

W Metropolitan Opera: *Lunatyczka* • *Madama Butterfly*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 9 (170)
wrzesień 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Elżbieta
Tyszecka
zaczęło się od
Tansmana

Valentina
Seferinova
Venera

Bojkova
duet Va i Ve
promuje muzykę
polską

Bohdan
Wodiczko
artysta prawdziwy

Bożena
Harasimowicz
o muzyce Julisza Łuciuka

INGOLF WUNDER
koncerty fortepianowe Czajkowskiego i Chopina



NOWY ALBUM! INGOLF WUNDER



F. Chopin / Koncert fortepianowy e-moll
P. Czajkowski / Koncert fortepianowy b-moll

Działania polskich władz na rzecz krzewienia polskiej kultury muzycznej na świecie od lat wywołują sprzeciw i zażenowanie. Ogromnymi pieniędzmi wspiera się zagranicznych muzyków, by raczyli włączyć polską muzykę do swoich repertuarów, a gdy nasi artyści finansowani przez nasze podatki wyjeżdżają na zagraniczne tournée, jak ognia boją się włączania do swoich programów naszych twórców.

Nie tak dawno Instytut Adama Mickiewicza „obsypał złotem” m.in. brytyjskich muzyków i wydawców, w zamian za co zrewanżowali się oni wielokrotnym nagraniem i graniem wciąż tego samego repertuaru. Pieniądże się skończyły, zainteresowanie naszą muzyką również. Welerij Giergiew z chęcią grał Lutosławskiego czy Szymanowskiego za nasze pieniądze. Gdy ich nie ma, zainteresowanie nimi gdzieś się rozplynęło...

Filharmonia Warszawska na pierwszą zagraniczną podróż z nowym dyrektorem udała się w czerwcu na festiwal Kissingen Sommer z repertuarem, do którego przyzwyczała nas ta placówka od lat: Beethoven i Mahler. Kolejna zaprzepaszczona szansa... Ale czy można się dziwić, skoro w nadchodzącym sezonie artystycznym Filharmonia, jak co roku, właściwie nie przewidziała muzyki polskiej...

Niestety, nie prezentując naszej twórczości w kraju i na świecie, dajemy wyraźny sygnał reszcie świata, że nasza kultura muzyczna jest nie warta zachodu.

Niedawno miała miejsce kuriozalna uroczystość. Zamówioną przez zagraniczne instytucje: amerykańską, brytyjską i holenderską *IV Symfonię* Henryka Mikołaja Góreckiego, po śmierci kompozytora dokończył jego syn. Premiera dzieła miała miejsce w Londynie, a głównym sponsorem koncertu był Instytut Adama Mickiewicza. Jak na wielu imprezach sponsorowanych przez tę instytucję, nie było biletów w wolnej sprzedaży, natomiast wiele miejsc było zajętych przez klakierów przywiezionych z polski na koszt Instytutu.

Czy naprawdę Polska jest czarną dziurą, do której nie jesteśmy w stanie ściągnąć prawdziwych melomanów na koncert będący wydarzeniem rangi światowej, czy nasze orkiestry są byle jakie, nie nadające się do tak ważnego wydarzenia?

Wielokrotnie pisaliśmy o patologii panującej w branży muzycznej. Co i raz przyznawane są ogromne dotacje, wielokrotnie przewyższające prawdziwy koszt, na wydarzenia wątpliwej jakości i nie mające żadnego znaczenia dla krzewienia kultury. Okazuje się, że tak się dzieje także w innych dziedzinach kultury.

Niedawno otwarto we wrocławskim Muzeum Architektury wystawę *Tauromachia* prezentującą motyw walki byków w dziełach Pabla Picassa, Salvadora Daliego i Francisca Goi. Okazuje się, że przedsięwzięcie pochłonęło około 5 mln złotych, w zamian za co zwiedzający mogą obejrzeć... kopie znanych dzieł. Według specjalistów, koszt wystawienia kopii tak naprawdę powinien zmieścić się w sumie dziesięciokrotnie niższej. Na dodatek wątpliwy przywilej obejrzenia tych „falszyfikatów” kosztował zwiedzających 40 zł.

Tak oto działa sponsoring państwowy: mają się zgadzać kolumny z liczbami, a co tak naprawdę zaserwowano odbiorcy nie ma żadnego znaczenia. Pojawiła się nowa metoda wyciągania pieniędzy z budżetu, można przypuszczać, że tak przetartym szlakiem podążą inni. Przy obecnej technice cóż stoi na przeszkodzie w zorganizowaniu koncertu dyrygowanego przez wirtualnego Karajana odtworzonego holograficznie (jak niedawno uczyniono z Michaeliem Jacksonem), a całkiem rzeczywiste, ogromne honorarium sponsorowane przez państwo trafi do sprytnego organizatora.

Iнна patologia, tym razem z muzycznego podwórka. Od jakiegoś czasu Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, wspierany podatkami naszymi i norweskimi, nagłaśnia odkrywanie muzyki norweskiego kompozytora i przyjaciela Chopina, Thomasa Tellefsena. Czytelnicy *Muzyka21*, tak samo jak my, na tę wieść popukają się niewątpliwie w czoło. Przecież wszyscy interesujący się muzyką poważną wiedzą, że nie trzeba odkrywać czegoś, co już dawno zostało przywrócone do życia. Już w erze płyt winylowych były próby utrwalania tej twórczości. Prawdziwy renesans Tellefsena nastąpił w 2000 r. kiedy to polska pianistka mieszkająca w Norwegii wspólnie z wydawnictwem Acte Préalable, bez żadnych dotacji, po prostu z potrzeby serca, zaczęła nagrywać fortepianowe dzieła wszystkie tego kompozytora. Dzieło swojego życia ukończyła, przy niewielkim wsparciu dwóch polskich pianistek, Joanny Ławrynowicz i Krystyny Makowskiej, w roku 2004 r. Kompletnie wydanie dzieł fortepianowych ukazało się pod patronatem norweskiej królowej Sonii z okazji jej 70. urodzin. Warto również nadmienić, że Małgorzata Jaworska jako pierwsza wykonała w Polsce *I Koncert fortepianowy* Tellefsena w Filharmonii Podkarpackiej w 2004 r. Płyty Małgorzaty Jaworskiej były ogromnym sukcesem komercyjnym w Norwegii i spowodowały, że w krótkim czasie w Norwegii nagrano najpierw płytę z muzyką kameralną, a trochę później z koncertami fortepianowymi Tellefsena. Kolejnym przedsięwzięciem

Norwegów w przeciagu ostatnich pięciu lat było ponowne utrwalenie wszystkich dzieł fortepianowych Tellefsena, i to dwa razy. Można więc z całą pewnością stwierdzić, że na dzień dzisiejszy ten kompozytor jest znanym i często nagrywanym (istnieją także płyty, na których połączono go z innymi twórcami).

Czy więc działanie NIFC-u miało cokolwiek innego na uwadze niż skonsumowanie wraz z zaprzyjaźnionymi osobami dotacji państwowych? Urzędnik państwowy zaakceptuje wszystko co mu zaprzyjaźniona ręka podsunie, przecież nie jest w stanie sprawdzić od strony merytorycznej wniosku. Tak to państwowe pieniądze marnuje na wyważanie otwartych drzwi, a setki zapomnianych polskich twórców wciąż nie mogą się doczekać na rzetelne opracowanie.

Jakby działając naprzeciw obowiązującym trendom *Muzyka21* wciąż promuje muzykę polską. Spoglądający z okładki wrześniowego numeru wybitny austriacki pianista, Ingolf Wunder, opowiada o swojej najnowszej płycie z koncertami fortepianowymi Chopina i Czajkowskiego. Znana od dawna naszym czytelnikom pianistka Elżbieta Tyszecka tym razem przedstawia swoje najnowsze dokonanie – kolejną płytę z muzyką Aleksandra Tansmana.

Wybitna sopranistka, Bożena Harasimowicz, prezentuje muzykę Juliusza Łuciuka z jego najnowszej płyty, a dwie bułgarskie pianistki z duetu Va i Ve, Valentina Seferinova i Venera Bojkova, prezentują najnowsze nagranie utworów fortepianowych Józefa Wieniawskiego.

Kontynuujemy cykl o: wybitnych polskich dyrygentach (Bohdan Wodiczko), Andrzeju Panufniku oraz muzyce kameralnej Władysława Żeleńskiego.

Nie zapomnieliśmy o tematach międzynarodowych – przedstawiamy ostatnie dokonania fonograficzne takich artystów, jak Alice Sara Ott, Francesco Tristano i Elina Garanča.

Wszystkim miłośnikom dobrej muzyki polecamy znakomitą płytę z muzyką fortepianową Viktora Ullmanna, wybitnego czeskiego kompozytora zamordowanego przez hitlerowców. 🎹

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Busko-Zdrój • Mediolan
- 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – Lunatyczka • Madama Butterfly

CZŁOWIEK

- 16 Moje emocje i wskazania kompozytora – z pianistą Ingolfem Wunderem rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 18 Zaczęło się od Tansmana – z pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 Alice Sara Ott & Francesco Tristano – Scandal – nowa płyta w duecie
- 23 Legendy polskiej wokalistyki (37)
Izabela Kłosińska – Adam Czopek
- 24 Lubię muzyczne wyzwania – ze śpiewaczką Bożeną Harasimowicz o muzyce Juliusza Łuciuka, i nie tylko, rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 26 Duet Va i Ve. Narodziny magii – z pianistkami Valentiną Seferinową i Venerą Bojkową rozmawia Dorota Staszkiwicz
- 30 Bohdan Wodiczko. Człowiek, który nie wchodził w układy – Maria Wilczek-Krupa
- 34 Meditation. Elina Garanča w podróży do wnętrza duszy

DZIEŁO

- 36 Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (IV)
Boska mandorla, czyli koncerty instrumentalne – Dorota Staszkiwicz

MUZYKA POLSKA

- 38 Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (4) – Maryla Renat

PLYTOTEKA

- 40 Palcem po płycie: Viktor Ullmann – mistrz z Terezina i jego muzyka fortepianowa
Arkadiusz Jędrasik
- 41 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka – Antoni Rojewski
- 54 Universal Music Polska – Ingolf Wunder

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
Ingolf Wunder
fot. Stephan Boehme/DG

skład i łamanie
Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

nakład
10 000 egz.

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

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

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 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).

Reflektorem po scenach i estradach



opery • filharmonie • festiwale

Koncert Włodka Pawlika
fot. Piotr Kaleta

BUSKO-ZDRÓJ

Jubileuszowy Festiwal im. K. Jamroz w Busku-Zdroju. W dniach od 27 czerwca do 6 lipca odbył się XX Jubileuszowy Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju. Tegoroczny Festiwal nie dość, że był najbardziej, w swojej historii, bogaty programowo, to jeszcze najbardziej rozległy terytorialnie. Festiwalowe wydarzenia odbywały się nie tylko na estradach i scenach Buska-Zdroju, ale również w Kielcach, Solcu Zdroju, Wiślicy, Pińczowie, Kurozwałkach, Chmielniku, Glinianach, Bogucicach, Szczaworyżu, Szańcu i Staszowie. Jubileuszowy festiwal trwał 10 dni i miał w programie 35 koncertów, w tym trzy nocne. Oczywiście, jak co roku, festiwalowi goście mogli się spotkać z występującymi artystami w ramach popularnych festiwalowych kawiarenek. Jubileuszowy festiwal stał się okazją do zaprezentowania wielu artystów pochodzących z regionu świętokrzyskiego. Okazuje się, że stanowią oni wcale niemałą grupę, więc przez festiwalowe sceny i estrady przedefilowali znani i cenieni śpiewacy Halina Fulara-Duda, Joanna Woś, Renata Drozd, Magdalena Idzik, Adam Sobierajski, Dominik Sutowicz, Grzegorz Szostak, Andrzej Wiśniewski, Jan Żądło oraz zdobywca prestiżowej nagrody Grammy Włodzimierz Pawlik, młody skrzypek Maciej Jaroń.

Gdyby całą dwudziestoletnią historię Festiwalu im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju ująć w bezwzględnej statystyce to

należałoby napisać o ponad 320 koncertach symfonicznych, kameralnych, promenadowych i recitalach mistrzowskich, 20 przedstawieniach operowych, operetkowych, musicalowych i baletowych oraz wykonaniu kilkunastu dzieł oratoryjnych. Idąc dalej tropem statystyki należy podać liczbę ponad 50 dyrygentów, 260 śpiewaków, piosenkarzy, aktorów oraz 190 solistów instrumentalistów. Wśród tych ostatnich najliczniejszą, bo 60-osobową grupę stanowią pianiści. Do tego należy dodać ponad 60 orkiestr symfonicznych i zespołów kameralnych. Na festiwalowych scenach i estradach wystąpili artyści z dwudziestu krajów. Takich liczb nie powstydziłby się żaden z renomowanych festiwali europejskich o podobnym profilu programowym.

Koncert inauguracyjny (piątek 27 czerwca) był między innymi okazją do przypomnienia filmu o Krystynie Jamroz zrealizowanego w 1987 r. przez Tadeusza Kapela i Janusza Cegiełę. Podczas tego koncertu zostali też zaprezentowani laureaci organizowanego przez kielecką PSM im. L. Różyckiego VI Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego im. Krystyny Jamroz – Kielce 2014. Wystąpili Andrzej Filończyk, Lidia Rudyk, Weronika Ogonowska i Sylwia Salamońska. Ponadto koncert inauguracyjny był okazją do podziwiania wokalnego kunsztu Małgorzaty Walewskiej, Renaty Drozd i Magdaleny Idzik. Solistkom towarzyszyła Orkiestra Kameralna Wirtuozi Lwowa, której muzycy kierowani batutą Sergieja Burki wrócili do Buska po kilkuletniej nieobecności, co wykorzystano

do tego, by lwowscy muzycy występowali w tej edycji wielokrotnie, budząc za każdym razem entuzjazm słuchaczy poziomem gry.

Jednym z pierwszych festiwalowych wydarzeń był koncert monograficzny poświęcony twórczości Krzysztofa Pendereckiego pod jego dyktando (sobota 28 czerwca). Jego głównym punktem była *Missa Brevis* we wspaniałym wykonaniu Chóru Filharmonii Krakowskiej prowadzonego przez Teresę Majkę Pacanek, która zadbała, by każda z siedmiu części mszy śpiewanej a cappella miała właściwy sobie charakter i klimat modlitewnego skupienia. Ponadto przygotowany przez nią chór imponował przejrzystym i wyrównanym brzmieniem oraz wokalną dyscypliną. Maestro Penderecki poprowadził dyrygując Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej m.in. *Hymn do św. Daniela* oraz *Hymn do św. Wojciecha*. Oba dzieła zabrzmiały z pełną siłą ekspresji imponując zarazem swoim monumentalnym wymiarem. I tutaj można było podziwiać pełną zgodność współbrzmienia chóru i orkiestry.

Wydarzeniem okazał się również recital fortepianowy Daniila Trifonowa, który zaprezentował wyszukany program złożony z utworów Strawińskiego, Debussy'ego, Ravela oraz Schumana. Wykonany program dowiódł, że Trifonow to pianista obdarzony nie tylko niepospolitą muzykalnością i ogromną wyobraźnią, ale również temperamentem estradowym, co pozwala mu wciągnąć słuchacza w wir gry pozwalając się przy tym delektować świetną techniką,

znakomitym operowaniem barwą i krystalicznym dźwiękiem. Jednym z największych atutów gry Trifonowa jest piękne prowadzenie linii melodycznej, naturalność gry i umiejętność przykuwania uwagi słuchacza, czego najpełniej dowiódł wykonaniem 12 *Etiud symfonicznych* Roberta Schumanna.

Idąc dalej śladami festiwalowych wydarzeń nie można pominąć znakomitego wykonania *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Prowadził je Jacek Rogala, dla którego to wykonanie miało osobisty wymiar. Był za-

w pełni zamierzenia kompozytora niezbędnym jest wypracowanie odpowiedniego klimatu sprzyjającego skupieniu i refleksji. Przyznać należy, że dyrygentowi udało się ten właśnie klimat osiągnąć przez wydobycie z partytury nie tylko piękna harmonii i subtelność melodyki, ale również nastroju powagi i spokoju oraz tych wspaniałych kulminacji brzmieniowych. Dyrygent zachowując właściwe proporcje brzmieniowe pozwala kwartetowi solistów Joannie Freszel (sopran), Ewie Marciniak (alt), Rafałowi Bart-

Fulara-Duda, Renata Drozd, Magdalena Idzik, Dominik Szutowicz, Grzegorz Szostak, Andrzej Wiśniewski i debiutant Jan Żądło, zbierali zasłużone brawa. Gwiazdą wieczoru była Małgorzata Walewska. Towarzyszyła im Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach grająca tego wieczoru pod dyrekcją Sławomira Chrzanowskiego. W drugiej gali operowej *Operowe klejnoty – Krystyna Jamroz in memoriam* przygotowanej na finał festiwalu wystąpili entuzjastycznie oklaskiwani Joanna Woś, Barbara

Krzysztof Penderecki – *Missa brevis*
Chór Filharmonii Krakowskiej
fot. Piotr Kaleta



przyjaźniony z kompozytorem i ten miał być obecny w wiślickiej bazylce podczas tego właśnie koncertu. Niestety, śmierć stanęła na przeszkodzie realizacji tego zamiaru. Dodatkowo, jak wyznał Jacek Rogala, prowadził to wykonanie po raz pierwszy od śmierci Wojciecha Kilara, który – o czym jestem głęboko przekonany – byłby bardzo zadowolony z jego poziomu. *Missa pro pace* stawia przed wykonawcami niemałe trudności i to nie tylko czysto warsztatowe, ale przede wszystkim wyrazowe. By zrealizować

mińskiemu (tenor) i Robertowi Gierlachowi (bas) na spokojne i naturalne prowadzenie głosu i dobrą realizację niełatwych zadań wokalnych. Na szczere słowa uznania zasługuje precyzyjna gra Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Świętokrzyskiej oraz przejrzyste i wyrównane brzmienie Chóru Filharmonii Wrocławskiej.

Równie wysoką ocenę zyskały obie gale operowe. Pierwsza *Stąd jesteśmy, tu wracamy* prezentowała śpiewaków pochodzących z regionu świętokrzyskiego. Halina

Kubiak, Bernadetta Grabias, Aleksander Teliga, Tomasz Kuk i Adam Zdunikowski. Oczywiście nie zabrakło jak zwykle koncertu opracowanego przez Bogusława Kaczyńskiego, którego gwiazdami byli, Grażyna Brodzińska, Dariusz Stachura i Grzegorz Szostak. W obu tych koncertach solistom towarzyszyła Orkiestra Filharmonii Śląskiej w Katowicach prowadzona wytrawną batutą Mirosława Jacka Błaszczyka.

Pełnym sukcesem zakończyły się trzy prezentacje teatralne. Gliwicki Teatr Mu-

zyczny zaprezentował swój wielki hit *Noc w Wenecji* J. Straussa w zgrabnej reżyserii Marcina Sławińskiego. Urzekające było nie tylko wartkie tempo akcji, dynamika scen zbiorowych, ale również barwne i efektowne kostiumy Barbary Ptak podkreślające, czasami w przewrotny sposób, charakterystykę postaci. Opera Śląska w Bytomiu przywozła *Cyganerię* Pucciniego wyreżyserowaną przez Tadeusza Piszka. Przedstawienie jest bardzo tradycyjne w formie i kształcie scenicznym. Ma wszak jedną wielką zaletę;

bez wątpienia balet *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego w wykonaniu Kieleckiego Teatru Tańca. Przedstawienie urzeka od pierwszego momentu rozmachem inscenizacji i bajkowym nastrojem wyczarowanym efektownymi i pełnymi fantazji kostiumami Małgorzaty Słoniowskiej. Są one jednak tylko dodatkiem do pełnych poetycznego piękna i wyobraźni układów choreograficznych wywiedzionych z tańca współczesnego: modern dance i jazzowego. Zaletą choreografii jest umiejętne łączenie gatunków

Szkoda tylko, że śpiewaczka była tego dnia niedysponowana, więc trudno było liczyć na pełną satysfakcję z jej śpiewu. Pełnię satysfakcji mieli słuchacze koncertu prezentującego studentów profesora Marcina Baranowskiego. Jednym z jego bohaterów był młody skrzypek Maciej Jaroń, który zaprezentował znakomite pod każdym względem wykonanie *II Sonaty A-dur* op. 100 Brahmsa. Świetna technika, piękny czysty dźwięk oraz znakomite wyczucie formy, to najistotniejsze przymioty tego młodego muzyka. Podobnie



Noc w Wenecji
fot. Piotr Kaleta

wszystko co dzieje się na scenie zgodne jest z założeniami Pucciniego i jego muzyką, no i jest przy tym miłe dla oka. Cztery sceny: *Na poddaszu*, *Dzielnica łańciska*, *Rogatka d'Enfer* i ponownie *Na poddaszu* zostały potraktowane bardzo serio i zgodnie z autorskimi didaskaliami. Na słowa uznania zasłużyła również obsada, w której brylowały panie Ivana Komarevych (Mimi) i Ewelina Szybilska (Musetta) oraz Adam Sobierajski (Rudolf). Dyrygował Andrzej Knap. Jednak prawdziwym przebojem festiwalu okazał się

tańca przy wykorzystaniu elementów tańca klasycznego oraz wyczelowanie każdego z elementów przedstawienia.

Z bogatej oferty koncertów kameralnych należy wspomnieć o interesującym występie pochodzącego z Kielc pianisty i kompozytora Włodzimierza Pawlika zdobywcy prestiżowej nagrody Grammy. Był to prawdziwy jazzowy wieczór klubowy pełen wspaniałego klimatu i fascynującej muzyki. Podobnym w założeniu miał być nocny koncert pieśni gospel, którego bohaterką była Gwendolyn Bradley.

było podczas koncertu Gwiazdy Kameralnie, będącego okazją do muzycznego spotkania Tomasza Strahla, Konstantego Andrzeja Kulki, Stanisława Drzewieckiego, solistom towarzyszyła orkiestra kameralna Wirtuozzi Lwowa pod dyktando Sergieja Burki. Jednym z najważniejszych momentów tego koncertu było prawykonanie dwóch utworów Krzesimira Dębskiego skomponowanych specjalnie dla Festiwalu im. Krystyny Jamroz.

Adam Czopek

Elektra w Teatro alla la Scala. Wizyta w teatrze La Scala, najświetniejszej scenie operowej świata, wywołuje zawsze fale emocji i historycznych wspomnień. Gmach teatru zaprojektował w latach 1776–1778 architekt Giuseppe Piermarini. Teatr otrzymał klasyczną fasadę i piękną widownię mogącą obecnie pomieścić ponad 2800 widzów. Wiele arcydzieł operowych z włoskiego repertuaru powstało z przeznaczeniem do wykonania na tej scenie. W latach 2000–2004 przeprowadzono prace renowacyjne pod nadzorem

architekta Maria Botta. Operacja ta kosztowała ponad 61,5 milionów euro i wzbudziła wiele kontrowersji. Teatro alla Scala dzieli scenę operową z baletem i funkcjonuje na zasadzie „stagione” wystawiając w cyklach zwykle 8-10 produkcji podczas sezonu operowego. Jego uroczyste otwarcie odbywa się tradycyjnie 7 grudnia w dniu Świętego Ambrożego, patrona Mediolanu. Funkcję dyrektora naczelnego mediolańskiego teatru pełni obecnie Stephane Lissner. Od 1 października br. zastąpi go Alexander Pereira, długoletni dyrektor Festiwalu w Salzburgu. Kierownictwo muzyczne od 2011 r. sprawuje Daniel Barenboim.

W sezonie 2013/14 przewidziano premierę opery *Elektra* Richarda Straussa w słynnej produkcji zmarłego w październiku ubiegłego roku francuskiego reżysera Patrice'a Chéreau. Rocznicowy rok poświęcony Straussowi zaobfitował w liczne inscenizacje tej mrocznej opery. Wcześniej w maju tego roku obejrzałem doskonały spektakl w Teatrze Wielkim w Warszawie w reżyserii Willy'ego Deckera z amerykańskim sopranem Christine Goerke w roli tytułowej i naszym znakomitym kontraltalem Ewą Podleś w partii Klitemnestry. Po takim świetnym przygotowaniu mogłem przekroczyć progi operowe Teatro alla Scala, aby obejrzeć ostatnie w tym sezonie przedstawienie *Elektry*.

Jednoaktowa opera *Elektra* skomponowana przez Richarda Straussa do niemieckojęzycznego libretta autorstwa Huga von Hofmannsthal'a została wystawiona po raz pierwszy w Semper Oper w Dreźnie 25 stycznia 1909 r. *Elektra* jest najbardziej mroczną i brutalną w wyrazie operą Straussa. Mimo chłodnego przyjęcia podczas premiery szybko podbiła najważniejsze sceny świata. Na scenie mediolańskiej La Scali pojawiła się już w kilka miesięcy po prapremierze światowej w kwietniu 1909 r. Partię tytułową śpiewała Salomea Kruszelnicka, dramatyczny sopran pochodzenia ukraińskiego. Od tego czasu La Scala wystawiła 5 różnych inscenizacji dzieła Straussa. Na uwagę zasługuje produkcja w 1972 r. w reżyserii Gunthera Rennerta z Birgit Nilsson w roli Elektry i Kerstin Meyer w partii Klitemnestry.

Patrice Chéreau debiutował na mediolańskiej scenie w 1979 r. reżyserując operę *Lulu*, potem w 1984 r. reżyserował spektakl *Lucio Silla* Mozarta, następnie w 2007 r. inscenizację opery Wagnera *Tristan i Isolda*, zaś w 2010 r. operę Janaczka *Z martwego domu*. Obecna jego inscenizacja po raz pierwszy została wystawiona na Festiwalu w Aix-en-Provence w lipcu 2013 r. Stanowi ona wspólną kooperację kilku teatrów operowych, między innymi Teatro La Scala, Semper Oper, Teatro Liceo w Barcelonie, Staatsoper w Berlinie, opery w Helsinkach i MET. Po nagłej śmierci Chéreau przeniesieniem inscenizacji zajmuje się jego asystent Vincent Huguet.

W dobie dyktatury reżyserkiej (Regieoper) insce-



Ryszard Strauss – *Elektra*
 fot. Brescia/Amisano©Teatro alla Scala

nizacja Chéreau nie zawiera żadnych szokujących elementów. Brak w niej nagości, przepysznych kostiumów, symbolizmu, skomplikowanej maszynerii scenicznej, brak dodatkowych fikcyjnych postaci, nie zmieniono libretta i muzyki. Inscenizacja wydaje się ponad czasowa i posiada kilka warstw znaczeniowych i odczytań. W swojej interpretacji Chéreau przedstawia historię patologicznej rodziny, uwikłanej w wiele problemów, których nie potrafi sama rozwiązać. Reżyser koncentruje się na misternej siatce psychologicznych relacji pomiędzy głównymi bohaterami. Scenografia, kostiumy, reżyseria światła są bardzo oszczędne, wręcz ascetyczne. Według klasycznych reguł tragedii greckiej, tj. jedność miejsca, czasu i akcji, realizatorzy *Elektry* osadzili całą akcję opery w jednej niezmienniej oprawie scenicznej. Scenografia autorstwa Richarda Pedruzziego przedstawia zwykły pałac bez historycznych znaczeń, o betonowych ścianach w formie pudła z wieloma przejściami. Nowoczesne kostiumy projektu Caroline de Vivaise nie utrudniają odbioru muzycznego i wokalnemu opery. Te proste elementy sceniczne pomogły zbudować klaustrofobiczną, wręcz opresyjną atmosferę na scenie. Po podniesieniu kurtyny widz ogląda kilkuminutową scenę bez muzyki, podczas której służba głośno zamiata scenę i porządkuje pałac. Dopiero po jakiejś chwili, bez uprzedzenia, (dyrygent wszedł do kanału orkiestrowego w ciemnościach) rozlega się dramatyczny akord orkiestry. Inscenizacja utrzymana jest w prawie filmowym tempie z płynną zmianą scen, muzycznie odzwierciedlając zmianę nastrojów.

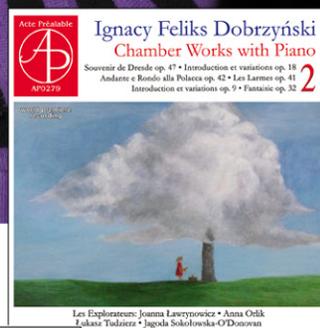
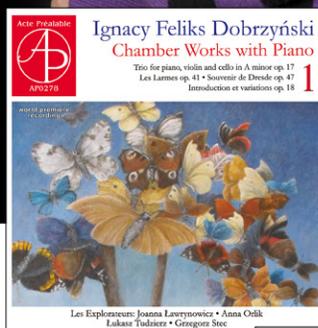
Tytułową rolę Elektry powierzono Evelynie Herlitzius, niemieckiemu sopranowi o imponującej technice wokalne i zaangażowaniu aktorskim. Partia ta wymaga od śpiewaczki wręcz żelaznej kondycji i przygotowania artystycznego. Herlitzius obdarzona jest pięknym, ciemnym i porażającym w brzmieniu głosem. Używa tego instrumentu bardzo inteligentnie. W scenie spotkania z Orestesem śpiewała bardzo ciepłym, subtelnym głosem. W momentach dramatycznych jej potężny głos ma siłę atomowego rażenia i wypełniał audytorium z taką mocą, dając złudzenie, że wielki żyrandol nad nami drży z przerażenia. Ubrana tylko w luźne gimnastyczne spodnie i koszulkę t-shirt śpiewaczka stworzyła postać kobiety opętanej obsesją śmierci, która ma służyć jako katharsis za zbrodnię popełnioną na jej ojcu. W większości inscenizacji w scenie finałowej Elektra wykonuje szalony taniec kończący się jej śmiercią. W tej interpretacji podczas dramatycznej sceny muzycznej śpiewaczka siedzi spokojnie na proscenium jak gdyby zamrożona w transie.

Partię Klitemnestry zaśpiewała weteranka sceny operowej, niemiecki mezzosopran Waltraud Meier. Zwykle ta postać przedstawiana jest jako monstrialna kobieta, zwyradniała matka, bardzo zmysłowa, o wręcz zwierzęcym pożądaniu. W interpretacji Meier ma ludzki wymiar. Jest to kobieta zagubiona, nieszczęśliwa, potrzebująca pomocy, prześladowana przez nocne koszmary. Śpiewaczka oszczędnie, wręcz subtelnie używa głosu, zwłaszcza podczas konfrontacji z Elektrą. Klitemnestra nie ma już mocy, aby krzyżeć lub ziać nienawiścią. Nie ma dramatycznego śmiechu na wieść o śmierci Orestesa, mimo zapisu w partyturze. Matkobójstwo dokonane jest za kulisami, zaś ciało Klitemnestry służba wnosi na scenę. O zwłoki potyka się Egist, rozpaczliwie wzywając pomocy. W tej inscenizacji król zostaje brutalnie zamordowany przez Piastuna Orestesa.

