

Aida w Wiedniu • Muzyczny most Białystok-Bergen • Co nowego w Acte Préalable?

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 5 (190)  
maj 2016  
ROK XVII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Yehudi Menuhin

Nieskończona podróż

Edward  
Łodwigowski  
muzyka  
fortepianowa

Peter  
Maxwell  
Davies  
in memoriam

Gaetano  
Donizetti  
Faworyta



## Maurizio Pollini

Intelekt i perfekcja





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

Acte Préalable  
AP0354

**Otton Mieczysław Żukowski**  
**Opera omnia religiosa 4**

world premiere recording




Anna Fabrello • Robert Kaczorowski • Ewa Rytel • Tomasz Zając  
Strzyżowski Chór Kameralny • Grzegorz Oliwa

Acte Préalable  
AP0355

**Zygmunt Noskowski**  
**Piano Works 2**

Cracoviennes op. 2 • Les sentiments op. 14 • En pastel op. 30  
Polnishes Wiegenlied op. 11 • Aquarelles op. 20

world premiere recording




Anna Mikolon

Acte Préalable  
AP0356

**Józef Michał Poniatowski**  
**Mass in F**

world premiere recording



Barbara Lewicka Wójcik • Donata Zuliani • Mateusz Kolos • Robert Kaczorowski • Michał Kaleta  
Zespół Wokalny Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku • Przemysław Staniżawski

Acte Préalable  
AP0357

world premiere recording



**Juliusz Łuciuk**  
*Memories...*  
*lyrical,*  
*sentimental,*  
*carefree*

Bożena Haraśimowicz, soprano  
Krystyna Pyszkowska, piano

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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

**N**iedawna decyzja Ministra Kultury o odwołaniu pana Grzegorza Gaudena ze stanowiska dyrektora (zajmowanego od 2008 r.) Instytutu Książki (założonego w 2004 r. przez MKiDN) wywołała sporo kontrowersji w środowisku pisarzy, znajomych i współpracowników dyrektora i zaowocowała listem otwartym. Nie ma się co temu dziwić – każda próba ingerencji państwa w struktury skostniałych, kosztownych, ale zapewniających niezłe utrzymanie wielu osobom, państwowych instytucji spotyka się ze sprzeciwem. Protestujący nie interesują się, jaka jest kondycja finansowa firmy, czy odwoływane osoby doprowadziły ją do rozkwitu, czy też upadku. Ich interesuje tylko interes własny, na który, według nich, mają się zrzucić wszyscy podatnicy.

**M**inisterstwo, które odpowiedziało na wspomniany list otwarty, a treść zamieściło na swojej stronie internetowej, przypomina, że jednym z celów statutowych Instytutu Książki jest popularyzacja czytelnictwa. Jednocześnie podaje, że w roku 2015 tylko 37% Polaków przeczytało co najmniej jedną książkę, choć rok wcześniej ten wskaźnik wynosił 43%. Ilość osób korzystających z bibliotek zmalała o 8% w tym samym okresie. Jednocześnie w wyniku kontroli przeprowadzonej w Instytucie okazało się, że budżet został przekroczony o 600 000 zł.

**J**ak nie zgodzić się więc z Ministerstwem, które broni przecież naszych pieniędzy? Jednakże tylko naiwny uwierzyłby w dobre intencje obecnej władzy. Pan Gauden jest tylko pretekstem. Chodzi przecież nie o to, by Polacy więcej książek czytali, bo tego żadna władza nie zmieni, ale o to, by zrobić miejsce dla swoich. Instytucje w rodzaju Instytutu Książki nie

służą przecież celom statutowym, ale zatrudnianiu swoich. Polacy rzeczywistość czytają niewiele. Ale wystarczy spojrzeć się pozycjom wydawanym przez Instytut, by zorientować się, że nie one podniosą poziom czytelnictwa.

**T**o nie państwo powinno się zajmować wydawaniem książek, tak jak nie zajmuje się robieniem butów, dojeniem krów, czy też ubojem trzody chlewnej. Państwo powinno tworzyć warunki dogodne do tworzenia wszelkiego rodzaju organizacji, instytutów, związków twórczych, ale nie powinno tego finansować. Co najwyżej wspierać konkretne wydarzenia, i to po bardzo dokładnym rozważeniu, nie tak jak obecnie, kiedy to wsparcie dostaje ten kto najgłośniej krzyczy i ma kontakty w kręgach rządowych, a nie ten, który naprawdę ma coś ważnego do zrealizowania.

**J**eśli literaci uważają, że Instytut Książki jest potrzebny, a pan Gauden jest znakomitym jego dyrektorem, mogą bez żadnych kłopotów stworzyć taką instytucję, ale za własne. Niech to do nich idą zyski z działalności, ale niech również oni pokrywają deficyt. Gdyby każdy z literatów i sympatyków Instytutu dał 1000 zł na jego utrzymanie, zebrało by się wiele milionów. A dzięki dobremu zarządzaniu niewątpliwie stałby się on dochodowym przedsięwzięciem. Ale to tylko utopia – nikt trzeźwo myślący nie zainwestuje własnej złotówki w coś takiego, bo wie, że naszym kraju takie organizacje służą tylko i wyłącznie marnowaniu publicznych pieniędzy!

**C**ałkiem niedawno miała miejsce podobna awantura związana z prywatyzacją Polskich Nagrań. Firma będąca w upadku przez ponad 20 lat przez cały ten okres żywiła setki pracowników i dostawców

nie wyprodukowała w tym czasie niczego znaczącego. Jednocześnie właściciel – państwo – lekką ręką rozdawało dotacje podmiotom prywatnym, które były konkurencją dla Polskich Nagrań. Sami, to znaczy rządzący, zarzneliśmy kurę, która mogła znosić złote jaja! I oto, ledwo firma została sprywatyzowana, okazało się, że może jednak funkcjonować.

**N**ie od dziś wiadomo, że najgorszym właścicielem jest państwo – widać to na przykładzie majątków zagrabionych po II wojnie światowej: czego nie zniszczyli hitlerowcy, do ruiny doprowadziła PRL, a to co mroczne czasy komunizmu przetrwało, znakomicie likwiduje III RP, bez względu na to, kto nią rządzi, kto jest ministrem kultury. Obecny rząd opowiada o patriotyzmie, a można się zapytać: dlaczego nie ma pomysłu na przywrócenie do życia setek, a może i tysięcy, zabytków wciąż niszczących, z których bardzo wiele otrzymaliśmy jako rekompensatę (wraz z Ziemią Odrzańską) za straty wojenne. To czego Niemcy i Rosjanie nie potrafili zniszczyć w czasie wojny tysiącami ton bomb i pocisków, my załatwiliśmy bez jednego wystrzału! Oczywiście to kosztuje. Ale wiele z tych zabytków można w bardzo prosty sposób przywrócić do życia – zamiast budować od podstaw, brzydkie jak noc gmachy państwowych instytucji, można by przenosić je do odrestaurowanych pałaców czy zamków. Czy naprawdę wszystkie instytucje państwowe muszą być w Stolicy? ☹

3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

5 Reflektorem po scenach: Białystok • Kraków • Szczecin • Wiedeń • Praga • Londyn

**CZŁOWIEK**

18 Legendy Polskiej Wokalistyki (55)

Wanda Roessler-Stokowska

Adam Czopek

19 Yehudi Menuhin – Nieskończona podróż – Justyna Midura

22 Maurizio Pollini – Intelpekt i perfekcja – Łukasz Kaczmarek

23 Peter Maxwell Davies in memoriam – Justyna Midura

27 Co nowego w Acte Préalable? – z Janem A. Jarnickim rozmawia Katarzyna Skoczylas

**DZIEŁO**

29 Maestro Donizetti i jego opery (4)

Faworyta

Adam Czopek

**MUZYKA POLSKA**

32 Muzyka fortepianowa Edwarda Łodwigowskiego (1815–1895) – Karol Rzepecki

33 Gabriel Kaczmarek – Msza 1050 – prawykonanie – Dominika Stopczajska

**PLYTOTEKA**

34 Palcem po płycie: Seong-Jin Cho i jego nowy album – Karol Rzepecki

35 Recenzje

**KONKURSY**

54 Krzyżówka – Antoni Rojewski

# Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1989 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 Czaplński, Kazik Jędrzejczak,  
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,  
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,  
Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,  
Damian Sowa, Dorota Staszewicz,  
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,  
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka

Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Maurizio Pollini

fot. © Cosimo Filippini/DG

skład i łamanie

Acte Préalable

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 nadane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

## 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 odciuku 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.

## Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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).

Muzyczny most Białystok-Bergen  
koncert 17.03.2016  
fot. Dariusz Feliński



## Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**BIAŁYSTOK** **O**d marzenia do spełnienia, czyli polsko-norweska muzyczna przygoda. Marzeniem chyba każdego muzyka jest koncertowanie, a wraz z nim dążenie do poszerzania horyzontów myślowych, wzbogacania doświadczeń, poznawania nowych ludzi i lepszego rozumienia otaczającego świata. Dla wielu uczniów z Zespołu Szkół Muzycznych im. Ignacego Paderewskiego w Białymstoku oraz z regionu Hordaland w Norwegii to marzenie właśnie się spełniło. W czasie trwającego 2,5 roku projektu *Polsko-Norweski Inkubator Muzyczny* ponad 100 uczniów z Polski i tyleż samo z Norwegii miało możliwość rozwijania swoich pasji podczas wielu muzycznych spotkań w obu krajach.

Najważniejszym przedsięwzięciem projektowym były warsztaty polsko-norweskiej młodzieżowej orkiestry symfonicznej. Pierwsze spotkanie uczniów z Polski i Norwegii odbyło się w Białymstoku w lutym 2014 r. Młodzież pracowała nad dziełami swoich narodowych kompozytorów – m.in. *Koncertami fortepianowymi e-moll* F. Chopina oraz *a-moll* E. Griega. Wielogodzinne codzienne warsztaty zostały uwieńczone koncertem w wypełnionej po brzegi sali koncertowej. Wspólna praca i spędzanie wolnego czasu zaowocowały pierwszymi przyjaźniami. Goście z Norwegii mogli podziwiać tygiel kulturowy Podlasia podczas wycieczki, w czasie której zwiedzili Muzeum Ikon w Supraślu oraz meczet w Kruszynianach. Wzięli także udział w koncercie Filharmonii Narodowej

w Warszawie. Smutek rozstania osłodziła perspektywa spotkania w czerwcu w Norwegii. W drodze do Manger, gdzie odbyły się kolejne warsztaty, zwiedziliśmy Goeteborg. Jednak prawdziwe wrażenia zaczęły się po wyjeździe z Geilo – rajy dla amatorów sportów zimowych. Z wysokości blisko 1400 metrów n.p.m., na której w czerwcu wciąż zalegał śnieg, podziwiając znajdujący się w oddali lodowiec Hardanger jøkulen, po przejechaniu wielu kilometrów krętymi drogami Gór Skandynawskich dotarliśmy do brzegów fiordu Hardanger, gdzie zwiedziliśmy Centrum Hardangervidda w Øvre Eidfjord. Trudno opisać radość młodzieży, która po kilku miesiącach ponownie spotkała się w Manger. Długość norweskiego letniego dnia sprzyjała integracji młodych artystów, którzy wykorzystywali czas nie tylko na wspólne ćwiczenie, ale też na wielogodzinne rozmowy i spotkania towarzyskie. Zwiedziliśmy wyspę Fedje oraz Muzeum w Troidhaugen – miejsce, w którym mieszkał i tworzył Edvard Grieg. Koncerty odbyły się w Førdehuset w Førde oraz Oseana Kunst- og Kultursenter nieopodal Bergen. Daliśmy też koncert kameralny w Muzeum Ole Bulla na urokliwej wyspie Lysøen. Trzecie warsztaty orkiestrowe odbyły się we wrześniu 2015 r. w Serwach k. Augustowa. Przez pięć dni młodzież polsko-norweska pracowała nad programem koncertowym oraz korzystała z uroków krainy tysiąca jezior, zwiedzając m.in. Klasztor Kamedułów nad Wigrami. Warsztaty zwieńczyły koncerty w PSM I i II st. w Suwałkach oraz

ZSM w Białymstoku. Na program złożyły się pozycje muzyki poważnej (J. Haydn, P. Czajkowski, E. Grieg), utwór M. Bembinowa napisany specjalnie dla uczestników projektu i nie bez powodu noszący tytuł *Objects in Q na orkiestrę kameralną*, 3 utwory laureatów konkursu kompozytorskiego „In modo di Lutostawski” (W. Michno, M. Malca, M. Bałenkowskiego) oraz repertuar z muzyki filmowej (W. Kilar, M. Lorenc). Dodatkową atrakcją były zajęcia z DJ-ingu oraz warsztaty z improwizacji. Ostatnie spotkanie orkiestry odbyło się w Norwegii miesiąc później i zakończyło się koncertami w Bergen oraz Nordheimsund. Na repertuar złożyły się te same pozycje oraz dodatkowo utwór kompozytora norweskiego K. Vaage’a *Fønix*, także napisany specjalnie dla uczestników projektu. Po raz kolejny, tym razem w jesiennej odsłonie, w drodze z Bergen do Oslo młodzież miała okazję podziwiać malownicze i jakże zmienne pejzaże Gór Skandynawskich. Piękne jesienne słońce było niemałym zaskoczeniem nawet dla gospodarzy.

Projekt był adresowany także do młodych kompozytorów, którzy wzięli udział w międzynarodowym konkursie kompozytorskim. Prace najlepszych zostały wykonane przez orkiestrę, zaś laureaci wzięli udział w Campusie kompozytorskim zorganizowanym w czarownym otoczeniu Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach. Korzystając z bliskości Żelazowej Woli odwiedzili dom urodzin Fryderyka Chopina.

Również młodzi pianiści i wokaliści z obu krajów mogli doskonalić swoje umiejętności

dzięki funduszom projektowym. Podczas festiwalu „Od Chopina do Góreckiego” wzięli udział w klasach mistrzowskich oraz warsztatach wokalnopianistycznych. Wykonali koncerty w DPT w Radziejowicach, wysłuchali recitalu w Żelazowej Woli, zwiedzili Muzeum F. Chopina w Warszawie. Atrakcją był specjalny koncert, most wokalnoinstrumentalny Bergen-Warszawa, w sali koncertowej Nowego Domu Sztuki w Radziejowicach oraz koncert na zaproszenie Stowarzyszenia Smolna. W styczniu 2015 r. odbył się festiwal „European Early Music”, podczas którego uczniowie wzięli udział w próbach i koncertach orkiestry kameralnej, pracowali w zespołach kameralnych, uczestniczyli w lekcjach indywidualnych oraz warsztatach tańca klasycznego. Dali koncerty w Langhaugen videregående skole, Rudolf Steinar Skole, kościele Korskirken w Bergen oraz Barratt Due musikk institutt w Oslo. Oprócz koncertu była okazja do zwiedzenia stolicy, skoczni Holmenkollen i wysłuchania koncertu w Oslo-Philharmonien. Kolejnym wydarzeniem był festiwal „Od Griega do Vaage’a” w Norwegii w lutym 2016 r. Uczniowie wzięli udział w masterclassach, dali koncert w muzeum Edvarda Griega w Trolldhaugen, wysłuchali filharmoników bergeńskich obchodzących w 2015 r. swój 250-letni jubileusz, mieli okazję podziwiać piękno Bergen i otaczających je fiordów ze szczytu Fløyen.

Różnych wymiarów różnorodności kulturowej można było doświadczyć podczas warsztatów Valdres Sommersymfoni, Fårde Internasjonale Folkemusikkfestival, kursów muzycznych w Janowcu oraz warsztatów międzykulturowych na Podlasiu. Na przełomie czerwca i lipca 2015 r. w Valdres uczniowie doskonalili swoje umiejętności podczas lekcji indywidualnych oraz prób i koncertów międzynarodowej orkiestry młodzieżowej złożonej m.in. z 8 kontrabasistów, kilkunastu wiolonczelistów oraz kilkudziesięciu skrzypków. Zgodnie stwierdzili, że w tłumie młodych muzyków czasem trudno było się odnaleźć. Pobyt był okazją do wysłuchania wspaniałych koncertów kameralnych oraz koncertu Filharmonii w Bergen. Aura sprzyjała pieszym wycieczkom i kąpeli w pobliskim jeziorze. W tym samym czasie inna grupa uczniów

z Polski i Norwegii spotkała się w Fårde, by poznawać i wykonywać utwory tradycyjnej muzyki skandynawskiej oraz wziąć udział w największym norweskim festiwalu muzyki etnicznej. Jego tytuł, „World Connections”, znakomicie oddawał wartości, jakie niosła za sobą realizacja naszego projektu. Kilkugodzinne codzienne warsztaty muzyki folkowej w malowniczo położonym Fårde zaowocowały zażyłymi przyjaźniami. Ekstremalnym wręcz doświadczeniem była kąpiel w górskiej rzece o temperaturze 7°C. To nie jedyne pozamuzyczne doświadczenie z wyjazdu. Już drugiego dnia pobytu nasi uczestnicy zdobyli szczyt Hafstadfjellet. Nagrodzeni zostali przepięknym widokiem na Fårde i Sognefjord – najdłuższy fiord w Norwegii. W kolejnych dniach wzięli udział w paradzie ulicznej wszystkich wykonawców festiwalu oraz wysłuchali znakomitych festiwalowych koncertów. Ta sama grupa miała okazję spotkać się ponownie podczas kursów interpretacji muzycznej w Janowcu oraz warsztatów międzykulturowych w Białymstoku. Pobyt w Janowcu skupiał się nie tylko na interpretacji i wykonawstwie muzyki klasycznej, uczestnicy wzięli też udział w warsztatach z improwizacji na tematy ludowe. Nasi norwescy goście byli zachwyceni romantycznym charakterem Kazimierza Dolnego, zaś w drodze do Białegostoku olbrzymie wrażenie zrobiły na nich zabytki Drohiczyzna oraz wyjątkowość św. Góry Grabarki. Dla większości z nich było to pierwsze zetknięcie się z kulturą prawosławnych chrześcijan. Z gorącym przyjęciem spotkał się podsumowujący warsztaty koncert w ZSM w Białymstoku. Publiczność wysłuchała melodii ludowych z różnych stron świata oraz osobliwego brzmienia narodowego instrumentu norweskiego – skrzypiec Hardanger fiddle.

Celem Polsko-Norweskiego Inkubatora Muzycznego była również analiza systemów edukacji muzycznej w Polsce i w Norwegii, wymiana doświadczeń pedagogicznych oraz poznanie działania szkół i placówek artystycznych. We wrześniu 2015 r. grupa nauczycieli z Norwegii zapoznała się z systemem funkcjonowania szkolnictwa artystycznego w Polsce podczas wizyt studyjnych w MKiDN, CENSA, PSM I st. im. O. Kol-

berga w Warszawie, OSM II st. im. Z. Brzewskiego w Warszawie, Sinfonii Varsovia, UMFC w Warszawie, PSM I i II st. w Suwałkach wraz z filią w Puńsku oraz w ZSM w Białymstoku. Finałem wizyty było dwudniowe seminarium. Miesiąc później polscy nauczyciele odwiedzili Norweską Akademię Muzyczną oraz instytut muzyczny Barratt Due w Oslo, Langhaugen videregående skole, Akademię Griegowską oraz Kulturskole w Bergen. Podsumowaniem była europejska konferencja dla nauczycieli szkół muzycznych zorganizowana w marcu 2016 r. przez ZSM w Białymstoku. Jej tematyką było m.in. porównanie systemów edukacji muzycznej i form nauczania muzyki, omówienie programów dla uczniów wybitnie zdolnych, możliwości doskonalenia zawodowego nauczycieli, oferty współczesnego rynku muzycznego dla absolwentów, nowe technologie w kształceniu muzycznym. Konferencję uświetnił „Muzyczny most Białystok-Bergen – koncert na 10 klawiatur”.

Projekt został zrealizowany przez ZSM w Białymstoku we współpracy z Griegakademiet – Institutt for musikk Uniwersytetu w Bergen, Fårde Kulturskule oraz Nord-Aurdal Kommune w ramach programu „Promowanie różnorodności kulturowej i artystycznej w ramach europejskiego dziedzictwa kulturowego” i był finansowany z Mechanizmu Finansowego EOG na lata 2009–2014 ze środków pochodzących z Islandii, Liechtensteinu, Norwegii, oraz środków krajowych. Uczestnikami byli uczniowie i nauczyciele instytucji partnerskich. Udział w projekcie przyczynił się nie tylko do rozwoju muzycznego uczestników, poznania dziedzictwa kulturowego Polski i Norwegii, ale także do rozwoju samodzielności, odpowiedzialności, umiejętności współpracy z innymi, wzajemnego szacunku i tolerancji, które to wartości są tak bardzo potrzebne we współczesnym świecie. Chociaż projekt dobiegł końca, to nawiązane przyjaźnie są wciąż kontynuowane, zaś wspomnienia, przeżycia i emocje pozostaną w pamięci na długo.

Informacje o projekcie oraz galerię zdjęć można znaleźć pod adresem: <http://inkubator.muzykbial.pl>

Alina Jaroszuk

Finansowany z funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych





Franco Fagioli  
fot. Marcin Mozart

**KRAKÓW** **T**eatr z udziałem pałub... czyli figur wydrążonych z bardziej skomplikowanych uczuć i zachowań, jakimi jawią się bohaterowie oper barokowych, działający instynktownie, w oka mgnieniu popadający z jednego skrajnego afektu w jego przeciwieństwo. Od miłości do nienawiści, od wspaniałomyślności do gniewu i odwetu, przyjmujący bezkrytycznie jako szczerą prawdę każde oskarżenie intrygantów lub niewiarygodny obrót sytuacji.

Giovanni Battista Pergolesi to jeden z tych, odchodzących młodo, ulubieńców bogów, który zakończył żywot zaledwie w wieku 26 lat. A mimo to, zdążył pozostawić nie tylko dzieła muzyki religijnej, jak *Salve Regina*, czy cieszące się niestabnym powodzeniem *Stabat Mater*, ale i wiele oper, zarówno seria, jak i rozdzielających ich akty intermediiów, w rodzaju popularnej *Służącej panią*, która zapewniła mu trwałe miejsce w historii muzyki.

Opera *Hadrian w Syrii*, według libretta Pietra Metastasia, oparta jest na autentycznych wypadkach historycznych, ogniskujących się wokół konfliktu pomiędzy tytułowym, rzymskim cesarzem a Chosroesem I, partyjskim królem z dynastii Arsacydów. Co rzadkie w tamtych czasach, dochowuje znacznej wierności faktom, poza – rzecz jasna – ubarwionym wątkiem romansowym.

Jej koncertowe wykonanie 4 marca, w ramach krakowskiego cyklu *Opera Rara*, stało pod znakiem obcowania z przejawami różnego rodzaju urody, zarówno wokalne, jak i fizycznej.

Egzotyczna uroda baszkirskiej śpiewaczki Diliary Idrisowej tworzyła do pewnego stopnia kontrast z charakterem jej głosu – wysokim sopranem – oraz rodzajem odtwarzanej postaci – porzuconej przez Hadriana, rzymskiej narzeczonej – Sabiny. Szczególnie duże wrażenie wywarła na mnie jej interpretacja drugiej arii z drugiego aktu *Splenda per voi sereno* z licznymi wirtuozowskimi melizmatami, pokonywanymi z niezwykłą biegłością techniczną. Uważam, że w przyszłości będzie ona szczególnie predestynowana do wykonywania partii mozartowskich, a zwłaszcza Illy z jej arią śmiechu z *Idomenea*, czy motetu *Exultate jubilate*.

Z kolei posągowa uroda wyróżniała Andaluzyczka Juana Sancha, prawdopodobnie posiadacza najpiękniejszego głosu tego wieczoru – tenora, swobodnie otwierającego się w górnym rejestrze. Potrafi przy tym wydobyć zawarty w historycznych partytu-

rach pierwiastek retoryczny, co udowodnił wykonaniem arii *Sprezza il furor del vento*. Szczególnie przekonująco pod względem oddania afektów, jakie zawładnęły postacią, zabrzmiała w jego ujęciu aria gniewu *A un semplice istante*, poprzedzająca podpalenie przezeń pałacu, w którym przebywa rzymski najeźdźca. Nie mniej popisową okazała się bardziej rozbudowana aria *Va'! Ti credea più degna dell'origine tua*. I znów, chętnie usłyszałbym tego artystę w repertuarze mozartowskim, a także rossiniowskim, a więc już belcantowym.

Pergolesi i opera neapolitańska byli jednymi z pierwszych, którzy zaczęli doceniać ten rodzaj głosu, przedtem w zakresie obsady męskich partii ustępującego dyktatowi kastratów.

Aliści, tytułowa rola rzymskiego cesarza Hadriana, to rola spodenkowa, a więc męska, wykonywana przez śpiewaczkę. Na przekór temu, w omawianym koncercie powierzono ją jednak rosyjskiemu fałsetyście – Artemowi Krutko. Jego śpiew nie zachwyca najszlachetniejszą artykulacją, brakuje mu też wystarczającej giętkości w ustępach opartych na parlandzie, a więc recytatywowych, czy częściach arii utrzymanych w szybkich tempach. Niezaprzeczalną urodą odznacza się natomiast w jego wykonaniu prowadzenie kantyleny, choć zaimponował także znaczną dozą ekspresji w arii gniewu *Tutti semici e rei, tutti trema dovete*.

Pod względem umiejętności interpretacyjnych Romina Baso nie miała sobie równych. W jej ujęciu recytatywy nie stanowiły bynajmniej li tylko wypełnienia fabularnego, lecz odsłaniały swoje autonomiczne wartości muzyczne – na przykład *Farnasse! Principessa!*. Tworząc wokalny wizerunek Emireny, pozostającej w niewoli Hadriana, córki pokonanego Chosroesa, odwołała się do zróżnicowanego repertuaru środków retorycznych, obejmujących starannie przemyślany dobór odmian barwowych głosu i kontrastów w zakresie tempa.

Partia wodza partyjskiego – Farnaspe – napisana została dla sławnego kastrata Caffarellego. Tym razem zaprezentował się w niej argentyński kontratenor sopranowy Franco Fagioli, będący bezspornie prawdziwym fenomenem wokalnym. Artysta dysponuje niezwykłą rozpiętością głosu, rzadko spotykaną u fałsetystów. Poza tym, swobodnie sięga dla celów wyrazowych do rejestru piersiowego, w tym wypadku naturalnego dla głosu męskiego. Zrazu, co



Artem Krutko  
fot. Marcin Mozart

prawda, raziła mnie, mogąca uchodzić za nieco pustą, wirtuozeria w pokonywaniu „krtaniolomnych” melizmatów, wznoszących się do niebotycznych wysokości, później jednak poddałem się podziwowi dla tej niewymuszonej biegłości technicznej, zwłaszcza że do pewnego stopnia wychodziła ona naprzeciw wspomnianej pałubowości barokowych herosów, zredukowanych do niewielu cech, w tym przypadku głównie fanfaronady i tromtadracji. Poza tym, wraz z upływem czasu, artysta starał się coraz bardziej powściągnąć ten ekshibicjonizm wokalny na rzecz pogłębienia psychologicznego wizerunku odtwarzanej postaci. Tak było w przypadku rozbudowanej, nietypowej arii da capo *Lieto così talvolta*, bo złożonej z wolnych ustępów skrajnych i szybkiego środkowego, z towarzyszeniem koncertującego oboju, a wieńczącej pierwszy akt. Stanowiła ona probierz artystycznej wrażliwości śpiewaka, który ujawnił w niej pełnię swojej muzykalności. Także on nie lekceważył dramaturgicznego znaczenia recytatywów, o czym świadczył ustęp *Misera! A qual consiglio*, a zwłaszcza jego odcinek bezpośrednio poprzedzający duet z Emireną.

Do pewnego stopnia zawiodła mnie natomiast angielska sopranistka Keri Fuge w partii Akwilusza, zrywająca dźwięk i pozostawiająca w ten sposób niewykończone frazy, co było szczególnie odczuwalne i raziące na tle pozostałego ansamblu wykonawców.

Towarzyszący im zespół instrumentalny Capellae Cracoviensis poprowadził od klawesynu Jan Tomasz Adamus. Z jednej strony przywiązywał znaczną wagę do aspektu retorycznego, co dało znać o sobie w arii Emireny *Sola mi lasci a piangere*, w której uprzejmie powracające w akompaniamencie unisonowe ostinato smyczków przypomina o niebezpieczeństwach, ciążyących nad nią niczym nieubłagane Fatum. Z drugiej, zadbał o urodę dźwiękową partii orkiestrowej, a to za sprawą koloryzowania jej brzmieniem rogów w odpowiednio utrzymanych proporcjach dynamicznych.

Może więc warto byłoby pomyśleć o utworzeniu przy tym zespole stałej sceny barokowej?

Lesław Czaplński

**KRAKÓW** **T**rąbka idzie do cywila. Program koncertu krakowskich filharmoników 12 lutego ułożony został ze znaczną dozą pomysłowości. Na początek zabrzmiała *Magiczna perła* – orientalna impresja Elsany Gabarajewej, młodej, niespełna dwudziestoletniej kompozytorki osetyjskiej. Utwór ten różni się znacznie od tego, do czego przyzwyczaiły nas wschodnie stylizacje rosyjskich i radzieckich kompozytorów: Glinki, Bałakiriewa, Ippolitowa-Iwanowa, czy Chaczaturiana. Jest to statyczna kompozycja, z wielokrotnym powracaniem krótkich motywów melodycznych, oddających swoistą monotonię tamtejszej muzyki. Spomiędzy gęstej faktury orkiestrowej przebijają ostre brzmienie duduka, instrumentu emblematycznego dla Bliskiego Wschodu, w tym przypadku imitowanego przez oboje. Oryginalną aurę dźwiękową współtworzy ponadto rozbudowana perkusja oraz postsonorystyczna artykulacja, polegająca na szarpaniu strun instrumentów smyczkowych, przeciąganiu smyczkiem po żelach czy marimbafonie.

Koncert na trąbkę *B-dur op. 94* Mieczysława Weinberga do pewnego stopnia określić można jako muzykę „odwilżową” z lat sześćdziesiątych, w której nieśmiało daje znać o sobie pewna wynalazczość w zakresie nowej brzmieniowości. Swobodniejszy charakter posiada również przebieg muzyczny, mimo zachowania trzyczęściowej, a więc tradycyjnej budowy. Świadczą o tym już same określenia kolejnych ogniw: *Études, Episodes, Fanfares*, których rozwojem przestają rządzić rygorystycznie pojmowane prawa przetworzeniowej natury na rzecz swo-

istej segmentacji motywicznej. Pierwsze łączy neoklasyczną motorykę z motywami zaczerpniętymi z muzyki popularnej, w drugim w tok narracji, wyznaczanej przez kantyleny trąbki z tłumikiem, wkradają się akcenty marszowe, a w ostatnim pojawiają się nawiązania wręcz do fokstrota. Scala je natomiast wyszukana faktura instrumentacyjna, z rozbudowaną perkusją, w której skład wchodzi dzwony rurowe, werbel, ksylofon i marimbafon. Dwie pierwsze części kończą nieco przeciągnięte kody, podczas gdy w finale przebieg muzyczny prowadzi do nagle urwanej kulminacji.

Nie było przesady w notach anonsujących rosyjskiego trębacza Siergieja Nakariakowa jako prawdziwego wirtuoza w grze na tym instrumencie. Operuje on szeroką paletą dynamiczną oraz barwową, wydobywając nieprzeczuwalne nawet odcienie kolorystyczne i wynikające z nich możliwości wyrazowe. W epizodzie, przeprowadzającym z części wolnej do finałowej, godnych siebie partnerów znalazł we flectście – Magdalenie Di Blasi – a także w wiolonczeliście Jacku Kociubanie, nawiązującym z trębaczem krótki dialog imitacyjny.

Triumfalny, fanfaronowy motyw z trąbkami otwiera również *Eroikę – III Symfonię Es-dur op. 55* Ludwiga van Beethovena. Prowadzący krakowskich filharmoników, ich szef – Charles Olivieri-Munroe, kapelmistrz pochodzenia maltańskiego, w rozpoczynającym dzieło *Allegro con brio* zadbał przede wszystkim o należyty dla klasycyzmu puls rytmiczny. Z kolei energicznemu tokowi *Scherza* nie pozwolił rozpędzić się bez umiaru, a w jego triu wyróżniały się dobrze strojące rogi. W wariacyjnym finale dyrygent ze swej strony dobit-

nie, acz bez przesady, uwypuklił charakterystyczny zwrot „all’ungherese” z jego swoistym zapamiętaniem. Odpowiednio zarysowane zostały też figuracje fletu Magdaleny Di Blasi. Na koniec, w ustawieniu przeprowadzenia kody z waltorniami wykazał, ile tej kompozycji Beethovena zawdzięcza niemiecki romantyzm, w tym Weber ze swoim *Wolnym strzelcem*.

Całość wykonania odznaczała się dobrane osadzonym dźwiękiem w instrumentach, zwłaszcza w odniesieniu do kwintetu smyczkowego. Poza tym, okazało się, że orkiestra ta zdolna jest zagrać różne odcienie piana i mezzoforte, na których tle odpowiednio wrażenie wyrzucić może stopniowanie kulminacji, czy wyraziście zarysowane crescendo i decrescendo. Jedyne, czego może mi jeszcze nie dostawało, to większej zwartości i dyscypliny w konstruowaniu formy symfonicznej, momentami na zbyt rozwlekłej, co szczególnie było odczuwalne w *Marcia funebre*.

Trąbka przez długi czas kojarzyła się, w znacznej mierze, ze sferą militarną. Służyła do wygrywania capstrzyków (jego melodia staje się zarzewiem konfliktu pomiędzy kochankami w *Carmen*), hejnałów, czy wojennych sygnałów. O ile taką rolę odgrywa jeszcze u Beethovena, to u Weinberga okazała się instrumentem zdolnym nie tylko udźwignąć formę koncertową, ale wyrażać rozmaite stany uczuć, w niczym nie ustępując tym instrumentom, które posiadają w tym zakresie ustaloną pozycję i za którymi stoi długotrwała tradycja.

Lesław Czaplński



**KRAKÓW** **W**tureckim przebraniu. Włodzimierz Nurkowski zdają się szczególnie po- ciągać operowe wątki autotematyczne. Przed czterema laty, z dużym powodzeniem, wystawił w Operze Krakowskiej *Ariadnę na Naksos* Richarda Straussa, której prolog rozgrywa się w środowisku artystów tego rodzaju muzyki oraz włoskiej komedii improwizowanej. Tym razem sięgnął po niezwykłą operę Gioacchino Rossiniego *Turek we Włoszech*, skomponowaną do libretta Felice Romaniego (Opera Krakowska, kier. muz. Tomasz Tokarczyk, reż. Włodzimierz Nurkowski, scen. Anna Sekuła, chór Wioleta Sekuła, premiery: 4 i 5 marca 2016 r.). W tym przypadku wymienienie autora tego ostatniego jest o tyle uzasadnione, iż posiada ono istotne walory literackie i sceniczne. Osnute jest wokół pe- rypetii Don Prosdocima, poety, poszukującego w swym otoczeniu inspiracji do tworzonej właśnie komedii muzycznej. A nie lada ku temu sposobnością staje się przybycie incognito tureckiego księcia Selima Dameleca z Erzurumu, dostarczające okazji do konfrontacji cywilizacyjno-obyczajowej dwóch światów: muzułmańskiego Orientu z południowym temperamentem Włochów. Kolorytu lokalnego przydaje jeszcze obecność cygańskiego taboru, którego chórom w warstwie muzycznej towarzyszy dźwięk tamburynów.

Wszystko to w krakowskiej inscenizacji staje się punktem wyjścia do urządzenia scenicznej maskarady, w której rendez-vous wyznaczają sobie straussowski nietoperz, tyle że z czerwonymi skrzydłami, z elfami z verdiowskiego *Falstaffa* oraz szekspirowskiego *Snu nocy letnie*, a w finale pierwszego aktu pojawia się nawet załazek kankana. Pomysł goni pomysł, a atrakcja atrakcję. Niekiedy poniżej pasa. I to dosłownie, kiedy małżonkowie Geronio rozbierają się do ineksprymablów. Wątpliwej jakości to komizm. A pełna nagość bywa niekiedy bardziej niewinna, a w każdym razie w lepszym guście.

Podobnie jest z gagami. Zdradzany mąż, tykający tabletki na uspokojenie lub serce, po raz pierwszy jest zabawny, po raz n-ty po prostu irytujący.

Skoro rzecz traktuje o Turkach, to muszą pojawić się także turkusowe obicia mebli, czy turkusowy serwis do kawy w scenie podejmowania nią egzotycznego gościa w salonie Fiorilli.

Ponadto przewijają się linoskoczkowie, zonglujący ogniami, jeżdżący na hulajnodze oraz kole. A wszystko to dzieje się na niewielkiej przestrzeni sceny tego teatru.



Agnieszka Czastka i Wojciech Gierlach  
fot. Andrzej Kalinowski

Stąd wrażenie natłoku i przeładowania, a nawet reżyserskiego ADHD, co w końcu stwarza wrażenie dojmującej monotonii, bo od przybytku może głowa nie boli, ale przyprawia o jej zawrót.

Nadpobudliwy poeta, zwłaszcza w ujęciu Mariusza Godlewskiego, po trochu reportażysta, ugania się po scenie ze sprzętem filmowym i ma do dyspozycji asystenta z przytroczoną do pleców maszyną do pisania, na której od czasu do czasu wystukuje swoje kolejne pomysły. Ta niema, dodana przez reżysera postać, ukształtowana została na wzór zanni z commedii dell'arte, wykonujących określone lazzi, czyli mimiczne gierki. Wraz z biegiem akcji, asystent staje się też coraz bardziej poszkodowany na ciele, odnosząc rozliczne kontuzje, każące mu nosić szynę na nodze i kołnierz ortopedyczny

na szyi. Czasem wynikają z tego niezamierzenie dwuznaczne nieporozumienia. Na przykład wtedy, kiedy kryją się w koszu plażowym, w którym wcześniej znikali książę Selim i jego dawna kochanka – cyganka Zaida. Czyżby obydwie pary oddawały się tam sprośnym uciechom, wprowadzając zarazem do inscenizacji pierwiastek genderowy?

Przez całe trwanie przedstawienia w głębi, na tle fal, kotłują się niczym gondole weneckie zabytki, między innymi Santa Maria Della Salute, ale bardzo szybko ta efektowna weduta się opatruje (tylko w finale pierwszego aktu zalewa je tsunami, a na samym końcu pojawiają się fotogramy bohaterów).

A i tak największe wrażenie sprawiają sceny, w których to reżyserskie ADHD ustępuje zawierzeniu muzyce, kiedy inscenizator zdaje się w niej zasłuchiwać i pozwala się jej po-



Adam Sobierajski, Bogdan Śliwa i Andrzej Biegun  
fot. Andrzej Kalinowski

kierować – na przykład w ustępach andante w koncertatach w obydwu finałach, przybierających formę ruchu scenicznego w zwolnionym tempie – albowiem Rossini sam już wystarczająco zadbał o tempo i komizm akcji, zapisując wszystko w samych dźwiękach. Tak jest w malowniczej scenie podptywającej barki z Selimem i jego świętą, której towarzyszy z lekka orientalizowany chór *Voga, voga/A terra, a terra*.

Dobre wrażenie uwertury, granej na dodatek przy opuszczonej kurtynie, co jest dziś rzadkością w operze, psuje pierwsze, nieprecyzyjne wejście blachy: najpierw rogów, a potem trąbek, których motyw, jak wiele innych w operach włoskich, zawędruje potem do *Napój miłostnego* Donizettiego, bo – parafrazując Krasińskiego – „wszyscy oni z niego”.

W operze Rossiniego w znacznej mierze przeważają rozbudowane sceny ansamblove i zbiorowe, w których często umieszczono krótsze lub dłuższe ustępy solowe.

Najwięcej satysfakcji dostarczyli mi odtwórcy dwóch ról charakterystycznych: tytułowego, orientalnego przybysza, oraz Don Geronia, niefortunnego męża płochy Fiorilli.

Łukasz Goliński, już dzięki samym swym warunkom zewnętrznym, czynił wiarygodnym uwodzicielski wdzięk Turka, mogącego zawrócić w głowie niejednej Włoszce. Nieco lżejsza odmiana głosu basowego pozwoliła mu też z większą łatwością pokonywać liczne wokalne ozdobniki, już w wejściowej *cavatine Bella Italia, alfin ti miro*.

Pod względem sylwetki oraz cięższego rodzaju basu, Wojciech Gierlach bardziej wpiśnywał się w wizerunek baszy, wschodniego sybaryty. Stąd też obdarzył kreowaną przez siebie postać większą dozą komizmu.

Znakomitym wokalnie okazał się Grzegorz Szostak jako zdradzany Don Geronio. W jego wykonaniu *cavatina Vado in trac-*

*cia d'una Zingara* i *cabaletta Eh! levatevi d'attorno* budziły podziw dla umiejętności śpiewających, zarówno w zakresie płynnego prowadzenia frazy, jak i lekkości popisowych ornamentów.

Z kolei Bogdan Śliwa stworzył w tej roli pełnokrwistą postać, a nie tylko figurę ośmieszanego męża młodej żony, wskutek czego, zdolny był obudzić współczucie i wywołać wzruszenie. Gdyby jeszcze tylko warunki wokalne pozwoliły mu w pełni sprostać wymaganiom muzycznym...

