

W Metropolitan Opera: *Zaczarowana wyspa* • *Wozzeck*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 7 (168)
lipiec 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Magdalena Brzozowska

Kessler, mistrz miniatury

Bohdan Mazurek

legendarny, elektroakustyczny

Rolando Villazón

arie koncertowe Mozarta

Carl Adolf Lorenz

odnaleziony kompozytor koszaliński

Anne-Sophie Mutter

Lambert Orkis

srebrny jubileusz



PIOTR WAJRAK

odkrywa muzykę symfoniczną
Józefa Wieniawskiego






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


Nowości wiosna-lato 2014 r.

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




Liliana Górska • Tomasz Jocz • NeoQuartet

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




Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

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



Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable
Cyprian Bazylík of Steradz
Complete Works
Polish renaissance songs
world premiere recording



Arts Nova • Subtilior Ensemble • Cantilena

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



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



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

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



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



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

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



Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Orlik • Józef Kolińek

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

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

Człowiekiem z okładki lipcowego numeru **Muzyka21** jest dyrygent Piotr Wajrak. To artysta niekonwencjonalny. Na jego stronie internetowej czytamy: „należy do grona najciekawszych dyrygentów swojego pokolenia. Twórcze opracowania wykonawcze partytur oraz niezwykle styl dyrygowania zawsze wzbudzają gorącą reakcję publiczności i pozostawiają wspaniałe wrażenia artystyczne”. Wrażliwy człowiek i wybitny muzyk, który nie boi się wyzwań. A do takich należy jego najnowsza płyta z dziełami symfonicznymi: *Symfonią D-dur i Uwerturą dramatyczną „Wilhelm Milczek”* Józefa Wieniawskiego. Za kolejne ważne, polskie dokonanie honorujemy artystę miejscem na okładce w myśl zasady „muzyka polska jest w centrum naszego zainteresowania”. Album z muzyką symfoniczną Józefa Wieniawskiego, w swoich czasach jednego z najwybitniejszych polskich pianistów, jest kolejnym etapem pięknej kariery dyrygenckiej Piotra Wajraka. Jego dwie poprzednie płyty dla Acte Préalable zawierały: pierwsza – premierowe nagranie *Fantazji hebrajskiej* Romualda Twardowskiego z klarncistą Romualdem Gołębiowskim, druga – premierę światową *Koncertu skrzypcowego* Zygmunta Stojowskiego ze skrzypką Agnieszką Maruchą. Płyty okazały się dużymi sukcesami, zdobyły świetne recenzje oraz uznanie wśród krytyków i melomanów na całym świecie.

Piotr Wajrak zainteresował się muzyką symfoniczną Józefa Wieniawskiego pod wpływem sugestii Jana A. Jarnickiego, wydawcy partytury wspomnianej *Symfonii*. Do współpracy zaprosił artystów z Podkarpacia. Dzięki wielkiej miłości do muzyki polskiej i talentom organizacyjnym prof. Marty Wierzbieniec, dyrektor Filharmonii Podkarpackiej muzyka autora *Symfonii D-Dur* zaistniała na koncercie w Rzeszowie w marcu br. Przy tej okazji odbyło się również studyjne nagranie *Symfonii i Uwertury*. Dziś możemy śmiało i z dumą napisać, że Józef Wieniawski został odkryty i na trwałe zapisany w dorobku polskiej kultury muzycznej!

Na wywiad z Piotrem Wajrakiem wcale nie było łatwo umówić się, bowiem jest to artysta zapracowany. Przemierza Polskę wzdłuż i wszerz. Po sesjach nagraniowych w Rzeszowie całą swoją uwagę i talent dyrygencki skupił na operze. Kwiecień i maj były miesiącami, w których królował w Bydgoszczy prowadząc dwie premiery *Księżniczki czardasza* i *Halki*, potem debiut w Łodzi, gdzie prowadził balet Czajkowskiego *Oniegin* oraz przedstawienia *Czarodziejskiego fletu* Mozarta.

W rozmowie daje się poznać, jako artysta o dużym poczuciu humoru i dystansie do tego co robi i czym się w danej chwili

zajmuje. Pochodzi z rodziny o tradycjach muzycznych, podobnie jak Józef Wieniawski i Piotr Wajrak ma brata skrzypka, jak on od fortepianu zaczął swoją przygodę z muzyką. Podobnie jak Wieniawscy urodził się w Lublinie i z tym miastem wiąże go wiele wspaniałych wspomnień.

Rok 2014 ma znaczenie symboliczne w jego karierze, bowiem 20 lat temu stanął przy pulpicie dyrygenckim *Straszynego dworu* Moniuszki będąc asystentem swojego profesora w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Ta polska opera była spektaklem dyplomowym Piotra Wajraka i w latach następnych prowadził ją w kilkadziesiąt polskich miastach. Dziś oprócz dyrygowania zajmuje się także szkoleniami, będąc już przeszło 5 lat trenerem biznesu w Instytucie Skutecznego Działania w Warszawie. A oprócz tego zasiada w różnych komisjach egzaminacyjnych i konkursowych oraz prowadzi młodzież w różnych orkiestrach. Zapytany, jak znaleźć dzisiaj receptę na bycie dobrym dyrygentem, odpowiada z poczuciem humoru: „krąży żart, jak to melomani zachwycają się dyrygentem, który tak wspaniale idzie za solistą. Wielkie wyzwanie dla dyrygenta to być z solistą”. I dodaje zupełnie całkiem serio: „najważniejsze zatem, by uważnie słuchać, umiejętnie proponować i dyskretnie pomagać”. Choć sam doskonale widzi problemy dzisiejszego świata muzycznego: „być dobrym dyrygentem to kreować aurę dźwiękową na podstawie partytury, a nie kopiować interpretację z płyty, czy You Tube. Poprawiać błędy – no tak, ale najpierw trzeba umieć je znaleźć. Wreszcie budować najlepiej pojętą relację współpracy i współodpowiedzialności każdego członka zespołu za wspólne dzieło”. Da się to wszystko osiągnąć mając czas na wypoczynek i nabranie dystansu do siebie i wykonywanej pracy. A w przypadku Piotra Wajraka taką odescokoczną jest obcowanie z przyrodą i poza muzyczne pasje – zajmuje się z sukcesami żeglarstwem, będąc sternikiem jachtowym i motorowodnym. A kierowanie orkiestrą należy do jego najważniejszych życiowych przygód. Polecamy całą interesującą rozmowę z dyrygentem Piotrem Wajrakiem.

Kolejny polski temat to rozmowa z pianistką Magdaleną Brzozowską. Jej odkrycie miniatur fortepianowych Josepha Christopha Kesslera pozwala nam poznać zapomniany dorobek kompozytora, który swoje dzieła dedykował Hummlowi i Chopinowi. Z naszej perspektywy określamy go jako romantyka fortepianu i mistrza miniatury. I w pełni podzielamy zdanie pianistki, która mówi o muzyce Kesslera: „z całą pewnością utwory Kes-

slera mogą pojawiać się na estradach, wiele z nich ma też walory edukacyjne. Dla wielu melomanów interesujące może być porównanie utworów Kesslera i Chopina, wyszukiwanie u Kesslera tych motywów, podobieństw i fraz, które znają z muzyki Chopina. Nie żyjemy w próżni i dzieło Chopina też nie mogłoby się rozwinąć bez kompozytorów takich, jak Kessler, Hummel, Field czy nasza rodzima Maria Szymanowska”.

Zinnych naszych muzycznych odkryć polecamy tekst o koszalińskim kompozytorze Carlu Adolphie Lorenzu, którego *Symfonia Es-dur*, odkryta i wydana przez Jana A. Jarnickiego, miała w maju swoją prapremierę po kilkadziesiąt lat w Koszalinie, w nowym budynku Filharmonii Koszalińskiej. U nas także relacja z tego prawykonania.

Wchwili, gdy dociera do naszych czytelników numer lipcowy **Muzyka21** znakomita skrzypaczka, żyjąca legenda Anne-Sophie Mutter jest w połowie kolejnego artystycznego światowego tournée z kanadyjskim pianistą Lambertem Orkiszem. Oboje świętują srebrny jubileusz współpracy, o którym piszemy na naszych łamach i recenzujemy album prezentowany przez artystów na swoich koncertach.

Ztematów operowych polecamy recenzje z Metropolitan Opera oraz najnowszy album z ariami Mozarta meksykańskiego tenora Ronaldla Villazóna, który po przebytej chorobie wraca na sceny teatrów operowych.

Numer lipcowy **Muzyka21** stanowi miłą odskocznnię od problemów społecznych i politycznych, których nie brakuje w naszym kraju. Nie pozostaje nic innego, jak życzyć naszym Czytelnikom miłych i udanych wakacji, najlepiej przy muzyce, szczególnie polskiej!🎵

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Koszalin • Kraków • Sopot • Grodkowice • Kijów • Paryż
12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Zaczarowana wyspa • Wozzeck*

CZŁOWIEK

- 18 Rzeka pięknej muzyki polskiej – odkrywca muzyki symfonicznej Józefa Wieniawskiego z dyrygentem Piotrem Wajrakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
22 Joseph Christoph Kessler – romantyk fortepianu i mistrz miniatury – z pianistką Magdaleną Brzozowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
25 Rolando Villazón – arie koncertowe Mozarta – *Stefan Banasiak*
26 Ćwierć wieku w duecie: srebrny jubileusz Anne-Sophie Mutter i Lamberta Orkisa *Dorota Staszkiwicz*
28 Ogród Pana Rameau – rozmowa z *Wiliamem Christie i Paulem Agnew*
30 II Koncert fortepianowy Brahmsa – *Maurizio Pollini i Christian Thielmann – Stefan Banasiak*
31 Bohdan Mazurek: legendarny, elektroakustyczny – *Dariusz Mazurowski*

DZIEŁO

- 34 Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (II)
Między rzemiosłem a uczuciem. Symfonie (2) – *Dorota Staszkiwicz*
36 Carl Adolf Lorenz i jego symfonia – odnaleziony kompozytor koszaliński – *Kazimierz Rozbicki*

MUZYKA POLSKA

- 37 Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (2) – *Maryla Renat*

MYŚLI

- 38 O polskiej muzyce symfonicznej – Refleksje producenta muzycznego – *Jan A. Jarnicki*

PŁYTOTEKA

- 40 Palcem po płycie: Muzyka symfoniczna Józefa Wieniawskiego wreszcie odkryta!!!
Arkadiusz Jędrasik
41 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 50 – *Antoni Rojewski*
54 Acte Préalable – Piotr Wajrak i jego nagranie muzyki symfonicznej Józefa Wieniawskiego
Arkadiusz Jędrasik

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 17 zł.

Prenumerata również realizowana przez RUCH S.A:

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7⁰⁰ – 18⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38

www.muzyka21.com

muzyka21@interia.eu

redaktor naczelna

Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji

Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka

Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Piotr Wajrak
fot. Rita Katana

skład i łamanie

Acte Préalable

web hosting

FineCMS.PL

nakład

10 000 egz.

wydawca

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

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

Reflektorem po scenach i estradach



opery • filharmonie • festiwale

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Koszalińskiej i Marzena Diakon
fot. Filharmonia Koszalińska

KOSZALIN **W** piątek 28 marca na kolejnym koncercie Filharmonii rozsiewał swe powaby program poświęcony w całości muzyce francuskiej, ale pod batutą włoską – dyrygował Massimiliano Caldi, artysta znany już w Koszalinie z najlepszej strony, teraz jeszcze bardziej wyrazisty i doskonały. Swą sztukę oddał tym razem w służbę muzyce francuskiej ponieważ takowa wypełniła program całego wieczoru; muzyki, można powiedzieć, z najwyższej półki, lecz o profilu „szlachetna rozrywka”. A była to muzyczna specjalność o wysmakowanym programie złożonym z muzyki XIX i XX w.: Bizet, Ravel, Debussy, Milhaud – kompozytorzy wybitni, co już samo w sobie uczyniło program atrakcyjnym, ale przede wszystkim dawało poważne zadośćuczynienie walorom koncertowym saksofonu – solowego instrumentu tego wieczoru, skonstruowanego w połowie XIX w. Instrumentu, który, paradoksalnie, został dzięki swym walorom zawłaszczony przez jazz i rozrywkę. Na omawianym wieczorze, w którego nastrój wprowadził słuchaczy *Menuet antyczny* Ravela, słuchacze przeżyli niejako rehabilitację saksofonu dzięki wspaniałej grze solisty, Pawła Gusnara. Artysta do perfekcji opanował nie tylko technikę gry, ale także sztukę operowania uszlachetnionym i ubogaconym niejako przezeń brzmieniem oraz kolorystyką saksofonu.

Z brawurą, smakiem i pięknym brzmieniem wykonał *Rapsodię* Debussy'ego oraz *Scaramouche* Dariusza Milhauda – świetne, efektowne dzieła koncertowe na saksofon

z orkiestrą symfoniczną. Natomiast druga część wieczoru należała całkowicie do dzieł George'a Bizeta i jego dwu „wystrzałowych” suit: z muzyki do opery *Carmen* oraz do sztuki *Arleżanka* Alfonsa Daudeta. Zaś cały obraz tego pięknego koncertu swą klasę zawdzięczał osobowości i sztuce dyrygenckiej Maestra Massimiliana Caldiego, który znakomicie prowadził akompaniamenty w świetnej koincydencji z solistą, zaś wspomniany *Menuet antyczny* Ravela oraz obydwie brawurowe suity Bizeta, były prawdziwymi dyrygenckimi majstersztykami. I zatem, co trzeba podkreślić, także orkiestrowymi. Przyjęcie koncertu niezwykle gorące.

Salę Filharmonii w piątek 4 kwietnia wypełniała muzyka poruszająca głęboką powagą, zadumą, ale także urodą brzmienia obydwu jakże różnych, wykonywanych tego wieczora dzieł. Przed filharmonikami stanął Frank Zacher, dyrygent niemiecki, urodzony, podobnie jak J. F. Haendel, w Halle; artysta świetny i wrażliwy zarówno w warstwie dyrygenckiej – bardzo sugestywnej i precyzyjnej – jak i muzycznej. Koncert rozpoczął nigdy nie granymi w Koszalinie orkiestrowymi fragmentami ostatniej opery Ryszarda Wagnera *Parsifal*: sławnym *Preldium* do jej III, ostatniej części, która jest znakomitą wizytówką stylu i estetyki dojrzałego Wagnera oraz nieco dalszym fragmentem tej części zwanym *Karfreitagszauber* (*Czar Wielkiego Piątku*); obydwie te fragmenty były doskonałym wyborem na prezentację muzyki Wagnera, która fascynowała i fascynuje nadal świat cały, a zarazem prezentacją znakomitej sztuki dyrygenckiej Franka

Zachera. Przyjęcie przez słuchaczy było niezwykle gorące, co świadczy o wrażliwości i dużym wyrobieniu koszalińskich melomanów i o eksponowanym miejscu, jakie zajmuje już muzyka wysoka w Koszalinie. To było przed przerwą, po przerwie zaś obok naszej orkiestry i „halleńskiego” dyrygenta, miejsce na estradzie zajęła solistka wieczoru, polska wybitna sopranistka Bożena Harasimowicz, aby podjąć ogromne artystyczne zadanie prawie godzinnego śpiewania żałobnych pieśni ludowej proveniencji, które są dominującym twórczym wielkiego, niezwykłego dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego: *III Symfonii – Symfonii pieśni żałobnych* op. 36. Tekstów przejmujących w swym dramatycznym wyrazie i ekspresji, bardzo wokalnie wymagających. Artystka zadanie to wykonała wspaniale, stworzyła kreację głęboko poruszającą. Wagner żywił się rodzimymi legendami „arturiańskimi”, Górecki podobnie sięga po teksty rodzime, jak *Lament Świętokrzyski*, *Pieśni Łysogórskie*, *Pieśni ludowe*, ale znalazł się tu także wiersz wydrapany w celi okupacyjnej mordowni w Zakopanem. Frank Zacher prowadził wykonanie tego dzieła również doskonale, z nadzwyczajnym wyczuciem jego charakteru i ekspresji, orkiestra zaś odpalała grą wspaniałą. Piękny, niezwykły koncert.

Na kolejnym koncercie Filharmonii 11 kwietnia wystąpili dwaj wybitni muzycy: ojciec – Jerzy Salwarowski, dyrygent i jego syn – Hubert Salwarowski, pianista. Obaj artyści dobrze już tu znani, i to z najlepszej strony, nie zaskoczyli więc swym artystem. Program, złożony z dwóch tylko utworów, ale

należących do arcydzieł symfoniki: *Koncert fortepianowy d-moll* Johanna Brahmsa, oraz *V Symfonia c-moll* Beethovena i znakomite wykonanie tych dzieł złożyły się na wieczór piękny, niezwykle we wszystkich faktorach przeżycia muzycznego: wyrazu, urody, bogactwa brzmienia, a nade wszystko frapującego w tych dziełach strumienia narracji hipnotycznej, porywającej, o rozpiętości emocjonalnej w ówczesnej estetyce niezwykle rzadkiej, a przy tym nigdy nie gubiącej powabów urody czysto dźwiękowej, muzycznej. Wieczór rozpoczęło dzieło Brahmsa niezwykle dramatycznie – szeroki dynamiczny diapazon poszarpanych, nasyconych dramatem myśli



Marta Kowalczyk

od razu wciągnął słuchaczy w tok muzyki gwałtownej, jakże dalekiej od klasycznej harmonii i elegancji. W tym szeroko zakrojonym dziele tylko część środkowa dała słuchaczom możliwość wytchnienia, rozkoszowania się romantyczną ekspresją, dźwiękiem. Hubert Salwarowski grał trudne dzieło znakomicie, z niesłychaną emocjonalnością, olśniewającą techniką, a gdzie trzeba ujmującą prostotą i łagodnością. Akompaniament orkiestry ojciec pianisty prowadził po mistrzowsku, w zadziwiającej harmonii z synem; rzadko zdarza się taka niezwykła koincydencja solisty, dyrygenta i orkiestry. Zdarzyła się w Koszalinie; w Nowej Filharmonii byliśmy tego dnia wybrańcami Polihymnii, zwłaszcza że po przerwie Jerzy Salwarowski podniósł jeszcze diapazon emocji płynącej z estrady i cofnął się w czasie do dzieła, które powstało pół wieku przed *Koncertem* Brahmsa, do *V Symfonii c-moll* Beethovena – dzieła-legendy, a raczej ar-

cydziela-legendy, które zdobyło nieśmiertelność swą artystyczną doskonałością i wymową zarazem, wypływającą z niesłychanego bogactwa emocjonalnego, dramatycznego i uczuciowego, oraz z niesłychanych kontrastów i logiki gry tych wszystkich elementów. Muzyka porywająca, głęboko osadzona w kontekście psychologicznym, dająca w *Finale* obraz triumfalnej radości i optymizmu. Jerzy Salwarowski poprowadził to wszystko znakomicie, zaś orkiestra koszalińska przeszła samą siebie. Zresztą grała znakomicie także w Brahmsie ale to w *Piątej* Beethovena była bohaterką.

Bardzo bogaty programowo i świetny wykonawczo koncert wypełnił filharmoniczny wieczór w piątek 25 kwietnia. Wieczór zestawiający dwa muzyczne światy – światy zupełnie różne, należące do różnych kultur, tradycji, wrażliwości, poetyki. Można by nawet mówić o swego rodzaju konfrontacji ale nie destrukcyjnej, przeciwnie – kontrast w sztuce jest naturalnym materiałem pędym jej oddziaływania i rozwoju, program omawianego wieczoru pozwolił dowodnie to stwierdzić. W pierwszej jego części mieliśmy dzieła barwne, owoce kultury amerykańskiego Południa, wywodzącej się z matecznika hiszpańskiego, silnie naznaczone jego pierwiastkiem tanecznym: *Alborada del gracioso* Ravela, oraz dzieła koncertowe – sławne *Concierto de Aranjuez* Joaquina Rodriga i nieznanne nam, a urocze *Concierto Dos Dalias* na 2 harfy, gitarę i kwintet smyczkowy wybitnego meksykańskiego kompozytora Gerarda Tameza – pięknie brzmiąca kompozycja, w której solistą, znakomitem, był koszalinianin Adam Woch, wychowanek Zbigniewa Dubielli w koszalińskim Zespole Szkół Muzycznych, obecnie student uczelni warszawskiej, laureat licznych konkursów wieńczonych z reguły jedynym rodzajem nagrody: pierwszej. W obydwu dziełach grał znakomicie, z wypieszczonym, może nawet nazbyt „wypolerowanym” brzmieniem (to nie zarzut, lecz podkreślenie perfekcji). Na harfach w utworze Tameza wtopionych efektownie w tkankę orkiestry, grały świetnie panie Anna Blum i Joanna Tomala. Cała zaś owa „hiszpańszczyzna”, jej taneczność, klimat, barwy, temperament były samą radością Południa. Po tej południowej, rozwibrowanej taneczności, znaczonej znakomitą batutą dyrygującego tego wieczora Jana Miłosza Zarzyckiego, słuchacze znaleźli się w świecie muzycznym jakże innym za sprawą *Symfonii d-moll* Césara Francka, jedynej symfonii w dość bogatej twórczości tego wielkiego francuskiego kompozytora i organisty (pochodzącego z Belgii; przez całe dojrzałe życie organisty kościoła św. Klotydy w Paryżu, zmarł w 1890 r.), lokującej nas w nurcie symfoniki romantycznej, ale na jakże odrębnej i jakże wysokiej pozycji: to dzieło wybitne i piękne zarazem, pisane w latach 1886–1888. Dyrygent miał trudne zadanie przejścia od błyskotliwej rozrywki hiszpańskiej pro-

wiedzeni do muzyki wielkiego formatu cechowanej stężoną ekspresją romantycznej narracji i trudność tę dało się odczuć w nadto może efektownej i błyskotliwej interpretacji Jana Miłosza Zarzyckiego. Ale sama gra orkiestry, i praca dyrygenta, na najwyższym poziomie. Co publiczność dobitnie potwierdziła entuzjastycznym przyjęciem. Zbliżający się koniec sezonu artystycznego przyniósł ogromne wzmoczenie działalności koncertowej Filharmonii Koszalińskiej w nowej siedzibie, zaś kulminacją jego pozostanie niewątpliwie piątkowy wieczór 9 maja 2014 r., na którym wykonano dwukrotnie program uświetniający ważne rocznice: 10. rocznicę przystąpienia Polski do Unii Europejskiej, a nade wszystko 195. rocznicę urodzin Patrona Filharmonii Koszalińskiej, Stanisława Moniuszki. Przed koncertami odbyła się uroczystość odsłonięcia we foyer jego popiersia (świetne dzieło w brązie Stanisława Motyki). Program koncertowy, dwukrotnie

wykonywany na tym wieczorze, rozpoczynały kompozycje Stanisława Moniuszki: uwertura *Bajka* oraz *Tańce góralskie* z opery *Halka* – oba utwory świetnie wykonane przez koszalińskich filharmoników. Dyrygował Piotr Deptuch, który wydał się w tych dziełkach dyrygentem kompetentnym. Po przerwie jednak czekała nań *IX Symfonia d-moll* Ludwiga van Beethovena – wspaniałe, monumentalne dzieło-legenda, trwające ok. 70 minut, wyzwanie dla wszystkich wykonawców: orkiestry, czwórki solistów, chóru, a najbardziej dla dyrygenta. Partia orkiestry została wykonana świetnie, nie wykracza w tym dziele poza jej możliwości, nadszpiewanie dobrze wypadły połączone chóry: Chór Akademii Sztuki w Szczecinie pod dyрекcją Barbary Halec oraz Chór „Canzona” z Centrum Kultury 105 w Koszalinie pod dyрекcją Radosława Wilkiewicza. Solowe partie śpiewali: Ingrida Gapova (Słowacja, sopran), Marta Motkowicz (alt), Jingxing Tan (tenor, Chiny), Łukasz Motkowicz (baryton). Zarówno połączone chóry, jak i soliści stanęli w tym wielkim i wymagającym dziele na wysokości zadania, czego jednak nie można powiedzieć o dyrygencie (i pytanie: dlaczego solistów włączono za orkiestrę, bezpośrednio przed chór, kiedy we wszystkich dziełach oratoryjnych z reguły śpiewają solowe przeciwieście partie przed orkiestrą?). Ale to sprawy marginalne, marginalnym jednak nie było dyrygowanie Piotra Deptucha – zupełnie kuriozalne – obydwie ręce w nierozdzielny związek taktują: z góry na dół, z góry na dół, oczy zatopione w partyturze, brak różnicowania wyrazu, dynamiki, charakteru, legata, niuansu – pozostało coś w rodzaju antydyrygowania. Dowiedzieliśmy się, że w ten sposób można poprowadzić nawet *IX Symfonię*, przeciwieście wszystko, na ogół, było na swoim miejscu... Muzycy i soliści zapewne czuli potrzebę życiowego spojrzenia ze strony dyrygenta, jakiejś sugestii wyrazowej, kontaktu, ale daremnie. Rozpieszczane na ogół pierwsze skrzypce ani razu nie zostały zaszczycone choćby spojrzeniem, ono należało tylko do partytury... W takich warunkach pozostaje samodyscyplina, rzetelne granie nut, rzetelne śpiewanie. I tak też *IX Symfonia* została wykonana – coś jak na dawnej fotografii: obrazek czarnobiały... Oczywiście orkiestra grała rzetelnie, chóry i soliści śpiewali także – w sumie demonstracja wielkich możliwości artystycznych. Drzemających.

Niezwykły zaiste był wieczór 23 maja Anno Domini 2014, o którym powiedzieć by można, że wszystko na nim zaskakiwało i zachwycało, nosząc przy tym markę „Made in Koszalin”. Już pierwszy utwór tego wieczoru, *Toccata koszalińska*, który powstał w pracowni koszalińskiego twórcy i wielce zasłużonego, długoletniego szefa oraz dyrygenta tej orkiestry, Andrzeja Cwojdzńskiego, w swej nieco przebrzmiałej, ale dobrego gatunku neoklasycznej poetyce, dał świadectwo biegłego kompozytorskiego métier. Bardzo dobrze zagrany. Zaś po tej krótkiej, wyrazistej kompozycji zabrzmiała muzyka subtelna, poetycka, wyrafinowana w swej estetyce, urzekająca wyrazowym bogactwem i dźwiękową urodą – *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego; wielka orkiestra symfoniczna na usługach najsubtelniejszych drgnień nastrojów, barw, poezji oddanych przede wszystkim w posiadanie partii solowych skrzypiec, która z kolei w naszym wykonaniu należała do młodej, znakomitej skrzypaczki koszalińskiego chowu – Marty Kowalczyk, artystki, która średni zakres studiów na tym pięknym instrumencie ukończyła w Koszalińskiej Szkole Muzycznej. Teraz, świeżo po studiach, z dużą kolekcją nagród oraz sukcesów na znakomitych międzynarodowych szlakach koncertowych pokazała sztukę wspaniałą, subtelną i wrażliwą, można by powiedzieć: arcydzieło Szymanowskiego było godne Jej talentu.

I oto doszliśmy do kolejnej wykonawczej rewelacji tego koncertu,

dyrygentki Marzeny Diakun, koszalinianki, w zakresie średnim wychowawki koszalińskiego Zespołu Szkół Muzycznych. Była świetna w *Toccacie* i w akompaniamencie: wrażliwa, spolegliwa, niezawodna, ale klasę swą, nadzwyczajną, pokazała dopiero w wielkim dziele: *Symfonii Es-dur* op. 74 koszalińskiego kompozytora Carla Adolpha Lorenza (1837–1923) (patrz str. 36). Romantyczną narrację, z wszystkimi jej serwitutami, poprowadziła po prostu cudownie, nie tylko w sensie przebiegu, dynamiki, wyrazu. Ma bowiem perfekcyjnie opanowany warsztat dyrygencki, odpowiednią do niego wrażliwość, smak, wiedzę i wielkie już doświadczenie, ale nade wszystko ów dar



Marzena Diakun

boży, jaki nazywa się brzmiące ruchy – co jest tajemnicą tajemnic wielkiej dyrygentury – ruchy spajające muzyków w jeden cudownie współbrzmiący dźwiękowy organizm. Lorenz za swego życia nie mógł usłyszeć tak wspaniałej kreacji tego dzieła – dzieła równorzędnego wielkiej, romantycznej symfonie niemieckiej.

Wyszliśmy z Filharmonii na ulicę Piastowską, do pięknego parku, urzeczeni, z wrażeniem, że gdzieś tu, nad Filharmonią, nad nami, krąży duch Lorenza... Jakże nam bliski. Zapewne słuchał gdzieś obok znakomitej kreacji Marzeny Diakun, zwłaszcza że czuł się u siebie, urodził się bowiem i mieszkał na rynku koszalińskim, kilkaset metrów od Nowej Filharmonii. Napisał dzieło piękne.

Kazimierz Rozbicki

Bożena Harasimowicz
fot. Dariusz Dyr



SOPOT **Sopockie Dni Sztuki Wokalnej** (Sopot, 25 lipca – 3 sierpnia 2014), to nowy festiwal muzyczny, który jest kontynuacją projektu edukacyjno-kulturalnego *Letnia Akademia Śpiewu*, zainicjowanego przez prof. Bożenę Harasimowicz – śpiewaczkę, animatorkę kultury i pedagoga, na co dzień związaną z Akademią Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku. Na program festiwalu złożą się m.in. kursy mistrzowskie prowadzone przez wybitną kadrę pedagogów z kraju i zagranicy – prof. Helenę Łazarską, prof. Rudolfa

Piernay'a, prof. Bożenę Harasimowicz i dr Marka Rzepkę – koncerty, otwarte lekcje śpiewu, wykłady z dziedziny wokalistyki operowej, spotkania z mistrzami sztuki wokalne, a także przesłuchania *VI Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego Impresio Art*, podczas którego młodzi śpiewacy z całej Polski zaprezentują efekty pracy osiągnięte podczas kursów mistrzowskich, a także walczyć będą o nagrody w postaci koncertów promocyjnych, ufundowanych przez polskie instytucje kultury: Filharmonię Częstochowską, Towarzystwo Muzyczne z Lublina i Gdański Festiwal Muzyczny. Podczas koncertu inauguracyjnego, który odbędzie się w sopockiej Zatoce Sztuki dnia 25 lipca, usłyszymy Bożenę Harasimowicz – sopran z towarzyszeniem pianistki – Krystyny Pyszkowskiej, która wykona pieśni F. Chopina, S. Niewiadomskiego, K. Wilkomirskiego i J. Łuciuka. 28 lipca, zachęcamy publiczność do spotkania z mistrzami sztuki wokalne – prof. Heleną Łazarską, prof. Rudolfem Piernay'em oraz Markiem Rzepką. Podczas spotkania prowadzonego przez znanego gdańskiego śpiewaka – prof. Piotra Kusiewicza, opowiadać będą o swej karierze artystycznej, bogato ilustrowanej nagraniami archiwalnymi z ich udziałem, jak również o dawnej i współczesnej szkole wokalne. 30 lipca, odbędzie się spotkanie z muzykologiem, dr Andrzejem Wolańskim, który opowie o bel canto – sztuce wyrażania śpiewem emocji i uczuć. 2 sierpnia, zapraszamy na koncert Cappelli Gedanensis pod dyrekcją Bogusława Dawidowa, podczas którego wystąpi wybitna gdańska śpiewaczka Ewa Marciniec (alt). W jej wykonaniu usłyszymy arie epoki baroku. W drugiej części koncertu wystąpią finaliści konkursu. 3 sierpnia usłyszymy laureatkę Grand Prix z roku 2011 – Joannę Zawartko-Kołodziej (sopran), która podczas recitalu wykona pieśni S. Rachmaninowa oraz arie z oper Mozarta i Verdiego.

Mecenasem Festiwalu jest Grupa ENERGA. Nagrody w konkursie ufundowały firmy Bauhaus sp. z o.o. i Ziąja Ltd. Organizatorzy: MCKA Zatoła Sztuki, Impresio Art Management.



(red)

GRODKOWICE **Festiwal Twórczości Władysława Żeleńskiego – koncert II.** 6 lipca br. o godz. 18⁰⁰ w pałacu Żeleńskich w Grodkowicach w powiecie wielickim odbędzie się drugi koncert w ramach Festiwalu Twórczości Władysława Żeleńskiego, kompozytora narodowego pochodzącego z Grodkowic, uznawanego za najwybitniejszego polskiego twórcę muzycznego końca XIX wieku. Ten nowy projekt artystyczny jest kontynuacją odbywającego się od 1997 r. cyklu koncertowego pn. „Muzyka w Pałacu Żeleńskich”.

Jego organizatorami są Marta i Ireneusz Trybulcowie, sprawujący także kierownictwo artystyczne oraz agencja koncertowa „Estrada Plus”. Partnerem współpracującym z festiwalem jest wydawnictwo Acte Préalable, specjalizujące się w nagrywaniu nieznannej polskiej muzyki z XIX w. (wydało m.in. szereg płyt z kompozycjami Żeleńskiego), a także Fundacja Nomina Rosae.

Patronat honorowy nad festiwalem objęli: Wicemarszałek Sejmu Jerzy Wenderlich

oraz Wójt Gminy Kłaj Zbigniew Strączek. W programie koncertu usłyszymy muzykę kameralną Żeleńskiego – na skrzypce i fortepian, wiolonczelę i fortepian, oraz trio fortepianowe (Lucyna Fiedukiewicz – skrzypce, Łukasz Tudzierz – wiolonczela, Joanna Ławrynowicz – fortepian).

W dalszych planach festiwalowych jest też wykonanie nieznanych, odszukanych utworów orkiestrowych oraz chóralno-orkiestrowych tego twórcy. Zaangażowana w to będzie Akademia Muzyczna w Krakowie, zgodnie z porozumieniem z rektorem.

Od tego roku koncerty grodkowickie zmieniły swoje oblicze, zasięg i znaczenie. Nie jest to już cykl muzyczny o lokalnym wymiarze, tylko reklamowany szerzej w Małopolsce i w kraju projekt kulturalny promujący cenne dziedzictwo Małopolski, jakim jest twórczość tego wybitnego kompozytora, który zyskał miano następcy Moniuszki.

Patronaty medialne: Radio Kraków, TVP Kraków, **Muzyka21**, Panorama Powiatu Wielickiego, Bochnianin.

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

Informacje dodatkowe: Grodkowice to miejsce związane z polską kulturą nie tylko poprzez osobę Władysława Żeleńskiego, ale także poprzez postać jego syna, znanego literata, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który również tu przyjeżdżał.

Koncerty i spotkania odbywają się w pałacu Żeleńskich już od ponad 15 lat. Brali w nich udział znani wykonawcy, muzycy i aktorzy, m.in. wokaliści: Elżbieta Towarnicka, Ewa Warta-Śmietana, Kira Boreczko, Witold Wrona, Karol Kozłowski, Grzegorz Turmau, gitarzyści: Krzysztof Pelech, Jan Oberbek, zespoły: „Camerata Cracovia”, „Reiner Trio”, „Obligato”, pianista Paweł Kubica, aktorzy: Anna Dymna, Jerzy Trela, Edward Lubaszenko, Andrzej Grabowski, Krzysztof Globisz, Jerzy Żelnik, Grażyna Barszczewska.

(red)

PROMOCJA – ROCZNA PRENUMERATA

KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ MUZYKA21,
KOSZT 12 NUMERÓW WRAZ Z WYSYŁKĄ
TO 108 ZŁ



TWÓJ ZYSK TO:

- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- otrzymujesz swój ulubiony miesięcznik pocztą do domu i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

PRENUMERATĘ MOŻNA WYKUPIĆ DOKONUJĄC PRZELEWU 108 ZŁ NA NASZE KONTO:
ACTE PREALABLE SP. Z O.O.
ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA
NR RACHUNKU: 60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY „ROCZNA PRENUMERATA” I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI
ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAJEMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU
PRZELEWU

ADRES REDAKCJI:

ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O. – MUZYKA21, SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93
TEL.: 22 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

KRAKÓW

Jaką będzie muzyka w niebiesiach? Próby odpowiedzi na to pytanie dostarczyć miał recital Sławomira Zubrzyckiego, dany 6 maja na inaugurację I Festiwalu Nauki „Copernicus” w Krakowie. W jego ramach zaprezentowano violę organista, czyli klawiolin, instrument, który zrodził się w wyobraźni Leonarda da Vinci. Jego projekty i szkice usiłowali urzeczywistnić kolejni konstruktorzy instrumentów muzycznych. Pierwszym, który podjął się tego wyzwania, był Hans Heiden, który w 1575 r. w Norymberdze zbudował nazwany przez siebie Geigenwerk. Utwory nań komponowali Orlando di Lasso oraz Vincenzo Galilei, ojciec Galileja. Ich dwa *Ricercary* można było usłyszeć na omawianym koncercie. Kolejnym budowniczym klawiolinu był ksiądz Raymundo Truchado. Jego instrument służył hiszpańskim księżniczkom, a także wykorzystywany był podczas uroczystości liturgicznych w katedrze w Toledo i przetrwał jako niemy świadek w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Brukseli. Przyłgnał do niego przydomek niebiańskiej liry (lira coeli).

Interesującym wydać się może, iż następnym twórcą violi organista był również duchowny, tym razem polski – Jan Jarmusiewicz – którego konstrukcja, niestety, nie dotrwała wszakże do naszych

czasów. A zatem za jego spadkobiercę uznać można krakowskiego pianistę Sławomira Zubrzyckiego, który, niezależnie od Japończyka Akio Obuchiego, odtworzył klawiolin, zwany też fortepianem smyczkowym, albowiem łączy cechy viol da gamba z instrumentem klawiszowym. Mechanizm pętli, przesuwającej się po strunach niczym smyczek, wprawiany jest w ruch za pomocą klawiatury, napędu zaś dostarcza prawy pedał. Dostarcza ona większych możliwości artykulacyjnych niż smyczek o ograniczonej długości, stąd projekt Leonarda da Vinci wpisuje się w jakiś sposób w rozpowszechnioną w Renesansie ideę perpetuum mobile, a w tym konkretnym przypadku instrumentu zastępującego zespół wiol, stąd w jego nazwie człon „organista”, gdyż stanowi w pewnym zakresie chordefonowy odpowiednik aerofonowych organów, stanowiących z kolei substytut orkiestry.

