą trzecią (z efektownym skokiem skrzypiec gis3-e4 w finale). Może tylko jakość dźwięku nie w pełni odpowiada najlepszym standardom rejestracji z wczesnych lat 1950.

Z 11 kwietnia 1948 r. pochodzi żywe nagranie *Koncertu skrzypcowego D-dur* op. 35 Piotra Czajkowskiego. Gerhardowi Taschnerowi towarzyszy Orkiestra Berlińskich Filharmoników pod dyrekcją Artura Rothera. Taschner zdecydowanie preferował żywe koncerty, aniżeli atmosferę studia nagraniowego. Obecność publiczności uskrzydlała artystę, sprawiała, że wykorzystywał swój potencjał w sposób maksymalny. Słychać to w interpretacji koncertu Czajkowskiego, która jest po prostu doskonała. Jak w przypadku dzieła Mendelssohna, tak i tutaj skrzypek przedstawia romantyczną wizję, bogatą w emocje, a przy tym fenomenalną pod względem technicznym.

Nie ma w tej interpretacji żadnej czułościowości, kiczowatości, o co tak łatwo w przypadku muzyki Czajkowskiego, jest za to olbrzymi profesjonalizm i właściwy respekt wobec dzieła rosyjskiego mistrza. Część trzecia, w której Taschner pozwala sobie na istne fajerwerki, jest porywająca. Niebagatelną rolę odgrywa tu także znakomita Orkiestra prowadzona przez doświadczonego Artura Rothera. Interpretacja ta pod względem artystycznego formatu może równać się chyba tylko z legendarną kreacją Bronisława Hubermana, pod względem technicznej doskonałości – z nagraniem Jaschy Heifetza, zaś romantycznego charakteru – znakomitą współczesną wersją Janine Jansen. Jakość omawianego nagrania, biorąc pod uwagę warunki żywego koncertu, jest bardzo dobra.

Ostatnim utworem, jaki znalazł się na omawianej płycie, są *Melodie cygańskie* op. 20 Pabla de Sarasate. Tym razem Gerhardowi Taschnerowi partneruje pianista Michael Raucheisen, obok Gerald Moore'a, najznakomitszy kameralista-akompaniator XX w. Jest to zarazem najstarsza rejestracja, jaka znalazła się na omawianej płycie – powstała 4 grudnia 1943 r. I leż w grze Taschnera odnajdziemy prawdziwego ognia, ile szlachetnego uczucia, ile szczerzej pasji! Współpraca pomiędzy obydwojma muzykami jest znakomita.

Komu nazwisko Gerharda Taschnera do tej pory nic nie mówiło, powinien koniecznie sięgnąć po omawianą płytę i poznać jego interpretację. I nagle okazuje się, że plejada wielkich skrzypków połowy XX w. wcale nie ogranicza się do Heifetza, Milsteina, Menuhina, Sterna i innych artystów podobnej klasy i równie wielkiej światowej sławy, lecz poszerza się o nowe odkrycia...

*Łukasz Kaczmarek*

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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

BELA BARTÓK

**Sonata na dwa fortepiany, Dwa obrazki op. 10, Suita na dwa fortepiany op. 4b**

*Klawierduo: Adrienne Soós & Ivo Haag*

Telos TLS 142 • w. 2012, n. 2011/12 • 70'50"

☆☆☆☆

Adrienne Soós to pochodząca z Węgier pianistka. Jednym ze stopni jej artystycznej edukacji była Akademia Muzyczna im. F. Liszta w Budapeszcie. W trakcie studiów w klasie fortepianu Pétera Solymosa Soós poznała i nawiązała bliską współpracę ze szwajcarskim instrumentalistą – Ivoem Haagiem. Duet działa już około dwadzieścia lat. W tym czasie artyści pojawiali się na renomowanych scenach koncertowych z towarzyszeniem uznanych zespołów orkiestrowych oraz występowali z wybitnymi instrumentalistami i śpiewakami. Ich działalność przyczyniła się nie tylko do popularyzacji utworów na dwa fortepiany, lecz również do „przywrócenia” muzyce dzieł wartościowych, acz zapomnianych, a także wzbogacenia tego specyficznego repertuaru, za sprawą zamówień kierowanych do szanowanych przedstawicieli współczesnego środowiska kompozytorskiego.

Prawdopodobnie ze względu na podane powyżej względy Adrienne Soós i Ivo Haag zdecydowali się „wziąć na warsztat”, zaprezentować i zestawić na jednym krążku następujące pozycje z dorobku Béli Bartóka: *Sonatę na dwa fortepiany i perkusję, Dwa obrazki op. 10 i Suitę na dwa fortepiany op. 4b. Sonata* zaliczana bywa do ważniejszych kompozycji, jakie wyszły spod ręki tego węgierskiego witalisty i folklorysty. Jest dobrze znana szerokiej publiczności. Język dźwiękowy, jakim posługuje się w niej Bartók, jest wysoce oryginalny, charakterystyczny i właściwy dla dojrzałego stadium twórczego rozwoju. *Suita* op. 4 powstała w pierwszym dziesięcioleciu dwudziestego wieku z myślą o małej orkiestrze i stanowi przykład tzw. wczesnej twórczo-

ści. To znamienne, że po latach autor zdecydował się powrócić do pracy nad nią i w 1920 r. dokonał jej rewizji, a u schyłku swego życia przygotował jej wersję na dwa fortepiany. *Suita* op. 4 jest dowodem estetycznego przelomu, który miał miejsce na drodze artystycznego rozwoju Bartóka. Jest świadectwem na przewyższanie wpływów tradycji klasycystyczno-romantycznej i poszukiwanie własnych środków ekspresji. Jak zgodnie przyznają Adrienne Soós i Ivo Haag jest to utwór szczególnie bliski ich sercu. W opinii artystów w pełni zasługuje on na uwagę tak ze strony wykonawców, jak i publiczności. Skontrastowane *Dwa obrazki* oryginalnie przeznaczony Bartók na orkiestrę. Autorem aranżacji na dwa fortepiany jest węgierski pianista i dyrygent, a także znawca twórczości Bartóka – Zoltán Kocsis. Niniejsze nagranie jest pierwszym zarejestrowanym na CD wykonaniem tej nowej wersji.

Adrienne Soós i Ivo Haag wykonując dzieła z Bartókowskiego repertuaru, „mówią jednym głosem”. Stopień zespolenia dwóch fortepianów oraz wyważenie proporcji ich brzmienia zasługują na uznanie. Muzycy dbają o różnorodność artykulacyjną i walory barwowe, i ani na chwilę nie zapominają o tym, że fortepian jest przede wszystkim instrumentem melodycznym z precyzyjnie określoną wysokością dźwięków. I to jest największy zarzut w stosunku do nagrania. Zauważyć bowiem należy, że sam Bartók nie odżegnywał się od traktowania tego instrumentu w sposób twardy, perkusyjny. Ba, temu czołowemu przedstawicielowi witalizmu przypisuje się stworzenie nowego stylu muzyki fortepianowej – ostrej, eksponującej czynnik rytmiczny, upajającej się szorstkością brzmienia, ze skłonnością do nastrojów antyromantycznych. Złagodzona wersja dzieł Bartókowskich, z jaką mamy do czynienia na nagraniu, nie pozbawiona jest energii, ale zachowanie pewnej powściągliwości i innych elementów niekorzystnie

rzutuje na dramaturgię utworów, szczególnie *Sonaty*.

Choć duetowi Soós-Haag trudno odmówić umiejętności pianistycznych, to ich interpretacje muzyki Bartóka należy traktować bardziej w kategoriach materiału porównawczego, czy ciekawej alternatywy dla kipiących pasją i agresją wykonań innych muzyków, niż realizację stricte wzorcową.

Romana Zaitz

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**12 Wariacji WoO 45, Sonata F-dur op. 5 nr 1, Sonata g-moll op. 5 nr 2, 12 Wariacji op. 66**

*Werner Bärtschi, fortepian; Wen-Sinn Yang, wiolonczela*

Profil PH10004 • w. 2010, n. 2004 • 73'08"

☆☆☆☆☆

Stosunkowo rzadko, nie wiedzieć czemu, ukazują się na rynku płyty z muzyką na wiolonczelę i fortepian Ludwiga van Beethovena, jak gdyby nie była jednym z fundamentów klasycznego repertuaru przeznaczonego na ten instrument. Doceniam zatem fakt opublikowania dwa lata temu przez niemiecką wytwórnię Profil krążka z wybitnymi interpretacjami dwóch artystów, doskonale sprawdzającymi się w prezentacji twórczości autora *Missa solemnis*. Są nimi urodzony w Bernie, aczkolwiek pochodzenia tajwańskiego Wen-Sinn Yang, prowadzący aktywnie działalność artystyczną i fonograficzną, którego wersję *Koncertów* Luigiego Boccheriniego (Arts) miałem przyjemność omawiać na tych łamach jakiś czas temu, oraz Werner Bärtschi, pianista szwajcarski. Przedstawiany album zawiera dwie *Sonaty* op. 5, *Wariacje na temat z „Judy Machabeusza”* Haendla oraz podobny cykl inspirowany tym razem arią *Ein Mädchen oder Weibchen* z Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* (op. 66). Są to koncertowe kreacje, dokonane w maju 2004 r. w słynnej Tonhalle Zürich.

Mimo pewnej różnicy pokoleniowej bohaterowie niniejszej recenzji świetnie się sprawdzają

jako duet. Jego wartość przejawia się nie tylko w idealnym porozumieniu artystycznym, gruntownym przygotowaniu technicznym i dobrej dyspozycji wykonawczej, ale również we wspólnie odczuwanej i prowadzonej frazie, zgodnym tempie czy równowadze brzmieniowej pomiędzy instrumentami. Co ważniejsze, łączy ich deklarowane werbalnie (wywiad w książeczce) uwielbienie dla muzyki Beethovena. Słychać je wyraźnie we wszystkich zaprezentowanych kompozycjach: entuzjazm wobec zaprezentowanego repertuaru, radość gry, chęć przekazania słuchaczom bogactwa myśli i emocji tkwiących w fenomenalnym dorobku wielkiego mistrza. Na uwagę zasługują szczególnie *Sonaty*, będące bardzo ważnym głosem autora w historii twórczości wiolonczelowej nie tylko okresu klasycyzmu. Yang i Bärtschi właściwie rozumieją stylistykę dzieł powstałych jeszcze w XVIII w. (1796–1798), dzięki czemu obie kreacje są świeże, przekonujące i cieszą uszy. Piękne melodie, ciekawe myśli, doskonała forma i odpowiedni wyraz emocjonalny wykonanych utworów dochodzą wyraźnie do głosu w kreacji doświadczonych artystów. Można ją uznać za sukces w dążeniu obydwu muzyków do ukazania odrębnego, właściwego danemu opusowi charakteru i wpisania ich w pożądaną estetykę.

Płyta niby skromna, lecz wartościowa i satysfakcjonująca, zarówno pod względem doboru programu, jak i poziomu jego wykonania, w sam raz dla wielbicieli genialnej twórczości Ludwiga van Beethovena i miłośników wiolonczeli.

Paweł Chmielowski

JOHANNES BRAHMS

**Sonaty klarnetowe op. 120, Fantazja op. 116**

*Kyryll Rybakov, klarnet; Anna Zassinova, fortepian*

Antes Edition BM319285 • w. 2012 • 70'31"

☆☆☆☆☆

Po Ravelu na dawnych instrumentach, by wspomnieć



choćby znakomitą płytę wytwórni Zig Zag z nagraniami Orkiestry Anima Eterna i Josa van Immerseela, czy Debussym (recenzowany niedawno na łamach **Muzyka21** świetny album Alexeia Lubimova nagrany dla wytwórni ECM), „autentyczny” Brahms chyba nikogo nie dziwi! Bo na takich instrumentach grają właśnie artyści-bohaterowie omawianej płyty. Pianistka Anna Zassimova ma do dyspozycji znakomity koncertowy fortepian Bechsteina z roku 1876, zaś klarnecista Kyrill Rybakov – współczesną kopię modelu Baermann-Ottensteiner – tego samego, na którym Richard Mühlfeld wykonywał *Sonaty klarnetowe* op. 120 Brahmsa po raz pierwszy, z kompozytorem przy fortepianie. I właśnie obie te sonaty znalazły się w programie omawianej płyty, uzupełnione siedmioma fortepianowymi *Fantazjami* op. 116. Są to późne dzieła Brahmsa, napisane na kilka lat przed śmiercią; dojrzałe, lecz pełne spokoju, piękna i pozytywnych emocji. Zostały stworzone z myślą o Clarze Schumann – najważniejszej kobiecie w życiu Brahmsa. Około roku 1894, gdy dzieła te powstawały, uczucia, jakie żywił Brahms do, ciężko chorej już wtedy, Clary były silniejsze niż kiedykolwiek. Stąd też można określić zawarte na omawianej płycie dzieła „wyznaniem miłości”. Taki jest też tytuł albumu, i takie są też prezentowane interpretacje. Już od pierwszych dźwięków *Allegro amabile* z *II Sonaty*, muzyka pięknie płynie. To zupełnie inne wykonanie niż ostawiona wersja Gervase’a de Peyer z Danielem Barenboimem. Starsi mistrzowie zdawali się recytować poezję, młodzi artyści śpiewają. Wykonanie Rybakova i Zassimovej jest bardzo piękne, liryczne, zmysłowe, gładkie, pełne czułości i wewnętrznej harmonii. To bardzo „pieśniarskie” podejście do sonat klarnetowych Brahmsa; taka anielska interpretacja! A dobrane tempa są wprost idealne (*Allegro amabile* z *II Sonaty* i *Allegretto grazioso* i *Vivace* z *I*, nieco szybsze niż zwyczajowo, lecz chyba bardziej adekwatne). Gra Kyrilla Rybakova jest bardzo czysta, a dźwięk pełen

piękna i szlachetności (aczkolwiek barwa jego instrumentu różni się znacznie od barwy współczesnych klarnetów do jakich jesteśmy przyzwyczajeni, co nie każdemu może od razu przypaść do gustu). Świetne i pełne zaangażowania są także interpretacje Anny Zassimovej solowych utworów fortepianowych: *Fantazji* op. 116. Na słowa szczególnego uznania zasługują zwłaszcza piękne, pełne delikatności i retoryki wykonania *Intermezza a-moll nr 1* oraz *E-dur nr 2* i głębi (*E-dur nr 4*).

W całości, jest to piękna płyta prezentująca znakomite, pełne świeżości wykonania w niecodziennym brzmieniu!

Lukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

**Ballada nr 1 i 4, Nokturn op. 9 nr 1, Sonata nr 2, Nokturn op. posth.**

Knut Jacques, fortepian

Paraty 112110 • w. 2012 • 64'23"

★★★★

Z radością witam każdą nową płytę z muzyką Fryderyka Chopina wykonywaną na dawnym fortepianie. Tym razem są to dwa znakomite instrumenty Pleyela: fortepian z roku 1843 oraz pianino z roku 1834. Repertuar obejmuje *II Sonatę fortepianową b-moll* op. 35, dwie *Ballady* (*nr 1 g-moll* op. 23 i *nr 4 f-moll* op. 52) oraz dwa *Nokturny* (*b-moll* op. 9 nr 1 i *cis-moll* op. posth). Wykonawcą jest zaś francuski pianista Knut Jacques. To młody artysta, absolwent Konserwatorium Paryskiego oraz Królewskiego Konserwatorium w Hadze, uczeń m.in. Barta van Oorta. Nie jest on jeszcze łatwo rozpoznawalną postacią muzycznego świata, lecz prezentowana płyta daje o nim dobre świadectwo.

Wykonania Knuta Jacquesa są piękne i poetyckie. To artysta wrażliwy, dysponujący dotykami doskonale dostosowanym do instrumentu, jakiego używa. Pod jego palcami chyba najlepiej wypadają oba *Nokturny* (zwłaszcza *cis-moll*). Świetnie brzmi także *Ballada g-moll*. *Ballada f-moll* wypada natomiast nieco blade, pozostawiając wra-

żenie niedosytu. Wykonanie *II Sonaty b-moll* jest interesujące i atrakcyjne, choć miejscami nieco problematyczne. W części pierwszej Jacques zdobywa się na, rzadki dla niego, dramatyzm, potrafi porwać. Druga część jest chyba najmocniejszym punktem interpretacji całej *Sonaty*. Zdziaiwiająco brzmi *Marsz żałobny*, trzecia część: spokojnie, jakby beznamytnie, bez cienia nadziei, a przy tym bardzo miarowo. Za to jej środkowy, liryczny ustęp ma w sobie wiele słodyczy i prostoty, a nawet naiwności; pianista stosuje już tutaj rubato. Odcinek ten zdaje się być punktem ciężkości całej części. Przy tym jednak forma uległa tutaj jakiemuś rozbiciu, interpretacja wydaje się w całości mało spójna. Dziwnie też kończy Jacques tę trzecią część, jakby zawiesza myśl, coś urywa. W czwartej części artysta stara się wyłowić coś w strzępkach muzycznego chaosu. Chociaż nie jest to najlepsza rejestracja tego dzieła, jest bardzo indywidualna i interesująca!

Niecodzienne jest także miejsce nagrania: to salon Pleyela w Hotelu Cromot du Bourg w Paryżu, gdzie Chopin dał swój pierwszy publiczny koncert dla francuskiej publiczności.