W wykonaniu Katarzyny Oleś-Blachy szczególnie przypadły mi „do ucha” pieszczące je długie kantyleny, w których można się było dosłuchać zapowiedzi przyszłych fraz Belliniego. Dała w nich znać o sobie nienaganna technika śpiewu legato, czyli

Za to obydwie panie z równym wdziękiem wykonały bolero *Se il zefiro si posa*.

Andrzej Lampert jako Narcyz, pod względem zazdrości, licytujący męża kochanek Fiorilli, zadebiutował w repertuarze z tej epoki. Momentami sprawiał wrażenie nieco załężnionego, zwłaszcza w arii *Tu secondo il mio disegno*, a kiedy dotarł do *c'*, jakby sam się zadziwił, że mu przyszło to z taką łatwością i szybko wycofał się z tego dźwięku.

Lekki tenor Adama Sobierajskiego z jednej strony jakby wychodził naprzeciw naturze tej partii, z drugiej, momentami wydawał się nadto wąty, szczególnie w zestawieniu z pozostałymi śpiewakami, gdy przychodziło mu występować z nimi w ansamblach. Niemniej *c'* okazało się pewnie zaintonowane i nawet dłużej utrzymane.

Mariuszowi Godlewskiemu do pewnego stopnia udzieliła się nerwowość narzucona przez reżysera, również w śpiewie. Andrzej Biegun, niegdyś niezrównany Figaro w *Cyruliku sewilskim*, odwołał się przede wszystkim do swojego śpiewaczego i scenicznego doświadczenia. Zabłysnął wyniesioną z przeszłości umiejętnością podawania *parlanda* w belcantowych operach buffa (pozostało we wdzięcznej pamięci prowadzenie przezeń swoistego pojedynku w tej dziedzinie z Januszem Borowiczem w *Don Pasquale* sprzed ćwierćwiecza). Był też

bardziej oszczędny w środkach aktorskich, wywierając dzięki temu silniejsze wrażenie.

Na koniec można snuć przypuszczenia, czy książę Selim, tytułowy Turek, okaże się w przyszłości sultanem Selimem III, który pod wpływem przedstawionej w operze wizyty we Włoszech zdejmie Turkom z głów turbany i nałoży fezy, nakaże przetłumaczyć Konstytucję 3 Maja i będzie pierwszym władcą, który obejrzy operowe przedstawienie u francuskiego ambasadora?

Lesław Czaplinski



Łukasz Goliński  
fot. Jacek Jarczok

płynnego prowadzenia dźwięków. Wydaje mi się, że obecnie artystka ta szczególnie jest predestynowana do wykonawstwa muzyki tego kompozytora – może któryś z dyrektorów pokusił się o wystawienie dla niej *Normy*?

Anna Wolfinger dysponuje nieco cięższą odmianą głosu sopranowego, stąd najlepiej w jej interpretacji zabrzmiała dramatyczna aria typu *seria Squallida veste e bruna*, kiedy – rzekomo wygnana z domu przez męża – Fiorilla żegna się ze swoim dotychczasowym trybem życia.

**KRAKÓW** **R**equiem Mozarta na Festiwalu Misteria Paschalia. *Requiem d-moll* Wolfganga Amadeusza Mozarta było wykonywane i nagrywane setki razy i nie wymaga specjalnej rekomendacji. W tym przypadku jednak, powodem wyboru dzieła Mozarta był fakt, że miał je poprowadzić Marc Minkowski, którego kreacje bardzo znanych utworów niejedno-

krotnie nas zaskakiwały. Podam tu przykłady symfonii *Jowiszowej* Mozarta, symfonii *Londyńskich* Haydna, *Mszy c-moll* Mozarta, czy *Mszy h-moll* Bacha. Można różnie oceniać te interpretacje, jedni są zachwyceni, inni zawzięcie je krytykują, ale możemy być pewni, że nikt nie pozostanie wobec nich obojętny. Minkowski uważany jest za perfekcjonistę, a wykonanie dzieła poprzedza dogłębna analiza muzykologiczna i historycz-

na. Kulisy powstania *Requiem* są powszechnie znane i nie ma potrzeby, by je omawiać. Rodzą się natomiast pytania na temat jego zakończenia, bo jak wiemy, Mozart w chwili rozpoczęcia pracy nad dziełem cieszył się dobrym zdrowiem, w trakcie pisania zachorował i zmarł, nie zdążywszy go ukończyć. Ostatnie nuty pisane ręką Mozarta kończą się na 8 takcie partii wokalnych *Lacrimosa*. Decyzję o powierzeniu dokończenia *Re-*



quiem uczniowi kompozytora Franzowi Xawierowi Süßmayrowi podjęła żona Mozarta, Konstancja. Początkowo jednak zleciła to zadanie Josephowi Leopoldowi Eyblerowi, który jako bliski przyjaciel Mozarta i uznany twórca wydawał się najlepszym kandydatem. Ten jednak, po pewnym czasie, wycofał się twierdząc, że ze względu na szacunek, jakim darzył muzykę Mozarta, nie czuje się na siłach, aby ingerować w jego genialne dzieło. Ostatnio Robbins Landon, jeden z najbardziej cenionych badaczy muzyki klasycyzmu, przedstawił swoją własną adaptację zakończenia *Requiem*, opartą na ponownej ocenie wszystkich dostępnych źródeł, w tym opracowań Süßmayra oraz szkiców Eyblera i Freystädlera. I taką właśnie wersję przedstawił nam w wielkopiątkowy wieczór Marc Minkowski z Les Musiciens du Louvre i Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Koncert odbył się w przepięknej, nowoczesnej, ale i świetnie zaprojektowanej pod względem akustycznym, Sali Audytoryjnej Centrum Kongresowego ICE, zdolnej pomieścić 1800 osób. Nie muszę dodawać, że sala była wypełniona do ostatniego miejsca. Przed rozpoczęciem koncertu Marc Minkowski zdedykował *Requiem* zmarłemu niedawno Nicolausowi Harnoncourto-

wi, wybitnemu dyrygentowi austriackiemu oraz ofiarom niedawnych zamachów terrorystycznych w Brukseli. Wygłosił przy tej okazji pewną deklarację o międzynarodowej solidarności w walce ze wspólnym wrogiem. Takie niestety mamy czasy, że współczesne problemy i tragedie wkraczają do świata sztuki. Jednak już pierwsze dźwięki *Requiem aeternam (Introitus)* sprawiły, że problemy na jakiś czas zniknęły i pozostał tylko Wolfgang Amadeusz i jego genialne dzieło.

Soliści, których Minkowski zaprosił do Krakowa, nie byli mi wcześniej znani, ale byłem pewien, że intuicji Maestra można zaufać w ciemno. I rzeczywiście, Chiara Skerath – sopran, Helena Rasker – mezzosopran, Yann Beuron – tenor i Yorck Felix Soper – bas, stanowili niezwykle zgrany i spójnie brzmiący zespół. Dlatego też nie chcę nikogo wyróżniać, gdyż wszyscy byli świetni. Tempa były dość umiarkowane, jak w innych, znanych mi wersjach. Moją ulubioną częścią *Requiem* jest *Rex Tremendae*. Minkowski poprowadził ją w dość szybkim tempie, podobnie, jak większość współczesnych dyrygentów. Ja jednak jestem zdecydowanym zwolennikiem bardziej patetycznego wykonania, jak w nagraniach Karajana, Böhma, czy Giuliniego. Ale to oczywiście tylko moja opi-

nia i nie zmieni ona faktu, że była to wybitna interpretacja *Requiem*. Orkiestra znana jest z tego, że gra z ogromną dynamiką i precyzją. Podobnie brzmiał chór. *Requiem* to dzieło pełne kontrastów. Instrumentalny wstęp to grana przez rożki basetowe i fagoty pieśń żałobna, której towarzyszą smyczki, obrazujące płacz. Ten melancholijny nastrój żałoby zostaje nagle zaburzony przez głośne wejście trąbek, puzonów i kotłów. Z kolei w *Dies irae* pojawia się zapowiedź grozy Sądu Ostatecznego. Orkiestra i chór przepięknie budowały nastrój dzieła poprzez zaskakujące zmiany tempa, ale także liryczną zadumę, pojawiającą się – między innymi – w sentencji *Lacrimosa*, przy której komponowaniu Mozart zakończył swój żywot. Kiedy wybrzmiały już ostatnie dźwięki *Requiem*, Minkowski podniósł rękę powstrzymując oklaski i po chwili część orkiestry zagrała krótki motet *Ave Verum Corpus*, skomponowany przez Mozarta na pół roku przed śmiercią. Motet ten pojawia się też na niektórych płytach jako dodatek do *Requiem*. Te kilka minut pozwoliło na chwilę refleksji po wysłuchaniu arcydzieła Mozarta.

Mariusz Trojanowski

**M**uzyczne oblicze Kisielewskiego. Swego czasu Stefan Kisielewski przekornie utrzymywał, że wiele w swym życiu zawdzięcza Włodzimierzowi Sokorskiemu, ministrowi kultury w okresie obowiązywania estetyki socrealistycznej, który usunął go z krakowskiej uczelni muzycznej, dzięki czemu zyskał sławę jako pisarz, a tak przez całe życie ślęczałby nad stawianiem i odczytywaniem nut. Fakt, że ta strona jego działalności pozostawała w cieniu literackiej i politycznej, teraz jednak – być może – jak na ironię, ona właśnie zapewni swemu autorowi miejsce w historii. O ile realizm rezonerski powieści, w których starał się polemizować z krajową rzeczywistością ustrojową i ekonomiczną, a także doraźność twórczości felietonowej odchodzą w przeszłość wraz z czasami, których dotyczyły, o tyle nieco skąpa spuścizna kompozytorska ma szansę na przetrwanie. Zwłaszcza że w tej dziedzinie Kisielewski nie ulegał modom, ale też nie był ostoją konserwatyizmu, jak na przykład słynny profesor Piotr Ryteł, tępiący wszelkie nowatorstwo i przychodzący na koncerty Warszawskiej Jesieni z odpowiednio nastrojonymi gwizdkami, by móc wygrywać na nich „kocią muzykę” jako ripostę na rozbrzmiewającą z estrady awangardę.

Swego czasu istniała anegdota, że obok muzyki dobrej i złej istnieje muzyka Ambrose’a Thomasa. Nawiązując do tej konstatacji można stwierdzić, że muzyka Kisielewskiego utrzymana jest w dobrym guście. Napisana w oparciu o znakomicie opanowane rzemiosło kompozytorskie, szczególnie w zakresie instrumentacji. Również w tej dziedzinie Kisielewski pozostawał osobowością paradoksalną i przewrotną. Stąd odznacza się ona znacznym poczuciem humoru, polegającym na przedrzeźnianiu tradycyjnych form muzycznych, czy zachwianiu proporcji pomiędzy ich zawartością a mającymi zastosowanie technikami kompozytorskimi, co rodzi poczucie groteski, kojarzące się z muzyką rosyjską, a więc Strawińskim, Prokofiewem i Szostakowiczem. Z drugiej strony, z francuskim neoklasycyzmem spokrewnia go, właściwa dla tamtejszej kultury muzycznej, przejrzystość fakturalna.

W sporze pomiędzy zwolennikami pierwiastka absolutnego lub programowego w muzyce, za Strawińskim, opowiadał się za asemantycznością jej konstrukcji formalnych. Stąd rzeczą oczywistą stał się otwarty konflikt z reprezentantami realizmu socjalistycznego, na którego personifikację obrał Kisielewski profesor Zofię Lisę, czyniąc zeń adresatkę swoich polemicznych filipik. Po roku 1956 zdjęto z jego

utworów anatemę formalizmu, ale nie oznaczało to ich szerszego zaistnienia w repertuarze instytucji muzycznych, albowiem autor coraz bardziej pochłonięty był innymi sferami aktywności (w ramach odwilży został nawet posłem na Sejm z rekomendacji prymasa Stefana Wyszyńskiego, z którym skądinąd też wchodził w liczne polemiki) i z racji tej padał często w niełaszkę władz (marcu 1968 r. Władysław Gomułka odczytał jego słowa o „dyktaturze ciemniaków” jako skierowane bezpośrednio pod swoim adresem), a wraz z nim i jego muzyka. Jego błyskotliwy, orkiestrowy *Kosmos I* wraz z *Kosmogonią* Krzysztofa Pendereckiego zestawili Jerzy Katlewicz w ramach koncertu Filharmonii Krakowskiej z okazji rocznicy kopernikańskiej, a Krzysztof Missona z krakowskim oraz Kazimierz Kord z katowickim zespołem orkiestrowym Polskiego Radia dokonywali nagrań archiwalnych niektórych kompozycji (zwłaszcza tego ostatniego Kisielewski chwalił w swoich pośmiertnie wydanych *Dziennikach* za dociekliwość w dochodzeniu do jego autorskich intencji).

I właśnie w Filharmonii Krakowskiej z okazji 115 rocznicy urodzin oraz ćwierćwiecza śmierci Stefana Kisielewskiego urządzono 13 marca koncert jego pamięci.

Pisany w czasie wojny i zrekonstruowany w trzy lata po niej *Koncert na orkiestrę kameralną*, wzorem barokowych concerti grossi, przeciwstawia kwintetowi smyczkowemu kwintet dętych drewnianych: flet, w tym pikuliny, obój, rożek angielski, klarnet i fagot. Pierwsza część – *Allegro vivo* – składa się z dwóch kontrastowych tematów: motorycznego oraz lirycznego, później stapiających się w pracy tematycznej i przybierających postać fugato. Drugie ogniwo – *Andante sostenuto* – posiada pieśniowy charakter, a w trzecim – *Allegro vivace con grazia* – powraca motoryka ujęta w formę ronda, którego jeden z epizodów okazuje się rozbudowaną kadencją solowych skrzypiec, której wirtuozowskie zacięcie wydobyla ze znacznym blaskiem Joanna Konarzewska.

Czteroczęściowy *Koncert fortepianowy* w interpretacji Macieja Grzybowskiego wychodzi naprzeciw założeniu kompozytorskiemu Kisielewskiego, zgodnie z którym „preludujący” fortepian dostarcza swoistego tła dla orkiestry z rozbudowaną sekcją perkusji. W związku z tą ostatnią powraca muzykologiczna aporia, do jakich instrumentów zaliczyć należy sam fortepian: strunowych, bo stanowią one źródło dźwięku, czy perkusyjnych, skoro jest on wydobywany z nich za pomocą uderzeń mechanizmu młoteczkowego? Obsadową osobliwością tego utworu jest całkowite wyłączenie al-

tówek ze składu kwintetu smyczkowego. Nieustający ruch figuracyjny fortepianu wypełnia przede wszystkim części skrajne: *Allegro molto* oraz – ujęte w formę toccatową – finałowe *Rondo*. Ale i w *Andante cantabile* pianista nie znajduje wytchnienia. Trzecia część to gawot, który pojawia się u zarania i pod koniec kariery artystycznej kompozytora, a więc jako ogniwo młodzieńczego *Kwartetu smyczkowego* oraz fortepianowa miniatura. Tym razem kompozytor prowadzi swoistą grę z wymykającym się zasadniczym motywem, za którym swoisty pościg prowadzą solista i muzycy orkiestry. Przez cały utwór przewijają się fragmentarycznie lub w przetworzeniu charakterystyczny motyw z pierwszej części, zapewniający kompozycji integralny charakter i tematyczną tożsamość.

O ile Marek Drewnowski, pierwszy twórca *Koncertu*, bardziej zróżnicował części i skonstruował partię fortepianową, nadając jej różne odcienie, to Maciej Grzybowski uczynił z niej, niemające początku ani końca, dźwiękowe continuum, swoiste perpetuum mobile.

I właśnie tak zatytułowana miniatura orkiestrowa otworzyła drugą, lżejszą, by nie powiedzieć nieomal „rozrywkową” część wieczoru. *Polka* w pełni podpada pod tak zaciekle zwalczany w czasach jej powstania formalizm, stanowiąc daleko idące przetworzenie folklorystycznego pierwowzoru. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż jest przykładem dekonstrukcjonizmu, stosowanego w tym przypadku wobec tradycyjnej formy, zanim samo pojęcie, w odniesieniu do analizy filozoficznej, wymyślił Jacques Derrida.

*Suita* z wystawionego w 1967 r. w Gdańsku baletu *Wesołe miasteczko* łączy upodobanie kompozytora dla przejawów sztuki popularnej, którego przykładem jest *Marsz cyrkowy*, utrzymany wszakże w żałobnym tempie, ze skłonnością do pewnego autorskiego sownizdrzalstwa, przejawiającego się w *Walcu powolnym* jego zaintonowaniem przez pużony i tubę. Orkiestrę Filharmonii Krakowskiej poprowadził Sławomir Adam Wróblewski, przywiązujący dużą wagę do wydobywania wszystkich osobliwości instrumentacyjnych tych partytur, w tym w odniesieniu do barwnego zestawu perkusji. Czuwał nadto nad precyzją rytmiczną, tak ważną w utworach neoklasycyzujących.

Można jedynie żałować, że w programie koncertu zabrakło bardziej radykalnych dźwiękowo kompozycji w rodzaju przywołanego *Kosmosu I* czy *Sygnatów sportowych*, które portret muzyczny Kisielewskiego uczyniłyby pełniejszym i bardziej reprezentatywnym.

Lestaw Czapliński

**SZCZECIN** **T**raviata w blasku fleszy. Premiera szczecińskiej *Traviaty* była, niewątpliwie, długo wyczekiwany wydarzeniem Opery na Zamku. Zwłaszcza, że miała to być wyjątkowa i współczesna interpretacja verdowskiego dzieła, w reżyserii Michała Znanickiego i ze scenografią Luigiego Scogli. 18 marca – pierwszy „szokujący” spektakl. Skąd kontrowersje? Skąd tyle zamieszania wokół tak klasycznej opery? Właśnie – klasycznej...

Znanicki nieco inaczej zinterpretował, można by rzec, kluczową pozycję w repertuarze włoskiego mistrza. Mianowicie skupił się na idei, która przyświecała Verdiemu w momencie tworzenia muzycznej historii słynnej kurtyzany. Idei „lustra”. *Traviata* – odbiciem publiczności. Kiedyś – świata kurtyzan, zakazanej miłości i szalejącej gruźlicy. Jak przekazać pomysł kompozytora w dzisiejszych czasach?

Reżyseria Znanickiego nawiązuje do współczesności – świata „high society”, ścianek, blasku fleszy i wszechobecnego blichtru. Zamiast gruźlicy – rak. Choroba obecnie bardziej nam bliska. A w tym wszystkim – ona – Violetta. Kobieta, pragnąca prawdziwej miłości, umierająca na skutek choroby i opuszczenia, „na tej pustyni ludzi zwanej Paryżem...”. Szczecińska *Traviata* jest pełna symboliki. Tutaj każdy, z pozoru mało ważny szczegół składa się w pewną całość spójnej interpretacji.

Violetta – szefowa Vogue’a, niczym Miranda Priesley (przyp. bohaterka książki *Diabeł ubiera się u Prady*). Pierwszy akt – wielki pokaz mody u niej w domu. Pojawiający się Alfredo – fotograf. Za chwilę – *Libiamo*, w którym reżyser wykorzystał możliwości sceny, przybliżając solistów do publiczności, umiejscawiając ich po bokach orkiestronu. Od tego momentu jesteśmy jakby częścią spektaklu. To już nie swoisty dualizm: scena – rzeczywistość (widownia), ale jeden wspólny świat – świat zwykłych ludzi. *Un di felice...* i pocałunek zakochanych – w blasku fleszy. Skandal! Jak to tak – szefowa słynnego magazynu i fotograf!? W tym całym zamieszaniu Flora odstawia biust, żeby zwrócić na siebie uwagę. Skutecznie. Tylko nagość się sprzedaje. Nie emocje, przeżycia. Tylko powierzchowność. Kolejny symbol. Duet Violetty z Germontem, kiedy ten wręcza jej czek w zamian za jej poświęcenie (*È grave il sacrificio*). Duet Germonta z Alfredem, kiedy to syn, szukając zasięgu (telefonu) i przeglądając zdjęcia, lekceważy słowa rodzica. Groteska? Niestety, rzeczywistość. Kolejna sce-

na i pojawiający się na widowni chórzyci robiący selfie z osobami z publiczności. Ścianka, rozmowy o modzie. W takich klimatach zaczyna się wielki bal u Flory, na którym rozwścieczony Alfredo zrywa Violetcie perukę, odstawiając jej prawie tysiąc głowę. To jeden z najbardziej oddziałujących na widza fragmentów spektaklu. W tym momencie na sali panowała absolutna cisza. Opadająca kurtyna, przed nią soliści, opuszczający salę (w rolach) drzwiami dla publiczności. Kolejny raz podkreślenie – są jedynymi z „nas”. To nie fikcja, a rzeczywistość. Ostatni akt – scena śmierci Violetty. Na scenie 4 łóżka. Na jednym Violetta, na pozostałych jej alter-ego. A w tym wszystkim pokaz mody pogrzebowej, urządzony przez Anninę. Wymowny widok. I monodram głównej bohaterki...

Wbiegają Alfredo, Flora i goście z balu, Germont, ale nie kierują się do kurtyzany, lecz do jej alter-ego. Podkreślenie jeszcze większej samotności i cierpienia kobiety. *Prendi, quest'è l'immagine de' miei passati giorni* i *Traviata* wyciągająca rękę ze zdjęciami rentgenowskimi. Kolejna przejmująca i grająca na emocjach scena. Końcowe taktki i ostatni symbol – kolejność umierania postaci na poszczególnych łóżkach...

Ciekawa i nieco przewrotna w tej reżyserii była również sama symbolika postaci kobiecych. Kolejne z nich (Violetta, Flora, Annina) wchodzi do świata mody, niejako przekazując sobie pełnią rolę. Metafora tego, że każda kobieta przeżywa podobne emocje, każda na swój sposób, ale – finalnie – podobnie egzystuje w tej samej rzeczywistości. I znów to mogła być każda z kobiet na sali. Kolejny „zabieg” Znanickiego.

W premierowym przedstawieniu rolę Violetty kreowała Marcelina Beucher. Na początku stworzyła niepewną wokalnie postać kurtyzany. Dopiero w końcowych aktach śpiewaczka pokazała ciekawą barwę i melodykę, a jej głos nabral nieco pewności. W partii Alfreda towarzyszył jej Andrzej Lampert. Tutaj można było usłyszeć dość dynamiczny, tenorowy głos, w połączeniu z przekonującą grą aktorską. Postacią, która wyróżniała się na tle pozostałych był Germont. W tej roli Leszek Skrla. Mocne, zdecydowane i dźwięczne brzmienie, jak też „ojcowska” interpretacja roli przypadły do gustu publiczności. Całościowo – częściowo zagubiona Violetta i partnerujący jej Alfredo.

Inaczej było w przypadku drugiej obsady, zaangażowanej do spektaklu 3 kwiet-

nia. Wydaje się, że to właśnie ten skład solistów oddał w pełni reżyserską myśl. Siłą były głosy i doświadczenie solistów. W roli Violetty – Joanna Tylkowska-Drożdż. Sopranistka, poza emocjonalną i ekspresyjną grą aktorską, pokazała również świetną stronę wokalną. Pięknie, świadomie prowadzona kantylena, frazowanie pełne ornamentacji, dodatkowe tryle w wymagających fragmentach (jak chociażby *Follie! Follie!.. ah forse lui... sempre libera*), czy pasaże wykonywane z dużą dokładnością i bez najmniejszego trudu, zyskały aplauz publiczności. W partii Alfreda Paweł Skałuba. Pełne blasku, bogate w dynamikę, silne i pewne tenorowe brzmienie idealnie pasowało do pełnego pasji i pożądania Alfreda. Z dużym zdecydowa-

Marcelina Beucher  
fot. Łukasz Szelemej



nem mierzył się z najtrudniejszymi wokalnie fragmentami. Gra aktorska solisty była równie przekonująca. Rola Germonta kreował Tomasz Łuczak. Wykonanie *Di Provenza il mar, il suo!*, największej barytonowej partii w *Traviacie* zachwycało subtelnością i ciepłą barwą. Głos miał w sobie wiele przyjemnych tonów, a sposób, w jaki solista nim operował, dodając do tego odpowiednie aktorstwo – przypadł do gustu publiczności.

W obydwu spektaklach całości dopełniła ciekawa i precyzyjnie wykonana scenografia, wymagający wiele od solistów ruch sceniczny, współcześnie-klasyczny balet, kostiumy łączące historię (użycie krynoliny) ze współczesnością (J. Medyńska) i klasyczna instrumentacja. Orkiestra pod batutą Władimira

Kiradjiewa wykazała się rozumieniem verdowskiej dynamiki, dość wiernie interpretując myśl kompozytora.

Reżyser odnalazł myśl Verdiego. Przedstawił współczesną Violetę, bliską obecnej na sali publiczności. Tym sposobem, tak jak Wielki Mistrz sprawił, że ta klasyczna historia nabrała nowego (a może właśnie pierwotnego...), świeżego wymiaru. Zaryzykował, podobnie jak Verdi w *La Fenice*. Jednak tym razem, w przeciwieństwie do nieudanej włoskiej prapremiery, *Traviata* Znanieckiego została nagrodzona owacjami na stojąco i wydaje się, że przypadła do gustu publiczności. W ten sposób współczesna, „lustrzana” *Traviata* podbiła deski Opery na Zamku w Szczecinie.

Katarzyna Kubińska

**KRAKÓW** **L**uty w Filharmonii Krakowskiej. Frankofoński eklektyzm muzyczny wypełnił program koncertu Filharmonii Krakowskiej 19 lutego. W jego ramach przypomniano w Polsce, praktycznie zupełnie nieznanego, Florenta Schmitta i jego monumentalny *Psalm XLVII* op. 38 z roku 1904.

Otwierające i zamykające ustępy zostały śmiało, jak na czas powstania, zrytmizowane. To naprawdę chuligańska (kompozytor wraz z Ravelem i Strawieńskim tworzyli grupę „les Apaches”), czy – jak by to ujął Szymanowski – gałgańska muzyka, z rozbudowaną perkusją (kotły, wielki bęben, werbel). Środkowe fragmenty są bardziej lirycznej natury, z solo skrzypcowym w wykonaniu Wiesława Kwaśnego, podkreślającym tę ich właściwość. Poza tym, z jednego akordu smyczków i harf, niczym we wstępie do wagnerowskiego *Złota Renu*, wysnuty zostaje cały rozbudowany ustęp. Aliści, trudno jednoznacznie orzec, czy należy to uznać za przejaw zdolności do stworzenia syntezy różnych wzorców stylistycznych, czy też raczej za estetyczny eklektyzm?

Ewa Biegas, w zależności od zmiennego charakteru sola wokalnego, dobierała odpowiednią barwę głosu, dostosowując ją do faktury akompaniamentu. A zatem nadawała mu bardziej metalicznego kolorytu, gdy zachodziła potrzeba przebicia się przez zmasowane, orkiestrowe tutti, w czym Jean-Paul Tingaud nie ułatwiał jej zadania, chociażby poprzez zmniejszenie natężenia dynamiki.

Urodzony w walońskim Leodium César Franck, większą część życia spędził w Paryżu, gdzie pełnił funkcję organisty u św. Kło-

tyldy. Specyfika tej pracy, pozwalającej na zagłębienie się w improwizacyjnej medytacji, wywarła wpływ na warsztat kompozytora, którego utworami rządzi nieśpieszna narracja, co znalazło szczególny wyraz w rozbudowanych poematach symfonicznych. Do nich należy *Psyche*, poemat o tyle jeszcze oryginalniejszy, że sięgający po chór, z którego wszelako wyłączone zostały głosy basowe. Również orkiestrowa instrumentacja odznacza się znaczną inwencją, o czym świadczy, między innymi koncertująca partia tuby, której w pełni sprostał grający na niej Jarosław Jastrzębski.

Francuska formacja muzyczna kompozytora sprawiła, że bliska mu była forma symfonii programowej, do której zbliża się pod względem rozmiarów swego dzieła, a zarazem twórczość jego nosi w znacznej mierze piętno akademizmu, przejawiające się w daleko posuniętym rygorystycznym formalnym.

Do pewnego stopnia, tym tropem podążył dyrygent, który poprzestał głównie na zarysowaniu linii rozwojowych kompozycji, nie wprowadzając większych kontrastów rytmicznych czy dynamicznych.

Do francuskiej symfonii programowej, a zwłaszcza finału *Symfonii fantastycznej* Hectora Berlioz a nawiązał Modest Musorgski w swoim obrazie orkiestrowym *Noc na Łysej Górze*, który otworzył koncert krakowskich filharmoników tydzień później.

Istnieje autorska orkiestracja tego dzieła, ale – o ile coraz częściej powraca się do oryginalnej instrumentacji *Borysa Godunowa* – to w przypadku tej fantazji symfonicznej, rzeczywiście wydaje się ona nieco „barbarzyńska”, z czego prawdopodobnie zdawał sobie sprawę sam kompozytor, wspominając, że Stasow odesłałby go za nią do konserwatorium. A zatem wydaje się ona ustępować barwnej redakcji Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, lecz wrażenie to równie dobrze może być kwestią przyzwyczajenia? Utwór ten opracowywali także Leopold Stokowski i Gottfried von Einem, a Isao Tomita stworzył jej błyskotliwą wersję elektroniczną.

W Krakowie, jak to najczęściej bywa, sięgnięto tradycyjnie po efektownego Rimskiego-Korsakowa, co za każdym razem staje się probierzem umiejętności zespołu orkiestrowego w zakresie wydobywania wyszukanych efektów kolorystycznych. Muzycy nie zawiedli w tym względzie słuchaczy, choć w odmalowywaniu podniebego lotu zdążających na sabat wiedźm przydałoby się większa lekkość.

Z kolei *Łabędź z Tuoneli* op. 22, druga z cyklu czterech legend Sibeliusa, zebra-

nych pod wspólnym tytułem *Przygód Lemminkäinena*, zaleca się przede wszystkim instrumentacyjnymi subtelnosciami. Do nich należy partia rożka angielskiego, odnosząca się do tytułowego wysłannika z krainy zmarłych, rozwijająca się na tle delikatnej osnowy orkiestrowej, wyrażającej klimat nostalgii, dominujący w tym utworze. Wymaga on od wykonawców dużego skupienia, gdyż cechuje go nie tyle zewnętrzna okazałość, co operowanie odcieniami elegijnego nastroju.

W czteroczęściowym *II Koncercie fortepianowym* Kilara soliście towarzyszy orkiestra, złożona wyłącznie ze smyczków i perkusji. Otwiera go rozbudowana kadencja – *Largo funebre* – rozpoczynająca się akordami w najniższej oktawie subkontra, a kończąca w najwyższej – czterokreślnej. Następujące potem motoryczno-ostinatowe ogniwo *Allegro tempestoso*, odznacza się jakby mechanicznym zapamiętaniem, w związku z czym przywodzi na myśl *Koncert klawiszowy* Henryka Mikolaja Góreckiego. Z kolei finałowe *Allegro vivace* utrzymane jest w bliskich obydwu kompozytorom rytmach podhalańskich.

Tym razem, w grze Beaty Bilińskiej zabrakło mi większego zacięcia wirtuozowskiego, jaki zapamiętałem z jej poprzedniego krakowskiego wykonania. Na dodatek nie zostało to zrekompensowane pogłębieniem ujęcia interpretacyjnego, które odsonitoby nieoczekiwane rysy tego utworu. Bardziej efektownego od swego poprzednika, ale zarazem nieco wtórnego wobec, również działającego na Śląsku, Góreckiego.

Omawiany koncert poprowadził maltański kapelmistrz Brian Schembri. Stąd w programie znalazła się *Symfonia Nowej Idei* Charlesa Camilleriego, najwybitniejszego kompozytora pochodzącego z tego wyspiarskiego kraju.

Jest ona typowym utworem ponowoczesnym, a więc dość eklektycznym. Sąsiadują w niej ustępy o rysach sonorystycznych, bądź kształtowane na podobieństwo dźwięków generowanych elektronicznie, tyle że wydobywanych z tradycyjnego instrumentarium akustycznego, z dość tradycyjnym kształtowaniem formy symfonicznej i orkiestrowych brzmień. Momentami, spoza dość gęstej instrumentacji przebijają nawiązania do lokalnej kultury muzycznej, nie tyle w sensie dosłownych cytatów, co pewnej aury dźwiękowej. W sumie brakuje jednak bardziej indywidualnych rysów, które zachęciłyby do bardziej wnikliwego zaznajomienia się z dorobkiem tego artysty.

Lesław Czaplinski

**WIEDŃ** **A**ida w Staatsoper. O *Aidzie* Verdiego mówi się często, że jest wystawiana na szczególne okazje i grywana na festiwalach, czy imprezach plenerowych. Nie jest to jednak opera tylko dla turystów, ale wybitne dzieło dla koneserów. Niespotykane bogactwo scen tanecznych, zbiorowych, elementy egzotyczne, nawiązujące do muzyki arabskiej, barwna instrumentacja partytury, pompatyczne brzmienie instrumentów dętych blaszanych, a także wprowadzenie instrumentów fanfary, zwiastujących zwycięstwo, czynią z *Aidy* jedną z najczęściej wystawianych i najchętniej oglądanych pozycji repertuaru operowego. Prapremiera miała miejsce 24 grudnia 1871 r. w operze kairskiej, 2 lata po tym, jak Ismail Pasza, kedyw Egiptu zwrócił się do Verdiego o napisanie opery z okazji uroczystości otwarcia Kanału Sueskiego. Kompozytor początkowo odmówił, ale do sprawy powrócono, gdy otrzymał od Camille'a du Locle, librecisty *Don Carlosa* i dyrektora Opéra-Comique scenariusz, stworzony przez wybitnego egiptologa Augusta Mariette'a. Na jego podstawie libretto napisał Antonio Ghislanzoni.

Obsada wokalna wiedeńskiej inscenizacji zapowiadała znakomity poziom i duże emocje. Włoski tenor Fabio Sartori śpiewał partię Radamesa, między innymi w mediolańskiej *La Scali*, rosyjski mezzosopran Jekaterina Gubanowa zadebiutowała rolą Amneris w 2009 r. w Bayerische Staatsoper pod dyrekcją Daniela Gattięgo, a potem wzięła udział w tournée z *La Scalą* w Japonii i Izraelu z Danielem Barenboimem. Szczególnie wiele obiecywałem sobie po występie Ukrainki Ludmiły Monastyrskiej w partii *Aidy*. Występowała już w tej roli na scenach Metropolitan Opera, *La Scali* czy Staatsoper w Berlinie i zebrała entuzjastyczne recenzje. Dysponuje ona głosem sopran spinto – najrzadziej spotykanym głosem kobiecym, o bardzo rozległej skali, osiagającym brzmienie, zarówno liryczne, jak i dramatyczne. W partię Amonastra wcielił się włoski baryton Simone Piazzola. W roli Ramfisa wystąpił koreański bas Jongmin Park, którego mogłem podziwiać w ubiegłym roku w *Purytanach*. W *Aidzie* jest wiele wyzwań wokalnych dla solistów. Dla tytułowej bohaterki pierwszym z nich jest *Ritorna Vincitor*. Ludmiła Monastyrska zaśpiewała tę trudną arię dobrze, aczkolwiek odniosłem wrażenie, że popisuje się trochę swoim potężnym głosem, który można by umieścić w typie sopranów wagnerowskich. Zdecydowanie bardziej podobały mi się arie w akcie trzecim i czwartym, szczególnie *O Patria mia*, w której zademonstrowała przepiękne dźwięki piano. Jej barwna, nieco ciemniejsza modulacja dodała więcej dramatyzmu, a głos, który kilkanaście minut wcześniej zdominował swoją mocą innych śpiewaków, chór i orkiestrę, błyszczał w najdelikatniejszych nutach. Jekaterina Gubanowa rozpoczęła nieco ostrożnie, ale w od drugiego aktu dała prawdziwy popis bardzo elegancko i równego prowadzenia głosu, a jego barwa jest jedną z piękniejszych, jakie słyszałem. Fabio Sartori posturą przypomina Luciana Pavarottiego, głosowo jednak już zdecydowanie mniej, co słysząc było w arii *Celeste Aida*, w której głos był przytłumiony i nie mógł przebić się przez orkiestrę. Inna sprawa, że na początku orkiestra grała trochę za głośno. W kolejnych aktach jednak rozśpie-

wał się i było już zdecydowanie lepiej. Dla mnie jednak i dla moich przyjaciół z Klubu Wiedeńskiego, najlepsze w tej inscenizacji były sceny zbiorowe. Fantastycznie zabrzmiały duety: *Aidy* z Amneris *Fu la sortedell'armi...*, *Aidy* z Amonastrem, wszystkie duety *Aidy* z Radamesem, a szczególnie *Fuggiam gli ardori inospiti* oraz *La Fatal pietra sovra me si chiuse*. Całości dopełnił doskonale wykonany tercet *Aidy*, Radamesa i Amneris *Immenso ftha... O terra adio*. Orkiestrę i chór Staatsoper poprowadziła, urodzona w Australii, Simone Young. Nieczęsto widuje się kobiety przy operowych

Ludmiła Monastyrska i Simone Piazzolla  
fot. Wiener Staatsoper/Michael Pöhns



pulpitach dyrygenckich ale dyrygentka pokazała, że potrafi zaprowadzić nad trudną partyturą *Aidy*, śpiewakami i chórem. Dostała zresztą równie gorące owacje, jak soliści. Autorami inscenizacji byli Nicolas Joel i Carlo Tommasi, a choreografię przygotował Jan Stripling. Joel jest uznanym reżyserem operowym, tworzącym na wszystkich liczących scenach świata i to było widać. Artyści mieli pełną swobodę a scenografia, chociaż nie tak bogata, jak w produkcjach Zeffirelliego, mogła się podobać.

**V Symfonia Gustava Mahlera w Musikverein.** Symfonia powstała w 1902 r. po tym, jak Mahler przeżywał bardzo poważne problemy zdrowotne. Przewycięzenie tego kryzysu natchnęło kompozytora do stworzenia nowego stylu o bardziej złożonym kontrapunkcie, a owocem tych działań była *V Symfonia cis-mol*. W ramach rekonwalescencji, Mahler przeniósł się do swojej letniej rezydencji w austriackiej Karyntii i w malowniczych krajobrazach jeziora Worthersee powstała jedna z jego najciekawszych kompozycji i bardzo ważne dzieło dla całej literatury symfonicznej. Jednym z najlepszych w ostatnich latach interpretatorów symfonii Mahlera jest pochodzący z Łotwy Mariss Jansons, dyrygent wybitny, aczkolwiek skromny i nie dbający o rozgłos. Trzykrotnie dostąpił zaszczytu dyrygowania koncertem noworocznym w Wiedniu. W Złotej sali Musikverein poprowadził znakomitą Orkiestrę Symfoniczną Radia Bawarskiego. Oprócz wspomnianej *V Symfonii*, zabrzmiała uwertura *Coriolan* Ludwiga van Beethovena z instrumentalnym retuszem, dokonanym przez Gustawa Mahlera. *Symfonia* składa się z pięciu części. Pierwsza to *Marsz żałobny*, przywołujący na myśl kondukt pogrzebowy. Drugą część określił terminem *Burzliwie*, z największą pasją. Przedstawia ona uczucia złości, furii, ale też rezygnacji. Trzecia część *Scherzo* to wycho-

dzenie z kryzysu, atmosfera staje się bardziej radosna. Najślynniejsza jest część czwarta, *Adagietto*, które często prezentuje się jako oddzielny utwór. Zostało wykorzystane w filmie Luchina Viscontiego *Śmierć w Wenecji*. Jest muzyczną deklaracją miłości do niedawno poślubionej żony. Część piąta *Rondo* to powrót do natury, chwila szczęścia i zadowolenia. Jakie powinno być wykonanie symfonii Mahlera? Na pewno po trosze heroiczne, sentymentalne, groźne i radosne. Oczekujemy bardziej osobistego zaangażowania dyrygenta, niż wymyślania nowej interpretacji. Mariss Jansons zawsze całkowicie poświęca się wykonaniu dzieła, oddaje mu jakąś część siebie. A gdy do tego dodamy świetną orkiestrę, w której wszystkie sekcje instrumentów grają równo i czysto, wtedy na zakończenie mamy kilkunastominutową owację publiczności. Nie muszę dodawać, że bilety na ten koncert zostały wyprzedane w ciągu kilku dni.

**R**ecital Murraya Perahii w Konzerthaus. Występ jednego z najwybitniejszych pianistów naszych czasów to dla mnie jedno z ważniejszych wydarzeń muzycznych ostatnich lat. W Grosse Saal wiedeńskiego Konzerthaus artysta zagrał utwory Haydna, Mozarta, Brahmsa i Beethovena. Na początek zabrzmiało *Andante con Variazioni f-mol* Hob. XVII/6 Jo-

sepha Haydna oraz *Sonata a-mol* KV 300d Wolfganga Amadeusza Mozarta. Następnie, Perahia – znany ze znakomitych nagrań muzyki fortepianowej Johannes Brahmsa – zagrał *Balladę g-moll* op. 118/3, *Intermezzo C-dur* op. 119/3, *Intermezzo e-moll* op. 119/2, *Intermezzo A-dur* op. 118/2 oraz *Capriccio d-moll* op. 116/7. Po przerwie pianista wykonał *Sonatę B-dur „Hammerklavier”* op. 106 Ludwiga van Beethovena. O Perahii przeczytałem kiedyś, że jego pianistykę charakteryzuje umiarkowana wirtuozeria. Trudno się z tym nie zgodzić po wysłuchaniu wiedeńskiego recitalu. W jego grze słyhać subtelność i elegancję oraz liryczne i aksamitne brzmienie. Wirtuozeria nie jest celem samym w sobie, a wspaniała technika nie ma nic wspólnego z efekciarstwem. 68-letni dziś Perahia należy do nielicznych pianistów, którzy potrafiąc odpowiednio wyważyć emocje, tworzą wielkie interpretacje. I taką właśnie wielką kreację muzyczną usłyszeliśmy w poniedziałkowy wieczór w Konzerthaus. Szczególnie podobało mi się absolutnie zjawiskowe wykonanie sonaty Beethovena. Owacje kompletu publiczności były jak najbardziej zasłużone.