Ponadto instrument ten umożliwia wydobycie służącego ekspresji vibrata, a także różnicowanie dynamiki, na co zwracał już uwagę Carl Philip Emanuel Bach, mający okazję zapoznać się z jego wersją stworzoną przez Johanna Hochfelda w Berlinie i napisał nawet z tej okazji przeznaczoną nań *Sonatę G-dur* (w zestawieniu Helma pozycja nr 280).

Na program omawianego recitalu złożony się głównie utwory wirtuozów gry na violi da gamba, pierwotnie przeznaczone na

ten instrument i przetransponowane przez samego Sławomira Zubrzyckiego lub innych muzyków. A więc *Suita h-moll* Marina Marais'go, złożona zgodnie z prawami tego gatunku z opracowań tańców, zakończona natomiast rozbudowanym ogniwo pod tytułem *Nagrobek Lullyego*, w którym najlepiej można było podziwiać ekspresyjną naturę klawiolinu, z jego długimi, śpiewnymi frazami. Z kolei *XLIV Koncert na dwie viole da gamba* mistrza wszechczasów w grze na tym instrumencie Saint-Colombe'a odsonił wydawałoby się nieograniczone możliwości brzmieniowe tego instrumentu, wywołującego złudzenie jakby słuchało się równocześnie większej ilości muzyków. Osiągane zarazem wyszukane efekty kolorystyczne dowodzą, że viola organista nie jest li tylko ciekawostką konstrukcyjną, lecz posłużyć może do uzyskiwania ważnych celów artystycznych. W przekonaniu tym utwierdziły transkrypcje trzech miniatur Carla Friedricha Abela (w katalogu jego utworów, sporządzonym przez Waltera Knapęgo, odpowiednio pozycje 205, 208, 209), osiemnastowiecznego wirtuozu violi da gamba.

Czy w niebiesiach na basettach grać będą anieli? A może będzie ich w tym wyreżać klawiolin?

Lesław Czapliński

KIJÓW

Muzyka Romualda Twardowskiego w Kijowie. 30 maja br. w ramach międzynarodowego Festiwalu „Premiery sezonu” odbył się w Kijowie koncert, podczas którego zostały zaprezentowane kijowskiej publiczności trzy dzieła symfoniczne Romualda Twardowskiego: *Serenada na smyczki*, *Antyfony* i *Trzy freski na orkiestrę*.

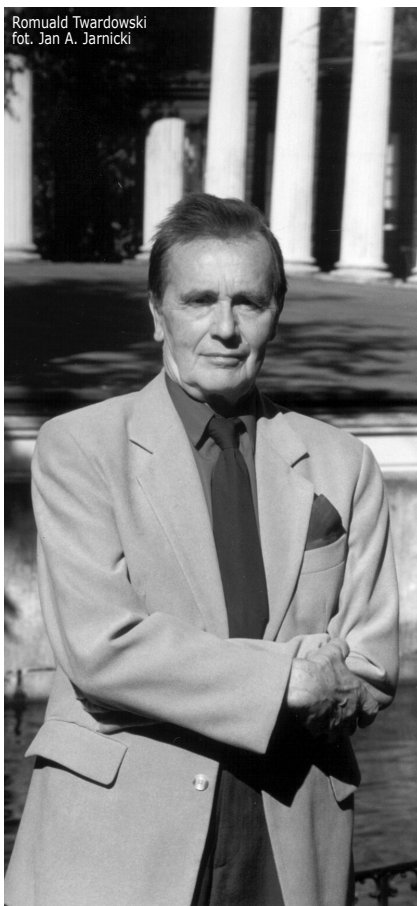
Wykonawcą była Orkiestra Symfoniczna Ukraińskiego Radia, którą dyrygował jej szef artystyczny Wołodimir Szejko.

W programie koncertu znalazły się ponadto utwory chóralne naszego kompozytora w wykonaniu Chóru Chłopięc-Męskiego Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego pod dyrekcją Ałły Szejko.

Licznie zgromadzona publiczność zgotowała obecnemu na koncercie kompozytorowi i wykonawcom długą i gorącą owację.

Warto nadmienić, że była to już druga z kolei prezentacja muzyki Romualda Twardowskiego w Kijowie – w roku 2006 miała tam miejsce swoje prawykonanie *Liturgia św. Jana Złotoustego*, wydana na płycie przez wydawnictwo Acte Préalable.

(red)



Romuald Twardowski
fot. Jan A. Jarnicki

PARYŻ

W „Salonie Marii Szymanowskiej” po raz drugi.

28-29 kwietnia br. odbyło się w Paryżu kolejne, już drugie Międzynarodowe Seminarium poświęcone *Marii Szymanowskiej i jej czasom*, zorganizowane przez Elżbietę Zapolską, niezmordowaną twórczynię i prezeskę tamtejszego (i jedyne na świecie) Towarzystwa im. Marii Szymanowskiej przy współudziale m.in. paryskiej Stacji Badawczej Polskiej Akademii Nauk i pod patronatem prezesa PAN.

Owoce poprzedniego Seminarium można znaleźć w obszernych materiałach pokonferencyjnych, wydanych w 14 tomie *Annales – Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences à Paris* z 2012 r. Tegoroczna konferencja zebrała równie obszerne grono badaczy, jeszcze bardziej zróżnicowane pod względem specjalności (muzykologdy, pianiści, historycy sztuki, historycy, dziennikarze muzyczni, biolog [sic!]) i kraju pochodzenia (poza Polską i Francją – USA, Szwecja, Dania, Niemcy).

Badania nad życiem i twórczością Marii Szymanowskiej zataczają coraz większe kręgi i owocują odkryciem coraz to nowych aspektów i materiałów związanych z tą postacią. Oto okazało się, że prowadziła



W trakcie końcowego „Salonu u Szymanowskiej” zbiorowe wykonanie pieśni Marii Szymanowskiej przez uczestników konferencji.
Od lewej: Karen Benedicte Busk-Jepsen, Anna Kijas, Elżbieta Zapolska, Maja Trochimczyk, Adam Gałkowski, Benjamin Vogel i Halina Goldberg przy fortepianie.

ona obszerną korespondencję m.in. z Ber-telem Thorvaldsenem, słynnym wówczas rzeźbiarzem, twórcą m.in. pomnika ks. Józefa Poniatowskiego, ale ponoć niezbyt skorym do pisania. Mimo to kilka listów pianistki zachowało się kopenhaskim Muzeum Thorvaldsena, co pozwoli na odkrycie jeszcze jednego jej oblicza, oblicza intelektualistki, aktywnie zainteresowanej wieloma dziedzinami sztuki (o czy mówiła Karen Benedicte Busk-Jepsen z tegoż Muzeum). Thorvaldsen miał wiele zamówień na pomniki na terenie Warszawy, ale też wykształcił licznych polskich artystów, aktywnych potem tutaj (referat Huberta Kowalskiego, wicedyrektora Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego). Inny fragment do puzzli z Szymanowską to bliższe szczegóły historii kontaktów z najsłynniejszym poetą epoki Johannem Wolfgangiem von Goethem (Maria Stolarzewicz z Instytutu Muzykologii w Weimarze). Jak się bowiem okazuje Goethe admiracją obdarzał nie

tylko Marię ale i towarzyszącą jej siostrę Kazimierę.

W innych referatach dyskutowano obszernie tło kulturowe kariery Szymanowskiej. O trendach w ówczesnym świecie muzycznym mówił Jean-Marc Warszawski, natomiast nurty ówczesnej kultury artystycznej Warszawy przedstawił Jerzy Miziołek (dyrektor Muzeum Historii UW). Niżej podpisany dyskutował miejsce fortepianu w polskim i rosyjskim salonie czasów Szymanowskiej, podczas gdy prof. Irena Poniatowska przedstawiła światła i cienie muzyki owych salonów w XIX stuleciu. Piotr Daszkiewicz omówił rolę naturalistów (Humbolta, Cuviera, Jarockiego) w salonach artystycznych czasów Szymanowskiej, a Adam Gałkowski poświęcił swe rozważania utalentowanym kobietom tego okresu. I wreszcie o toposach pamięci w albumach Marii Szymanowskiej i jej córki Heleny mówiła Halina Goldberg, a Maja Trochimczyk o śpiewanej historii, czyli

muzyce Szymanowskiej do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza. Na koniec nowy (internetowy) system bazy danych i dostęp do źródeł i opracowań poświęconych Szymanowskiej w bibliotekach świata przedstawiła Anna Kijas.

Obrady były przeplatane utworami wokalnymi i fortepianowymi Szymanowskiej w wykonaniu Elżbiety Zapolskiej i pianistki Małgorzaty Kluźniak-Celińskiej. W tym duchu celebrowano, podobnie jak w pierwszym Seminarium dwa lata temu, tradycyjny już wieczór w salonie artystycznym Szymanowskiej, w wykonaniu samych uczestników spotkania, którzy śpiewali i recytowali utwory z tamtych czasów, jak i im poświęcone współczesne. Teksty wygłoszone na konferencji będą opublikowane w kolejnych rocznikach paryskiej Stacji PAN.

Benjamin Vogel

The Metropolitan Opera

Zaczarowana wyspa
Danielle de Niese jako Ariel
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ZACZAROWANA WYSPA

Barokowy pastisz, który po raz pierwszy zawiązał do MET w 2011 r., wznowiono w bieżącym sezonie w 7 przedstawieniach. Zgodnie z tradycją pastiszu wprowadzono zmiany, które uściśliły akcję i lepiej przystosowały wykonywane arie do preferencji występujących w tym sezonie śpiewaków.

Aria Sycorax z aktu II *Now it's returning* (*Sta nell'ircana* z Alciny Haendla) zastąpiła *My strenght is coming back to me* (*Se lento ancora il fulmine* z Argippa Vivaldiego). Aria Neptuna *Tyrant! Merely a petty tyrant* (*Empio, per farti guerra* z Tamerlana Haendla) zastąpiła *You have stolen the island* (*Castor revoit le jour* z *Castor et Pollux* Rameau). W scenie Masek z aktu II *Tonnerre* z *Hippolyte et Aricie* Rameau i *They are there to delight you* z *Tendre Amourz* z *Les Indes galantes* Rameau zastąpiono fragmentami z *Plátée* Rameau i z *Idomenée* Campry. Arię Prospera *Chaos, confusion* (*Pena tiranna* z *Amadigi di Gaula* Haendla) przeniesiono

z końca aktu I do aktu II kończąc akt I dramatycznie efektywniej sceną w podwodnym pałacu Neptuna. Wprowadzono też zmiany w niektórych tekstach arii i skrócono kilka fragmentów muzycznych.

Nastąpiły też zmiany w obsadzie wokalne. W bieżącym sezonie partię Mirandy śpiewała Andriana Chuchman (kanadyjski sopran sezon debiutu w MET, zastąpiła w roli Adiny w *Napoju miłosnym* niedysponowaną Annę Netrebko), Sycorax – Susan Graham, Helenę – Janai Brugger (amerykański sopran, debiut jako Liu w 2013 r.), Demetriusa – Andrew Stenson (amerykański tenor, debiut w kwartecie *Zaczarowanej wyspy* 2012), Lysandra – Nicholas Pallesen (amerykański baryton, debiut w MET), a w kwartecie zadebiutowali w MET Jihee Kim (południowokoreański sopran) i Norman Shankle (amerykański tenor).

Powrócili natomiast: Prospero – David Daniels, Neptune – Plácido Domingo, Caliban – Luca Pisaroni, Ariel – Danielle de Niese, Ferdianand – Anthony Roth Costanzo, Hermia – Elizabeth DeShong, a w kwartecie głosów Monica Yunus i Tyler Simpson.

Wszystkimi spektaklami dyrygował urodzony w stanie Indiana Patrick Summers (debiut w MET w *Zemście nietoplerza* w 1998 r.).

Premierowy spektakl sezonu w 26 II transmitowano na żywo w Metropolitan Opera Radio SIRIUS, podobnie jak przedstawienia z 8 i 10 III. Strona internetowa MET udostępniła *Zaczarowaną wyspę* 26 II i 8 III, której spektakl z 8 III przekazało na żywo w radio WQXR.

Widziałam w MET 4 z 7 przedstawień w MET (26 II, 5, 12 i 20 III), a 8 III słyszałam spektakl w przekazie radiowym.

Nie ukrywam, że jednym z decydujących elementów mojej decyzji obejrzenia na żywo 4 spektakli *Zaczarowanej wyspy* był Plácido Domingo, „żelazny człowiek opery” jak określił go kiedyś poprzedni generalny dyrektor MET, Joseph Volpe. Domingo obchodził w styczniu swe 73 urodziny w Wiedniu, śpiewając Francesca Foscarięgo z *I Due Foscari* Verdiego, rolę, do której, jak żartobliwie mówił w wywiadach „jest za młody”, bo Foscari ma około 80 lat. Plácido określa obecnie swój głos jako „baritenor”, a jego plany wokalne na przyszłość są nie-

zwykle bogate. Poza Don Carlo w *Ernanim*, którego ma wykonać w MET w następnym sezonie, MET podpisała z nim kontrakt do sezonu 2016/17. Najpierw powróci tu jako Simon Boccanegra, a później w roli Nabucca. Chciałby też zaprezentować na scenie *Rigoletta*, partię, którą m.in. nagrał kilka lat temu dla telewizji, kusi go, jak to sam określił, rola Amfortasa w *Parsifalu*, ale nigdy „nie zdradzi swego Otella” więc nie podejmie się roli Jagona. Wiosną bieżącego roku wystąpił w Hiszpanii, Berlinie, Meksyku, Polsce, Wiedniu i Londynie,

a latem podczas festiwalu w Salzburgu wystąpi w roli Hrabiego di Luna w *Trubadurze*, którą po raz pierwszy wykonał w ubiegłym roku w Berlinie.

Tuż przed premierą sezonu *Zaczarowanej wyspy* w MET, 21 II Plácido Domingo wziął udział w smutnej uroczystości pożegnania New York City Opera, którą zamknięto po 70 latach we wrześniu ubiegłego roku. Pierwszym spektaklem w 1944 r. inauguracyjnym jej istnienie była *Tosca*, a dyrygent Julius Rudel, najdłużej piastujący funkcję jej generalnego dyrek-

tora (1957–1979), był wtedy zatrudniony w funkcji pianisty akompaniującego śpiewakom podczas prób. Rudela, który w marcu bieżącego roku obchodził swe 93 urodziny, wwieziono na scenę na wózku. Nie przemówił do widowni, a jedynie pomachał ze sceny ręką. Wcześniej jednak w jednym z wywiadów powiedział, że nie sądził, iż przeżyje istnienie tego domu operowego i jest to dla niego bardzo bolesny szok.

Plácido Domingo debiutował w Nowym Jorku właśnie w New York City Opera. Był rok 1965 i zastąpił w ostatniej chwili nie-



Zaczarowana wyspa
David Daniels (Prospero) i Danielle de Niese (Ariel)
fot. Ken Howard/MET

dysonowanego tenora w roli Pinkertona w *Madama Butterfly*.

21 II 2014 r. Domingo zaśpiewał na tej scenie po raz ostatni wykonując arię *Nemico Della Patria* z *Andrea Chenier*, a później poprowadził orkiestrę w uwerturze do *Mocy przeznaczenia*. Podczas burzliwej owacji po arii, Plácido ucałował swą dłoń i dotknął palcami sceny, na której rozpoczął swą karierę w Nowym Jorku. Przed uroczystością pożegnania New York City Opera Plácido Domingo podpisywał od 14³⁰ w sklepie MET swe płyty i DVD, a o długości kolejki nie warto nawet wspominać.

Cokolwiek by nie pisano o jego głosie, krytykując jego świeżość czy obecne wybory ról, należy moim zdaniem natychmiast wyrzucić do kosza na śmieci. Plácido Domingo jest Królem Opery i samo jego pojawienie się na scenie wywołuje entuzjastyczne i burzliwe owacje. Charyzma wokalna i dramatyczna prezencja aktorska niezmiennie bowiem wywołują dreszcze, a słuchanie jego głosu na żywo wprawia wielu wręcz w osłupienie. I padają retoryczne pytania jak to możliwe, aby 73-letni śpiewak dysponował tak pięknym w barwie, silnym, i niezwykle stabilnym głosem z doskonałymi górnymi tonami, które potrafią przyprawić o zazdrość wielu młodych tenorów precyzją, mocą i długością ich utrzymania. Swą niezachwianą pozycję udowodnił dobitnie po raz kolejny we wszystkich spektaklach jakie miałam szczęście oglądać i słuchać na żywo w MET. Domingo jako Neptun jest wspaniały w lekkim, gdzie trzeba, komizmie potraktowania roli, jej poważniejszych, pięknych lirycznie i melancholijnie fragmentach, czaruje i zachwyca no i chyba dobrze się bawi siedząc na tronie Boga Mórz i Oceanów w otoczeniu uroczych młodzieńskich nimf z jego dworu. Nie warto nawet chyba wspominać o perfekcyjnej kontroli oddechu, subtelności i niuansie frazowania wykonywanych arii czy recitativów. I niech nam nadal panuje długo i szczęśliwie w dobrym zdrowiu – oby jak najdłużej.

Zacczarowana wyspa, podobnie jak w roku jej prapremiery w MET, zaproponowała widowni wspaniałą, magiczną iluzję teatralną i wiele doprawdy znakomitej wokalistyki. Z jednym wyjątkiem była to szalenie wyrównana obsada, która spisała się prawdziwie na medal.

Po pierwsze Prospero, czyli David Daniels, który w bieżącym sezonie jest w zdecydowanie dobrej formie wokalne. Moc głosu może nie jest za wielka, ale piękno frazowania i wspaniałe muzyczne wyczucie stylu wynagrodziły to z nawiązką. Najbardziej godna podziwu była chyba *Pena tirana* (*Chaos, confusion*), w której każdej repetycji nadał odmienne barwy i zawartość emocjonalną.

Równie zachwycająca była Susan Graham, która sportretowała Sycorax z lekkim humorem. Od strony wokalne była to popi-

sowa lekcja jak należy śpiewać ten repertuar. Doskonale techniczne wyszkolenie głosu Graham zezwalało jej na wprowadzanie opcji ornamentacyjnych i dodatkowych fiorytur, a jej przepiękny w barwie głos brzmiał równie doskonale w mocy w górze i w dole rejestru. Bawiła i wzruszała i okazała się szalenie sympatyczną czarownicą. Jedną z najlepszych ról jakie słyszałam w jej wykonaniu w MET.

Pięknym i silnym bas-barytonem obdarzył Calibana Wenezuelczyk Luca Pisaroni, który tym razem wyraźnie wygodniej czuł się tak w kostiumie, jak i ruchu scenicznym. Znakomity pod każdym względem występ wokalny. Wrażliwość stylistyczna, doskonale wymodelowane frazy.

Świetne wrażenie wywarł też piękny sopranowy kontratenor w roli Ferdinanda i choć nie miał może zbyt wiele do śpiewania w tych spektaklach, z pewnością zapadł w pamięć widzowi.

Podziwiałam też styl i piękno miękko ciepłego mezzosopranu Hermii, o wspaniale giętkim głosie z silną górą i dołem rejestru.

Lysander i Demetrius mieli lepsze i gorsze wieczory, ale w sumie wywarli pozytywne wrażenie. Lysander na początku zbyt chciał zaistnieć wokalnie i przedobrzył z popisowością mocy, ale w dalszych przedstawieniach wyciszył wolumen i śpiewał bardziej stylowo. Demetrius natomiast zapadnie mi w pamięć słodko atrakcyjną barwą głosu i ładnym prowadzeniem frazy.

Miranda miała nieco problemów w początkowym spektaklu, ale później głos się rozgrzał i wypiękniał w mocy i barwie i okazała się godną wokalnie córką Prosperra.

Dobre wrażenie wywarli też wszyscy śpiewacy kwartetu.

Jedynie Daniele de Niese pozostawiła w mych uszach nieprzyjemne wrażenia. Bardzo niezdyscyplinowana śpiewaczka, podobnie jak i jej głos, który wymykał się kontroli, ocierał się o nieprzyjemną ostrą szklistość w górze. Jest to dość mały i cienki głos i zdarzało się, że zbytwno wibrowało na początku spektaklu. Jego giętkość nie zawsze potrafiła sprostać wymogom jej arii. Preferowała też w większości spektakli własne tempa, nie zwracając specjalnie uwagi na dyrygenta. No i jej popisowa klownada sceniczna w prezentacji Ariela była wyrazem złego smaku i braku muzycznego podejścia do roli.

Ogromne brawa zebrał też członkowie baletu i chóru, którzy wspaniale przyczynili się do atrakcyjności wszystkich spektakli.

Dyrygent docierał się w synchronizacji z obsadą podczas trwania spektakli. Na początku były rozbieżności w tempach, nie wszystko płynęło jak trzeba, ale końcowe spektakle były już właściwie bez zarzutu, a muzykom orkiestry MET należała się wręcz stojąca owacja za wielce stylowe zagranie tych wspaniałe wybranych do *Zacczarowanej wyspy* fragmentów muzyki Baroku.®

WOZZECK

Arcydzieło muzyczne Berga ma od lat swego największego championa w MET. Jest nim oczywiście James Levine, który poprowadził tu 48 jego spektakli. Prapremierę *Wozzecka* zaśpiewano po angielsku w 1959 r. Dyrygował Karl Böhm, a w głównych rolach wystąpili: Hermann Uhde (10 przedstawień do 1961 r.) i Eleanor Steber (8).

Wozzecka wznawiano wielokrotnie do 1989 r., a tytułową partię śpiewali w nim m.in. Geraint Evans (1969), Peter Glossop (1974) i José van Dam (1980). Jako Marie wystąpiły w MET m.in. Evelyn Lear (1969), Anja Silja (1980) i Hildegard Behrens, która wykonała ją aż 15 razy od 1985 do 1999 r. Śpiewały ją też Katarina Dalayman (8 razy) i Waltraud Meier (4). Oprócz Böhma i Levine'a *Wozzeckiem* dyrygowali w MET jedynie Colin Davis (4 razy) i Jeffrey Tate (3).

James Levine po raz pierwszy zaprezentował *Wozzecka* w 1974 r. Autorem obecnie pokazywanej w MET produkcji jest Mark Lamos (dekoracje Roberta Israela), a jej premiera odbyła się w 1997 r. z udziałem Falka Struckmanna i Marii Ewing.

W bieżącym sezonie zaplanowano 5 spektakli. Pod batutą Jamesa Levine'a w wiodących partiach mieli zaśpiewać: Thomas Hampson (*Wozzeck*), Deborah Voigt (Marie), Simon O'Neill (Tambur Major, nowozelandzki tenor, debiut w MET w 2006 r. jako Najwyższy Kapitan w *Idomeneo*, a później Zygmunt), Peter Horne (Kapitan, brytyjski tenor, debiut w MET w 2009 r. jako Szapkin w *Z domu umarłych*), Clive Bayley (Doktor, debiut w MET), Tamara Mumford (Margrét, kanadyjski mezzosopran, debiut w MET w 2006 r. jako Laura w *Luizie Miller*), Russell Thomas (Andres, amerykański tenor, debiut w MET jako Herald w *Don Carlo* w 2005 r.).

Premierę sezonu (6 III) oraz spektakl 22 III przekazało na żywo radio SIRIUS. Przedstawienie z 6 III dostępne też było na stronie internetowej MET, a matinée z 22 III nadało radio WQXR.

W MET widziałam i słyszałam 4 spektakle *Wozzecka*: premierę sezonu oraz 10, 13 i 17 III. Słyszałam też transmisję radiową 22 III.

Deborah Voigt debiutowała w MET jako Amelia w *Balu maskowym* w 1991 r. Od tego czasu zaśpiewała tu w około 250 spektaklach w operach Verdiego, Wagnera, Richarda Straussa, Pucciniego, Berliozza i Ponchielliego.

W bieżącym sezonie, poza Marie w MET, ma w planach jedynie koncerty i recitale w Zurychu, Bostonie i Kalifornii.

Debiutujący w MET brytyjski bas, Clive Bayley ma w swym repertuarze ogromną rozpiętość stylistyczną ról: Rossini, Britten,

Wagner, Massenet, Prokofiew, Czajkowski, Debussy, Beethoven, Haendel, Puccini.

Rzadko kto zapewne dziś pamięta, że w 1981 r. Thomas Hampson był jednym z laureatów przesłuchań do MET. Po raz pierwszy pojawił się tu w pełnym spektaklu jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara*

Niestety, Thomas Hampson cierpiał na dolegliwy bronchit i zmuszony był się wycofać z dwóch pierwszych spektakli. Mieliśmy jednak niebywałe szczęście, ponieważ 28 II niemiecki baryton Matthias Goerne zaśpiewał koncertową wersję *Wozzecka* w Carnegie Hall, a 5 III cyki

niezwykłego wręcz zbiegu okoliczności, co natychmiast wykorzystala MET zapraszając Goernego do zastępstwa w premierze sezonu. Zgodził się dopiero w czwartek, czyli w dniu wieczornego spektaklu, było więc bardzo mało czasu na pospieszna próbę z Jamesem Levinem, dopasowa-

Alban Berg – *Wozzeck*
Deborah Voigt (Maria) j Anthony Reznikovskyy (jej dziecko)
fot. Cory Weaver/MET



(1986). W bieżącym sezonie Hampson ma w planach tytułową rolę jako Simon Boccanegra (Wiedeń), Amfortas (Chigago), Germont (Monachium), Mandryka (festiwal w Salzburgu) i Scarpia w Berlinie i Covent Garden.

pieśni *Die Schöne Müllerin* Schuberta w ramach festiwalu „Wiedeń: miasto moich marzeń”. Prawdopodobieństwo, że niemal w tym samym czasie dwóch barytonów wykona *Wozeccka* w jednym mieście jest bliskie zeru, tak więc doświadczyliśmy

nie kostiumu i szybkie przejście przez dekoracje na scenie. Kolejnym zbiegiem okoliczności był fakt jego udziału w roli widza podczas próby generalnej *Wozzecka* z Thomasem Hampsonem, co pomogło mu w przygotowaniu się do występu.

Urodzony w 1967 r. w Weimarze Goerne profesjonalnie zadebiutował w operze w 1997 r. podczas festiwalu w Salzburgu. Rolą był Papageno, którego rok później wykonał podczas debiutu w MET, i w której powrócił w 2005 r. Wokalistykę studiował w Lipsku z Hansem-Joachimem Beyerem, a później z Elisabeth Schwarzkopf i Dietrichem Fisherem-Dieskauem. Śpiewał na

wielu największych scenach operowych świata: Covent Garden, Madryt, Paryż i Wiedeń, a do jego repertuaru należą takie role jak Wolfram, Amfortas, Kurwenal, Orest i tytułowe partie w *Wozzecku*, *Zamku Sinobrodego* (Bartók), *Mathis der Mahler* (Hindemith) i *Lear* (Reinemann).

W bieżącym sezonie Goerne wzięł udział w koncercie inauguracyjnym sezon

w Musikfest w Berlinie w *Les espaces du sommeil* Lutosławskiego z Esa-Pekka Salonenem dyrygującym Philharmonia Orchestra. Po czym wystąpił w tournée z Mahler Chamber Orchestra śpiewając w *War Requiem* Brittena w Londynie z London Philharmonic Orchestra, a później w koncertach w Bostonie i Chicago.

Goerne najlepiej jest znany z recitali i koncertów, których wykonuje około 40 rocznie z 6 programami pieśni od Schuberta po Berga, Szostakowicza i Eislera. Na fortepianie towarzyszą mu m.in. Piotr Anderszewski, Leif Ove Andresen i Christoph Eschenbach. Nagrał wiele płyt, w latach 2001–2005 uczył jako honorowy profesor interpretacji pieśni w Robert Schumann Academy of Music w Dusseldorfie, a w 2001 r. nadano mu tytuł honorowego członka Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie.

Latem tego roku Georne ma w planach cykl *Winterreise* podczas festiwalu w Wiedniu i występy w Aix-en-Provence podczas pokazu filmu południowoafrykańskiego artysty Williama Kentridge'a, znanego w MET z produkcji *Nosa* Szostakowicza.

10 III, czyli w drugim planowanym spektaklu *Wozzecka*, Hampsona zastąpił amerykański baryton Daniel Sutin, który debiutował w MET w 2002 r. w roli Dziennikarza w *Lulu* Berga. Poza tym usłyszeliśmy go tu jako Pinga (*Turandot*), Szczelkałowa (*Borys Godunow*), Parysa (*Romeo i Julia*) i Jednookiego (*Kobieta bez cienia*), roli, którą zaśpiewał w MET wcześniej w bieżącym sezonie.

Wozzeck to bardzo „pojemna” partia, którą można interpretować mniej lub bardziej intensywnie dramatycznie. Miałam szczęście wysłuchać wszystkich trzech śpiewaków wykonujących ją w bieżącym sezonie w MET.

Najbardziej śpiewnie zabrzmiał w niej Goerne. Rewelacyjna prezentacja wokalna partii i najbardziej tragiczna postać sceniczna. Przed kurtyną powitała go stojąca owacja widowni. Jeden z najpiękniejszych wokalnie i interpretacyjnie *Wozzecków*, jakich dane mi było usłyszeć na żywo.

Sutin był liryczniejszy w podejściu, ale brakowało mu mocy w głosie, co uniemożliwiło mu efektywną interpretację bardziej dramatycznie intensywnych jej fragmentów, a przy końcu spektaklu głos był już wyraźnie zmęczony i lekko zanikał. Był też najbardziej „wyciszony” w balansowaniu na granicy obłądu, słaby jako charakter, najbardziej podatny naciskom zewnętrznym, najmniej aktywny w próbie przeciwstawienia się losowi.

Alban Berg – *Wozzeck*
Thomas Hampson
fot. Cory Weaver/MET



Hampson był najbardziej wstrząsająco dramatycznym *Wozzeckiem*, z fragmentami wykonywanymi niemal *Sprechstimme*. Mogło to być wynikiem pozostałości po bronchicie, ale ja myślę, że była to świadomie wybrana opcja interpretacyjna, zezwalająca mu na dogłębną, ekspresjonistyczną w psychologicznym ujęciu prezentację powolnego popadania w obłąd w wyniku presji biedy, bezsilności wobec manipulacji jego zwierzchników, zazdrości i mimo wszystko próby zachowania godności ludzkiej.

Hampson był też znakomity w aktorskim ujęciu roli, w wyrażaniu desperacji, fizycznym reagowaniu na scenie na paletę muzycznych barw jego świata skomponowanych przez Berga. W jednym z wywiadów poprzedzających występ w MET Hampson wyraził opinię, że *Wozzeck* to „opera, której Mahler nigdy nie skomponował” i coś z tego podejścia intelektualnego było wyraźnie obecne w jego prezentacji roli.

Marie nie musi brzmieć pięknie. To rola obejmująca szeroki zasięg emocjonalnej ekspresji, a głos ma być przede wszystkim efektywny dramatycznie, więc Deborah Voigt mogła bez problemu podjąć się tej partii. Najlepiej czyli najbardziej wstrząsająco zabrzmiała 10 III choć i kolejne spektakle z udziałem Hampsona były znakomite pod tym względem. Doskonale wycucie konfliktu wewnętrznego postaci, osamotnienia, poczucia winy, nieodpartej seksualnej pasji dla Tambur Majora, frustracji i desperacji, która przejawia się w jej w stosunku do synka. Potrafi ostro go odepchnąć, by potem czule tulić w ramionach, miękko lirycznie czytając mu fragmenty z Biblii. Słyszalne były oczywiście w jej głosie chwiejne w stabilności fragmenty, zbyt ostro „szkliste” i nienajładniejsze w barwie górne tony, ale jako całość była to zapadająca w pamięć interpretacja tej roli. Doskonale wypadł jej duet z Tambur Majorem, który też świetnie poradził sobie z partią, podobnie jak i cała wspomagająca głównych bohaterów obsada.

James Levine rewelacyjnie interpretuje partyturę Berga w niezwykle bogatej ekspresyjności barw, lirycznej jej płynności, precyzji, świetlistej klawirowości, z wewnętrznym, doskonałym dynamicznie rytmem pulsu narastającej tragedii, a dwa *crescenda* poprzedzające końcową scenę są wstrząsające, intensywne w dramatycznej mocy. Atmosfera jaką potrafi wykreować Levine jest do tego stopnia magiczno-magnetyczna, że dwie

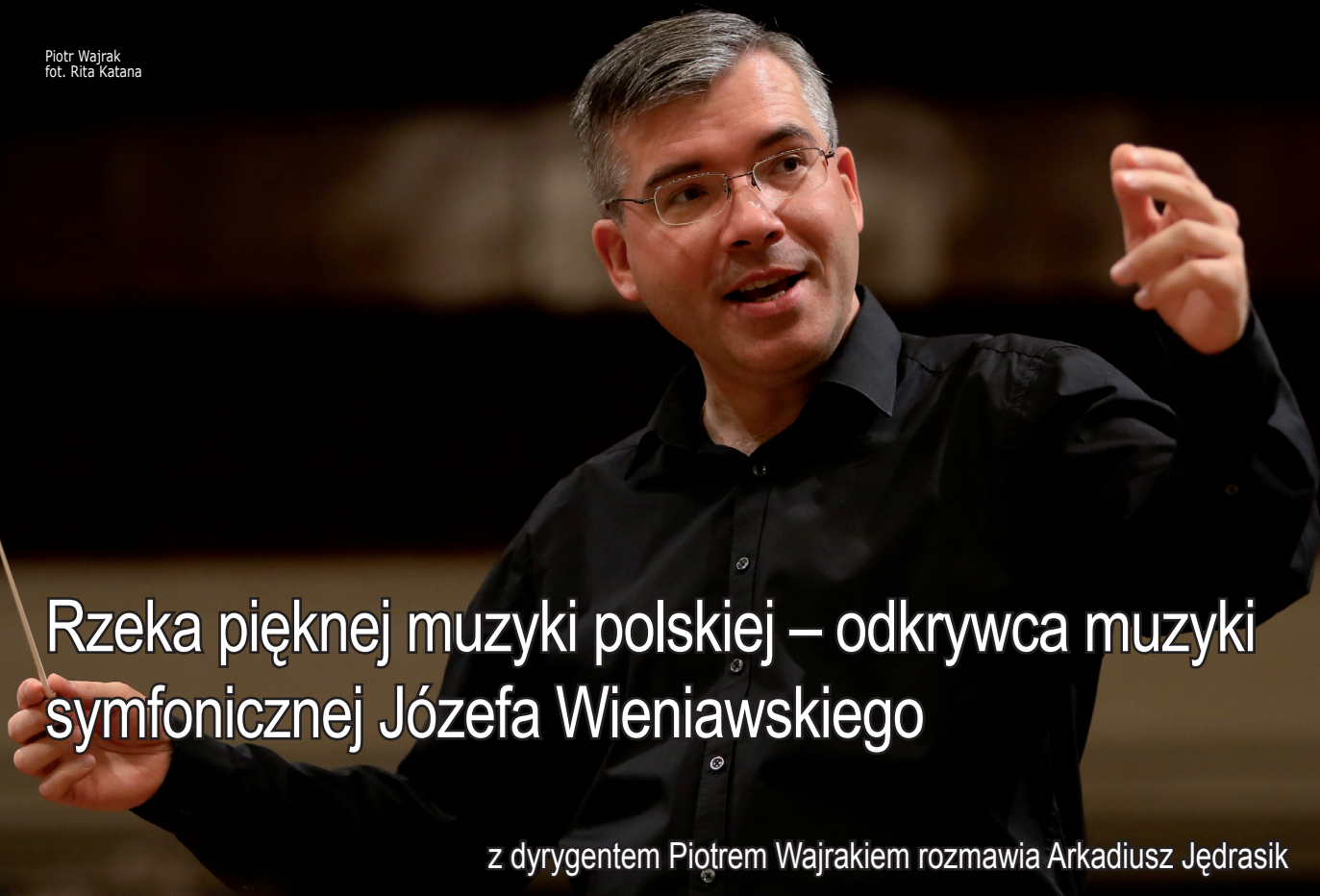


krótkie przerwy w spektaklu, konieczne do zmian dekoracji, nie są odczuwane jako przerwy w muzyce, ale jako zawieszenie akcji muzycznej w ciszy podczas jej prezentacji.

Po każdym spektaklu *Wozzecka* pod jego batutą odnoszę wrażenie, że lepiej tego zagrać nie można i za każdym kolejnym razem Maestro zadziwia mnie

jeszcze genialniejszą, bardziej dogłębną i bardziej, jak się zdaje, wnikliwą w każdym detalu i niuansie prezentacją partytury Berga. Muzycy orkiestry MET w każdym ze słyszanych przez mnie spektakli grali jak w transie w splendorze dźwięku jaki wykreowali dla Levine'a.

Tego trzeba doprawdy doświadczyć na żywo! 🎭



Rzeka pięknej muzyki polskiej – odkrywca muzyki symfonicznej Józefa Wieniawskiego

z dyrygentem Piotrem Wajrakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Kim jest dla pana dyrygent? Jak być dobrym dyrygentem w naszych czasach?

