

W Metropolitan Opera: *Napój miłosny*, *Madama Butterfly*, *Werther*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 6 (167)
czerwiec 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Jacek Urbaniak

renesansowe hity
Cypriana Bazylika z Sieradza

Ewa Podleś

wciąż na topie

Ewa Murawska Katarzyna Stroińska-Sierant

na jazzowo i ludowo

David Garrett

być jak Niccolò Paganini



DAVID GARRETT

NOWY ALBUM!



FEAT. ANDREA BOCELLI,
NICOLE SCHERZINGER & STEVE MORSE



Od lat obserwujemy, że polskie życie koncertowe jest dosyć monotonne, mało zróżnicowane, opierające się tylko na niewielkim zestawie wciąż tych samych najbardziej znanych utworów. Odkrycia, premiery krajowe i światowe dzieł polskich i zagranicznych należą do rzadkości. Tłumaczy się to wciąż powtarzaną tezą, że przeciętny meloman nie jest zainteresowany nieznanym repertuarem. Na szczęście zdarzają się wyjątki. W maju miały miejsce dwa bardzo ważne odkrycia.

Filharmonia Koszalińska im. Stanisława Moniuszki zainaugurowała obchody 750-lecia lokacji miasta Koszalina w znakomity sposób. Przywróciła do życia *Symfonię Es-dur* op. 73 całkowicie dziś zapomnianego kompozytora koszalińskiego, Carla Adolfa Lorenza, urodzonego tam w 1837 r., zmarłego w roku 1923 w Szczecinie (relacja z koncertu w następnym numerze). Koszalińskie wykonanie było polską premierą tego utworu, o wykonaniach wcześniejszych poza Polską nie udało się znaleźć żadnych informacji. Ta znakomita inicjatywa pozwala przypomnieć, że na północnych terenach Polski kwitło życie muzyczne i jest ono częścią naszego dziedzictwa, o które powinniśmy dbać, i o którym nie powinniśmy zapominać.

Drugim takim odkryciem jest wykonanie przez Polską Orkiestrę Radiową 25 maja *Symfonii D-dur* op. 49 Józefa Wieniawskiego. POR, przynajmniej w teorii, powołana jest do promocji muzyki polskiej, niestety, nie czyni tego zbyt często. Tym razem zasługuje na pochwałę, że dyrygent Paweł Przytocki na swoim koncercie z tą orkiestrą postanowił odkryć w Warszawie zapomniany utwór Józefa Wieniawskiego, brata Henryka. Dzięki Polskiej Orkiestrze Radiowej i jej wykonaniu *Symfonii* Józefa Wieniawskiego dokonano kolejnego kroku w kierunku obalenia wszechobecnego mitu o braku muzyki symfonicznej w polskiej twórczości XIX w. Należy w tym miejscu dodać, że polska premiera *Symfonii* Józefa Wieniawskiego miała miejsce 16 listopada 2012 r. w Filharmonii Lubelskiej, po raz kolejny była wykonana 14 marca br. w Filharmonii Rzeszowskiej. Polska Orkiestra Radiowa dokonała warszawskiego prawykonania tego utworu, a może dzięki radiowej Dwójce dzieło to ma szansę dotrzeć do melomanów z całego świata. Z dobrze poinformowanego źródła wiemy, że już wkrótce symfonia ta zostanie wydana na płycie. Na pewno nikogo nie zaskoczy wiadomość, że wydawcą tej płyty jest niekwestionowany, światowy lider w promocji muzyki polskiej – Acte Préalable.

Oba wymienione wykonania zawdzięczamy wydawnictwu Acte Préalable, które odkryło te zapomniane utwory, wykonało partytury i materiały wykonawcze, wydało je, a następnie zainteresowało odkryciami odpowiednie instytucje.

Miesięcznik *Muzyka21* kontynuuje swoją misję promowania muzyki polskiej. W tym miesiącu można przeczytać o muzyce kameralnej Władysława Żeleńskiego, utworach fortepianowych Marii Szymanowskiej. Postanowiliśmy też

przyłączyć się do świętowania setnej rocznicy urodzin Andrzeja Panufnika. Rozpoczynamy publikację serii tekstów pod wspólnym tytułem *Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem*.

Publikujemy również wywiad z wybitną polską śpiewaczką Ewą Podleś, którego specjalnie dla *Muzyka21* udzieliła Kazikowi Jędrzejczakowi. W tym miejscu chcemy wyrazić nasze wielkie podziękowanie dla wielkiej polskiej diwy, Maestry Podleś, za jej wkład w światową kulturę operową. Dziękujemy na naszych łamach za słowa uznania dla nas i pochwały, jakie wypowiedziała w audycji *Tygiel kultury* na falach radiowej Dwójki dnia 16 grudnia 2013 r. Audycję poświęcono przekształceniu i oddaniu w młode ręce Ruchu Muzycznego. W swojej wypowiedzi w ramach sondy wśród artystów o Ruchu Muzycznym Ewa Podleś powiedziała: „My mamy właściwie jedyne pismo o muzyce – *Muzyka21*. Jedyne profesjonalne pismo, gdzie powinniśmy my, muzycy sobie sięgać i czegoś się dowiedzieć o sobie nawzajem.

Sobie poczytać, co się dzieje w naszej branży, tu i tam”. Są to słowa dla nas bardzo ważne i stanowią dla nas wielką nobilitację. Nie pozostaje nam nic innego, jak dalej trzymać poziom, który znalazł uznanie u Ewy Podleś i jej męża prof.

Jerzego Marchwińskiego. Na marginesie pieriestrojki w Ruchu Muzycznym dodamy, że kibicujemy zmianom u naszego starszego brata. Gdy nasze łamy szły w młode ręce, to Ruch Muzyczny poświęcał temu trochę miejsca... A swoją drogą to nie możemy się nadziwić, że autorzy, którzy protestowali w internetowej petycji przeciw zmianom i nowemu redaktorowi naczelnemu Ruchu Muzycznego, teraz pod baczным okiem tego oprotestowanego Tomasza Cyza wciąż tam pisują. Polska zatem to wciąż – trawestując Sienkiewicza z *Krzyżaków* – dziwny kraj, który na dziwne obyczaje!



Józef Wieniawski (1876)

Kolejnym znakomitym polskim artystą na naszych łamach jest wybitny autorytet i znawca muzyki dawnej Jacek Urbaniak, który od lat odkrywa polskie skarby, wielki propagator twórczości Cypriana Bazylika z Sieradza.

Jest też wywiad z artystkami z Poznania: flecistką Ewą Murawską i pianistką Katarzyną Stroińską-Sierant, które opowiadają o swojej najnowszej płycie stworzonej wspólnie z muzykami z Islandii i Norwegii. To płyta zrobiona na jazzowo i ludowo.

Nie zapomnieliśmy także o artystach zagranicznych: w tym miesiącu goszczą u nas Julia Fischer, Magdalena Kożena i Thomas Hampson.

Na zakończenie dobra wiadomość dla wszystkich czytelników: uprościliśmy regulamin naszych konkursów i od teraz każdy czytelnik może przesłać ich rozwiązanie e-mailem (kupon konkursowy został zlikwidowany). Prosimy tylko o podawanie dokładnych danych adresowych i wysyłanie odpowiedzi do 15 bieżącego miesiąca. ☺

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Londyn
 13 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Napój miłosny • Madama Butterfly • Werther*

CZŁOWIEK

- 19 Garrett vs. Paganini czyli uczeń diabła – Być jak Niccolò Paganini – *Dorota Staszkiwicz*
 20 Nie mam czasu na błogi odpoczynek – mówi Kazikowi Jędrzejczakowi znakomita śpiewaczka
Ewa Podleś w specjalnym wywiadzie dla czytelników Muzyka21
 23 Renesansowe hity Cypriana Bazylika z Sieradza
 z Jackiem Urbaniakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 25 Dlaczego muzyka Pabla de Sarasate? – *Julia Fischer mówi o swojej najnowszej płycie*
 26 Legendy polskiej wokalistyki (35)
 Margot Kaftal – *Adam Czopek*
 27 Polska, Islandia, Norwegia na jazzowo i ludowo – z fletistką Ewą Murawską i Katarzyną Stroińską-
 Sierant rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 29 Magdalena Kożena – *Modlitwa* – Pieśni i arie z organami – *Stefan Banasiak*
 30 Thomas Hampson: *Notturmo* – *Moje Pieśni Straussa*

DZIEŁO

- 32 Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (I)
 Między rzemiosłem a uczuciem. Symfonie (1) – *Dorota Staszkiwicz*

MUZYKA POLSKA

- 34 Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (1) – *Dorota Staszkiwicz*
 35 Muzyka w pałacu Żeleńskich 2014

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie: Maria Szymanowska – komplet jej dzieł fortepianowych – *Łukasz Kaczmarek*
 37 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 49 – *Antoni Rojewski*
 54 Universal Music Polska – *David Garrett*

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 17 zł.

Prenumerata również 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. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: 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 7⁰⁰ – 18⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

redaktor naczelna
 Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
 Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny
 Stefan Banasiak, Basia Jakubowska,
 Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński,
 Romuald Twardowski

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

oprac. graficzne
 Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 David Garrett
 fot.: Decca

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adustacji 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 **W**kalejdoskopie festiwalowym **Misteriów-Paschaliów**. Mimo że tegoroczny, jedenasty z kolei festiwal „Misteria-Paschalia” (15-21 kwietnia 2014 r.) nie posiadał jednej idei przewodniej, to w jego programie można było wyróżnić nurty, niekiedy korespondujące ze sobą.

Od śmierci i złożenia do grobu po zmartwychwstanie

Ramy dla tegorocznego festiwalu dostarczyły dwa oratoria włoskie: na otwarcie powstałe w Wiedniu *Śmierć i złożenie Chrystusa do grobu* Antonia Caldary, reprezentanta weneckiej szkoły kompozytorskiej, a na zakończenie rzymskie *Zmartwychwstanie* Georga Friedricha Haendla, pochodzące z czasów jego terminowania w tym kraju.

Zgodnie z tradycją wiedeńską utwór Caldary stanowił oprawę muzyczną dla dekoracji Grobu Pańskiego, tak zwanych sepelcri. W przeciwieństwie do oratoriów pasyjnych, pozbawiony jest pierwiastka narracyjnego, a co za tym idzie uchwytnej akcji, zastąpionych przez czynnik kontemplacji opisanego przez Ewangelię odkupicielskiego aktu Jezusa, gdy według słów jego samego, poprzedzających śmierć, a przytoczonych przez Jana, „wykonało się” (J 19,30) jego przeznaczenie. A więc mamy do czynienia z jedynie rozpałtym sposobem wkłada się pewna monotonia. Wynika to także ze schematyzmu utworu, będącego ciągiem arii da capo (pierwsze ogniwo powraca jako trzecie), kilku zaledwie duetów i dwóch chórów, zamykających każdą z części. Być może z tego powodu prowadzący koncert Fabio Biondi zdecydował się na uzupełnienie kompozycji dwoma łacińskimi motetami tego kompozytora, na początku każdej z części, a także, z braku symetrycznej introdukcji instrumentalnej przed drugą, na dodanie sonaty *U Świętego Grobu* RH 130 Vivaldiego, dzielącego z Caldara imię i pochodzenie.

Na dłużej zapadają w pamięć numery odznaczające się oryginalną instrumentacją. A więc zupełnie zjawiskowa aria Marii Magdaleny *Io t'offesi* z akompaniamentem ograniczającym się wyłącznie do chalumeau

(prototypu sopranowego kłarnetu, którego spolszczona nazwa szalamaja odnosiła się raczej do instrumentu pokrewnego obojowi), wykonywanym przez Lorenza Coppolę, wirtuoza w grze na nim, a Maria Grazia Schiavo specjalnie dostosowała nawet barwę głosu do jego szlachetnie delikatnego brzmienia. Dwa pozostałe, to aria Józefa z Arymatei *Languire, morire* z towarzyszeniem puzonu i fagotu oraz raz jeszcze Marii Magdaleny *Cari marmi*, tym razem z akompaniującymi jej solo skrzypcami, należącymi do Fabio Biondiego, prowadzącego od nich zespół Europa Galante.

Arie da capo, zazwyczaj złożone z szybkiej części, powtarzanej na koniec i wolnego ogniwa środkowego, rzadziej występujące w odwróconej kolejności, dominują również w *Zmartwychwstaniu* HWV 47, utworze dwudziestotrzyletniego Haendla. Dodatkowo pojawiają się ariosa, duety i zamykające obydwie części chóry. Finał przybiera postać wodewilu *Diasi lode in Cielo, in terra*, jak później nazwane zostanie tego rodzaju rozwiązanie, a od którego miano przejmie cały gatunek, czyli zamykający ansambl, w którym poszczególne postacie intonują zwrotki, w tym przypadku Maria Magdalena i Maria Kleofas, a refren podejmują pozostali soliści, współtworzący chór, wieńczący kompozycję. Bardzo okazała, jak na owe czasy, jest obsada orkiestry, złożonej ze smyczków, dętych drewnianych oraz trąbki i puzonu.

Świetliste brzmienie sopranu Sunhae Im w otwierającej arii Anioła *Disseratevi, o porte d'Averno*, w pełni oddawało wizję boskiego promienia, docierającego do podwoi piekieł i anonsującego rychłe pojawienie się samego Zbawiciela. Mniej perfekcyjne w jej wykonaniu były natomiast zbyt zlewające się melizmaty. W jej adwersarza, czyli Lucyfera, wcielił się bas Johannes Weisser, w którego partii szczególnie daje znać o sobie pierwiastek retoryczny, na przykład w arii di furore (gniewu) *O voi, dell'Erebo*, z charakterystycznym akompaniamentem smyczków. Zgodnie z barokową teorią afektów zupełnie odmienny świat dźwiękowy towarzyszy postaci Marii Magdaleny już w pierwszej, pastoralnej arii *Ferma l'ali*, z towarzyszeniem fletów. Z kolei niepewność i niepokój Jana znajduje wyraz w figurze ostinata smyczków w jego recytatywie akompaniowanym *Di quai nuovi portenti*, otwierającym drugą część.

Odtwarzający go tenor Jeremy Ovenden w znacznej mierze odwoływał się do efektów barwowych w prowadzeniu głosu. René Jacobs, kierujący solistami oraz zespołem instrumentalnym le Cercle de l'Harmonie zachowywał daleko posuniętą dyscyplinę i powściągliwość wyrazową, nie wprowadzając większych kontrastów dynamicznych, ani agogicznych.

Triumf Bacha

Wprzeciwieństwie do częstego u Haendla synkretyzmu i do pewnego stopnia konwencjonalności jego muzyki, Johann Sebastian Bach częściej potrafił wycisnąć indywidualne piętno na swych kompozycjach i to w czasach, gdy powszechną praktyką było korzystanie z obcego materiału tematycznego, czy też przenoszenie istniejącego z jednego utworu do innego, niekiedy niezależnie od różnej ich wymowy. W całości poświęciła temu kompozytorowi program swego występu francuska formacja barokowa Café Zimmermann, która swe miano zawdzięcza lipskiej kawiarni Gottfrieda Zimmermanna przy Catharinestrasse, gdzie zbierało się kierowane przez Johanna Sebastiana Collegium Musicum, wykonujące jego utwory instrumentalne.

Szczególnie przejmująco zabrzmiało w ich interpretacji *Andante* z *Koncertu skrzypcowego a-moll* BWV 1041, z niczym groźne memento rozlegającego się ostinatową figurą cyfrowanego basu, realizowanego przez wiolonczele i altówki. Z kolei w *Koncercie podwójnym d-moll* BWV 1043 w finałowym *Allegro* skrzypkowie Pablo Valetti i Mauro Lopes Ferreira dialogują ze sobą, a zarazem rywalizują, za pomocą techniki imitacyjnej przekazując sobie tematy.

Nie usatysfakcjonowało mnie natomiast wykonanie obydwu kantat: *Vergnügte Ruh'*, *beliebte Seelenlust* (*O błogi spokoju, o duszy radości*) BWV 170 oraz *Gott soll allein mein Herze haben* (*Tylko Bóg ma być sercu moim*) BWV 169. Falszety głos kontratenora Damiena Guillaona wydał mi się zbyt wyjąłowany kolorystycznie, by móc dostarczyć większych wzruszeń. Przyznam się, że wolałbym zamiast niego posłuchać bogatszy barwowo i cieplejszy tembr kobiecego altu, odznaczający się zatem większą dozą ekspresji, choć ówczesna liturgia luterkańska

nie przewidywała w niej udziału śpiewaczk. Atoli, w pierwszej kantacie, jak przystało na lepiej rozwiniętą męską przepoń, wyraziściej i pewniej zabrzmiały dekoracyjne melizmaty. W drugiej brzmieniowej niezwykłości przydawał udział cynku w towarzyszącym soliście instrumentarium.

Erazm z Rotterdamu

Powoli zdaje się wyczerpywać formuła narracyjnych programów koncertowych Jordiiego Savalla. Może dlatego, iż coraz częściej są one poświęcone indywidualnościom i wydarzeniom pozamuzycznym, a w charakterze oprawy dźwiękowej wykorzystywane są najczęściej anonimowe utwory, nie posiadające większej wartości artystycznej i reprezentujące raczej przeciętny poziom ówczesnej kultury muzycznej. W tym kontekście najciekawiej zabrzmiały egzotyczne taksim, czyli tureckie improwizacje instrumentalne, oraz sefardyjskie śpiewy synagogałne, wykonane przez krąg śpiewaków, a przywołane w związku z mającymi w tym czasie wypadkami historycznymi (europejską ekspansją imperium osmańskiego oraz wypędzeniem Żydów z Portugalii). Niewiele wniosła od siebie trójka wybitnych aktorów, uczyszających głosu Erazmowi z Rotterdamu (Jan Peszek), Marcinowi Lutrowi (Jerzy Stuhr) oraz tytułowej Głupocie z dzieła pierwszego (Barbara Wysocka), od której hasło wzięło całe przedsięwzięcie, przy czym rozszerzono jej zakres znaczeniowy na szaleństwo (*Éloge de la folie*). Nie najlepiej jednak odnaleźli się oni w warunkach akustycznych kościoła św. Katarzyny, może za sprawą chyba zbyt technicznego, sztucznego nagłośnienia? Przede wszystkim jednak było to widowisko typu son et lumière, a to głównie

za sprawą Ady Bystrzyckiej, odpowiadającej za pełną pomysłowość reżyserię światel, wydobywających detale architektoniczne ulubionej przez Savalla świątyni, kiedy na przykład sączyło się spoza maswerków balustrady chóru, czy służyło projekcjom na ścianie nad organami portretów Albrechta Dürera i Hansa Holbeina młodszego, przedstawiających bohatera wieczoru.

Dwa oblicza baroku: angielskie i francuskie (z polskim wkładem)

Najlepiej można to było uchwycić na przykładzie opracowania łacińskiego psalmu *Miserere* przez Henry'ego Purcella i w wykonaniu les Arts Florissants oraz Marc-Antoine'a Charpentiera i w interpretacji le Poème Harmonique.

W pierwszym przypadku odznacza się jego znaczną lakonicznością, ograniczając się zaledwie do jednego wersu, co nie oznacza bynajmniej rezygnacji z kunsztownej formy kontrapunkcyjnej. Muzycy, występujący pod dyktando Paula Agnewa, skupili się przede wszystkim na wydobyciu i ukazaniu czynnika architektonicznego tej i innych kompozycji Purcella, ponieważ na program złożyły się w przeważającej mierze jego anthems, czyli związane z anglikańską liturgią hymny. W *O God, thou hast cast us out* (w katalogu dzieł kompozytora, opracowanym przez Franklina Bershira Zimmermana występujący pod pozycją 36) zespół rozpada się na grupy chóralskie i przewodzących im solistów, skupiających się na przejrzystym oddaniu skomplikowanej polifonii. Na paradoks może zakrawać, iż swą nazwę zapożyczył z tytułu opery Marc-Antoine'a Charpentiera, reprezentującego w swej twórczości diametralnie odmienne

pryncypia estetyczne. Również jego utwory sakralne (między innymi cykl medytacji wielkopostnych oraz wielkotygodniowych tzw. *les Leçons de Ténèbres*, związanych z Triduum Paschalnym, a w charakterze tekstu wykorzystujących starotestamentowe Trety Jeremiasza) stanowią swoiste teatrum barokowe, w którym pierwszoplanowym czynnikiem pozostaje retoryczny gest. Różnice w podejściu zarówno do tematu, jak i wykorzystanych środków, można było w pełni prześledzić na przykładzie jego redakcji *Miserere* (przez Hugh'a Wileya Hitchcocka skatalogowanego pod numerem 157), będącego tym razem monumentalną kompozycją tak pod względem rozmiarów, jak i charakteru. W pełni wyszło naprzeciw tym wymaganiom wykonawstwo skoncentrowane przede wszystkim na czynniku ekspresyjnym. W tym przypadku mieliśmy do czynienia wręcz z rozrzutnością i nadmiarem środków wyrazowych, skoro w odniesieniu do strony wokalne posłużono się rozszerzoną artykulacją, zamykającą się pomiędzy zduszonym szepem i dobitnym forte, graniczącym miejscami z krzykiem, kiedy wymagała tego wymowa słownego tekstu. Pod tym względem wyróżniał się tenor Reinoud van Mechelen. Znamienne, że artystom, kierowanym przez Vincenta Dumestre'a, udało się stworzyć wraz z wokalistami Capellae Cracoviensis jednolity i zwarty organizm, bynajmniej niesprawiający wrażenia powołanego na doraźne potrzeby. Jedyne, co mogło razić, to francuska wymowa łacińskiego tekstu, utrudniająca jego zrozumienie.

Lesław Czapliński

KRAKÓW **K**ościelna opera. Wszystko zaczęło się od *Libera me*, kiedy Giuseppe Verdi wystąpił z inicjatywą napisania zbiorowej kompozycji żałobnej ku czci zmarłego Gioacchina Rossiniego. Sam napisał właśnie to zamykające ogniwo, w którym przelotnie pojawia się motyw *Sądu Ostatecznego*. Gdy jednak nie doszło do wykonania tak powstałego *Requiem*, pięć lat później postanowił na własną rękę dopisać pozostałe części muzycznej mszy żałobnej, tym razem w związku ze śmiercią Alessandra Manzoniiego, a wspomniany motyw pojawia się na początku i pod koniec sekwencji *Dies irae*. Z kolei błyskotliwie fugowane *Sanctus*, z kontrolowanym pod koniec chaosem w stretto, dowodzi swobody kompozytora w operowaniu techniką polifoniczną.

Co prawda niechętny mu Hans von Bülow ironizował, że w przypadku dzieła Verdiego mamy do czynienia z operą

w liturgicznym kostiumie, to mimo wszystko pozostaje ono najpopularniejszym, obok Mozarta, utworem tego gatunku. Należy też do ulubionych i bardzo często granych przez Filharmonię Krakowską, a jego niezrównanym interpretatorem na jej estradzie pozostawał przez lata Jerzy Katlewicz. Tym razem (11 kwietnia) poprowadził je Michał Dworzyński, obecny szef muzyczny krakowskich zespołów.

Przede wszystkim zabrakło mi większej subtelności dynamicznej już na samym początku, a więc wyłaniania się dźwięku wiolonczel jakby z niebytu, a następnie równie ściszonego wejścia niskich głosów męskich na słowach *Requiem aeternam* i poprzez stopniowe narastanie doprowadzenie potem do pierwszej kulminacji, a więc fortissimo w ustępie śpiewanym a cappella. A tu wszystko utrzymane było mniej więcej w jednakowym planie dynamicznym.

Na początku *Dies irae*, w drugim jego ogniwie, czyli *Tuba mirum*, trąbki, zwywa-

jące zmarłych na Sąd Ostateczny (rozwiązanie przejęte przez Verdiego z *Grande Messe des Morts* Hectora Berlioz), rozstawione zostały po dwóch stronach balkonu, lecz skutecznie zepsuły efekt kwadrofonii, kiedy, dialogując z tymi na estradzie, wyzywająco nie stroili.

Ale, jako się rzekło, operowy charakter dzieła, składającego się przede wszystkim z arii i ansambli, największe wymagania stawia przed solistami i to od nich, w pierwszym rzędzie, zależy ostateczny efekt i powstające pod jego wpływem wrażenia.

Bardzo pięknie rozwija się wokalnie ukraiński artysta Pawło Tołstoj, którego tenor lirico spinto odznacza się wyrównanym brzmieniem o metalicznym zabarwieniu, a przy tym nie odczuwa się w jego śpiewie najmniejszego wysiłku, ani forsowania głosu. Szczególne pole do popisu znalazł w *Ingemisco*, ale umiejętnie potrafił też zestroić swój głos z pozostałymi solista-

mi. Zaimponował ponadto nieskazitelną wymową łacińskiego tekstu, nie ulegając również u nas coraz bardziej panoszącej się manierze wymowy łaciny zgodnie z włoską fonetyką.

Prawdziwą ozdobą tego wykonania była Małgorzata Pańko, której ciemny alt wyróżnia się nie tylko urodą, ale artystka potrafi w przemyślany sposób czynić z niego ekspresyjny użytek, na przykład w ustępie *Liber scriptus*.

Przykro mi to pisać, ale Romuald Tesarowicz pozostaje już, niestety, wspomnieniem wspaniałego niegdyś głosu i niezaprzeczalne umiejętności techniczne nie do końca potrafią zrekomensować powstałych w nim ubytków, ani ich wystarczająco pokryć. Szczególnie jest to odczuwalne przy przechodzeniu pomiędzy bardziej odległymi rejestrami.

Zrazu zawiodła mnie Wioleta Chodowicz, śpiewająca forsownie i niezbyt szlachetnym dźwiękiem. Z upływem czasu coraz bardziej panowała jednak nad głosem, a w końcowym *Libera me*, niepodzielnie należącym do sopranu, wzniosła się na poziom indywidualnej interpretacji, przydając tej części dramatyczny rys, a jednocześnie indywidualne piętno.

Aby nie wyjść na niepoprawnego malkontenta, któremu nic się nie podoba i wszystkim ma coś za złe i do wytknięcia, to wspomnę o udanej i wywołującej zazwyczaj najwięcej wzruszeń *Lacrimosie*, w której kwartetowi solistów udało się stworzyć zgrany ansambl. Także przywołane *Libera me* korzystnie uwieńczyło to wykonanie, wszak nie do końca zdołało zatrzeć w pamięci przywołane wcześniej zastrzeżenia.

Lesław Czapiński

XX Ogólnopolskie Warsztaty Pianistyczne

Dla Laureatów Konkursów
– Uczniów Szkół Muzycznych
I i II stopnia – oraz Nauczycieli

Pod patronatem
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Krynica-Zdrój
30 czerwca - 9 lipca 2014

W ramach warsztatów:

Lekcje fortepianu i kameralistyki
Seminarium dla nauczycieli i uczniów
Zajęcia wspomagające rozumienie muzyki
Zajęcia improwizacji i tańca
Warsztaty autoprezentacji
Koncerty wykładowców i uczestników

Szczegółowe informacje:

www.psm.krynica.pl oraz pod nr telefonu 604 274 203 lub 660 739 502
i adresem mailowym joanna.lawrynowicz@gmail.com

Wykładowcy:

Joanna Ławrynowicz-Just

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
OSM im. Z. Brzowskiego w Warszawie
fortepian, kierownictwo artystyczne

Karol Radziwonowicz

ZPSM nr 1 w Warszawie
fortepian, seminaria pianistyczne

Mariola Cieniawa

Akademia Muzyczna w Krakowie, fortepian

Jolanta Ptaszińska

PSM I stopnia im. Henryka Wieniawskiego
w Warszawie, fortepian

Józef Kolinek

Kwartet Prima Vista, klasa kameralna

Grażyna Draus

„Sposób na sztukę” – zajęcia wspomagające
słyszenie, rozumienie i interpretowanie utworu
muzycznego

Magdalena Stępień

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie,
improwizacja, ekspresja ruchu, taniec

Mirosław Mastej

Warszawa, warsztaty z autoprezentacji

Tomasz Wilk

kierownictwo organizacyjne



Organizator:

Państwowa Szkoła
Muzyczna I i II stopnia
w Nowym Sączu
filia w Krynicy

Patronat:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

EPTA
POLAND

Patronat medialny:

Muzyka21
www.actepreable.com



Sponsor:

NARVIL
Conference & Spa

WARSZAWA 18. Wielkanocny Festiwal L. van Beethovena (6-18 IV 2014).

W świątecznej zadumie zakończył się niedawno Festiwal. Podczas siedemnastu koncertów wystąpiło trzynaście orkiestr i chórów, jedenastu dyrygentów, trzydziestu dziewięciu solistów, a także kameraliści. Zaś na widowni ponad dwadzieścia tysięcy miłośników muzyki klasycznej oraz ponad stu dziennikarzy polskich i zagranicznych. Dane statystyczne przekładają się jednocześnie na rangę wydarzenia i jego wykonawczy poziom. Satisfakcji nie kryje Elżbieta Penderecka, dyrektor generalny festiwalu: „Festiwal okazał się wielkim sukcesem, gromadząc wielu naszych stałych i doświadczonych melomanów, ale też coraz liczniej pojawiającą się na koncertach młodą publiczność. Ten fakt cieszy nas najbardziej, świadczy bowiem o tym, że młodzież pragnie dziś słuchać

ambitnej klasyki, muzyki dawnej i współczesnej w najdoskonalszych wykonaniach”.

Otwarcie Festiwalu Elżbieta Penderecka skomentowała dowcipnie, iż w końcu uzyskał on pełnoletniość. Muzycznie zaś przywitała gości orkiestra Sinfonia Varsovia pod batutą Krzysztofa Urbańskiego. Ten młody polski dyrygent rozwija się znakomicie i daje temu wyraz jako aktywny uczestnik życia muzycznego w kraju i za granicą. W pamięci słuchaczy szczególnie pozostaje wykonanie festiwalowe *IX Symfonii* Dworzaka. Choć gestykulacja Krzysztofa Urbańskiego sprawiała wrażenie niezwyklej ekspresji i aktywności, to jednak w jednym z wywiadów w niemieckich mediach podkreśla, że finalnie aspekt ten nie ma znaczenia. Jest to rodzaj dopowiedzenia dzieła muzycznego aby dać pewną satysfakcję słuchaczowi, który takiej aktywności oczekuje. Publiczność zgłotowała gorące przyjęcie dyrygentowi.

Osiemnastą edycję Festiwalu odwiedziły znakomite zespoły. Największymi gwiazda-

mi okazały się słynne orkiestry z Londynu i Rotterdamu jak również dyrygenci. Owacjami na stojąco i kilkoma bisami zakończył się popis Royal Philharmonic Orchestra pod batutą maestro Charlesa Dutoit. Ten sędziwy dyrygent mimo wieku cechuje się wielką charyzmą w podejściu do interpretacji dzieł, co nie umyka uwadze słuchaczy.

Równie znakomity był występ Rotterdam Philharmonic Orchestra z cieszącym się międzynarodową sławą dyrygentem młodego pokolenia Yannickiem Nézet-Séguinem, a zwłaszcza jego wybuchowa interpretacja *Symfonii „Patetycznej”* Piotra Czajkowskiego.

Godne wyróżnienia pozostaje wykonanie *II Symfonii D-dur* Beethovena przez Narodową Orkiestrę Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Alexandra Liebreicha. Symfonia zabrzmiała z niezwykłą precyzją detali oraz klasą brzmienia kompozytora.

Nowojorski legendarny kwartet smyczkowy Emerson String Quartet zaprezentował

się na dwóch koncertach festiwalowych na Zamku Królewskim. W pierwszym zabrzmiały dzieła Beethovena oraz Szostakowicza, na kolejnym: Beethovena, Mendelssohna i Schuberta. Kameralistyka w wykonaniu kwartetu jest niezwykle perfekcyjna i brawurowa. W drugim koncercie miała jednak miejsce nieoczekiwana zmiana programowa i w konsekwencji zestawienie kwartetów romantycznych w pierwszej części. Nie wpłynęło to pozytywnie na odbiór, gdyż pokrewna stylistyka utworów powodowała przeciążenie materiału u słuchaczy.

Organizatorzy Festiwalu zadbali również o wrażenia artystyczne w zakresie solistów fortepianu. Muzycznym ucieleśnieniem tego faktu były takie nazwiska, jak: Rudolf Buchbinder czy Fazil Say. W ich wykonaniu zabrzmiały zarówno dzieła sonatowe Beethovena, jak też inne kompozycje wzbogacające repertuar koncertowy artystów.

Dobrze zaprezentowała się na Festiwalu Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus, a także Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, która

aktywnie wpisała się w obchody jubileuszu 100. rocznicy urodzin Andrzeja Panufnika, wykonując wraz z amerykańską artystką Tai Murray *Koncert skrzypcowy* polskiego kompozytora.

W Wielki Piątek 18. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena zamykało dzieło Józefa Haydna *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu*, w wykonaniu znakomitego Leipziger Streichquartett i Wojciecha Pszoniaka. Utwór wpisywał się także w refleksyjny nastrój Wielkiego Tygodnia. W atmosferze wyciszenia i zadumy zakończyło się to piękne wydarzenie muzyczne.

Znaczącym jest fakt, iż koncerty festiwalowe zawiąły też do innych ośrodków, jak: Gdańsk, Kraków, Olsztyn, Opole, Poznań, Radom, Szczecin. Miały również miejsce wydarzenia towarzyszące koncertom, np. Mistrzowski kurs wokalny odbywający się w Teatrze Wielkim jak też w Akademii Muzycznej w Krakowie. Prowadzili go Doris Yaris-Cross oraz Richard Cross. Ważnym wydarzeniem było Międzynarodowe Sympozjum Naukowe *Beethoven i Idea Wol-*

ności. Przewodniczył mu prof. Mieczysław Tomaszewski.

Repertuar obecny na koncertach festiwalowych zataczał bardzo szerokie kręgi stylistyczne, nie było tu schematyzmu w zestawianiu programów koncertowych. Świadczą o tym odważne połączenia, np. muzyki chóralnej Palestriny z pełną polotą *Kantatą Faustowską* Schnittkego. Zestawienie takie spotkało się z ciepłym przyjęciem słuchaczy. Jednocześnie podczas całego Festiwalu słuchacz otrzymywał regularnie dawkę muzyki L. van Beethovena w postaci symfonii, kwartetów czy sonat fortepianowych.

Następny, 19. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena odbędzie się w Warszawie w dniach 22 marca – 3 kwietnia 2015 r. Z całą pewnością możemy spodziewać się równie interesujących wykonań i doznań artystycznych.

Katarzyna Pietroń

KRAKÓW **O** **Isniewający fajerwerk.** Po raz trzeci w nowej siedzibie Opery Krakowskiej, po inaugurujących ją *Diablach z Lo-udun* Pendereckiego (reż. Laco Adamik) oraz *Ariadnie na Naksos* Straussa (reż. Włodzimierz Nurkowski), wysłuchać można i obejrzeć w pełni udane widowisko muzyczne.

Tym razem jest to polska premiera opery Siergieja Prokofiewa *Miłość do trzech pomarańczy*, od strony muzycznej przygotowana przez Tomasza Tokarczyka, a zainscenizowana przez Michała Znanieckiego (dek. Luigi Scoglio, chor. Kmieć, światła i wizualizacje Bogusław Palewicz, premiera 25 IV 2014.).

Jest to w pełni integralne przedstawienie muzyczne, w którym akcja sceniczna i muzyka w pełni się dopełniają. Może pewne wątpliwości budzi jedynie prolog w moskiewskiej psychusce, mieszczącej się prawdopodobnie w dawnym obiekcie sakralnym, na co wskazywałyby witraże, na których kwaterach ukazują się potem projekcje, a w pewnym momencie zostają one odsłonięte, poszerzając pole widzenia o to, co znajduje się i dzieje za nimi. Chorobliwe ożywienie pacjentów, któremu towarzyszą na poły sonorystyczne wokalizy chóru, kiedy dobry czarnoksiężnik Celio i zła wróżka Fata Morgana grają o dalsze losy postaci, stanowi autocytat reżysera z finału wrocławskiej inscenizacji „Hagith”. Gdy jednak akcja wykroczy poza tę scenerię, wydać się może, iż reżyser zasłuchany w muzykę tak się nią urzekł i przejął, że całkowicie jej zawierzył i zaufał, podążając w jej ślady, a nie kreując rzeczywistości scenicznej w opozycji do par-

tytury. A w pewnym momencie akcja obejmuje nie tylko scenę, ale i widownię, na którą wkracza chór, mieszając się z publicznością, choć żal mi trochę, że w ogólnym zgiełku i rozgardiaszu ginie nieco popularny *Marsz*. W celu rozweselenia Księcia, cierpiącego na melancholię, urządzone zostają taneczne divertissements w niezwykłych strojach, a to dla nich tworzą nieustannie przeobrażające się barwne projekcje, natomiast nowych ram dostarcza pudło telewizora, wypełniające całe okno sceniczne, na którego ekranie pojawiają się gruboziarniste obrazy, co tym razem stanowi niewątpliwe zapożyczenie z Mariusza Trelińskiego.

Książę odzyskuje wolę życia, gdy Fata Morgana nie przewraca się, jak to jest przewidziane w oryginalnym librecie, ale przypadkowo pozbawiona zostaje peruki, spoza której wyziera naga czaszka. Błyskotliwie rozwiązana zostaje wyprawa Księcia z siatką na pomarańcze, przebrany, wraz z towarzyszącym mu Truffaldino, w stroje kolonialne (korkowy hełm, ten drugi w szortach), w głębi zaś za sprawą projekcji filmowej przesuwają się obrazy kaktusów. W kuchni, znajdującej się pod władzą złowrogiej Kreonty, czekają ich kolejne zagrożenia w postaci monstrualnych rozmiarów: noża, widelca oraz talerza, zza którego wyłania się Kucharka, śpiewająca... basem. To wyraźne nawiązanie do opery barokowej, w której ogólnie przyjętą konwencją były powierzanie postaci podstarzałym nimf tenorom, pozostającym w cieniu kastratów, kreujących pierwszoplanowych herosów. W partyturze pojawia się zresztą więcej odniesień do historii opery, na przykład Pucciniowskie reminiscencje dające znać

o sobie w związku z umierającą z pragnienia Ninettą, odnalezioną w jednej z tytułowych pomarańczy, czy Wagnerowskie w orkiestrze, a dotyczące postaci Księcia, któremu w trakcie przygotowań do wyprawy reżyser przydaje dodatkowo cech Zygryfda (zresztą Anatol Łunaczarski, radziecki minister z czasów, gdy Prokofiew pisał swoją operę, zalecał tę postać jako wzór osobowy dla radzieckiej młodzieży).

Sama wyprawa do krainy Kreonty zostaje brawurowo rozegrana, kiedy przy dźwiękach orkiestrowego *Scherza*, Książę i Truffaldino, posadzeni na oryginalnych wehikułach, dzięki tylnej projekcji przemierzają drogę w zawrotnym tempie, niepostrzeżenie dostając się na podniebne tory z lunaparków niczym w filmowych komediach slapstickowych. A od momentu, gdy przemierzają z trzema pomarańczami pustynię, do akcji wkracza dziarska drużyna harcerska, która, niczym w *Szataniu z siódmej klasy*, którego reżyser zapewne naoglądał się w dzieciństwie, rozprawia się z ciemnymi mocami (tam bandytami i szpiegami, tu fantastycznymi magami i wróżkami), wybawiając bohaterów z licznych opresji, między innymi dostarczając na czas wody.

Uderza efektywność nieustannych metamorfoz scenicznych tej baśniowo-fantastycznej feerii (pierwowzorem libretta, opracowanego przez samego kompozytora, była rosyjska adaptacja Wsiewołoda Meyerholda sztuki Carla Gozziego, klasyka włoskiej commedii dell'arte). Zarazem łączenie różnych konwencji stylistycznych oraz motywów, zaczerpniętych lub wyrwanych z rozmaitych kontekstów, współtworzy typowo ponowoczesną (postmodernistyczną) estetykę

przedstawienia, z wartko toczącą się akcją.

Jest to w pełni zespołowy spektakl, w którym trudno wyróżnić role i partie pierwszoplanowe, albowiem w zasadzie wszystkie są równorzędne. A zarazem niewdzięczne dla śpiewaków, gdyż z jednej strony niezwykle trudne i wymagające, gdzie wszystkie efekty onomatopieczne są precyzyjnie określone co do wysokości oraz rytmu i dokładnie zapisane w partyturze (np. arioso śmiechu Księcia), z drugiej jednak nie wyodrębniają się w dłuższe ustępy solowe (poza, może, przywoływaniem Farfarella przez Celia, z którego ust wydobywają się, niczym w komiksach, wyświetlane dymki z napisami) i nie zawierają popisowych pierwiastków wirtuozowskiej natury, pozwalających na zdobycie poklasku u publiczności.

Partia chóru wykorzystuje efekty, wynikające z samej mowy, ale poddane rytmizacji i swoistej instrumentacji, na przykład w scenie unieszkodliwienia Fata Morgany. Również orkiestra niekiedy jakby naśladuje rytm i brzmienie mowy, a jej partia odznacza się

nieustanną pomysłowością w wynajdywaniu oryginalnych, dźwiękowych rozwiązań sytuacyjnych, wszelako daleko wykraczających poza zwykłą ilustracyjność. Przede wszystkim dominuje w niej charakterystyczny dla stylu Prokofiewa pierwiastek motoryczny. W pełni panuje nad nią batuta Tomasza Tokarczyka, rygorystycznie egzekwującego nie tylko precyzję gry, ale wydobywającego również całą kolorystykę instrumentalną tej partytury, jej wszystkie brzmieniowe niezwykłości oraz innowacje.