Można mieć pewne zastrzeżenia co do strony edytorskiej omawianej płyty. Brak informacji dotyczących daty powstania nagrania oraz wyszczególnienia, jakie utwory wykonywane są na fortepianie, a jakie na pianinie, uważam za znaczące uchybienie. Zasadnym byłoby też umieszczenie bardziej szczegółowych informacji poświęconych użytym instrumentom oraz ich fotografii. Sama zawartość jest jednak w satysfakcjonująca i warta poznania.

Lukasz Kaczmarek

CLAUDE DEBUSSY

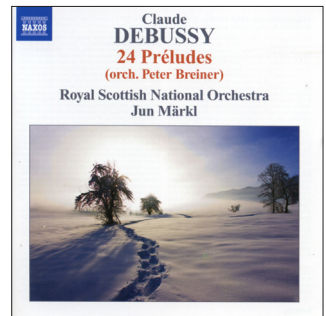
**Preludia (orkiestracja: Peter Breiner)**

Royal Scottish National Orchestra • Jun Märkl, dyrygent

Naxos 8.572584 • w. 2012, n. 2011 • 76'31"

★★★★

Claude Debussy był prekursorem impresjonizmu w muzyce. Kierunek ten został upowszech-



niony w II połowie XX w. Słowo impresjonizm pochodzi z języka francuskiego „impression” i oznacza „wrażenie”. Duże znaczenie w muzyce tego nurtu mają: kolor, walory brzmieniowe, nastrój oraz klimat. Impresjonizm nie wyklucza programowości, czyli opatrzenia dzieł tytułem lub komentarzem literackim. Świadczą o tym chociażby *24 Preludia* Debussy’ego podzielone na dwa zeszyty po dwanaście utworów.

Utwory te zostały skomponowane na fortepian w latach 1910–1913. Dzieło nagrane na płycie jest ukazane w wersji orkiestrowej, wykonane przez Royal Scottish National Orchestra pod dyрекcją Juna Markla. Aranżacją orkiestrową zajął się Peter Breiner – z pochodzenia Słowak.

Przed wysłuchaniem płyty z preludiami w aranżacji orkiestrowej warto zapoznać się z oryginalną wersją fortepianową. Z pewnością wykonanie orkiestrowe ze względu na różnorodność instrumentów zawiera więcej kolorów. Zespół orkiestrowy ma większe możliwości operowania barwą niż pianista – solista. Łatwiej uzyskać odpowiedni klimat, nastrój dzieła dysponując całą gamą i bogactwem brzmień pochodzących od wszystkich instrumentów, niż mając tylko fortepian. Muzyka Debussy’ego bardzo pobudza wyobraźnię i silnie wpływa na emocje. Tytuły zarysowują pewien obraz, natomiast muzyka je uzupełnia. Na szczególne uznanie zasługują wykonania kilku utworów: *Minstrele* (bardzo kontrastowe przedstawienie, czasem nawet w sposób żartobliwy, groteskowy), *Czarodziejki są wyborymymi tancerkami* (wyjątkowo lekkie wykonanie, momentami snujące się). Niektóre utwory są wykonane zbyt realnie, należy do nich *Pochłonięta* (*zatopiona*)

*katedra* (zbyt narzucająca się partia fletu w początku dzieła, za wyraźne akcenty w orkiestrowym unisonie).

Peter Breiner zaaranżował utwory w dużej mierze ustanawiając kwintet smyczkowy tłem (długie stałe nuty lub tremolo), w niektórych utworach słychać partię skrzypiec solo. Dużą rolę spełnia grupa dęta drewniana – częste solowe wyjścia klarnetu, fletu, oboju, fagotu. Instrumenty dęte blaszane często grają z wykorzystaniem tłumika.

*Preludia* Debussy'ego nacechowane są uczuciami i emocjami. Każde przedstawia jakąś historię opowiedzianą językiem muzyki. Zamykając oczy słuchacz może przenieść się do barwnego, owianego poetyckimi metaforami świata stworzonego przez Debussy'ego. Każde z preludium jest inne i zaprasza do obudzenia innych emocji. Po wysłuchaniu płyty osoby obdarzone sporą wrażliwością będą rozbawione, smutne, wzruszone i zaciekawione. Album z preludiami jest przeznaczony nie tylko dla koneserów muzyki, lecz również dla laików pragnących oderwać się od codzienności, chcących przenieść się do świata, gdzie zamiast tłumów i zgiełku króluje muzyka.

Maria Ziarkowska



**CHRISTOPH DELZ**  
**Dzieła wszystkie wol. 2**

MDG Audiomax 707 1782-2 • w. 2012, n. 1983-2006 • 142'41"

☆☆☆☆☆

Christoph Delz (1950–1993) należy do mało znanych kompozytorów 2. połowy XX w. A tymczasem był ważną postacią w życiu muzycznym Bazylei i Kolonii swoich czasów. Jego profesorami byli Aloys Kontarsky (fortepian), Karlheinz Stockhaus-

sen i Henri Pousser (kompozycja) oraz Volker Wangenheim (dyrygentura). Podczas swej wędrówki twórczej, Christoph Delz eksperymentował z muzyką elektroniczną, czego świadectwo możemy usłyszeć także w omawianym albumie (*Msza z Köln* na taśmę i chór op. 4). Był też aktywnym pianistą, uczestnicząc w prawykonaniach wielu kompozycji współczesnych. Ostatnie lata krótkiego życia Delza naznaczone były śmiertelną chorobą, co tylko wzmożyło jego twórczą działalność, m.in. poprzez oddanie się niestrudzonej pracy nad ostatnimi trzema kompozycjami (dwie z nich: *Joyce-Fantasie* oraz *Istanbul* obecne są w programie prezentowanego albumu).

Na dwóch płytach (stanowiących drugi wolumin kompletnej spuścizny kompozytorskiej Delza) znalazło się sześć kompozycji: *Solde. Po lekturze Lautréamonta* op.10a, *Dwa Nokturny* na fortepian i orkiestrę op.11, *Joyce-Fantasie* op.13a, *Pory Roku* na fortepian i orkiestrę kameralną op.12, *Msza z Köln* na taśmę i chór op.4 oraz *Istanbul. Trzy fragmenty* na fortepian lub syntezator. Są to, prócz *Mszy z Köln*, dojrzałe dzieła Delza, wszystkie stanowią zaś chyba najdoskonalszy portret jej twórcy (nie ujmując nic pierwszemu woluminowi). Kompozycje Christopa Delza utrzymane są w nowoczesnym muzycznym nurcie – czerpiąc z sonoryzmu, muzyki elektronicznej; a przy tym bardzo odważne. Szczególnie interesujące jest wykorzystanie przez Delza ludzkiego głosu. To co robi kompozytor z tekstem z *Ulissesa* Jamesa Joyce'a w swej *Joyce-Fantasie* jest fascynujące! Aczkolwiek pewne wpływy Luciano Berio, czy Stockhausena, profesora Delza, są dość wyraźnie słyszalne. Źródła inspiracji muzyki Christopa Delza są jednak wielorakie. Jest też w jego dziełach element prawdziwej metafizyki, jest głębia, wielopłaszczyznowość.

Wszystkie wykonania, jakie zaprezentowano w omawianym albumie, utrzymane są na wysokim i w pełni satysfakcjonującym poziomie. W jednym z nich (*Joyce-Fantasie*) udział wzięli sam kompozytor, grając na fisharmonii.

Jeśli ktoś nie zna jeszcze muzyki Christopa Delza, a fascynuje go twórczość drugiej połowy XX w., powinien sięgnąć koniecznie po ten album – zawiera on najlepsze kompozycje twórcy, a przy tym obszerne komentarze stanowiące doskonały przewodnik po złożonym świecie tej intrygującej muzyki.

Łukasz Kaczmarek

**DAVID DUBERY**

**Pieśni i muzyka kameralna**

*Adrienne Murray, mezzosopran; John Turner, flet; Peter Dixon, wiolonczela; Richard Simpson, obój; Richard Williamson, altówka; Graham Salvage, fagot; Craig Ogdon, gitara; Paul Janes, David Dubery, fortepian*

Métier msv28523 • w. 2011, n. 2011 • 78'47"

☆☆☆☆

Nazwisko Davida Dubery (ur. 1948) zapewne większości z Państwa niewiele mówi. Ten pochodzący z Południowej Afryki kompozytor, muzyczne wykształcenie odebrał w Wielkiej Brytanii, profesjonalnie zajmując się także śpiewem (Dubery dysponuje głosem barytonowym) oraz grą na fortepianie. W roku 1969, dzięki Stypendium Hessego, wyjechał do Aldeburgh, gdzie poznał m.in. Benamina Brittena, Petera Pearsa oraz Imogen Holst. Od tamtej pory datuje się rozwój właściwej muzycznej kariery Dubery'ego. Komponował, grał na fortepianie, akompaniował artystom, był nauczycielem, korepetytorem śpiewaków, a także pełnił funkcje kierownicze w ośrodkach muzycznych. A jaka jest muzyka Davida Dubery'ego? Przede wszystkim jest to twórczość tradycyjna, w pełni tonalna, może niezbyt wyszukana, nie naznaczona silnie indywidualnymi cechami, lecz zawsze bardzo miła dla ucha. Kompozytora od zawsze inspirowała natura, czego wyraz dał w swoich dziełach, ale też muzyka brytyjska. Utwory Dubery'ego istotnie są bardzo brytyjskie w swym stylu. Kompozytor doskonale czuje się w skromnych formach. Nawet *Sonatę wiolonczelową* składającą się z trzech części i trwającą niewiele ponad 11 minut możemy

określić jako „miniaturową”. Muzyce kameralnej oraz pieśniom Dubery'ego poświęcona jest właśnie omawiana płyta, stanowiąc znakomity portret kompozytora. Wszystkie utwory są pełne wdzięku i prostoty. Najbardziej urzeka *Moderato z Sonatiny obojowej*, pieśni *Another Spring*, *The Birds* oraz *Remember, Romans Kolombiny* z cyklu *Harlequinade* na flet prosty i gitarę a także walc *Mrs Harris in Paris* na flet prosty i fortepian. To taka pastelowa, rozmarzona muzyka, której doskonale odpowiada pejzaż zdobiący okładkę płyty...

Wykonania utrzymane są na wysokim poziomie. Adrienne Murray dysponuje bardzo miłym mezzosopranem i dużą kulturą wokalną. Wszyscy instrumentalni (a jest wśród nich także sam David Dubery jako pianista) odpowiednio wywiązują się ze swoich zadań. Przeszkadzać może tylko nadmierne, nieraz zbyt nachalne stosowanie vibrata przez flecistę Johna Turnera. Ale i jego wykonania są akceptowalne. W sumie, omawiana płyta jest dobra, a prezentowana muzyka po prostu ładna (idealnie pasująca do niej określenie), chociaż bardziej chyba mogąca stanowić wdzięczne muzyczne tło podczas posiłku, aniżeli danie główne.

Łukasz Kaczmarek

**HERMAN FINCK**

**Wyjątki z: In the shadows, Gilbert the Filbert, Palace Girls' Dances**

*Kelli Uustani, sopran; Pirjo Levan-di, sopran • Theatre Bel-Etage • Mart Sander, dyrygent i baryton*  
Diversions dddv62402 • w. 2012, n. 2007 • 67'54"

☆☆☆☆

Jest to pierwszy album poświęcony w całości muzyce brytyjskiego kompozytora i dyrygenta Hermana Fincka (1872–1932). Finck przez ponad dwadzieścia lat dyrektora był londyńskim Pałacu Theatre w Londynie. Jednocześnie był w tym czasie pierwszym dyrygentem w Theatre Royal Drury Lane w Londynie. Pełnienie obu funkcji nie przeszkadzało mu zbytnio w pracy kompozytorskiej, a był w tej dziedzinie uznanym i płodnym twórcą. Szczyt popu-



larności jego muzyki przypadł na lata pierwszej wojny światowej. Dzisiaj, niestety, został już niemal zupełnie zapomniany. Komponował operetki, muzykę baletową, popularną muzykę taneczną i filmową. Oczywiście w większości przypadków był też ze swoją orkiestrą pierwszym ich wykonawcą. Najbardziej znanymi w swoim czasie były: operetka *Decameron Nights*, balet *My Lady Dragonfly* oraz *In The Shadows*, którego muzyka była wykonywana podczas tragicznego pierwszego i ostatniego rejsu Titanica. Wiele utworów Fincka zostało nagranych jeszcze w czasach kiedy żył i tworzył zapewniając mu dużą popularność..

Muzyka Fincka ma specyficzną instrumentację, brzmienie i klimat charakterystyczny dla muzyki tamtych lat. Cechuje ją wpadająca w ucho melodyjność, lekkość muzycznej frazy i taneczny charakter. To właśnie wybija się na pierwszy plan w prezentowanym albumie zawierającym większość znanych w swoim czasie utworów tego kompozytora ze suitą baletową z *My Lady Dragonfly*, suitą symfoniczną z operetki *Decameron Nights* na czele. Z przyjemnością słucha się duetu *Queen of the Flowers*, dedykowanego Annie Pawłowej *Pirouette*. W sumie ponad godzinna porcja muzyki o specyficznym klimacie i brzmieniu, a słucha się jej z prawdziwą przyjemnością, którą powiększa śpiew solistów świetnie czujących atmosferę tamtych lat. Podobnie jest w przypadku orkiestry grającej lekko i melodyjnie.

W sumie fajny „skok w bok” od operowych arii, duetów, wielkich scen zbiorowych oraz potężnych romantycznych kulminacji.

Adam Czopek

**GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI**  
**Missa Rorate, Illuxit sol, Laetus sum, Completorium**  
*Susan Gilmour Bailey, sopran; Aldona Bartnik, sopran; Matthew Venner, kontratenor; Maciej Gocman, tenor*  
• Zespół Instrumentów Dawnych •  
*Andrzej Kosendiak, dyrygent*  
CD Accord ACD 186-2 • w. 2012 • 53'36"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

We Wrocławiu wydano znakomitą płytę z muzyką Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Ten przepiękny album, to kolejny przyczynek, by muzyka polskiego kompozytora znalazła poczesne miejsce w europejskiej muzyce barokowej. Wykonanie zaprezentowane przez Andrzeja Kosendiaka należy zakwalifikować do wybitnych! To płyta godna zauważenia.

Grzegorz Gerwazy Gorczycki określany jest mianem polskiego Haendla, oczywiście rzecz dotyczy czasów, w których pisał. A tworzył w epoce, którą do granic geniuszu doprowadzili właśnie Jerzy Fryderyk Haendel, Antonio Vivaldi, Jean Baptiste Lully, Antoine Charpentier, czy wielki Jan Sebastian Bach.

Grzegorz Gerwazy Gorczycki urodził się na Śląsku około 1667 r. Studiował na Uniwersytecie w Pradze na wydziale sztuk wyzwolonych i filozofii, następnie teologię w Wiedniu. Po powrocie ze studiów do Krakowa przyjął święcenia kapłańskie. I wtedy zmienił formalnie nazwisko z Gorczyca na Gorczycki. Po święceniach kapłańskich przez następne 2 lata prowadził wykłady z zakresu retoryki i poezji w Akademii Chełmińskiej prowadzonej przez księży misjonarzy w Chełmnie na Pomorzu. Kierował również kapelą kościoła archidiecezjalnego. Po powrocie do Krakowa w październiku 1694 r. objął funkcję wikariusza katedralnego na Wawelu, a w styczniu 1698 r. otrzymał stanowisko kapelmistrza (Magister capellae musices Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis). Do jego obowiązków należało m.in. dyrygowanie, przygotowywanie repertuaru, komponowanie utworów własnych, kopiowanie głosów kompozycji innych autorów. Zmarł 30 kwietnia 1734 r. w Krakowie. Pamięć jego uhonorowano umieszczeniem w Katedrze Wawelskiej tablicy pamiątkowej, na której został nazwany „klejnotem kapłaństwa”.

Grzegorz Gerwazy Gorczycki był niemal wyłącznie kompozytorem muzyki religijnej – z racji piastowanej funkcji kapłańskiej (choć Vivaldi pisał również muzykę świecką) oraz kapelmistrzowskiej dbałości o zgodną z sensem

liturgii oprawę muzyczną. Swoje utwory sygnował charakterystycznymi inicjałami G. G. G. w incipicie głosu basowego lub oznaczał pełnym nazwiskiem. Większość jego kompozycji w postaci rękopisów oraz kopii zachowała się w Archiwum Kapituły Katedry na Wawelu. Na rekomendowanej płycie nagrano 4 utwory, w tym dwa najpopularniejsze i najważniejsze z jego dorobku: adwentową *Mszę Rorate coeli* i *Kompletę (Modlitwę na zakończenie dnia)*.

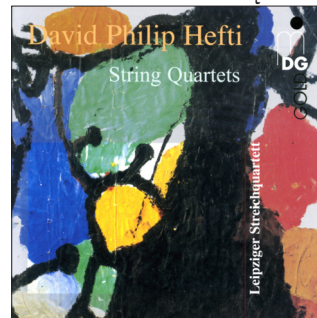
Bardzo pięknie o twórczości Gorczyckiego pisze w komentarzu do płyty Andrzej Kosendiak, który też odpowiada za stronę wykonawczą nagranej na płycie muzyki. Zaproponowana przez niego interpretacja wpisuje się w nurt tzw. pojedynczych głosowo zespołów wokalnych, gdzie soliści są też i chórem. Zarówno śpiewacy, jak i instrumentalści muzykują na najwyższym poziomie, wypadają świetnie. Dyrygent Andrzej Kosendiak przywiązuje ogromną wagę do szczegółów, słyszalne są każde najmniejsze niuansy frazy wokalne czy to instrumentów.