Dyrygent to przewodnik i pomocnik. Człowiek z wyobraźnią, który w ścisłej współpracy z muzykami orkiestry, czy artystami sceny buduje swoją interpretację wykonawczą dzieła muzycznego. Proces ten odbywa się z wykorzystaniem wszelkich technicznych możliwości wydobywania dźwięku, w poszukiwaniu najwłaściwszych efektów brzmieniowych pożądanых w konkretnej realizacji. W momencie wykonania dzieła dyrygent czytelnym gestem organizuje czas, wspomaga artykulację, koryguje dynamikę, czy ogólnie balans barwy i głośności, ale także staje się gwarantem bezpieczeństwa. To bezpieczeństwo w płaszczyźnie zawodowej, wykonawczej, jak i w sferze psychicznej to w moim przekonaniu jeden z kluczowych elementów powodzenia koncertu. Muzyk, który czuje akceptację i zainteresowanie, widzi życzliwe spojrzenie, otrzymuje konkretną pomoc w realizacji partii – odpłaca nieznaną na co dzień barwą dźwięku, zwiększeniem odpowiedzialności i poprawą jakości współpracy wewnątrz każdej z sekcji – a przez to całe zadanie artystyczne zyskuje na jakości. Być dobrym dyrygentem to znać utwór, którym się dyryguje i wiedzieć na czym muzycznie zależy mi w nim. Być dobrym dyrygentem to kreować aurę dźwiękową na podstawie partytury, a nie kopiować interpretację

z płyty, czy You Tube. Poprawiać błędy – no tak, ale najpierw trzeba umieć je znaleźć. Wreszcie budować najlepiej pojętą relację współpracy i współodpowiedzialności każdego członka zespołu za wspólne dzieło.

Co pana skłoniło, by związać życie z muzyką? By zostać dyrygentem?

Pochodzę z rodziny związanej z muzyką. Od wczesnego dzieciństwa miałem kontakt z przyjaciółmi domu – ówczesnymi wielkimi polskimi dyrygentami i solistami. Orkiestrą, jako zespołem dającym najwięcej możliwości brzmieniowych zafascynowałem się w wieku ok. 13 lat. Do dziś to zauroczenie tylko się pogłębia.

Który dyrygent jest panu najbliższy? Który pana najbardziej inspiruje?

Zawód dyrygenta jest zawodem bodaj najtrudniejszym do zdefiniowania i do oceny. Niektórzy mówią, że idą na koncert i wszystko widać. Inni zauważają, że najważniejsze, czyli artystyczne i organizacyjne elementy pracy dyrygenta odbywają się na próbach. Nawet wśród członków orkiestr istnieje duża niejednorodność w sprawie uznania czy dyrygent jest dobry, czy taki sobie. Co jest zasługą dyrygenta, a o czym zdecydował instynkt samozachowawczy zespołu, a może odegrano z nut to, co zrobili poprzednicy? W zakresie techniki dyrygenckiej i pracy z orkiestrą w obszarze uzyskiwania pożądanego brzmienia

niezakwestionowanym dotąd autorytetem pozostaje nieżyjący już profesor Bogusław Madey. Jego rady stały się kamieniami węgielnymi sukcesów mojego dyrygenckiego życia.

Interpretując utwór, dyrygując, na co pan zwraca największą uwagę: barwa dźwięku, rytm, wypuklenie detali, melodii, czy raczej najważniejsza jest całościowa dramaturgia dzieła?

Już wyżej dałem do zrozumienia, że dyrygentura jest dyscypliną wielowymiarową. Wśród cech i zalet kapelmistrza jedną z wiodących musi być umiejętność zwrócenia większej uwagi na ten element dzieła, który w danej chwili wymaga zwiększonej uwagi.

Co jest najważniejsze przy współpracy z solistą instrumentalistą czy śpiewakiem w interpretacji utworu?

Kraży żart, jak to melomani zachwycają się dyrygentem, który tak wspaniale idzie za solistą. Wielkie wyzwanie dla dyrygenta to być z solistą. W tej współpracy najważniejsze zatem, by uważnie słuchać, umiejętnie proponować i dyskretnie pomagać.

Kilka lat temu wyszła płyta z premierowym nagraniem *Koncertu skrzypcowego Zygmunta Stojowskiego*, gdzie solistką była Agnieszka Marucha. Odpowiadał pan jako dyrygent za stronę artystyczną tej interpretacji. Jakie to uczucie

odkrywać i nagrywać premierowo nieznanie powszechnie dzieło, do którego nie ma odnośnika interpretacyjnego?

Emocje przy partyturze są zawsze tak samo gorące. Chcę dotknąć geniuszu kompozytora, rozeznac jego zamierzenie i pomóc mu w jak najkorzystniejszej dźwiękowej materializacji dzieła. Wbrew obiegowej opinii, przygotowanie nagrania nawet znanego polskiego dzieła, to zadanie premierowe. Polskie partytury są najeżone błędami różnego typu. Dziś z zażenowaniem przeglądam wydane materiały sygnowane redakcyjnie przez znane nazwiska świata muzykologii, kompozycji, czy dyrygentury i rozumiem, dlaczego zagraniczne orkiestry nie grają tych dzieł. W cyklu dwóch, trzech prób nie ma czasu na poprawki wysokości dźwięków, czy artykulacji w rozbudowanym dziele symfonicznym. Opracowanie wykonawcze partytury, wraz z korektą materiałów nutowych to podobny do komponowania lub pisania książek wielodniowy, lub wielotygodniowy proces. Ewentualna poprzednia interpretacja dzieła nie może być dla mnie wiążąca, bo to już kradzież pomysłu. Gdy patrzę w partyturę, wiem, co słyszę i chcę to wewnętrzne brzmienie przekazać dalej słuchaczom. Oczywiście tzw. tradycja wykonawcza to zupełnie inna sprawa, wymagająca pochylenia i prawie zawsze uszanowania.

Jak ważne jest zatem partnerstwo w muzyce? Na czym polega według pana?

W środowisku około dyrygenckim krąży wiele powiedzonek niosących w zasadzie jedną myśl: jest się demokratą w kuliarach, a na estradzie już tylko dyktatorem. Takie rozumienie roli dyrygenta jest mi obce, choć trudno wyobrazić sobie, by każdy członek orkiestry samodzielnie ustalał sposób zagrania frazy. Jeśli jednak przyjmiemy pewne wstępne założenia, które można na potrzeby naszej rozmowy nazwać teorią orkiestry, dochodzimy już do partnerstwa. Partnerstwo rozumiane, jako wzajemny szacunek i zrozumienie zasady, że na estradzie spotykają się zawodowcy-muzycy dążący do możliwie doskonałego wykonania dzieła. Właściwa relacja, partnerstwo między dyrygentem a muzykami skutkuje szybkim dojrzywaniem koncepcji, lub jej dostosowaniem do konkretnego zespołu. Przynosi obu stronom poczucie sukcesu i radość uczestnictwa w niezwykłym, metafizycznym wydarzeniu.

Czy dyrygował pan *Koncertem skrzypcowym* podczas publicznej prezentacji koncertowej?

Zarówno *Koncert skrzypcowy*, jak i *Romans* czekają na debiut estradowy ze mną, jako dyrygentem, ale wiem, że utwory były prowadzone przez innych dyrygentów. Cieszy mnie, że mieli oni, choćby do wstępnego zapoznania z dziełami, mój płytowy odnośnik interpretacyjny.

Sporo pan koncertuje, różne orkiestry, różny repertuar, jak pan w takim kontekście sytuuje muzykę Zygmunta Stojowskiego? Jest wartościowa, czy dobrze, że popadła w zapomnienie?

Najtrudniej w sztuce wartościować. Bo musi to być albo akt porywu subiektywnych uczuć, albo wielopłaszczyznowa dysertacja opisująca naukowo teoretyczne i praktyczne elementy dzieła. Najpierw, niewątpliwie, musimy „zapomnieć”, a w zasadzie ocalałe z zawieruchy wojennej i powojennej dzieła przywołać. Przywołać, czyli zredagować, opisać, wydać, wykonać, nagrać. Udostępnić naukowcom i słuchaczom. Działania te winny odbywać się w zorganizowanej formie przez publiczne ośrodki badawcze i artystyczne. Wystarczy powiedzieć, że do dziś nie mamy wydanego *Strasznego dworu*, czy *Halki* Stanisława Moniuszki w formie wolnej od rażących błędów i gotowej do wykonania. Jak więc dziwić się, że o Stojowskim wiemy tak mało? *Koncert skrzypcowy* Stojowskiego chyba uratowaliśmy już od zapomnienia. Polskie Radio w *Dwójce* często nadaje nasze wykonanie.

Niedawno tchnął pan nowe życie w muzykę Józefa Wie-



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE 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
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

niewskiego wraz z Orkiestrą Filharmonii Podkarpackiej. Nagranie, koncert. Skąd ten pomysł?

Gdy pan Jan A. Jarnicki podarował mi partyturę *Symfonii* Józefa Wieniawskiego, a miałem już za sobą wykonanie *Uwertury „Guillaume le Taciturne” (Wilhelm Milczek)* i *Koncertu fortepianowego* z Joanną Ławrynówiczą i Płocką Orkiestrą Symfoniczną poczułem, że muszę możliwie szybko wykonać tę muzykę. Zdecydowały względy historyczne i osobiste. Urodziłem się w Lublinie, kończyłem szkołę jako pianista. Mój brat (podobnie, jak Henryk Wieniawski brat Józefa) jest skrzypkiem. Zależało mi, by jako dyrygent-lublinianin przygotować pierwsze nagranie *Uwertury* i *Symfonii*, które można wzniośle nazwać symbolem artystycznej sztafety pokoleniowej. Realizacja tego zamierzenia nie byłaby możliwa bez poparcia pomysłu przez dyrektor Filharmonii Podkarpackiej prof. Martę Wierzbieniec i bardziej, niż zwykle, wyťažonej pracy muzyków orkiestry tejże Filharmonii.

Co pana zafascynowało w biografii Józefa Wieniawskiego?

Nawet ze współczesnego punktu widzenia ogromne wrażenie robią podróże Józefa Wieniawskiego od Paryża po Moskwę i to bynajmniej w celu nie tylko koncertowym, ale wręcz biznesowym. W Rosji Wieniawski został profesorem Konserwatorium, a także założył własną szkołę, w której uczyło się kilkuset uczniów. Nie przeszkodziło mu to po kilku latach wrócić na zachód Europy i osiąść w Brukseli. Interesujące, że po rozpoczętej w nastoletnim wieku ogólnoeuropejskiej trasie koncertowej ze starszym bratem Henrykiem, pianistę Józefa ciągnęło do komponowania dzieł na fortepian solo i z orkiestrą. Studiował zatem kompozycję w Weimarze i Berlinie. Orkiestrą trzeba było dyrygować – Józef został dyrygentem. Nawet interesował się budową i unowocześnieniem mechaniki fortepianu. Dożył w pełnej aktywności wieku 75 lat. Nam dziś trudno wyobrazić sobie tak intensywne życie bez elektryczności, telefonu i samolotu. A to był XIX w.

Jaka jest muzyka orkiestrowa Józefa Wieniawskiego?

W całym dorobku kompozytorskim Józefa Wieniawskiego dzieła orkiestrowe stanowią niewielką część. Poza *Koncertem fortepianowym* powstały w późnym okresie życia twórcy. Stylistycznie muzyka ta należy do swojej epoki. Wieniawski wykorzystywał pełny zespół orkiestrowy: stosował *divisi* w sekcji smyczkowej, podwójne drzewo, cztery waltornie, dwie trąbki, trzy puźony i tubę (ofiklejdę), a także perkusję. Ciekawostką jest notacja ofiklejdy, jako instrumentu transponującego in B. Dzisiejsi tubiści mają kłopot z szybkim odcyfrowa-

niem materiału. Trąbki są zanotowane w partyturze między fagotami a waltorniami. Materiał melodyczny brzmi oryginalnie, nie słychać bezpośrednich cytatów, czy mimowolnych zapożyczeń. Chwilami skojarzenia kierują nas ku Lisztowi, Brahmsowi, Czajkowskiemu, czy może też Wagnerowi.

Proszę opowiedzieć o *Uwerturze „Wilhelm Milczek”*...

Uwerturę nazwalibyśmy dziełem programowym, nawiązującym do historii ziem dzisiejszego Beneluksu. Osoba Wilhelma I Orańskiego bohatera zmagani politycznych i zbrojnych o jedność i państwowość XVI-wiecznych Niderlandów została uwieczniona nawet w hymnie Holandii. Formalnie dzieło jest formą sonatową z czytelnym wstępem, tematami, repryzą. Ze względu na czas trwania i programowość moglibyśmy kwalifikować je jako poemat symfoniczny. Interesująco brzmi złowrogi motyw wstępu rozjaśniający się w akordy fanfary zapowiadającej niemal królewską rolę bohatera. Pierwszy i drugi temat prowadzony jest w niskich rejestrach smyczkowych, co nadaje motywom tajemniczy i poważny charakter. Instrumentom dętym drewnianym kompozytor powierzył więcej zadań kolorystycznych, niż melodycznych. Uzupełniają one przebiegi smyczkowe i poza epizodem nie pełnią samodzielnego zadania formo- i melo- twórczego. Inaczej instrumenty dęte blaszane: często grają blokowo, fanfarrowo. Potęgują nastrój grozy i mocy.

Jaka jest *Symfonia* Józefa Wieniawskiego? Co to za muzyka? Wartościowa?

Gdyby Wieniawski napisał więcej symfonii, *Symfonii D-dur* nadałbym przydomek *Polska*. Część trzecia oparta jest na swojsko brzmiących motywach ludowych, a finał przekształca się w poloneza w metrum 3/2. Budowa całej symfonii jest klasyczna: część pierwsza to allegro sonatowe, ale w spokojnym tempie pastorałe, w metrum 6/4 – musi być prowadzona na dwa. Ciekawostką i wyzwaniem dla waltornistów jest nieustanne wykorzystanie rogów jako podstawowego instrumentu melodycznego (prowadzenie I tematu) i harmonicznego (pojedyncze nuty uzupełniające pion harmoniczny w różnych miejscach taktu). Ze względu na zastosowanie różnych strojów Wieniawski wpisuje motywy tematyczne w pożądaną tonację w aktualnie potrzebnym głosie. Solowej dyspozycji wymaga się zatem od każdego muzyka w sekcji waltorni. W *Andante cantabile* słyszemy próbę zbudowania wielkiej, romantycznej frazy amoroso, a część rozpoczyna się pięknym solo grupy wiolonczel. Część trzecia *Scherzo*, to utrzymane w metrum trójdzielnym *Presto*, z polskim, ludowym

epizodem w *Trio-Allegretto*. Wreszcie finał, gdzie z ruchu energicznych ósemek w basie wyłania się jakby bohaterski temat wieńczący symfonię i przechodzący we wspomnianego poloneza.

Przy nagraniu płyty orkiestrowej z *Symfonią* i *Uwerturą* Wieniawskiego do pana należało całościowe ujęcie dzieł. I także w całości pana interpretacja i propozycja odczytania dzieł. Co było największą trudnością przy opracowaniu *Symfonii* do nagrania i koncertu?

Koncepcja interpretacyjna i opracowanie wykonawcze to najbardziej twórcze, niezapomniane chwile przy pracy nad nowym dziełem. Najwięcej czasu pochłania poszukiwanie błędów, a także oznaczanie miejsc podobnych, a opracowanych odmiennie, lub niejednoznacznie. Wtedy trzeba poszukiwać intencji kompozytora zaszyfrowanych w partyturze i w duchu tych intencji opracowywać kolejne fragmenty utworu. W przypadku Wieniawskiego stosunkowo wiele korekt dotyczyło warstwy agogicznej. Wydaje mi się, że kompozytor ogólnie określał tempo pozostawiając oczywistą zapewne inicjatywę postromantycznym wykonawcom. Na potrzeby wykonania i nagrania przez współczesną orkiestrę zdecydowałem się na dokładniejsze określenie zmian temp. Również warstwa dynamiczna okazała się niekompletna, szczególnie dla instrumentów blaszanych. Wiele retuszy dotyczyło kotłów, które ze względu na współczesny mechanizm przestrajania mogą wreszcie brzmieć „w tonacji”, a nie tylko realizować uderzenie w przybliżonej, do oczekiwanej, wysokości. Najwięcej czasu pochłania w przygotowaniach koncepcja artykulacji i smyczkowania w sekcji smyczkowej. Etap ten jednak jest najbardziej wdzięczny, gdy naprawdę słyszę ideę, która zrodziła się w wyobraźni.

Jak pan sytuuje *Symfonię* Wieniawskiego w konfrontacji z dziełami romantycznych kompozytorów?

Zaskoczyło mnie, że kompozycje Wieniawskiego są autonomiczne i autorskie. Słychać ogólne zakorzenienie w postromantycznej konwencji melodycznej i instrumentacyjnej, ale w warstwie melodycznej i metrycznej znać oryginalną inwencję twórcy. O tym, że muzyka symfoniczna Wieniawskiego znikła z codziennych repertuarów orkiestrowych zdecydowała być może pewna nieporadność kompozytora w zakresie tzw. pracy przetworzeniowo-wariacyjnej i takie usterki instrumentacyjne, które współczesnym kompozytorowi Lisztowi, Saint-Saënsowi, Wagnerowi, Czajkowskiemu, a o Brahmsie nie wspomnę, już się nie zdarzały. Moniuszkę, jak wiadomo, niemal całkowicie przeinstrumentowano w I poł. XX w. Gdyby tak wydać Wieniaw-

skiego z niewielkimi, opisanymi w komentarzu retuszami, wróciłby on pełnoprawnie do programów koncertowych!!!

Jak publiczność odebrała wasz koncert i prezentację tej muzyki?

Przyjęcie przez rzeszowską publiczność było nadspodziewanie życzliwe. Podczas jednego wieczoru zaprezentowaliśmy *Uwerturę* i *Symfonię*. W normalnym koncercie abonamentowym takie nagromadzenie premier to eksperyment godny najlepiej osłuchanego grona melomanów. Oklaski po *Symfonii* sugerowały, że gdyby wykonać ją znowu za jakiś czas, kolejne koncerty mogłyby kończyć się bisem. Oklaski widowni były naszą: muzyków i moją, natychmiastową nagrodą za trud przygotowania i wykonania „surowego” dzieła.

Mówi się powszechnie, że trudno jest wstawić do repertuaru koncertów mało znany czy wręcz zapomniany repertuar. Boją się go dyrektorzy filharmonii, mówi się, że melomani nie lubią takiego repertuaru, bo ważna jest muzyka z żelaznego repertuaru, ta najbardziej znana. A pan jednak wprowadza do repertuaru odkrycia muzyczne...

Mam za sobą doświadczenia dyrektorskie z Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej i wiem, że umiejętne wprowadzanie do repertuaru dzieł mniej znanych, czy w ogóle nieznanymi przynosi zwiększone zainteresowanie publiczności orkiestrą. Ludzie zaczynają dyskutować, porównywać, a przede wszystkim poznają szeroko pojętą kulturę muzyczną Polski i Europy. Nie ma tu miejsca na szczegółowy opis moich ówczesnych działań, ale zaznaczę, że prowadzona polityka repertuarowa została z uznaniem dostrzeżona przez prasę i krytyków olsztyńskiego rynku kultury.

Należy pan w ten sposób do nielicznego grona polskich dyrygentów odkrywców i promotorów zapomnianych polskich skarbów. Jakie to uczucie?

Przede wszystkim konfuzja, że słyszę taki, moim zdaniem nadmierny, komplement. Postrzegam swoje zadanie, jako zawodową powinność, jako niezbędne ogniwo przemieniające partyturę we wra-

żenie akustyczno-wizualne w filozoficznym, ingardenowskim łańcuchu spinającym tożsamość dzieła między zapisem kompozytora a umysłem i duszą słuchacza.

Jaka muzyka jest najbliższa pana sercu? Który kompozytor jest ulubionym?

W swoim życiu dyrygenckim miałem ogromny przywilej głęboko wniknąć w symfonię, operę i balet. W każdej z tych

Czy oprócz muzyki ma pan czas na inne zainteresowania, hobby?

Niestety czasu na hobby mam coraz mniej, ale nieustannie wiążę hobby z codziennością. Dzięki współpracy, jako trener biznesu, z Instytutem Skutecznego Działania interesuję się m.in. transpozycją znanego w korporacjach zarządzania zasobami ludzkimi w realia polskich instytucji kultury. Bliskie jest mi prawo cywilne,

Piotr Wajrak
fot. Rita Katana



dziejzin czuję się blisko Piękną, a artyści uznają mnie za „swojego”. To brzmi jak laurka, a w rzeczywistości odbieram tę swoją życiową drogę jako wyzwanie i zobowiązanie. Dla wszystkiego, co robię, mam zatem podejście sługi, który ma pomóc muzyce w jej jak najlepszym odbiorze. Jeśli jestem zatopiony w dźwięku, wśród życzliwych i pomocnych muzyków orkiestry, czuję się jak ryba w wodzie.

Jakie są pana dalsze plany artystyczne?

Właśnie otworzyłem XXI Bydgoski Festiwal Operowy premierą *Księżniczki czardasza*, w maju zadebiutowałem w Teatrze Wielkim w Łodzi baletową premierą *Oniegin* do muzyki Piotra Czajkowskiego, następnie poprowadziłem w Krakowie galę operetkową oraz *Orfeusza i Eurydykę* Ch. W. Glucka w Operze Krakowskiej, a kończę sezon *My Fair Lady* i *Księżniczką czardasza* w Operze Nova w Bydgoszczy.

bankowość i zarządzanie nieruchomościami, jestem także sternikiem jachtowym i motorowodnym. Zdaje się w pierwszej chwili, że to takie matematyczne, dalekie od artystycznej ekspresyjności dziedziny życia, ale po chwili namysłu przyznamy, że menedżerskie aspekty życia dyrygenta, dyrektora i organizatora zyskują, jeśli podbudować je nieintuicyjną, ale konkretną, sprawdzoną wiedzą i doświadczeniem. Nowym doświadczeniem stał się dla mnie kontakt z publicznością poprzez medium elektroniczne. Stronę facebook.com/Piotr-Wajrak odwiedza coraz więcej gości, dając dowód zainteresowania moją fascynującą dyscypliną zawodową.

Proszę zachęcić melomanów i muzyków do zapoznania się z muzyką symfoniczną Józefa Wieniawskiego...

Wyłączmy uprzedzenia. Włączmy płytę. Z głośników popłynie rzeka wrażeń. To lepsze, niż najwspanialsze opowiadanie.

Dziękuję za rozmowę. 🎧

Joseph Christoph Kessler romantyk fortepianu i mistrz miniatury

z pianistką Magdaleną Brzozowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czym jest dla pani muzyka?

Muzyka to sposób przekazywania emocji i przeżyć, to język, za pomocą którego kompozytor rozmawia z wykonawcą, a wykonawca ze słuchaczem.

Kiedy odnalazła pani w sobie pragnienie zostania pianistką?

Od dzieciństwa interesowała mnie sztuka, nie tylko muzyka, również malarstwo, rzeźba. Bardzo lubiłam rysować i malować. Z kolei moja starsza kuzynka uczyła się gry na skrzypcach, a mnie pasjonowało stojące u niej pianino. Bardzo męczyłam rodziców, aby też kupili mi taki instrument. I tak się zaczęło... Natomiast świadoma decyzja przyszła w szkole średniej, gdy uczyłam w Szkole im. Józefa Elsnera na ul. Miodowej, głównie dzięki mojej wspaniałej profesorce, Annie Radziwonowicz, która pogłębiła moją pasję i odkryła niesamowite rzeczy w muzyce i fortepianie. Studia były już konsekwencją tego wyboru...

Debiutuje pani nagraniem *Preludiów op. 31* i *Etiud op. 20, wol. 1* Josepha Christopa Kesslera. Kim był ten mało dziś znany pianista i kompozytor?

To rzeczywiście zapomniana postać, ale swego czasu, w XIX w., był znanym pianistą i kompozytorem. Urodzony w 1800 r. w Augsburgu, dużą część swego życia spędził na ziemiach polskich we Lwowie i w Krakowie oraz ok. 1830 r. w Warszawie. Znał Fryderyka Chopina, Jana Nepomucena Hummła i innych działających wówczas

kompozytorów. Grywali razem na koncertach. We Lwowie Kessler działał bardzo aktywnie w życiu społecznym, organizował poranki muzyczne, był członkiem Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego. Ostatnie lata życia spędził w Wiedniu, gdzie również był ceniony jako kompozytor i nauczyciel. Pozostawił po sobie sporo miniatur fortepianowych: *Preludia* op. 31, kilka zbiorów etiud, nokturny, mazurki, polonezy, *Rondo grazioso*. Nie do wszystkich utworów jeszcze udało mi się dotrzeć, ale mam nadzieję, że tak się stanie.

Co panią skłoniło, by nagrać jego utwory?

Przypadkiem trafiłam na wydane niedawno przez PWM *Preludia* op. 31. Zaczęłam je grać i okazały się ciekawe, wirtuozowskie i dość niebanalne. Zaczęłam więc szukać informacji o kompozytorze i innych jego utworów. W ten sposób dotarłam do *Etiud* op. 20 i niektórych miniatur. Pomyślałam, że można by te dzieła udostępnić publiczności. Tak narodził się pomysł nagrania płyty. Ale moje poszukiwania edycji nutowych, przeważnie XIX-wiecznych, wciąż trwają.

Jaka to muzyka: *Preludia* i *Etiudy Kesslera*?

To muzyka romantyczna, wykorzystująca wszechstronne możliwości fortepianu. *Preludia* ujęte w cykl są niezwyklejmi miniaturami, w różnych tonacjach i odcieniach emocjonalnych. Przeważa jednak błyskotliwy styl brillant, w którym utrzymane są

również wczesne dzieła Fryderyka Chopina i Marii Szymanowskiej. Natomiast *Etiudy* dedykowane Hummlowi to wymagające technicznie utwory, oparte na różnych problemach, jak rozłożone pasaże w lewej bądź prawej ręce, oktawy, krzyżowanie rąk, technika gamowa. Każda etiuda rozwija inny problem, oczywiście pozostając przy tym pełnowartościowym dziełem. Ciekawostką jest, że Chopin zaczął pisać swoje etiudy prawdopodobnie w wyniku bezpośredniej inspiracji etiudami Kesslera. Można odnaleźć wiele analogii pomiędzy utworami Kesslera i Chopina, natomiast *Etiuda As-dur* op. 25 nr 1 Chopina to bliźniacza siostra *Etiudy As-dur* op. 20 nr 9 Kesslera.

Czy pani nagranie jest premierowym?

Tak, to bez wątpienia nagranie premierowe... Nie znam żadnych wcześniejszych nagrań muzyki Kesslera.

Jak odnalazła pani właściwy klucz do interpretacji utworów Kesslera? *Preludia* Kessler zadedykował Chopinowi a *Etiudy* Hummlowi – czy takie dedykacje pomagają w interpretacji?

Według mnie kluczem do interpretacji tych utworów jest idiom muzyki romantycznej. Wiemy, że pierwsza połowa XIX w. to wiek fortepianu. W tym czasie sporo eksperymentowano z tym instrumentem, poszerzano jego możliwości, pisano dużo etiud i innych miniatur. Fortepian był ukochanym instrumentem salonów arystokratycznych,



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

NOWOŚĆ



Joseph Christoph Kessler
1800 – 1872

24 Préludes op. 31
12 Études op. 20, vol. I

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

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

mieszkańskich i artystycznych... Miałam to na uwadze. Dedykacje rzeczywiście pomagają. Grając *Preludia*, myślałam o *Preludiach* Chopina, z *Etiud* starałam się wydobyć wszelkie wirtuozowskie elementy. Myślę, że wirtuozeria przeważa w tych utworach, aczkolwiek niektóre *Preludia* i ostatnia *Etiuda* dają możliwość ukazania prowadzenia frazy cantabile oraz romantycznego rubato.

W komentarzu do płyty pisze pani, że Kessler jest zapomnianym kompozytorem. Podobny los spotkał Chopina,

Magdalena Brzózowska
 fot. Barbara Piotrowska



k którego wiele dzieł było zapomnianych, a ich rangę przywróciły Konkursy Chopinowskie. Swoją płytą chce pani dać szansę zaistnienia muzyce Kesslera wśród melomanów?

Chciałabym, żeby sobie o nim przypomniano. Nie twierdzę, że muzyka Kesslera dorównuje rangą muzyce Chopina. Ale myślę, że z całą pewnością utwory Kesslera mogą pojawiać się na estradach, wiele z nich ma też walory edukacyjne. Dla wielu melomanów interesujące może być porównanie utworów Kesslera i Chopina, wyszukiwanie u Kesslera tych motywów,

podobieństw i fraz, które znają z muzyki Chopina. Nie żyjemy w próżni i dzieło Chopina też nie mogłoby się rozwinąć bez kompozytorów takich, jak Kessler, Hummel, Field czy nasza rodzima Maria Szymanowska.

Kto z legendarnych pianistek i pianistów jest dla pani mentorem i ikoną?

Zawsze uwielbiałam pełne temperamentu wykonania Marthy Argerich. Było wielu wspaniałych pianistów, od których można się sporo nauczyć: Solomon, Szura Czerkaski, Dinu Lipatti, Arturo Benedetti Michelangeli. Wielkie wrażenie zrobiło na mnie pierwsze wysłuchanie etiud Chopina w wykonaniu Czerkaskiego oraz muzyka Debussy'ego w interpretacji Michelangelego.

Jest pani pianistką, a także pedagogiem. Co jest najważniejsze przy kształtowaniu osobowości młodych adeptów zgłębiających tajniki warsztatu pianistycznego?

To wszystko zależy, na jakim etapie nauczenia jesteśmy. Myślę jednak, że najważniejsze jest zainteresowanie uczniów muzyką, miłość do niej, a następnie sprawy warsztatowe, na których jednak można się skupić dopiero, mając na uwadze wyższy cel: ukazanie innym piękną granych utworów, próbę przekazania intencji kompozytora. Bez miłości do sztuki trudno nakłonić uczniów do naprawdę ciężkiej, niewdzięcznej nieraz pracy, związanej z przy-

gotowaniem trudnych utworów.

Oprócz kariery solowej jest pani też kameralistką. Co jest najistotniejsze w partnerstwie muzycznym w wykonywaniu muzyki kameralnej?

Wzajemne zrozumienie, podobnie odczuwane emocje... Najlepiej, gdy z osobą, z którą gramy, łączy nas przyjaźń. Oczywiście na etapie przygotowania utworów dużo się rozmawia, ustala pewne rzeczy. Potem na estradzie trzeba już tylko się poddać nastrojowi i działać razem. Miłe jest to, że nie jest się na estradzie samemu, można się wzajemnie wspierać. To jest bardzo ważne.

Jest pani laureatką wielu konkursów muzycznych, pani uczniowie też uczestniczą w konkursach. Takie konkursy pomagają w karierze? Co młody artysta zyskuje stając w konkursowe szranki?

Dzisiaj trudno wyobrazić sobie karierę muzyczną młodego człowieka bez udziału w konkursach. Takie nastąpiły czasy. Niektórzy uczniowie wręcz „kolekcjonują” konkursy i nagrody... Oczywiście dzięki nagrodom łatwiej zostać zauważonym, poznać odpowiednie osoby, dostać zaproszenie na koncert. Szczególnie laureaci prestiżowych konkursów mają ułatwioną drogę. Aczkolwiek przede wszystkim liczy się samo przygotowanie do konkursu i to, co się na nim zdobywa bez względu na wynik, czyli: praktyka estradową, obycie estradowe, czego nie można się nauczyć bez grania publicznego i odrobiny adrenaliny. Konkursy mobilizują do nauki nowego repertuaru i umożliwiają porównanie swojej gry z grą innych, pozwalają na odnalezienie się pośród innych muzyków. Oczywiście jeżeli zachowa się zdrowe podejście do tematu.

Muzyka Kesslera jest pani debiutem płytowym. A oprócz Kesslera muzyka, których kompozytorów jest pani najbliższa?

Lubię muzykę okresu romantycznego, od późnych utworów Ludwiga van Beethovena po muzykę Sergiusza Rachmaninowa. Bardzo też cenię sobie muzykę francuską, przede wszystkim francuskiego impresjonizmu: Debussy'ego, Faurégo i Poulenca. Uwielbiam kreować rozmaite dźwiękowe klimaty i przestrzenie, subtelności, których dużo w tej muzyce, zresztą swoją pracę magisterską poświęciłam Debussy'emu.

Jakie są pani pozamuzyczne pasje?

Sztuka: malarstwo i architektura (uwielbiam gotyk, szczególnie zachodni), historia średniowiecza, literatura, a moją wielką pasją są podróże. Sporą część świata udało mi się już zwiedzić, ale jeszcze dużo przede mną. Najlepiej, gdy podróże łączą się z muzyką...

Czy ma pani w planach kolejne nagrania płytowe?

Prawdopodobnie kiedyś wezmę się za kontynuację nagrania muzyki Kesslera, zostało jeszcze sporo etiud i miniatur. Nie ukrywam, że chciałabym też nagrać płytę z muzyką Debussy'ego bądź Poulenca. Gdy gram za granicą, padają też pytania o płytę z muzyką polską. Więc może kolejna płyta będzie z utworami Chopina, Szymanowskiego i Lutosławskiego?

Dziękuję za rozmowę.®

Rolando Villazón

Arie koncertowe Mozarta

Stefan Banasiak

O swojej najnowszej płycie meksykański tenor mówi: „W tych ariach znajduje się prawdziwy skarb, na który natrafiłem przypadkowo. Szukając w sklepie muzycznym partytur *Don Juana* i *Così fan tutte* natrafiłem na wydanie arii koncertowych Mozarta dla tenora. Od razu pomyślałem sobie, że mogłoby to być tematem nagrania. Nieco później, w Covent Garden, w maju 2011 r., śpiewałem pod dyktando Antonia Pappana rolę tytułową Werthera Masseneta. Skorzystałem z okazji, by zaproponować mu nagranie tych arii ze mną”.

„*Se al labbro* zasługuje na osobne miejsce wśród najbardziej znanych arii Mozarta”, uznaje Villazón. Każda z arii koncertowych, napisana w określonym momencie kariery kompozytora, miała szczególny cel. Rolando Villazón miał wiele przyjemności w tej podróży odkrywającej nieznanne tereny mozartowskie: „Według mnie, chodziło o nowego Mozarta, to nie było to samo, co zaśpiewać na przykład *Il mio tesoro* (*Don Juan*), słyszeliśmy tyle wspaniałych interpretacji tej arii w wykonaniu wielkich tenorów i wielkich dyrygentów. Mozart pobudza osobowość śpiewaka w tych ariach, podobnie zresztą jak we wszystkim, co skomponował, w jakiegokolwiek formie. Chce z pewnością, by został zachowany styl, ale nie chce, żeby pozostać anonimowym. Chce, żeby się temu oddać. W jednym ze swych listów mówi zresztą, że to śpiewak wskazuje mu charakter muzyki, którą komponuje”.

Tę przyjemność odkrywania dzieli z nim dyrygent Antonio Pappano: „Wiele z tych arii Mozart napisał, gdy był bardzo młody, inny niż ten, którego znamy, mają więc swoją własną tożsamość. Wyróżnia je wspaniała energia, śpiewak i orkiestra muszą do nich podejść z dużą werwą. Jest z pewnością dokładność

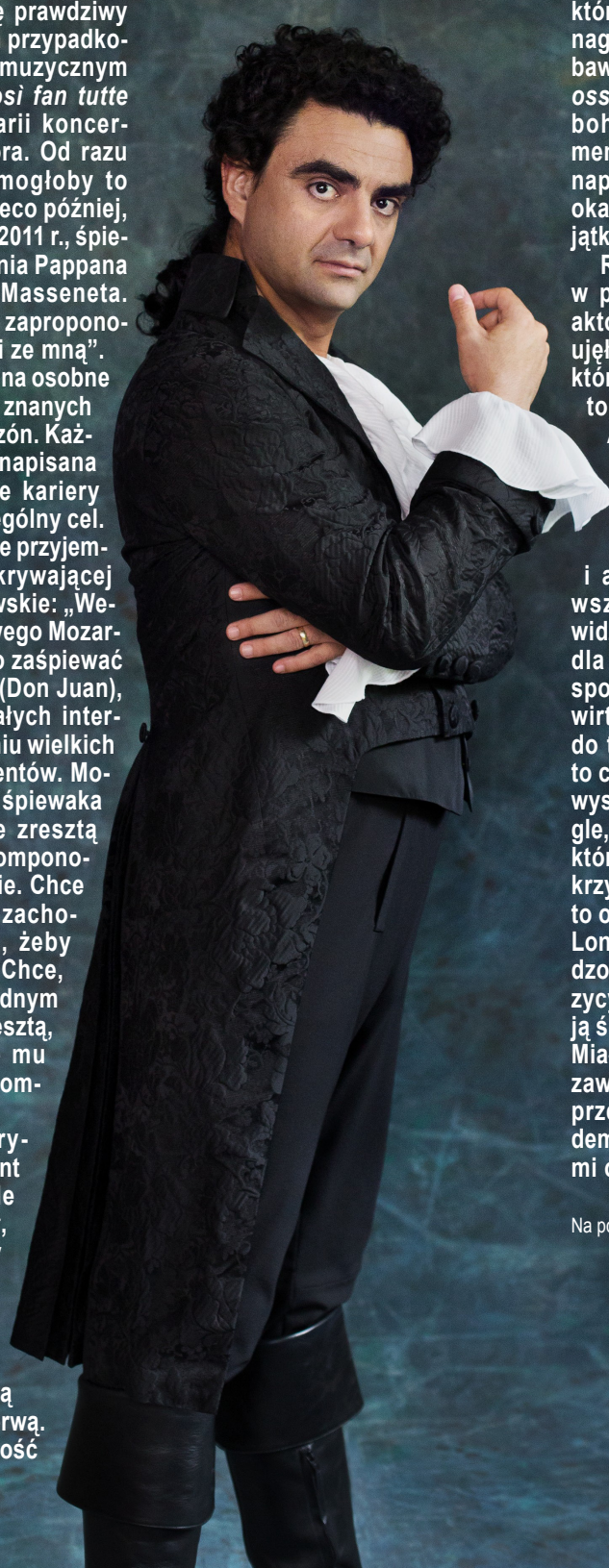
i dyscyplina w tej muzyce, ale trzeba odnaleźć wolność, nowość i młodość, które ją cechują. Jedną z radości tego nagrania było usłyszeć, jak Rolando bawi się w ariach komicznych. W *Con ossequio*, *con rispetto*, na przykład, bohater wygłasza głośno komplementy, a potem, na stronie mówi co naprawdę myśli. Dało to Rollandowi okazję do zaprezentowanie jego wyjątkowego wyczucia komedii”.