Najwięcej satysfakcji wokalnej dostarczyli: Wołodimir Pankiw jako Król treflowy w drugiej obsadzie, a Pawło Tolstoj w partii Księcia, jego syna, odznaczał się walorami brzmieniowymi i pełnym panowaniem nad głosem, a także jego wyrównanym prowadzeniem na przestrzeni całego przedstawienia, natomiast Wasyl Grochołsky śpiewał z większą ekspresją i brawurą, między innymi we wspomnianym wybuchu śmiechu, jedynie górne dźwięki przybierały znamiona wysiłonych. Jak zawsze potrafił skupić

na sobie uwagę Mariusz Godlewski w roli Leandra, zarówno w odniesieniu do zadań wokalnych, jak aktorskich, przy swym pierwszym wejściu prowadząc na smyczy, niczym psa, trumnę, co stanowi aluzję do jego złych zamiarów względem Króla i Księcia. Nie ustępował mu pod tym względem Rafał Śmiełek wykonujący Celia. W charakterystycznej roli Kucharki wokalnie lepiej zaprezentował się Remigiusz Łukomski, ale aktorsko jej uwodzicielskie zapędy wyraziściej wygrał Przemysław Firek. Katarzyna Oleś-Błacha w pełni sprostowała partii Ninetty, a gdyby kompozytor wiedział, że znajdzie się taka odtwórczyni Smeraldiny jak Anna Bernacka, to zapewne rozszerzyłby jej partię. Ewa Biegas stworzyła prawdziwą kreację w roli Fata Morgany, choć dramatyczny sopran Magdaleny Barylak z drugiej obsady lepiej radził sobie z pojawiającymi się koloraturowymi ozdobnikami. I to wszystko nie była wcale żadna fatamorgana!

Lesław Czapliński



Jordi Savall i La Capella Reial de Catalunya
fot. Michal Ramus

KRAKÓW **E**razm z Rotterdamu Jordiego Savalla. Wybitny kataloński instrumentalista i dyrygent Jordi Savall, w Wielką Środę w gotyckim kościele św. Katarzyny przedstawił swoje dzieło *Erazm z Rotterdamu*. Wybrał fragmenty filozoficznej rozprawy tego genialnego humanisty i filozofa, *Pochwałę głupoty*, jak również jego korespondencje z Marcinem Lutrem i Tomaszem Morusem, a wszystko zilustrował muzyką. Maestro przyjeżdża do Krakowa od roku 2008 i za każdym razem przywozi ze sobą projekty opierające się na ogromnej wiedzy historycznej, etnicznej i muzykologicznej. W 2009 r. przedstawił *Jerozolimę, miasto trzech religii*, w 2012 r. *Dynastię Borgiów – Kościół i władza w epoce Renesansu*, a

ubiegłoroczny koncert poświęcił Mikołajowi Kopernikowi. Jak pisze Savall w programie Festiwalowym „Prezentowany dziś nowy projekt wyrósł z pierwotnej idei złożenia ambitnego hołdu Erazmowi – wyjątkowemu humaniście – w formie żywego dialogu pomiędzy tekstami i muzyką jego czasów umieszczonymi w ich historycznym kontekście”. Poglądy tego wybitnego myśliciela są wciąż aktualne i wydaje się, że bez nich idea zjednoczonej Europy byłaby zdecydowanie uboższa. Do wykonania tego dzieła zaprosił znakomitych instrumentalistów i śpiewaków: Chiareę Maggi, Adrianę Fernandez, Pascala Bertina, Davida Sagastume’a, Lluisa Vilamaję, Victora Sorda, Furia Zanasiego i Daniele’a Carnovicha. Partie mówione Savall powierzył wybitnym polskim aktorom. Obok słów samego Erazma

(Jan Peszek), usłyszeliśmy również głosy tytułowej Głupoty (Barbara Wysocka), Marcina Lutra (Jerzy Stuhr) i Tomasza Morusa. Tekstowi wygłaszanemu przez Głupotę towarzyszą improwizacje, wariacje i adaptacje muzycznego tematu *La Folia*. Fakty z życia Erazma przeplatane są fragmentami utworów kompozytorów z przełomu XV i XVI w. takich jak Guillaume Dufay, Josquin des Prez, Cristobal de Morales, Eustache de Cauroy, Heinrich Isaac. Na początku koncertu jednak odtworzono nagranie tematu skomponowanego przez Henriego de Bailly, *Yo soy la locura (Jam jest pani Głupota)* w wykonaniu sopranistki Monserat Figueras, zmarłej w 2011 r. żony Jordiego Savalla, której towarzyszył na harfie Andy Lawrence-King. Następnie zabrzmiały między innymi *Audi, benigne Conditor*

(*Ułysz Twórcu Dobrotliwy*) Dufaya, radosne *Cucu, cucu, cucucu*, Juana del Enciny zinstrumentowane przez Carla Verardiego *Viva el gran Re don Fernando (Wiwat wielki król Ferdynand)*, *In te, Domine speravi (W Tobie Panie, zaufałem)*, Josquina des Prez, chorał Heinricha Isaaka *O Welt, ich muss dich lassen (Świecie, muszę cię porzucić)*, *Debe contre mes debateurs (Rozpraw mnie miły panie)*, psalm Claude'a Gaudimela wykorzystany wcześniej w innym projekcie Savalla, *Dinastia Borgia*, i na zakończenie anonimowy francuski taniec *tourdion Quand je bois du vin clair et (Kiedy piję różowe wino)*. Jordiemu Savallovi

towarzystwo jak zawsze jego znakomite zespoły: La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI, oraz zaproszeni muzycy grający na etnicznych instrumentach takich jak kaval, instrument dęty drewniany używany między innymi w Azerbejdżanie i Turcji, kamanča, instrument strunowy pochodzący z Persji, ouds, instrument strunowy uważany za przodka lutni, wywodzący się z rejonów morza Śródziemnego i Bliskiego Wschodu, oraz kanun, bliskowschodni instrument strunowy podobny do cytry. Różnorodność form, od pieśni, psalmu, chorału do tańca francuskiego, fragmenty wokalne na przemian z instrumentalnymi,

melodie tureckie, sefardyjskie, otomańskie, niezwykle instrumenty, to wszystko złożyło się na to, że koncert był absolutnie magiczny. Publiczność podziękowała artystom zasłużoną owacją, co zachęciło ich do bisu ale dla mnie równie istotna była okazja do pewnej zadumy i refleksji nad mądrością ludzi Renesansu, w kręgu których możemy z pewnością umieścić Jordiego Savalla. Jego wrażliwość muzyczna, inteligencja, wszechstronna wiedza i profesjonalizm sprawiły, że można go śmiało nazwać Erazmem naszych czasów.

Mariusz Trojanowski

LONDYN **Rodelinda, królowa śmiechu?** W przypadku haendlowskiej *Rodelindy* wykonywanie jej w przekładzie na język angielski sprawia, że muzyka traci wiele ze swojego czaru. English National Opera w Londynie w sezonie 2013/2014 wystawiła osiem przedstawień tej znakomitej partytury na przestrzeni lutego i marca. *Rodelinda, regina de' Longobardi* to opera seria skomponowana przez Georga Friedricha Haendla do libretta Nicola Francesca Hayma w 1725 r. dla londyńskiej Royal Academy of Music. Główne role napisane były dla dwojga sławnych śpiewaków – Francisci Cuzzoni (*Rodelinda*) oraz altowego kastrata Senesina (*Bertarido*). Jak większość barokowej twórczości operowej *Rodelinda* powróciła na scenę dopiero na początku XX w. Zgodnie ze swoją „barokową polityką” ENO wystawia w każdym sezonie jedną operę z tej epoki.

Zauważyć należy, że opera ta jest arcydziełem muzycznym oraz także dramaturgicznym, co nie jest w przypadku oper barokowych tak oczywiste. Postacie oraz wydarzenia z *Rodelindy* są prawdziwe i trudno w nich szukać barokowego przepychu.

Produkcja ta w przekładzie na język angielski Amandy Holden, w reżyserii Richarda Jonesa, ze scenografią Jeremy'ego Herberta i choreografią Sarah Fahine oraz kostiumami Nicky Gallibrand, nie należała do najgorszych, ale ciężko jest zachwycić się nią, mając w pamięci chociażby wersję z MET w reżyserii Stephena Wadswortha.

Londyńska interpretacja tego dzieła została osadzona w czasach współczesnych. Za scenografię posłużyły pokoje wyglądające na koszary wojskowe. Więziona przez Grimoalda *Rodelinda* jest cały czas obserwowana przez swojego ciemnościelca za pomocą kamer znajdujących się w jej celi. Niektóre ze scen odbywają się w pobliskim barze oraz u stóp monumentalnego grobowca króla Bertarida.

Wyreżyserowanie opery barokowej często rodzi problem, gdyż mnogość arii da capo, gdzie śpiewak powtarza pierw-

szą część arii ornamentując ją, wymaga wypełnienia dramaturgicznego. W ariach akcja opery zatrzymuje się, a postać dzieli się ze słuchaczem swoimi emocjami czy przemyśleniami. W przypadku „dawniej opery” tekst arii jest krótki i powtarzany wielokrotnie podczas jej trwania. Niestety „wypełnienie arii da capo” przez Richarda Jonesa było pełne nietrafionych pomysłów i doprowadzało do kuriozalnych sytuacji. Działania podejmowane przez postaci były często nieadekwatne do śpiewanego tekstu, ogólnej emocji. Wśród słuchaczy wywołujące wiele śmiechu. *Rodelinda* jest operą seria, niezwykle poważnie traktującą o wielkim heroizmie głównej bohaterki. Trudno wymieniać wszystkie reżyserskie gafy, choć najbardziej rażące było kiedy w arii *Morrai si (ang. You shall die/Powinnieś umrzeć)* śpiewanej przez Rodelindę do Garibalda, który chce zabić syna królowej Flavia, syn ten pokazuje w jaki sposób zabije ich oprawcę – uduszenie, zaszytowanie, strzał w głowę. Następnym kuriozum jest tango tańczone przez Rodelindę oraz Grimoalda przy akompaniamencie akordeonu na którym grał jej syn Flavio. Podczas, gdy w arii jej mąż Bertarido ogarnięty furją śpiewa, że nie wierzy w miłość Rodelindy, czuje się zdradzony i oszukany przez żonę. Niestety takich sytuacji jest więcej.

Strona wokalna przedstawienia to zestawienie doskonałych angielskich głosów. Są to śpiewacy o niebywałej sprawności technicznej. Niestety, w moim przekonaniu brakowało czasem siły dramatycznej oraz większej dawki emocji. Jestem pewny, że spowodowane to było nie zawsze sprzyjającą reżyserią oraz językiem, w którym śpiewali. Haendel pisał swoją muzykę do tekstu włoskiego, a przekład na język angielski odebrał jej wiele koloru i emocji.

Syna Rodelindy, który w tej produkcji jest dorosłym mężczyzną zagrał aktor Matt Casey. Jego zadaniem było pantomimiczne odgrywanie swoich emocji podczas arii. Tutaj Flavio przypomina bardzo innego haendlowskiego bohatera – ogarniętego żądzą zemsty Sekstusa z *Juliusza Cezara*.

W najczarniejszy charakter z całej opery, Garibalda, wcielił się Richard Burkhard. Jego baryton radził sobie doskonale z barokowymi koloraturami i oddawał charakter przebiegłego i demonicznego człowieka, który nie cofnie się przed niczym, żeby zdobyć władzę w Mediolanie. John Mark Ainsely kreował rolę Grimoalda. Niezwykła sprawność jego tenorowego głosu robiła wielkie wrażenie na słuchaczu, szczególnie w ariach szybkich, najeżonych koloraturami. Niestety, w arii *Pastorello d'un povero armento/Shepards leaving their flocks* – jednej z najpiękniejszych z całego haendlowskiego repertuaru operowego – pozostawał niedosyt. Obrane tempo było zbyt szybkie, może dlatego śpiewakowi trudno było oddać złożoną emocjonalność tej postaci. Grimoaldo pokazuje swoją słabość oraz to, że dręczą go trzy namiętności: zazdrość, gniew oraz miłość do Eduige. Ta druga po Rodelindzie postać kobieca śpiewana była przez angielski mezzosopran Susan Bickley. Przedstawiła publiczności bardzo pewne śpiewanie, używając jasnego, ładnego głosu, który bez problemów radził sobie z koloraturami (aria *Lo faro/Yes, I can*). Unulfo to zaufany przyjaciel króla Bertarida i Rodelindy, który próbuje chronić królową oraz jej syna, a także pomóc prawowitemu władcy (Bertarido) odzyskać tron. ENO powierzyło tę rolę młodemu kontratenorowi Christopherowi Ainslie, który posiada głos o ciemnej barwie. Śpiewakowi temu zdarzały się sporadyczne wpadki koloraturowe, ale w arii *Fra tempeste/From the tempest* oczarował wszystkich swoim prowadzeniem frazy haendlowskiej oraz umiejętnością śpiewania legato. Niestety postać Unulfo padła ofiarą reżyserskich głupot. W scenie z trzeciego aktu, gdy przychodzi on z odsieczą dla uwięzionego Bertarida, który go rani. Król myśli, że to jego przeciwnicy przychodzą go zgładzić. W „wersji” Richarda Jonesa Bertarido prawie zabija swojego przyjaciela raniąc go kilkakrotnie. Unulfo cały zalany krwią, siania się od tego momentu aż do końca trwania dzieła, co wywołuje salwy śmiechu u większości widzów.

Rolę Bertarida powierzono lestynowi Daviesowi – w mojej opinii jednemu z najlepszych kontratenorów obecnie śpiewających na świecie. Dwa lata temu śpiewak ten debiutował właśnie w Rodelindzie w nowojorskiej MET, śpiewając Unufla. W Londynie od pierwszego wejścia – *Pompe vane di more...Dove sei/Oh where are you dearest beloved* poprzez arie *Confusa si miri/Yes let faithless i Con rauco mormorio/The sparkling rivers*, aż po jego finałową arię *Vivi tiranno/Tyrant I spared you* – lestyn udowadnia, że jest wspaniałym muzykiem. Posługuje się kontratenorowym głosem bez żadnych udziwnień i bez używania tanich sztuczek. Śpiewa długie legatowe frazy oraz te szybkie koloratury, nie traci przy tym nic z historii, którą jego postać współtworzy.

Tytułowa rola przypadła Rebecce Evans. Jest to śpiewaczka mądra, kulturalnie posługująca się dużym okrągłym głosem o wspaniałej barwie. W jej wykonaniu brakowało czasem spokoju oraz tak jak w przypadku

Ainsley wykorzystania czasu w muzyce – szczególnie w wolnych, lirycznych fragmentach – *Ombre piante/Shadows, phantoms* czy w gorliwym lamencie z aktu trzeciego *Se'l mio duol/If my grief is less than steadfast*. Pozostałe arie były wprost bajecznie wykonywane – nie straszne były dla niej koloratury czy wysokie dźwięki w ornamentach czy kadencjach. To znakomita śpiewaczka, która z powodzeniem wykonuje nie tylko Rodelindę, ale także partie operowe późniejszych epok. Duet kończący akt drugi (*Io t'abbraccio/My beloved*) śpiewany przez nią oraz lestyna Daviesa, należy do najlepszych wykonań tego fragmentu z opery. Należy pochwalić także dobry pomysł reżysera. Postaci mówią o tym jak bardzo mocno obejmują się, a wyreżyserowane jest to zupełnie odwrotnie. Im gorliwiej małżonkowie śpiewają o miłości i bliskości tym połówki budynku, w którym są uwięzieni oddalają się do siebie.

Orkiestra londyńskiej ENO prowadzona przez Christiana Curnyna grała bardzo

sprawnie i z wyczuciem stylu. Jedynym zarzutem, choć dość dużej wagi, były pośpieszne tempa, które ograniczały możliwości ekspresyjne śpiewaków.

Przez to trudno sklasyfikować jednoznacznie tę *Rodelindę*. Były w niej momenty wokalnej maestrii, ciekawych rozwiązań reżyserskich, ale z drugiej strony pojawiała się zagoniona gra orkiestry oraz słabe pomysły na to, aby na siłę zapelnąć działaniami na scenie powtarzane w ariach da capo części. Przez to ciężko jest polubić tę *Rodelindę* z ENO, która w zamysłu Haendla jest operą seria i w której nie ma, tak jak np. w *Juliuszu Cezarze* wątków komicznych...

Czy to dobrze dla tej właśnie opery, która jest przykładem jednej z najlepszych, barokowych oper seria, że publiczność ENO śmiała się do rozpuku jakby oglądała operę buffa Rossiniego lub Donizettiego?

Damian Ganclarski



G. Verdi – *Traviata*
Diana Damrau (Violetta) i Francesco de Muro (Alfredo)
fot.: Catherine Ashmore

LONDYN **O**bcować z legendą. Niezwykle trudno jest mierzyć się z legendą takiego dzieła jakim jest *Traviata* Verdiego. Niezliczona ilość wspaniałych produkcji przyciąga publiczność do teatrów operowych, sal kinowych, przed telewizory czy ekrany komputerów. W dzisiejszych czasach standardy wykonania tej właśnie opery są bardzo wysokie. Od wielu lat wzorem Violetty jest Maria Callas, a zawieszona przez nią poprzeczka trudna do osiągnięcia. Śpiewaczka ta w mistrzowski sposób zbudowała tę postać (i nie tylko tę),

ukazując jej złożoną psychologię, dręczącą ją problemy oraz emocjonalność.

Zastanawiając się na najlepszych wystawieniach tej opery do głowy przychodzi kilka legendarnych już produkcji: z MET w reżyserii Zeffirellego, kontrowersyjna wersja Willy'ego Deckera z Salzburga i oczywiście londyńska wyreżyserowana przez Richarda Eyre'a.

Przedstawienie to miało swoją premierę w Covent Garden w 1994 r. Violette śpiewała młodziutka Angela Gheorghiu, Alfreda – Frank Lopardo, a jego ojca Leo Nucci. Za pulpitem dyrygentkim ówczesny dyrektor muzyczny ROH oraz jeden z najwybitniej-

szych dyrygentów wszech czasów – Maestro Georg Solti.

Na przestrzeni dwudziestu lat publiczność mogła podziwiać grono najlepszych śpiewaków i dyrygentów na świecie, którzy przedłużali życie tej jakże wspaniałej produkcji osadzonej w dziewiętnastowiecznym Paryżu. Jako Violette można było zobaczyć m.in. Annę Netrebko, Renée Fleming, Angelę Gheorghiu, Marinę Popławszką, Norę Ansellem, jako Alfreda Jonasa Kaufmanna, Jamesa Valentiego, Josepha Calleję, a jako Germonta Dmitrija Chworostowskiego, Thomasa Hampsona czy Simona Keenlyside'a.

W sezonie 2013/2014 ta właśnie *Traviata* będzie gościła w różnych muzycznych odsłonach. Dyrekcja ROH skompletowała kilka obsad: Perez, Castello, Keenlyside (listopad, kwiecień, maj), Damrau, Demuro, Chworostowski (kwiecień, maj), Jonczewa, Jordi Vassallo pod dyktando Marka Minkowskiego (maj, czerwiec), Rebeka Popov, Petean (czerwiec).

Okazja do usłyszenia obsady na najwyższym poziomie nadarza się od 19 kwietnia do 9 maja albowiem publiczność ma szansę zobaczyć i usłyszeć operowe gwiazdy jakim są Damrau, Demuro oraz Chworostowski.

Podczas tych przedstawień pieczę na stronę muzyczną sprawuje Dan Ettinger, młody izraelski dyrygent, który był asystentem Daniela Barenboima, obecnie gościnnie dyrygent Opery Berlińskiej oraz dyrektor muzyczny Opery w Mannheim. Jego interpretacja *Traviaty* generalnie może przypaść do gustu z uwagi na żywe tempa, gorliwe i pełne emocji prowadzenie orkiestry londyńskiej Covent Garden.



G. Verdi – *Traviata*
Dymitr Chworostowski (Germont) i Diane Damrau (Violetta)
fot.: Catherine Ashmore

Pod jego batutą wydobyte zostało przepiękne brzmienie orkiestry, zarówno kwintetu, jaki i sekcji dętej blaszanej, które tworzy wyjątkowy klimat. Orkiestra nie tylko towarzyszyła śpiewakom, ale również stała się równorzędnym partnerem opowiadającym tragiczną historię miłości Violetty i Alfreda. Niestety, 19 kwietnia dwa momenty wzbudziły spory niepokój i spowodowały lekkie rozminięcie się orkiestry i chóru pod koniec I aktu. Ettinger obrał bardzo szybkie tempo i słychać było, że chór nie nadąża z wypowiedzianym włoskiego tekstu. W II akcie natomiast podczas jednego z najpiękniejszych fragmentów śpiewanych przez Violetkę, *Amami Alfredo*, dyrygent nie odgadł intencji śpiewaczki i podgonił tempo w momencie, kiedy to Damrau w sposób widoczny chciała rozszerzyć śpiewaną frazę i nadać jej bardzo duży ciężar emocjonalny.

Włoski tenor Francesco Demuro, który wcielił się w postać Alfreda jest niezwykle wrażliwym śpiewakiem o wielkich umiejętnościach wyrazowych. Popisał się wyjątkową emocjonalnością – używając

różnych kolorów swojego głosu. Wzruszenie budziły fragmenty pianissimo czy niezwyklej urody mezzo di voce. Zdarzały się nieliczne usterki wokalne, kiedy słyszalne było napięcie w górnej skali głosu. Zupełnie nie wytłumaczalne ponieważ w wielkiej scenie z początku II aktu – *Lunge da Lei... De' miei bollenti spiriti* oraz w następującej po arii cavatinie *O mio rimorso* Demuro zachwycał swoim perfekcyjnym wykonaniem zwieńczonym wysokim dźwiękiem pod koniec cavatiny. Jego Alfred był bardzo przekonujący: szaleńczo zakochany młodzieniec, nieszczęśliwy kochanek, czy porywczy furiant.

Jego ojca Giorgia Germonta śpiewał rosyjski baryton Dmitrij Chworostowski, któremu londyńska publiczność zgotowała gorące owacje już podczas jego pierwszego pojawienia się na scenie w II akcie opery. Śpiewak ten otoczony jest wielką estymą przez melomanów na całym świecie. Jego młodzieńcze występy wywoływały żywiołowe i gorące reakcje publiki. Niestety, ostatnio dało się zauważyć pewne zmęczenie głosu oraz szafowanie tanimi sztuczkami

podczas koncertów, które publiczność kupowała ze względu na jego powszechną i zaskarżoną wcześniej sympatię. Podczas tego przedstawienia wrócił „dawny Chworostowski”, którego okrągły, kojący i przyjemny głos rozbrzmiewał w całym teatrze. Kreując partię Giorgia Germonta przez wiele lat, nie dane było odczuć choćby cienia znużenia i spiewaka tą partią. W drugim akcie był przejmująco groźny oraz nieustępliwy. W scenach z Violetką głosy obojga śpiewaków brzmiały doskonale, a godnym podziwu była emocjonalna więź, którą tworzyli wraz z Damrau.

Diana Damrau nie jest następczynią Callas czy jej współczesnym wcieleniem. To zupełnie inna osoba, śpiewaczka oraz osobowość sceniczna. Jednakże te śpiewaczki coś łączy. Tym elementem jest realizowanie przez Niemkę spuścizny, którą zostawiła po sobie – *La Divina Assoluta*, tj. sztukę budowania postaci. Damrau posługuje się swoją nienaganną techniką wokalną po to, aby pokazać tragizm postaci, a także po to, aby opowiedzieć tak dobrze znaną historię Violetty Valery. W każdym akcie sopranistka dysponuje czystym, pewnym głosem o pięknej dojrzałej teraz barwie i krystalicznej intonacji. Z repertuaru koloraturowego, który wykonywała wywnioskować można by, że to pierwszy akt *Traviaty* będzie dla niej najlepszym. Nieprawda! Damrau nie miała ani jednego zawahania w *Sempre libera*, które zakończyła popisowym, wysokim Es. Wcześniejsza wolna część tej wielkiej sceny był przykładem pewnego prowadzenia fraz legato wypełnionych przez ten nadzwyczajny głos. Podobnie było dalej. W duetach z Chworostowskim obserwowaliśmy nie tylko bel canto, ale przede wszystkim dbałość o szczegóły takie, jak kolor głosu, włoski tekst i wrażenie, że właśnie oto tu i teraz bohaterowie wypowiadają słowa kłócąc się, rozmawiając o cierpieniu, miłości. Fragmenty *Amami Alfredo*, czy też frazy śpiewane podczas balu u Flory, jak na przykład *Alfredo di questo core*, to mistrzostwo, którego nie opiszą żadne słowa. Po tak wspaniałej kreacji w drugim akcie, trudno było przewidzieć co stanie się dalej...

Stało się coś niewyobrażalnie pięknego. W trzecim akcie opery Diana Damrau naprawdę sięgnęła ideału. Przeszywająco dramatyczne i pełne smutku *Addio del passato*, rzewliwy duet z ukochanym *Parigi o cara*. Damrau nie grała Violetty – ona po prostu nią była. W finałowym fragmencie, gdy Violetta prosi Alfreda o to, żeby czasem wspomniał ją, kobietę, która go kochała najbardziej na świecie, słuchaczy przeszywał ból tej tragicznej postaci. Asceña śmierci w ramionach ukochanego była po prostu niezwykła i niemożliwym jest jej opisanie.

Możliwość zobaczenia tego przedstawienia na żywo i usłyszenia tak znakomitych śpiewaków to głęboko poruszające doświadczenie, po prostu nie do przecenienia. Najbardziej przejmujący jest fakt, że obecność na tego rodzaju przedstawieniach daje poczucie, że było to coś wybitnego i legendarnego.

Damian Ganclarski

The Metropolitan Opera

G. Donizetti – *Napój miłosny*
Erwin Schrott (Dulcamara) | Anna Netrebko (Adina)
fot.: - Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

NAPÓJ MIŁOSNY Ta uroczą komedię Donizettiego (produkcja: Bartlett Sher, 2012 r.) powróciła w bieżącym sezonie do MET w 7 spektaklach (premiera sezonu 9 I, ostatnie przedstawienie 1 II). We wszystkich partię Adiny miała śpiewać Anna Netrebko. Odwołała pierwsze dwa spektakle (9 i 13 I) z powodu grypy. W kuluarach jednak spekulowano czy to rzeczywiście choroba była przyczyną i czy powróci na pozostałe 5 przedstawień.

W listopadzie ubiegłego roku Anna Netrebko i jej partner Erwin Schrott rozstali się po 6-letnim związku. A to właśnie Schrott zaplanowany był w obsadzie *Napój miłosnego* jako Doctor Dulcamara. Stąd też pojawiły się pogłoski, że Netrebko nie zechce tak krótko po zerwaniu występować wraz z nim na scenie.

Począwszy jednak od trzeciego spektaklu (17 I) Anna zaśpiewała wraz ze Schrottem w *Napój*, a przyjacielskie pocałunki przed kurtyną po zakończeniu kolejnych spektakli miały publicznie potwierdzić brak animozji pomiędzy nimi.

W dwóch pierwszych przedstawieniach sezonu w partii Adiny zadebiutowała w MET Andriana Chuchman, ukraińsko-kanadyjski sopran, który miał zaplanowany debiut nieco później w roli Mirandy w *Zaklętej wyspie*. Chuchman ostatnio śpiewała Małgosię w *Jasiu i Małgosi* w Glyndebourne, Guinevierę w *Camelocie* w Glimmerglass, Magnolię w *Show Boat* w Waszyngtonie i Olympię w *Opowieściach Hoffmanna* w Kanadzie.

Poza tym w obsadzie wokalnej usłyszeliśmy: Nemorino – Ramón Vargas (25 I niedysponowanego Vargasa zastąpił włoski tenor Salvatore Cordella; debiut w MET jako Robert Dudley w *Marii Stuardzie*, 2013 r.), Belcore – Nicola Alaimo (włoski baryton, debiut w MET w 2011 r. w roli Paola w *Simonie Boccanegrze*), Doctor Dulcamara – Erwin Schrott (urugwajski bas, debiut w MET jako Colline w *Cyganerii* w 2000 r.), Gianetta – Anne-Carolyn Bird (amerykański sopran, debiut w MET jako Nowicjuszka w *Suor Angelica*, 2007 r.).

Wszystkimi spektaklami dyrygował Maurizio Benini, który zadebiutował w MET w 1998 r. prowadząc orkiestrę w tej samej operze.

W MET widziałam i słyszałam trzy spektakle: 9, 13 i 21 I, a 25 I słuchałam transmisji radiowej.

9 I uwertura zabrzmiała „na piechotę” – bez czaru i sprężystej energii i trochę za ciężko. W dalszej części spektaklu bywało różnie. Miałam głównie za złe momentami zbyt szybkie tempa i za ostre zmiany dynamiki pomiędzy fragmentami o radosnym i lirycznym charakterze. W pozostałych przedstawieniach w zasadzie wszystko się wygładziło i usłyszeliśmy zupełnie dobrze, choć bez większej inspiracji, zagrana partyturę Donizettiego.

Ramón Vargas od pierwszej arii *Quanto e bella* popisał się pięknym i klarownością tonu, elegancją prowadzenia frazy i ogromną muzykalnością. Śpiewny liryzm popisowej *Una furtiva lagrima*, piękne piana i modulacje barw zebrały od widowni zasłużone brawa. Był zabawnie komiczny jako podchmielony „eliksirem” młodzieniec i szalenie naturalnie wzdychał w romantycznym zadurzeniu do Adiny. Nemorino to zdecydowanie jego rola.

Zastępujący go 25 I Cordella uratował spektakl, ale brak stabilności głosu oraz wystarczającej jego giętkości, nieszcze-

gólna moc i barwa oraz zbytnia monochromatyczność wykonawcza nie pozostawiły najkorzystniejszego wrażenia. Za ostro, bez lirycznej słodyczy wypadła *Una furtiva lagrima*, a na koniec spektaklu był już zmęczony i lekko krzykliwy.

Alaimo w partii Belcora miał lepsze i gorsze wokalnie wieczory. 9 I było nieco problemów z mocą głosu i stabilnością w prowadzeniu dłuższych linii wokalnych, ale w późniejszych spektaklach brzmiał już solidnie i stabilnie. Dobry humor no i co oczywiste perfekcyjna dykcja.

Znakomicie natomiast za każdym razem prezentował się Schrott jako Dulcamara. Były to zdecydowanie najlepsze i najbardziej stylowe jego występy w MET. Wyrównany głos o atrakcyjnej barwie, sporej mocy i dobrze skoncentrowany w projekcji, doskonałe wycucie komizmu roli i ruch sceniczny. Wielkie brawa przed kurtyną.

Adina pierwszych dwóch spektakli oczarowała widownię lekkością i dźwięcznością młodzieńczego w barwie głosu. W prawie całym spektaklu precyzyjna, choć zdarzały się lekkie zachwiania w górze rejestru pod-

czas wieczoru debiutu. Ale jest to czysty i klarowny głos, który z czarem i stylowym wdziękiem bel canto, szczególnie w drugiej części przedstawienia, zaprezentował się w ładnej ekspresji.

21 I podczas transmisji radiowej Netrebko jak zwykle popisała się pięknym głosem i jego barwą, która jest już nieco za ciężka do roli, a i przydało by się też lekkie stonowanie jego mocy. Brzmiała jednak wspaniale i słuchaliśmy jej z ogromną przyjemnością, choć zdecydowanie nie był to ani śpiew bel canto, ani idiom stylistyczny Donzietiego. ☺

G. Puccini – *Madama Butterfly*
Amanda Echalaż (Cio Cio San) i Bryan Hymel (Pinkerton)
fot.: Ken Howard



MADAMA BUTTERFLY
O to jedna z najpiękniejszych, najbardziej integralnie płynnych partytur Pucciniego, ma być pokazana w MET w bieżącym sezonie 14 razy. Pierwszych 6 spektakli w styczniu i lutym, a pozostałe w kwietniu i maju.

Jest to siódma co do popularności wystawiana opera w historii MET – do 2012 r. aż 841 razy. Po raz pierwszy pokazano ją 11 II 1907 r. z rewelacyjną obsadą: Geraldine Farrar – Cio Cio San, Enrico Caruso – Pinkerton, Louise Homer – Suzuki i Antonio Scotti – Sharpless. Choć Puccini uważał, że głos Farrar był zbyt lekki i mały do roli, zaśpiewała Butterfly w MET 139 razy do 1922 r. Od 1922 r. nową produkcję Josepha Urbana pokazywano w MET przez 36 lat. Umieszczona na „czarnej liście” podczas drugiej wojny światowej, *Butterfly* powróciła do MET w 1946 r. z Licią Albanese (72 razy) i Dorothy Kistrsten (68), a w kolejnej produkcji z 1958 r. tytułową rolę powierzono Antonietcie Stelli. Śpiewały w niej m.in.: Tebaldi, Scotto, Stratas, Lorengar, Arroyo i Price. Giancarlo del Monaco zaprojektował nowe sceniczne

spojrzenie na *Butterfly* w 1994 r., w premierze którego wystąpiła Catherine Malfitano, a najnowsza produkcja, nieżyjącego już niestety Anthony’ego Minghelliiego, miała prapremierę w sezonie 2006/7 pod batutą Jamesa Levine’a.

Ryszard Ordyński wyreżyserował w MET trzy spektakle *Butterfly* w latach 1917–1919. Nie zabrakło też w *Butterfly* polskich głosów. Jako pierwsza, w 1974 r., tytułową partię wykonała Teresa Żylis-Gara, która śpiewała ją podczas 19 spektakli w MET w latach 1974 (4 razy), 1976 (4), 1979 (3), 1981 (5) i 1983 (3). Drugą chronologicznie Cio Cio San w MET była Teresa Kubiak – 4 przedstawienia w 1979 r. Począwszy od 2004 r. mogliśmy też posłuchać kolejnego polskiego głosu, Edyty Kulczak we wspomagającej roli Kate Pinkerton, którą do bieżącego sezonu wykonała tu 44 razy. Do ciekawostek należy, że Sondra Radvanovsky zaśpiewała w MET Kate Pinkerton 7 razy w 1997 r.

W bieżącym sezonie zaplanowano 3 dyrygentów, 3 Cio Cio San, 2 Suzuki, 4 Pinkertonów, 2 Sharplessów, 1 Goro, 2 Bonze, 2 Kate Pinkerton, 2 Yamadorich, 3 Komisarzy i po jednym śpiewaku w obsadzie pozostałych wspomagających ról. Są

też trzy debiuty w MET – wszystkie 16 I: Amanda Echalaż jako Cio-Cio-San, Scott Hendricks jako Sharpless i Maya Lahzani jako Kate Pinkerton.

Pierwszy spektakl sezonu 16 I był transmitowany w Metropolitan Opera Radio Sirius, podobnie jak przedstawienie 1 II, a w dalszych planach – 9 IV i 5 V. Spektakl 9 V będzie dostępny na stronie internetowej MET, a ten z 1 II przekazało radio WQXR.

Z pierwszej serii spektakli widziałam i słyszałam w MET trzy: 16, 20 i 28 I oraz słyszałam transmisję radiową z 1 II.

Co ciekawe, wszystkie trzy śpiewaczki tytułowej roli debiutują w tej partii w MET. Pierwszą z nich był południowo-afrykański sopran Amanda Echalaż, (faktycznie debiutująca w MET), która już wykonała tę partię w Chicago, w Bawarii i w Cape Town Opera. Do jej repertuaru należy wiele heroin Pucciniego: Manon Lescaut (Bruksela i Warszawa), Tosca (Covent Garden, English National Opera, Berlin i Santa Fe). Śpiewała też Tatianę w *Eugeniuszu Onieginie* w English National Opera w 2011 r.

W obsadzie pierwszej serii *Madama Butterfly* w głównych rolach wystąpili:

Cio Cio San – Amanda Echalaż, Suzuki – Elizabeth DeShong (amerykański mezzosopran, debiut w MET w roli Suzy w *La Rondine*, 2008), Pinkerton – Bryan Hymel (amerykański tenor, debiut w MET jako Eneasz, 2012), Sharpless – Scott Hendricks (amerykański baryton, debiut w MET), Goro – Scott Scully (amerykański tenor, laureat przesłuchań do MET, debiut w MET jako Młody Więzień w *Z domu umarłych*, 2009), Bonze – Ryan Speedo Green (amerykański bas baryton, laureat przesłuchań do MET, debiut w MET jako Mandaryn w *Turandot*, 2012), Kate Pinkerton – Maya Lahyani (izraelski mezzosopran, debiut w MET), Yamadori – Aleksiej Ławrow (rosyjski baryton, debiut w MET jako Poseł Flamandzki w *Don Carlo*, 2013), Komisarz – Paul Corona (amerykański bas, laureat przesłuchań do MET, debiut w MET jako Lekarz w *Peleasie i Melizandzie*, 2010).

Amerykański tenor, Bryan Hymel niespodziewanie zadebiutował w MET w ubiegłym sezonie jako Eneasz w *Trojanach*

Berlioz. Pinkertona śpiewał już w Kanadzie, w English National Opera, Nowym Orleanie i w Pittsburghu. Ma też tę partię w planach w bieżącym sezonie w Wiedniu. W 2013 r. Hymel został laureatem nagrody MET's Beverly Sills Artist Award.

Jego Pinkerton wywarł na mnie bardzo pozytywne wrażenie nie tylko ze względu na jakość głosu, ale dzięki interesującemu wokalnemu podejściu interpretacyjnemu do roli. Jego Pinkerton jest mniej naładowany testosteronem. Nie znaczy to, że jest mniej egoistycznie bezmyślny pomimo ostrzeżeń Sharplessa. Ale jest mniej „drapieżno zdobywczy” w akcie I. Przekazuje nam przede wszystkim nieodpartą fascynację młodzieńką Japonką. Brzmi więc bardziej romantycznie-lirycznie. A takie podejście lepiej się komponuje z dopisaną po przeróbce przez Pucciniego arią z aktu III *Addio, fiorito asil*, wyrazem wyrzutów sumienia po uświadomieniu sobie krzywdy jaką wyrządził tej młodej kobiecie. Hymel uczynił więc z Pinkertona bardziej wokalnie i psychologicznie spójną postać sceniczną, choć nadal oczywiście jest antypatyczny i go nie lubimy. Słyszałam też pochwałę jego włoskiej dykcji od siedzącej obok mnie pary Włochów.

Dobry w mocy i atrakcyjny w barwie tenor Hymela bardzo pięknie prowadził linie wokalne Pucciniego, a całość roli nasycił wielością barw – od tych miękko lirycznych w płynnych legato po dramatyczne wybuchy pasji emocjonalnej. Bardzo wiarygodny jako kochanek w duecie miłosnym aktu I i wzbudzający niemal współczucie na końcu opery. Bardzo udany występ.

Znakomitą dramaturgię wokalaną roli zaprezentowała nam też DeShong, jako jedna z najlepszych ostatnio przeze mnie słyszanych w MET Suzuki. Po pierwsze bardzo dobry w mocy o ciemno cieplej barwie głosu. Świetnie udało się jej przekazać wokalnie wierną służącą, ale może przede wszystkim oddaną przyjaciółkę Butterfly, głęboko rozumiejącą jej idealistyczną wiarę w uczucie Pinkertona, a jednocześnie mającą świadomość zbliżającej się tragedii. W doskonałej harmonii zabrzmiała w kwietnym duecie aktu II, wspaniale

w akcie ostatnim, a modulacje barw tak w scenie z Pinkertonem, Sharplessiem i Kate, a później z Cio Cio San zasługiwały na ogromne uznanie. Całość postaci była co prawda drugoplanowa, ale niezwykle wyrazista dramatycznie i wokalnie.

gorzej było z tytułową partią. Mój końcowy werdykt: Echalaż ma głos do Butterfly, ale nie ma Butterfly w głosie. Nie udało się

jej wykreować wokalnie emocjonalnego rozwoju charakteru postaci od dziewczęco naiwnej 15-letniej paniąki zadurzonej w przystojnym oficerze amerykańskiej floty, po zdesperowaną, składającą swe życie w ofierze miłości matkę i kochankę. Wejście Butterfly na czele orszaku weselnego (*Ancora un passo*) było niestety jednym z najsłabszych jakie ostatnio słyszałam w MET. Wyraźne problemy z górą, która albo brzmiała na granicy fałszu w najwyższym tonie, albo który w późniejszych spektaklach pomijała. Jej najwyższy rejestr był też

tacyjnie ujęcie roli. Nie wzruszała w *Un bel di*, w którym nie przekazała tęsknoty, smutku ani wiary w powrót ukochanego, czy w scenie czytania przez Sharplessa listu, a *Que tua madre* było za mało ekspresyjne. Najkorzystniej wypadła niemal za każdym razem jej ostatnia aria opery skierowana do synka, którą obdarzyła właściwą mocą dramatyczną. Ruch sceniczny też nie zasługiwał na specjalne uznanie – nieszczerze udana imitacja.

Bardzo dobre natomiast wrażenie wywarł na mnie baryton Sharplessa. Mocny, ładny



He Hui
fot.: MET

nieprzyjemnie napięty i za ostry. No i nie jest to wyrównany głos. Ogólnie – za mało barw, za dużo niepotrzebnie krzykliwo-dramatycznego głosu i to nie koniecznie we właściwych fragmentach opery. Za mało wglądu interpretacyjnego, brak zróżnicowań wokalnie-dynamicznych przy powtórzeniach fraz jak np. „Morta”, „Triste Madre” etc. Za blado monotonne i zbyt płytkie interpre-

w barwie głosu, dobre psychologicznie ujęcie roli. Popisał się oczywiście przede wszystkim w scenie czytania listu i później kiedy Cio Cio San prezentuje mu synka. Ciepło współczujący, pełen zrozumienia, bardzo trójwymiarowa postać.