*Missa Rorate coeli* jest wykonana na najwyższym poziomie! Na pierwszy plan wysuwa się w niej niezwykła lekkość i transparentność brzmienia. Wszystko jest zwarte, spójne, przez co staje się niezwykłą i przepelnioną siłą żarliwości modlitwą. Wszystko płynie spokojnie, dostojnie. W sposób doskonały umiejętnie jest spleciona sztuka wielu elementów składowych, ze swej natury różnorodnych, w jeden organizm tego pięknego dzieła. W pozostałych utworach jest podobnie. Czarującymi pięknem momentami są linie kontrapunktu, i zjawiskowo wręcz prowadzone i eksponowane prześliczne melodie Gorczyckiego (vide *Completorium*). Fascynująca jest przy tym lekkość całej narracji, wszystko jest absolutnie na miejscu, nie czuje się upływu czasu. Muzyka wciąga nas bez reszty. Szkoda, że na płycie są tylko 53 minuty, bowiem spokojnie można było wybrać więcej dzieł Gorczyckiego, by płyta miała około 80 min.

Album wydano bardzo efektownie i elegancko. Na okładce

wytlóczono nazwisko kompozytora z faksymile jego podpisu oraz dyrygenta. Szkoda że nie uwzględniono na okładce pozostałych wykonawców. Muzyka Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego wydana przez CD Accord jest warta uwagi: to pięknie nagrana polska muzyka, która wciąż oczekuje na właściwe miejsce w panteonie europejskim, większą promocją i popularnością. Polecam tę bardzo wartościową płytę.

Arkadiusz Jędrasik



**DAVID PHILIP HEFTI**  
**Kwartety smyczkowe**  
*Leipziger Stringquartett*  
MDG 307 1773-2 • w. 2012, n. 2012 • 68'34"  
★★★★★

Kim jest David Philip Hefti? To młody kompozytor szwajcarski, urodzony w 1975 r. Co do tej pory osiągnął? Jest laureatem kilku konkursów kompozytorskich, m.in.: im. Gustava Mahlera w Wiedniu, im. Pabla Casalsa w Prades, a także im. George'a Enescu w Bukareszcie. Co skomponował? Liczne utwory solowe, orkiestrowe, wokально-instrumentalne, kameralne, w tym cztery kwartety smyczkowe. Czy miał do tego solidne podstawy? Tak. Co zatem studiował, prócz kompozycji? Dyrygenturę, klarnet oraz muzykę kameralną. A kto był jego profesorem? Między innymi Wolfgang Rihm, Cristóbal Halffter oraz Wolfgang Meyer.

I wszystko jest jasne. Te kilka podstawowych pytań pozwala na stworzenie bardzo ogólnego obrazu Davida Philipa Heftiego, którego cztery kwartety smyczkowe znalazły się na omawianej płycie. Są to dzieła bardzo świeże, powstałe na przestrzeni lat 2007–2011. Ale ich świeżość przejawia się także we współczesnym języku dźwiękowym, jakim

operują i ich dużej oryginalności. Każdy z nich nosi wyrazisty tytuł, w bardziej bądź mniej dosłowny sposób nawiązujący do charakteru kompozycji: *Ph(r)asen*, *Guggisberg-Variationen*, *Mobile* oraz *Con fuoco*.

W I Kwartecie „*Ph(r)asen*”, Hefti zacytował słowa Clary Schumann skierowane do męża Roberta, noszącego się z zamiarem stworzenia kwartetu smyczkowego: „Chcesz pisać kwartety? Nie śmieję się ze mnie, ale zadam Ci pytanie: czy znasz się naprawdę dobrze na instrumentach?”. W miejscu, w którym umieszcza Hefti ten cytat, smyczki zmuszone są do niecodziennej artykulacji – czegoś, co moglibyśmy określić mianem „sprechmelodie”... Ale młody szwajcarski kompozytor nawiązuje także do innych słów – tych, jakie miał w myślach Leosz Janacek pisząc swój *Kwartet „Listy Intymne”*. Atmosfera miłości jest więc wszechobecna. „Dzieło Heftiego jest niczym marzenie w I części, niespokojne w części II, mroczne – w części III” – pisze w swym komentarzu do płyty Thomas Meyer.

II *Kwartet „Guggisberg-Variationen”* został pomyślany jako 7-częściowy cykl wariacji na temat dawnej szwedzkiej piosenki ludowej. To poruszająca pieśń miłosna (co zbliża II *Kwartet* Heftiego do I). Pomysłowość młodego kompozytora jest tutaj ogromna.

III *Kwartet smyczkowy „Mobile”* jest najdłuższym ze wszystkich: trwa przeszło 25 minut. Chociaż dzieło zostało zamówione do wykonania na jednym koncercie pomiędzy *Niemieckim Requiem* Brahmsa a *Oratorium Siedem Ostatnich Słów Chrystusa na Krzyżu* Haydna, w swej istocie jest to radosna pieśń na cześć życia.

Swoją jednoczęściową IV *Kwartet smyczkowy „Con fuoco”* dedykował Hefti Kwartetowi Lipskiemu. To dzieło wewnętrznie złożone i bogate, flirtujące z muzyczną tradycją, napisane z prawdziwą pasją.

Muzykę Davida Philipa Heftiego słyszymy w wykonaniu muzyków Kwartetu Lipskiego: skrzypków Stefana Arzbergera i Tilmana Bünina, altowiolisty Iva Bauera oraz wiolonczelisty

Matthiasa Moosdorfa. I właśnie te nowe kompozycje, zdają się dużo bardziej odpowiadać Kwartetowi Lipskiemu, aniżeli nagrywane przezeń kwartety smyczkowe Józefa Haydna. We współczesnych sobie dziełach muzycy czują się bardziej naturalni, nieskrępowani, twórcy. W przypadku wielu kwartetów Haydnowskich zdawało mi się, że nie mają oni konkretnego pomysłu, wizji interpretacyjnej, tutaj zdają się być dużo bardziej śmiały i odważni. To bardzo dobre wykonanie dzieł młodego kompozytora. A same dzieła, jeszcze raz to powtórzę, są oryginalne, szczerze, silnie osadzone we współczesnych czasach, w których przecież powstawały, ze wszech miar warte poznania!

Lukasz Kaczmarek

#### ANTHONY HOPKINS

##### A Portrait

Divine Art dda21217 • w. 2012, n. 2011/12 • 125'29" ★★★★★

Do zapomnianych, a zasłużonych postaci muzyki XX w. zaliczyć należy Antony'ego Hopkinsa (ur. 1921 r.). Ten artysta działał na wielu polach: komponował, grał na fortepianie, dyrygował, pisał, prowadził muzyczne programy telewizyjno-radiowe... Jego dzieciństwo nie należało do łatwych: osierocony w wieku czterech lat przez ojca, wraz z matką i rodzeństwem cierpiał biedę. Adoptowany przez opiekunów swego zmarłego ojca, zmienił nazwisko (Antony urodził się jako Reynolds) oraz mógł podjąć profesjonalną edukację muzyczną. Studia w Royal College of Music, gdzie jego profesorem był Cyril Smith, przyniosły wkrótce Hopkinsowi sukces, jego wczesne kompozycje doczekały się zaś ważnych nagród.

Główną część omawianego 2-płytowego albumu stanowią dzieła Hopkinsa pisane w latach jego największej działalności twórczej, przypadającej na czas tuż po zakończeniu II wojny światowej. Jest to muzyka tonalna, utrzymana w tradycyjnym nurcie, mająca w sobie wiele prawdziwie brytyjskiego ducha. Otwierająca płytę *Sonata altówkowa* jest

dziełem ambitnym. Ciekawostkę stanowią niskie dźwięki fortepianu, których nie może wykonać pianista realizujący główną część muzycznego zapisu. Kompozytor zaleca, by powierzyć je osobie przewracającej strony partytury – w prezentowanym nagraniu rolę tę przypadła... Antony'emu Hopkinsowi! Znakomite są dwie fortepianowe kompozycje Hopkinsa: *Rondo z II Sonata*, dedykowanej Michaelowi Tippettowi (cóż za wycucie stylu!) oraz *III Sonata cis-moll*. Dobrze napisana jest także *Partita g-moll* na skrzypce solo dedykowana Neville'owi Marrinerowi. Najciekawszymi kompozycjami zgromadzonymi na tej pierwszej płycie, są chyba jednak pieśni i muzyka kameralna. Te pierwsze reprezentuje uroczą, bardzo brytyjską w swym charakterze, kantatą *A Humble Song to the Birds*. Jej znakomitym wykonawcą jest tenor James Gilchrist, którego interpretacja znalazła się w omawianym albumie. Zabawnie brzmią *Trzy francuskie pieśni ludowe*. Co do kameralistyki, na płycie otrzymujemy dwie kompozycje na flet prosty i fortepian: *Suite* oraz *Pastiche Suite*. To urzekająca, pastelowe utwory, pełne łagodności. Tajemnicza wydaje się historia tego drugiego – po śmierci Sir Thomasa Beechama, jego partytura została, ku zdziwieniu kompozytora, odnaleziona w prywatnej bibliotece dyrygenta... Druga płyta albumu zawiera jeszcze kilka dopełniających kompozycji, o lżejszym charakterze i garść cennych dodatków. *Tango* na fortepian, *Trzy Pokusy* na flet prosty i fortepian, uroczą pieśń *Pierwsza Miłość z Jednego Wczesnego Poranka* (kompozycja z 1980 r.), a także *Straciłem moją Miłość* i *Melancholijna Pieśń* pełne są delikatnego wdzięku. W podobnym charakterze utrzymane są *Cztery Tańce* na flet prosty i fortepian. W dalszej części płyty słyszymy Antony'ego Hopkinsa recytującego swe zabawne wiersze. Po nich następuje zaś plejada kompozycji innych twórców – dedykowanych Hopkinsowi z okazji jego 90. urodzin. Są to drobne miniatury wokalne bądź fletowe Andrew Planta, Davida Matthews, Davida Dubery'ego,

Anthony'ego Gilberta, Gordona Crosse'a, Davida Ellisa, Josepha Phibbsa oraz Elisa Pehkonena. A na deser otrzymujemy dwie rejestracje historyczne – fragmenty musicalu i opery Antony'ego Hopkinsa. W tym ostatnim kompozytor występuje także w roli pianisty.

Wykonania generalnie utrzymane są na satysfakcjonującym poziomie. Zastrzeżenia mam co do śpiewaczki, sopranu Lesley-Jane Rogers, do jej mało interesującej barwy głosu, niepewnych wysokich dźwięków i paskudnej wibracji. Nad wibracją i barwą popracować powinien także flecista John Turner. Pozostali artyści dobrze wywiązują się ze swoich zadań.

W całości jest to chyba najbardziej atrakcyjny album poświęcony twórczości Antony'ego Hopkinsa i wśród miłośników muzyki XX w. utrzymanej w nurcie tradycyjnym, z pewnością znajdzie swych fanów.

Lukasz Kaczmarek

#### GEORG KRÖLL

##### Tagebuch, Diary

Udo Falkner, fortepian

Telos TLS 119 • w. 2012, n. 2011 • 140'56" ★★★★★

„Otwartość jest wszystkim, co mogę polecić” – tę myśl zawarł kompozytor Georg Kröll (ur. 1934 r.) na tylniej okładce płyty prezentującej jego obszerną kompozycję *Pamiętnik na fortepian*. Ten wychowanek Franka Martina i Bernda Aloisa Zimmermanna ma za sobą także pianistyczną karierę, może się zatem poszczycić świetną znajomością tajników instrumentu. Słuchanie/studiowanie *Pamiętnika* można rozpocząć od dowolnej części, ważne tylko, jak mówi kompozytor, by „zawsze patrzeć do przodu, a nie oglądać się do tyłu”. Składa się on ze 124 króciutkich miniatur. Słuchając *Pamiętnika*, skojarzenia z Bartłojowskim *Mikrokosmosem* nasuwają się same. Ale czy Kröll czyni swą kompozycją jakiś krok poza *Mikrokosmos*? Tak, wykorzystuje przecież na swój twórczy sposób serializm, zahacza nawet (aczkolwiek ledwie znacząco) o techniki aleatoryczne, co przejawia się już w samych uwagach



co do sposobu słuchania. Styl minimalistyczny i zwięzłość formalna są tutaj wszechobecne. Kröll analizuje, bada, przygląda się najdrobniejszym cząstkom dźwiękowym. W jego króciutkich i lapidarnych miniaturach trudno wyodrębnić tematy – można tu mówić chyba tylko o motywach, bardzo rzadko większych frazach. Kompozytor zdaje się czynić muzyczne aluzje... do *Játékok* Kurtága, utworów Helmuta Lachenmanna, Hansa Zendera, Oliviera Messiaena, Bernda Aloisa Zimmermanna, Franka Martina... Są to twórcy, którzy w jakiś sposób zaznaczyli się przecież w życiu Krölla, jakże więc mógłby „nie wspomnieć” o nich w swym *Pamiętniku*? Wspomina – i poprzez muzykę, i słowo, w postaci tytułów miniatur. Ważną rolę w życiu Georga Krölla odgrywa także wiara i duchowość. W *Pamiętniku* zaznaczyło się to przede wszystkim w postaci części *Gloria in excelsis Deo*.

„Granie *Pamiętnika* Krölla jest najczystsza przyjemnością” – mówi pianista Udo Falkner o wykonywanym dziele. I rzeczywiście, udowadnia to swoją świetną interpretacją. Artyście z pewnością pomogło w tym duże doświadczenie w pracy nad muzyką współczesną. Nie należy zapominać, że prócz pianisty Alexisa Weissenberga, profesorem Falknera był także kompozytor Karlheinz Stockhausen. A Falknerowskimi interpretacjami swojej muzyki zachwycał się nie kto inny, lecz Olivier Messiaen!

Na koniec pojawia się kilka pytań: m.in. na ile *Pamiętnik* Georga Krölla jest odbiciem jego emocji, a na ile stanowi świadectwo przemyśleń (pierwiastek intelektualny jest wszak bardzo silnie zaznaczony w kompozycji), a także, czy 124. miniatury, jakie słyszymy w omawianym albumie stanowią integralną, zamkniętą całość? Na to drugie pytanie możemy już w tym miejscu z całą pewnością odpowiedzieć nie, albowiem tym co preferuje Kröll jest otwarta forma, zaś jego dni, na szczęście, jeszcze nie odbiegły końca...

Łukasz Kaczmarek

WITOLD LUTOSŁAWSKI  
**Mała suita, Koncert wiolonczelowy, Grave, Symfonia nr 2**  
*Paul Watkins, wiolonczela • BBC Symphony Orchestra • Edward Gardner, dyrygent*

Chandos CHSA 5106 • w. 2012 • SACD, 70'04"

★★★★★

Hucznie obchodzony Rok Lutostawskiego nie może się obejść bez nowych nagrań jego muzyki, w czym celuje wspomagana polskimi finansami wytwórnia Chandos. W jej barwach ukazały się już łącznie cztery albumy: jeden z twórczością wokalnoinstrumentalną, zaś pozostałe z utworami symfonicznymi. Z końcem ubiegłego roku ich grono poszerzył kolejny krążek z wybitnymi interpretacjami bohaterów realizowanej serii – Orkiestry BBC pod dyrekcją Edwarda Gardnera z gościnnym udziałem wiolonczelisty Paula Watkina.

Ten ostatni sprawdził się bardzo dobrze w niełatwej roli odtwórcy dwóch znaczących pozycji dwudziestowiecznego repertuaru przeznaczonego na swój instrument: *Grave* w wersji z orkiestrą smyczkową (1981) oraz *Koncertu* (1970). Zwłaszcza w drugim przypadku wysoki poziom wykonania zasługuje na podkreślenie, albowiem konkurencja jest poważna, obejmuje słynne nazwiska, z adresem dedykacji i pierwszym wykonawcą, Mścisławem Rostropowiczem, na czele. Paul Watkins wyborne odnajduje się w stylistyce obu kompozycji, ożywiającej je głębokim, nasyconym dźwiękiem, wtopieniem się w wyraziste tony smyczków (*Grave*) czy ukazaniem odrębności swojej partii w dynamicznych, dramatycznych dialogach z całą orkiestrą, przede wszystkim blachą (*Koncert*). Współpracuje bezbłędnie z zespołem i dyrygentem, utrzymując bez przerwy wysokie napięcie emocjonalne. Artysta pokazuje wielką biegłość warsztatową niezbędną, by pokonać niebagatelne trudności techniczne, a zarazem muzykalność, potrzebną, by sprostać wymaganiom interpretacyjnym utworu. Oceniam jego występ wysoko, uznając go za niezwykle przekonujący i wznoszący wiele nowego do

dotychczasowej dyskografii obu dzieł.

Cały czas świetnie się sprawuje Orkiestra BBC, kierowana przed Edwarda Gardnera, której udziałem na niniejszym krążku oprócz wyżej wymienionych pozycji stało się wykonanie *Małej suity* (1951) oraz *II Symfonii* (1967). Rzecz jasna, ta ostatnia kompozycja dostarcza najmniej satysfakcji, lecz nie z winy angielskich artystów, lecz samego autora. Uznaję ją za muzykę „do wysiedzenia”, przeczekania. Może ona odstraszyć i zniechęcić początkującego odbiorcę, niewiele z niej niestety wynika. Miarą renomy i poziomu zespołu uczestniczącego w nagraniu, jednego z najlepszych na Wyspach Brytyjskich, jest fakt, iż nawet w przypadku tak trudnego i problematycznego dzieła pokazuje się ze swojej najlepszej strony. Sądzę, że miłośnicy awangardowego i abstrakcyjnego rozdziału twórczości Lutostawskiego będą wielokrotnie wracać do prezentowanej interpretacji, łączącej zalety wysmienitego odczytania skomplikowanej partytury z jakością gry całej formacji i jej poszczególnych sekcji oraz niewątpliwego zaangażowania kapelmistrza.