*W imieniu Klubu Wiedeńskiego  
Mariusz Trojanowski*



Krystian Adam Krzeszowiak i Vaclav Luks  
fot. Petra Hajjska

**PRAGA** **M**esjasz. Wysłuchałem haendlońskiego *Mesjasza* dziesiątki razy i wciąż uwielbiam to dzieło, ponieważ za każdym razem odkrywam w nim coś nowego. Uwielbiam także śpiew Krystiana Adama Krzeszowiaka i wspólne spotkania w gronie przyjaciół po koncercie. Jeżeli dodam do tego przepiękną salę koncertową praskiego Rudolfinum oraz znakomitą orkiestrę i chór Collegium 1704 pod dykcją Vaclava Luksa, to jest już pełnia szczęścia.

Podczas powstawania *Mesjasza* pojawiło się, podobnie jak w przypadku kilku innych arcydzieł, wiele niesprzyjających okoliczności. Pod koniec roku 1740 Haendel zdał sobie sprawę, że jego kariera jako twórcy operowego zmierza ku końcowi. Zaczął rozważać przejście na emeryturę i opuszczenie Anglii, co wydawało się dziwne, zważywszy na ogromne uznanie, jakim się cieszył w tym kraju. Jednakże gusta publiczności operowej zmieniają się dość szybko, a konkurencja wśród twórców była coraz większa. Stąd frustracja kompozytora, która o mało nie doprowadziła do tego, że jedno z największych



dzieł muzycznych nie ujrzałoby światła dziennego. Sprawę uratował Charles Jennens, przyjaciel Haendla, który nakłonił kompozytora do napisania oratorium w trzech częściach, zawierającego teksty głównie ze Starego, ale także i Nowego Testamentu. Jennens napisał również libretto i w ten sposób premiera *Mesjasza*, skomponowanego w 1741 r., odbyła się w Dublinie 13 kwietnia 1742 r. Jak napisano we wstępie do praskiego koncertu „*Mesjasz* jest kultowym dziełem, nie tylko wśród kompozycji Haendla. Dla pokoleń kompozytorów i melomanów stało się archetypem gatunku oratoryjnego”. Oratorium powstało w zaledwie 24 dni, a mimo to jest dziełem kompletnym i nie da się w nim zauważyć żadnych symptomów pośpiechu.

Czeski dyrygent Vaclav Luks, znany z tego, że przywrócił do sal koncertowych muzykę Zelenki, jest również bardzo cenionym interpretatorem dzieł Haendla. Do praskiego wykonania zaprosił znakomite grono solistów. Oprócz wspomnianego już Krystiana Adama Krzeszowiaka, na scenie Rudolfinum pojawili się: Marie-Sophie Pollack – sopran, Raffaele Pe – kontratenor i chorwacki bas-baryton Kresimir Strazanac, który zastąpił niedysponowanego Benoita Arnoulda. Orkiestra zagrała otwierającą oratorium *Sinfonię* perfekcyjnie, a zarazem bardzo subtelnie, prezentując odpowiednią dynamikę i wysublimowane brzmienie instrumentów. Krystian Adam Krzeszowiak, który zachwycająco zaśpiewał arię *Ev'ry valley shall be exalted*, podniósł poprzeczkę dla pozostałych solistów na niebotycznie wysoki poziom. Raffaele Pe miał na początku pewne problemy z równym prowadzeniem głosu, co było słychać w arii *But who may abide the day of his coming*, ale potem było już zdecydowanie lepiej, przede wszystkim w arii *He was despised* oraz w arcytrudnym duecie z Krzeszowiakiem *O death, where is thy sting?* Obaj śpiewacy znakomicie poradzi sobie z utworem, ocierającym się o granicę możliwości wokalnych. Głos Raffaella Pe brzmiał zupełnie inaczej, niż w początkowych ariach, był bardziej dojrzały i równy. Kresimir Strazanac dysponował bardzo ciekawą barwą, ale odniosłem wrażenie, że jego głos jest mało nośny i nierówny. W arii *Why do the nations so furiously rage together* słychać było pewne problemy z emisją. Przyleciał do Pragi dzień przed koncertem i miał bardzo mało czasu na próby. Niemniej jednak, aria *The trumpet shall sound and the dead shall be rais'd* zabrzmiała lepiej, pomimo tego, że dźwięk trąbki trochę zdominował jego śpiew. Marie Sophie Pollack miała drobne zachwiania głosu w arii *Rejoice greatly, O daughter of Zion*, ale w pozostałych ariach prezentowała wyrównany sopran, o bardzo ładnej barwie. Najlepiej wypadły arie *I know that my Redeemer liveth* oraz *How beautiful are the feet of him*. Krystian Krzeszowiak porywająco zaśpiewał jeszcze pełną koloratur arię *Thou shalt break them with a rod of iron*, prezentując – jak zawsze – nienaganną technikę i wyjątkowo piękną barwę głosu.

Również na wielkie uznanie zasługują orkiestra i chór. Z partii chóralnych najbardziej podobały mi się *And He shall purify, O thou that tellest good tidings to Zion* i *For unto us a Child is born*. Vaclav Luks należy do kapelmistrzów dyrygujących bardzo ekspresyjnie, ale jednocześnie precyzyjnie i z ogromnym wyczuciem. Na bis zabrzmiała ponownie *Hallelujah*, jak dla mnie w nieco za szybkim tempie, ale nie jest to absolutnie zarzut. Po koncercie spotkaliśmy się – jak zawsze – z Krystianem Adamem, który powiedział, że takiego *Mesjasza* nie powstydziliby się żaden z wielkich dyrygentów. Owacja na stojąco doskonale wyrobionej publiczności w Rudolfinum potwierdza tylko jego słowa.

Mariusz Trojanowski

LONDYN

I dąc na *Toskę* Pucciniego do Royal Opera House spodziewałem się przeżyć wspaniałe uniesienia artystyczne, gdyż jest to operowe arcydzieło. Wystawienie Jonathana Kenta miało swoją premierę w 2006 r., a w sezonie 2015/16 zostało wznowione po raz siódmy. Jest to pięknie skonstruowane wizualnie przedstawienie, które przenosi nas do Rzymu roku 1800. W pierwszym akcie do kościoła św. Andrzeja della Valle, w drugim do Pałacu Farnese, a w trzecim na mury Zamku św. Anioła. Stylowe są też stroje projektu Paula Browna. Najpiękniejszą kreacją jest sukienka Toski z drugiego aktu opery.

Od strony muzycznej przedstawienie było przyzwoite, ale niestety niezadowolające. Orkiestra prowadzona przez Emmanuela Villaume'a grała dość bogatym i nasyconym dźwiękiem, który oddawał dramatyzm opowiadanej historii. Jednak czasem siła dźwięku przykrywała śpiewaków, którzy – koniec końców – byli słyszalni, ale niestety niedostatecznie.

Śpiewacy prezentowali przyzwoity, choć średni poziom. W rolę Barona Scarpia wcielił się koreański baryton Samuel Youn, o głosie adekwatnym do roli, niezłe przechodzący przez napęczniały dźwięk orkiestry. Od strony technicznej, pozwolił sobie na spłaszczanie głosu na niektórych odcinkach skali, co powodowało, że głos tracił ładną barwę. Prawdopodobnie jest to jakaś maniera tego śpiewaka, ponieważ w innym miejscu podobne fragmenty śpiewał „porządnie”, a głos nie tracił nic ze swego uroku. Był bardzo dobrym Scarpia, gdyż umiał stworzyć demoniczną postać szefa rzymskiej policji, znanego ze swojego okrucieństwa oraz nadużywania władzy.

Rolę malarza Maria Cavaradossiego, ukochanego Toski, zaśpiewał włoski tenor Riccardo Massi. Śpiewak ten dysponuje przepięknym, okrągłym głosem o ciepłej, przyjemnej barwie. Przywołuje on wspomnienia starej włoskiej szkoły śpiewu, cechującej się wyrównanymi rejestrami w każdym miejscu skali. Jego interpretacja partii Cavaradossiego była przykładem zdrowego tenorowego śpiewu, w którym nie było żadnych problemów wokalnych. Bogate, pełne koloru, nasycone frazy wylewały się „z gardła” tego śpiewaka. Obie arie *Recondita armonia* oraz *E lucevan le stelle* były zachwycające i porwały publiczność.

Angela Gheorghiu, należąca do panteonu najwybitniejszych śpiewaczek, w 1994 r. kreacją *Traviaty* podbiła w ROH serca publiczności. Jej Toska była dziwna, gdyż liryczny głos Angeli Gheorghiu był jakby zbyt mały, żeby dobrze „wypełnić muzykę”, napisaną przez Pucciniego w tej partii. Śpiewała bardzo dobrze, bez problemów technicznych, ale nie było tego efektu „wow”, którego spodziewałem się ujrzeć i usłyszeć. Niestety, jest to wina znajomości jej nagrań, które zawsze są (nie jest to zarzut, ale po prostu tak jest) podrasowane przez programy do obróbki dźwięku, czy dobrze „zbierające” głos mikrofony. Nie wiem, co zawiniło? Może zbyt głośno grająca orkiestra, a może zmęczenie śpiewaczki? Na szczęście w arii *Vissi d'arte* usłyszałem i zobaczyłem to, czego brakowało mi w pozostałych fragmentach. Widziałem prawdziwą Divę, śpiewaczkę świadomą postaci, każdego dźwięku, jego koloru, tekstu. Wtedy w stu procentach wierzyłem Gheorghiu. Oprócz wokalne strony, trzeba przyznać, że śpiewaczka ma bardzo dobrze opracowaną tę partię od strony aktorskiej. Sposób poruszania się i postawa jej ciała są adekwatne do postaci Toski.

Szkoda jednak, że nie udało mi się w pełni doświadczyć kreacji Gheorghiu, może ten spektakl był jednym z tych, w których miała tzw. gorszy dzień?

Damian Ganclarski

# Wanda Roessler-Stokowska

Adam Czopek

Przez lata jedna z najbardziej znanych i lubianych śpiewaczek Opery Poznańskiej. Śpiew nie był jej jedyną profesją, była również doktorem nauk medycznych (dyplom uzyskała 14 maja 1928 r.) i specjalistą laryngologii. Przez całe życie równolegle działała jako śpiewaczka i lekarz laryngolog, a przez wybuchem II wojny światowej również jako młodszy asystent na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Poznańskiego. Odnosiła sukcesy w obu dziedzinach. Należała do grona ulubienic poznańskiej sceny; mówiono i pisano o niej „Rezlera”, co w Poznaniu zawsze było najwyższą formą uznania. „Śpiew zawsze był okrasą mego życia. Z deskami teatru wiążą się moje najwspanialsze wspomnienia.” – powiedziała w 1967 r. przy okazji obchodów jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej. Kazimierz Nowowiejski, syn kompozytora Feliksa, wspomina: „Z sentymentem słuchaliśmy ciepłego altowego głosu »Roesslerki«, od lat dziecińczych uwielbianej za Amneris w *Aidzie*, Carmen, Marynę w *Borysie Godunowie* i Preziosillę w *Sile przeznaczenia*. Doskonale pamiętam, z jaką werwą tańczyła i śpiewała pani Wanda – Cyganka swój ognisty *Rataplan* przy wtórze tamburyna” (*Pod zielonym Pegazem*, Wydawnictwo Poznańskie, 1971).

Urodziła się 24 marca 1904 r. w Piotrkowie Trybunalskim, niektóre źródła podają rok 1901. Studiowała medycynę i muzykę w Poznaniu. Studia medyczne na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Poznańskiego rozpoczęła w 1921 r. Równolegle studiowała śpiew u Witolda Podemskiego, teorię muzyki u Stanisława Wiechowicza. Debiutowała 11 listopada 1924 r. w Teatrze Wielkim w Poznaniu jako Amneris w *Aidzie*, pod batutą Piotra Stermich-Valcriociaty, była wówczas studentką III roku Akademii Medycznej. Ten, zakończony głośnym sukcesem, debiut okazał się początkiem jednej z największych poznańskich karier operowych. Co prawda, do ukończenia studiów jej sceniczne występy są jeszcze rzadkie, między innymi,

10 września 1927 r. była Maryną Mniszcówną w *Borysie Godunowie*, którego partię śpiewał gościnnie legendarny bas Zygmunt Zaleski. Później jednak szybko nadrabia czas i równie szybko rozbudowuje repertuar, często podejmując się wykonania partii od dawna lub wcale w Polsce nieśpiewanych. Tak było w przypadku roli Ryngałły w *Krzyżakach* Adama Dołżyckiego, wystawionych w Operze Poznańskiej w lutym 1929 r. oraz Leonory w *Faworycie* Donizettiego wystawionej 30 kwietnia 1930 r. Dwa lata wcześniej – 4 kwietnia 1928 r., zaśpiewała partię soprano w *Requiem* Verdiego, na afiszu figurowała wówczas jako dr Wanda Roesslerówna. Kilka miesięcy później wyszła za mąż za lekarza Tadeusza Stokowskiego i od tego momentu na afiszu figurowała już jako Roessler-Stokowska. Spory rozgłos przyniosła jej rola Zofii w *Halce* Moniuszki i *Pomście Jontkowej* Bolesława Wallek-Walewskiego, wystawionej w sierpniu 1931 r. na stadionie w Zakopanem. Pozostając przy partiach w polskich operach, należy wspomnieć o Jadwidze w *Strasznym dworze* Moniuszki, której partię śpiewała w Operze Warszawskiej 31 stycznia 1932 r. Jeszcze w tym samym roku warszawscy melomani oklaskiwali ją również jako Paulinę w *Damie pikowej* Czajkowskiego (od 28 lutego 1932 r.). W październiku 1935 r. wykreowała na poznańskiej scenie partię tytułowej Carmen w operze Bizeta, co spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki i publiczności. Partia żywiłowej Cyganki będzie jej towarzyszyć przez kilka lat. W kwietniu 1936 r. była Kornelią w *Juliuszu Cezarze* Haendla. Niemal dokładnie trzy lata później (26 kwietnia 1939 r.) śpiewała partię Pani Reich w *Wesołych kumoszkiach* z *Windsoru* Nicolai. Wróciła do tej partii w 1953 r. we Wrocławiu. W sezonie 1938/39 śpiewała partię Jadwigi w *Strasznym dworze*.

Wojna, jak w większości przypadków, przerywa na kilka lat świetnie rozwijającą się karierę młodej mezzosopranistki.

Została z rodziną (mąż i dwie córki) wysiedlona do rodzinnego Piotrkowa Trybunalskiego, gdzie pozostała do 1950 r., koncentrując się na pracy lekarza. Była w tym czasie lekarzem rejonowym i szkolnym oraz lekarzem pogotowia ratunkowego w Piotrkowie Trybunalskim. Pierwszy powojenny angaż uzyskała od sezonu 1950/51, kiedy podjęła pracę w Operze Wrocławskiej, która na dziesięć sezonów (do 1960/61) stanie się jej artystycznym domem. Okres pracy w Operze Wrocławskiej łączyła również z pracą lekarza, najpierw w Teatrze Dramatycznym, później była lekarzem szkolnym. Pierwszy raz pokazała się na tej scenie 11 marca 1951 r. jako Magdalena w *Rigoletcie* Verdiego, następnie 14 lipca była Martą w prapremierze *Buntu żaków* Tadeusza Szeligowskiego. Kolejne lata to Suzuki w *Madama Butterfly* Pucciniego, Niewidoma Matka w *Giocondzie* Ponchiellego, po której premierze Stanisława Platówna napisała: „Nic ująć, nic dodać. Słuchać i rozkoszować się głosem, kulturą, finezją wykonania i powściągliwością gry” („Słowo Polskie” z 18 kwietnia 1958 r.). Rok później, 25 lipca 1959 r. zaśpiewała, po raz pierwszy w swojej karierze, partię Hrabiny w *Damie pikowej* Czajkowskiego, która z czasem przyniesie jej dużą satysfakcję, uznanie publiczności i recenzentów. Podobnie było w przypadku Cześnikowej w *Strasznym dworze* Moniuszki, której partię zaśpiewała pierwszy raz również w 1959 r. Pozostałe wrocławskie lata związane są z partiami: Buryjowej w *Jenufie* Janáčka (1953), powrotem do roli Amneris (1956) i Matki Jadwigi w *Manru* Paderewskiego (1961), która stała się jej ostatnią, wrocławską kreacją, pięknie podsumowaną przez Kazimierza Wilkomirskiego: „Zastałem w »mojej« Operze wybitną, zasłużoną artystkę Wandę Roessler-Stokowską, śpiewaczkę o pięknym mezzosopranie i wielkiej kulturze wykonawczej. Stokowska miała za sobą sporo lat chlubnej artystycznej działalności w przedwojennej Operze Poznańskiej;

teraz nie śpiewała już partii Amneris, Jadwigi ani Olgi, natomiast w partiach Niewidomej Matki w *Giocondzie*, Wdowy w *Goplanie*, Matki w *Manru*, była pod każdym względem doskonała. Powiedziałbym nawet – niezastąpiona." (*Wspomnień ciąg dalszy*, PWM 1980). Właśnie Kazimierz Wiłkomirski, przygotowując na 10 września 1960 r. uroczysty koncert z okazji XV-lecia Opery Wrocławskiej, zaprosił artystkę do udziału w nim, powierzając jej partię Wdowy w III akcie *Goplany*.

A jednak tak, jak wilka ciągnie do lasu, tak Wandę Roessler-Stokowską ciągnęło do ukochanego Poznania, w którym rozpoczęła swoją artystyczną drogę i gdzie zamierzała ją zakończyć, co się zresztą dokonało w 1964 r. Kolejny etap poznańskiej kariery rozpoczęła we wrześniu 1961 r. od partii Matki Jadwigi w *Manru* Paderewskiego. Zanim pożegnała się z etatem solistki, wykreowała zasługującą na uznanie partię Matki w wystawionej po raz pierwszy na naszych scenach operze *Konsul* Giana Carla Menottiego – premiera 30 grudnia 1961 r. Oczywiście, w większości artystycznych karier, odejście na emeryturę nie oznacza zerwania kontaktów z teatrem. Tak też było w jej przypadku. Ostatnim jej scenicznym wcieleniem okazała się pamiętna kreacja roli Hrabiny w *Damie pikowej* Czajkowskiego, wystawionej 5 listopada 1967 r. Kilka miesięcy wcześniej, w sobotę 15 kwietnia, podczas przedstawienia *Strasznego dworu*, w którym zaśpiewała partię Cześnikowej, obchodziła uroczysty jubileusz 45-lecia pracy artystycznej, po którym zaczęła wycofywać się ze sceny. Zmarła 7 stycznia 1996 r. w Domu Aktora w Skolimowie, gdzie od kilku lat mieszkała. ©



Wanda Roessler-Stokowska  
Lakme, 1924–1925

## Yehudi Menuhin Nieskończona podróż

Justyna Midura

**D**okładnie na 22 kwietnia 2016 r. przypadła setna rocznica urodzin wielkiego muzyka i humanisty Yehudiego Menuhina, który urodził się w Nowym Jorku, a zmarł w Berlinie, mając 82 lata. Stulecie urodzin legendarnego skrzypka jest upamiętniane na całym świecie poprzez liczne wydarzenia. Yehudi Menuhin przez ponad 75 lat żył w świetle reflektorów jako skrzypek wirtuoz, ceniony dyrygent, założyciel szkoły muzycznej, organizator festiwali oraz idealistyczny zwolennik setki organizacji charytatywnych. Był aktywnie zaangażowany, jako członek, sponsor lub patron, w setkach organizacji kulturalnych i charytatywnych, od szkół muzycznych i społeczeństw kompozytorskich po organizacje tak różne, jak na przykład Organizacja Przyjaciół Zwierząt, czy nawet Stowarzyszenie Ogrodników.

Yehudi Menuhin uważał się za obywatela świata. W swojej autobiograficznej książce *Nieskończona podróż* opowiada historię swojego życia, od dzieciństwa, poprzez rozwijającą się karierę, podróżującego po całym świecie, muzyka. Opowiada o ważnych chwilach w jego życiu, o koncertach, przyjaźniach, problemach. W pewnym sensie pozwala nam wkroczyć do swojej pracowni, odstawiając jednocześnie kulisy swoich koncertów, jako części jego samego. Jego kosmopolityczne idee skłaniały go do ciągłych podróży, a jego życie i losy były ściśle związane z muzyką. Nigdy nie wyznaczył sobie ostatecznego celu podróży, nawet teraz, 17 lat po jego śmierci ta wędrówka jest stale kontynuowana po-



Yehudi Menuhin  
fot. YM Trust

przez organizowanie wydarzeń na jego cześć w różnych częściach świata. Można więc powiedzieć, że jego internacjonalistyczna misja się wypełnia.

Urodzony w 1916 r. w Nowym Jorku i dorastający w San Francisco artysta, już jako

tonów, wirtuozowską techniką i interpretacyjną wnikliwością. W ciągu kilku lat został uznany za geniusza. Jego rodzice ostrożnie podchodzili do jego wczesnych osiągnięć, ponieważ – według nich – muzycy okrzyknięci w dzieciństwie geniuszami, okazywali się nie-

Olin Drownes napisał: „Może wydawać się to niepoważne, że przedstawił on dojrzałą koncepcję sztuki Beethovena, ale to właśnie się stało”. W następnym roku, w wieku 12 lat, Yehudi grał koncerty Beethovena, Brahmsa i Bacha w Filharmonii Berlińskiej. Na począt-



dziecko odznaczał się nietuzinkowym talentem. Zaczął grać na skrzypcach mając 4 lata, a już w wieku 7 lat zadebiutował, grając *Scène de ballet* Bériota z towarzyszeniem San Francisco Symphony Orchestra. W początkowych latach niebagatelny talent młodego artysty rozwijał jego nauczyciel Louis Pershing. W czasach, gdy tacy artyści, jak Fritz Kreisler, Mischa Elman, czy Jascha Heifetz stanowili rządzącą elitę wśród instrumentalistów, Yehudi zadziwiał słuchaczy czystością

zdolni do utrzymania oryginalności i inspiracji swoich pierwszych występów w dorosłym życiu. Ograniczali publiczne występy swojego syna i jego dwóch młodszych siostr, które były pianistkami. Młody artysta odniósł głośne sukcesy w Europie, gdzie pobierał nauki u Adolfa Buscha i Georga Enescu. W 1927 r. w Nowym Jorku zagrał *Koncert skrzypcowy* Beethovena. Po debiutanckim występie jedenastoletniego Yehudiego jako orkiestrowego solisty, na łamach gazety New York Times

ku 1930 r. odbył światową trasę po 73 miastach w 13 krajach.

Chociaż był z urodzenia Amerykaninem, Menuhin przez większość swojego życia przebywał w Europie. W wywiadach opisywano go jako obywatela świata. W ciągu swojego życia przyjął honorowe obywatelstwo szwajcarskie oraz otrzymał honorowy tytuł szlachecki od Wielkiej Brytanii. Muzycznie jego zainteresowania też wahały się w szerokich granicach. Prezentował większość standar-

dowego repertuaru klasycznego, ale zalecał też i grał ważne dzieła kompozytorów XX w., m.in. Bartóka oraz Waltona.

Kilkakrotnie w jego karierze następowały momenty kryzysowe, związane z osobistymi i technicznymi problemami, co zmuszało go do zaniechania działalności muzycznej i ponownego przemyślenia podejścia do skrzypiec. Jego głównym problemem nie była technika, ale problemy natury psychicznej. Fakt ten został poruszony w jego krytycznej biografii *Yehudi Menuhin: Historia człowieka i muzyka*, napisanej przez Roberta Magidoffa, we współpracy z samym Yehudim i wydanej w 1955 r. Wynioskowość z niej można, że problem psychologiczny muzyka wynikał głównie z nadopiekuńczości jego rodziców, szczególnie jego matki. Podobny wniosek wysnuł również Tony Palmer, autor dokumentu biograficznego o artyście, który rozmawiał z jego siostrą i dziećmi. Wspomnieli oni, że gdy w 1938 r. Menuhin poślubił Nolę Ruby Nichols, jego matka napisała list do swojej świeżo upieczonej synowej, w którym zawarła instrukcje, począwszy od tego, czym karmić jej syna, aż do tego, kiedy powstrzymać się od stosunku płciowego. Sam Yehudi był oburzony krytyką jego rodziców i usiłował nie dopuścić do opublikowania tego typu informacji w książce Palmera. Małżeństwo z Nolą Ruby Nichols zaowocowało dwojgiem potomstwa, jednak po dziewięciu latach związek zakończył się rozwodem.

W 1932 r. rozpoczął próby z nagrywaniem. Zarejestrował *Koncert skrzypcowy h-moll op. 61* Elgara. W tym samym roku dokonał wielu nagrań ze swoją siostrą Hephzibah, która przez następne cztery dekady koncertowała razem z nim. Wkrótce po jej śmierci w 1981 r. Yehudi powiedział *The New York Times*: „Potrzebowaliśmy kilku słów. Graliśmy niemal automatycznie, jakbyśmy byli jedną osobą”.

W 1947 r. Menuhin poślubił tancerkę Dianę Gould, która wydała na świat dwóch synów, z których jeden został pianistą i razem z ojcem występował na scenie. Jednak od tego czasu Menuhin przechodził kryzys, spowodowany napięciem w małżeństwie i zniszczeniem, które ujrzał w Europie w czasie II wojny światowej, kiedy dawał ponad 500 koncertów dla amerykańskich i alianckich oddziałów wojskowych. Koncerty te miały miejsce najczęściej w strefach bojowych, co mogło wyrzucić na psychice Menuhina nieodwracalne piętno. Po wojnie dyrygował tak często, jak grał – głównie w Szwajcarii i Anglii – stając się głównym bohaterem festiwalu muzycznych, oraz od 1969 r. dyrektorem Fe-

stiwalu Windsor w Anglii. Występował w byłych obozowiskach (czasami z kompozytorem Benjaminem Brittenem i jego akompaniatorem), odwiedzał obozy koncentracyjne wkrótce po ich wyzwoleniu. Kontynuował swoją podróż po Europie aż do 1948 r., kiedy wrócił do Stanów Zjednoczonych. Wtedy też krytycy zaczęli mu wytykać, że jego dzieła straciły część swojego uroku. Wkrótce potem Menuhin został wplątany w konflikt polityczny. Żydowskie grupy piętnowały go za występy z Wilhelmem Furtwänglerem i berlińską filharmonią tuż po wojnie, ponieważ Furtwängler pozostał w Niemczech, gdzie rozwijał swoją działalność. Gdy żydowska organizacja wsparcia zbojkotowała w Berlinie jeden z jego koncertów, zaraz po jego występie z Furtwänglerem, Menuhin zwołał zebranie, w którym ogłosił, że Furtwängler nigdy nie dołączył do nazistowskiej partii, ale pomagał żydowskiemu muzykom. Poparł to wszystko słowami „Już czas, by opatrzyć rany, ponieważ miłość, nie nienawiść uleczą świat”. Po raz kolejny pomógł Furtwänglerowi w 1949 r., kiedy Orkiestra Symfoniczna w Chicago rozważała jego zwolnienie ze stanowiska dyrektora muzycznego. Wraz z grupą wybitnych muzyków, jak Issac Stern, Nathan Milstein, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, czy Lily Pons zagrozili, że już nigdy więcej nie wystąpią w przypadku, gdy Furtwängler zostanie zwolniony. Ostatecznie Furtwängler wycofał swoją kandydaturę, lecz pomoc Menuhina spowodowała falę krytyki od Żydów z całego świata, także z Izraela, gdzie podłożono bombę na jednym z jego koncertów w Tel Awiwie. Jego pozycja wśród Izraelczyków nigdy nie była stabilna, chociaż przynosił niezliczone korzyści dla tego kraju i jego organizacji charytatywnych. Chociaż jego ojciec został natarczywym antysyjonistą w 1930 r., Menuhin nie był tak otwarcie wrogo nastawiony do syjonizmu jak jego ojciec, lecz wyrażał sprzeciw wobec wszelkich form nacjonalizmu.

W 1967 r. grając koncerty charytatywne dla izraelskich organizacji, występował także dobroczynnie dla arabskich uchodźców. Pomagał popularyzować muzykę indyjską na Zachodzie. Nagrał także jazzowy album ze Stephanem Grappellim i jako zachodni obrońca muzyki wschodniej stworzył serię *East meets West*, współpracując z hinduskiimi muzykami, jak Ravi Shankar, czy Ali Akbar Khan. Zainteresowanie pedagogiką doprowadziło w 1963 r. do założenia przez niego szkoły w Anglii. Dwie z jego książek: *Skrzypce: Sześć lekcji z Yehudim Menuhinem* (1971) i *Kompletny Skrzypek* (1986) były przeznaczo-

ne dla uczniów. W 1977 r. założył Akademię Menuhina w Gstaad.

Menuhin był założycielem Gstaad Festival w Szwajcarii w 1956 r., dwa lata później został mianowany dyrektorem muzycznym Bath Festival w Anglii. W Gstaad założył orkiestrę kameralną, tam też rozpoczął swoje pierwsze występy jako dyrygent. Dyrygował wielkimi światowymi orkiestrami i nagrywał z wieloma z nich. W 1985 r. podjął swoją pierwszą amerykańską trasę wyłącznie jako dyrygent z Royal Philharmonic Orchestra. Miał wówczas 69 lat. Krytycy regularnie uważali jego wady techniczne, ale znajdowali również oddanie w jego grze. Trzeba jednak podkreślić, że nikt nie był bardziej świadomy swoich problemów technicznych niż Menuhin. Tak naprawdę, artysta rozpoczął karierę jako dyrygent dużo wcześniej, razem z orkiestrą symfoniczną z Dallas w 1942 r., jednakże występy w Szwajcarii i Anglii dały początek poważnej działalności. Podczas występu w Bath, Menuhin dyrygował po raz pierwszy operę, wokół której było wówczas sporo kontrowersji. Komisja uważała ją za zbyt kosztowną. Brak porozumienia w tej sprawie spowodował, że w 1968 r. artysta zrezygnował z dalszej współpracy.

Na początku 1990 r. zaprzestał publicznej gry na skrzypcach i skoncentrował się na dyrygenturze. W ramach obchodów swoich osiemdziesiątych urodzin dyrygował w Lincoln Center Festival. Kompozytorzy stworzyli wówczas 14 nowych utworów skomponowanych na jego cześć.

Jednym z głównych elementów obchodów setnej rocznicy urodzin artysty były wielokrotnie już organizowane zawody dla muzyków (Menuhin Competition), które odbyły się 7-17 kwietnia w Londynie. W poprzednich latach miały miejsce w Anglii, Walii, Norwegii, Chinach, a ostatnia edycja została zorganizowana w Austin (USA) w 2014 r. Zawody przyciągają najwybitniejsze talenty skrzypcowe z całego świata. Nazywane „Olimpiadą skrzypcową” są ważnym wydarzeniem dla młodych muzyków (do 22 lat). Wielu laureatów poprzednich edycji osiągnęło wielki sukces na światowej estradzie. W tym roku w Londynie Polskę reprezentowali utalentowani młodzi skrzypkowie: czternastoletni Antoni Ingielewicz i piętnastoletnia Klara Gronet. Nasi reprezentanci, podobnie jak sam Menuhin, zaczęli swoją przygodę ze skrzypcami bardzo wcześnie. W obydwu przypadkach ciężka praca od najmłodszych lat niejednokrotnie zaowocowała wygranymi w różnych konkursach organizowanych w Polsce i zagranicą.®

## Maurizio Pollini Intelekt i perfekcja

Łukasz Kaczmarek

**N**a światowej scenie muzycznej jego nazwisko błyszczy od ponad pół wieku. Jest artystą o najdłuższym stażu stałej współpracy z wytwórnią Deutsche Grammophon (od 1971 r.). Kojarzony jest przede wszystkim z Beethovenem, ale i Chopinem, Schubertem, Brahmssem oraz muzyką XX w. Jego repertuar obejmuje jednak dzieła od Bacha do Bouleza, pianista znakomicie łączy ze sobą kompozycje klasyków z muzyką współczesną. A wszystko zaczęło się od Warszawy i VI Konkursu Chopinowskiego w 1960 r. Krótko po jego zwycięstwie, miał rzucić się w wir wydarzeń koncertowych, na półtora roku wycofał się z życia artystycznego, by czas ten poświęcić doskonaleniu techniki i poszerzaniu repertuaru. Rozsądek, olbrzymia siła woli, oporu wobec kuszących rządów. Jego wykonania są perfekcyjne, by nie powiedzieć perfekcjonistyczne, wyczelowane w szczegółach, mocno przemyślane, bardzo intelektualne, dojrzałe, czyste, fenomenalne pod względem technicznym, lecz przy tym, co szczególnie chętnie podnoszą antagoniści, nieco chłodne, wykalkulowane. Nie ma w nich miejsca dla przypadku.

**A**rtysta urodził się w Mediolanie, 5 stycznia 1942 r. Jego ojciec, Gino Pollini, był architektem, jednym z czołowych przedstawicieli włoskiego racjonalizmu, związany z muzyką, grał na skrzypcach. Matka, Renata Melotti, córka znanego rzeźbiarza, również posiadała profesjonalne wykształcenie muzyczne w zakresie fortepianu oraz śpiewu. Maurizio Pollini pierwsze lekcje gry na instrumencie pobierał już w roku 1948 r. u Carla Lonatiego. W drugiej połowie lat 1950. jego profesorem był Carlo Vidusso, w tym też czasie zaczął studiować kompozycję pod kierunkiem Brunona Bettiniego. W późniejszych latach kształcił się także u Artura Benedettiego Michelangelego.

Po zwycięstwie na VI Konkursie Chopinowskim w Warszawie (był wówczas najmłodszym spośród 89 uczestników!), Pollini wystąpił w mediolańskiej La Scali, grając *I Koncert fortepianowy e-moll* Chopina. Orkiestrę prowadził wtedy Sergiu Celibidache. Od tamtego czasu pianista pojawia się

w czołowych salach koncertowych świata, mając za partnerów najlepsze orkiestry i najznamienitszych dyrygentów. Oto przegląd, niektórych tylko, najważniejszych wydarzeń. W roku 1963 Maurizio Pollini debiutował w Londynie (grał wówczas *III Koncert fortepianowy* Beethovena z towarzyszeniem London Symphony Orchestra pod dyktando Colina Davisa) i Berlinie, w 1968 r. – w USA, w dwa lata później po raz pierwszy wystąpił z orkiestrą Berlińskich Filharmoników, zaś w 1973 r. na Festiwalu w Salzburgu. W 1974 r. odbył swoje pierwsze tournée po Japonii. W tym też roku został zaproszony do wspólnych występów przez Herberta von Karajana. W 1980 r. spotkał się z Mściśławem Rostropowiczem, by wykonać z nim sonaty wiolonczelowe Beethovena. W 1987 r. wraz z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich i Claudiem Abbadem (z którym spotka się jeszcze nie raz!) wykonał w Nowym Jorku wszystkie koncerty fortepianowe Beethovena. Został wówczas odznaczony przez zespół Hono-

rowym Pierścieniem. W latach 1993–1994 Maurizio Pollini dokonał niezwykłego artystycznego wyczynu, występując kilkakrotnie z pełnym cyklem 32 sonat fortepianowych Beethovena w Berlinie, Monachium, Nowym Jorku, Mediolanie, Paryżu, Londynie i Wiedniu. W 1995 r. artysta został zaproszony przez Pierre’a Bouleza, by wziąć udział w jego Festiwalu w Tokio. Również z osobą wielkiego francuskiego muzyka losy Polliniego jeszcze nie raz się splotą. To interesujące, pod jak wieloma względami zbliżone były idee twórcze i wrażliwość obojga artystów! Również w 1995 r. Pollini w ramach Festiwalu Salzburckiego zainaugurował tzw. Progetto Pollini, stanowiący serię koncertów, podczas których zestawiane są dzieła klasyczne z nowoczesnymi. Podobny projekt, tym razem zatytułowany *Perspektywy*, stworzył cztery lata później dla Nowego Jorku i Carnegie Hall. W 2002 r. zaś swój Progetto Pollini rozszerzył o Tokio, a w kolejnych latach o Rzym i Londyn. Rok 2006

był dla Polliniego czasem wzmożonej aktywności na polu muzyki kameralnej. Wystąpił wówczas m.in. z Kwartetem im. Albana Berga oraz Kwartetem Hagenów. Spośród wydarzeń artystycznych 2007 r., szczególnie istotne były jego wykonania koncertów fortepianowych Beethovena z London Philharmonic Orchestra pod dykcją Kurta Masura oraz Vladimira Jurowskiego w Royal Festival Hall, a także z Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu pod batutą Riccarda Chailly'ego. *IV Koncert G-dur* niemieckiego twórcy Pollini wykonał również w kolejnym roku wraz z Orkiestrą Berlińskich Filharmoników i Claudiem Abbadem w Berlinie oraz Wiedniu. W tym to 2008 r., wspólnie z Jamesem Levinem i Orkiestrą Symfoniczną z Bostonu pianista wystąpił w *Koncertach fortepianowym Schumanna* w Bostonie i Nowym Jorku. W 2009 r. koncertował z Berlin Staatskapelle i Danielem Barenboimem. W 2010 r. uhonorowano go japońską nagrodą Praemium Imperiale (wcześniej, w 1996 r. pianista otrzymał Nagrodę Muzyczną im. Siemens). W latach 2012–2013 jako szczególnie zapisały się pamiętne występy Polliniego w sali Berlińskiej Filharmonii, gdzie wykonywał repertuar tak zróżnicowany, jak *Koncert fortepianowy Mozarta*, utwory Chopina, czy *Preludia* z I zeszytu Debussy'ego. W 2014 r. najsilniej w pamięci odbiorców zapisały się chyba występy pianisty w londyńskiej Royal Festival Hall (program beethovenowski) oraz w nowojorskiej Carnegie Hall.

W rok później Pollini zatriumfował w Filharmonii Nowojorskiej, grając *Koncert fortepianowy e-moll* Chopina. Na obecny rok

w kalendarzu pianisty przypadają kolejne ważne występy.

**B**ardzo istotne miejsce w repertuarze pianisty zajmuje również muzyka współczesna: Salvatora Sciarrina, Pierre'a Bouleza, Karla Heinza Stockhausena, czy Brunona Maderny. Współcześni kompozytorzy dedykowali Polliniemu swoje dzieła. W roku 1977 Luigi Nono poświęcił mu *...sof-ferte onde serene...*, zaś Giacomo Manzoni mszę *Omaggio a Edgard Varese*.

Ale Maurizio Pollini jest nie tylko pianistą. Sięgał on również po batutę, nie tylko prowadząc orkiestrę od fortepianu. Jako dyrygent debiutował w 1976 r. z Orkiestrą Mediolańską La Scali. W 1983 r. utrwalił na płytach operę *La donna del lago* Gioacchina Rossiniego. Miał wówczas do dyspozycji znakomitych solistów, m.in. Katię Ricciarelli, Lucię Valentini Terrani oraz Samuela Rameya, a także zespół Chamber Orchestra of Europe. Nagranie to jest bardzo cenione przez międzynarodową krytykę.

Znamienne zdają się być słowa Polliniego: „Interpretacja każdego z wykonywanych przeze mnie dzieł rozwija się wraz z upływem czasu. W przeciwnym wypadku, nie byłoby odświeżania. Za każdym razem, gdy spoglądamy na jakiś utwór, wygląda on nieco inaczej. Tę różnicę tworzy życie”.

**M**łodziutkiego Maurizia Polliniego możemy posłuchać w szczególności zachowanych nagraniach z przesłuchań VI Konkursu Chopinowskiego w Warszawie z lutego i marca 1960 r.

„... królem szóstego konkursu był jednak Pollini. Ogromnie nerwowy – nie stremowany, ale właśnie nerwowy – we wszystkim co robił, a przy tym bardzo młodzieńczy, choć i dojrzały (...) był osobowością fascynującą. Interpretacyjnie – znakomity technik, ale też i wielki romantyk. Godził oba te przymioty przez znakomite wycucie artyzmu, objawiające się nieprzejaskrawianiem żadnej z cech swego artyzmu. (...) miał chyba w sobie wiele cech charakteryzujących samego Chopina: żywość, nerwowość, romantyzm i zamiłowanie do perfekcji w pracy. Wielki pianista” – pisał Stefan Wysocki<sup>1</sup>. Z kolei Józef Kański tak określał Polliniego: „przy całej świetnej technice jest w grze swojej raczej klasykiem bardzo nowoczesnym, który muzykę Chopina oświetla nie tyle światłem słonecznym, ile raczej ostrym światłem reflektorów”<sup>2</sup>. Miesiąc po Konkursie, Maurizio Pollini dokonał swego pierwszego nagrania płytowego. Był to *I Koncert fortepianowy e-moll* Chopina utrwalony w studiu przy Abbey Road w Londynie. Brytyjski krytyk pisał: „Niewiele nagrań osiągnęło bardziej ikoniczny i ponadczasowy status niż płyta Polliniego z *I Koncertem* Chopina z Pawłem Kleckim i Philharmonia Orchestra (...) to nagranie stanowi żywy testament wczesnego geniuszu Polliniego i jego niesamowitej technicznej i stylistycznej perfekcji”<sup>3</sup>. Osiem lat później, w tym samym studiu, pianista utrwalił recital chopinowski złożony z czterech wybranych *Nokturnów*, *Ballady g-moll* oraz *Poloneza As-dur* op. 53. Nagrania zyskały sobie miano arystokratycznych.