Zwróciłam też uwagę na fakt, że w bieżącym sezonie wdowa po Minghelli, Carolyn Choa wprowadziła lekkie, ale bar-

dzo znaczące modyfikacje w reżyserii ruchu wspomagających ról, czyniąc je bardziej prominentnymi i bardziej zintegrowanymi z całością akcji. Po pierwsze Yamadori bardziej przykuwał uwagę i to nie tylko rewelacyjnym kostiumem. Tuż przed pożegnaniem mocno chwyta za ramiona Cio Cio San, przyciąga do siebie jakby chcąc ją pocałować. Ładny dramatycznie epizod. Również Kate Pinkerton, która jak dotąd głównie istniała w tle ogrodu, bardziej intensywnie zaistniała dramatycznie w dialogu z Suzuki, ale przede wszystkim w interakcji z Butterfly, której składa pełen respektu głęboki ukłon.

Zresztą wszystkie wspomagające role: Goro, Yamadori, Bonze etc. wypadły na bardzo wysokim poziomie wykonawczym.

Planowany we wszystkich spektaklach *Butterfly* Philippe Auguin niestety się rozchorował. Francuski Maestro debiutował w MET *Doktorem Faustusem* w 2001 r., a później słyszeliśmy go w *Tosce*, *Kobiecie bez cienia*, *Cyganerii* i *Lohengrinie*. W pierwszym spektaklu zastąpił go Marco Armiliato, znany dobrze w MET dyrygent, który poprowadził już orkiestrę MET ponad 300 razy. Podczas drugiego widzianego przeze mnie wieczoru dyrygentem był Pierre Vallet, członek zespołu muzycznego MET i asystent dyrygenta spektakli *Madama Butterfly* bieżącego sezonu. Debiutował w MET w 2011 r. w *Fauście*. Dyrygował też *Madamą Butterfly* w Tokyo, *Faustem* w Barcelonie, *Zamkiem sinobrodzemu* podczas tournée w Chianch z Saito Kinen Festival Orchestra, *Tannhäuserem* w Paryżu i *Manon Masseneta* w Bolszoi. Dopiero trzecie widziane przeze mnie przedstawienie miało za pulpitem Auguina, którego występ słyszałam również w transmisji radiowej.

Dane mi więc było usłyszeć trzy podejścia dyrygenckie do partytury Pucciniego. Wszystkie trzy zasługiwały na uznanie i nie ma co wybierać tylko się cieszyć różnorodnością.

Armiliato był najbardziej dramatyczny, najbardziej pulsował energią w przepięknej płynności ujęcia muzycznego i wyrazistości barw. Vallet nadał partyturze najwięcej lirycznego, delikatnego brzmienia, śpiewności i niuansu. W pierwszym spektaklu po powrocie po chorobie Auguin grał dość ostrożnie, zachowawczo. Dopiero w transmisji dało się usłyszeć ładne wyważenie dramaturgii i liryzmu. Obrął najbardziej środkową opcję. Dobra płynność, klarowność barw i ładne partnerstwo muzyczne ze sceną.

Świetne muzycznie wieczory za każdym razem podkreślające nieco inne aspekty muzyki Pucciniego i prezentujące wielkie bogactwo barw jego partytury.

No i była oczywiście wspaniała produkcja Minghella, którą za każdym razem podziwiam, i w której odnajduję co raz to nowe szczegóły i piękno sceniczne. 🍷

WERTHER Odrzucony w 1887 r. przez Opera Comique z powodu zbyt poważnego libretta *Werther*, *drame lyrique* w czterech aktach, miał swą prapremierę poza granicami Francji. Po sukcesach *Manon* Wiedeń zaprezentował jego niemieckojęzyczną wersję 16 II 1892 r., a po francusku po raz pierwszy usłyszano go 27 XII 1892 r. w Genewie. Opera

Comique w spektaklu w paryskim Palace du Chatelet wystawiła go 16 I 1893 r. Nie był to niestety sukces i *Werther* musiał poczekać do 1903 r. na umieszczenie go w stałym repertuarze. Przez kolejnych 50 lat wykonano go ponad tysiąc razy.

W 1902 r. Massenet przygotował specjalnie dla Mattia Bastianiniego jego barytonową wersję, którą Bastianini miał zaśpiewać w Petersburgu. Nie była to transpozycja linii wokalne tenora, a jedynie przystosowanie jej dla niższego głosu. Tak więc partytura orkiestrowa jest taka sama dla obu głosów.

Prapremiera *Werthera* w MET miała miejsce podczas tournée objazdowego w Chicago 29 III 1894 r., a parą nieszczęśliwych kochanków byli Jean de Reszke i Emma Eames. Kolejną produkcję po raz pierwszy pokazano w New Theater w Nowym Jorku w 1909 r. jako część pierwszą wieczoru, przed baletem *Coppelia*, w którym debiutowała Anna Pawłowa. Do MET zawiatała 16 XI 1909 r. Wertherem był debiutujący w MET Edmont Clement, Charlottą Geraldine Farrar, a Sophie zaśpiewała również debiutująca w MET Alma Gluck.

Po tych występach *Werthera* nie słyszano w MET do 1971 r. kiedy to pod batutą Alaina Lomabrada (produkcja: Paul-Emile Deiber) tytułową rolę zaśpiewał Enrico Di Giuseppe, który zastąpił niedysponowanego Franca Corelliego, a Charlottę Christa Ludwig. Corelli powrócił na scenę w owym sezonie na pozostałych 16 spektakli.

Do wykonawców *Werthera* w MET należą Plácido Domingo, Alfredo Krausa, Neil Shicoff i Roberto Alagna. W partii Charlotty wystąpiły natomiast Elena Obrazcowa, Régine Crespin, Tatiana Troyanos i Frederica von Stade. Jako Sophie pojawiły się tu Kathleen Battle i Dawn Upshaw.

W 1999 r. Thomas Hampson zaprezentował barytonową wersję *Werthera*, a jego Charlottą była Susan Graham. Wspomniana powyżej barytonowa wersja najprawdopodobniej nie była nigdy opublikowana drukiem, a MET skorzystała z tej przechowywanej w Seattle Opera, pierwszej opery, którą zrekonstruowała z oryginału partytury.

Tragiczny romans *Werthera* i Charlotty MET zaprezentowała w bieżącym sezonie

J. Massenet – *Werther*
Jonas Kaufmann (*Werther*) i Sophie Koch (*Charlotte*)
fot.: Ken Howard/MET



8 razy. Wszystkimi spektaklami dyrygował Alain Altinoglu, a w obsadzie wokalne głównych ról usłyszeliśmy: *Werther* – Jonas Kaufmann (3 III niedysponowanego Kaufmanna zastąpił debiutujący w MET francuski tenor Jean-François Borras), *Charlotte* – Sophie Koch (debiut w MET, zastąpiła Elinę Garancę, która wcześniej wycofała swój udział z powodu ciąży z drugim

dzieckiem), Sophie – Lisette Oropesa (amerykański sopran, debiut w MET w 2006 r. jako Kobieta z Krety w *Idomeneo*, ponad 100 spektakli w 14 rolach), Albert – David Bizic (serbski bas, debiut w MET), Le Bailli – Jonathan Summers (australijski baryton, debiut i jedyna jak dotąd partia w MET – Marcello w *Cyganerii* w 1988 r.).

Autorem nowej produkcji jest Richard Eyre, kostiumy i dekoracje przygotował Rob

Radio Sirius podobnie jak przedstawię 3, 11 i 15 III. Prapremiery wieczór był też dostępny na żywo na stronie internetowej MET.

Brytyjski reżyser teatralny Richard Eyre debiutował w MET w 2009 r. produkcją *Carmen*. W tym samym roku i w tej samej produkcji debiutował autor dekoracji i kostiumów, londyńczyk Rob Howell. Kolejny Brytyjczyk, Peter Mumford, po raz pierwszy zaprojektował światło dla MET w 2006 r.

do *Madama Butterfly*. Urodzona w Nowym Jorku Wendall K. Harrington była projektantką video dla MET jak dotąd jedynie w 2002 r. do *Widoku z mostu Bolcoma*, a nowojorska choreografka Sara Erde debiutowała w tej produkcji *Werthera* w MET. Erde jest uczennicą Tiny Ramirez z New York's Ballet Hispanico, a w MET pracuje od 1996 r. jako tancerka, asystentka reżysera oraz nauczycielka ruchu scenicznego.

Urodzony w Paryżu Alain Altinoglu debiutował w MET w 2010 r. w *Carmen*, a później poprowadził tu *Fausta* i *Otella*. Jego plany bieżącego sezonu obejmują występy w Zurychu (*Salome*) i Wiedniu (*Simon Boccanegra*, *Wesele Figara* i *Don Giovanni*).

Debiutujący w MET urodzony w Wersalu w 1969 r. mezzosopran Sophie Koch może poszczycić się wieloma sukcesami w operach europejskich. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w wieku 7 lat, śpiewała w chórze i studiowała w paryskim konserwatorium pod kierunkiem Jane Berbie. Motywację do podjęcia kariery operowej, jak sama wspomina, zawdzięcza Chrście Ludwig. Śpiewa od około 11 lat, jest zamężna i ma jedną córkę. Charlotte wykonała już w Paryżu, Wiedniu, Madrycie, Covent Garden i Chicago. Do jej ról należą m.in. Rosina, Cherubino, Zerlina, Dorabella, Kompozytor oraz Fricka. W bieżącym sezonie ma w planach Alcestę w Paryżu, Octavię w Wiedniu i podczas festiwalu w Salzburgu, Matkę Marie z *Dialogów Karmelitank* w Paryżu i Covent Garden i Kompozytora w Wiedniu.

Po debiucie w 2006 r. w roli Alfreda w *Trawiacie*, niemiecki tenor Jonas Kaufmann zaśpiewał w MET *Fausta*, *Parsifala*, *Zygmunta*, *Cavaradosiego*, *Don Joségo* i *Tamina*. *Werthera* wykonał już w Paryżu (2010) i Wiedniu (2011)

Urodzony w 1975 r. francuski tenor Jean-François Borras ma w planach na wiosnę bieżącego roku *Werthera* w Atenach. Jego głos słyszano już m.in. jako *Chaevialier des Grieux* w *Manon* (Paryż, Rzym), *Foresto* w *Attili* (Rzym), *Alfredo* (Tel-Aviv, Monte Carlo) i *Rodolfo* z *Cyganerii* w Sao Paulo.

Nowa produkcja *Werthera* wywarła na mnie pozytywne wrażenie. Nic w zasadzie nie kłóciło się z charakterem muzyki choć akcję przeniesiono o jakieś 100 lat do przodu, czyli na koniec XIX w. w czasy prapremiery opery. Umiejętnie wykorzystano projekcje video kreujące atmosferę, zaznaczające upływ czasu i mijanie pór roku. Tragiczny charakter opowieści od samego początku sugerowały kruki, które pojawiły się na ekranie kurtyny, by po chwili lotu osiąść na nagich gałęziach drzew. Co wydało mi się niepotrzebne i poniekąd pozbawiło całość swoistej aury tajemniczości i zaznajamiania się z faktami z przeszłości w stosunku do akcji bieżącej podczas trwania opery to wypełnienie luki w chronologii podczas preludium kiedy to pantomima ukazuje widzom śmierć matki Charlotte i jej pogrzeb.

Współcześni autorzy produkcji coraz rzadziej ufają w moc samej muzyki w kreowaniu atmosfery przygotowującej widownię do opowieści operowej, co należy oczywiście do zadań muzyki preludium, podobnie jak do muzyki interludium poprzedzającego akt ostatni. Tu z kolei, zamiast jak w libretcie, ukazać już śmiertelnie rannego *Werthera*, wykreowano na scenie proces prowadzący do samobójstwa. *Werther* nerwowo przemierza swój mały pokój, przykłada pistolet do skroni, waha się, traci odwagę, by w końcu zadać sobie śmiertelny strzał w piersi rozpryskując bardzo malowniczo krew na znajdującej się za nim białej ścianie. Samo zakończenie też zaliczyłabym do interpretacji autorskiej producenta. Charlotte podchodzi do stolika, na którym leży w eleganckim pudle drugi pistolet, wyjmuje go i waży w dłoni jakby kontemplując własne samobójstwo.

Było trochę niezręczności w zaplanowaniu dekoracji. I tak w akcie I niemal na środku sceny ustawiono mały, półkolisty wygięty, malowniczy, ale niczemu nie służący i nigdzie nie prowadzący mostek, który podczas projekcji sceny balu wyraźnie koliduje z choreografią. Do najatrakcyjniejszych dekoracji zaliczyłabym przejście pomiędzy scenami wnętrza domu Charlotte i pokoju *Werthera*. Po obu bokach wyciemnionej sceny pojawiają się projekcje domów ulic, które podczas padającego śniegu przebiega Charlotte w drodze do mieszkania *Werthera*. Z tyłu sceny ekipa techniczna powoli przesuwają perspektywicznie zwięzające się wnętrza jego pokoju, w którym odbywa się, jak już powyżej wspomniałam, odtworzenie procesu samobójstwa.



Howell, światło Peter Mumford, projekty video Wendall Harrington, a choreografię debiutująca w MET Sara Erde.

W MET widziałam 4 spektakle: 18 II (gala i prapremiera nowej produkcji), 25 II, 3 i 11 III. Słyszałam też transmisję radiową, równoległą z przekazem na żywo do kin 15 III.

Galowego spektaklu z 18 II można było posłuchać na żywo w Metropolitan Opera

Bardzo dobre wrażenie wywarli wszyscy śpiewacy wspomagający parę głównych postaci. Debiutujący w MET Albert miał ciepło i płynnie brzmiący bas, a Bailiff okazał się stylowym barytonem.

Głos Jonasa Kaufmanna jest unikalny i bardzo piękny w barwie. Jego opanowanie techniczne zezwala mu też na wspaniałą kontrolę dynamiki – od silnych i stabilnych górnych tonów po niemal niteczki dźwięku w pianissimach. Jest to jednak specyficznie ciemny i głęboko w gardle umiejscowiony głos, który nie sprawdza się moim zdaniem we włoskiej operze, w której najatrakcyjniej brzmi jasny tenor z tzw. przednim umiejscowieniem. Jak już wspominałam przy okazji recenzji z innych jego występów, jest to nadal rozwijający się heldentenor i jak dotąd najlepsze wrażenie wywarł na mnie właśnie jako Zygmunta w *Walkirii*. Werther należy do jego najefektowniejszych wokalnie ról głównie ze względu na podwójny jej charakter – partia na tenor i na baryton. Słuchanie głosu Kaufmanna bez kontekstu opery, czyli dla samego piękna jego brzmienia jest oczywiście wielką przyjemnością, ale tego można najlepiej doświadczać podczas recitali. Jeden z nich zaśpiewał w tym samym czasie co Werthera w nowojorskim Carnegie Hall (wtorek 18 II pierwszy spektakl *Werthera* w MET, a w czwartek 20 II recital). Wykonał cykl *Dichterliebe* Schumanna, *Wesendonck Lieder* Wagnera i *Tre Sonetti di Petrarca* Liszta.

Kaufmann ma ogromne rzesze wielbicieli tak więc bilety na *Werthera* były wyprzedane. W dniu, w którym odwołał spektakl, wiele jego wzburzonych i zawiedzionych wielbicieli głośno protestowało domagając się zwrotu pieniędzy za bilet. Wysoki, smukły i przystojny Kaufmann jest idolem, a zapotrzebowanie na jego występy na całym świecie jest ogromne. 13 III od 15⁰⁰ Kaufmann miał zaplanowane podpisywanie płyt CD i DVD w sklepie MET. Kolejka ustawiała się na wiele godzin przedtem i była tak długa, że zmuszony był niestety po kilku godzinach opuścić sklep pozostawiając ogromne jeszcze rzesze zawiedzonych bez upragnionego autografu.

Wokalnie najlepiej zabrzmiał podczas wieczoru premiery nowej produkcji. Świetna prezencja sceniczna, znakomite w mocy i stabilności wysokie tony, zachwycające w rozplywającym się liryzmie piana i pianissima i zapierające dech w piersiach diminuendo, ciepło i delikatność w pięknie wymodelowanych fraz, oraz intensywność dramatyczna porywów niesień miłosnych. Już samo jego pojawienie się na scenie wywołało burzę oklasków, które w akcie I nagrodziły również wspaniale wykonaną *O Nature, pleine de grace*, a później w akcie II *Lorsque l'enfant revient d'un voyage*. Po spektakularnie wykonanej *Pourquoi me reveillier* burzliwa owacja przerwała przedstawienie na kilka dobrych minut. W kolejnych

wycuciem idiomu Masseneta, doskonale prowadzenie frazy i znakomity ładunek emocjonalnej zawartości roli. Największe wrażenie wywarła jej solowa aria z towarzyszeniem altowego saksofonu (scena 1 akt III) *Va! Laisse couler mes larmes*, a później *Werther! Qui m'aurait dit* czyli scena listu. Koch z ogromnym smakiem i elegancją uchwyciła charakter bohaterki, szlachetność i czystość jej duszy, oddanie, wierność i owe subtelne, podskórne dręczące jej serce porywy pasji miłosnej, z którymi walczy i którym nie chce i nie może się poddać. A więc ogromny w rozpiętości wachlarz intensywności dramatycznej i dynamicznej, który należy zaprezentować z powściągliwością stylu francuskiej opery, a jedno-

czasem z wrażliwością portretowania emocji udręczonej duszy.

Głos Koch znakomicie kontrastował ze świetlisto słonecznie jasnym sopranem jej siostry Sophie w doskonale zaśpiewanej *Du gai soleil, plein de flamme*.

Dyrygentowi owych spektakli należało się wielkie uznanie i brawa za płynność, dynamikę i dramaturgię całości. Co mnie najbardziej urzekło to niemal pietyzm w wydobywaniu barw orkiestracji. Nic z palety partytury nie zagubiło się w jego wykonaniu. Znakomicie słyszalna była harfa oraz te ciemniejsze i jaśniejsze dęte jak np. obój, klarnet, fagot, trąbki, flet i róg. Ogromna wrażliwość muzyczna, świetnie z powściągliwością zagrana partytura, bez cienia wylewności emocjonalnej, znakomite

faktury, dbałość o detal i niuans.

Najpiękniejszego wokalnie i stylowo *Werthera* usłyszałam jednak w bieżącym sezonie podczas wieczoru debiutu francuskiego tenora zastępującego Kaufmanna. Nie może się poszczycić aż tak piękną sylwetką, prezencją sceniczną i wzrostem co Kaufmann, ale od strony wokalne był znakomity. Piękny w barwie, subtelnie jasny, silny, prawdziwie „francuski” tenor. Tak więc w duecie z Koch byli znakomitą, francuską w wokalnym stylu, porywającą wręcz parą. Mam nadzieję, że MET nie raz go jeszcze zaprosi do występów. ☺



J. Massenet – *Werther*
Lisette Oropesa (Sophie) i Sophie Koch (Charlotte)
fot. Ken Howard/MET

widzianych przeze mnie spektaklach było trochę zaników głosu w mocy, szczególnie w scenie końcowej, której fragmenty bywały słabo słyszalne.

Był jednak wspaniałym aktorsko i wokalnie melancholijnym poetą, który już od samego początku opery demonstrował nam opcję niestabilnej, kruchej i nadwrażliwej psychiki.

Według mnie bohaterką wokalaną owych wieczorów była Koch. Pomijam nawet fakt nienagannej, co oczywiste, dykcji języka francuskiego. Barwa jej głosu rewelacyjnie wręcz pasowała do roli – lekka jasność w górze i pięknie stylowo pluszowy ciemniejszy dół. Wspaniała stylowo z ogromnym

Garrett vs. Paganini czyli uczeń diabła

Być jak Niccolò Paganini

Dorota Staszkiwicz

Zję muzyką. Wszystko co czuję, o czym myślę, kim chcę być... to moja muzyka – wyznaje David Garrett jako Paganini w filmie *Paganini: uczeń diabła*. W biograficznym obrazie w reżyserii Bernarda Rose'a, przedstawiającym koleje życia i kariery geniusza, który zaprzedał ponoć duszę diabłu, Garrett podtrzymuje swoją sławę skandalizującej gwiazdy – a echem niemiecko-włoskiej produkcji jest jego nowy album *Garrett vs. Paganini*.

Będąc u szczytu sławy, podczas jednej ze swoich podróży Paganini trafia do Londynu. Tam poznaje piękną śpiewaczkę Charlotte – w filmie graną przez Andree Deck. Jej wpływu na genialnego muzyka obawia się przebiegły impresario Urbani (Jared Harris) – a stąd już tylko krok do początku zagmatwanej intrygi z muzyką w tle...

Do roli Paganiniego David Garrett przygotowywał się przez dwa lata, intensywnie studiując utwory najslynniejszego skrzypka wszechczasów oraz książki na temat jego życia i twórczości. Jeszcze przed premierą filmu podniosły się głosy, że mierne zdolności aktorskie Davida i jego „anielska” twarz, tak bardzo różna od demonicznych rysów Paganiniego, pograżą dzieło z kretesem (bardziej złośliwi dodawali, że chodzi nie tyle o fizjonomię, co o zbędne kilogramy), ale Garrett w obrazie Bernarda Rose'a broni się tym, co potrafi robić najlepiej – doskonale gra na skrzypcach.

Chociaż obu muzyków dzieli nie tylko blisko dwieście lat rozwoju cywilizacji i kultury muzycznej, trudno nie zauważyć pewnych podobieństw. Jak wspomina David w jednym z wywiadów, obaj byli uważani za „cudowne dzieci” i obaj musieli zmierzyć się z towarzyszącą temu presją psychiczną. Dziś Garrett, tak jak dawniej Paganini, na scenie staje się fantastycznym, przyciągającym tłumy showmanem.

Na płycie *Garret vs. Paganini* towarzyszą mu inne popularne gwiazdy – Andrea Bocelli (według Davida „jeden z najlepszych wokalistów świata”), znakomity gitarzysta Steve Morse oraz Nicole Scherzinger, amerykańska piosenkarka i była wokalistka burleskowej grupy Pussy-cat Dolls. Garrett wspomina: „Usłyszałem Nicole Scherzinger podczas spektaklu Royal Variety Show w Manchesterze

w 2011 r., w utworze *Music Of The Night* Andrew Lloyd Webbera. Kiedy pojawił się pomysł utworu *Io ti Penso*, natychmiast pomyślałem o niej. Ma niezwykle różnorodny głos, odpowiedni dla popu, musicalu i klasycznych kompozycji – a ten kawałek ma szczególną barwę”.

Album *Garrett vs. Paganini* (który w rozszerzonej wersji zawiera oczywiście soundtrack z filmu) to nie tylko najbardziej karkołomne technicznie utwory Paganiniego, ale także kompozycje kompozytorów żyjących przed i po nim, jak Scarlatti czy Rachmaninow. „Chcia-

i w przerośni – pierwsze skrzypce. „Wykonać dwudziesty czwarty kaprys Paganiniego to ogromne wyzwanie – mówi Garrett – myślę, że żaden skrzypek nie ma wątpliwości, że jest to najbardziej charakterystyczny i najtrudniejszy kawałek, jaki kiedykolwiek napisano”. Dlatego właśnie w sercu albumu bije sześć kompozycji Paganiniego, otoczonych z jednej strony muzyką kompozytorów, którzy mieli wpływ na twórczość włoskiego skrzypka, a z drugiej – utworami tych, dla których to on stał się niedoścignionym wzorem. Na samym środku sceny, tak jak w XIX w., stoi zaś „uczeń diabła” – i gra na swoich magicznych skrzypcach. 120

łem podtrzymać zapoczątkowaną przez Paganiniego tradycję i tak jak on zmieniać najslynniejsze motywy w wirtuozowskie kawałki” – tłumaczy David – albo znaleźć taki utwór, którego nikt wcześniej nie aranżował na skrzypce”.

Wielbiciele talentu Garretta znajdą na płycie zarówno sonatę „z diabelskim trylem” Giuseppe Tartiniego, jak i aranżację fragmentu *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego. Jednak to Paganini gra tu – dosłownie



David Garrett
fot.: Decca

Nie mam czasu na błogi odpoczynek

mówi Kazikowi Jędrzejczakowi znakomita śpiewaczka Ewa Podleś
w specjalnym wywiadzie dla czytelników **Muzyka21**

Pamiętam doskonale pani ubiegłoroczny Koncert Galowy w Warszawie. Na sali tłumy wielbicieli, oficjalne przemówienia, gratulacje, przyjęcia, szampany. Wydawałoby się, że to dogodny moment, aby przejść na spokojną artystyczną emeryturę. Tymczasem pani kariera nadal się rozwija i wzniósł się na jeszcze wyższy poziom. Gdzie tkwi tajemnica takiej długowieczności?

My śpiewacy jesteśmy niestety więźniami naszego głosu. Zwykle dłuższą karierę artystyczną mają niskie głosy, takie jak basy, barytony, alty, niektóre mezzosoprany. Gdybym była sopranem koloraturowym, to z pewnością od wielu lat siedziałabym w naszym letnim domku nad Narwią i rozwiązywała krzyżówki. Jestem jednak w szczęśliwym położeniu, że głos kontraltowy ma rozszerzony repertuar wymagający obok właściwego głosu także dojrzałego wieku fizycznego. Jak z uśmiechem mówię, kiedyś śpiewałam młode dziewczyny, różne Rozynty i Kapiuszki, różnych młokosów w rodzaju Arsace i Tankreda. Dzisiaj przyszedł czas na stare wiedźmy. Śpiewam więc partie starej Hrabiny w *Damie pikowej*, Markizy de Berkenfield w *Córcie pułku*, czarownicy Jeżibaby w *Rusałce*, staruchy w operze Prokofiewa *Gracz*, Erdy w *Pierścieniu Nibelunga* i Azuceny w *Trubadurze*. Jest to właściwy repertuar dla mojego głosu i wieku. Lecz bez oporów podjęłam się przygotowania tytułowej partii w operze Rossiniego *Ciro in Babilonia*, wystawionej po raz pierwszy na Festiwalu w Pesaro w 2012 r., specjalnie dla mnie. Cyrus Wielki podczas podboju Babilonu był człowiekiem dojrzałym, głęboko myślącym wodzem, świetnym strategiem i przewidyującym władcą. Jest więc czymś naturalnym, że dojrzała śpiewaczka pokazuje się w roli dojrzałego bohatera. Partię tą śpiewałam również z dużym sukcesem na Festiwalu w Caramoor, USA.

Ostatnio pani repertuar poszerzył się o partie Erdy i Klitemnestry w operach

Nazwisko znakomitego polskiego kontraltu Ewy Podleś jest znane wielu miłośnikom muzyki na całym świecie. Dzięki charakterystycznej, dramatycznej barwie głosu o ogromnej skali i biegłości, śpiewaczka uważana jest za najbardziej autentyczny głos kontraltowy obecnej generacji. Występowała na największych scenach operowych i koncertowych świata. Jest szczególnie ceniona za interpretacje ról w operach Geорга Haendla i Gioacchina Rossiniego. W lutym ubiegłego roku w Teatrze Wielkim w Warszawie odbył się Galowy Koncert honorujący dotychczasowe osiągnięcia śpiewaczki oraz rocznicę 60. urodzin artystki. Wieczór ten był niezwykle wyjątkowym wydarzeniem artystycznym. Przyciągnął wielu lokalnych i zagranicznych wielbicieli. Jednocześnie ukazała się biografia artystki **Ewa Podleś – Contralto Assoluto** autorstwa francuskiej dziennikarki Brigitte Cormier. Wydawałoby się, że jest to dogodny moment do przejścia na zasłużony artystyczny odpoczynek. Tymczasem w ostatnich latach kariera artystki nabrała dodatkowego rozpędu. Krytycy prześcigają się w zachwytach nad osiągnięciami artystki. Publiczność reaguje entuzjastycznie po każdym przedstawieniu i koncercie. Kontrakty zostały podpisane na kilka lat z wyprzedzeniem. Na temat tej ostatniej fali aktywności odbyłem telefoniczną rozmowę poprzez ocean z zimnego Toronto do królewskiego Londynu.

Wagnera i Straussa. Jak głos reaguje na te zmiany?

Moje długoletnie doświadczenie w zawodzie śpiewaczki oraz tajemnicza intuicja podpowiadają mi, jakie partie mogę śpiewać. Przed podpisaniem kontraktu, dokonuję starannej analizy moich głosowych możliwości. Poza tym zawsze dbam o wokalne BHP. Głos ludzki jest bardzo delikatnym instrumentem. Nie można go zapakować do pudła jak skrzypce Stradivariususa i oddać do reperacji. Ograniczam ilość występów do 30-40 przedstawień rocznie. Pomiędzy przedstawieniami muszę mieć minimum 48 godzin odpoczynku. Jestem też w szczęśliwym położeniu, że moim muzycznym partnerem jest mój mąż, prof. Jerzy Marchwiński, najbardziej skrupulatny krytyk mojej artystycznej działalności. Całkowicie polegam na jego bezkompromisowej ocenie.

Często jest pani gościem na scenie Teatro Liceo w Barcelonie. W ubiegłym roku otrzymała pani honorowe wyróżnienie w postaci Medalu Teatro Liceo. Jaka jest historia pani występów na tej prestiżowej scenie?

Moja współpraca z Teatro Liceo ma już ponad 15-letnią historię. Na tej scenie w 1999 r. śpiewałam partię Bradamante w operze *Alcina* Haendla, potem Kornelię w *Juliuszu Cezarze*, rolę Ślepej Matki La Ciecca w *Giocondzie*, partię Arsace w operze *Semiramida*, komiczną rolę Madame de la Haltière w *Cendrillon* i ostatnio Erdę w *Złocie Renu*. W moim odczuciu Teatro Liceo jest autentyczną świątynią sztuki. Tu się nie produkuje spektakli, tu się kreuje piękno. Jestem niezmiernie szczęśliwa, że mogłam mieć swój skromny wkład w ważną i cenną artystyczną działalność tego teatru. Niespodziewana wiadomość o przyznaniu medalu, tego honorowego i niezwykle prestiżowego wyróżnienia, nappełniło mnie ogromnym wzruszeniem i uczuciem wielkiej radości. Chciałabym podkreślić, że wśród dotychczasowych uhonorowanych gości znajdują się takie nazwiska,

jak Tebaldi, Caballé, Nilsson, Domingo, Pavarotti i wielu innych zasłużonych śpiewaków operowych.

Na początku tego roku pojawiła się pani w nowej roli czarownicy Jeżibaby w operze *Rusałka* Dworzaka. Czy to pierwsza próba interpretacji tej roli?

Był to mój debiut w partii czarownicy w romantycznej operze *Rusałka* skomponowanej przez Dworzaka w 1900 r. Śpiewałam 4 przedstawienia na scenie Opery de Monte-Carlo. Wnętrze tego architektonicznego cacka wręcz zapiera dech. Ilekroć tam występuję jestem oszołomiona z wrażenia. Widownia opery w Monaco jest wierną, a zarazem miniaturową kopia opery paryskiej zbudowanej przez tego samego architekta Charlesa Garniera. Sala posiada tylko 500 miejsc i jest architektoniczną bombonierką. Reżyser przedstawienia Dieter Kaegi dodał nieco współczesnego obramo-



wania do tej romantycznej historii. Podczas uwertury nad sceniczne jezioro przyjeżdża para młodych ludzi na motocyklu. Zrzucają ubrania i znikają w głębi jeziora. W trakcie przedstawienia ponownie wynurzają się z magicznego jeziora, aby odtńczyć pas de deux. Moja partia czarownicy Jeżibaby miała charakter nieco monstrualny, czy wręcz pozaziemski. Była to moja pierwsza interpretacja czeskiej opery. Muszę przyznać, że mimo bliskości naszych języków, trudno jest nam śpiewać po czesku. Jest to język niezwykle oszczędny w samogłoskach i ze specyficznym akcentem. Jestem niezwykle wdzięczna pani Jitce Stokalskiej, naszej znakomitej konsultantce od języka czeskiego, która cierpliwie prowadziła mnie przez meandry tego trudnego do śpiewania języka.

Obecnie gości pani na scenie Królewskiej Opery w Londynie w inscenizacji *La Fille du régiment*. Partia Markizy de Berkenfeld nie jest pierwszoplanową rolą, niemniej publiczność i krytycy skupili się na pani interpretacji. Jeden z angielskich krytyków po ostatnich występach w Covent Garden sympatycznie napisał: „Podles’s voice is like a fine wine; it seems only to get better with age” („Głos Podleś jest jak wyborne wino; staje się lepsze z wiekiem”). Niektóre recenzje cytują, że wręcz kradnie pani przedstawienie. Jak pani to robi?

Po pierwsze nie dzielę moich ról na pierwszoplanowe lub drugorzędowe. Wszystkie są dla mnie jednakowo ważne. Mój repertuar wybieram ostrożnie nie tylko pod względem

wokalnym, ale także aktorskim. Sprawdzam, jak mogę rozwinąć scenicznie daną postać. Pomaga mi w tym wyborze także moje doświadczenie sceniczne. Mając 3 lata znalazłam się na scenie Teatru Wielkiego, jako dziecko Madame Butterfly, którą śpiewała Alina Bolechowska, mój jedyny pedagog śpiewu. Potem statystowałam w operze, przesiadywałam w garderobie mojej mamy, chórzystki. Nie boję się więc sceny, czuję się na niej doskonale. Widownia mnie mobilizuje, czuje jej nastroje i reakcje. Aprobata publiczności wręcz mnie uskrzydla i wtedy działa adrenalina. Szanuję również moich partnerów scenicznych. Tworzymy razem artystyczne dzieło. Reżyser *Córki pułku* w Covent Garden, Laurent Pelly, w doskonały sposób uwypuklił w przedstawieniu war-

stwę komiczną opery na pograniczu wręcz farsy, jednocześnie zachowując szacunek dla belcantowej muzyki Donizettiego. Na londyńskiej scenie partię Marie śpiewa Patricia Ciofi, znany włoski sopran koloraturowy. Podziwiam jej doskonały głos, lekkość i biegłość, a co najważniejsze świetne aktorstwo. Wspólnie bawimy się doskonale, zwłaszcza podczas lekcji śpiewu. Zawsze z drżeniem

G. Donizetti – *Córka pułku*
Ewa Podleś (La Marquise de Berkenfeld)
fot.: Catherine Ashmore



oczekuję na występ peruwiańskiego tenora Juana Diega Flóreza, obecnego króla wysokiego C. Jego 9 wysokich dźwięków C w arii Tonio *Ah, Mes amis quel jour de fête* brzmią tak precyzyjne jak cięcia ostrym nożem. Partię Sulpicjusza śpiewa znakomity włoski baryton Pietro Spagnoli, o niezwykłej vis comica. Dodatkową atrakcją jest występ

70-letniej Kiri te Kanawa w małej partii Księżnej de Crackentorp. Wszyscy bawimy się znakomicie na scenie. Chciałabym dodać w tym momencie, że dla utalentowanych artystów nie ma małych ról. Takim przykładem jest występ znakomitego polskiego aktora Ludwika Solskiego, który będąc już w sędziwym wieku zagrał niema rolę Wiarusa w przedstawieniu *Warszawianka*. Jego interpretacja została niezapomniane wrażenie.

Z kim trudniej pracować na scenie – z dyrygentem, czy też reżyserem?

Przygotowując rolę operową staram się realizować moją wizję muzyczną i aktorską, ale jednocześnie jestem otwarta na współpracę z dyrygentem, reżyserem i partnerami scenicznymi. W mojej długoletniej karierze pracowałam z wieloma wybitnymi i wieloma marnymi dyrygentami. Dla mnie dobry dyrygent to artysta, który rozumie śpiewaka, nie dyryguje nim, a partneruje mu. Z reżyserami jest trudniej. Oczekiwałam od nich przygotowania muzycznego i rozumienia problemów śpiewaka. Reżyseria nie powinna przeszkadzać muzyce. Reżyser nie może wymagać, abym stała na głowie i śpiewała. A z tym bywa różnie. Czasami mamy do czynienia z muzycznymi dyletantami i trzeba im tłumaczyć rzeczy oczywiste.

W pani repertuarze koncertowym pojawiły się ostatnio pieśni do 6 poematów amerykańskiej poetki Emily Dickinson. Czy muzyka skomponowana przez Antoniego Parera Fonsa oddaje atmosferę i emocje tej niezwyklej poezji?

Antoni Parera Fons

jest znakomitym współczesnym kompozytorem hiszpańskim, posiadającym w swoim dorobku ponad 250 utworów, głównie pieśni, symfonii i zarzuelas. Wiele kompozycji Fons pisze z myślą o konkretnych śpiewakach, jak José van Dam, Plácido Domingo, Montserrat Caballé lub José Carreras. Dla mnie wybrał 6 poematów Emily Dickinson, amerykańskiej

poetki żyjącej w XIX w. Po jej śmierci znaleziono ponad 1800 nieopublikowanych wierszy. Stanowią one małe miniaturki poetyckie, o bardzo skondensowanej treści. Dotyczy ona refleksji na temat życia i śmierci, ostatecznego przeznaczenia, zawiedzionych uczuć i ludzkiego cierpienia. Kompozytor kontaktował się ze mną wcześniej odnośnie mojej skali głosowej i możliwości wokalnych. Po raz pierwszy wykonałam te pieśni w październiku ubiegłego roku na koncercie w Madrycie. Towarzyszyła mi Orquesta de la Communad de Madrid pod batutą Victora Pabla Pereza. Powtórzę je w kwietniu br. na koncercie w La Coruña. Muzyka Fonsa jest niezwykle subtelną, ciepłą i dobrze odzwierciedla melancholię i refleksyjny nastrój poezji Emily Dickinson. Chętnie zapoznałabym polską publiczność z tym cyklem.

Ostatnio na kilku łamach prasowych dyskutuje się na temat poziomu krytyki muzycznej w kraju. Czego oczekuje pani od recenzentów?

Chciałabym, aby krytycy pisali o mnie profesjonalnie. Mnie recenzent nie oszuka, ponieważ ja jestem profesjonalistką, a krytycy niestety nie zawsze. Niektórym brakuje nawet odpowiedniej wiedzy muzycznej. W historii polskiego życia muzycznego mieliśmy i mamy świetnych krytyków. Po coż więc powierzać dyletantom pisanie recenzji? To, co może być do zaakceptowania na prywatnym blogu tzw. recenzenta, żadną miarą nie powinno znajdować miejsca w muzycznych, profesjonalnych pismach.

Jakie są pani najbliższe plany artystyczne?

Mój kalendarz występów jest szczerze wypełniony. Wylecieliśmy z kraju w listopadzie ubiegłego roku i wracamy teraz w marcu. W kwietniu śpiewam wspomniany już koncert w La Coruñi. W maju śpiewam 2 przedstawienia *Elektry* w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz wersję koncertową w Katowicach. W czerwcu mam dwa występy krajowe, koncert w Katowicach w ramach Festiwalu Mikołowskiego i w Poznaniu z Orkiestrą miejscowej Filharmonii; potem recital Rossiniowski w Neapolu pod batutą Alberta Zeddy, ponadto w lipcu ważny recital z Garrickiem Ohlssonem w Krakowie, zaś w sierpniu recital z orkiestrą w Pesaro. We wrześniu występuję w Filharmonii w Olsztynie, potem śpiewam serię przedstawień *La Fille du régiment* w Teatro Real w Madrycie. W grudniu czeka mnie koncert z orkiestrą Amadeus w Poznaniu. Plany praktycznie sięgają 2016 r. Jak z tego widać, nie mam czasu na błogi odpoczynek.

W imieniu Muzyka21 dziękuję za rozmowę.

Renesansowe hity Cypriana Bazylika z Sieradza

z Jackiem Urbaniakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Na rynku ukazała się płyta z kompletem pieśni szesnastowiecznego polskiego kompozytora Cypriana Bazylika. Jest to wspólne dzieło zespołów Ars Nova, Subtilior oraz chóru Cantilena z Sieradza, nad którymi pan przy nagraniu sprawował kierownictwo artystyczne...

Obcuję z pieśniami Bazylika już kilkadziesiąt lat i wykonywałem je na wiele sposobów, w różnych składach wykonawców. To nagranie jest najbogatsze w środki wyrazu. Uczestniczy w nim około 45 śpiewaków i muzyków zebranych w 3 zespołach. Pochylamy się nad dziełem Cypriana z Sieradza, które przynosi od 450 lat piękne doznania estetyczne i mistyczne. To swoisty fenomen, że muzyka tak dawna trafia do naszych serc. Jedni znajdują w niej ukojenie od zgiełku, inni modlitwę, inni jeszcze doznania czysto muzyczne. Ta muzyka ma jasne przesłanie, zawsze aktualne – by służyć lepszemu życiu bez grzechu. Pisał ją człowiek młody, około 27-letni, ma więc jego muzyka świeżość, siłę młodości i żarliwość modlitwy.

Kim był Cyprian Bazylik?

Cyprian z punktu widzenia kariery zawodowej był szczęściarzem. Jako „nisko urodzony” mieszczanin Sieradza, w wieku ok. 22 lat został uszlachcony przez Herakliusza Bazylika, który dał mu swoje nazwisko i posłał na studia teologiczne do Krakowa. Musiał być Cyprian utalentowany, pracowity i wdzięczny, skoro niebawem dostał ekskluzywną pracę dworzanina-kancelisty na dworze królewskim ostatniego Jagiellona – Zygmunta Augusta. W Krakowie zetknął się z reformacją i przystąpił do niej (kalwinizm), podobnie jak jego 10 lat starszy przyjaciel, wybitny kompozytor – Wacław z Szamotuł. Z dworu krakowskiego przeniósł się Bazylik na protestancki dwór Radziwiłła w Wilnie. Cyprian komponował pieśni, zajmował się też przekładem z łaciny na polski i przez krótki okres prowadził drukarnię w Brześciu Litewskim. Zarówno jego praca kompozytorska, jak i literacka jest do dziś bardzo wysoko ceniona. Bazylik zamilkł bardzo wcześnie, około 1576 r. mając około 40-ki. Skądinąd w podobnym wieku zamilkli lub odeszli z tego świata Chopin i Mozart...