W partii Chryzotemis niebywałą sukces odniosła Adrienne Pieczonka, kanadyjski sopran. Ta postać, jedyna wśród tej dysfunkcyjnej rodziny, potrafiła emitować emocje pełne nadziei i miłości. Artystka zaśpiewała tę partię silnym, lirycznym głosem o słodkiej barwie. Posiadała pełną kontrolę nad mistrzowskim frazowaniem głosem. Aktorsko stworzyła bardzo sympatyczną i ciepłą postać. Rolę Orestesa powierzono niemieckiemu śpiewakowi René Pape. Posiada on ogromną osobowość sceniczną



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



Muzyka21
 płyta miesiąca

IGNACY FELIKS DOBRZYŃSKI
 UTWORY KAMERLANE Z FORTEPIANEM
 W TYM LEGENDARNE TRIO FORTEPIANOWE
 ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA

PEYTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU
MUSICWEB INTERNATIONAL

płyty kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

i przepiękny liryczny głos basowy. Charakteryzuje się świetną dykcją. W partii Egista wystąpił Thomas Randle. Nawet pomniejsze role były doskonale obsadzone. Na uwagę zasługuje lojalność Chéreau w stosunku do poprzednich bohaterów swoich inscenizacji, zwłaszcza historycznego *Pierścienia Nibelunga* z 1976 r. Partię Starego Służącego śpiewał zasłużony 80-letni baryton Donald

niował napięcia w muzyce, zaś porażająca siła ponad 100-osobowej orkiestry nigdy nie zagłuszała solistów na scenie. Na zakończenie spektaklu wybuchły entuzjastyczne brawa, trwające ponad 20 minut. Kurtyna podnosiła się kilka razy. Kontynuacja próby widowni przeniosła się dalej w okolice wyjścia dla artystów. Śpiewacy oblegani przez tłumy fanów podpisywali programy

że obejrzałem ją kilka razy. W partii Klitemnstry Ewa Podleś zarysowała bardziej dramatyczną postać, zwłaszcza wokalnie. Jej głębokie dźwięki piersiowe były przejmujące, budziły dreszcz. Tego elementu brakowało w śpiewie Meier. Okazuje się, że moje przemyślenia i refleksje nie były odosobnione. Kilka dni po przedstawieniu w La Scali, na stronach Facebooka wyczytałem

Ryszard Strauss – *Elektra*
 fot. Brescia/Amisano©Teatro alla Scala



McIntyre, zaś 90-letni Franz Mazura był obsadzony w roli Piastuna Orestesa. Przed laty byli oni doskonałymi wykonawcami partii Wotana. Rolę Piątej Służącej zaśpiewała zasłużona sopranistka Roberta Alexander. Cała ta grupa śpiewaków-weteranów spisała się doskonale, dodając tej inscenizacji specyficznego, wspomnieniowego uroku.

Nad stroną muzyczną przedstawienia czuwał fiński dyrygent Esa-Pekka Salonen. W mistrzowski sposób potrafił wypunktować dysonanse i emocje zawarte w skomplikowanej partyturze. Dyrygent bezbłędnie stop-

i pozwali do zdjęć. Wśród specjalnych gości zauważyłem znanego polskiego reżysera Krzysztofa Warlikowskiego wraz z małżonką Małgorzatą Szczęśniak. Po spektaklu, dochodząc do normalnego stanu emocjonalnego w pobliskiej mediolańskiej winiarni, przy wybornym tokańskim winie, myślami wróciłem do warszawskiego spektaklu *Elektry*. Obydwie inscenizacje mają doskonały i równorzędny wymiar zarówno artystyczny, jak i wokalny. Jednak inscenizacja w Teatrze Wielkim dramatycznie bardziej zapadła w mojej pamięci, może dlatego,

relację blogera pod ksywką Opera Traveller (www.operatraveller.com). Jego recenzja podkreślała niezwykłą interpretację wokalną i aktorską Herlitzius w roli Elektry. Natomiast po obejrzeniu mediolańskiego spektaklu autor recenzji bardzo krytyczne odniósł się do wokalne interpretacji Waltraud Meier pisząc: „żałuję, że w tej partii nie obsadzono Ewy Podleś, która byłaby lepszym dopełnieniem dla znakomitej Herlitzius”.

Kazik Jędrzejczak

The Metropolitan Opera

Vincenzo Bellini - *La Sonnambula*
Javier Camarena jako Elvino
fot. Marty Soffel/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

LUNATYCZKA Ta opera Belliniego powróciła do MET w bieżącym sezonie w 6 przedstawieniach. Pierwsze 14 III, a ostatnie 1 IV. Jest to produkcja Mary Zimmerman, którą po raz pierwszy widzieliśmy 2 III 2009 r. Pod batutą Evelina Pida zaśpiewali w niej wtedy Natalie Dessay i Juan Diego Flórez. O nowej produkcji i o samej operze pisałam państwu w 2009 r., w lipcowo-sierpniowym numerze (108–109) **Muzyka21**. Spektakli z 14, 18 i 29 III można było posłuchać

w radiu Sirius, ten z 14 III pokazano na stronie internetowej MET, a WQXR przekazało matinée z 29 III.

W MET widziałam i słyszałam 3 z 6 przedstawień: 18 i 25 III i 1 IV. Słyszałam też transmisję radiową z 29 III.

Wszystkimi spektaklami dyrygował Marco Armiliato, w obsadzie wokalne wystąpili: Amina – Diana Damrau (niemiecki sopran, debiut w MET w 2005 r. w partii Zerbinetty), Elvino – Javier Camarena (meksykański tenor, debiut w MET w 2011 r. w roli Hrabiego Alamaviva w *Cyruliku sewilskim*),

a 1 IV Taylor Stayton (amerykański tenor, debiut w MET w 2011 r. w partii Riccarda z *Anny Boleny*), Rodolfo – Michele Pertusi (włoski bas, który powrócił jako Rodolfo z tej produkcji *Lunaticzki*, debiut w MET w 1997 r. jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara*), Lisa – Rachelle Durkin (australijski sopran, debiut w MET w 2002 r. jako Służąca w *Sly*), Teresa – Elisabeth Bishop (amerykański mezzosopran, debiut w MET w 1994 r. w roli Weneckiej Sekretarki w *Śmierci w Wenecji*), Notariusz – Bernard Fitch (kanadyjski tenor, debiut w MET w 1989 r. jako Pierwszy Żyd

w *Salome*), Alessio – Jordan Bisch (amerykański bas, debiut w MET w 2006 r. w roli Drugiego Rycerza w *Parsifalu*).

Vincenzo Bellini – *La Sonnambula*
Diana Damrau jako Amina
fot. Marty Sohl/MET



uroczym humorem komicznymi scenami. Ciepły, stabilny i dość silny głos z wielkim smakiem muzycznym zaśpiewał nostalgiczną cavatinę *Vi ravviso*, a potem cabalettę *Tu non sai*. Doskonała prezencja sceniczna i świetne aktorstwo.

Bardzo dobre wrażenie wywarła na mnie Elizabeth Bishop w roli przybranej matki Aminy. Znakomicie dopasowany w barwie i mocy głos, wokalnie i interpretacyjnie w dramatycznej prezentacji partii na scenie.

Lisa (Rachele Durkin) zabrzmiała za ostro, chwiejnie i zbyt siłowo w górze. Głos tracił na atrakcyjności barwy i nie okazał się wystarczająco giętki do roli.

Jordan Bisch miał zupełnie dobre wieczory wokalne. Ładny w barwie, ciepłomiękki w górze atrakcyjnie zaprezentował zakochanego w Lisie młodzieńca.

Javier Camarena nie oczarował widowni podczas debiutu w MET w 2011 r. Usłyszeliśmy wtedy dobry, liryczny tenor, któremu zabrakło lekkiego wdzięku wykonawczego i giętkości. Słyszalne były braki w precyzji intonacyjnej i lekka siłowość w górze. Spektakle *Lunatyczki* w bieżącym sezonie okazały się jego wielkim triumfem. Tessitura partii Elvina jest wysoka, wymaga miękkiego śpiewu i wielu długich, umieszczonych wysoko nut i fraz legato. Silny, stabilny, ale i miękki lirycznie tenor Camarena doskonale modulował barwy emocjonalne roli, a dynamika od zachwycającej w mocy i precyzji góry po piana i pianissima oczarowały stylem, muzykalnością i wyczuciem idiomu Belliniego. Nigdy nie siłował głosu, śpiewał i nie wykrzykiwał popisowo. Owacja po smutnej arii *Tutto e sciolto*, po której następuje piękna cabaletta złamanego serca *Ah! Perche non posso odiarti* przerwała spektakl

Michele Pertusi zaprezentował doskonały styl i piękno wokalne. Wspaniale wyważył dynamiczne zróżnicowania liryczno-miękkich fragmentów roli z wypełnionymi

na dobrych kilka minut. Subtelność odcieni barw i bardzo wiarygodna zawartość emocjonalna zasługiwały na najwyższe uznanie. Moc i barwa jego głosu doskonale

harmonizowała też z głosem Damrau, a ich duety brzmiały wręcz zachwycająco – najpierw ten, który rozpoczyna *Elvino Prendi, l'anel ti dono* i następujące po nim *Ah! Vorei trovar parola*, w którym Bellini umieścił aż 4 wysokie C dla tenora. Wzruszył też bardzo wiarygodnym ładunkiem „wybuchów” emocji w kończącej akt I stetcie *Non piu nozze*.

Diana Damrau ma zdecydowanie ciemniejszy w barwie sopran od jasno-dźwięcznego głosu Dessay. Ale jest to też głos o większej sile i lepszej stabilności, a znakomite opanowanie techniczne oddechów zezwoliło jej na wielce stylowe, eleganckie w brzmieniu prowadzenie fraz. Jest to głos z tzw. indywidualnością, o przepięknej, mieniającej się blaskiem górze, wspaniałej giętkości i precyzji w ornamentacjach. Najpierw oklaskiwaliśmy *Come per me sereno* i cabalettę *Sovra il sen la man mi posa* z aktu I. Wspaniale uchwyliła humor roli, oraz melancholijny smutek i nieutulony żal w nostalgicznej *Ah! Non credea mirarti* z drugiej części opery. Aktorsko zapewne zaskoczyła wielu gracją i wdziękiem godnego baletnicy ruchu scenicznego, a końcowe gwiazdy wykonywane tuż przed radosną, brawurowo wykonaną cabalettą z koloraturowymi pasażami, fioryturami i wokalnymi fajerwerkami *Ah! Non giunge* były popisem wokalnym znakomitego bel canto na końcu opery, wywoływały salwy śmiechu i burzliwe oklaski.

Taylor Stayton, który śpiewał Elvina 1 IV nie wypadł najkorzystniej w porównaniu w klasą wokalną Camareny. Średniej mocy, lekki, liryczny tenor o sporym potencjale, który zapewne na obecnym etapie kariery najlepiej pasuje do ról w operach Mozarta. Najatrakcyjniej zaprezentował się w płynno-lirycznych fragmentach partii, gdzie wyraźniej słyhać było jego muzykalność, wycucie idiomu i ładną barwę, a jego duety z Damrau wywarły bardzo korzystne wrażenie. Rozśpiewał się nieco w akcie II i zebrał brawa za *Tutto e sciolto* i *Ah! Perque non posso odiarti*, w której zaprezentował dobrą, pewną górę.

18 III Armiliato zbyt „ciężką ręką” poprowadził orkiestrę, bez wdzięku i lekkości bel canto. Rozczarowująco, bez wyraźnej koncepcji interpretacyjnej czy płynności w prezentacji partytury. Orkiestra zbyt często mijala się w tempach ze sceną, brzmiała w tle i nie harmonizowała w mocy ze śpiewakami. 25 III było lepiej, ale nadal bez specjalnego wyczucia stylu. Najatrakcyjniej od strony muzycznej było 1 IV. Więcej płynności i ogólnej spójności muzycznej.

Chór MET jak zwykle zasłużył sobie na wielką owację we wszystkich widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach.

A więc wokalna ucztą stylowego bel canto w drugiej, po *Normie*, operze Belliniego pokazanej w bieżącym sezonie w MET. 🎭

MADAMA BUTTERFLY

Druga seria tej opery (8 spektakli) rozpoczęła się 4 IV, a ostatnie jej przedstawienie pokazano w MET 9 V. Widziałam i słyszałam 3 spektakle: 9 IV, 1 i 5 V. 9 IV orkiestrę prowadził Marco Armiliato, a 1 i 5 V Fabio Luisi. Tym razem w rolach głównych wystąpili: Cio Cio San – Kristine Opolais (9 IV) i Hui He (1 i 5 V), Suzuki – Maria Zifchak, Pinkerton – James Valenti (9 IV) i Gwyn Hughes Jones (1 i 5 V), Sharpless – Dwayne Croft, jako Goro powrócił Scott Scully, Bonze – Stefan Szkaferowski (urodzony w Nowym Jorku bas, debiut w MET w 2002 r. w podwójnej roli Generała Jermdowa i Francuskiego Oficera w *Wojnie i pokoju*), Kate Pinkerton – Edyta Kulczak, Yamadori – Jeongcheol Cha (pochodzący z Seulu bas-baryton, debiut w MET w roli Nocnego Strażnika w *Kobiecie bez cienia* w 2013 r.), Komisarz – Richard Bernstein (9 IV) i David

Crawford (1 i 5 V). Pozostałe wspomagające partie pozostały bez zmian.

Przedstawień z 9 i 15 IV oraz 5 V można było posłuchać w radio Sirius, a na stronie internetowej MET spektaklu z 9 IV.

Pochodząca z Rygi Kristine Opolais, sopran, debiutowała w MET w ubiegłym sezonie jako Magda w *La Rondine*. Cio Cio San śpiewała już w Covent Garden i w Berlinie.

Urodzona w Chinach Hui He, sopran, po raz pierwszy pojawiła się w MET w 2010 r. jako Aida, którą ponownie tu wykonała w 2012 r. Tytułową rolę w *Madama Butterfly* zaśpiewała już w Wiedniu, Monachium, Berlinie, Gran Teatre del Liceu, Arena di Verona, Palermo, Torino Tetro Regio, Genewie, Kopenhadze i w Grecji. W bieżącym sezonie miała w planach występy w tytułowych rolach Toski i Giocondy w Berlinie.

Amerykański mezzosopran Maria Zifchak zaśpiewała w MET w ponad 300 spektaklach w 36 rolach. Suzuki wykonała tu już 62 razy.

James Valenti był jednym z laureatów przesłuchań do MET w 2002 r. W MET amerykański tenor debiutował w 2010 r. jako Alfredo w *Traviacie*. Pinkertona śpiewał już w Covent Garden, Paryżu, Chicago, Zurychu, Palm Beach Opera i w Detroit.

Głos tenora z Walii, Gwyn Hughesa Jonesa po raz pierwszy usłyszeliśmy w MET w 2001 r. w partii Ismaela z *Nabucca*. Później wykonał tu Fentona (*Falstaff*), a w ubiegłym sezonie Manrica z *Trubadura*. Pinkertona śpiewał też w bieżącym sezonie w English National Opera i Welsh National Opera.

Sharpless jest jedną z 30 ról, które wykonał w MET amerykański baryton Dwayne Croft. Po raz pierwszy zaśpiewał ją tu w 1992 r.

We wszystkich widzianych przeze mnie spektaklach świetnie wokalnie wypadły role Suzuki i Goro. Pozostałe wspomagające partie też zabrzmiały na bardzo wysokim poziomie.



Hui He
fot. MET

9 IV Armiliato był za głośny i lekko pokrywał wolumenem orkiestry głosy na początku opery. Później nie tyle może „przykrywał” solistów, co zbyt „interweniował” wyrazistym brzmieniem orkiestry, której mocy

okazjonalnie brakiem zgrania w tempach. No i sekcja dętych nie popisała się tego wieczoru precyzją.

Opolais ma, wedle mojej oceny, zbyt „dojrzały” w barwie sopran do roli. Była

jej głos był nieco zbyt ostry i niewystarczająco miękki lirycznie. Atrakcyjna od strony interpretacyjnej, dynamiki w prezentacji dramatycznego rozwoju charakteru scenicznego i dopracowania emocjonalnej

Giacomo Puccini – *Madama Butterfly*
fot. Ken Howard/MET



nie udało mu się wyważyć z potrzebami śpiewaków. Tak więc od strony muzycznej orkiestra i soliści nie byli w synchronizacji i brzmiali „osobno”, poza zdarzającym się

dość wdzięcznie dziewczęca, ciepła emocjonalnie w wielkim duecie kończącym akt I i przekonująca dramatycznie w dalszej części opery. Ale poza dość ciemną barwą

zawartości roli. Nie jest to jednak idealny głos do Butterfly.

Pinkerton (Valenti) miał ładny w barwie tenor i atrakcyjnie prezentował się na sce-

nie. Nieźle, ale ostrożnie w górze, zaśpiewana partia. Jego głos nie jest „po włosku” jasny w barwie i raczej za ciemny do roli, trochę jak wysoki baryton „przepracowany” na tenor. Najwyraźniej było to słycać w kontekście głosu Sharplessa.

Sharpless Crofta był szalenie stylowy i piękny wokalnie, a całość roli dopracowana w modulacjach barw interpretacyjnych i dynamice w każdej frazie. Wrażliwy, ciepło współczujący, wyraziście prominentny uczestnik dramatu. 5 V ogłoszono że sceny, że Croft nie czuje się najlepiej, prosi widownię o wyrozumiałość, ale zaśpiewa w spektaklu. Rola Sharplessa jest tak doskonale przez niego opanowana, że nawet przy ograniczeniach mocy głosu związanych z chorobą, był jak zwykle stylowy i doskonały interpretacyjnie.

1 V Luisi zbyt szybko i za dramatycznie poprowadził orkiestrę na początku opery. Zresztą i dalej nie zachwyił spójnością koncepcji, tempami i synchronizacją ze sceną. Popisowo symfoniczne, koncertowe wykonanie partytury. 5 V zwolnił nieco tempa i lekko wyciszył wolumen w akcie I, tak więc tenor był nieco lepiej słyszalny. Ale udało mu się zagłuszyć kłutwę Bonza i kilka innych ważnych dramatycznie fragmentów opery. Dalej niestety nie utrzymał równowagi dynamicznej ze sceną i znów było za głośno. Skutecznie zagłuszył też ansambl Sharpless-Suzuki-Pinkerton-Kate.

Kolejny Pinkerton, Gwyn Hughes Jones, miał jasny, ale niezbyt wielkiej mocy głos, a Lusi lekko go przykrywał wolumenem orkiestry. Nie wywarł na mnie korzystnego wrażenia w tej roli. Lekko nosowy i nieszczególnie stylowy, bez specjalnej indywidualności tenor i raczej „zimny” interpretacyjnie. Co trzeba przyznać, nie siłował głosu i śpiewał, a nie krzyczał, nie próbując współzawodniczyć z wolumenem orkiestry pod batutą Luisiego. *Addio fiorito assil* skoncentrowane było głównie na poprawności produkcji dźwięku, a więc pozbawione charakteru emocjonalnego. Nie był więc odpowiednim w wokalne jakości partnerem dla He.

He w szalenie trudnym wejściu Butterfly zabrzmiała wręcz zachwycająco. Czysty, klarowny, skoncentrowany, dźwięczny głos, precyzyjne, stabilne i bez wysiłku zaśpiewane górne B. Ogólnie głos He jest dość silny, giętki o pięknej głębi i barwie. Z ogromną wrażliwością muzyczną i wyczuciem stylu operowała nim w delikatnej modulacji dynamicznej i palecie barw. Akt I, w którym Puccini chciał usłyszeć tzw. „voce infant ile”, zadowolili chyba najbardziej krytycznych wielbicieli jego oper. Jasna, dziewczęca miękkość, wykwinny w smaku i elegancji flirt. Butterfly to rola, którą He ma dopracowaną w najdrobniejszym detalu dynamicznym i pod względem ekspresji emocjonalnej. Wrażliwa w interakcjach, absorbująca i piękna wokalnie. Doskonale wyważyła też emocjonalny i dramatyczny rozwój bohaterki, a żadna ze śpiewanych przez nią fraz roli nie była pusta. Mało, że fraza, każda wręcz sylaba wypełniona była interpretacyjnym niuansiem, a każde powtórzenie – zróżnicowane dramatycznie i w barwie. *Un bel di* zabrzmiało wręcz magicznie delikatno-liryczne, z nutką melancholijnej tęsknoty, ale i wypełnione wiarą w powrót ukochanego. W tzw. scenie listu wzruszała do łez bólem złamanego serca, który osiągnął kulminację w *Que tua madre*. Równie wspaniale, w pięknej harmonii głosów i lirycznej delikatności zabrzmiał kwietny duet z Suzuki. Sam zaś koniec opery był prawdziwym majstersztykiem! Rozdzierający serce dramat tragicznego pożegnania z synkiem i znakomite teatralnie, dopracowane w każdym szczególe ruchu i gestu samobójstwo. Dodajmy do tego świetny ruch sceniczny, który dodatkowo uwiarygodnił jej portret sceniczny tragicznej heroiny. Jednym słowem fenomenalna Butterfly, jedna z najlepszych, jakie kiedykolwiek słycałam na żywo i w nagraniach. 🍷



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

LILIANA GÓRSKA



Muzyka21
płyta miesiąca



Muzyka21
płyta miesiąca

płyty kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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



Moje emocje i wskazania kompozytora

z pianistą Ingolfem Wunderem rozmawia Łukasz Kaczmarek

Najważniejszą rzeczą w interpretacji jest dla mnie taki przekaz emocjonalny, jakiego życzył sobie kompozytor – wyznaje austriacki pianista o swojej najnowszej płycie z koncertami fortepianowymi Piotra Czajkowskiego i Fryderyka Chopina, które nagrał w Sankt Petersburgu, przy pulpicie dyrygentem stanął legendarny rosyjski pianista i dyrygent Władimir Aszkenazy.

Ostatni raz rozmawialiśmy prawie dwa lata temu. Wówczas nagrał pan płytę 300. Co ważnego działo się w pana życiu przez ten czas?

Przede wszystkim mój terminarz był wypełniony koncertami i podróżami. Miałem ważne debiuty w Paryżu, Londynie, Suntory Hall w Tokio, Filharmonii Berlińskiej, Liederhalle w Stuttgarcie oraz Filharmonii w Bilbao. Zaszły również pewne zmiany w moim życiu prywatnym, z których jestem szczęśliwy. Były to dwa bardzo udane lata.

Właśnie ukazała się nagrana przez pana płyta z koncertami fortepianowymi Chopina i Czajkowskiego. Dlaczego właśnie te utwory?

Przede wszystkim te dwa koncerty od zawsze były po prostu jednymi z moich ulubionych. Po drugie, odkąd dano mi szansę grania i nagrywania w Sankt Petersburgu z Maestro Aszkenazym, mogłem sprawić, że moje marzenie zagrania *I Koncertu* Czajkowskiego w Rosji pod jego dyktando spełniło się. *Pierwszy koncert* Chopina był dla mnie naturalnym wyborem, ponieważ ten

kompozytor jest mi niezwykle bliski, co, jak sądzę, dla nikogo nie stanowiło tajemnicy. Tak się też składa, że maestro Aszkenazy zdobył II Nagrodę podczas Konkursu Chopinowskiego w roku 1955. Zabawne, że profesor Harasiewicz, mój nauczyciel, zwyciężył ten Konkurs. To sprawiło, że współpraca z Aszkenazym stała się dla mnie jeszcze bardziej niesamowita.

Jak mógłby pan określić swój stosunek do tych koncertów? Co jest dla pana najważniejsze w interpretacji?

Jak w przypadku każdego innego utworu z mojego repertuaru, najważniejszą rzeczą jest dla mnie, by każda fraza przemawiała, a każda cząstka była ukształtowana w ten sposób, aby dzieło stanowiło kompletną całość od A do Z.

Bardzo miło współpracowało się z maestro Aszkenazym, ponieważ w idealny sposób podążał on za każdym moim ruchem. Czulem się zaszczycony, że w *Koncertcie* Czajkowskiego podzielał moją opinię, by dobrać szybsze tempa dla części pierwszej i drugiej. Myślę, że to czyni całą strukturę

dzieła bardziej logiczną. W *Koncertcie* Chopina także odczuwałem radość grając z tą orkiestrą i dyrygentem, gdyż w idealny sposób podążali oni za każdym moim rubato. Byłem zdumiony jakością dźwięku smyczków.

Koncert e-moll Chopina grał pan już podczas Konkursu w Warszawie w 2010 r. Czy coś się zmieniło w pana interpretacji?

Moja koncepcja tego *Koncertu* jest, oczywiście, wciąż taka sama. Ten utwór towarzyszy mi już od bardzo dawna i trochę to jest tak, jak z parą, która poznaje się nawzajem coraz lepiej. Teraz poświęciłem temu dziełu więcej czasu, zwłaszcza tym fragmentom, które tego wymagały. Oczywiście podczas sesji nagraniowej nie przeżywałem konkursowego stresu.

Pana partnerem w tym nowym nagraniu jest maestro Władimir Aszkenazy. Czy mógłby powiedzieć nam pan coś więcej o tej współpracy?

Staram się uczyć od każdego muzyka, z którym współpracuję, ale jeśli jest to artysta

pokroju Aszkenazego, można nauczyć się jeszcze więcej. On ma tak olbrzymie doświadczenie, że każda drobna sugestia, jaka od niego wypływa, poszerza horyzonty drugiego. Granie z nim było dla mnie radością.

Czy mógłby zdradzić nam pan jakieś szczegóły, być może zabawne wspomnienia, z sesji nagraniowej?

Z perspektywy czasu zabawna wydaje się historia z fortepianem, choć wówczas było to dość dramatyczne. Mieliśmy koncert i sesję nagraniową w Sali Petersburskiej, która jest bardzo oblegana. A podczas białych nocy zdaje się ona być jeszcze trudniej dostępna. Stroiciel fortepianu, z firmy Steinway w Hamburgu, Jan Kittel (był on także obecny podczas Konkursu Chopinowskiego w roku 2010) przyjechał z Niemiec specjalnie na potrzeby naszego nagrania, nie miał wystarczającego czasu, by odpowiednio przygotować instrument przed sesją nagraniową (gdyż z początku fortepian był daleki od ideału). Administratorzy sali pozwolili mu wykonywać pracę jedynie w nocy, po godzinie drugiej. Biedak pracował nocami, aby instrument każdorazowo był dobrze przygotowany. To niestety oznaczało, że nie mogliśmy wykorzystać pierwszego dnia sesji nagraniowej, gdyż fortepian nie był w stanie idealnym. Wszystko jednak przebiegło bardzo dobrze i dlatego teraz możemy się z tego śmiać. Nie jestem pewny, czy Jan ma podobne na ten temat zdanie, ponieważ przez ten czas właściwie w ogóle nie spał; pracował nocami, a za dnia musiał być obecny podczas sesji. Po kilku bezsennych nocach wyglądał prawie jak panda. Ale jego determinacja była ogromna i znakomicie wykonał swoje zadanie. Dziękuję Ci, Janie!

Czy ma pan jakieś ulubione nagrania koncertów Chopina i Czajkowskiego?

Najważniejszą rzeczą w interpretacji jest dla mnie taki przekaz emocjonalny, jakiego życzył sobie kompozytor. Nagrania, w których jest to obecne, są moimi ulubionymi.

Czy uważa się pan za osobę podatną na stres? Jak pan sobie z nim radzi?

Uświadomienie sobie, w jaki sposób stres oddziałuje na człowieka i jak można się z nim uporać, zajmuje sporo czasu. To nie jest tak proste, jak z pozoru może się wydawać i każdy artysta zapewne inaczej tego doświadcza. W moim przypadku, najbardziej stresujące wydają mi się radiowe transmisje koncertów. Uwielbiam grać przed publicznością i pracować w studiu nagraniowym, lecz są to dwie całkowicie odmienne formy. A jak radzę sobie ze stresem? Ważne jest doświadczenie i wymaga to czasu, lecz jestem na dobrej drodze.

Jaka jest pana filozofia życiowa? Co jest dla pana szczególnie ważne?

Nie potrafiłbym odpowiedzieć na to pytanie w kilku zdaniach. Jest zbyt złożone. Lecz, podsumowując, bardzo ważna jest dla mnie równowaga. Właściwą drogę odnajduje się jedynie wówczas, gdy próbujemy spojrzeć na materię z każdej perspektywy. W taki sposób odnajduję moją równowagę niemal we wszystkim, co robię. Jest to dla mnie kluczowe zwłaszcza jako muzyka, tak sądzę, ponieważ w muzyce można usłyszeć czyjeś życie.

Proszę nam opowiedzieć o planach.

Poza koncertami w Europie, Azji i Stanach Zjednoczonych, przygotowuję projekt na przyszły rok, który, jak sądzę, będzie szczególnie interesujący dla polskich melomanów. Proszę trzymać kciuki, aby wszystko przebiegało zgodnie z planem. Więcej informacji wkrótce.

Oczywiście będziemy pana wspierać mentalnie. Bardzo dziękuję za rozmowę, życzymy panu wszystkiego najlepszego!

I ja życzę wszystkiego najlepszego dla pana i czytelników **Muzyka21**.



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

ELŻBIETA TYSZECKA
ALEKSANDER TANSMAN
MUZYKA FORTEPIANOWA
17 PEYTA NAGRANA DLA ACTE PRÉALABLE



Aleksander Tansman
Piano Music

5 Impromptus
6 Arabesques
8 Novelettes



Elżbieta Tyszecka, piano

płytę kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

Zaczęło się od Tansmana

z pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czym szczególnym jest dla pani twórczość fortepianowa Aleksandra Tansmana, że sięga pani po nią do nagrań najczęściej?

Z twórczością Aleksandra Tansmana zetknęłam się wcześniej i wtedy jeszcze nie wiedziałam, że ten kompozytor odegra pewną rolę w moim życiu. Kiedy jako mała dziewczynka w bardzo już odległej epoce rozpoczęłam naukę muzyki, lekcjom fortepianu zaczęły towarzyszyć pobyty w Filharmonii, która stała się dla mnie miejscem magicznym. W czasie recitalu Władysława Kędry, wybitnego pianisty i pedagoga związanego z Akademią Muzyczną w Wiedniu, a u schyłku krótkiego, niezwykle pracowitego życia prowadzącego klasę fortepianu w Łodzi, po raz pierwszy usłyszałam utwór Aleksandra Tansmana. Po wielu latach, które upłynęły od tamtego wieczoru nie jestem w stanie ustalić, jaką miniaturę pianista wybrał na ostatni bis recitalu. Pamiętam, że ta krótka kompozycja wykonana po repertuarze romantycznym, mistrzowskiej interpretacji *Rapsodii* Liszta zaskoczyła mnie swoją nowoczesnością, niezwykle zmianami nastroju i charakterystycznymi dla twórczości kompozytora ostrymi akcentami. O Tansmanie prawie zapominałam, zresztą robiono wszystko,

aby jego twórczość zniknęła z repertuaru koncertów i recitali w czasach PRL-u. Po wielu latach ukazała się książka Janusza Cegiełły pod tytułem *Dziecko szczęścia* i ona stała się dla mnie przewodnikiem po biografii i twórczości Aleksandra Tansmana. Często do niej wracam i jest ona źródłem nowych pomysłów. Pomocą w doborze repertuaru są także kontakty z wielkim miłośnikiem i znawcą muzyki Aleksandra Tansmana – panem Krzysztofem Białym.

Płyta, która się teraz ukazała to już siódmy album z muzyką fortepianową Tansmana. Według jakiego klucza wybrała pani utwory na płytę?