Maurizio Pollini  
fot. Idéale audience



W roku 1971 Maurizio Pollini podpisał ekskluzywny kontrakt płytowy z wytwórnią Deutsche Grammophon. Jego pierwszymi rejestracjami były *Trzy utwory z Pietruszki* Strawińskiego oraz *VII Sonata fortepianowa* Prokofiewa. Krytycy chwalili „wirtuozerię bez wysiłku” i „bezpośredniość muzycznego przekazu” artysty. W 1973 r. Pollini dokonał swego słynnego nagrania chopinowskich *Etiud*, które wciąż stanowi nie lada wyzwanie dla kolejnych ge-

Maurizio Pollini  
fot. Mathias Bothor



pianisty. Rok później artysta rozpoczął swoją długą beethovenowską podróż (zakończoną w 2014 r., całe to nagranie było recenzowane na łamach **Muzyka21**), dokonując zapisu ostatnich sonat fortepianowych. W tym też czasie utrwalił dwa koncerty fortepianowe Mozarta: nr 19 KV 459 oraz nr 23 KV 488, mając za partnerów Orkiestrę Filharmoników Wiedeńskich i Karla Böhma. Recenzenci pisali o klasycznej równowadze, klarowności. Z Claudiem Abbadem i Orkiestrą w Chi-

cago w 1979 r. Pollini zarejestrował dwa pierwsze koncerty fortepianowe Beli Bartóka, zaś w 1991 r. z tym samym dyrygentem, lecz z Orkiestrą Berlińskich Filharmoników, utrwalił koncerty fortepianowe Schumanna i Schoenberga. W dziełach Bartóka artystów podziwiano za elegancję, rytmiczny rygor, wirtuozerię, o wykonaniu koncertu Schumanna wypowiedziano się jako „non plus ultra”, z kolei w utworze Schoenberga kreacja została uznana za bezkonkurencyjną! W 1980 r. Pollini nagrał *Kwintet fortepianowy* op. 34 Brahmsa z Quartetto Italiano. Wybitny brytyjski muzyk i muzykolog Duncan Druce (1939–2015) pisał wówczas: „Maurizio Pollini i Quartetto Italiano brzmią w Brahmsie jak wyśniony zespół – i udowadniają tego”. W 1987 r. pianista dokonał nagrania *Drugiej i Trzeciej Sonaty fortepianowej* Chopina. Krytycy chwalili przekonanie artysty co do słuszności jego kreacji, pewność tonu, niezachwianie muzycznej struktury. Cztery lata później Pollini wydał płytę w całości poświęconą muzyce Franciszka Liszta (w tym *Sonacie h-moll*). Nagranie również zebrało wysokie noty. W 1995 r. wraz z Orkiestrą Berlińskich Filharmoników i Claudiem Abbadem Pollini zarejestrował koncerty fortepianowe Beethovena.

neracji pianistów zmagających się z tym cyklem. Z 1975 r. pochodzi nagranie kompletu utworów fortepianowych Arnolda Schoenberga. Interpretację zestawiano z kreacją Glenna Goulda. Podejście włoskiego pianisty zgodnie uznano za bardziej odpowiadające dziełom twórcy II Szkoły Wiedeńskiej. W 1976 r. Pollini zarejestrował *Preludia* Chopina. Krytycy chwalili mistrzostwo, wirtuozerię, swobodę, energię, poczucie wolności

W tej kreacji odcisnęły się najlepsze cechy sztuki dwojga artystów, u pianisty podkreślano arystokratyczne podejście i intelektualny stosunek do muzyki. W 1997 r. Pollini nagrał ballady Chopina. Pisano o artystycznym mistrzostwie, „cieple ekspresji”, której niekiedy brakowało w innych chopinowskich kreacjach pianisty. Dwa lata później Pollini wydał płytę poświęconą muzyce Debussy’ego (I zeszyt *Preludiów*). W recenzjach albumu

pojawiły się takie określenia, jak „chłodna elegancja”, czy „niepowierzchnowy blask”. W 2001 r. Pollini utrwalił *Wariacje nt. Diabelliego* Beethovena – jego odczytanie było maksymalnie wierne kompozytorskiemu zapisowi. Z 2005 r. pochodzi nagranie nokturnów Chopina. Krytycy podziwiali w podejściu pianisty troskę o detale, naturalność w kształtowaniu linii melodycznej, staranną artykulację i dynamikę. W 2006 r. Pollini nagrał koncerty fortepianowe nr 17 KV 453 oraz nr 21 KV 467 Mozarta, prowadząc od fortepianu Orkiestrę Wiedeńskich Filharmoników, a dwa lata później, z tym samym zespołem i w ten sam sposób, koncerty nr 12 KV 414 oraz nr 24 KV 491. Krytycy zwracali uwagę na szczególną intymność wykonania, bardzo osobisty stosunek pianisty do utworów, porównując go ze stanem zakochania. Z 2009 r. pochodzi nagranie I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. W recenzjach podnoszono znakomitą technikę pianisty, wyrafinowanie, uznano album za „wydarzenie samo w sobie”. W 2011 r. powstała rejestracja *I Koncertu fortepianowego d-moll* Brahmsa, dokonana z Orkiestrą Staatskapelle Dresden i Christianem Thielemannem. Trzy lata później pojawiła się zaś płyta z nagraniem *II Koncertu B-dur* tego kompozytora w wykonaniu tych samych mistrzów. Wykonania opisywano jako dojrzałe, elektryzujące, chwalono znakomitą współpracę obydwóch muzyków.

Oczywiście, nagrań Maurizio Polliniego jest znacznie więcej. I choć nie wszystkie zajmują pierwsze miejsca w rankingach, w każdym z nich można znaleźć coś interesującego, artystycznie wielkiego. Konsekwencja, perfekcja i intelekt pianisty sprawiają, że żadnej z jego kreacji nie sposób lekceważyć. 🎹

#### Bibliografia:

- materiały Deutsche Grammophon
- Morrison B., *Pollini plays Chopin*, książeczka do płyty *Chopin Piano Concerto no.1 etc. Pollini, EMI GROC 724356754829*
- Wysocki S., *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1982, s. 76\

#### Przypisy:

- 1 Wysocki S., *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1982, s. 76
- 2 Za: Wysocki S., *Wokół dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1982, s. 83
- 3 Morrison B., *Pollini plays Chopin*, książeczka do płyty *Chopin Piano Concerto no.1 etc. Pollini, EMI GROC 724356754829*, s. 4



# Peter Maxwell Davies in memoriam

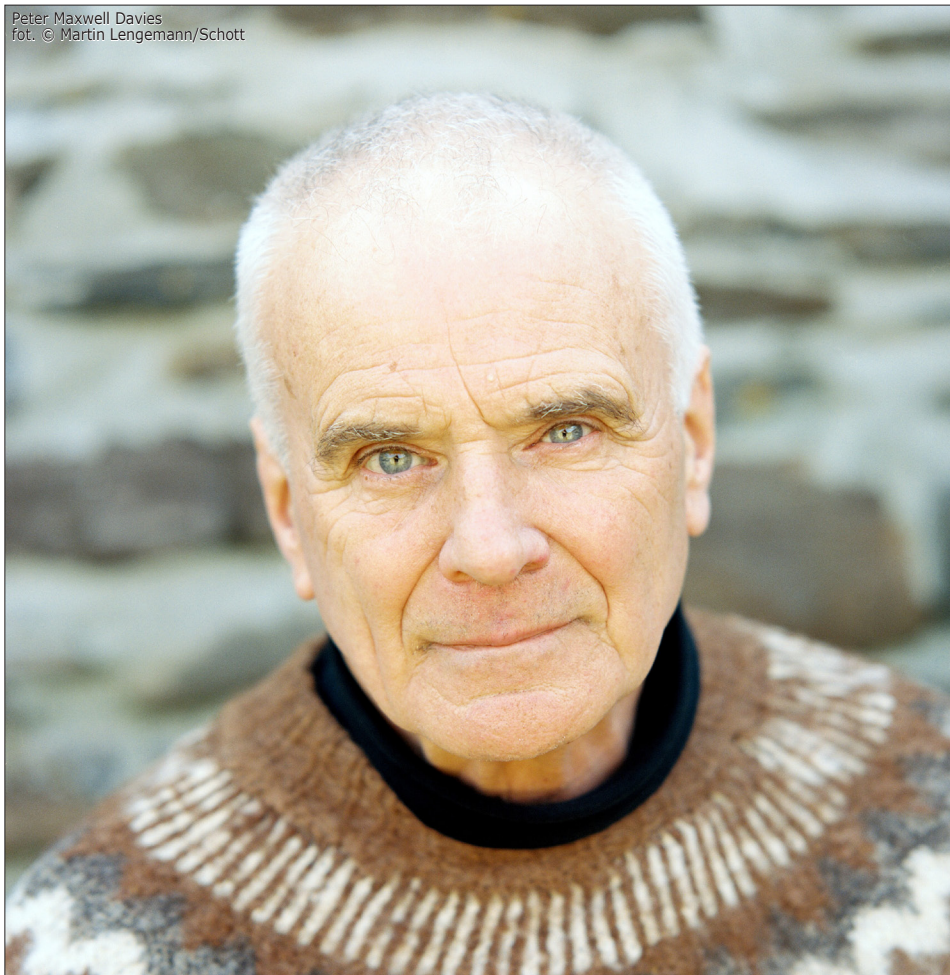
Justyna Midura

**N**azbyt skromny i niedoceniający siebie człowiek z cynicznym poczuciem humoru, muzyczny parodysta, kompozytor oraz dyrygent Peter Maxwell Davies zmarł 14 marca br. w wieku 81 lat, po długiej walce z białaczką, w swojej posiadłości na wyspie Sanday (Szkocja). Do 2014 r. obejmował na dworze Elżbiety II stanowisko Królewskiego Mistrza Muzyki. Chociaż przez 10 lat kadencji jego muzyka towarzyszyła oficjalnym uroczystościom królewskim, to jednak – kontrowersyjnie – nie został poproszony o skomponowanie utworu na ślub księcia Williama i księżnej Kate Middleton w 2011 r. Sama nominacja na stanowisko mistrza muzyki królewskiej w 2004 r. była początkowo dość krytycznie odebrana, ponieważ Davis był republikaninem. Natomiast w 2010 r. potwierdził, że bliski kontakt z Królową przemienił go w monarchistę tłumacząc, że zdał sobie sprawę, że jest wiele atutów przemawiających za monarchią. Uważał, że reprezentuje ona ciągłość, tradycję i stabilność. Jako kompozytor, Peter Maxwell Davies wcielił w życie mnóstwo pomysłów o szerokim spektrum utworów przeznaczonych na orkiestry symfoniczne i zespoły wokalne, a także małe i duże formy teatralne. Natomiast, jako dyrygent przewodził swoimi kompozycjami, ale również dziełami innych, gościnnie dyrygował orkiestrami na całym świecie. Szczególnie współpracował z BBC Philharmonic, Scottish Chamber Orchestra oraz z Królewską Orkiestrą Filharmoniczną, którą dyrygował przez dziesięć lat kadencji na dworze. Był laureatem wielu nagród oraz był wielokrotnie odznaczany, otrzymał m.in. Order Imperium Brytyjskiego, tytuł szlachecki, Order Towarzyszów Honoru za służbę muzyce. Przyznano mu honorowy tytuł doktora muzyki, został mianowany honorowym członkiem Canterbury Christ Church University w ka-

tedrze w Canterbury, był profesorem w Królewskiej Akademii Muzycznej, honorowym członkiem Homerton College w Cambridge.

czesnej muzyki brytyjskiej. W 1962 r. otrzymał stypendium na Uniwersytecie w Princeton, następnie przeniósł się do Australii,

Peter Maxwell Davies  
fot. © Martin Lengemann/Schott



Urodzony w Salford, Lancashire 8 września 1934 r., swoją działalność muzyczną rozpoczęł jako nastolatek, a następnie swoje zdolności rozwijał podczas studiów w The Royal Manchester College of Music (obecnie Royal Northern College of Music). Stał się częścią grupy awangardowych muzyków klasycznych lat sześćdziesiątych. Grupa New Music składała się z kompozytorów: Harrisona Birtwistle'a, Petera Maxwell Daviesa, Aleksandra Goehra, pianisty Johna Ogdona i dyrygenta oraz trębacza Elgara Howartha. Wszyscy byli wiodącymi postaciami w świecie współ-

gdzie był rezydentem w Elder Conservatorium of Music i University of Adelaide w latach 1965–1966. W latach późniejszych założył jeden z najważniejszych współczesnych zespołów muzycznych w Wielkiej Brytanii, The Fires of London, działający w latach 1965–1987. Zainicjował on na dobre międzynarodową karierę Daviesa. Przeplatał elementy teatralne z muzyką.

Jego wczesna muzyka była często uważana przez publiczność i środowiska krytyków za wstrząsającą, lubił szokować. Utwory z końca 1960 r. mają tendencję do eks-

perymentalnego i gwałtownego charakteru, np. *Revelation and Fall* (na podstawie poematu Georga Trakla, reprezentanta dekadentyzmu i katastrofizmu). Jego radykalne pomysły, przede wszystkim w dziedzinie teatru muzycznego, przyciągnęły międzynarodową uwagę. Pierwsze publiczne oburzenie miało miejsce w 1969 r. podczas premiery dramatu muzycznego *Eight Songs for a Mad King*. Monodram na baryton i zespół, który zagłębiał się poprzez niezwykle kanciastą muzykę i niemałą dawkę krzyku w szaleństwo króla Jerzego spowodował poruszenie. Dodatkowy skandal wywołały także inne tego typu kompozycje, jak na przykład *Portret pani Havisham*, bohaterki powieści Charlesa Dickensa. Po owych występach zasłynął jako kompozytor lubiący szokować. Podczas prezentacji jego głównych prac orkiestrowych w czasie koncertu promenadowego, znaczna część publiczności wyszła. Był autorem partytury do filmu *Diabły* brytyjskiego reżysera Kena Russela, postaci kontrowersyjnej w środowisku filmowym, będącego pod wrażeniem stylu Daviesa. Jednak po latach eksperymentów z całym wachlarzem stylów, charakter jego utworów złagodniał. Utwór orkiestrowy *St Thomas Wake* (1969) jest przykładem polistyliżu Daviesa. Motet na orkiestrę *Worldes Bliss* (1969), o powściągliwym charakterze, był zapowiedzią nowego kierunku w utworach Daviesa. Jego muzyka zaczęła nabierać bardziej refleksyjnego charakteru, a on rozpoczął kompozycję w duchu postserializmu. Konstruował utwory w sposób formalny, używając matematycznych złożoności. W tym okresie powstają: *Ave Mari Stella* (1975) i *A Mirror of Whitening Light* (1977). Zaczął wykorzystywać fragmenty chorału, jako podstawowego materiału źródłowego dla swoich utworów, dostosował i rozwijał je na różne sposoby. Opierał się często na rodzimych, lub bardziej ogólnie mówiąc, szkockich tematach, oddając w utworach eksperymentalizm awangardy powojennej Anglii, w ciepły, bezpretensjonalny sposób. Jego entuzjazm dla muzyki, która może łączyć ludzi, znajduje odzwierciedlenie w jego rozległej twórczości. Skomponował około 300 utworów m.in. najnowocześniejsze opery, w tym słynną operę ambitną, nihilistyczną „przypowieść” *Ressurrection*, dzieła dla teatru muzycznego, jak również cykl dziesięciu koncertów (każdy był poświęcony innemu instrumentowi lub instrumentom), zamówiony przez samorząd regionu Strath-

lyde, miał swój początek w 1986 r. i zakończony został dziesięć lat później zwycięskim *Concerto for Orchestra*. Jego *Koncert skrzypcowy nr 2* po raz pierwszy zagrano 8 września 2009 r. w 75. urodziny kompozytora w Royal Albert Hall, jako część BBC Proms 2009. Pisał także muzykę dla dzieci i amatorów, serię dziesięciu kwartetów smyczkowych dla brytyjskiego kwartetu Maggini (Naxos Quartets; cała seria została zakończona w 2007 r. i była postrzegana przez kompozytora jako „powieść w dziesięciu rozdziałach”), oraz utwory na orkiestrę, w tym cykl symfonii. Zaczynając w 1976 r., wiązanka dziesięciu symfonii była gotowa już w 2013 r. Najpopularniejsza – Symfonia nr 8 powstała w 1997 r. Davies został zaangażowany przez brytyjską rządową organizację naukową, odpowiadającą za badania kontynentu Antarktydy i wysp Antarktydy (BAS) do uhonorowania pięćdziesiątej rocznicy filmu *Scott na Antarktydzie*. Kompozytor odbył podróż na Antarktydę, by na własnej skórze doświad-

ców, np. *Fanfare: A salute to Dennis Brain*. Max (jak go nazywano), po przeprowadzce na Orkady, mieszkał tam przez resztę swojego życia ze swoim partnerem Colinem Parkinsonem. Jego zachwyt krajobrazem i kulturą obszaru Orkadów pozostawił słyszalny znak w szeregu oper, w tym *Hymn to St Magnus* (1972) i *Stone Litany* (1973). *The Lighthouse* (1980, jego najpopularniejsza opera), a także sekstet smyczkowy *The Last Island* dają wyraz fascynacji wyspą (*The Last Island* została wykonana po raz pierwszy przez Nash Ensemble w Wigmore Hall na koncercie urodzinowym kompozytora). Był zaangażowany w ruch na rzecz ochrony środowiska. Napisał *The Yellow Cake Revue*, kolekcję utworów w stylu kabaretowym, które przedstawiał z aktorką Eleanor Bron w proteście przeciw planom eksploatacji rudy uranu na Orkadach. Do tego kompletu należy jego popularny solowy, fortepianowy utwór *Farewell to Stormness*. Został rozpowszechniony poprzez the Classic FM Hall of Fame w 2003 r.

#### Peter Maxwell Davies – wybrane kompozycje

- *Fantasias on an In nomine of John Taverner* (1962) na orkiestrę podzieloną na zespoły
- *Eight Songs for a Mad King* (1968) na śpiewaka/narratora/aktora i zespół kameralny
- *Missa Super L'homme Armé* (1968–1971) na głosy
- *Ave Maris Stelal* (1975) na zespół kameralny
- *The Door of the Sun* (1975) na wiolonczelę solo
- *The Lighthouse* (1979), opera kameralna
- *Image, Reflection, Shadow* (1982) na zespół kameralny

czyć przeżyć związanych z filmem. „Cała ciżba została przerwana, gdy okręt uderzył na swej drodze w zamrzniętą, twardą tafelę pokrywającą morze – pisał – lód rozbijany o dziób statku był jednym z najbardziej radosnych dźwięków, jaki kiedykolwiek słyszałem... Inne nadzwyczajne doświadczenie z dźwiękiem miało miejsce na krańcu ciężkiej, a zarazem subtelnej lawiny śniegu, obsuwającej się z klifu”. Te dwa dźwięki stały się głównym komponentem *Symfonii nr 8*, nazwanej *Antarctic Syphony*. Lżejsze utwory orkiestrowe Daviesa to: *Mavis in Las Vegas an Orkney*, *With Sunrise* (w którym kompozytor wykorzystał dudy). Tytułowy „Mavis” to sam autor. Davies wyjechał do Las Vegas. Nikt nie mógł zlokalizować go w żadnym hotelu. Szukano go pod pseudonimami „Maxwell Davies”, „Davies”, „Max”. Okazało się, że w hotelu zarejestrowany został jako „Mavis”. Pisał także utwory o charakterze edukacyjnym, przeznaczone dla młodych i nieprofesjonalnych wykonaw-

(choć powstał dużo wcześniej) i od tamtej pory pozostawał na czołowych miejscach na liście przebojów. Maxwell Davies krytykował niesprawiedliwość społeczną i często wykorzystywał swoją muzykę, by sprowokować dyskusję i podkreślić kwestie bliskie jego sercu. Jego trzeci kwartet smyczkowy miał premierę w 2003 r. i był reakcją na brytyjską i amerykańską inwazję na Irak.

W 1977 r. zainaugurował festiwal sztuki The St Magnus Festival, odbywający się każdego roku w stolicy Orkad. Obszar ten stał się ważnym miejscem kulturowym. Obok występów międzynarodowych artystów, festiwal szczylił się udziałem w występach członków lokalnego społeczeństwa. Chór złożony ze stu trzydziestu artystów z wysp występuje corocznie podczas festiwalu. Promuje nowe utwory (często wykonywane przez lokalną orkiestrę szkolną). Przez dekady artysta przekierowywał się coraz bardziej na klasyczne formy i język muzyczny. Nie wyrzekł się jednak bogatej tradycji i skłaniał się ku kompromisom. Przed śmiercią pracował nad swoim ostatnim dziełem – dziecięcą operą *The Hogbon*, która w czerwcu będzie miała swoją premierę. Davies był jednym z pierwszych kompozytorów muzyki poważnej, który stworzył stronę internetową do ściągania muzyki. Pozostał aktywny przez całe życie jako mentor i nauczyciel, wykorzystywał swój urok, aby pobudzać i inspirować niezliczone rzesze młodych muzyków.☺

# Co nowego w Acte Préalable?

z Janem A. Jarnickim rozmawia Katarzyna Skoczylas

**D**awno już opowiadał pan o tym, co dzieje się w Acte Préalable, a przecież ukazują się co i raz nowe, niezwykle interesujące pozycje. Proszę opowiedzieć o ostatnich dokonaniach?

Dopiero co ukazała się płyta z muzyką wybitnego kompozytora, Juliusza Łuciuka. Okazuje się, że ten twórca nie stronił również od rozrywki, ale tej najwyższego gatunku. Właśnie te utwory – piosenki – można usłyszeć dzięki albumowi *Wspomnienia... liryczne, sentymentalne, beztroskie*. Te uroczyste, bezpretensjonalne utwory wykonały na koncercie w lipcu 2014 r. znane artystki: sopranistka Bożena Harasimowicz i pianistka Krystyna Pyszkowska.

Moim wielkim osiągnięciem jest nagranie i wydanie *Mszy F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego, polskiego arystokraty urodzonego w Rzymie w 1816 r., krewnego ostatniego króla Polski, śpiewaka operowego i autora 12 dzieł scenicznych wystawianych za jego życia i cieszących się wtedy dużą popularnością, a dziś całkowicie zapomnianych. Partyturę *Mszy* zdobyłem ponad 10 lat temu, niestety, przez lata nie udało mi się zainteresować tym utworem żadnego chóru, czy to renomowanego, czy też mniej znanego. Rozdawałem nuty, rozmawiałem z artystami, nikt nigdy nie odpowiedział na moją propozycję, nawet odmownie, a nut też nikt nie oddał. Dopiero moja znajomość z księdzem Robertem Kaczorowskim spowodowała, że pragnienie utrwalenia tego dzieła mogło się ziścić. Od momentu, gdy rozmawiałem z nim o tym projekcie do jego realizacji nie minęło nawet pół roku. Chwała mu za to, a także wszystkim artystom, którzy zaangażowali się w to przedsięwzięcie i tak znakomicie je zrealizowali.

Następne odkrycie – to zresztą immanentna cecha wydawnictwa – to muzyka fortepianowa Zygmunta Noskowskiego. 8 lat temu ukazał się u nas pierwszy wolumin z tą twórczością, kolejny ukazał się dzięki cudownej pianistce z Wybrzeża, pani Annie Mikolon, której kunszt miałem okazję poznać wydając płyty śpiewaczek Liliany Górskiej i Katarzyny Dondalskiej. Wtedy też zapropono-

wałem jej dzieła Zygmunta Noskowskiego, a ona podeszła do tematu z ogromnym entuzjazmem, czego dowodem jest drugi wolumin dzieł fortepianowych Noskowskiego w jej wykonaniu (wydaliśmy także trzy woluminy muzyki kameralnej tego kompozytora).

## Czy tylko polska muzyka jest w kręgu pańskich zainteresowań?

Zakładałem wydawnictwo myśląc tylko o muzyce polskiej. Po pierwsze dlatego, że w Polsce się urodziłem, po drugie dlatego, że jest okropnie zaniedbana i zapomniana, a jednocześnie niezwykle piękna, wyjątkowa i wartościowa.

Promowanie wydawnictwa Acte Préalable jako odkrywcy muzyki polskiej stało się w pewnym stopniu jego przekleństwem, gdyż wielu artystów, o czym dowiedziałem się dużo później, nawet nie próbowało się ze mną skontaktować w sprawie realizacji projektów niepolskich. To chyba jakieś polskie fatum, że polskość jawi się często jako coś gorszego, choć wszyscy wciąż podkreślają na każdym kroku swój patriotyzm.

Przeszukując biblioteki i archiwa w poszukiwaniu dzieł polskich natrafiałem na ogromne pokłady zapomnianej muzyki pochodzącej także z krajów, o których sądzimy, że dobrze dbają o swoich twórców (Francja, Niemcy, Rosja). W momencie, gdy coraz więcej zbiorów stało się dostępnych w Internecie, i to za darmo, zacząłem gromadzić także utwory zagraniczne wierząc, że wcześniej, czy później uda mi się coś z tego nagrać. I tak w moim wydawnictwie pojawili się twórcy całkowicie zapomniani z krajów takich, jak Rosja (Potołowski i Kriżanowski), Francja (Senaillé, Mascitti, Fourdrain), Norwegia (Tellefsen), Białoruś (Gorełowa), Japonia (Nakada).

I tak dochodzimy do bardzo ambitnego przedsięwzięcia zaproponowanego mi jakieś trzy lata temu przez współpracującego ze mną od lat wybitnego altowiolistę, Marcina Murawskiego. Chciał nagrać muzyką całkowicie nieznanego mi kompozytora amerykańskiego, Michaela Kimbera. Ze względu na wrodzoną ciekawość oczywiście zgo-

dziłem się. Miał to być jeden krążek, w trakcie jego realizacji rozpoczętej w 2014 r. pojawiła się propozycja ze strony pana Marcina byśmy zrobili drugi wolumin. I tak ani się obejrzelśmy, a do końca zeszłego roku powstało w sumie sześć albumów poświęconych Amerykaninowi. I być może to nie koniec. Muzyka Kimbera jest bardzo przyjemna w odbiorze, bardzo różnorodna. W trakcie pracy nad albumami muzyk skomponował kilka utworów specjalnie dla Marcina Murawskiego, w tym utwór oparty na polskiej melodii ludowej.

Pracując z panem Murawskim zdałem sobie sprawę, że jest on nie tylko wspaniałym muzykiem, ale i niezrównanym, wyjątkowym pedagogiem. Choć pracuję w branży dwadzieścia lat i znam setki muzyków, nigdy wcześniej nie spotkałem się z kimś, kto tak bardzo promowałby swoich, i nie tylko uczniów i wychowanków. Jego dbałość o wprowadzenie młodych muzyków w świat koncertów i fonografii jest czymś niezwykłym, godnym do naśladowania. Mówię to z całą odpowiedzialnością. Dotychczas spotkałem się z całkowitą obojętnością wychowawców, których kariery uczniów nie interesowały, a nawet z próbami torpedowania ich wysiłków. Czyżby to strach, że uczeń przeorośnie mistrza? A wydawać by się mogło, że największą nagrodą dla pedagoga jest wykształcenie kogoś, kto go przeorośnie. Przecież na tym właśnie polega postęp w sztuce, a także w każdej innej dziedzinie!

## Wciąż się mówi, że kultura jest niedofinansowana. W związku z tym, z jakimi problemami boryka się pan na co dzień?

Czy kultura jest niedofinansowana? Wolne żarty. Ogromne pieniądze są przeznaczane na kulturę, ale jest to działanie nieefektywne, niemądre, niczego nie zmieniające, ale za to znakomicie marnotrawiące środki. Ostatnimi laty wszędzie, gdzie się dało, budowano nowe, lub remontowano stare, opery, filharmonie. Ale co z tego? Państwo, a także samorządy, uważają, że musimy mieć filharmonie i bardzo dobrze. Ale jeśli mamy środki na budowę i utrzymanie

tych instytucji – setki milionów złotych – to dlaczego muzycy skarżą się na niskie zarobki? Dlaczego te instytucje stoją puste, nic się tam nie dzieje, na ogół jeden koncert w tygodniu i to nie przez cały rok. Gdy się ogląda repertuar tych instytucji, ręce opadają. Nuda, wciąż ten sam repertuar, wciąż ci sami artyści. Dodatkowo filharmonie, „świątynie muzyki poważnej” coraz bardziej popadają w komercję – coraz częściej proponują bywalcom operetkę, musicale, muzykę filmową, rozrywkową, kabarety. Nie mam nic przeciwko komercji, ale w takim razie niech Filharmonie przejdą na własne utrzymanie z wszelkimi tego konsekwencjami. A tak, utrzymujemy za nasze podatki instytucję, ale każemy jej dorabiać chałturami.

Po co kształcimy tysiące solistów za nasze podatki, skoro później nie mogą zdobywać szlifów w naszych filharmoniach? Nie każdy może być przecież znajomym dyrektora takiego przybytku.

Przeglądając coroczne listy dotacji przyznawanych przez MKiDN widać wyraźnie, że mają one na celu zaspokojenie finansowych potrzeb znajomych, a nie wspieranie kultury. To wspieranie jest tylko pretekstem, by wyprowadzić pieniądze z budżetu. Wprawdzie nowy minister kultury ma usta pełne frazesów, patriotyzm jest najchętniej wypowiedzianym słowem, a jak się widzi co finansuje, to widać, że chyba słowa „patriotyzm” nie pojmuje.

Środki są, ale są marnowane. Po pierwsze przez nieodpowiedzialne zarządzanie. Dopiero co dowiedzieliśmy się, czym ono skutkuje na przykładzie stadniny w Janowie. W kulturze taką stadniną były Polskie Nagrania, które przez dziesięciolecia państwo za pośrednictwem niekompetentnych zarządców doprowadziło do upadku, by ostatecznie sprzedać bankruta prywatnej firmie. W tym samym czasie państwo dofinansowało na potęgę prywatne wydawnictwa,

które po wielokroć wydają wciąż to samo. Czy jak się nagra dwadzieścia razy za państwowe pieniądze ten sam utwór Lutosławskiego, Szymanowskiego, Chopina, Pendereckiego, Góreckiego, to nasza kultura na tym zyska?

W przeciwieństwie do innych graczy na rynku kultury, nie będę narzekał na brak pieniędzy. Największym problemem, z jakim się borykam, to brak chętnych do współpracy zarówno przy odkrywaniu zapomnianej muzyki polskiej, jak później przy jej promowaniu. Właśnie skończyłem nagrywać drugą płytę z muzyką fortepianową Henryka Pachulskiego. Gdy nagrywałem pierwszą płytę osiem lat temu, miałem do dyspozycji tylko niewielki fragment jego twórczości. Od tego czasu zgromadziłem właściwie całą jego twórczość, ale nie potrafiłem przez ten czas znaleźć nikogo, kto by chciał ją nagrać. Przy okazji taka ciekawostka: to nie Polacy pomogli mi w odnalezieniu tej twórczości, ale pewien Anglik nie mający z Polską

nic wspólnego, będący za to pasjonatem, tak jak ja. Skończyło się na tym, że zaciągnąłem „Legię Cudzoziemską” do zrealizowania kolejnego albumu Pachulskiego – dwie Brytyjki, dla których nie było problemem perfekcyjne nauczenie się repertuaru, ani przylocenie do Warszawy na nagranie. Zresztą to nie pierwsze moje z nimi doświadczenie. Wcześniej zrealizowaliśmy wspólnie nagrania muzyki Noskowskiego, Rózyckiego i Józefa Wieniawskiego. I za każdym razem bez żadnych zastrzeżeń przyjmowały proponowany przeze mnie repertuar. W przeciwieństwie do wielu polskich artystów nigdy nie zapytały „czy to jest coś warte?” tylko po prostu nauczyły się, wykonały poza Polską na koncertach i nagrały. I wciąż te dzieła dotychczas do swoich recitali.

W swoim czasie, przez 10 lat, organizowałem konkurs nagraniowy pt. *Zapomniana muzyka polska*. Niestety, właściwie nikt nie rozumiał założeń programowych. Przedstawiano projekty z muzyką zagraniczną, i to tą znaną, a także polską „zapomnianą” – Chopin, Szymanowski, Lutosławski, Kilar, Meyer, Dębski...

Mam coraz więcej partytur dzieł, o jakich się nawet najlepszym muzykologom nie śniło, a wykonawców ze świecą szukać... Dwa lata temu wydałem partyturę symfonii Józefa Wieniawskiego. Rozesłałem ją wraz z listą kilkudziesięciu polskich utworów orkiestrowych, które udało mi się odnaleźć, do prawie wszystkich polskich filharmonii i orkiestr z propozycją jej wykonania. Żadna nie odpowiedziała, nawet negatywnie. Przypuszczam, znając polskie realia, że nikt z obdarowanych nawet jej nie otworzył, by sprawdzić, czy skład orkiestry jest do udźwignięcia. A dzieło jest świetne, było już wykonane kilka razy, i w Rzeszowie, i w Lublinie, a nawet w Polskim Radiu, a poza tym jest na płycie wydanej przez nas dwa lata temu, która spotkała się z dużym uznaniem, ale poza Polską.

### A czego możemy się spodziewać w najbliższym czasie?

W tej chwili realizujemy album z muzyką na flet i fortepian zapomnianego kompozytora francuskiego z XIX w, którego twórczość zbierałem przez ostatnie co najmniej 10 lat. Praca idzie bardzo powoli, gdyż po nagraniu połowy płyty musieliśmy rozstać się z flecistką z powodu jej niekompetencji, co opóźniło cały projekt. Nie ma jednak tego złego, co by na dobre nie wyszło. Zamiast niej projekt realizujemy z artystą z prawdziwego zdarzenia. Nagraliśmy również muzykę skrzypcową tego kompozytora. Myślę, że już wkrótce pojawią się zapowiedzi na naszej stronie [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com).

Ze wspomnianym wcześniej Marcinem Murawskim zrealizowaliśmy płytę z muzyką na altówkę i fortepian innego zapomnianego kompozytora francuskiego z przełomu XIX i XX w., Émile’a Pierre’a Rateza. To kolejne moje odkrycie. I po raz kolejny muszę tu podziękować panu Murawskiemu za entuzjazm, z jakim podjął się tego wyzwania, jak i pani Hannie Holeckiej, która zaproszona przez niego do tego projektu, z nie mniejszym entuzjazmem podjęła się go.

Mam w przygotowaniu nagrania polskiej muzyki chóralnej z drugiej połowy XIX w., ale o tym opowiem, jak już zakończymy sesje nagraniowe. Kończymy również nagrywać płytę zawierającą m.in. koncert skrzypcowy polskiego kompozytora przełomu XVIII i XIX w. – jak to u mnie w zwyczaju będzie to premiera światowa i utworów, i samego twórcy.

I głowę pełną pomysłów, a archiwum pełne partytur. I tylko wykonawców, do nieznanego, niewyniesionego ze szkoły, repertuaru, ciężko znaleźć...

**Mam nadzieję, że uda się panu zrealizować te wszystkie plany i będę miała okazję ich wysłuchać. Dziękuję za rozmowę.☺**



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

## ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI,  
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO  
AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
w promocji  
muzyki polskiej

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

## Faworyta

Adam Czopek

Stefania Toczyska w partii Leonory  
Opera Bałtycka w Gdańsku, 1978 r.



Są w literaturze operowej partie, o których wykonaniu marzy każdy liczący się śpiewak. Tak jak każdy tenor marzy o roli Alfreda w *Traviacie* Verdiego, sopran liryczny o partii Małgorzaty w *Fauście* Gounda, a koloraturowy o tytułowej *Łucji z Lammermoor* w operze Donizettiego, czy Królowej nocy z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Tak większość mezzosopranistek marzy o tragicznej roli Leonory de Guzmán w *Faworycie* Donizettiego, partii stawiającej przed wykonawczynią wysokie wymagania, ale dającej śpiewaczce ogromne pole do popisu czysto wokalnego, ale też aktorskiego. Odnosiły w niej sukcesy Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Shirley Verrett, Agnes Baltsa, Violeta Urmana, Luciana D'Intino. Opera ta niezmiennie, od ponad 170 lat, utrzymuje się w światowym repertuarze. Tylko na sezon 2015/2016 zapowiedziano premiery i wykonania koncertowe w Wenecji, Waszyngtonie, Cottbus i Berlinie. Wśród operowych gwiazd, które zmięzają się w tym czasie z partiami Leonory i Fernanda są m.in. Elina Garanča i Kate Lindley oraz Joseph Calleja i Randall Bills. Od partii Leonory, zaśpiewanej nagle, w zastępstwie chorej Giulietty Simionato, która mia-

ła wieczorem śpiewać tę partię na premierze *Faworyty*, rozpoczęła się w lutym 1961 r. wielka kariera Fiorenzy Cossotto. Od momentu, kiedy Cossotto otrzymała tę zaskakującą propozycję od dyrektora La Scali w Mediolanie, do podniesienia kurtyny pozostało zaledwie czterdzieści pięć minut, czyli tylko tyle, by założyć kostium, poddać się charakteryzacji i wysłuchać kilku wskazówek reżysera. Początkowy chłód, z jakim się spotkała, pękł jak przysłowiowa mydlana bańka w chwili, kiedy w duecie z Fernando (Gianni Raimondi) zaśpiewała pełnym głosem wysokie „c”, w tym momencie publiczność „dosłownie oszalała”. Zachwyt publiczności towarzyszył już Cossotto do końca przedstawienia. Nazajutrz, włoska prasa donosiła o sensacyjnych narodzinach nowej, wielkiej operowej gwiazdy. Warto tylko jeszcze dodać, że był to zarazem debiut Cossotto na scenie La Scali, z którą od tego momentu na wiele lat związała swoje artystyczne losy.

Jest przełom lat 1839/40, Bellini nie żyje od pięciu lat, Rossini już nie komponuje, Verdi odniósł co prawda sukces swoją pierwszą operą *Oberto conte di san Bonifacio*, ale musiał też przeżyć kłę-

skę *Un giorno di regno*, tak więc do zdobycia międzynarodowego uznania daleka jeszcze przez nim droga. Wagner ma przed sobą sukces *Rienzięgo* i *Tannhäusera* i – jak w przypadku Verdiego – jeszcze kilka lat musi poczekać na międzynarodową renomę. W tej sytuacji, oczy muzycznego świata kierują się w stronę Gaetana Donizettiego, jako najbardziej utalentowanego, znanego i uznanego włoskiego kompozytora operowego. Wspomniany okres to paryskie lata w życiorysie Donizettiego, który przyjął właśnie od Anténora Joly, dyrektora Théâtre de la Renaissance zamówienie na skomponowanie dwóch oper. Niestety, zanim kompozytor ukończył pracę nad jedną z nich: *Anioł z Nisidy*, teatr zbankrutował i zamówienie stało się nieaktualne. Niewiele tygodni później nadeszło zamówienie od Léona Pilleta z Opery Paryskiej, który pilnie potrzebował nowego dzieła, również dla podratowania nadwątlonych finansów teatru. Dyrektor opery, mając w pamięci głośny paryski sukces *Córki pułku* Donizettiego, którą wystawiono pierwszy raz 11 lutego 1840 r. w Opéra Comique, był przekonany, że tylko on jest w stanie sprostać zadaniu. W tej sytuacji Donizetti zaproponował niemal ukończoną operę *Anioł z Nisidy*. Propozycja została zaakceptowana przez dyrektora Milleta, jednak pod warunkiem, że zostaną dokonane zmiany i przeróbki, które sprawią, że opera stanie się godna miana „wielkiej opery”.

Kompozytor zaprosił do współpracy Alphonse’a Royera i Gustave’a Vaëza, którzy w oparciu o sztukę François-Thomasa Bacularda d’Arnaud *Les Amants malheureux, ou le comte de Comminge*, przy pomocy Eugène Scribe’a, napisali nowe libretto. Donizetti zaś rozbudował dzieło z trzech do czterech aktów, przeniósł akcję z XV-wiecznego Neapolu do Królestwa Kastylii w XIV w., zmieniając zarazem relacje między bohaterami, z których dwoje głównych to postaci historycznie autentyczne. Oczywiście w II akcie dodał scenę baletową, bez której w Paryżu żadna opera nie miała większych widoków na powodzenie. Tak właśnie powstała *Faworyta*, jedna z najlepszych oper swojego twórcy. Co prawda prapremiera 2 grudnia 1840 r. na scenie Wielkiej Opery Paryskiej (Théâtre de l’Académie Royale de Musique), mimo udziału w niej Rosiny Stolz i Gilberta Dupreza, nie okazała się wielkim sukcesem. Jednak z dnia na dzień powodzenie *Faworyty* rosnęło, przynosząc Donizettiemu sławę i pieniądze, zdobywając zarazem pozycję jednej z najwybitniejszych oper pierwszej połowy XIX w. Sukces był na tyle trwały,

że do końca stulecia, tylko w Paryżu operę wystawiono ponad 600 razy, co jest najlepszym miernikiem jej popularności. Ponieważ opera skomponowana została do francuskiego tekstu, aby zaistniała na włoskich scenach należało dokonać tłumaczenia libretta, z czym szybko się uporano. Włoska wersja opery wystawiona została w 1842 r. na scenie Opery w Padwie pod tytułem *Leonora di Guzman*. W La Scali wystawiono *Faworytę* w sierpniu 1843 r. (pod tytułem *Elda*), cztery lata później w styczniu 1847 r. została pokazana w weneckim Teatro La Fenice. Jeszcze w tym samym roku miała miejsce premiera w Londynie, gdzie pamiętną kreację roli Leonory stworzyła legendarna Giulia Grisi.