Rolando Villazón korzysta z tego w pełni, by udowodnić swój talent aktorski. Jednak to, co najbardziej go ujęło, to szeroka paleta charakterów, które proponują te arie, każda z nich to dla wykonawcy nowe wyzwanie.

A ten tenor nie należy do tych, którzy ich unikają: „Śpiewak musi poszukiwać w swoim głosie barw, które ożywią muzykę.

Ważny na przykład recytatywy i arie *Misero! O sogno*. Jest tam wszystko. Z technicznego punktu widzenia ten utwór stanowi wyzwanie dla śpiewaka na wszystkie możliwe sposoby: w pasażu, messa di voce, wirtuozeria, interpretacja, podejście do tekstu... i te wysokie dźwięki! Ale to co jest dobrego u Mozarta, to to, że wysoka nuta nie pojawia się ot, tak nagle, bing! To po prostu inna nuta, przez którą trzeba przejść, żeby przedłużyć krzywą melodyczną, legato. Stanowi to oczywiście ogromne wyzwanie, ale London Symphony Orchestra była bardzo pomocna w tym względzie; ci muzycy słuchają, poszukują współpracują ściśle ze śpiewakiem i dyrygentem. Miałem cudowne uczucie, jakbym był zawieszony na wspaniałej linii granej przez orkiestrę. Pod każdym względem, śpiewanie tej muzyki dostarczyło mi ogromnej przyjemności”.

Na podstawie materiałów prasowych DG



Ćwierć wieku w duecie: srebrny jubileusz Anne-Sophie Mutter i Lamberta Orkisa

Dorota Staszekiewicz

W grudniu ubiegłego roku Mutter i Orkisa obchodzili 25. rocznicę debiutu w nowojorskiej Carnegie Hall – z tej okazji w jednej z najsynniejszych sal koncertowych świata po raz pierwszy zabrzmiały *La Follia* Pendereckiego i *II Sonata skrzypcowa* Previna. „Genialna skrzypaczka Anne-Sophie Mutter posiada dar zestawiania ze sobą współczesnych i klasycznych utworów w ten sposób, że wydobywa blask zarówno jednych, jak i drugich – pisano w *The New York Times* po tym wydarzeniu – a ekscytujące relacje pomiędzy starym i nowym sprawiają, że ta muzyka po prostu żyje”. Publiczność przyjęła wykonawczynię owacjami na stojąco, co (jak zauważył m.in. obecny podczas premiery swojego utworu Krzysztof Penderecki) rzadko zdarza się na koncertach utworów współczesnych w miejscu tak obarczonym tradycją, jak Carnegie Hall.

Solowa, wirtuozowska *La Follia* powstała z okazji jubileuszu 50. urodzin Anne-Sophie Mutter, która według polskiego kompozytora jest obecnie „największą skrzypaczką na świecie”. Mutter uważa, że utwór ten „w kompleksowości swej muzycznej ewolucji dorównuje Picassowi”, gdy tymczasem sonatę Previna Orkisa ocenia jako napisaną z przymrużeniem oka. „Ostatnia część tego utworu jest pełna żartów i humoru – tych rzeczy, których często brakuje nowej muzyce. André pisze przystępnie, ale jego muzyka brzmi świeżo

i nowoczesnie. W przeciwieństwie do jego kolegów, on po prostu nie bierze samego siebie na poważnie” – żartuje pianista.

Obydwie kompozycje zabrzmiały wielokrotnie podczas promującej *Silver Album* europejskiej trasy koncertowej, którą Anne-Sophie i Lambert rozpoczęli w maju koncertem w Essen. Zakończenie *tournee* zaplanowano na wrzesień w Lucernie, a oprócz kompozycji Previna i Pendereckiego w programie występów znalazły się ulubione klasyki obojga instrumentalistów

Pierwszy koncert zagraли w 1988 r. i od tamtej pory wciąż pojawiają się razem na scenie. 25-lecie tej idealnej harmonii Anne-Sophie Mutter i Lambert Orkisa uczcili wspólnym tournée i wydaniem płyty. Oczekiwany na całym świecie *Silver Album* zawiera dwa nowe utwory skomponowane przez André Previna i Krzysztofa Pendereckiego, a promująca krążek trasa koncertowa wiodzie przez Niemcy, Francję, Austrię i Szwajcarię.

– *Sonata e-moll* W. A. Mozarta i *Sonata Kreutzerowska* L. van Beethovena.

„Miałam szczęście, że spotkałam Lamberta” – mówi Anne-Sophie, której pianistę przedstawił Mściśław Rostropowicz, sam współpracujący z Orkiskiem przez kilkanaście lat. Kiedy ona i Orkisa wystąpili razem po raz pierwszy (zdarzyło się to podczas recitalu w Stanach Zjednoczonych, w grudniu 1988 r.), od razu wiedzieli, że będą kontynuować współpracę. Trudno wyrazić to słowami, ale według Mutter takie powinowactwo dusz albo po prostu istnieje,

albo go wcale nie ma – na szczęście w ich przypadku łatwo dało się je odkryć.

To, że się od siebie różnią, działa tylko na korzyść duetu ponieważ każde z nich wnosi do wspólnych występów coś nowego. Poza działalnością na polu muzyki kameralnej, Mutter słynie z wykonania współczesnych utworów, które często dedykują jej żyjący kompozytorzy, Orkisa to mistrz gry na dawnych instrumentach (choć specjalizuje się także w nowej muzyce). Także w życiu prywatnym są inni – na przykład ona uwielbia psy, on koty. Na próbach spierają się w kwestiach polityki i religii, ale w kwestiach muzycznych pozostają zgodni – dlatego wciąż grają razem. Orkisa mówi: „lubimy się nawzajem, lubimy swoją grę i lubimy swoje towarzystwo” i dokładnie taki jest przepis na długą, udaną współpracę.

„Oprócz mojego brata i mojego męża nie znam nikogo mniej humorzystego od Lamberta. Niestety, nie mogę powiedzieć tego o sobie” – śmieje się Anne-Sophie. „Kiedy jestem głodna i nie dostanę czegoś do jedzenia, sprawy przybierają zły obrót, a Lambert cierpi wtedy bardziej niż ja” – mówi skrzypaczka, a Orkisa natychmiast prostuje – „mogę cierpieć ze względu na fortepian, ale nigdy z jej powodu!”.

Podczas dwudziestu lat wspólnego grania wykonywali kompozycje różnych kompozytorów, w tym Francka, Debussy'ego, Faurégo, Schumanna, Brahmsa, Kreislera, Prokofiewa, Respighiego, We-

berna i George Crumba. Przez długi czas w przygotowywaniu programów duetu miała swój udział Aida Stucki (zmarła w 2011 r. szwajcarska skrzypaczka, nauczycielka Mutter). Największą sławę przyniosły im projekty związane z cyklami utworów Beethovena i Mozarta. „Większość z tych sonat była dla nas nowa, dlatego mogły nas zaskoczyć. Szczerze mówiąc, bałem się

bardziej niż takich, którzy grzecznie zostają z tyłu” – przyznaje skrzypaczka. Jak mówi, w przypadku muzyki kameralnej to jeszcze ważniejsze, by dzielić się własnymi doświadczeniami: „Chętnie uczę się od innych, ale jest to możliwe tylko wtedy, kiedy ktoś wie o danym dziele więcej ode mnie albo ma na jego temat inne zdanie – tak jest w przypadku Lamberta”.

zyn *Le Monde de la Musique*). Wydany w maju dwupłyty *Silver Album*, oprócz premierowych *La Follie* i *II Sonaty*, zawiera także perełki z repertuaru pary instrumentalistów, jak *Beau Soir* Debussy'ego w aranżacji Jaschy Heifetza czy *Kaprys wiedeński* Kreislera, a także *Méditation* z *Thaïs* Masseneta, nowe nagranie *Pièce en forme de Habanera* Ravela, fragmenty

Anne-Sophie Mutter i Lamberta Orkisa
fot. Dario Acosta/DG



Mozarta. Anne-Sophie bardzo mi pomogła, a po przeczytaniu listów kompozytora stało się oczywiste, że trzeba opowiedzieć te niesamowite historie” – wspomina Lambert.

Anne-Sophie Mutter słynie z tego, że zawsze wybiera pracę z dyrygentami, którzy bronią swojego zdania na temat interpretacji utworu. „Cenię ich o wiele

Jak wiadomo, Mutter i Orkis nie tylko grają razem „na żywo” w najbardziej prestiżowych salach świata, ale rejestrują kasowe, nagradzane płyty dla wytwórni Deutsche Grammophon (ich album z sonatami Beethovena na skrzypce i fortepian został wyróżniony Grammy Award, a sonaty Mozarta docenił francuski maga-

sonat Beethovena, Faurégo, Mozarta, Brahmsa oraz tańce węgierskie tego ostatniego. Słuchając kolejnego dowodu na istnienie duetu idealnego, życzymy Anne-Sophie i Lambertowi następnych dwudziestu pięciu lat równie owocnej współpracy.🎻

Ogród Pana Rameau

rozmowa z Wiliamem Christie i Paulem Agnew



Paule Agnew
fot. Denis Rouvre

Wiosną tego roku w nowym wydawnictwie Les Éditions Arts Florissants założonym przez Williama Christie ukazał się interesujący album zatytułowany *Le Jardin de Monsieur Rameau*. To kolejny dyrygent, który dla swoich nagrań założył własną firmę. Cechą charakterystyczną, swoistym wyróżnikiem płyt firmowanych przez *Les Éditions Arts Florissants* jest pieczołowite wydanie albumów. Przy pierwszym zetknięciu uderza piękne tekturowe pudełko powleczone welurową folią. W środku płyty wydane jako digipak oraz dwie książeczki: jedna z prezentacją nagrania, komentarzami a druga z napisanym specjalnie do każdego albumu opowiadaniem przez jednego z wziętych autorów. Poniżej prezentujemy rozmowę z Wiliamem Christie i Paulem Agnew o ich nowym projekcie, który poja-

wił się na rynku w postaci tak eleganckiego wydawnictwa.

Jak spogląda pan na Jardin des Voix w świetle tournée i waszego nowego nagrania?

[WC]: To co mnie zachwyca, to sukces jaki odnieśliśmy na ludzkiej płaszczyźnie. Sześciokrotnie udało nam się zgromadzić od sześciu do dziesięciu śpiewaków w tym samym przedsięwzięciu. Niezależnie od walorów muzycznych, które chcieliśmy rozwinąć u naszych laureatów, przy każdej edycji tworzymy zespół, którego zaangażowanie artystyczne w duchu charakterystycznym dla *Les Arts Florissants* możemy z dumą pokazać.

[PA]: Rzeczywiście, idea wspólnoty jest dla nas bardzo ważna. Generalnie jakość śpiewaków nie jest optymalna.

Rekrutujemy solistów, którzy, jak sama nazwa wskazuje, śpiewali dużo solo. Tak więc technika zespołowa, która wymaga pracy nad dokładnością, ale także na zbieżności ekspresji, przygotowuje bardzo dobrych śpiewaków, którzy będą się czuli swobodnie zarówno w madrygałach jak i w dziełach Mozarta.

Co młodemu śpiewakowi daje Jardin des Voix, oprócz tego, że projekt ten jest środkiem do osiągnięcia celu w jego karierze?

[WC]: Na świecie jest wiele akademii, ale prawie wszystkie przeznaczone są do tego, by przydzielić określoną rolę – szuka się Masetta lub Gildy – czy też, by wyróżnić śpiewaka w określonym repertuarze – melodia lub operetka. Od początku chciałem, żeby Jardin des Voix działał na innych zasadach. Jeśli nawet dla muzyki zespołowej mamy oczekiwania w zakresie rejestru, wybraliśmy każdy głos ze względu na jego własne cechy. Słuchamy także każdej osobowości i staramy się uchwycić jej cechy charak-

teru; świeżość, zamiłowanie do wspólnej pracy i swobodę wobec posiadanego wykształcenia.

Dlaczego Rameau jest w samym środku tego programu?

[WC]: Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw wspomnieć o aktualnym stanie tradycji, stylu i praktyk wykonawczych tego kompozytora. Wszędzie, zaczynając od Paryskiego Konserwatorium na Nowojorskiej Juillard School kończąc, śpiewacy jak i nauczyciele są zgodni co do tego, że śpiew francuski jest trudny, jeszcze trudniejszy, gdy chodzi o muzykę dawną. Dlaczego? Ponieważ technika nauczana w szkołach, z konieczności ogólna i skierowana na wielki repertuar, nie przygotowuje do tego, aby ukazać ekspresyjność, tak szczególną dla tej muzyki. Ekspresyjności

tej nie można jednak oddzielić od języka, wymaga także badania i asymilacji elementów stylu, następującej po zasadniczej pracy muzykologicznej. Tak więc, jeśli nie jesteśmy świadomi najważniejszego charakteru ekspresyjności, muzyka ta traci swoją moc komunikacyjną i całą swoją skuteczność. Dla Les Arts Florissants, przy okazji obchodów roku Rameau w 2014 r., chodzi więc o to, by nieść wysoko sztandar wymowy muzycznej. Naszą misją, dzięki Paulowi, który stworzył program tej edycji, jest zaproponowanie pięknego wachlarza dzieł muzycznych z XVIII w. wokół Rameau.

Na jaką wędrówkę muzyczną zaprasza ten program?

[PA]: Chcieliśmy umieścić Rameau i jego okres twórczości w jego kontekście prezentując rezonanse jego twórczości w epoce klasycyzmu, która przeszła przez tak znaczące zmiany. Zaczynamy od *Jephthé* Montéclaira, dzieła, które Rameau usłyszał zanim w 1733 r. napisał *Hippolyte et Aricie*, swą pierwszą operę. Campra tworzy więź między XVIII w. Lully'ego, Charpentiera, Montéclaira i Rameau, któremu otwiera drogę używając orkiestry niezależnie od tekstu, żeby wywołać dramatyczny efekt. Wiadomo, jak bardzo podziwiał *Hippolyte et Aricie* oświadczając: „W tej operze jest tyle muzyki, że wystarczyłoby jej na dziesięć oper”. Dzieła Rameau, które wykonujemy, ukazały się między latami 1720 (*Canons*) i zmierzchem lat 1740. (*Dardanus*) i obrazują wszystkie style: komiczny, poważny, podniosły, osobisty, wirtuozyjny. Dauvergne był prawdopodobnie uczniem Rameau i jego muzyka, bardzo wzruszająca, skierowana na wrażliwość, zasłużyła na to, by być obroniona w 2013 r., roku trzechsetnej rocznicy jego urodzin. Jeśli nawet dla wielu Gluck stanowi koniec panowania Rameau, zaostrenie konfliktu między gluckistami i ramonistami (nazywanych także przez ich przeciwników „ramoneurs” [„kominiarzami”]) świadczy o złe zrozumianej historii, o historii połączenia estetyki galant i czystego baroku.

Czy program prezentuje jakąś nić przewodnią?

[PA]: *Ogród Pana Rameau* podąża za dramatycznym wątkiem, który umożliwia śpiewakom wcielić się w te postacie, a publiczności bawić się, przemierzając przez prawie jeden wiek francuskiej scenicznej muzyki wokalne. Program obejmuje cztery dziedziny, które przywłaszcza sobie muzyka epoki oświecenia. Pierwsza z nich, to odmalowanie emocji: *Jephthé* wprowadza temat młodości, Dauvergne i Rameau uspokajają wylewność właściwą temu młodzieńczemu wiekowi a Grandval zamyka to wszystko bogatym zamysłem edukacyjnym, ukrytym za humorystycznym tytułem *Rien du tout* (Nic a nic). Przechodzimy do burleski, którą Rameau tak dobrze ukazał w *Platée* za pomocą postaci pijaka. Łączymy Dauvergne'a, Rameau – w jego późniejszym okresie – i Glucka z jego *Ivrogne corrigé*, dziełem dość wczesnym. Potem zajmujemy się miłością, temat podawany z odnowionym uczuciem w XVIII w.: *Europe galante* przypomina, że w gatunku galant i sentymentalnym Campra poprzedza Rameau. Zdaje się, że te same postacie przechodzą od Campy do Rameau w *Fêtes d'Hébé*, pozwala to Doris pocieszyć się u boku innej postaci, a publiczności przeżyć chwilę uspokojenia. I w końcu, muzyka dramatyczna zajmuje ostatnią część, którą otwiera burza kończąca *Fêtes d'Hébé*, potem poprzez pojawienie się potwora, do którego Antenor (w *Dardanusie*) kieruje cudowną arię *Monstre affreux*. Program kończy się na szczęśliwej nucie,

której nie da się pominąć, na *Tendre amour* pochodzącej z *Indes galantes*.

Ogród Pana Rameau po Belshazzarze Haendla jest drugim tytułem w wytwórni Les Arts Florissants. Skąd potrzeba wyboru tego repertuaru i jego nagrania?

[WC]: Z wielkim smutkiem myślę o tych wielu naszych produkcjach, które zniknęły mimo ich publicznego sukcesu, myślę tu szczególnie o poprzednich edycjach Jardin des Voix, z wyjątkiem edycji z roku 2005, która ukazała się nakładem Virgin Classics



William Christie
fot. Denis Rouvre

i dzisiaj jest dostępna w wytwórni Erato/Warner Classics. To co się dla nas liczy, to upamiętnić koncerty, które uznajemy za zakończone, zarówno pod względem zaproponowanej przez nas wersji – owocu pracy na źródłach, od których wymagamy wartości – jak również realizacji z wykonawcami całkowicie zaangażowanymi. Wraz ze stworzeniem wydawnictwa Les Arts Florissants, którego dystrybucję zapewnia Harmonia Mundi, jesteśmy odtąd swoimi własnymi producentami. Pozwala to nam na prezentowanie repertuaru z wykonawcami, których lubimy i w warunkach, nad którymi panujemy. Nasze wydawnictwo pozwala nam na nagranie całych dzieł, jak na przykład *Belshazzar* Haendla, a także na zachowanie wspomnienia pięknego programu zachwycająco zaprezentowanego, jak Jardin des Voix. Pomimo kryzysu, płyta pozostaje wspaniałym narzędziem promieniowania naszego repertuaru i spełnia oczekiwania publiczności, której ciekawość odradza się od ponad trzydziestu lat.®

Wywiad przeprowadziła Agnès Terrier

© Les Éditions Arts Florissants, 2014

Tłumaczenie z języka francuskiego: Małgorzata Kaczmarek



II Koncert fortepianowy Brahmsa Maurizio Pollini i Christian Thielmann

Stefan Banasiak

Po wspólnym wykonaniu *I Koncertu fortepianowego* Brahmsa, które okazało się sukcesem (nagranie na żywo tego koncertu wydane przez Deutsche Grammophon otrzymało ECHO Klassik w 2012 r.) Polliniemu i Thielmannowi bardzo zależało na tym, aby zagrać razem jego *II Koncert fortepianowy*, a stało się to w ramach prezentacji dzieł Brahmsa przez drezdeńską Staatskapelle. 71-letni pianista powrócił do Semperoper w styczniu 2013 r., zaledwie kilka miesięcy po objęciu stanowiska dyrektora przez Christiana Thielmanna w Dreźnie. Owocem ich współpracy jest kolejna znakomita płyta.

Pojawienie się Polliniego w Staatskapelle w Dreźnie było wielkim wydarzeniem po dwudziestu latach nieobecności. Pianista nie występował z tamtejszą orkiestrą od 1986 r. Powrót Polliniego częściowo odpowiadał jego pragnieniu kontynuacji współpracy z Christianem Thielmannem, u boku którego z sukcesem zagrał po raz pierwszy w Monachium w 2010 r.

Pollini i Thielmann – to połączenie bierze swój urok z podstawowych różnic, które charakteryzują tych dwóch wielkich artystów w ich postawie wobec muzyki. Mediolański pianista ceniony jest za analityczną jasność, niezawodną technikę swoich interpretacji,

Thielmann nigdy nie robił tajemnicy ze swego upodobania do bogatych brzmień, do gry opierającej się na zręczności i spontaniczności. Obaj byli zgodni grając Brahmsa w Dreźnie, aby pokazać całe bogactwo muzyki niemieckiego kompozytora, którego dzieła są jednocześnie „konserwatywne” i „postępowe”, oferują zawsze wiele perspektyw interpretacji. *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 jest doskonałym przykładem sposobu, w jaki Brahms opiera się na tradycji, by otworzyć nowe ścieżki i zaproponować nowatorskie rozwiązania.

W swym *II Koncercie fortepianowym* Brahms chciał stworzyć syntezę stylu koncertującego i symfonicznego; partia fortepianu nie miała być wehikułem darmowej wirtuozerii, tak jak ma to miejsce w większości koncertów solowych w XIX w., ale miała uczestniczyć w budowie rozmowy muzycznej. Brahms zrealizował swój cel z niemalże klasycznym spokojem, co sprawiło, że Eduard Hanslick, przywódca krytyków wiedeńskich pisał, że *Koncert B-dur* jest „symfonią z fortepianem obligato”; dzieło przedstawia pianiście ogromne problemy techniczne i jeszcze dzisiaj, z powodu swych rozmiarów stanowi jedno z największych wyzwań repertuaru fortepianowego.

Koncert B-dur ma swoją znaczącą historię w Dreźnie: Brahms zagrał go dwukrotnie na koncertach w 1882 i 1886 r. z orkiestrą „kaplicy królewskiej” (obecna Staatskapelle) w Semperoper; za drugim razem koncert kończył się wykonaniem *IV Symfonii* dyrygowanej osobiście przez kompozytora, zaledwie kilka miesięcy po jej powstaniu. Od tamtego czasu dzieła Brahmsa stanowią filar repertuaru drezdeńskiej orkiestry, której muzycy powołali Brahmsa na honorowego członka ich Stowarzyszenia Muzycznego w 1884 r.

To właśnie w tę tradycję wpisały się koncerty Christiana Thielmanna i Maurizio Polliniego w 2013 r. W *Dresdener Neuste Nachrichten* można było przeczytać na ten temat: „Coś fascynującego było w determinacji i równowadze z jakimi grał Pollini. Jego palce pozwalały, by brzmienie poszerzało się i pogłębiało, tymczasem Christian Thielmann towarzyszył mu z maksymalną uwagą i plastycznością. [...] Temu mistrzowi fortepianu zależało, by podzielić się wielką owocą ze swymi kolegami z orkiestry. Rzadki gest ze strony solisty”.

Na podstawie materiałów prasowych DG

Bohdan Mazurek: legendarny, elektroakustyczny

Dariusz Mazurowski

Bohdan Mazurek urodził się 20 grudnia 1937 r. w Warszawie. Jego najwcześniejsze dzieciństwo wypełniła seria dramatycznych wydarzeń, związanych z tragiczną historią Polski. Wojna, okupacja i wreszcie Powstanie Warszawskie, podczas którego jako niespełna siedmioletnie dziecko służył jako zwiadowca. Na szczęście po wojnie nastąpił w jego domu rodzinny spokój, a przy tym rodzice przyszłego kompozytora doskonale rozumieli muzyczne pasje swego potomka. Mały Bohdan miał okazję zetknąć się z różnymi instrumentami muzycznymi i opanować grę na nich (m.in. na fortepianie, akordeonie, skrzypcach, wiolonczeli, klarnecie i trąbce), co później wykorzystywał w swoich utworach, zwykle samodzielnie nagrywając cały materiał audio, surowiec do dalszych transformacji.

W latach 1957–1963 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, na Wydziale Reżyserii Muzycznej (od 1978 r. jest to Wydział Reżyserii Dźwięku) powołanym do życia w 1954 r., który był wówczas swego rodzaju unikatem na skalę światową. Kształtując przyszłych reżyserów dźwięku, tak dla radia, kina, czy fonografii, skupiał się przede wszystkim na aspektach artystycznych – zakładając, że jego absolwenci mają być także artystami, nie tylko technikami. Bohdan Mazurek ukończył studia z wyróżnieniem.

W połowie 1962 r. otrzymał propozycję podjęcia pracy w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, placówce istniejącej dopiero kilka lat (oficjalnie powstała ona w listopadzie 1957 r.) i wciąż dynamicznie się rozwijającej. Dla przyszłego kompozytora była to kluczowa decyzja, która zaważyła na całym jego życiu. Dołączył do, związanego ze Studiem niemal od samego początku, Eugeniusza Rudnika – podobnie jak on mając pełnię rolę realizatora dźwięku, a często wręcz po prostu faktycznego wykonawcy muzyki elektroakustycznej.

W tym miejscu warto podkreślić specyfikę Studia Eksperymentalnego, rzecz właściwie niespotykaną w skali światowej. Otóż na etacie miało

ono dwóch realizatorów, którzy z założenia mieli pomagać zaproszonym kompozytorom w procesie nagrywania. Należy pamiętać, że w początkowym okresie muzyki elektroakustycznej wielu twórców po prostu nie miało dostatecznej wiedzy na temat środków elektronicznych, aparatury i technik

18 maja 2014 r. zmarł Bohdan Mazurek, wybitna i niezwykle zasłużona dla polskiej muzyki elektroakustycznej postać. Kompozytor, realizator dźwięku, producent, performer, także pedagog – tych ról, jakie w trakcie swojej kariery odegrał było wiele. Długo związany ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia i z tą placówką kojarzony – w pionierskim okresie rozwoju muzyki elektroakustycznej był, obok Eugeniusza Rudnika, jedynym polskim kompozytorem, który poświęcił się wyłącznie temu gatunkowi.

studyjnych. By nie tracić czasu na poznanie Studia, szukanie rozwiązań i błędy, stworzono specjalne stanowisko – osobę o wyobraźni i przygotowaniu muzycznym, a przy tym doskonale znającą aparaturę i potrafiącą się nią posługiwać w stopniu isticie wirtuozowskim. Józef Patkowski, ówczesny szef Studia Eksperymentalnego, stworzył zresztą specjalny termin i jego definicję – performer – najlepiej oddający sens pracy, jaką wykonywali Rudnik i Mazurek. Byli jak muzycy, a nawet dyrygenci z całymi orkiestrami, którzy interpretowali zamysły kompozytorów. Często będąc „cichymi” współtwórcami ich dzieł.

Mniej więcej w tym czasie (1962) w Studiu realizowany był utwór Zbigniewa Wiszniewskiego *dB, Hz, s* – interesujący co najmniej z kilku względów – jako pierwszy (w pełni autonomiczny) utwór tego kompozytora na taśmę, ale także jako w ogóle pierwsza w Polsce kompozycja na taśmę, w której jedynym źródłem były dźwięki elektroniczne (syntetyzowane). Wkrótce w Studiu powstają dalsze, bardzo ważne, dzieła – *Muzyka na taśmę nr 1* Andrzeja Dobrowolskiego, *Mikrostruktury* Włodzimierza Kotońskiego, *Echa II* i *Antyfony* Tomasza Sikorskiego, a także kolejne dokonania Wiszniewskiego – 3 *postludia elektroniczne* i *Burleska*.

Praca przy realizacji tych utworów jest dla Bohdana Mazurka okazją do szybkiego

nabrania wprawy w obsłudze aparatury elektronicznej, a także poznania specyficznego warsztatu tej muzyki. W ciągu zaledwie dwóch, trzech lat staje się wytrawnym realizatorem, bardzo cenionym przez wizytujących Studio kompozytorów. Najlepszym tego dowodem było powierzenie mu faktycznego wykonania *Symfonii elektronicznej* Bogusława Schaeffera. Kompozytor zastosował tu unikalną i w zasadzie w tym gatunku niespotykaną metodę, mianowicie przygotował dość precyzyjną partyturę utworu, określając także ramowo sposób uzyskania określonych dźwięków. Jednak nie zdecydował się na samodzielną realizację swojego dzieła, powierzając to zadanie komuś innemu. Pośrednikiem między twórcą a wykonawcą (trochę wzorem

muzyki poważnej) była właśnie partytura. Tym idealnym wykonawcą okazał się oczywiście Bohdan Mazurek (przygotował także obszerny tekst do drukowanego wydania partytury). Jego wkład nie ograniczył się jednak do zwykłego zrealizowania założeń autora, w pewnym sensie stał się wręcz współautorem końcowego rezultatu (nb. choć Schaeffer uważa tę wersję za podstawową, „autorską”, nie wyklucza, a nawet zachęca by realizować kolejne – co zresztą w ostatnich latach dzieje się dość często). Jako ciekawostkę dodajmy, że na temat samego procesu realizacji (trwającego od jesieni 1964 r. do wiosny 1966 r.) krąży wiele opowieści – poczynając od takiej, według której Schaeffer zupełnie nie interesował się całym procesem, pozostawiając Mazurkowi całkowicie wolną rękę – kończąc na relacji samego kompozytora, polemizującego z tym mitem, bo – jak sam wspomina – jednak pojawiał się w Studiu i nadzorował nagrania.

Symfonia elektroniczna okazała się punktem zwrotnym nie tylko dla polskiej muzyki XX w., czy samego Bogusława Schaeffera, ale także dla bohatera tego artykułu, który nabrał pewności siebie i uznał, że jest gotowy do rozpoczęcia twórczości autorskiej. Za najwcześniejsze ukończone utwory autonomiczne kompozytora uchodzą *Esperienza* i *Bozzetti* z 1967 r. (choć istnieją również nieco wcześniejsze próby). Pierwszy z nich to właściwie jeszcze eksperyment,

krótki szkic, drugi okazał się w pełni przemysłaną, wręcz dojrzałą całością. Dowodzi tego choćby nagroda na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektronicznej w Dartmouth College (Hanover, New Hampshire, USA) – nb. równorzędne trofeum zdobył wówczas utwór *Dixi* Eugeniusza Rudnika. Trudno zatem wymarzyć sobie lepszy początek kariery muzycznej. Warto wspomnieć, że część materiału dźwiękowego do *Bozzetti* to przetworzone nagrania harfy – z tym instrumentem zaznajomił Bohdana Mazurka żona Urszula, znakomita harfistka.

Od tego czasu Bohdan Mazurek jednocześnie pełnił rolę realizatora w Studiu Eksperymentalnym i kompozytora muzyki elektroakustycznej. Tworzył nie tylko dzieła autonomiczne, ale także muzykę filmową, teatralną, ilustracje dla telewizji, radia itp. Ten drugi nurt zapoczątkował także w 1967 r., tworząc muzykę do filmu dokumentalnego *Listy Jana Trzeciego* (reż. Jerzy Szeski), choć oczywiście już wcześniej brał udział – jako realizator – w nagraniach do kilku tytułów, w tym także arcydzieła Wojciecha Jerzego Hasa – *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (samą muzykę skomponował Krzysztof Penderecki).

W 1968 r. kompozytor wziął udział w realizacji kompozycji zespołowej *Shozyg* (pozostali autorzy to Eugeniusz Rudnik i John Tilbury, tytuł utworu pochodzi od nazwy wykorzystanego w nim instrumentu pomysłu Hugh'a Daviesa), a także rozpoczął trwającą trzy lata współpracę z Romanem Różyckim. Jej efektem były liczne instalacje multimedialne (prezentowane na przykład w Galerii Współczesnej w Warszawie) i krótkie formy audiowizualne – m.in. zilustrował wystawę prac Różyckiego kompozycją *Phantasma* (1969).

Bohdan Mazurek zawsze żywo reagował na bieżące wydarzenia i otaczającą go rzeczywistość, czyniąc to charakterystyczną dla siebie wrażliwością. Kiedy 16 stycznia 1969 r. młody czeski student, Jan Palach, w geście tragicznego protestu podpalił się w centrum Pragi (zmarł trzy dni później w szpitalu), kompozytor postanowił muzyką wyrazić swoją solidarność z nim. Zrealizował utwór, który pierwotnie miał nosić tytuł *Epitafium na śmierć Jana Palacha*, ale z oczywistych względów nie było to wtedy możliwe i został on skrócony do samego *Epitafium*. Tylko wtajemniczeni znali genezę dzieła, choć sam autor nigdy się z nią nie krył. Jako ciekawostkę można dodać, że kilka lat później, podczas wizyty polskiej delegacji radiowej w Pradze doszło do nieoficjalnej prezentacji *Epitafium* grupie radiowców czeskich. Pod nieobecność autora, Eugeniusz Rudnik otwarcie opowiedział

o pozamuzycznym przekazie kompozycji, co spowodowało przydzielenie Polakom specjalnej opieki – w postaci funkcjonariuszy czeskosłowackiej służby bezpieczeństwa (tzw. StB, czyli Státní bezpečnost).

Realizacje Bohdana Mazurka już od początku charakteryzowała niezwykła dbałość o szczegóły, precyzja montażowa i bardzo wysoka jakość techniczna – co szczególnie doceniamy dziś, gdy remasterowane utwory ukazują się na płytach kompaktowych. Choć powstały w czasach technologii analogowej, na taśmie magnetycznej – poziom realizacji musi budzić szacunek (a przecież Studio Eksperymentalne nie należało do najlepiej wyposażonych na świecie i w pewnym okresie dystans do wiodących placówek zaczął się niestety powiększać). Te uwagi dotyczyć oczywiście nie tylko autorskiej twórczości, ale także wszystkich przypadków gdy Mazurek współpracował z innymi kompozytorami, pomagając im w procesie nagrywania własnych pomysłów. Dał się przy tym poznać jako człowiek bardzo otwarty, niezmiernie życzliwy i starający się pomóc w uzyskaniu satysfakcjonujących rezultatów, nigdy nie narzucając własnego zdania. Nic dziwnego, że do Studia przyjeżdżali goście zagraniczni, zachęcani nie tyle skromnym przecież wyposażeniem, co twórczą atmosferą. W ciągu wielu lat byli to m.in.: Benno Ammann, Herbert Brün (w 1973 r. zrealizował swój *Piece of Prose*), Vittorio Gelmetti (w 1969 r. stworzył obszerny utwór *L'opera abbandonata tace e volge la sua cavità verso l'esterno*, w tym czasie bodaj najdłuższy jaki powstał w Studiu), Lejaren Hiller, Benjamin Johnston, Kåre Kolberg, Arne Nordheim, Teresa Rampazzi, czy Tamás Ungváry. Bohdan Mazurek z otwartymi ramionami przyjmował ich nie tylko w Studiu Eksperymentalnym, niekiedy także proponując gościnę we własnym mieszkaniu.

W 1970 r. powstał bardzo ważny i zwykle wysoko oceniany (także przez Józefa Patkowskiego) utwór *Sinfonia rustica*. Kompozytor ujawnił w nim swoje fascynacje przyrodą, jej dźwiękami, ale także muzyką ludową. Rodowity Warszawiak, szczególną słabość miał do polskich gór, ich mieszkańców, zwyczajów, potraw itd. Zainteresowanie muzyką ludową towarzyszyło mu zresztą przez całe życie, był namiętnym kolekcjonerem nagrań z całego świata i ich wielkim znawcą. Radio wykorzystywało jego wiedzę i zapał, dając możliwość prowadzenia autorskiej audycji *Od Chłopa do Bartoka*, w której prezentował nie tylko autentyczną twórczość ludową, ale także kompozycje nią zainspirowane. Kolejną audycją, tym razem poświęconą muzyce elektroakustycznej,

była *Panorama Muzyki Elektronicznej* – w bliższych nam czasach Bohdan Mazurek bywał także gościem programu *Hortus musicus, hortus electronicus*, prowadzonego przez Marka Zwyrzykowskiego. Warto również podkreślić, że bohater tego artykułu już w latach 60. zaczął publikować swoje prace teoretyczne, siłą rzeczy dotyczące przede wszystkim zagadnień związanych z realizacją muzyki elektroakustycznej. Szczególnie interesowały go kwestie związane z przestrzenią w realizacjach muzycznych – co zresztą doskonale słychać w autorskich dokonaniach. Chętnie dzielił się swoją wiedzą i efektami podejmowanych eksperymentów. Przy okazji także zredagował szereg haseł dla Wielkiej Encyklopedii Muzycznej PWM.

Na początku lat 70. Bohdan Mazurek był bardzo aktywny jako twórca muzyki filmowej. Pisał zarówno na potrzeby obrazów dokumentalnych (jak choćby filmu poświęconego twórczości Franciszka Starowieyskiego, *Bykowi chwala*, w reżyserii Andrzeja Papużyńskiego, 1971), jak i animowanych (np. *Droga Mirosława Kijowicza z 1971 r.*), czy też fabularnych (*Trzeba zabić tę miłość* Janusza Morgensterna z 1972 r.). Zilustrował także szereg spektakli Teatru Telewizji.

W 1973 r. powstają m.in. dwie autonomiczne kompozycje – *Canti* oraz *Epizody* – drugą z nich wyróżniono na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges (1974).

Rok później zrealizował *Moment musical*. W tym samym okresie zaczął również wykładać na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury oraz na Wydziale Reżyserii Dźwięku w warszawskiej PWSM (później Akademii Muzycznej, obecnie noszącej nazwę Uniwersytet Muzyczny F. Chopina). Ta praca z działalnością pedagogiczną trwała do 1990 r. Już w 1972 r. Bohdan Mazurek brał udział w Międzynarodowych Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt.

Na wiosnę 1975 r., z okazji 30-lecia zakończenia wojny, na Placu Zwycięstwa w Warszawie zorganizowano wystawę pokazującą dzieje miasta w ciągu owych trzech dekad, towarzyszyła jej instalacja audio stworzona przez Bohdana Mazurka.

Lata 70. były okresem wyężonej pracy, przede wszystkim w Studiu Eksperymentalnym, co zaowocowało kolejnymi utworami. W 1976 r. powstały *Ballada* oraz *Sny dziecięce* – drugi z nich autor złożył z wybranych fragmentów ilustracji muzycznych, które tworzył do programów, czy filmów dla dzieci. Okazało się bowiem, że posiadał zdolność trafiania do wyobraźni najmłodszej, ale jakże wymagającej publiki.