Omawiany album usatysfakcjonuje wielbicieli muzyki autora *Gier weneckich* za sprawą ciekawego doboru repertuaru, odpowiedniej realizacji technicznej, a przede wszystkim błyskotliwej, niebanalnej kreacji Orkiestry Symfonicznej BBC i Edwarda Gardnera. Ich udział jest najmocniejszą stroną zarówno prezentowanego krążka, jak i całej realizowanej do tej pory serii w barwach wytwórni Chandos.

Paweł Chmielowski

ITALO MONTEMEZZI  
**L'amore dei tre re**  
*Sara Jakubiak, Eric Barry, David Pershall, Nikolay Didenko, Jorge Prego, Joanna Gontarz, Magdalena Dobrowolska, Anna Fijałkowska, Tomasz Warmijak, Piotr Ronek • Chór Filharmonii Narodowej • Polska Orkiestra Radiowa*

Polskie Radio PRCD 1562-3 • w. 2012, n. 2 IV 2012 • 94'38"

★★★★★

Na początku 2013 r. Polskie Radio wespół ze Stowarzyszeniem im. Ludwiga von Beethovena i Narodowym Instytutem Audiowizualnym wydało dwupłytowy album z nagraniem zapomnianego dzieła Itala Montemezziego *Miłość trzech króli*, który stanowi zapis koncertowego wykonania utworu z ubiegłorocznego 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. To już piąty album operowy wydany tymi siłami.

*L'amore dei tre re* Montemezziego to poemat tragiczny w 3 aktach, do którego libretto napisał Sem Benelli. Prapremiera opery miała miejsce 10 kwietnia 1913 r. w La Scali. W następnym roku trafiła do MET, gdzie dyrygował nią Arturo Toscanini. W Nowym Jorku opera weszła do stałego repertuaru i od tego momentu była wystawiana na wielu scenach na świecie. Wszędzie spotykała się z przychylnym przyjęciem, a w jej obsadzie znalazły się wielkie gwiazdy operowe. W 1941 r. dokonano nagrania płytowego tego dzieła pod batutą kompozytora, który w czasie wojny przebywał na emigracji w USA. Po wojnie dzieło popadło w zapomnienie, a jego polskie wykonania i ten album stanowią próbę przywrócenia go do kanonu popularnych dzieł operowych.

W materiałach promocyjnych tego albu czytamy: opera Montemezziego łączy tradycję włoskiej dramaturgii operowej z dziedzictwem Wagnera, Ryszarda Straussa i Debussy'ego, tuzów muzyki początków XX w. Akcja poematu rozgrywa się w średniowiecznych Włoszech. W trzech aktach Sem Benelli przedstawia tragiczną miłość mężczyzn do jednej kobiety. Stary i niewidomy król Altury – Archibaldo, który odbiera prawne dziedzictwo jednemu synowi i zmusza do małżeństwa jego narzeczoną Fiozę z drugim, niekochanym przez kobietę synem Manfredem, przyczynia się do cierpienia młodych i szeregu dramatycznych zdarzeń, które kończą się śmiercią Fiory i jego dwóch synów. Pierwsze w Polsce wykonanie tej opery zostało zrealizowane we współpracy z Yale Opera Program (z Yale School of Music), kierowanym przez Doris

Yarick-Cross – światowej sławy sopranistkę i znakomitą nauczycielkę śpiewu, która przygotowała wszystkich solistów warszawskiego spektaklu.

Nagranie wydane na dwóch płytach jest bardzo dobre. Soliści, chór i orkiestra z wielkim zaangażowaniem wykonują muzykę Montemezziego. W sumie *L'amore dei tre re* słucha się z wielką przyjemnością. Kompozytor stworzył bardzo ciekawe i czarowne dzieło. Świetne tematy, zadziwiająco pięknie zilustrowane wszelkie pomysły i rozwiązania dramatyczne muzyką. Montemezzi poprowadził partie wokalne solistów w sposób wyborny. Dał śpiewakom dużo możliwości, by mogli się popisać na scenie zarówno od strony technicznej, jak i dramatycznej. To bardzo dobry utwór, szkoda, że zapomniany! Na uznanie zasługuje wzorcowy i bardzo elegancka edycja albumu. To przykład bardzo pięknego i dopracowanego wydania muzyki na płytach. Na koniec powtórzę to, co pisałem przy okazji prezentowania wcześniejszej produkcji operowej z Festiwalu Beethovenowskiego – *Marii Padilli*. Dalej zastanawia fakt, dlaczego wciąż przy wsparciu instytucji noszących dumne „narodowe” imię, jest tak mało polskiej muzyki. Dlaczego na Festiwalu Beethovenowskim, cieszącym się ponoć wielką europejską renomą, nie promuje się polskich oper, polskich symfonii i oratoriów, które wciąż czekają na odkrycie. Chyba większym zaszczytem i lepszym pieniądzy byłby fakt, że międzynarodowi artyści przyczyniają się do odkrywania, wciąż zapomnianych skarbów polskiej kultury. Oto jest pytanie...

Stefan Banasiak

**MAURICE RAVEL**

**Dzieła orkiestrowe wol. 1**

*Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin, dyrygent*

Naxos 8.572887 • w. 2012, n. 2011 • 67'37" ★★☆☆

Jakiś czas temu wytwórnia Naxos zaangażowała Orchestre National de Lyon do nagrania



wraz ze swym ówczesnym szefem, Junem Märklem, kompletu dzieł orkiestrowych Debussy'ego. Jesień 2012 r. przyniosła krążek inaugurujący nową serię wydawniczą poświęconą kolejnemu wielkiemu impresjonistce – Maurice'emu Ravelowi, wpisując się we fonograficzne obchody 75. rocznicy jego śmierci. Tym razem za serię odpowiedzialny będzie nowy kierownik artystyczny francuskiego zespołu, Leonard Slatkin. Amerykański maestro nawiązał niedawno współpracę z firmą Naxos, której owocami są dotychczas płyty z symfoniach Rachmaninowa (*Drużyna*) i Berlioz (*Fantastyczna*) oraz anonsowany właśnie pierwszy wolumin kolekcji nagrań dzieł Ravela. Rezultat wydaje się być podobnym do tego, który stał się udziałem interpretacji Juna Märkla w poprzednim projekcie. Budził mieszane uczucia u krytyków, nie pozwalając ocenić się jednoznacznie pozytywnie czy negatywnie.

Na omawianym albumie ciekawie dobrano repertuar, zawierający zarówno kompozycje lubiane i bardzo popularne (*Alborada del gracioso*, *Boléro*, *Pawana dla zmarłej infantki*, *Rapsodia hiszpańska*), jak i rzadziej goszczące w salach koncertowych (*Utwór w formie habanery*, *Menuet antyczny*, *Szeherazada*). Francuska orkiestra, w odróżnieniu od dyrygenta, ma tę muzykę we krwi, dlatego najmocniejszą stroną recenzowanej płyty jest właśnie udział tej formacji, sprawdzającej się wysmienicie i we fragmentach zespołowych, ewentualnie sekcyjnych, w których może pokazać swoje niewątpliwe walory: operowanie kolorami, brzmieniem, dynamiką, ładnie prowadzona fraza. Mnie ujęły przepięknie brzmiące instrumenty dęte i harfa, zwłaszcza

w nastrojowej *Pawanie* oraz błyskotliwa, wyraźnie zaznaczająca obecność perkusja (*Alborada del gracioso*, *Boléro*). Muzycy pokazują subtelność wyrazu, elegancję, jak również niewątpliwą energię, udowadniając doskonale opanowanie ze stylem muzyki Ravela. Szkoda jedynie, iż ogólna koncepcja Slatkina, poza zaledwie poprawnym odczytaniem partytur, nie wychodzi naprzeciw potencjałowi orkiestry. Dyrygent wydaje się być spokojnym, nawet anemicznym, unikać głębszych emocji i nie zmieniają tego należyte odegrane odcinki z wyraźnym pulsem rytmicznym. Brak tu prawdziwej pasji, energii, żywiołu, nieodwzajemnionych przecieży w dziełach autora *Mojej matki gęsi*. Pod tym względem nie przekonują ani najbardziej popisowe pozycje, czyli *Boléro* oraz *Rapsodia*, ani mało znana uwertura *Szeherazada*, olśniewająca przecieży dźwiękowym wyrafinowaniem i fantastyczną instrumentacją. Pod batutą Slatkina nie wywiera ona, podobnie jak zresztą pozostałe pozycje, odpowiedniego wrażenia, każąc domniemywać bardzo rutynowo, pozbawione kreatywności podejście do wymagających, znanych z dziesiątek innych kreacji kompozycji. Obawiam się, że na tle licznej konkurencji amerykański dyrygent na zaprezentowanym krążku nie ma nic do przekazania; ogólna sprawność w prowadzeniu orkiestry jest w tym przypadku absolutnie niewystarczająca. Nie budzi też mojego zachwytu realizacja techniczna nagrania. Dźwięk jest co prawda dość wyraźny i dobrej jakości, ale zarejestrowany na niskim poziomie głośności. W kulminacjach brak mu siły, potęgi brzmienia, o czym świadczą niezbyt przekonujące fragmenty *Boléro*, brzmiące głucho, nieczytelnie w całej masie obsady instrumentalnej, dość monotonicznie pod względem dynamicznym.

Być może niektórych słuchaczy zszokuje tak wyraźnie sprzecyzowana krytyka pod adresem doświadczanego dyrygenta, lecz druzgocący rezultat porównania niniejszego nagrania z innymi (Charles Dutoit, Decca; Seiji Ozawa i Claudio Abbado, DG), nie daje mi innej możliwości

oceny najnowszej płyty wytwórni Naxos. W kontekście bogatej dyskografii muzyki orkiestrowej Mauricego Ravela jawi się ona jako lekko rozczarowująca i pozostaje mieć nadzieję, że kolejne propozycje tej serii okażą się bardziej przekonujące.

Paweł Chmielowski

**FRANZ SCHUBERT**

**Symfonia nr 8 i 9**

*Philharmonia Festiva • Gerd Schaller, dyrygent*

Profil PH12062 • w. 2012, n. 2011 • 93'03" ★★★★★

Bardzo lubię płytowe spotkania z Gerdem Schallerem i orkiestrą Philharmonia Festiva na publikowanych przez wytwórnię Profil kolejnych albumach wyżej wymienionych wykonawców. Przed nami następna pozycja fonograficzna i znów wybitne artystyczne osiągnięcie w symfonicznym repertuarze doby romantyzmu germańskiego kręgu kulturowego. Przedstawiam tym razem bardzo ciekawe kreacje dwóch ostatnich, najczęściej prezentowanych *Symfonii* Franciszka Schuberta. Nie brak tu, jak poprzednio w przypadku dysków z muzyką Goldmarka i Brucknera, niespodzianki fonograficznej w postaci rejestracji, pełnej, czteroczęściowej wersji słynnej *Niedokończonych*. Autor rekonstrukcji, William Carragan, włożył wiele pracy, by nadać odpowiednią postać szkicom trzeciego ogniwa, co wypadło bardzo przekonująco. Gorzej ma się sprawa z finałem, którego materiał został w całości zaczerpnięty z muzyki teatralnej do *Rozamundy*. Właśnie ten fragment powinien mieć na myśli Robert Schumann, pisząc o niebiańskich dłużyznach w symfonice Schuberta. Ostatni ustęp *Ósmej* w takim wydaniu niezbyt mnie intryguje, dlatego pozostaje przy powszechnie znanej, niekompletnej wersji arcydzieła. Tym niemniej, całość jest interesująca i warto się z nią zapoznać, by samemu przekonać się, na ile podobne opracowania mogą pomóc lub zaszkodzić oryginałom.

Zarówno *VIII*, jak i *IX Symfonia*, brzmią w prezentowanych nagraniach doprawdy wysmienicie, co zasługuje na szczególną



uwagę, jako że mamy do czynienia z koncertowymi rejestracjami, dokonanymi przed dwoma laty w Bad Kissingen. Wysoko sobie cenię dyrygencką sztukę Gerda Schallera, który jak dotąd mnie nie rozczarowuje. Po raz kolejny udowodnił idealne wczucie się w stylistykę wykonywanych dzieł, dzięki czemu obie kompozycje brzmią świeżo, oryginalnie, przekonująco – nie ma w nich śladu nudy! Kapelmistrz zadbał o płynne, dość szybkie, lecz niezagonione tempa, oraz doskonały balans poszczególnych grup w orkiestrze. Ma to swoje wielkie zalety: można się naprawdę delektować wspianiałymi, śpiewnymi melodiami i jakością gry przede wszystkim instrumentów dętych drewnianych, zaś blacha agresywnie nie dominuje i nie narzuca tonu brzmieniu całości, jak to często bywa w przypadku innych nagrań, zwłaszcza naj słynniejszych dyrygentów, dla których „głośno” oznacza „dobrze”. Znowu mogę także powtórzyć, że słuchanie występu zespołu Philharmonia Festiva, jest czystą przyjemnością, lecz nie dziwi to w przypadku świetnej niemieckiej orkiestry, cechującej się zdyscyplinowaniem i wybitną kulturą wykonawczą.

Prezentowany dwupłytowy album wytwórni Profil jest jej kolejnym sukcesem, zasługującym na uznanie miłośników wielkiej, romantycznej symfoniki.

Paweł Chmielowski

**GEORG PHILIPP TELEMANN**  
**Ouvertures pittoresques**

*Arte dei Suonatori*

Bis 1979 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 77'12"



Powoli, powoli i oto doczekaliśmy się w Polsce zespołu barokowego na światowym poziomie... Śledzę poczynania *Arte dei Suonatori* od dawna. Przyszan szczerze, że wcześniejsze płyty nie przekonywały mnie zbyt do estetyki prezentowanej przez Zespół. Jak już wspominałem na łamach **Muzyka21** w europejskim wykonawstwie baroku można wyróżnić szczególnie dwa nurty – ten

prezentowany przez Holendrów i Anglików oraz z okolic, tzn. z Belgii, Luksemburga oraz drugi inny nurt – śródziemnomorski z Włoch oraz pokrewne brzmiące zespoły z Francji oraz Hiszpanii. O ile interpretacje holenderskie, angielskie i belgijskie kompletnie mnie nie przekonują, a wręcz są dla mnie nie do zaakceptowania o tyle jestem zapalonym zwolennikiem Włochów, Francuzów i Hiszpanów. Pośrodku tych dwóch barokowych światów z racji położenia geograficznego, ale i wypośrodkowania stylistycznego znajdziemy Niemców, którzy, słuchając najnowszych nagrań Freiburger Barockorchester oraz Musica Antiqua Köln zdają się przybliżać do Włochów... *Arte dei Suonatori* po wielu latach gry na modłę i sposób holenderski zaczynają brzmieć jak zespoły niemieckie. Nie znajdziemy w ich grze specjalnie zawrotnego temperamentu i muzycznego ognia, jak w przypadku *Il Giardino Armonico* czy *Europa Galante* lecz nie zanudzimy się też, jak to może mieć miejsce w przypadku interpretacji rodzeństwa Kuijkenów czy *Holland Baroque Society*. Usłyszyszysz za to piękne, miękkie barokowe brzmienie. Gdy usłyszałem płytę z uwerturami oraz *Koncertami polskimi* Telemanna, najbardziej urzekło mnie piękne, miękkie brzmienie zespołu. Zarówno smyczków z basso continuo, jak i gościnnie występujących oboistów, fagocistów oraz trębaczy z perkusją. Trochę żal, że nie znaleziono w Polsce instrumentalistów trudniących się sztuką gry na oboju i fagocie barokowym... Mocno rozbudowane, składające się z kilku części uwertury oraz koncerty są dziełami znakomitymi, w których mimo wszystko niedoceniany, wielki kompozytor, jakim był Georg Philipp Telemann, pokazał doskonałą warsztat – gdzie w jedynie sobie znany, zabawny sposób różnicuje poszczególne części utworów. Niesamowite jest muzyczne przedstawienie charakterystyk konkretnych ludów zamieszkujących Europę w *Uwerturze b-moll* TWV 55:B5 zwanej *Uwerturą Narodów*. Po Turkach, Szwajcarach, morskowiczach oraz Portugalczykach kompozytor pokazuje

nam „kulawych” oraz „gońców”. Możemy dokładnie usłyszeć nierówny chód tych pierwszych oraz szybkość drugich... W *Uwerturze „Jointes d'une suite tragi-comique” D-dur*, TWV 55:D22 usłyszyszysz jak kompozytor przedstawia trzy choroby oraz podaje muzyczne lekarstwa na ich uleczenie... Zarówno w uwerturach, jak i w *Koncertach polskich*, gdzie Telemann w doskonały sposób uwiecznił elementy polskiej muzyki ludowej na jak to sam określił „sposób włoski”, usłyszyszysz wszystko to co usłyszeć powinniśmy. Jest to zasługą francuskiego kapelmistrza ze Strasburga – Martina Gester. Jak już wspominałem orkiestra gra świetnie, ukazując tym samym pełnię muzycznego malarstwa Mistrza Telemanna.