Jednocześnie, zainteresowanie tym dziełem zaczęły przejawiać teatry niemieckie i austriackie (Wiedeń, Monachium, Berlin), hiszpańskie (Madryt, Sewilla, Barcelona) i francuskie (Lyon) oraz rosyjskie (Moskwa, Odesa). Oczywiście dużą popularnością cieszyła się *Faworyta* we Włoszech, gdzie szybko trafiła na sceny teatrów w Turynie, Genui, Florencji, Parmy, Bergamo i Cremony. W Polsce wystawiono *Faworytę* 17 grudnia 1844 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie opery Donizettiego od 1839 r. cieszyły się dużą popularnością. Warszawscy melomani, do chwili premiery *Faworyty*, mogli już podziwiać *Napój miłosny*, *Lukrecję Borgię*, *Belizariusza*, *Łucję z Lammermoor*, *Córki pułku* i *Gemmę di Vergy*. W czasach nam bliższych, na wystawienie *Faworyty* zdecydowała się jedynie Opera Bałtycka w Gdańsku. Premierę zrealizowano 29 kwietnia 1978 r., z myślą o głosie, kunszcie i aktorskim talencie Stefanii Toczyskiej, która w partii Leonory de Guzman odniosła głośny sukces. To on uświetnił jej drogę do międzynarodowej kariery.

*Faworyta* jest udaną próbą połączenia kanonów opery francuskiej z włoską tradycją operową, zgodnie z którą treść libretta zostaje najlepiej i najpełniej wyrażona środkami muzycznymi. Temu właśnie służą wielkie arie, rozbudowane duety, pełne dramaturgii ansamble i sceny zbiorowe, prowadzone zgodnie z elementami wokalnymi muzyki. Bo jednak bel canto, czyli piękny śpiew, to dominacja elementu wokalnego w całej strukturze. Donizetti w tym dziele okazał się mistrzem w kreowaniu nastroju każdej ze scen i klimatu każdego z czterech aktów. Właśnie takie ujęcie zapewnia wyjątkową atrakcyjność w zróżnicowaniu postępu toczącej się akcji, która z pełnej skupienia sceny w klasztorze Santiago di Compostela przenosi się do apartamentów Leono-

ry. Tym przeciwstawił Donizetti rozbudowane sceny w pełnym przepychu królewskim pałacu Alkazar, by w finale wrócić do klasztornej klimatu z pierwszego aktu. Tutaj dopełni się dramat nieszczęśliwej miłości Leonory i Fernanda.

Fernando, młody nowicjusz zakonu zwierza się swojemu opatowi Baltazarowi, że jest zakochany w nieznannej sobie kobiecie i dla niej chce złamać zakonne śluby. Nie wie, że zakochał się w pięknej Leonorze de Guzman, wieloletniej faworycie Alfonsa XI, króla Kastylii. Leonora w pełni odwzajemnia uczucia młodzieńca, ale zdaje sobie sprawę, że ten związek nie ma przyszłości i może ściągnąć nieszczęście na głowę ukochanego. Dlatego właśnie nie zdradzając, kim jest, wręcza Fernandowi powołanie do wojska, z nominacją na wysokiej rangi oficera. Miłość do Fernanda jest na tyle silna, że Leonora decyduje się wyznać królowi, że kocha innego. Kiedy więc Fernando wraca z wojny, okryty chwałą zwycięstwa, więź nie mając świadomości, kim jest kobieta, którą kocha, prosi króla o pozwolenie na zawarcie z nią małżeństwa. Mściwy monarcha, widząc w tej sytuacji okazję do poniżenia nie tylko kochanki, ale też jej ukochanego, wyraża na to małżeństwo zgodę. Dopiero po ślubie, Fernando dowiaduje się o przeszłości Leonory. Załamany, odtrąca małżonkę i wraca do zakonu. Kochająca go bezgranicznie Leonora podąża za nim w przebraniu pielgrzymka. Fernando, po złożeniu ślubów zakonnych, odnajduje ją, wyczerpaną na progu świątyni, wtedy dopiero przekonuje się o niesłuszności swoich oskarżeń i szczerości jej uczuć. Chce odkupić swoje winy wobec ukochanej, uciec z nią z klasztoru i rozpocząć nowe życie. Niestety jest już za późno, nie wie, że Leonora jest śmiertelnie chora i umiera w jego ramionach.

Muzyka *Faworyty* nie jest w pełni oryginalna, wiele jej fragmentów zapożyczył Donizetti z wcześniejszych swoich oper. Najwięcej ich pochodzi z *Anioła z Nisidy*, ale są też fragmenty z *Księcia Alby* z 1839 r. (romanza Fernanda z I aktu *Un ange, une femme innocue si pur* oraz aria *Ange si pur* z IV aktu) oraz *Obleżenia Calais* z 1836 r. i *Pia del’Tolomei* z 1837 r. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że właśnie w tym dziele błysnął Donizetti wyjątkową (nawet jak na niego) inwencją melodyczną i wyczuciem muzycznej dramaturgii. Każdy z bohaterów akcji zyskał też właściwą tylko sobie charakterystykę muzyczną. Arie zaś otrzymały konstrukcję, umożliwiającą wykonawcom zaprezentowanie wokalnemu kunsztu. I, jak już pisałem, o ile mu-

zyka trzech aktów w wielu miejscach wykorzystuje, po różnych adaptacjach, muzykę kilku wcześniejszych dzieł, o tyle muzyka IV aktu jest w pełni oryginalna, choć jednak nie wolna od zapożyczeń – „Każda nuta jest tu arcydziełem” – mówił o tym akcie Arturo Toscanini.

Pierwszy akt otwiera scena w klasztorze Santiago di Compostela, w którym odbywa nowicjat Fernando. Z dialogu Fernanda z Baltazarem, przeorem klasztoru, dowiadujemy się o wielkiej miłości, jaką płonie serce Fernanda do nieznannej pięknej kobiety, dla której zamierza opuścić klasztor. Druga scena I aktu przenosi nas do rezydencji Leonory, gdzie dochodzi do spotkania Leonory z Fernandem, który ma zawiązane oczy i nie wie, z kim się spotyka. Słyszy natomiast zapewnienie miłości ze strony tajemnicznej damy, duet *Mon idole!* Przybycie króla przerywa to spotkanie, Leonora ledwie zdąży wręczyć ukochanemu patent oficerski.

Drugi akt, przenosi nas do pałacu Alkazar, siedziby Alfonsa XI. Tutaj król świętuje zwycięstwo, które zawdzięcza męstwu Fernanda. Monarcha oświadcza też zamiar poślubienia Leonory, która dotychczas była jedynie królewską faworytą, ale przed tym musi się rozwieść z prawowitą małżonką – aria *Leonor viens*. Zanim do tego dojdzie, król otrzymuje przechwycony list miłosny do Leonory, która przyznaje się do tego, że kocha innego mężczyznę. Akt kończy wejście papieskiego wysłannika, jest nim Baltazar, żądający zaniechania królewskiego rozwodu. Kiedy jednak król potwierdza chęć rozwodu i poślubienia Leonory, Baltazar potępia królewskie zamiały i grozi ekskomunikacją.

W trzecim akcie jesteśmy świadkami powrotu Fernanda na królewski dwór, jego prośby o prawo poślubienia Leonory, na co monarcha – nieoczekiwanie – wyraża zgodę (tercet *Fernand, de votre amour*). Cała ta sytuacja przeraża Leonorę, która ma świadomość, że Fernando nie ma pojęcia o jej niechlubnej przeszłości – aria *Oh, mon Fernando*, kończąca się wspaniałą cabalettą. Mściwy monarcha każe aresztować Ines, służącą

Leonory, która ma przekazać Fernando wi list, w którym Leonora wyznaje prawdę. Aresztowanie sprawia, że Fernando dopiero po ślubie dowiaduje się, kim była Leonora. Oburzony i przerażony, odrzuca ukochaną i wraca do klasztoru.

W czwartym akcie wracamy do klasztoru, gdzie schronił się Fernando. Tutaj dowiaduje się o dalszych losach Leonory, którą zamierza poślubić król Alfons XI po uzyskaniu rozwodu z żoną. Zrezygnowany Fernando wspomina raz jeszcze szczęśliwe chwile u boku Leonory, która okazała się wobec niego nie szczera. W tym momencie na jego drodze staje chory i wyczerpany pielgrzym, w którym, z przerażeniem, rozpoznaje Leonorę.

oddadł Donizetti w II akcie uczucia dwojga zawiedzonych i rozgoryczonych: króla Alfonsa XI oraz Leonory, w chwili, kiedy dowiedzieli się o zagrożeniu papieską ekskomunikacją króla w przypadku jego rozwodu z prawowitą małżonką. Rozwód miał umożliwić królowi poślubienie Leonory, która od wielu lat była jego kochanką. Tutaj muzycznym kontrapunktem jest konwencjonalna scena baletowa, wpleciona w pełną napięcia i dramatyzmu scenę dwojga zawiedzonych kochanków, którzy nie mogą zrealizować swoich pragnień. O czwartym akcie można powiedzieć, że Donizetti zawarł w nim najpiękniejsze fragmenty swojej muzyki, od wstępu, w którym rozbrzmiewają organy, po



Shirly Werrett i Paolo Coni  
Teatro La Fenice, 1988 r.

Każdy z czterech aktów ma właściwy sobie, muzyczny klimat, określane ściśle przez przeżycia bohaterów dramatu. Skupienie pierwszej sceny w Santiago di Compostela, w którym odbywa swój nowicjat Fernando, dźwięki dzwonu na jutrznię, które poprzedzają chór mnichów *Bell'alba foriera* (oparty na wznoszącej się, a następnie opadającej gamie C-dur), wszystko to tworzy jedną z najpiękniejszych scen tego typu w całej twórczości Donizettiego. Żarliwość uczuć młodego mnicha, który w imię pojawiającej się miłości postanawia opuścić klasztorne mury, w pełni oddaje aria *Una Vergine*. Druga scena pierwszego aktu to przede wszystkim wspaniały, pełen lirycznych westchnień duet *Ah, mio bene, ah, mio bene* śpiewany przez zakochanych Leonorę i Fernanda. Z niezwykłą wyrazistością

czynając. Idąc dalej, mamy wspaniały chór modlących się mnichów – *Compagni, andiam dove il dolore ha tregua*, wplecionym weń, szlachetnym solo Baltazara – *Figlio diletto, al padre*, po której następuje tenorowa aria Fernanda *Ange si pur – Spirto gentil*, jedna z najpiękniejszych, a zarazem najsubtelniejszych włoskich arii. Równie piękny jest końcowy duet *Va t'en d'ici*, w którym Fernando najpierw odpycha Leonorę, która błaga o litość i miłosierdzie. Pełne skruchy wyznania Leonory poruszają jednak serce zakochanego Fernanda. W finale głosy kochanków łączą się kunsztownie w pełnej dramatycznych tonów wymowie. W chwili, kiedy postanawiają być razem, Leonora umiera w ramionach zrozpaczonego Fernanda. ☉

# Muzyka fortepianowa Edwarda Łodwigowskiego (1815–1895)

Karol Rzepecki

Jak się wielokrotnie przekonujemy, kultura muzyczna XIX-wiecznej Warszawy to obszar wciąż zapomniany. Pierwsza połowa tego stulecia upływała pod znakiem dwóch wybitnych postaci, Józefa Elsnera (1769–1854) oraz Karola Kurpińskiego (1785–1857). To właśnie Elsnerowi zawdzięczamy powołanie pierwszej szkoły kompozytorskiej na terenie stolicy, do której z czasem należeli Tomasz Nidecki (1807–1852), Józef Nowakowski (1800–1865), Ignacy Dobrzyński (1807–1867), Józef Stefani (1800–1876), August Freyer (1803–1883), czy wreszcie Edward Łodwigowski (1815–1895). Nie bez znaczenia pozostaje także indywidualność Stanisława Moniuszki (1819–1872), którego twórczość znalazła silny oddźwięk nawet w dorobku jego rówieśników.

Edward Stanisław Łodwigowski to wciąż zapomniany kompozytor, który pozostawił po sobie niewiele śladów. Przyszedł na świat w Iłży 14 sierpnia 1815 r. Pierwsze kroki w dziedzinie edukacji muzycznej stawiał prawdopodobnie pod kierunkiem ojca, po którego śmierci w roku 1827 przejął stanowisko pierwszego skrzypka w kapeli kościoła

parafialnego. Od 1836 r. przebywał w Warszawie, gdzie rozwijał swoje umiejętności w zakresie gry na fortepianie u Józefa Nowakowskiego, a także w dziedzinie kompozycji u samego Józefa Elsnera. Kompozytor zmarł 12 listopada 1895 r. w Warszawie.

Wróćmy jednak do jego działalności. Jak wiemy, ważnym elementem kultury muzycznej stolicy w I połowie XIX w. były wieczory muzyki kameralnej, organizowane od 1834 r. w Resursie Kupieckiej. W *Pamiętniku Muzycznym Warszawskim* (1835, nr 1, s. 10.) czytamy o regularnie koncertujących zespołach, do których należał także powołany przez niego kwartet. Świadczy to o istotnym zaangażowaniu tego – młodego wówczas – artysty w kulturalną działalność miasta.

Spuścizna Edwarda Łodwigowskiego na dzień dzisiejszy wydaje się być całkowicie zapomniana, jednak niegdyś cieszyła się dużym powodzeniem. W dorobku kompozytora znajdziemy przede wszystkim utwory fortepianowe, w których silnie zarysowuje się wpływ nurtu narodowego. Kompozytor tworzył swoje dzieła, nadając im charakter popularnych polskich tańców ludowych. Warto

w tym miejscu wymienić liczne polonezy, krakowiaki, czy mazury. Nie stronił jednak od wyraźnych nawiązań do muzyki europejskiej. Można tu przywołać *Kontredanse* op. 60, w którego fakturze odnajdziemy wyraźnie zarysowujący się charakter taneczny. Bez wątplenia do najistotniejszych osiągnięć Łodwigowskiego należy *Skarbiec melodii polskich w łatwym stylu ułożony* op. 53, dzięki któremu kompozytor objawia się nam nie tylko jako kompozytor i pianista, ale także zapomniany badacz folkloru muzycznego, zapomniany – być może – za sprawą swojego rówieśnika, Oskara Kolberga (1814–1890), który dość szybko porzucił aspiracje kompozytorskie, aby realizować się na polu badań naukowych. Wspomniany zbiór Łodwigowskiego ukazał się w czterech tomach, nakładem warszawskiego wydawnictwa Gebethner i Wolff. Ten cykl krót-

kich opracowań, poruszających konkretne problemy z zakresu wykonawstwa muzyki fortepianowej, wydaje się być przeznaczonym do działań pedagogicznych. Dzisiaj jednak, patrząc na niego z perspektywy czasu, należy uznać, że stanowi ważne, zapomniane źródło do badań nad muzyką ludową, skupiające w sobie wiele odmiennych stylistycznie kompozycji, reprezentujących różne regiony naszego kraju.

Ważną część dorobku Łodwigowskiego stanowią aranżacje istniejących już dzieł innych autorów. W tym miejscu na pierwszy plan wysuwają się fortepianowe opracowania oper Stanisława Moniuszki, którym autor stara się nadać oryginalny charakter. Jest przy tym wierny pierwowzorom, co znajduje swoje przełożenie chociażby w odwzorowaniu struktury dzieła, jak w przypadku opery *Halka*. Natomiast w opracowaniu opery *Hrabina*, kompozytor ujawnia swój bogaty warsztat pianistyczny. Liczne fragmenty, obfitujące w chromatykę i bogate figuracje, stanowią nie tylko duże wyzwanie wykonawcze, ale świadczą także o umiejętnościach samego autora aranżacji. Ważną część dorobku Łodwigowskiego stanowią kompozycje, bądź też opracowania utworów na cztery ręce, takie jak *Polonaise du Couronnement*, wspomnianego już Karola Kurpińskiego. Figuracyjny charakter tej kompozycji, z elementami polifonii, wydaje się w prezentowanym opracowaniu brzmieć dość oryginalnie, ukazuje dodatkowe walory dzieła Kurpińskiego. Utworem zasługującym na uwagę jest także dość krótka kompozycja *Pastereczka Polska*. To utwór bez opusu, przeznaczony do wykonania na pianoforte, dedykowany „Pannie Domirelli Kurosz”. Już na pierwszy „rzut oka” wysuwa się suitowy charakter tej kompozycji, której dwudzielne metrum, bez wątplenia, nawiązuje do jednego z popularnych tańców.

Jak się okazuje, Edward Łodwigowski to nie tylko jeden z zapomnianych polskich kompozytorów XIX w., ale również – a może, przede wszystkim – zapomniany piewca i ambasador muzycznego folkloru, którym prześlągnięta jest jego twórczość. ②





**Gabriel Kaczmarek**

**M S Z A 1050**

utwór skomponowany z okazji 1050-lecia chrztu Polski



Chrzest 966.pl

**P R A W Y K O N A N I E**

**CELEBRANS ks. Radosław Rakowski**

**Izabella Tarasiuk-Andrzejewska** MEZZOSOPRAN

**Tomasz Raczkiwicz** KONTRATENOR

**Józef Biegański** SOPRAN

**WOKAL Kasia Wilk**

**Chór Cantanti**

**Sinfonietta Polonia**

**DYRYGENT Cheung Chau**

niedziela **15.05.2016**  
godz. **19:30**

**Kościół NSJ i św. Floriana**  
**Poznań, ul. Kościelna 3**

informacje tel.  
**503 038 065**

**Transmisja na żywo na antenie WTK i wtkplay.pl**

ORGANIZATORZY:



Dofinansowano ze środków  
Narodowego Centrum Kultury  
w ramach programu  
Chrzest 966



Dofinansowano  
ze środków  
Miasta Poznania

PATRONAT HONOROWY:



PATRONAT MEDIALNY:



Dominika Stopczańska

**M**sza 1050 jest najnowszym utworem Gabriela Kaczmarka, poznańskiego kompozytora znanego z zamiłowania do łączenia sztuk i konwencji, skomponowanym dla upamiętnienia 1050. rocznicy Chrztu Polski. Prawykonanie odbędzie się 15 maja 2016 r. w Poznaniu o godz. 19.30 w kościele pw. NSJ i św. Floriana. Transmisja na [www.wtkplay.pl](http://www.wtkplay.pl) i na antenie telewizji WTK.

Utwór łączy w sobie tradycję minionych wieków – od średniowiecza przez barok, aż po XIX w. – ze współczesnymi trendami muzyki poważnej i popularnej. Jest to rozbudowana msza uroczysta, złożona z 12 części. Pięć z nich stanowią tzw. części stałe mszy (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei) z tekstami łacińskimi. W częściach zmiennych kompozytor wykorzystał różne teksty, nawiązujące do postaci historycznych, współczesne, ale także pieśń Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas Panie, za Twe hojne dary* czy psalm *Niech wstąpi Duch Twój i odnowi ziemię*. Kompozycja Gabriela Kaczmarka jest jednym z pierwszych polskich utworów XXI w. zachowanym w formie mszy. Dzięki wykorzystaniu współczesnego języka muzycznego nasączonego cytatami z najcenniejszych polskich zabytków muzyki sakralnej i treściowym nawiązaniem do ponad tysiącletniej spuścizny kultury chrześcijańskiej, ma szansę nie tylko popularyzować wiedzę na temat doświadczeń chrześcijaństwa w Polsce, ale także zająć trwałe miejsce w dziedzictwie muzyki sakralnej, jakie pozostawi po sobie wiek XXI.



PALCEM PO PŁYCIE

SEONG-JIN CHO I JEGO NOWY ALBUM



**FRYDERYK CHOPIN**  
**Preludia op. 28; Nokturn op. 48 nr 1; Sonata nr 2 op. 35; Polonez op. 53**

*Seong-Jin Cho, fortepian*  
 Deutsche Grammophon 479 5680 • w. 2015, n. 2015 • 72'52"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Poprzedni rok upłynął przede wszystkim pod znakiem XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Wydarzenie to było doskonałą okazją do promocji polskiej kultury, albowiem w naszej stolicy zagościli na kilka tygodni młodzi artyści z niemal wszystkich stron świata. Odzwierciedleniem dużej popularności stała się nie tylko pełna po brzegi sala Filharmonii Narodowej, ale także publiczność przed telewizorami, którą należy liczyć nawet w milionach.

Zwycięzcą okazał się młody koreański pianista Seong-Jin Cho, a prezentowany wolumin od Deutsche Grammophon to okazja, aby powrócić pamięcią do tamtych wydarzeń, bowiem wysłuchamy nagrań dokonanych podczas konkursu. Pierwszą część debiutanczkiego albumu studenta Kon-

serwatorium Paryskiego stanowią 24 *Preludia*, oznaczone w katalogu dzieł Fryderyka Chopina, jako opus 28. To dobrze, że Seong-Jin Cho wpiął się tym samym w poczet artystów kontynuujących tradycję wykonywania cyklicznego tego zbioru utworów, czemu początek nadał wybitny chopinista, jakim był Józef Wieniawski. Słuchając także rozbudowanej kompozycji, jaką stanowi *Sonata b-moll* op. 35 przekonamy się o dojrzałości, zrozumieniu formy i stylistyki, a także precyzji, jaką wykazał się Koreańczyk. Dopelnienie całości stanowi natomiast *Polonez As-dur* op. 53. O formie tej Otton Mieczysław Żukowski pisał następująco: „Co do charakterystycznych znamion poloneza, jako formy muzycznej, należy zaznaczyć: 1. że takowy rozpoczyna się zawsze pełnym taktem; 2. że przeważają w nim ostre, wybitne akcenty, szczególnie kładzie nacisk w melodi na drugą ósemkę w taktie, przez co wytwarza się ożywiony rytm; 3. że motyw obejmuje zawsze dwa takty; 4. że zakończenie każdej części przypada zawsze na trzecią część taktu”. W innym miejscu autor prowadzi polemikę, prowadzącą do wniosku o bezsprzecznie polskim pochodzeniu tego uroczystego tańca. To zdumie-

wające, że wykonawca wywodzący się z tak odmiennego kręgu kulturowego za jego wykonanie otrzymał nagrodę specjalną. Wszystko to utwier-

dza nas tylko w głębokim przekonaniu, że muzyka jest językiem uniwersalnym.

*Karol Rzepecki*



Seong-Jin Cho  
 fot. NIFC/Wojciech Grzędziński

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

• ★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubel



**GRAŻYNA BACEWICZ**  
**Kwartety smyczkowe nr 2, 4, 5**

Lutosławski Kwartet

Naxos 8,572807 • w. 2015, n. 2012  
• 78'14"

★★★

To już drugi i ostatni z krążków, poświęconych kwartetem smyczkowym Grażyny Bacewicz, nagrany dla wytwórni Naxos przez jedną z formacji, funkcjonujących w ramach Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, a mianowicie przez Kwartet Lutosławskiego. Jest to formacja stosunkowo młoda, założona w roku 2007 i poświęcająca swoją uwagę przede wszystkim współczesnej oraz dwudziestowiecznej twórczości kameralnej. Wydawałoby się, że przystępując do nagrywania całego *oeuvre* kompozytorki, wykonawcy powinni mieć za sobą bardzo bogate, wieloletnie doświadczenie w wykonywaniu na koncertach jej dzieł, co w przypadku takiej mistrzyni pisania na instrumenty smyczkowe musi być logicznym i nieodzownym warunkiem do powstania płyty. Doskonała znajomość materii, stylu i faktury utworu, oparta na dziesiątkach prezentacji danego dzieła naturalnie wynikałyby w owej praktyce, czyniąc z kameralistów zaprawionych w grze i znających ten repertuar od podszewki muzyków. Wtedy by było można przystępować do nagrania w wytwór-

ni o globalnej dystrybucji, pokazując dorobek rodzimego autora w najlepszym świetle. Problem w przypadku omawianego przedsięwzięcia polega na tym, że podczas słuchania w ogóle nie czuję owego dogłębnego zrozumienia i przyswojenia sobie właściwości muzyki Grażyny Bacewicz przez Kwartet Lutosławskiego w sposób, który byłbym skłonny opisać jako porywający i przekonujący. Mam też wrażenie, że materiał krążka można przygotować inaczej, lepiej, głębiej. Oczywiście, nie da się odmówić wrocławskiej formacji dobrych chęci, pasji poznawczej, wynikającej ze specjalizacji w dwudziestowiecznym i współczesnym repertuarze, odpowiedniego poziomu gry, nieodzownej przecież w przypadku partytur kompozytorki, stawiającej smyczkowcom bardzo wysokie wymagania, przede wszystkim w zakresie artykulacji, precyzji intonacji oraz rytmiki. Niestety, przynajmniej dla mnie, jest to za mało, bym – jako zapalony wielbiciel kameralistyki – mógł odczuwać szczególnie zachwyt, zarówno nad nagrany mi kompozycjami, jak i ich interpretacją. Weźmy dla przykładu najpopularniejszy *Czwarty*, w swoim czasie, czyli w połowie ubiegłego stulecia, zasłużenie obsypany nagrodami, zarówno w kraju, jak i zagranicą. Na płycie Naxosu słyszę go podanego „na zimno”, bez emocji, sterylnie, bardzo lekko, przejrzyście, w żywych tempach, podczas gdy porównanie z innymi nagraniami utworu udowadnia, że tkwi w nim ogromny potencjał wyrazowy i muzyczny. Pozostałe kreacje płytowe ukazują dzieło w o wiele pełniejszym świetle, nieograniczonym jedynie do perfekcyjnej instrumentacji, wzorowej budowy formalnej

i klasycystycznego charakteru. Ów wyraźny chłód i ogólna niewyraźność pod względem emocjonalnej kreacji kompozycji, a zatem raczej niewykorzystany potencjał, dotyczą także pozostałych pozycji programu krążka, czego nie ratują części wolne kwartetów, gdzie uwaga słuchacza przykuta jest w nieco większym stopniu.

Mam bardzo mieszane wrażenia po wielokrotnym obcowaniu z krążkiem Naxosu. Być może wielbicieli bardzo dobrych dźwiękowo produkcji, ograniczonych do zaprezentowania nowej albo mało znanej muzyki kameralnej na podstawie jedynie zapisów partytury, w sposób analityczny i staranny, lecz niestety bez pogłębienia jej strony interpretacyjnej i ekspresji, niniejsza płyta zainteresuje i wzbudzi bardziej pozytywne odczucia. Nie jestem nią niestety usatysfakcjonowany, a szkoda. Twórczość Grażyny Bacewicz zasługuje na poznanie i promocję, lecz do tego potrzeba naprawdę doskonale przygotowanych i pełnych pasji wykonawców. Powyższych cech w omawianym nagraniu niestety zabrakło, a końcowa ocena, wyrażona trzema gwiazdkami, jest wypadkową zarówno atrakcyjności repertuaru, jakości interpretacji, jak i poziomu dźwiękowej realizacji produkcji.

Paweł Chmielowski

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Sonaty i partity na skrzypce solo**

Johanna Martzy, skrzypce

Profil PH15036 • w. 2015 • 140'36"

★★★★★

Omawiany album przypomina jedną z klasycznych, archiwalnych rejestracji kompletu bachowskich sonat i partit na

skrzypce solo. Stanowi także świetną okazję do przypomnienia postaci bardzo wartościowej, na poły zapomnianej artystki – węgierskiej skrzypaczki Johanny Martzy (1924–1979). Jako cudowne dziecko, zdążyła jeszcze być uczennicą wielkiego Jenő Hubaya. Następnie studiowała w Akademii Muzycznej w Budapeszcie. W wieku 17 lat została zwyciężczynią Konkursu im. Hubaya, a w rok później grała już pod batutą Willema Mengelberga. W roku 1944 przeniosła się do Szwajcarii, gdzie znów (w 1947 r.) została laureatką Konkursu w Genewie, co pomogło jej rozwinąć karierę. Lata 1950. były okresem największej sławy skrzypaczki. Koncertowała w Europie i Stanach Zjednoczonych, czasem nagrywała, była wówczas na szczycie. Wkrótce jednak Martzy zaczęła wycofywać się z artystycznej sceny, co miało związek z jej życiem prywatnym. Ostatnie lata jej niedługiego życia naznaczone były chorobą. Artystka pozostawiła po sobie stosunkowo niewiele nagrań. Najważniejszym z nich jest bodaj omawiany album. Ponadto, przypomnieć należy jej kanoniczny zapis *Koncertu* Dvořáka z Ferencem Fricsayem, koncertów Mendelssohna i Brahmsa z Pawłem Kleckim, czy utworów na skrzypce i fortepian Schuberta z Jeanem Antoniettem.

Prezentowane nagranie powstawało w Londynie w latach 1954–1955 i zostało wyprodukowane przez Waltera Legge'a. Oczywiście, nasza ocena tej rejestracji będzie dziś inna niż 60 lat temu. Zestawiając wersję Martzy z innymi zapisami powstającymi w podobnym czasie, możemy określić ją jako wizjonerską. Nie jest to wykonanie ro-

mantyczne, czy romantyzujące, lecz bardzo klasyczne. Owszem, u skrzypaczki znajdziemy momentami nieco przesadne, według dzisiejszych standardów, mało stylowe vibrato, stanowiło to jednak znak czasów, przed czym doprawdy ciężko było uciec. Z pewnością w koncepcji Martzy podziwiać możemy precyzję, dyscyplinę, skupienie, znakomitą strukturę każdego z utworów, przestrzeń, jaką odnajduje w pojedynczej bachowskiej linii. Jej dźwięk jest czysty, jasny, bardzo celny, technika pozostaje bez zarzutu. Przez nagranie przebija olbrzymi szacunek do wykonywanej muzyki, wręcz podległość. Sprawia to, że pod wieloma względami mogłoby ono stanowić świetną szkołę również dla dzisiejszych skrzypków.

Nagranie zostało po raz pierwszy wydane przez EMI, obecnie otrzymujemy je w reedycji Profil. Dźwięk, choć mono, jest dobry, pozwala cieszyć się muzyką.

Łukasz Kaczmarek



**HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER**

**Missa Salisburgensis**  
*La Capella Reial de Catalunya; Hesperion XXI; Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent*  
 Alia Vox AVSA9912 • w. 2015, n. 2002/15  
 • SACD, 71'40"  
 ★★★★★

Jak wiele dzieł w historii muzyki, i nie tylko, posiada niezidentyfikowane, bądź błędnie określane autorstwo! Przez lata sądzono, że twórcą wspaniałej *Mszy Salzburskiej* jest nie-

jaki Orazio Benevoli, zaś kompozycja powstała w 1628 r. na okoliczność poświęcenia nowopowstałej Katedry w Salzburgu. Nie kto inny, lecz sam Guido Adler, ojciec austriackiej muzykologii, głosił ten pogląd, do którego był zresztą święcie przekonany. Potrzeba było lat i badań, by dociec prawdy historycznej. Dziś już raczej nie ulega wątpliwości, że twórcą *Missa Salisburgensis* był Heinrich Ignaz Franz von Biber, dzieło zaś datuje się na rok 1682. Monumentalna, 54-głosowa *Msza* została na płycie zestawiona z 10-głosową *Batalią* oraz 9-głosową *Sonata św. Polikarpa* – oba utwory pochodzą z 1673 r. i stanowią piękne przykłady twórczości instrumentalnej autora *Sonat misteryjnych*. Płytę dopełnia skromny formą, lecz potężny pod względem obsady, 54-głosowy motet *Plaudite Tympana* oraz otwierająca całość *Fanfara* Bartholomäusa Riedla, współczesnego Biberowi twórcy. A zatem prawdziwy barokowy splendor – jak też głosi tytuł płyty. *Missa Salisburgensis*, jak dotąd, doczekała się bodaj czterech zapisów płytowych, podpisanych przez takich dyrygentów, jak Paul McCreesh, Ton Koopman, Sergio Balestracci oraz Joseph Messner. To ostatnie nagranie może stanowić ciekawostkę – powstało w 1952 r., co w przypadku muzyki Bibera jest ewenementem! Najnowsza rejestracja Jordiego Savalla świetnie wytrzymuje porównanie z wcześniejszymi, nota bene, również utrzymanymi na wysokim poziomie wykonawczym. Biber Savalla jest, jak trzeba, monumentalny, bardzo ekstrawertyczny, pełen radości i przejęcia, w wielkim stylu. Dyrygent dba o należytą klarowność poszczególnych głosów, przejrzystość przekazu. Instrumenty dęte pięknie lśnią, smyczki brzmią odpowiednio zdecydowanie, instru-

menty perkusyjne – robią wrażenie. Chóry są ponad wszelkie pochwały. Nagraniu sprzyja znakomita akustyka Zamku w Cardonie. Oczywiście brawa należą się dla Savalla nie tylko za nagranie *Missa Salisburgensis*, ale i pozostałych utworów – w tym także tych czysto instrumentalnych. Szkoda tylko, że Maestro nie pokusił się o przygotowanie nowej rejestracji *Battalii*, lecz wykorzystał nagranie z 2002 r., znane już z płyty z *Requiem*.

Łukasz Kaczmarek



**LUDOVICO EINAUDI**  
**[elements]**

Decca 476 0540 • w. 2015 • 62'05"  
 ★★★★★

Twórczość kompozytorów XX w. przyniosła liczne zmiany w muzyce. Poszczególni twórcy zaczęli nie tylko eksperymentować na gruncie formalnym, ale także czynili działania, zmierzające do odnalezienia własnego, oryginalnego języka muzycznego. Znaczące zmiany przyniosła bez wątpienia druga połowa ubiegłego stulecia, do czego na pewno w dużej mierze przyczynił się także postęp techniczny. Mało kto wcześniej pomyślałby o komputerze jako pełnoprawnym urządzeniu, które może być wykorzystywane do tworzenia muzyki, co dzisiaj już stało się normą, a wielu kompozytorów uznaje za coś naturalnego zastosowanie nowoczesnych technologii w swojej twórczości. O Ludovico Einaudi (ur. 1955) i jego nowym albumie pisaliśmy na łamach

**Muzyka21** już jakiś czas temu. Ten włoski pianista i kompozytor może dla wielu twórców uchodzić za wzór ukazujący, jak tworzyć niebanalną muzykę, która jest łatwa w odbiorze, dzięki czemu może być skierowana do szerokiego grona słuchaczy. Einaudi dzięki albumowi *[elements]* kolejny raz udowadnia swój własny styl, w którym na pierwszy plan wysuwają się umiejętnie wywarzone proporcje pomiędzy tym, co wypływa z klasycznego rozumienia muzyki, a nowoczesnymi środkami. Prezentowana płyta stwarza okazję do innego spojrzenia na muzykę współczesną, przez co ukazane zostają jej nowe, odkrywcze elementy.

Karol Rzepecki

**PÉTER EÖTVÖS**  
**Concertos**

*Akiko Suwanai, skrzypce; Richard Hosford, John Bradbury, klarnety; Pierre-Laurent Aimard, fortepian • Göteborgs Symfoniker • Péter Eötvös, dyrygent*  
 Budapest Music Center Records BMC  
 CD 170 • w. 2014, n. 2006/8/11 • 62'35"  
 ★★★★★

Kolejna płyta budapeszteńskiego wydawnictwa BMC prezentuje trzy koncerty Pétera Eötvösa, jednego z najbardziej rozpoznawalnych, współczesnych kompozytorów węgierskich. Na krążku znajdziemy koncert skrzypcowy, zatytułowany *Seven* z roku 2006, *Levitation* z 2007 r., będący koncertem na klarnet, orkiestrę smyczkową i akordeon oraz *CAP-KO*, czyli koncert na fortepian akustyczny, keyboard i orkiestrę, skomponowany w 2007 r.

Dwa z nich są swoistym muzycznym holdem. Koncert skrzypcowy *Seven*, posiada podtytuł *Memorial for the Columbia Astronauts – Pamięci astronautów Columbi*. Chodzi o siedmiu badaczy kosmosu,

którzy zginęli na pokładzie wahadłowca Columbia w 2003 r. Koncert swoją premierę miał w 2007 r. podczas szwajcarskiego Lucerne Festival, a dyrygował nim Pierre Boulez. Eötvös tak wyjaśnia znaczenie liczby siedem, pojawiającej się już w tytule dzieła: „każdemu z siedmiu astronautów zadedykowałem personalnie jedną kadencję; w poszczególnych kadencjach znajdują się też odwołania do poszczególnych postaci, np. w kadencji zadedykowanej Kalpanie Chawli są nawiązania do muzyki indyjskiej, co wynika z pochodzenia astronauty, a w kadencji odwołującej się do postaci Ilana Ramona znajdują się motywy z muzyki żydowskiej, co również wynika z narodowości ofiary katastrofy (zresztą pierwszego obywatela Izraela startującego w kosmos)”. Liczba 7 określa dodatkowo różne muzyczne i rytmiczne struktury utworu, jak np. 49 muzyków jest podzielonych na 7 grup (7 x 7), a w każdej z tych grup znajdują się skrzypce solo i 6 rozmieszczonych dookoła smyczków. Wszystko to jest rozmieszczone w sali koncertowej na zasadzie 7 punktów centralnych i towarzyszących im instrumentów, co można zinterpretować jako ciało niebieskie i krążące wokół niego satelity lub dusze unoszące się w przestrzeni.

Drugim utworem-hołdem jest *CAP-KO*, koncert zadedykowany Béli Bartókowi w 125. rocznicę jego urodzin. Kompozytor za punkt wyjścia i nawiązań muzycznych obrał bartórkowską *Sonatę na dwa fortepiany i perkusję*, która ma też swoją orkiestrową wersję, jako *Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę*. Co ciekawe, Eötvös nie wykorzystuje w swojej kompozycji dwóch fortepianów koncertowych, zamiast tego korzysta z jednego instrumentu tradycyjnego i jednego pianina elektronicznego (keybo-

ard midi). Stąd też tytuł dzieła, będący skrótem *Concerto for Acoustic Piano, Keyboard and Orchestra (CAP-KO)*. Muzyczny hołd złożony Bartókowi pojawia się już w zamyśle poprowadzenia rąk pianistów – wiąże się to z koncepcją twórcy *Zamku Sinobrodego*, który niejednokrotnie w swoich kompozycjach wprowadzał zasadę prowadzenia dwóch dłoni paralelnie, w szybkim tempie, ale w innych interwałach. Czwarta część posiada także podtytuł – *Bartók przemierza ocean*, a wykorzystane instrumenty (m.in. „ocean drum” – duży bęben obręczowy, pokryty z dwóch stron membraną i zawierający w środku wypełnienie podobne do tego w marakasach, wydobywający z siebie specyficzny szum oraz przypominający w dużej mierze kij deszczowy) przywołują skojarzenia z szumem morza, a brzmienie dwóch talerzy perkusyjnych ewokuje skojarzenie z kończącą się, wycofującą się z Europy wojną (II wojna światowa). W części piątej wszyscy wykonawcy prezentują swoją wirtuozerię i kunszt muzyczny.

Ostatni utwór (a drugi na tym krążku) to *Levitation* na dwa klarnety, smyczki i harmonię, wykonany podczas Canary Islands Music Festival przez Sabinę i Wolfganga Meyerów i tym właśnie wykonawcom zadedykowany. Tytuł dzieła nawiązuje do dziecięcego marzenia kompozytora, którym było uniesienie się nad ziemią w pozycji przysiadu tureckiego i oglądanie przedmiotów z wysokości. Zainspirowały go tą myślą filmy science fiction, jak i scena zamykająca *Pietruszkę* Igora Strawieńskiego (do czego nawiązuje w ostatniej, piątej części koncertu, zatytułowanej *Wskreszenie Pietruszki* i będącej swoistą humoreską, wprowadzającą w pewien, baśniowy wręcz klimat). Nastrój lewita-

cji oddaje specyficzne prowadzenie dwóch klarnetów w różnych strojach (w A i w B), co powoduje pewną „nieważkość” dźwięku.

Muzyka Eötvösa zaskakuje matematycznym wręcz dopracowaniem oraz niezwykle ilustracyjnością i narracją, w której pomagają nie tylko podtytuły kolejnych części lub dedykacje, ale także odpowiednio wykorzystane instrumentarium oraz przemyślane poprowadzenie napięć dynamicznych. Każda z tych kompozycji zaskakuje kolejnymi nawiązaniem do swojej tematyki i przemyślaną programowością. Niektóre brzmienia można uznać za eksperymentalne, ale to właśnie, m.in. dzięki nim jest to muzyka tak sugestywna i wciągająca.