Utwory znajdujące się na tej płycie łączy swobodne nawiązanie do epoki romantycznej. Trzy zaprezentowane cykle to *Impromptus*, *Arabeski* i *Noweletty*, a więc miniatury chętnie komponowane wcześniej przez romantyków – Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna i Fryderyka Chopina. W tych cyklach znalazły się również mazurki (jeden z nich poświęcony pamięci Fryderyka Chopina), kołysanki, też często pojawiające się w repertuarze romantycznym, *Nokturn* i etiudy. O wyborze utworów na płytę zdecydował także czas ich powstania – lata międzywojenne. Pier-

szy cykl pochodzi z okresu 1922–1926, drugi – z roku 1930, trzeci powstał w roku 1936. W życiu Aleksandra Tansmana był to okres bardzo ważny. Stopniowo umacniała się jego pozycja wybitnego pianisty i kompozytora. Aleksander Tansman miał liczne recitale, prezentował swoje utwory na koncertach kompozytorskich, podróżował, poznając wielu nowych przyjaciół.

Pani pierwsza tansmanowska płyta to nagranie utworów na fortepian i skrzypce. Pamięta pani jej nagranie?

Tak, doskonale pamiętam, bo był to mój pierwszy kontakt z kameralną muzyką Aleksandra Tansmana. Pomysłodawcą repertuaru był Andrzej Wendland – dyrektor Festiwalu i Konkursu Indywidualności Twórczych imienia Aleksandra Tansmana. Kompletowanie materiałów nutowych trwało dosyć długo, bo zależało mi na posiadaniu oryginalnych wydań, a kilkanaście lat temu nie było to takie proste. Z Barbarą Trojanowską pracowałyśmy jednocześnie nad *Sonatą nr 2* i *Fantazją na skrzypce i fortepian*. *Sonatę* udało się nagrać jeszcze w ubiegłym tysiącleciu, bo jesienią 1999 r. *Fantazję* nagrywałyśmy w następnym roku. Dopiero po czterech latach do gotowych nagrań dołączyłyśmy

jeszcze *Pięć utworów na skrzypce z akompaniamentem fortepianu*. Płyta, nagrana pod opieką nieodżałowanego Michała Targowskiego w studiu Polskiego Radia w Łodzi, była gotowa dopiero po pięciu latach. Utwory na niej nagrane pochodzą z różnych okresów twórczości Aleksandra Tansmana. *Sonata* dedykowana wybitnemu skrzypkowi Bronisławowi Hubermanowi powstała w latach 1917/1918. *Pięć utworów* napisał na zamówienie węgierskiego skrzypka Jozefa Szigetiego w roku 1930 (później miał go w swoim repertuarze Jascha Heifetz). *Fantazja* powstała w roku 1936 na zamówienie fundacji imienia Hansa Kindlera – kierownika artystycznego i dyrygenta National Orchestra w Waszyngtonie.

Sukces w muzyce kameralnej to przede wszystkim partnerstwo muzyczne? Podziela pani ten pogląd? Jak je pani odnajduje?

Moje pojęcie partnerstwa nie zmieniło się od kilkunastu lat, w czasie których nagrywałam kolejne płyty. Myślę, że polega ono na wytworzeniu wspólnych emocji, czegoś bardzo trudno uchwytnego, co aktorzy nazywają czasem współodczuwaniem. Wydaje mi się, że partnerstwo w muzyce, a szczególnie w kameralistyce wiąże się z wzajemnym uważnym słuchaniem, reagowaniem na każdy gest partnera,

a jednocześnie zachowaniem własnej niezależności i wierności wobec własnych pomysłów.

Jaka jest muzyka Tansmana z pani najnowszej płyty fortepianowej?

Jak zwykle u Tansmana – bardzo różnorodna. W tych trzech cyklach pojawiły się utwory stylizowane, nawiązujące do folkloru, jak na przykład *Danza* z cyklu *Arabesek* czy *Obertas*, *Danse tzigane*, *Exotique* i *Danse polonaise* z cyklu *Nowelett*. Wśród utworów z cyklu *Impromptus* znalazła się napisana w roku 1924 *Etiuda atonalna*. Przykładem wykorzystania przez kompozytora pewnych elementów muzyki rozrywkowej są *Humoreska* i *Blues*. Ten utwór sąsiaduje w cyklu *Nowelett* z pięknym *Preludium* i klasyczną, bardzo serio potraktowaną *Fugą*. Tansman zaprezentował w tych cyklach charakterystyczną dla swojej twórczości umiejętność harmonijnego godzenia przeciwieństw. Łączenia tendencji tylko pozornie rozbieżnych. Przy całej zmienności nastrojów zachował swój wyrazisty i łatwo rozpoznawalny styl.

I każdy cykl, czy utwór miał swoją dedykację...

Aleksander Tansman miał bardzo wielu przyjaciół, którym chętnie dedykował swoje utwory. Cykl pięciu *Impromptus* został poświęcony Sergiuszowi Kusewickiemu,

żyjącemu w latach 1874–1951 jednemu z najlepszych kontrabasistów i dyrygentów tamtej epoki. W roku 1905 Kusewicki założył w Berlinie Rosyjskie Wydawnictwo Muzyczne, w którym wydawał utwory kompozytorów rosyjskich – Aleksandra Skriabina, Igora Strawieńskiego, Sergiusza Prokofiewa i Sergiusza Rachmaninowa. Z orkiestrą swego imienia wykonał wiele dzieł kompozytorów rosyjskich. W latach 1923–1929 bardzo pomógł Aleksandrowi Tansmanowi w jego karierze kompozytorskiej w Paryżu.

Cykl *Arabesek* kompozytor poświęcił Janine Cools – młodej utalentowanej pianistce, córce dyrektora Editions Max Eschig Eugene'a Coolsa. Grigory Gluckman był malarzem rosyjskim mieszkającym w Paryżu. Aleksander Tansman poznał go w czasie swoich koncertów w Holandii. Dedykował mu *Caprice* – pierwszy utwór z cyklu *Nowelett*. *Exotique*. *Danse javanaise*, trzeci utwór również z cyklu *Nowelett* był muzycznym prezentem Tansmana dla pary wybitnych tancerzy – Klotyldy i Aleksandra Sacharowów. Klotylda z domu von Dorp była nie tylko tancerką, lecz również aktorką współpracującą między innymi z Maxem Reinhardtem. Aleksander Sacharow zajmował się tańcem, malarstwem i projektowaniem kostiumów. Sacharowie prowadzili studio baletowe. Jedną z ich uczennic była pierwsza żona Aleksandra



Tansmana – Anna Eleonora Brociner. Po drugim tournée z Sacharowami w roku 1923 odbył się ślub kompozytora z młodszą tancerką. Jerzy Majmon, adresat dedykacji załączonej do *Obertasa* pochodził z rodziny prowadzącej w Warszawie salon artystyczny. Ojciec Jerzego – Henryk – był doktorem chemii i wielkim miłośnikiem sztuki. Aleksander Tansman przyjaźnił się z Jerzym Majmonem w czasie studiów na

z żoną wyemigrował do USA. W roku 1946 państwo Barcińscy popełnili w Bostonie samobójstwo. Marcelle de Lacour była klawesynistką, dla której Aleksander Tansman skomponował w marcu 1936 r. *Preludium i fugę* na fortepian lub klawesyn. Prawykonanie odbyło się w maju. Nie udało mi się ustalić, kim była osoba o nazwisku B. Aubrey, której Tansman dedykował ostatni utwór z cyklu *Nowelett – Improvisations*.

plyta z sonatą Romana Maciejewskiego – wynik mojej współpracy z Maciejem Łabeckim. Udało mi się zrealizować trzy projekty z repertuarem wokalnym. Są to: młodzieńcze pieśni Giuseppe Verdiego nagrane z Krystyną Rorbach, pieśni Stanisława Moniuszki, w których akompaniowałam Barbarze Panek i płyta z pieśniami Moniuszki, Chopina, Karłowicza i Paderewskiego, w której towarzyszyłam Oldze Maroszek. Interesują mnie losy pol-

Elzbieta Tyszecka
fot. Marek Krymariys



Wydziale Prawa. W latach międzywojennych Jerzy Majmon prowadził w Warszawie kancelarię adwokacką. Po wędrownym wrześniowym znalazł się we Lwowie, skąd został wywieziony na Syberię. Przeszedł szlak bojowy przez Afrykę i Włochy, był uczestnikiem bitwy pod Monte Cassino. Po wojnie znalazł się w Brazylii, a jako emeryt wyemigrował do Anglii. Adam Barciński, któremu Aleksander Tansman dedykował *Bluesa* był synem znanego fabrykanta łódzkiego – właściciela Fabryki Towarów Wełnianych – Salomona Barcińskiego. W czasie studiów w Warszawie (Aleksander Tansman na Wydziale Prawa, Adam Barciński na Politechnice) zamieszkali w sublokatorskim pokoju znajdującym się w domu położonym blisko Filharmonii, należącym do rodziny Lilpopów. Po skończeniu studiów Adam Barciński pracował w rodzinnej fabryce. Przed wojną wraz

Czym jest dla pani nagrywanie płyt? Jaką filozofią kieruje się pani przy swoich projektach fonograficznych?

Nagrywanie płyt jest dla mnie zawsze ważną przygodą intelektualną, realizacją marzeń i wielką przyjemnością. Świadomość, że odkrywam i przywracam do życia utwory skazane na zapomnienie sprawia mi wielką satysfakcję. Były różne etapy moich projektów fonograficznych. W zakresie kameralistyki interesowała mnie seria polskich sonat skrzypcowych, którą częściowo udało mi się zrealizować. Jeszcze przed współpracą z wydawnictwem Acte Préalable z Barbarą Trojanowską nagrałyśmy *Sonaty* Antoniego Rutkowskiego, Zygmunta Noskowskiego, potem były *Sonaty* Elsnera i Paderewskiego. Dla Acte Préalable nagrałyśmy *Sonaty* Władysława Żeleńskiego, Zygmunta Stojowskiego, Aleksandra Tansmana i Mieczysława Weinberga, a w ubiegłym roku ukazała się

skich kompozytorów – emigrantów i twórców skupionych w kręgu Nadii Boulanger.

Jakie będą kolejne nagrania? Może pani uchylić rąbka tajemnicy?

Byłam przygotowana do nagrania utworów fortepianowych Tadeusza Zygrydy Kasserna, jednak z przyczyn ode mnie niezależnych sesja nagraniowa została odłożona prawdopodobnie do późnej jesieni. Mam nadzieję, że uda mi się nagrać kolejne sonaty na skrzypce i fortepian Mieczysława Weinberga. Jest jeszcze sporo niesłusznie zapomnianych kompozytorów polskich, których utwory zasługują na nagranie i są one w kręgu moich zainteresowań.

Dziękuję za interesującą rozmowę. 

Alice Sara Ott & Francesco Tristano

Scandal – nowa płyta w duecie

S*candal*, taki tytuł ma wspólna płyta pianistki Alice Sary Ott i jej luksemburskiego partnera Francesca Tristano. Tytuł odsyła do rosyjskiego mecenasa i impresario Sergieja Diagilewa (1872–1929). Tych dwoje wykonawców chce jednak retrospektywnie owinąć człowieka i jego czasy w przeobrażającą zasłonę. Diagilew wyprzedzał swoją epokę. Z subtelną wrażliwością gromadził to, co powstawało wokół niego i czym wzgardzali współcześni mu ludzie. W 1909 r., zostając ambasadorem sztuki rosyjskiej na Zachodzie, tworzy w Paryżu legendarne Balety Rosyjskie. Tam, gdzie inni świętują swoje triumfy, on gromadzi skandale. Zadłużony po uszy (jest zależny od finansowej hojności Coco Chanel), nieustannie nad brzegiem przepaści, żyje dla sztuki i dla muzyki. Współpracuje ściśle z Igorem Strawińskim, Maurycym Ravelem i Mikołajem Rimskim-Korsakowem. Ilość baletów jakie wystawia wywołuje oburzenie. Jednak jako wizjoner wie, że jego odważne projekty mogą przyciągnąć uwagę publiczności tylko w ten sposób.

W tym czasie, ludzie wchodzili na fotele i wygwizdywali spektakle, opowiada Alice Ott. Tego właśnie oczekiwał Diagilew, wyjść z mieszczańskiego rytuału. To samo można zrobić dzisiaj i pokazać tymi utworami, że muzyka poważna nie jest gdzieś wygrzebywana pogrzebaczem, jak sądzi wiele osób.

Francesco Tristano uważa, że Diagilew był dobrym producentem we współczesnym tego słowa znaczeniu. Potrafił stworzyć idealne warunki, by mogła powstać sztuka rewolucyjna. W czasie, gdy koncepcja kultury undergroundowej nie była jeszcze ukształtowana, zawsze udawało mu się znaleźć finansowe wsparcie, które pozwalało mu na bycie względnie niezależnym od dochodów ze spektakli – nawet w czasie, gdy cały świat się walił. Kryzysy zawsze sprzyjają sztuce wysokiej jakości, twierdzi Tristano. W tym znaczeniu, muzyczne

Alice Sara Ott & Francesco Tristano
fot. Marie Staggat/DG



dzieła zainicjowane przez Diagilewa są tak samo trafne w naszych czasach, jak techno z Detroit, czy obecny hiszpański underground.

Kiedy Alice Sara Ott i Francesco Tristano spotykają się, by zagrać utwory z nowej płyty, utwory słyszane tysiące razy, dzieje

się coś wyjątkowego. Wydaje się, że muzyka rodzi się na nowo, tak jakby była tworzona na naszych oczach. „Muzyka jest ponadczasowa, posiada moc, by powstać po raz wtóry, wyjaśnia Tristano. Muzyka poważna nie działa tak jak wiele innych gatunków muzycznych. Zespół rokowy, który gra tylko

utwory innych, ryzykuje tym, że nie będzie znany poza obrębem dzielnicy. Jednak w muzyce poważnej ciągle prezentuje się te same utwory. Dlaczego? Ponieważ, jak mi się wydaje, muzyka określa się na nowo, nieustannie się dostosowuje. Nie słuchałem nagrania *Święta wiosny* w wersji na dwa fortepiany, ponieważ nie chciałem, aby to wykonanie wywarło na mnie wpływ. W każdym razie nasza wersja brzmi zupełnie inaczej, ponieważ technika nagraniowa jest z 2013 r., a nie z lat 70. Muzyka poważna może żyć nadal tylko wtedy, gdy bezustannie ewoluuje”.

Francesco Tristano i Alice Sara Ott mają ogromny szacunek do oryginalnej party-

Otwarta postawa, jaką pianiści prezentują wobec przeszłości, odnosi się do całej epoki Diagilewa, a nie tylko do jego baletów. Włączyli do swego repertuaru *Walc Ravela*, którego Diagilew nie chciał wystawić, bez wątplenia dlatego, przypuszcza Tristano, że uznał, iż jest nie dość prowokujący. „Jednak my nie prezentujemy tutaj zainteresowań Diagilewa. Lubimy dobrą muzykę. A nasza wersja utworu jest raczej bardziej skierowana w stronę techno niż w stronę walca wiedeńskiego”.

Tak jak w świecie muzyki elektronicznej, która definiuje się rozlicznymi wariacjami remiksów, Francesco Tristano i Alice Sara

by bawić się z partnerem, by dzielić chwile szczęścia”. Utwór Tristana, całkowicie różny od trzech kompozytorów „klasycznych” na płycie, zamyka podróż po świecie Diagilewa. Młody muzyk nie stara się tu konkurować ze Strawińskim, Rimskim-Korsakowem czy Ravelem, chce po prostu dodać swój własny kolor, który nie jest luksemburski, jak sam mówi, ale pozostający pod wpływem elektroniki – o rosyjskich i francuskich barwach z tej płyty. „Mam nadzieję, że ostatni utwór, poprzez swój »groove«, dostarczy słuchaczowi swego rodzaju ulgę po poprzedzających go wirtuozowski fajerwerkach. Kończy się na stonowaniu przekazującym pewną

Alice Sara Ott & Francesco Tristano
fot. Marie Staggat/DG



tury, jednak porzucają klasyczny odruch umieszczania dzieła na piedestale – ufają swojej osobistej wizji. Fortepian traktują w taneczny sposób ponieważ taniec, podobnie jak śpiew, jest formą ekspresji, która nie potrzebuje tłumaczenia. Według Tristano, który zajmuje się nie tylko muzyką poważną, ale także wieloma formami współczesnej muzyki elektronicznej, taneczny charakter fortepianu jest zasadniczym elementem jego gry. Pianista jest przekonany, że rytmiczna i fizyczna energia dzieł Strawińskiego odegrała ważną rolę w skandalu, który te dzieła wywołały w tym czasie.

Ott odrzucają dyktat ostatecznej wersji. Utwór jest utworem, ale ma tysiąc różnych twarzy. *Scandal* to fortepianowy dialog między dwoma wykonawcami, na tle którego prezentowane są różne dzieła, które lubią. Jeśli nawet grają wszystkie nuty z partytury, dialog ten pozostaje oryginalny i zaskakujący w każdej chwili. Aby to określić, pianiści znajdują słowo wolność w partyturze, wolność w wykonaniu. Jest to ponowne odkrycie, objawienie w emocji chwili. „Nie nagrywamy, by zaproponować publiczności szczytową wersję, czy też by pokazać, jak to powinno być zagrane, podkreśla Alice Sara Ott. Celem jest to,

lekkość. Świadomie napisałem utwór, który nie zmierza w kierunku Strawińskiego czy Ravela, utwór, który ma jednak coś wspólnego z pozostałym programem w stopniu odzwierciedlającym jego taneczną energię”.

Scandal przekracza proste granice, które sugerują utwory z płyty: Diagilew na początku, rok 2014 na końcu. Alice Sara Ott i Francesco Tristano jako temat obierają prowokację, która jest tak samo stara, jak sztuka i do końca świata pozostanie siłą napędową wszystkich trafnych posunięć artystycznych. ¹²⁰

Na podstawie materiałów prasowych DG

Izabela Kłosińska

Adam Czopek

Należy do grona najwybitniejszych solistek Teatru Wielkiego–Opery Narodowej w Warszawie, na przełomie XX i XXI w. W 2000 r. za pamiętną kreację partii Cio Cio San w wyreżyserowanej przez Mariusza Trelińskiego *Madama Butterfly* otrzymała prestiżową nagrodę im. Andrzeja Hiolskiego. W rankingu „Artyści na topie” w grudniu 1996 r. wybrana została „Divą Roku”. Melomani Detroit i Buffalo mogli podziwiać jej wokalny kunszt w partii Rok-sany w amerykańskich realizacjach *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego. Estrada legendarnej sali koncertowej Concertgebo-uw w Amsterdamie była miejscem, gdzie wystąpiła w koncertowym wykonaniu *Trojan* Hectora Berlioz. Wzięła też udział w amerykańskim prawykonaniu oratorium *Święta Ludmiła* Dworzaka na estradzie Carnegie Hall w Nowym Jorku (1992). Wystąpiła w przedstawieniu *Traviaty* inauguracyjnym działalność nowego gmachu opery w Daegu w Korei Południowej. Do Korei wróciła, by w Seulu zaśpiewać partię Liu w *Turandot*. Była pierwszą polską Ewą w *Raju utraconym* Pendereckiego wystawionym w grudniu 1993 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Marią w *Simone Boccanegra* Verdiego zrealizowanym na tej samej scenie 9 grudnia 1997 r. Od 2005 r. śpiewała w Sao Paulo w Brazylii wykonując między innymi partię Giorgetty w *Płaszczu* oraz tytułową partię w *Siostrze Angelice* w *Tryptyku* Pucciniego. Nieco wcześniej śpiewała tę partię w Utrechcie. W tym samym czasie podziwiana była w Caracas w Wenezueli i Operze w Skopje w Macedonii. Należy do grona ulubionych śpiewaczek Krzysztofa Pendereckiego, w którego dziełach wielokrotnie śpiewała partie sopranowe, nie tylko w kraju, ale też za granicą. W 1997 r. brała udział w europejskim prawykonaniu *Siedmiu bram Jerozolimy* Pendereckiego na estradzie Filharmonii Narodowej, dwa lata później na tej samej estradzie śpiewała w jego *Credo*.

Izabella Kłosińska jest warszawianką i z tym miastem związana była jej muzyczna edukacja, której finałem jest dyplom PWSM z wyróżnieniem i nagroda im. Kazimierza Czekotowskiego. Będąc studentką III roku w 1978 r. zadebiutowała partią Zofii w *Halce* w warszawskim Teatrze Wielkim, z którym po ukończeniu studiów związała się na stałe. Pierwszą swoją premierę zaśpiewała

14 grudnia 1980 r., była to *Cyganeria* Pucciniego, w której kreowała rolę Musetty. Tak rozpoczęła się jedna z najbogatszych karier w powojennych dziejach polskiej wokalistyki. W dorobku artystycznym Izabelli Kłosińskiej jest ponad 40 głównych ról operowych oraz równie bogaty repertuar oratoryjno-kantatowy, obejmujący dzieła od baroku po muzykę współczesną. Bywalcy Teatru Wielkiego oklaskiwali ją między innymi jako dziewczęcą Małgorzatę w *Fauście* Gounoda, tragiczną Violetę w *Traviacie*, kruchą Mimi w *Cyganerii* i nieszczęśliwą Liu w *Turandot* Pucciniego oraz Sophie w *Wertherze* Masseneta, Zofię w *Kawalerze z różą* Straussa, Marię w *Mazepie* Czajkowskiego. Brała udział w polskiej premierze opery *Litwini* Pochiello, było to wykonanie koncertowe, w którym śpiewała partię Aldony (20 listopada 1996 r.). „... prawdziwy triumf zaś odniosła Izabella Kłosińska, która w trudnej i rozbudowanej partii monologu z trzeciego aktu opery zachwycała blaskiem i piękną barwą swego sopranu (cóż za wspaniałe brzmienie w niskim, piersiowym rejestrze), a także przejmującą siłą ekspresji.” – napisał po tym wykonaniu Józef Kański (Ruch Muzyczny nr 28 z grudnia 1996 r.). Równie wiele uznania przyniosła jej rola Freji w *Złocie Renu*, pierwszej części *Pierścienia Nibeluna* Wagnera oraz stylowo zaśpiewana partia Pamiły w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Odnosiła sukcesy jako dramatyczna Amelia w *Balu maskowym*, nieszczęśliwa Elżbieta w *Don Carlosie* oraz liryczna, pełna wdzięku Desdemona w *Otellu* Verdiego. „Dramatycznym nerwem błysnęła też Izabella Kłosińska w roli Amelii. Jej aksamitny, perfekcyjnie prowadzony głos zdradza ostatnio oznaki zmęczenia. Tym razem jednak, mimo, że to rola niełatwa – bardziej na sopran spinto, a nie czysto liryczny – Kłosińska trafiła w dziesiątkę” – napisał po warszawskiej premierze *Balu maskowego* Bartosz Kamiński w *Życiu* z 28 kwietnia 1998 r.

Jednocześnie występowała gościnnie na niemal wszystkich scenach operowych i estradach koncertowych w kraju. W Operze Krakowskiej śpiewała w *Xerxesie* Haendla, w Operze Bałtyckiej w Gdańsku i Operze Bydgoskiej oklaskiwano ją jako Mimi w *Cyganerii*. Sporo kart historii w jej karierze

zapisały występy zagraniczne, by wymienić Amsterdam, Utrecht, Eindhoven, Lipsk, Drezno, Berlin, Zurych, Berno, Londyn, Glasgow, Watykan, Tallin, a także Korea Południowa,



Izabela Kłosińska z Adamem Zdunikowskim w duecie z *Traviaty*
 fot. Piotr Kaleta

Japonia, Wenezuela, Brazylia i Stany Zjednoczone.

Równie imponujący jest dorobek estradowy tej śpiewaczki, dysponującej bogatym repertuarem oratoryjno-kantatowym. Szczególnie cieniono ją za wykonanie partii sopranowej w *Requiem* Mozarta i Verdiego. W dziele tego pierwszego podziwiano ją w Hanowerze, Dortmundzie i Hamburgu oraz dwukrotnie z London Chamber Orchestra. W mszy Verdiego oklaskiwano ją w Warszawie, Amsterdamie. Warszawscy melomani oklaskiwali Izabellę Kłosińską w *II Symfonii* Mahlera pod batutą Jerzego Semkowa i *VIII Symfonii* Mahlera pod dyrekcją Grzegorza Nowaka, ponadto w *Stabat Mater* Szymanowskiego i *Te Deum* Brucknera. Pozostając przy tym repertuarze warto jeszcze wspomnieć o *III Symfonii Pieśni żałobnych* H. M. Góreckiego, którą wykonywała w holenderskim Maastricht oraz francuskim Bayonne. Jest też cenioną wykonawczynią muzyki współczesnej czego wielokrotnie dowiodła na Warszawskiej Jesieni oraz Festiwalu Muzyki Współczesnej w hiszpańskim Alicante.

Od kilku lat zajmuje się również działalnością pedagogiczną na Uniwersytecie Muzycznym im. Chopina w Warszawie. 12

Lubię muzyczne wyzwania

ze śpiewaczką Bożeną Harasimowicz o muzyce Juliusza Łuciuka, i nie tylko, rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czym jest dla pani muzyka?

Muzyka jest moją pasją i nie wyobrażam sobie dnia, bym nie mogła mieć z nią styczności. Każdy dzień to praca, kontrola techniki wokalne, ale również poszukiwanie, odkrywanie nowych pozycji repertuarowych. Stale zgłębiam wiedzę muzyczną i poszukuję inspiracji dla utworów nieznanymi oraz dla tych już wcześniej przeze mnie wykonywanych. Z pewnością ma to związek z moją pracą pedagogiczną, gdyż nauczanie śpiewu solowego wymaga śledzenia współczesnych trendów w muzyce i stałego poszerzania repertuaru. Staram się, na ile to możliwe, być zawsze na czasie i zawsze gotowa na nowe wyzwania artystyczne.

Zapewne szczególne miejsce zajmuje w pani dorobku artystycznym muzyka Krzysztofa Pendereckiego i Juliusza Łuciuka, których utwory pani wykonywała...

Rzeczywiście, muzyka Krzysztofa Pendereckiego zajmuje w moim dorobku artystycznym szczególne miejsce. Dokonałam europejskiego prawykonania *Siedmiu bram Jerozolimy* w roku 1997, jak również wykonywałam jego inne ważne dzieła, jak: *Credo*, *Te Deum*, *Pasję wg św. Łukasza*. Jestem dumna, że dane mi było uczestniczyć w wielu prestiżowych koncertach na świecie, łącznie z koncertem podczas Midem Classic w Cannes w roku 2000, kiedy to Krzysztof Penderecki otrzymał nagrodę dla najlepszego żyjącego kompozytora roku. Koncert ten został zarejestrowany na płycie DVD. Brałam udział również w wielu nagraniach wyżej wymienionych utworów dla różnych firm fonograficznych. Juliusza Łuciuka poznałam na początku lat 90, kiedy to Filharmonia Krakowska zleciła mi wykonanie *Franciszka z Asyżu*. Pamiętam, że zrobiłam na kompozytorze wielkie wrażenie i od tamtego czasu stale zaprasza mnie do współpracy.

W ostatnim czasie pojawiła się pani na dwóch płytach Juliusza Łuciuka. Na pierwszej było oratorium *Gesang am Brunnen*...

Uważam, że muzyka Juliusza Łuciuka jest bardzo wielowarstwowa. Najlepiej znam

jego lirykę wokalną, gdyż wykonywałam większość jego pieśni z fortepianem oraz pieśni za zespół kameralny. *Gesang am Brunnen* to utwór sakralny na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę kameralną oparty na tekstach poetyckich z *Loccumer Brevier (Brewiarz z Loccum)*. To klasztor w Niemczech, w którym odbyło się prawykonanie tego niezwykle utworu, złożonego z 19. poetyckich części. Każda z nich oparta jest na innym wierszu sławiącym Boga jako nieskończone źródło miłości i wszelkiego dobra lecz inaczej odczuwanych przez różnych poetów. To muzyka bardzo kontemplacyjna i ponadczasowa, będąca wyrazem i jednocześnie symbolem ekumenizmu. Muzyka, dająca słuchaczowi czas wytchnienia od codzienności, zanurzenia się w modlitwie i łączności z Bogiem dzięki pięknej muzyce Juliusza Łuciuka.

A na drugiej jest *Omaggio a L'Aquila*...

Prawykonanie odbyło się w maju 2013 r. podczas Jubileuszowego 25. Festiwalu – Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Utwór napisany pod wpływem emocji jakie towarzyszyły kompozytorowi w czasie pobytu w mieście L'Aquila, dotkniętym niedawno trzęsieniem ziemi. Według Juliusza Łuciuka, który bardzo emocjonalnie podchodził do naszych prób muzycznych i starał się nam jak najbardziej przybliżyć swoją kompozycję oraz własne inspiracje twórcze, stwierdził, że utwór nie jest ilustracją muzyczną tego tragicznego wydarzenia lecz muzycznym wyrazem napięć emocjonalnych, które mogły się pojawić u ludzi, którzy przeżyli ten kataklizm. Oczekiwał od solistów takiego samego spojrzenia na dzieło, przywiązując ogromną wagę do nastroju, barwy głosu i wyobraźni. Pozwolę sobie w tym miejscu zacytować słowa Grzegorza Majki z programu koncertu: „... to dzieło o wielu wartościach, kolejne świadectwo głębi artystycznych ideałów Łuciuka – w równej mierze duchowych, co estetycznych. Humanistyczna wrażliwość – w tym przypadku idea złożenia hołdu miastu dotkniętemu cierpieniem – okazuje się inspiracją niewyczerpaną”.

Oba dzieła to muzyka religijna. Inaczej wykonuje się muzykę o tematyce świeckiej niż tę religijną?

Oczywiście, różnica jest ogromna. To zupełnie dwa różne światy. Muzyka sakralna wymaga od artysty duchowości, a czasami wręcz zagłębienia się w przestrzeń metafizyki, by przekazać słuchaczowi głębię przeżyć duchowych. Jest swoistym wyznaniem wiary. Muzyka świecka łączy się bardziej ze światem ludzi i ich przeżyciami. Łatwiej wyrażać emocje, szczególnie gdy pomaga tekst i gra aktorska, jak to ma miejsce w operze. Wydaje mi się, że wielu śpiewakom łatwiej wyrażać właśnie racjonalne emocje, aniżeli duchowe. Ja należę raczej do tej drugiej grupy...

W bogatym katalogu pani sukcesów artystycznych jest wykonywanie *Missae solemniss* Beethovena w czasie Świątowych Dni Młodzieży w Kolonii w 2005 r. przed papieżem Benedyktem XVI...

To dla mnie niezwykle doświadczenie, ze względu na niespodziewaną prośbę o zastąpienie niedysponowanej śpiewaczki. O koncert ten walczyło wiele agencji artystycznych. W dniu koncertu, prawie o świcie, odbyły się przesłuchania. Dyrygent wybrał mnie. Było to dla mnie miłym zaskoczeniem i wielkim wyróżnieniem. Koncertowi towarzyszył ogromny stres związany ze zmęczeniem po podróży, przesłuchaniem o ósmej rano, próbą o godz. 10⁰⁰ z innymi solistami przy fortepianie, próbą z orkiestrą i chórem, a następnie samym koncertem transmitowanym przez cztery najważniejsze niemieckie i włoskie stacje telewizyjne. Do tego należy dodać rejestrację koncertu na żywo na płytę DVD wydaną przez firmę Arthaus Musik. Sam fakt występu przed Papieżem był dla mnie niezapomnianym przeżyciem.

Wykonywanie muzyki współczesnej jest dużo trudniejsze niż z epok minionych. Jak pani podchodzi do tego problemu?