Jacek Urbaniak

Rzeczywiście to postać o barwnym życiorysie, prawdziwy człowiek renesansu. Jak jego muzyka wypada w kontekście porównawczym z muzyką jego czasów z Zachodu?

Renesans europejski skrzy się od wspa-
niałych twórców sztuki. Nie na darmo na-

zywany jest Odrodzeniem. Kolebką sztuki była wówczas Italia i stamtąd przychodziły do nas wszelkie style i gatunki sztuki. Gatunek czterogłosowej pieśni rozkwitał też w luteranckich Niemczech. Bazylik, Wacław z Szamotuł, Sebastian Klonowicz czy podobny do nich w swych psalmach Mikołaj

Gomółka nie wymyślił nic nowego, ale wypełnili pieśni czterogłosowe własną, niepowtarzalną melodią i harmonią, własnym językiem muzycznym. Nie ośmielię się, by oceniać poziom któregoś z tych drogich memu sercu kompozytorów. Gram ich często i bardzo lubię.

Na rynku istnieje nagranie pieśni Cypriana Bazylika przez zespół wokalny Bornus Consort. Pan ze swoimi zespołami pokusił się o bogatszą interpretację – chórom towarzyszy pana zespół instrumentalny Ars Nova...

Bardzo lubię nagranie Bornus Consort. Mam w uszach i oczach pamięć wykonań tych pieśni, śpiewanych w zamkowej komnacie przez 5 panów siedzących przy stole. Pewna statyczność wynikająca z wolnych temp, dziesiątek zwrotek, jednakowego brzmienia, mogła wielu słuchaczy wprowadzić w trans i odrętwienie. Obsada wyłącznie męska kojarzyła się też ze stylowością wykonania. Naśladowała bowiem zwyczaję wawelskiej Kapeli Rorantystów, gdzie przez wieki od czasów Zygmunta Starego śpiewali tylko sami panowie. Barwa dźwięku Bornus Consort nawiązywała do tzw. białego dźwięku (dzisiaj śpiewają tak śpiewacy ludowi np. na Korsyce) kojarzonego również ze stylowym śpiewaniem sprzed epoki belcanta. Gdy przyszło nam nagrywać Bazylika, po zamówieniu od dyrektora Romualda Erenca z Sieradzkiego Centrum Kultury, myślałem długo jaki przyjąć kształt dźwiękowy całości i wiedziałem na pewno, że nie mogę powtórzyć drogi zespołu Bornus Consort. Poszedłem własną. Proszę pomyśleć jak wiele jest na rynku nagrań pieśni Moniuszki, Chopina, Schuberta... Zmieści się ich jeszcze wiele. Podobnie z Bazylikiem. Muzyka, nawet dokładnie zapisana (czego nie można powiedzieć o muzyce renesansu) może mieć wiele twarzy, bo wykonawstwo to również twórczość.

Czy Cyprian Bazylik pisał swoje pieśni na same głosy, czy na głosy z instrumentami?

Bazylik napisał swe pieśni na 4 głosy: discant, alt, tenor, bas, co odpowiada współczesnym głosom: sopran (mezzosopran), alt, tenor, bas. Wszyscy śpiewają równocześnie po jednej lub kilka osób w tym samym głosie. Tak więc minimalny skład to 4 osoby, a maksymalny... oto jest pytanie! Może to wykonywać mały zespół wokalny albo większy chór mieszany lub męski, bo mężczyźni śpiewają także wysokim głosem (falsetem, kontratenorem). Z praktyki wykonawczej okresu renesansu wiemy, że głosy ludzkie mogły być wzmocniane lub zastępowane instrumentami. I tak zrobiłem.

W komentarzu do płyty pisze pan, że wzbogacił pieśni Bazylika przez „użycie instrumentów renesansowych i wprowadzenie instrumentalnych przerywników zawierających elementy improwizacji i zdobnicstwa. W ten sposób budowana jest dramaturgia muzyczna, a narracja literacka i wokalna uzupełnia się z instrumentalną”. Czy jest to zgodne z duchem epoki i zamysłem kompozytora?

Skoro zdecydowałem o użyciu instrumentów, to zrobiłem to z drobiazgową reżyserią. Poczulem się jak tkacz z warsztatów w Arras, który tworzy barwne obrazy arrasów wawelskich za pomocą kolorowych nitk. Flety, to kolory jasne, jaskrawe, ptasie, radosne. Pomort wnosi orientalne ciepło i siłę. Cornamuse brzęczą jak muchy, trawy, zboża. Są ludyczne i radosne. Puzon to brąz i złoto, siła, powaga i trwoga. Viola da gamba oznacza szlachetność. Fidel Agnieszki to czysta poezja. Fidel Joanny – średniowieczna komż(rz?)a. Zespół 2 fideli i 2 viol da gamba to serce muzyki, jej melodyczna i harmoniczna istota. Lutnia ma kolory tęczy i dopełnia harmonię. Oczywiście są to tylko moje odczucia o kolorach i charakterach instrumentów. Dopasowuję je do tekstów literackich, dobieram tempa, głośność, mieszam je jak kucharz, kompozytor i reżyser. Niestety Cyprian Bazylik nie zostawił żadnych instrukcji wykonawczych. Narobił przez to wykonawcom wiele kłopotu, ale też pozwolił na rozwinięcie skrzydeł. Pozostał jeszcze „duch epoki”, który nam podpowiada, kiedy te skrzydła zwinąć i jak daleko szybować. W znacznej mierze jest to kwestia smaku i wiedzy. Z tym zagadnieniem styka się każdy wykonawca muzyki dawnej, ale też współczesnej. Jest jeszcze słuchacz, współczesny słuchacz, nieuczony słuchacz! Dla niego gramy! O nim musimy pamiętać.

Nagrania dokonaliście w klasztorze Sióstr Urszulanek w Sieradzu. Płyta uzyskała patronat Prezydenta Sieradza...

Nagranie tej płyty było pięknym wydarzeniem w 30-letniej historii zespołu Ars Nova. Siostry Urszulanki pod przewodnictwem S. Aliny Kulik otoczyły nas serdecznością. Niezapomniane były przerwy w nagraniu, kiedy przechodziliśmy do maleńkiego pokoju, w którym stał stół z domowymi kanapkami, ciastem i herbatą. Po tym nagrywaliśmy w miejscu, gdzie 450 lat temu stał Cyprian, w tej samej akustyce, tym samym światłem i nastroju! Sieradz ma ulicę Cypriana Bazylika, a od 2012 r. też płytę z jego muzyką, inspirowaną i sponsorowaną przez władze miasta. To piękne dopełnienie.

Ars Nova i Subilior Ensemble to zespoły o bogatym dorobku artystycznym.

W nagraniu pieśni Bazylika towarzyszy wam miejscowy chór Cantilena...

Ars Nova działa od 1981 r., należy do czołówki zespołów polskich muzyki dawnej. Zespół zagrał ponad 700 koncertów i nagrał 25 CD. W nagraniu dzieł Bazylika wystąpili: Agnieszka Obst-Chwała i Joanna Nogal – fidel, Piotr i Paweł Zalewscy – viola da gamba, Marcin Zalewski – lutnia i lira korbowa, Piotr Wawreniuk – puzon, Krzysztof Owczynnik i Jacek Urbaniak – kierownicy zespołu, flety, cornamuse, pomort, kołatki. Od 7 lat towarzyszy nam zespół wokalny Subilior Ensemble. W nagraniu dzieł Bazylika wystąpili: Piotr Olech – kontratenor, Maciej Gocman – tenor, Szczepan Kosior – tenor, Piotr Zawistowski – bas i kierownik zespołu. Śpiewali oni liczne partie solowe i w zespole. Głos ludzki jest naturalnym instrumentem historycznym. Szukając polskiego brzmienia, a nawet sieradzkiego brzmienia dla pieśni Bazylika zdecydowałem o poszukiwaniu miejscowych, nieszkolonych wokalnie w technice belcanto głosów. Wydać się to może dziwne, ale zrobiłem to z przekonaniem. Drugi czynnik, który pchnął mnie w stronę chóru, to ważne znaczenie głosu środkowego (tenoru), tzw. cantus firmus w pieśniach renesansowych. W kilku pieśniach ma on piękną melodię nadającą się do wspólnego śpiewu. Udział chóru uwydatnia siłę tego głosu i piękno kompozycji, w której cantus firmus oplatają misternie melodie pozostałych głosów. Dyrektor Sieradzkiego Centrum Kultury – Romuald Erenc poznał nas z chórem Cantilena prowadzonym przy Klasztorze Urszulanek przez Siostrę Alinę Kulik i tak doszło do naszego wspólnego nagrania. Zetknięcie się z elitą kulturalną Sieradza – członkami chóru Cantilena było dla nas ważnym doświadczeniem społecznym.

Czy wykonywaliście na koncertach ten repertuar? Jak był przyjmowany?

Pieśni Bazylika wykonujemy od 30 lat w przeróżnych konstelacjach wykonawczych. Niektóre z tych wykonań funkcjonują w Internecie i na innych nagraniach CD. To jest jednak moim zdaniem najlepsze. Publiczność dobrze przyjmuje te utwory, zwłaszcza takie hity jak: *Benedictio mense (Błogosławienie stołu)*, *Nabożna piosnka*, *Dobrotliwość Pańska*, *W Tobie Panie nadzieję mam*. Na tej płycie są aż 4 premierowe nagrania dzieł Bazylika. Prawdopodobnie będą one na długo punktem odniesienia do innych, przyszłych nagrań renesansowego twórcy.

Jakie ma pan kolejne plany nagraniowe?

Jest ich kilka, np. muzyka turnieju rycerskiego, canzony z *Tabulatury Pelplińskiej*.

Dziękuję za rozmowę.®

Dlaczego muzyka Pabla de Sarasate?



Julia Fischer
fot.: Felix Broede/DG

Julia Fischer mówi o swojej najnowszej płycie

Dlaczego nagrała pani płytę poświęconą Pablo de Sarasate, skąd pojawił się taki pomysł? Trudno byłoby mi odpowiedzieć, ile razy musiałam odpowiadać na to pytanie w ostatnim czasie. Moi rozmówcy, zdziwieni, zwracają uwagę, że muzyka de Sarasate na antypodach mojego bardziej wyszukanego repertuaru, którym się zwykle zajmuję, byłaby jedynie wirtuozowska i trywialna. I praktycznie do teraz, na koncertach nigdy nie zagrałabym de Sarasate. Dlaczego więc de Sarasate?

To prawda, do niedawna bardzo rzadko grałam na koncertach muzykę de Sarasate, jeśli go grałam, to głównie na bis. Dopiero w ostatnich miesiącach wpisywałam częściej jego dzieła do swego programu.

Nie oznacza to jednak, że jego muzyka nie towarzyszy mi od dawna: pierwszy utwór, którego nauczyłam się z moją profesorką Anną Czumaczenko, gdy miałam 9 lat, to była jego *Romanza andaluza* op. 22 nr 1. Uwielbiałam wtedy tę muzykę – wirtuozowska więc technicznie bardzo wymagająca, ale nie w takim stopniu, że jest prawie nie do zagrania, jak Paganini; pełna cudownych melodii, najczęściej bez drugiego planu tragicznego. Niedługo potem pracowałam nad *Zapateado* op. 23 nr 2 i nad słynną *Fantazją „Carmen”* op. 25. Kiedy byłam nastolatką, moja formacja zmieniła się całkowicie, grałam coraz więcej repertuaru „poważny”, „wielki” – Bach, Mozart, Beethoven, dzieła z repertuaru romantycznego (koncerty i sonaty na skrzypce i fortepian). Na moich recitalach wirtuozowskie utwory zaczęłam zostawiać z boku, prezentując programy złożone najczęściej wyłącznie z sonat.

Pewnego dnia powiedziałam: „Celem koncertu, celem muzyki poważnej nie jest to, żeby ludzie się bawili i mieli rozrywkę. Celem jest doprowadzenie publiczności do refleksji w taki lub inny sposób. Nie należę do show-biznesu, należę do artystycznego świata i jako artystka wchodzę na scenę”. Nadal bronie tej opinii, kiedy jestem pytana o to, dlaczego w całości odrzucam crossover. Obstawiam przy tym, żeby myśleć, że crossover nie jest dobrym środkiem, żeby muzykę poważną ukazać szerokiej publiczności.

W muzyce poważnej istnieje także domena rozrywkowa: Nicolo Paganini, Fritz Kreisler, czy też właśnie Pablo de Sarasate byli gwiazdami w swoich czasach; nie przyszłoby im do głowy, aby dokonać różniczenia między sztuką i rozrywką. Niestety oddalamy się coraz bardziej od tej tradycji i obecnie dzielimy muzykę na dwie odrębne kategorie: poważną i rozrywkową.

Jednak nie zawsze tak było. Yehudi Menuhin, Mischa Elman czy też Jascha Heifetz grali nieustannie utwory de Sarasate, Kreislera czy Paganiniego. I nikt nie poddawał w wątpliwość powagę tych artystów. Itzhak Perlman nadal na swoich recitalach prezentuje utwory wirtuozowskie. Dzisiaj krytycy piszą często w swoich relacjach, kiedy to skrzypek gra wirtuozowski utwór na bis: artysta chciał po raz kolejny udowodnić swój talent.

Tą płytą zupełnie nie miałam zamiaru zwrócić uwagi na aspekt techniczny gry lecz raczej – i to jest częściowo moja odpowiedź na pytanie „Dlaczego de Sarasate?” – przekazać radość i entuzjazm odczuwany podczas tworzenia projektu tego nagrania.

Przed dwoma laty byłam na koncercie mojego kolegi ze studiów, Rudensa Turku. Wpisał do swego programu *Malagueña* op. 21 nr 1. Znałam ten utwór tylko ze słyszenia, poza tym, po raz pierwszy od wielu lat słyszałam de Sarasate na koncercie. Byłam całkowicie zachwycona już od pierwszej nuty. Ileż charakteru w tej cudownej muzyce! Od pierwszych taktów ma się ochotę podskakiwać i zacząć tańczyć i śpiewać. Ten koncert wywarł na mnie tak trwałe wrażenie, że niedługo potem zaproponowałam Decce, aby nagrać płytę poświęconą całkowicie de Sarasate. Chciałam sprowadzić ten repertuar na sceny koncertowe, tam gdzie w pierwszej połowie XX w. zajmował swoje niekwestionowane miejsce. Przeszukując jego dzieła natknęłam się na utwory, których nie znałam, na przykład *Serenata andaluza* op. 28 lub *Słowik* op. 29. I stwierdziłam, że de Sarasate napisał wiele fantazji na tematy z oper, nie tylko do *Carmen*, ale także między innymi do *Wolnego strzelca*, *Zaczarowanego fletu* i do *Mocy przeznaczenia*.

W wyborze programu do tej płyty postępowałam w sposób systematyczny; zachowałam opusy od 20 do 29, ale odłożyłam wymagającej orkiestry *Fantazję „Carmen”* op. 25. Każdy z tych utworów to taki mały klejnot, mający swój własny charakter, swoją własną historię. Podczas sesji nagraniowych razem z moją pianistką Milaną Czerniawską byliśmy w siódmym niebie i mam nadzieję, że mój entuzjazm przeniesie się na słuchacza”.

Wypowiedź artystki © DG 2013

Margot Kaftal

Adam Czopek

Byla bez wątpienia jedną z największych, w swoim czasie, gwiazd światowej opery. Jednak w rodzinnym kraju pozostaje śpiewaczką zupełnie zapomnianą i nieznaną. Jej kariera związana była z największymi europejskimi teatrami operowymi, z mediolańskim Teatro alla Scala na czele. Występowała też w Buenos Aires, Rio de Janeiro, Odessie. Przyjmowała też zawsze kiedy mogła zaproszenia z kraju, dzięki czemu mogli ją podziwiać bywalcy Opery Lwowskiej, gdzie w 1905 r. wystąpiła w pięciu partiach (Mimi, Aida, Manon, Nedda oraz Flora w operze *Chopin*) dając 12 występów. Rok później podziwiano ją w Kijowie, gdzie powtórzyła kreację Neddy, Aidy i Mimi. Na scenie Opery Warszawskiej, gdzie podziwiano ją niemal każdego roku przez dziesięć sezonów. Najwyżej ceniono jej kreacje Toski, Aidy, Neddy, Mignon. Dysponowała – jak pisali krytycy – dzwicznym i silnym głosem, szczególnie w wysokim rejestrze. Miała też dobre warunki sceniczne, talent aktorski i była niezmiernie muzykalna. Głos Kaftal zaczął z czasem dojrzewać, a śpiewaczka z partii czysto lirycznych zaczęła przechodzić na role lirico-spinto, by po 12 latach śpiewania przejść do wielkich partii dramatycznych, w których dominowały wagnerowskie bohaterki z Izoldą, Brunhildą i Kundry na czele.

Urodziła się w Warszawie w 1873 r. w rodzinie zamożnego żydowskiego bankiera. Śpiewu uczyła się w Wiedniu u Pauliny Luca, później kontynuowała studia w Paryżu u Matyldy Marchesi de Castrone. Debiutowała w 1894 r. jako Agata w *Wolnym strzelcu* C. M. Webera na scenie opery w Bremie, której solistką była przez dwa sezony. Jednocześnie gościnnie pojawiała się na scenach Gdańska, Szczecina, później był Zurich (1900), Berlin (1902) i Wiedeń (1903). W grudniu 1901 r. debiutowała na scenie Opery Warszawskiej. Zaczęła jako tytułowa Mignon w operze Thomasa, drugą partią była Nedda w *Pajacach*, trzecią Hanna w *Strasznym dworze*. Udany debiut sprawił, że zatrzymano ją w Warszawie do 1904 r. Oklaskiwano ją w tym czasie również w Łodzi, gdzie po raz pierwszy pojawiła się już w 1901 r. Kolejne jej łódzkie koncerty odnotowano w kronikach miasta z 1902, 1904 i 1906 r. W 1904 r. odnajdujemy jej nazwisko na afiszu Opery w Odessie oraz w neapolitańskim Teatro San Carlo, gdzie zaczęła od Musetty w *Cyganerii*. Kilka miesięcy później jako Marta wystąpiła we włoskiej premierze *Rolanda z Berlina* Ruggiera Leoncavalla. Między Odessą a Neapolem zdążyła pokazać się w Łodzi, gdzie w grudniu 1905 r. zaśpiewała w Teatrze Wielkim partię Mimi w serii przedstawień *Cyganerii*. W tym samym roku najpierw podziwiano ją w londyńskiej Covent Garden, później wzięła udział w prapremierze opery *Vita Bretonne* Leopolda Mugnonego w Teatro San Carlo w Neapolu. W 1909 r. w Genui (Teatro Carlo Felice) bierze udział w prapremierze opery *Il Principe Zilah* Franca Alfana.



Ważnym momentem w jej karierze okazał się 19 grudnia 1909 r. kiedy staje na scenie La Scali. Rozpoczyna partią Brunhildy w *Walkirii*. Wraca cztery lata później by od 9 lutego 1914 r., pod batutą Serafina, śpiewać partię Kundry w dwudziestu siedmiu przedstawieniach pierwszej włoskiej inscenizacji *Parsifala* Wagnera, co okazało się światowym wydarzeniem do dzisiaj nie powtórzonym. Po tych występach wmurowano w La Scali pamiątkową tablicę ku jej czci. Krytycy niemal jednogłośnie pisali o prawdziwym wyrazie dramatycznym jej wagnerowskich kreacji. Ledwie przebrzmiały echa jej mediolańskiego debiutu, a już 25 grudnia 1909 r. pojawia się w Teatro Regio w Parmie, gdzie również śpiewa Brunhildę, ale już nie w *Walkirii* lecz w *Zygfrydzie*, trzeciej części wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga*. W obsadzie tego przedstawienia odnajdujemy nazwisko drugiego Polaka, basa Sigismonda Zavorsky'ego, który śpiewa partię Fafnera. Oboje spotkają się kilka tygodni później (od 8 stycznia do 7 lutego 1910 r.) w *Loreley* Catalaniego. On jest Rudolfem, ona bohaterką tytułową.

W marcu 1913 r. podziwiano ją w Teatro del Liceu w Barcelnie, gdzie z wielkim powodzeniem śpiewała partię wagnerowskiej Izoldy. Przez kolejne pięć lat, do wybuchu I Wojny Światowej, wędruje z teatru do teatru, Neapol i Parmę zamienia na Rzym, Bolonię, Odessę, gdzie śpiewa w *Madama Butterfly* (partia tytułowa), *Balu maskowym* (Amelia), *Rycerskości wieśniaczej* (Santuzza), *Tosce* (rola tytułowa). Każdy jej występ przyjmowany jest wręcz owacyjnie.

Wybuch wojny spowodował jej powrót do Warszawy, gdzie dość często pojawiała się na scenie Opery Warszawskiej. Występowała między innymi jako Aida, Brunhilda i tytułowa Gioconda w operze Ponchiello. 30 grudnia 1916 r. wznowiono dla niej *Hrabinę Moniuszki*, śpiewała partię tytułową, jako Kazimierz towarzyszył jej Stanisław Gruszczyński. W momencie zakończenia I Wojny Światowej wyjeżdża ponownie do Włoch, gdzie jeszcze przez kilka lat kontynuuje karierę na scenach Piacenzy, Neapolu, Bolonii, Genui.

W styczniu 1922 r. odnotowano jej ostatni zagraniczny występ na scenie Teatro San Carlo w Neapolu. Wróciła do kraju i zamieszkała w Warszawie czasami jednak dając się namówić na występ w Teatrze Wielkim, Krakowie czy Katowicach. W lutym i marcu 1928 r. miały miejsce jej ostatnie występy sceniczne, co stało się w Teatrze Wielkim w Warszawie. Generalnie jednak poświęciła swój czas nauczaniu śpiewu, zajęła się też dziennikarstwem. Jedną z jej uczennic była Maria Szalińska. Wybuch II wojny światowej, obawa przed trafieniem do obozu dla Żydów, zmusiły ją do wyjazdu z Polski. Wróciła do Włoch i osiadła w Ovadzie, niewielkim włoskim miasteczku położonym niedaleko od Genui.

Zmarła tam 11 października 1952 r. ☹

Polska, Islandia, Norwegia na jazzowo i ludowo



z flecistką Ewą Murawską [EM] i Katarzyną Strońską-Sierant [KSS]
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

o zdjęciu: Ewa Murawska i Katarzyna Strońska-Sierant
fot.: Stanisław Lewandowski

Lubią panie muzykę jazzową? Kto jest ulubionym wykonawcą?

EM: Gdyby nie fakt, że w tej rozmowie towarzyszy mi wspaniała jazzmanka, to bez wahania odpowiedziałbym, że tak. Ale realnie wiem, że moja znajomość tego obszaru muzyki jest ograniczona, więc mogę jedynie powiedzieć, że znam zaledwie kilku wykonawców tego gatunku, ale tych co znam, słucham zawsze z przyjemnością. A do ulubionych należy Diana Krall i Kasia Strońska-Sierant (uśmiech).

KSS: Słucham wszystkiego, co dobre, począwszy od negro-spiritual po bebop, soul, i funky. Najbardziej lubię słuchać... wokalistów, ich naturalny sposób prowadzenia głosu, frazy, time i feeling znajdują swoje odzwierciedlenie w grze jazzowych muzyków. Oczywiście mam swoich faworytów wśród pianistów, szczególnie naszych, rodzimych – Włodzimierz Nahorny, Andrzej Jagodziński, Leszek Możdżer, uwielbiam także grę saksofonisty Henryka Miśkiewicza.

Jest pani chyba najbardziej zapracowaną polską flecistką: koncerty, nauczanie, różne projekty naukowe i kulturalne, wyjazdy i nagrania płyt. Teraz firmuje pani płytę jazzową...

EM: Myślę, że wiele osób żyje i pracuje w taki sposób, bo to chyba dobra, inspirująca droga do nieustającego rozwoju i poznawania nowych ludzi, kultur i miejsc. Każdy w moich wyjazdach niesie ze sobą możliwość poszerzenia horyzontów artystycznych, ale także poznania i współpracy z wyjątkowymi artystami, wspaniałymi ludźmi. Co do firmowania płyty jazzowej, to raczej byłabym tutaj trochę bardziej ostrożna w użyciu takiego sformułowania – ponieważ jest to nasze wspólne z Kasią dzieło oraz przy współpracy wspaniałych muzyków z Polski, Islandii i Norwegii, którym w tym miejscu chciałam serdecznie podziękować za współpracę. Są to: Piotr Max Wiśniewski – kontrabas, Mirosław Kamiński i Sławomir Tokłowicz – perkusja, saksofoniści – Maciej Kociński i Jan Adamczewski. Oraz fleciści z Islandii i Norwegii: Áshildur Haraldsdóttir i Lars Asbjørnsen. Płytę firmujemy więc wszyscy.

Skąd panie czerpią siły do swojej rozległej działalności artystycznej?

EM: Największą siłę dają mi ludzie, moja rodzina i przyjaciele. Tylko ich problemy są w stanie mnie dotknąć i podciąć skrzydła. Żadna inna sytuacja nie wydaje mi się na tyle trudna, żeby nie móc znaleźć w niej dobrych stron lub rozwiązania. Staram się nie

mieć marzeń, tylko cele, staram się najlepiej, jak mogę robić to co kocham, czyli grać i uczyć. Za wszystkich trzymam kciuki, życząc wszystkim jak najlepiej, niemniej nauczyłam się już nie tracić myśli na nieswoje sprawy, a zwłaszcza te, na które nie mam wpływu. Bardzo lubię stwierdzenie, że wszystko co sobie jesteśmy w stanie wyobrazić – jest realne.

KSS: Do pięknych i ważnych słów mojej Ewy Murawskiej dodam tylko, że dla mnie sama muzyka jest potężną i inspirującą siłą, której nie sposób się oprzeć. To ona napędza mnie nieustannie do nowych działań, poszukiwań oraz kontaktów ze wspaniałymi ludźmi, jakimi byli niewątpliwie wszyscy muzycy biorący udział w pracy nad płytą. Wiele wsparcia i nieocenionej pomocy otrzymuję też nieustannie od mojego męża.

Ten najnowszy pań projekt, to płyta jazzowa nagrana wspólnie z artystami z Islandii i Norwegii. Jak doszło do waszej współpracy?

EM: Jak to czasami bywa, dla flecisty klasycznego chcącego wejść na tereny muzyki jazzowej, zwykle pierwszym krokiem do tego jest sięgnięcie po literaturę Claude'a Bollinga i jego dwóch *Suit na flet i trio jazzowe*. Tak też było w przypadku współpracy Kasi i mojej, na wspólnym koncercie w Władze Miejskiej w Poznaniu dwa lata temu. W dalszym etapie Kasia poniekąd wymusiła na mnie także wypłynięcie na inne wody i zaprosiła do współpracy przy jazzowych aranżacjach utworów barokowych. Wraz z poznańskimi jazzmanami zagrałyśmy kilka koncertów w Poznaniu, a zwieńczeniem tego pomysłu był koncert w Stacji Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, w czerwcu ubiegłego roku.

KSS: Najpierw zaczęło się od przesympatycznej i bardzo owocnej współpracy z Ewą, połączyłyśmy nasze muzyczne plany i marzenia, a później dołączyli do nas moi utalentowani koledzy jazzmani oraz fleciści ze Skandynawii. Wspólne działania skrzyżowały się podczas realizacji płyty.

Efektem tej współpracy są także opracowania melodii ludowych z krajów ojczystych biorących udział w projekcie: Islandii, Norwegii i Polski. Dlaczego akurat na jazzowo?

KSS: Płyta *Folk song....* była terenem, na którym spotkali się muzycy klasyczni z jazzowymi. Udało nam się zespolić w jedną tkankę ciekawe efekty brzmieniowe mistrzów fletu (Ewy, Áshildur i Larsa) z jazzowym wykonawstwem. Stało się to możliwe za

sprawą aranżacji oraz wielu jazzowych elementów z jakimi można się spotkać na tej płycie. To właśnie obecność typowych dla jazzu rozwiązań harmonicznycy, pomysłów rytmicznych o specyficznej artykulacji sprawiły, że proste, ludowe melodie nabrały zupełnie odmiennego charakteru. Jazz i muzyka ludowa wykazują względem siebie wiele analogii – obydwa gatunki nie posiadają pełnego, skończonego zapisu nutowego, bowiem to wykonanie i brzmienie górują nad tym, co ustalone i dokończony. W obu przypadkach istotną rolę odgrywa sposób wyartykułowania dźwięku typowy dla określonego muzyka, swobodny, indywidualny typ ekspresji i narracji muzycznej, czy granie „od serca”. Folklor i jazz posiadają także wiele wspólnych cech, m.in. w zakresie stosowania skal (zwłaszcza modalnych), metryki, funkcjonalności, improwizowanych form itd. Dlatego uznaliśmy, że ubranie ludowych melodii w jazzowe szaty może przynieść interesujące rezultaty brzmieniowe.

EM: Ze spraw przyziemnych chciałabym jeszcze wspomnieć, że dopięcie nagrania i wydania płyty nie byłoby możliwe, gdyby nie finanse, które udało się pozyskać dzięki grantowi: realizacja tego zadania wchodzi w skład międzynarodowego projektu *Europejskie Forum Fletowe: kultura na rzecz integracji. Polska-Islandia-Norwegia 2013-2014*. Projekt ten, prowadzony przez Fundację Akademii Muzycznej w Poznaniu z Prezesem prof. Januszem Stalmierskim na czele, uzyskał dofinansowanie w programie „Promowanie różnorodności kulturowej i artystycznej w ramach europejskiego dziedzictwa kulturowego”, którego operatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a finansowanie pochodzi z funduszy Europejskiego Obszaru Gospodarczego, pochodzących z Islandii, Norwegii i Lichtensteinu oraz środków krajowych.

W muzyce jazzowej bardzo ważny jest rytm, a flet kojarzy się raczej z pięknymi melodiami...

EM: I tak, i nie. Muzyka ogólnie opiera się jednak na strukturach rytmicznych, zanim powstała melodia, był jednak rytm.

KSS: Tak, jak już wspominałam na płycie krzyżuje się wiele elementów, jest tu zatem miejsce i na kantylenowe melodie wykonywane przez flet i na swingujące partie sekcji rytmicznej, a także sola saksofonów o bardzo różnorodnym charakterze. *Folk song...* to efekt syntezy wielu elementów oraz koncepcji dotyczących organizacji materiału melodyczno-rytmicznego.

Według jakiego klucza wybrałyście do nagrania ludowe pieśni?

KSS: Na płycie znalazły się stare islandzkie oraz norweskie pieśni. Celowo nie wybrałyśmy znanych i często wykonywanych

w danym kraju „szlagierów”, aby jeszcze dodatkowo wzmocnić efekt świeżości i innowacyjności tego projektu. Pierwotnie były to utwory przeznaczone do śpiewania, tu – potraktowane zostały jako tematy domagające się interpretacji, a improwizacja jazzowa daje ku temu bardzo duże możliwości. Każdy z utworów opracowany został w odmiennej stylistyce, spotykamy się tu z różnorodnością temp, rytmów, metrum i oczywiście nastroju. Mówiąc o repertuarze płyty nie sposób pominąć trzech melodii pochodzących z Wielkopolski, jest to, jak do tej pory, pierwszy projekt, na którym ludowe przyspiewki naszego rejonu zostały poddane jazzowym „obróbkom”. Generalnie płyta odznacza się z jednej strony dużą subtelnością brzmień, a z drugiej ogromną ekspresją wykonawczą. Myślę, że każdy odnajdzie w niej swój ulubiony klimat.

Jak przebiegała praca w studiu nagrań? Były okazje na tzw. jam session?

KSS: Najważniejszą częścią pracy nad płytą stanowiło nagranie sekcji – a więc partii fortepianu, kontrabas i perkusji, później dogrywane były partie fletów i saksofonu, wspólnie na tzw. „setkę” nagrywane były melodie wielkopolskie. Praca szła bardzo sprawnie, ponieważ partie zaaranżowane były przygotowane i „wgrane” przez muzyków wcześniej, a partie improwizowane powstawały na oczekiwaniu, co jest zawsze fascynującą przygodą. Pełne jam session pewnie nie będzie zbyt szybko możliwe, wymagałoby to obecności wszystkich dziesięciu muzyków z różnych krajów na jednej scenie, ale z pewnością uda nam się to częściowo zrealizować w mniejszym składzie podczas przyszłych koncertów.

Przy nagraniach jazzowych ważną sprawą jest improwizacja. Jakie było miejsce dla improwizacji w tym nagraniu?

KSS: Jazzowy charakter płyty wynika z dwóch rzeczy: pierwszym jest aranżacja niosąca z sobą określone zabiegi rytmiczne, harmoniczne, drugim – rzecz jasna – improwizacja. To właśnie fakt, iż do współtworzenia płyty zostali zaangażowani muzycy jazzowi nadaje jej ostateczny charakter. Wszystkie założenia aranżacyjne domagają się „doimprowizowania” według określonych reguł stylistycznych. Dzięki wspinałom, pełnym ekspresji, a momentami i liryzmu solówkom saksofonów, fletu, fortepianu, czy perkusji melodie ludowe nabrały zupełnie innego wymiaru. A ponieważ każda improwizacja jest jakby osobistą i niepowtarzalną wypowiedzią każdego z muzyków, płyta *Folk songs...* zdaje się jedyna w swoim rodzaju. Z całą pewnością sola podczas następnycy wykonań będą się różnić od tych, jakie słyszymy na płycie, bowiem

improwizacja to budowanie wypowiedzi „tu i teraz” i stanowi najważniejszy element formotwórczy.

EM: Dla mnie, muzyka klasycznego, była to cudowna możliwość współpracy z muzykami jazzowymi oraz wspinała lekcja poznania nowych horyzontów muzycznych. I choć nigdy nie dorównam w tej materii jazzmanom, będę z pewnością starała się tę umiejętność improwizacji w mojej sztuce rozwijać.

W komentarzu do płyty czytamy, że ważnym jest, by „słuchacz zatrzymał się na chwilę i przeniósł się myślami... na polskie łąki, zadumał nad staro islandzkimi pejzażami, odetchnął krystalicznym powietrzem norweskim...”. Udało się to osiągnąć w nagraniu?

EM: O to trzeba zapytać słuchacza. Nam, wykonawcom, udało się przenieść w ten klimat i mamy oczywiście wielką nadzieję, że płyta pozwoli na to również odbiorcy.

KSS: Mam nadzieję, że nasza muzyka z jednej strony niesie pewien przekaz i w jakimś stopniu potrafi zilustrować naturalne, dalekie pejzaże, z drugiej jednak strony – to słuchacz nada jej ostatecznego wyrazu i kształtu, jeśli podczas słuchania tej muzyki da upust swojej fantazji i wyobraźni – tym pełniej ją przeżyje, a oto przecież w muzyce chodzi...

Jakie są kolejne plany artystyczne przed paniami?

EM: Właśnie zakończyliśmy realizację V Międzynarodowego Festiwalu Fletowego w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Festiwal przyciągnął do naszej instytucji przeszło 25 wspaniałych wykładowców i ponad 200 uczestników, a ja głęboko wierzę, że jest to, poza wszystkimi wartościami artystycznymi i merytorycznymi, dobry krok do zbudowania trwałej integracji w polskim środowisku fletowym. Kolejne miesiące bogate będą w podróże artystyczne i prywatne, sądzę, że tak w moim, jak i Kasi harmonogramie. Myślę, że dobrze się uzupełniamy, więc ta płyta z pewnością nie jest końcem naszej współpracy, a jedynie przyjemnym momentem na tej drodze.

KSS: Jeśli chodzi o współpracę z Ewą – to mamy już w planach następną płytę, bardzo nastrojową i pewnie nieco „lżejszą” w swym wyrazie i tematyce. Praca przy jej realizacji będzie znów pretekstem do wspólnego muzykowania, stapania ze sobą różnych pierwiastków i osobowości muzycznych. Poza tym, mam w planach także koncerty z innymi projektami jazzowymi.

Dziękuję za rozmowę.®

dr hab. Ewa Murawska i dr hab. Katarzyna Stroińska-Sierant są adiunktami na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

Magdalena Kożena – *Modlitwa* Pieśni i arie z organami

Stefan Banasiak

Po kilku latach milczenia, na rynek płytowy trafia nowa płyta czeskiej mezzosopranistki Magdaleny Kożeny. Artystka powraca albumem zatytułowanym *Modlitwa – głos i organy*, który ma nas skłonić do kontemplacji, bowiem na program nagrania wybrane zostały arie i pieśni z organami. O programie swojej płyty mówi: „niemożliwe jest rozdzielenie religijności od tego, co osobiste. Te dwa aspekty są ze sobą powiązane, stanowią część życia. Wiara jest czymś bardzo osobistym. Ponieważ żyjemy na tej planecie należy wierzyć, że istnieje jakaś siła wyższa, cokolwiek by to było. To właśnie odczuwam, gdy wykonuję tę muzykę”.

Program płyty jest ułożony bardzo klasycznie z nutką przepowiadającą komercyjny sukces. Artystka wybrała utwory bardzo popularne a zarazem jej najbliższe.

Ważne w programie płyty są dzieła niemieckie. Z twórczości Jana Sebastiana Bacha śpiewaczka wybrała cudowne *Komm, süßer Tod (Przyjdź, słodka śmierci)*, które dla artystki jest „bardzo, bardzo piękne i na wysokim poziomie”. Z twórczości Franza Schuberta, którego pieśni Magdalena Kożena uznaje jako muzykę religijną wybrała kilka utworów. *Der Leidende (Cierpienie)* przywołuje kontrast pomiędzy ziemską egzystencją, więzieniem cierpienia a nadzieją odkupienia boskiego, co nie jest skonkretyzowane muzycznie przez Schuberta. *Vom Mitleiden Maria*, której tekst jest niemiecką parafrazą łacińskiej *Stabat Mater*, jest pieśnią stroficzną, z nieprzerwanym pochodem ćwierćnut – jest „skomponowana prawie jak chorał Bacha, zauważa Magdalena Kożena, jest to coś nietypowego dla pieśni Schuberta”. W *Litanei auf das Fest Allerseelen (Litania na dzień Wszystkich Świętych)*, Schubert ukazuje klimat skupienia wiersza w muzycznym akompaniamencie, natomiast z *Himmelsfunken* tworzy klejnot pianissimo w połowie drogi między hymnem a romantycznym uzewnętrznieniem. I w końcu *Totenträbers Heimweh (Nostalgia grabarza)* jest niemalże egzystencjalną medytacją, która mówi nam o nostalgii śmierci. Według Magdaleny Kożeny, chodzi tu o „niezwykle intensywną refleksję nad powodem naszego życia i nad tym, co jest po śmierci. Tę pieśń można uznać za religijną lub też nie. Ale zakończenie, to „nadchodzę, nadchodzę”



Magdalena Kożena
fot.: Harald Hoffmann/DG

[niedopowiedziane „w grobie”, to ktoś, kto widzi światło na końcu tunelu”. Zaś Hugo Wolf w 1888 r., w przeciągu dziesięciu miesięcy, w potoku twórczego upojenia, pisze swe pięćdziesiąt trzy pieśni – czasami dwie, czy wręcz nawet trzy dziennie – do wierszy Eduarda Mörika. Często o nerwowej intensywności, ukształtowane prowadzoną ekspresywną harmonią przez wielki wzór wagnerowski, odpowiadają zawsze celowi tego, co Wolf nazwał „intymną fuzją poezji i muzyki”. Magdalena Kożena odczuwa je jak „niemalże osobiste dramaty. Muzyka Wolfa jest niewiarygodnie intensywna i dramatyczna, jego pieśni religijne mówią mniej o Bogu obiektywizowanym niż o uczuciach, które można odczuć w stosunku do Boga. Według mnie, to właśnie tłumaczy wielki ładunek emocjonalny tych pieśni. Jest w nich coś bardzo osobistego, coś, co każdy wykonawca musi odzwierciedlić w swoim śpiewie”.

Uzupełnieniem płyty jest utwór Purcella *The Blessed Virgin's Expostulation*, który odmalowuje obawy Marii o swego syna Jezusa. Są też dwa zupełnie niedoceniane

utwory *Ave Maria* Dworzaka i Verdiego napisane około 1880 r. *Agnus Dei* Bizeta to opracowanie intermezza z *Dziewczyny z Arles*, które było wykonane na pogrzebie kompozytora. Maurice Ravel napisał swe *Melodie hebrajskie* w 1914 r. za namową swych żydowskich przyjaciół. Z tego cyklu Magdalena Kożena wybrała utwór, do którego jest „szczególnie przywiązana” czyli *Kadisz* (święty lub uświęcenie; tekst aramejski). Ostatnie dzieło Maurice'a Durflé, *Ojciec nasz* (1977) świadomie odsyła nas do mistrzów renesansu – cecha charakterystyczna promiennego stylu kompozytora.

Najnowszy album Magdaleny Kożeny i Christiana Schmitta to niesamowita muzyczna podróż poprzez trzy wieki pieśni i arii religijnych. Artystka posługuje się tu muzyką, by podobnie jak jej twórcy w medytacyjnych utworach zaprosić nas do refleksji nad życiem i światem. A czy się tego uda dokonać przez tak bardzo głęboko osobisty sposób wypowiedzi muzycznej i wykonawczej? Każdy sam sobie odpowie po zapoznaniu się z nagraniem...🕯

Thomas Hampson: *Notturmo*

Moje Pieśni Straussa



Thomas Hampson
fot.: Kristin Hoebner/DG

Z okazji 150. rocznicy urodzin Richarda Straussa, który urodził się 11 czerwca 1864 r., skonkretyzowałem swoje stare marzenie, by nagrać własny wybór jego pieśni, układając na przemian moje ulubione utwory z utworami mniej znanymi szerszej publiczności, które wzbogacą naszą znajomość tej części jego repertuaru. Byłem zaskoczony gdy odkryłem, że Strauss skomponował tyle pieśni.