Krzysztof Korzeń



**GIUSEPPE VERDI**  
**Viva Verdi – uwertury i preludia**

*Filarmonica della Scala • Riccardo Chailly, dyrygent*

Decca 478 3559 • w. 2012 • 73'55"

★★★★

W tym roku cały muzyczny świat obchodzi 200-lecie urodzin Wagnera i Verdiego. Pierwszy z nich urodził się 22 maja 1813 r. w Lipsku, drugi 10 października w La Roncole. Obaj odcisnęli trwały ślad w historii opery stając się zarazem wyznacznikiem jej dalszego rozwoju.

Album *Viva Verdi*, nagrany w ubiegłym roku, zawiera Verdiowskie uwertury, preludia oraz niemal już zupełnie zapomnianą muzykę baletową z *Jeruzalem*, będącym przeróbką opery *Il Lombardi alla prima Crociata*. Przeróbka została dokonana w 1847 r. na zamówienie Opery Paryskiej, a wiadomo jak Paryż, to nie mogło się obejść bez obszernej sceny baletowej. Od-

bywa się ona w haremie, dlatego muzyka ma delikatnie wschodni koloryt. Właśnie to stara się – z powodzeniem – eksponować w swoim ujęciu Riccardo Chailly.

Wracając do Verdiowskich uwertur należy zaznaczyć, że wiele z nich wiezie samodzielny koncertowy żywot. Tak jest w przypadku rzadko pojawiających się na scenach operach *Joanna d'Arc*, *Alzira*, *Korsarz* czy wspomniane już *Jeruzalem* mających charakter popularnego wówczas potpourri (zestawienie muzycznych fragmentów występujących w danej operze). Taki też charakter ma uwertura do *Nabucco* i *La forza del destino*, w przypadku pierwszej możemy podziwiać dynamikę i pięknie wyeksponowane crescendo, druga ujmuje sposobem przeprowadzenia głównego tematu obrazującego nieuchronność losu prowadzącego do finałowej tragedii.

Nie mniejszą satysfakcję daje wysłuchanie kilku preludów, wśród których można podziwiać subtelność piano tego poprzedzającego pierwszy akt *Traviaty* czy mroczny charakter finałowej zinstrumetowanego wstępu do *Makbeta*. Nie inaczej jest w przypadku wstępu do pierwszego aktu *Aidy*, w którym skrzypce pięknie wiodą temat miłości Aidy do Radamesa.

Riccardo Chailly przy dyrygenckim pulpicie dba o to, by zaprezentować w pełni charakterystyczną dla Verdiego śpiewną melodykę i energię. Co znakomicie ułatwia mu znakomita i przejrzysta gra orkiestry tak w tutti jak i realizacji wielu solówek.

Adam Czopek

**LOUIS VIERNE**  
**Symfonie organowe nr 1 i 2**

*Hans-Eberhard Roß, organy*

Audite 92.674 • w. 2012, n. 2012 • SACD, 65'50"

★★★★★

Omawiana płyta jest pierwszą w serii wytwórni Audite, upamiętniającej 75. rocznicę śmierci francuskiego kompozytora i organisty, Louisa Vierne (1870–1937). Był on uczniem Césara Francka i Charlesa-Marie Widora, słynnym organistą paryskiej Notre Dame. Będąc niemal

całkowicie niewidomym, w ciągu swego życia doświadczył wielu trudnych lat, które przetrwał, jak wspominał, jedynie dzięki swej wytrwałości i ambicji. Zmarł, jak sam marzył, przy swoich ukochanych organach Katedry Notre Dame. Louis Vierne jest twórcą 6 symfonii organowych, z których dwie najwcześniejsze pojawiają się na omawianej płycie. Ciekawy wydaje się już sam układ tonacji kolejnych dzieł: d-moll, e-moll, fis-moll, g-moll, a-moll, h-moll. *I Symfonia d-moll* op. 14, dzieło 29-letniego Viernego, została rozslawiona przez innego kompozytora-organistę, Alexandre'a Guilmanta. Jest to jedyna symfonia Louisa Vierne'a, składająca się z sześciu części (pięć pozostałych zawarł kompozytor w formie 5-częściowej). Pragnął oddać w niej hołd czterem wielkim postaciom muzycznym, które wywarły nań najbardziej znaczący wpływ. Janowi Sebastianowi Bachowi – poprzez zamieszczenie *Preludium i Fugi* jako dwóch pierwszych części *Symfonii*, Césarowi Franckowi – nawiązując do jego kompozytorskiego stylu w wspomnianym *Preludium*, Charlesowi-Marie Widorowi, w którym Vierne widział największego wirtuoza organów, a także Alexandre'owi Guilmantowi, dedykując mu swą kompozycję. Decydującą rolę formotwórczą *I Symfonii* Louisa Vierne'a odgrywa doskonale interwał kwarty czystej, wykorzystany w większości tematów. *II Symfonia e-moll* op. 20 ukończona została w roku 1903. Zachwycał się nią sam Claude Debussy! W dziele tym Vierne operuje bardziej wyrazistym i osobistym językiem kompozytorskim aniżeli w *I Symfonii*. Bez wątplenia, tak *I*, jak i *II Symfonia* Louisa Vierne'a, zajmują miejsce wśród najważniejszych kompozycji organowych wszechczasów. Na omawianej płycie otrzymujemy je w wykonaniu niemieckiego organisty, Hansa Eberharda Roßa. Artysta gra na imponującym instrumencie: współczesnych organach Golla kościoła św. Marcina w Memmingen. Prezentuje on twórcze i krytyczne, lecz zawsze pełne szacunku podejście do dzieła Louisa Vierne'a. „W toku czasu,

do partytury *Symfonii* zakradły się niezliczone i oczywiste błędy i niedokładności” – pisze Roß. Wiele miejsc wymaga zatem od wykonawcy dokonania wyboru, pewnego kompromisu, co, dysponujący olbrzymim doświadczeniem i autorytetem, Roß, czyni w przekonujący sposób. Opiera się on na oryginalnym muzycznym tekście, wykorzystując badania swego profesora, Günthera Kaunzingera, ucznia Maurice'a Duruflé, słynnego organisty, ucznia i przyjaciela samego Louisa Vierne'a. Swoje decyzje wyjaśnia Roß w krótkim, acz wyczerpującym komentarzu. W całości jest to w pełni profesjonalna i dopracowana płyta, nie tylko o wielkich walorach artystycznych, lecz także naukowych.

Lukasz Kaczmarek



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
**Symfonia nr 19, Sztandar pokoju**  
 St. Petersburg State Symphony Orchestra • Vladimir Lande, dyrygent  
 Naxos 8.572752 • w. 2012, n. 2011 • 55'36"  
 ★★★★★

Rozrasta się powoli kolekcja nagrań muzyki Mieczysława Weinberga w barwach wytwórni Naxos. Obejmuje już kilka krążków z utworami wiolonczelowymi, kompozycjami na skrzypce i orkiestrę, wreszcie zaś z symfonią. Do grona tych ostatnich dołącza teraz kolejny album z interpretacjami Władimira Landego, prowadzącego Państwową Orkiestrę Symfoniczną z Sankt Petersburga. W repertuarze naszego rodaka zadebiutowali udanie dyskiem zawierającym *Rapsodię na tematy mołdawskie* oraz *VI Symfonię*.

Na najnowszej płycie znalazły się tym razem dzieła czysto instrumentalne, ukończone w tym samym, 1985 r.: *XIX Symfonia*

„*Jasny maj*” oraz poemat *Sztandary pokoju*. Mamy więc tu do czynienia z późną twórczością Weinberga, wymagającą od słuchacza dużego skupienia, przyzwyczajenia się do pewnej surowości wyrazu, bogactwa instrumentacji, ważkich muzycznych myśli, niewątpliwego ładunku emocjonalnego, co nie dziwi w przypadku *Dziewiętnastej*, będącej ukoronowaniem „wojennej” symfonicznej trylogii. W sąsiedztwie tak ważnego utworu błędnie nieco wartość dla uczczenia zjazdu KPZR, ale i one zasługują na uwagę jako zupełnie u nas nieznaną pozycją zróżnicowanego i imponującego pod względem ilościowym dorobku autora *Kwiatów polskich*. Szkoda, że nie uzupełniono materiału nagranych na płytę o inne opusy – można było w ten sposób wykorzystać prawie 25 minut, a przecież wartych pokazania dzieł tego kompozytora nie brakuje.

Władimir Lande ze swoim zespołem wykonuje naprawdę wartościową pracę, nagrywając kolejne dzieła Weinberga dla wytwórni Naxos (mam nadzieję, że to dopiero początek serii!). Na omawianej płycie wykonawcy sprawdzają się bardzo dobrze jako przewodnicy po nierzadko niełatwej, lecz fascynującej twórczości wielkiego kompozytora. Podążają krok w krok za jego myślami, realizując zapisy partytur zgodnie z intencjami twórcy. Ukazują go jako mistrza w operowaniu orkiestrą, znawcę jej barw i możliwości, a przy tym wyśmienitego architekta, kładącego duże znaczenie na formę. Łącząc wysoki poziom techniczny swojej kreacji z odpowiednią ekspresją, czynią z kompozycji naszego rodaka muzykę żywą, ważną, przekonującą, poruszającą, wartą zainteresowania. Imponuje brzmienie całej formacji, szczególnie efektowne w dramatycznych bądź błyskotliwych fragmentach tutti, zapadają także w pamięć liczne odcinki solowe, udowadniające zarówno kunszt muzyków z Sankt Petersburga, jak i wyrafinowanie instrumentacji.

Niniejszy krążek jest następną ważną pozycją w rozrastającej się dyskografii pokazanego

dorobku twórczego Mieczysława Weinberga. Z tego powodu, jak również ze względu na przekonujące i kompetentne wykonanie rosyjskiej orkiestry i dyrygenta, polecam go miłośnikom twórczości kompozytora, słuchaczom ceniącym oryginalny, słabo poznany repertuar oraz przede wszystkim koneserom muzyki polskiej.

Paweł Chmielowski



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
**VIII Symfonia Kwiaty polskie op. 83**  
 Rafał Bartmiński, tenor; Magdalena Dobrowolska, sopran; Ewa Marciniak, alt • Orkiestra i Chór Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent  
 Naxos 8.572873 • w. 2013, n. 13 – 16 VI 2011 • 58'32"  
 ★★★★★



**Komplet dzieł fortepianowych • 3: Notatnik dziecięcy op. 16, 19 i 23; 21 Łatwych utworów op. 34; Kan-Kan**  
 Allison Brewster Franzetti, fortepian  
 Grand Piano GP610 • w. 2012, n. 2010 • 61'49"  
 ★★★★★

**Komplet dzieł fortepianowych • 4: III Sonata op. 31, V Sonata op. 58, Dwie fugi dla Ludmiła Berlińskiej, VI Sonata op. 73**  
 Allison Brewster Franzetti, fortepian  
 Grand Piano GP611 • w. 2013, n. 2009-2010 • 64'36"  
 ★★★★★





Muzykę Mieczysława Weinberga promujemy i polecamy melomanom na naszych łamach nieustannie. Jest ona w ostatnich latach najczęściej nagrywaną polską muzyką na świecie. Teraz prezentujemy trzy nowe płyty z muzyką Weinberga. Są nimi światowa premiera nagrania *VIII Symfonii „Kwiaty polskie”* oraz część 3 i 4 z kompletu muzyki fortepianowej. Wszystkie trzy płyty pochodzą z katalogu Naxosa. *VIII Symfonia „Kwiaty Polskie”* op. 83 Mieczysława Weinberga jest dziełem niezwykłym i bardzo pięknym zarazem. Stanowi bardzo osobistą wypowiedź doświadczonego wielkimi tragediami w latach II wojny światowej kompozytora. Ten 10-częściowy utwór powstał w roku 1964, był pierwszą wielką symfonią chóralną twórcy. Weinberg w warstwie tekstowej sięgnął do poezji Juliana Tuwima i wybrał kilka jego wierszy z poematu *Kwiaty polskie*. Oryginalnie symfonia jest wykonywana po polsku. Dzieło przeznaczone jest na tenor solo (wsparte w kilku miejscach przez solo sopranu i altu), chór i wielką orkiestrę. Jest to bardzo poruszające i osobiste dzieło, choć sama muzyka nie epatuje jakimś wielkim smutkiem i ciemnymi barwami mimo czasami wstrząsających słów poezji Juliana Tuwima. Jest jednak w tej muzyce jakieś niecodzienne światło nadziei, pociechy i zamyślenia nad tragicznym ludzkim losem. Wielu badaczy muzyki Weinberga uważa, że najbardziej poruszającą jest ósma część dzieła, zadedykowana matce („mojej matce polskiej, mojej matce żydowskiej”). Uderza w niej niemal nienaturalne w kontekście podejmowanego tematu skupienie i dystans. Bardzo odpowiednie w takim kontekście wydają się słowa samego kompozytora,

który wyznał: „Wiele moich utworów jest związanych z tematem wojny. To niestety nie był mój wybór. To było podyktowane przez mój los, przez tragiczny los moich krewnych. Za mój moralny obowiązek uznaję pisać o wojnie, o okropnościach, jakie dotknęły rodzaj ludzki w naszym stuleciu”.

To premierowe nagranie Orkiestry i Chóru Filharmonii Warszawskiej prowadzone przez Antoniego Wita, gdzie solistą jest Rafał Bartmiński należy uznać za bardzo dobre. Brzmienie smyczków jest lekkie, faktura przejrzysta, z łatwością śledzi się wszelkie przemiany tematu. Pięknie i bogato prezentują się wszelkie solówki instrumentalne. Dyrygent perfekcyjnie kształtuje właściwy przebieg dramatyczny tej trudnej wykonawczo symfonii. Poszczególne sekcje orkiestry są pełne wyrazu, brzmienie orkiestry jest zarysowane ostro i wyraziście, a gdy trzeba nawet dosadnie. Antoni Wit prowadzi orkiestrę pewnie i spokojnie. Chór brzmi okazale, ciepło, gdy tekst poetycki i zamierzenie kompozytora pozwala jest zwiny, lekki, a nawet sugestywny i bardzo ekspresyjny. Antoni Wit sięga w głąb muzyki Weinberga wydobywając wyraźne kontury dzieła, indywidualizuje motywy i tematy. Bardzo przypadły mi do gustu bliskie plany dźwiękowe, które zdradzają bogatą kolorystykę i niezwykle klimat muzyki Weinberga. Nagranie niestety ma tylko jeden słaby punkt. Nie do końca zadowolająca a perfekcyjna dykcja, artykulacja i czytelność podawanego tekstu Tuwima. Weinberg nigdy nie przykrywa muzyką ani solisty ani chóru. Jednak polszczyzna jest piętą achillesową tego nagrania. Asam Naxos nie ułatwia zadania, bowiem tekst dzieła można znaleźć tylko na stronie internetowej wydawcy (a tam jest tylko po polsku, bez żadnego tłumaczenia na inne języki), nie ma go bowiem w ceniutkiej książeczce płytowej. Muzyka fortepianowa Mieczysława Weinberga ukazuje się w Grand Piano w kompletnej realizacji amerykańskiej pianistki Allison Brewster Franzetti na dużym fortepianie koncertowym Fazioli. Grand Piano (specjalne i droższe) wydawnictwo należą-

ce do Naxos specjalizuje się w kompletnych edycjach utworów fortepianowych różnych kompozytorów z wielu epok.

Trzeci wolumin dzieł Weinberga to tzw. muzyka dziecięca, swego czasu bardzo popularna w Związku Radzieckim, bowiem była potrzebna do kształcenia całego mnóstwa adeptów sztuki pianistycznej. Zatem dzieła Weinberga wpisywały się w te potrzeby. Amerykanka zarejestrowała na tej płycie trzy księgi op. 16, op. 19, op. 23 *Notatników dziecięcych*, a także 21 *łatwych utworów* op. 34. Płytę zamyka urocza miniatura, czyli *Kan-Kan*. Utwory dziecięce ujmują prostotą, figlarnością ilustracyjnością użytych środków. Przez niezbyt trudną fakturę muzyczną i techniczną na głowę kompozytora spadła ostra krytyka. W sumie jednak muzyka broni się sama i ujmuje elegancją i prostotą. Nie są to tylko utwory dla młodych pianistów i uczniów, ale dojrzały artysta też może się pięknie pokazać swoją sztukę i wrażliwość przy ich graniu. Czwarta płyta z kompletu dzieł fortepianowych Mieczysława Weinberga zawiera trzy sonaty i dwie fugi. Trzy sonaty: nr 3 op. 31, nr 5 op. 58 i nr 6 op. 73 to dzieła niezwykle trudne technicznie, ale muzycznie bardzo różnicowane i bogate emocjonalnie i wyrazowo. *III Sonata fortepianowa* powstała w okresie po przybyciu kompozytora do Moskwy w sierpniu 1943 r. Wtedy to w jego życiu nastąpił tzw. okres względnej stabilności w życiu osobistym i niezwykła seria twórczej witalności. Efektem tego jest właśnie ta sonata napisana w tydzień pod koniec stycznia i na początku lutego 1946 r. Zawiera w sobie głębię ekspresji pięknie wpisana w misteryjną strukturę muzyczną. Pozostałe dwie sonaty, ostatnie z numerowanych dzieł tego rodzaju, czyli *V i VI Sonata*, to zupełnie inny świat. Głęboko wyraziste, trudne technicznie i znakomicie urozmaicone muzycznie powstały: *V* w 1956 r. i *VI* w 1960 r. Więcej o samych dziełach fortepianowych Weinberga nagranych na tych dwóch płytach można przeczytać w bardzo interesujących książeczkach, gdzie autorem komentarza

jest wybitny znawca twórczości kompozytora David Fanning. Wykonanie zaprezentowane przez Allison Brewster Franzetti jest bardzo piękne. Pianistka w sonatach szczególnie wyszukuje właściwą równowagę pomiędzy ciężkim charakterem fragmentów dysonansowych a wirtuozowskimi i delikatnymi przypluwami i odpływami bardziej lirycznych fragmentów dzieł. W sonatach szczególnie stawia na skonstruowanie całościowej dramaturgii i wymowy dzieła, na pierwszy plan wydobywa ich melodykę i bogactwo rytmiczne. W utworach dziecięcych jest delikatna i refleksyjna. Allison Brewster Franzetti ma wielkie wyczucie muzyki Mieczysława Weinberga, odznaczając ogromną muzykalnością i bezbłędną techniką oraz bogatym, intensywnym dźwiękiem. Jest to emocjonująca, ekscytująca i fascynująca interpretacja dzieł Weinberga. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik



NICOLA BENEDETTI  
The Silver Violin

Decca 478 3529 • w. 2012, n. 2012 • 77'57"  
★★★★★

*The Silver Violin* to już druga płyta Nicolii Benedetti – skrzypaczki o włosko-szkockich korzeniach – nagrana dla wytwórni Decca. Jej debiutem był album *Italia*, na którym zarejestrowane zostały utwory skrzypcowe starych włoskich mistrzów. Na prezentowanym tutaj krążku Nicola Benedetti sięgnęła po zupełnie inny program. Zaprezentowała kompozycje późniejszych epok – utwory gigantów muzyki symfonicznej oraz filmowej. Nieprzypadkowo zresztą płyta nosi tytuł *The Silver Violin*, ukazując

głównie muzykę skrzypcową napisaną lub wykorzystaną na potrzeby srebrnego ekranu. Na płycie znajdziemy utwory m.in.: Szostakowicza, Mahlera, czy Korngolda a także Williamsa, Hessa, Marianello, czy twórcy muzyki do *Władcy Pierścieni* – Howarda Shore'a.