Jakub Banas



**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK**

**Orfeo ed Euridice**

Franco Fagioli, Malin Hartelius, Emmanuelle de Negri • *Accentus*; *Insula Orchestra* • Laurence Equilbey, dyrygent

Archiv Produktion 479 5315 • w. 2015, n. 2015

☆☆☆☆☆

*Orfeusz i Eurydyka* Christoph Willibalda Glucka to z całą pewnością jedno z najbardziej znanych i znaczących dzieł w historii opery. Wielki reformator i jego najsynniejsza kompozycja. Utwór doczekał się kilku różnych wersji. Sam Gluck, prócz pierwotnej wersji wiedeńskiej, opracował też dzieło na potrzeby premier w Pa-

ryżu oraz, co pozostaje mniej znanym faktem, w Parmie. Istnieje też wersja Berlioz, nota bene, pięknie utrwalona w nagraniu naszej wielkiej Ewy Podleś. Dziś swoją własną wersję proponuje nam Laurence Equilbey (w jednym z nagrań, również Podleś przedstawiła własną, odrębną wersję). Pokora dyrygentki nie pozwala jej jednak tylko na niej poprzestać i nią się zadowolić (nie nazywa jej zresztą *Orfeuszem i Eurydyką* Glucka, lecz po prostu *Orpheo – Orfeuszem*), stąd w omawianym albumie otrzymujemy dwa nagrania *Orfeusza i Eurydyki* – w oryginalnej wersji wiedeńskiej z 1762 r. oraz wersji Laurence Equilbey, będącej syntezą „najlepszych kawałków” z wersji wiedeńskiej oraz paryskiej dzieła. Można zarzucać jej brak spójności, nie sposób jej jednak całkowicie dyskredytować. Nie zapominajmy bowiem, że intencją Equilbey nie było uczynić z niej pełnoprawnej alternatywy dla oryginalnych partytur Glucka. Obie wersje zostały utrwalone w kwietniu 2015 r. w Théâtre de Poissy. Główną gwiazdą wokalną nagrania jest 34-letni argentyński kontratenor Franco Fagioli, debiutujący w wytwórni Deutsche Grammophon. Ciekawostką stanowić może fakt, że pierwotnie kształcił się on jako pianista, osiągał nawet znaczące sukcesy. Osobiście z jego sztuką zetknąłem się już jakiś czas temu za sprawą płyty Arte Nova z ariami z oper Haendla oraz Mozarta. W porównaniu z tamtymi, wczesnymi nagraniami z 2013 r., teraz głos Fagioliowego wydaje się być bardziej dojrzały, technika lepsza, artystyczne kreacje bardziej przekonujące. Artysta dysponuje pięknym kontratenorem, mięsistym, ciekawie brzmiącym w dołach skali, śpiewa z odpowiednim nerwem dramatycznym. Tworzy kreację przekonującą, mężczyzny cierpiące-

go (znakomity I akt), lecz zdrowego, fizycznie i psychicznie silnego. Artysta nie stroni od vibrato, ornamentacji, co jednak zawsze jest bardzo stylowe i utrzymane w dobrym guście. Paradoksalnie, jego głos i technika momentami bardziej przypominają kobiecy kontralt niż tenor altowy... Dwie solistki również zasługują na pochwały. Malin Hartelius jest Eurydyką dramatyczną, stara się ze swojej niewielkiej objętościowo roli uczynić kreację przejmującą i pamiętną. Emmanuelle de Negri jako Amor jest bardzo kobieca, dysponuje pięknym głosem, śpiewa uwodzicielsko i zachwycająco. Prowadzone przez Laurence Equibey zespoły: chór Accentus oraz Insula Orchestra również stanęły na wysokości zadania. Orkiestra zachwyca miękkością smyczków, wrażenie robią również znakomite kotły w *Uwerturze*. Pod batutą pani dyrygent muzyka płynie wartko, tempa są żywe, lecz nigdy zagonione, jest w tym wykonaniu dużo naturalności.

Omawiane nagranie ma wiele zalet i słucha się go z nieustającą przyjemnością. I choć nie zdoła zapewne zdyskwalifikować innych, dostępnych, znakomych realizacji opery, jak choćby Gardinera, Minkowskiego, czy Jacobsa, jest przecież wartościową produkcją i może stanowić miłą odmianę.

Łukasz Kaczmarek

**LENE GRENAGER**  
**The Operation, Smilodon, Koncert wiolonczelowy**  
*Tanja Orning, wiolonczela; Håkon Stene, perkusja; Rolf Roch, klarnet kontrabasowy • Arctic Philharmonic Sinfonietta • Peter Szilvay, dyrygent*

Aurora ACD35080 • w. 2015 • 56'10"  
 ★★★★★

Lene Grenager (ur. 1969) to kolejna artystka skandynawska, której kompozycji mamy

możliwość wysłuchać w wykonaniu artystów z Arctic Philharmonic Sinfonietta pod batutą Petera Szilvaya. Słuchając twórczości tej norweskiej kompozytorki i wiolonczelistki zetknijemy się z dziełami odznaczającymi się szerokim wachlarzem współczesnych środków kompozytorskich. Wysłuchamy trzech rozbudowanych dzieł, wypełnionych nie tylko szerokim zastosowaniem środków ekspresyjnych, ale także ukazujących pełnię możliwości stosowanych współcześnie środków kompozytorskich. Na prezentowanym albumie znajdziemy dwa koncerty wiolonczelowe, napisane w sześcioletnim odstępie. Na szczególną uwagę zasługuje drugie z przywołanych dzieł, powstałe w 2006 r. pod wpływem fascynacji kompozytorki norweskim folklorem, co znalazło swoje przełożenie chociażby w charakterystycznej rytmice dzieła, dzięki której zyskuje taneczny charakter. Na uwagę zasługuje dialog prowadzony pomiędzy głównym solistą, a pozostałą grupą wykonawców. Zarówno solista, jak też i orkiestra budują stopniowo narastającą warstwę napięcia. Jednak to jednocześnie dzieło kryje w sobie także głębszy wymiar. Jak mówi sama kompozytorka, to próba odwołania do teorii Darwina, mówiącej o powstawaniu gatunków, co – należy przyznać – zostaje umiejętnie odzwierciedlone. Prezentowany wolumin to możliwość spotkania z muzyką, która będzie cennym źródłem dla tych, którzy odnajdują się na gruncie muzyki współczesnej.

Karol Rzepecki

**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
**Wczesne włoskie utwory**  
*Julija Leżniewa, sopran • Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent*



Decca 478 6766 • w. 2015 • 69'50"  
 ★★★★★

Omawiana płyta przynosi wyjątki z kompozycji Haendla z wczesnego, włoskiego okresu (1706–1710). Łączy ona dzieła religijne ze świeckimi. I tak, znalazły się tu arie z oratoriów *Zmartwychwstanie* oraz *Triumfu Czasu i Prawdy*, oper *Rodrigo* oraz *Agrippina*, kantaty *Apollo i Dafne*, a także *Dixit Dominus*; jest to bardzo piękna, wzruszająca muzyka! Zaprezentowano również w całości *Salve Regina* oraz – jako orkiestrowy antrakt – uwerturę do *Agrippiny*. Wykonawcami są młody rosyjski sopran Julija Leżniewa i zespół Il Giardino Armonico, prowadzony przez Giovanniego Antoniniego. Ci ostatni to specjaliści od muzyki baroku – zwłaszcza włoskiego. Są gwarantem stylowości wykonania, sprawiają, że muzyka żyje, porywa, zaskakuje i wzrusza. Nigdy jednak nie przesadzają, nie przejawiają, zawsze są naturalni i należycie ważą emocje. Świetne są sola instrumentów! Julija Leżniewa jest z nieco innej bajki, chociaż i ją kojarzy się przede wszystkim z muzyką dawną. Artystka dysponuje pięknym, bardzo charakterystycznym, lirycznym sopranem, o miękkiej, kremowej barwie, bogatym wyrazowo w odcieniu, o pewnym wszak ciężarze. Przy tym jej koloratury są zawsze idealnie wyczelowane, głos posiada odpowiednią ruchliwość. Potrafi być krystalicznie czysta, niewiarygodnie przenikliwa (*Per dar pregio* z *Rodrigo*, pierwsza

część *Salve Regina*), idealnie klarowna, dająca interpretację mocno przemyślaną (*Lascia la spina* z *Triumfu Czasu i Prawdy* – pierwowzór słynnego *Lascia ch'io pianga*), zróżnicowane, pełne subtelności i dopracowane w najdrobniejszych detalach (*Ad te clammus* z *Salve Regina*). Chwilami głos jest bardzo ciepły, zbliża się do mezo (*Eia ergo* z *Salve Regina*), chwilami zaś staje się drapieżny (*Come nembo* z *Triumfu Czasu i Prawdy*). Technika Leżniewej jest zawsze nienaganna, budząca najwyższy podziw. Płytę artystka zadedykowała swojej Mistrzynie i krajance, Jełenie Obrazcowej (1939–2015), znanej wszak ze zgoła innego repertuaru, dysponującej zupełnie odmiennym typem głosu. Płyty można słuchać i słuchać bez końca, rozsmakowywać się w coraz to nowych jej wymiarach.

Łukasz Kaczmarek



**CLAUDIO MONTEVERDI**  
**Vespro della Beata Vergine**  
*The Monteverdi Choir; The English Baroque Orchestra • John Eliot Gardiner, dyrygent*  
 Alpha 705 • w. 2015 • BD/DVD, 105'00"  
 ★★★★★

John Eliot Gardiner zarejestrował *Vespro della Beata Vergine* 1610 Claudia Monteverdiego w 1974 r. dla Decci, a następnie, 15 lat później dla Archiv (w tym również w formie audiowizualnej). Całkiem

niedawno zaś, w 2014 r. powstało nagranie, które aktualnie wydała Alpha. Wraz ze swoimi zespołami, fenomenalnym Chórem Monteverdiego (nota bene, nazwanym tak właśnie na pamiątkę pierwszego wykonania *Nieszporów* Monteverdiego w 1964 r., od czego zaczęła się zresztą historia zespołu!) i English Baroque Orchestra, Gardiner przeniósł się do Pałacu Królewskiego w Wersalu, by tam wykonać i utwalić arcydzieło Monteverdiego.

Wykonanie Gardinera jest, jak zwykle, bardzo teatralne, mocno udratyzowane, dominują szybkie tempa. Dyrygent z wielką lubością wydobywa z muzyki kontrasty, różnicując przede wszystkim dynamikę i tempo. Całość sprawia wrażenie pewnej, dobrze pojętej, monumentalności, bogactwa. To Monteverdi już barokowy. Jeśli by chcieć ocenić koncepcję pod względem rozumienia *Nieszporów* jako jednego, monolitycznego dzieła, bądź układu kolejnych części, Gardiner zbliżałby się raczej w kierunku tego drugiego krańca. Chór Monteverdiego jest, jak zwykle, fantastyczny. Na osobną uwagę zasługują cudowne sola poszczególnych śpiewaków. W porównaniu z wcześniejszymi wersjami artysty, w tej odnajdziemy jeszcze więcej naturalnej radości płynącej z muzykowania. Możemy to zaobserwować – tak u dyrygenta, jak i poszczególnych wykonawców, śledząc zapis wizualny. Oczywiście, zestawiając omawiane nagranie z rejestracją z 1974 r., tych różnic będzie znacznie więcej, tamta wcześniejsza wersja była wszak pionierska, jej brzmienie jest dużo surowsze, śpiew solistów nie zawsze tak stylowy, muzycy nie mieli też do dyspozycji dawnych instrumentów. Wyjątkowości nadaje omawianej kreacji również niezwykła atmosfera Wersa-

lu. Przepych Pałacu zdaje się świetnie wpisywać w koncepcję dyrygenta.

Nagranie zostało wydane na albumie dwupłytowym, zapisane raz w tradycyjnym formacie DVD, raz jako Blu-ray Disc. Dźwięk jest po prostu fantastyczny. Spośród całej dyskografii dzieła, śmiało można polecić to nagranie na jednym z pierwszych miejsc.

*Łukasz Kaczmarek*



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Die Entführung aus dem Serail**

*Robin Johannsen, sopran; Mari Eriksmoen, sopran; Maximilian Schmitt, tenor; Julian Prégardien, tenor; Dmitry Ivashchenko, bas; Cornelius Obonya, narrator • RIAS Kammerchor; Akademie für Alte Musik, Berlin • René Jacobs, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 902216 • w. 2015 • 160'00"  
★★★★★

Możemy dziś zliczyć chyba około 80 różnych nagrań Mozartowskiego *Urowadzenia z seraju*. W historii fonografii zapisały się znakomite kreacje m.in. Ferenc Fricșaya, Eugena Jochuma, Josefa Kripsa, Karla Böhma, Johna Eliotta Gardinera, Williama Christiego, czy niedawna – Yannicka Nézeta-Séguina. Od kilkunastu lat swoją mozartowską „krucjatę” prowadzi René Jacobs. Obecnie przyszedł dla niego czas na *Urowadzenie z seraju*. Jak zwykle w przypadku tego dyrygenta, jego podejście do muzyki salzburskiego jest odmienne od tego,

co dotychczas zostało w tej materii powiedziane, jego nowa produkcja – pod wieloma względami – stanowi novum. Przede wszystkim, Jacobs duży nacisk położył na partie mówione, wplatając je nawet w poszczególne arie, tworząc w ten sposób jeden spójny ciąg. Odbiorca, nie widząc tego, co dzieje się podczas przedstawienia, zdaniem dyrygenta w sposób dodatkowy powinien być zaznajamiany z przebiegiem akcji. Wprowadzone partie mówione wynikają często z czystej improwizacji solistów, co zresztą zdaje się nawiązywać do tradycji z czasów kompozytora. Co więcej, Jacobs, powołując się na list Mozarta do ojca, wprowadza do zespołu pianoforte, kreując dlań nową partię (wszak kompozytor jednak nie uwzględnił instrumentu w partyturze). Pod batutą dyrygenta muzyka jest bardzo żywa, barwna, często porywająca, dobrzebrane tempa zdają się być wartkie, choć nie nazbyt szybkie. Ciekawie potraktowany został aspekt turecki poprzez zastosowanie tradycyjnych instrumentów, jak również wykorzystanie niezwykle stylowego *Marsza tureckiego* Michaela Haydna, skomponowanego specjalnie na wykonanie *Urowadzenia z seraju* w 1795 r. Jedno jest pewne – o sztafę, wtórność, brak kreatywności, omawianej wersji nie da się posądzić.

Śpiewacy również w bardzo twórczy sposób podeszli do mozartowskiego arcydzieła. Zachęceni przez dyrygenta, pozwalają sobie na nieuwzględnione w partyturze ozdobniki, co jednak zawsze pozostaje w zgodzie z duchem mozartowskim, stylem epoki (na gruncie muzyki fortepianowej kompozytora podobne zabiegi prezentuje Kristian Bezuidenhout).

Zespół solistów jest wyrównany i – generalnie – utrzymuje wysoki poziom. Partię Belmon-

ta kreuje niemiecki tenor Maximilian Schmitt. Artysta dysponuje ładnym, miłym głosem i dużą kulturą wokalną, dobrze wpisując się w najlepsze tradycje swojej roli: wywodzące się od legendarnego Fritza Wunderlicha, ale też trochę związane z brytyjską szkołą, by wspomnieć Iana Bostridge'a. Jego kreacja pełna jest subtelności, łagodności, elegancji i olbrzymiej klasy.

Konstancją jest Robin Johannsen. Pod względem technicznym artystka wypada olśniewająco, słucha się jej znakomicie. Brakować może jej jedynie pewnego nerwu dramatycznego. Arcysławna aria *Martern aller Arten* w jej wykonaniu, już poprzez oryginalne użycie ozdobników, wirtuozowski popis wokalny, wypada bardzo ciekawie, brakuje jej jednak pewnego artystycznego formatu. Jej absolutną antytezą stanowić może „żywe” wykonanie Marii Callas – nie tak dobre czysto głosowo, lecz o zgoła odmiennej dramatycznej klasie.

Jako Blondę słyszymy Mari Eriksmoen. Jej piękny, krystaliczny głos, kokieterystyczność, pewna słodycz, a przy tym doskonale wyśpiewywane koloratury, czynią ją wymarzoną wykonawczynią tej partii. Dimitry Ivashchenko jako Osmin znajduje idealne wyważenie pomiędzy kulturą a pewną, charakterystyczną dla tej roli brutalnością. Jego głos, choć bas, jest barwny, soczysty i giętki. Julian Prégardien również dobrze wypada w swojej niewielkiej rólce Pedrilla, tworząc kreację liryczną, dając świadectwo wielkiej kultury wokalnej, choć w nieco inny niż Schmitt sposób. Potrafi on doskonale przekazywać emocje, mimo że jego tenor należy zaliczyć do delikatnych. Wszyscy oni, wraz z niewymienionym wcześniej Corneliussem Obonyą w roli mówionej, okazują się być przekonujący pod wzglę-

dem aktorskim. Zespół Akademie für Alte Musik Berlin oraz Chór RIAS są ponad wszelkie pochwały, to prawdziwi wirtuosi, grający i śpiewający z nieprawdopodobnym wręcz entuzjazmem i czarem.

Omawiana wersja, choć bardzo nieortodoksyjna, z pewnością znajdzie wielu zwolenników. Poznać ją powinien każdy miłośnik mozartowskiej opery.

Łukasz Kaczmarek



**ARVO PÄRT**

**Musica selecta**

ECM New Series 2454/55 • w. 2015

★★★★★

Chyba muzyka żadnego innego z żyjących kompozytorów nie oddziałuje tak silnie na duszę, jak Arvo Pärta. Wytwórnia ECM, która przoduje w wydaniach płytowych z dziełami tego twórcy, proponuje właśnie album z wybranymi utworami Estończyka. Większość zawartych tutaj kompozycji pochodzi z wcześniejszych, legendarnych już płyt, jak *Tabula Rasa*, czy *Alina*. Tylko jeden utwór – *Most Holy Mother of God* – do tej pory nie doczekał się wydania ECM. Oczywiście omawiany album potraktować możemy jako *The best of Pärt* i analizować wówczas, czy rzeczywiście zawarły się na nim te największe „hity” Pärta – oczywiście, co niektórzy mogą ponarzekać, jak bowiem wytłumaczyć brak arcysławnego *Spiegel im Spiegel*? Jest to chyba jednak zła droga. Podtytuł płyty brzmi wprawdzie *Musica Selecta*, lecz nieco niżej możemy przeczytać *A Sequence*

by *Manfred Eicher*, co oznacza, że jest to bardziej, bądź mniej subiektywny wybór producenta ECM. Eicher, sam wykształcony muzyk, jeszcze zanim Pärt wkroczył w 50. rok życia, zainteresował się jego dziełami i nawiązał z nim ścisłą współpracę. Dziś estoński kompozytor kończy 80 lat. Przeglądając katalog wytwórni możemy zastanawiać się, dlaczego w omawianym albumie brakuje tego, czy innego utworu, chyba nikt jednak nie zaryzykuje stwierdzenia, że któreś z zamieszczonych dzieł jest słabe, mało reprezentatywne dla Pärta. Poza tym, płyt nie należy traktować jako zbioru różnych kompozycji, lecz raczej zwrócić uwagę na logikę zawierającą się w ich kolejności, *A Sequence*. Jest to jakaś opowieść z następującymi po sobie rozdziałami, podróż z przystankami. „W toku wędrówki, zestawione ze sobą [utwory] wywołują nowe skojarzenia” – tłumaczy Eicher. Można zatem słuchać każdego z utworów oddzielnie, można też obcować z całym albumem jako całością, odkrywać nowe konteksty, znaczenia. Jest to kwestia subiektywna. Bardziej obiektywnie rzecz ujmując, obie płyty zawierają nagrania stanowiące kamienie milowe w dyskografii muzyki współczesnej, w znakomitej większości zresztą – światowe premiery fonograficzne. Znajdziemy tutaj takie perełki, jak *Er sang vor langen Jahren* z Susan Bickley, Gidonem Kremerem i Vladimirem Mendelssohnem, *Für Alina* w wykonaniu Alexandra Maltera, chyba najsłynniejsze *Fratres* z Kremerem i Keithem Jarrettem, utwory chóralne i orkiestrowe w wykonaniach poprowadzonych przez Tonu Kaljuste i wiele innych. Trudno chyba zatem o lepszą wizytówkę Pärta, ale i Manfreda Eichera. Kolekcjonerzy, nabywający wszystkie płyty ECM z muzyką Pärta, nie pominą i tego albumu, ale i dla

tych, którzy z twórczością Estończyka nie mieli jeszcze do czynienia, będzie on doskonałym wstępem.

Łukasz Kaczmarek



**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
**Wariacje na temat Paganiniego op. 43, Wariacje na temat Corelliego op. 42**

Danił Trifonow, fortepian • The Philadelphia Orchestra • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 4970 • w.

2015 • 79'36"

★★★★★

Omawianą płytę można potraktować jako hołd dla wielkiego Sergiusza Rachmaninowa. Po pierwsze, zawiera ona muzykę rosyjskiego mistrza – cykle wariacji. Po drugie, nagrania *Rapsodii na temat Paganiniego* dokonała dokładnie ta sama orkiestra, z którą w 1934 r. sam Rachmaninow utrwalił swój zapis. Po trzecie zaś, jedynym zawartym na omawianej płycie dziełem nie będącym autorstwa Rachmaninowa, jest utwór sam w sobie stanowiący hołd dla kompozytora – to *Rachmaniana* Daniła Trifonowa. Postaci tego pianisty przedstawiać nie trzeba. Jest on laureatem Konkursu Chopinowskiego w 2010 r. Ten urodzony w 1991 r. artysta z postacią wielkiego rosyjskiego twórcy identyfikuje się niemal osobiście. Obaj to pianiści i kompozytorzy, obaj są tej samej narodowości, obaj opuścili swoją ojczyznę, wybierając Amerykę, obojgu nie obca była nostalgia... Bo również z nostal-

gii zrodziła się *Rachmaniana*. To 5-częściowa suita na fortepian solo, dzieło liryczne i wirtuozowskie, bardzo w stylu Rachmaninowa. Trifonow pisząc swą *Suitę* chciał oddać hołd ostatniemu rosyjskiemu romantykowi, adresatem dedykacji uczynił zaś Siergieja Babajana, swojego profesora. Utwór znakomicie wpisuje się w program płyty z muzyką Rachmaninowa. Wykonanie Daniła Trifonowa jest bliskie ideału: doprawdy niczego istotnego mu nie brak! Znajdziemy tu i wspaniałą technikę – choć nie brawurową wirtuozerię – i lirykę, bardzo romantyczne podejście do muzyki – choć bez patosu, nadmiernej ekspresji, rozdarcia – i odpowiednie proporcje, choć bez sztampowości. Z całą pewnością są to kreacje dojrzałe i przemyślane, w których Trifonow zrobił użytek z wszystkich najlepszych cech swojej pianistyki. Dźwięk artysty jest lekki, artykulacja precyzyjna, chwilami można odnieść wrażenie, że podejście Trifonowa bardziej odpowiada muzyce Bacha, niż stereotypowo pojętego Rachmaninowa (pierwsze kilka wariacji z *Wariacji na temat Chopina*) – efekty są interesujące! Mimo akuratności pianisty nie sposób więc powiedzieć, że jego kreacje nie są naznaczone indywidualnym piętnem wykonawcy. Z kolei w *Wariacjach na temat Corelliego* artysta pozwala chyba sobie na największą swobodę, popis. W *Rapsodii* Trifonowowi fantastycznie towarzyszy Orkiestra Filadelfijska pod batutą jej szefa, młodego i niezwykle uzdolnionego Yannicka Nézet-Séguina. Aż żal, że na płycie nie zawarto więcej kompozycji z udziałem orkiestry, bowiem ich wykonanie porównanie, ekscytuje. Gdybym miał wybrać tylko jeden utwór z albumu, którego wykonanie wydaje mi się najciekawsze, byłyby to jednak



pełne subtelności *Wariacje na temat Chopina*.

Jest to pierwsza studyjna płyta Daniła Trifonowa w barwach Deutsche Grammophon – znakomity debiut! A tematu Rachmaninowa artysta chyba tak łatwo nie porzuci, i bardzo dobrze!

Łukasz Kaczmarek

### LÁSZLÓ SÁRY

**Hyperion's songs of destiny**  
*BHKZ Academy; MR Symphony Orchestra Winds; Schola Cantorum Budapestiensis • Tamás Bubnó, dyrygent*

Budapest Music Center Records BMC  
CD 218 • w. 2015, n. 2009/10/14 • 55'14"  
★★★★★

Nowy krążek budapeszteńskiego wydawnictwa BMC to kolejna odsłona muzyki kompozytorów węgierskich. Tym razem, kontynuując nagrania kompozytorów I i II połowy XX w. (Bartók, Eötvös itp.), wytwórnia prezentuje słuchaczom twórczość László Sáro'ego.

Na płycie zatytułowanej *Hyperion's Song of Destiny* znajdziemy siedem utworów rozpisanych na skład instrumentalny lub instrumentalno-wokalny. Nad całością wykonania czuwa węgierski kompozytor i dyrygent, 54-letni Géza Gémesi.

Układ utworów wykazuje swoistą symetrię, z *Hyperionem* w centrum i resztą utworów, wykazujących symetryczną zbieżność wyrazowe.

Pierwsza kompozycja to *Mindig csak az van, ami van*, skomponowana na 70. rocznicę urodzin brata kompozytora – Józefa w 2005 r. Słyszymy tu serię akordów, w których tylko jedna nuta jest czasami zmieniana, a rytmika tekstu wykazuje również pewną stałość. Utwór wykazuje niezwykłą statyczność, nie niwelując przy tym ładunku emocjonalnego.

Kolejny utwór, *In memoriam Igor Strawiński* z 1980 r.,

został napisany na 24 instrumenty dęte, co przywodzi na myśl *Symfonię na instrumenty dęte* z roku 1920 twórcy *Święta wiosny*. Kompozytor stosuje tu ideę powracającego refrenu i symetryczności utworu – dla przykładu, utwór rozpoczyna i kończy sekwencja 16 taktów, przedstawiona w obu częściach utworu w formie praktycznie niezmienionej.

Trzecia kompozycja tego krążka to *Journey to Ixtlan* (1980) będąca umuzyycznieniem fragmentu poematu *El viaje definitivo* hiszpańskiego pisarza Juana Ramóna Jiménez. I tu również stosuje kompozytor jedną ze swoich ulubionych technik – technikę swobodnego kanonu; skrzypce prowadzą melodię równoległą z sopranem, nie w ścisłym kanonie, a jedynie w różnych rytmicznych wariacjach. *Journey to Ixtlan* na sopran i 12 instrumentów nie spełniała założeń organizatorów koncertu z tą właśnie premierą, na co odpowiedzią jest wersja kameralna tego utworu z roku 1992, na sopran i trzy instrumenty, zatytułowana *El viaje definitivo (The Definitive Journey)*, będąca piątym, po *Hyperionie*, utworem na tej płycie.

Tytułowe dzieło, zajmujące środkowe miejsce na płycie to najdłuższy z prezentowanych tu utworów; skomponowane na przełomie 1985/86 r. na 24 instrumenty smyczkowe. *Pieśń przeznaczenia Hyperiona* już w swoim tytule nawiązuje do postaci Hyperiona, w mitologii greckiej jednego z tytanów, boga obserwacji i niebios. Nawiązanie do boskości nie jest tu przypadkowe. Kompozytor przyznał w jednym z wywiadów – „świat rzeczy świętych, sakralnych zawsze mnie interesował”. I właśnie *Pieśń* jest jednym z dzieł, które zbliżają się w swoim wyrazie i nawiązaniach do sfery sacrum. Zaainspirowany wierszem Hölderlina, Sáro nie wykorzystuje tu

jednak słów bezpośrednio zaczerpniętych z wiersza, a jedynie nastrój nieuchronnego, ślepego losu, ludzkiej bezsilności pełnej cierpienia. To jakby ponad dwudziestominutowy, głęboki „oddech”, w którym zlewają się różne dźwięki.

*Ludus choralis* z 2013 r. wykorzystuje tę samą luźno potraktowaną technikę kanonu, co w *Hexagrammie*. Chorałowa melodia jest grana w idealnej paraleli pomiędzy skrzypcami i kontrabasem.

Płytę zamyka utwór z roku 1988, *Hexagramm*, odwołujący się do wiersza *Chińska świątynia* Sándora Teresa; już sam wiersz, zbudowany głównie z monosylabicznych słów, ma specyficzny, „muzyczny” charakter; rezonujące, dźwięczne samogłoski przywodzą na myśl brzmienia rozbujanych chińskich dzwonów świątynnych. Każdy z solistów wokalnych „przypisany” jest do pary instrumentalnej i utrzymany w kanonie z resztą muzyków.

Jest to ciekawy przegląd przeszło trzydziestoletniej twórczości węgierskiego kompozytora. Płyta ta, pomimo dużej statyczności brzmienia, pełna jest silnych emocji, które László Sáro ukazuje we właściwy dla siebie sposób, często budując napięcie przez powtarzalną technikę kanonu, nie odwołując się do ostrych zmian dynamicznych, agogicznych itp. Nie ma również zastrzeżeń co do kwestii wykonawczych oraz jakości niniejszego nagrania – jest to płyta szczerze godna polecenia.

Jakub Banaś

### ERIK SATIE

**Komplet pieśni**

*Holger Falk, baryton; Steffen Schleiermacher, fortepian*  
MDG 613 1926 2 • w. 2015, n. 2015 • 79'21"

★★★★★

W muzyce francuskiej przełomu XIX i XX w. specjalistami od pieśni byli tacy znakomici twórcy, jak Henri Duparc, Gabriel Fauré, Claude Debussy czy Maurice Ravel, natomiast ich rówieśnik, Erik Satie, znany jest głównie dzięki swoim utworom fortepianowym, z których większość to miniatury. Jednakże w twórczości tego oryginalnego kompozytora znajduje się również 41 pieśni i piosenek, większość bardzo krótkich (najkrótsza trwa raptem 33 sekundy!), o czym może świadczyć fakt, że wszystkie zostały utrwalone na prezentowanej płycie.

Autorami tekstów do pieśni Satiego, w większości zabawnych, byli twórcy kabaretowi, jak choćby Vincent Hyspa (1865–1938), czy tacy ekscentrycy i nonkonformiści, jak Léon-Paul Fargue (1876–1947).

Pieśni Satiego są podobne do jego utworów fortepianowych: proste, melodyczne, bez zbędnych uduziwień, przyjemne w słuchaniu. W większości są to raczej piosenki kabaretowe.

Baryton Holger Falk i znakomity interpretator muzyki współczesnej, pianista Steffen Schleiermacher, tworzą bardzo zgrany duet, świetnie interpretujący te krótkie arcydzieła Satiego.

Stanisław Lubliński

### ROBERT SCHUMANN

**Das Paradies und die Peri**

*Sally Matthews, sopran; Mark Padmore, tenor; Kate Royal, sopran; Bernarda Fink, alt; Andrew Staples, tenor; Florian Boesch, bas • Londony Symphony Chorus & Orchestra • Simon Rattle, dyrygent*

LSO Live LSO782 • w. 2015, n. 2015 • SACD, 88'03"

★★★★★

Oratoria Roberta Schumana, choć nie należą do najwięk-

szych arcydzieł tego twórcy, są rozkosznymi dziełkami. Trudno doprawdy nie wzruszyć się *Der Rose Pilgerfahrt*, nie zachwycić *Scenami z Fausta Goethego*, czy też nie ulec urokowi *Das Paradies und die Peri*. Jakiś czas temu ten ostatni utwór znakomicie utrwalił na płytach Nikolaus Harnoncourt, obecnie otrzymujemy nowe nagranie Simona Rattle'a, pochodzące ze stycznia 2015 r. Znakomity brytyjski dyrygent miał do dyspozycji chór i orkiestrę London Symphony oraz zespół utytułowanych solistów. W roli Narratora słyszemy Marka Padmore'a, który jest dziś jednym z największych autorytetów w dziedzinie pieśni romantycznej. Doświadczenie na tym polu daje fantastyczne rezultaty w schumannowskim oratorium. Padmore śpiewa swoją typową, piękną barwą głosu, lekko, z olbrzymią kulturą wokalną, w sposób zróżnicowany wyrazowo, bardzo aktorski i przekonujący. Bez wątplenia, tak jak wśród Ewangelistów w pasjach Bacha, tak i wśród Narratorów w oratorium Schumanna, zajmuje on znaczącą pozycję. Bernarda Fink, śpiewająca tutaj partie altowe i kreująca postać Anioła, to wspaniała artystka, choć nie jest w równie świetnej formie wokalne, jaką prezentowała w nagraniu Harnoncourta. Sally Matthews dość dobrze wykonuje swoją partię (Peri), momentami nadużywa jednak wibracji, chwilami w jej głosie brakuje ruchliwości, lekkości, jest bardziej ciężki, zawieszony. Rozczarowuje Kate Royal, śpiewająca głosem rozkrzyczanym, brzydko brzmiącym w górach skałi. Andrew Staples, tenor, jako Młodzieniec, świetnie wypada w swojej roli, śpiewa z ogromną wrażliwością i subtelnością. Podobnie można powiedzieć o wykonującym partie basowe Florianie Boeschu, którego głos jest delikatny i lekki, jak mało

który bas! Największym mistrzem jest jednak Simon Rattle, który tworzy pełną ciepła i serdeczności atmosferę, kąpiąc się w cudownych dźwiękach muzyki Schumanna – istna idylla. Pod względem artystycznym jego wykonanie jest dopracowane, zespoły London Symphony są mu świetnie podporządkowane, orkiestra gra z wielką starannością. Podsumowując, otrzymujemy bardzo dobre nagranie pięknego oratorium Schumanna. Tylko niestety sopran obniża poziom całości.

Łukasz Kaczmarek

### RODION SZCZEDRIN Mańkut – opera w dwóch aktach według Leskova

Andriej Popow, Edward Tsanga, Władimir Moroz, Kristina Alijeva, Maria Maksakowa • Chór i Orkiestra Teatru Maryjskiego • Walerij Giergiew, dyrygent  
Mariinsky MA0554 • w. 2015, n. 2013 • SACD, 119'27"  
★★★★★

*Mańkut*, dwuaktowa opera Rodiona Szchedrina, skomponowana specjalnie na 60. urodziny Walerija Giergiewa, jest komedią o Rosjanach i Anglikach, nowej technologii, starych tradycjach i mocnych trunkach – tak zaczyna się większość internetowych recenzji nowej, bo pochodzącej z 2013 r., opery Szchedrina. I jest w tym dużo prawdy.

Rodion Szchedrin to 83-letni kompozytor rosyjski, słynący głównie z oper (*Martwe dusze*, *Lolita*), baletów (*Carmen*, *Anna Karenina*, *Mewa*) i koncertów na instrumenty solowe i orkiestrę (6 koncertów fortepianowych). Muzyka Szchedrina, bardzo ekspresyjna, wyraźnie nawiązuje do tradycji Dymitra Szostakowicza. Kompozytor często sięga do rosyjskiej muzyki ludowej i cerkiewnej (jego dziadek był popem), ale równocześnie, jako

pierwszy kompozytor w Rosji wprowadził do muzyki collage – w finale *II Koncertu fortepianowego*.

Nie można nie wspomnieć, że kompozytor jest jednym z największych żyjących „humorystów” w muzyce, wprowadzając często do swych dzieł zawołowaną ironię oraz czarny humor.

Nowe dzieło Szchedrina oparte jest na satyrycznej noweli Mikołaja Leskova, zatytułowanej *Opowieść o zezowatym mańkucie i żelaznej pchle*. Kompozytor początkowo bał się akceptacji nowego dzieła, zarówno przez krytyków muzycznych, jak i samych potencjalnych wykonawców (Teatr Maryjski). Jego obawy były jednak bezpodstawne, a po spotkaniu z muzykami mówił: „Jestem bardzo zadowolony. Przede wszystkim jestem zadowolony z tego, że kiedy pierwszy raz przyszedłem z Giergiewem na próbę to zauważyliśmy, że śpiewacy nie odrzucili tej muzyki. Wydaje mi się, że same »leskowskie« obrazy pomogły im, gdyż każdy obraz jest dość wypukły. Wszyscy odnieśli się wspaniale do mojego dzieła: zespół, chór, orkiestra i oczywiście Giergiew – to absolutny fenomen!...”. Dla Rodiona Szchedrina opera *Mańkut* to już trzecie zwrócenie się do twórczości Mikołaja Leskova. Kompozytor nie raz wspominał o uwielbieniu twórczości tego pisarza. A powieść *Mańkut*, zdaniem Szchedrina, to „jedna z najważniejszych książek literatury rosyjskiej i polecająca przypowieść dla rosyjskiego czytelnika”. Tematem powieści, podobnie jak opery, jest utalentowany rosyjski rusznikarz o przezwisku Mańkut, przewyższający talentem swoich angielskich kolegów po fachu; ci, aby udowodnić mu jego niedoskonałość, wykonali malusieńką stalową pchłę, prosząc Mańkuta o podkucie jej. Ten uczynił to bez problemu,

choć cieszył się sławą nieambitnego i lekkomyślnego bohatera, który zazwyczaj jedynie przechwalał się swoimi osiągnięciami...

„Sztuka zawsze jest w awangardzie, dlatego nie mogę powiedzieć, na ile ona współbrzmi z nami. Ale to dzieło stworzone jest po to, żeby prowadzić naprzód, tworzy ono duchowy punkt orientacyjny” – powiedział podczas premiery dzieła sam kompozytor. I faktycznie, pytanie o współbrzmienie muzyki z nami samymi może dotyczyć sfery filozoficznej, budzić wątpliwości. Nie ma natomiast wątpliwości co do jakości muzyki – zarówno kompozycji samej w sobie, jak i jej wykonania. W utworze tym muzyczna awangarda w umiejętny sposób przeplata się z operową tradycją muzyczną i rozwiązaniami znanymi nam z muzyki Szostakowicza czy Prokofiewa. Duża dawka humoru tylko na pozór stawia tę operę w świetle zwykłej komedii. Jest tu gorzka ironia, ważne tematy, pytania o postawę człowieka wobec zagadnień moralnych. Sam kompozytor zauważa: „Ta książka jest wieczna, póki my – mam na myśli ci, którzy zamieszkują Rosję – żyjemy. Wydaje mi się, że został w niej zawarty pouczający temat, głęboka historia z odesłaniem do 10 przykazań, o których zapomnieliśmy...”. Rozterki bohatera są doskonale umuzycznione, co niepodważalnie świadczy o bardzo dużym talencie twórcy oraz jego znajomości zarówno warstwy muzycznej, jak i samego tematu, nakreślonego wcześniej przez Leskova.

Znakomicie spisał się również Walerij Giergiew, orkiestra, oraz soliści, zwłaszcza tytułowy Mańkut – czyli Andriej Popow, u którego zachwyca wolumen brzmienia i jednocześnie wycucie dynamiki oraz frazowania, a także humor. To wszystko uwzględnił rów-

niez dyrygent, doprowadzając przez to do znakomitego nagrania najnowszej opery Szczedrina.

Jakub Banaś

## MARIA CALLAS The Complete Verdi Operas

Membran 600280 • w. 2015 • 20CD

★★★★★

Jakiś czas temu, na własny użytek, próbowałem stworzyć ranking sopranów. Pierwszą ligę stanowiły śpiewaczki najbardziej niezwykle, rozpoznawalne od pierwszego dźwięku i naznaczone genialnością. Do tej grupy zaliczyłem tylko dwie artystki: Marię Callas oraz Elisabeth Schwarzkopf. Sopran z drugiej ligi to artystki ze wszech miar znakomite i bardzo charakterystyczne, lecz bez tej genialności, co np. Callas. W jej skład wliczyłem takie śpiewaczki, jak Joan Sutherland, Leontyne Price, Montserrat Caballé, czy Mirrella Freni. Artystki zaliczające się do trzeciej ligi to wciąż wielkie mistrzyni, lecz bez tak silnych indywidualnych rysów, co wcześniej wyszczególnione damy. I tak znalazły się tutaj Renata Tebaldi, Anna Maffei, Renata Scotto, Katia Ricciarelli. Z kolei czwartą ligę tworzą wszystkie inne znakomite sopran, które nie mają jednak tego formatu, co uprzednio wymienione przedstawicielki. Oczywiście nie brałem pod uwagę wszystkich wybitnych artystek. Taką np. Birgit Nilsson zaliczyłbym do drugiej ligi, Cheryl Studer czy Annę Netrebko – do trzeciej, zaś Veronicę Villarroel – do czwartej. Rzecz jasna, wiele w tej ocenie zależy od indywidualnych preferencji, jednak nie miałem najmniejszych wątpliwości, w której grupie powinienem ująć Marię Callas. Pozostawiła ona po sobie stosunkowo sporo nagrań. Wszystkie jej rejestracje studyjne, mieszczące

się łącznie na 70 płytach, wydała EMI, a niedawno wznowił Warner.

Obecnie Membran proponuje nam 20-płytowy album, w którym przypomina wszystkie verdiowskie role Callas. Sześć spośród nich artystka utrwaliła w postaci kompletnych studyjnych nagrań, trzy to zapisy żywych przedstawień.