Czyż nie jest to znaczące, że ten muzyk w ciągu swego życia, które toczyło się od 1864 r. do 1949 r. poświęcił się w ten lub inny sposób pieśniom przez prawie 79 lat? Od bożonarodzeniowej kolędy, którą napisał w wieku sześciu lat dla swojej ukochanej ciotki Johanny Pschorr, do przepięknej, rozświetlonej medytacji *Czterech ostatnich pieśni*, pieśń była dla Straussa nie tylko ważnym gatunkiem, ale także przystanią, do której można się wycofać, by zbadać najsztubtelniejsze wymiary ludzkiej ekspresji.

Strauss pieśniarz nie zawsze pisał swoje dzieła bez kontrowersji. Jego przeciwnicy zarzucali mu brak rozróżnienia w jego literackich wyborach, a także to, że faworyzował te wybory przez zacięte i czasami nadmierne użycie swego cudownego talentu melodyjnego, kumulującego się często w ekspresywnych uniesieniach dla śpiewaków obdarzonych bogatym głosem. Jego wielbiciele ze swej strony twierdzą, że atmosfera pieśni stanowiła dla niego najwyższą formę muzycznego języka. Pod

tym względem, jego inspiracja nie była jedynie wzbudzona przez poetę, ale odpowiadała bezpośrednio poetyckiej istocie tekstu, ta muzyczna odpowiedź była wręcz jego główną ambicją podczas komponowania pieśni. I rzeczywiście, nie umielibyśmy zignorować własnych myśli i kompozycji Straussa dotyczących „elementów tekstu i muzyki”, odnajdowanych w poetyckiej ekspresji, która zmienia się od najszczerzego uczucia do surowej krytyki warunków społecznych epoki i hojnych refleksji dojrzałego i rozczarowanego intelektu artysty.

„To właśnie wiersz sprawia, że powstaje linia melodyczna – a nie, jak często to ma miejsce nawet u Schuberta, że melodia nakłada się na wersy bez całkowitego poszanowania kadencji wiersza”, napisał Strauss do Josepha Gregora w liście z 12 maja 1939 r. Pieśni Straussa nie byłyby możliwe bez bardzo pewnego poetyckiego instynktu i wyraźnego upodobania do gramatycznego sedna, niezbędnych w inspiracji przetworzenia harmonicznego i melodycznego. Sam Strauss powiedział, że kompozycja pieśni nie jest już kwestią zainspirowanej umiejętności lecz hipotetyczną intuicją geniuszu.

Nie można poddać w wątpliwość wymagań Straussa w dziedzinie jakości, jak świadczą o tym słowa skierowane do Friedricha von Hauseggera, muzykologa w Graz, w których kompozytor wspomina o wyborze jego wierszy: „Jeśli trafię na wiersz, którego treść odpowiada chociażby mgliście muzyce [która zebrała się we mnie] opus zostaje migiem ukończony. Jeśli natomiast – tak jak się to często dzieje – nie można znaleźć odpowiedniego wiersza, biorę wtedy jakikolwiek wiersz, który według mnie nadaje się do adaptacji muzycznej – jednak proces jest powolny, rezultat sztuczny, melodia nie płynie swobodnie i muszę odwołać się do całego mojego mistrzostwa technicznego, żeby stworzyć coś, co będzie odporne na autokrytykę” (Friedrich von Hausegger, *Aus dem Jenseits des Künstlers*).

To nagranie (wyboru pieśni Straussa) pozwoliło mi z największą przyjemnością podążać drogą „natchnionej umiejętności” począwszy od znaczącego sukcesu opus 10 do rzadko wykonywanych pieśni z opus 87, wydanych po śmierci kompozytora. Zwykle, gdy przygotowuję program recitalu lub nagrania, staram się zbudować dramaturgię wokół jednego wątku, czy będzie to wspólne źródło poetyckie czy też szczególna droga emocjonalna. W przypadku (mojego najnowszego) nagrania (płyta zatytułowana *Notturmo*), wydawało mi się, że chronologiczna prezentacja według numerów opusów kompozytora jest najlepszym rozwiązaniem, by docenić ewolucję ekspresyjnego geniuszu Richarda Straussa.

Strauss nie należał do tych, którzy bez wytchnienia badają ciemną stronę ludzkiej natury. Starał się nieustannie położyć nacisk na nieuniknione poszukiwanie jasności, współczucia i miłości, której ludzie czepiają się rozpaczliwie w obliczu niezliczonych niepowodzeń losu. Tak więc pieśni Richarda Straussa ukazują się każdemu z nas jako oazy kontemplacji, gdy sami przemierzamy nasze własne ścieżki i odkrywamy nasze własne „historie”.

Wypowiedź artysty © DG 2014

Po dalsze refleksje, bibliografię, teksty pieśni Straussa warto zajrzeć na stronę: <http://hampsongfoundation.org/richard-strauss-a-life-never-without-song>



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


Nowości wiosna 2014 r.

Acte Préalable
Joanna Bruzdowicz
String Quartet No. 1 *La Vita*
From the Fever World • World
world premiere recording




Liliana Górska • Tomasz Jocz • NeoQuartet

Acte Préalable
Witold Maliszewski
Chamber Works 1
String Quintet in D minor op. 3
String Quartet no. 2 in C major op. 6
world premiere recording




Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

Acte Préalable
Aleksander Tansman
Piano Music
5 Impromptus
6 Arabesques
8 Novelettes
world premiere recording



Elzbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Cyprjan Bazylk of Sieradz
Complete Works
Polish renaissance songs
world premiere recording



Arts Nova • Subtilior Ensemble • Cantilena

Acte Préalable
FÉLIX FOURDRAIN Songs
LILIANA GÓRSKA mezzo-soprano
PIOTR EJSMONT piano
world premiere recording



Acte Préalable
Naji Hakim
Violin works
Concerto for violin and string orchestra
Sonata for violin and piano • Capriccio
Salve Regina • Fantasia for violin solo
world premiere recording



Agnieszka Marucha • Naji Hakim • Andrzej Gębski
The Zenon Brzewski Warsaw String Orchestra

Acte Préalable
MAGDALENA BRZOWSKA
PIANO
JOSEPH CHRISTOPH KESSLER
PRELUDES OP. 31 | ETUDES OP. 20, VOL. I
world premiere recording




Acte Préalable
Juliusz Łuciuk
Omaggio a L'Aquila
Spelnienie
world premiere recording



Bożena Harasimowicz • Dariusz Siedlik • Pasquale Veleno
Decet Smyczkowy Rodziny Łuciuków

Acte Préalable
Witold Maliszewski
Works for Violin and Piano
Sonata for violin and piano in G major op. 1
Quatre morceaux for violin and piano op. 20
world premiere recording



Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Orlik • Józef Kolińek

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl • tel. 22 648 88 38

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

Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (I)

Między rzemiosłem a uczuciem. Symfonie (1)

Dorota Staszkievicz

Zanim napisałem pierwszą nutę, musiałem obmyślić architekturę symfonii i jej materiał muzyczny. (...) Jeszcze nie poszukiwałem własnych środków wyrazu, ani nie próbowałem stworzyć nowych zasad, lecz usiłowałem osiągnąć równowagę pomiędzy rzemiosłem i uczuciem, zbliżyć się (nie naśladować) do moich idoli, Mozarta, Beethovena, Chopina i Debussy'ego, którzy, choć w różny sposób, osiągnęli tę prawie niemożliwą do zachowania równowagę – tak o swoich przygotowaniach do skomponowania pierwszej w życiu symfonii pisał Andrzej Panufnik (w: *Composing myself*, London 1987, wydanie polskie *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990). Szkicując swoje przyszłe utwory nie mógł wiedzieć, że oryginalny styl komponowania, wykształcony niezależnie od współczesnych mu nurtów i technik muzycznych, wyróżni je na kartach historii, przynosząc mu zaszczytne miano wielkiego symfonika XX w.

Spod pióra Andrzeja Panufnika (1914–1991), absolwenta klasy kompozycji K. Sikorskiego w Konserwatorium Warszawskim, wyszło kilkanaście nagradzanych w kraju i za granicą symfonii (np. za *Sinfonię rustica* otrzymał I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. F. Chopina w Warszawie w 1948 r., a za *Sinfonię sacra* – Prix de Composition Musicale Prince Pierre de Monaco w 1963 r.). Obecnie w oficjalnym, zaakceptowanym przez Panufnika katalogu jego twórczości (Boosey) znajduje się dziesięć dzieł tego gatunku – na wniosek kompozytora usunięto dwie pierwsze, młodzieżowe symfonie z czasów wojny, a także *Symfonię Pokoju* z 1951 r. Materiał muzyczny tej ostatniej posłużył za fundament dzieła znanego jako *Sinfonia elegiaca* – pierwszej symfonii Panufnika, której premiera odbyła się na emigracji, po opuszczeniu kraju przez uznanego za „persona non grata” kompozytora.

Partytury młodzieżowych symfonii Panufnika zaginęły w czasie Powstania Warszawskiego. Odtworzone przez niego

po zakończeniu II wojny światowej i wykonane w Warszawie (*II Symfonia*, 1944) oraz w Krakowie (*I Symfonia*, 1945), pomimo pochlebnych recenzji autorstwa m.in. Zygmunta Mycielskiego zniknęły ostatecznie z dorobku kompozytorskiego twórcy (według Panufnika rekonstrukcje nie były do końca udane). Wstępne szkice do pierwszej z nich powstały tuż przed wybuchem wojny, na przełomie 1938 i 1939 r. – podczas studiów dyrygenckich u Ph. Gauberta w Paryżu i kilkumiesięcznej wizyty Panufnika w Anglii, skąd podobno pochodzili jego przodkowie ze strony matki, Matyldy Thonnes. W Londynie kompozytor spotkał austriackiego kompozytora i dyrygenta Felixa von Weingartnera, który kilka miesięcy wcześniej uczył go w Wiedniu dyrygentury. Świadomy zagrożenia, jakie niesła ze sobą gwałtownie rosnąca w końcu lat 30. XX w. potęga Niemiec, Weingartner usiłował zatrzymać Polaka na Zachodzie, ale Panufnik postanowił wracać do rodziców i brata, których pozostawił w Warszawie. Ojciec kompozytora, parający się lutnictwem Tomasz Panufnik, podobnie jak większość jego rodaków nie spodziewał się ataku Hitlera, a w pierwszych dniach kampanii wrześniowej wierzył mocno w zwycięstwo Polaków. Ten optymizm szybko przełamała rzeczywistość okupacyjna, której jednak nie poddał się Andrzej – kończąc swoją pierwszą, jednoczęściową symfonię (1940) i komponując drugą (1941).

Jednocześnie młody Panufnik podjął jedyną wówczas legalną działalność muzyczną, tzn. występy w kawiarniach, w których grywał na fortepianie z Witoldem Lutosławskim. „Na początku 1940 r. zaproponował mi utworzenie duetu fortepianowego” – wspominał Lutosławski w rozmowie ze swoim biografem (Ch. B. Rea, *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996). Dzięki tej akceptowanej przez okupanta aktywności kompozytorzy mogli utrzymać siebie i swoje rodziny, komponując w ukryciu i czekając na nadejście lepszych czasów. Dla Panufnika nadeszły one wraz z możliwością organizowania przez tzw. Radę Główną Opiekunczą tolerowanych przez Niemców charytatywnych koncertów symfonicznych. Podczas jednego z takich wieczorów, w warszawskim Konserwatorium Muzycznym odbyło się premierowe wykonanie drugiej z jego młodzieżowych symfonii, po

którym zachwycony ojciec kompozytora pisał w swoim pamiętniku: „Kilka łez mi spłynęło w *Andante con variationi*, a w ostatniej części niektóre ustępy silnie emocjonujące do szpiku kości się wżerały. Słowem, jest to bajeczny utwór – arcydzieło sztuki kompozytorskiej” (pamiętniki T. Panufnika nie zostały opublikowane, ale udostępnione przez rodzinę B. Bolesławskiej, autorce książki *Panufnik*, Kraków 2001, z której pochodzi ten cytat).

Trzecia pod względem chronologicznym symfonia Panufnika, zgodnie z wolą kompozytora oznaczona w katalogu jako pierwsza, została wykonana po wojnie, w 1949 r. w Warszawie. Tradycyjna pod względem formalnym, czteroczęściowa *Sinfonia Rustica* na osiem instrumentów dętych i dwie orkiestry smyczkowe powstała „jako wyraz zamilowania do muzyki ludowej północnych regionów naszego kraju, których pieśni mają wyjątkowy urok” – mówił kompozytor. Panufnik zastosował w niej cytaty utworów ludowych pochodzących ze zbiorów księdza Skierkowskiego (tych samych, z których korzystał m.in. K. Szymanowski), a charakterystyczna dla kurpiowskich wycinanek symetria znalazła odzwierciedlenie w ustawieniu orkiestry, z grupą instrumentów pośrodku i dwoma dialogującymi zespołami smyczkowymi po jej obu stronach. Niestety – zgodnie z powiedzeniem o pstrym koniu, na którym jeździ łaska pańska (w tym wypadku była to łaska władz PRL) – entuzjastycznie przyjęty przez publiczność i nagrodzony na konkursie kompozytorskim w 1949 r. utwór rok później został objęty cenzurą jako dzieło formalistyczne i „obce epoce socjalizmu”.

Pomimo napięcia spowodowanego opisaną sytuacją, Panufnik wypełniał sumiennie obowiązki wiceprezesa ZKP i – jak sam się usprawiedliwiał – aby nie narażać Związku na represje, podczas jednej ze „służbowych” podróży do ZSRR zobowiązał się skomponować *Symfonię Pokoju*. W dziele wykorzystał tekst wiersza J. Iwaszkiewicza i maksymalnie uprościł je pod względem muzycznym, co wraz z przesłaniem ideowym stanowiło dla władz i niektórych muzykologów dużą zaletę kompozycji (m.in. Z. Lissa nazwała ją pierwszym polskim utworem po wojnie, który „tak jasno i niedwuznacznie wpłata się ideologicznie w nurt życia” oraz „tak jasno ustawia muzykę polską na drodze

naszej walki, naszych celów, naszych dążeń”). Tymczasem Z. Mycielski, który początkowo właśnie z przyczyn wspomnianych powyżej zdyskwalifikował utwór Panufnika, chwalił go potem w jednym z listów (14/15.03.1954): „Andrzeju – przepraszam Cię za wszystkie kretyńskie morały muzyczne, którymi poważałem się obsypywać Cię od pewnego czasu (...) Czysty styl, decyzja, wykonanie: gruby kawałek, w sensie beethovenowskim. (...) Wszystko odwołuję – bom usłyszał – i zadrzał!”.

Niezależnie od przyczyn, nagrodzona w 1951 r. Nagrodą Państwową II stopnia *Symfonia Pokoju* ugruntowała artystyczną pozycję Panufnika w kraju. Pomimo tego, powodowany coraz większymi naciskami politycznymi ze strony władz, które chciały stworzyć z jego kolejnych kompozycji narzędzie propagandy (i omal im się to nie udało), a przede wszystkim ograniczeniami swobody twórczej i izolacją Polski od nowych trendów muzyki współczesnej, Panufnik postanowił wyjechać za granicę. Po opuszczeniu przez niego w 1954 r. naszego kraju, utwory kompozytora objęto cofniętym dopiero w 1977 r. (a więc ponad dwadzieścia lat później) zakazem wykonywania.

Premiera kolejnej symfonii Panufnika, czysto instrumentalnej *Sinfonia elegiaca* (1957), odbyła się więc już za granicą, w 1978 r. w Houston pod batutą L. Stokowskiego. Panufnik wykorzystał materiał muzyczny wspomnianej *Symfonii Pokoju*, ale odrzucił ideologiczny tekst lwaskiewicza i poświęcił nowe dzieło ofiarom II wojny światowej. Wykonywane nieprzerwanie, trzy symetrycznie ułożone części utworzyły tryptyk, którego ramy „opłakiwały” zmarłych i osieroconych, a środek „protestował” przeciw żądzy krwi i zatracie człowieczeństwa. Choć kompozytor pozbawił utwór programu literackiego, *Sinfonia elegiaca* zawierała według jego słów „aluzje do kontrastów, jakie niesie z sobą wojna”. W 1966 r. trzy lata po skomponowaniu w Hiszpanii przełomowej *Sinfonia Sacra*, Panufnik postanowił ponownie zredagować swoją czwartą symfonię – jednak nawet w nowej postaci nigdy nie zdobyła ona tak dużej popularności, jak jej zamówiona przez Fundację Kościuszkowską następczyni.

Oparta na *Bogurodzicy*, dwuczęściowa *Sinfonia sacra* (1963) miała być „daniną zło-

Andrzej Panufnik dyrygujący *Sinfonia di Sfere*
 fot.: Lady Camilla Panufnik



żoną Millenium polskiego chrześcijaństwa i państwowości” oraz wyrazem religijnych i patriotycznych uczuć kompozytora, który pisał w komentarzu do utworu: „programowa treść muzyki sprawia, że słuchacz wciąż może czuć atmosferę pola bitewnego i modlitwy – tych dwu uporczywie powtarzających się elementów, dominujących w życiu Polaków w ciągu tysiąca lat ich tragicznej historii”. Zdobywając laury w kategorii utworów symfonicznych na konkursie im. Księża Rainiera w Monako, *Sinfonia Sacra* składała się z pięciu fragmentów opisanych jako „wizje” oraz hymnu, prowadzącego do kulminacji utworu. Po kilku miesiącach Panufnik postanowił usunąć dwie „wizje” i w takiej, okrojonej postaci kompozycja została zaprezentowana światu w Monte Carlo w 1964 r., pod batutą L. Frémauxa.

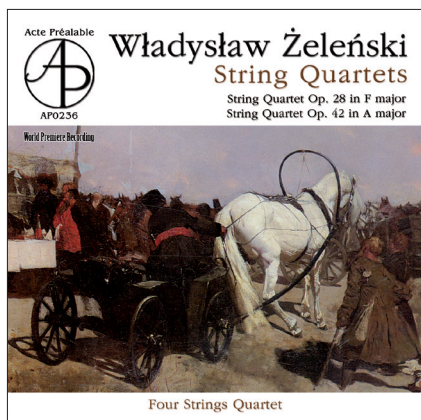
Po zakończonej ogromnym sukcesem premierze nadeszły kolejne koncerty na całym świecie, w tym Ameryce Południowej i Stanach Zjednoczonych. W przemówieniu z 1966 r., L. Stokowski, który prowadził wykonanie kompozycji w USA, nazwał *Sinfonię sacra* „jednym z najwspanialszych dzieł polskiej sztuki, z Szymanowskim, Chopinem i wszystkimi innymi wspaniałymi kompozytorami łącznie”. W Polsce utwór wykonano dopiero po zniesieniu cenzuralnego zakazu prezentowania dzieł Panufnika, podczas festiwalu Warszawskiego

Jesień’78 – i co ze zdumieniem odnotowują badacze twórczości Panufnika – to właśnie w naszym kraju *Sinfonię sacra* recenzenci krytykowali najmocniej, wytykając jej m.in. nadmierną ilustracyjność i kiczowatość (co nie przeszkodziło kompozycji w zdobyciu serc publiczności).

Na kolejną symfonię Panufnika wielbicieli jego muzyki musieli czekać aż dziesięć lat. *Sinfonia Concertante* na flet, harfę i smyczki powstała dopiero w 1973 r., w dziesiątą rocznicę jego ślubu z Camillą Lessel, której Panufnik zadeedykował utwór. Światowa premiera odbyła się w Londynie pod batutą kompozytora, natomiast polskim prawykonaniem w Filharmonii Narodowej w 1987 r. dyrygował J. Kotlewicz. Pierwsza litera imienia żony (dźwięk „C”) stała się centrum, wokół którego Panufnik zbudował swoją kameralną symfonię. Precyzyjnie skonstruowane dzieło było upominkiem dla ukochanej, z którą postanowił spędzić resztę życia (po nieudanym małżeństwie z Marie Elizabeth „Scarlett” O’Mahoney i śmierci Winsome Ward). Żeniąc się z Camillą, Panufnik wziął ślub z Anglią – osiadł na stałe w Twickenham pod Londynem i stał się częścią środowiska kulturalnego tego kraju. Polskę Sir Andrzej Panufnik odwiedził dopiero w 1990 r., na rok przed swoją śmiercią i po trzydziestu sześciu latach nieobecności w ojczyźnie. 10

Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (1)

Dorota Staszkievicz



Four Strings Quartet

Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska twierdził w połowie XX w. muzykolog Józef Reiss, z nadzieją wróżąc zmiany w stosunku Polaków do twórczości rodzimych kompozytorów. Pisał: „w poglądach na naszą muzykę budzi się u nas wreszcie poczucie własnej wartości (...). Tak być powinno i tak być musi, jeśli naród ma stworzyć odpowiednią atmosferę dla rozwoju swej muzyki” (*Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1958). Od tamtej pory upłynęło sporo czasu, a my wciąż za rzadko miewamy okazję, by docenić dzieła polskich twórców i ich wkład w utrzymanie naszej kultury muzycznej na europejskim poziomie.

W 2014 r. minęło dziewięćdziesiąt trzy lat od śmierci kompozytora, pianisty, dyrygenta i pedagoga Władysława Żeleńskiego (1837-1921), którego rolę w historii muzyki polskiej Zdzisław Jachimecki określił jako „ogniwo między epoką Moniuszki a młodszym pokoleniem kompozytorów z Ignacym Paderewskim, Stanisławem Niewiadomskim, Henrykiem Melcerem i wreszcie tym okresem, któremu nadajemy zbiorową nazwę Młodej Polski” (*Władysław Żeleński. Życie i twórczość*, Kraków 1952). W różnego typu pracach historycznych Żeleński bywa charakteryzowany jako najwybitniejszy w czasach pomoniuszkowskich twórca pieśni solowych oraz oper, tymczasem jego twórczość obejmuje także muzykę fortepianową i orkiestrową, okolicznościowe kantaty, a przede wszystkim dzieła kameralne. Muzykę „komnatową” komponował Żeleński już jako uczeń krakowskiego gimnazjum św. Anny, w wieku lat dwudziestu mając na koncie dwa nie wydane kwartety oraz trio, ale – według Jachimeckiego – pierwszym zasługującym na uwagę utworom tego rodzaju były skomponowane w 1868 lub 1869 r. *Wariacje* op. 21 na kwartet smyczkowy, a później kwartety op. 28 i 42.



słynnemu węgierskiemu skrzypkowi Józewi Joachimowi czteroczęściowym utworze (*Allegro con brio – Intermezzo [Allegro non troppo e scherzando] – Molto cantabile – Allegro molto vivace*), w którym już sam początek zdradza zamiłowanie kompozytora do polskiej muzyki ludowej.

Nienaganny warsztat i ściśle przestrzeganie reguł form klasycznych było często przyczyną krytyki kompozycji Żeleńskiego, posądzanego o nadmierny akademizm i tłumienie nowych prądów w muzyce. Felician Szopski, uczeń Żeleńskiego w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, pisał: „W muzyce kameralnej wydaje się zadaniem Żeleńskiego zbudowanie form doskonałych, przeprowadzenie swoich myśli przez piękne harmonie i kombinacje polifoniczne. Czyni to z rezultatem znakomitym, a ze stosunkowo małym staraniem o wydobycie żywszej barwy instrumentów smyczkowych. Przy całym pięknie zespołów smyczkowych i innych solowych utworów smyczkowych z fortepianem widać przewagę dążeń powyżej wskazanych i świetnie zrealizowanych nad kwestią efektu czysto dźwiękowego. Tym zakresem twórczości swojej zasłużył się Żeleński muzyce polskiej niezmiernie i przez czas długi podtrzymywał honor naszej muzyki kameralnej (*Władysław Żeleński*, Warszawa 1928).”



Kwartet F-dur op. 28 został wydany przez firmę nakładową Kistnera w Lipsku przed 1885 r. Z czterech części utworu (*Allegro – Andante con Variazioni – Scherzo [Allegro con brio] – Allegro molto con brio*) uwagę zwraca przede wszystkim część druga, czyli wariacje oparte na nastrojowym temacie z wyraźnymi wpływami polskiej muzyki ludowej.

Kwartet A-dur op. 42, drugi z zachowanych kwartetów smyczkowych Władysława Żeleńskiego, został wydany w oficynie Juliusa Hainauera we Wrocławiu. Duża inwencja melodyczna kompozytora znalazła także zastosowanie w tym zadedykowanym

Muzyka w pałacu Żeleńskich 2014

W czerwcu b.r. w pałacu Żeleńskich w Grodkowicach rozpoczyna się Festiwal Twórczości Władysława Żeleńskiego, kompozytora narodowego pochodzącego z Grodkowic, uznawanego za najwybitniejszego polskiego twórcę muzycznego końca XIX w. Ten nowy projekt artystyczny jest kontynuacją odbywającego się od 1997 r. cyklu koncertowego *Muzyka w Pałacu Żeleńskich*.

Jego organizatorami są Marta i Ireneusz Trybulcowie, sprawujący także kierownictwo artystyczne oraz agencja koncertowa „Estrada Plus”. Partnerem współpracującym z festiwalem jest warszawska firma fonograficzna Acte Préalable, specjalizująca się w nagrywaniu nieznannej polskiej muzyki z XIX w. (wydała m.in. szereg 9 płyt z kompozycjami Żeleńskiego).

Patronat honorowy nad festiwalem objęli: Wice-marszałek Sejmu Jerzy Wenderlich oraz Wójt Gminy Kłaj Zbigniew Strączek.

W programie koncertu inauguracyjnego, który odbędzie się w niedzielę 15 czerwca o godz. 18⁰⁰, znajdują się m.in. solowe kompozycje Żeleńskiego na fortepian oraz mało znane utwory na cztery ręce, będące autorskimi wersjami jego kompozycji kameralnych i orkiestrowych. Wystąpią pianistki z Warszawy – Joanna Ławrynowicz oraz Maria Gabryś. Dopelnieniem programu będzie muzyka fortepianowa F. Chopina.

Joanna Ławrynowicz nagrała prawie czterdzieści płyt kompaktowych dla wytwórni Acte Préalable, w tym cztery płyty z kompozycjami Żeleńskiego – dwie solowe i dwie z muzyką kameralną. Jest uznaną polską artystką, laureatką wielu konkursów pianistycznych krajowych i zagranicznych. Jako absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie, kontynuująca później naukę u Haliny Czerny-Stefańskiej, obecnie jest pedagogiem tej uczelni. Koncertuje nie tylko w krajach Europy ale i na świecie, ostatnio często w krajach azjatyckich (Japonia, Chiny).

W programie kolejnego koncertu 6 lipca b.r. usłyszymy z kolei muzykę kameralną Żeleńskiego – na skrzypce i fortepian, wiolonczelę i fortepian, oraz trio fortepianowe (członkowie kwartety smyczkowego Four Strings – skrzypaczka Lucyna Fiedukiewicz i wiolonczelista, a także pianistka Joanna Ławrynowicz). W dalszych planach jest też wykonanie nieznanych, odszukanych utworów orkiestrowych oraz chóralno-orkiestrowych tego twórcy. Zaangażowana w to będzie Akademia Muzyczna w Krakowie, zgodnie z porozumieniem z rektorem.


Tak więc od tego roku koncerty grodkowickie zmieniają swoje oblicze, zasięg i znaczenie. Nie będzie to już cykl muzyczny o lokalnym wymiarze, tylko znany w Małopolsce i w kraju projekt kulturalny promujący cenne dziedzictwo Małopolski, jakim jest twórczość tego wybitnego kompozytora, który zyskał miano następcy Moniuszki.



Jacek Malczewski – Portret Władysława Żeleńskiego

Dojazd z Krakowa autostradą A4 (15 minut) lub drogą E 40 w kierunku Bochni (ok. 25 km z Krakowa a 12 km z Wieliczki). Dojazd z Bochni drogą E 40 w kierunku Krakowa (10 km).

Patronaty medialne: Radio Kraków, TVP Kraków, **Muzyka21**, Panorama Powiatu Wielickiego, Bochnianin
Współpraca: Fundacja Nomina Rosae

Grodkowice to miejsce związane z polską kulturą nie tylko poprzez osobę Władysława Żeleńskiego, ale także poprzez postać jego syna, znanego literata, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który również tu przyjeżdżał. Koncerty i spotkania odbywają się w pałacu Żeleńskich już od ponad 15 lat. Brali w nich udział znani wykonawcy, muzycy i aktorzy, m.in. wokaliści: Elżbieta Towarnicka, Ewa Warta-Smietana, Kira Boreczko, Witold Wrona, Karol Kozłowski, Grzegorz Turnau, gitarzyści: Krzysztof Pelech, Jan Oberbek, zespoły: Camerata Cracovia, Reiner Trio, Obligato, pianista Paweł Kubica, a także Anna Dymna, Jerzy Trela, Edward Lubaszenko, Andrzej Grabowski, Krzysztof Globisz, Jerzy Zelnik, Grażyna Barszczewska. 

Palcem po płycie

Maria Szymanowska – komplet jej dzieł fortepianowych



MARIA SZYMANOWSKA

Complete Piano Works: Six Menuets, Polonaise pour le pianoforte sur l'air national favori de feu Prince Joseph Poniatowsky, Le Murmure. Nocturne, Danse Polonaise, Twenty-Four Mazurkas or National Polish Dances, Cotillon ou Valse figurée, Le Murmure. Nocturne à trois mains, Quatre Valses à trois mains, Nocturne in B flat major, Caprice sur la Romance de Joconde, Grande Valse pour le pianoforte à quatre mains, Serenade pour le Pianoforte avec accompagnement de violoncelle, Dix-huit Dances de differentes genres, Fantaisie pour le pianoforte, Romance de Monsieur le Prince Aleksander Galitzin, Vingt Exercises et Preludes, Six Marches, Diversissement pour le pianoforte avec accompagnement de violon

Sławomir P. Dobrzański, fortepian; Janka Krajciowa, fortepian; Eduardo Orozco, fortepian; Thomas Alberici, fortepian; Barry Chi Zhang, fortepian; Virginia Houser, fortepian; Cheung Chau, wiolonczela; Blanka Bednarz, skrzypce

Acte Préalable AP0281-83 • w. 2013, n.

2012 • 233'39"

Muzyka21
płyta miesiąca

I oto doczekaliśmy się kompletu dzieł fortepianowych Marii Szymanowskiej (1789–1831). Wprawdzie rejestracji wybranych

utworów podejmowali się już wcześniej pianiści, jednak Sławomir P. Dobrzański jest pierwszym i, jak dotąd, jedynym, który dokonał nagrania wszystkich dzieł. Prócz muzyki fortepianowej, w albumie znalazły się również utwory na fortepian na trzy i cztery ręce, a także miniatury na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec oraz z towarzyszeniem wiolonczeli.

Maria Szymanowska była niezwykle postacią: artystką, koncertującą pianistką, kompozytką, kobietą niezależną, „człowiekiem sukcesu”. Cieszyła się uznaniem największych, z Robertem Schumannem i Johannem Wolfgangiem Goethem na czele: fakt ten zobowiązuje przynajmniej do zapoznania się z jej twórczością. Jest to muzyka najczęściej utrzymana jeszcze w stylu brilliant, o dużych walorach wirtuozowskich i inwencji melodycznej, będąca świadectwem okresu przejściowego między klasycyzmem i romantyzmem.

Cały program otwiera 6 *Menuetów*: to utwory bardzo zgrabnie skrojone, pełne wdzięku, które, z jednej strony, brzmią bardzo klasycznie, z drugiej zaś ukazują romantyczną naturę kompozytorki z jej zamiłowaniem do liryzmu. Pełen prostoty charakter posiada zbiór 24 *Mazurków* lub *Polskich Tańców Narodowych*. Pojedyncze miniatury, jakie znalazły się na krążku obejmują takie formy, jak polonez, nokturn, czy walc. Warto wspomnieć, że do admiratorów Szymanowskiej należał John Field, uważany za „ojca” fortepianowego nokturnu. W nokturnach polskiej kompozytorki słychać echa muzyki Fielda, ale też i pełną prostoty stylistykę Schubertowską. Sam Field zaś został przez Szymanowską obdarowany uroczym *Caprice sur*

la Romance de Joconde. To jedna z jej większych fortepianowych form, w całości bardzo udana, pod względem warsztatowym ukazująca znakomite opanowanie przez autorkę formy wariacyjnej. Inną dużą formą jest *Fantazja* o interesującej, balladowej formie, także wartościowa pozycja w twórczości kompozy-

to dzieła wymagające od wykonawcy nienagannej techniki.

Zaprezentowane przez Sławomira Dobrzańskiego interpretacje są bardzo udane. Artysta zadbał o klarowność przekazu, co wobec dzieł mało znanej kompozytorki jest naczelną zasadą. Pod palcami Dobrzańskiego piękne melodie Szymanowskiej



Sławomir Dobrzański

torki. Natomiast 18 *Tańców* różnych gatunków jest świadectwem czasów Szymanowskiej, autorka wykorzystuje tutaj popularne stylizacje. Ciekawie słucha się *Serenady na fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli*, w której partia fortepianu skrojona została w sposób niezwykle wirtuozowski, podczas gdy partia wiolonczeli przeznaczona jest raczej dla muzyka-amatora, którym był książę Antoni Radziwiłł, adresat utworu. W podobny sposób zostały pomyślane *Divertissement na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec* z wiodącą rolą fortepianu i wyraźnie poboczną tego drugiego instrumentu. Natomiast takie cykle, jak 20 *Ćwiczeń i Preludów*, czy *Sześć Marszów*, wyraźnie ukazują, czym była sztuka pianistyczna Szymanowskiej – są

łsną pełnym blaskiem i czarują słuchacza. Pianista zaprosił do współpracy także innych artystów: skrzypaczkę Blankę Bednarz, wiolonczelistę Cheunga Chau oraz sześcioro pianistów, wśród których znalazł się 11-letni Barry Chi Zhang, uczeń Dobrzańskiego.

Jeszcze jedna kwestia zasługuje w albumie na uznanie: każda z trzech płyt wypełniona jest niemal „po brzegi”: najkrótsza to przeszło 75 minut muzyki.

Omawiany trzy płytowy komplet, obok wcześniejszej płyty Acte Préalable z pieśniami Szymanowskiej, stanowi w zasadzie kompendium twórczości kompozytorki.

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ – bubeł



JOHANN SEBASTIAN BACH
Bach Rewrite: Koncert f-moll BWV 1056, Koncert E-dur BWV 1053, Koncert podwójny c-moll BWV 1062

Piotr Orzechowski; Marcin Masecki • Capella Cracoviensis • Jan Tomasz Adamus, dyrygent

Decca 375 457 5 • w. 2012

☆☆☆☆☆

Ojcem chrzestnym pomysłu jest Filip Berkowicz (i zarazem producentem płyty) – dodajmy pomysłu intrygującego, zderzającego ze sobą pozornie dość odległe światy i lokującym efekt finalny we współczesności, która poniekąd staje się trzecim elementem całości. Z jednej strony mamy barokową (aczkolwiek bez wątpliwej nieśmiertelnej) muzykę Bacha, z drugiej zaś dwóch młodych solistów, o muzycznych korzeniach z zupełnie innej epoki i klimatów, oraz ich instrumenty. Dodajmy – z naszej perspektywy także już historyczne (nb. oba są starsze niż grający na nich muzyki).

Zarówno Piotr Orzechowski, jak i Marcin Masecki są instrumentalistami, którzy z dużą łatwością przekraczają granice gatunkowe, a wręcz dowodzą, że ich w ogóle nie ma. Poruszają się między klasyką i współczesnością, jazzem, rockiem i filharmonią. Swoją talent i przygotowanie warsztatowe udowodnili już wcześniej, więc ich kompetencje wykonawcze są niepodważalne – co zresztą dowodzi omawiana płyta. Przy tym różnią się od siebie na tyle wyraźnie, by ich zestawienie było interesujące. Także gdy chodzi o podstawowe narzędzie pracy. W ich wypadku są to dwa klasyczne już modele elektrycznych instrumentów klawiszowych: fortepianu Rhodes

Mark I oraz piana Wurlitzera (oba z lat 70.). Zestawiono je ze szlachetnym brzmieniem dawnych instrumentów i zespołu, który idealnie pasuje do takiej koncepcji – Capella Cracoviensis, pod dyktando Jana Tomasza Adamusa. Już taki dobór wykonawców i instrumentów do wykonania muzyki Bacha zwiastuje ciekawe efekty. Pytanie tylko jakie właściwie chciano osiągnąć? Mistrz Johann Sebastian Bach zagrany jest bowiem tak, że zapewne sam kompozytor nie wyraziłby swego sprzeciwu – klasycznie, z poszanowaniem właściwego barokowego stylu. Oczywiście inne jest brzmienie instrumentów solowych, ale nie stawia klasycznych dzieł na głowie. Tak na marginesie warto pamiętać, że zarówno Rhodes, jak i Wurlitzer powstały ongiś jako tania i przede wszystkim przenośna alternatywa dla „prawdziwego” fortepianu. Ich brzmienie trudno uznać za doskonałe, ale to właśnie jest ich największą zaletą. Wiele słynnych nagrań (zwłaszcza jazzowych i rockowych) uniesmiertelniło oba modele i choć dawno zaprzestano ich produkcji, wciąż są pożądane i poszukiwane. Do pewnego stopnia nawet modne.

Wróćmy jednak do naszej płyty. Jeśli potencjalny słuchacz oczekuje rewolucji, zamachu na muzyczne świętości, to raczej się ich nie doczeka. Jazzowo rodowo solistów daje się co prawda zauważyć w przypadku kadencji, zagranych ze śmielszym feelingiem i odważniej, ale wciąż z wyczuwalnym szacunkiem dla kompozytora. Wydaje się zresztą, że brzmienia elektrycznych pian dość gładko wpisują się w klimat Baroku i nie burzą atmosfery, choć nie sposób nie zauważyć jednak pewnego kontrastu z barwami instrumentów dawnych zespołu. Interesująca, choć może nieco ryzykowna, jest produkcja i realizacja samego dźwięku (pod względem technicznym bez zarzutu). Otóż tony elektrycznych pian wysunięto mocno do przodu, na pierwszy plan (chwilami może nawet aż za bardzo, przez co nieco tłumią zespół). Przy tym

zupełnie nie przejmowano się niedoskonałościami technicznymi leciwych klawiatur, typowymi dla nich artefaktami, zabrudzeniami, chwilami jakby celowo je eksponując. Co bez wątpliwej dodaje całości uroku, sprawiając, że brzmi autentycznie i żywo.

Moim zdaniem trochę niefortunnie odwołano się w opisie do bardzo ongiś popularnych transkrypcji klasyki (zwłaszcza Bacha) na syntezatory. W szczególności wielkiego przeboju końca lat 60., płyty *Switched-on-Bach* Waltera Carlosa. W tego typu realizacjach chodzi bowiem o coś zupełnie innego, niż w przypadku omawianej płyty – zestawienie obok siebie tych dwóch tytułów jest bardzo ryzykowne, może też wprowadzić w błąd potencjalnych nabywców. Syntezatorowe transkrypcje przenoszą muzykę dawną w nasze czasy, nadając jej zupełnie inny klimat i aurę brzmieniową. Niekiedy wręcz całkowicie zrywając więź z epoką, w której powstały. W efekcie otrzymujemy muzykę współczesną, choć zbudowaną na historycznych podstawach (mistrzem w tej materii jest Isao Tomita). Płyta *Bach Rewrite* jest czymś wprost przeciwnym – zachowując właściwy epoki klimat, przenosi do niej współczesnych muzyków – z ich instrumentami i bagażem doświadczeń.

Podsumowując, płyta ma swój urok, została dobrze nagrana i wyprodukowana, ale – przy całym szacunku dla wykonawców – jest bardziej ciekawostką, niż wydarzeniem.

Dariusz Mazurowski

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonaty op. 7, 14, 22

Maurizio Pollini, fortepian

Deutsche Grammophon 477 8806 • w. 2013 • 79'48"

☆☆☆☆☆

Dwa lata temu Maurizio Pollini obchodził siedemdziesiątą urodzinę. Aż trudno uwierzyć, że od wielkiego tryumfu w Konkursie Chopinowskim, który zapoczątkował jego błyskotliwą karierę



minęło już ponad pół wieku. Styl pianistyczny Polliniego cechuje się przede wszystkim wiernością partyturze, a także niewymuszoną lekkością i liryzmem, czym stoi w opozycji do romantyczno-spiżowej estetyki Horowitza, Rubinsteina i Horszowskiego z jednej strony, a z drugiej – do ognistej, namiętnej maniery pianistów latynoskich, choćby Marty Argerich. Pollini szczególnie upodobał sobie trzech kompozytorów: Chopina, Schuberta i Beethovena, których muzyki pozostaje niedoścignionym interpretatorem. Dość wspomnieć na jego wykonania pięciu ostatnich sonat Beethovena czy kompletu koncertów tegoż kompozytora pod batutą zmarłego niedawno Claudio Abbado. Dla wielu są to interpretacje wzorcowe. Z okazji swej rocznicy dla Deutsche Grammophon, wytwórni, której niemal od lat jest nadwornym pianistą, nagrał cztery sonaty Beethovena: *IV op. 7*, obie (*IX i X*) z op. *14 i XI op. 22*. Poza pierwszym z wymienionych utworów, który wypromował niedydy Arturo Benedetti Michaelangeli, pozostałe prezentowane na niniejszej płycie dość rzadko rozbrzmiewają w salach koncertowych, a nagrywane są w zasadzie tylko przy okazji zbiorczej edycji wszystkich 32 sonat Beethovena. A szkoda, bo choć popularnością nie przebija *Patetycznej*, *Księżycowej* i *Appassionaty*, to jednak zawierają wiele miłych dla ucha tematów i dobrze, że Pollini tym razem właśnie na nie zwrócił swoją uwagę. Idea wydawcy była taka, by sparować ze sobą na płycie dwie dłuższe, czteroczęściowe i już proromantyczne w ekspresji sonaty (*IV i XI*) z krótszymi trzyczęściowymi z op. 11,

w których Beethovenowi jeszcze zdecydowanie bliżej do klasycyzmu. O grze Polliniego nie ma sensu się rozprawiać. Niczym nie zaskakuje – jest po prostu od początku do końca doskonała, w jego płynnej frazie z ogromną przyjemnością warto roztopić uwagę. Przecież do tego właśnie przez lata nas przyzwyczaił. Oby grał tak dalej jak najdłużej. Sto lat maestro!