Zresztą kontakty z takimi odbiorcami miał znacznie szersze, np. przygotowując program *Muzyczne Hokus-Pokus*.

W 1977 r. ukończył *Preludium* i rozpoczął pracę nad jednym ze swoich ważniejszych utworów, *Daisy Story*, który ujrzał światło dzienne dwa lata później i od razu został wyróżniony na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges. W tym samym roku powstały jeszcze kompozycje *Cztery pory dnia* i *Mała symfonia elektroniczna*. Oczywiście wciąż tworzył także wiele ilustracji muzycznych do filmów, spektakli itp.

W 1980 r. kompozytor przebywał m.in. w USA, gdzie wykładał na Uniwersytecie Stanowym Illinois w Urbanie – w Studiu Eksperymentalnym zrealizował także *Studium* oraz warstwę elektroniczną do utworu *Alla rustica*, na instrumenty dęte i taśmę. Podczas koncertowego wykonania tego dzieła, rzadkiego w swoim dorobku przykładu łączenia żywych instrumentów z taśmą, sam wystąpił jako dyrygent. Z kolei stworzone rok później *Sześć preludów elektronicznych* otrzymało kolejne już wyróżnienie na Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges.

Początek lat 80. znów było czasem dramatycznych wydarzeń w Polsce i fakty te odbijały się na życiu i twórczości Bohdana Mazurka. Tamtym czasem silnie została naznaczona kompozycje *Polnische Lieder ohne Worte*, *Epitafium na dzień 31 sierpnia* (oba z 1982 r.) oraz *Z notatnika* (1983) – ostatni z wymienionych został zresztą ukończony podczas pobytu w Sztokholmie, w tamtejszym studiu EMS.

Warto zauważyć, że już w pierwszej połowie lat 80. coraz wyraźniej można było dostrzec zmiany, jakim ulegała muzyka elektroakustyczna, a także jej warsztat i zasób środków technicznych. Pojawił się standard MIDI, nowe narzędzia i coraz śmielej wkraczała technologia cyfrowa. Wówczas jeszcze z reguły niezmiernie kosztowna i trudno dostępna. Studio Eksperymentalne, w czasach polskiego kryzysu nie miało szansy na dotrzymanie kroku światowym liderom. Niestety stawało się także coraz mniej atrakcyjne dla gości zagranicznych. Bohdan Mazurek był w pewnym sensie kustoszem pamięci (podobnie jak Eugeniusz Rudnik) dawnego oblicza muzyki elektroakustycznej, jej tradycyjnych technik. Tym niemniej bohater tego artykułu zawsze żywo interesował się nowościami, poznawał je w miarę możliwości i starał się stosować w swojej muzyce. Z pewnością był więc mniej konserwatywny od swego znakomitego kolegi, Eugeniusza Rudnika.

W 1983 r. kompozytor wziął udział w realizacji muzyki do kultowej komedii Juliusza Machulskiego *Seksmisja*. Autorem był co prawda Henryk Kuźniak, ale Bohdan Mazurek istotnie przyczynił się do nadania instrumentom futurystycznego brzmienia, stosując subtelną elektroniczną obróbkę. W następnym roku skomponował kolejne dzieło autonomiczne, *Z dnia na dzień*.

W połowie lat 80. nastąpiła przeprowadzka Studia Eksperymentalnego z Malczewskiego na Woronicza. Tym samym opuszczono słynny „czarny pokój”, z unikalną instalacją, która pozwalała na dowolne konfigurowanie układu aparatury. Wszyscy, którym było dane pracować w starym pomieszczeniu, wspominają je z wielkim sentymentem – na Woronicza warunki były już inne i brakowało tego klimatu. Można jedynie ubolewać, że nie zachowano starej infrastruktury, choćby dla celów muzealnych.

Już w nowych pomieszczeniach Bohdan Mazurek zrealizował (jesienią 1986 r.) utwór *List do przyjaciół*, odwołując się wprost do grona zagranicznych gości Studia, m.in. Arne Nordheima. W następnym roku kompozytor był rezydentem Mühlenberg College w Pensylwanii (a także Uniwersytetu Leigh, Moravian College i Lafayette College). Swoje przemyślenia, a także tęsknotę za domem zawarł następnie w utworze *Pennsylvania Dream*, zdradzającym także niemałe poczucie humoru autora. U schyłku dekady zrealizował jeszcze *Zadumę* (1989).

Lata 90. przyniosły ogromne zmiany – z jednej strony wynikające z odzyskania pełnej suwerenności i demokratycznej transformacji w Polsce, a z drugiej z niemal rewolucyjnych zmian technologicznych, jakie zaszły w studiach nagraniowych, czy warsztacie muzyki elektroakustycznej. Rola realizatora, performer, jak ją zdefiniował Józef Patkowski i jaką pełnili Eugeniusz Rudnik i Bohdan Mazurek, przeszła do historii. Nowe pokolenia kompozytorów doskonale radziły sobie z całym arsenałem środków i to bez jakiegokolwiek pomocy. Co więcej, były to środki już z innej, współczesnej epoki – cyfrowa synteza i obróbka dźwięku, sampling, wykorzystanie komputerów itd. W tym czasie na całym świecie zaczął się ruch związany z tzw. homerecordingiem, realizowaniem utworów we własnych, domowych studiach. Coraz więcej kompozytorów tworzyło swoje dzieła właśnie w takich warunkach. Przemiany jakie zachodziły w Polsce umożliwiły także rodzimym twórcom włączenie się w ten wyścig. Stare, tradycyjne ośrodki, takie jak Studio Eksperymentalne, zaczynały zmieniać swoją rolę i nie były już jedynymi miejscami, gdzie można było realizować tego typu kompozycje.

Bohdan Mazurek w pierwszej połowie lat 90. nadal tworzył muzykę filmową i teatralną, a także zrealizował kilka dzieł autonomicznych, jak choćby *Muzykę na deszczowe popołudnie* (1990), *Preludium wiosenne* (1991), *Miniatury* (1994), czy *Landscape* (1995). W 1997 r. zainicjował niezwykle przedsięwzięcie, spotkanie pięciu kompozytorów (oprócz niego byli to Eugeniusz Rudnik, Arne Nordheim, Kåre Kolberg i François-Bernard Mâche), którzy w radiowym Studiu M-1 wykonali wspólną improwizację na żywo, co zbiegło się w czasie z okrągłą rocznicą Studia Eksperymentalnego. Całe wydarzenie zostało sfilmowane i udokumentowane obrazem *Divertimento*.

W 1999 r. Bohdan Mazurek zrealizował *Alla Mazurka*, jak sam przyznawał – utwór wotywny, w którym dziękował za skuteczne przezwyciężenie kłopotów zdrowotnych. Niestety był to już końcowy okres elektroakustycznej twórczości kompozytora, a zarazem także początek schyłku Studia Eksperymentalnego w oryginalnej postaci. W roku 2000 stworzył kolejne tytuły – *Suplikacje* (na sopran, głos, instrumenty perkusyjne i taśmę) oraz *Kromkę chleba*, muzykę do filmu biograficznego o kardynale Stefanie Wyszyńskim. Dwa lata później muzyka Bohdana Mazurka zilustrowała impresję filmowa *Po górach, dolinach*.

Przez ostatnie kilkanaście lat życia artysta już nie komponował, skupiając się na badaniu muzyki ludowej, zbieraniu nagrań i publicystyce.

Przez lata Bohdan Mazurek nie był przesadnie rozpieszczany przez fonografię, jego kompozycje ukazywały się sporadycznie na płytach kompilacyjnych, wydawanych z okazji festiwalu, czy konkursów. Dopiero w ostatnim czasie ukazało się kilka płyt kompaktowych z jego dokonaniem – na szczególną uwagę zasługuje podwójny album autorski *Sentinel Hypothesis*, opublikowany w 2010 r. przez B&B. Zapowiadane są kolejne pozycje, pozostaje więc mieć nadzieję, że cały dorobek wybitnego twórcy będzie dostępny – nie tylko utwory autonomiczne, ale także muzyka filmowa i inne.

Odszedł nie tylko znakomity kompozytor, realizator, człowiek niezwykle aktywny i twórczy – symbolicznie zamknięty został cały rozdział polskiej i światowej muzyki elektroakustycznej. Całe pokolenia współczesnych kompozytorów wiele zawdzięczają tej generacji, do której należał Bohdan Mazurek. Jego muzyka doskonale zniosła próbę czasu i zdaniem wielu, dziś – na tle współczesnych produkcji – jeszcze pełniej dostrzegamy jej walory. ☺

Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (II)

Między rzemiosłem a uczuciem. Symfonie (2)

Dorota Staszkiwicz

Skomplikowane labirynty swoich symfonii budował tak precyzyjnie, że w odbiorze stawały się proste. W autorskich komentarzach wyraźnie przedstawiał koncepcje dzieła, a jednocześnie nie życzył sobie, aby informacje teoretyczne docierały do odbiorcy przed pierwszym wysłuchaniem utworu. Jak zauważył Tadeusz Kaczyński w książce *Andrzej Panufnik i jego muzyka* (Warszawa 1994), słuchaczowi jego muzyki nie były one wcale potrzebne, „tak jak do podziwiania kurantów wieżowego zegara nie jest potrzebna znajomość jego mechaniki”.

Raptem uznałem za oczywiste, że kompozytor, tak jak architekt, może czerpać natchnienie z form geometrycznych. Wyobrażałem sobie, że gdyby istniał sposób na nadanie im kształtu, utwory Bacha i Mozarta prezentowałyby najwspanialsze struktury i wzory geometryczne. Planując dalsze kompozycje wiedziałem, że każda z nich musi organicznie wyrastać z własnej, oryginalnej podstawy geometrycznej – wspominał swoje rozważania przed napisaniem zadedykowanych żonie Camilli *Sinfonii di sferę*, *Sinfonii mistica* i *Metasinfonii* Andrzej Panufnik (*Composing myself*, London 1987, wydanie polskie *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990).

We wprowadzeniu do *Sinfonii di sferę* (1974/75) wykluczył skojarzenia z mistyczną filozofią Pitagorasa i astronomią, podając własny porządek sferyczny, według którego uporządkował elementy muzyki: harmonię, rytm, melodię, dynamikę, tempo, strukturę i barwę. Tytuł miał sugerować „jakąś podróż w przestrzeń, doświadczaną wewnątrz i zewnątrz”. Podczas pracy nad utworem kompozytorowi przyświecała idea kręgu – fundamentem konstrukcji *Symfonii sfer* jest figura geometryczna złożona z trzech podwójnych kół o zwiększającej się średnicy, a okrągłe bębny według intencji twórcy mają być umieszczone wokół brzegów estrady tak, aby dźwięk stale okrążał orkiestrę (w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara lub przeciwnym). Także percepcję słuchacza Panufnik starał się dopasować

do idei kręgu, zakładając że stopniowo rozszerza ona pole kontemplacji, przechodząc przez poszczególne sfery i symetrycznie powracając („jak to się zdarza człowiekowi, którego myśli wpływają w nowe rejony, by następnie powrócić do starych”).

Prawykonanie utworu odbyło się w londyńskiej Royal Festival Hall w kwietniu 1976 r. Zespołem London Symphony Orchestra dyrygował David Atherton (w tej samej obsadzie trzy lata później miało miejsce nagranie dla firmy Decca), a w jednej z entuzjastycznych recenzji zamieszczonej w „The Guardian” można było przeczytać, że Panufnik dołączył tym dziełem do tego grona wybitnych symfoników – z Beethovenem na czele. Polska premiera *Symfonii sfer* mogła odbyć się dopiero w 1994 r. w Warszawie, gdzie podczas festiwalu „Warszawska Jesień” zabrzmiała w wykonaniu WOSPR pod batutą Antoniego Wita.

Następna symfonia, zamówiona przez Northern Sinfonia i Christophera Seamana *Sinfonia mistica* (1977), również została oparta na kręgach – tym razem sześć bliźniaczych kół o tej samej średnicy otaczało identyczne, siódme koło. Figura ilustrująca fakt, że potrzeba sześciu kół, aby otoczyć jedno tej samej wielkości, była dla kompozytora symbolem uniwersalnego porządku. „Pewnie istnieje jakaś prosta formuła matematyczna wyjaśniająca zjawisko, które mnie wydawało się prawdziwym cudem wzrokowym. Intrygowało mnie bez końca jakby mistyczne znaczenie owych kół, które na mnie robiły wrażenie przekonującego symbolu wewnętrznej harmonii” – tłumaczył Panufnik.

U podstaw prawidłowości rządzących *Sinfonią mistica* leży liczba sześć. Jak podkreśla Beata Bolesławska w książce *Panufnik* (Kraków, 2001), szósta symfonia jest podzielona na sześć odcinków, utrzymana w takcie sześcioudzielnym, opiera się na sześciu kombinacjach harmonicznyc i sześciu formułach melodycznych. Nawet zafascynowany matematyką kompozytor w pewnym momencie zaczął żywić obawę, że skomplikowane prawa rządzące tym utworem mogą utrudnić komunikację ze słuchaczami: „Nigdy, pod żadnym pozorem, nie powinienem pozwalać, żeby strona techniczna utworu stała się celem samym w sobie, (...) zawsze muszę dążyć

do zachowania możliwie jak najściślejszej równowagi między uczuciem a intelektem, sercem a rozumem” – pisał. *Sinfonia mistica* została wykonana po raz pierwszy w styczniu 1978 r. (Northern Symphony Orchestra, Ch. Seaman) i nagrana dla firmy Decca rok później (London Symphony, D. Atherton). W Polsce podczas premiery we wrześniu 1989 r. Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej poprowadził Tadeusz Strugała.

Kameralna *Metasinfonia* na organy, smyczki i kotły (1977/78) została oparta na podwójnej spirali, nawiązującej do modelu cząsteczki DNA, symbolu podróży w głąb ludzkiej duszy. Podstawą kształtowania narracji w utworze jest nieustanne wznoszenie i opadanie linii melodycznych, a symbolika liczby siedem w siódmej symfonii Panufnika przejawia się m.in. wykorzystaniem siedmiu barw instrumentalnych i siedmiokrotnym uderzeniem w kotły w punkcie kulminacyjnym utworu. Kompozytor napisał ten utwór na Międzynarodowy Festiwal Organowy w Manchesterze – dla Gerainta Jonesa, który wykonał *Metasinfonię* po raz pierwszy we wrześniu 1978 r. w Town Hall, z towarzyszeniem Northern Symphony pod batutą Panufnika. Pierwzoplanowa rola organów sprawia, że dzieło ma charakter koncertu instrumentalnego z wirtuozowską kadencją, a właściwie symfonii koncertującej na organy i kotły – z akompaniamentem orkiestry. Podczas polskiej premiery w 1987 r. organistą Józefowi Serafinowi i grającemu na kotłach Wiktorowi Szymańdzie akompaniował zespół smyczkowy Filharmonii Poznańskiej, z Wojciechem Michniewskim za pulpitem dyrygenckim.

Ósma symfonia – zamówiona przez Boston Symphony Orchestra *Sinfonia votiva* – to „jeden ze szczególnych przejawów składania w ofierze dla dobra ojczyzny najcenniejszych przedmiotów, w tym wypadku dorobku artystycznego” (Katarzyna Szymańska Stulka, *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*, Warszawa 2006). Dzieło powstało między sierpniem 1980 a 1981, w okresie dramatycznych wydarzeń na Wybrzeżu, a Panufnik zaznaczył w nocie do partytury, że jest to jego osobiste wotum, płynące z głębokiego przeżycia tych tragicznych chwil. Opatrzony dedykacją dla „Solidarności” utwór został napisany jednocześnie ku czci Czarnej Madonny, Matki

Boskiej z obrazu na Jasnej Górze w Częstochowie, którego kopia wisiała w rodzinnym domu kompozytora w latach jego dzieciństwa („Gdziekolwiek stanąłem w pokoju, zawsze Matka Boża patrzyła wprost na mnie – toteż komponując *Sinfonię votiva*, wiele myślałem o naszym domu” – wspominał kompozytor).

Przebywający poza granicami Polski Panufnik żywo interesował się sytuacją polityczną w kraju i identyfikował się z rodakami, pozostałymi w opuszczonej przez niego ojczyźnie. „W tej symfonii zawarta jest moja głęboka wiara – pisał kompozytor – że pewnego dnia wszystkie modlitwy i wszystkie dary wotywnie złożone Czarnej Madonnie zostaną w końcu nagrodzone i Polska stanie się wolna”. W pierwszej części (*Con devozione*) symfonii Panufnik wykorzystał motyw *Bogurodzicy* i chorał gregoriański, podkreślający religijny charakter dzieła. Drugą, bardzo ekspresyjną część *Con passione* kończy ostry, dysonansowy akord i stopniowe wybrzmienie, które T. Kaczyński odczytuje jako „przerwanie walki z nadzieją podjęcia jej w przyszłości na nowo, jako czas oczekiwania czy odpoczynku, ale na pewno nie rezygnacji”. *Sinfonia votiva* nie zawiera bezpośrednich odniesień programowych do wydarzeń sierpniowych i Panufnik zaznaczył, że napisał utwór abstrakcyjny, ale niektórzy słuchacze i teoretycy muzyki interpretują np. dźwięki o nieokreślonej wysokości wydawane przez instrumenty perkusyjne jako odgłosy obróbki stali w gdańskiej stoczni, a użycie dzwonów rurowych – jako próbę symulacji głosu dzwonów klasztoru na Jasnej Górze.

Bostońska premiera symfonii, poprowadzona przez Seijiiego Ozawę w 1982 r. w Symphony Hall w Bostonie była wielkim wydarzeniem, a Panufnik był bardzo zadowolony z interpretacji orkiestry pod batutą japońskiego dyrygenta („żaden inny dyrygent nigdy nie zaprosił mnie na estradę, żebym stał przy nim podczas prób”). Wkrótce dzieło w tej obsadzie trafiło na płytę wydawnictwa Hyperion, natomiast sam Panufnik dyrygował wykonaniem *Sinfonia votiva* przez orkiestrę BBC podczas koncertów promenadowych w Royal Albert Hall. Przy okazji polskiej premiery dzieła na XXIX „Warszawskiej Jesieni”, za pulpitem dyrygenckim stanął Tadeusz Strugała, prowadząc zespół Filharmonii Krakowskiej.

Konstrukcja ósmej symfonii opiera się, podobnie jak jej dwóch poprzedniczek, na idei kręgu – osiem kół kompozytor podzielił równo po cztery w każdej części symfonii (swoje geometryczne fascynacje usprawiedliwiając tym, że właśnie koło stanowiło charakterystyczny element kompozycyjny we wczesnych ikonach bizantyjskich). Natomiast symfonia dziewiąta, *Sinfonia della speranza* (1986, nowa redakcja 1987) – hołd dla Beethovena i wielkiej symfoniki europejskiej – została zbudowana na siedmiu łukach, obrazujących siedem barw tęczy. „*Symfonia nadziei* oddaje moją muzyczną interpretację ideału nadziei – pisał kompozytor w nocie do partytury – w jej nutach próbowałem zawrzeć duchowe przesłanie: wiarę w człowieka, jak również tęsknotę za powszechną tolerancją rasową i religijną”.

Najdłuższa, najbardziej monumentalna z symfonii Panufnika jest zbudowana równie precyzyjnie, jak jego poprzednie dzieła tego gatunku; jednocześnie *Symfonia nadziei* zawiera ogromny potencjał emocjonalny, wynikający z umiejętnie poprowadzonej dramaturgii – po długiej walce następuje zwycięstwo nadziei nad zwątpieniem. Dziewiątą symfonią w wykonaniu BBC Symphony

Orchestra dyrygował Panufnik własnoręcznie na 175 dorocznym koncercie Royal Philharmonic Society, po którym publiczność nagrodziła wykonawców owacjami na stojąco, domagając się wielokrotnie powrotu kompozytora na scenę. Polska premiera odbyła się w kilka miesięcy później, podczas festiwalu „Warszawska Jesień” (Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej, Jacek Kaspzky).

Cykl symfonii autorstwa Andrzeja Panufnika kończy utwór oparty na tzw. „złotej elipsie”, której osie pozostają w złotej proporcji – uważanej za najbardziej proporcjonalną figurze geometrycznej tego typu. *X Symfonia* nie ma tytułu, a kompozytor napisał o niej,

Andrzej Panufnik i Camilla Panufnik
 fot.: Lady Camilla Panufnik



że jest to „próba przekazania słuchaczowi wewnętrznego głosu – najgłębszych myśli i uczuć”. Utwór, skomponowany w 1988 r. (nowa redakcja 1990) na zamówienie Chicago Symphony Orchestra i Sir Geорга Soltiego oraz im zadedykowany, wykonano po raz pierwszy w 1990 r. w Chicago. Dyrygował kompozytor, podobnie jak podczas polskiej premiery symfonii na XXXIII „Warszawskiej Jesieni” (w Warszawie Panufnik poprowadził Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej).

„Nie trzeba znać geometrii, żeby być głęboko poruszonym tą muzyką, która w charakterystyczny, pomysłowy sposób rozkwita z wąskich komórek tematycznych, dzięki mocnej, świetnej instrumentacji oraz bogactwu muzycznych zdarzeń” – pisano w „Chicago Tribune” po premierze *X Symfonii*. Tuż przed pierwszym wykonaniem tego dzieła Panufnik udzielił wywiadu radiowego i była to jedna z najdłuższych jego wypowiedzi publicznych (jak wiadomo, nie przepadał za mówieniem o swojej muzyce). „Jestem raczej nieśmiały i zamknięty w sobie” – przyznawał – „i chociaż potrafię przejść zwycięsko ową ciężką próbę, jaką jest stanąć przed publicznością, żeby dyrygować orkiestrą, to wygłaszanie jakiegokolwiek przemówienia jest dla mnie torturą. Stopniowo nauczyłem się pisać komentarze do programów (...). Nie pozbyłem się jednak głębokiego przeświadczenia, że to, co komponuję i jak komponuję, należy do mojej prywatnej kuchni muzycznej. Nie daje mi również spokoju myśl, że choćbym się nie wiem jak wysilał, wszystko, co mogę wyrazić słowami, będzie zawsze niepełne”.¹²

Carl Adolf Lorenz i jego symfonia

Odnaleziony kompozytor koszaliński

Kazimierz Rozbicki



Carl Adolf Lorenz
fot. Muzeum w Koszalinie

naszych czasów. Był muzykiem wszechstronnym – organistą, dyrygentem, kompozytorem, pedagogiem. Autor kilku oratoriów, dwóch oper, wartościowych dzieł symfonicznych, kameralnych, organowych, pieśni. Niewątpliwie postać wybitna nie tylko Szczecina, ale także przedwojennego Koszalina. Czy tylko przedwojennego?

Lorenz na pewno marnował się w Szczecinie, ale chyba już sam wyjazd z Koszalina wydał mu się tyle niezbędną, ile wystarczającą karierą, zwłaszcza że miał w Szczecinie pracę, czuł się tam – i był – potrzebny. I miał także znakomicie opanowany język muzyczny, dźwiękową wyobraźnię, a nade wszystko umiejętność, dar narracji, przy świetnie opanowanej sztuce orkiestracji.

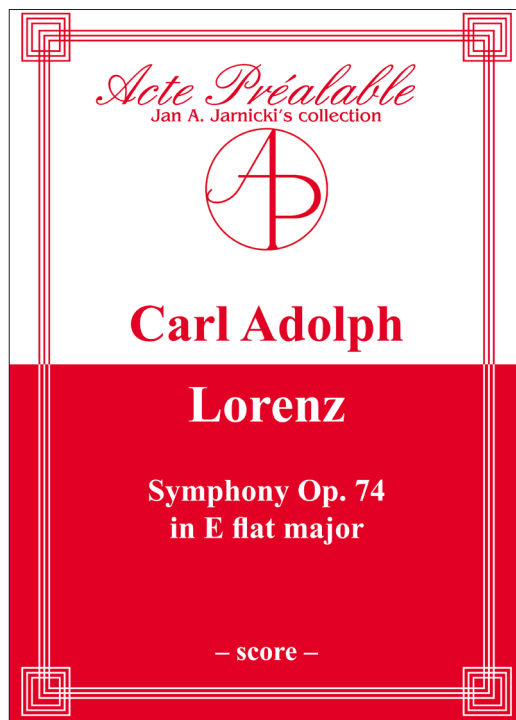
kich, niskie „drzewo”, oddając dalszy ciąg tych myśli smyczkom z dętymi. Pocziwie Es-dur uciekło w H-dur – to już prawdziwa kulminacja. I tak dalej, i tak dalej... wciągnięci zostajemy do pięknej opowieści. Jeszcze kilka kulminacji, wspomnienia nastrojów początku – wymuszają niejako zakończenie, przyjęte jako konieczność...

II część, *Adagio*, opowieść niezwykle zajmująca i zaskakująca tu dramatyczna, nasycona intensywnymi barwami i pięknie rysowanymi motywami-myślami; bardzo różnaita, ruchliwa, niespokojna, nawet dramatyczna. Ale wraca narracja bardziej stosowna dla owego *Adagio*, nadal spokojna, piękna.

III część – *Allegro grazioso* (na 3/4) scherzowe, o bardzo zajmującym przebiegu, barwne, dużo humoru, rozbiegania, nieco zwariowane. Twórcy wyraźnie trudno było się z nią rozstać, nam też było... i IV część, *Finale*, z wolnym wstępem, pięknym, głębokim wyrazem, zapraszającym: cztery takty i już kompozytor trzyma nas na uwięzi. Po 18 taktach rusza końcowe *Allegro vivace* – rozbiegane, roześmiane, cienkie fakturalnie, barwne, przejrzyste... 🎻

Carl Adolf Lorenz, syn koszalińskiego adwokata i córki radcy miejskiego, urodził się 13 sierpnia 1837 r. w Koszalinie, zmarł 3 marca 1923 r. w Szczecinie. Był organistą, pedagogiem muzycznym. Pierwsze nauki muzyki pobierał u koszalińskiego kantora i skrzypka Karla Friedricha Kummera. W 1853 r. przeprowadził się do Szczecina, gdzie ojciec jego został powołany na stanowisko radcy prawnego. Kształcił się w tamtejszym Gimnazjum Mariackim, później zaś podjął studia w zakresie filozofii i muzyki w Berlinie, gdzie umysłowość jego kształtowały idee Schopenhauera, w dziedzinie muzyki zaś nauczycielami byli Siegfried Dehn i Friedrich Kiel. Po studiach zamieszkał w Stralsundzie, tam założył i prowadził Musikverein, utrzymywał się z udzielania lekcji muzyki. W 1869 r. wraca do Szczecina, obejmuje tu stanowisko dyrektora muzycznego i chórmistrza przy kościele farnym św. Jakuba, a następnie jego kantora i organisty. Przepracował tak w Szczecinie 54 lata, aż do śmierci w 1923 r. Tam też został pochowany, niestety pomnik nagrobny nie przetrwał do

Jego *Symfonia Es-dur* op. 74 po tylu latach nadal wrywa się w świat i trafiła oto do rodzinnego Koszalina. Świetnie wydana przez Acte Préalable partytura i głosy. Przeglądam. Łagodny początek – I część, *Allegro moderato*, przejrzysta faktura, rozpoczyna je narracja bardzo spokojna, szeroko rozpostarty temat skrzypiec, aby w niespodzianym krótkim zrywie dojść do pełnego blasku i energii fortissimo. Ten początek bezbłędnie mówi nam już o twórcy znakomitym, świadomym swych zamiarów i możliwości, zaprasza na dalsze przygody z tak dynamicznym i pełnym inwencji twórcą – i aż do końca będziemy smakować ową grę muzycznych myśli, nastrojów, kolorystycznych wykwitów fantazji – w pięknej, koronkowej fakturze. Przetworzenie delikatne, zabarwione obojem, ale oto zrywa się do czynu, w szesnast-



Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (2)

Maryla Renat

Dziela kameralne wybitnego polskiego twórcy II połowy XIX w., Władysława Żeleńskiego, nie licząc utworów zaginionych, obejmują łącznie kilkanaście pozycji, m.in.: *Walc liryczny na wiolonczelę i fortepian* op. 15, *Dwa utwory salonowe na skrzypce i fortepian* op. 16, *Wariacje g-moll na temat własny na kwartet smyczkowy* op. 21, *Trio fortepianowe E-dur* op. 22, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, *Romans i taniec fantastyczny na skrzypce i fortepian* op. 29, *Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 30, *Berceuse na skrzypce (lub wiolonczelę) i fortepian* op. 32, *Romance na wiolonczelę i fortepian* op. 40, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61.

Wcześniej opisaliśmy dwa kwartety smyczkowe, teraz zajmijmy się ostatnim utworem na kwartet smyczkowy – młodzieńczymi *Wariacjami na temat własny g-moll* op. 21 oraz napisanym pod koniec życia *Kwartetem fortepianowym c-moll* op. 61. Są to dzieła rozbudowane, dojrzałe, świadczące o wysokim kunszcie swego twórcy. Zaznajomienie się z utworami solowymi i kameralnymi Żeleńskiego z pewnością zmieni portret tego twórcy, funkcjonującego w świadomości koneserów jako twórca oper i pieśni.

W bogatej ofercie form muzyki kameralnej wieku XIX kwartet fortepianowy wykazuje mniejszą częstotliwość występowania. Wzorzec w tym rodzaju obsady na etapie przesilenia neoromantycznego dał Johannes Brahms. Poetyka dźwiękowa Władysława Żeleńskiego także i w innych utworach (np. w *Sonacie skrzypcowej F-dur*) wykazuje pewne pokrewieństwo ze stylem brahmsowskim, tyle tylko, że posiada bardziej słowiańskie zabarwienie. Kwartety fortepianowe tworzyli już wcześniej m.in. Mozart i Mendelssohn-Barholdy, a w czasach Żeleńskiego również Gabriel Fauré.

Kwartet fortepianowy c-moll op. 61 dedykowany został Madame Wanda Tyberg-Paltinger. Posiada 4 części, wśród których pojawia się, rzadko stosowane jako część utworu cyklicznego, *Intermezzo*.

I część, *Allegro con brio*, otwiera szeroka, płynna melodyka pierwszego tematu, podobna do brahmsowskiego stylu, w po-

staci kantyleny smyczków na tle regularnych figuracji fortepianu, oczywiście z kulminacją. Drugi temat dla odmiany podaje fortepian w rozłożonych akordach, a smyczki dopowiadają. Stałe dla faktury tej części figuracje fortepianowe towarzyszą dialogom smyczkowym, imitacjom fraz w przetworzeniu. Płaszczyzna drugiego tematu przyjmuje funkcję reprzyzy. Patos i liryka stale się tu przeplatają.

II część, *Romanza. Andante sostenuto*, w jasnej tonacji As-dur wychodzi od spokojnej linii wiolonczelowej i bardzo stopniowo wchodzi w coraz gęstszy fakturę, nasilający się ruch rytmiczny. Niepostrzeżenie wkracza ogniwo środkowe odznaczające się zamaszystą wręcz akordowo-oktawową grą pianisty, co nadaje narracji patetycznego tonu. Jest to typowy obraz neoromantycznego przekształcania ekspresji w częściach wolnych: wyjście od spokojnej (często pieśniarskiej) kantyleny i stopniowe narastanie prowadzące do uzyskania przeciwstawnej kategorii wyrazowej. Powrót inicjalnego tematu w nowej aurze fakturalnej, opłatanymi ruchliwymi figuracjami otrzymuje nowy sens muzyczny.

III część, wspomniane już *Intermezzo. Allegretto*, wprowadza lżejszy nastrój. Temat intonuje fortepian, tok muzyki postępuje w oparciu o imitacyjne dialogi smyczków z nieodłącznymi u Żeleńskiego figuracjami pianisty. Środkowy odcinek to nowa myśl, odmienna, wyrównana rytmicznie, rozwijana przez grupę smyczkową w eufonicznym przepływie fraz i kontrapunktowaniu fortepianu. Akcja ta kończy się kulminacyjnym „westchnieniem”, a jej wyciszenie prowadzi do przypomnienia głównego, początkowego tematu. Oczywiście zjawia się on w nowej postaci, z innym epizodem, którego treść zdominuje końcowy, kodalny odcinek *Intermezza*. Interesująca jest w tej części, jak i w poprzedniej, transformacja rodzaju ekspresji w ogniwie reprzyzowym, dokonująca się za sprawą włączenia nowych treści i wzmożenia sił kinetycznych rytmiki.

IV część, *Finale. Allegro appassionato* otwiera kilkutaktowy wstęp. Jego główną myśl podają I skrzypce. Rozwój jej dokonuje się według tych samych zasad, co w częściach poprzednich. Wkracza nowe ogniwo ze zmianą metrum, kantylenowo-figuracyjną rozmową i polifonicznym „dodatkiem”

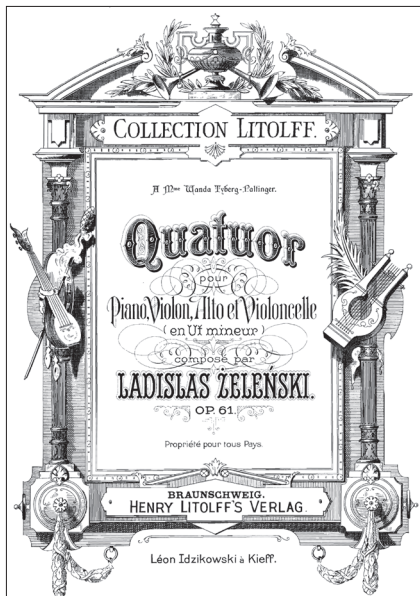


w postaci krótkiego fugata. Znów wraca główny temat, ponownie w partii I skrzypiec z uwypukleniem charakterystycznego punktowanego rytmu, a po niej powraca treść drugiego ogniwa w przekształconej postaci. Rysuje się więc dość nietypowy – jak na część finałową – czterodzielny układ formy A B A1 B1.

Władysław Żeleński jawi się w *Kwartecie fortepianowym c-moll* jako mistrz pracy tematycznej, jako kompozytor kreujący rozbudowane plany tematyczne, szeroko oddechową frazę. Faktura *Kwartetu c-moll* oddziela dwa podmioty wykonawcze: smyczki i fortepian. Występują one zawsze w komplementarnej relacji, pozostają stałe w stosunku odmienności motywicznej, przy zachowaniu wysokiej figuratywności partii fortepianu i kantylenowości grupy smyczkowej, traktowanej jak jeden organizm. Najbardziej tradycyjnym elementem jest harmonika, bazująca właściwie na środkach wczesnego romantyzmu.

Cykle wariacyjne na obsadę kwartetu smyczkowego należą do rzadkości. W *Wariacjach g-moll na temat własny* op. 21 Żeleński ukazuje nie tylko mistrzowską technikę wariacyjną, lecz również doskonałe opanowanie faktury kwartetowej. Układ cyklu jest następujący: *Thema. Andante ma non troppo lento, Var. I. Istesso tempo, Var. II. Un poco più mosso e leggero, Var. III. Quasi Allegretto scherzando, Var. IV. Grave, Var. V. Con moto, Var. VI. Siciliana, Var. VII. Alla Polacca, Var. VIII. Molto tranquillo*.

Utwór zadedykowany został Józefowi Hellmesbergerowi, dyrektorowi konserwatorium wiedeńskiego i kapelmistrzowi.



Pięknie rozbudowaną formę tej kompozycji tworzy cykl 8 wariacji. W nich rysują się dwie grupy, różniące się charakterem i sposobem opracowań. Temat o regularnej, symetrycznej budowie brzmi w unisonowym śpiewie wszystkich instrumentów w wyciszzonej dynamice. Falista, kręta linia tematu ewokuje nostalgiczny, tęskny charakter. Pierwsze 3 wariacje to grupa ornamentalnych opracowań tematu. Postępują po linii ornamentyki rytmiczno-artykulacyjnej. Konstrukcyjnie dokładnie odpowiadają regularności tematu, każda dzieli się na dwa odcinki według

modelu: poprzednik – następnik. O ile *Wariacja nr 1* przynosi zmianę faktury na polifonizującą, o tyle *Wariacje nr 2 i 3* wnoszą nową jakość wyrazową, lekką, zwiewną, scherzandową, skrajnie odmienną od pierwowzoru, podkreślaną skocznymi ciągami figuracyjnymi, przepływającymi przez wszystkie partie instrumentalne. *Wariacja nr 4*, kantylenowa, tworzy moment centralny cyklu, silnie kontrastujący z obiema sąsiadującymi grupami wariacji. Jest tu gwałtowna zmiana tempa, tonacji, trybu kształtowania. Potoczny, polifonizujący dyskurs wydłuża dwukrotnie podana w temacie ilość taktów, kompozytor tworzy tutaj coś w rodzaju „czasowej augmentacji” melodycznego wzorca tematycznego. Następująca po niej *Wariacja nr 5 i 6* przywracają 16-taktową symetrię wzorem pierwszych trzech wariacji, lecz w charakterze opracowania „awansują” już na pozycję wariacji charakterystycznych: *Wariacja nr 5* to popis solowy I skrzypiec z filigranową, zwiewną motywiką, podpartą pauzowanym quasi-tanecznym akompaniamentem pizzicato pozostałych muzyków. Z kolei *Wariacja nr 6* podana jest w rytmie siciliany, tudzież z wysunięciem solistycznym I skrzypiec. Przedostatnia, *Wariacja nr 7* to stylizacja poloneza, gdzieś tam tylko przywołująca typowy dla tego tańca schemat rytmiczny. Zasadą jest tu przeciwstawianie trój- i dwudzielnego pulsu. Tworzy też wariację rozszerzoną. Ostatnia, *Wariacja nr 8* – w nietypowy dla cykli wariacyjnych spo-

sób – utrzymana jest w spokojnym tempie. W refleksyjnym charakterze postępuje tutaj swobodna polifoniczna rozmowa czterech głosów, będąca podsumowaniem całego cyklu, w rozjaśnionym durowym trybie.