Swoją recital Benedetti otwiera tematem z filmu *Lista Schindlera*, skomponowanym przez Johna Williamsa. Skrzypczka z niezwykłą wrażliwością traktuje każdą nutę tego utworu, wprowadzając słuchacza w dramatyzm świata ukazanego w filmie Spielberga. Niezwykle długie frazy legato zabarwia wielką dozą gorczy i melancholii, pokazując już na samym wstępie, że potrafi poruszyć, zaciekawić oraz wprowadzić swoją grą w stan głębokiego smutku.

Dwie pozycje z omawianego albumu to ukłon w stronę opery – arie z *Die tote Stadt* Ericha Wolfganga Korngolda. Nie po raz pierwszy zdarza się, że wytrawni instrumentalści (choćby Yo Yo Ma czy Joshua Bell), grają melodie z arii operowych. Bez użycia słów – to wielka sztuka! W tych wykonaniach słychać wtedy niezwykle kunszt prowadzenia fraz, który do złudzenia imituje piękny i poruszający śpiew. W pierwszej arii (*Tanzlied des Pierrot*) przeznaczona na baryton, skrzypce w dolnym rejestrze brzmią słodko i miękko, lecz gdy melodia wznosi się do góry to dźwięk instrumentu wydaje się nieco zbyt jaskrawy. W sopranowej arii *Glück, das mir verblieb* Benedetti udaje się już osiągnąć odpowiednią dla tego utworu barwę. W obu ariach słychać niezwykłą emocjonalność solistki i odnosi się wrażenie, że nie odgrywa ona jedynie nut partii wokalne, tylko rzeczywiście śpiewa.

Tango *Por una cabeza* Carlosa Gardela to chyba najbardziej znane tango wszech czasów, które Nicola Benedetti nagrała wraz Kseniją Sidorową (akordeon), Alexanderem Sitkovetskim (skrzypce), Leonardem Elschenbroichem (wiolonczela) i Alexeijem Grynyukiem (fortepian). W kompozycji tej wszyscy muzycy niezwykle korzystnie wypadają w lirycznych fragmentach. Jednak, gdy chcą oddać ognisty charakter

tango, dźwięk traci na szlachetności i klarowności. W wyobraźni słuchacza nie rodzi się obraz tancerzy, którzy wirują na parkiecie, lecz skupia się on raczej na zbyt głośnym i jakby przeforsowanym tonie instrumentów.

Muzyka filmowa Dymitra Szostakowicza była dla Nicoli Benedetti wielkim odkryciem. W *Romansie (Młodość)* z filmu *The Gatsby*, wraz towarzyszeniem orkiestry, tworzy delikatny, spokojny, obraz muzyczny, wypełniony wieloma kolorami dźwiękowymi. Temat pięknie nakreślony przez Bendetti, przejmując orkiestrą, która rozwija go do niebywałych rozmiarów. Czysta przyjemność słuchania! W kameralnym *Preludium* z tego samego filmu, Benedetti gra z Alexanderem Sitkovetskim (skrzypce) oraz Alexeijem Grynyukiem przy fortepianie. Instrumenty trojga artystów prawdziwie współgrają w niezwyklej harmonii. Nicola Benedetti i Alexei Grynyuk czarują też niebywałymi, wręcz niebiańskimi frazami w temacie *My Edward & I* Daria Marinello z filmu *Jane Eyre*. A wszystko to zatopione w subtelnym dźwięku Bournemouth Symphony Orchestra pod batutą Kirilla Karabitsa. Kolejną pozycją zaprezentowaną przez skrzypczkę i Bournemouth Symphony Orchestra pod dyktando Kirilla Karabitsa jest *Koncert skrzypcowy* op. 35 Korngolda. Napisany za namową światowej klasy skrzypka Bronisława Hubermana w 1945 r. trzyczęściowy koncert odwołuje się do idiomu „fin de siècle” i jest głęboko osadzony w duchu muzyki filmowej. Dwie pierwsze części (*Moderato nobile* i *Romance: Andante*) wykonane są przez Nicolę Benedetti oraz orkiestrę z wielkim spokojem, pietyzmem oraz tak ważnym w muzyce wyuczaniem czasu. Natomiast w trzeciej części *Finale: Allegro assai vivace* Nicola Benedetti pokazuje swój niezwykle warsztat wiolinistyczny. Bez żadnego wysiłku przemierza przez najdrobniejsze nuty i trudne pasáže. Wszystko to realizuje dźwiękiem błyszczącym i nierzadko jeszcze jedno odniesienie do tytułu albumu. Wspaniała interpretacja, zapierająca dech w piersiach!

Podsumowując należy stwierdzić, że album zatytułowany *The Silver Violin* to niebywały sukces skrzypczki Nicoli Benedetti, która występuje tutaj nie tylko jako solistka, ale także jako niezwykle wrażliwa kameralistka. Świetnie skonstruowany program skłania do refleksji. Dla fanów muzyki filmowej będzie to krok w stronę muzyki poważnej. A miłośnicy klasyki wybiorą się w filmową podróż. Do płyty dołączona jest książeczka, w której odnajdziemy komentarze Jessici Duchen oraz fragmenty wywiadów z bohaterką albumu.

Na samym krążku znajdziemy również bardzo atrakcyjną sesję zdjęciową skrzypczki, w której artystka została wystylizowana niczym postacią rodem z Hollywood. I dobrze... Nicola Benedetti tą płytą udowodniła, że gwiazdą takiego właśnie formatu jest!

Damian Ganclarski

BIAŁE I CZERWONE

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia

Bólt Records BRSE07 • w. 2012 • 211'44" ★★★★★

Bólt Records od pewnego czasu wydaje na płytach twórczość, która powstawała przez lata w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Na jesieni zeszłego roku wydano trzy płytowy album o intrygującym tytule *Białe i czerwone*.

O działalności studia ciekawie pisze jego obecny dyrektor Marek Zwyrzykowski: „Studio Eksperymentalne Polskiego Radia rozpoczęło działalność w 1957 r., 9 lat po studiu Pierre'a Schaeffera w Paryżu, 6 lat po Studio für elektronische Musik w Kolonii i 2 lata po Studio di Fonologia Musicale w Mediolanie. Było zatem czwartym w kolejności profesjonalnym centrum twórczości elektronicznej w Europie. Powstanie studia rozpoczęło erę muzyki elektroakustycznej w Polsce, chociaż już wcześniej pojawiły się jej zapowiedzi w postaci muzyki filmowej i teatralnej, m.in. Andrzeja Markowskiego i Włodzimierza Kotońskiego. Założycielem Studia oraz jego szefem przez 28 lat (do roku 1985) był Józef Patkowski (1929–2005)

– muzykolog, akustyk, animator życia muzycznego, późniejszy wieloletni Prezes ZKP. Studio współtworzył oraz opracował jego koncepcję techniczną Krzysztof Szlifirski, który kierował jego działalnością od 1998 do 2004 r. W latach 1985–1998 na czele studia stał kompozytor Ryszard Szeremeta. Powstanie Studia Eksperymentalnego podczas popaździernikowej odwilży było fenomenem w tej części Europy. Wyprzedziliśmy Sztokholm oraz wiele innych centrów muzycznych, które dostrzegły możliwości warsztatu elektronicznego dopiero w latach 60.”.

Ten trzy płytowy album prezentuje tzw. „twórczość zaangażowaną”, stąd nawiązanie to tego aspektu działalności studia zawarte jest w tytule *Białe i czerwone*. Pierwsza z trzech płyt nawiązuje do II wojny światowej z najważniejszym dziełem albumu, czyli równie słynną, co wstrząsającą i szokującą *Brygadą śmierci* (1963/64) Krzysztofa Pendereckiego. Znajduje się ona w środku pierwszej płyty, którą otwiera *Lekcja II* (1965) i zamyka *Elegia ofiar wojny* (1982) – dwa dzieła Eugeniusza Rudnika. Na pozostałych dwóch płytach zamieszczono dzieła nawiązujące do meandrow życia w PRL, czyli m.in. np. dzieła Elżbiety Sikory (*Rapsodia na śmierć Republiki i Janek Wiśniewski, Grudzień, Polska*, Eugeniusza Rudnika (*Kamienne epitafium poświęcone Jerzemu Popieluszcze*), Bohdana Mazurka (*Epitafium pamięci Jana Palacha*), Marii Pokrzywińskiej (gorzki żart *Reglamentoso*) oraz dwa utwory Krzysztofa Knittla ukazujące życie lat 80. XX w.

Dla mnie najważniejszym utworem albumu jest premierowe wydanie *Brygady śmierci* z roku 1963 Krzysztofa Pendereckiego, która, gdy się pojawiła, wywołała szok i oburzenie. Przed puszczeniem kilka lat temu tego dzieła na Warszawskiej Jesieni Penderecki powiedział krótko: „Artysta musi przekraczać granice”. *Brygada śmierci* była szokująca nie dlatego, że była utworem niekonwencjonalnym brzmieniowo, wszystko oparło się na użytym przez kompozytora tekście. Penderecki zaczerpnął tekst z autentycznego obozowego dziennika



młodego Żyda Leona Weliczera, przydzielonego w 1943 r. właśnie do tzw. brygady śmierci (Sonderkommando 1005), której zadaniem było usuwanie śladów masowych mordów popełnionych przez hitlerowców we Lwowie i okolicach. Trzeba przyznać, że choćby taki fragment nie stracił, pomimo upływu lat, niezwykle siły rażenia: „Jest nas osiemdziesięciu dwóch. Ale przecież pamiętam, że rano było nas osiemdziesięciu pięciu. Widocznie zapomnieli. Ale cóż to mnie obchodzi. Milczę. I tak rozmawiać nie można (...). Każdy dostaje zawrotu głowy. Także tu, w wąwozie, ludzie przerywają pracę i szukają się do obiadu. Pot leje się z nich strumieniami. Ich ręce tak są upaprane w trupiej cieczy, że same przypominają ręce trupów. Spod grubej, szarego koloru warstwy zeschniętej ropy tylko tu i ówdzie prześwieca jeszcze płatek skóry żywego człowieka”. Jakie były reakcje na *Brygadę śmierci*? Od uwielbienia dla nowości, do wzdrywania i przesady w tekście i eksperymentalnych środkach muzycznego wyrazu. Przywołamy dwie reakcje. „Sztuka kończy się tam, gdzie zaczyna się prawdziwy realizm...” to zdanie z krytyki dzieła przez Zygmunta Mycielskiego, a do tego dokładał Jarosław Iwaszkiewicz swoje zdanie, że *Brygada* „zdawała się być skierowana do najgorszych instynktów ludzkich”. Wynaturzone brzmienia Pendereckiego – wcześniej uważane za przejaw abstrakcyjnego awangardowego harcu – nabrały w 1963 r. skrajnie makabrycznego i dosadnego dla ówczesnej publiczności znaczenia. Dziś jest zresztą podobnie... Jednak oddajmy głos samemu twórcy, który po latach powiedział: „... uważam, że to jest bardzo dobry utwór. Ale rzecz wymaga dystansu. (...) Oczywiście działa jak uderzenie młotkiem w głowę, ale tego nie dało się uniknąć. O to właśnie mi chodziło”.

Całość wydana jest w postaci tekturowego digipacku – to bardzo nietrwały sposób wydawania płyt, do którego dołączono komentarz autorstwa Bolesława Błaszczyka.

Arkadiusz Jędrasik



**Johannes Brahms – Koncert skrzypcowy D-dur op. 77 • Clara Schumann – 3 Romansy op. 22**

*Lisa Batiashvili, skrzypce; Alice Sara Ott, fortepian • Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent*

Deutsche Grammophon 479 086 • w. 2012 • 47'31" ★★★★★

Johannes Brahms i Clara Schumann – te dwa nazwiska jakby zrosły się ze sobą w naszej świadomości. Dla obojga artystów muzyka stała się wspólnym językiem, za pomocą którego mogli oni wyrażać wzajemne uwielbienie i, oczywiście platońską miłość. Dzieła dwojga tych twórców połączyła na swej najnowszej płycie Lisa Batiashvili. Są to jakby miłosne wyznania – wielkie i szlachetne Johannesesa do Clary oraz trzy krótkie i pełne czułości Clary do Johannesesa. Tę szlachetność, intymność i piękno posiada w sobie dźwięk skrzypiec Batiashvili. Artystka gra na wspaniałym instrumencie – skrzypcach Stradivariusa z 1715 r., które należały do samego Józefa Joachima, znakomitego skrzypka, przyjaciela i konsultanta Brahmsa, a także pierwszego wykonawcy jego *Koncertu*. Ale nie tylko instrument przesądził o cudownym dźwięku Batiashvili – to przede wszystkim jej wspaniała sztuka, łagodne frazowanie, idealne legato, naturalnie długi, gładki i soczysty ton. Skrzypaczka odnalazła w muzykach Staatskapelle Dresden i Christianie Thielemannie doskonałych partnerów. Wszystko jest tutaj idealnie wyważone, emocje sprawiedliwie rozdzielone, a architektura całości doskonale uchwycona. Pod tym względem zwłaszcza pierwsza część jest zachwycająca. Ciekawostką jest tutaj kadencja

pióra Ferruccio Busoniego, która ostatnimi czasy stała się bardzo modna. Posłużyła się nią także Isabelle Faust, dokonując wraz z Danielem Hardingiem, swego niedawnego, także znakomitego, nagrania. Część druga jest cudownie liryczna i pełna uczuć, aczkolwiek nie mająca w sobie nic z kliwości. Trzecia część także jest bardzo dobra, choć raczej klasyczna. Nie spotkamy tu fajerwerków, czy równie szalonych pomysłów, jak te Gidona Kremera w jego fantastycznym nagraniu z Harmoncourtem. Obie te rejestracje, moim zdaniem jedno z najlepszych w ogóle, są całkowicie odmienne od siebie. Kremer ma coś, czego chwilami Batiashvili brakuje: szczyptę szaleństwa, nieokreśloną spontaniczność, ale też jego dźwięk nie ma w sobie słodyczy i nie jest wyrównany, a nagranie należy uznać za nieco (choć w dobrym tego słowa znaczeniu) ekscentryczne. Batiashvili to autorytet, wielka klasa i szlachetne piękno – znakomity pretendent do wersji non plus ultra. Koncert Brahmsa dopełniają 3 *Romansy* op. 22 Clary Schumann. Partnerką Lisę Batiashvili jest tutaj Alice Sara Ott – także młodziutka artystka, może nie mająca jeszcze tej dojrzałości, co skrzypaczka. Ich wspólne wykonanie jest klasyczne i pełne liryzmu. Pod względem muzycznym otrzymujemy zatem doskonałą płytę. W przypadku omawianego albumu rozczarowywać może jedynie krótki czas trwania (niespełna 50 minut) oraz mało atrakcyjna oprawa graficzna (chyba ktoś niezbyt wybredny polecił dobór takich zdjęć). Niemniej, jest to bardzo wartościowa płyta prezentująca kreacje ocierające się o doskonałość. Lisa Batiashvili jawi się zaś jako artystka pokroju Karajana, czy Heifetza, łącząca w sobie wielką miłość do muzyki i ogromny respekt dla twórcy.