Jakub Mamcarczyk

FRYDERYK CHOPIN

Mazurki op. 50, 59, Polonez-Fantazja op. 61, Barcarolla op. 60 etc.

Katarzyna Popowa-Zydroń, fortepian

CD Accord ACD 189-2 • w. 2013 • 78'53"



W 1975 r. podczas IX Konkursu Chopinowskiego jedno z wyróżnień przypadło w udziale Katarzynie Popowej-Zydroń. Za swoją sztukę artystka ta zasługiwała na wyższe noty, na drodze do pełnego sukcesu pojawiła się jednak bariera natury fizycznej – niedyspozycja spowodowana problemami zdrowotnymi. W kolejnych latach działalność Katarzyny Popowej-Zydroń skupiła się przede wszystkim na pedagogice. I na tym polu odniosła olbrzymie sukcesy. To z jej klasy wyszedł Rafał Blechacz, bezapelacyjny zwycięzca XV Konkursu Chopinowskiego. Podczas ostatniego Konkursu, w roku 2010, jako wybitna indywidualność pianistyczna dał się poznać Paweł Wakarecy, kolejny wychowanek profesor Popowej-Zydroń. Dziś mamy szczęście poznać autorskie kreacje genialnego pedagoga. Taka możliwość już sama w sobie jest frapująca – niezwykle pouczające jest przecież obcowanie z wspaniałymi interpretacjami Harry'ego Neuhausa, czy Rosiny Lhévinne, wielkich nauczycieli fortepianu przeszłości. Nie tylko jednak względy poznawcze przemawiają za sięgnięciem po omawianą płytę. Jak w przypadku Neuhausa i Lhévinne, mamy tu bowiem do czynienia z wykonaniami znakomitymi, dojrzałymi i zachwycającymi pod każdym

względem. Na program swego płytowego recitalu Katarzyna Popowa-Zydroń wybrała późne dzieła Chopina, pochodzące z okresu 1841–1845. Znalazły się tutaj trzy zbiory *Mazurków*: op. 50, op. 56 i op. 59, *Preludium cis-moll* op. 45, *Fantazja f-moll* op. 49, *Berceuse Des-dur* op. 57, *Barkarola Fis-dur* op. 60 oraz *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61. Mądrość i dojrzałość to główne cechy gry pianistki. Jej wykonania, gdyby użyć tylko jednego słowa, należałoby określić mianem esencjonalnych. W swych interpretacjach dzieł Chopina, opierających się na wieloletnich studiach nad partyturą i doskonałym zrozumieniu, artystka wydobywa wszystko, co w nich najważniejsze, z równą pieczołowitością pochylając się nad każdym pojedynczym taktem, muzyczną frazą. Impresjonizm *Preludium cis-moll*, prostota obecne jest w proponowanych przez profesor Popową-Zydroń wykonaniach. W *Berceuse Des-dur* artystka ociera się o absolut. Doprawdy, kompozycja ta często cierpi z powodu manierycznych interpretacji: przesłodzonych i infantylnych, bądź z przesadnie i manierycznie wyakcentowaną motoryką à la Józef Hofmann. Interpretacja dana przez Katarzynę Popową-Zydroń może więc stanowić wzorzec doskonałych proporcji. W *Barkaroli* pianistka ewokuje cudowną nastrojowość; ten punkt programu płyty szczególnie silnie zapada w pamięć! Znakomite zwiędzenie stanowi zaś *Polonez-Fantazja As-dur*. Podobnie, jak w *Fantazji*, tak i tutaj artystka skupia się na wewnętrznej dramaturgii, czyniąc z tego dzieła wspaniałą poemat.

Warstwa muzyczna albumu współgra ze znakomicie opracowanym, wnikliwym komentarzem pióra Marcina Gmysa. Bez wątplenia jest to jedno z najlepszych wydawnictw chopinowskich, jakie pojawiły się na polskim rynku w ostatnich latach.

Łukasz Kaczmarek



FERDINAND DAVID
Duet salonowy op. 25, Suita op. 43, 12 utworów salonowych op. 24, 3 Impromptus w formie walca

Stephan Schardt, skrzypce; Philipp Vogler, fortepian

MDG 903 1774-6 • w. 2013, n. 2012 • SACD, 76'00"

★★★★★

Pamiętamy o Ferdinandzie Davidzie (1810–1873) jako o przyjacielu Mendelssohna. Był przez 37 lat koncertmistrzem prowadzonej przez wspomnianego kompozytora Gewandhaus. To dla niego Mendelssohn napisał *Koncert skrzypcowy e-moll*, a Schumann *Sonatę d-moll*. David był nie tylko skrzypkiem, ale i kompozytorem – stworzył wiele utworów, które później sam wykonywał – oraz społecznikiem i organizatorem życia muzycznego Lipska – był współzałożycielem miejscowego konserwatorium. Prezentowana płyta zawiera kilka jego dzieł salonowych powstałych po śmierci Mendelssohna.

Początkowo w twórczości Davida przeważały utwory na skrzypce i orkiestrę, od lat 50. XIX w. zaczęły przeważać utwory kameralne. Pierwszym dziełem pochodzącym z tego okresu jest *Duet salonowy*, napisany najprawdopodobniej pod wpływem śmierci Mendelssohna. *Suita* na skrzypce solo op. 43 to dzieło odwołujące się do na nowo odkrywanego w tamtych czasach J. S. Bacha.

12 *Utworów salonowych* to z kolei nawiązanie do wielkich poprzedników i współczesnych Davidowi kompozytorów: Beethovena, Mendelssohna, Schumanna.

Muzyki Davida słuch a się z wielką przyjemnością. Zgodnie z ich nazwą, są to typowe utwory salonowe, ale w najlepszym tego słowa znaczeniu. Artyści –

Stephan Schardt i Philipp Vogler – tworzą jeden spójny organizm. Od początku zwraca uwagę nie tylko piękna barwa dźwięku instrumentów, znakomita gotowość techniczna, ale przede wszystkim głębokie zrozumienie muzyki Ferdinanda Davida. Artyści oczarowują słuchacza idealną techniką, pięknym dźwiękiem, zgraniem. Dodatkowo realizacja dźwięku, w systemie SACD, jest wzorcową.

Dlatego też gorąco zachęcam do nabycia tej znakomitej płyty.

Stanisław Lubliński



JOHN DOWLAND

Pieśni

Anne Magouët, sopran; David Chevalier, gitara i teorba; Bruno Helstroffer, teorba

Carpe Diem CD-16302 • w. 2014 • 55'57"

★★★★★

Ostatnimi czasy bardzo modne stało się przekomponowywanie klasycznych dzieł. Znana jest seria *Recomposed* wytwórni Deutsche Grammophon, z której *Cztery Pory Roku* Vivaldiego „uwspółcześnione” przez Maxa Richtera, miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21**. Nieco wcześniej pianista Uri Caine brał na warsztat dzieła Bacha, Mahlera, Schumanna i innych twórców, traktując je w podobny sposób. Omawiana płyta prezentuje pieśni angielskiego kompozytora Johna Dowlanda (1563–1626) przekomponowane przez Davida Chevalliera, gitarzystę, bohatera omawianej płyty. To już drugi taki projekt muzyka; wcześniejjszy poświęcony był Carlowi Gesualdzie da Venosie. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że przekomponowywanie nie jest aranżowaniem – rozpisywaniem partytury na dany skład wykonawczy. Polega ono na wariacyjnym potraktowaniu oryginalnego tekstu, ingerencji w podstawowe elementy dzieła

muzycznego, jak rytm, melodia i harmonia. O ile jednak w dzieła Gesualda Chevallier ingerował dość znacznie, nie pozostawiając ani jednego niezmienionego taktu, w przypadku Dowlanda nie posuwa się tak daleko. Artysta początkowo przedstawia kompozytorski oryginał, na bazie którego dopiero dokonuje twórczych zabiegów. Zauważmy, że na podobnej zasadzie konstruowane były i są cykle wariacji. Czasem dokonywane przez Chevalliera modyfikacje opierają się na czystej improwizacji, najczęściej artysta ingeruje w harmonię i rytm poszczególnych pieśni, czyste Dowlandowskie melodie tylko w minimalnym stopniu poddając „retuszom”. Efekty często są fascynujące, zwłaszcza dla tych, którzy kompozytorskie oryginały dobrze znają. Na płycie znalazły się dwie oryginalne pieśni Dowlanda, siedem przekomponowanych i jedna tradycyjna – jej tekst zaczerpnięty został z *Otella* Szekspira – to pieśń Desdemony. Autor projektu, David Chevallier, gra na teorbii i gitarze, towarzyszy mu Bruno Helstroffer, grający również na teorbii oraz oczywiście, śpiewająca sopran Anne Magouët. Wykonania są dobre, artystka śpiewa ładnym głosem, dość jasnym, o nieco kremowym zabarwieniu, chwilami nieco w manierze Montserrat Figueras. W całości, choć omawiany projekt nie jest tak ambitny, jak wspomniane *Cztery Pory Roku* Vivaldiego – Maxa Richtera, stanowi interesującą pozycję na fonograficznym rynku.

Łukasz Kaczmarek



GEORGE ENESCU
Complete Works for Violin and Piano vol. 1: Sonata nr 2 f-moll op. 6, Sonata a-moll Torso, Impromptu concertant, Sonata nr 3 a-moll op. 25 Dans le caractere populaire roumain



FÉLIX FOURDRAIN

Pieśń

Liliana Górska, mezzosopran; Piotr Ejsmont, fortepian

Acte Préalable AP0323, 47'13", w. 2013, n. 2013 • 47'13"

★★★★★

Liliana Górska, mezzosopran, jest absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku, w klasie śpiewu prof. Bożeny Harasimowicz. Od pięciu lat sama jest pedagogiem wokalistyki. Jako śpiewaczka z powodzeniem koncertuje wykonując muzykę kompozytorów polskich. Jej debiut płytowy dla Acte Préalable miał miejsce z początkiem 2013 r. Nagrała wówczas pieśni Bairda, Krauzego, Bruzdowicz i Łuciuka.

Axel Strauss, skrzypce; Ilya Poletaev, fortepian

Naxos 8.572691 • w. 2013, n. 2011 • 67'21"

★★★

George'a Enescu Pablo Casals nazwał największym muzykiem od czasów Mozarta. Coś jest na rzeczy, był bowiem Enescu doskonałym skrzypkiem, niezłym pianistą, dyrygentem, świetnym pedagogiem – wychowawcą kilku pokoleń instrumentalistów, wśród nich największego – Yehudiego Menuhina. Ale nade wszystko był doskonałym kompozytorem. Dorobek jego jest niewielki, acz znaczący. Kojarzy się jego nazwisko przede wszystkim z *II Rapsodią rumuńską na orkiestrę* – utworem, którego sławy na sam nie rozumiał, *Symfonią na wiolonczelę z orkiestrą* oraz prezentowanymi na omawianej płycie *Drugą i zwłaszcza Trzecią Sonatą skrzypcową* – kto wie, czy nie najwybitniejszym dziełem tego gatunku, jakie powstało w XX w. Naxos postanowił nagrać całość wiolonczelowej kompozycji – oto pierwsza

Omawiany album przynosi recital 19 pieśni zupełnie nieznanego w Polsce kompozytora francuskiego Félix Fourdraine'a (1880–1923; jego osobę pomija nawet, 12-tomowa Wielka Encyklopedia PWM).

Fourdrain już od 12. roku życia grał na organach, często zastępując ojca. I choć ukończył studia muzyczne w klasie tego instrumentu (w Konserwatorium Paryskim), postanowił spełnić się w kompozycji. Te studia odbył u swojego mistrza i nauczyciela, Julesa Massenet'a. Przedwcześnie zmarły Fourdrain pozostawił ponad 20 utworów scenicznych oraz około 100 kompozycji orkiestralnych, a także instrumentalnych i pieśni. Nagrane pieśni (cykl 17 do poezji André Alexandre'a, 2 do tekstów innych poetów) odkrył dla melomanów założyciel Acte Préalable, Jan A. Jarnicki, który je odnalazł, zgromadził i zasugerował wykonawcom.

Liliana Górska dysponuje głosem nośnym o miłej barwie. Zdając sobie sprawę z trudnej interpretacji pieśni w ogóle, mówi:

„wielopłaszczyznowe wyzwania, piękno i czar liryki wokalne inspirują i skłaniają do ciągłych poszukiwań, nigdy nie wiemy, czy udało nam się odnaleźć ich rzeczywisty kształt. Opieramy się na naszej wrażliwości, intuicji i osobistym odczuciu”.

W bardzo starannie opracowanej książeczce albumu znajduje się polski przekład wszystkich nagranych pieśni. Można więc stosunkowo łatwo skonfrontować ich treść z interpretacją i emocjami uczuć wykonawczyni. Artystka w pełni ujawnia swe możliwości wokalne kształtując odpowiednio emocje. Wszystkie te pieśni są urokliwe, delikatne, tworzące swoisty klimat i nastrój. Subtelny śpiew Liliany Górskiej znajduje mocne wsparcie w towarzyszącym jej pianisście. Piotr Ejsmont, absolwent katowickiej Akademii Muzycznej (klasa prof. A. Jasińskiego), czynny pianista wirtuoz, jest także kompozytorem i pedagogiem.

W sumie jest to interesująca i godna polecenia płyta.

Jacek Chodorowski

płyta cyklu. Oprócz obu znanych opusowanych sonat, znalazła się na niej nigdy nie wiedzieć czemu nie ukończona *Sonata a-moll* zatytułowana *Torso*, dzieło na pewno warte uwagi, a także urokliwy drobniak – *Impromptu koncertowe*. Wartość popularyzatorska nagrania jest nie do przecenienia. Jednakże wykonanie pozostawia niedosyt. Tak, nie bez kozery użyłem słowa „wykonanie”, nie „interpretacja”, bo choć grze młodych i już nagrodzonych instrumentalistów nie sposób zarzucić jakiegokolwiek techniczne uchybienie, to mimo wszystko jedynie odtwarzają tę muzykę. A przecież, zwłaszcza *Trzecia Sonata* zawiera w sobie tyle ciekawych i atrakcyjnych wiolinistycznie momentów. To dzieło jak na czas swego powstania (1926) bardzo nowatorskie, wręcz eksperymentalne wymagające od skrzypka niecodziennego palcowania i dynamiki delikatnie wychwytyjącej wszystkie delikatne niuanse w szerokim spektrum między zwykłymi forte, piano, wszystkimi mezzo, poco i molto. Podtytuł utworu *Na wzór*

rumuńskich motywów ludowych sugeruje, że artyści grający *Sonate* powinni zapomnieć o swej akademickiej manierze i zagrać ten utwór w sposób bardziej nieokresany, momentami surowy, a innymi momentami fantazyjny. Gra Straussa i Poletaeva jest po prostu zbyt akademicka. Nie ma w niej tego uroku wszechczelnego i lekkiej dozy erotyzmu jak w niedawnej interpretacji Patrycji Kopaczynskiej i Michaeli Ursulesy. Polecam też nagrania archiwalne Menuhina i samego Enescu, który ową sonatę nagrał co najmniej trzykrotnie, w tym raz grając na... fortepianie!...

Jakub Mamcarczyk

ZDENEK FIBICH

Symfonia nr 2
Czech National Symphony Orchestra • Marek Stilec, dyrygent
 Naxos 8.573157 • w. 2014, n. 2012 • 63'36"
 ★★★★★

Zdeněk Fibich (1850–1900) należy do najważniejszych kompozytorów czeskich drugiej połowy XIX w. Studiował fortepian u



Ignaza Moschelesa, a następnie kompozycję pod kierunkiem Vinzenza Lachnera i Zikmunda Kolesovsky'ego. Przez większą część swojej działalności związany był z teatrami operowymi. Nie dziwi zatem fakt, iż główną część twórczości Fibicha zajmują opery, ponadto zaś dzieła orkiestrowe, muzyka kameralna i fortepianowa. Omawiana płyta stanowi drugi wolumin w serii Naxosu prezentującej właśnie kompozycje orkiestrowe autora. Głównym punktem programu albumu jest *II Symfonia Es-dur* op. 38 Fibicha. Stanowi ona przykład mistrzostwa kompozytora w operowaniu formą. Pod względem stylistycznym, jest to dzieło klasyczne, sięgające wzorców Dworzaka i Brahmsa. W *Symfonii* dominują ciemne barwy, chociaż trudno byłoby określić ją mianem tragicznej. Jest interesująca pod względem melodycznym. Pewne fragmenty zdają się brzmieć jakby znajomo. Dla przykładu, pierwsza część może przywołać na myśl *VII Symfonię* Dworzaka, gdzieś tam słychać echa Wagnera, w części drugiej Schumann, trzecia jest bardzo Schubertowska, zaś efektowny finał przywołuje dobrze już znane, romantyczne emocje.

Drugim punktem programu jest *O Zmierzchu – Idylla orkiestrowa* op. 39. I tu znów da się słyszeć zamięłowanie Fibicha do Wagnera i Dworzaka. Przy tym jest to bardzo autobiograficzny utwór, dla którego inspiracją były wspólne spacerunki kompozytora z jego ówczesną ukochaną i jej rodziną. Ostatnią kompozycją, jaka znalazła się na omawianej płycie jest *Sielanka – Idylla B-dur na klarnet i orkiestrę* op. 16. To bardzo miły utwór, o nostalgicznym i nieco rustykalnym charakterze.

Wykonania są bardzo dobre, rzetelne i ze wszech miar autentyczne. Prowadzący Narodową

Orkiestrę Symfoniczną Czech, Marek Štílec, dotarł do oryginalnych wydań dzieł Fibicha, porównał z kolejnymi wersjami, kwestie sporne skonsultował z kolegami po fachu, i w efekcie zaprezentował możliwie najwierniejsze wykonanie kompozycji. Pod jego batutą, muzyka Fibicha posiada odpowiedni dramat i brzmi pięknie romantycznie (znakomite *Adagio* z *II Symfonii*). Przy tym są to wykonania bardzo serdeczne, „swojskie” wręcz. Partię solową w *Sielance* wykonuje młody czeski klarnecista Irvin Venyš i czyni to z przekonaniem. W całości zatem otrzymujemy bardzo udaną płytę z czeską muzyką drugiej połowy XIX w.

Łukasz Kaczmarek

WOJCIECH KILAR

Mała uwertura, II Koncert fortepianowy, Exodus, Orawa, Siwa mgła, Kościelec, Krzesany

Beata Bilińska, fortepian; Wiesław Ochman, tenor • Chór Akademii Muzycznej w Katowicach; Aukso Orkiestra Kameralna Miasta Tychy • Marek Moś, dyrygent

Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, brak numeru katalogowego • w. 2013, n. 2012 • SACD, 106'40"

★★★★★ (nagranie) /★★ (wydanie)

Ukazał się na rynku bardzo ciekawy album zatytułowany *Kilar/Moś/AUKSO*, który jest pierwszym albumem z muzyką Wojciecha Kilara opublikowanym po śmierci Mistrza. Wydawcą płyty jest Instytucja Kultury „Katowice – Miasto Ogrodów”, a zawiera ona nowe nagrania dokonane w 2012 r. przez Orkiestrę Kameralną AUKSO pod dyrekcją Marka Mosia.

Na dwóch płytach zarejestrowane zostały orkiestrowe i orkiestrowo-chóralne hity Wojciecha Kilara. Ich największymi atutami są premierowe nagranie *II Koncertu fortepianowego* w wykonaniu Beaty Bilińskiej, która prawykonała utwór wraz z NOSPR w październiku 2011 r. oraz *Siwa mgła* z wybitnym tenorem Wiesławem Ochmanem.

O *II Koncercie fortepianowym* na naszych łamach pisała Maria Wilczek-Krupa: „Formalnie

II Koncert fortepianowy przypomina barokową sonatę »da chiesa«, z typowym dla niej schematem części: wolna – szybka – wolna – szybka. Podobnie rzecz się ma z obsadą, zredukowaną przez kompozytora do kwintetu smyczkowego. Jedynie w szybkich częściach i tak silna motoryka utworu wzmocniona zostaje użyciem instrumentów perkusyjnych – kotłów, tam-tamu oraz werbli. Wirtuozeria fortepianowa prawie nie istnieje – jej miejsce zajmuje metafizyczna niemal kontemplacja, skupienie, nieklamany mistycyzm. Gradacja napięć i rodzajów ekspresji jest niezwykle silna i typowa dla Kilara – początek to marsz żałobny w tonacji h-moll, z inicjalnym solo fortepianu przywodzącym na myśl bicie dzwonów, część druga (*Allegro tempestoso*) jest niezwykle motoryczna, z obsesyjnym, karkołomnym wykonawczo ostinatem oktawowym w partii instrumentu solowego, dającym wychnienie zarówno pianiście, jak i słuchaczowi dopiero w części trzeciej (*Larghetto ríffessivo*), o charakterze recytatywno-chorałowym, wreszcie finał (*Allegro vivace*), radosny i pełen wigoru, o góralskiej aurze i – podobnie jak w przypadku *I Koncertu* – ogromnych trudności wykonawczych, zmierzający ku końcowym, triumfalnym fanfaram przywodzącym na myśl otwarcie bram rajów”.

Pozostałe utwory są powszechnie znane i sporo o nich można przeczytać w różnych źródłach. Są wśród nich takie, w których najważniejszymi są fascynacja górami i góralszczyzną.

Album *Kilar/Aukso/Moś* jest nagrany na najwyższym poziomie wykonawczym i technicznym (w odchodzącym do lamusa systemie SACD). Wśród dostępnych na rynku nagrań – oprócz *II Koncertu fortepianowego*, który ma premierę płytową – te rejestracje mogą nosić palmę pierwszeństwa. Choć *Exodus* według mnie najlepiej jest nagrany przez Antoniego Wita (płyta Sound-Pol/Naxos). W sumie album jest muzycznie znakomity! Utwory są przepięknie nagrane. Artyści uchwycili wyśmienicie idiom muzyki Wojciecha Kilara. Jest w nagraniu sporo spontaniczności,

autentycznej muzykalności, a nawet szczypta szaleństwa. Marek Moś prowadzi swoją orkiestrę Aukso w sposób zdecydowany, wyrzasty rytmicznie z powabnym eksponowaniem melodyki zawartej w partyturach Wojciecha Kilara.

Na osobne słowa zasługuje strona edytorska albumu. To debiut wydawniczy, niestety niezbyt udany. Pierwsze co uderza, to absolutnie nietrafiona okładka (choć o gustach się nie dyskutuje), na której wręcz awangardowo zamieszczono tytuł i wykonawców – nie widać ich normalnie, gdyż jest to tłoczenie, które dostrzegamy patrząc pod słońce. A sama czarno-biała łysina kompozytora sfotografowana z tyłu raczej nie zachęca do kupna... Na odwrocie brakuje kodu kreskowego (może płyta nie będzie przeznaczona do sprzedaży), brakuje też nazwisk solistów i chóru. Dlaczego? W podanej liście utworów przy każdej ścieżce powinien być czas trwania. Tytuł płyty to mało czytelne jasnoniebieskie, pstrokate tło, na którym słabo widać litery! Do płyty jest dołączona karteczka z niewyraźnym zdjęciem, na odwrocie którego małym drukiem podani są muzycy biorący udział w nagraniu. Nie ma porządnie zredagowanej książeczki informującej o projekcie, muzyce i wykonawcach...

Wydawca tak pisze o swoim projekcie: „Wydawnictwo trafi na rynek w dwóch postaciach: podwójnej płyty kompaktowej oraz kolekcjonerskiej. Ta ostatnia w starannie wykonanym pudełku mieści, oprócz płyt CD, także płytę winylową zawierającą dwa utwory: *Kościelec* oraz *Krzesanego*. Zestawienie tych dwóch utworów, inspirowanych górami, ma na celu pokazanie ich dwoistej natury uchwyconej w muzyce – grozy i piękna. Wydawnictwo uzupełnia zeszyt zawierający fotografie Bartłomieja Barczyka z ostatniej sesji zdjęciowej, na jaką zgodził się Wojciech Kilar. Wydawnictwo jest pierwszą odsłoną projektu Mistrzowie Muzyki, w ramach którego w tym roku zostanie wydana jeszcze płyta z muzyką Henryka Mikołaja Góreckiego”. Album nie informuje, że to seria...

Miejmy nadzieję, że następne płyty będą wydane bez tak raziących mankamentów, bowiem tak dobre nagranie zasługuje na równie dobrą, profesjonalną oprawę plastyczną.

Polecam bardzo dobre nagrania w mistrzowskim wykonaniu śląskich artystów.

Stefan Banasiak

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Świat

różni wykonawcy, nagrania z lat 1951 – 2013, filmy z 1946 roku

NINA 5 CD + 1 DVD • w. 2013

Muzyka21
płyta miesiąca

W 2013 r., Roku Witolda Lutosławskiego, ukazało się szereg wydawnictw płytowych, mających przybliżyć dorobek i sylwetkę wybitnego artysty – ich adresatem byli zarówno ci, którzy twórczość kompozytora doskonale znają, ale także melomani dopiero zaczynający swoją przygodę.

Przy okazji przypomniano także dokonania mniej znane, pozostające w cieniu – choćby z racji zdecydowanie mniejszego ciężaru gatunkowego (jak utwory rozrywkowe, czy część muzyki filmowej). Warto zauważyć, że w tej masie publikacji znalazły się zarówno nagrania nowe, jak i wyciągnięte z archiwum, odkurzone i zaprezentowane w pełnym blasku. Do drugiej kategorii zaliczyłbym omawiany zestaw, na który składa się pięć płyt CD i pojedynczy DVD. Co ciekawe, swoją oficjalną premierę miał dokładnie na dzień przed 101. urodzinami Mistrza.

Od razu zaznaczam, że ani myślę porywać się na recenzowanie, czy choćby omawianie kompozycji Lutosławskiego, dawno zrobili to znacznie więksi ode mnie znawcy tematu, pisząc bodaj wszystko, co wiedzieć na ten temat trzeba i wypada. Ja skupię się na samym wydawnictwie, wyborze kompozycji i wykonaniu, produkcji nagrań, szacie graficznej itp.

Jak zapewne melomani wiedzą, Narodowy Instytut Audio-wizualny uruchomił stronę internetową, na której można m.in. posłuchać – za darmo – niemal

kompletnego dorobku trzech twórców: Góreckiego, Lutosławskiego i Pendereckiego. Sam pomysł, z punktu widzenia odbiorców, jest świetny – wydawnictwa płytowe mogą oczywiście mieć na ten temat nieco inne zdanie, ale uważam, że w takich czasach żyjemy i jeśli dzięki temu uda się spopularyzować polską muzykę, to bardzo dobrze. Wspominam o tym fakcie z jednego powodu, otóż na każdej płycie omawianego zestawu znajdziemy adnotację, że utwory z niej są dostępne (wraz z informacjami dodatkowymi) na wspomnianej już stronie. W tej sytuacji ktoś mógłby zadać pytanie – po co w takim razie wypuszczać na rynek poniekąd ekskluzywne wydawnictwo, skoro to samo (a nawet więcej) można sobie ściągnąć z internetu (teoretycznie tylko posłuchać, ale chyba każdy wie, że także ściągnąć)? Jeden z powodów wydaje się oczywisty, bowiem publikowana w sieci muzyka w formacie mp3 (kompresja stratna) zawsze będzie gorsza jakościowo od tej z kompaktu. Ale darujmy sobie wszelkie rozważania, bowiem rzecz jest bardziej złożona, niż sugeruje opis płyt (czy wręcz po prostu wprowadza w błąd). Owszem, kompozycje wydane w tym zestawie znajdziemy także na stronie, ale w innych wykonaniach! I tak np. *Kwartet smyczkowy* (płyta nr 2 – *Nowoczesność*) na CD koncertowe wykonanie z 2009 r. zespołu Apollon Musagète Quartet, podczas gdy na stronie znalazł się zapis o trzy lata starszy i zrealizowany przez Kronos Quartet. Z kolei nagranie *III Symfonii* na stronie internetowej pochodzi z 1992 r. (WOSPR), zaś to z płyty jest z 1988 r. i Warszawskiej Jesieni (Orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod dyktando samego kompozytora). Dociekliwym Czytelnikom i szczęśliwym posiadaczom zbioru nie będą już odbierał przyjemności samodzielnego dochodzenia i odkrywania różnic.

Czy rzecz jest na tyle ważna, by poświęcać jej tak wiele miejsca w recenzji? Moim zdaniem wydawca posłużył się tu niezbyt fortunnym sformułowaniem, sugerującym jakoby materiał z płyt był także dostępny za darmo w sieci, co w oczach części poten-

cjalnych nabywców może wręcz obniżyć wartość zestawu – po co płacić, skoro można za darmo? A to błąd – przecież przytłaczająca większość materiału z płyt nie była wcześniej opublikowana i pochodzi z archiwów Polskiego Radia. Znaczna ich część to nagrania koncertowe, niezwykle wartościowe nie tylko ze względu na osobę kompozytora, ale także poziom wykonawcy (i wybitnych muzyków), realizację i inne cechy. Sprawia to, że nawet kolekcjoner i meloman, któremu wydaje się, że wie i ma już wszystko – po prostu nie może przeoczyć tej publikacji.

Skupmy się na wyborze dzieł. Domyślam się, że istotną kwestią, którą brano pod uwagę, była dostępność określonego materiału w archiwum, jego stan techniczny i pewna unikalność samego nagrania (brak wcześniejszej publikacji). Zbiór nie jest więc antologią, przekrojowym boksem, czy próbą pokazania Lutosławskiego w pigułce. To raczej rodzaj szkatułki ze skarbami, perełkami, których jeszcze nie mamy w kolekcji, a mieć bardzo chcemy. Dlatego nie wiem, czy ma sens dyskusja na tym dła-czego zabrakło np. *II Symfonii*, czy jakiegokolwiek innej pozycji. Każdy ma swoich faworytów, ulubione utwory i akurat w przypadku Witolda Lutosławskiego stosunkowo łatwo jest znaleźć satysfakcjonujące nas wykonanie.

Materiał każdej z płyt zbudowano wokół pewnego tematu, myśli przewodniej. I tak CD nr 1 ma tytuł *Historia* i oferuje spojrzanie na wczesny okres twórczości, chwilami wręcz młodzieńczy, jak w przypadku *Sonaty na fortepian* z 1934 r., czy burzliwy okres wojny i okupacji (cykl *Pieśni walki podziemnej*). Drugi kompakt (*Nowoczesność*) stanowi idealny kontrpunkt, przynosząc wartościowe wykonania *Kwartetu smyczkowego*, *Trois Poèmes d'Henri Michaux* i *Partity na skrzypce i fortepian*. Trzeci to *Symfonia* i obok *Koncertu na orkiestrę* zawiera także *III Symfonię*. Kolejny, opatrzony nieco enigmatycznym tytułem *Znaczenia*, przynosi *Grave*, *Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian*, *Les espaces du sommeil*, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* oraz

Chantefleurs et Chantefables. Ostatni CD (*Codziennosc*) nieco rozluźnia atmosferę, oferując nam zbiór pieśni i piosenek – pisanych, bądźmy szczerzy – często z pobudek materialnych, czy po prostu doraźnej potrzeby (nie bez nutki socrealizmu, coż takie były czasy...).

Dzięki pięciu kompaktom mamy okazję do bliskich spotkań z Lutosławskim, w różnych okresach twórczości, nastrojach. Zmagającego się z wielką i ambitną materią, ale także codziennością, czasem mniej spektakularną, ale też godną utrwalenia. To jest – przepraszam za sformułowanie – Lutosławski prawdziwy i zarazem prawda o Lutosławskim.

Świadomie pozostawiłem nieco na uboczu jedyne DVD w zestawie. Znalazły się na nim dwa filmy dokumentalne z 1946 r. – *Odrą do Bałtyku*. *Reportaż krajoznawczy z Ziemi Zachodniej* i *Suita Warszawska*. Co mają wspólnego z kompozytorem? Ano to, że napisał do nich muzykę. Przyznam, że to jedyny element zestawu, który wydaje mi się nieco dyskusyjny. Z jednej strony dobrze, że przypomniano dwa, raczej już nieco zapomniane filmy, które powstały w trudnym okresie (zwłaszcza w drugim z nich przejmujące są obrazy zniszczeń wojennych), ale czy trzeba to było robić akurat w ramach tego wydawnictwa? Tego nie wiem i nie potrafię się ustosunkować. Dla nas, melomanów, najwartościowsze jest to, że na ścieżce dźwiękowej znalazły się najstarsze zapisy muzyki Lutosławskiego. Walory archiwalne, kolekcjonerskie są zatem oczywiste. Pytanie czy potencjalny nabywca zagraniczny dobrze zrozumie intencje, połączenie takiego przekazu filmowego (silnie zabarwionego typową dla tamtych lat propagandą) z muzyką? Może warto było raczej zebrać ciekawsze fragmenty filmów z muzyką kompozytora i połączyć je z filmami o samym Lutosławskim? Tak, czy inaczej – obecność DVD bez wątplenia podnosi wartość wydawnictwa. Szczególnie interesujący jest tu drugi z filmów, choć opowiedziany środkami wyrazu kina, to jednak z zastosowaniem narracji

muzycznej, czemu w pełni odpowiada jego tytuł.

Na wielkie słowa uznania zasługuje dźwięk na płytach CD. Najstarsze z opublikowanych nagrań pochodzi z 1951 r., najnowsze z 2013 r. Jak wiele się w tym czasie wydarzyło, wie każdy. Jednak w procesie rekonstrukcji, masteringu uczyniono wszystko, by cały materiał zabrzmiał atrakcyjnie. Wykonane zabiegi oczyszczania archiwalnych nagrań nie były agresywne i wydobyły walory utworów, a przecież sam proces odszumiania bywa zabójczy także dla spektrum wartościowego sygnału. Tu udało się ominąć wszystkie przeszkody i wykonać kawał naprawdę dobrej roboty. Nie po raz pierwszy zresztą w przypadku publikacji Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Także oba filmy przywrócono widzom w możliwie jak najlepszej jakości.

Szata graficzna, prosta, wręcz spartańska, okazuje się jednak całkiem atrakcyjna i w mojej ocenie dobrze pasuje do charakteru całości. Do każdej płyty dołączono okazałych rozmiarów książeczkę z mnóstwem interesujących informacji oraz zdjęć. Tekst opublikowano w języku polskim i po angielsku. Można było zastanowić się nad ewentualnym jego skondensowaniem i tłumaczeniami na niemiecki i francuski, ale to już wyłącznie rozważanie możliwości.

Co dodać? Zapewne jak zawsze znajduje się malkontenci, ale zdaniem piszącego te słowa – nawet wśród masy innych publikacji, ta wyróżnia się na korzyść. Zbiera mnóstwo rzadkich i niepublikowanych nagrań, ma niebanalną szatę graficzną i bardzo dobry dźwięk. Obyśmy wkrótce dostali takich więcej – w archiwach radiowych znajdziemy mnóstwo rarytasów (np. nagrań z Warszawskiej Jesieni) i zasługują one na publikację. Jak nie na płycie, to może w sieci?

Dariusz Mazurowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncert KV 175 (na fortepian i na klawesyn), Aria „Ah lo providi!” KV 277

Arthur Schoonderwoerd, fortepian i klawesyn; Johanne Zomer, sopran • Cristofori

Accent ACC 24289 • w. 2014 • 57'30"

★★★★★

To już trzecia płyta holenderskiego pianisty i dyrygenta, Arthura Schoonderwoerda i założonego przez niego zespołu Cristofori, prezentująca *Koncerty fortepianowe* Wolfganga Amadeusza Mozarta w barwach wytwórni Accent. Tym razem artyści przedstawili nam *Koncert fortepianowy D-dur nr 5 KV 175*. Dzieło to pojawia się na płycie dwukrotnie. Po raz pierwszy w jego oryginalnej salzburskiej wersji z 1773 r., po raz drugi zaś, w wersji wiedeńskiej, zrewidowanej, o dziewięć lat późniejszej. Obie różnią się pod trzema zasadniczymi względami. Po pierwsze, w wersji późniejszej pojawia się flet (w pierwszej i drugiej części; współcześnie zrekonstruowana partia), którego nie ma w wersji oryginalnej, jako iż Mozart nie lubił tego instrumentu. Po drugie, różnią się one finałami: pierwotnie jest to *Allegro*, w wiedeńskiej wersji miast niego słyszymy *Rondo KV 382*, znakomicie wkomponowujące się w całość. Wreszcie, po trzecie, oryginalną wersję artyści prezentują nam na klawesynie, późniejszą zaś – na pianoforte. Otrzymujemy więc dwa różne, choć bliźniacze *Koncerty*. Na omawianej płycie, zgodnie z manierą epoki, są one przedzielone kompozycją wokalną: arią koncertową *Ah, lo providi!* Jako solistka pojawia się w tym dziele Johanne Zomer, znakomity sopran holenderski, specjalizujący się przede wszystkim w muzyce dawnej. Śpiewa ona czystym dźwiękiem, a jej, piękny pod

względem barwy, głos posiada odpowiednią dramatyczną moc. Taka jest też interpretacja artystki.

Ale, gwoli sprawiedliwości, wszyscy artyści są uznanymi specjalistami, jeśli chodzi o proponowaną na płycie muzykę Mozarta. Ich wykonania poparte są badaniami muzykologicznymi i dogłębną znajomością prezentowanych kompozycji. Grająca na instrumentach z epoki orkiestra wykorzystuje pojedynczą obsadę smyczków. Są to wykonania barwne, dynamiczne i niezwykle żywe. Frazy nigdy nie są przeciągane, spotykamy się raczej z tendencją do ich ostrego „uciania”, wyraźnego zaznaczenia początku i końca muzycznej myśli. Instrument Schoonderwoerda, bez względu czy jest to klawesyn, czy też pianoforte, brzmi delikatnie i subtelnie. W całości wykonania pretendują do miana historycznie wiernych. Niewątpliwie największą zaletą płyty jest jednak możliwość porównania dwóch wersji Mozartowskiego *Koncertu KV 175*. I nawet jeśli w tej drugiej niektóre pomysły nie zostały przez kompozytora rzeczywiście wcielone, brzmienie bardzo frajdująco i zdają się być uzasadnione. Pora zatem czekać na kolejne płyty z tej serii i kolejne innowacje!

Łukasz Kaczmarek



JOACHIM RAFF
Piano Works 1: Frühlingsboten op. 55, Drei Klavier-Solli op. 74, Fantasie WoO. 16a

Tra Nguyen, fortepian
Grand Piano DP602 • w. 2012 • 76'47"
★★★★★

Piano Works 2: Fantasie-sonate op. 168, Variationen über ein originalthema op. 179, Vier Klavierstücke op. 196

Tra Nguyen, fortepian
Grand Piano DP612 • w. 2012 • 63'07"
★★★★★



Istniejąca od niedawna firma płytowa Grand Piano wydaje mało znaną muzykę fortepianową. Do takowej należy spuścizna po Joachimie Raffie, szwajcarskim kompozytorze, którego kilka utworów nagranych jest na dwóch prezentowanych płytach. Ich autorką jest urodzona niedaleko Hanoi w Wietnamie brytyjska pianistka Tra Nguyen. Znana jest z wcześniejszych nagrań muzyki na fortepian i orkiestrę Raffa dla szwedzkiej firmy Sterling. Prezentowane albumy to prawdziwy skarb dla miłośników szwajcarskiego kompozytora. Nie są to wprawdzie dzieła nagrane po raz pierwszy, ale twórca ten nieczęsto gości na płytach. W czasach płyt winylowych znane było tylko kilka nagrań jego muzyki symfonicznej i dopiero pojawienie się płyt CD spowodowało wzrost zainteresowania Raffem. Ponad 10 lat temu ukazało się na rynku nagranie fortepianowych utworów tego kompozytora w wykonaniu brytyjskiej pianistki bułgarskiego pochodzenia, Valentyny Seferinowej, znanej naszym czytelnikom choćby ze znakomitych nagrań dla Acte Préalable muzyki Noskowskiego, Różyckiego i Józefa Wieniawskiego. Niestety, wspomniana płyta ukazała się w niszowym wydawnictwie i jej obecność jest bardzo ograniczona. Dlatego dla większości melomanów, w szczególności tych obeznanych już z twórczością symfoniczną Raffa, omawiane albumy w wykonaniu Tra Nguyen będą na pewno objawieniem. Ponieważ Grand Piano jest wydawnictwem dostępnym w wielu krajach, Raff ma szansę dotrzeć do ogromnej rzeszy melomanów.

W twórczości Raffa, szczególnie tej fortepianowej, można dostrzec wpływ Franciszka Liszta, co nie dziwi, gdyż przez kilka lat współpracował z nim w Weimarze. Gęsta, lecz nigdy

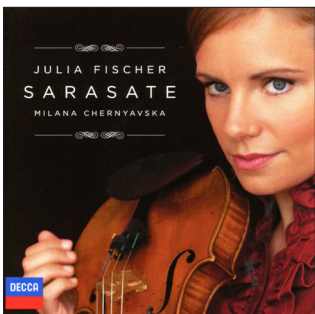
nie przytłaczająca faktura, eksponowanie skrajnych rejestrów fortepianu, harmonia bogata w charakterystyczne alternacje, to wszystko jest obecne w jego twórczości.