Dwie pierwsze płyty albumu zajmuje zapis *Rigoletta* z 1955 r. Jeśli spojrzymy na obsadę, może ona wydawać się nam „dream cast”. W trzech głównych rolach słyszymy bowiem takich artystów, jak Maria Callas, Giuseppe di Stefano oraz Tito Gobbi, zespoły mediolańskiej La Scali prowadzi Tullio Serafin. Do dziś jest to jedno z najwspanialszych nagrań opery. Jeśli ktoś kojarzy Marię Callas jedynie z repertuarem dramatycznym, powinien koniecznie posłuchać jej w partii Gildy. Jej głos brzmi tutaj bardzo lekko, artystka znakomicie kreuje postać niewinnej, oszukanej, zakochanej, młodej, nieco naiwnej dziewczyny. Jest wzruszająca! Niektórzy krytycy dewaluują Giuseppe di Stefano w roli Księcia. Ale który inny tenor śpiewa bardziej uwodzicielsko, ma słodszy głos i więcej seksapilu? Jako tytułowego Rigoletta słyszymy Tita Gobbiego, który tworzy pełnokrwistą, mocno nasyconą dramatem kreację, jest do cna przejęty swoją partią. To był genialny śpiewak i aktor wokalny, nic dziwnego, że tak często partnerował Callas. Tullio Serafin wie o tej muzyce wszystko, w tamtych czasach, gdy Toscanini przeszedł już na emeryturę, chyba nie znalazłby się bardziej kompetentny specjalista od włoskiej opery wśród dyrygentów. Ewidentną wadą nagrania jest to, że – nie wiedzieć czemu – nie zawiera bardzo popisowego numeru Księcia *Possente amor mi chiama*; szkoda!

Kolejne dwie płyty zajmują nagranie *Traviaty*. Violetta była jedną z najstojniejszych partii Callas, w XX w. to chyba właśnie ona stworzyła w niej najwybitniejszą kreację. Zapisu płytowego tej opery dokonała w 1953 r. z Orkiestrą RAI w Turynie, a dyrygował wówczas Gabriele Santini. Interpretacja Callas jest doskonała, pod względem technicznym mistrzowska, a przy tym także głęboka wyrazowo. Artystka przywiązuje wielką wagę do treści, tworzy postać silnie dramatyczną, bardzo niejednoznaczną, tak jakby od każdego jej słowa, dźwięku zależało całe jej życie. Nic dziwnego, że właśnie jako Violetta święciła swe największe triumfy. Niestety towarzyszący jej zespół z Francesco Albanem jako Alfredem i Ugo Savaresem w roli Germonta na czele, można określić co najwyżej jako przeciętny, obu wyszczególnionym panom brakuje wdzięku, polotu, ich kreacje są płaskie. Jakaż szkoda, że zamiast tej produkcji studyjnej nie wybrano któregoś z żywych zapisów Callas (co implikowałoby jednak dużo gorszą jakość dźwięku). Dwa najstojniejsze z nich to z 1955 r. z La Scali z Giuseppe di Stefano, Ettorem Bastianinim i prowadzącym całość Carlem Marią Giulininim, oraz z 1958 r. z Lizbony z Alfredem Krausem, Mario Sere-nim oraz Franco Ghionem za dyrygenckim pulpitem. Ale jej Alfredami byli też m.in. Cesare Valletti, czy Gianni Raimondi – obaj lepsi niż F. Albanese.

Na szczęście dwie następne płyty zawierają nagranie w 100% gwiazdorskie! To *Trubadur*, utrwalony w 1956 r. pod batutą Herberta von Karajana, prowadzącego zespoły La Scali. Wielki dyrygent miał wiele szczęścia do tej opery – zachowało się kilka nagrań dzieła dokonanych pod jego dyrekcją, jedno lepsze od dru-

giego! Z momentami prostej, a nawet nieco banalnej muzyki, stworzył on wielkie, ambitne, głęboko przejmujące arcydzieło. Wszyscy soliści zasługują tutaj na słowa najwyższego uznania, a są to: Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Fedora Barbieri oraz Rolando Panerai. Callas silnie identyfikuje się z postacią Leonory, znakomicie oddaje dramat bohaterki, di Stefano jest głosowo zachwycający, lżejszy niż większość innych Manriców, Panerai w roli Hrabiego imponuje kulturą wokalną, to śpiewak o wielkiej klasie, z kolei Barbieri jako Azucena tworzy rolę swojego życia! Nie zapomnijmy, że w podobnym czasie artystka wzięła udział w innym wybitnym nagraniu *Trubadura* – mając za partnerów m.in. Zinkę Milanową, Jussiego Bjoerlinga i Leonarda Warrena.

Kolejną operą jest *Bal Maskowy*, zarejestrowany również w 1956 r. Tutaj również próżno by szukać słabych punktów. Zarówno Callas, jak i di Stefano, Gobbi, Barbieri, czy Eugenia Ratti jako wdzięczny Oscar, dali z siebie to, co najlepsze. Orkiestrę La Scali prowadzi Antonino Votto. Jest to po prostu bardzo dobra, wyrównana produkcja, na której nie zawiedzie się żaden miłośnik tej opery! Warto nadmienić, że istnieje również słynne żywe nagranie z Callas jako Amelią. Obsada jest podobna (główne zmiany to: Bastianini zamiast Gobbiego, Simeonato zamiast Barbieri, Gavazzeni zamiast Votta), interpretacja jest silniej przesyciona dramatem.

W dalszej kolejności pojawia się *Moc przeznaczenia*. To nagranie z La Scali z 1954 r. Za pulpitem dyrygenckim stanął wielki mistrz Tullio Serafin. Callas jest świetną Leonorą, kładzie duży nacisk na wyraz dramatyczny partii. Richard Tucker jako Alvaro może się podo-

bać: to artysta o ciekawej barwie głosu, śpiewający z wielką elegancją. Również Carlo Tagliabue w roli Don Carlosa osiąga sukces wokalny. Nagranie ma wiele zalet i legendarny już status, choć w wielu miejscach ustępuje późniejszemu zapisowi Schippersa, czy Levine'a.

Ostatnią produkcją studyjną jest *Aida* z 1955 r. To mistrzowskie, klasyczne nagranie utrwalone z zespołami La Scali pod dykcją Tullia Serafina. Sam mam do tej rejestracji szczególny stosunek, było to pierwsze wielkie nagranie kompletnej opery, jakie pojawiło się w mojej kolekcji, pierwsza *Aida*, jaką poznałem w całości. Efekt był taki, że przez długi czas potem nie potrafiłem cieszyć się innymi rejestracjami – wydawały mi się tak mało satysfakcjonujące, nie mogące się równać z „moją” wspaniałą *Aidą*. Główni bohaterowie nagrania: Callas w partii tytułowej, Barbieri jako Amneris i Gobbi w roli Amonasra stworzyli kreacje żywe, nasycone dramatyzmem, doskonale pod względem wokalnym i aktorskim. Tucker w roli Radameasa zachwyca olbrzymią kulturą wokalną, ciekawą stylowością. A Tullio Serafin dyryguje tak naturalnie, jak mało kto. Do dziś niezwykle cenię tę właśnie rejestrację, mimo że poznałem kilkadziesiąt innych, często również bardzo wartościowych.

Omawiany album zawiera trzy zapisy kompletnych przedstawień z udziałem Marii Callas: *Nieszporów sycylijskich*, *Nabucca* oraz *Makbeta*. Wielka śpiewaczka nigdy nie utrwaliła tych partii w studiu. Są to rejestracje pochodzące z wczesnych lat kariery artystki. *Nieszpor*y zostały nagrane w 1951 r., *Nabucco* – w 1949 r., zaś *Makbet* – w 1952 r. Wszystkie to kreacje genialne pod względem kapelmistrzowskim. Dy-

rygentami są, odpowiednio, Erich Kleiber, Vittorio Gui oraz Victor de Sabata. We wszystkich w obsadzie króluje niepodzielnie Maria Callas, dająca z siebie dosłownie wszystko. Złwascza partię Lady Macbeth należy uznać za jedną z jej najdoskonalszych kreacji, aż dziw bierze, że Callas nigdy nie utrwaliła jej w studiu. Partnerujący artystce śpiewacy są godni, co tyczy się zwłaszcza Gina Bechiego jako Nabucca, Borisa Christoffa, Giorgia Kokoliosa i Enza Mascheriniego w *Nieszporach sycylijskich* oraz tegoż Mascheriniego w partii Makbeta. To nie tylko dokumenty, bo mimo wielu innych wspaniałych nagrań, chyba nie sposób znaleźć *Makbeta* z bardziej wyrazistą Lady Macbeth, czy ogólnie ciekawszą rejestrację *Nieszporów sycylijskich*. A i z partią Abigail często są problemy – Callas wyraźnie ustępuje solistki ze słynnych produkcji studyjnych tej opery!

Dźwięk nagrań jest bardzo dobry (należy wziąć poprawkę na to, że jakość zapisów live będzie istotnie odbiegać od studyjnych). Każda płyta zawierająca zapis studyjny opatrzona jest miniaturką reprodukcji okładki pierwszego wydania – Membran zaczął dbać również o warstwę edytorską, bravo! Kto kocha Verdiego, a nie zna jeszcze tych rejestracji, ma możliwość przeżycia czegoś pięknego i wspaniałego!

Łukasz Kaczmarek

**RICHARD WAGNER**  
**Der Ring des Nibelungen**  
*Bayreuth Live 1953 • Hans Hotter (Wotan), Astrid Varnay (Brunhilda), Ira Malaniuk (Ficka, Waltrauta), Ramon Vinay (Siegmund), Wolfgang Windgassen (Zygfryd), Herman Uhle (Gunter), Reich Witte (Loge) • Clemens Krauss, dyrygent*  
 Membran 600253 • w. 2015  
 ★★★★★

Kiedy w 1958 r. Georg Solti dokonał studyjnego nagrania *Złota Renu* nikt nie przypuszczał, że nagranie całej wagnerowskiej tetralogii okaże się tak dużym sukcesem komercyjnym. Pociągnęło to za sobą dokonanie kolejnych nagrań na LP przez znanych i cenionych dyrygentów oraz solistów. Na czele tej listy figurują naszymi najcenniejsze klejnoty nagrania Herberta von Karajana, Karla Böhma i Wilhelma Furtwänglera, w których brylowali najwyższej cenieni specjaliści od wagnerowskich partii, by wspomnieć Birgit Nilsson, Kirsten Flagstad, Leonie Rysanek, Thea Adama, Hansa Hottera albo Wolfganga Windgassen. Rozpoczęto też rejestracje „na żywo” wykonanych podczas, reaktywowanego w 1951 r., przez braci Wielanda i Wolfganga Wagnerów, Festiwalu Wagnerowskiego w Bayreuth. Jedną z pierwszych dokonano w 1953 r., był to *Pierścień Nibelunga*, pod dykcją Clemensa Kraussa. Dzisiaj nie jest to żadną rewelacją, bo każda kolejna nowa inscenizacja festiwalu w Bayreuth utrwalana jest w nagraniu cyfrowym na CD i DVD i można ją kupić już po kilku miesiącach do premiery.

Kiedy po kilkunastu latach nastąpił zmierzch winylowych LP, większość dokonanych we wcześniejszych latach nagrań przeniesiono (po dokładnej obróbce cyfrowej) na płyty CD. Dzięki temu zabiegowi możemy dzisiaj podziwiać historyczne interpretacje największych specjalistów od wagnerowskich wykonań. Są w tej grupie albumy, pod którymi podpisali się Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, nie zapomniano oczywiście o studyjnym nagraniu Georga Soltiego. Jest też w tej grupie najwyższej cenionych archiwalnych nagrań *Pierścienia* to, dokonane „na żywo” w Bayreuth w 1953 r. przez Clemensa Kraussa, które od kilku mie-

sięcy jest do kupienia. Krauss, mając do dyspozycji zespół znakomitych w tym czasie solistów z Hansem Hotterem, Astrid Varnay, Reginą Resnik i Ramonem Vinayem na czele stworzył interpretację, która – mimo upływu ponad pięćdziesięciu lat – przykuwa uwagę słuchacza od pierwszego do ostatniego momentu. Zapewniają jej to wyeksponowane przez dyrygenta malarskie piękno każdej z muzycznych płaszczyzn scenicznej akcji, wspaniale wyeksponowana architektura dramaturgicznej konstrukcji i równie wspaniałe kreacje solistów. Panuje powszechna opinia, że to nagranie to „dzieło życia” Clemensa Kraussa.

Omówienie zaczniemy od fragmentów czysto instrumentalnych, a tych w całym *Pierścieniu* jest prawdziwe bogactwo, od uwertury do *Złota Renu* poczynając, a na wielkim *Marszu żałobnym w Zmierzchu bogów*, kończąc. Krauss dba, by w jego interpretacji była dramatyczna intensywność, pełna powietrza przestrzeń oraz atmosfera wyjątkowego teatru, a przede wszystkim klimat wielkiej sztuki. W jego ujęciu muzyka zachwyca nie tylko spójnością i finezją brzmienia, ale pulsuje też właściwym nerwem dramatycznym, nie tracąc nic ze swojej przejrzystości i czytelności blisko stu motywów przewodnich stanowiących jej oś. Pod jego batutą muzyka Wagnera ma symfoniczny rozmach, odpowiednią dynamikę i ekspresję oraz klarownie przejrzyste brzmienie, a motywy przewodnie właściwy charakter, plastykę i wewnętrzną spójność oraz logikę. Dla przykładu *Szmer lasu* w *Zygfrydzie* (CD 8 nr 13) to prawdziwy czar natury, ujmujący finezyjną delikatnością brzmienia. Podobnie jak *Przebudzenie Brunhildy* w III akcie *Zygfryda* (CD 9 nr 6), niewielki fragment poprzedzają-

cy wielki duet miłosny Zygryda i Brunhildy. Takiego słońca, intensywności budzącego się uczucia i nadziei jeszcze w tej muzyce nie słyszałem. Z kolei *Marsz żałobny w Zmierzchu bogów* (CD 13 nr 7) wręcz przytłacza swoją dramatyczną wymową. To najbardziej przejmująca i najbardziej tragiczna muzyka, jaką kiedykolwiek napisano. Tutaj „płaczą” po kolei wszystkie instrumenty, by majestatycznie i wolno narastającym crescendo połączyć się w potężnie brzmiące tutti. Oczywiście nie można w tym przypadku pominąć intermezza *Podróż Zygryda po Renie* w I akcie *Zmierzchu bogów* (CD 10 nr 7), czy porwijącego siłą wyrazu oraz niezwykłą barwnością i intensywnością *Czaru ognia* z finału *Walkirii* (CD 5 nr 17). W podobny sposób odbiera się uwertury do *Złota Renu* i *Walkirii* oraz *Wejście bogów do Walhalli* w finale *Złota Renu* (CD 2 nr 23).

Znakomicie rozplanowana przez dyrygenta dynamika i świetnie ujęte tempa pozwalają z jednej strony wybrzmieć każdemu motywowi, z drugiej pozwalają śpiewakom na swobodne prowadzenie frazy i budowanie kreacji wokalnych. A i w tym względzie otrzymujemy pełnię satysfakcji, niemal wszyscy soliści tworzą wręcz epokowe kreacje. Siłą obsady jest też fakt, że każda z ról ma tego samego wykonawcę, który dzięki temu ma możliwość pełnego wykreowania swojej partii. Hans Hotter jako Wotan/Wędrowiec zachwyca pięknym brzmieniem swojego potężnego głosu, to naprawdę dojrzała pod każdym względem kreacja. Dysponująca mocnym głosem Astrid Varnay nasyca partię Brunhildy ogromnym bogactwem wszelkich odcieni dramatyzmu i subtelnej ekspresji. W ich wykonaniu scena pożegnania Brunhildy *Leb'wohl, du Kühnes, herrliches Kind!* – w finale *Walkirii*, jest bez wąp-

nia jedną z najpiękniejszych w całym tym nagraniu. Jednak pełnię artyzmu tej znakomitej śpiewaczki poznajemy w *Starke Scheite schichtet mir dort!* w finale *Zmierzchu bogów*. To nowa synteza poprzednich motywów muzycznych, przeprowadzona z ogromnym skoncentrowaniem ich dramatycznego wyrazu, potęgująca tragizm kończącej *Pierścień Nibelungów* sceny. Astrid Varnay czyni z tego monologu prawdziwy wokalny-aktorski majstersztyk. Regina Resnik głosem pełnym blasku i siły śpiewa partię Zygryndy. Z prawdziwą przyjemnością słucha się, jak konsekwentnie buduje swoją kreację: od kobiety zniewolonej i zastraszonej przez Hundinga przez kobietę rozkwitającą wielką miłością, po pełny dramat, który staje się jej udziałem w III akcie. Równie wiele dobrego można powiedzieć o Zygmuncie, wykreowanym przez Ramona Vinaya, który mocnym, pięknie brzmiącym tenorem buduje wyrazistą postać swojego bohatera. Klasą sam dla siebie jest Wolfgang Windgassen w partii Zygryda, który trudności tej potężnej partii pokonuje z podziwu godną swobodą. Znakomicie w roli Albericha odnalazł się Gustav Neidlinger, podobnie jak Paul Kuën w charakterystycznej partii Mimego. Dla pełnego obrazu powinienem jeszcze wspomnieć o Marii von Hosvay, która w partii Erdy prezentuje walory wspaniale brzmiącego głosu o ciemnej altowej barwie oraz o Jozefie Greindlu w roli okrutnego Hageny. Na zakończenie pozostawiłem sobie bliższy nam akcent. Jest nim Lwówianka Ira Malaniuk, uczennica Adama Didura, która jest najpierw świetną Fricką, a w *Zmierzchu Waltrauta*.

W sumie nagranie, które można ustawić na wysokiej półce swojej kolekcji.

Adam Czopek



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
**Idiota op. 144 – opera w 4 aktach, libretto Aleksandra Miedwiediewa według Dostojewskiego**

Juhan Tralla; Ludmiła Slepneva; Lars Moller; Bartosz Urbanowicz; Elżbieta Ardam; Anna-Theresa Moller; Tamara Banjesevic; Uwe Eikötter; Tatiana Rjasanowa • Nationaltheater Mannheim, • Thomas Sanderling, dyrygent

Pan Classics PC 10328 • w. 2015, n. 2014 • 208'00"

★★★★★

Twórczość Mieczysława Weinberga pozostawała właściwie nieznana za życia kompozytora, po jego śmierci zaczęła trafiać na sale koncertowe, zaczęły pojawiać się coraz liczniejsze nagrania w coraz większej ilości wytwórni. Tym razem odkryciem jest trzy płytowy album, wydany przez wytwórnię Pan Classic, zawierający rejestrację dwóch przedstawień opery *Idiota* wspomnianego kompozytora. Spektakle odbyły się 12 i 31 stycznia 2014 r. w Nationaltheater Mannheim.

W przedstawieniu wzięli udział soliści z wielu krajów, w tym z Polski – Bartosz Urbanowicz.

Wspomniana opera jest szóstą i ostatnią w dorobku kompozytora, ukończona została na 10 lat przed jego śmiercią, a nagranie „live” spektaklu jest światową premierą fonograficzną, prawie 20 lat po jego śmierci.

Muzyka jest tonalna i nieeksperymentalna, zawsze oryginalna. Niektóre fragmenty przywodzą na myśl *Lady Makbet* Szostakowicza, inne odwołują się do tradycji romantycznej,

są jakby kontynuacją tradycji mahlerowskiej. Jest to prawdziwe arcydzieło, które stawia Weinberga w jednym szeregu z Prokofiewem i Szostakowiczem, jako jednego z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich. Bo choć Weinberg był niewątpliwie Polakiem, to jednak jego twórczość przynależy w całości rosyjskiej kulturze.

Wszyscy śpiewacy są na bardzo dobrym poziomie, należy jednak stwierdzić, że bohaterem tego spektaklu jest orkiestra pod dyktando Thomasa Sanderlinga, który tutaj wzniósł się na wyżyny swego kunsztu.

Pozycja nieodzowna dla każdego miłośnika opery.

Stanisław Lubliński

**Różne**

**ARIAS FOR BENUCCI**

Mathew Rose, baryton • Arcangelo • Jonathan Cohen, dyrygent  
Hyperion CDA68078 • w. 2015 • 77'06"  
★★★★★

Jesteśmy szczęściarzami, że dzięki wynalazkom Edisona, Crosa, Berlinera, a także ich następców, możemy podziwiać dziś wspaniałe głosy Carusa, Gigliego, czy Callas. Niestety, nie wszystkim znakomitym śpiewakom dane było dożyć epoki nagrań dźwiękowych. Nigdy nie dowiemy się, jak brzmie Farinelli, Senesino, czy Wilhelmine Schröder-Devrient. Do tej grupy „wielkich nieznanych” zaliczyć należy również Francesca Benucciego (zm. 1824 r.). Zasnął we Włoszech, ale przez sporą część czasu związany był też z Wiedniem. Ceniono go nie tylko za piękny głos, nie-naganną technikę, artystyczną prezencję, ale przede wszystkim za wyszukany artystyczny smak. Tym słynnym włoskim bas-barytonem, specjalizującym się w partiach buffo, zachwycał się Cimarosa,

Paisiello, Salieri, czy sam Mozart, powierzając mu główne partie w *Weselu Figara*, *Così fan tutte*, a także rolę Leporella w wiedeńskiej premierze *Don Giovanniego*. Omawiana płyta przynosi arie i fragmenty z oper, w których Benucci święcił swe największe triumfy – prócz mozartowskiej trylogii, znalazły się tu wyjątki z *Il re Teodoro in Venezia* Paisiella, *La grotta di Trofonio* oraz *Axur, re d'Ormus* Salieriego, *Una cosa rara* Martina y Solera, *I contrattempi* Sartiiego. Są to mało znane, rzadko wykonywane, lecz znakomite przykłady operowe epoki (ówczesne hity!), pozwalające wykonawcy na popis techniczny i sprawiające słuchaczowi wiele przyjemności. Ciekawostkę stanowić może duet Leporella i Zerliny *Restati qua – Per queste tue manine*, będący często pomijaną wstawką do *Don Giovanniego* Mozarta.

Na prezentowanym albumie w postać Benucciego wcielił się brytyjski bas Matthew Rose, który wykonuje wszystkie zawarte utwory. Sądząc po opisach sztuki Benucciego, wybór Rose'a wydaje się być adekwatny. To artysta dysponujący ciekawym głosem o ciemnej barwie – choć zbliżającym się bardziej w kierunku basu niż barytonu. Mimo to, jego biegłość i swoboda w wysokich rejestrach pozostaje bez zarzutu. Rose posiada dużą kulturę wokalną, co chyba najbardziej zbliża go do Benucciego. Jego interpretacje są przemyślane i bardzo wysublimowane, to coś dla koneserów. Zwłaszcza w utworach wymagających dużego zaangażowania dramaturgicznego, artysta wypada świetnie. Zastrzeżenie, jakie osobiście mogę kierować pod jego adresem dotyczy czasem zbyt małego akcentu na komiczną stronę kreowanych postaci. Nawet w zgoła niekomicznej arii z chórem *Spiriti invisibili* z *La grotta di Trofo-*

*nio* Salieriego jego głos zdaje się brzmieć nieco zbyt ciężko. Jest to chyba jednak w większym stopniu kwestia subiektywnego gustu, niż wyraz rzeczywistych niedociągnięć, bardzo dobrego przecież śpiewaka. W dwóch mozartowskich duetach partnerkami Rose'a są sopran Katherine Watson oraz Anna Devin – dobrze się sprawdzające. Pierwszą możemy podziwiać za ciekawą, kremową barwę głosu, drugą za świeżość i zaangażowanie. Artystom znakomicie towarzyszy zespół Arcangelo, prowadzony przez Jonathana Cohena. Muzycy wykonują również czysto orkiestrowe fragmenty – trzy uwertury operowe. Gra zespołu jest żywa, porywająca, pieści ucho, jest po prostu pyszna! Aż chciałoby się w ich wykonaniu, oczywiście z Rose'em w głównej roli i z obiema paniami, wysłuchać którejś z oper w całości. Oby wkrótce!

Łukasz Kaczmarek

**Fritz Wunderlich  
Great Successes & Rarities**

Membran 600271 • w. 2015, n. 1953–1962 • 50CD

★★★★★

We wrześniu 2015 r. minęło 85 lat od urodzenia, legendarnego już dzisiaj, niemieckiego tenora Fritza Wunderlicha. Natomiast w bieżącym roku (2016) upływa 50 lat od jego przedwczesnej, tragicznej śmierci. Stąd więc, dla uczczenia tych faktów, intencja wydawcy opublikowania sporej części dorobku nagraniowego artysty. Trudno omawiać szczegółowo każdą z tych pięćdziesięciu płyt. Traktujmy więc ten zestaw jako prowokację przypomnienia sylwetki artystycznej śpiewaka, a omówienie płyt, bardzo zresztą ogólne, jako udowodnienie jego wielkiego talentu i niezwykłego powodze-

nia wśród miłośników pięknego śpiewu.

Fritz Wunderlich urodził się w rodzinie muzycznej w małym miasteczku Kusel (Palatynat). Jego przedwcześnie zmarły ojciec był aktywnym dyrygentem i skrzypkiem. Artysta w latach 1950–1955 kształcił się muzycznie we Fryburgu, w Wyższej Szkole Muzycznej. Od roku 1953 był jednocześnie stażystą w miejscowym teatrze. Debiut sceniczny śpiewaka odbył się w roku 1954 w studenckim przedstawieniu *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (śpiewał oczywiście partię Tamina). Rok później wiąże się z operą w Stuttgarcie (tej scenie pozostał wierny do końca życia). Równocześnie występował gościnnie na licznych scenach niemieckich, m.in. w Monachium (tam zadebiutował partią Alfreda w *Traviacie*). Gościł także w teatrach operowych Wiednia, Holandii, Francji, Szwajcarii, Covent Garden w Londynie (Don Ottavio) i Buenos Aires. Zapraszano go również na festiwale w Schwetzingen, Aix-en-Provence, Edynburgu. Wunderlich posiadał olbrzymi (już wtedy), wszechstronny repertuar. Ceniony był także głównie za wyjątkową interpretację postaci z oper W. A. Mozarta. Wzorowo śpiewał więc m.in. Tamina, Don Ottavia, Belmonta. Partia Tamina stała się niejako jego „partią przeznaczenia”, w niej debiutował i w niej na kilka dni przed śmiercią wystąpił na Festiwalu w Edynburgu. Święcił także triumfy w operach Richarda Straussa oraz w romantycznych operach (głównie niemieckich). Błyszczał jako Leński w *Eugeniuszu Onieginie* i partia ta, obok Rudolfa w *Cyganerii*, była jego popisową. Tragiczna i niespodziewana śmierć (spadł ze schodów w myśliwskim domku swego przyjaciela, znakomitego basa, Gottloba Fricka) prze-

wała wspaniale rozwijającą się karierę artysty. W listopadzie 1966 r. miał debiutować w partii Don Ottavia na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Zmarł w Heidelbergu.

Głos Fritza Wunderlicha należał do najpiękniejszych jego generacji. Elegancki w prowadzeniu frazy, muzyczny, pełny wyrazu o niezwykle pięknej barwie. Wunderlich przez sześć lat był związany z Operą w Monachium. Był to okres jego nieustannego rozwoju, kształtowania repertuaru, przede wszystkim mozartowskiego. Te lata zadecydowały, iż dzisiaj uważany jest za najlepszego tenora mozartowskiego od czasów Karla Erba.

Zestaw utworów nagranych na omawianych płytach jest posegregowany: opery niemieckie (oczywiście przede wszystkim Mozarta, ale także repertuar światowy, belcantowy; w ariach, duetach, większych fragmentach, ale zawsze ze znaczącym udziałem artysty), oratoria, kantaty, msze, motety i utwory sakralne (w tej grupie utwory kompozytorów: Bacha, Beethovena, Brucknera, Haendla, Haydna, Mozarta, Schuberta, Schütza, Telemanna, Verdiego – jak również mało lub w ogóle u nas nieznanych, jak Grandi, Grua, Krieger, Martin, Rosenmüller). Osobną grupę stanowi muzyka stara i nowa (Werner Egk, Günter Raphael, Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Frantz Schmidt, Friedrich Zehm). Kilkanaście płyt zawiera nagrania pieśni (w szerokim tego słowa znaczeniu). Znajdujemy więc na nich niemieckie lieder i staroniemieckie pieśni ludowe, bogaty zestaw pieśni romantycznych, czy tych włoskich, neapolitańskich. W tej grupie znajduje się też znakomicie zaśpiewany cykl Schuberta *Piękna młynarka*, nagrany z pianistą Karl-Heizem Stolzem w roku 1959 – CD nr 27. Ważną pozycję w repertuarze Wunderli-

cha stanowiły operetki. Śpiewał je chętnie, często odkrywając piękno tej muzyki. Szczególnie chętnie wykonywał operetki następujących kompozytorów: Dostal, Fall, Gilbert, Kálmán, Künneke, Lehár, Millöcker, Raymond, Stolz, O. Strauss, J. Strauss, Triebe, Zeller. Ostatnią grupą nagranych w tym zestawie płyt to 43 pozycje uznane za szlagiery. Wymieńmy przykładowo kilka: *Nie zapomnij mnie, O sole mio, Granda czy Signorina*.

Przedstawiony w dużym skrócie repertuar ujawnia, jak znakomitym i wszechstronnym śpiewakiem był ten artysta. Określenie go jako „legendarnego tenora mozartowskiego lat 60.” można zdecydowanie rozszerzyć, bowiem śpiewał dosłownie wszystko, co na tenor przeznaczone. Jego interpretacje wzbudzały zainteresowanie, respekt i uznanie. Utarło się fałszywe przekonanie, że idealnym dla Mozarta, Bacha i Haendla jest głos mały, o raczej obojętnym wyrazie. Silny, pełny życia głos Wunderlicha udowodnił, że może być inaczej. To właśnie mozartowscy, bachowscy i haendlowscy tenorzy mogą być śpiewakami z ognistym, impulsywnym, pełnym ekspresji głosem. Tak właśnie śpiewał i nadawał swemu głosowi męskie, namiętne i pełne wyrazu brzmienie. Opera niemiecka szczególnie odpowiadała jego temperamentowi. Natomiast w operach włoskich, francuskich czy lirycznych rosyjskich głos jego błyszczał jak typowy tenor belcantowy. Fritz Wunderlich był fanatykiem pracy. Szczególnie wnikliwie studiował repertuar pieśniarski. Pieśni uważał za punkt kulminacyjny sztuki śpiewaczej. Jak potoczyłaby się kariera artysty, trudno dzisiaj, z perspektywy 50 lat od śmierci śpiewaka, powiedzieć. Prezentowane nagrania, często tych samych utworów, zawarte w zestawie, powtarzają

się w interwałach czasowych, można więc w dużym stopniu śledzić rozwój jego głosu oraz interpretacji. Nagrania powstawały w latach 1953–1962, a więc prawie od debiutu, w formie nagrań studyjnych, radiowych i występów bezpośrednich. Wydaje się, że gdyby artysta ten śpiewał w dzisiejszych czasach, należałby bezwzględnie do światowej czołówki wokalistów.

Ale czy „Księżę tenorów” (tak nazwał go autor książeczki omawianego albumu, Jürgen Kesting – wybitny niemiecki autorytet wokalistyki) zostałby ich królem, tego się już nie dowiemy.

Jacek Chodorowski

### JULIAN BREAM Dowland – Bach – Weiss

Membran 600281 • w. 2015

★★★★★

Niemiecka wytwórnia Membran, słynąca ze znakomitych realizacji legendarnych nagrań historycznych w bardzo przystępnych cenach, przypomina nam kreacje wielkiego brytyjskiego gitarzysty i lutnisty Juliana Breama (ur. 1933 r.). Artysta miał trzech nauczycieli: ojca, Borisa Perotta oraz wielkiego Andréa Segovię. Jego przygoda z muzyką rozpoczęła się jednak od fortepianu. Tajniki tego właśnie instrumentu, jak również wiolonczeli, zgłębiał w Royal College of Music w Londynie. W 1951 r. debiutował jako gitarzysta w Londyńskiej Wigmore Hall, w rok później zaś, w tym samym miejscu, grał na wspaniałej współczesnej kopii renesansowej lutni. Breama śmiało możemy określić pionierem stylowego wykonawstwa muzyki dawnej. Istotną część jego repertuaru zajmowały nie tylko dające się opracować na gitarę czy lutnię arcydzieła Bacha, ale też oryginalnie lutniowa muzyka epoki elżbietańskiej. Sam nawet

złożył w 1960 r. zespół Julian Bream Consort. Słynny lutnista Paul O'Dette powiedział, że „bez Breama nie byłoby współczesnej szkoły lutniowej”. Znana jest anegdota mówiąca, jak ojciec Breama spacerował sobie kiedyś ulicą, a było to w 1947 r., gdy zobaczył marynarza niosącego jakiś instrument muzyczny. Spytał go, co to za instrument i za ile może mu go odsprzedać. „Kilka funtów i będzie twój” – odpowiedział marynarz. Panowie dobili targu. I tak oto w domu Breamów znalazła się lutnia i... otworzył się nowy rozdział w powojennej muzyce brytyjskiej.

Ale Julian Bream nie ograniczał się jedynie do muzyki dawnej. W jego repertuarze znalazły się również dzieła z późniejszych epok, szczególnie sporo z XX w., w tym również jemu samemu dedykowanych. Dla Breama pisali m.in. Britten, Walton, Takemitsu, Tippett, Henze... Brytyjski gitarzysta decyzję o przejściu na emeryturę podjął w 2002 r. Wielokrotnie odznaczany i nagradzany w ciągu życia, w 2013 r. został uhonorowany prestiżową nagrodą miesięcznika Gramophone *Lifetime Achievement Award*.

Nagrania zawarte w omawianym, trzy płytowym komplecie pochodzą z lat 1956–1960 i zawierają przekrój ukochanego przez Juliana Breama repertuaru, są to niejako jego artystyczne wizytówki. Słyszemy w nich Breama grającego tak na gitarze, jak i na lutni. Pierwsza z płyt zawiera muzykę Bacha, uzupełnioną kilkoma utworami Frescobaldiego, Domenica Scarlattiego oraz Cimarosy. Drugi z krążków wypełnia 14 kompozycji Johna Dowlanda, jak również utwory Matea Albeniza, Rousseła, Ravela, Rodriga i Berkeleyya (słynna *Sonatina*). Z kolei ostatnia płyta zawiera już tylko muzykę Dowlanda w wy-

konaniu brytyjskiego zespołu The Golden Age Singers i towarzyszącego im na lutni Breama oraz czterech gambistów. Proszę zwrócić uwagę na skład zespołu: tak, John Whitworth jest kontratenorem. A zatem nie tylko Alfred Deller i Russell Oberlin dysponowali w latach 1950. tego typu głosami! Słuchanie tych śpiewaków jest nie lada przyjemnością i świetną dla nas szkołą. Choć, biorąc pod uwagę dzisiejsze standardy, nie dorównują oni stylowością i autentycznością aktualnie działającym tego typu artystom, jednak ich wykonania są bardzo piękne, głosy czyste, co utwierdza nas w przekonaniu, że charakterystyczny angielski „biały śpiew” ma swoje wielkie tradycje. A Julian Bream? On jest fantastyczny! O artyście mówi się jako o mistrzu kolorystyki brzmieniowej w historii gitary. Jego gra jest zdyscyplinowana, artykulacja bez zarzutu, wycucie formy znakomite. Sposób, w jaki artysta stawia muzyczne akcenty może być jego elementem rozpoznawczym. Interpretacje cechuje wielki polot, zaangażowanie. Jest to kawałek wielkiej historii. Najlepsze zaś są chyba nagrania solowych utworów Dowlanda na lutni, które do dziś nie mają sobie równych...

Łukasz Kaczmarek

### Mikołaj Rimski-Korsakow – Trio fortepianowe c-moll • Edison Denisow – Trio fortepianowe D-dur op. 5

Mark Lubotsky, skrzypce; Olga Dowbusch-Lubotsky, wiolonczela; Amir Tebenikhin, fortepian  
NCA 234092 • 2015 • 74'23"

★★★★★

Wydawnictwo Membran (a właściwie Membran Entertainment Group) jest niemieckim wydawnictwem muzycznym i projektowym, powstałym w 1968 r. z główną sie-

dzibą w Hamburgu. Każdego roku wydaje premierowe nagrania, mniej i bardziej znanych dzieł, zarówno muzyki kameralnej, symfonicznej, jak i wykonawców muzyki rozrywkowej. Wydany w II połowie 2015 r. krążek prezentuje wycinek kameralistyki dwóch kompozytorów, prezentujących różne epoki i style, pochodzących jednakże z tego samego kraju. Pierwszy z nich to Mikołaj Rimski-Korsakow, rosyjski twórca epoki romantyzmu, członek Potężnej Gromadki, drugi to Edison Denisow, radziecki teoretyk muzyki i kompozytor, tworzący w II połowie wieku XX.

Na krążku znajdują się dwa tria fortepianowe. Pierwsze to *Trio c-moll* z roku 1897, wyraz dojrzałej twórczości Rimskiego-Korsakowa. Jest to potężne, prawie 50-minutowe dzieło, z rozbudowanymi skrajnymi częściami – pierwszą i ostatnią, czwartą. Na szczególną uwagę zasługuje niezwykła inwencja melodyczna i myślenie harmoniczne kompozytora, który – co warto przypomnieć – był muzycznym samoukiem, a swój talent odkrył dopiero po skończeniu Szkoły Marynarki Wojennej w Petersburgu. Utwór ten jest ważnym dziełem w późnoromantycznej kameralistyce rosyjskiej, a zaprezentowany został po raz pierwszy podczas jednego z wieczorów muzycznych w domu kompozytora, w roku 1897. Kompozycja na publikację musiała czekać jednak jeszcze wiele lat i została wydana, po wcześniejszej rewizji przez ucznia i zarazem zięcia Rimskiego-Korsakowa – Maksymiliana Steinberga, w roku 1955.

Drugim utworem jest również czteroczęściowa kompozycja – *Trio D-dur* op. 5 Denisowa, z roku 1971. Jest to pierwsze nagranie tego utworu w historii. Mark Lubotsky poznał twórcę *Tria* w 1958 r., kiedy zamieszkał w nowym

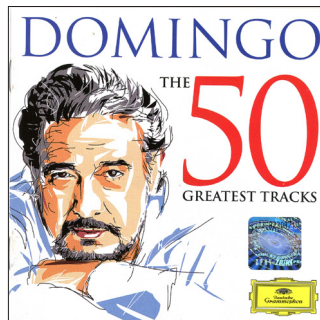
budynku, zajmowanym przez moskiewskich kompozytorów i ich rodziny. Denisow pokazał mu swoje kompozycje skrzypcowe oraz trio fortepianowe, świeżo opublikowane przez jednego z moskiewskich wydawców, które zapowiadało już późniejszy i dojrzalszy styl artysty. Po latach Lubotsky włączył kompozycję do swojego repertuaru, co tłumaczył niezwykłym urokiem i szczerością tej muzyki – „to otwarta, czysta muzyka, której intonacja nawiązuje do rosyjskich klasyków, jednocześnie czerpiąc ze zdobyczy języka muzycznego Dymitra Szostakowicza i jemu współczesnych, a wszystko to w oryginalnym stylu, właściwym Denisowowi”.

Obydwa utwory wykonywane są przez trójkę muzyków – doświadczonego skrzypka Marka Lubotsky’ego, towarzyszącą mu wiolonczelistkę Olgę Dowbusch-Lubotsky oraz młodego pianistę, Amira Tebenikhina. Mark Lubotsky, uczeń Dawida Ojstracha, jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych, współczesnych skrzypków rosyjskich. Zyskał uznanie zwłaszcza za wykonania utworów A. Schnittkego, A. Pärta czy B. Brittena, występował na wielu światowych scenach z takimi dyrygentami, jak K. Kondraszyn, E. Ormandy, M. Rostropowicz, E. Swiełtanow, B. Haitink czy G. Rożdiestwienski oraz nagrywał dla takich wytwórni, jak Sony Classical, Philips, Decca, Ondine, BIS czy Olympia.

Płyta ta to prawdziwy rarytas kameralnej muzyki dwóch kompozytorów carskiej i radzieckiej Rosji. Muzyka jest niezwykle ciekawa i zaskakująca oraz ukazująca bogactwo melodii i pomysłów formotwórczych obu rosyjskich kompozytorów. Niezależnie od epoki czy twórcy – czuć w niej ducha rosyjskości, charakteryzującego się specyficzną rzewnością i tęsknotą, a wszystko

to zamknięte w znakomitym warsztacie kompozytorskim. Płyta bardzo godna polecenia.