Prezentowane 2 dzieła kameralne twórcy *Goplany* stanowią wartą bliższego poznania kartę polskiej kameralistyki schyłku XIX w. Są to kompozycje o bogatej inwencji, interesujące zwłaszcza w sferze faktury i formy. Jednocześnie w sobie różne, wykształcone przez całą epokę romantyczną idiomu, łącznie z filozoficznie pojętą „programowością”. To utwory w pełni zasługujące na miano koncertowych.



O polskiej muzyce symfonicznej Refleksje producenta muzycznego

Polskie środowisko muzyczne od lat, z uporem godnym lepszej sprawy, propaguje ideę, że nurt muzyki symfonicznej w polskiej twórczości, zwłaszcza tej XIX-wiecznej, nie rozwijał się m.in. z powodu braku zawodowych orkiestr. Znani muzycy i muzykologowie wciąż powtarzają, że w muzyce polskiej dzieła symfoniczne, w tym symfonie, właściwie nie istniały. Czy wszyscy głoszący takie teorie mają rację, czy też powtarzają z uporem godnym lepszej sprawy wcześniej zaszywane lub przeczytane, nigdy nie zweryfikowane opinie? Co gorsza, tego typu poglądy są propagowane również przez specjalistów zagranicznych, choć im akurat trudno się dziwić: sami nie prowadzą dogłębnych badań nad muzyką polską i w swoich opiniach kierują się poglądami tych polskich specjalistów, których dzieła były tłumaczone na inne języki.

Polacy nie chcą pamiętać o wielkich postaciach z przeszłości, a tym bardziej o ich twórczości, a jeśli nawet o nich wspominają to zawsze twierdząc, że byli nieudolnymi naśladowcami, pozbawionymi oryginalności epigonami.

Właśnie wydałem płytę z premierowo nagranych utworami symfonicznymi Józefa Wieniawskiego – *Symfonia D-dur* op. 49 i *Uwerturą „Guillaume le Taciturne”* op. 43, która dowodzi, jak bardzo wspomniani specjaliści mylą się. Z symfonicznej spuścizny Józefa Wieniawskiego zachowało się co najmniej 5 utworów, wszystkie były wydane za życia twórcy. Rzeczywiście, w czasach gdy tworzył Józef Wieniawski, na ziemiach polskich były kłopoty ze znalezieniem orkiestr. Ale w takiej samej sytuacji było wtedy również wiele innych krajów. W czym jednak

Jan A. Jarnicki
mogło to przeszkadzać kompozytorowi, który w tamtych czasach osiadł na stałe w Brukseli i w swoim otoczeniu miał ludzi, którzy potrafili docenić wartość jego dzieł.

Dzisiejsi specjaliści deprecjonują polską twórczość symfoniczną. Na szczęście inaczej myśleli XIX-wieczni decydenci. Czy firmą Schott kierowali nieznający się na muzyce dyletanci, czy też biznesmeni, profesjonalści kierujący się prostą zasadą w biznesie – chęcią zysku – i dlatego wydali twórczość symfoniczną Józefa Wieniawskiego uznając ją za na tyle dobrą, że da się na niej zarobić?

Nie miejsce tu, by wyliczać wszystkich polskich symfoników i ich zapomniane przez rodaków dzieła, ale warto przytoczyć kilka przykładów.

Zygmunt Stojowski był wydawany m.in. przez Petersa – jego pierwszą płytę zreali-

zowali Brytyjczycy, kolejną moje wydawnictwo, Witold Maliszewski, uczeń Rimskiego-Korsakowa i nauczyciel Witolda Lutosławskiego, przez Jurgensona – jego pierwszą, drugą i trzecią płytę już zrealizowałem, czwarta w przygotowaniu, a Grzegorza Fitelberga wydawał Breitkopf und Härtel – pierwszą płytę monograficzną z jego twórczością wydałem kilka lat temu, kolejną w zeszłym roku, jego kilka utworów nagrali także Niemcy. Warto przypomnieć, że większość polskich kompozytorów wydawało swoje dzieła za granicą w renomowanych wydawnictwach, które miały swoje przedstawicielstwa również na ziemiach polskich. Wszystkie wymienione wydawnictwa znajdowały się w państwach będących zaborcami Polski i posiadały w swoich katalogach całe rzesze rodzimych, znakomitych kompozytorów. Czy więc mogło nimi kierować coś innego niż wartość artystyczna kompozycji stworzonych przez naszych rodaków? To nie były czasy, gdy bezosobowe organy administracyjne rozdały po uważaniu dotacje niezależne od wartości dzieła! Czy ci wydawcy byli nieświadomi tego co czynili? Czy dopiero światłe rzesze muzyków i muzykologów polskich z XX i XXI w., opierając się wyłącznie na mało rzetelnych relacjach recenzentów z dawnych lat, właściwie oceniają tę nieznaną im twórczość jako mierną? Ale czy ktoś pomyślał, co stałoby się z twórczością Liszta, Brucknera, Wagnera lub Wolfa, gdybyśmy zaufali opiniom Haenslika, albo z dziełami Ernsta Křeneka masakrowanymi przez Juliusa Korngolda?

Fryderyk Chopin większość dzieł orkiestrowych skomponował w Polsce (ostatnie swoje dzieło z orkiestrą napisał raptem 3 lata po wyjeździe z Polski). Dlaczego nie pisał ich więcej, skoro przebywał w kraju, w którym orkiestr nie brakowało? Mało który kompozytor był tak hołubiony za życia jak Wagner, a jednak napisał mniej dzieł scenicznych niż mający bardzo trudne warunki, mieszkający w zaborze rosyjskim Józef Elsner (ponad 30) czy Stanisław Moniuszko (20). Prawdziwi twórcy za nic mają trudności życia codziennego i tworzą nie dlatego, że mają łatwe, usłane różami życie, ale dlatego, że mają taką potrzebę. Antoni Stolpe zmarł w wieku 21 lat, raczej nie miał wielu okazji, by usłyszeć swoje dzieła orkiestrowe, a jednak pozostawił ich całkiem sporo – leżą do dziś te rękopisy w Bibliotece Jagiellońskiej i nikogo nie interesują.

Gdy zainteresowałem się twórczością symfoniczną Józefa Wieniawskiego, znałem ogólny pogląd Polaków na temat narodowej twórczości symfonicznej, nigdzie jednak nie znalazłem nic konkretnego na temat twórczości tego kompozytora. Wydaje mi się więc, że ten pogląd polega na niezrozumiałej chęci dyskredytowania naszej muzyki niepopartej żadnymi konkretnymi argumentami. Może warto najpierw zrobić w miarę obfite zestawienie zapomnianych dzieł, odszukać je, przeanalizować, wykonać, a dopiero wtedy kompetentnie o nich pisać. Niestety, nawet dzieła leżące na wyciągnięcie ręki – jak choćby nagrana na wspomnianej płycie *Symfonia* – nie interesują specjalistów.

Niedawno grono polskich muzykologów użalało się nad losem polskich kompozytorek. W ramach swoich badań rozwodzili się nad losem kobiet i starali się dociec, dlaczego nie wśród nich ma geniuszy muzycznych. Zaprezentowali całkiem pokazną listę nazwisk tych pań oraz przypisywanych im utworów. A może zamiast tego nic nie wnoszącego dywagowania warto po prostu odszukać przynajmniej część tych dzieł, doprowadzić do ich wykonania i dopiero wtedy rozpocząć dyskusję na ich temat? Jest to niestety nagminne: o kompozytorach i ich dziełach powiela się na ogół opinie znalezione w gazetach z dawnych lat, często ferowane przez ich wrogów, bez zapoznania się z ich partyturami, a tym bardziej bez wysłuchania ich dzieł.


Wydana w XIX w. partytura *Symfonii* Józefa Wieniawskiego znajduje się w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Została mu ofiarowana przed ostatnią wojną przez córkę kompozytora. I tak leży tam spokojnie, przez nikogo nie niepokoiona aż do dziś. W 2009 r. zwróciłem się do tej instytucji z prośbą o odpłatne udostępnienie mi partytury, gdyż chciałem doprowadzić do jej wykonania w ramach II Festiwalu Muzyki Polskiej w Koszalinie, a może i do nagrania. Niestety, tak jak wcześniej w przypadku utworów Noskowskiego, prezes tej instytucji wraz z 14 członkami zarządu – całe to gremium składa się z wykształconych muzyków – odmówiła mi argumentując, że WTM ma w planach wydawniczych to dzieło (w czym te plany mogłyoby pokrzyżować wykonanie dzieła trudno zrozumieć). Jednocześnie instytucja ta chciała, w przypadku udostępnienia mi nut, mieć decydujący głos przy wyborze wykonawców argumentując, że niekompetentne wykonanie może spowodować, że dzieło popadnie w zapomnienie (w którym przecież dzięki WTM spoczywa od przed II wojny światowej!). Tego typu rozumowanie jest co najmniej kuriozalne: ponad sto lat temu kompozytor i wydawca podjęli decyzję upublicznienia dzieła licząc się z możliwością wykonywania jego przez byle kogo, a teraz instytucja, której współzałożycielem i pierwszym dyrektorem był Józef Wieniawski blokuje wykonywanie jego muzyki! Czy rolą muzyków nie jest raczej promocja muzyki!

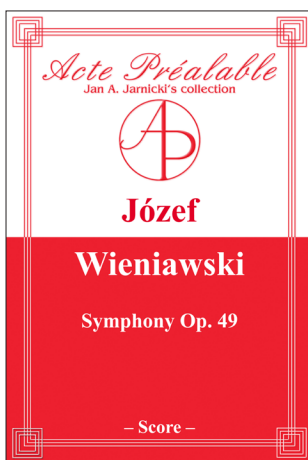
Niezrażony takim obrotem sprawy rozpocząłem poszukiwania i dosyć szybko udało mi się zlokalizować tę partyturę poza Polską. Na dodatek wraz z nią znalazłem jeszcze trzy inne utwory symfoniczne: nagraną *Uwerturę* oraz *Suitę romantyczną* i *Réverie (Koncert fortepianowy)* znalazłem już wcześniej). Postanowiłem więc przygotować materiały wykonawcze symfonii, a także wydać ją. Dzięki moim staraniom, do dnia dzisiejszego doprowadziłem do wykonania następujących dzieł symfonicznych Józefa Wieniawskiego: *Koncert fortepianowy* (6 razy z 3 różnymi solistami), *Uwertura „Guillaume le Taciturne”* (6 razy), *Symfonia* (3 razy), *Suita romantyczna* (raz). Oczywiście, wbrew swoim deklaracjom,

WTM nie poczyniło żadnych kroków w celu wydania lub wykonania wspomnianej *Symfonii*.

Oczywiście do nagrania dzieł Józefa Wieniawskiego nie doszłyby bez wsparcia dwóch wspaniałych osób: pana Piotra Wajraka, który natychmiast podszedł z entuzjazmem do przedstawionej mu partytury oraz pani dyrektor Filharmonii Podkarpackiej, prof. Marty Wierzbieniec, która od razu zainteresowała się tym projektem.

Moje przemyślenia są pokłosiem mojego odkrycia i przywrócenia do życia muzyki symfonicznej Józefa Wieniawskiego, a także wcześniejszych 17-letnich doświadczeń wydawcy, producenta, odkrywcy i promotora muzyki polskiej. Muszę dodać, że polska muzyka XX w. również obfituje w ogromną ilość dzieł symfonicznych, które tylko z powodu lenistwa umysłowego decydentów, a także całkowitej bierności twórców i ich spadkobierców, pozostają do dziś nieodkryte. Znowu nie będę przytaczał długiej listy kompozytorów zapomnianych, ale wspomnę o jednym, niedawno przywróconym do życia. Chodzi o Eugeniusza Morawskiego, o którym jeszcze niedawno mówiono i pisano, że cała jego spuścizna uległa zniszczeniu, aż nagle pojawia się na rynku płyta monograficzna poświęcona jego twórczości symfonicznej. I jak obiecują jej realizatorzy, ciąg dalszy nastąpi. Rodzi się pytanie: co tak ważnego mieli do roboty specjaliści kształceni za pieniądze podatnika, że musiało upłynąć niemalże 70 lat od śmierci Morawskiego, by jego znakomita twórczość ujrziała światło dzienne?!

Na koniec oczywiste spostrzeżenie: gdyby każdy polski muzyk czy też muzykolog przywracał do życia choć jeden polski utwór co 10 lat, już dawno nie byłoby niczego do odkrywania. 



Palcem po płycie

Muzyka symfoniczna Józefa Wieniawskiego wreszcie odkryta!!!



JÓZEF WIENIAWSKI
1837–1912

Symfonia D-dur op. 49, Uwertura dramatyczna „Guillaume le Taciturne” (Wilhelm Milczek) op. 43

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej im. A. Malawskiego
• Piotr Wajrak, dyrygent

Acte Préalable AP0331 • w. 2014, n. 2014 • 50'25"

Muzyka21
płyta miesiąca

Nareszcie jest! To najlepsza wiadomość dla wielu melomanów w tym roku. Ukazała się płyta z muzyką symfoniczną Józefa Wieniawskiego (1837–1912). Nagrano dwa najważniejsze utwory: *Symfonię D-dur op. 49* i *Uwerturę dramatyczną „Guillaume le Taciturne” (Wilhelm Milczek) op. 43*. Premierowej rejestracji podjęli się Filharmonicy Podkarpaccy pod dyrekcją znakomitego polskiego dyrygenta Piotra Wajraka. A wszystko stało się za sprawą Jana A. Jarnickiego i jego nieustannych poszukiwań polskich zapomnianych skarbów. Znalazł partytury utworów poza Polską (dla Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którego dyrektorem był Józef Wieniawski, polski wydawca i polscy muzycy byli niegodni, by pozwolić im zajrzeć w znajdującą się tam partyturę!), opracował do wykonania i wydał w swoim wydawnictwie, doprowadził do kilku znaczących wykonań tych dzieł w Polsce, m.in. w Lublinie, Rzeszowie, a nawet w Polskim Radiu w Warszawie. Teraz wspólnie z muzykami świętują pojawienie się płyty z muzyką symfoniczną Józefa Wieniawskiego.

Efekt ich pracy jest wprost zachwycający. Powstała znakomita płyta z pięknym premierowym nagraniem *Symfonii* i *Uwertury dramatycznej „Wilhelm Milczek”* Józefa Wieniawskiego.

Obydwie kompozycje powstały w odstępnie kilku lat: *Uwertura* w 1887 r., *Symfonia D-dur* w 1890 r. Zostały wydane w oficynie Schotta w Brukseli. Ich historia oraz biografia kompozytora są kompetentnie i interesująco opisane w książeczce płytowej.

Uwertura dramatyczna „Wilhelm Milczek” op. 43 wydawać się może drobiazgiem symfonicznym. Nic bardziej mylnego. To przepiękny, szeroko zakrojony poemat symfoniczny. Barwnie zinstrumentowany, świetnie brzmiący i efektownie pokazujący możliwości orkiestry, talent i wrażliwość muzyczną dyrygenta. Uwertura powstała ku pamięci króla Wilhelma I Orańskiego noszącego przydomek Milczek, żyjącego w XVI w. Był przywódcą buntu Niderlandów przeciwko królowi Hiszpanii, zwyciężonego zwycięstwem i odzyskaniem niepodległości regionu Północnej Holandii. „Muzyka *Uwertury* to dźwiękowy przekaz opowieści o bohaterskim wyczynie, akcie zrywu wolnościowego, opowiedzianym już z historycznym dystansem”.

Symfonia D-dur op. 49 zbudowana jest z czterech części, przy tym pięknie, pomysłowo, niebanalnie zinstrumentowana. Jest zwięzła i przejrzysta od strony formalnej. W całym dziele urzeka naturalność prowadzonej frazy, przepiękna melodyka. Prawdziwe pole do popisu mają instrumenty dęte. Muzyka płynie pełną frazą, dyrygent uważnie

eksponuje wszystkie melodie, wartkie tempo. Muzyczne akcenty i sploty orkiestrowe pasjonują i skupiają na odkrywanej muzyce. Fascynująca jest jej świeżość, wsłuchanie się w to, co nie znane. Jest tu wszystko co najlepsze, co przetworzył swoim talentem i obyciem w świecie Józef Wieniawski. Nie jest to muzyka, która stanowi odbicie dzieł innych twórców. Jest ona w pełni oryginalna, dobrze napisana i bardzo polska w klimacie (np. krakowiak w scherzo). Przejrzystość brzmienia Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Podkarpackiej jest na wysokim poziomie. Widać, że muzycy bardzo dobrze czują muzykę Józefa Wieniawskiego. *Symfonia* brzmi lekko, sprężysto, muzycznie jest idealnie uformowana. Orkiestra daje się z wyczuciem stylu prowadzić dyrygentowi Piotrowi Wajrakowi. Jest w niej dużo wigoru i naturalności. Piotr Wajrak mocno podkreśla jej oryginalność i polskość oraz mistrzostwo formy.

Mnóstwo dobrego można napisać o instrumentalistach. Mają prawdziwe pole do popisu w *Symfonii*. Wdzięk, precyzja intonacyjna i przyzwrotna wrażliwość na kolor pokazują dźwiękową zmysłowość i czar. Trzeba docenić i zauważyć przejrzystość i płynność narracji muzycznej, elegancko eksponowane solówki. A wszystko to jest doprawione wyjątkową muzykalnością oraz prawdziwym polskim romantycznym duchem.

W częściach wolnych orkiestra jest rozmarzona, subtelną, dźwięk jest ciepły, ale intensywny. We fragmentach granych piano dominują lekkość i delikatność. W częściach szybkich mamy bardzo wartki potok, w którym tematy i melodie płyną efektownie. Czuje się tu przysłowiowy pazur. Współpraca orkiestry z dyrygentem to ekscytujące kształtowanie napięcia, budowanie

kunsztownej dramaturgii utworów. Jest to interpretacja wartościowa i zapewne będzie stanowić dobry punkt odniesienia dla kolejnych nagrań tych dzieł.

Wielkie uznanie dla Piotra Wajraka, który z Filharmonikami Podkarpackimi odnalazł dobry klucz interpretacyjny. Muzycy zagrali wszystko z pasją, wzajemnym zrozumieniem i świadomością klimatu dwóch świetnych polskich utworów: *Symfonii D-dur* i *Uwertury „Wilhelm Milczek”*. Premierowe nagranie jest bardzo świeże, efektowne, pełne życia, nagrane z dużą porcją wrażliwości i muzykalności. Wielkie brawa!

Zarówno *Symfonia D-dur op. 49*, jak i *Uwertura „Wilhelm Milczek” op. 43* Józefa Wieniawskiego nie należą do łatwych utworów. Są napisane w bardzo atrakcyjny sposób w dobrym stylu. To naprawdę wyborna muzyka zawierająca w sobie to wszystko, co najlepsze w muzyce europejskiej, a przy tym bardzo polska! Józef Wieniawski to kompozytor, który kocha powabne, szerokie melodie. Oba dzieła są wspaniale napisane od strony kontrapunktycznej, harmonicznnej. Czemu o nich zapomniano? Oto jest pytanie...

Na okładce płyty umieszczono piękny, nawiązujący do muzyki, portret Wilhelma Milczka. To wyjątkowo wartościowy album. Dla mnie bez wątpienia płyta tego roku, którą każdemu gorąco polecam!

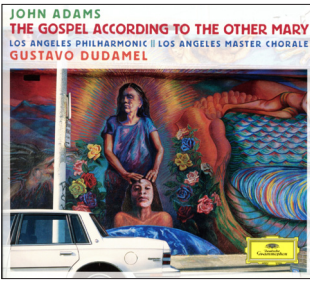
Arkadiusz Jędrasik



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JOHN ADAMS

The Gospel according to the Other Mary

Los Angeles Master Chorale; Los Angeles Philharmonic • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 2243 • 133'03" ☆☆☆☆☆

Tematyka pasyjna od wieków fascynowała kompozytorów. Swoje dzieła inspirowane Ewangelią według św. Mateusza, Marka, Łukasza, bądź Jana stworzyli m.in. Orlando di Lasso, Jan Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Krzysztof Penderecki, Sofia Gubaidulina, czy, ostatnio, Paweł Mykietyń. Po historię ostatnich dni życia, męki i śmierci Chrystusa sięgnął również John Adams (ur. 1947 r.), komponując swe nowe, potężne dzieło, 2-aktowe oratorium pasyjne *The Gospel according to the Other Mary* (Ewangelia według Innej Marii). Ale brytyjski twórca w zasadzie nie oparł się na żadnej z czterech Świętych Ewangelii. Libretto autorstwa Petera Sellarsa, wieloletniego współpracownika Adama, łączy fragmenty pochodzące ze Starego i Nowego Testamentu z tekstami Dorothy Day, Louise Erdrich, Prima Leviego, Rosaria Castellanos, June Jordan, św. Hildegardy z Bingen oraz Rubéna Daria. To próba współczesnego odczytania historii Jezusa, w której znajdziemy odwołania do polityki i problemów społecznych, z jakimi boryka się dzisiejszy świat. Całość została przedstawiona w kontekście dziejów rodzeństwa: Marii Magdaleny (postaci tytułowej), Marty oraz Łazarza. Jezus, jako bohater akcji, w zasadzie nie pojawia się w ogóle; jego słowa są bądź to wypowiedane przez inne postaci, bądź też przez chór

trojga kontratenorów, pełniących w dziele funkcję narratora.

Utwór może wydawać się kontrowersyjny. Kompozytor przyznaje jednak, że jako wzór posłużyły mu genialne Bachowskie *Pasje*. To podobnie, jak wcześniej w przypadku *El Niño*, które również stworzył wspólnie z Peterem Sellarsem, a w którym to inspirował się *Mesjaszem* Haendla.

W *The Gospel according to the Other Mary* znakomita jest orkiestracja (ze świetnie pomyślaną rolą instrumentów perkusyjnych), bardzo barwna i niesztampowa, podkreślająca dramatyczny charakter dzieła i jego silny, emocjonalny przekaz. Niebagatelną rolę odegrało w tym także świetne wykorzystanie chóru, który, jako głos tłumu, sprawia wstrząsające wrażenie. Kompozytor w interesujący sposób operuje tutaj harmoniką, wykorzystuje liczne dysonanse i mikrotony. Całość utrzymana jest jednak w stylistyce pierwszej połowy XX w., raczej neoklasycznej, nawiązującej do najlepszych wzorców Strawińskiego i szkoły paryskiej.

Dzieło powstało na zamówienie Los Angeles Philharmonic Orchestra i Gustava Dudamela. Oni też dokonali jego premiery, 31 maja 2012 r., jak również omawianego, pierwszego nagrania. Ich wykonanie jest znakomite, pełne energii i blasku, ukazujące bogatą i złożoną emocjonalność muzyki. Orkiestra wykazuje się precyzją i wirtuozerią, bez problemów realizując zwłaszcza skomplikowaną rytmikę kompozycji. Bardzo dobrzy są również soliści: niezwykle sugestywna Kelley O'Connor w partii Marii Magdaleny, śpiewająca z dużą ekspresją i ładunkiem emocjonalnym oraz bardziej stonowana Tamara Mumford w roli Marty. Może tylko od Russella Thomasa jako Łazarza można by oczekiwać większej potęgi brzmienia... Za to trzej kontratenorzy (Daniel Bubeck, Brian Cummings, Nathan Medley) i chór Los Angeles Master Chorale sprawiają odpowiednie wra-

żenie. Nagranie zostało starannie wydane przez wytwórnę Deutsche Grammophon.

Z całą pewnością jest to jedno z najciekawszych dzieł muzycznych o tematyce pasyjnej i jedna z najwybitniejszych kompozycji Johna Adama.

Łukasz Kaczmarek



**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER
Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes**

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, skrzypce • Battalia

Ondine ODE 1243-2 • w. 2014 • 124'56" ☆☆☆☆☆

Pochodzące z około 1676 r. *Sonaty Misteryjne* na skrzypce i b.c. Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644–1704) są arcydziełem muzyki związanej z kultem maryjnym. 15 kolejnych utworów odpowiada kolejnym Tajemnicom Różańca (Radosnym, Bolesnym i Chwalebny; Tajemnice Świata zostały włączone dopiero w roku 2002 za sprawą, dziś już Świętego, Papieża Jana Pawła II), składając do refleksji nad nimi. Ostatnia, 16 *Sonata*, to solowa *Passacaglia Aniola Stróża*. Tworzące zbiór kompozycje to utwory mistyczne, będące świadectwem głębokiej wiary autora. Pod względem wykonawczym *Sonaty Misteryjne* są dziełem trudnym, wymagającym od skrzypka nienagannej techniki oraz, oczywiście, znajomości warstwy pozamuzycznej. Każda z 16 sonat posiada inną scordaturę, wszędzie obecne są elementy retoryki. Dużą rolę odgrywa w dziele także symbolika liczb. Dla przykładu, 2772 takty, w których zamyka się całość odzwierciedlać mają 72 Księgi Biblijne, w tym 27 Ksiąg Nowego

Testamentu. Wielopłaszczyznowość *Sonat Misteryjnych* Bibera wymaga zarówno od wykonawców, jak i świadomego odbiorcy dogłębnych studiów. Stąd przed nastawieniem płyty w odbiorniku warto sięgnąć po rzetelne opracowanie tematu. W przypadku omawianego albumu otrzymujemy wartościowy komentarz Zbigniewa Pilcha wyjaśniający podstawowe kwestie związane z dziełem. Artystka, która prezentuje zaś dzieło Bibera od strony muzycznej jest fińska skrzypaczka Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, żona Pilcha. Wraz z trojgiem muzyków tworzących zespół Battalia daje ona interpretację niezwykle barwną i ilustracyjną, popartą znajomością bogactwa symboli i znaczeń, w jakie obfituje dzieło Bibera. Mająca do dyspozycji XVII-wieczny instrument nieznanego lutnika, skrzypaczka gra pięknym dźwiękiem, znakomicie sprawdzając się również od strony technicznej. Wykonanie jest bardzo stylowe i wierne. Trudno byłoby wskazać sonatę, która na tle innych zachwycałaby w sposób szczególny. Osobiście, chyba największe wrażenie w interpretacji Sirkki-Liisy Kaakinen-Pilch i zespołu Battalia wywiera na mnie niezwykle ekspresyjna *XIII Sonata d-moll* opowiadająca o Zesłaniu Ducha Świętego. I nie sposób nie wzruszyć się też słuchając finałowej *Passacaglii*, w której już sama tylko solistka daje pokaz swego mistrzostwa. W całości jest to bardzo piękne i chyba w pełni satysfakcjonujące nagranie *Sonat Misteryjnych* Heinricha Ignaza Franza Bibera.

Łukasz Kaczmarek

LUIGI CHERUBINI

Lodoiska – Comédie héroïque en trois actes (1791)

Lodoiska – Natalie Manfrino (sopran); *Lysinka* – Hjørdis Thébault (sopran); *Floreski* – Sébastien Guèze (tenor); *Tizikan* – Philippe Do (tenor); *Varbel* – Armando Noguera (baryton); *Dourlinski* – Pierre-Yves Pruvot (baryton); *Altamoras* – Alain Buet (bas-baryton) • *Les Éléments*; *Le Cercle*



de l'Harmonie • Jérémie Rhorer, dyrygent

Ambroisie AM209 • w. 2013, n. 2010 • 109'33"

★★★★★

Prezentowane nagranie Lodoiski Cherubiniego zostało zrealizowane na żywo podczas kilku spektakli w Teatro la Fenice w Wenecji i w Auditorium Paco Della Musica w Rzymie w październiku 2010 r. Wcześniej opera ta była nagrana między innymi przez Riccarda Mutiego. Obecne nagranie, w przeciwieństwie do wcześniejszych, zostało zrealizowane z orkiestrą grającą na instrumentach z epoki, zawiera również dialogi mówione (nie wszystkie).

Dzieło to, należące jeszcze do stylistyki XVIII-wiecznej, zapowiada już zmiany jakie przyniesie nowe stulecie, jest niejako prekursorem *Fidelii*. Warto dodać, że piękna uwertura tej opery zachwyciła Wagnera.

Choć libretto jest dosyć zammatwane, na dodatek niezbyt szczęśliwie przygotowane do tego nagrania, mamy do czynienia z pięknym dziełem, znakomicie zorkiestrowanym, zawierającym piękne ansamble i arie. Zaproszeni do tego przedsięwzięcia śpiewacy zostali bardzo starannie dobrani. W swoich rolach są znakomici, tworzą przekonujące postacie.

Wybitny zespół Le Cercle de l'Harmonie pod dyktando Jérémiego Rohrera jest w swoim żywiole grając tę muzykę znajdującą się pomiędzy dwiema epokami: klasycyzmem i romantyzmem.

Znakomita jest Nathalie Manfrino w roli tytułowej. Świetnie kontroluje swoje vibrato, jej dykcja jest perfekcyjna, wydobywa najmniejsze detale. Dwaj tenorzy, Philippe Do w roli Titzikana i Sébastien Guèze jako Floreski również zasługują na pochwały.

Na pewno nie zapomnimy wybitnego Argentyńczyka Armanda Noguery w roli Varbela – jego fantastyczna dykcja godna jest najwybitniejszych barytonów francuskich. Trzeba podkreślić również bardzo dobrą obsadę ról drugorzędnych.

Od strony edytorskiej album prezentuje się bardzo dobrze, każdy, kto zna francuski z przyjemnością zagłębi się w komentarz autorstwa Benoïta Dutertre'a.

Cherubini naprawdę był znakomitym kompozytorem o czym każdy może się przekonać kupując ten album wydawnictwa Ambroisie.

Stanisław Lubliński



LOUIS GABRIEL GUILLEMAIN
Baguettes spectaculaires au temps de la Pompadour
L'Ensemble Aliquando

Muso mu-004 • w. 2012, n. 2012 • 68.37"

★★★★★

Louis Gabriel Guillemain (1705–1770) był w swoim czasie jednym z największych propagatorów francuskiej szkoły skrzypcowej. Studiował u braci Somis w Turynie, zajmował różne stanowiska w służbie Ludwika XV i królowej jako skrzypek. Był jednym z najbardziej znanych skrzypków w Paryżu. Jego niepewna sytuacja finansowa doprowadziła go do samobójstwa w Chaville, na drodze z Paryża do Wersalu. To w przypadku jego opus 12 z 1743 r. po raz pierwszy użyto we Francji określenia „quatuor” (kwartet) dla dzieła napisanego na cztery instrumenty solowe, grające każdy odrębny głos, bez akompaniamentu klawesynu. Muzykę swą dedykował zarówno zawodowcom, jak i amatorom, z rzadka tylko komponując utwory teatralne.

Omawiana płyta oferuje piękną muzykę na skrzypce solo (op. 18), na skrzypce z wiolonczelą

(op. 11), a także na skrzypce z klawesynem (op. 13). Choć Guillemain propagował francuską szkołę skrzypcową, w jego muzyce można odnaleźć wpływy włoskie.

Ktoś powiedział o kompozytorze, iż jest „człowiekiem pełnym ognia, geniuszu i żywotności”. Słuchając interpretacji Ensemble Aliquando pod dyktando Stéphanie Paulet nie można mu nie przyznać racji. Można również, po przesłuchaniu tego albumu, dodać, że muzycy, którzy go stworzyli, również są pełni ognia, geniuszu i żywotności.

Warto poznać tę zapomnianą twórczość.

Stanisław Lubliński



ENGELBERT HUMPERDINCK
Hänsel und Gretel
Sayaka Shigeshima (*Hänsel*);
Elisabeth Wimmer (*Gretel*) • Staatskapelle Weimar • Martin Hoff, dyrygent

MDG 909 1837-6 • w. 2014 • 98'20"

★★★★★

Światowa premiera opery Engelberta Humperdincka *Hänsel und Gretel* miała miejsce 23 grudnia 1893 r. w Weimarze. Już sama data wskazuje, iż była skierowana, jako rodzinne przedstawienie, do dzieci i rodziców. Skomponowana została do libretta Adelheid Wette (młodszej siostry kompozytora) opartego na bajce braci Grimm (pod tym samym tytułem). Muzycznie stanowiła alternatywę dla dramatów Wagnera i włoskich werystów. Do dziś stanowi mocną pozycję w repertuarze wybitnych dyrygentów, by wymienić Richarda Straussa, Gustava Mahlera, Georga Solti'ego czy Herberta von Karajana. Ten pierwszy poprowadził od pulpitu dyrygenckiego prapremierę światową. Od tego momentu, dosłownie w ciągu dwu lat, operę pokazało ponad 50 samych

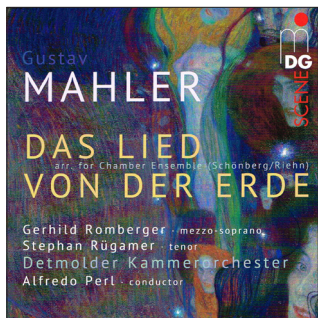
niemieckich teatrów operowych! A jeszcze w XIX w. usłyszała ją także publiczność nowojorskiej Metropolitan Opera i mediolańskiej La Scali. Według opinii muzyków i muzykologów trwałość powodzenia tej opery tkwi w „doskonale wyważonym stylu opery, gdzie sztuka i głęboka wiedza nie popadają nigdy w wyniosły elitaryzm, a przystępność nie oznacza banału i łatwizny” (Piotr Kamiński). W treści muzycznej kompozytor z powodzeniem sięga do niemieckiej tradycji ludowej, stosuje zdecydowanie podział numeryczny. Postacie opery są wyraźnie zróżnicowane muzycznie. Fragmenty instrumentalne oddają uroczysty i religijny klimat (motyw czceniasty aniołów, wieczorna modlitwa Małgosi, finałowa apoteoza). Tak więc opera Humperdincka pozostaje religijną bajką operową, pełną prostoty, wdzięku i bezpretensjonalności.

Omawiane nagranie *Jasia i Małgosi* dokonane zostało w 2013 r. Jest ono bodaj ostatnim zapisem fonograficznym tej opery (dotąd zrealizowano ich 48). Prezentowany zapis jest, co trzeba podkreślić, niezwykle wyrównany muzycznie i wokalnie. Bardzo dobrze brzmi orkiestra Staatskapelle z Weimaru oraz chór damski Opery Weimarskiej. Dyrygent Martin Hoff, wykształcony w Dreźnie, ma w swym repertuarze kilkadziesiąt oper różnych stylów i epok. Należy do cenionych i często zapraszanych dyrygentów niemieckich młodszych pokolenia. Prowadząc orkiestrę dyryguje starannie i dokładnie. Umiejętnie tworzy nastrój poszczególnych scen. Zachowuje przy tym właściwe proporcje brzmieniowe. Postacie niemal „maluje” dźwiękiem.

Do wykonania partii tytułowych zaproszono Japonkę Sayakę Shigeshimę (Jaś) i Austriaczkę Elisabeth Wimmer (Małgosia). Japonka, wykształcona wokalnie w swej ojczyźnie i w Monachium, z powodzeniem rozwija swoją karierę koncentrując się na rolach mezzosopranu. Jej głos brzmi ładnie i swobodnie. Podobnie jak głos Austriaczki, sopranu lirycznego oscylującego w kierunku koloratury. Ta absolwentka Akademii Muzycznej w Wiedniu

jest już laureatką kilku konkursów wokalnych. Partię Czarownicy tym razem powierzono barytonowi, Alexandrowi Güntherowi. To raczej rzadki zabieg, partię tę śpiewają zwykle mezzosoprany lub tenorzy (pamiętna, rewelacyjna interpretacja Petera Schreiera w nagraniu Suitnera z 1970 r.!). Günther dysponuje wysokim barytonem o ładnym brzmieniu ale interpretacyjnie jest za mało zróżnicowany, wszak Czarownica w tej operze nie może tylko sprawnie poruszać się na miotle. Musi także śmieszyć i straszyć. W pozostałych rolach z powodzeniem i bez zastrzeżeń występują: Uwe Schenker-Primus (Peter), Amerykanka Rebecca Teem (Gertud), Catarina Maier (Duszek Piaskowy) i Koreańczyk z Południa Hyunjin Park (Duszek Rosy).

Jacek Chodorowski



GUSTAV MAHLER

Das Lied von der Erde

Gerhild Romberger, mezzosoprano; Stephan Rügamer, tenor • Detmolder Kammerorchester • Alfredo Perl, dyrygent

MDG 901 1845-6 • w. 2014 • SACD, 62'01" ★★★★★

W Zeszycie Naukowym Akademii Muzycznej w Krakowie (6, 1995) wypełnionym katalogiem pieśni Gustava Mahlera, jego autorka, Ewa Siemda, podaje bardzo ciekawe informacje o „symfonii pieśni” (kantato symfonii) jaką jest utwór *Das Lied von der Erde* (*Pieśń o Ziemi*). A więc: utwór powstał latem 1908 r. do tekstów Hansa Bethgego (za poematami chińskich poetów z VIII w.), przeznaczony jest na orkiestrę oraz głosy – tenor i alt lub baryton. Autorka tych informacji zwraca także uwagę na pewne podobieństwa motywiczne i rytmiczne do innych dzieł Mahlera (głównie IV, V, VI, VII

i VIII Symfonii). *Pieśń o ziemi* swą prapremierę miała po śmierci kompozytora, 20 listopada 1911 r. w Monachium. Wykonawcami byli William Walter (tenor), Sarah Charles Cahier (alt) oraz dyrygent Bruno Walter.

Na rynku muzycznym ukazało się dotąd bardzo dużo nagrań tego utworu. Do uznawanych za najlepsze zalicza się: Ferrer, Patzak – Walter, Forrester, Lewis – Reiner, Ludwig, Wunderlich – Klemperer, Baker, King – Haitink. Trzeba też wspomnieć o dwu polskich edycjach: Rappé, P. Kusiewicz – Zilm (1989) i Podleś, Griffey – Järvi (2002). *Pieśń o Ziemi* składa się z sześciu części, kolejno *Toast o ziemskiej biedzie*, *Samotny jesienią*, *O młodości*, *O piękności*, *Pijany wiosną*, *Pożegnanie*. Tematycznie pieśni te opowiadają o „nietrwałości świata, kruchości istnienia, przemijania... jedynie natura pozostanie niewzruszona i niezmienna” (D. Golanek *Przewodnik po muzyce Mahlera*, AM Łódź, 2012). Muzyka Mahlera, przecież romantyka, jest w swej substancji miękka i czuła, a warstwa brzmieniowa fascynuje pewną intensywnością. Słuchanie tej muzyki (i w ogóle Mahlera) stanowi niewątpliwie przeżycie estetyczne wysokiego stopnia.