Jaka jest gra Tra Nguyen? Grę tej młodej pianistki cechuje dojrzałość, głębokie rozumienie formy, świetna technika i duża muzykalność. Jest przy tym ciekawa interpretacyjnie, przykuwa uwagę zarówno w detalach, niuansach, jak i całości.

Tra Nguyen to prawdziwa mistrzyni klawiatury. Nie znam jej wcześniejszych nagrań, ale te dwa krążki świadczą o jej wyjątkowym talencie. Zachwyca jej niezwykła elastyczność w podejściu do każdego wykonywanego dzieła. Czy są to duże formy, jak sonata, czy też miniatury, które przeważają na tych płytach, czy wreszcie wariacje, pianistka znakomicie potrafi odczytać nie tylko intencje kompozytora, ale zachowuje tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki jego epoki. Zwraca uwagę pięknym dźwiękiem, delikatnym, koronkowym prowadzeniem frazy i niezwykłą lekkością, zachowując przy tym właściwe tempa i umiar.

Tak znakomite wykonawstwo na pewno spowoduje, że muzyka Raffi częściej będzie pojawiać się w salach koncertowych. Może nawet polscy artyści zainteresują się nią. Pozycje obowiązkowe, w szczególności dla wszystkich miłośników wielkiej pianistyki.

Stanisław Lubliński



PABLO DE SARASATE

Utwory na skrzypce i fortepian
Julia Fisher, skrzypce; Milana Chernyavskaya, fortepian

Decca 478 5950 • w. 2013 • 68'22"

★★★★★

Miniatury skrzypcowe Pabla de Sarasate (1844–1908), choć

znajdują się w repertuarze każdego niemal skrzypka, często uważane są za muzykę lekką, mało ambitną, nie dorównującą pod względem wartości artystycznej dziełom Bacha, Mozarta, czy Brahmsa, po prostu nie poważną. Taka opinia, dewalująca atrakcyjną przecież twórczość jednego z najwybitniejszych muzyków drugiej połowy XIX w., nie jest jednak sprawiedliwa, czego dowodzi Julia Fischer. W komentarzu do płyty artystka zaznacza, że w swoich czasach najwięksi skrzypkowie, jak Menuhin, Elman, czy Heifetz, podczas koncertów wykonywali dzieła Sarasatego, Kreislera i Paganiniego, a mimo to nikt nie kwestionował ich statusu ikon muzyki poważnej. Można się zastanawiać jednak nad pozycją tych dzieł w innym kontekście: czy jako danie główne (bo na najnowszej płycie Julii Fischer wypełniają one cały program) są równie smaczne, co wówczas, gdy, zwyczajowo, serwuje się je jako deser, ot jeden z bisów? Nieuczciwie byłoby pozbawienie miniatur Sarasatego ich autonomii, statusu samodzielnego tworu artystycznego poprzez umieszczanie ich jedynie w kontekście innego, większego dzieła. Bo przecież te urocze utwory mają swoje własne życie, same w sobie stanowią pewne całości, oddziałują na odbiorcę. W taki właśnie sposób prezentuje je Julia Fischer. Poprzez każdą kompozycję opowiada nową, odrębną historię. Artystka nie wybrała przy tym najsłynniejszego „samograj”, jakim jest *Fantazja na tematy z Carmen Bizeta* op. 25; niektóre z zaprezentowanych kompozycji są stosunkowo mało znane, rzadko pojawiają się w programach płyt, czy koncertów. Tak jest w przypadku otwierających album *Tańców hiszpańskich z IV Zeszytu* op. 26. Od pierwszych dźwięków artystka czaruje wielką muzykalnością, olbrzymią subtelnością i pięknym, jasnym dźwiękiem. Bardzo dba o śpiewność, miękkość tonu, właściwe frazowanie. Wszystkie utwory wykonuje z wielkim autorytetem i klasą, przy tym wzruszając i zwracając uwagę na fascynujące szczegóły. Jej interpretacje są

dokładnie przemyślane i głęboko wyważone, jakby skrzypaczka sięgając po miniatury Sarasatego obawiała się posądzenia o taniaś i kiczowatość – obcując z omawianą płytą nie sposób mieć takich skojarzeń! Wykonania Julii Fischer są bardziej liryczne niż ekspresyjne, urzekające, niż porywające, czasem może bardziej wystudiowane niż spontaniczne. Wszystkie efekty, jak glissandi, flażolety, czy pizzicati, skrzypaczka stara się zaprezentować w sposób modelowy, nie budzący żadnych wątpliwości co do ich zasadności. Julii Fischer towarzyszy na płycie pianistka Milana Chernyavskaya – jej rola jest niewielka, bo przecież fortepian w kompozycjach Sarasatego pełni funkcję drugoplanową, jednak wykonana właściwie. Na koniec powiedziec należy, jakie miniatury wybrała Julia Fischer na program swej monograficznej płyty. Są to *Tańce hiszpańskie* z op. 26, 21, 22 i 23, *Jota aragonesa* op. 27, *Serenata andaluza* op. 28, *Pieśń Słowika* op. 29, *Kaprys baskijski* op. 24 oraz słynne *Melodie cygańskie* op. 20. To niezwykle, bardzo wyrafinowany Sarasate!

Łukasz Kaczmarek

FRANZ SCHUBERT

Winterreise

Dietrich Fischer-Dieskau, baryton;
Maurizio Pollini, fortepian

Orfeo C 884 131 B • w. 2013, n. 1978 • 74'31"

★★★★★

Za sprawą dokumentalnej serii wytwórni Orfeo możemy się przenieść w czasie do 23 sierpnia 1978 r., kiedy na słynnym Festiwalu Salzburskim, a dokładnie w tamtejszym Małym Domu Festiwalowym, wypełnionym po brzegi publicznością, wystąpił duet renomowanych artystów: baryton Dietrich Fischer-Dieskau oraz pianista Maurizio Pollini. W programie wspólnego koncertu znalazł się obszerny rozmiarami cykl pieśni Franciszka Schuberta *Podróż zimowa*.

Występ zapowiadał się doprawdy sensacyjnie i taki w istocie był, co potwierdza wydana w ubiegłym roku płyta. Obaj artyści to specjaliści od

muzyki Schuberta, więc końcowy rezultat zadowolić może nawet najwybredniejszych miłośników wokalne liryki. W swojej pracy dużą wagę przykładali do pierwiastka intelektualnego, ale ich kreacja nie jest bynajmniej wyłącznie analityczna, wykalkulowana czy chłodna, wręcz przeciwnie. Zakres emocji i ekspresji, a także dźwiękowego malarstwa, jaki w partii fortepianu wydobywa Pollini, są imponujące. Cudowne są liryczne, delikatne pasaży w jego ujęciu i pełno jest ich w omawianym nagraniu, zaś wybuchom fortissimo nie brak koniecznej siły i głębi, ilustrujących ekstremalne przeżycia tekstowego bohatera cyklu. Warstwa rytmiczna jego partii ściśle współdziała z rytmem tekstu, artykulacja jest niezwykle czytelna, wspiera śpiewaka w oddawaniu maksimum emocji, pozostając jednak niezależną i charakterystyczną. Obydwaj artyści zresztą byli wtedy w imponującej formie. Włoski pianista stosunkowo niedawno (kwiecień 1976 r.) nagrał w Wiedniu z Karlem Böhmem przepiękną płytę z koncertami Mozarta, zaś głos Dieskaua, wysoki, jasny baryton, nadal w owym czasie brzmiał pełnią swych możliwości technicznych i wyrazowych. Jak dowodzi przedstawiony album, wydawały się one być wręcz nieograniczone! Mistrzostwo śpiewaka, który charakteryzuje każdą po kolei z pieśni odmiennymi środkami ekspresji, sposobem prowadzenia głosu i interpretacji tekstu, nie ulega wątpliwości. Nie dziwi fakt, że niemiecki mistrz śpiewu tak doskonale rozumiał *Podróż zimową*, była przecież jedną z jego wykonawczych wizytówek, śpiewał ją i nagrywał na płyty bardzo często z różnymi pianistami, po raz pierwszy sięgnął do zbioru jako zaledwie osiemnastolatek, w trudnym wojennym roku 1943. Tu towarzystwo Maurizioa Polliniego dodało śpiewakowi nowych impulsów, można powiedzieć, że obaj się wzajemnie inspirowali i poruszali na najwyższej płaszczyźnie rozumienia tekstu muzycznego czy słownego pomimo różnic wiekowych (pianista miał wtedy 36 lat, baryton – 53). Ich wspólna kreacja zachwyca prostotą, wyraźnym skonstrasto-

waniem pieśni pod względem tempa, dynamiki czy nastroju, oddaniem całej gamy emocji, jakie tkwią w arcydziele Schuberta. Ma się niekiedy wrażenie, że Dieskau wprost perfekcyjnie pod względem psychologicznym i czysto muzycznym oddaje uczucia bohatera tekstu, sięgając nawet po teatralne, dramatyczne środki, a jego rozpacz, radość, brak nadziei i samotność tchnące na przemian z poszczególnych pozycji zbioru, są niesamowicie wiarygodne i przekonujące. Trzeba jednak podkreślić, że przy tym nie przekracza pewnych granic estetycznych. Intensywność przekazu nabiera rozmachu wraz z prezentacją kolejnych pozycji, kumulując się w ostatnich pieśniach, bezgranicznie smutnych i przejmujących. Nie doradzam słuchania pojedynczych pozycji cyklu w tym wykonaniu, lecz wyłącznie całości. Ta wywiera głębokie wrażenie na słuchaczu.

Salzburka publiczność nagrodziła obu artystów zasłużonymi burzliwymi owacjami po wybrzmieniu w pianissimo ostatnich taktów *Lirnika* (Leiermann), doceniając niezwykłą kreację arcydzieła romantycznej liryki wokalne. Dobrze, że zapis owego niezapomnianego wydarzenia ukazał się teraz na kompakcie.

Paweł Chmielowski

KAROL SZYMANOWSKI

12 Etiud op. 33, Maski op. 34, 4 Etiudy op. 4, Metopy op. 39

Cédric Tiberghien, fortepian
Hyperion CDA67886 • w. 2014, n. 2013 • 74'36"

★★★★★

W wytwórni Hyperion co jakiś czas pojawiają się płyty z polską muzyką. Najnowszą z nich jest album poświęcony utworom fortepianowym Karola Szymanowskiego, zawierający *Etiudy* op. 4 i 12 oraz większe cykle: *Maski* op. 34 i *Metopy* op. 39. Sięgnął po nie pianista francuski młodszego pokolenia, Cédric Tiberghien, którego kariera nabrała rozpędu za sprawą licznych występów w znaczących salach koncertowych czy festiwalach z udziałem renomowanych instrumentalistów, orkiestr czy dyrygentów, jak również powiększającej się

regularnie dyskografii. Uważni Czytelnicy przypominają sobie recenzje jego dokończone zamieszczane na tych łamach, wcześniej głównie w barwach Harmonii Mundi, teraz zaś angielskiego Hyperionu.

Nie jestem miłośnikiem twórczości Szymanowskiego, lecz prezentowany krążek w doskonałym wykonaniu Francuza może przekonać sceptyków czy niedowiarków. Muzyka autora *Króla Rogera* w osobie pianisty znalazła idealnego ambasadora, entuzjastę. Słychać wyraźnie, że kompozytora i wykonawcę łączy więź, że wirtuoz jest w tej twórczości głęboko zanurzony intelektualnie oraz emocjonalnie. Cała kreacja jawi się jako przekonująca, logiczna i skłaniająca do refleksji. Tiberghien pokonuje wielorakie trudności interpretacyjne czy techniczne w imponujący sposób, dość powiedzieć, że w przypadku *Masek* i *Metopów* Szymanowski użył zapisu na trzech pięcioliniach. Bogactwo dźwięku, nastrojów i myśli, zapisane w taki sposób, przemawia na płycie do odbiorcy bez żadnych zakłóceń za sprawą wybornej gry pianisty. Logiczne prowadzenie narracji, co w tym przypadku nie jest łatwe, imponujące zróżnicowanie dźwięku w zakresie dynamiki i barwy, czytelna artykulacja oraz rys wirtuozowski cechują omawianą kreację. Większe całości w jego ujęciu są prawdziwymi dźwiękowymi poematami, niezwykle sugestywnymi, jeśli chodzi o charakterystykę poszczególnych części. *Etiudy* zaś wykraczają, podobnie jak u Chopina, daleko swym znaczeniem jako materiał do pokonywania problemów technicznych, ich wartość jako dzieła sztuki nie ulega wątpliwości. Ogrom brzmieniowych walorów i ekspresji muzyki Karola Szymanowskiego, wydobywanych przez Francuza może wręcz zafascynować nawet tych słuchaczy, którzy poznają ją po raz pierwszy. Cédric Tiberghien tym samym wyświadcza wielką przysługę percepcji dorobku naszego kompozytora w dzisiejszych czasach, traktując zaprezentowane kompozycje jako fascynującą pianistyczną lekturę.

Bardzo interesujące wykonanie, świetny pianista, niezła jakość dźwięku i ciekawy, nietławy, aczkolwiek wart poznania repertuar – oto zalety prezentowanej płyty wytwórni Hyperion.

Paweł Chmielowski



HEITOR VILLA-LOBOS

Symfonie nr 3 i 4

Sao Paulo Symphony Orchestra
• Isaac Karabtschevsky, dyrygent
Naxos 8.573151 • w. 2013, n. 2012 • 63'09"
★★★★★

My, Europejczycy, niewiele wiemy o muzyce południowo-amerykańskiej, która rozwija się od początków kolonizacji tego kontynentu przez Hiszpanów i Portugalczyków w XVI w. Jedynym muzykiem stamtąd, który zaistniał w świadomości melomanów całego świata jest Brazylijczyk Heitor Villa-Lobos, którego wszyscy znają dzięki *Bachianas Brasileiras*. I na tym utworze kończy się wiedza większości. A był to twórca niezwykle płodny, piszący dzieła w każdym gatunku. Napisał między innymi 12 symfonii, z których III i IV są na prezentowanej płycie.

III Symfonia „Wojna” i IV „Zwycięstwo” napisane zostały pod wpływem I Wojny Światowej, w której Brazylia miała niewielki udział. W sumie kompozytor napisał trzy symfonie dotyczące tego wydarzenia, ale V Symfonia „Pokój” niestety zaginęła. Po ich napisaniu kompozytor czekał aż dwadzieścia lat by napisać kolejne dzieło tego gatunku. W prezentowanych dziełach można doszukać się wpływów popularnej muzyki brazylijskiej.

Symfonie Villi-Lobosa zostały zagrane ze swadą, polotem, powagą odpowiednią dla tematyki dzieł. Nie zabrakło typowych dla tego twórcy odwołań do popularnej muzyki brazylijskiej. Orkiestra oddała wszelkie niuanse

kompozycji: żywiołową rytmikę, dramatyzm, napięcie, rozpiętość dynamiki, tworząc wykonanie zwarte, pulsujące energią, nie pozbawione jednakże tragizmu. Polecam te mało znane utwory.

Stanisław Lubliński



EUGENE ZÁDOR

Elegie and Dance (1954), Koncert obojowy (1975), Divertimento na smyczki (1954), Studies na orkiestrę (1969)

László Hadady, oboj • Budapest Symphony Orchestra MÁV • Mariusz Smolij, dyrygent
Naxos 8.572549 • w. 2013, n. 2011 • 68'21"
★★★★★

Eugene Zádor (1894–1977) wyemigrował z Węgier do USA w 1939 r. Określał swój styl jako coś pośredniego między *Traviatą* i *Lulu*. Wiele z jego utworów naznaczone jest folklorem węgierskim, był jednak twórcą komponującym w różnych stylach.

Wszystkie zebrane na tej płycie utwory powstały w USA, w latach 1954–1975, gdy Zádor był już dojrzałym artystą. Niestety, nie znając jego wcześniejszej twórczości z czasów, gdy żył na Węgrzech, nie potrafię ocenić jak ewoluował jego styl.

Rejestracja utworów Zádora jest znakomita dzięki zarówno bardzo dobrej orkiestrze, jak i dyrygentowi i obojście. Artyści świetnie budują dramaturgię wszystkich utworów w większości odwołujących się do rytmów tańcowych. Bez wysiłku pokonują najtrudniejsze miejsca. Szczególnie miłe wrażenie sprawia oboista czarujący swoim kunsztem, porywający zarówno w detalach jak i całości.

Z wielką przyjemnością odkryłem twórczość Eugene'a Zádora i polecam ją wszystkim melomanom.

Stanisław Lubliński

Różne

GÉZA ANDA

The Hungarian Masterpianist and His Best Recordings

Membran 600089 • w. 2013

★★★★★

Géza Anda (1921–1976) zapisał się w historii jako jeden z najwybitniejszych pianistów węgierskich. Był uczniem Erna von Dohnányiego, absolwentem Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie. Ponadto dał się poznać jako świetny pedagog, m.in. dzięki swym kursom mistrzowskim w Lucernie i Zurychu. Pozostawił po sobie niemało nagrań; większości z nich dokonał w latach 1950. Te najcenniejsze przypominają dziś, w postaci 10-płytkowego boks, wytwórnia Membran. Zebrane rejestracje pochodzą właśnie z okresu największej działalności artystycznej pianisty, zostały utwalone pomiędzy rokiem 1953 i 1959. Jedynie *Wariacje symfoniczne* Césara Francka są nagraniem wcześniejszym, dokonany w roku 1943, stanowiąc swoisty rarytas.

Pierwsza płyta albumu poświęcona jest arcydziełom Franciszka Liszta. Znalazł się na niej *I Koncert fortepianowy Es-dur*, *Sonata fortepianowa h-moll* oraz *Walc Mefisto nr 1*. Pianista prezentuje wykonania klasyczne, wyważone, charakteryzujące się dogłębnym zrozumieniem dzieł, wielką muzykalnością i wrażliwością. Bardzo subtelne jest zwłaszcza wykonanie *Koncertu*, w którym Andzie partneruje Philharmonia Orchestra prowadzona przez Otta Ackermanna.

Dokonane w roku 1959 przez Gézę Andę, Radiową Orkiestrę Symfoniczną w Berlinie i Ferencą Fricsaya, nagranie trzech *Koncertów fortepianowych* Béli Bartóka należy do najwybitniejszych rejestracji tych dzieł w ogóle, z którymi zestawiane są kolejne kreacje. Szczęśliwie, w prezentowanym albumie znalazł się *II i III Koncert* z tego kompletu. Są to bardzo „pianistyczne” interpretacje, nie zaniedbujące żadnego z pozostałych elementów dzieła, na rzecz przesadnego wyeksponowania elementu motorycznego i motoryki, w czym celuje spora część innych wykonań.

Bardzo piękne są proponowane przez Andę interpretacje fortepianowych arcydzieł Roberta Schumanna (*Kreisleriana*, *Karnawał*): klasyczne i poetyckie.

Ale wielki węgierski pianista zasłynął przede wszystkim jako doskonały interpretator dzieł klasyków: Mozarta i Beethovena. W latach 1960., wraz z zespołem Camerata Academica, dokonał on rejestracji kompletu *Koncertów fortepianowych* Mozarta. W omawianym albumie nie znajdziemy wprawdzie żadnego z tamtych nagrań, jednak dwie płyty w całości poświęcone są wykonaniom dzieł Mozarta i Beethovena. Znalazły się tutaj legendarna, kanoniczna i doskonała wręcz kreacja Andy, Clary Haskil i Philharmonia Orchestra pod dyktando Alcea Gallieri w *Koncertie podwójnym Es-dur* KV 365 Mozarta, jak również pięknie utwalone *I Koncert fortepianowy C-dur* op. 15 i trzy *Sonaty fortepianowe* Ludwiga van Beethovena: nr 7 *D-dur* op. 10, nr 14 *cis-moll* op. 27 „*Księżycowa*” oraz nr 28 *A-dur* op. 101.

Géza Anda nie był raczej chopinistą, jednak dzieł genialnego polskiego twórcy nie mogło zabraknąć w tym albumie. Znalazła się tutaj bardzo interesująca, liryczna i charakteryzująca się doskonałym uchwyceniem tempo rubato, interpretacja *I Koncertu fortepianowego e-moll* op. 11 (Andzie, jak w większości jego nagrań koncertów utwalonych w latach 1950. towarzyszy Philharmonia Orchestra i Alceo Galliera) oraz wykonanie, bardzo lubianego przez węgierskiego pianistę, cyklu 12. *Etiud* op. 25.

Na kolejnej płycie zamieszczono bardzo interesujące i oryginalne, pod każdym względem znakomite, nagranie *Karnawału zwierząt* Saint-Saënsa. Andzie towarzyszy pianista Béla Siki, Philharmonia Orchestra i dyrygujący całością Igor Markevitch. Dalej pojawiają się wspomniane *Wariacje symfoniczne* Francka. To bardzo wczesne nagranie Andy; wraz z artystą pojawia się Orkiestra Concertgebouw z Amsterdamu pod dyktando Eduarda van Beinuma. Płytę zamyka opracowany na fortepian przez Dohnányiego, profesora Andy, uroczy *Walc* z baletu *Coppélia* Léo Délibesa.

Z roku 1954 pochodzi rzadkie nagranie *II Koncertu fortepianowego B-dur* op. 83 Brahmsa dokonane przez Andę i Orkiestrę RAI pod dyktando Herberta von Karajana, które znalazło się na ósmym krążku omawianego albumu. Obaj wielcy artyści dokonali nieco później powtórnego nagrania (wraz z *Koncertem* Griega), warto jednak poznać także tę wcześniejszą kreację: może dowolniejszą, lecz przy tym bardzo piękną, epicką i klasyczną.

Dziewiąta płyta albumu prezentuje solowe utwory fortepianowe Bartóka w wykonaniu Andy: *I Zeszyt miniatur Dla dzieci* oraz *Sonatinę*. To bardzo dobre nagrania, sięgające najlepszych węgierskich tradycji.

Bardzo interesująco przedstawia się również ostatni krążek omawianego albumu, zawierający dwie rejestracje. Pierwszą jest *Koncert podwójny C-dur* BWV 1061 Bacha wykonywany przez Gézę Andę, Clary Haskil oraz zespół Philharmonia Orchestra prowadzony przez Alceo Gallierę. Jest to jedna z tych wielkich bachowskich kreacji, stanowiących już dziś klasyk fonografii. A przy tym jakaż interesująca była artystyczna współpraca Andy i Haskil! Drugą pozycją programu tej ostatniej płyty jest *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 Rachmaninowa zarejestrowany przez Gézę Andę, a także, ponownie Philharmonia Orchestra i Alceo Galliera. Andy z pewnością nie można nazwać pianistą specjalizującym się w Rachmaninowie. Jest to bowiem Rachmaninow klasyczny, grany z umiarem, bez nadmiernych porywów, może nieco skromny. W całości, wykonanie jest jednak mistrzowskie i wielu może przekonać do takiego „wyważonego” obrazu kompozytora.

Omawiany album stanowi zróżnicowany przekrój dokonanych fonograficznych Gézy Andy z jego najlepszego okresu. Wybór nagrań okazał się trafny, a ich jakość techniczna dobra. Zważywszy na niską cenę kompletu, jest on nader atrakcyjną pozycją.

Łukasz Kaczmarek

Mozart – Sonata KV 330 • Schumann – Fantazja op. 17 • Chopin – Andante spianato i Polonez • Musorgski – Obrazki z wystawy • Barber – Exclusions

Szura Czerkaski, fortepian

Orfeo C 882 132 B • w. 2013, n. 1961 • 108'56"

★★★★★

Wytwórnia Orfeo raz po raz przypomina nam coraz to nowe skarby utwalone podczas kolejnych edycji Festiwalu Salzburckiego. Obecnie otrzymujemy dwupłytkowy album z zapisem recitalu, jaki 31 lipca 1961 r. w sali Mozarteum, dał wybitny rosyjski pianista Szura Czerkaski (1909–1995). W programie znalazły się dzieła czworga kompozytorów: od klasycyzmu do współczesności. Pierwszym zaprezentowanym utworem była *Sonata fortepianowa C-dur* KV 330 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Nie był to, z całą pewnością, najmocniejszy punkt całego koncertu. W wykonaniu dominuje ogólny brak koncepcji. Tyczą się to zwłaszcza części trzeciej, granej chaotycznie, jakby od niechcenia. Natomiast mocną stroną tej interpretacji jest z pewnością lekkość i ładny dźwięk. Kolejny punkt programu: *Fantazja C-dur* op. 17 Roberta Schumanna, choć zawiera już czytelniejsze rysy, także nie należy do najdoskonalszych. To wykonanie zawiera świetne momenty, choć w całości także należy uznać je za mało spójne, nieodpowiednio zróżnicowane, z punktami kulminacyjnymi rozłożonymi w wielce zagadkowy sposób. Spośród trzech części dzieła, w interpretacji Cherkaskiego najbardziej broni się druga – pełna dramatu i napięcia. Następujące po *Fantazji* Schumanna, *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego należy uznać za najciekawiej i chyba najlepiej zaprezentowany utwór. Wykonanie posiada silnie indywidualne rysy, fascynuje i porwya. Pianista dobiera szybkie tempa, nie snuje przed słuchaczem opowieści, lecz sugestywnie, czasem w sposób wręcz przerysowany, odmalowuje kolejne sceny. Można się zastanawiać nad zasadnością takiej interpretacji wobec *Promenady* – która jest

przecież przechadzką odbiorcy kontemplującego kolejne obrazy. Pod palcami Czerkaskiego to już nie jest kontemplacja, lecz silne wzruszenie, wzburzenie wręcz. Nagle przejście do *Gnomu* może wywołać pewną dezorientację, lecz obcując z tą interpretacją trzeba być przygotowanym na wszystko! Najciekawsze niespodzianki kroją się jeszcze w częściach zatytułowanych: *Bydło*, *Samuel Goldenberg i Szmul*, *Katakumby* (bardzo progresywne) oraz *Chatka na kurzej stopce*. Następującą dalej czteroczęściową suitę *Excursions* op. 20 Samuela Barbera należy potraktować jako ciekawostkę repertuarową. Cherkassky zdaje się wydobywać z tej muzyki tyle, ile tylko jest możliwe, w każdej z części doszukując się specyficznej symboliki. Recital wieńczą dwie kompozycje Fryderyka Chopina: *Nokturn f-moll* op. 55 nr 1 oraz *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur* op. 22, grane z odpowiednią delikatnością, subtelnością, ale i wirtuozerią. Znakomite domknięcie programu! Po zakończonym recitalu publiczność długo nie chciała pożegnać artysty; zmuszony był dać kilka bisów. Niestety, zapis koncertu nie objął tych programowych naddatków. Omawiany album w różny sposób zachwyca, poszczególne punkty programu nie fascynują w równym stopniu. Są tu jednak takie niezwykłości (Musorgski, Barber), które sprawiają, że każdy miłośnik wielkiej pianistyki po prezentowane płyty chętnie sięgnie!

Łukasz Kaczmarek

CLASSIC DEL MAR

Membran 600099 • w. 2013, n. 1943–1994
★★★★

Wytwórnia Membran co chwila wydaje wielopłytkowe pudełka tematyczne, zawierające zwykle nagrania z dalekiej przeszłości. Jednym z nich jest boks zatytułowany *Classic del Mar*, poświęcony Morzu Śródziemnemu, a właściwie tylko trzem krajom nad nim położonym: Włochom, Francji oraz Hiszpanii. Jak widać, ów region geograficzny potraktowano bardzo wybiórczo, zapominając o reszcie krain czy rejonów

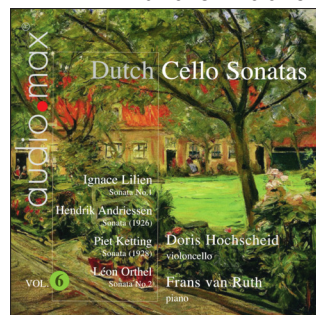
z Azji lub Afryki, lecz nie da się zaprzeczyć, iż dokonany wybór ma swoje uzasadnienie, bo w dziedzinie muzyki w/w państwa zapisały się szczególnie.

10 krążków z reguły ułożono na zasadzie „groch z kapustą”, nadając im charakter składowy, popularny, adresowany do szerokiego rzesz odbiorców, przede wszystkim miłośników pięknego śpiewu. Na krążkach nr 1, 8, 9 znalazły się wyjątki z oper oraz operetek, najśłynniejszych twórców hiszpańskich, francuskich oraz włoskich (de Falla, Verdi, Mascagni, Puccini, Massenet, Vivaldi, Albéniz, Granados, Bizet, Delibes, Boccherini, Berlioz, Gounod, Offenbach, Thomas, Saint-Saëns, Auber, Rossini, Ponchielli, Leoncavallo, Donizetti) w wykonaniu światowej sławy śpiewaków, orkiestr oraz dyrygentów przeszłości. Takie nazwiska, jak Maria Callas, Nicolai Gedda, Victora de los Angeles, Leppold Simoneau, Mirella Freni, Lucia Popp, George London, Boris Christoff, Teresa Berganza, Robert Merrill, Franco Corelli, Alfredo Kraus, Anna Moffo, Mario del Monaco, Francesco Araiza, Giuseppe Tadei czy Grace Bumbry, mówią same za siebie. Dysk 10 zawiera bardziej popularny repertuar w postaci pieśni czy kompozycji czysto instrumentalnych; znalazły się tu także utwory nawiązujące do krajów południa, takie chociażby jak pieśni Schumanna, Mendelssohna czy Wolffa. Płyty oznaczone numerami 2-7 mają już starannie dobrany układ, zawierają większe formy instrumentalne, jak np. uwertury, poematy symfoniczne czy koncerty, również w wykonaniu bardzo renomowanych wykonawców. Ich lista obejmuje chociażby Yehudi Menuhina, Antala Doratiego, Herberta von Karajana, Leopolda Stokowskiego, Williama Steinberga, Dawida Ojstracha, Jeana Martinona, Georga Soltiego, Pierre'a Fourniera, Rudolfa Serkina, Artura Rubinsteina, Jaschę Heifetz, Charlesa Muncha, Victora de Sabatę, Nathana Milsteina, Leonarda Bernsteina czy Eugena Ormandy'ego. Słowem – najbardziej znaczące nazwiska w połowie ubiegłego stulecia wśród wirtuozów czy mistrzów batuty.

Ciekawym wątkiem polskim, oprócz nagrań Stokowskiego czy Rubinsteina, jest zamieszczenie najnowszego spośród wszystkich nagrań, *Concerto de Aranjuez* Rodriga w wersji Carlosa Bonella oraz Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej prowadzonej przez Jacka Kaspszyka.

Nagrania są zdecydowanie wiekowe, pochodzą z lat 1943–1994, przy czym największa ich część datuje się na czwartą, piątą oraz szóstą dekadę ubiegłego stulecia. Ich jakość techniczna jest zadowalająca, a artystyczna wręcz zachwycająca. Można tu bowiem słyszeć wspaniałe wykonania mistrzów przeszłości i poznać fascynujący rozdział dziejów gry czy śpiewu. Składowy charakter przedsięwzięcia z pewnością trafić może do przekonania również początkujących melomanów lub tych, którzy unikali do tej pory rejestracji historycznych. Zaprezentowane fonogramy mają wielką wartość nie tylko dokumentalną, lecz przede wszystkim estetyczną, a fani opery i wokalistyki na pewno docenią liczne nagrania najśłynniejszych śpiewaków i śpiewaczek w okresie ich artystycznego szczytu. Stanowi ów fakt niewątpliwą zaletę całości i jako taką polecam dziesięciopłytkowy zestaw wytwórni Membran z rekomendacją, że każdy słuchacz znajdzie w nim coś dla siebie.

Paweł Chmielowski



DUTCH SONATAS FOR VIOLONCELLO AND PIANO VOL. 6

utwory: L. Orthela, P. Kettinga, H. Andriessena, I. Liliena
Doris Hochscheid, wiolonczela;
Frans van Ruth, fortepiano

MDG 903 1823-6 • w. 2013 • SACD, 70'04"
★★★★

Recenzowana płyta zainteresuje: 1) zapalonych wielbi-

cieli wiolonczeli, 2) zapalonych wielbicieli muzyki holenderskiej, 3) zapalonych poszukiwaczy wszelkich muzycznych kuriozów. Dzieł nagranych na płycie zapewne Państwo nie słyszeli, a o ich kompozytorach też chyba nie za wiele wiedz. Proszę się nie martwić, bo Orthel, Andriessen, Ketting i Lilien mało znani są też w ojczyźnie. O ich życiu i drodze twórczej pokrótce, acz treściwie informuje książeczka dołączona do płyty. Prezentowane utwory powstały na przestrzeni paru dzieśiątowieci, część z nich została nagrana dopiero po raz pierwszy. Co zaś dotyczy samej muzyki, to jest ona bardzo różnorodna: od neobarokowej, układem części przypominającej suitę *Sonaty* Andriessena po romantyczne w ekspresji, zdradzające wpływy kameralistyki Ryszarda Straussa dzieło Ignacego Liliena, notabene polskiego Żyda ze Lwowa osiadłego na stałe w Amsterdamie. Wszystkie cztery utwory łączy konserwatywizm języka muzycznego, choć gdzieś niedługo, najbardziej zdaje się to, że w *Sonacie* Orthela nie brak i dość śmiałej motoryki i impresjonistycznej mgiełki. Mimo to, żadna z omawianych sonat nie zapada w pamięć, brak w nich, może poza dziełem Liliena, chyba najbardziej udanym, jakichś przykuwających uwagę fragmentów, chwytliwych tematów. Sonatom holenderskich kompozytorów daleko do powstałych mniej więcej w tym samym czasie, a trwale już zdomowionych w standardowym repertuarze utworów Szostakowicza, Kabalewskiego, Barbera czy Schnittkego.

Także nazwiska wykonawców: Doris Hochscheid i Frans van Rutha niewiele melomanom spoza Królestwa Niderlandów mówią. Ich gra jest poprawna i tyle. Nie dosłyszemy się w niej, ani jakiejś śpiewnej kantyleny, ani tanecznych rytmów. Płyta przeciętna – można ją przesłuchać jako pewną ciekawostkę i odłożyć na półkę na długi, długi czas...

Jakub Mamcarczyk

PIERRE FOURNIER
Masterpieces for cello

Membran 600096 • w. 2013
★★★★★

Pierre Fournier (1906–1986) był jednym z najznakomitszych wiolonczelistów XX w. Wybór jego kreacji prezentuje nam obecnie wytwórnia Membran słynąca ze świetnych wydań nagrań historycznych. Te zamieszczone w niniejszym albumie zostały utrwalone między rokiem 1939 i 1959. Pierwsze trzy płyty poświęcone są kompozycjom na wiolonczelę i fortepian Ludwiga van Beethovena, które obejmują pięć *Sonat wiolonczelowych* oraz trzy cykle *Wariacji*: na temat z oratorium *Juda Machabeusz* Haendla, na temat duetu *Bei Männern, welche Liebe Fühlen* z opery *Czarodziejski flet* Mozarta oraz na temat arii *Ein Mädchen oder Weibchen* z tego samego dzieła. Pierre Fournier zarejestrował te dzieła dwukrotnie (nie licząc zachowanych nagrań koncertowych), mając za partnerów wybitnych Beethovenistów: za pierwszym razem Friedricha Gulde, za drugim Wilhelma Kempffa. I właśnie tamto nagranie z Guldą, z 1959 r. znalazło się w całości w omawianym albumie. Jest to interpretacja dziś już kultowa, która doczekała się wielu nagrań i wyróżnień. Nagranie to dołączone jest też do jednego z ostatnich numerów francuskiego czasopisma Diapason jako część kolekcji najważniejszych nagrań w historii. Przyrównując wykonanie utworów na wiolonczelę i fortepian dokonane przez Fourniera i Gulde do wersji z Kempffem, to wcześniejsze zdaje się mieć w sobie więcej lekkości, słońca i spontaniczności, przy artystycznej klasie tej samej, bardzo wysokiej zresztą, miary. Cudowna wersja! Wspaniale, że znalazła się tutaj w całości! Czwarta płyta albumu poświęcona jest dziełom dawniejszych mistrzów: François Couperina (*Pièces en concert*), Antonia Vivaldiego (*Koncert wiolonczelowy e-moll* w opracowaniu Vincenta d'Indy'ego) i Luigiego Boccheriniego (słynny *Koncert wiolonczelowy B-dur*). Fournierowi towarzyszy tutaj Orkiestra Kameralna ze Stutt-

gartu prowadzona przez Karla Münchingera. Jej uzupełnienie stanowi część siódmej płyty z *Koncertem wiolonczelowym D-dur* Haydna w wykonaniu tych samych muzyków. Wiele rzeczy może w tych interpretacjach zachwycać: cudowne frazowanie, indywidualne kształtowanie muzycznej przestrzeni, piękny i szlachetny dźwięk. Kreacje jednak nieco się zestarzały, brzmia już dziś anachronicznie. Nie zestarzało się natomiast, dopełniające siódmą płytę albumu, znakomite nagranie *Koncertu wiolonczelowego a-moll* op. 129 Roberta Schumanna, w którym Fournier ma za partnerów Orkiestrę Philharmonia prowadzoną przez Sir Malcolma Sargenta. Piąty krążek zawiera bardzo cenne nagranie *Koncertu podwójnego a-moll* Johannes Brahmsa dokonane przez Dawida Ojstracha (jednego z najwybitniejszych interpretatorów skrzypcowej partii w tym dziele!), Pierra Fourniera oraz Orkiestrę Philharmonia prowadzoną przez Alcea Gallierę. Kreacja ta zestawiona jest z nagraniem *Sonaty Arpeggione* Schuberta, w którym Fournierowi towarzyszy pianista Jean Hubeau. Jest to historyczna rejestracja, z 1939 r., raczej mało znana. Bardzo lubię to wczesne nagranie wiolonczelisty, młodzieńcze, pełne prostoty i niezwyklej muzykalności. Na szóstej płycie znalazły się cztery rejestracje: *Introdukcja i Polonez brillante* op. 3 Chopina (partnerem wiolonczelisty jest Gerald Moore), *I Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 33 Saint-Saënsa (utrwalony z Orkiestrą Philharmonia pod dykcją Waltera Süsskinda), *Wariacje-Rokoko A-dur* Czajkowskiego (ponownie z Orkiestrą Philharmonia, lecz tym razem prowadzoną przez Sir Malcolma Sargenta) oraz *Łabędź z Karnawału zwierząt* Saint-Saënsa (z niezawodnym Geraldem Moorem przy fortepianie). Wszystkie są to świetne rejestracje. Szczególnie pięknie brzmi *Łabędź*, lecz prezentowane nagrania *Koncertu* Saint-Saënsa i *Wariacji-Rokoko* Czajkowskiego to jedno z najdoskonalszych w ogóle! To samo można powiedzieć o nagraniu *Koncertu wiolonczelowego h-moll* Dworzaka dokonanym przez Fourniera

w 1948 r. wraz z Orkiestrą Philharmonia pod dykcją Rafaela Kubelika (ósma płyta). Cóż za wielkość, szlachetność, majestatyczność. Wielkim atutem jest także fenomenalne prowadzenie Orkiestry przez dyrygenta. Płyty dopełniają dwie miniatury Mikołaja Rymskiego-Korsakowa zarejestrowane przez Fourniera i Moore'a w roku 1957. Dziewiąty krążek to znów nagranie na miarę stulecia – *II Kwartet fortepianowy g-moll* Gabriela Fauré zarejestrowany przez czworo fantastycznych muzyków: pianistkę Marguerite Long, skrzypka Jacquesa Thibauda, altowiolistę Maurice'a Vieux oraz oczywiście, grającego na wiolonczeli, Pierra Fourniera. Wykonanie, przy całym swym mistrzostwie, ma jakąś niezwykłą, nostalgiczną aurę, przywołując na myśl czasy Belle Epoque... Uroczym dodatkiem są na płycie dwie miniatury Faurégo utrwalone przez Fourniera i pianistę Ernesta Lusha. Miniaturom poświęcony jest z kolei cały dziesiąty krążek. Znalazły się tam opracowania (czyje?) czterech Bachowskich chorałów, jednej z *Pieśni bez słów* Felixa Mendelssohna, *VI Sonaty* Boccheriniego, dwóch utworów Ravela i trzech Faurégo. Partnerem Pierra Fourniera był Gerald Moore. Są to nagrania mogące stanowić wizytówkę obu artystów i wielkich mistrzów.

Kolekcja oczywiście nie jest pełna. Dla mnie zabrakło kanonicznego nagrania *Suit wiolonczelowych* Bacha. Warto sięgnąć też dla porównania po inne, utrwalone przez Fourniera, rejestracje *Sonat wiolonczelowych* Beethovena oraz *Koncertów* Saint-Saënsa i Dworzaka. W całości jest to świetny album, przypominający jedno z najcenniejszych zapisów w całej wiolonczelowej dyskografii!

Łukasz Kaczmarek

Edvard Grieg – Peer Gynt – suita op. 46 nr 1 i op. 55 nr 2, Z czasów Holberga op. 40 • Lars-Erik Larsson – Suita pastoralna op. 19
Württembergische Philharmonie Reutlingen • Ola Rudner, dyrygent
Antes Edition BM319288 • w. 2013 • 69'51" ★★★★★

Nie rozumiem, dlaczego mniejsze wytwórnie z uporem godnym lepszej sprawy sięgają po żelazny repertuar symfoniczny, obecny na kompaktach w dziesiątkach czy setkach wersji najsztywniejszych orkiestr oraz dyrygentów, by powielić go z wątpliwymi niekiedy rezultatami, podczas gdy nadal jest mnóstwo nienagranej muzyki, którą mogłyby zrobić lepsze wrażenie. Taki np. dysk niemieckiego wydawnictwa Antes Edition, zawiera hity muzyki Edwarda Griega – doskonale znaną *Suitę z czasów Holberga* i obie *Suity z Peer Gynta*. Dobrze się więc stało, że znaleźć tam jeszcze można dzieło o wiele mniej znane – *Suitę pastoralną* op. 19 Szweda Larsa-Erika Larssona (1908–1986).