Nie stanowi to dla mnie większej różnicy, gdyż bardzo dobrze słyszę i szybko uczę się nowych utworów. Muzykę współczesną traktuję jako wyzwanie, z którym

muszę się zmierzyć. Zazwyczaj wykonanie utworu po raz pierwszy przynosi mi ogromną satysfakcję. Uwielbiam wsłuchiwać się w harmonię, szczególnie, gdy biorę udział w próbach z orkiestrą czy chórem. To cudowne odkrywanie własnego potencjału artystycznego, mierzenie się ze wszechogarniającą muzyczną materią, by w konsekwencji stać się jej częścią i wtopić się w nią, jak kolejny instrument. Muzyka współczesna wymaga od śpiewaka doskonałego słuchu, wyobraźni i instrumentalnego prowadzenia głosu. Myślę, że mój głos w tego rodzaju muzyce bardzo dobrze się sprawdza.

Na ile pomaga kontakt z kompozytorem na etapie przygotowania dzieła do wykonania?

Przede wszystkim pozwala lepiej poznać jego twórcze intencje. Pomaga wyeksponować to, co jest dla kompozytora szczególnie istotne i ważne. Chodzi tu o prowadzenie frazy, barwę głosu oraz dynamikę, a także lepsze zrozumienie tekstu, do którego dany utwór powstał. Podczas rozmowy możemy się dowiedzieć, skąd na przykład kompozytor czerpał inspiracje do napisania danego dzieła.

Udziała się pani także pedagogicznie m.in. organizuje pani w Gdańsku kursy mistrzowskie dla młodych śpiewaków...

Pedagogiką wokalną zajmuję się nieprzerwanie od 25 lat. Sama, jako studentka, a potem młoda adeptka sztuki wokalnej uczestniczyłam w wielu kursach i konkursach na świecie. Uważam, że kontakt z mistrzami ogromnie rozwija młodego artystę, dlatego z myślą o kolejnych pokoleniach młodych śpiewaków stworzyłam Letnią Akademię Śpiewu i jej konkurs. W czasie stanu wojennego przygotowywałam się do egzaminów wstępnych do Akademii Muzycznej w Gdańsku. Brałam wtedy prywatne lekcje śpiewu u Pani prof. Zofii Janukowicz-Pobłockiej, kiedy pewnego dnia mój ojciec został internowany za działalność polityczną w Solidarności. Moja rodzina nie tylko przeżywała rozstanie z ojcem, ale również znacznie pogorszyła się nasza sytuacja finansowa. Nie miałam pieniędzy, by płacić za prywatne lekcje. Wtedy Pani Profesor powiedziała pięknie – tu cytuję: „Będę uczyć ciebie za darmo, a ty oddasz temu, który sobie na to zasłuży”... Organizacja konkursu podczas Letniej Akademii Śpiewu stała się moją misją, chęcią niesienia pomocy młodym, zdolnym śpiewakom, dla których organizuję koncerty promocyjne w ramach nagrody w moim konkursie. Odkryłam w sobie również ogromny potencjał organizatorski i czerpię z tego wielką przyjemność i satysfakcję.

Jakie ma pani najbliższe plany artystyczne i płytowe?

Obecnie rozwijam się jako animator kultury w moim mieście. W lipcu tego roku inauguruję własny festiwal – Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej, który jest kontynuacją idei Letniej Akademii Śpiewu, rozszerzony o edukację publiczności z dziedziny muzyki operowej oraz koncerty zarówno uznanych śpiewaków, jak również koncerty promocyjne dla młodych artystów, laureatów mojego konkursu. Na inaugurację wybrałam pieśni znanych i mniej znanych kompozytorów polskich w moim wykonaniu, m.in. pieśni Juliusza Łuciuka, które miałam przyjemność po raz pierwszy zaprezentować 12.06.2014 r. na Międzynarodowym Festiwalu Kompozytorów w Krakowie. W najbliższej przyszłości chciałabym wydać dwie płyty, które dokumentować będą moje wszystkie nagrania archiwalne dokonane w Polskim Radiu. Ma to związek z jubileuszem 30-lecia pracy artystycznej, który obchodzić będę w przyszłym roku.

Dziękuję za rozmowę.☺



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

JULIUSZ ŁUCIUK
BOŻENA HARASIMOWICZ
DARIUSZ SIEDLIK | PASQUALE VELENO
DECET SMYCKOWY RODZINY ŁUCIUKÓW



Juliusz Łuciuk

**Omaggio a L'Aquila
Spelnienie**



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

płytę kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

Duet Va i Ve. Narodziny magii.

z pianistkami Valentyną Seferinową i Venerą Bojkową rozmawia Dorota Staszkiwicz

Kiedy i gdzie spotkałyście się po raz pierwszy?

Valentina Seferinova (Va): Z tego co pamiętam, pierwsze spotkanie odbyło się w domu mojego (a właściwie naszego) profesora [Lubomira Dinolowa – przyp. D. Staszkiwicz]. W tym czasie uczyłam się jeszcze w szkole muzycznej w Rosji i często przychodziłam na lekcje do profesora, tymczasem Venera była już na drugim albo trzecim roku studiów w akademii muzycznej. Dobrze pamiętam, że profesor Dinolow wiele razy wymieniał jej imię jako „gwiazdy” wśród jego studentów, więc byłam naprawdę podekscytowana przed pierwszym z nią spotkaniem oraz przed wysłuchaniem jej gry. I nie zawiodłam się – myślę, że dla mnie ta chemia między nami – jako przyjaciółkami, koleżankami po fachu i pianistkami – pojawiła się właśnie w tamtej chwili.

Venera Bojkova (Ve): Przypominam sobie, że nasz profesor Dinolow opowiadał mi o pewnej dziewczynie, którą przygotowywał do występu i ćwiczył z nią w sali koncertowej akademii. Mówił, że naprawdę warto jej posłuchać, więc weszłam do sali akurat

Valentina i Venera przyszły na świat w Bułgarii, ukończyły akademię muzyczną w Sofii i uczyły się na lekcje fortepianu do Lubomira Dinolowa. Dziś obie mieszkają w Wielkiej Brytanii, gdzie zajmują się różnymi rodzajami muzycznej działalności, ale przede wszystkim występują – solo oraz w duecie, który wziął swoją nazwę od pierwszych sylab ich imion. Premierowy koncert zespołu Va i Ve miał miejsce jesienią 1999 r., podczas trasy koncertowej z utworami Dwořzaka, Rachmaninowa i Prokofiewa po Wielkiej Brytanii. W ubiegłym roku pianistki nagrały album z utworami Józefa Wieniawskiego, wydany przez Acte Préalable i... mają ochotę na więcej!

wtedy, gdy Valentina grała na fortepianie. To była niezapomniana chwila – wykonywała na scenie *Berceuse* Chopina, a ja już wtedy wiedziałam, że będzie z niej wielka pianistka.

Profesor Dinolow był wymagającym nauczycielem?

Va: Na pewno wiele osób myśli, że trudno być uczennicą tak niesamowitego muzyka i pianisty. Cóż, mogę powiedzieć, że się mylą – ludzie pokroju profesora Dinolowa dobrze pamiętają, jak to jest stać na najniższym szczeblu drabiny; zdają sobie

sprawę z wyzwań, które czekają na każdym etapie drogi na szczyt. Pierwszy raz pojechałam do niego na lekcję, kiedy miałam dziewięć lat. To było to – przyjął mnie jak własne dziecko, dzielił się swoją wiedzą i doświadczeniem przez wszystkie lata nauki. Był moim nauczycielem, mentorem, a później także przyjacielem – więc zarówno dla mnie, jak z pewnością dla każdego, kto miał okazję go poznać, to ktoś po prostu niezastąpiony.

Ve: Jeśli chodzi o sprawy muzyki i pianistyki, praca z profesorem Dinolowem była po prostu rajem

na ziemi. Każdemu utworowi potrafił nadać odpowiednie znaczenie i zobaczyć w nim piękno – wystarczyło więc, że go naśladowałam. Poświęcał mi swój czas, dbał o mnie i wielkodusznie udzielał mi niekwestionowanego wsparcia. Zarówno we mnie, jak w swoich innych uczniach siał wizję świetlanej przyszłości. Wierzył w nas – nawet jeśli wiedział, że nie będzie mógł podziwiać plonów swojej pracy. Miałam naprawdę duże szczęście, że mogłam być jego uczennicą i jakaś jego część zawsze będzie przemawiać przeze mnie i przez to, co robię.

A jak oceniacie cały system szkolnictwa muzycznego w Bułgarii?

Va: Edukacja muzyczna stała tam zawsze na najwyższym poziomie. Jednak kiedy panował reżim komunistyczny, tak jak wtedy, gdy byliśmy studentkami, musieliśmy się na przykład uczyć przez cztery godziny w tygodniu historii Bułgarskiej Partii Komunistycznej, zamiast poświęcać ten czas na studiowanie historii muzyki albo ćwiczenie na instrumencie. Ale jestem pewna, że Venera także chce to skomentować...

Ve: O tak, nasza szkoła stała na najwyższym poziomie. W tamtym czasie uznawałyśmy to za coś normalnego i pewnego, ale teraz wiemy, że miałyśmy szczęście – jako pokolenie, które miało dostęp do edukacji, niesamowitych nauczycieli i wielu udogodnień. Jestem wdzięczna losowi, że mogłam tam walczyć o swoje miejsce, zdobyć je i z niego korzystać.

Pomimo reputacji jednego z najlepszych muzyków europejskich, jaką cieszył się Józef Wieniawski, obecnie ta postać została prawie zapomniana. Dlaczego zainteresowałyście się akurat jego osobą?

Va: To częste pytanie. Szczerze mówiąc, odpowiadałam na nie wiele razy nie tylko przy okazji premiery nagrań utworów Wieniawskiego, ale także Joachima Raffę, Noskowskiego, Salomona Jadassohna, Różyckiego, Brüllę czy Dana Howella. Moja odpowiedź jest zawsze taka sama: kiedy byłam studentką, uczyłam się o wielu kompozytorach i ich muzyce, nie słysząc przy tym ani jednego dźwięku z ich kompozycji. Chciałabym, żeby to się zmieniło, żeby następne pokolenia miały wolny dostęp do wszystkiego, co się zachowało. A kolejny powód jest taki: skąd mamy wiedzieć, jak zrobić krok naprzód w muzyce, nie znając naszej historii i naszego dziedzictwa?

Valentino – dla ciebie to już trzecia płyta, po Noskowskim i Różyckim, nagrana dla Acte Préalable. Jakie są twoje odczucia?

Va: Kocham całą muzykę, którą nagram – wykonuję ją również podczas moich koncertów i publiczność ją uwielbia. To nie dotyczy tylko Noskowskiego i Różyckiego, ale także innych nagrań z mojego dorobku. Tak naprawdę rozpiera mnie duma, że nie znany nikomu wcześniej kawałek, który wykonałam na mojej pierwszej płycie (*Romanza* Raffę), wszedł do standardowego repertuaru w Wielkiej Brytanii. Gdybym miała więcej czasu, chciałabym nagrywać częściej takie projekty. Płyta z utworami Wieniawskiego jest dla mnie wyjątkowa, ponieważ to wspólne doświadczenie, dzielone z Venerą – a przy tym świetna zabawa, więc mamy już w planach kolejne albumy!

Z repertuarem tak samo trudnym jak utwory Wieniawskiego? Jego dzieła, wykonywane na koncertach przez samego kompozytora, są utrzymane na najwyższym poziomie trudności technicznej.

Ve: Cóż, to trochę jak udział w igrzyskach olimpijskich. Po pierwsze, potrzebne są umiejętności i doświadczenie, aby zmierzyć swoje możliwości, a następnie zaplanować i metodycznie przeprowadzić prace nad poszczególnymi utworami muzycznymi. Potem czas na samodzielną pracę aż do chwili, gdy osiągnie się poziom, którego wymagają te utwory. Wreszcie trzeba być też w odpowiednim nastroju i mieć wystarczającą siłę fizyczną, by w danym momencie móc je nagrać i wystąpić z nimi publicznie.

O muzyce Wieniawskiego mówi się, że jest trudna „tylko” technicznie. Czy to sprawiedliwa opinia?

Va: Na szczęście nie ma zbyt wiele takiej muzyki, która opiera się wyłącznie na wyzwaniach technicznych; utwory Wieniawskiego nie są tu żadnym wyjątkiem. Zawiera mnóstwo głębokich uczuć i ekspresji (jak w dziełach większości kompozytorów epoki romantycznej), a technika jest tylko narzędziem wyrażania tego wszystkiego.

Ale skąd wiecie, gdzie przebiega granica pomiędzy intencją kompozytora, a waszą własną, osobistą ekspresją?

Ve: Wszystko, co można zrobić, to uważnie śledzić tekst partytury i spróbować zrozumieć – poczuć to, co jest w nim ukryte. Wtedy można mieć nadzieję, że zostanie się zrozumianym i że będzie to zgodne z zamierzeniem kompozytora.

Va: To prawda, że jako wykonawców dzieli nas od tego zamierzenia bardzo cienka linia, ale według mnie należy ją przekroczyć. Muzyka, napisana kiedyś przez kompozytora i wykonana przez interpretatora staje się częścią życia tego ostatniego, a wspomniana granica zamazuje się. Myślę, że można mówić o mistrzostwie wykonawcy, jeśli odzwierciedla on prawdziwe intencje kompozytora, ale kiedy sprawia, że utwór staje się jakby jego własnym – wtedy właśnie rodzi się magia!

Jakie są wobec tego atrybuty dobrego wykonania?

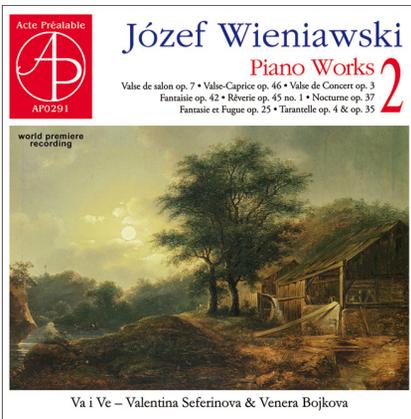
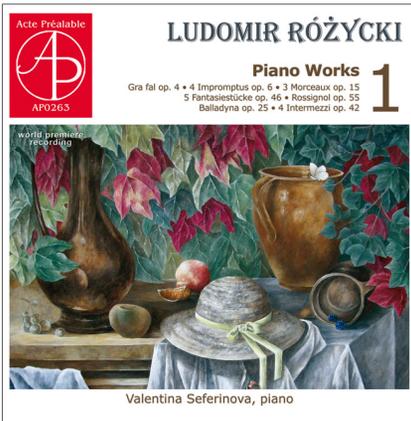
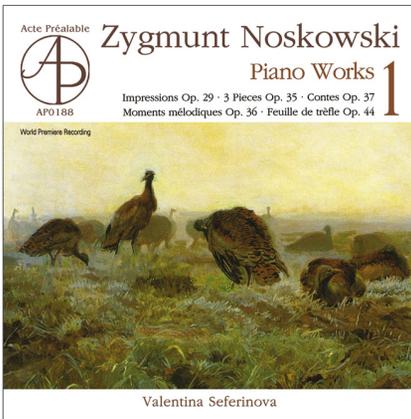
Ve: Występy na żywo powinny być pewnego rodzaju ofiarą – zarówno wykonawca, jak i publiczność powinni dać coś od siebie, żeby w zamian coś za to otrzymać.

Wieniawski często występował z najbardziej znanymi muzykami swoich czasów, jak Ignacy Jan Paderewski, Pablo de Sarasate czy Henri Vieuxtemps. Jak dziś powinno się grać muzykę kameralną, by osiągnąć sukces?



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

WYBITNA PIANISTKA **VALENTINA SEFERINOVA** ODKRYWA MUZYKĘ POLSKĄ



płyty kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

Ve: Myślę, że od tamtych czasów nic się nie zmieniło i dziś należy to robić w taki sam sposób, jak dawniej – po prostu w duchu współpracy i muzycznego partnerstwa.

Jak często gracie razem w duecie i czy ciężko wam pogodzić tę działalność z solowymi karierami?

Va: To trudne pytanie i jestem pewna, że Venera się w tym ze mną zgodzi... Uwielbiam solowe występy, ale takich emocji

możliwości, jak na przykład utwory Wieniawskiego!).

Ve: Nasz duet może poszczycić się całkiem długą, bo piętnastoletnią historią – dlatego stał się częścią nas, tego kim jesteśmy jako instrumentalistki i muzycy. Nasze niezależne kariery solowe wzbogacają duet, a duet wzbogaca z kolei nasze życie...

Który artysta wywarł na was największy wpływ?

wplywem wielu pianistów, dyrygentów – w tym moich kolegów, tak jak na przykład Walentyny. Cała moja praca – ludzie, z którymi się stykam i wszystkie projekty, w których biorę udział mają dla mnie ogromne znaczenie.

Wieniawski był nie tylko pianistą, ale także dyrygentem – jak ty, Venero...

Ve: Dyrygowanie pozwala mi prezentować inny repertuar, co wzbogaca mnie jako muzyka. Mogę w ten sposób pracować z dużą liczbą bardzo różnych ludzi i inspirować ich do tego samego – to rzeczywiście wspaniała praca.

A Valentina? Co robisz, kiedy wstajesz od fortepianu?

Va: Venera jest osobą, która porusza wiele strun. Ja również zajmuję się różnymi aspektami działalności muzycznej – oprócz bycia solistką, pracy w zespole kameralnym, akompaniowania i nauczania, uwielbiam przygotowywać nowe edycje utworów (nie tylko na fortepian, ale także dla innych instrumentów, zespołów i orkiestr). Tak naprawdę z wykształcenia jestem zresztą teoretykiem muzyki. Może kiedyś, na starość, kiedy przestanę występować, będę robić coś jeszcze. Nigdy nie wiadomo...

Mieszkacie w Wielkiej Brytanii. Czy wykonywanie muzyki bułgarskiej to coś w rodzaju powrotu do ojczyzny? Występujecie czasem w Bułgarii?

Va: Niedawno odpowiadałam na podobne pytanie – zapytano mnie, czy tęsknię za swoją ojczyzną. Oczywiście wiem, skąd pochodzę, Kocham Bułgarię (zarówno sam kraj, jak i ludzi), ale

życie toczy się naprzód. Teraz żyję, mam rodzinę i przyjaciół w mojej drugiej ojczyźnie – Wielkiej Brytanii.

Jeśli czas mi pozwoli, bardzo chciałabym wystąpić w Bułgarii i mam nawet zaproszenie na koncerty w sezonie 2015/2016, ale wciąż pozostaje to w fazie negocjacji...

Ve: Natomiast ja wykonuję często bułgarską muzykę – zarówno solo, jak



Venera Bojkova

i ogromnych ilości dobrej zabawy, jakich dostarcza duet Va i Ve nie da się niczym zastąpić! Każda z nas chciałaby częściej występować w duecie, ale istnieje wiele przeszkód – odległość (mieszkamy około siedemset kilometrów od siebie), trudności ze znalezieniem odpowiedniego miejsca na próby – z dwoma odpowiednimi fortepianami, a także ograniczenia repertuarowe (choć znajdujemy coraz więcej nowych

Va: Było i jest obecnie wielu pianistów, których podziwiałam i oni mieli wpływ na całe moje życie. Aczkolwiek słuchając nagrań archiwalnych z I połowy i środkowej części XX w. zawsze czuję smutek. Chciałabym się wtedy urodzić – poziom pianistyki i interpretacji był niesamowity, naprawdę najwyższej klasy.

Ve: A mnie bardzo trudno odpowiedzieć na to pytanie. Byłam i wciąż jestem pod

i w różnych zespołach. Jest bardzo piękna, a mam nadzieję, że wkrótce stanie się jeszcze bardziej popularna.

Dla mnie muzyka waszej ojczyzny to wciąż przede wszystkim muzyka ludowa. Jak wygląda sytuacja, jeśli chodzi o współczesnych kompozytorów bułgarskich?

Va: Ciekawe spostrzeżenie. Wielu ludzi zauważa wpływy i inspiracje bułgarskim folklorem w muzyce naszych kompozytorów, jednak to już raczej przeszłość. W muzyce współczesnej, poczynając od ostatniego trzdziestolecia wieku XX po dzień dzisiejszy ciężko już zauważyć oddziaływanie folkloru. Ponieważ muzyka bułgarska nie jest powszechnie znana na świecie, więc nie mogę przegapić szansy włączenia tych utworów do programów moich koncertów, podobnie jak do repertuaru moich uczniów.

Ve: Wśród XX-wiecznych utworów bułgarskich można odnaleźć bezcenne perły – i to we wszystkich gatunkach muzycznych. Część z nich rzeczywiście jest inspirowana muzyką ludową, ale nie większość. Współcześni kompozytorzy bułgarscy tworzą dziś bardzo nowoczesne kompozycje – w Bułgarii i za granicą, gdzie żyje wielu z nich. Świat stał się naprawdę mały...

Wieniawski był mistrzem racjonalizacji, mam na myśli jego projekt fortepianu o dwóch klawiaturach, zbudowanego przez braci Mangeot. A wy lubicie techniczne nowinki?

Va: Innowacje techniczne są niezbędne! Zobacz, co udało się nam osiągnąć w ciągu ostatnich dwudziestu lat, jeśli chodzi o wzrost technologii! Chociaż z drugiej strony, obserwując młode pokolenie, zastanawiam się, czy jest to dobre we wszystkich aspektach życia... Dawniej, w naszych szkolnych czasach, trzeba było przejść dwa kilometry do biblioteki, żeby wypożyczyć książkę lub posłuchać muzyki. Dziś młodzież woli grać w gry na konsolach Playstation lub Xbox, niż podjąć ten minimalny wysiłek i kliknąć w przycisk lub dotknąć ekranu, żeby uzyskać dostęp do informacji dostępnych w Internecie. Sama nie wiem – postęp czy regres?

Ve: Podziwiam postęp techniczny. Vala ma przewagę nade mną, jeśli chodzi o innowacyjne myślenie – wie, jak obsługiwać każdy muzyczny gadżet i wszystko to, co niesie z sobą współczesne życie. Ale ja też cieszę się, wypróbując każdą nowinkę.

Instrumentaliści, których znam, twierdzą, że muzyka jest ich całym życiem. A co z gotowaniem, uprawianiem ogródka i tym podobnymi zajęciami, które także mogą przynieść radość? Macie jakieś hobby poza muzyką?

Va: Niestety, jeśli się musi ćwiczyć, na inne zajęcia nie zostaje zbyt dużo czasu. Ale kiedy tylko mogę, wybieram się na długi spacer – inspiruje mnie natura. I rzeczywiście, uwielbiam pracę w moim ogrodzie. Venera, może ty powiesz coś więcej na ten temat?

Ve: Cóż – ja lubię gotować, pływać i... Kocham jazdę na łyżwach. Co do uprawiania ogródka, to wystarczy mi radość z rezultatów wysiłków Vali i mojego męża – podziwiam ich pracę.

Jak wyglądają wasze najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Va: Jak wspomniałam wcześniej, mam koszyk pełen pomysłów i nadzieję, że będzie ich jeszcze więcej. Moja najbliższa przyszłość stoi pod znakiem kolejnych albumów z utworami Noskowskiego i Różyckiego, kompletnego wydania sonat Raffa, a także wspólnego projektu duetu Va i Ve, którym mamy nadzieję zaskoczyć Was w przyszłym roku. Oby tylko zdrowie pozwoliło na realizację wszystkich tych zamierzeń...

Ve: O tak, jeśli chodzi o koncerty i nowe płyty, planów jest naprawdę dużo i mam nadzieję, że uda się zamienić je w rzeczywistość!

Dziękuję za rozmowę. 



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZED E WSZYSTKIM

JÓZEF WIENIAWSKI PIOTR WAJRAK

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII PODKARPACKIEJ



Józef Wieniawski

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

world premiere
recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Muzyka21
płyta miesiąca

płytę kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

Bohdan Wodiczko

Człowiek, który nie wchodził w układy

Maria Wilczek-Krupa

Nie uznawał kompromisów, nie tolerował sztuczności.

W muzyce cenił szczerłość, sumienność i warsztat. W pracy – profesjonalizm, sprawną organizację, skuteczność. Nie był człowiekiem łatwym, czy nawet otwartym. Mówiono i pisano o nim: „niebezpieczny tyran”, „kał opery”, „mamiak szalonych pomysłów muzycznych”. Do historii przeszedł jako idealista-buntownik, który się władzy nie kłaniał. Zapłacił za to wysoką cenę.

Bohdan Wodiczko dyrygenturę otrzymał niejako w spadku; jego dziadek – Czech Waclaw Wodiczko – pod koniec XIX w. osiadł w Polsce, podejmując się prowadzenia orkiestry Zamoykich w Zwierzyńcu. Po jego odejściu zespół przejął jego syn – Franciszek Wodiczko, skrzypek, dyrygent i pedagog, prowadzący także orkiestry amatorskie w Warszawie oraz orkiestrę teatru w Jekaterynosławiu (obecnym Dniepropetrowsku).

Lata młodości

Dyrigent w trzecim pokoleniu, Bohdan Wodiczko, przyszedł na świat w 1911 r. w Warszawie, ale dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Wołominie. Dziś miasto szczyli się utalentowanym mieszkańcem – w setną rocznicę urodzin jego imię otrzymał skwer przy ul. Moniuszki, otwarto także Izbę

Pamięci poświęconą rodzinie Wodiczków. Małe muzeum powstało w miejscu, w którym niegdyś znajdował się dom rodziców przyszłego dyrygenta – kamienica, w której mieszkał mały Bohdan, została wyburzona; podczas rozbioru zabezpieczono rodzinne pamiątki, które dziś stanowią najcenniejsze

Bohdan Wodiczko
fot. archiwum Iceland Symphony Orchestra



Był znakomitym muzykiem, dyrygentem obdarzonym niezwykle zdolnością kształtowania orkiestry niejako od podstaw i doprowadzania jej do wyżyn doskonałości. Był indywidualnością wybitną, wyrazistą. Więcej – był w naszym świecie muzycznym postacią w jakimś sensie jedyną.

Bohdan Pociąg

eksponaty izby muzealnej, urządzonej w nowym budynku przy ul. Armii Krajowej.

Franciszek Wodiczko prowadził w Wołominie orkiestrę strażacką. Szybko odkrył muzyczny talent syna i skierował go najpierw na lekcje gry na skrzypcach, później – do prestiżowych szkół muzycznych. W 1926 r. czternastoletni Bohdan roz-

począł właściwą naukę w Szkole Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, trzy lata później został studentem warszawskiego konserwatorium w zakresie teorii specjalnej oraz fortepianu. Pierwszą połowę lat 30. spędził z kolei w Pradze – studiując dyrygenturę u Metoda Doležila i kompozycję u Jaroslava Křički, także uczestnicząc w specjalnych kursach dyrygenckich Václava Talicha. Tuż przed drugą wojną wrócił do Warszawy, na studia kompozytorskie w klasie Piotra Rytla oraz dyrygenckie – pod okiem Waleriana Bierdiajewa. Obydwa kierunki ukończył z wyróżnieniem.

Wojna i początki artystycznej drogi

Tak wszechstronnie wyedukowany wszedł w dorosłe, zawodowe życie, już na wstępie naznaczone wojną. By się utrzymać i przeżyć, pracował – podobnie jak Władysław Szpilman

– jako kawiarniany pianista (Szpilman grał w Cafe Capri, miejscem pracy Wodiczki była niezwykle modna przed wojną Adria). Pracy było sporo – Adria, pomimo działań wojennych, przez pierwszy rok okupacji wciąż stanowiła najelegantsze i najbardziej ekskluzywne miejsce w stolicy. W pierwszej połowie lat 30. odwiedzało ją ok. 2,5 tysiąca osób dziennie – przyciągał zwłaszcza

podziemny dancng z obrotowym parkietem oraz ogród zimowy, pełen kwiatów, krzewów i śpiewających ptaków. Na górze tego „przedsiębiorstwa kawiarniano-dancingowo-kabaretowego”, jak nazywano wówczas Adria, za żywopłotem z kwitnących kaktusów, znajdowała się sala kawiarniana dla ok. trzystu osób, z cocktail-barem i czytelnia ga-

zet na wzór wiedeńskich knajpek – pierwsze miejsce pracy Bohdana Wodiczki, spalone niemal doszczętnie w Powstaniu Warszawskim (niektóre źródła publicystyczne podają, że przyszły maestro grał także w orkiestrze lokalu nocnego).

Pomimo wojny Wodiczko rozpoczął jednak w 1939 r. działalność w dwóch najważniejszych dla siebie dziedzinach, które towarzyszyły mu do końca jego dni: pedagogice i dyrygenturze. W tej pierwszej wystartował jako nauczyciel na tajnych kompletach – w podziemiu wykładał teorię muzyki. W 1945 r. był już nauczycielem dyrygowania w Szkole Muzycznej im. K. Kurpińskiego w Warszawie. W latach 50. los rzucił go na Wybrzeże, do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Sopocie. Dalej była Łódź, Kraków, Poznań, Katowice i Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie, gdzie – już jako profesor nadzwyczajny – pełnił funkcję prorektora (lata 1972–1973). Wykształcił sławy polskiej dyrygentury – m.in. Zbigniewa Chwedczuka, Stanisława Gałońskiego, Roberta Satanowskiego. Przeszedł do historii jako nauczyciel wymagający, ale sprawiedliwy. Jego twardy charakter, nieustępliwość i stanowczość w pedagogice okazały się zaletą – dla tych, którym po drodze było z jego estetyką, poglądami, pozbawioną pozy postawą artysty. Bo byli i tacy, którym przeszkadzała jego muzyczna namietność do wszystkiego, co klasyczne lub współczesne, jego niechęć do utworów romantycznych oraz przekonanie, że subiektywizm i swoboda wykonawcza nie istnieje. Byli jeszcze inni, których odrzucał on sam informując (jak zawsze) szczerze, że niczego się w dziedzinie muzyki nie nauczą. Ostatecznie jednak jego sumiennosc, znakomity warsztat i wycucie pedagogicznego rzemiosła dały mu wysokie miejsce w historii pedagogiki muzycznej; w 2009 r. jego imieniem nazwano ponad dwuhektarowy, dwuczęściowy skwer w Warszawie, z jednej strony przylegający do tylnych zabudowań Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina, z drugiej do dawnego ogrodu przy Pałacu Zamojskich.

Przez Wybrzeże do Krakowa

W przypadku dyrygentury nie było tak różowo. Maestro przeszedł – w charakterze dyrektora artystycznego i głównego dyrygenta – przez kilka największych polskich zespołów symfonicznych, i z każdej posady wylatywał z hukami. Wiele czynników złożyło się na te porażki, ale dwie okazały się kluczowe: nieustępliwe i zaborcze postępowanie względem muzyków oraz pewność siebie i brak pokory wobec władz, oficjeli, ówczesnych mecenasów sztuki, także wobec związków zawodowych. A warto pamiętać, że kariera Bohdana Wodiczki

przypadła na lata 1945–1985, a zatem na mroczny okres stalinowski i trudne czasy PRL.

Sam początek to jednak lata wojenne – Wodiczko po raz pierwszy w swoim samodzielnym życiu zawodowym stanął na podium w 1939 r., prowadząc Orkiestrę Symfoniczną Domów Akademickich w Warszawie. Tuż po zakończeniu wojny, w 1945 r., zorganizował amatorski zespół symfoniczny przy Milicji Obywatelskiej w Otwocku. Rok później współtworzył i został pierwszym kapelmistrzem orkiestry symfonicznej w Sopocie, wkrótce przekształconej w orkiestrę państwową pod nazwą Filharmonii Bałtyckiej. Wodiczko rozkręcił działalność zespołu – do wczesnych lat 50. sopocka orkiestra uchodziła za jedną z najlepszych w Polsce, a jej repertuar obejmował ok. dziesięciu różnych programów rocznie. W tym czasie maestro próbował swoich sił także jako radiowiec – w latach 1947–1949 pełnił funkcję kierownika muzycznego Rozgłośni Polskiego Radia w Gdańsku.