Jakub Banaś



**PLÁCIDO DOMINGO**  
**The 50 Greatest Tracks**

Deutsche Grammophon 479 5321 • w.  
2015 • 165'52"  
★★★★★

Trudno wyobrazić sobie artystę bardziej wszechstronnego, a zarazem święcącego na wszystkich polach aktywności takie triumfy, jak Plácido Domingo. Do historii przeszedł już jako genialny tenor, ale przecież wciąż odnosi spore sukcesy jako dyrygent operowy oraz baryton. Można się zastanawiać, na ile jego pozycja jednego z najwspanialszych tenorów (jeśli nie najwspanialszego) drugiej połowy XX w. pomogła mu w rozwoju kariery w uprawianych obecnie dziedzinach. Ale chyba uczciwiej byłoby sformułować takie sądy: Domingo niewątpliwie posiada talent dyrygencki, co w połączeniu ze znajomością – z pozycji tenora – olbrzymiego repertuaru i doświadczeniem śpiewania w nim, pozwala mu osiągać imponujące rezultaty w roli dyrygenta operowego. I drugie stwierdzenie: Domingo posiada predyspozycje głosowe do śpiewania repertuaru barytonowego, a w połączeniu z piękną barwą i olbrzymim wręcz doświadczeniem wokalnym, sprawia to, że jest on jednym z najciekawszych aktywnych barytonów. Tak czy inaczej, omawiany album daje nam możli-

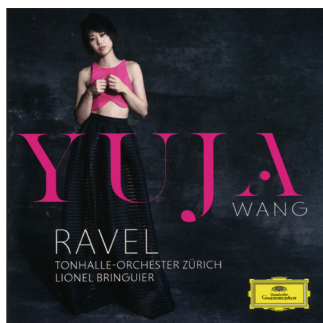
wość cofnięcia się do czasów, gdy Domingo był po prostu tenorem (czasem dyrygującym, co jednak nie zostało muzycznie zaznaczone na prezentowanych płytach). Na 50 ścieżkach przedstawiono przykłady najwybitniejszych nagrań tego artysty z katalogu Deutsche Grammophon. Każda z dwóch płyt zawiera około 83 minut muzyki, co daje łącznie prawie trzy godziny! Na pierwszym krążku znalazły się dobrze znane arie (i trzy duety) z repertuaru tenora w nagraniach, które zapisały się złotymi zgłoskami w operowej dyskografii. I tak, znajdziemy tu fragmenty z *Rigoletta*, *Trubadura* (oba nagrania podpisane przez Giuliniego), *Traviaty* (nieśmiertelna wersja Carlosa Kleibera), *Otella* (pod batutą Chunga), *Pajaców* (z Pretrem), *Manon Lescaut* (wersja Sinopolego), *Opowieści Hoffmanna* (dwie różne wersje; Bonyng'e'a i Ozawy), *Carmen* (z nagrania Soltiego), *Lohengrina* (także pod Soltim) czy *Śpiewaków Norymberskich* (nagranie Jochuma) i jeszcze kilku innych, nie zapominając o pojedynczych ariach z albumów recitalowych. Ciekawostką są dwie ostatnie ścieżki, zawierające arie zarejestrowane na żywo w Rzymie pod batutą Zubina Mehty. Pochodzą one, rzecz jasna, z pierwszego koncertu Trzech Tenorów. Tę z III aktu *Toski* śpiewa Domingo samodzielnie, w *Nesun dorma* z *Turandot* towarzyszą mu Luciano Pavarotti i José Carreras. Uwaga! Jeden z prezentowanych utworów to przykład z barytonowego repertuaru Dominga, lecz z czasu, gdy śpiewał on jeszcze tenorem. To słynna cavatina Figara *Largo al factotum* z *Cyrulika sewińskiego* Rossiniego. Domingo utrwalił całą partię w roku 1992 pod batutą Claudia Abbada i jest to również niezwykle ciekawa kreacja. Płyta druga to już zu-



pełnie inny świat. Znalazł się na nim głównie lżejszy repertuar (ale nie tylko!), w którym wielki artysta zawsze się lubował. Od *Dein ist mein ganzes Herz* z *Krainy uśmiechu* Lehara i *Mattinaty* Leoncavalla po *Granadę* Lary i *Siboney* Lecuony, od *Panis Angelicus* Francka, czy *Der Engel* z *Pieśni do słów Matyldy Wessendonck* Wagnera po *Be my love* Brodzky'ego. Można zachwycać się stylowością Dominga, który w każdym z tych utworów wyczarowuje różne klimaty i nastroje, jest arcyinteresujący. Posłuchajmy, w jak niezwykle, delikatny sposób brzmi jego głos w *El día que me quieras* Gardela, ileż ekspresji i głębi zawiera się w jego interpretacji *Passione* Tagliaferriego i Velentego!

Ogrom bogactwa muzycznego i fantastyczny „tenorowy” portret jednego z najgenialniejszych artystów naszych czasów!

Łukasz Kaczmarek



**Maurice Ravel – Koncerty fortepianowe • Gabriel Fauré – Ballada**

Yuja Wang, fortepian • Tonhalle-Orchester Zürich • Lionel Bringuier, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 4954 • w. 2015 • 50'15"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Jest prawdopodobnie najciekawszą pianistką swojego pokolenia. Piękna, młoda, dzika muzycznie w najlepszym znaczeniu tego słowa,

a przede wszystkim – znakomita! Pod względem temperamentu może się równać chyba tylko z młodą Marthą Argerich. Mowa oczywiście o Yuji Wang, bohaterce omawianego albumu, która – po świetnej płycie z koncertami fortepianowymi Rachmaninowa i Prokofiewa – zdecydowała się sięgnąć po analogiczne dzieła Maurice'a Ravela. Do projektu artystka zaprosiła dyrygenta Lionela Bringuiera i Orkiestrę Tonhalle w Zurychu, pierwszy europejski zespół, z którym pianistka koncertowała. Nagranie, które powstało, bliskie jest ideału! W skrajnych częściach *Koncertu G-dur* Ravela pianistka pokazuje najmocniejsze punkty swojej sztuki: nieokielzanie, jakąś pierwotną siłę, olbrzymią charyzmę. Uwydatnia kontrasty, nie boi się dysonansów, brudnych dźwięków, orgiastycznych rytmów. Technika Yuji Wang jest olśniewająca, brawurowa. W wolnej części, cudownym *Adagio assai*, daje się poznać jako artystka czuła, wrażliwa, mając jednak zawsze na względzie ravelowską stylistykę, kompozytorskie postulaty, nie idąc, jak to wielu innych znakomitych pianistów czyni, w nadmierną romantyczność, czułościowość, starając się o niezachwiany rytm i puls. Towarzysząca artystce orkiestra mieni się barwami, jest bardzo „ravelowska”, w sposób symetryczny współgra, co czyni całą koncepcję spójną i logiczną. Przed *Koncertem D-dur na lewą rękę* Ravela, w programie płyty pojawia się *Ballada Fis-dur* op. 19 Gabriela Fauré w wersji na fortepian solo. To dość trudna wykonawczo kompozycja, w której pianistka ukazuje różne nastroje, jest romantyczna, grając przy tym z naturalną lekkością, zwiewnością, we francuskim stylu. Yuja Wang wydobywa z tego utworu chyba tak wiele, jak tylko się da, bo-

gactwo wyrazowe jej wykonania jest ogromne. To interpretacja zupełnie niemonolityczna, lecz przy tym przemyślana i stanowiąca integralną całość. Bardzo ciekawie wypada też pełen dramatyzmu *Koncert D-dur na lewą rękę* Ravela. Warto wsłuchać się tu w orkiestrę: precyzyjną, zdyscyplinowaną, brzmiącą niemal „po wojskowemu”, w szybkich tempach. Podobnie gra też pianistka. Jest w tym wykonaniu coś zimnego, co nie każdemu od razu może przypaść do gustu, ale jest też jakaś ogromna siła z niego bijąca, wewnętrzne przekonanie artystów odpowiedzialnych za nie. Interpretacja zasługuje na miano żelaznej, i taką też pozycję winna zająć w dyskografii dzieła. Kapitalne wykonania, zgromadzone na omawianej płycie, dopełnia atrakcyjna szata graficzna: może nazbyt komercyjna, lecz w przypadku którego z klasycznych artystów byłoby to bardziej pożądane, aniżeli Yuji Wang? Artystka zdaje się zresztą odchodzić od nazwiska, ale czyż samo „Yuja” nie jest dla miłośników pianistyki już jednoznaczne?

Łukasz Kaczmarek



**DAVID GARRETT**  
**Explosive**

Decca 475 8673 • w. 2015

★★★★☆

David Garrett (ur. 1980) to niemiecko-amerykański skrzypek, urodzony w Akwizgranie. Przygodę z muzyką rozpoczął dość wcześnie, bo już w wieku czterech lat, kiedy otrzymał

pierwszy instrument od starszego brata. Przełomowym wydarzeniem w jego działalności okazał się pierwszy duży koncert, jaki dał na deskach Filharmonii Hamburgskiej w 1991 r., natomiast dwa lata później podpisał kontrakt z wytwórnią Deutsche Grammophon. Artysta ma w swoim dorobku wiele albumów, na których wykonuje muzykę zarówno poważną, jak też rozrywkową, z których dużą popularność zyskało chociażby wykonanie koncertów skrzypcowych Mozarta. Duża liczba tras koncertowych, z roku na rok przynosi artyście coraz większą popularność.

Jak przyznaje sam wirtuoz, po dwóch albumach z muzyką poważną przyszedł czas na wolumin z repertuarem nieco lżejszym. *Explosive* to w dużej mierze zbiór utworów, jakich już mieliśmy okazję wielokrotnie wysłuchać w wykonaniu artysty. Jedną z inspiracji do powstania tego albumu było zainteresowanie muzyką elektroniczną, czego w dużej mierze odzwierciedlenie znajdziemy w tytułowej kompozycji woluminu. To umiejętne połączenie różnorodnej stylistyki sprawia, że skrzypce uznawane za instrument reprezentatywny dla muzyki poważnej zyskują swoje nowe oblicze.

Karol Rzepecki

**GLENN GOULD**  
**Bach – Beethoven – Brahms**

Membran 600263 • w. 2015

★★★★☆

Oto kolejny, niezwykle atrakcyjny zestaw nagrań z przeszłości, opublikowany przez specjalizującą się w takich wydawnictwach niemiecką wytwórnię Membran. Tym razem w nowej edycji otrzymujemy fonogramy doskonale znane, cieszące się od ponad pół wieku zasłużonymi, entuzjastycznymi ocenami krytyki

oraz melomanów. Na trzech kompaktach zgromadzono pięć oryginalnych płyt długogrających, nagranych w latach 1955–1962 dla firmy Columbia przez Glenna Goulda. Nawet po upływie półwiecza okazują się fascynujące – nic nie straciły ze swojej wartości, będąc wymownym przykładem niezwykłego talentu kanadyjskiego pianisty.

W kompilacji nie mogło oczywiście zabraknąć twórczości Jana Sebastiana Bacha, a w niej *Wariacje Goldbergowskich*. Mamy tu do czynienia z pierwszą rejestracją artysty, z roku 1955, która przeszła do historii fonografii, a z dwudziestodwuletniego muzyka uczyniła jednego z najbardziej rozpoznawalnych i głośniejszych mistrzów fortepianu dwudziestego stulecia. Nagranie nadal jest rewelacją i rewolucją. Szybkie tempa oraz pominięcie repetycji sprawiają, że cykl trwa niespełna 40 minut, co jest zaletą w porównaniu z interpretacjami zajmującymi dwa razy więcej czasu na kompaktach. Niezwykła klarowność struktury, wyrazistość rytmiki i artykulacji oraz gra bez romantycznej manierki ciągle zachwycają. Gould w ćwierćwiecze później nagrał *Wariacje* ponownie, ale ja osobiście należę do miłośników owej pierwszej wersji, będącej dla wielu melomanów jego legendarnym osiągnięciem. Muzyką kantora z Lipska wypełniony jest w całości także drugi krążek, na którym znalazły się *I Partita B-dur*, *II Partita c-moll* i *Koncert włoski* (nagrane w roku 1959) oraz zarejestrowane trzy lata później fragmenty *Kunst der Fuge*, wykonane przez artystę na organach. Wybrał on jedynie dziewięć fug i my, współcześni, możemy żałować, że tylko tyle, ponieważ słuchanie Goulda grającego owe kontrapunkty na innym niż fortepian instrumencie jest niezwykle in-

teresujące. W jego ujęciu muzyka Bacha olśniewa bogactwem idei, formalnym mistrzostwem, czytelnością przebiegu i logiką narracji. Podobnymi zaletami cechuje się *IV Koncert G-dur* op. 58 Ludwiga van Beethovena nagrany z Filharmonikami Nowojorskimi pod dyrekcją Leonarda Bernsteina w 1961 r. Pamiętamy, że współpraca obu wybitnych artystów nie zawsze była łatwa, lecz tutaj ich kreacja dzieła zachwyca również emocjonalną aurą i czuć, że bardzo staranne odczytanie partytury dało w efekcie końcowym kreację szczególną, pokazującą w całej pełni wielkość *Czwartego*. Imponująco pod tym względem wypada trzeci krążek, przedstawiający wybór z bogatej fortepianowej twórczości Johannes Brahmsa, z której Gould wyselekcjonował łącznie dziesięć pozycji z op. 76, 116–119. Ich słuchanie jest doznaniem wyjątkowym w swoim rodzaju, a dla miłośników muzyki autora *Niemieckiego Requiem*, w tym niżej podpisane, w tym niżej podpisane, ucztą dla ducha. Mało kto się spodziewał, że kanadyjski pianista tak doskonale zrozumie głębię, intymność i bogactwo emocji, które u Johanna Brahmsa aż kipią pod powłoką perfekcyjnej konstrukcji formalnej. Warstwa wyrazowa owej natchnionej muzyki tym silniej przemawia do wyobraźni i serca odbiorcy, że zawarta jest w zaledwie kilkuminutowych, fortepianowych miniaturach. Jak się okazuje, również świat romantycznej ekspresji nie był dla Glenna Goulda niczym nowym, czy obcym!

Trzy płytowy album wytwórni Membran jest pozycją zdecydowanie zasługującą na uznanie miłośników wielkich pianistycznych kreacji.

Paweł Chmielowski



**HOROWITZ**  
**Return to Chicago**

Deutsche Grammophon 479 4649 • w. 2015 • 121'38"

★★★★★

Oto kolejny rarytas dla fanów wielkiej pianistki: recital Vladimira Horowitza dany w Chicago 26 X 1986 r. W mieście tym znakomity pianista wystąpił bodaj 37 razy. Recital z 1986 r. był transmitowany przez rozgłośnię radiową WFMT. Taśmy spoczywały w zapomnieniu przez 27 lat. Dopiero w 2013 r. zapisy wydobyto na światło dzienne... O ich wartości dokumentalnej i artystycznej nikogo nie trzeba przekonywać. Horowitz był wówczas w bardzo dobrej formie. Rozpoczął recital od dwóch sonat Domenico Scarlattiego. Czysty, jasny, klarowny i perlisty dźwięk, pewna skromność, ale i wdzięczność, żwawość, to główne cechy tego wykonania. Dalej – Mozart: dwa fortepianowe drobiazgi, ale i cała *Sonata C-dur* KV 330. Mówiąc o interpretacji, możemy przytoczyć określenia użyte w związku ze Scarlattim, choć tu należałoby jeszcze wspomnieć o innym aspekcie. Horowitz jest romantykiem, jego Mozart płynie, jest lekki, sprężysty, ale i momentami nieco kapryśny – a to ostrzejszy dźwięk, a to tempo rubato. Niemniej, wszystko zawsze mieści się w granicach dobrego smaku. Na kolejne punkty programu artysta wybrał dwie etiudy Skriabina. Skriabin to świat Horowitza: emocjonalny, porywczy, lecz zdecydowanie bardziej jasny i świetlisty, niż mroczny. A przy tym cóż za fantastyczna technika w *Etudz*

*dis-moll* op. 8! W dalszej kolejności słyszymy *Arabeskę C-dur* op. 18 Schumanna, która pod palcami pianisty staje się śliczną perełką; urocze wykonanie! Liszt Horowitza jest znakomity – koncepcja podobna, jak w przypadku Skriabina, ale w interpretacji odnajdziemy więcej spokoju, opanowania. To bardzo mocne punkty recitalu! Jako chopinista, Horowitz wzbudzał wiele kontrowersji, z całą pewnością nie był najwybitniejszym odtwórcą dzieł polskiego romantyka. W dwóch zaprezentowanych *Mazurkach* artysta ciekawie potraktował aspekt rytmiczny, dał wykonania wyraziste (choć *Mazurek f-moll* op. 7 momentami może wydawać się nieco zagoniony). *Scherzo h-moll* op. 20 jest historyczne, miejscami agresywne, lecz przecież wciągające. I jeszcze dwa bisy: *Marzenie ze Scen dziecięcych* Schumanna – jeden z ulubionych utworów Horowitza i olśniewające *Étincelles* op. 36 Moszkowskiego. Albumu dopełniają dwa interesujące wywiady z artystą (we fragmentach zaprezentowane zresztą radio-słuchaczom w przerwie koncertu): jeden utrwalony na dzień przed recitalem w Chicago, drugi – w październiku 1974 r. Znakomity kontrapunkt dla muzyki! Omawiane płyty to kolejny ważny kamyczek w wielkim pomniku legendarnego pianisty.

Łukasz Kaczmarek

**SKRIABIN – JANÁČEK**  
**Sonaty i Poematy**

Stephen Hough, fortepian

Hyperion CDA67895 • w. 2015, n. 2011/13 • 72'39"

★★★★★

Dwaj ekscentryczni kompozytorzy, dwie różne osobowości – Leoš Janáček i Aleksander Skriabin. Pierwszy – zamknięty w sobie milczek (zwłaszcza po śmierci ukochanych dzieci), z życiorysem pełnym burzliwych miłości i związków, dru-

gi – „mesjasz sztuki-religii”, jak sam siebie nazywał, określającą swoją twórczość jako przygotowanie do misterium *L'Acte préalable* (fr. akt przedwstępny), łączącego muzykę, taniec, grę kolorowych świateł i zapachów. To właśnie ich muzyka rozbrzmiewa na nowej płycie francuskiej wytwórni Hyperion, interpretowana przez znakomitego brytyjskiego pianistę, Stephena Hougha.

Na krążku znajdziemy: *IV Sonatę* op. 30, *V Sonatę* op. 53, *Poemat Fis-dur* op. 32/1, *Poemat „Vers la flamme”* Skriabina, a także *Sonatę „1.X.1905, Z ulicy”* oraz cykl miniatur fortepianowych *Na zarośniętej ścieżce* Janáčka.

*Sonata „1.X.1905, Z ulicy”* została po raz pierwszy wykonana w Brnie w styczniu 1906 r. przez Ludmiłę Tučkovą. Tytuł odnosi się do politycznego incydentu: opowiada o morderstwie na morawskim stolarzu, Františku Pavlíku; zabójstwa dokonali rządzący bojownicy rządu austriackiego, a powodem było poparcie Pavlíka dla posługiwania się językiem czeskim na morawskich uczelniach. Janáček, w przypływie rozpaczy, zniszczył третią część, a dwie pozostałe części (*Przecucie* i *Śmierć*) zostały potajemnie skopiowane przez Tučkovą.

Bardzo znaną kompozycją czeskiego twórcy jest cykl dziesięciu miniatur fortepianowych *Na zarośniętej ścieżce*. Cykl otwierają *Nasze wieczory*, zawierające motyw przelatującej sowy, zwiastunki śmierci (to nawiązanie do zmarłych dzieci kompozytora, z których jedno zmarło przed powstaniem cyklu, drugie zaś po). Czwarcią część, *Frydecká Madonna*, odnosi się do miasta i bazyliki Nawiedzenie NMP, miejsca pogrzebu dzieci. Tytuły pozostałych części (w tym zwłaszcza *One szczebiotały jak jaskółki*) to kolejne nawiązania do niekończącego się smutku, osobistego bólu i goryczy.

Dwa poematy Skriabina to z kolei odwołanie twórcy do postaci Prometeusza i Ikara. *Poemat* op. 32 jest utworem bardziej zmysłowym i pełnym wdzięku, zwłaszcza w opadającej figuracji. *Vers la flamme* to swoiste „odrodzenie”, rodzaj muzycznego feniksa, który przez wspomniane odrodzenie ma przynieść ludzkości lepsze jutro – skriabinowskie nawiązanie do filozofii Nietschego. Pianista znakomicie wyczuwa tu charakterystyczną pulsację i wręcz neurotyczną energię.

Stephen Hough, koncertujący od wielu lat na najznakomitszych scenach Europy i świata, przynajmniej, że właśnie ta dwójka ekscentrycznych twórców jest szczególnie bliska jego sercu. Nie jest to bez znaczenia, ponieważ obok znakomitego wyczucia agogiki czy dynamiki oraz bardzo rozsądnego pedałowania, Hough tworzy coś w rodzaju mistycznej aury zmysłowości, oddając niezwykłą subtelność brzmienia. Jest to nieco nowatorska interpretacja pianisty, o którym mówi się, że ma niesamowity zmysł odczytywania zamierzeń i oczekiwań kompozytora, którego muzykę wykonuje. Tak samo jest w przypadku tego nagrania – trudno byłoby oczekiwać, żeby wykonania te były jeszcze bardziej szczere i jeszcze intensywniejsze emocjonalnie.

Jakub Banaś

#### NEW SEASONS

**P. Glass – Koncert skrzypcowy nr 2 • A. Pärt – Estońska kołysanka • G. Kanczeli – Ex contrario • S. Umabayashi – Yumeji's Theme**

Gidon Kremer, skrzypce • Kremerata Baltica

Deutsche Grammophon 479 4817 • w. 2015 • 77'39"

★★★★★

To już dwadzieścia lat działalności kameralnej formacji Kremerata Baltica, założonej



i prowadzonej przez znanego łotewskiego skrzypka, Gidona Kremera, dwie dekady niezwykle ożywionej działalności koncertowej i interesujących propozycji fonograficznych z ciekawym, ambitnym, nieszablonywym repertuarem. Nie inaczej jest z najnowszą płytą artystów, która idealnie wpisuje się w profil działalności zespołu oraz jego szefa w zakresie popularyzacji utworów nowych i oryginalnych brzmieniowo. Mamy tu zarówno kompozycje ściśle koncertowe, jak i miniaturę wokalnoinstrumentalną, czy fragment ze ścieżki dźwiękowej do filmu, lecz całość jest na tyle przekonująca, że ów programowy eklektyzm – w dobrym sensie tego słowa – wywiera bardzo dobre wrażenie na słuchaczu. Szerzej o idei krążka Czytelnicy mogli się dowiedzieć w sierpniowym wydaniu naszego miesięcznika z ubiegłego roku i do niego odsyłam melomanów pragnących poznać przemyślenia Gidona Kremera nad swoim najnowszym projektem.

Uznając go za niewątpliwie udany w efekcie końcowym, interesująco zaprojektowany i bardzo dobrze wykonany. Punktem centralnym albumu są dwa szeroko zakrojone dzieła autorstwa twórców, z którymi bohater przedsięwzięcia ściśle współpracuje od kilkadziesiąt lat. Przed dwoma dekadami Gidon Kremer nagrał dla DG *Koncert skrzypcowy* Philipa Glassa, teraz przyszedł czas na kolejną pozycję gatunku, noszącą tytuł *Amerykańskie Pory Roku*. Po wysłuchaniu nawet nie całego, bardzo długiego (45 minut) dzieła, lecz jednej z ośmiu jego części można natychmiast

rozpoznać autora, co nie jest bynajmniej zarzutem. Specyficzna instrumentacja, charakterystyczna melodyka, wpadająca od razu w ucho muzyczne struktury dobrze znane z innych kompozycji Amerykanina, są czynnikami, który z pewnością pomaga podczas słuchania utworu. Jest na tyle przystępny w odbiorze i muzycznie zróżnicowany, że nie ma mowy o znużeniu podczas trzech kwadransów trwania. Na skrzypku spoczywa główny ciężar prowadzenia narracji i z tego zadania łotewski wirtuoz wywiązuje się znakomicie, pokonując wszystkie odcinki dzieła, niezależnie, czy są one figuracyjne, czy liryczne, z godną podziwu precyzją i pasją. Sam Philip Glass zresztą zadbał, by solista miał w *II Koncercie* spore pole do popisu. Drugim ważnym i obszernym dziełem jest *Ex contrario* Gii Kanczellego. W wyrazie jest pozycją diametralnie różną, wyrażając głównie ciszę, trwanie, głębię. Narracja rozwija się powoli, w skupieniu, nie brak jest tu fragmentów, w których Kremer zachwyca grą w wysokich i najwyższych rejestrach w dynamice piano oraz pianissimo oraz wolnym tempie. Słyszymy tu wysmakowaną kreację muzyki poruszającej, ascetycznej i przemawiającej wprost do emocji odbiorcy, to ostatnie stwierdzenie zresztą można odnieść do programu całego krążka. Z w/w cech doskonale jest znany mistrz dźwiękowej prostoty i głębi, czyli Arvo Pärt, podobnie jak Gruzin obchodzący w 2015 r. swoje 80. urodziny. Na krążku DG, przy współdziałaniu formacji Kremerata Baltica, dziewięć część Wileńskiego Chóru Śpiewającej Szkoły „Liepaitēs” prezentuje króciutką, uroczą *Estońską kołysankę*. Krążek zamyka niedługi fragment z ilustracji muzycznej do filmu *W nastroju miłości* (*In the Mood for Love*), temat Yumeji, autorstwa Shigeru Umabayashi, rocznik 1951. Doskonale

zwieńczenie płyty – poruszające, pełne emocji, zapadające głęboko w pamięć.

Omawiany album, niewątpliwy sukces Gidona Kremora, jego formacji oraz wytwórni Deutsche Grammophone, jest dowodem, że nawet dzisiaj można pisać muzykę piękną, głęboką, mądrą, wartościową, wzruszającą, do słuchania i przeżywania. Warto się z ową interesującą propozycją repertuarową zapoznać.

Paweł Chmielowski

**S. Rachmaninow – Koncert fortepianowy nr 1 • R. Szczerdrin – Koncert fortepianowy nr 2 • I. Strawiński – Capriccio**  
*Denis Matsujew, fortepian • Orkiestra Teatru Maryjskiego • Walerij Giergiew, dyrygent*

Mariinsky MAR0587 • w. 2015, n. 2014/15 • SACD, 66'25"

☆☆☆☆☆

Ostatni recenzowany przeze mnie krążek płytowej agendy Teatru Maryjskiego, wypełniony w całości twórczością Modesta Musorgskiego, wzbudził we mnie raczej mieszane wrażenia i trudno mi było powiedzieć, że zadowala moje oczekiwania od początku do końca. Inaczej jest z najnowszą propozycją firmowaną przez Walerija Giergiewa, będącej swoistym przeglądem rosyjskich koncertów fortepianowych. Ciekawie dobrany program krążka zawiera, oprócz doskonale znanego *Pierwszego* Sergiusza Rachmaninowa, *Capriccio* Igora Strawińskiego oraz *Drugi* Rodiona Szczerdrina. Ostatnia kompozycja, napisana w 1966 r., została zadedykowana żonie autora, sławnej balerinie Mai Plisieckiej, zmarłej wiosną 2015 r., wkrótce po realizacji omawianego nagrania. Zadedykowano je pamięci artystki.

Bohaterem albumu jest bez wątpienia Denis Matsujew, jeden z najbardziej zna-

nych obecnie pianistów rosyjskich, współpracujący zresztą z Giergiewem przy innych projektach, wydanych na kompaktach przez Teatr Maryjski. Pokazuje się w wyśmienitej formie, przede wszystkim w *Koncertie fis-moll* Rachmaninowa. Zachwycająca dech w piersiach odbiorcy wirtuozeria wywiera niesamowite wrażenie w naszpikowanej trudnościami partii solowej. Już samo wejście fortepianu po wstępnych akordach blachy pokazuje w pełnej krasie nasycone, pełne brzmienie instrumentu oraz fantastyczną dyspozycję Matsujewa. Rozbudzony tak obiecującym początkiem apetyt słuchacza zostaje w pełni zaspokojony podczas słuchania dalszego przebiegu ogniw, jak również całego utworu. Artysta może się popisać wyrazistym dźwiękiem, silnym uderzeniem, przydatnym zwłaszcza w grze potężnych grup akordów, co przewidział kompozytor w solowej kadencji pierwszej części dzieła, zaś w finale imponuje fenomenalną biegłością palcową w odciwkach utrzymanych w szybkim tempie. *I Koncert* nie traci przy tym romantycznej aury za sprawą skonstrastowania nástrojów przez Rachmaninowa i środków wyrazu wykonania, wykorzystanych zręcznie zarówno przez pianistę, jak i doskonale go wspierającego dyrygenta oraz jego zespół. Muzyka toczy się swobodnie, naturalnie, lekko, po prostu właściwie, niczym niewymuszona. *Capriccio* Strawińskiego z kolei przedstawia zupełnie inną stylistykę, pełną właściwego sobie humoru, groteski i wyrafinowanej dźwiękowej gry z odbiorcą. Poważniejsze tony i trudniejszy nieco w odbiorze język muzyczny wprowadza *II Koncert* Szczerdrina, ale i tu Matsujew oraz Orkiestra Teatru Maryjskiego odnajdują się bardzo dobrze, grając z pasją i zaangażowaniem

tym większym, że mieli okazję współpracować z kompozytorem podczas prób nad dziełem. W nim na uwagę zasługują szczególnie wyraźne elementy jazzowe w finale.

Płyta, oprócz ciekawie dobranego repertuaru i jego błyskotliwej, porywającej interpretacji, zachwyca doskonałą realizacją techniczną. Dźwięk jest bardzo klarowny, zaś fortepian i orkiestra pozostają w doskonałym balansie, co nieczęsto się zdarza wśród współczesnych propozycji fonograficznych. Tym większa radość i satysfakcja odczuwana podczas słuchania omawianej produkcji. Miłośnicy wielkiej pianistyki mają czym cieszyć uszy!

Paweł Chmielowski

**S. Moniuszko – Uwertura do opery *Flis* • F. Chopin – Koncert fortepianowy nr 2 • W. Lutosławski – *Mała suita***

*Marcin Łabaziewicz, fortepian • Orkiestra Akademi Beethovenowskiej • Ewa Strusińska, dyrygent*

Delos CE 3463 • w. 2015 • 67'09"

☆☆☆☆☆

Mieszkający w Nowym Jorku, a urodzony w Polsce, jeden z lepszych młodych polskich pianistów naszych czasów oraz dyrygentka nawiązali współpracę. Oboje pochodzą ze Stalowej Woli. Nakładem wytwórni Delos ukazała się ich wspólna płyta Chopin, Lutosławski, Moniuszko, na której można usłyszeć solistę Marcina Łabaziewicza przy akompaniamencie młodych wirtuozów Orkiestry Akademii Beethovenowskiej pod batutą Ewy Strusińskiej. Wspólnie stworzyli niezwykle utalentowany zespół muzyczny. Album zawiera interpretację utworów polskich kompozytorów XIX i XX w. W repertuarze znajdują się: Uwertura do opery *Flis* Moniuszki, *Koncert fortepianowy f-moll* i *Fantazja na tema-*

*ty polskie* Chopina oraz *Mała suita* Lutosławskiego. Cechą wspólną wybranych utworów jest to, że są oparte na materiale ludowym. Na samym początku płyty można usłyszeć *Uwerturę* kompozytora epoki romantyzmu. Energicznie wykonane allegro przypomina swoim rytmem polkę. Zakończenie uwertury ilustruje burzę – skromna instrumentacja wzbogacona o nagle zmiany tonacji oddaje nieprzewidywalny charakter tego zjawiska. *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Chopina to kolejna pozycja na płycie. Jest napisany w stylu brillant – klasyczna forma Maestoso skomponowanego według zasad sonatowego allegra dała soliście Marcinowi Łabaziewiczowi spore pole do popisu, fortepian znacząco dominuje nad orkiestrą, która pojawia się wcześniej niemal niepostrzeżenie i powoli cichnie. Poziom wirtuozerii w utworze określają liczne figuracje. Różnorodne *Larghetto* zagrane zostało z siłą i namiętnością, pianista uwydatnił szczególne brzmienie tej części. *Koncert wieńczy Allegro vivace* oparte na motywie kujawiaka. *Fantazja A-dur* Chopina to następny utwór wchodzący w skład pełnej ekspresji kompilacji dzieł artystów narodowych. Płyta kończy się *Małą suitą* na orkiestrę Witolda Lutosławskiego opartą na polskich melodiach ludowych, gdzie chropowata barwa bazująca na dysonansach uwydatnia te narodowe motywy. Prezentowana płyta jest przybliżeniem tendencji w muzyce do wykorzystywania potencjału folkloru i muzyki regionalnej na przestrzeni dwóch wieków. Niezwykle atrakcyjny narodowy materiał ukazujący perełki muzyczne na fortepian i orkiestrę przedstawiony został ogromną siłą wyrazu.

Justyna Midura

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

# Gadki z Chatki

pismo folkowe tradycja muzyka świata i okolic

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, muzyki,  
wydarzenia, poglądy,  
wywiady, recenzje,  
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: [gadki@orion.umcs.lublin.pl](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)



**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

zawsze kupisz w sklepie internetowym

**[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)**

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ  
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

Acte Préalable  
AP0285

**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

Acte Préalable  
AP0520

**Witold Maliszewski**  
**Complete Works for Piano**  
Œuvres de piano op. 4 & 5 • Wyznanie miłości  
Prélude et fugue fantastiques op. 16 • Mateoło

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable  
AP0527

**Witold Maliszewski**  
**Chamber Works 1**  
String Quintet in D minor op. 3  
String Quartet no. 2 in C major op. 6

world premiere recording

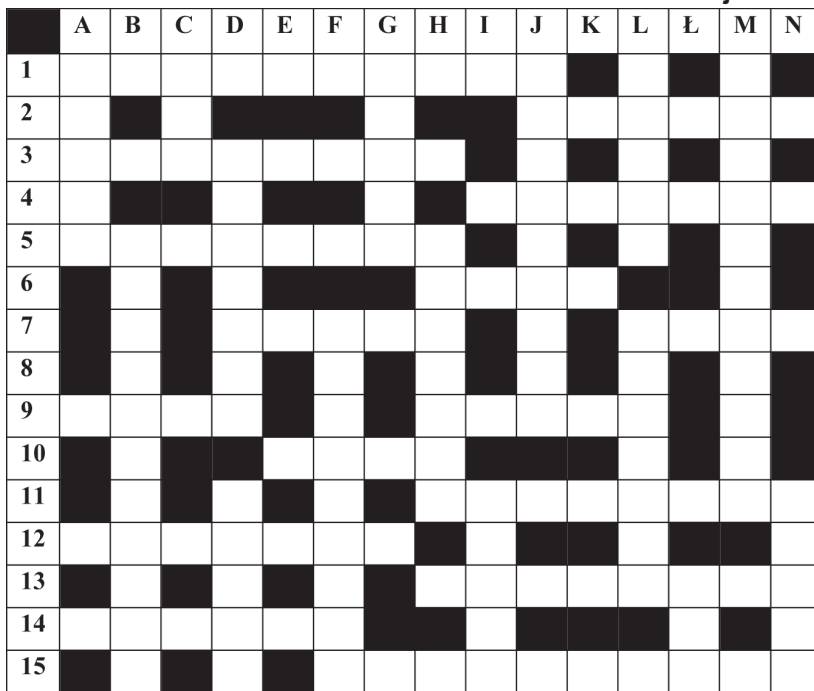
Four Strings Quartet • Wojciech Fudała

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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

# Krzyżówka nr 72/maj 2016

autor: Antoni Rojewski



**Poziomo:** 1-A) Kaja ..., polska skrzypaczka; 2-J) ... i Ludmiła w operze Glinki; 3-A) cykl pieśni K. J. Lipińskiego (dwa wyrazy); 4-I) kompozytor białoruski (1949–1986); 5-A) twórca operetki *Legionistka*; 6-H) krzyżyk lub bemol; 7-D) koncertowa droga; 7-L) Tori ..., ameryk. piosenkarka i pianistka; 9-A) pieśń pochwalna; 9-H) opera Rachmaninowa; 10-E) ... z *Montargis* w tytule melodramatu K. Kurpińskiego; 11-H) ros. tancerz i choreograf (1907–1984); 12-A) balet Strawińskiego; 13-H) ros. pianista pedagog i kompozytor (1867–1938); 14-A) opera G. Charpentiera; 15-F) opera Belliniego.

**Pionowo:** A-1) Adam ..., wybitny pol. śpiewak (bas); B-5) mechaniczny instrument muz.; C-1) kompozycja muz. Pagh-Paana; D-3) utwór jazzowy M. Urbaniaka; D-11) twórca p. symf. *Kazimierz Wielki*; F-7) ang. kompozytor twórca *Koncertu warszawskiego*; G-1) pozytywne osiągnięcie, finał działania; H-5) oratorium Tansmana; I-11) imię skrzypaczki Szymczewskiej; J-1) opera Haendla; L-1) flamandzki kompozytor (XV–XVI w); L-7) muzyczna klamra; Ł-13) współczesny argentyński kompozytor i pianista; M-1) Boris ..., chorwacki dyrygent i kompozytor; N-11) krawędź otworu w piszczalce.

Rozwiązanie krzyżówki nr 71  
**Zygmunt Krauze**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-H, 11-B, 1-B, 2-N, 8-D, 12-F, 2-Ł, 15-N, 5-E, 4-M, 11-H, 7-F, 11-N, 9-C, 3-A, 6-H, 8-L, 7-H.

płyty otrzymują: **Alicja Dąbrowska**, Szamotuły;  
**Jan Kos**, Warszawa; **Stefan Wypych**, Rzeszów

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

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smekkleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	2	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		

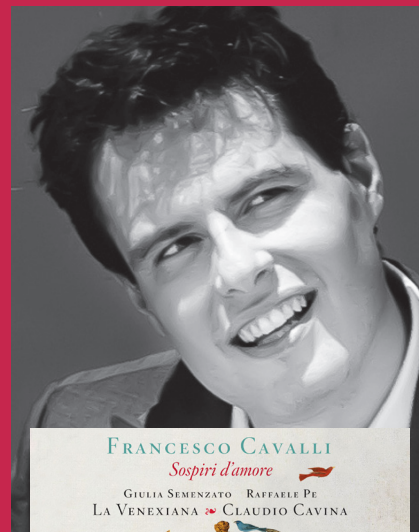
① Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. Pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38  
www.acteprealable.com  
e-mail: acteprealable@wp.pl

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. Napoleńska 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

# Nowości w dystrybucji CMD



## Operowe duety i arie weneckiego baroku

Giulia Semenzato, sopran  
Raffaele Pe, alt  
La Venexiana, Claudio Cavina



Glossa GCD 920940



Glossa GCD 923801



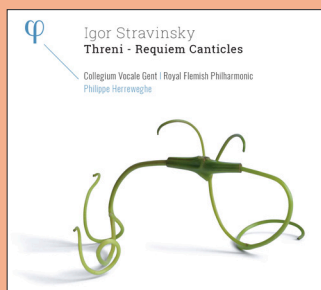
Harmonia Mundi HMC 902174



Harmonia Mundi HMC 902241



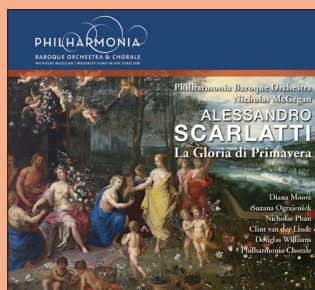
Harmonia Mundi HMU 907583.84



Phi LPH 020



Mirare MIR 285



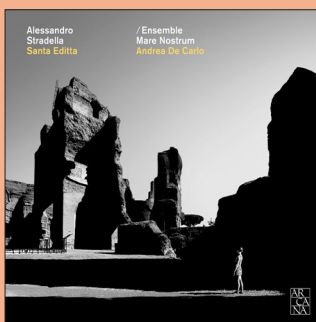
Philharmonia Baroque PBP-09



Pan Classic PC 10334



Arcana A 394



Arcana A 396



Alpha 239



Ricercar RIC 356



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

Francuski kompozytor Émile Pierre Ratez (1851 – 1934)  
Światowa premiera jego dzieł altówkowych już wkrótce

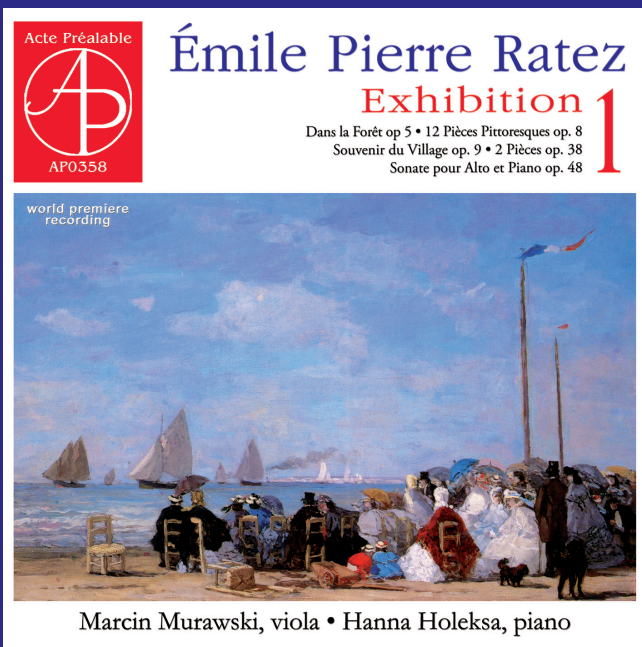
AP0358 • DDD • 61'49"  
© 2015/16 • © 2016

**Émile Pierre Ratez**  
**1851 – 1934**

**Exhibition 1**

*Dans la Forêt op. 5*  
*Douze Pièces Pittoresques op. 8*  
*Souvenir du Village op. 9*  
*Deux Pièces op. 38*  
*Sonate pour Alto et Piano op. 48*

**Marcin Murawski, altówka**  
**Hanna Holeksa, fortepian**



Marcin Murawski, viola • Hanna Holeksa, piano

Wybitni wykonawcy



Marcin Murawski



Hanna Holeksa

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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