Przyznam się, że właśnie ona była dla mnie magnesem, dzięki któremu sięgnąłem po omawianą płytę, jako że wcześniej nie zetknąłem się ani z dziełem, ani jego autorem. Sama kompozycja doskonale sąsiaduje obok dzieł Griega, jej liryczny charakter, nieduża obsada oraz przystępny język i wyrazistość trzech części, z jakich się składa sprawiają, że można jej wysłuchać z prawdziwym zainteresowaniem oraz przyjemnością. Jest nie tylko liryczna i pogodna w wyrazie, ale też żywiołowa pod względem temp i rytmiki.

Grająca tutaj Orkiestra Filharmonii Wirtemberskiej z Reutlingen pod dykcją szweda Oliego Rudnera nie jest co prawda zespołem sławnym, ale nie należy też do formacji amatorskich czy przypadkowych, których kreacja pozostawia wiele do życzenia. Co więcej, zarówno zespół, jak i dyrygent włożyli wiele pracy nad programem krążka, co wyraźnie słychać. Fakt, że popularne dzieła Griega bronią się w tym wykonaniu, należy zawdzięczać właśnie intensywnej pracy artystów i ich niewątpliwemu zaangażowaniu, którego nie sposób pominąć. Żywe tempa, wyraźny kontrast między odcinkami lirycznymi a żywiołowymi, uchwycenie właściwego charakteru poszczególnych części suit i ich emocjonalnego wyrazu działają na korzyść omawianego nagrania.

Doceniam ambicje orkiestry oraz dyrygenta i oceniam całość zyczliwie, lecz bez większego entuzjazmu.

Paweł Chmielowski

LANDSCAPE OF MEMORIES

Tria fortepianowe: Kulenty, Bargielskiego, Panufnika, Mycielskiego

BMF Piano Trio

CD Accord ACD 181-2 • w. 2012 • 64'07"

★★★★★

Album *Landscape of memories* (tłum. *Krajobraz wspomnień*) zawiera utwory polskich kompozytorów tworzących w XX w.: Hannę Kulenty, Zbigniewa Bargielskiego, Roxannę Panufnik, Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Panufnika. Dzieła przeznaczane są na zespół kameralny – trio fortepianowe. Wykonania kompozycji podjął się wielokrotnie nagradzany zespół BMF Piano Trio w składzie: Bartłomiej Wezner – fortepian, Michał Szałach – skrzypce, Filip Syska – wiolonczela. Muzycy specjalizują się w utworach muzyki polskiej XX w., jednak ich repertuar obejmuje także zakres od klasycyzmu po współczesność.

A Cradle song (Kołysanka) Hanny Kulenty jest utworem bardzo nastrojowym. Klimat nostalgii wprowadzony jest na początku przez wiolonczelę. Utwór w odbiorze sprawia wrażenie mrocznego poprzez zastosowanie mikrotonów oraz glissand w niskich rejestrach instrumentów. Ciągłe budowanie intensyfikacji brzmienia, dynamika oraz uporczywe schematy rytmiczne doprowadzają do dramatycznej kulminacji, która rozmywa się do całkowitego zaniku muzyki.

Kompozycję *Landschaft im memoriam (Krajobraz wspomnień)* Zbigniew Bargielski napisał ku czci Witolda Lutosławskiego. Jest to utwór jednoczęściowy, w trakcie którego kompozytor buduje napięcie poprzez nakładanie na siebie partii instrumentów. Na początku instrumenty występują pojedynczo (smyczkowe pizzicato, później arco), później „łączą się”. Zageszczeniu ulegają także wartości rytmiczne. Po kulminacji ponownie występuje uspokojenie dynamiczne i agogiczne. Częste

flażolety nadają całości ciekawszego brzmienia.

W utworze Roxanny Panufnik *Around Three Corners* słychać wpływ muzyki Andrzeja Panufnika – ojca kompozytorki. Samo dzieło przedstawia temat i sześć wariacji skonfigurowanych w nietypowy sposób. Najpierw pojawiają się trzy wariacje, część środkową stanowi temat, po nim występują kolejne trzy wariacje. Temat wprowadzony jest w partii fortepianu, natomiast w jego przekształceniach biorą udział wszystkie instrumenty.

Trzyczęściowe *Trio* Zygmunta Mycielskiego będące kolejną propozycją płyty, zostało odkryte przez BMF Trio. Zespół opracował ten utwór na podstawie niewydanych materiałów kompozytora. Jest pełen kontrastów, w którym słychać poniekąd inspirację twórczością Karola Szymanowskiego. Mycielski bardzo cenił Szymanowskiego i niejednokrotnie dawał temu wyraz w swoich kompozycjach.

Trio Andrzeja Panufnika jest kompozycją sprzed wojny, która została odtworzona przez kompozytora z pamięci, gdyż oryginał spłonął podczas Powstania Warszawskiego. Dzieło nawiązuje do tradycji okresu klasycznego. W latach przedwojennych kompozytorzy chętnie tworzyli w duchu wcześniejszych epok. Cechy przeszłości ujawnia forma utworu. Część I przedstawia budowę klasycznego allegro sonatowego, natomiast III jest utrzymana w tanecznym charakterze. Całość jest niezwykle spójna pod względem konstrukcyjnym i dopracowana pod każdym względem.

Kompozycje zawarte w albumie prezentują dwa podstawowe nurty. A. Panufnik i Mycielski tworzyli w oparciu o dokonania poprzednich epok i kompozytorów, natomiast R. Panufnik, Bargielski i Kulenty skłonili się ku awangardzie.

Trio BMF bardzo dobrze odnajduje się w twórczości kompozytorów polskich XX w. Ich interpretacje są bardzo przemyślane i wykonane z dużą starannością. Muzycy bez problemu operują dźwiękiem posługując się współczesnymi technikami wykonawczymi. Interesujący

pod tym względem jest utwór Roxanny Panufnik, w którym występuje preparacja instrumentów (3 wariacje).

Pasja artystów odkrywania i przybliżania polskiej muzyki współczesnej jest godna pochwały. Swą działalnością wnoszą oni niemały wkład do polskiej kultury muzycznej. Wprawdzie album jest nieco „trudny” i mało przystępny w odbiorze, to z pewnością zainteresuje on pasjonatów muzyki współczesnej oraz muzykologów.

Maria Ziarkowska



Ferdinando Paër – Il Santo Sepolcro • Johann Simon Mayr – Invito

Cornelia Horak, sopran (*Maria Magdalena*); Vanessa Barkowski, alt (*Św. Jan*); Thomas Michael Allen, tenor (*Nikodem*); Jens Hamann, bas (*Józef z Arymatei*) • Simon Mayr Chorus and Ensemble • Franz Hauk, dyrygent

Naxos 8.572492 • w. 2012, n. 2008 • 70'15"

★★★★★

Ferdinando Paër (1771–1839) oraz Johann Simon Mayr to główni przedstawiciele włoskich kompozytorów z okresu między Cimarosą i Rossinim

Paër zadebiutował w Parmie, a następnie przebywał w Wiedniu w latach 1798–1802, następnie w Dreźnie, gdzie zauważył go Napoleon i zaprosił do Paryża w 1807 r., gdzie jego uczennicą była cesarzowa Marie-Louise. Był bardzo aktywnym uczestnikiem życia muzycznego w stolicy Francji, piastował wiele zaszczytnych funkcji. Jego opera *Leonora, ossia L'amore conjugale* (Drezno, 1804) była prekursorem *Fidelii* Beethovena. Jego oratorium *Il Santo Sepolcro* było wystawione w Wiedniu w 1803 r., następnie wykonano je również w Dreźnie w roku 1807. Libretto napisał Abate Pietro Bagnoli,

kontynuator najlepszych tradycji wywodzących się od Metastasia – protagoniści opowiadają o uczuciach wywołanych przez cierpienia Chrystusa.

Oratorium Paëra stylistycznie ma wiele wspólnego z operą. Jest dzieło typowe dla muzyki włoskiej z przełomu XVIII i XIX w., którą grano w Wiedniu i która niewątpliwie miała wpływ na Beethovena.

Wydawca poprzedził oratorium Paëra krótkim utworem wspomnianego na wstępie Mayra – *Invitio*. Utwór ten poprzedził prowadzone przez Mayra w Bergamo wykonanie *7 Ostatnich słów Chrystusa na Krzyżu* Haydna.

Założony w 2003 r. przez Franza Hauka Simon Mayr Chorus and Ensemble bardzo dobrze sprawdza się w tym repertuarze. Zarówno fragmenty czysto instrumentalne, jak i z towarzyszeniem chóru, są na najwyższym poziomie wykonawczym. Dramaturgia albumu bardzo ciekawie rozwija się, muzyka opowiada tragiczną historię Zbawiciela. Na szczególne wyróżnienie ze względu na piękny śpiew zasługują Cornelia Horak jako Magdalena oraz Jens Hamann jako Józef z Arymatei. Słowa uznania należą się Franzowi Haukowi za wybór bardzo ciekawego repertuaru oraz jego wzorcowe wykonanie.

Album ten stanowi świetną prezentację oratoryjnej muzyki włoskiej z przełomu XVIII i XIX w. i wart go mieć, w szczególności, że kosztuje niewiele.

Stanisław Lubliński

POLISH VIOLIN MUSIC

Utwory: Zarzyckiego, Noskowskiego, Drożdżewskiego, Góreckiego, Paderewskiego, Lutosławskiego, Lipińskiego Kinga Augustyn, skrzypce; Efi Hackney, fortepian

Naxos 9.70192 • w. 2013 • 79'45"

★★★★★

Cieszę się bardzo, że owo nagranie pojawiło się w normalnej postaci kompaktu w pudełku, jako że w momencie premiery przed rokiem na stronie wytwórni Naxos widniała informacja, że będzie dostępne jedynie w formie cyfrowej. Wolę po-

znawać muzykę w tradycyjny sposób, czyli wkładając krążek do odtwarzacza i czytając książeczkę doń dołączoną, a nie przez ściąganie plików na dysk komputera. Różni się zatem pod tym względem od niektórych zafascynowanych ową metodą wszechwiedzących redaktorów radiowych, próbujących popisać się pseudo-nowoczesnością i znajomością rzekomych trendów. Sądzę, że album w tradycyjnej fizycznej formie, do którego przyzwyczajeni są melomani, a przynajmniej ten będący przedmiotem mojej recenzji, lepiej spełni swoje zadanie, jakim jest promocja polskiej muzyki w świecie.

Dzięki znakomitemu duetowi artystów młodego pokolenia – absolwentki słynnej Juilliard School of Music z Nowego Jorku, pochodzącej z Wrocławia, skrzypaczki Kingi Augustyn, oraz izraelskiego pianisty Efię Hackmeya, mamy do czynienia z jedną z najciekawszych pozycji kameralnych wypełnionych w całości polskim repertuarem. Dobranym zresztą z wielkim smakiem i fenomenalnie zagranym. Zamieszczone utwory można podzielić na trzy kategorie tematyczne (stylistyczne): dzieła kompozytorów dziewiętnastowiecznych (*Mazurki, Introdukcja i Krakowiak, Introdukcja i Polonez, Romans* Aleksandra Zarzyckiego, *Chanson ancienne* Zygmunta Noskowskiego, *Chanson* Ignacego Jana Paderewskiego), klasyków XX w. (*Recitativo e Arioso* Witolda Lutosławskiego, *Sonatina, Wariacje* oraz *Mała fantazja* Henryka Mikołaja Góreckiego), jak też te skomponowane wyłącznie na skrzypce solo, eksponujące pierwiastek wirtuozowski-techniczny, zarówno przez najstarszego z zaprezentowanych twórców (*Impromptus* op. 34 Karola Lipińskiego), jak



POLISH & NORWEGIAN COMPOSERS
New Chamber Works
Utwory: Domurata, Øhrna, Fabiańskiej-Jelińskiej, Zdrojek-Suchodolskiej, Røshola, Kroschela, Citaka

Acte Préalable AP0294 • w. 2013, n. 2013 • 56'05"
 ★★★★★

Najnowsza płyta wytwórni Acte Préalable poświęcona jest powstałej w latach 2012–2013 muzyce kameralnej kompozytorów polskich i norweskich. Znakomita większość utworów wykorzystuje flet (wyjątek stanowią *Arabeska II* Fabiańskiej-Jelińskiej oraz *Zarabanda* Øhrna), jako że pisane one były z myślą o projekcie Europejskie Forum Fletowe. Mamy więc flet z fortepianem, trio fletowe, zespół dwóch, a nawet czterech fletów. Spośród siedmiorga kompozytorów, jakich dzieła znalazły się na płycie, aż pięćoro posiada polskie pochodzenie – wszyscy oni są związani z Akademią Muzyczną w Poznaniu; dwoje pozostałych twórców to Norwegowie. Prezentowane dzieła wykorzystują najczęściej tradycyjne środki, często utrzymane są w stylistyce neoklasycy. Program płyty otwiera *The Noon-Witch* na flet i fortepian Adama Domurata. Wykorzystując klasyczne środki kompozytorskie i nawiązując do nurtu repetytywności, twórca maluje przed nami piękny pejzaż. Interesujące są te fragmenty, zwłaszcza w partii fortepianu, w których kompozytor jakby wprowadzał skale modalne... Całość została skrojona z wielką fantazją i pozostaje na długo w pamięci odbiorcy.

Kolejnym prezentowanym dziełem jest *Trio* na flet, skrzypce i fortepian Konrada Mikala Øhrna, najstarszego z kom-

pozytorów. To krótka i zwięzła miniatura, nieco groteskowa w swym charakterze, bardzo tradycyjna w brzmieniu i miła dla ucha. Odmianą stylistykę prezentują dwie *Arabeski* Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej. Choć kompozytorka nie zrywa z tradycją, lecz w bardzo twórczy sposób wykorzystuje jej zdobycze, jej miniatury zdają się być odważniejsze aniżeli poprzedzające je utwory. Można też odnieść wrażenie, że w większym stopniu, aniżeli Domurat, czy Øhrn, poszukuje ona równowagi pomiędzy rytmem, melodią i harmonią; ta ostatnia traktowana jest u niej w bardzo interesujący i twórczy sposób, wywodząc się z najlepszych neoklasycy. *Arabeska I* na flet i fortepian zwraca uwagę podkreślonym aspektem motorycznym; pod względem melodycznym, kompozytorka operuje tutaj raczej motywami i frazami, niż dłuższymi tematami, w *Arabesce II* na puzon i fortepian linie te zdają się być dłuższe, a partia instrumentu prowadzącego w środkowej części posiada bardziej śpiewny, kantylenowy charakter. Być może też partie puzonu i fortepianu są ciekawiej skonstruowane, aniżeli fletu i fortepianu.

Interesującą kompozycją są *Impressions* na dwa flety Agnieszki Zdrojek-Suchodolskiej, niezwykle frapujące w brzmieniu. Utwór posiada piękny, medytacyjny charakter, choć autorka wprowadza elementy napięcia oraz krótkie, zrytmizowane, taneczne niemal ustępy, znakomicie współgrające z całością pod względem dramaturgicznym.

Ciekawa brzmieniowo jest także kompozycja Andersa Torgunruda Røshola, *Glimpsing through blue* na flet, skrzypce i fortepian, utwór pod każdym niemal względem odmienny od, pisanego na ten sam skład, *Tria* Øhrna: nowoczesny, sonorystyczny, w interesujący sposób zharmonizowany, choć mogący budzić wątpliwości jeśli chodzi o potraktowanie formy.

W podobny sposób można by krótko scharakteryzować *Tauen* na flet i fortepian Ar-

tura Kroschela. Utwór ten, z ciekawie potraktowanym aspektem motorycznym, zdaje się w większym stopniu intrygować odbiorcę, aniżeli dzieło Røshola, pozostawia głębsze wrażenie. W każdym razie, to właśnie kompozycje Kroschela i Røshola, spośród wszystkich zaprezentowanych na płycie dzieł, w największym stopniu odchodzą od tradycji.

Po nich, *Zarabanda* na klarinet, wiolonczelę i fortepian Øhrna, brzmi niczym muzyka Bacha, Rameau, czy Couperina; pięknie uchwycony taneczny, barokowy idiom! Z tym, że jest to raczej barok Ravela (*Nagrobek Couperina*), czy Strawińskiego (*Apollo i muzy*)...

Program płyty zamykają dwie krótkie kompozycje Tomasa Citaka: *Koko* oraz *Virkoko* na cztery flety. Są to wdzięczne, stylizowane miniatury, urzekające prostotą. Ich taneczność posiada uroczy, rustykalny charakter. Kompozytor używa także interesujące efekty brzmieniowe, zwłaszcza w *Virkoko*.

Wykonawcami prezentowanych utworów są różni artyści: fleciści: Ewa Murawska, Natalia Chudzicka, Áshildur Haraldsdóttir, Marek Kokowski, Lars Asbjørnsen, Andrzej Łęgowski oraz Ewa Mizerska, puzonista Wojciech Jeliński, klarnecista Paweł Krocze, skrzypek Mariusz Derewecki, wiolonczelistka Natalia Makuch, a także pianiści Nina Margrét Grímsdóttir, Maciej Mazurek, Grzegorz Rudny oraz Hanna Tarchała. Ich kreacje utrzymane są na wysokim artystycznie poziomie.

Całość została ładnie wydana (okładkę zdobi piękne zdjęcie wykonane przez Stanisława Lublińskiego), chociaż wykonanym utworom przydałyby się krótkie komentarze. Płyta posiada jednak bardzo optymistyczny wydźwięk, bowiem jakość i walory artystyczne zaprezentowanych kompozycji są naprawdę wysokie!

Łukasz Kaczmarek

i najmłodszego z nich (*Dwa kaprysy* Piotra Drożdźewskiego).

Już od pierwszych dźwięków otwierających kompakt *Mazurków* Aleksandra Zarzyckiego poczułem się oczarowany jakością gry Kingi Augustyn i wspaniałego brzmienia jej skrzypiec. Nie ma w książeczce informacji, jakim instrumentem się posługuje, ale rzadko kiedy słuchając mistrzów smyczka odczuwam taką przyjemność! Dodawszy do tego wspaniałą śpiewność tonu, całkowite wniknięcie w stylistykę dzieł i perfekcyjną, błyskotliwą technikę, mamy kreację wybitną, najwyższej miary. Zachwyca ona zarówno w kompozycjach nastrojowych, salonowych, tych inspirowanych polskim folklorem z imponującą melodyką i rytmiką, jak i w wymagających technicznie dziełkach na skrzypce solo. Solistka poradziła sobie z nimi wyśmienicie, ale nic dziwnego, skoro ma już na koncie np. płytę z *24 Kaprysmi* Paganiniego. Bezbłędnie operuje dynamiką, kontrastami w warstwie ekspresji i grą w różnych rejestrach, co podziwiać można przede wszystkim w działach dwudziestowiecznych, kompozycjach Góreckiego zaś w szczególności. Nie sposób nie docenić udziału izraelskiego pianisty. Z naszą skrzypaczką tworzy świetny duet, z ich kreacji przebijają entuzjazm, brak rutyny, a wszystkie pozytywne aspekty ich współpracy podkreśla bardzo dobra realizacja dźwiękowa nagrania, pozwalająca obu instrumentom brzmieć w pełnej krasie.

Dodatkowym atutem, oprócz wyśmienitego wykonania, jest też sam repertuar, będący co prawda tylko wycinkiem z przebogatej polskiej literatury wiolinistycznej, ale za to bardzo atrakcyjnym w odbiorze i interesującym przede wszystkim dla zagranicznych odbiorców. Również krajowi słuchacze dzięki płycie Naxosu będą mieli powody do zachwytów i zdumienia – dlaczego np. tak doskonale napisane kompozycje Aleksandra Zarzyckiego mają dopiero tu swoją premierę fonograficzną i dlaczego nie stanowią od dawna ważnej części repertuaru skrzypków polskich i światowych?

Paweł Chmielowski

Beethoven – Symfonia nr 8
• Strauss – 4 letzte Lieder
Bartók – Koncert na orkiestrę
Elizabeth Schwarzkopf, sorpan
Berliner Philharmoniker • *István Kertész, dyrygent*

Orfeo C 881 132 B • w. 2013, n. 1962
 • 88'27"
 ★★★★★

Znaczącą częścią produkcji wytwórni Orfeo jest dokumentalna seria przypominająca ważne muzyczne wydarzenia na słynnym festiwalu w Salzburgu. Do ostatnio wydanych albumów zaliczyć należy ten z zapisem koncertu, który miał tam miejsce 11 sierpnia 1962 r. Wystąpili Filharmonicy Berlińscy, stały gość owej imprezy, ale tym razem nie pod dyrekcją swojego szefa, Herberta von Karajana, lecz młodego, bo 32-letniego i robiącego już zawrotną karierę dyrygentką Węgry, Istvána Kertésza. Solistką była doskonale znana nie tylko tamtejszej publiczności Elisabeth Schwarzkopf.

Program ułożono bardzo interesująco, składał się z żelaznych pozycji symfonicznego repertuaru, choć dwa tytuły w owym czasie były uznawane za muzykę współczesną, powstała stosunkowo niedawno: *Cztery ostatnie pieśni* Richarda Straussa (1948) oraz *Koncert na orkiestrę* Béli Bartóka (1943). Całość otworzyła fenomenalna *VIII Symfonia F-dur* op. 93 Ludwiga van Beethovena. Doprawdy ciekawy zestaw, dający dyrygentowi oraz orkiestrze okazję do popisania się wszechstronnością i zaprezentowania swoich walorów w każdym z punktów programu.

Najlepsze wrażenie na mnie wywarła *Symfonia*, zagrana w bardzo dobrych tempach, z dużą wyrazistością i zaangażowaniem, a przy tym bardzo starannie odczytana pod kątem wierności partyturze. Przyznam się, że niezwykle wysoko sobie cenię *Ósmą*, uważając ją za jeden z największych utworów Beethovena, tak więc mistrzowskie wykonanie światowej sławy orkiestry oraz wielkiego dyrygenta sprawiło mi wiele satysfakcji. Interesująca również okazała się kreacja *Pieśni* Straussa z wybitnym udziałem sopranistki Elisabeth Schwarzkopf, która dopiero jakiś czas później

dokonała z Georgiem Szellem słynnego nagrania płytowego owych wokalnych pereł. Tutaj możemy podziwiać jej piękny głos w całej pełni i na szczycie możliwości interpretacyjnych, słycać wyraźnie wielki emocjonalny ładunek zarówno samej muzyki, jak i zaangażowania śpiewaczki i muzyków. Triumfem Berlińczyków oraz Kertésza okazała się ostatnia pozycja programu – arcydzieło muzyki XX w., *Koncert na orkiestrę* Bartóka. W podejściu wielkiego dyrygenta słycać z jednej strony doskonale przygotowanie koncepcyjne i analityczne podejście, z perfekcyjną znajomością partytury na czele, z drugiej zaś nie ma tu suche go, bezdusznego dyrygowania, co więcej, kreacja tchnie pasją i empatią dla dzieła. I Filharmonicy, i kapelmistrz pokazują się tu z najlepszej strony, a finał utwory wręcz oszałamia wirtuozerią i blaskiem – burzliwe brawa publiczności są tu całkowicie na miejscu.

Choć dźwięk nagrania ma ponad 50 lat i jego wiek daje o sobie znać, to znakomita kreacja na Festiwalu w Salzburgu z sierpnia 1962 r. należy do tych ponadczasowych, z którymi warto się zapoznać. Dobrze, że wytwórnia Orfeo udokumentowała na płytach owo nadzwyczajne wydarzenie artystyczne.

Paweł Chmielowski

ELFRIDE TRÖTSCHEL

Pieśni: Hindemitha, Mahlera, Regera Schuberta, Straussa, Schumaha

Profil PH13050 • w. 2013 • n. 1944/50/56
 • 126'00"
 ★★★★★

Kontynuowana od paru lat seria archiwalnych nagrań w swym najnowszym albumie przypomina głos znakomitej śpiewaczki, przedwcześnie zmarłej sopranistki, Elfride Trötschel. Tym razem prezentowane są dwa koncerty estradowe artystki w pieśniach: pierwszy – zarejestrowane nagranie jej recitalu z 1949 r. (zapis prywatny), drugi – nagranie ostatniego (jak się potem okazało) koncertu w Dreźnie (18 VI 1956 r.).

Artystka urodziła się 21 XII 1913 r. w Dreźnie. Przedwcześnie

śmierć jej ojca Alberta (wieloletni chórzysta Opery Drezdeńskiej) miała wielki wpływ na psychikę osieroconego dziecka (miała wtedy 9 lat), musiała zmieniać rodziny zastępcze. Wszystko to ogromnie przeżyła. Naukę śpiewu odbyła w Dreźnie u Sophie Kühnau-Bernard, Doris Winkler i Paula Schöfflera. W roku 1933 Karl Böhm zaprosił ją do drezdeńskiej Semperoper, gdzie rok później zadebiutowała na scenie w partii Anusi w *Wolnym strzelcu* Webera. W Dreźnie pozostała do roku 1950. Potem na krótko związała się z Operą w Berlinie (1951–1952). Gościnnie śpiewała na wielu scenach europejskich, m.in. Wiednia, Londynu (Covent Garden), Florencji, Salzburga, Neapolu, Glyndebourne, Lizbony, Marsylii i oczywiście na scenach niemieckich. Od roku 1949 często pracowała z wybitnym dyrygentem Otto Klempererem, który wysoko cenil jej interpretację. Mawiał „żadna z sopranistek nie potrafi ukształtować postaci tak serdecznie i gorąco, a przy tym dziewczęco – jak Trötschel”. Ze sceną drezdeńską artystka pożegnała się partią Ewy w *Śpiewaczkach norymberskich* Wagnera (luty 1953 r.). Zmarła w Berlinie 20.08.1958 r. (prawdopodobnie przyczyną przedwczesnego zgonu był złośliwy nowotwór). W swym repertuarze operowym artystka miała m.in. partie Sophie (*Kawaler z różą*), Zdenka (*Arabella*), Margiana (*Cyrulik z Bagdadu*), Pamina (*Czarodziejski flet*), Micaela (*Carmen*), Rusałka w operze Dworzaka, Jaś (*Jaś i Małgosia*). Dysponowała pięknym w barwie i swobodnym w brzmieniu sopranem liryczno-dramatycznym. Jej głos ceniono za delikatność, subtelność, wytworność i blask.

Prezentowane na omawianych płytach nagrania powstały w apogeum twórczym śpiewaczki i udowadniają, iż kojarzenie jej wyłącznie z sceną operową jest niewłaściwe. Okazuje się bowiem, że artystka wspaniale interpretuje pieśni Maxa Regera, Richarda Straussa, Gustava Mahlera, Paula Hindemitha, Franciszka Schuberta i Roberta Schumanna. Przy fortepianie towarzyszą jej Hans Löwlein, Hubert Giesen, Richard Krauss.

Druga płyta przynosi wybór pieśni Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Hugo Wolfa oraz kilka arii operowych: Zuzanna (*Wesele Figara*), Butterfly (*Madama Butterfly*), Mimi (*Cyganeria*) i Rusalka z opery Dworzaka. W tak różnych emocjonalnie pieśniach zadziwia ciepła i głęboka interpretacja, stylowość i krystaliczne brzmienie głosu oraz doskonała dykcja śpiewaczki. A te dodane cztery arie operowe ukazują głos pełny ekspresji i dramatycznych możliwości.

Jacek Chodorowski

**CHOPIN – ZARĘBSKI – PADEREWSKI
Piano Recital**

Paweł Wakarecy, fortepian
CD Accord ACD 190-2 • w. 2013 • 62'38"
★★★★★

Podczas ostatniego Konkursu Chopinowskiego Paweł Wakarecy dał się poznać jako jedna z najciekawszych osobowości artystycznych. Ten wielce utalentowany pianista debiutuje obecnie na rynku fonograficznym w barwach wytwórni CD Accord. Na program swego recitalu artysta wybrał utwory Fryderyka Chopina, Juliusza Zarębskiego oraz Ignacego Jana Paderewskiego. Każdy z nich sam był wybitnym pianistą, zaś w repertuarze tak Zarębskiego, jak i, zwłaszcza Paderewskiego, czołowe miejsce zajmowała muzyka Chopina. Paweł Wakarecy swój program otwiera dwoma miniaturami Paderewskiego: *Au Soir* op. 10 nr 1 oraz *Polonezem H-dur* op. 9 nr 6. W pierwszym utworze artysta zachwyca subtelnością, wrażliwością na barwy i pięknem dźwięku. Znakomicie ukazuje prostotę i niewinny wdzięk tej kompozycji. Druga miniatura pod palcami Wakarecego brzmi lekko i klarownie, a odwołania do Chopina są tutaj oczywiste. Kolejnym punktem programu jest *Wielki Polonez Fis-dur* op. 6 Juliusza Zarębskiego, który pianista wykonuje z wielkim wyczuciem i wytwornością. Potem następuje cała część Chopinowska, obejmująca sześć wybranych *Preludiów* op. 28, dwa *Nokturny* oraz trzy *Polonezy*. Niezwykle jest początek tej Chopinowskiej sekcji – *Preludium C-dur* op. 28

nr 1: jakby nieśmiało, „skradające się”, wyjawiające jedynie namiastkę tego, co ma się wydarzyć w kolejnych numerach. To interpretacja bardzo indywidualna, różna od pozostałych! Znakomicie brzmią wszystkie utwory liryczne, które artysta wykonuje z wielką delikatnością, troską o szczegóły i wyczarowując odpowiedni nastrój. Takie są oba *Nokturny*, ale również *Preludia: a-moll, c-moll i E-dur*. W pozostałych prezentowanych kompozycjach również nie brak poezji; tyczy się to zwłaszcza wczesnego *Poloneza gis-moll*. Artysta zachwyca tutaj świetnymi figuracjami. Ale nie brakuje mu również wyczucia dramatyzmu, co najlepiej objawia się w *Polonezie fis-moll* op. 44. Przy tym nie traci wewnętrznej dyscypliny, nie popada w emfazę, do wykonania nigdy nie zakrada się chaos. I trudno wyobrazić sobie bardziej spektakularne zwieńczenie recitalu, niż *Polonez A-dur* op. 40. Wakarecy jest w tym utworze ekstrawertyczny, wylewny, prezentuje przy tym doskonałą technikę.

W całości otrzymujemy zatem świetny recital pianisty młodego, zaliczającego się jeszcze do grona debiutantów, lecz już dojrzałego. Bo Paweł Wakarecy należy z pewnością do tych artystów, którzy mają wiele ważnych rzeczy do powiedzenia!

Łukasz Kaczmarek

Książki

John Cage – Przeludnienie i sztuka

Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 84

John Cage należy do najciekawszych i najbardziej kontrowersyjnych postaci muzycznych XX w. Tak za swego życia, jak i dziś, spotyka się on z krańcowo odmiennymi ocenami, wymykając się zarazem wszelkim definicjom. Krzysztof Kwiatkowski swój artykuł *John Cage – za i przeciw* rozpoczyna pytaniem: „Kim był John Cage?”. Bo istotnie, trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć tę kwestię. Czy był kompozytorem, czy też filozofem, wyrażającym poprzez muzykę swe abstrakcyjne idee?

A może muzycznym grafikiem? Czy w ogóle zasadnym jest określenie go mianem artysty? A może, jak Schoenberg, należałoby nazwać Cage'a „muzycznym wynalazcą”? Stereotypowość każdego z tych określeń, nie pozwala nam na użycie ich, uprzednio nie wyznaczywszy dużego przedziału ufności. I nie ma tu znaczenia, czy naszej interpretacji poddawać będziemy dzieło muzyczne Cage'a, czy graficzne (malarskie), czy też literackie.

Do zapoznania się z tym ostatnim zaprasza nas Biuro Literackie. Publikacja zawiera cztery „kompozycje słowne” Cage'a: *Manifest, 45' dla prelegenta, 2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu oraz Przeludnienie i sztuka*.

Manifest odebrać można jako wyraz muzycznych idei autora, którego celem było skłonienie odbiorcy do przededefiniowania percepcji dzieła muzycznego, odkrycia nowego, odmiennego sposobu słuchania. Powszechnie znaną rzeczą jest treść zlyczenia, jakie Cage składał brykanom: „Happy New Ears!”.

45' dla prelegenta to rodzaj performansu: utwór literacki skomponowany w sposób podobny do wzorca muzycznych dzieł dojrzałego Cage'a. Tekst składa się z rozsypanych sekwencji rządzących się nową logiką, a przez co w nowy, odmienny sposób, uwydatniający pewne frazy. Słowu towarzyszą tutaj „hałasy i gesty” zapisane w postaci didaskaliów, a całość została ujęta w ścisłe ramy czasowe. Podstawę wyznaczenia wszystkich składowych stanowiły wyniki operacji losowych.

2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu przeznaczone były do druku, stąd dużą rolę odgrywa tutaj forma graficzna. To krótki, 2-stronicowy utwór, w którym zasadę wyznaczającą kształt całości stanowiły niedoskonałości papieru, zaś ilość słów – operacje losowe.

Z kolei *Przeludnienie i sztuka* jest mezostychem, w którym środkowe litery tworzą tytuł utworu: odpowiednio zwielokrotniony. Całość zaś podzielona została na swego rodzaju segmenty wyznaczone kolejnymi

literami tytułu: wspaniały efekt wielowymiarowości!

Całość została znakomicie przełożona przez Andrzeja Sosnowskiego i stanowić może świetną wizytówkę idei Johna Cage'a: nie tylko literackich, nie tylko kompozytorskich, nie tylko malarskich (okładka przedstawia obraz Cage'a *Changes and Disappearances #31*), nie tylko artystycznych, ani nawet filozoficznych, lecz po prostu Cage'owskich!

Łukasz Kaczmarek

Lutosławski. Skrywany Wulkan

Edward Gardner, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen i Antoni Wit w rozmowie z Aleksandrem Laskowskim
słowo wstępne: Julia Hartwig
Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2013

Rok Witolda Lutosławskiego przyniósł nie tylko liczne płyty, ale także interesujące pozycje książkowe, jak choćby omawiany zbiór wywiadów (czy też raczej rozmów) z kilkoma znakomitymi dyrygentami, którym przyszło zetknąć się i współpracować z wybitnym kompozytorem. Tytuł – zresztą zaczerpnięty z jednej z rozmów – mógłby sugerować jakąś tajemnicę, o niemal sensacyjnym posmaku, właśnie ujawnioną przez autora. Jednak nic takiego nie ma miejsca, zresztą oczekiwanie tego rodzaju „odkrycia” byłoby chyba co najmniej niestosowne. Krótko mówiąc, książka właściwie nie mówi nam niczego nowego o kompozytorze, że jest postacią wybitną, o ogromnym znaczeniu dla sztuki XX w., a przy tym wnikliwym i inteligentnym obserwatorem, to już przecież wiedzieliśmy. Jeśli ktoś oczekuje szczegółów z życia prywatnego (choć osobiście uważam to za raczej niestosowne), też będzie zawiedziony – Lutosławski bardzo starał się zachować je dla siebie i najbliższych, zatem jego wolę bezwzględnie należy uszanować.

Czterej rozmówcy (Edward Gardner, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen i Antoni Wit) to znakomici dyrygenci, więc ich kontakty (a w zasadzie trójki z

nich, bowiem Gardner nigdy nie zetknął się z Lutosławskim osobiście) z artystą miały zdecydowanie zawodowy charakter i generalnie takie są też ich wspomnienia. Reprezentują różne pokolenia, ale – co być może nie jest już tak istotne – są zdecydowanie młodszy od Lutosławskiego, który jest w związku z tym dla nich mistrzem i wzorem. Ten ogromny szacunek, uznanie i pewne poczucie dumy (wynikające z faktu kontaktów z kompozytorem, czy nawet pewnej z nim zażyłości) to elementy wspólne wszystkich rozmów, co jednak zasługuje na szczególne podkreślenie – nie ma w nich mowy o żadnej poufałości. Jest za to ogromny respekt, niekiedy nawet jakiś subtelny rodzaj onieśmienia.

Szczególnie interesujące wydają się z jednej strony wzajemne relacje Lutosławskiego z dyrygentami, charakter współpracy i to jak sam autor traktował swoją muzykę – z drugiej zaś pokazanie jakim był człowiekiem, właśnie w kontaktach z innymi postaciami świata muzycznego.

Poznajemy cztery różne spojrzenia, opinie o kompozytorze i jego muzyce – opatrzone zresztą bardzo interesującym wstępem Julii Hartwig. Spośród nich nieco wyróżnia się to, które prezentuje Edward Gardner, znający Lutosławskiego jedynie poprzez muzykę i relacje innych osób – być może jednak dzięki temu właśnie jego wypowiedź jest najmniej zabarwiona subiektywnym postrzeganiem wybitnego artysty. Niewątpliwie

jest to jednak książka dla nieco bardziej wnikliwych melomanów, którzy słuchanie płyt, czy bywanie na koncertach chciałoby wzbogacić pewną dawką dodatkowej wiedzy. Udało się przy tym uniknąć specjalistycznych, wręcz fachowych uwag warsztatowych, zrozumiałych jedynie dla zawodowych muzyków i w sumie na pewno mniej atrakcyjnych dla większości potencjalnych odbiorców – dzięki temu książkę czyta się dość lekko i wręcz zachęca ona do sięgnięcia po muzykę, by sprawdzić zawarte w niej stwierdzenia. Czy czegoś jednak nie zabrakło?

Cóż, w sumie mamy do czynienia jakby z czterema laurkami, nie żeby Witold Lutosławski na nie zasługiwał,

ale może przydałoby się nieco więcej anegdot, wydarzeń mniej znanych, a wartych opowiedzenia. Także strona graficzna mogłaby być nieco bogatsza, szczególnie gdy myślimy o zdjęciach – jest ich niewiele i szczerze mówiąc raczej luźno wiążą się z treścią rozmów. To jednak drobiazgi. Książka na pewno przypadnie do gustu miłośnikom twórczości kompozytora, choć dla dopiero zaczynających swoją przygodę z tą muzyką raczej nie stanie się przewodnikiem (ale też nie w tym celu powstała).

Dariusz Mazurowski

Krzyżówka nr 49/czerwiec 2014

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															

Rozwiązanie krzyżówki nr 48 z maja 2014 r.

Katarzyna Dondalska

plyty otrzymują:

Magdalena Czarnecka, Iława;
Ireneusz Nawrot, Mszana Dolna;
Marta Szymula, Lublin.

filmowej; H-5) Jacob ..., niderlandzki kompozytor XV-XVI w.; I-11) Czas jak ..., przebój Niemena; J-1) Iwan ..., wokalista, były członek zespołu Ivan i Delfin; L-1) narodowy taniec bułgarski; L-7) Józef ..., polski dyrygent i kompozytor, uczeń Elsnera; Ł-13) dźwięk „g” z bemolem; M-1) Zbigniew ..., saksofonista jazzowy; N-11) „Andrzej i ...” polski zespół wokalo-instrumentalny.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-E, 7-G, 1-J, 2-M, 5-B, 4-Ł, 6-B, 3-H, 7-D, 4-Ł, 13-N, 14-B, 15-H, 14-N.

Prosimy nadsyłać e-maile z odpowiedziami do 15 bieżącego miesiąca.

STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas
info@finecms.pl

☎ zadzwoń
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę
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 Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: acteprealable@wp.pl

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

④ Universal Music Polska Sp.
z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególty: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie 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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – kwiecień 2014 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – DANIEL HOPE

Teresa Bąk, Warszawa; **Maria Czaplinska**, Zielona Góra; **Stanisław Danisz**, Olsztyn; **Jan Fraszynski**, Piaseczno; **Zenon Gawroński**, Piła; **Feliks Małkowski**, Leszno; **Józef Nawrocki**, Rzeszów; **Halina Rybicka**, Szczecin; **Anna Stanisławska**, Iława; **Janusz Zakrzewski**, Nowa Huta.

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

Konkurs płytowy UNIVERSAL MUSIC POLSKA DAVID GARRETT

Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadeśle na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście tego konkursu. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

W którym roku miał miejsce debiut fonograficzny Davida Garretta?



David Garrett

Nowości w dystrybucji CMD

hmGold



LES TRÉSORS harmonia mundi THE TREASURES

nowe tytuły w serii • najlepsze nagrania z katalogu • ekskluzywna szata graficzna • atrakcyjna cena

10 nowych tytułów wydanych w złotej serii Harmonii Mundi



Harmonia Mundi HMG 501308.09



Harmonia Mundi HMG 501341



Harmonia Mundi HMG 501544.45



Harmonia Mundi HMG 501595



Harmonia Mundi HMG 501816



Harmonia Mundi HMG 501822



Harmonia Mundi HMG 501837



Harmonia Mundi HMG 502022.23



Harmonia Mundi HMG 508398.99



Harmonia Mundi HMG 508462.63



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

Kolejna płyta Marcina Murawskiego z muzyką Michaela Kimbera już w sprzedaży

od lewej:
z przodu: Krzysztof Spychała, Katarzyna Stroińska-Sierant,
Alicja Guściora, Ewa Tracz
z tyłu: Martyna Kowzan, Marcin Murawski, Eugeniusz Dąbrowski



Akademia Muzyczna
im. L. Pasteura w Poznaniu

D'Addario

Marcin Murawski and his
students play D'Addario
viola strings (Kaplan, Zyex)
exclusively!

**WSPÓLNOTA
GDANSKA**

Patronat medialny

Muzyka21



Wcześniej ukazały się:



więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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