Łukasz Kaczmarek

**CLASSICA ESPAÑOLA**  
**utwory: Granadosa, Albeniza, Acosta, Rabbathy, Lamy, Falli, Corei**

*Anette Maiburg, flet; Andreas van Wangenheim, gitara; Włodzimierz Gula, kontrabas; Alberto Alarcón,*



**Classica Española**  
*kastaniety; Juan Lama, gitara flamenco*

MDG 910 1727-7 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 75'25" ★★☆☆

Przyjemnie jest przenieść się wyobraźnią do słonecznej, pobudzającej myśli ciepłem i wyrafinowaniem, Hiszpanii. Nie-realne? Możliwe, gdy słucha się tamtejszej muzyki, a pomoc w tym może na przykład krążek wytwórni MDG, zatytułowany po prostu *Classica Española*. Dość zwodniczo zresztą, jako że mamy tu do czynienia nie tylko z opracowaniami popularnych kompozycji największych iberyjskich mistrzów, wśród których, o dziwo, brak Joaquína Rodriga (Enrique Granadosa, Issac Albéniz, Manuel de Falla), lecz również z kompozytorami może mniej znanymi lub poruszającymi się na nieco innych dźwiękowych scenach, jak chociażby jazz czy soul (Chick Correa, Omar Acosta, Juan Lama, François Rabbath). Jak widać, nie wszyscy z nich są rodowitymi Hiszpanami.

Omawiany krążek jest rezultatem współpracy międzynarodowego grona artystów, gdzie prym wiodzie niewątpliwie flecista Anette Maiburg, gitarzysta Andreas von Wangenheim i kontrabasista Włodzimierz Gula. Oprócz nich słychać również muzyków posługujących się typowymi dla hiszpańskiej czy latynoamerykańskiej muzyki instrumentami, z nieodzownymi kastanietami oraz gitarą flamenco na czele. Warto wspomnieć, iż uczestniczący w nagraniu dla wytwórni MDG przygotowali wcześniej podobne projekty, będące dźwiękowymi ilustracjami Kuby, Argentyny oraz Wenezueli.

Jest to niewątpliwie przyjemna w odbiorze produkcja, dająca dużo satysfakcji podczas słuchania. Dzięki niej można spędzić

ponad 70 minut, delektując się oryginalnymi brzmieniami, rytmami czy kombinacjami instrumentów zmieniającymi się w każdej z szesnastu zamieszczonych na dysku kompozycji. Trzeba jednak pamiętać, że są to głównie aranżacje klasycznych utworów, co prawda całkiem zręczne i atrakcyjne, lecz zdecydowanie wolę słuchać oryginałów. Jaką bowiem transkrypcja może oddać w pełni ich fascynujący, kuszący, porywający idiom? Wydaje się to być nierealne. Ponadto zaprezentowane tytuły czerpią inspirację również z innych, popularnych gatunków muzycznych, o czym już pisałem wcześniej, będąc eklektycznymi w dobrym sensie słowa próbami oddania hiszpańskiego charakteru czy wrażeń związanych z tym wspaniałym krajem. Czasami również zastanawiałem się, czy flet jest naprawdę najlepszym medium nadającym się do prowadzenia melodii, bycia na pierwszym planie w tak oryginalnej muzyce? Pytanie jest zasadne, albowiem nie ma sensu ukrywać, że przedstawiany krążek ma na celu wyeksponowanie roli Anette Maiburg. Gra istotnie sprawnie, przekonująco pod względem różnicowania artykulacji czy jakości brzmienia w wysokim lub niskim rejestrze, ale gdzieś w tym wszystkim zdaje się brakować prawdziwego charakteru, żywiołu, temperamentu. Oczywiście są tu fragmenty efektowne, nawet błyskotliwe, lecz na potwierdzenie mojej tezy przywołam *Tango* Albéniza – wykonane dość nudno, wolno, monotonicznie, wręcz usypiająco, bez śladu zmysłowości, wyrafinowania, o wyrazistym rytmie nawet nie wspomnę.

Omawiana produkcja ma charakter zdecydowanie popularny, jest dość atrakcyjna w odbiorze i może być mile widziana głównie u tych słuchaczy, którzy potrzebują dźwiękowego relaksu „w tle”, pośród innych czynności, relaksu w postaci intrygujących quasi-hiszpańskich brzmień i rytmów. Wydaje mi się, że *Classica Española* wytwórni MDG dobrze spełnia owo zadanie.

Paweł Chmielowski

**Juliusz Zarębski – Kwintet fortepianowy • Modest Musorgski – Obrazki z wystawy**

*Ewa Pobłocka, fortepian – Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus • Agnieszka Duczmal, dyrygent*  
PRCD1561 • w. 2012, n. 2009 • 67'17" ★★★★★

Po kilku latach udało się zamknąć bardzo ciekawą i wartościową serię płytową wydawaną przez Polskie Radio. Pod koniec 2012 r. wyszła ostatnia płyta z trzynastopłytowego cyklu *Agnieszka Duczmal & Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus*. Seria była zaplanowana dla uczczenia jubileuszu Orkiestry Amadeus, którą nieprzerwanie już kilkadziesiąt lat kieruje Agnieszka Duczmal. Dobrze, że seria została zakończona, szkoda że ciągnęła się tyle lat.

Na 13 płytach zarejestrowano jedną z najpopularniejszych polskich kompozycji ostatnich lat, *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarębskiego. Tu jest ten utwór w aranżacji na fortepian i orkiestrę smyczkową. Drugim utworem jest autorskie opracowanie przez Agnieszkę Duczmal na orkiestrę smyczkową *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego.

Nagranie obu utworów jest bardzo wartościowe. Znane kompozycje poznajemy w innej, oryginalnej aranżacji i transkrypcji. To ciekawy obraz osiągnięć pracy artystycznej Orkiestry Amadeus i Agnieszki Duczmal oraz ich znakomite możliwości orkiestry. Poznańscy muzycy interpretują pięknie oba dzieła. Muzyka jest zaprezentowana z techniczną precyzją, dbałością o szczegóły oraz troską o piękne, przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie każdego utworu. W osobie Ewy Pobłockiej orkiestra znalazła prawdziwie wartościową partnerkę, która świetnie interpretuje trudne i piękne dzieło Zarębskiego. Interpretacja Pobłockiej jest wyjątkowa, stanowi o tym ładny dźwięk fortepianu. Jest to znakomite połączenie elementów wirtuozowskich z doświadczeniem i muzykalnością solistki. *Kwintet i Obrazki* w tym nagraniu posiadają swój wewnętrzny charakter mocno nawiązujący do indywidualnym stylem

gry Orkiestry Amadeus i sztuki dyrygenckiej Agnieszki Duczmal.

Przy tak dobrym muzycznym zamknięciu trzynastopłytowej serii pozostaje tylko jeden niedosyt, ba mankament. Przy dwunastu wcześniejszych płytach każdy nagrany utwór jest omówiony w książeczce. A w ostatniej płycie ten istotny element profesjonalnie wydawanego albumu został pominięty. Pozostaje pytanie, co takiego Polskiemu Radiu zrobiła Orkiestra Amadeus i Agnieszka Duczmal, że w taki sposób zamknięto tę wartościową kolekcję?

Mimo takiej niedoróbki edytorskiej polecam tę dobrą i ciekawą płytę.

Stefan Banasiak



**Edward Elgar – Koncert wiolonczelowy • Elliott Carter – Koncert wiolonczelowy • Max Bruch – Kol Nidrei**

*Alisa Weilerstein, wiolonczela • Staatskapelle Berlin • Daniel Barenboim, dyrygent*

Decca 478 2735 • w. 2012 • 62'27"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

5 listopada ubiegłego roku w wieku niemal 104 lat odszedł amerykański kompozytor Elliott Carter. Mniej więcej w tym samym czasie młoda, amerykańska wiolonczelistka Alisa Weilerstein wykonywała jego *Koncert wiolonczelowy*. Artystka konsultowała nawet z ponad 103-letnim kompozytorem kwestie interpretacyjne, latem tegoż roku. *Koncert wiolonczelowy* Elliota Cartera należy do jego późnych dzieł: to kompozycja powstała w 2001 r. Interpretacja Alisy Weilerstein oraz Staatskapelle Berlin pod batutą Daniela Barenboima jest pełną pasji. Artyści nie łagodzą, lecz wystrzają wręcz całe emocjonalne bogactwo zawarte w tej muzyce. To interpretacja pełna

dramatyzmu, ale i cudownego spokoju (znakomite *Tranquillo*). Wiolonczelistka zdaje się doskonale rozumieć idee kompozycji. Nic dziwnego, wykonuje ona wszak muzykę, tak kulturowo, jak i czasowo, sobie bliską (choć Weilerstein jest od Cartera 75 lat młodszą!). Prawdziwy zachwyt jej kreacja budzi jednak nie przy pierwszym, lecz kolejnym słuchaniu; *Koncert* Cartera nie tylko dla wykonawcy, ale i odbiorcy stanowi bowiem nietławy materiał.

Zasadniczą część programu płyty wypełnia wszak *Koncert wiolonczelowy e-moll* op. 85 Edwarda Elgara, dzieło rozslawione przez Jacqueline du Pré i jej nieśmiertelne nagranie pod dyrekcją Barbirolliego z 1965 r. I właśnie ta genialna wiolonczelistka jest dla Alisy Weilerstein najważniejszym muzycznym bohaterem, obok Carlosa Kleibera i Daniela Barenboima. A słynne nagranie wielkiej Angielki było dla młodej Amerykanki źródłem inspiracji już od najwcześniejszych lat. W swojej interpretacji *Koncertu* Elgara, Weilerstein z pewnością nie naśladowuje du Pré, jednak w wielu punktach ich kreacje są do siebie zbliżone. Przede wszystkim obie artystki cechuje wielka pasja i absolutne oddanie muzyce; kreacje obu są niezwykle emocjonalne i intensywne. Nieskrywana ekspresja, impet, niesamowita intensywność, a przy tym cudowne frazowanie i prostota to cechy tej interpretacji. W części czwartej Weilerstein porywa, w *Adagio* wrzusza. Jeszcze jedna rzecz wymaga zaznaczenia: wiolonczelistka przed względem technicznym jest po prostu doskonała. Tam, gdzie inni artyści markują, ona idealnie wygrywa każdą nutę, tworzy muzykę! W tej kreacji jest po prostu wszystko! Nie bez znaczenia dla nagrania pozostaje fakt, że Alisie Weilerstein towarzyszy znakomity zespół Staatskapelle Berlin pod dyrekcją Daniela Barenboima, jej muzycznego herosa i męża uwielbianej przez nią du Pré. Nota bene, istnieje wspólne, żywe nagranie *Koncertu* Elgara dokonane przez du Pré i Barenboima. Ale Barenboimowi doskonale się współpracuje także z Alisą Weilerstein. Orkiestra cudownie podąża za solistką,



a nieznaczne „rozbiegnięcia się” (temperament Weilerstein rozsadza wręcz tę interpretację, i bardzo dobrze!) tylko dodają wykonaniu uroku! Nie jest to zresztą jedyne nowe nagranie *Koncertu wiolonczelowego* Elgara. Ostatnimi czasy ukazała się także znakomita rejestracja Paula Watkinsa i Orkiestry BBC Philharmonic pod dyktando Sir Andrew Davisa w barwach wytwórni Chandos.

*Koncerty wiolonczelowe* Elgara i Cartera: piękne to zestawienie. Można się zastanawiać w tym miejscu, co łączy obie te kompozycje... Oba *Koncerty* są dojrzałymi dziełami ich twórców, oba zaczynają się (niespodziewanym) wejściem wiolonczeli, oba przepełnione są emocjami, a przy tym cechują się mistrzostwem i stanowią szczerze świadectwa artystycznych wypowiedzi. Ale omawiana płyta nie ogranicza się do muzyki Elgara i Cartera. Jej pięknym zwieńczeniem jest cudowne *Kol Nidrei* Maxa Brucha. Kompozycja ta nie jest nadzwyczaj trudna pod względem technicznym, aczkolwiek często przysparza artystom wielu problemów interpretacyjnych. W wykonaniu Alisy Weilerstein otrzymuje ona chyba idealny kształt. Artystka gra jak natchniona, lirycznie i czule.

Nieczęsto trafiają się tak znakomite płyty, których poziom w całości byłby tak wyrównany. Dla mnie jest to chyba najlepszy album z muzyką wiolonczelową powstały w XXI w.!

Lukasz Kaczmarek

**Camille Saint-Saëns – Koncert fortepianowy nr 2 op. 22, Łabędź • Maurice Ravel – Koncert fortepianowy G-dur, Prélude • George Gershwin – Rhapsody in blue, Love Walked in**

Benjamin Grosvenor, fortepian  
• Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • James Judd, dyrygent  
Decca 478 3527 • w. 2012 • 65'44"  
☆☆☆☆☆

Na swojej najnowszej płycie młodziutki pianista brytyjski, Benjamin Grosvenor łączy kompozycje Camille'a Saint-Saënsa, Maurice'a Ravela i



George'a Gershwina. Dzieła na fortepian z orkiestrą każdego z tych trzech twórców zawsze towarzyszy naddatek w postaci utworu solowego, stanowiąc swego rodzaju bis. Program otwiera *II Koncert fortepianowy g-moll* op. 22 Saint-Saënsa, jeden z ulubionych koncertów Artura Rubinsteina, którego kilka nagrań (prócz studyjnej wersji z Ormandym istnieje cała kolekcja nieoficjalnych, żywych kreacji) chyba wobec każdej kolejnej wersji stanowi punkt odniesienia. Benjamin Grosvenor wychodzi obronną ręką, bo jego wykonanie jest po prostu rewelacyjne! Jakież cudowna głębia, ileż czulej liryki płynie z części pierwszej! A jakże porywająco brzmią dwie kolejne części! W finale słyszymy istne fajerwerki! Oktawy Grosvenora są olśniewające, a znakomitej wirtuozerii towarzyszy natchniona twórczość, dzięki czemu każda nuta, jaka wypływa spod palców pianisty brzmi interesująco, elektryzująco, porywająco! Z całą pewnością jest to jedna z najgenialniejszych kreacji *Koncertu g-moll* Saint-Saënsa na płytach! Nawet jeśli mają już Państwo w swoich zbiorach natchnione nagrania Rubinsteina, Gilelsa, czy Stephena Hougha, ta najnowsza przyprawi Państwa o dreszczek emocji!

Pięknie, impresjonistycznie brzmi pod palcami Benjamina Grosvenora *Łabędź* z *Karnawału zwierząt* Saint-Saënsa w opracowaniu Leopolda Godowskiego. Nieco problematycznie wypada natomiast Ravel. Grosvenor prezentuje nad zwyczaj piękną i poetycką interpretację *Koncertu G-dur*, jednak ta „romantyczność”, tempo rubato, są nie do przyjęcia wobec muzyki Maurice'a Ravela. Dotyczy to zwłaszcza drugiej części. Ale barwy, jakie pianista potrafi z tej muzyki wyczarować są bajeczne!

Świetnie brzmi rzadko grywane *Preludium a-moll* napisane przez kompozytora jako utwór egzaminujący zdolność gry a vista dla studentów Konserwatorium Paryskiego. Grosvenor podkreśla jego lekkość, ulotność, na póły improwizowany charakter. Następująca dalej muzyka George'a Gershwina także wypada znakomicie: jest barwna i porywająca, odpowiednio wirtuozowska (*Błękitna Rapsodia*), ale też liryczna i nieco sentymentalna (piękna *Love Walked In* w opracowaniu Percy'ego Graingera).

Akompaniament dostarczany przez Orkiestrę Royal Philharmonic z Liverpoolu pod dyktando Jamesa Judda jest ponad wszelkie pochwały. Zespół mieni się przeróżnymi barwami (genialny Ravel i Gershwin!), a ich gra jest żywiołowa i pełna pasji. Znakomicie rozumieją się oni z Benjaminem Grosvenorem, są spontaniczni i potrafią doskonale się bawić. A młody pianista, po fantastycznej solowej płycie z kompozycjami Chopina, Liszta i Ravela, odniósł kolejny triumf i dowiódł swego statusu najciekawszego pianisty młodego pokolenia, który swymi interpretacjami potrafi sprawić, że dobrze znanych dzieł słuchamy jak za pierwszym razem. Na co teraz przyjdzie kolej? Osobiście marzyłoby mi się usłyszeć Grosvenora w koncertach Liszta i Rachmaninowa...

Lukasz Kaczmarek

**R. Strauss – Sonata skrzypcowa op. 18 • D. Szostakowicz – Sonata skrzypcowa op. 134 • K. Penderecki – Ciaccona**

Jakub Haufa, skrzypce; Marcin Sikorski, fortepian  
CD Accord ACD 184-2 • w. 2012 • 65'25"  
☆☆☆☆☆

Kameralistyka Ryszarda Straussa, Dymitra Szostakowicza i Krzysztofa Pendereckiego – ciekawe to zestawienie. I chociaż lata życia tych kompozytorów wzajemnie się zająbiają, najwcześniejszy utwór dzieli od najmłodszego 121 lat!

Ryszarda Straussa kojarzymy przede wszystkim jako twórcę genialnych oper, poematów symfonicznych i pieśni. Choć w tym kontekście, jego

muzyka kameralna schodzi na drugi plan, *Sonata skrzypcowa Es-dur* op. 18 cieszy się wśród artystów znaczną popularnością. Ale i tutaj odnajdziemy wyraźne nawiązania do ulubionych przez Straussa form. O ile część pierwszą i trzecią możemy przyrównać do nieśmiertelnych poematów symfonicznych, o tyle wzruszająca, powolna część środkowa nawiązuje do pieśni. *Sonata* op. 18 jest dziełem 23/24-letniego młodzieńca, przeżywającego miłość swego życia.

W twórczości Dymitra Szostakowicza muzyka kameralna stanowiła najbardziej intymny (i chyba też najbardziej ambitny) język artystycznej wypowiedzi. Znakomitym tego przykładem jest *Sonata skrzypcowa* op. 134, będąca prezentem urodzinowym dla Dawida Ojstracha. To dzieło pełne gorczy i głębokich, acz trudnych do uchwycenia emocji, a przy tym niezwykle osobiste wyznanie kompozytora.