Drugą połowę XX stulecia rozpoczął w Łodzi, jako kierownik artystyczny i pierwszy dyrygent tamtejszej filharmonii oraz w Krakowie, prowadząc orkiestrę wówczas jeszcze bezimiennej Filharmonii Krakowskiej (patronat Karola Szymanowskiego nadany został zespołowi w 1962 r.). W tym samym czasie podjął także współpracę z Wielką Orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach.

To była już całkowicie inna praca, niż w Sopocie. Łódź i Katowice – miasta przemysłowe – w niczym nie przypominały ani Wybrzeża, ani rodzinnej, zmaltretowanej wojną Warszawy. Tym bardziej Kraków – historyczne miejsce z tradycjami, w którym jednak panowała świadoma, duszna atmosfera prowincjonalnego miasta. Tu Wodiczko zetknął się po raz pierwszy z upiornym zjawiskiem prześladowającym go do końca kariery muzycznej, także w Warszawie, która po wojnie okazała się zupełnie innym miejscem – z układami. By spokojnie pracować i utrzymać kierownicze stanowisko, trzeba było umiejętnie, ale nade wszystko zgodnie i pokornie żyć z przedstawicielami Komitetów Wojewódzkich. Wodiczko nie potrafił, jak Andrzej Szwalbe w Bydgoszczy, rozmawiać z ludźmi tak, by ich przekonać do słuszności swoich decyzji czy potrzeb zespołu. Nie umiał też, jak Antoni Wit, realizować wytrwale własnych pomysłów, zachowując jednocześnie dobre stosunki z władzami. Dla niego nie istniały kompromisy, przemilczenia, złote środki ani nawet rozważania czy dyskusje. Wodiczko wiedział, czego chce, a swoje potrzeby wyrażał nie prosząc, proponując czy prowadząc negocjacje, lecz żądając, tupiąc nogą, nakazując a nawet próbując szantażu (do legendy przeszła historia opowiedziana przez żonę



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

MARCIN MURAWSKI
UCZNIOWIE I PRZYJACIELE
MICHAEL KIMBER
MUZYKA NA ALTÓWKĘ (I)



„Michael Kimber to amerykański wirtuoz altówki, solista i kameralista. Swego czasu członek słynnego Kronos Quartet! Jego muzyka jest świetna. Różnorodna stylistycznie i oryginalna. Kimber jest mistrzem, tak jak mistrzami byli Chopin i Wieniawski”.

płyty kupisz w dobrej cenie na merlin.pl

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

mistrza, dotycząca szantażu wobec premiera Cyrankiewicza i pozyskania w ten sposób dwudziestu mieszkań dla muzyków). To się nie mogło skończyć dobrze.

Wokół konfliktu z Witoldem Rowickim

W 1955 r. Wodiczko zamienił Kraków na Warszawę mając płonną nadzieję, że na „starych śmieciach” będzie trochę lżej. Na stanowisku dyrektora

dwa obozy: Rowickiego i Wodiczki. Bardzo malowniczo wspomina ten czas Antoni Wit (asystent W. Rowickiego w latach 60.), opowiadając o „dwóch frakcjach, których zwolennicy wzajemnie i z upodobaniem wieszali na sobie psy”.

Prawdziwym powodem rezygnacji Rowickiego z posady dyrektora Filharmonii Narodowej była wpadka podczas V Konkursu Chopinowskiego, kiedy anonimowy złośliwiec schował za kaloryferem głosy

Sam maestro bardzo szybko taki stan rzeczy potwierdził. Z orkiestrą pracował, jak chciał, żądając wiele od muzyków, ale także – dla muzyków. Hołdował przekonaniu, że dobra orkiestra, a tym bardziej narodowa, musi składać się z najlepszych wykonawców, a ci z kolei potrzebują komfortowych warunków do pracy. Żądał dla nich nie tylko odpowiednich wynagrodzeń – także mieszkań, możliwości koncertowania, wyjazdów za granicę. Za jego pośrednictwem zespół



Bohdan Wodiczko
fot. archiwum Iceland Symphony Orchestra

Filharmonii Narodowej zastąpił Witolda Rowickiego, z którym pozostawał w silnym konflikcie. Odejście Rowickiego było niejasne, w kulisach mówiono o jego dwóch prawdopodobnych powodach: zdrowotnym (tę wersję lansował sam zainteresowany) oraz personalnym (z powodu „wygryzienia” go przez jego następcę). Naturalną kolejną rzeczą, z chwilą pojawienia się Wodiczki na podium Filharmonii Narodowej ostry spór pomiędzy obydwojma dyrygentami zaognił się jeszcze silniej. Uczucie okazało się trwałe – konflikt przetrwał wiele lat, a środowisko muzyczne podzieliło się na

orkiestrowe koncertów Chopina. Występ opóźnił się o kilkanaście minut, a obecny na sali, wpływowy przedstawiciel Biura Politycznego KC PZPR zdecydował o usunięciu Rowickiego ze stanowiska. Trzeba przyznać, że była to wyjątkowo niefortunna decyzja z punktu widzenia władz komunistycznych. Zastępując Witolda Rowickiego (który podpadł prominentom niejako z przypadku) Bohdanem Wodiczką (który nie zamierzał podporządkowywać się nikomu i niczemu) przedstawiciele Komitetu Wojewódzkiego zachowali się jak przysłowiowy „stryjek, który zamienił siekierkę na kijek”.

Filharmonii Narodowej odbył swoje pierwsze wielkie tournée – do Anglii, Belgii oraz RFN. Wodiczko konstruował niestandardowe programy, coraz silniej lansując polską muzykę współczesną – wprowadził na estrady m.in. dzieła Grażyny Bacewicz, Artura Malawskiego czy Romana Palestra. O jego rządach w warszawskiej filharmonii Andrzej Chłópecki pisał: „Krótki epizod dyrektoriatu Bohdana Wodiczki w Filharmonii Narodowej pozwolił mu przeprowadzić repertuarowe trzęsienie ziemi w Narodowej na miarę zewnętrznych możliwości i na miarę artystycznych ambicji [...] Do Warszawy przeniósł to, co owiało go

legendą podczas sezonów koncertowych w latach politycznie najgorszych – 1951–1955 [...] Tak jak w Krakowie był Wodiczko jedynym obrońcą XX-wiecznej muzyki europejskiej, tak w Warszawie stał się tym, który »wygrał« dla muzycznej współczesności czas politycznej odwilży. Sezony 1955/56–1957/58, programowane przez Bohdana Wodiczkę, oferują warszawskiej publiczności wielkie otwarcie. [...] Krótki czas [...] wciśnięty między dwie kadencje Witolda Rowickiego jest czasem niezwykłym [...] Za sprawą Bohdana Wodiczki Filharmonia Narodowa w Warszawie stała się filharmonią europejską”.

Bezkompromisowe rządy w Operze

Władze Warszawy wytrzymały z krnąbrnym dyrektorem Filharmonii niespełna trzy lata. Po tym czasie do łask powrócił Rowicki, a Wodiczko wyjechał do Łodzi, gdzie przez rok prowadził orkiestrę Państwowej Operetki. Od rodzimego piekielka odetchnął na chwilę na początku lat 60., kiedy wyjechał na Islandię. W Reykjavíku, wolny od układów, represji i absurdalnych praw, zajął się organizacją życia muzycznego, propagowaniem muzyki polskiej (Chopin, Moniuszko, Karłowicz) oraz – przede wszystkim – pracą z orkiestrą amatorską, z której wkrótce stworzył sprawny i profesjonalny zespół symfoniczny. Wrócił do Warszawy na przełomie 1961/62, by objąć prowadzenie orkiestry i przyjął posadę dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego, w zastępstwie Jerzego Semkowa.

Posmakowanie islandzkiej wolności nie posłużyło jego krajowej karierze. Okres szefowania Operze Narodowej był bodaj najbardziej intensywnym twórczo, ale też najbardziej burzliwym momentem jego artystycznego życia. Zaczął od zastrzeżenia, że wszelkie decyzje (personalne oraz artystyczne) będzie podejmował sam. Kolejnym posunięciem było zwolnienie około stu osób – artystów niezależnych (m.in. Ewy Bandrowskiej-Turskiej i Marii Fołtyń), ale także przedstawicieli Podstawowej Organizacji Partyjnej. Wręczał im wypowiedzenia z zimną krwią i bez zbędnych konwenansów, podając jedynie konkretne powody zwolnienia oraz bezwzględnie punktuując wady i niedoskonałości ich dotychczasowej pracy. Bardzo szybko zraził do siebie zespół, związki zawodowe, przedstawicieli POP i urzędników Komitetu Wojewódzkiego. Właściwie – miał przeciwko sobie wszystkich, poza... słuchaczami.

Jedyną grupą społeczną, która wielbiła Wodiczkę bezapelacyjnie, byli melomani. Pierwszy spektakl Opery Narodowej, poprowadzony przez Wodiczkę w styczniu 1962 r. (*Król Edyp* Igora Strawińskiego w słynnej inscenizacji Konrada Swinarskiego i ze znakomitą scenografią Jana Kosińskiego) odbił się szerokim echem nie tylko w Polsce, ale i w Europie. W Wiesbaden kurtyna szła w górę kilkadziesiąt razy, prasa rozpisywała się o charyzmie i muzycznym geniuszu dyrygenta oraz reżysera. Potem doszły kolejne sukcesy – m.in. *Święto wiosny* Strawińskiego i *Don Carlos* Verdiego, wreszcie najbardziej śmiała, samobójcze przedsięwzięcie: *Straszny Dwór* Moniuszki w reżyserii Aleksandra Bardinięgo. Polska opera narodowa w komicznej odsłonie, absolutnie niezgodnej z doktryną socrealistyczną, przesądziła o dalszym losie Wodiczki. Prasa pisała o „kacie opery”, „muzycznym tyranie”, „maniaku szalonych pomysłów muzycznych”. W 1965 r. maestro ustąpił ze stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego, chroniąc się ponownie w ciepłym zaciszu wolnej Islandii.

Do swojej śmierci w 1985 r. Wodiczko kierował jeszcze Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach (1968–1969) oraz orkiestrą Teatru Wielkiego w Łodzi (1977–1979). W ostatnich latach życia występował sporadycznie, skupiając się przede wszystkim na działalności organizacyjnej i pedagogicznej. Za swoją niesubordynację zapłacił wysoką cenę, nie tylko dlatego, że go usuwano z zajmowanych stanowisk, ale przede wszystkim z powodu prasowej nagonki, jaką zafundowały mu komunistyczne władze. Wykonanie *Strasznego dworu* uznano za antypolskie i godzące w dobre imię wszystkich rodaków, zaś samego Wodiczkę postanowiono publicznie unicestwić. Za swoje niekwestionowane osiągnięcia maestro otrzymał zaledwie kilka nagród, w tym – wspólnie z Wojciechem Kilarem – nagrodę Związku Kompozytorów Polskich w 1975 r. Nie wspomniano i nie wykorzystywano pozostawionych przez niego nagrań (zarejestrował na płytach ok. sześćdziesięciu utworów), wyrzucono z repertuaru program telewizyjny *Słuchamy i patrzymy*, stworzony wspólnie z Januszem Cegiełką. Dopiero stulecie urodzin mistrza odświeżyło społeczną pamięć o nim – człowieku trudnym i niepokornym, muzyku bezkompromisowym, artyście prawdziwym. 🎧



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

Meditation.

Elīna Garanča w podróży do wnętrza duszy

Podróż zaczyna się od Gregoria Allegriego i dociera do współczesnych kompozytorów, takich jak William Gomez, Pēteris Vasks, Uģis Prauliņš, prowadzi ta droga przez Wolfganga Amadeusza Mozarta, Charlesa Gounoda, Georgesę Bizetę, Giacoma Pucciniego i Pietra Mascaniego. Być może chwile, gdy niebo obejmuje ziemię, liczą się wśród największych wyzwania dla muzyka.

„Oczywiste jest, że to właśnie w muzyce religijnej wielu kompozytorów przywołuje tamten cudowny świat, przyznaje Elīna Garanča, ale nie zawsze chodzi o to, by zbliżyć się do Boga. Chodzi raczej o to, by zbadać duszę.

Kompozytorzy tacy jak Uģis Prauliņš odnajdują spokój wewnętrzny nie w religii, ale raczej w świecie folkloru, elfów, magicznych istot natury”. Łotyszkę interesuje ta różnorodność form, która powleka nadzieję: „Poszukiwanie szczęścia, pocieszenia, zbawienia duszy. Na tej płycie podążamy za tym pragnieniem szczęścia poprzez wieki i w różnych miejscach”.

Historycznym punktem wyjścia programu jest *Miserere* Allegriego. Allegri śpiewał od 1629 r. w kaplicy papieża Urbana VIII. Miał niezwykły dar do wykonywania unoszących się brzmień i jego muzyka wywierała silne wrażenie także po jego śmierci. Goethe i Mendelssohn należeli do grona jego wielbicieli. Elīna Garanča śpiewa także kompozycje Mozarta, mistrza między niebem i ziemią. Słuchając *Laudate Dominum* rozumiemy, jak Einstein mógł napisać: „Muzyka Mozarta jest tak piękna i czysta, mieści się w niej wrodzone piękno Wszechświata”.

Łotewska mezzosopranistka na nowej płycie interesuje się związkiem między światem religijnym i świeckim, między tym co boskie, a tym co ludzkie, między ciałem i duchem. „Chciałam odkryć nowe oblicza swojego głosu w różnych utworach, mówi śpiewaczka. Weźmy na przykład muzykę Mascaniego. Odwołuje się do olbrzymiego składu – wielka orkiestra, organy, wielki chór, soliści. Ta ogromna energia z pewnością żywi się religią, ale

To co nagrywam, odzwierciedla zawsze moje emocje i stan umysłu chwili – wyjaśnia Elīna Garanča. Jest to sprawa bardzo osobista. Kiedy w przygotowaniu był album *Habanera*, śpiewaczka właśnie zakupiła dom w Hiszpanii i poddała się inspiracji tego kraju. Tak samo, jeśli chodzi o *Romantique*. Wtedy była w ciąży i widziała świat w nowych barwach. Dzisiaj mezzosopranistka cieszy się wewnętrznym spokojem i szczęściem. „Mam tyle szczęścia w życiu, jestem za nie niezmiernie wdzięczna: moim zawodowym partnerom, rodzinie, swojemu głosowi – i tym tak szlachetnym kompozytorom”. Razem z dyrygentem Karem Markiem Chichon, Deutsche Radio Philharmonie i Chórem Łotewskiego Radia, zajęła się zgłębianiem czterech wieków historii duchowości w muzyce. Podróż do wnętrza duszy.

także teatralnym dramatyzmem. Praktycznie to opera w kościele”. To delikatna praca dla dyrygenta: „Połączyć różne grupy, by osiągnąć prawdziwą jedność stanowi wyzwanie, wyjaśnia Karel Mark Chichon. Ta muzyka, która ma wspólne cechy z czystą duchowością, wymaga całkowitego zaangażowania fizycznego”.

Tak samo bogate są dwa utwory Gounoda, niebiańskie *Sanctus* i *Repentir* jak również mroczne *Agnus Dei* Bizetę. Natomiast *Salve Regina* Pucciniego z akompaniamentem organów zanurza nas w doskonałej intymności.

Wiele rzeczy w przeszłości dwóch muzyków i w ich ideach, odnajduje się na tej płycie. Od dzieciństwa muzyka religijna jest obecna w życiu dyrygenta, tak samo jak śpiew chóralny towarzyszy śpiewaczce. „Przy tak osobistym albumie, znać się dobrze, stanowi oczywiście wspaniały atut, przyznaje Karel Mark Chichon. Z Elīną nie potrzebujemy wielu słów, by się zrozumieć, generalnie wiem dokładnie, co ona chce powiedzieć – zbliżamy się do siebie poprzez muzykę”.

Ta intymność odzwierciedla się w *Meditation*. Na przykład, gitarzysta i kompozytor William Gomez był przyjacielem dyrygenta. U schyłku swej kariery wypełnionej sukcesami, przeniósł się na Gibraltar, gdzie stwierdzono u niego nowotwór. Zajął się wtedy znowu komponowaniem. Sześć miesięcy potem,

jego ostatnia kompozycja *Ave Maria* była zaprezentowana po raz pierwszy. Kompozytor zmarł tego samego dnia nie usłyszawszy swego dzieła. „To dla nas coś więcej niż tylko muzyka, to także związane z nią osobiste wspomnienia”, podkreśla Elīna Garanča, której głos w tym utworze przechodzi na przemian od wielkich linii legato do łagodnego, skłaniającego do refleksji nucenia.

Za *Dievaines* ukrywają się także osobiste wspomnienia. Utwór będący kompozycją jej rodaka Uģisa Prauliņa napisany był początkowo dla 12000 chórzystów. Słyszymy ją na płycie w egzotycznej wersji orkiestrowej z gitarą i fletnią Pana. „Chcieliśmy, aby

szept elfów brzmiał w klasyczny sposób, ale także prosty, jak gdyby wydobywał się z ziemi, wyjaśnia dyrygent. To fantastyczne dzieło prowadzi od cienia do światła i wyzwala autentyczny optymizm”.

Inny łotewski kompozytor, Pēteris Vasks wywodzi się raczej z tradycji muzyki kościelnej. Syn pastora baptysty, zalicza się do grona najbardziej znanych kompozytorów Łotwy, przede wszystkim dlatego, że próbuje używać muzyki jako łącznika między niebiańską nadzieją a ziemskimi cierpieniami, jakie jego rodacy musieli cierpieć pod sowieckim reżimem.

„Praca przy tej płycie była pasjonująca, opowiada mezzosopranistka. Mieliśmy wyjściową ideę, naszkicowaliśmy program, potem staraliśmy się całkowicie zanurzyć w każdym utworze, w jego epoce i kontekście”. Rezultatem jest poszukiwanie spokoju duszy, zarówno w wielkim klasycznym repertuarze, jak i szczególnych zakamarkach historii muzyki. „Wreszcie, ta płyta jest dla mnie także wizją lokalną, wyjaśnia Elīna Garanča. Zbliżam się do czterdziestki, a w tym wieku zamyka się jakiś rozdział swojego życia. Muzyka, którą tu śpiewam wydaje się być logiczną konsekwencją na końcu tego rozdziału: pauza stworzona ze spokoju i szczęścia”.

Na podstawie materiałów prasowych DG



Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (IV)

Boska mandorla, czyli koncerty instrumentalne

Dorota Staszkievicz

Wdorobku kompozytorskim Andrzeja Panufnika przeważają utwory symfoniczne, ale artysta pozostawił po sobie również opatrzone kadencjami cztery koncerty solowe – na skrzypce, fortepian, wiolonczelę i fagot. Wśród pierwszych wykonawców tych utworów znalazły się takie sławy, jak Yehudi Menuhin i Mściśław Rostropowicz, a także Robert Thompson i Kendall Taylor, których sztuka interpretacyjna wywarła głębokie wrażenie na kompozytorze. Według Ewy Siemiej – autorki książki *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna* (Kraków 2003) – koncerty instrumentalne Panufnika współtworzą symfonię tego twórcy na równi z jego symfoniami, uwerturami i orkiestrowymi utworami charakterystycznymi.

Koncert na fortepian i orkiestrę (1961/62) Panufnik skomponował na zamówienie fundacji Feeney Trust, w wiejskiej posiadłości w miasteczku Adderbury. Pierwsze wersje partytury zadedykowanego Rosie Berenbau dzieła powstawały w pośpiechu, gdyż na początku lat 60. myśli kompozytora krążyły przeważnie wokół *Muzyki jesieni* oraz *Sinfonii sacra*, a na dodatek w domu w Adderbury fortepian stał jedynie w salonie – więc Panufnik nie zawsze mógł korzystać z instrumentu. „Jak grom z jasnego nieba spadł na mnie list od Stephena Lloyda, który pytał, jak mi idzie praca nad koncertem fortepianowym” – wspominał kompozytor – „i prosił, żebym się skontaktował z dyrektorem CBSO [City of Birmingham Symphony Orchestra, przyp. D. Staszkievicz] celem ustalenia daty prawykonania! Poczuję się okropnie zawstydzony (...) Ponieważ zrobienie zawodu Stephenowi Lloydowi czy też odroczenie premiery w Birmingham nie wchodziło w rachubę, bez zastanowienia ustaliliśmy termin na styczeń 1962 r., pozostawiając sobie zaledwie kilka miesięcy nie tylko na napisanie całej partytury, lecz również na sporządzenie wyciągu fortepianowego, z którego solista uczyłby się swojej partii (Panufnik o sobie, Warszawa 1990).

Mimo wszystkich trudności ukończył utwór na czas. W nocy kompozytorskiej zaznaczył, że jego celem było napisanie dzieła, które pozwalałoby pianiście „ujawnić całą poetycką wrażliwość w równym stopniu, jak umiejętności techniczne i brawurę”, a jednocześnie wykorzystywałoby wszystkie możliwości brzmieniowe fortepianu – od śpiewnych, wytrzymywanych nut, do dźwięków bardzo suchych, perkusyjnych. Dużą wagę Panufnik przywiązywał do partii orkiestry, która miała odegrać w *Koncertach* istotną rolę – postromantyczny skład z rozbudowaną grupą perkusyjną pełni w utworze nie tylko funkcję towarzyszącą

wirtuozowskiej partii fortepianu, ale też współzawodniczy z instrumentem solowym, realizując ideę koncertowania.

Wielokrotne przeróbki utworu świadczą o poszukiwaniach formalnych Panufnika. Pierwsza, zachowana w rękopisie trzyczęściowa wersja *Koncertu fortepianowego* pochodzi z 1957 r. (w którym to roku Panufnik objął stanowisko dyrektora City of Birmingham Symphony Orchestra). Dwa lata później postanowił napisać nową wersję koncertu (ze skróconymi i przemianowanymi częściami) i przedstawił ją w odpowiedzi na zamówienie Feeney Trust. Prawykonanie odbyło się w styczniu 1962 r., na fortepianie grał brytyjski pianista Kendall Taylor, a CBSO dyrygował sam kompozytor. W 1972 r. Panufnik usunął część pierwszą, przenosząc solową kadencję fortepianu do części drugiej, a jedenaście lat później dołożył wstęp. W takim kształcie utwór nagrał dla BBC Johna Ogdon, z towarzyszeniem BBC Symphony Orchestra pod dyktando kompozytora. W ostatecznej, pochodzącej z 1986 r. postaci *Koncert fortepianowy* zyskał więc formę tryptyku – w jego skład weszła dramatyczna, krótka *Entrata*, kontemplacyjne *Molto tranquillo* i kontrastujące z nim, niespokojne *Molto agitato* o charakterze wirtuozowskiego finału.

Polska premiera dzieła odbyła się na Warszawskiej Jesieni w 1990 r., w wykonaniu Ewy Pobłockiej i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej, którą dyrygował sam Panufnik (przebywający wtedy w ojczyźnie po raz pierwszy od chwili swojego wyjazdu). Kilka miesięcy przed śmiercią kompozytor zdażył również poprowadzić nagranie *Koncertu* w wykonaniu Pobłockiej i Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Pianistka wyznała w jednym z wywiadów: „Za każdym razem, gdy do niego wracam, nie dostrzegam w nim może czegoś nowego, ale coraz bardziej się utwierdzam w przekonaniu, że to co odnalazłam kiedyś,

rzeczywiście takie jest i chciałabym to pogłębić – te kontrasty w tempach, te kolory, dobitne granie rytmiczne (...). Nigdy się tym koncertem nie nudzę”.

Chociaż swój utwór na fortepian i orkiestrę Panufnik doskonalił przez ponad dwadzieścia lat, jednocześnie komponował koncerty na inne instrumenty – w 1971 r. na zamówienie Yehudiego Menuhina powstał *Koncert na skrzypce i orkiestrę smyczkową*, a w 1985 – zadedykowany pamięci księdza Jerzego Popiełuszki *Koncert na fagot i małą orkiestrę*. Skrzypce były instrumentem bardzo ważnym dla Panufnika – jego matka była skrzypkawką, ojciec – lutnikiem, autorem dwóch książek dotyczących lutnictwa (*Sztuka lutnicza*, 1926 i *Technologia lutnicza*, 1934). Tomasz Panufnik, który zaprojektował m.in. dwa modele skrzypiec – Antica i Polonia, posiadał dużą kolekcję tych instrumentów. Sam kompozytor w czasie okupacji wielokrotnie ryzykował życiem w obronie bogatego zbioru, a podczas Powstania Warszawskiego skrzypce uratowały przed śmiercią jego ojca, który zszedł do piwnicy aby uporządkować ocalałą część kolekcji akurat wtedy, kiedy na dom spadła bomba (takiego szczęścia nie miał brat kompozytora Mirosław, który zginął pod gruzami).

Andrzej Panufnik wspominał: „Pisząc na skrzypce, ulegałem, jak sądzę, oddziaływaniu mych dziecięcych wspomnień – zapachu drewna, z którego ojciec budował swoje instrumenty, i nieustannego grania mojej matki – tak że utwór ten stał się jakąś pielgrzymką w przeszłość i nieuchronnie wypełnił się polską atmosferą”. Nauczony doświadczeniem koncertu na fortepian, obawiał się, że będzie miał problem z ukończeniem trzyczęściowego dzieła (*Rubato – Adagio – Vivace*) na czas. „Niech pan zacznie od ostatniej części” –

z uśmiechem miał mu poradzić Menuhin. Genialny wirtuoz był co prawda podobno nieco zawiedziony, gdy okazało się, że Panufnik pragnie w koncercie raczej „ukazywać duszę wykonawcy”, niż zamieniać gryf skrzypiec w „boisko gimnastyczne dla skaczących palców”, jednak nie poprosił kompozytora o zmiany. A kiedy okazało się, że Panufnik chce zadedykować zamówiony przez Menuhina utwór swojej żonie Camilli, skrzypce uprzejmie postanowił poświęcić

partię solową i utrzymać jej pierwszoplanową rolę, jak również osiągnąć specyficzną barwę i fakturę, wybrałem orkiestrę złożoną tylko ze smyczków”. Pomimo braku popisowych, wirtuozowskich fragmentów, utwór był kilkakrotnie nagrywany i wszedł do repertuaru wielu skrzypków, być może właśnie dlatego, że homogeniczne brzmienie akompaniamentu zespołu orkiestrowego znakomicie wydobywa piękno brzmienia solowych skrzypiec.

nał poprzedzające skomponowanie utworu spotkanie z kompozytorem: „Zagrałem mu kilka dźwięków, a on zadał mi parę pytań – na przykład czy lubię Mozarta? To wystarczyło, abyśmy doszli do pełnego porozumienia”. Pięcioczęściowy koncert miał wyrażać męczeństwo księdza Popieluszki – poczynając od krótkiego *Prologo*, modlitewnych motywów w *Recitativo I*, poprzez brutalne *Recitativo II* obrazujące spotkanie księdza z przedstawicielami SB i elegijną

Andrzej Panufnik
fot. Lady Camilla Panufnik



jej także pierwsze wykonanie tego utworu i poprosił Panufnika, by dyrygował premierą w Goldsmith Hall (podczas City of London Festival w 1972 r.).

W Polsce utwór zabrzmiał siedem lat później – na XXIII Warszawskiej Jesieni zagrała go Wanda Wilkomirska, z towarzyszeniem Orkiestry Kameralnej pod batutą Jerzego Maksymiuka. „Uważałem skrzypce za instrument bardzo śpiewny (...), więc skonstruowałem dość długie i nieprzerwane linie melodyczne” – pisał Panufnik w nocie kompozytorskiej – „aby wyeksponować

Partia głównego instrumentu w skomponowanym kilkanaście lat później *Koncercie fagotowym* ma natomiast charakter bardzo dramatyczny – ale powodem takiego potraktowania fagotu było wstrząsające wydarzenie, które miało miejsce podczas komponowania tego koncertu, czyli męczeńska śmierć księdza Jerzego Popieluszki.

Koncert na fagot powstał w 1985 r. na zamówienie fundacji polonijnej w Milwaukee dla amerykańskiego fagocisty Roberta Thompsona. Instrumentalista tak wspomi-

Arię z motywami o charakterze ludowym (nawiązującą do pochodzenia Popieluszki) aż po spokojne *Epilogo*, które ukazywało wiarę w duchowe zwycięstwo zamordowanego. Jedyłą uwagą, jaką Panufnik zgłosił podczas prób przed pierwszym koncertem, była prośba o wykonanie partii fagotu z jak najmocniejszą ekspresją. Premiera dzieła w wykonaniu Thompsona i Milwaukee Chamber Orchestra pod batutą kompozytora odbyło się w 1986 r. w Milwaukee, a w Warszawie Thompson zagrał koncert po raz pierwszy rok później, z Orkiestrą

św. Antoniego prowadzoną przez Josepha Hertera – na konspiracyjnym, nielegalnym występie w kościele św. Stanisława Kostki na warszawskim Żoliborzu.

Tuż przed śmiercią kompozytora, jako jeden z jego ostatnich utworów, powstał *Koncert wiolonczelowy* (1991). Prawykonanie napisanego dla Mściława Rostropowicza i Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej dzieła odbyło się pod dyktando Huga Wolfa w 1992 r., już po śmierci Panufnika. Koncert wiolonczelowy składa się z dwóch skonstruowanych części – melodyjnego, kontemplacyjnego *Adagio*, oraz rytmicznego, tanecznego *Vivace*. Tak jak w przypadku po-

przednich koncertów, intencją kompozytora było ukazanie nie tylko wirtuozerii technicznej, ale przede wszystkim piękna brzmienia instrumentu solowego – a podstawową ideą formalną koncertu stało się odzwierciedlenie idealnej symetrii figury geometrycznej. „Podobnie jak w moich poprzednich utworach, pewne wizje geometryczne nasunęły mi strukturę całej kompozycji” – pisał Panufnik. Tym razem była to mandorla – figura o migdałowym kształcie, powstała z połączenia dwóch nachodzących na siebie kół (czyli części pierwszej i drugiej koncertu).

Mandorla, jeden z najstarszych motywów w sztuce sakralnej, to rodzaj aureoli. Pocho- dzi z Egiptu, ale w ciągu historii zaczęła po-

jawiać się coraz częściej w chrześcijańskim malarstwie i płaskorzeźbach, jako atrybut boskości przedstawianego w jej wnętrzu Jezusa. Zrządzeniem losu specyficznym ukoronowaniem wiolonczelowej kompozycji Panufnika stała się również data jej zakończenia, czyli „19.9.91” – idealnie pasująca do geometrycznych fascynacji kompozytora – a Ewa Siemudaj zwraca uwagę, że *Koncert wiolonczelowy* wieńczy akord dur-moll, tzw. „panufnikowski”, który w sposób symboliczny zamyka całą twórczość kompozytora. Andrzej Panufnik zmarł bowiem pod koniec października 1991 r., a więc zaledwie nieco ponad miesiąc po postawieniu ostatniej nuty w tym koncercie.