Akompaniująca w nagraniu Orkiestra Kameralna z Detmold korzysta z aranżacji utworu dla orkiestry kameralnej dokonanej przez Arnolda Schoenberga i Rainera Riehna. Aranżacja ta sprawia, iż zaciera się ciemny monozonalizm, a wykonanie pozostaje dostojne, pełne siły i ciepła. Jest to w dużej mierze zasługa także i chilijskiego dyrygenta Alfredo Perla, znanego też z solowych koncertów pianistycznych. Niemka, Gerhild Romberger, śpiewa z dużym zaangażowaniem, udowadniając, iż interpretacja pieśni należy do mocnych punktów jej sztuki odtwórczej. Przyznam jednak iż barwy głosów i emocje naszych artystek wymienionych wyżej robią mocniejsze wrażenie. Interpretacja partii tenorowej przez Stephana Rügamera (tenor liryczny, ceniony za Don Ottavia, Belmonta i Alfreda, mający już za sobą debiut jako Loge w *Złocie Renu*, w La Scali) może się po-

dobać. Traktuje swą partię z dużą powagą, imponując lekkością głosu. A jednak, na piszącym te słowa, interpretacja wspomnianego Piotra Kusiewicza, bardziej poważna, dostojna jest pełniejsza poetycznej siły.

W sumie, omawianie nagrania można zaliczyć do udanych współczesnych nagrań tego utworu.

Jacek Chodorowski



MARIN MARAIS

Alcione

Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA 9903 • w. 2014, n. 993 • 52'45" ★★★★★

Bardzo lubię serię wydawniczą Héritage wytwórni Alia Vox, przypominającą w nowej wydawniczej wersji i pod zmienionym szyldem, dokonane w ostatnich kilkunastu latach ubiegłego stulecia nagrania zrealizowane przez Jordiego Savalla i jego zespoły, przede wszystkim Le Concert des Nations. Szczególnie cenię ich wspólne kreacje w barokowym repertuarze instrumentalnym, dlatego nieprzypadkowo nagrodziłem wcześniejsze wznowienia *Koncertów brandenburskich* oraz *Suit orkiestrowych* Jana Sebastiana Bacha, ale także wokalnych kompozycji Claudia Monteverdiego, recenzowane na tych łamach, wysokimi notami. Podobnie jest z najnowszą propozycją wytwórni Alia Vox w ramach dokumentalnej serii, przypominającą nagranie fragmentów orkiestrowych z opery, czy też lepiej powiedziawszy, muzycznej tragedii *Alcione*, którą w 1706 r. wystawił na deskach paryskiego Pałacu Królewskiego Marin Marais (1656–1728).

Niniejsza płyta jest niewątpliwą gratką dla miłośników francuskiego baroku. Jordi Savall prowadzi swoich muzyków

kiedy trzeba z temperamentem i rytmicznym wigorem, to znów nadaje pięknej skądinąd muzyce rys liryczny, a nawet poważny i dramatyczny (rozpoczynająca całość dostojna *Uwertura* czy *Preludium* do III aktu otwierające *IV Suite*). Niedługie części cyklu, zmieniające co chwilę nastrój oraz instrumentalną obsadę, nie dość, że dają okazję wykonawcom do zaprezentowania się w swoich partiach, cieszą słuchacza i utrzymują go w zachwycie. Nie brak tu takich efektów, jak ilustracja burzy z maszyną imitującą porywy wiatru. Muzyka jest pełna walorów brzmieniowych czy melodycznych, a poza tym wyraźnie słychać jej francuski idiom. Nie ulega wątpliwości twórca maestria kompozytora, znanego przecież bardziej jako autor znakomitej muzyki instrumentalnej, zwłaszcza na violę, co w swoich nagraniach równie efektownie i pięknie pokazał Jordi Savall, tym razem jako solista. W roli kapelmistrza sprawdził się po raz kolejny, dbając o dobrze dobrane tempa i właściwą stylistykę wykonania. W wersji Les Concert des Nations pod jego dyktando instrumentalne fragmenty *Alcione* Marina Marais naprawdę się mogą podobać, a nawet zachwycić, nawet tych odbiorców, którzy nazwisko jej autora kojarzą wyłącznie ze słynnego filmu *Wszystkie poranki świata*. Polecam.

Paweł Chmielowski

HANS PFITZNER

Koncerty wiolonczelowe

Alban Gerhardt, wiolonczela; Gergana Gergova, skrzypce • Rundfunk-Sinfonieorchester, Berlin • Sebastian Weigle, dyrygent
Hyperion CDA67906 • w. 2014, n. 2012 • 67'30" ★★★★★

Postać Hansa Pfitznera (1869–1949) kojarzona jest przede wszystkim z operą *Pa-lestrina*. Ten utalentowany kompozytor był także świetnym dyrygentem. Dziś najbardziej znane (i chyba najwybitniejsze) są jego kreacje w wybranych symfoniach Ludwiga van Beethovena, przypomniane przez wytwórnię Naxos Historical. Natomiast

muzyka instrumentalna Pfitznera nie cieszy się szeroką popularnością. Omawiana płyta w pewnym stopniu wypełnia tę lukę. Spośród wielu kompozytorów żyjących w drugiej połowie XIX i pierwszej XX w., Hans Pfitzner jako jeden z nielicznych stworzył aż trzy koncerty wiolonczelowe. Pierwszy z nich powstał jeszcze w czasach studenckich, w roku 1888. Uznanym za zaginiony, nie doczekał się za życia autora swego wydania. Piękny, główny temat drugiej części okazał się jednak dla kompozytora na tyle atrakcyjny, że wykorzystał go w powstałym wiele lat później, ukończonym w roku 1943, *Koncertie wiolonczelowym a-moll op. 52*. Dzieło to zostało dedykowane Ludwigowi Hoelscherowi (1907–1996), niemieckiemu wiolonczeliście, który kształcił się pod kierunkiem legendarnych Hugona Beckera i Juliusa Klengela. Kompozycja zakrojona jest dość skromnie (klasyczna orkiestracja), choć pod względem melodycznym ciekawie zróżnicowana. Trzecim utworem tego rodzaju jest znakomity, pochodzący z roku 1935 *Koncert wiolonczelowy G-dur op. 42*, napisany z myślą o hiszpańskim wiolonczeliście Gasparze Cassadó. To dzieło świetnie skonstruowane, cechujące się najbardziej wyszukaną melodią i zorkiestrowane w bardzo interesujący sposób. Trzy koncerty wiolonczelowe Pfitznera utrzymane są w stylistyce neoromantycznej, charakteryzują się klasyczną budową i są interesujące poznawczo, przedstawiając sobą dużą wartość artystyczną. Naddatkem jest pochodzące z 1937 r., uroczce *Duo op. 43* na skrzypce, wiolonczelę i małą orkiestrę.

Wykonania zaprezentowane przez wiolonczelistę Albana Gerhardta, Orkiestrę Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin i Sebastiana Weigle'a (w *Duo* do muzyków dołącza skrzypczak Gergana Gergova) są dobre, starannie dopracowane i przekonujące. Owszem, solista mógłby mieć więcej charyzmy, orkiestra być bardziej precyzyjna, a dyrygent posiadać więcej polotu, jednak dla kogoś nie znającego prezentowanych dzieł, wykonania stanowią godne ich przedstawienie, są przekonujące

i w żaden sposób nie czynią kompozytorowi niedźwiedziej przysługi.

To już czwarta płyta wytwórni Hyperion z serii *Romantyczny Koncert Wiolonczelowy*. Czekajmy zatem na kolejne niespodzianki i odkrycia!

Łukasz Kaczmarek

KRZYSZTOF WOŁEK
Elements

Agata Zubel, sopran • Orkiestra Muzyki Nowej • Szymon Bywalec, dyrygent

CD Accord ACD 188-2 • w. 2013 • 59'45" ★★★★★

Krzysztof Wołek należy do najciekawszych osobowości swojego pokolenia i omawiana płyta tylko potwierdza ten fakt. Wypełniają ją trzy stosunkowo nowe kompozycje, które poniekąd łączy nie tylko osoba artysty, estetyka, ale także ekspresja i zastosowane środki. W każdym z nich wiodącą rolę pełni zespół kameralny (Orkiestra Muzyki Nowej pod dyktando Szymona Bywalca), w dwóch przypadkach wsparty elektroniką. Zresztą, co zasługuje na szczególne podkreślenie, Krzysztof Wołek znakomicie radzi sobie ze środkami elektronicznymi, zarówno wtedy, gdy łączy je z warstwą instrumentalną, jak i w realizacjach stricte elektroakustycznych. Jednak w odróżnieniu od wielu innych dzieł, nie mamy tu do czynienia z muzyką hałasów i zorganizowanym szumem, ale światem dźwięków, który powinien przypaść do gustu znacznie szerszemu gronu melomanów.

Eppur si muove (2006) korzysta z dwóch historycznych tekstów, autorstwa Kopernika i Galileusza, które stały się materią słowną dla partii sopranu w wykonaniu Agaty Zubel (nieprzypadkowo porównuje się ten utwór do kantaty, czy arii koncertowej). Owe narracje odpowiada także dramaturgia akcji muzycznej, gdzie można (choć to sprawa bardzo otwarta) doszukiwać autorskiego komentarza do burzliwych dziejów kluczowych odkryć naukowych i ich autorów (co dobitnie widać na przykładzie Galileusza). Świat dźwięków Krzysztofa Wołka jest przy tym

bardzo przejrzysty i czytelny, mimo obecności elektroniki i różnych zabiegów mamy wrażenie, że jest on bardzo „naturalny”, bez usilnego atakowania granic tego, co powszechnie uchodzi za muzyczne i niemuzyczne (choć dla autora tych słów taki podział w ogóle nie istnieje).

W przypadku *Eppur si muove* elektronika została wykorzystana nie tylko do generowania struktur wyraźnie odróżniających się od warstwy instrumentalnej, ale także do subtelnego przekształcenia jej barw i przestrzennej projekcji. W oryginalnej wersji koncertowej jest ona kwadrofoniczna, co z pewnością potęguje efekt, gdy słuchacze są nagle zaskakiwani akcją rozgrywającą się za ich plecami. Stereofoniczne nagranie płytowe niestety nie jest w stanie oddać pełni tego zamyśłu, ale i tak pozwala na delektowanie się walorami brzmieniowymi i szeroką przestrzenią.

Bend (2003, nowa wersja z 2010 r.) jest najkrótszym spośród opublikowanych tu utworów i zarazem jedynym całkowicie akustycznym. Przy tym bardzo żywiołowym i chwilami przypominającym pod względem witalności muzykę ludową, zresztą bardzo wyraźny cytat z rumuńskiego folkloru znalazł się w jego centrum. Może to sprawić wrażenie instrumentalnego kolażu, ale całość brzmi zaskakująco spójnie i logicznie. Na ogólny wyraz kompozycji niewątpliwie wpłynęło zastosowanie oryginalnego stroju – jedna z dwóch grup smyczkowych została bowiem celowo przestrojona o ćwierć tonu wyżej.

Czteroczęściowy *Elements* (2009) wyraźnie odwołuje się do starożytnej filozofii i podstawowych elementów – powietrza, ziemi, ognia i wody. Ten związek pogłębiają tytuły poszczególnych części oraz sama konstrukcja utworu. Instrumentalne części oddzielone są od siebie fragmentami całkowicie elektronicznymi, które oparto na przetworzeniach dźwięków wspomnianych już czterech żywiołów. Mamy tu zatem wyraźnie do czynienia z podziałem na fragmenty akustyczne (choć i tym razem kompozytor wykorzystuje aparaturę do przetwarzania i przestrzennej

projekcji dźwięku, ale w sposób na tyle subtelny, że nie zakłóca to „czystości” brzmieniowej) oraz elektroniczne. Koncepcja wydaje się więc nieco podobna do klasycznego już *Déserts* Edgarda Varèse'a, choć oczywiście wykonanie jest zupełnie inne, jak najbardziej współczesne. Pomimo tak wyraźnego zarysowanego podziału, utwór brzmi bardzo spójnie i słuchacz ani przez moment nie odnosi wrażenia, że dochodzi do zakłócenia kontinuum, albo też, że właśnie zaczęło się coś zupełnie innego. Krzysztof Wołek posiada bowiem umiejętność łączenia wielu różnych elementów w jedną całość i tak, jak nasz świat składa się z czterech żywiołów, tak na jego muzykę „pracują” różne siły.

Płyta niewątpliwie została bardzo dobrze nagrana (i oczywiście wykonana), co powinno stanowić zachętę nie tylko dla miłośników muzyki współczesnej.

Dariusz Mazurowski

Różne

I LOVE CLASSICAL MUSIC

Sony Classical 8883744892 • w. 2013 ★★★★★

Album *I love classical music* składa się z dwóch płyt, które prezentują najpopularniejsze utwory muzyki poważnej. Wśród utworów zawarte są fragmenty oper, koncertów, symfonii i suit, a także samodzielne miniatury. Do grona wykonawców należą wybitni i sławni artyści, których nazwiska znajdują się w czołówce scen światowych. Na rozkładówce pojawiają się postaci takie jak: Arthur Rubinstein (pianista), Plácido Domingo (tenor), Yo Yo Ma (wiolonczelista).

Wybrane dzieła pochodzą z różnych epok: od baroku po XX w. Utwory są kompozycjami najbardziej znanych twórców każdego okresu. Przygodę z muzyką poważną otwiera uroczysty i popisowy, z fanfarynym wstępem grupy dętej blaszanej *Polonez* z opery *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego. Na płycie można znaleźć również inne utwory taneczne, np. eteryczny i tajemniczy z motywem przewodnim fletu *Taniec Duchy* z

oper *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, a także wesole i lekkie z pompacyjnym wstępem oraz środkiem w rytmie walca *Zaproszenie do tańca* Webera. Utworem, na który warto zwrócić uwagę jest *Akwarium* Saint-Saënsa. Jest to jedna część z cyklicznego *Karnawału zwierząt*. Kompozytor „maluje” dźwiękiem obraz podwodnego świata. Jego wizja mocno wpływa na wyobraźnię, w której kreuje się obraz przejrzystej wody oraz żyjących w niej stworzeń. Przykładem programowego dzieła jest *Poranek ze Sully* „Peer Gynt” Griega stworzonej do dramatu Henryka Ibsena. W kompozycji tej frazę rozwija dialog fletu z obojem, odebrany w dalszej części przez orkiestrowe tutti. W XVIII-wieczny Wiedeń wprowadzają utwory klasyków: Mozarta i Beethovena. W albumie znajdują się fragmenty ich symfonii oraz koncertów. Nagrana jest także popularna, tajemnicza ze względu na inspirację powstania miniatura *Dla Elizy* Beethovena. Z dzieł wokalnych nie mogło zabraknąć popisowej, przeznaczanej na tenor arii Calafa *Nessus dorma* (*Niech nikt nie śpi*) z opery *Turandot* Pucciniego. Również wielbiciele romantycznej muzyki fortepianowej znajdują coś dla siebie. Nokturny Chopina i Liszta powinny zaspokoić ich oczekiwania.

Album *I love classical music* jest „lekki” i przystępny w odbiorze. To doskonała propozycja dla laików pragnących posłuchać światowych hitów muzyki poważnej oraz dla „opornych”, chcących się do tego typu muzyki przekonać. Zdecydowanym plusem jest dobór światowej sławy wykonawców, dzięki którym nagrania są utrzymane na najwyższym poziomie. „Mix” utworów powoduje, że każdy znajdzie kompozycję odpowiadającą swojemu gustowi muzycznemu. Album gorąco polecam zwłaszcza tym, którzy pragną wkroczyć do świata muzyki poważnej za sprawą ponadczasowych, przepięknych dzieł.

Maria Ziarkowska



M. A. CHARPENTIER – J.-B. LULLY
Te Deum

Le Poème Harmonique • Capella Cracoviensis • Vincent Dumestre, dyrygent

Alpha 952 • w. 2013 • 55'34"
★★★★★

Zestawienie *Te Deum* Marca Antoine’a Charpentiera z dziełem Jean-Baptiste’a Lully’ego w programie jednego wieczoru, a zarazem na planie nagrania dokonanego we wnętrzu kaplicy królewskiej w Wersalu, jest pomysłem i znakomitym, i jak najbardziej uzasadnionym historycznie. Obaj kompozytorzy byli wszak niezrównanymi dostawcami sztuki muzycznej dla dworu Ludwika XIV. Rywale (o nierównej jak się zdaje pozycji) celowali w mistrzowskich próbach ujęcia religijnego tematu w kształt godzący włoskie – uchodzące za klasyczne – wzorce ze specyficznymi gustami barokowej Francji. Z tego powodu w utworach tych wybrzmiewa chociażby nieusuwalny idiom dworskich tańców. W obu zapisanych dziełach niemniej wyraźne są jednak także różnice; *Te Deum* Charpentiera konstrukcyjnie jest bardziej zwarte, a w wyrazie surwowsze. Z kształtu dzieła można wyzycząć, że – wszechobecny w świecie Króla Słońce – teatrawiódł kompozytora (co w istocie potwierdza jego krótka przygoda z operą). Mniej tu instrumentalnego i wokalnego splendoru, mniej też radosnej ekstazy... więcej jest tylko refleksji. *Te Deum* Lully’ego jest zbiorem rozwiązań przeciwstawnych. Nie bezzasadnie jest wrażenie, że kompozytor (o reputacji zwierzczenia na wskroś teatralnego chowu) z rozmysłem użył wszelkich znanych sobie możliwości, jakie dawała współczesna mu muzyczna maszynaria. Rozbudował więc partie solowe instrumentów oraz interwencje chóru, z którego

wyłonił nawet drugą – kameralną formację, by w końcu olśnić słuchacza doskonałym krojem partii wokalnych; zwłaszcza powierzonych głosom męskim. Oba dzieła spina wszak także osoba samego Króla. Ludwik XIV był przecież z jednej strony znawcą i wykonawcą form teatralnych, z drugiej władcą arcychrześcijańskim. To pobożności króla Wersal zawdzięczał pałacową kaplicę, do której nader często przenoszone bywało muzyczne życie dworu – zarówno w momentach chwały, jak i twogi.

Dokonanemu live nagraniu zapewniono obsadę znakomitych solistów. Zachwycają iluminacje świetlistego haute contre Reinouda van Mechelena, liryczne tenorowe cieniowania Jeffreya Thompsona i ujmująco miękkie prowadzenie profetycznych fraz przez bas Benoïta Arnoulda (pięknie sprawny także w górze skali). I doprawdy nie znajdzie słuchacz cienia przesady w stwierdzeniu, że przewodnictwo tych trzech instrumentów jest czytelną pochwałą dla męskiego głosu we współczesnym wykonawstwie barokowego repertuaru sakralnego w ogóle. Również obie sopranistki – Amel Brahim-Djelloul i Aurore Bucher – zademonstrowały głosy sprawne, realizacje swoich partii (prawda, że znacznie skromniejszych) konsekwentnie pozbawiły jednak choćby okrucichwów emocji. Wyłonieni ze znakomitego śpiewaczego zespołu, jakim jest dziś Capella Cracoviensis, soliści małego chóru (z dzieła Lully’ego) – a więc Helena Poczykowska, Maciej Gocman i Sebastian Szumski – zajęli godne miejsce obok wykonawców głównych partii wokalnych, a cała – przygotowana przez Jana Tomasza Adamusa – krakowska formacja brzmi wprost porywająco. Instrumentaliści *Le Poème Harmonique* udowodnili, że znakomicie wyczuwają ów ekstatyczny, trafnie jednak wyciszany w przebiegu dzieła, klimat pochwalnych obrazów, jakie odmalował francuski barok. Vincent Dumestre – jak zazwyczaj – pozostał wierny zdobywając i tym razem laur dla poety nastrojów.

Zapis jest częścią bogatej już – i z pewnością godnej polecenia – Collection Versailles, (wykonanie utrwalone zostało zaś w ramach Château de Versailles Spectacles), która – sądząc po omówionej realizacji – ma szansę stać się zbiorem kultowym.

Damian Sowa

XX-WIECZNE KONCERTY NA TRĄBKĘ
Utwory: Erica Ewazena, Georgesa Delerue, Roberta Planela, Henriego Tomasiego

Pierre Kremer, trąbka • Lettisches Philharmonisches Kammerorchester • Carlo Jans, dyrygent
Thorofon CTH2597 • w. 2013, n. 2005 • 51'48"
★★★★★

Album *Die Trompete des 20. Jahrhunderts* prezentuje XX-wieczne kompozycje przeznaczone na trąbkę z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej. Utwory wykonuje trębacz Pierre Kremer, któremu towarzyszy Kammerorchester pod dyrekcją Carla Jansa. W repertuarze usłyszeć można trzy koncerty: Erica Ewazena, Georgesa Delerue’a i Roberta Planela, a także utwór *Holy week In Cuzco* Henriego Tomasiego.

Czas powstania kompozycji sugeruje, że słuchacz może spodziewać się elementów muzycznej awangardy. Jej cechy przejawiają się głównie na płaszczyźnie harmonicznędzieł. Nietypowym również zjawiskiem jest budowa koncertu Ewazena, który odbiega od utartego schematu i obejmuje cztery części. Generalnie materiał muzyczny zawarty w albumie jest trudny w odbiorze. W kompozycjach zamiast walorów warstwy muzycznej w postaci pięknej i śpiewnej linii melodycznej, odbiorca może doszukać się imponujących możliwości technicznych i dźwiękowych solisty. W utworach napiętrzone są trudności artykulacyjne i dźwiękowe (szeroka skala). Dziełem, które ostatecznie przekonało mnie do płyty jest *Koncert* Planela. Jego podstawową zaletą jest lekka i pogodna stylistyka. Orkiestra idealnie podkłada akompaniament stanowiąc tło budujące klimat soliście. Artysta

„sprytnie” operuje dźwiękiem, wydobywając z instrumentu różne jego odsłony barwowe (zwłaszcza w części II). *Koncert* Planela jest kompozycją chętnie grywaną przez trębaczki, dzięki czemu słuchacz ma możliwość wysłuchania dzieła w różnych wykonaniach i interpretacjach.

Album nie byłby nawet w połowie tak dobry gdyby nie wykonawcy, których starania sprawiły, że trudne w odbiorze utwory są w stanie zainteresować słuchacza. Orkiestra smyczkowa nadała klimat utworom, pozostając przez cały czas w tle. Zespół towarzyszący wielokrotnie „odpowiada” soliście na zasadzie echa, nie wychylając się na pierwszy plan. Pierre Kremer wykonuje partię trąbki z godną podziwu sprawnością i łatwością. Dodatkowym atutem artysty jest muzykalność, która uzyskana jest między innymi za sprawą eleganckiej i dyskretnej wibracji. Dźwięk, którym dysponuje trębacz charakteryzuje się jasną, przejrzystą barwą. Godne podziwu są także wysokie tony, które Kremer wydobywa z łatwością i precyzją.

Podsumowując, o ile same kompozycje nie zrobiły na mnie zbyt wielkiego wrażenia (podkreślałam, że jest to kwestia upodobań muzycznych), to wykonanie jest naprawdę godne uwagi. Dzięki albumowi *Die Trompete des 20. Jahrhunderts* słuchacz może poznać sylwetkę wybitnego artysty – wirtuoza, a przy okazji poszerzyć znajomość współczesnej literatury trąbkowej. Płyta jest z pewnością pozycją wartą zainteresowania.

Maria Ziarkowska

IN 27 PIECES

The Hilary Hahn Encores

Deutsche Grammophon 470 1725 • w. 2013 • 110'18"

★★★★★

Znakomitym pomysłem amerykańskiej skrzypaczki Hilary Hahn było zamówienie u 27 współczesnych kompozytorów miniatur na skrzypce i fortepian, które mogłyby pełnić rolę bisów podczas jej koncertów. Równie dobrą ideą było poświęcenie tym utworom dwupłyty albumu.



Jakże różne są to kompozycje: jedne posługują się bardziej nowoczesnym językiem muzycznym, inne – tradycyjnym, jedne są refleksyjne i skłaniające do zadumy, wyciszenia, inne wręcz przeciwnie – porywają, emocjonują, zachęcają publiczność, by domagała się kolejnych bisów. Każdy ze słuchaczy obcujących z omawianym albumem z pewnością odnajdzie w nim coś dla siebie. Rozpocząłem słuchanie od... ostatniego punktu programu: *Mercy* Maxa Richtera. Przyznam, że bardzo lubię tego kompozytora, który ma wyjątkową łatwość pisania na skrzypce, stale współpracuje m.in. z Danielem Hopem. *Mercy* od pierwszych taktów zachwytiło mnie, wzruszyło, głęboko zapadło w pamięć. To kompozycja jednolita w swym charakterze, bardzo nastrojowa, nostalgiczna i melancholijna, posiadająca niezwykłą zdolność oddziaływania na emocje odbiorcy. I choć bezapelacyjnie przynaję jej pierwsze miejsce spośród wszystkich zarejestrowanych w albumie miniatur, przyznam, że w zasadzie w każdym z utworów można znaleźć coś wartościowego i interesującego. *Whispering* Einonjuhaniego Rautavaara, chyba najbardziej znanego spośród 27 kompozytorów, to znów cudowna nastrojowość, o bardziej złożonym charakterze niż u Richtera. Otwierający program *Impulse* Franghiz Ali-Zadeh utrzymane jest w burleskowym, nieco kapryśnym stylu (efektowne zwieńczenie koncertu!), *Bihu* Somei Satoh to kolejna nastrojowa podróż o dużym przesłaniu emocjonalnym, *When a Tiger Meets a Rosa* Rugosa Du Yuna, czy *Aalap and Tarana* Kali Ramnath posiadają orientalny charakter, przywołując nieco na myśl dawne projekty crossoverowe Joshuy Bella, podobnie jak tajemnicze, oszczędne w środkach

Solitude d'automne Bun-Chinga Lama. *Third Sigh* Antóna Garcii Abrila nawiązuje z kolei do folkloru hiszpańskiego. Bardzo miło słucha się urzekającego, nieco sentymentalnego, zatopionego w późno XIX-wiecznym stylu *Farewell* Davida Del Tredici. Bardziej współczesnym językiem brzmieniowym operuje *Echo Dash* Jennifer Higdon, kompozytorki stale współpracującej z Hilary Hahn, której *Koncert skrzypcowy* artystka zdążyła już utwalić. W znakomitym, wirtuozowskim, wyrazistym stylu utrzymane jest *Hilary's Hoedown* Marka-Anthoniego Turnage'a. *Two Pieces* Valentina Silvestrova to kolejne pełne uroku i nastrojowości miniatury, do których zawsze chętnie się powraca. Podobnie można powiedzieć o *Memories* Michiru Oshimy. Poza tym na płytach znalazły się interesujące kompozycje Davida Langa, Paula Moraveca, Avnera Dormana, Masona Batesa, Gilliana Whitehead, Richarda Barretta, Christosa Matzisa, Jeffa Myersa, Lery Auerbach, Tiny Davidson, Elliotta Sharpa, Jamesa Newtona Howarda, Nico Muhly'ego, czy Søreny Nilsa Eichberga.

Nowej, nieznannej, znakomitej muzyce towarzyszą świetne wykonania Hilary Hahn i pianistki Cory Smythe, mistrzowskie pod względem technicznym, a przy tym wspaniale oddające charakter każdego z tych różnorodnych utworów. Znakomity pomysł doczekał się znakomitej realizacji!

Łukasz Kaczmarek

NORDIC CELLO SOUL

Utwory: Sibeliusa, Lidholma, Griega

Hampus Linderholm, wiolonczela; Mats Jansson, fortepian

Sterling CDA 1688-2 • w. 20013, n. 2013 • 75'14"

★★★★★

Album *Nordic Cello Soul* zawiera utwory wiolonczelowe kompozytorów pochodzących z krajów nordyckich – Griega, Sibeliusa i Lidholma – w wykonaniu Hampusa Linderholma (wiolonczela) oraz Matsa Janssona (fortepian).

Z wyżej wymienionych kompozytorów szczególnie bliski

jest mi Jean Sibelius, gdyż jego kompozycje zawsze były i będą moimi ulubionymi. Utwory tego kompozytora nacechowane są całą gamą skrajnych emocji. W tym momencie należy oddać hołd wiolonczeliście, który wykonał dzieła Sibeliusa bardzo „kolorowo”, z pełnym zaangażowaniem oraz lekkością. Wrażenie zrobiło na mnie wykonanie *Tematu z wariacjami* przeznaczonego na wiolonczelę solo. Wariacje są formą typowo wirtuozowską, wymagającą od instrumentalisty naprawdę sporych umiejętności. W przypadku tej kompozycji są to wariacje bez akompaniamentu, także każdy dźwięk słyhać idealnie. Hampus Linderholm wykazał się odwagą decydując się na nagranie właśnie tego utworu. Wiolonczelista dobrze poradził sobie z zadaniem. Trafiona interpretacja oraz jej przekaz pozwala przymknąć oko na naprawdę drobne „wpadki” intonacyjne w dwudźwiękach.

Utworu *QuattroPezzi per violoncello e piano forte* byłam bardzo ciekawa, gdyż twórczość Ingvara Lindholma jest mi obca. W prezentowanym dziele wyraźnie słyhać wpływy muzyki współczesnej głównie za sprawą atonalności. Przyznam, że utwór jest trudny w odbiorze, jednak naprawdę interesujący. Części są zestawione kontrastowo względem siebie i utrzymane są w różnych nastrojach: od żywiołowego i burzliwego po mroczny, a nawet nostalgiczny. Interpretacja oraz zaangażowanie muzyków sprawiły, że „ciężki” w odbiorze materiał stał się przystępny, a nawet momentami intrygujący.

Ogólnie rzecz biorąc, twórczość Griega cechuje się nastrojowością. Artyści ukazali ją dzięki doborowi odpowiedniej barwy dźwięku. U pianisty dźwięk ten jest uładzony, pełen przestrzeni i spokoju, zwłaszcza w wolnych częściach i utworach. Wiolonczelista z kolei operuje wyjątkowo ciepłą, pełną gracji i wdzięku barwą czemu dał wyraz również w kompozycjach Sibeliusa. Wyzwaniem dla solisty było wykonanie *Allegretta*. Jest to utwór zaaranżowany na wiolonczelę z sonaty skrzypcowej. Siłą rzeczy partia wiolonczeli jest wysoko napisana, co stanowi

(REQUIEM)

Requiem Records jest wydawnictwem muzycznym, które od ponad 20 lat wydaje i promuje współczesną muzykę alternatywną oraz wznawia i publikuje nagrania polskich zespołów z lat 80. i 90. (**Archive Series**).

Obszerny katalog stylów i nazwisk (ponad 100 płyt – winyle, cd) obejmuje m.in. muzykę klasyczną (**Schaeffer, Mykietyn, Przybylski**), elektronikę (**Rudnik, Kucz, Jacaszek, Cichy (Skalpel), Das Moon**), jazz i awangardę (**Mazzoll, Job Karma, Nemezis, Pospieszalski, Msza Święta w Altonie**).

Publikowane wydawnictwa to nie tylko świetna muzyka, opatrzona autorską grafiką, ale również serie kolekcjonerskie, dostępne w wersjach **DELUX**.

ZAPRASZAMY

www.requiem-records.com

www.facebook.com/requiemstudio

pewną trudność wykonawczą. W wyższych rejestrach należy zwrócić szczególną uwagę na wydobyte dźwięku oraz jego jakość. Właśnie w tym utworze wiolonczelista pokazał grację i wdzięk dzięki czemu środkowa część *Allegretta* zabrzmiała lekko, ze skrzypcową zwinnością.

Moja ocena waha się z powodu naprawę drobnych niedociągnięć intonacyjnych. Interpretacja, wykonanie i dobór barwy dźwięku zdecydowanie zasługują na pięć gwiazdek. Płytę gorąco polecam, gdyż słucha się jej z dużą przyjemnością. Album ten pozwala zagłębić się w twórczość kompozytorów krajów nordyckich, mimo wszystko trochę niedocenianych. Dobre wykonanie dodatkowo przekonuje i zachęca do ponownego wysłuchania prezentowanych kompozycji.

Maria Ziarkowska

ORIENT EXPRTRESS

Take Four Guitar Quartet

Ars Musici 233800 • w. 2013, n. 2013

• 64'12"

★★★★★

„Nie ma nic piękniejszego na świecie niż gitara... chyba że dwie...” – stwierdził kiedyś Chopin. A co by powiedział na aż cztery gitary? Właśnie w takim składzie występuje zespół *Take Four Guitar Quartet*. Tworzą go, począwszy od 1998 r., muzycy pochodzący z Niemiec i Belgii: Pia Grees, Johan Fostier, Matthias Kläger oraz Luc Vander Borgh. Wszyscy oni studiowali pod kierunkiem Alberta Ponce'a w Paryżu. Artyści mają już na swoim koncie dwie płyty: *Gitarrenquartette* oraz *Tango perpetuel*. Omawiana – *Orient Express* – jest ich trzecim projektem nagraniowym. Ideą muzyków było odbyte dźwiękowej podróży, na wzór legendarnego pociągu, który kursował tą trasą, przez kraje Europy Środkowo-Wschodniej: Czechy, Węgry, Bułgarię, Rosję, aż po Armenię. W wielu kompozycjach słychać echa muzyki

żydowskiej, jako iż ten folklor na terenach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy był zjawiskiem dość typowym. Mamy więc na płycie trzy fragmenty z baletu *Gajane* Chaczaturiana, trzy części *Serenady na smyczki E-dur* op. 22 Dworzaka, czy *Melodię hebrajską* op. 33 Josepha Achrona. Ten ostatni twórca może wydawać się mniej znany, choć wspomniana kompozycja, jak również *Stimmung* op. 32 co jakiś czas pojawiają się w repertuarze wybitnych artystów. Dalej słyszymy *Trzy armeńskie tańce ludowe* Komitasa Vardapeta – także rzadziej grywany, choć ciekawy i bardzo stylowy utwór. Następująca dalej *II Rapsodia węgierska* Liszta w wykonaniu *Take Four Guitar Quartet* to po prostu majstersztyk: cóż za znakomita aranżacja, jakże świetna, wirtuozowska interpretacja, w której każdy, najmniejszy szczegół jest precyzyjny i doskonale słyszalny! Po niej słyszymy *Divertimento* współczesnego kompozytora Atanasa Ourkouzounova. Program wieńczy *Schöner Gigolo, armer Gigolo* Leonella Casucchie-

go, w którym muzycy *Take Four Guitar Quartet* zamieniają się w... kwartet wokalny! Wszystkie wykonania są bardzo dobre: Dworzak urzeka delikatnością i liryzmem, nawiązania do folkloru w pozostałych kompozycjach są tylko bardzo subtelnie podkreślone, Liszt brzmi fenomenalnie, a w finałowej piosence artyści prezentują świetne poczucie humoru. Płyta stanowi coś więcej niż tylko sympatyczne tło!

Łukasz Kaczmarek



THE PHILHARMONIAS
Oblivion

Deutsche Grammophon 481 0276 • w. 2013 • 69'09"

★★★★★

Grupa młodych muzyków, na co dzień członkowie Filharmonii Wiedeńskiej i Berlińskiej, a także dwaj „niezależni” artyści, powzięła zamiar wspólnego muzykowania. W roku 2007 po raz pierwszy pojawiła się na scenie jako The Philharmonics. Trzy lata później ukazała się płyta *Souvenir de Bohême*, po dwóch kolejnych latach zaś – inny krążek – *Fascination Dance*. Zespół ma niecodzienny skład: kwintet smyczkowy, klarnet i fortepian, tworzący zaś go muzycy to: skrzypkowie Tibor Kováč i Roman Jánoška, altowiolista Thilo Fechner, wiolonczelista Stephan Koncz, kontrabasista Ödön Rácz, klarnecista Daniel Ottensamer oraz pianista František Jánoška. Mówimy o nich w związku z pojawieniem się ich kolejnej płyty na rynku – *Oblivion*. Pracując nad nią artyści zaprosili dwoje gości, wybitnych śpiewaków: Patricię Petibon, sopran oraz naszego tenora Piotra Beczałę. Na program złożyło się 14 kompozycji, spośród których aż 13 to dokonane przez muzyków aranżacje. Są one utrzymane w niecodziennym, trochę klezmerskim, trochę cygańskim, trochę jazzowym, a trochę klasycznym stylu. Ma on odzwierciedlać charakter zespołu, którego członkowie tworzą mieszankę kulturową na wzór dawnego imperium austro-węgierskiego. W oryginalnym brzmieniu słyszemy jedynie *Musette pour Fritz – Hommage à Fritz Kreisler* Františka Jánoški, czyli... pianisty The Philharmonics. Znaczącą część programu albumu tworzą miniatury wspomnianego Fritza Kreislera, wiedeńczyka, fenomenalnego wirtuoza skrzypiec i kompozytora obdarzonego niezwykle poczuć humoru, do tego stopnia, że utwory własne prezentował jako napisane przez dawnych mistrzów! *Taniec węgierski nr 6* Brahmsa, *Hora di mars* Dinicu, *Czardas* Johanna Straussa II, czy *Il Rapsodia Rumuńska* Enescu to utwory, które już w samym swoim oryginalnym charakterze silnie nawiązują do folkloru. Prócz nich słyszymy *K&K Rhapsody* Medleya – tajemniczo zatytułowany utwór, w którym przeplatają się melodie m.in. Verdiego, Ryszarda Straussa

i popularnych piosenek, *Danse macabre* Saint-Saënsa, *Some-where* Bernsteina ze świetną Patricią Petibon, *Berceuse* Benjamin Godarda ze stylowym Piotrem Beczałą, oraz jazzujący *Oblivion* Piazzolli. Co do aranżacji, nie wszystkie są równie udane, niektóre zrobione dość sztampowo (Kreisler, Bernstein), niektóre kiczowato (Medley), a niektóre mało przekonująco (Piazzolla). Jednak w każdej z wykonywanych kompozycji artyści świetnie się bawią, prezentując przy tym wysoki kunszt. I chociaż nie należy ona do najambitniejszych, płyty słucha się nad wyraz miło.