Ale największą perłą omawianej płyty, w kontekście osławionych sonat Straussa i Szostakowicza, jest *Ciaccona* Krzysztofa Pendereckiego, otrzymująca tutaj swe premierowe nagranie. W podtytule utworu możemy przeczytać „pamięci Jana Pawła II na skrzypce i altówkę solo”. I rzecz najważniejsza – *Ciaccona* stanowi ostatnią część *Polskiego Requiem*, kompozycji powstającej etapami, od roku 1980 i nieśmiertelnej *Lacrimosy*. To przepiękny (*Ciaccona*), głęboko refleksyjny i inspirowany utwór!

Ta znakomita muzyka otrzymała także godne wykonanie: dopracowane w szczegółach, bardzo dobre pod względem technicznym, a przy tym w niezwykle trafny i inteligentny sposób odczytujące emocjonalny klimat i aurę każdej kompozycji. Artyści są pod tym względem uniwersalni, co daje się słyszeć już w samej tylko sonacie Ryszarda Straussa: po bohatercko brzmiącej części pierwszej, rozbrzmiewa cudowna, kantylenowa, pełna delikatności i wielce wzruszająca część wolna, by dać znakomity popis wirtuozerii w części trzeciej. Muzycy zdają się przy tym dążyć do zachowania wewnętrznej spójności (nawet w części drugiej raczej nie starali

się oni przesadnie skontrastować burzliwego, środkowego ustępu z całością; nie ma tutaj nic z przerysowania). Najlepsze cechy posiada także interpretacja sonaty Dymitra Szostakowicza: jest emocjonalna, lecz nigdy histeryczna, raczej skłaniająca się ku brzmieniowemu pięknu i wyrazowej łagodności. Poza tym, skrzypki Jakub Haufa i pianista Marcin Sikorski, są znakomitymi kameralistami, doskonale odnajdując się we wzajemnej współpracy. W *Ciacconie* Pendereckiego słyszymy Jakuba Haufę oraz altowiolistkę Katarzynę Budnik-Gałazkę. Tworzą oni ujmującą, skłaniającą do zadumy interpretację.

Dodatkowym atutem płyty jest znakomicie napisany, odpowiednio wnikliwy, komentarz pióra Andrzeja Sułki. To w całości bardzo udany i wartościowy album!

Łukasz Kaczmarek

**LA GAMME ET AUTRES MORCEAUX DE SIMPHONIE**

**Marain Marais i Antoine Forqueray**

*Trio Sonnerie*

Linn Records CKD 434 • w. 2013, n. 2012 • 79'00"

☆☆☆☆☆

Nazwiska barokowych mistrzów Marina Maraisa (1656–1728) oraz Antoine'a Forqueraya (1671–1745) na stałe zrosły się z violą da gamba. O ile jednak gra pierwszego z nich określana była mianem anielskiej, o tyle drugiego – diabelskiej. Forqueray w porównaniu z Maraisem zdaje się też być twórcą bardziej uniwersalnym: po jego kompozycje z równym upodobaniem sięgają gambiści, co klawesyniści. Niemniej, ze względu na preferowane przez obu kompozytorów instrumenty oraz niewielką różnicę w czasie ich życia (dzieli ich mniej niż jedno pokolenie), ich utwory często łączone są w programach koncertów oraz na płytach. Tak też się dzieje w przypadku omawianego albumu, wydanego przez wytwórnię Linn Records, a prezentującego nagrania Tria Sonnerie. Zespół tworzą skrzypaczka Monica Huggett, grająca na violi da gamba Emilia Benjamin oraz na klawesynie – James

Johnstone. Są to uznani artyści, specjalizujący się w muzyce dawnej (zwłaszcza nazwisko Moniki Huggett jest powszechnie znane w muzycznym świecie). Ich wykonanie jest bardzo dobre, choć zupełnie odmienne od interpretacji Paolo Pandolfo na recenzowanej nie tak dawno na łamach **Muzyka21** płycie wytwórni Glossa z utworami Forqueraya ojca i syna. Dominującą cechą interpretacji Tria Sonnerie jest pewna deklamacyjność. Niektóre utwory brzmią w ich wykonaniu w sposób nieco kanciasty, mało śpiewny, lecz bardzo wyrazisty (np. *La Forqueray* Forqueraya). Zwłaszcza klawesynista James Johnstone stara się grać w sposób wielce dobitny, co możemy usłyszeć w kilku kompozycjach solowych. Niektóre części *Suity d-moll* Forqueraya (*Allemande. La Laborde, La Bellmont, La Portugaise*) słyszymy bowiem wykonane przez sam tylko klawesyn. Ponadto, wszyscy artyści bardzo dużą wagę przywiązują do piękna dźwięku oraz klarowności muzycznego przekazu, dzięki czemu płyty słucha się znakomicie! Świetna jest także jakość samego nagrania! A jakie kompozycje znalazły się w programie omawianego albumu? Całość otwiera 4-częściowa *La Gamme en forme de petit Opéra* Maraisa. Po niej następuje cudowna, pełna niezwykłej fantazji, *Sonate à la Marésienne* tego samego twórcy. Dalej słyszymy wspomnianą już *Suitę d-moll* Forqueraya. Całość wieńczy *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris* Marina Maraisa. Nie mogło być inaczej, skoro bohaterem nagrania jest Trio Sonnerie! Bardzo dobra i interesująca to płyta!

Łukasz Kaczmarek

**LAURITZ MELCHIOR The King Size Hero**

Membran 600017 • w. 2013 • 10 CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Lauritz Melchior (1890–1973) był bez wątpienia najgenialniejszym tenorem wagnerowskim 1. połowy XX w. Znakomita większość jego rejestracji to



właśnie partie w operach Ryszarda Wagnera. W omawianym albumie stanowią one przeszło 70% programu (zajmują więcej niż 7 płyt). Pozostałe (niecałe) trzy płyty poświęcone są ariom operowym i pieśniom, pieśniom duńskim (bo Melchior z pochodzenia był Duńczykiem), a także amerykańskim programom z udziałem Melchiora. Aż 47 lat dzieli najstarsze z zamieszczonych tu nagrań (rok 1913) od najmłodszego (rok 1960). Otrzymujemy zatem doskonały przekrój sztuki wielkiego tenora!

Pierwsza płyta poświęcona jest fragmentom *Walkirii* Ryszarda Wagnera, w której to Lauritz Melchior kreował partię Zygmunta. Otwierają ją dwa fragmenty zarejestrowane podczas koncertu jubileuszowego uświetniającego 70. urodziny Melchiora, w Kopenhadze w roku 1960. Partnerką śpiewaka jest Dorothy Larsen (Zyglinda). Chociaż głos Melchiora nie brzmi tutaj tak dobrze jak 20-30 lat wcześniej, można stwierdzić, że jest on znakomicie zachowany. Dwa kolejne fragmenty prezentują tenora u szczytu formy. Są to dwie genialne, żywe rejestracje z 1941 r. Najpierw słyszymy wielką scenę z I aktu, w której znakomitą partnerką Melchiora jest Helen Traubel. Dyryguje Arturo Toscanini. Drugi fragment to scena z aktu II, ponownie z Traubel (tym razem w roli Brunhildy), a także świetnymi Astrid Varnay, Alexandrem Kipnisem oraz Friedrichem Schorrem. Cóż za plejada wagnerowskich gwiazd! Dyrygentem jest Erich Leinsdorf. Na płycie znalazły się także dwa fragmenty *Walkirii* utrwalone w latach 1920. Na uwagę zasługuje zwłaszcza duet z I aktu, w którym Melchiorowi partneruje genialna Frida Leider – chyba największy wagnerowski sopran na płytach sprzed ery

Flagstad. Druga płyta albumu zawiera jedno z najcenniejszych nagrań w całej historii fonografii. Jest to absolutnie genialny i do dziś nieprześcigniony, kompletny I akt *Walkirii* zarejestrowany w 1935 r. w Wiedniu. Zygmuntem jest oczywiście Lauritz Melchior, Zyglindą – zjawiskowa Lotte Lehmann, zaś Hundingiem Emanuel List. A przy pulpicie dyrygentkimi – legendami Bruno Walter. Uzupełnieniem płyty są fragmenty II aktu z udziałem tych samych artystów. Trzecia płyta prezentuje Melchiora w rolach Lohengrina oraz Tannhäusera. Piękne są zwłaszcza, zarejestrowane w latach 1920. dwa duety z Emmy Bettendorf. A jakże ciekawa jest możliwość porównania pięknej arii *In fernem Land* z *Lohengrina* w trzech różnych nagraniach Melchiora (w tym, jednym w języku duńskim!). Płyta czwarta przynosi fragmenty *Tristana i Izoldy* z przedstawienia z MET z roku 1941, z wagnerowską parą stulecia: Kirsten Flagstad i Lauritzem Melchiorem, a także, m.in. piękną i pełną ciepła Kerstin Thorborg w roli Brangeny; wszystko pod dyrekcją Ericha Leinsdorfa. Istnieje kilka różnych rejestracji *Tristana* z Flagstad i Melchiorem. Oboje artyści wszak wspólnie wystąpili w tej operze aż 85 razy! Świadectwo jeszcze jednego ich występu przynosi płyta piąta – to słynna nocna schadzka, z przedstawienia (chyba najlepszego!) z roku 1936 z Covert Garden, pod dyrekcją Fritza Reinera. Ale mamy tu także dwa genialne duety utrwalone w roku 1929 z Fridą Leider, a także kilka mniejszych fragmentów z *Tristana*, *Parsifala* oraz *Zygfryda*. Wspaniałe są zwłaszcza fragmenty tej ostatniej opery, utrwalone podczas przedstawienia w MET w 1937 r., pod dyrekcją Artura Bodanzky'ego. Płyta szósta to fragmenty *Zygfryda* i *Zmierzchu bogów*. I znów, pośród kilku świetnych nagrań, dwa absolutnie fenomenalne: scena *Zu neuen Taten* ze *Zmierzchu bogów* z Helen Traubel pod dyrekcją Toscaniniego oraz z tej samej opery, *Brünhild', die hehrste Frau*, z genialnymi Fridą Leider, Herbertem Janssenem i Ludwigiem Weberem, a pod batutą Wilhelma Furtwänglera. Płyta siódma w całości poświę-



cona jest fragmentem *Zygfrйда*. Mamy tutaj kilka scen utrwalonych w 1929 r. pod dykcją Alberta Coatesa ze znakomitym Rudolfem Bockelmannem w roli Wanderera oraz dwa fragmenty zarejestrowane pod batutą Roberta Hegera. W drugim cudowną Brunhildą jest Florence Easton. Ale na tym nie kończy się jeszcze ta obszerna, wagnerowska część programu. Ósma płyta zawiera bowiem fragment *Walkirii*, *Rienziego*, dwie pieśni do słów Matyldy Wesendonck oraz kilka wyjątków ze *Śpiewaków Norymberskich*. Genialna jest scena *Selig wie die Sonne* utrwalona pod dykcją Johna Barbirollego

w roku 1931 z fascynującymi Elisabeth Schumann jako Eva oraz Friedrichem Schorrem w roli Hansa Sachsa. Na płycie znalazły się także arie z *Afrykanki* Meyerbeera, *Pajaców* Leoncavalla, *Toski* Pucciniego oraz kilka kolejnych cudów. Pierwszym z nich jest najwcześniejsze nagranie Lauritza Melchiora, dokonane w roku 1913, kiedy śpiewał jeszcze barytonem (tak właśnie zaczynał swą karierę, debiutując barytonową partią Silvia w *Pajacach*): aria Germona *Di provenza il mar il suol* z *Traviaty* Verdiego, genialny duet z IV aktu *Aidy* z Margarethe Arndt-Ober jako Amneris, a także fragmenty

*Otella* Verdiego – roli, w której Melchior był znakomity. Ponoć istnieje rejestracja kompletnego przedstawienia tej opery z udziałem duńskiego śpiewaka... Dwie pieśni zamykają tę ósmą płytę albumu: *Liebesfeier* Felixa Weingartnera (nota bene wspianego dyrygenta!) oraz pełna pasji *Cäcilie* Ryszarda Straussa. Dziewiąta płyta poświęcona jest rodzimemu repertuarowi Lauritza Melchiora: pieśniom duńskim, dziesiąta zaś, nieraz przezabawnym, programom telewizyjno-radiowym, w jakich brał udział w latach 1943-1945 Melchior, świetnie przy tym się bawiąc! I tak zamyka się program omawianego

albumu – jakże wszechstronny i adekwatny to portret Lauritza Melchiora, potwierdzający jego rangę wielkiego śpiewaka!

Dźwięk nagrań jest po prostu fantastyczny: wcale nie trzeba się przy słuchaniu wysilać; nawet jakość żywych rejestracji jest wspaniała! Jeszcze jedna rzecz godna jest najwyższej pochwały: czasy trwania aż dziewięciu płyt bliskie są 80. minut, nie odczuwa się zatem niedosytu! Trudno o drugą równie satysfakcjonującą antologię płytową, a przy tym w równie atrakcyjnej cenie!

Łukasz Kaczmarek

### Krzyżówka nr 39/sierpień 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															

**Poziomo:** 1-A) Ignacy Jan ..., pol. kompozytor, pianista; 2-J) wykonawca przeboju *Dziwny jest ten świat*; 3-A) Paolo ..., wł. kompozytor, organista; 4-I) opera Haendla; 5-A) imię córki bankiera z krotochwili K. Hofmana; 6-H) Edith ..., wybitna piosenkarka francuska; 7-D) teledysk K. Bednarka; 7-L) niem. kompozytor z XVIIIw., 9-A) pora roku z utworu Vivaldiego; 9-H) ... *Renu*, opera Wagnera; 10-E) chromatyczny (krzyżyk, bemol); 11-H) opera Haendla; 12-A) austr. dyrygent (1890–1956), propagator muzyki współczesnej; 13-H) jest nią Mirra z opery *Paria*; 14) imię Wita, dyrygenta, kompozytora; 15-F) Romuald ..., współczesny wybitny polski kompozytor.

**Pionowo:** A-1) Agnieszka ..., współczesna polska sopranistka; B-5) operetka I. Dunajewskiego (dwa wyrazy); C-1) zespół z dwóch instrumentalistów; D-3) opera Alberta; D-11) Alicja ..., pol. muzykolog (1879–1957); F-7) balet P. Perkowski; G-1) niemiecki filozof, którego prace zapoczątkowały psychologię muzyki; H-5) chustka

Rozwiązanie krzyżówki nr 38 z czerwca 2013 r.

**Wojciech Kilar**

płyty otrzymują:

Anna Czajkowska, Leszno;  
Józef Grzymała, Zduńska Wola;  
Stanisława Taczanowska, Iława.

z cienkiej tkaniny; I-11) obiekt do prezentowania przedstawię; J-1) symfonia szwedzkiego kompozytora Rangströma; L-1) opera A. G. Rubinsteina; L-7) pionowa linia lub kłama łącząca pięciolinie; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) belgijski kompozytor (imię i nazwisko), założył konserwatorium w Antwerpii; N-11) ród włoskich lutników z Cremony. Litery z pól o współrzędnych:

1-B, 3-B, 5-C, 11-M, 15-H, 7-G, 2-C, 6-M, 12-F, 7-N utworzą rozwiązanie.

## STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

## SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

## SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



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

☎ zadzwoń  
32 760 70 67

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

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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



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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka 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 – czerwiec 2013 r. JÓZEF KAPUSTKA

**Antoni Bielski, Wrocław; Szymon Czeriniak, Szczecin; Zenon Dębiński, Gdynia; Janusz Fajkowski, Kraków; Ireneusz Grzyb, Olsztyn; Jan Hajduk, Warszawa; Anna Małkowska, Warszawa; Jolanta Paczeńska, Gdańsk; Szymon Tadeusiak, Kołobrzeg; Karol Zadrozny, Lublin**

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

## Konkurs płytowy Acte Préalable Małgorzata Woltmann-Żebrowska

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 rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

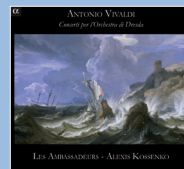
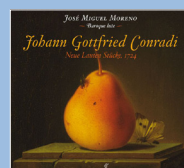
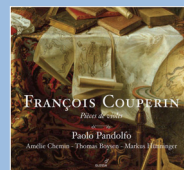
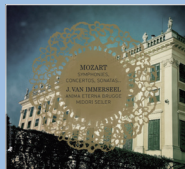
W którym roku Aleksander Tansman napisał swój pierwszy zbiór piosenek?

Małgorzata Woltmann-Żebrowska  
fot.: archiwum artystki





# Sklep internetowy [www.cmd.pl](http://www.cmd.pl) muzyka klasyczna, world music, jazz







TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

# MARIA SZYMANOWSKA

KOMPLET UTWORÓW FORTEPIANOWYCH

# SŁAWOMIR P. DOBRZAŃSKI



„śpiewne i zamyślane nokturny i menuety, taneczne, zadzierzyste mazurki, energiczne marsze, eleganckie, »uśmiechnięte« kotyliony, walce, kontredanse, często melancholiczne choć czasem i dumne polonezy, wirtuozowskie, pełne energii etiudy, i rozmarzone preludia.

Dowodzi to prawdziwej muzycznej inteligencji i silnej osobowości Marii Szymanowskiej”

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenase polskich artystów  
Wybitne dokonania w odkrywaniu muzyki polskiej