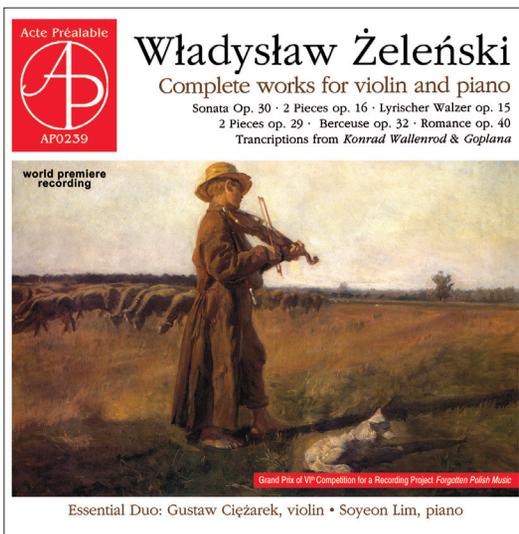
Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (4)

Maryla Renat

Utwory skrzypcowe Władysława Żeleńskiego – twórczość artystyczna czy muzyka salonowo-użytkowa? To pytanie nasuwa się każdorazowo przy lekturze miniatur Żeleńskiego. Jest to muzyka szlachetna w swej inwencji, zakotwiczona we wczesnoromantycznej tradycji. Należy wszak zawsze pamiętać, że była adresowana do powszechnych gustów muzycznych, tych salonowo-mieszczanskich, jak i do wykonawców nie zawsze profesjonalnych. Stąd ocena wartości artystycznej tegoż działu muzycznego (nie tylko utworów Żeleńskiego) musi uwzględniać – kluczowy dla tego typu utworów – aspekt społeczny. I na tle całej „wytwórczości muzyczno-użytkowej” kompozycje autora *Goplany* wypadają bardzo korzystnie. Postępują właściwie na pograniczu muzyki salonowej i artystycznej.

Kameralne miniatury skrzypcowe i wiolonczelowe Władysława Żeleńskiego egzemplifikują bogaty świat romantycznej liryki. Tym, co urzeka nas przy poznawaniu tej muzyki, to jej niezwykle zróżnicowanie, szeroka paleta stanów emocjonalnych, bogactwo ujęć fakturalnych i zaawansowany, jak na muzykę salonową, poziom techniczny. Zgodnie z XIX-wieczną konwencją domowego muzykowania wszystkie miniatury opatrzone są tytułami w języku francuskim.

Władysław Żeleński skomponował dwie sonaty skrzypcowe: *I Sonata F-dur*, wydaną w latach 70. XIX w. oraz *II Sonata* w 1917 r., która pozostała w rękopisie (prawdopodobnie zaginionym – badacz polskiej muzyki kameralnej tego okresu, Włodzimierz Poźniak podaje informacje, że *II Sonata* nie zachowała się). Pierwsza z nich zajęła już swoją pozycję w historii polskiej, późnoromantycznej muzyki skrzypcowej obok sonat Zygmunta No-



skowskiego, Igancego Jana Paderewskiego, Antoniego Rutkowskiego. Wydana została między 1874 a 1879 r. w oficynie F. Hösocka w Warszawie. Styl wypowiedzi, poetyka melodyki tej kompozycji sprawia, że bywa porównywana z sonatami Johannesa Brahmsa. Z kolei w zestawieniu z drobnymi kompozycjami skrzypcowymi wypada jako utwór daleko bardziej zaawansowany w technice kompozytorskiej i tym samym stylistyce. Z pewnością już nie jest „przedstawicielem” muzyki salonowej. Trzy części *Sonaty F-dur* są bardzo rozbudowane. Skrajne posiadają formę sonatową, część środkowa nietypowo ujęta została w układ rondowy. Melodyka tej sonaty jest płynna, swobodna, nieregularna

w budowie fraz. W tworzeniu grup tematycznych, jak i technice przetworzeniowej przejawia się już trend neoromantyczny. Temat główny I części (*Allegro non troppo*) jest kantylenowy, pełen ekspresji, drugi o kołującej melodyce dopełnia go. Nasilenie akcji rytmicznej przynosi epilog. Kreatywnie Żeleński posługuje się rejestrami obu instrumentów: wychodząc od szerokiego ambitusu przeplata najczęściej głos skrzypcowy z górną linią fortepianu. Równie bogate w różnorodność współdziałania są relacje fakturalno-rytmiczne. Sielankowo-pastoralny klimat panuje w części środkowej (*Allegretto*). W niej każde ogniwo jest podobnie zbudowane: myśl tematyczna, jej rozwinięcie w imitacyjnych dialogach, łącznik figuracyjny i powrót tematu w nowej oprawie. Główny temat II części poddany zostaje wariacyjnym przekształceniom. III część, *Molto sostenuto. Allegro molto con brio. Molto sostenuto. Molto vivace*. rozpoczyna się wolnym wstępem o improwizacyjnym charakterze z ukrytym motywem czołowym tematu wiodącego. Pierwszy temat płynie szerszym oddechem, drugi – tylko jedną frazą. Po reprzyzie powraca wstęp w skróconej wersji. Jest to chwyt formalny spotykany dość często

Palcem po płycie

Viktor Ullmann – mistrz z Terezina i jego muzyka fortepianowa



VIKTOR ULLMANN
Komplet utworów na fortepian solo: 7 sonat fortepianowych, Wariacje i podwójna fuga op. 3a

Christophe Sirodeau, fortepian
 Bis CD-2116 • w. 2014, n. 2013 • 125'01"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Ten dwupłytowy album jest jednym z ciekawszych wydawnictw płytowych tego roku. *Komplet utworów na fortepian solo* Viktora Ullmanna zawiera siedem sonat fortepianowych oraz wariacje, które nagrał znakomity francuski pianista Christophe Sirodeau. We wstępie do płyt pianista pisze, by pojmować muzykę Viktora Ullmanna, nie jako dzieła tragicznej ofiary hitlerowskiego terroru, ale jako kompozytora tworzącego w strasznych warunkach jedno z najpiękniejszych dzieł muzycznych XX w. Muzyka Ullmanna jest piękna i bardzo wartościowa, słuchając jej ma się nieodparte wrażenie obcowania ze sztuką muzyczną najwyższych lotów.

Viktor Ullmann urodził się w Cieszynie 1 stycznia 1898 r. Jego ojciec Maksymilian był wojskowym pochodzenia żydowskiego, który przeszedł na katolicyzm. Uczęszczał w Cieszynie do szkoły podstawowej, a w roku 1909 przeniósł się do Wiednia. Po zakończeniu wojny kształcił się jako pianista u Eduarda Steuermanna, wstąpił też do seminarium dla kompozytorów prowadzonego przez Arnolda Schoenberga. W maju 1919 r. po małżeństwie z Marthą Koref przeniósł się do Pragi, gdzie został dyrygentem w Nowym Teatrze Niemieckim. Jego mentorem i pedagogiem był Alexander von Zemlinsky, dyrektor wspomnianego teatru. W tym czasie powstały pierwsze kompozycje Ullmanna, m.in. *Die Schön-*

berg Variationen, których prawykonanie w 1929 r. na festiwalu muzycznym w Genewie zwróciło uwagę krytyki na jego talent. W latach 1929–1931 pracował jako kompozytor i dyrygent w Zurychu, następnymi dwoma latami prowadził księgarnię antropozoficzną w Stuttgarcie. W 1933 r. wrócił do Pragi, gdzie działał jako pedagog muzyczny, dziennikarz i tworzył dalsze kompozycje. W roku 1934 za *Wariacje Schönbergowskie* op. 3b otrzymał Nagrodę Emila Hertzkiego – byłego dyrektora i założyciela wydawnictwa Universal Edition w Wiedniu. Po zajęciu przez hitlerowców Czech i Moraw został objęty restrykcjami wobec osób żydowskiego pochodzenia. Do tego czasu stworzył 41 opusów i zaliczał się do grupy czołowych kompozytorów. Większość utworów przedwojennych zaginęła. Uratowało się zaledwie 13 kompozycji, przechowywanych w czasie wojny przez jednego z przyjaciół. W 1942 r. deportowano go wraz z rodziną do obozu koncentracyjnego w Theresienstadt. Także tu prowadził aktywną działalność muzyczną pisząc dalsze dzieła muzyczne, uratowane przed zniszczeniem przez przyjaciół (m.in. operę *Cesarz Atlantydy*). Viktor Ullmann należał w Terezynie do najaktywniejszych artystów. Komponował, brał czynny udział w realizacji projektów w ramach tzw. Organizacji Wolnego Czasu (Freizeitgestaltung), oraz w pracach Collegium musicum – Studio nowej muzyki. Pisał recenzje z odbywających się w obozie koncertów, występował jako akompaniator. 16 października 1944 r. został skierowany transportem do niemieckiego obozu zagłady w Auschwitz, gdzie dwa dni później zginął ze swoją rodziną w komórce gazowej. W tym roku przypada 70. rocznica jego tragicznej śmierci.

Ciekawym jest fakt, że przed II wojną kompozytor był pogrążony w wielkiej depresji, a po uwięzieniu w Terezynie ten stan zniknął i pojawiła się wielka wola życia i wielka płodność kompozytorska, jak na warunki obozu koncentracyjnego. W uratowanej twórczości Viktora Ullmanna w sposób imponujący manifestuje się jego nieugięta wola życia i nadzieja, że godność człowieka w ostatecznym rozrachunku będzie silniejsza, niż wszelkie próby jej zdeptania.

Siedem sonat fortepianowych napisał w latach 1936–1944. Należą one do najwybitniejszych utworów tego gatunku w muzyce XX w. Ostatnie na płycie *Wariacje* w swoim pierwszym wcieleniu ujrzały światło dzienne w 1929 r. a *Siódma sonata fortepianowa* powstała zaledwie na kilka tygodni przed wysłaniem do Auschwitz.

Sonaty fortepianowe pokazują bardzo indywidualny styl kompozytora oparty zarówno na tradycyjnym systemie tonalnym i dodekafonicznym osiągnięciem Schönberga. Pierwsze cztery sonaty powstały w Pradze i są kolejno hołdem złożonym wielkim kompozytorom Mahlerowi, Janaczkowi, Mozartowi i Bartókowi. Trzy ostatnie sonaty napisał już w obozie w Terezynie. W *Sonacie fortepianowej nr 7* szczególną uwagę zwraca ostatnia część: kompozytor cytuje w niej pieśń hebrajską, a następnie wykorzystując podobieństwo melodyczne wprowadza motyw znanej czeskiej pieśni patriotycznej. W manuskrypcie *Sonaty* odnaleziono po wojnie oznaczenia instrumentów orkiestrowych, co su-

geruje, że kompozytor planował utwór zinstrumentować i nadać mu formę symfonii.

Wykonanie francuskiego pianisty jest przepiękne, bogate muzycznie i emocjonalnie. Christophe Sirodeau odnajduje w tej muzyce niezwykle świat Viktora Ullmanna, któremu przyszło tworzyć zarówno w depresji, jak i w czasie obozowych represji. Wszystkie motywy, emocje podawane są w wywarzony sposób. Dźwięk fortepianu jest mocny, intensywny. W wolnych częściach pełen ciepła i śpiewności. W częściach szybkich jawi się niczym wulkan pełen sił witalnych. Wartością tych kompozycji jest sama muzyka, a nie okoliczności jej powstania. Choć trudno się od nich oderwać i oddać się muzyce bez reszty. Chyba potrzeba więcej czasu i dystansu, choć o takowy w przypadku takiej tragedii jest bardzo trudno.

Muzyka fortepianowa Viktora Ullmanna broni się znakomicie, a jej wykonanie potwierdza jej wielką wartość.

Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

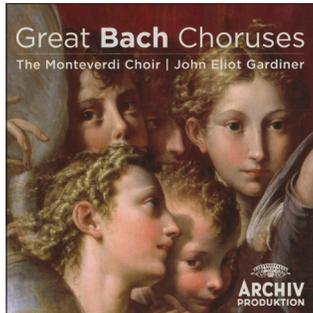


Viktor Ullmann

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

Znane chóry

The Monteverdi Choir • John Eliot Gardiner, dyrygent

Archiv Produktion 479 1274 • w. 2013, n. 1985-1992 • 75'51"

Muzyka21
płyta miesiąca

Właśnie ukazał się, nakładem wytwórni Deutsche Grammophon, 30-płytowy album *The John Eliot Gardiner Collection* poświęcony nagraniu Gardinera i jego fenomenalnego Chóru Monteverdigo. Równolegle Archiv (pierwotnie wytwórnia ta była nieśmiałym oddziałem DG) wydała płytę *Great Bach Choruses*, na której znalazły się fragmenty chóralne z najśłynniejszych i najdoskonalszych rejestracji Bachowskich Gardinera. Są to, rzecz jasna, nagrania wcześniejsze, z lat 1985–1992, różne od tych najnowszych, utwalonych dla Soli Deo Gloria.

Cztery otwierające ścieżki to chóry z Bachowskich kantat: tej pierwszej, epokowej edycji Gardinera. Znalazły się tu fragmenty BWV: 36, 62, 140 oraz 147. Dodatkowo, jeden z dalszych punktów programu zawiera całą grupę z *Actus tragicus* BWV 106. Już dla samego Monteverdi Choir warto posłuchać omawianej płyty, jeszcze lepiej sięgnąć jednak po kompletne nagrania kantat. I soliści wybrani wówczas przez Gardinera mają bowiem niecodzienne zalety, by wskazać chociażby zmarłego niedawno Anthony'ego Rolfe-Johnsona, młodego Michaela Chance'a, czy Nancy Argentę w jej najlepszych latach.

Dalej słyszymy początkowe *Jauchzet, frohlocket* z *Oratorium na Boże Narodzenie*. Ten radosny chór uzyskuje idealnych

odtwórców w Monteverdi Choir i zespole instrumentalnym English Baroque Soloists, prowadzonych przez Johna Eliota Gardinera. Jest to wykonanie pełne przejęcia, znakomicie oddające odświętny charakter muzyki.

Bachowska *Wielka Msza h-moll* zarejestrowana przez Gardinera w roku 1985 należy do kultowych nagrań tego dzieła, zachowujących bardziej kameralny niż potężno-uroczysty nastrój. Aprzy tym, jakąż mamy tutaj wielość solistów! Omawiany album przynosi dwa fragmenty dzieła: chóry *Sanctus* oraz *Osanna*.

Bachowskie nagrania Gardinera często zestawiane są z kreacjami Philippe'a Herreweghe'a – innego wielkiego interpretatora arcydzieł sakralnych lipskiego kantora. Tego drugiego cenimy przede wszystkim za cudowny mistycyzm, perfekcję; drugi wydaje się w większym stopniu udratyzowany, ale też chyba bardziej wszechstronny. Nie pamiętam, który z nich w jednym z wywiadów określił motety Bacha jako najważniejszą część jego twórczości, faktem jednak jest, iż jedną z najcenniejszych pereł omawianej płyty stanowi utwalony przez Gardinera Motet *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118b.

Kolejnym punktem programu są dwa chóry: początkowy i finałowy z *Pasji według św. Mateusza*. To także jedno z najcenniejszych nagrań tego dzieła i ważne dokonanie w karierze Gardinera! Ale zamykający album krótki wybór fragmentów z *Pasji według św. Jana*, to przedstawienie, w moim przekonaniu, najwybitniejszego nagrania tego arcydzieła. A możliwość usłyszenia Anthony'ego Rolfe-Johnsona w partii Ewangelisty jeszcze bardziej przemawia na korzyść płyty i wyboru, jakiego tutaj dokonano. Bez wahania przyznaję jej najwyższą notę, otrzymujemy tu bowiem przekrój nagrań, które zapisały się jako jedne z najgenialniejszych w całej bogatej Bachowskiej fonografii.

Łukasz Kaczmarek

OSVALDAS BALAKAUSKAS
Retrospective

David Geringas, wiolonczela; Jасhа Nemtsov, fortepian; Peteras Geniušas, fortepian; Vladimir Tarasov, perkusja • Vogler Quartett; Gaida Ensemble • Robertas Šervenikas, dyrygent

Profil PH14004 • w. 2013

☆☆☆☆

Tytuł płyty może być – przy najmniej na pierwszy rzut oka – nieco mylący. Nie jest to bowiem retrospektywa litewskiego kompozytora, Osvaldasa Balakauskasa, a jedynie nawiązanie do jednej z opublikowanych tu kompozycji. Inna sprawa, że w zbiorze znajdziemy zarówno dokonania z początku lat 70., jak i sprzed zaledwie kilku lat. Wspólnym mianownikiem jest wiolonczela, pełniąca w każdym z nich kluczową rolę – jej partie wykonał znakomity muzyk, David Geringas.

Osvaldas Balakauskas (1937) jest jednym z najbardziej znanych litewskich kompozytorów współczesnych, co oczywiście nie oznacza, że jest jakoś szczególnie popularny w naszym kraju. Jego dorobek wypełniają przede wszystkim utwory instrumentalne, w tym pięć symfonii, dzieła kameralne, solowe – podejmował także działania angażujące środki elektroakustyczne, choć to raczej margines jego aktywności twórczej. Jako ciekawostkę można dodać, że w latach 1992–1994 pełnił funkcję ambasadora Litwy na Francję, Hiszpanię i Portugalię (siedzibą ambasady był Paryż).

Balakauskas wypracował własny język muzyczny i technikę, którą nazwał „dodekatoniczną” (to nie błąd drukarski). Jej znakiem rozpoznawczym są ściśle reguły serialne i poszukiwanie w ich ramach nowych zestawień kolorystycznych, z jednoczesnym trzymaniem się pewnych zasad odnośnie konstrukcji rytmicznej utworów. W przypadku kompozytorów wywodzących się z dawnych krajów Związku Radzieckiego, w tamtym systemie wykształconych, zawsze mamy do czynienia z interesującym

zjawiskiem – musimy pamiętać, że (w przeciwieństwie do Polski) ci artyści byli praktycznie odizolowani od zachodniej sztuki, nowych trendów itd. Ich twórczość była więc poniekąd zamkniętym światem, nie zawsze nadążającym za tym, co działo się poza żelazną kurtyną.

Bétsafta 2 (2009) na wiolonczelę, dwoje skrzypiec i fortepian jest dobrym przykładem estetyki, jaka najbardziej pociąga kompozytora w ostatnich latach. Partie fortepianu tworzą ściśle zaplanowany akompaniament dla solowych popisów wiolonczeli, reprezentującej nam bardzo szerokie spektrum barw. Skrzypce niejako wypełniają puste miejsca, doskonale lokując się w misternej konstrukcji partii instrumentu wiodącego.

Retrospective II (1994) ogranicza skład do wiolonczeli i fortepianu, znów z wyraźnym naciskiem na ten pierwszy instrument. Jego solo zresztą stanowi wstęp do całej kompozycji, której akcja rozwija się raczej spokojnie, bez zbędnych uniesień. Mimo wszystko jednak mamy do czynienia z utworem bardzo trudnym technicznie, wręcz wirtuozerskim i wymagającym najwyższego stopnia porozumienia między wykonawcami.

Ludus modorum (1972), trzyczęściowa i zarazem jedna z dwóch najstarszych kompozycji, angażuje największy skład – duży zespół towarzyszący soliście, grającemu na elektrycznie wzmocnionej i dodatkowo przetworzonej wiolonczeli. Ten kontrast, między naturalną barwą zespołu i wyraźnie modyfikowaną instrumentu solowego, tworzy bardzo interesującą całość. Z dołączonej do płyty noty dowiadujemy się, że premierowe wykonanie wzbudziło spore zamieszanie wśród publiczności i krytyków, głównie ze względu na „odrealnione” brzmienie wiolonczeli. Nie wiem niestety, gdzie owo prawykonanie się odbyło, ale zapewne na rodzimej scenie, bo tego typu zabiegi były już wówczas powszechnie znane w światowej muzyce.

Dal vento (1999) na wiolonczelę i fortepian to kolejny przykład delikatnej i oszczędnie skonstruowanej formy, z kunsztowną partią solową i bardzo precyzyjnie zaplanowanym akompaniamentem.

Bop-art (1972) – znów na wiolonczelę i fortepian, ale w nowej wersji z 1995 r. i z dodatkową partią perkusji – to przykład fascynacji kompozytora muzyką jazzową. Powiedzmy sobie szczerze, w tamtym czasie i tamtym miejscu nie były to najbardziej pożądane wpływy... Utwór ma chwilami formę nieco luźniejszej i żartobliwej stylizacji, w której kompozytor zezwala muzykom na rzecz (w swoim śmiecie) niesłychaną – odrobinę improwizacji. Efekt wydaje się raczej niezobowiązującym eksperymentem, trochę niepasującym do reszty repertuaru, ale przynajmniej ujawniającym nam inne oblicze kompozytora.

Na słowa uznania zasługuje niewątpliwie gra Davida Geringasa, zapewne wiernie oddającego zamierzenia autora utworów. Oceniając z perspektywy omawianej płyty, Osvaldas Balakauskas jawi się jako bardzo kompetentny kompozytor, o ukształtowanym języku i solidnym warsztacie. Nie jest jednak postacią, która dokonywała w muzyce przełomowych zmian, czy też stawiała kamienie milowe nowej muzyki. Tym niemniej warto poznać jego twórczość, tym bardziej, że o nowej muzyce litewskiej wiemy raczej niewiele.

Dariusz Mazurowski

ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 4

Philharmonia Orchestra • Gerd Schaller, dyrygent

Profil PH13049 • w. 2013 • 60'11"

☆☆☆

Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygać, czy przeróbki, nowe wersje i ulepszenia, jakie do swych dzieł wprowadzał wraz z upływającym czasem Anton Bruckner były świadectwem jego wysokich wymagań względem siebie, niepewności, czy uległości wobec „życzliwych” sugestii otoczenia. Faktem jest, że z bogatej spuścizny symfonicznej tylko trzy:

V B-dur, VI A-dur i VII E-dur nie zostały poprawione.

Prace nad *IV Symfonią Es-dur* zwaną *Romantyczną* rozpoczął Bruckner 2 stycznia 1874 r., by zakończyć je jedenaście miesięcy później, wieczorem 22 listopada około wpół do dziewiątej. W pierwszej wersji dzieło trwało tylko cztery lata, gdyż w 1878 r. wróciło na warsztat twórczy. Najistotniejsze zmiany w porównaniu do pierwowzoru dotyczyły części trzeciej i czwartej. Mówiąc dokładnie, ustępy te zostały zastąpione nowymi: *Jagd-Scherzo* i finałem – *Volksfest*. Kolejnej rewizji utworu dokonał Bruckner dwa lata później. Tym razem kompozytor zdecydował się na wymianę ostatniego ogniwa symfonii. Niniejsze nagranie opiera się na edycji przygotowanej przez profesora Williama Carragana.

W interpretacji muzyków Philharmonie Festiva pod batutą Gerda Schallera *IV Symfonia* rozwija się niespiesznie, ospale, a momentami nawet ociężale. Gry zespołu nie cechuje pasja, czy zapamiętanie się. Postawę instrumentalistów określić można raczej mianem zachowawczej, co zdecydowanie obniża temperaturę wykonania. Słuchając utworu odczuwa się emocjonalny niedosyt. To prawda, że nadmierne eksponowanie kontrastów może skutkować dezintegracją formalną, ale ich niwelacja odbiera muzyce dramaturgię i nieuchronnie prowadzi do monotonii. Trudno zarzucić dyrygentowi i instrumentalistom brak porozumienia, ale słuchając *Symfonii Romantycznej* odnosi się wrażenie, że nie w pełni zrozumieli oni kompozytorski zamiar Brucknera.

Przytoczone powyżej zarzuty tracą swoją zasadność, gdy z głośników brzmi trzecie ogniwo *IV Symfonii*. Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że zostało ono zaprojektowane na tyle dobrze, że trudno zagrać je nieatrakcyjnie. Teresa Chylińska *Scherzo* z *Symfonii Romantycznej* nazywa „jednym z najszcześliwiej pomyślanych i zrealizowanych utworów Brucknera”. Niezależnie jednak, w jaki sposób zdecydujemy się je opisywać, trzeba przyznać, że w trakcie wykonania części trzeciej pojawił się ten „błysk”,

który sprawia, że interpretacja może się podobać. *Scherzo: Bewegt* ujawnia pełnię możliwości, jakie drzemią w orkiestrze. Na podstawie jakości wykonania trzeciego ogniwa można stawiać tezę o dużym potencjale, którym dysponuje Philharmonie Festiva. Potencjale, który, niestety, nie został w pełni wykorzystany w czasie nagrania całej *IV Symfonii Es-dur* Antona Brucknera.

Realizacja *Symfonii Romantycznej* przez instrumentalistów Philharmonie Festiva pod dyktando Gerda Schallera nie należy do najbardziej udanych. Na usprawiedliwienie można powiedzieć, że jest to stosunkowo młody zespół, działający od 2008 r. Miejmy nadzieję, że kolejne realizacje i publikacje z utworami klasycznymi, romantycznymi lub współczesnymi będą bardziej wciągające dramaturgicznie, ujmujące dramatycznie i zagrane z rozmachem.

Romana Zaitz



ANTONI DWORZAK

Koncert wiolonczelowy i miniatury

Alisa Weilerstein, wiolonczela; Anna Polonsky, fortepian • Czech Philharmonic Orchestra • Jiri Belohlavek, dyrygent

Decca 478 5705 • w. 2014, n. 2014 • 67'10"

☆☆☆☆

Obwołana sensacją i nadzieją współczesnej wiolonczeli, młoda Amerykanka Alisa Weilerstein, po doskonale przyjętej płycie z *Koncertami* Edwarda Elgara i Elliota Cartera, sięga teraz po repertuar czeski z opus magnum literatury przeznaczonej na ten instrument – *Koncertem h-moll* op. 104 Dworzaka. Najnowszy krążek wytwórni Decca uzupełniają miniatury z udziałem fortepianu: transkrypcje pieśni, *VIII Taniec słowiański g-moll* op. 46 nr 8, oraz *Rondo g-moll* op. 94 i *Spokój lasu*

op. 68 nr 5. Artystce towarzyszy Anna Polonsky oraz Orkiestra Filharmonii Czeskiej, którą prowadzi jej aktualny dyrektor, Jiří Bělohlávek.

Doceniam odwagę młodej wirtuozki zmierzania się z dziełkami wcześniejszych nagrań *Koncertu h-moll*, jak również wypełnienia całego albumu nieśmiertelną muzyką autora *Rusalki*, co w kontekście obchodzonego u naszych południowych sąsiadów Roku Muzyki Czeskiej (setna urodzin wielkiego dyrygenta, Rafaela Kubelika, sto dziesięć lat od śmierci Dworzaka) zasługuje na uwagę. Zapoznawszy się jednak z całością przedsięwzięcia, nie potrafię znaleźć bezwzruszającego zachwyty i trudno mi pisać peany na cześć artystki. Istotnie, ma bezsprzecznie wielki talent muzyczny i należy śledzić jej działalność koncertową oraz fonograficzną z wielką uwagą, lecz opinie, jakoby omawiana kreacja miała być najlepszą spośród wszystkich istniejących wersji op.104, a jej wykonawczynie czołową wiolonczelistką naszych czasów, jest zdecydowanie przesadzona, by nie powiedzieć śmieszna. Owszem, bardzo podoba mi się styl gry Weilerstein, niezwykle zaangażowany emocjonalnie, idealnie łączący wielkie pokłady dramatyzmu, liryzmu i śpiewności, cechujące genialną partyturę czeskiego mistrza. Nie ma mowy o produkcji rutynowej, artystka wzuwa się w muzykę, żyje nią i przekazuje swoje uczucia odbiorcy – to wielka zaleta jej kreacji, efektywnej pod względem technicznym, warsztatowym. Zachwyca mnie towarzyszenie Orkiestry Czeskiej Filharmonii, wspaniale brzmiące instrumenty dęte – chluba owej formacji, co zauważają światowi dyrygenci, występujący z nią gościnnie – jak pięknie na przykład brzmi drugi temat pierwszej części, podany przez róg i klawety, z jaką pasją i zrozumieniem grają muzycy doskonale im znany utwór, jak bardzo po czesku brzmi *Koncert h-moll* w całości, niezwykle przekonująco. Wybór czołowego praskiego zespołu był świetnym posunięciem. Kreacja jest żywa, dynamiczna, przekonująca, aczkolwiek nie do końca zupełnie zgodna w zakresie porozumienia

dyrygenta i solistki w sprawie agogiki. Młoda Amerykanka wydaje się być niekiedy nieco skrepowana wyważonymi tempami, jej temperament daje o sobie znać poprzez pragnienie „wyrwania się” i „podkręcenia” narracji. Mimo to całość obfituje w wiele interesujących detali, zarówno w jej partii, jak i orkiestry.

Niestety, ich balans w nagraniu jest poważnie naruszony na korzyść solistki, która momentami zbyt głośnym dźwiękiem zagłusza pozostałe instrumenty (pierwsze wejście solo). Podobne wrażenie dominacji miałem w przypadku kompozycji z udziałem fortepianu. Grająca na nim Anna Polonsky wydaje się być nieco ukryta w cieniu, produkując brzmienia piękne, ale dość delikatne, nawet wtedy, kiedy sam kompozytor i natura danego dzieła każą popuścić wodze fantazji – żywiołowy, dynamiczny *VIII Taniec słowiański* nie wywiera tu na mnie dobrego wrażenia za sprawą powyższej wady technicznej nagrania oraz przegonionych temp i samego opracowania na wiolonczelę i fortepian, preferującego niższe, nosowe i mało zwrotne dźwięki tej pierwszej. Pozostałe kompozycje, liryczne, utrzymane w wolnym tempie, ujmują za to pięknem melodyki, śpiewnością tonu i stworzeniem właściwego nastroju. Szkoda, że wiolonczelistka nie zdecydowała się nagrać orkiestrowej wersji *Ronda g-moll* oraz *Spokoju lasu*, tak jak uczynił to na swojej ostatniej płycie w barwach wytwórni Harmonia Mundi Jean-Guihen Queyras, notabene z udziałem tego samego dyrygenta. Na marginesie warto dodać, że wytwórnia Decca wypuściła z początkiem czerwca komplet symfonii oraz koncertów Dworzaka, które nagrał Jiří Bělohlávek ze swoim zespołem.

Prezentowana produkcja niewątpliwie świadczy o wielkim potencjale artystycznym młodej, zdolnej wiolonczelistki i z pewnością za jego sprawą Alice Weilerstein zdobędzie kolejne rzesze fanów. Doceniam zalety omawianego albumu w warstwie koncepcji czy interpretacji, lecz nie sposób przeoczyć pewnych niedostatków natury technicznej oraz repertuarowej. Warto jednak z płytą londyńskiej firmy się

zapoznać – wspaniała muzyka, choć może nie brzmi tu najlepiej w swym bogactwie, jest nadal piękna i porywająca.

Paweł Chmielowski



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Arie: Quercia annosa sull'erte pendici z Antigona, lo veggo in lontananza i Bel piacer saria d'un core z Semiramide riconosciuta, Non hai cor per un'impresa z Ipermestra, Se povero il ruscello z Ezio, Qual ira intempestiva... i Oggi per me non sudi z La contesa de'numi, Son lungi e non mi brami z Le Cinesi, Cruelle, non, jamais Iphigénie en Aulide, J'ai perdu Eurydice z Orphée et Eurydice, Je chérirai, jusqu'au trépas z La rencontre imprévue

Daniel Behle, tenor • Armonia Atenea • George Petrou, dyrygent
 Decca 0289 478 6758 • w. 2014, n. 2013 • 63'55"
 ★★★★★

Świętowana na świecie 300. rocznica urodzin Christopa Willibalda Glucka zachęca do wydawania nowych płyt z jego utworami. Tak jest i tym razem: Tenor Daniel Behle oraz grecka orkiestra Armonia Atenea pod dyktando George'a Petrou nagrali recital arii z jego oper. Program płyty ułożono, by zaprezentować arie z jego mniej znanych oper, przy tym jest kilka premier światowych, choć jest i hit z *Orfeusza i Eurydyki*. Poznajemy różnorodność stylistyczną oper Glucka i uzyskujemy przekonanie, że dzieła mniej znane czy zapomniane absolutnie zasługują na przypomnienie.