Łukasz Kaczmarek

**MŚCISŁAW ROSTROPOWICZ
Legendary Recordings**

Membran 600147 • w. 2014 • 10 CD
★★★★★

Mścisław Rostropowicz (1927–2007) zapisał się w historii jako chyba najbardziej rozpoznawalny i najwybitniejszy wiolonczelista drugiej połowy XX w. Ten znakomity artysta był także utalentowanym dyrygentem i pianistą. Współpracował z największymi kompozytorami, którzy pisali dla niego swe utwory: z Prokofiewem, Szostakowiczem, Kabalewskim, Brittenem, Lutosławskim, Dutilleux...

W swojej długiej karierze Rostropowicz dokonał całkiem pokaźnej liczby nagrań. W nowym 10-płytowym boksie wytwórnia Membran przypomina nam wczesne rejestracje wielkiego rosyjskiego muzyka, pochodzące z lat 1950–1960 i przedstawiające go tylko w roli wiolonczelisty. Są to z reguły mało znane zapisy, często pochodzące z archiwów radzieckich.

Ale nie zawsze! Oto bowiem, dokonane przez Mścisława Rostropowicza oraz Orkiestrę Filadelfijską pod dyktando Eugene'a Ormandy'ego, w roku 1959, nagranie *I Koncertu wiolonczelowego Es-dur* op. 107 Dymitra Szostakowicza jest chyba najlepiej rozpoznawalną, dziś już legendarną rejestracją tego dzieła. To właśnie Rostropowiczowi poświęcił swe dzieło kompozytor, który zresztą uczestniczył podczas sesji nagraniowych.

Wykonanie pełne jest autorytetu i zrozumienia dla utworu. Wraz z dwoma mniejszymi kompozycjami Piotra Czajkowskiego i Fryderyka Chopina, wypełnia program pierwszej płyty boksu. Olśniewająca jest kreacja Rostropowicza w mało znanym *Pezzo Capriccioso* op. 62 Czajkowskiego: cóż za porwujący finał! Jest to zarazem najpóźniejsze nagranie, jakie znalazło się w albumie; pochodzi z 1960 r., wiolonczeliście towarzyszy zaś Orkiestra Moskiewska prowadzona przez Kiriłła Kondraszyna. Jedną z bardziej rozpoznawalnych rejestracji Rostropowicza jest *Introdukcja i Polonez C-dur* op. 3 Chopina, utwalona z Martha Argerich. W omawianym komplecie otrzymujemy wczesniejszą kreację rosyjskiego artysty: z 1954 r. z Alexandrem Dedyukhinem przy fortepianie.

Na program drugiej płyty złożyły się dwie kompozycje: *I Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 33 Camille'a Saint-Saënsa oraz *I Kwartet fortepianowy c-moll* op. 15 Gabriela Fauré. Pierwsze dzieło zostało utwalone przez Rostropowicza w roku 1953 wraz z Orkiestrą Symfoniczną Rozgłośni Moskiewskiej pod dyktando Grigorija Stoljarowa. To rzadkie nagranie, ukazujące wielkiego wiolonczelistę w najlepszej artystycznej formie. Z kolei w *I Kwartecie fortepianowym* Fauré, Rostropowiczowi towarzyszy troje legendarnych muzyków, z którymi często współpracował: skrzypek Leonid Kogan, altowiolista Rudolf Barszaj oraz pianista Emil Gilels. Jako trio fortepianowe (bez Barszaja), dokonali oni również innych nagrań, które zostały przypomniane w omawianym albumie: *Tria B-dur „Arcyksiążęcego”* op. 97 Beethovena (dziewiąta płyta), *Tria fortepianowego D-dur* Haydna oraz *I Tria fortepianowego d-moll* op. 63 Schumanna (dziesiąta płyta). Są to znakomite, klasyczne kreacje, w których wszyscy artyści wnoszą się na poziom największego mistrzostwa.

Trzecia płyta przynosi kilka cymesów: nagrany z wielkim ogniem i rozmachem *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 129 Roberta Schumanna (soliscie

partneruje Orkiestra Moskiewska prowadzona przez Samuela Samosuda) oraz kilka miniatur: trzy spośród pięciu *Stücke im Volkston* op. 102 Schumanna i opracowania na wiolonczelę i fortepian *Marzenia* ze *Scen dziecięcych* Schumanna, a także *Impromptu Ges-dur* D899 Schuberta. To drugie zostało dokonane przez Jaschę Heifetza – w układzie na skrzypce i fortepian – a następnie przekształcone przez Rostropowicza na potrzeby swojego instrumentu.

Niezwykła jest czwarta płyta albumu. Znalazł się na niej tylko *Koncert wiolonczelowy h-moll* op. 104 Dworzaka zarejestrowany przez Rostropowicza oraz Orkiestrę Związku Radzieckiego pod dyktando Borisa Czajkina, w 1957 r. Orkiestra gra wprawdzie niestarannie, na dość podłym poziomie, ale kreacja Rostropowicza jest po prostu zjawiskowa i porwująca!

W roku 1950 powstało nagranie, które zajmuje główną część piątej płyty albumu: *Sonata wiolonczelowa C-dur* op. 119 Prokofiewa w wykonaniu bohatera omawianego kompletu oraz Światosława Richtera. Współpraca tych dwojga artystów to materiał na kolejną wspaniałą historię. Do tego, obydwoj blisko współpracowali z Sergiuszem Prokofiewem, a ich interpretacja jest ze wszech miar autentyczna. Pozostałą część płyty wypełniają wykonywane przez Rostropowicza miniatury Rachmaninowa, Głazunowa, Borodina oraz Granadosa.

Muzeje Prokofiewa poświęcona jest również cała szósta płyta, na której znalazła się *Symfonia koncertująca na wiolonczelę i orkiestrę* op. 125 (utwalona wraz z Orkiestrą Filharmonii Leningradzkiej pod dyktando Kurta Sanderlinga) oraz *Adagio* z baletu *Kopciuszek* w układzie na wiolonczelę i fortepian. Są to także wzorcowe kreacje!

Podczas Festiwalu Praska Wiosna, w maju roku 1955, Mścisław Rostropowicz wykonał komplet *Suit wiolonczelowych* BWV 1007-1012 Jana Sebastiana Bacha. Ta niedawno odnaleziona rejestracja, została wydana na płytach Supraphonu i spotkała się z entuzjastycznym



**ANNE-SOPHIE MUTTER
LAMBERT ORKIS**
THE SILVER ALBUM

Beethoven: VII Sonata c-moll op. 30 no. 2 • Brahms: II Sonata A-dur, Tańce węgierskie: nr 1, 2 i 5 • Penderecki: La Follia na skrzypce solo • Kreisler: Schön Rosmarin, Caprice viennois op. 2, Liebesleid • Mozart: Sonata Es-dur K 481 • Fauré: I Sonata A-dur op. 13 • Previn: II Sonata • Massenet: Méditation • Ravel: Pièce en forme de Habanera • Debussy: Beau Soir

Anne-Sophie Mutter, skrzypce • Lambert Orkis, fortepian

Deutsche Grammophon 479 2949 • w. 2014, n. 1995-2014 • 156'08"

Muzyka21
plyta miesiąca

Żyjąca legenda skrzypiec Anne-Sophie Mutter i jej muzyczny partner pianista Lambert Orkis świętują srebrny jubileusz artystycznej współpracy podwójnym *Srebrnym albumem*.

Obie płyty zawierają reedycję nagrań z poprzednich płyt wzbogaconych premierowymi nagraniami ze stycznia 2014 r. utworów Pendereckiego, Previna, Massneta i Ravela. Tak skompilowany album zawiera po prostu wszystko co najlepsze w sztuce wykonawczej duetu Mutter/Orkis. Nowe utwory Pendereckiego i Previna miały swoją premierę w grudniu zeszłego roku w nowojorskiej Carnegie Hall. O ile dołożenie do albumu *II Sonaty* André Previna ma sens, bo gra go Mutter z Orkiszem, to nie bardzo czytelne jest umieszczenie *La Follia* Pendereckiego granej solo przez skrzypaczkę. Tym bardziej, że istnieje nagranie *II Sonaty na skrzypce i fortepian* Pendereckiego napisanej też dla Mutter, prawykonanej swego czasu w Londynie z Orkiszem, a do dzisiejszego dnia nie wydanej.

„Czuję się wyróżniona przyjaźnią Krzysztofa Pendereckiego i tym, że zagram po raz pierwszy jego utwór *La Follia*, który napisał dla mnie – mówiła Mutter w wywiadzie dla Rzeczpospolitej – proszę wierzyć, że nic zastąpi nowego utworu tak wybitnego kompozytora i wiem, że jeszcze nikt przede mną ich nie oglądał”. A kompozytor komplementował prawykonanie: „Zagrała fenomenalnie, oddałem to wykonanie w najlepsze ręce i nie mógłbym się spodziewać lepszego. To jest w tej chwili największa skrzypaczka na świecie”. A o samym dziele dodał: „*La Follia*, która ma ok. 12-13 minut, jest formą wariacyjną, wcześniejszą formą chaconny. Temat z wariacjami jest bardzo typowy dla muzyki barokowej. Często wracam do starych form, bo wydaje mi się, że

jeśli chodzi o formę nic nowego nie można wymyślić. Biorę starą formę, ale oczywiście jest ona wypełniona zupełnie inną muzyką”. Trudno się z tym nie zgodzić, bowiem otrzymaliśmy utwór bardzo trudny, ale muzycznie wyjątkowo piękny, mocno odsadzony w tradycji i pokazujący dogłębną znajomość instrumentu przez kompozytora. *La Follia* jest dziełem „przepięknym muzycznie, naładowanym, wielkimi emocjami. Brawurowo napisanym przez Pendereckiego”.

Srebrny album łączy się z trasą koncertową po świecie, gdzie Mutter i Orkis prezentują umieszczone na płytach utwory. Wykonywanie *La Follia* Pendereckiego dodatkowo wspiera finansowo Instytut Adama Mickiewicza.

Każdy z utworów mieni się pięknie wydobytymi melodiami, wspaniałą finezją techniczną,

wyborną dawką emocji odkrywanych w muzyce. Dialogi instrumentów brzmią jak natchnione rozmowy, zmieniają się tematy, pojawiają się nowe wątki, a całość dramaturgii interpretacji niesamowicie wciąga. Na dwóch płytach słyszymy wszystko co najlepsze ma w swoim kunszcie kameralnym Anne-Sophie Mutter. To po prostu magiczne muzykowanie, absolutnie genialnie.

Choć nie bardzo lubię składanki – podobnie jak wielu melomanów i kolekcjonerów płyt – bo jest problem z ich skatalogowaniem, to atutem *Srebrnego albumu* są premierowe utwory Pendereckiego i Previna. Dodatkowo atrakcyjna cena sprawia, że warto sięgnąć po to jubileuszowe wydawnictwo.

Gorąco polecam!

Arkadiusz Jędrasik



Anne-Sophie Mutter i Lamberta Orkisa
fot. Dario Acosta/DG

przyjęciem na łamach **Muzyka21**. Jako że nagrania w całości znalazły się również w omawianym tutaj albumie, warto wspomnieć, iż niezwykła stylowość, maestria i młodzieńczość tej interpretacji sprawiają, że wielu znawców przedkłada ją ponad późną rejestrację Rostropowicza dla EMI.

Prezentowany boks opatrzony jest podtytułem: *Legendary Recordings*. Właściwszy jednak byłby: *Legendary and Rare Recordings*. Tym co łączy wszak przedstawione w albumie rejestracje jest fakt, że każda z nich ukazuje Rostropowicza w świetnej formie jako prawdopodobnie najwybitniejszego wiolonczelistę drugiej połowy XX w. I choć sporo lat minęło od czasu powstania tych nagrań, ich jakość dźwięku jest najczęściej bardzo dobra i pozwala w pełni cieszyć się wielką sztuką wielkiego artysty.

Łukasz Kaczmarek

**GÜNTER WAND EDITION
Bruckner, Mozart, Haydn,
Schumann**

Profil PH12044 • w. 2014, n. 1983-2000

★★★★★

Wytwórnia Profil nie ustaje w wydawaniu kolejnych zapisanych w archiwach niemieckich instytucji muzycznych nagrań wielkiego dyrygenta Güntera Wanda (1912–2002). Tym razem sięgnięto po dokumentalne zapisy występów maestra z Orkiestrą Symfoniczną Radia Niemieckiego w Hamburgu, zespołem, z którym artysta był głęboko związany jako szef artystyczny w latach 1982–1991, a następnie jako dyrygent honorowy. Wieloletnia współpraca przyniosła fantastyczne nagrania wielkiego romantycznego i klasycznego repertuaru symfonicznego, opublikowane na kompaktach przez wytwórnię RCA oraz niezapomniane koncerty. Część z tych dokonań została opublikowana właśnie przez wydawnictwo Profil jako siódmy wolumin szeroko zaprojektowanej serii poświęconej dorobkowi Güntera Wanda.

Na płytach znalazły się dzieła zaledwie trzech kompozytorów, ale za to niezwykle ważnych na artystycznej drodze dyrygenta. Znany jako jeden z

najwybitniejszych interpretatorów germańskiego klasycyzmu i romantyzmu, czuł się w owym repertuarze jak ryba w wodzie, łącząc umiłowanie samych dzieł i ich twórców, z solidną pracą na próbach i doskonałym opanowaniem stylu. Nic więc dziwnego, że dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta (*Symfonia g-moll* KV 550, *Serenada D-dur* KV 320) czy Józefa Haydna (*Koncert obojowy C-dur*) urzekają słuchacza nienaganną konstrukcją formalną, dobrymi tempami, wielką kulturą wykonawczą i uchyceniem ich klasycystycznego idiomu. Głównym punktem programu niniejszej płytowej edycji są jednak wykonania *III, VII, VIII* oraz *IX Symfonii* Antona Brucknera, autora nierozzerwalnie związanego z nazwiskiem Wanda, który był przecież jednym z największych specjalistów od muzyki austriackiego mistrza. Mimo iż miłośnicy jego twórczości nie mogą narzekać na brak nagrań maestra, każda kolejna kreacja tej wielkiej symfoniki zachwyca. Nie jest rutynowa, wręcz przeciwnie, ujmuje świeżością podejścia i ukazaniem na nowo jakichś elementów w dziełach, fascynując raz za razem i każąc melomanom podziwiać ogromne doświadczenie Güntera Wanda oraz sztukę jego sztuki wykonawczej. Uzupełnieniem kolekcji jest jedno z nielicznych nagrań dyrygenta w roli towarzyszącemu soliście kapelmistrza – tutaj oprócz przywołanego wyżej utworu Haydna, mamy bardzo wartościowe wykonanie *Koncertu fortepianowego a-moll* Roberta Schumanna ze świetnym niemieckim pianistą, Gerhardem Oppitzem.

Omawiany zestaw nagrań jest cennym dokumentem, przypominającym wycinek z licznych kreacji słynnego dyrygenta i znakomitej orkiestry w ich ulubionym repertuarze. Z tego względu zasługuje na zainteresowanie miłośników wielkiej symfoniki.

Paweł Chmielowski

THE OPERATIC PIANIST

Andrew Wright, piano

Divine Art dda 25113 • w. 2014, n. 2012

• 64'48"

★★★★★

W wieku XIX szeroko rozpozszechniona była sztuka fortepianowych (i nie tylko!) transkrypcji wyjątków z oper. Celowali w tym zwłaszcza Franciszek Liszt i Sigismund Thalberg. Znane są Lisztowskie opracowania fragmentów *Rigoletta*, czy *Trubadura* Verdiego, *Don Giovanniego*, *Wesela Figara*, czy *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Normy*, *Lunaticzki*, czy *Purytanów* Belliniego, *Tannhäusera*, czy *Tristana i Izoldy* Wagnera, by wymienić tylko kilka. Co do Thalberga, dokonał on, wśród wielu innych, aranżacji fragmentów z *Purytanów* i *Normy* Belliniego, *Don Pasquale* Donizettiego oraz *Traviaty* Verdiego.

Dziś szkocki pianista Andrew Wright powraca do owej, dawnej tradycji, poświęcając opracowaniem operowych fragmentów całą swą najnowszą płytę. Artysta poddaje się tej tradycji do tego stopnia, że sam dokonuje aranżacji, co też przedstawia w omawianym albumie. Co ciekawe, wszystkie zgromadzone na płycie kompozycje nawiązują do dzieł operowych powstałych w XIX w.: Belliniego, Meyerbeera, Verdiego i Wagnera. Program otwiera *Fantazja koncertowa na tematy z „Mocy Przeznaczenia” Verdiego* Giuseppe Martucciego (1856–1906): interesujący, młodzieńczy utwór kompozytora, który dzięki omawianej płycie doczekał się pierwszego komercyjnego nagrania. Po niej następuje Thalbergowskie opracowanie sceny *A te, o cara z Purytanów* Belliniego. Na rok rejestracji nagrań przypadła 200. rocznica urodzin Thalberga, album stanowi więc swego rodzaju hołd dla tego kompozytora i pianisty-wirtuoza. Kolejnym punktem programu płyty jest *Fantazja na tematy z Lunaticzki Belliniego* autorstwa samego Andrew Wrighta. Jest to utwór silnie związany z tradycjami XIX-wiecznymi Liszta i Thalberga, w zasadzie nie wykraczający poza nie. Po nim pojawiają się Lisztowskie transkrypcje pieśni Wolframa *O, du mein holder Abendstern* z Wagnerowskiego *Tannhäusera* oraz *Śmierci Miłostnej Izoldy z Tristana i Izoldy*. Interesującą kompozycją jest następująca dalej *Thalbergiana* Wrighta, inspirowana Thalbergowską

Fantazją na tematy z Don Pasquale Donizettiego – znakomity hołd Thalbergowi! Kolejnymi punktami programu są opracowania tego ostatniego właśnie: spektakularna *Fantazja koncertowa na tematy z Traviaty Verdiego* oraz piękna, nokturnowa wręcz transkrypcja arii *Casta diva z Normy* Belliniego. Recital wieńczy *Fantazja koncertowa na tematy z Roberta Diabla Meyerbeera* autorstwa Andrew Wrighta – bardzo udana kompozycja, w której autor pozwolił sobie na niewinny żart: tytuł opery Meyerbeera zainspirował go do nawiązania do *diabolus in musica*, jak począwszy od średniowiecza określano tryton – utwór rozpoczyna się serią tych interwałów.

Wykonania wszystkich dzieł posiadają blask i są odpowiednio wirtuozowskie. W całości jest to udana i miła dla ucha płyta!

Łukasz Kaczmarek

KATARZYNA ZDYBEL

Portrait

Utwory: Jacoba, Castèrède'a, Sluki, Denisova, Cartera, Markowicza, Françaix'a

Katarzyna Zdybel, fagot; Katarzyna Kluczewska, fortepian; Lutosławski Quartet; Paweł Jabłczyński, kontrabas

CD Accord ACD 182-2 • w. 2013 • 65'21"

★★★★★

Katarzyna Zdybel jest jedną z prawdopodobnie najbardziej utalentowanych, a na pewno jedną z najbardziej utytułowanych fagocistek młodego pokolenia. Jej przyczyną z instrumentem rozpoczęła się w 1998 r. w klasie Jerzego Lisaka w zamojskiej Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia. Kolejnymi etapami edukacji były studia w Akademii Muzycznej (aktualnie Uniwersytet Muzyczny) w Warszawie i w Hochschule für Musik w Stuttgarcie. Pracując pod kierunkiem Zbigniewa Płużka i Marka Engelhardta fagocistka osiągnęła poziom, który pozwolił jej na zdobywanie najwyższych laurów na wielu międzynarodowych konkursach i otworzył perspektywę wspólnego muzykowania z najlepszymi.

Na początku 2014 r. ukazał się debiutancki album instrumentalistki. Prace nad nim trwały stosunkowo długo, bo części na-

grań dokonano już jesienią 2011 r. Ostatecznie, uwzględniając zmiany, jakie zachodziły w trakcie realizacji projektu płytowego, znalazły się na nim utwory z muzyką XX i XXI w. kompozytora polskiego (Marcin Markowicz) i obcych, zróżnicowane tak pod względem charakteru, jak i obsady wykonawczej. W przygotowaniu krążka artystkę wsparli: od fortepianu Katarzyna Kluczevska, członkowie Lutostawski Quartet i kontrabasista Paweł Jabczyński.

Płytę *Portrait* otwiera *Suita for basson and string* autorstwa Gordona Jacoba z 1968 r. Tęskne *Prelude* trwa tylko chwilę i ustępuje miejsca kapryśnej części drugiej oraz następującej po niej, pełnej poczucia beznadziei – *Elegii*. Na szczęście zamykające dzieło *Rondo* przegania posępny nastrój trzeciego epizodu i przynosi odprężenie. Najstarszą kompozycją zamieszczoną na płycie jest zamykające ją *Divertissement* na fagot i kwintet smyczkowy. Utwór wyszedł spod ręki Jeana Françaixa i datowany jest na 1942 r. Bardzo głośno odzywają się w nim echa tradycji z priorytetem wdzięcznej linii melodycznej na czele. Najmłodsza pozycja a jednocześnie jedynym polskim akcentem zamieszczonym na nagraniu są *Trzy miniatury na fagot i kwartet smyczkowy*. Ich autorem jest Marcin Markowicz, a zleceńdawcą – Katarzyna Zdybel. Recytatyw aerofonu przechodzi w wariacje. Te zastąpione zostają posępnym i ospałym *Adagio*. Zaplanowane na finał *Scherzo* wprowadza ożywienie, lecz ostateczny wydzwięk utworu pozostaje daleki od optymizmu i atmosfery żartu.

Poziom wykonawczy, jaki prezentują artyści jest wysoki. Dbają oni i o prawidłowe prowadzenie muzycznej narracji, jak i zachowanie należytych proporcji brzmieniowych w miarę rozwoju kompozycji i zachodzących w czasie jej trwania zmian w zakresie instrumentalnego prymatu. Dobór temp i wywoływany przez grających charakter są wiarygodne. A ponad wszystko docenić trzeba przyjemne dla ucha pełne, nasycone brzmienie instrumentów.

Pod pojęciem „portretu” rozumie się artystyczny wizerunek, który ukazuje elementy charak-

terystyczne obiektu portretowanego. Do debiutanckiego krążka Katarzyny Zdybel termin ten pasuje doskonale. Jest on artystyczną wizją i podkreśla to, co wyjątkowe. Po pierwsze, utwory zostały tak dobrane, by potwierdzić przysłowiową śpiewność fagotu i jego zdolność do kreowania atmosfery groteski. Ponadto umożliwiły na zaprezentowanie mniej znanego jego „oblicza” – jako instrumentu ruchliwego, zwinnego i zwrotnego. Po drugie, zebrane na płycie przykłady z najnowszej literatury „pour basson” skłaniają do refleksji nad kondycją muzyki fagotowej. Tak jak portret jest zbiorem właściwości aspirującym do możliwie pełnego odzwierciedlenia rzeczywistości, tak i one (przykłady) odbijają pewne zachodzące w muzyce tendencje. Po trzecie, dobór repertuaru sugeruje pewne cechy osobowości samej grającej: umiejętność współpracy, poczucie humoru, dobre rzemiosło i muzykalność...

Płytę pod tytułem *Portrait* z pewnością należy zaliczyć do udanych muzycznych realizacji. Jedynym aspektem, który budzi we mnie mieszane uczucia jest zdjęcie pani Katarzyny zamieszczone na okładce. Nie mnie oceniać urodę artystki (na to pozwolić mogli sobie lata temu Skaldowie zachwycając się prześliczną wiolonczelistką), ale obawiam się, że jej odważny strój może prowokować niektórych do traktowania jej w sposób instrumentalny i odwracać uwagę od sedna, czyli profesjonalizmu fagocistki.

Romana Zaitz

**WILHELM FURTWÄNGLER
Beethoven, Schubert, Schumann, Smetana, Brahms, Wagner, Bruckner**

Membran Artone 222328-354 • w. 2005
• 4 CD
★★★★★

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) należy do najgenialniejszych dyrygentów w całej historii muzyki, dziś już jest postacią legendarną. Jako odtwórca *Tristana* i *Izoldy* Wagnera, *Don Giovanniego* Mozarta, *IX Symfonii* Beethovena, czy *I Symfonii* Brahmsa nie miał sobie równych. Dokonania tego giganta batuty

przypomina nam dziś wytwórnia Membran w swej znakomitej 4-płytowej serii Artone. Omawiany boks, a w zasadzie pakiet, taką bowiem formę posiada to wydawnictwo, jest bezcenny nie tylko ze względu na wartość dokumentalną. Zawiera on bowiem dwie rejestracje, które jeszcze dziś, w ponad 60 lat od daty powstania, są nieprześcignionymi kamieniami milowymi fonografii. Jednym z nich jest, mieszcząca się na pierwszej płycie, *IX Symfonia d-moll* Ludwiga van Beethovena. Furtwängler pozostawił po sobie kilka różnych zapisów tego dzieła. Znałe mi są i posiadam w swoich zbiorach trzy: z roku 1942 z Peterem Andersem, z 1951 z Bayreuth oraz z 1954 z Ernstem Haefligerem. I właśnie owo bayreuckie nagranie znalazło się w omawianym albumie. Solistami są Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth Höngen, Hans Hopf oraz Otto Edelmann, Chórem i Orkiestrą Festiwalu w Bayreuth dyryguje Wilhelm Furtwängler. Z całą pewnością jest to jeden z najgenialniejszych zapisów tego dzieła, a zarazem jedno z najciekawszych i najwybitniejszych nagrań Furtwänglera. Samo wydarzenie inauguracji sezonu festiwalowego w roku 1951 już było wielkim przedsięwzięciem, któremu towarzyszyła atmosfera podniecenia i napięcia. Powstała wielka, majestatyczna kreacja, będąca realizacją bardzo osobistej wizji Furtwänglera. Soliści okazali się znakomici. Warto dodać, że Schwarzkopf i Edelmann wzięli także udział w innym wykonaniu dzieła pod batutą Furtwänglera: tym utwalonym w roku 1954, Höngen zaś – w 1942 r.

Druga płyta albumu zawiera trzy wielkie dzieła romantycznej symfoniki, utwalone przez niemieckiego dyrygenta z początkiem lat 1950.: *VIII Symfonię Niedokończoną* Schuberta, *IV Symfonię d-moll* Schumanna oraz *Wełtawę* Smetany. W tym drugim dziele Furtwängler prowadzi Filharmoników Berlińskich, w dwóch pozostałych – Wiedeńskich Filharmoników. Są to również wielkie kreacje, niezapomniana jest zwłaszcza wspaniała, epicka wizja dyrygenta *IV Symfonii* Schumanna.

Trzecia płyta to kolejny skarb nad skarby: *I Symfonia c-moll* Brahmsa, w której Furtwängler nie ma sobie równych. Spośród kilku różnych rejestracji tego dzieła dokonanych pod batutą niemieckiego dyrygenta, w omawianym albumie znalazło się nagranie utralone w roku 1947; Furtwängler poprowadził Orkiestrę Wiedeńskich Filharmoników. Niemiecki dyrygent wydobywa z Brahmsowskiej partytury całą emocjonalną esencję, jego wykonanie ma prawdziwy autorytet i klasę, jest po prostu kanoniczne. Na płycie znalazły się także dwie Wagnerowskie uwertury: utralone w roku 1952 *Vorspiel do Tannhäusera* oraz pochodząca z 1954 r. *Podróż Zygryda po Renie ze Zmierzchu Bogów*. Furtwängler był znakomitym interpretatorem dzieł Wagnera: prócz wspomnianego *Tristana*, zachowały się dwa kompletne zapisy *Ringu*, *Śpiewacy Norimberscy* i oczywiście cały szereg fragmentów, scen i wyjątków symfonicznych, do których należą dwa wspomniane, przedstawione w albumie.

Ostatnia płyta przynosi nagranie *VIII Symfonii c-moll* Brucknera dokonane z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich w roku 1944. To wykonanie pełne majestatu, poważne, tragiczne wręcz, bardzo „Furtwänglerowskie”.

Jakość wszystkich nagrań jest stosunkowo dobra, wartość artystyczna – nie do przecenienia!

Łukasz Kaczmarek

**CHAMBER MUSIC
From Baroque
to Contemporary**

Membran 233750 • w. 2013
★★★★★

Wytwórnia Membran, specjalizująca się zwykle w wydawaniu muzycznych archiwaliów z przeszłości, tym razem wypuściła na rynek zestaw płyt zawierający nagrania realizowane stosunkowo niedawno, w latach 1993–2005. I tym razem sięgnęła po muzyczne dokumenty zgromadzone w zbiorach niemieckich rozgłośni radiowych, dla których owe nagrania powstały. Najnowszy tematyczny boks Membranu poświęcony jest muzyce kame-

ralnej, jak głosi tytuł albumu, od baroku do współczesności. Istotnie, czasowa rozpiętość dzieł nagranych na poszczególnych krążkach jest znaczna, sięgając od siedemnastowiecznych kompozycji Matthew Locke'a i Johana Schenka po Fremde Scene III Wolfganga Rihma (rocznik 1952).

Całość przedsięwzięcia opiera się zatem na wykonaniach niemieckich formacji instrumentalnych powstałych we współpracy z tamtejszymi rozgłośniami radiowymi. Jak zawsze w przypadku wielopłytywych edycji Membranu, brak jest książeczki, ale ów mankament rekompensuje całkiem niezły poziom całości, zadowolający koneserów muzyki kameralnej oraz ciekawie ułożony repertuar. I tak znaleźć tu możemy barokowe kompozycje

na klawesyn, violę da gamba i flet prosty (CD 1), opracowania utworów organowych oraz divertimenti na kwintet dęty Wolfganga Amadeusza Mozarta (CD 2), niezwykle ciekawą płytę z udziałem fletu, oboju i smyczkowego tria z utworami świetnego Czecha, Františka Kramáře (Franza Krommera – CD3), niemieckie tria fortepianowe, zawierające kompozycje Ludwiga van Beethovena, Ernesta Theodora Hoffmana, Feliksa Mendelssohna Bartholdy'ego i przywołanego na wstępie Wolfganga Rihma (CD 4 i 6), kwartety smyczkowe Franciszka Schuberta, Józefa Haydna, Antona Weberna (CD 5 i 9), romantyczne dzieła na obój i fortepian (CD 7), tria na flet, wiolonczelę i fortepian takich autorów, jak Mendelssohn,

Louise Farrenc czy Karol Maria von Weber (CD 8), wreszcie zaś kwintety i sekstety dęte Franciszka Poulenca, Ludwiga Thuille i Jeana Françaix (CD 10).

Jak widać, program albumu ułożono interesująco, aby każdy miłośnik kameralistyki mógł znaleźć coś dla siebie: i miłośnicy instrumentów dętych, i kwartetów smyczkowych, i triów fortepianowych, wreszcie koneserzy barokowych sonat triowych z klawesynem w roli głównej. Oprócz pozycji doskonale znanych, należących do arcy mistrzów, zamieszczono również kompozycje pozostające na uboczu żelaznego repertuaru, ale równie wartościowe i przekonujące. W ogóle cały album jest interesujący z poznawczego punktu widzenia i daje niemało

satysfakcji, tym bardziej, że wykonania są bardzo porządne, rzetelne, niekiedy wybitne, tylko bardzo nieliczne nich wywołują mieszane uczucia, i to w zasadzie jedynie ze względu na niezbyt sprzyjającą akustykę sali, w której zostały zarejestrowane. Ogólne wrażenie mam jednak pozytywne, jako że 10 płyt, z których osiem trwa co najmniej godzinę, zapewnią sporą porcję ciekawej muzyki kameralnej w różnym wydaniu, na przyzwoitym poziomie dźwiękowym oraz artystycznym.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 50/lipiec 2014

autor: Antoni Rojewski

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

Poziomo: 1-A) słynna Ella – amerykańska wokalistka jazzowa; 2-J) amer. kornecista i kompozytor jazzowy (pseud. King); 3-A) wstęp do opery; 4-I) słynny szwajc. pianista (1886–1960); 5-A) balet C. Lamberta; 6-H) niemiecki kompozytor lub brat Kaina; 7-D) fr. kompozytor i pianista XIX w. (anagram „lanka”); 7-L) rodzaj piszczałki wargowej; 9-A) razem z Psyche w balecie P. Rytla; 9-H) imię sopranistki Maszczyk; 10-E) imię Chowańskiego z opery *Chowańszczyzna* M. Musorgskiego; 11-H) niem. kompozytor i kapelmistrz z XVII w.; 12-A) opera Rimskiego-Korsakowa; 3-H) była nią Ifigenia z opery Glucka; 14-A) *Faust* w tytule opery Busoniego; 15-F) Jan ..., polski pianista, fabrykant fortepianów.

Pionowo: A-1) uwertura Wagnera lub opera Gounoda; B-5) pol. piosenkarka śpiewająca mezzosopranem (imię i nazwisko); C-1) ang. kompozytor z XVI w., dyrygent kapeli katedralnej w Londynie; D-3) Hugo ..., niem. muzykolog, kompozytor i pedagog (1849–1919); D-11) utwór Moniuszki lub imię Kozidrak; F-7) klawiszowy instrument muzyczny; G-1) „... krtaniowa”

– przyrząd do udrażniania dróg oddechowych. H-5) Carlos ..., słynny gitarzysta I-11) opera Prokofiewa; J-1) wł. kompozytor, twórca opery *Napój miłosny*; L-1) urządzenie do tłoczenia powietrza w organach; L-7) ojczyzna Offenbacha; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) węg. kompozytor, dyrygent i pianista z XIX w. (imię i nazwisko); N-11) włoski ród lutników z Cremony.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 2-K, 3-A, 4-L, 2-C, 7-H, 15-D, 1-A, 5-B, 4-M, 1-J, 9-C, 15-M, 10-E, 7-B, 15-L, 12-C, 11-L, 5-J

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

Rozwiązanie krzyżówki nr 49 z czerwca 2014 r.

Łukasz Tudzierz

płyty otrzymują:

Janusz Dębski, Słupsk;
Karolina Hulewicz, Zielona Góra;
Maciej Pękalski, Szczecin.

STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

SERWISY INTERNETOWE profesjonalne

na zamówienie

SKLEPY INTERNETOWE indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas
info@finecms.pl

☎ zadzwoń
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę
www.finecms.pl

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – maj 2014 r. ACTE PRÉALABLE – FOUR STRINGS QUARTET

Maria Aksentowicz, Lublin; **Beata Błażkewicz**, Wrocław; **Jan Dąbrowski**, Piaseczno; **Józef Grabski**, Szczecin; **Mateusz Jankowski**, Poznań; **Krzysztof Kaczkowski**, Legnica; **Anna Nowaczyk**, Poznań; **Marcin Pawlek**, Gdańsk; **Lidia Zawadzka**, Białystok; **Halina Żyła**, Olsztynek.

Rozstrzygnięcie konkursu – czerwiec 2014 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – DAVID GARRETT

Szymon Barcikowski, Warszawa; **Jan Bystry**, Katowice; **Maryla Czajkowska**, Elk; **Kazimierz Elert**, Koszalin; **Karolina Nowak**, Wołomin; **Piotr Pawlicki**, Rzeszów; **Teresa Pytłasińska**, Kraków; **Stanisław Rawski**, Modlin; **Leon Włodarczyk**, Warszawa; **Halina Zakrzewska**, Konin

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE

PIOTR WAJRAK I JEGO NAGRANIE MUZYKI SYMFONICZNEJ JÓZEFA WIENIAWSKIEGO

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

Jakie płyty nagrał Piotr Wajrak dla Acte Préalable??

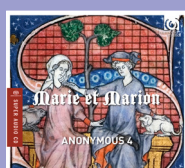
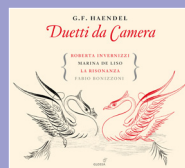
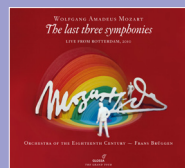
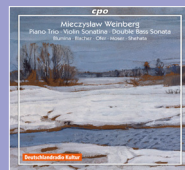
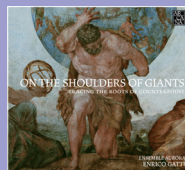
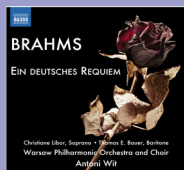
Piotr Wajrak
fot. Rita Katana

Acte Préalable
Józef Wieniawski
Ouverture *Guillaume le Taciturne* op. 43
Symphony in D major op. 49

world premiere recording

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Sklep internetowy www.cmd.pl muzyka klasyczna, world music, jazz





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

Dzieła symfoniczne Józefa Wieniawskiego

Acte Préalable

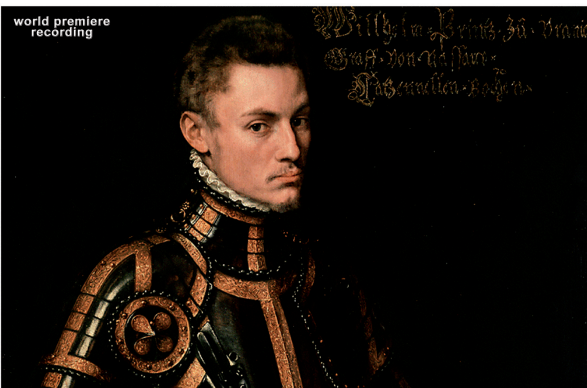


AP0331

Józef Wieniawski

Ouverture *Guillaume le Taciturne* op. 43
Symphony in D major op. 49

world premiere
recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak



Piotr Wajrak dyryguje Orkiestrą Symfoniczną
Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego



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

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