Daniel Behle zadebiutował w katalogu Decca partnerując genialnej Cecilii Bartoli na płycie z muzyką Agostino Steffanigo. Śpiewał m.in. w *Stabat Mater*. Dziś słuchamy jego całej płyty.

Trzeba dodać, że tenor ma już w swoim dorobku kilka udanych płyt w małych firmach. Dobrze, że zrezygnował ze składanki kilku twórców na rzecz jednego kompozytora. Otrzymaliśmy w sumie arie z 10 oper Glucka, w tym aż 4 światowe premiery fonograficzne.

Przedstawione na płycie arie pochodzą z pierwszych oper Glucka, takich jak *Ipermestra* (opisana kiedyś z pogardą przez Metastasia jako „nieszczęśliwa”), *Le Cinesi* do libretta owego Metastasia. Jest też jego najsłynniejsza opera komiczna *La rencontre imprévue*, a także jego późne utwory takie jak *Iphigénie en Aulide* i *Armide*. Te arie dowodzą ogromnego talentu kompozytora, który z łatwością poruszał się w wielu gatunkach, a zarazem wymagały od wykonawcy znakomitego opanowania różnych technik XVIII-wiecznych szkół francuskiej i włoskiej. W operach seria okresu przed Gluckiem tenorzy występowali w rolach drugoplanowych, ale w czasach kompozytora ich znaczenie wzrosło. Przykładem może być Angelo Maria Amorevoli, który zyskał sławę dzięki roli Marte'a w *Semiramide riconosciuta*. Kompozytor mógł liczyć na obecność najwybitniejszego tenora, absolutnego boga opery, Josepha Legrosa w swoich licznych paryskich spektaklach. Legros był sławny ze względu na siłę głosu i jego tessiturę. Niestety był słabym aktorem, któremu pod koniec kariery przeszkadzała tusza.

Głos Daniela Behle'a zachwyca wyrównanym brzmieniem we wszystkich rejestrach i umiejętnością subtelnej przekazania całej palety uczuć. Czaruje głębią w dole skali, ma piękną, wyrównaną górę. Jego głos jest zwinny, a przy tym jasny, soczysty w środku skali. Nie ulega wokalnej egzaltacji, ale jest bardzo stonowany, a przy tym bardzo prawdziwy w budowaniu emocji w każdej z arii.

Orkiestra Armonia Atenea prowadzona przez George'a Petrou, staje się jedną z najbardziej cenionych orkiestr barokowych Europy. Gra tu świetnie, jest niczym bystry górski potok, pełna energii i siły w częściach szybkich, a w wolnych czaruje kolorem, brzmieniem, intensywnością emocji.

W sumie to płyta, której atutami są wspaniała muzyka, ambitny pełny debiut Daniela Behle'a w Decce, porywające wykonanie. Warto poznać tę płytę!

Arkadiusz Jędrasik



GERJERY FRYDERYK HANDELL
Orlando, HWV 31
 Bejun Mehta (*Orlando*), Sophie Karthäuser (*Angelica*), Kristina Hammarström (*Medora*), Sunhae Im (*Dorinda*), Konstantin Wolff (*Zoroastro*) • B'Rock Orkiestra Ghent • René Jacobs, dyrygent
 Archiv Produktion 479 2199 • w. 2014, n. 2013 • 160'02"
 ★★★★★

Moda na opery Jerzego Fryderyka Haendla trwa w najlepszej formie. Właśnie pojawiło się najnowsze nagranie *Orlanda*, jednej z trzech najpiękniejszych oper niemieckiego kompozytora. Dwie pozostałe to *Alcina* i *Ariodante*. René Jacobs (gościennie w Archiv Produktion) zgromadził w tej realizacji swoich ulubionych solistów, tutaj gwiazdą w partii tytułowej jest kontratenor Bejun Mehta. Efekt ich współpracy jest znakomity.

Orlanda Haendla skomponował dla legendarnego kastrata Senesina, na premierze obok niego wystąpili najlepsi z najlepszych tamtych czasów: Anna Maria Strada del Po, Celeste Gismondi, Francesca Bertolli i Antonio Montagnana. Dyskografia *Orlanda* nie jest zbyt obfita, choć to dzieło niezwykle, przepelnione dramatyzmem z prawdziwym emocjonalnym uniesieniem, sceniczny i teatralny majstersztyk. Kompozytor fantastycznie prowadzi postacie, ukazuje intrygę, obrazuje muzyką uczucia. Jest tu wszystko co potrzebne, by opera się podobała. A gdy dodamy do tego utalentowanych artystów, to sukces murowany. I z taką realizacją mamy do czynienia.

Chyba nikt inny w operach Haendla nie umie wyeksponować całego ich bogactwa jak właśnie René Jacobs. Co prawda dostał ostatnio cięgi za poprawianie partytur Mozarta i dziwaczenie w tempach, ale tu idzie drogą wyznaczoną przez Haendla. Wyśmienicie prowadzi śpiewaków i orkiestrę. Króluje w tym nagraniu muzyka! Choć może, w niektórych miejscach, maszyneria teatralna sprzed lat: szmery, burze, grzmoty, wiatr, śpiew ptaków męczą, szczególnie w recytatywach, ale z drugiej strony dodają akcji dramatycznej potęgę. Pewną dyskusję wśród specjalistów wywołają użyte w continuo instrumenty, ale z drugiej strony dodanie harfy i organów może być historycznie niepoprawne, jednak wyostża dramaturgię dzieła, dodając mu swoistego pazura.

René Jacobs przepięknie prowadzi B'Rock Orkiestrę. Idealnie wywarzone tempa zjawiskowo wręcz pozwalają śpiewakom błyszczeć wokalnie. A współpraca dyrygenta i solistów może być doskonałą szkołą poszanowania muzyki i głosu ludzkiego, szczególnie dla wielu współczesnych dyrygentów (spod znaku szybko i głośno). Jacobs cały nacisk kładzie, by odkryć w partyturze muzyczną i dramatyczną witalność.

Zoroastro to jedna z najlepszych ról basowych Haendla, tu świetnie odnalazł się bas-baryton Konstantin Wolff. Przepięknie i bogato oddaje wrodzoną godność bohatera. Szczególnie zapadły w pamięć dwie arie: *Lascia amor e siegui marte* z I aktu oraz *Tra caligini profunde* z II aktu. Jest w nich wspaniały, wręcz brawurowy. Mezzosopran Kristina Hammarström to jedna z najlepszych wokalistek Haendlowskich naszych czasów. Jej Medoro jest wspaniały, choć można i więcej superlatyw pisać. Ciemna barwa jej głosu, znakomita artykulacja, giętkość i sprawność techniczna są na najwyższym poziomie. Jest bardziej wiarygodna w kreacji męskiego charakteru niż wielu współczesnych kontratenorów. Kaskady koloratur czy fragmenty liryczne to popis bezkompromisowości i przepięknej elegancji. Obok Mehty to najlepszy głos nagrania. Sopran Sunhae Im jest

częstym uczestnikiem projektów nagraniowych Jacobsa. I tutaj też jej głos jest znakomity. Preferuje skupienie, proste piękno, które jest bardzo poruszające. Charyzmatyczna, władczą Angelica to rola sopranu Sophie Karthäuser, która w swojej partii bryluje fantastycznie.

Tytułowy Orlando, którego kreuje kontratenor Bejun Mehta jest bardzo autentyczny, z uwagą, oddaniem przemierza wszelkie zawilości roli, które Haendel pisał dla Senesinal jest wspaniały. Pierwszą cavatinę *Stimolato dalla gloria* śpiewa urzekająco. W ostatniej arii *Vaghe pupille non piangete* tak cudownie kontroluje oddech, że tworzy wokalny brylant, cudowny piękny śpiew! Oczywiście nie brakuje w jego głosie wirtuozerii, energii, witalności. Potrafi z niebywałą zaangażowaniem oddać cały smutek, tragedię głównego bohatera, jego szaleństwo. Jest bardzo wzruszający, a głębia portretowania postaci jest wręcz genialna! To jeden z najlepszych kontratenorów naszych czasów. Potrafi prawdziwie wejść w rolę, a wszystko w służbie muzyki, nie dla popisu, ale dla prawdy zawartej w partyturze. Idealnie Bejun Mehta wszedł w rolę Orlanda.

Orlando jest wielką operą, jedną z lepszych, oby częściej trafiała na scenę i płyty. Atutami tej realizacji są znakomity kwintet śpiewaków, bardzo dobra orkiestra. A nad wszystkim czuwał, bodaj najbardziej prowokujący do myślenia dyrygent, specjalista w repertuarze barokowym, który uwielbia to co robi. Nowe nagranie *Orlanda* zaskakuje i zadziwia, gdyż René Jacobs oferuje unikalne spojrzenie na jedną z najbardziej intrygujących oper XVIII w. Śmiało można się zapoznać z jego punktem widzenia, jest bardzo atrakcyjny!

Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

JERZY FRYDERYK HAENDEL
Water Music

Hanoversche Hofkapelle

MDG 905 1826-6 • w. 2013 • SACD, 65'07"

★★★★

Haendel ma to szczęście, że mimo upływającego czasu jego



nazwisko jest rozpoznawalne i nieodmiennie kojarzy się z muzyką barokową na najwyższym poziomie. Miłośnicy opery, konserwy twórczości oratoryjnej zawdzięczają mu wiele. Wielbicieli i znawcy muzyki instrumentalnej pamiętają mu między innymi koncerty organowe, concerti grossi, czy dwa wspaniałe utwory okolicznościowe: *Water Music* i *Firework Music*.

Urokowi bogato zdobionej melodyki Haendla ulegli również artyści skupieni w Hanoversche Hofkapelle. Instrumentaliści pod przewodnictwem Anne Röhrig myśląc o wydaniu kolejnej płyty zdecydowali się na plenerową *Water Music* i jedno z concerti grossi. Choć tym razem zapadła decyzja o nagraniu dzieł Haendla, wybór nie był oczywisty. Działający od przeszło pięćdziesięciu lat zespół z jednakowym powodzeniem wykonuje bowiem muzykę wczesnego włoskiego baroku, utwory klasyków wiedeńskich, jak również Felixa Mendelssohna czy Johannes Brahmsa.

Water Music należy do grona tych dzieł, których geneza obrosła legendą, i których praktyka wykonawcza obfituje w wiele nieporozumień. Z powodu braku potwierzonego autografem Haendla zapisu nutowego nie było jasne, czy jest ona jednorazowym pomysłem – konsekwentnie zrealizowaną koncepcją – czy dziełem wtórnym w stosunku do powstających w różnym czasie i z różnych pobudek ogniwi. Wyobrażenie na temat oryginalnego zamysłu twórczego w odniesieniu do niej zacierały dodatkowo przekazy z różną liczbą i kolejnością epizodów tanecznych. W 2004 r. Terence Best trafiła na wiarygodne źródło datowane na 1718 r., które pozwoliło na jednoznaczne określenie następstwa części i ostatecznie ośmieszyciło usiłowania zmierzające do budowania

w oparciu o tańce z *Muzyki na wodzie* trzech suit: na róg (F-dur), na trąbkę (D-dur) i na flet (G-dur). Niniejsze nagranie wiernie podąża za ustaleniami Best.

Wyjątkowość *Water Music* polega między innymi na tym, że na jej gruncie udało się Haendlowi w doskonały sposób zespolić elementy taneczne z tym, co określibyśmy mianem „pomposo”. A wykonanie? Można by powiedzieć, że kolejne numery grane są żwawo, gdyby nie to, że poza wartkim nurtem rozwoju muzycznego cechuje je elegancja, finezja i lekkość, a więc cechy kojarzące się bardziej ze stylem dworskim niż rubaszną sielanką.

Powstanie dwunastu concerti grossi Haendla oznaczonych jako opus 6 datuje się na przełom lat trzydziestych i czterdziestych osiemnastego wieku. Jedenaste z nich, w tonacji A-dur, jest transkrypcją koncertu organowego HWV 296 i to ono znalazło się na omawianym nagraniu. *Concerto grosso* op. 6 nr 11 obejmuje: *Andante larghetto e staccato*, *Allegro*, *Largo e staccato*, *Andante*, *Allegro*, a w ich obrębie odniesienia do muzyki tanecznej, fuge, imitacje, efekty echa i ptasie tryle. Zgodnie z założeniem formy koncertującej instrumentalności Hanoversche Hofkapelle wykonując ten utwór współzawodniczą i współpracują, a efekt ich starań jest satysfakcjonujący. Ich interpretację określić można terminem: zdecydowana lub prowadzona pewną ręką, co nie znaczy, że nieprzystępna. Wszak kategorią nadrzędną dla całego dorobku twórczego Haendla była płynąca z muzyki przyjemność i jej szeroka dostępność.

Romana Zaitz

KARL JENKINS

Motety: I'll make music, Cantate Domino, Laudamus te, Benedictus, The Shepherd, Ave Maria, Ave verum corpus, Agnus Dei, Healing Light, Loccus iste, Pie Jesu, Exsultate, jubilate, God shall wipe away all tears, And the Mother did weep, Lullay, Peace, peace!, In paradisum, Dona nobis pacem, Nunc dimittis

Polyphony • Stephen Layton, dyrygent



Deutsche Grammophon 479 3232 • w. 2014, n. 2014
★★★★★

Brytyjczyk Karl Jenkins świętuje w tym roku podwójny jubileusz: 70. urodziny i 50-lecie kariery artystycznej. Należy do grona nielicznych współczesnych twórców muzyki poważnej, którzy mogą się pochwalić milionowymi nakładami płyt ze swoją muzyką. Takie sukcesy komercyjne osiągnęły wydane na płytach m.in. *Adiemus* czy *Requiem*. W naszym kraju taki sukces był udziałem Henryka Mikołaja Góreckiego i jego *III Symfonii Pieśni żałobnych*.

Motety Karla Jenkinsa to intymny album z przepięknymi, wpadającymi w ucho utworami a cappella. Wiele z nich to wspaniałe nowe chóralne adaptacje wcześniejszych kompozycji, przysłowiowych hitów. Znakiem firmowym Karla Jenkinsa jest piękna melodia, niezwykle klimat każdego utworu, a przy tym bardzo pomysłowe wykorzystanie ludzkiego głosu. Nagranych na płytę miniatur wokalnych słucha się bardzo dobrze, są bardzo smakowite, zapadają w pamięć. Aura całej płyty powoduje jeden skutek – pobudza pragnienie powtórzonego słuchania! W muzyce współczesnej taki stan rzeczy to niestety rzadkość. Przeważnie współcześni twórcy robią wszystko, by obrzydzić odbiór swojej muzyki. Piszą dzieła pierwszego i ostatniego wykonania, szczególnie, gdy zaczynają zbyt eksperymentować!

Każdy z utworów to potencjalny przebój. Karl Jenkins potrafi bardzo mocno swoją muzyką przyciągnąć uwagę, a przy tym cieszymy się z obcowania z utworami bardzo emocjonalnymi, melodyjnymi, bogatymi rytmicznie. Jest jednym z najczęściej wykonywanych współczesnych kompozytorów. Jego

muzyka na chór a cappella jest bardzo intymna, emocjonalna, a przy tym nacechowana ogromną prostotą i spora dawką mistycyzmu.

Nie bez znaczenia jest samo wykonanie powierzone kameralnemu chórowi Polifonia, którym dyryguje Stephen Layton. Chór ten zbiera za swoje wykonania świetne recenzje. Amerykańska i brytyjska prasa pisze o nich wprost: „to prawdopodobnie najlepszych chór kameralny na świecie”.

Wykonanie Polyphony pod kierunkiem Stephena Laytona to przykład dbałości o szczegóły, które tworzą piękną całość. Ładny dźwięk, czysta wymowa i artykulacja, soczyste brzmienie poszczególnych głosów, dyscyplina rytmiczna sprawiają, że muzyka Karla Jenkinsa jest zjawiskowa i efektowna. Polecam tę płytę! Warto po nią sięgnąć.

Arkadiusz Jędrasik

Różne

CYPRIEN KATSARIS LIVE

S. Rachmaninow – III Koncert fortepianowy d-moll op.30 • F. Chopin – Polonez fis-moll op.44 • J. Leduc – Koncert fortepianowy op.31

Cyprien Katsaris, fortepian • Narodowa Orkiestra Belgijska • Rene Defossez, dyrygent

Piano 21 P21 047-A • w. 2013, n. 1972 • 70'34"

★★★★★

Chociaż prezentowane nagrania zostały utrwalone ponad 40 lat temu, mało kto je zna, czy nawet cokolwiek o nich słyszał. Ich autor, znakomity pianista Cyprien Katsaris, uzyskawszy do nich prawa, mając już swoją własną wytwórnię płytową, postanowił je wydać. I oto otrzymujemy cenne zapisy 21-letniego artysty startującego w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Królowej Elżbiety Belgijskiej, który podczas finałowych przesłuchań wykonał trzy nagrane na płycie utwory. W jury owego konkursu znalazły się największe pianistyczne znakomitości: Guido Agosti, Alexander Brailovsky, Annie Fischer, Leon Fleisher, Emil Gilels, Eugene Istomin, Wiktor

Mierzanow, czy Vlado Perlemuter. Mimo to, decyzja jaka zapadła, dla niektórych artystów była mocno krzywdząca, największym przegrany był zaś... Cyprien Katsaris, któremu przypadła w udziale zaledwie 9 nagroda. Warto przypomnieć, że na drugiej pozycji uplasował się wówczas Jeffrey Swan, 7 miejsce przypadło zaś w udziale Emanuelowi Axowi. Konkurs wygrał wówczas Walerij Afanassiew, co jednak w największej mierze podyktowane było postawą Emila Gilelsa, o czym pisze Katsaris. Tak, czy inaczej, niekwestionowanym faworytem publiczności był właśnie Cyprien Katsaris. Po wysłuchaniu omawianej płyty trudno się temu dziwić. Być może artysta wykonuje *III Koncert* Rachmaninowa w sposób mało rosyjski, raczej lirycznie, absolutnie nie nadużywając prawego pedału, klarownym i dość „chudym dźwiękiem”, przy tym może trochę jednopłaszczyznowym. Sporo nutek spada pod fortepian, pojawiają się nieczystości (zwłaszcza w trzeciej części), niemniej interpretacja zawiera w sobie tyle artyzmu, a w finale po prostu brawury w najlepszym stylu i sprawia tak efektowne wrażenie, że nie sposób przejść obok niej obojętnie. Być może nie jest pierwszym wyborem: nie oddałbym za nią nagrań Rachmaninowa, Horowitza, czy Argerich, jednak nawet dla samej tylko trzeciej części dzieła, warto ją poznać! Swoboda i olbrzymie przekonanie ze strony pianisty, a przy tym fenomenalna wręcz współpraca Narodowej Orkiestry Belgijskiej pod dyrekcją Renego Defosseza, prowadzą do olśniewających rezultatów. *Polonez fis-moll* Chopina pod palcami Katsarisa jest liryczny i satysfakcjonuje, ciekawie słucha się też zapomnianego dziś *Koncertu* Leduca, skonstruowanego dość tradycyjnie, lecz brzmiącego bardzo XX-wiecznie. Otrzymujemy zatem pamiętkę interesującą i wartościową, po prostu świetną płytę!

Książeczka opatrzona została interesującymi tekstami zawierającymi bezcenne wspomnienia Katsarisa z tamtego Konkursu. Oby więcej takich produkcji!

Łukasz Kczmarek

EL DERWID (WITOLD LUTOSŁAWSKI)

Plamy na Słońcu

Cezary Duchnowski, fortepian i komputer; Agata Zubel, śpiew; Andrzej Bauer, wiolonczela

CD Accord ACD 192-2 • w. 2013 • 62'14"

★★★★★

Przed nami płyta, która śmiało mogłaby kandydować do miana największej niespodzianki minionego roku, choć te oryginalne i nowoczesne interpretacje piosenek Witolda Lutosławskiego były już znane wcześniej – przynajmniej pewnej części odbiorców.

Na płycie znalazło się 11 utworów, wybranych z 37, które kompozytor napisał (w latach 1956–1963) pod pseudonimem Derwid. Nieprzypadkowo zresztą unikał podania prawdziwego nazwiska. Pisał je wyłącznie w celach zarobkowych, niektóre zresztą stały się szlagierami tamtej epoki, mając do nich stosunek raczej ambiwalentny, by nie rzec niechętny. Ujawnienie prawdziwej tożsamości autora przyjęła źle, bo nie chciał być kojarzony z takim repertuarem.

Agata Zubel i Cezary Duchnowski (czyli ElettroVoce) połączyli siły z Andrzejem Bauerem, by tchnąć w leciwe już piosenki nowego ducha. Jeśli ktoś oczekiwałby wykonań bliskich oryginalnym, czeka go nie lada niespodzianka – bo *Plamy na Słońcu* są wszystkim, tylko nie tym właśnie. Na dobrą sprawę Derwid z pozycji samodzielnego autora (muzyki, bo teksty napisali inni) stał się raczej współautorem, tworząc wsadu, materiału źródłowego, który został poddany kreatywnej dekonstrukcji i posłużył jako punkt wyjścia dla... chwilami zupełnie nowej muzyki, choć umiejętnie (i jakże „modnie”) nawiązującej do przeszłości. Łączącej wysmakowane partie wokalne i instrumentalne z warstwą elektroakustyczną, pochodzącą z komputera.

Przy tym każdy z utworów został zaaranżowany, czy wręcz przerobiony w nieco inny sposób i w efekcie mamy do czynienia z intrygującym kolażem – obok siebie współistnieją komputerowe dźwięki typowe dla naszych czasów, tradycyjne rytmy taneczne i melodie (choć zazwyczaj mocno „pokręcone”), eksperymenty

dźwiękowe i traktowanie instrumentów (zwłaszcza wiolonczeli) w stylu typowym dla przełomu lat 50. i 60. (a więc okresu, gdy Lutosławski pisał owe piosenki), z lekka jazzujące partie fortepianu i wiele innych wątków. W *Czarownicy* pojawia się nawet rockowa drapieżność i łomocąca perkusja (szkoda, że jej brzmienia są raczej z grupy tych mocno już wyeksploatowanych, ale może to celowy zabieg), zresztą raptownie, acz zgrabnie ucięta i ustępująca miejsca spokojniejszemu finałowi. W *Dalekiej podróży* można się doszukać odległych skojarzeń z psychodelią późnych lat 60., czy jazz-rockiem pierwszej połowy następnej dekady. Nad wszystkim unosi się z lekka pastiszowa mgiełka, świadcząca o wysmakowanym poczuciu humoru wykonawców.

Odnoszę wrażenie, że twórcy (to chyba właściwe słowo) omawianego materiału sięgnęli również do znacznie poważniejszego dorobku Lutosławskiego, zrećtnie wplatając nawiązujące doń elementy – dzięki czemu czujemy, że Derwid i Lutosławski nie są sobie całkiem obcy. Choć przecież „ten drugi” z nich starał się raczej ukryć wszelkie związki...

Niezależnie od jakże intrygującej warstwy instrumentalnej, koniecznie trzeba podkreślić wyjątkowość interpretacji Agaty Zubel. Jej kunszt wokalny został już dawno udowodniony, także dzięki wykonaniom „poważniejszych” dokonań Lutosławskiego, ale trzeba przyznać, że opublikowane tu piosenki – i właśnie w takiej postaci – stanowiły poważne wyzwanie. Ogromna różnorodność stylistyczna, emocjonalna i konieczny dystans, poczucie humoru – wszystko to wymagało naprawdę dużej wyobraźni i doskonałego warsztatu. W efekcie mamy do czynienia nie tylko ze znakomitą wykonaniem, ale wręcz doskonałą kreacją aktorską. Głos podlega zresztą często transformacjom elektronicznym, które pozwalają dodawać koleje, zwielokrotnione warstwy.

Sama produkcja, realizacja dźwięku są także bardzo wysokiej próby, co przecież jest niezwykle ważne i pozwala cieszyć się odpowiednio brzmiącą muzyką.

Jeśli dodamy do tego staranną oprawę graficzną, otrzymamy naprawdę intrygujące wydawnictwo, którego odbiór znacznie wykracza poza grono zagorzałych sympatyków Lutosławskiego. Być może nawet część słuchaczy, zwłaszcza tych młodszych, zafascynowanych elektroniczną oprawą nieco już zapomnianych piosenek, sięgnie po właściwą twórczość Lutosławskiego.

Nie dowiemy się niestety jak sam kompozytor odebrałby tak radykalne zabiegi i zupełnie nowe spojrzenie na swój, raczej „niepoważny” epizod. Witold Lutosławski był jednak człowiekiem otwartym i zwykle bardzo pozytywnie przyjmował nowości w muzyce. Choć dziś mało się o tym mówi i pamięta, był wielkim zwolennikiem zastosowania elektroniki w muzyce – od początku otwarcie wspierał m.in. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia i żywo interesował się taką twórczością. Sam zresztą wyrażał chęć spróbowania sił w nowym gatunku, do czego jednak – niestety – nie doszło.

Rozumiem wymogi recenzji płytowych, choć zawsze odczuwam wewnętrzny opór przed przyznawaniem gwiazdek, różnicowaniem ocen. Tym razem mam z tym szczególny kłopot. Piosenki Derwida nie są arcydziełami XX w., bo nie miały nimi być już z założenia. Trio wykonawców także nie usiłuje nas przekonać, że nowe wersje przenoszą tę muzykę (muzyczkę ?) do innego świata – zresztą chwala im za to. Jednak to, co zaprezentowali na omawianej płycie, ma tak wielki urok i zostało zrobione z takim smakiem i wyczuciem, że ocena musi być wysoka.

Dariusz Mazurowski

ARTEFACTS

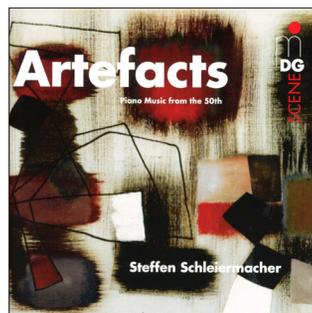
Piano Music from the 50th

Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1821-2 • w. 2013 • 76'02"

★★★★★

Patrząc z dzisiejszej perspektywy wiemy już, że lata 50. XX w. były okresem wyjątkowym – dokonywały się wówczas wielkie zmiany i kształtowało oblicze muzyki współczesnej – jakim



jest ono znane nam dzisiaj. Przy tym muzyka fortepianowa odegrała tu szczególnie istotną rolę. Fortepian jest bowiem bardzo plastycznym instrumentem, poddaje się preparacjom, jest stosunkowo dostępny i często wielu kompozytorów jest – przynajmniej poprawnymi – pianistami.

Sonata for Three Pianos Christiana Wolffa (z 1953 r.) jest, pomimo raczej niewielkich rozmiarów, utworem dobrze ilustrującym początek owych przemian. Słyszymy klasyczny instrument, znany od dawna, ale tu ulokowany w zupełnie innym kontekście – estetycznym i brzmieniowym. Czystym barwom towarzyszą dźwięki instrumentu preparowanego, tworząc intrygującą całość. Steffen Schleiermacher nagrał utwór samodzielnie, posługując się techniką wielośladowego zapisu. Dwie wersje utworu stanowią klamrę spinającą repertuar płyty.

Quaderno Musicale di Annalibera (1952) autorstwa Luigiiego Dallapiccolli brzmi niczym długi ciąg studiów i szkiców, jakby pisanych z myślą o późniejszym wykorzystaniu w utworach większego formatu – co zresztą stało się w istocie. Utwór jeszcze wciążki w muzyce okresu międzywojennego, nieśmiało zwiastując nową estetykę.

The Willows are new (1957) Chou Wen-Chunga to przykład innej muzyki, bardziej dramatycznej. Jest przy tym interesującym wytworem kogoś, kto wychował się w innej tradycji muzycznej i próbuje odnaleźć w sztuce zachodu. Nie jest to zresztą sprzecznością zupełnie przypadkowe, jako że autor nieco wcześniej przeniósł się z Chin do USA, gdzie stał się znany przede wszystkim jako asystent i redaktor Egdarda Varèse'a.

Josef Matthias Hauer należał do starszej generacji twórców,

działających w innej epoce, dla których lata 50. były w zasadzie schyłkiem kariery muzycznej. *ZwölfTonspiel 20 Juli 1952* powstał zgodnie z przyjętą przez kompozytora własną techniką dwunastotonową.

Konfigurationen Bernda Aloisa Zimmermanna (z 1956 r.) jest utworem (czy też cyklem miniatur) raczej nietypowym dla tego autora, ale interesującym ze względu na zastosowaną technikę – stanowi doskonały przykład punktualizmu w muzyce na instrument solowy. Warto przy tym zauważyć namiętne operowanie bardzo szeroką skalą dynamiczną i budowanie kontrastów poprzez zestawianie dźwięków z krańców tej skali.

Drei Intermezzi (1955) Paula Dessaua zdradza twórczą dyskusję i wpływ dodekafonii, choć w odróżnieniu od wcześniejszej pozycji, nie jest dziełem tak typowym dla burzliwego okresu połowy XX w.

W przypadku *Per Tre Sul Piano* (1959) Sylvana Bussottiego wykonawca ponownie musiał się posłużyć techniką wielośladową, by zarejestrować partie trzech instrumentów. Mamy tu do czynienia z jednym z najbardziej radykalnych utworów z omawianego zbioru. Kompozytor posłużył się tu zarówno tradycyjną notacją, jak i zapisem graficznym, wyraźnie różnicując partie każdego z fortepianów. Wiele dźwięków wydobywa się w bardzo nieortodoksyjny sposób, traktując instrument w sposób totalny, jako pewien obiekt dźwiękowy.

Bucolics Witolda Lutosławskiego (z 1952 r.) bardzo silnie nawiązuje do polskiej muzyki ludowej, zwłaszcza kurpiowskiej, ale sposób, w jaki autor traktuje materię muzyczną jest jak najbardziej współczesny (oczywiście z tamtej perspektywy) – mimo że nie oddala się on zbytnio od tradycji.

W przypadku Gunnara Berga mamy do czynienia z jedną z części – *Éclatement V* – obszerniejszego cyklu (z 1958 r.). Słyszymy dość rozmyty obraz dźwiękowy, budowany w oparciu o subtelne klastery i akordy, także dość typową dla tamtej epoki technikę.

Suite nr 1 (1950) Hansa Ulricha Engelmana jest najstarszym

na płycie utworem, ale pokazującym jak, wówczas jeszcze młody, twórca wyobrażał sobie nową muzykę – wywodzącą się w prostej linii z Schoenberga.

Być może najbardziej zaskakującym w omawianym zestawie dokonaniem jest *Sonata* Galiny Ustrowskiej z 1953 r. Dla autorki, żyjącej w ówczesnym Związku Radzieckim (u schyłku epoki stalinizmu) świat sztuki zachodu był czymś absolutnie niedostępnym. W efekcie jej muzyka stanowi całkowicie odrębny mikroświat dźwięków, oryginalny i nieco osobliwy. Jednak zestawienie tego utworu z pozostałymi wydaje się nadzwyczaj ciekawe.

Steffen Schleiermacher dał się poznać jako znakomity wykonawca współczesnego repertuaru, zwłaszcza awangardy XX w. (a przy tym sam także komponuje). Nie tylko doskonale rozumie ducha tej muzyki, ale potrafi także wyszukiwać mniej znane, rzadsze dokonania i przywracać je pamięci melomanów. Poniekąd tak jest również w przypadku omawianej płyty. Wykonawca umiejętnie sportretował muzykę fortepianową lat 50., ale dokonał tego za pomocą dzieł niekoniecznie pochodzących z „pierwszych stron gazet”. Na wielkie uznanie zasługuje realizacja dźwięku i ciekawa produkcja. Szkoda, że to wrażenie nieco psuje niezbyt atrakcyjna oprawa graficzna.

Dariusz Mazurowski

SERGIU CELIBIDACHE

Purcell, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Dvorzak, Busoni, Barber, Britten, Roussel, Hindemith, Strawiński

Membran Artone 222336-354

★★★★★

Sztuka dyrygencka Sergiu Celibidache'a (1912–1996) kojarzona jest przede wszystkim z jego późnymi nagraniami wykonanymi z Orkiestrą Filharmoników Monachijskich. Mimo, że należy do najwybitniejszych dyrygentów XX w., kariera tego rumuńskiego mistrza batuty nie była łatwa, lecz naznaczona ciężkimi rozczarowaniami. Najboleśniej był chyba dla niego fakt, gdy po śmierci Wilhelma Furtwänglera, to nie on, lecz Herbert von Ka-

rajan wybrany został na szefa Berlińskich Filharmoników. Dla Celibidache'a zaczął się wówczas okres dyrygowania „pomniejszymi” zespołami, przerwany dopiero objęciem kierownictwa Orkiestry Monachijskiej. Na przełomie lat 1940. i 1950. Sergiu Celibidache był jednak postacią znaczącą i uważaną za niezwykle obiecujący talent. Właśnie rejestracjom z tego okresu poświęcony jest omawiany album. Najstarsze nagranie pochodzi z roku 1945, najnowsze – z 1950. Kreacje te różnią się znacząco od powszechnie znanych, wydanych przez EMI i DG, nagrań dojrzałego i sędziwego Celibidache'a: tempa są znacznie szybsze, wiele jest energii i zapału, choć może nie ma tej artystycznej charyzmy, tak silnego indywidualizmu.

Program pierwszej płyty otwiera suita z *Króla Artura* Henry'ego Purcella. To nagranie ma już dziś raczej wartość historyczną, obrazuje jak w roku 1945 wykonywano muzykę baroku. Dalej następuje 25 *Symfonia g-moll* KV 183 Mozarta – jedna z najcenniejszych wczesnych rejestracji Celibidache'a. Na płycie znalazła się jeszcze *IV Symfonia „Włoska”* Mendelssohna, także znakomicie wykonana. Obie te kreacje pełne są pasji i jakiejś determinacji młodego i niezwykle utalentowanego dyrygenta.

Świetnie słucha się drugiej płyty. Mamy tu *IV Symfonię* Brahmsa – dzieło, które egzystuje w kilku różnych wersjach podpisanych przez Celibidache'a: ta pełna jest młodzieńczej werwy, a przy tym dyrygent znakomicie uchwycił tu architekturę całości. I Berlińscy Filharmonicy też reprezentują najwyższy poziom! A po niej otrzymujemy zupełnie fenomenalne nagranie *Koncertu wiolonczelowego* Dvorzaka z Pierre'em Fournierem jako solistą. Jest to interpretacja bardzo spektakularna, „hollywoodzka” wręcz.

Dwie kolejne płyty w większości zawierają utwory współczesne rumuńskiemu dyrygentowi. Zwłaszcza we wczesnych latach swojej kariery Celibidache'a interesowała nowa muzyka. Program trzeciej płyty otwiera *Koncert skrzypcowy* Busoniego – bardzo ciekawe i miłe dla ucha dzieło, silnie zakorzenione w tradycji.



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

HENRYK MELCER

MUZYKA KAMERALNA



Acte Préalable



AP0333

Henryk Melcer

Piano Trio in G minor Op. 2
Violin Sonata in G major
Dumka



Natalya Zubko • Joanna Okoń • Anna Wróbel

pląte kupisz w dobrej cenie na **merlin.pl**

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

Świetnie się go słucha w wykonaniu niemieckiego skrzypka Siegfrieda Borriesa (1912–1980) i Orkiestry Berlińskich Filharmoników. Pozostałymi, tymi „współczesnymi” dziełami są: *Capricorn* Samuela Barbera, *Sinfonia da Requiem* Brittena, *Mała Suita* Roussela, *Koncert fortepianowy* Hindemitha (z Gerhardem Puchelem jako solistą) oraz *Gra w karty* Strawińskiego. Wykonania są nad wyraz interesujące i stanowią pewien cymes, bowiem w późniejszych latach raczej rzadko sięgał Celibidache po tego typu repertuar.

We wszystkich nagraniach rumuński dyrygent prowadzi znakomite zespoły – wspomnianych Berlińskich Filharmoników, Radiową Orkiestrę Symfoniczną w Berlinie, czy też Londyńską Orkiestrę Filharmoniczną. Dźwięk jest raczej akceptowalny, choć należy pamiętać, że zgromadzone tu rejestracje są żywymi wykonaniami koncertowymi. To pozycja dla wielbicieli wielkiej sztuki dyrygenckiej i amatorów rzadkości.

Łukasz Kaczmarek

MUSICAL GIFTS
from Joshua Bell and Friends

Masterworks 88883762832 • w. 2013
★★★★★

Joshua Bell nie bez powodu nazywany jest w obiegowej opinii „poetą skrzypiec” oraz „gwiazdą muzyki poważnej”. Znany jest on z charyzmatycznej osobowości, pięknego dźwięku, nieskazitelnej intonacji oraz biegłości technicznej. Dodatkowym atutem artysty jest wszechstronność, o której można się przekonać sięgając po jego dyskografię. Nagrania obejmują m.in. sonaty francuskich kompozytorów (Saint-Saënsa, Francka i Ravela w albumie *Impresje francuskie*), *Cztery pory roku* Vivaldiego, musical *West side story* Bernsteina. Różnorodność repertuarowa bez wątplenia przyczyniła się do popularności jaką może poszczycić się skrzypek.

Album powstał w 2013 r. Wśród artystów znajdują się sławy tj. Chris Botti i Plácido Domingo. Już ten fakt świadczy o wysokim poziomie artystycznym

proponowanego nagrania. Utwory zamieszczone na płycie związane są z tematyką Świąt Bożego Narodzenia: popularne piosenki, pieśni, koledy i pastorałki. Opracowane są i zaaranżowane bardzo ciekawie i przystępnie na bazie różnego rodzaju stylistyk, również z pogranicza muzyki rozrywkowej i jazzu. Już pierwsza pozycja *God Rest Ye Merry Gentlemen* zasługuje na uznanie. Utwór opracowany w oparciu o ascetyczny styl, właśnie dzięki niemu zyskał urok i nastrojowość. Po wprowadzeniu zaproponowanym przez skrzypcowe solo, wchodzi płynny, delikatny wręcz dziewczęcy wokół pozbawiony nadmiernej wibracji, po chwili w tle dołączają dyskretne, akompaniujące akordy gitarowe. Kolejny numer *Let it snow* wykonany jest w nieco groteskowy sposób. Niepozorny, można powiedzieć, że celowo nieporadny początek doprowadza do wesołej, niezobowiązująco zagranej m.in. za sprawą licznych glissand części właściwej. Wartym uwagi utworem jest *Nurtcracker Madley*, który stanowi mix części suity *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego. W dziele można wyodrębnić fragmenty *Trepaka*, *Marsza* czy też *Tańca wróżki cukrowej*. Zespołowi instrumentalnemu towarzyszy męski chór, bardzo rytmicznie i precyzyjnie wykonujący partie instrumentalne. Z kolei kompozycja *Amazing Grace* jest ciekawą propozycją ze względu na popisowe, zagrane przepięknym dźwiękiem improwizacje – solówki saksofonowe. Uczciwie rzecz ujmując, każde nagranie albumu jest wyjątkowe i ma w sobie „to coś”. Świetne aranżacje i jeszcze lepsze wykonania czynią go pozycją naprawdę wartościową.

Album zachwyci moim zdaniem każdego odbiorcę, co jest z pewnością kolejną jego zaletą. Joshua Bell wraz z przyjaciółmi sprawił bez wątpienia niesamowity prezent, którym jest stworzona za pomocą muzyki wyjątkowa, świąteczna atmosfera, pozwalająca oderwać się od codziennych spraw. Do muzyki zamieszczonej na płycie chętnie powrócę przy okazji każdego świąt Bożego Narodzenia. Album gorąco polecam.

Maria Ziarkowska



MONTSERRAT FIGUERAS
La voix de l'émotion II
Paul Badura-Skoda, Ton Koopman, Andrew Lawrence-King, etc. • Hespèriion XX-XXI • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVDVD9904 • w. 2014, n. 1980-2009 • 72'00" + 55'00"
★★★★★

Przed dwoma laty miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21** piękny dwupłytowy album z wybranymi nagraniami Montserrat Figueras – *La voix de l'émotion*. Minęło trochę czasu i oto otrzymujemy drugi wolumin tego projektu. Tym razem wydawnictwo zawiera jedną płytę audio i dwie DVD. Zaczniemy od tej pierwszej, ona bowiem stanowi podstawowy materiał albumu. Na 14 ścieżkach zgromadzone różne nagrania artystki utwalone pomiędzy rokiem 1980 i 2009. Wszystkie one stanowią cudowne świadectwo jej sztuki. Najbardziej urzekająca jest śliczna kołysanka Maxa Regera *Maria sitzt am Rosenhag*, w której Montserrat Figueras towarzyszy na fortepianie Paul Badura-Skoda. Nagranie to pochodzi z jednej z najpiękniejszych płyt artystki – *Ninna Nanna*. Ale i pozostałe ścieżki to same muzyczne skarby. I tak mamy cztery pieśni anonimowe: dwie portugalskie, sefardyjską oraz katalońską, utwory Bartomeu Carceresa, Ginésa de Moraty, Teresy de Jésus, Giovanniego Battisty Bovicelliego, Giulia Cacciniego, Claudia Monteverdiego, Tarquinia Meruli, Joségo Marina i Fernanda Sora. Ze względów interpretacyjnych szczególnie interesujące wydają się *Su la cetra amorosa* Meruli, prezentująca niezwykłą rangę głosu Figueras, świetnie brzmiącej zarówno w koloraturowych górach, jak i głębokich dołach skali, bardzo zwiewna i pełna delikatnego uroku *Dalla porte d'Oriente* Cacciniego, nasuwająca porównania z inną wielką

śpiewaczką, Cecilią Bartoli, której jednak brakuje owej cudownej subtelności prezentowanej przez Figueras, czy *Lettera amorosa* z *VII Księgi Madrygałów* Monteverdiego, której w wykonaniu Montserrat Figueras, przejawia się cała muzyczna wielkość. Ale wcale nie gorszych wrażeń dostarcza pozostałe dziesięć ścieżek; wszak to jedne z najsłynniejszych dokonań artystki!

Płyty DVD prezentują wzruszający film dokumentalny poświęcony artystce – trwa tylko 55 minut, jednak zaprezentowany jest w sześciu wersjach językowych: stąd aż dwa krążki. Dzięki niemu mamy okazję zobaczyć fragmenty koncertów artystki, ujrzeć ją na scenie i prywatnie, usłyszeć wypowiedzi artystów, z którymi na co dzień współpracowała... jeden z nich porównał ją do Marii Callas i w moim przekonaniu miał całkowitą rację! Urzekające jest zakończenie filmu – to prywatne nagranie Figueras z jej ostatniego czasu, gdy wraz z synem Ferranem Savallem i przy jego akompaniowaniu śpiewa prostą piosenkę...

Jeśli chodzi o wady prezentowanego wydawnictwa – są one podobne, jak w przypadku pierwszego woluminu: brak konkretnych dat poszczególnych nagrań i określenia płyt, z których pierwotnie one pochodzą. Poza tym wartość artystyczna jest nieoceniona, a płytom towarzyszy gruba książeczka z bardzo interesującymi tekstami poświęconymi Montserrat Figueras i zdjęciami artystki z różnych okresów jej życia i kariery.

Łukasz Kaczmarek

L'AMOUR
Juan Diego Flórez
Orchestre e Coro del Teatro Comunale di Bologna • Roberto Abbado, dyrygent
Decca 478 5948 • w. 2014 • 64'15"
★★★★★

To ósma już bodaj, recitalowa płyta tego znakomitego tenora peruwiańskiego. Arie o miłości śpiewa on tym razem tylko po francusku, jako że wywodzą się one z oper kompozytorów francuskich (poza *Faworytą* Donizettiego – ale powstała ona przecież



na zamówienie paryskiego teatru i do libretta francuskich literatów). I doprawdy, trudno określić, co podziwiać w tym kolejnym recitalu wybitnego śpiewaka: cudownie śpiewaną wysoką średnicę czy „stratosferyczną górę”, piękną barwę głosu, znakomite opanowanie techniki śpiewu, czy też zdumiewającą interpretację wykonywanych arii. Słuchamy przecież raczej arii z oper mało lub mniej znanych i rzadziej wykonywanych. Wymieńmy je wszystkie dla porównawczego choćby ich charakteru: *Biała dama* Boil-dieu (dwie arie), *Piękne dziewczę z Perth* Bizeta, *Trojanie* Berlioz, *Pocztylion z Lonjumeau* Adama, *Lakme* Delibesa, *Werther* Masseneta (dwie arie), *Piękna Helena* Offenbacha, *Romeo i Julia* Gounoda i wspomniana już wyżej *Faworyta* Donizettiego. Jest to repertuar wokalnie bardzo trudny. Wymaga pewnej elegancji we frazowaniu, precyzji w górze skali, naturalności i swobody brzmienia oraz kultury muzycznej, a równocześnie „włoskiego żaru i blasku”. Flórez śpiewa brawurowo, jest to olśniewające, prawdziwe bel canto. W jednym z wywiadów artysta powiedział: „bel canto wymaga, aby w śpiewie kreować uczucie i odkrywać niespodzianki, i to jest to, co mnie bawi”. Niech ta wysoka ocena sztuki wokalne śpiewaka (powszechna wśród krytyków i melomanów) będzie dowodem, iż artysta ten należy dziś do najchętniej zapraszanych tenorów (do partii „tenore di grazia”). Juan Diego Flórez, być może, to współczesny „król wysokiego „c”.

Przypomnijmy, w skrócie, karierę artystyczną śpiewaka. Flórez urodził się w 1973 r. w Limie (Peru). Pochodzi z rodziny muzycznej. Jego talent wokalny został więc odkryty dość wcześnie. Mając 17 lat rozpoczął kształcenie głosu (Conservatorio Nacional

de Musica w Limie). Kolejnym etapem studiów muzycznych był Curtis Institute w Filadelfii (USA). Zwrotnym momentem w jego życiu artystycznym było poznanie w 1994 r. wybitnego tenora peruwiańskiego, Ernesta Palacia. To właśnie jemu zawdzięcza ustawienie głosu, jego technikę, brzmienie i dźwięk. Za jego sprawą poznawał tajniki włoskiej sztuki wokalne. Debiut młodego artysty miał miejsce w 1996 r. w Pesaro, w operze Rossiniego *Matilde di Shabran*. Zastąpił wówczas niedysponowanego Bruce’a Forda. Sukces był tak wielki, iż największe sceny operowe świata stanęły przed nim otworem: w 1996 r. debiutuje w La Scali (*Armida* Rossiniego), w 2002 r. w MET (*Kopciuszek* Rossiniego). W międzyczasie śpiewa w londyńskiej Covent Garden i austriackiej Wiener Staatsoper. Krytycy podnosząc jego sztukę wokalną, piszą także, że i aktorsko prezentuje się równie znakomicie. „Młody, smukły, naturalnie poruszający się po scenie”. W roku 2003 artysta śpiewał w finałowym koncercie Festiwalu „Wrocławskie Cantans” we Wrocławiu. I od pierwszej nuty podbił polską publiczność! Płyta godna polecenia (i posiadania).

Jacek Chodorowski

FOURTUNE

utwory: Meyera, Słowińskiego, Pendereckiego

FourTune: Łukasz Długosz, flet; Radosław Pujanek, skrzypce; Katarzyna Budnik-Gałęzka, altówka; Rafał Kwiatkowski, wiolonczela
CD Accord ACD 187-2 • w. 2012 • 48'48"
★★★★★

Kwartety fletowe z pewnością nie są najczęściej spotykanym reprezentantem współczesnej kameralistyki, choć dają kompozytorom spore pole do popisu. Skład: flet oraz trzy smyczki pozwala bowiem na operowanie ciekawymi barwami i kontrastowaniem partii instrumentalnych.

Capriccio per sei strumenti Krzysztofa Meyera pochodzi z lat 1987–1988, jest zatem najstarszą z opublikowanych na płycie kompozycji (mowa oczywiście o okresie, gdy została napisana, nie nagrana). Tytuł w pewnym sensie

zdradza nam także treść muzyczną, można bowiem doszukiwać się wyraźnych nawiązań do klasycznej formy kaprysu, choć brzmiać tu zdecydowanie nowocześnie, jak przystało na dzieło z XX w. Utwór składa się z trzech części, o bardzo zbliżonym czasie trwania, ale zgoła różnym ładunku emocjonalnym. W pierwszej z nich najwyraźniej podkreślone są różnice między partiami instrumentów smyczkowych i fletu – przypisano im inną rolę i poniekąd także pozycję w spektrum barw (solo na flecie altowym i punktowane pizzicato). Część druga jest najbardziej „dramatycznym” fragmentem kompozycji, w którym flet i smyczki coraz bardziej stapiają się w jedną całość. Jednocześnie to właśnie partie instrumentów strunowych przejmują dowodzenie, napędzając akcję utworu. Finał – znacznie spokojniejszy, stonowany, chwilami wręcz liryczny – błogi nastrój „zakłócają” jedynie, nb. arcyciekawe interwencje fletu w górnych rejestrach. W tym fragmencie zespolenie kwartetu wydaje się już niemal pełne, choć wspomnianie interwencje wciąż przypominają o wyraźnej linii podziału – tu smyczki, tam flet.

Suita dla Zamku Królewskiego Władysława Słowińskiego jest dokonaniem nieco nowszym (1996 rok) i w omawianym zestawie najsilniej związanym z tradycją. Duch neoklasycyzmu jest tu cały czas obecny, co wynika nie tylko z indywidualnego stylu kompozytora, ale także pewnych założeń estetycznych i funkcji utworu (tytuł zawiera w sobie dedykację). *Suita*, zapewne zgodnie z zamysłem autora, budzi nieodparte skojarzenia pozamuzyczne – z minioną epoką, czasami królestwa, zamkowymi salami i klimatem tamtego życia. Utwór nieprzypadkowo więc ma bardzo taneczną formę, słyszymy na przemian polonezy i gawota, a w finale coś, co można uznać za stylizację rytmów mazurkowych. Choć jest to niewątpliwie efekt zasugerowania się tytułem, ale kompozycja Słowińskiego to idealna muzyka zamkowa, nie tylko na koniec XX w., ale właściwie brzmi ona ponadczasowo. Subtelnie i delikatnie, chciałoby się rzec – wytwornie.

Utwór Krzysztofa Pendereckiego czasowo lokuje się dokładnie pomiędzy wcześniejszymi kompozycjami, ukończony został bowiem w 1993 r. *Kwartet na klarnet i trio smyczkowe* na omawianej płycie został nagrany w transkrypcji fletowej, co niewątpliwie zmieniło spektrum barw, bo przecież instrument ten zasadniczo różni się od klarnetu. Utwór składa się z czterech części (choć pierwotny zamysł autora przewidywał ich aż siedem), przy czym ostatnia trwa mniej więcej tyle, ile trzy poprzednie razem wzięte. Pierwsza z nich to przede wszystkim melancholijna, zadumana partia solowa fletu (szczególnie w tym fragmencie można więc zauważyć różnicę między transkrypcją a oryginałem). Solo stanowi punkt wyjścia dla pozostałych instrumentów, które stopniowo wchodzą do gry, podbudowując atmosferę i wzbogacając spektrum barw. Kompozytor posługuje się przy tym dość charakterystycznymi dla siebie środkami, melodyką, nastrój, kolorystyką – dzięki czemu autorstwo staje się od razu rozpoznawalne. Druga część (*Scherzo*) jest wyraźnie zrytmizowana i tym razem to smyczki inicjują akcję i są jej głównym motorem napędowym. Część trzecia, najkrótsza, stanowi logiczne zwieńczenie drugiej i naturalny łącznik z finałowym fragmentem. Spokojnym, znów melancholijnym, choć chwilami wypełnionym nieco bardziej dramatycznymi, natchnionymi partiami. Nad wszystkim dominuje intrygująca melodyka i specyficzny nastrój zadumy.

Otrzymaliśmy trzy utwory, które łączy podobny czas powstania i skład, na który zostały napisane, względnie transkrybowane. Napisane przez trzech różnych kompozytorów, charakteryzujących się indywidualnymi stylami, estetyką – ale mimo to można się doszukać kilku cech wspólnych. Jedną z nich jest wyjątkowa czystość, klarowność – nie tylko formy, zastosowanych środków, ale także muzycznej treści. Inną, mniej lub bardziej wyraźne nawiązanie do przeszłości klasyki. W efekcie powstał interesujący i niewątpliwie atrakcyjny dla słuchacza zestaw. Na słowa

uznania zasługuje kwartet Four-Tune, nadzwyczaj kompetentnie i z wyraźnie zauważalnym uczuciem wykonujący nagrane kompozycje. Strona techniczna nie budzi żadnych zastrzeżeń. Pozycja nie tylko dla sympatyków polskiej muzyki współczesnej.

Dariusz Mazurowski

ERICH KLEIBER

Mozart, Liszt, R. Strauss, J. Strauss II, Nicolai, Beethoven, Schubert, Czajkowski, Dworzak, Smetana

Membran Artone 222355-354 • w. 2005

Muzyka21
plyta miesiaca

Rzadko się zdarza, żeby na muzycznym polu zarówno ojciec, jak i syn zapisali się jako geniusze. Przecież żaden z synów Jana Sebastiana Bacha nie dorównał talentem ojcu, Johann Strauss II przerósł znacznie Johanna Straussa I, podobnie Wolfgang Amadeusz Mozart – Leopolda Mozarta. Jeśli chodzi o kompozytorów, może tylko Alessandro i Domenico Scarlatti mogli równać się pod względem rangi talentu. A wśród dyrygentów? Jedynym przychodzącym mi na myśl przykładem są Erich i Carlos Kleiberowie. Żaden z nich nie miał łatwego życia, a wspinanie się po kolejnych szczeblach kariery w obu przypadkach naznaczone było trudnościami. Erich już jako małe dziecko stracił oboje rodziców, krótko potem dziadka, który przejął nad nim opiekę; wzrastał wychowywany przez ciotkę. Za sprawą uczęszczanych wspólnie przedstawień operowych wybuchła w nim pasja do muzyki i niepohamowane pragnienie zostania dyrygentem. Ale i pierwsze kroki Ericha Kleibera stawiane na kapelmistrzowskim podium okupione były zmaganiem się tym razem z nieprzychylną krytyką i środowiskiem. A jednak wysiłek i olbrzymia determinacja zapoczentowały – wkrótce Kleiber stał się postacią rozpoznawalną i szanowaną. Dziś jego rejestracje należą do najcenniejszych skarbów fonografii. W mojej prywatnej kolekcji operowej, prawdziwymi perłami są nagrania *Wesela Fi-*

gara Mozarta, *Kawalera z Różą* R. Straussa i żywe przedstawienie *Nieszporów sycylijskich* Verdiego z Callas, wszystkie prowadzone przez Ericha Kleibera. To oczywiście nie wszystkie rejestracje operowe wielkiego dyrygenta. Ale jeszcze większą, objętościowo, skarbnicą są jego nagrania symfoniczne.

Niektóre z nich przypomniał w swoim boksie wytwórnia Membran Artone. Znalazły się tutaj rejestracje dokonane pomiędzy rokiem 1929 i 1953 – otrzymujemy zatem obszerny przekrój udokumentowanej sztuki Ericha Kleibera. Program pierwszej płyty otwiera 40 *Symfonia g-moll* KV 550 Mozarta – dzieło przesławne, które w wykonaniu London Philharmonic Orchestra pod dyktando Kleibera brzmi porównawczo, soczyście i elektryzująco. Dyrygent preferuje szybkie tempa, duże kontrasty; pod jego batutą muzyka Mozartowska mieni się barwami. To wykonanie odmienne od kreacji proponowanych przez innych mistrzów tamtych czasów: Waltera, Klemperera, czy Kripsa. Pod względem temperatur brzmienia da się jednak znaleźć punkty wspólne z kreacjami Toscaniniego czy Reinera. Po Mozarcie następuje Liszt i jego poemat *Preludia*, świetnie zarejestrowany przez Ericha Kleibera w roku 1936. Dalej słyszymy kompozycje dwojga mistrzów, których niemiecki dyrygent był interpretatorem wybitnym i wyjątkowym: Ryszarda Straussa oraz Johanna Straussa II. Erich Kleiber był wręcz predestynowany do wykonywania dzieł tych twórców. To zbliża go nieco do Clemensa Kraussa i wspomnianego Reinera. Interpretacja *Ucieszonych figli Dyla Sowizdrzała* R. Straussa, gdzie Kleiber prowadzi Berlińskich Filharmoników, jest niezwykła i bardzo odmienna od pozostałych. Dyrygent osiąga to poprzez bardzo oryginalne rozmieszczenie akcentów i wyostrenie kontrastów. Tempo jest szybkie, a całość bardzo sugestywna. Ajak znakomicie bawi się Kleiber walcami z *Kawalera z Różą*, uwerturą do *Zemsty Nietoperza* innego Straussa – Johanna syna, a także następującą dalej uwerturą do *Wesołych kumoszek*

z Windsoru Ottona Nicolaia! Cała druga płyta poświęcona jest tylko jednemu dziełu – *IX Symfonii* Beethovena. To znakomite wiedeńskie nagranie z 1952 r., w którym udział wzięli kwartet wybitnych solistów: Hilde Gueden, Sieglinde Wagner, Anton Dermota oraz Ludwig Weber (Wagner i Weber jako soliści śpiewacy, nie kompozytorzy, to prawdziwa gratka!). Z kolei program trzeciej płyty tworzą dwa dzieła Schuberta – *VIII Symfonia h-moll Niedokończona* oraz *IX Symfonia C-dur Wielka*. Zwłaszcza ta ostatnia kreacja zwraca uwagę swą charyzmą, trzeba się jednak uzbroić w cierpliwość, bowiem jakość dźwięku wymaga chwilami od słuchacza nieco wyrozumiałości. Podobnie można stwierdzić o, mieszczącym się na czwartej płycie, wykonaniu *VI Symfonii h-moll Patetycznej* Czajkowskiego... niestety o nagraniu również! A obie to późne rejestracje Ericha Kleibera, z roku 1953. Program ostatniego krążka uzupełnia fenomenalnie wykonana *Uwertura Karnawał* Dworzaka oraz *Wełtawa* Smetany we wczesnym nagraniu z 1929 r.

Jakość rejestracji jest różna – czasem akceptowalna, czasem, niestety, pozostawiająca nieco do życzenia. Ale wartość artystyczna zaprezentowanych tu kreacji zobowiązuje wręcz do zastosowania w pewnych momentach taryfy ulgowej.

Łukasz Kaczmarek

OTTO KLEMPERER

Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Bruckner, Brahms, Mahler

Membran Artone 222331-354 • w. 2005

★★★★★

Oto kolejny 4-płytowy album wytwórni Artone i kolejny portret legendarnego dyrygenta XX w. Tym razem bohaterem jest Otto Klemperer. Ostatnimi czasy istnieje wiele okazji, by poznać lub przypomnieć sobie sztukę tego wybitnego kapelmistrza. To przede wszystkim za sprawą wytwórni EMI, która wydała serię boksów poświęconą nagraniom Klemperera. Komplet Artone istnieje na rynku już od

kilku lat i przedstawia również te mniej znane kreacje dyrygenta, wszystkie utrwalone na początku lat 1950.

Pierwsza płyta zawiera kompozycje Bacha i Mozarta, twórców, których muzykę Klemperer darzył szczególną estymą i chętnie wykonywał. Wprawdzie, w kontekście aktualnej wiedzy muzykologicznej, niektóre Bachowskie interpretacje Klemperera mogą wydać się kuriozalne, mają jednak w sobie artystyczną wielkość i są częścią ważnej historii. Tak można powiedzieć przede wszystkim o nagraniach *Wielkiej Mszy h-moll*, czy *Pasji według św. Mateusza*, tak też można powiedzieć o zaprezentowanej w omawianym albumie *III Suicie orkiestrowej D-dur* BWV 1068 (ze słynną *Arią*). Klemperer prowadzi tutaj Orkiestrę Philharmonia, zespół z którym stale współpracował, osiągając bardzo wysoki poziom. Mozartowskie interpretacje Klemperera nie wzbudzają aż tak dużych kontrowersji, jak Bachowskie. Do historii przeszły jego genialne kreacje operowe: zwłaszcza z *Don Giovannim* i *Czarodziejskim fleciem*. Ale niemiecki dyrygent był też wybitnym wykonawcą symfonii Salzburczyka. Omawiany album daje szansę poznania dwóch takich dokonań. Słyszymy tu 38 *Symfonię D-dur* KV 504 „Praska” oraz 41 *Symfonię C-dur* KV 551 „Jowiszową”. To wspaniałe, majestatyczne wykonania, pełne siły, ale i energii, gdy trzeba!

Na drugiej płycie znalazły się dwa nagrania Klemperera dokonane przezeń wspólnie z brazylijską pianistką Guiomar Novaes: *IV Koncert fortepianowy G-dur* Beethovena oraz *II Koncert fortepianowy f-moll* Chopina (wspólnie artyści zarejestrowali jeszcze *Koncert* Schumanna). Są to ze wszech miar interesujące interpretacje, choć często bardzo niekonwencjonalne.

Główną część trzeciej płyty stanowi *IV Symfonia Es-dur Romantyczna* Brucknera. Otto Klemperer dokonał wraz z Orkiestrą Philharmonia rejestracji kilku symfonii Brucknerowskich, w tym *IV* – w roku 1963. Jednak w omawianym albumie znalazło się inne nagranie: z Wiedeńskimi

Symfonikami, z 1951 r. To interpretacja dużo bardziej energiczna, niż ta późniejsza, chyba też bardziej porywająca. Niezwykle interesująca jest możliwość porównania obu tych interpretacji i wizji dyrygenta. Programu płyty dopełniają *Wariacje na temat Haydna* op. 56 Brahmsa wykonane przez Klemperera i Orkiestrę Philharmonia w iście mistrzowski sposób.

Na płycie czwartej znalazło się dzieło, które było dla niemieckiego dyrygenta niezwykle bliskie – *II Symfonia c-moll Zmartwychwstanie* Gustava Mahlera. Klemperer żywił dla Mahlera olbrzymi podziw: i jako dla dyrygenta, i jako kompozytora. Jego *II Symfonię* miał okazję wykonywać już w roku 1905, czemu przysłuchiwał się sam twórca. Mahler zresztą miał o Klempererze jak najlepsze zdanie i niewątpliwie był pod wrażeniem jego interpretacji. Do dziś zachowało się kilka nagrań *II Symfonii Zmartwychwstanie* Mahlera dokonanych przez Ottona Klemperera. Najślynniejsze jest to pochodzące z 1962 r., w którym udział wzięły jako solistki, Elisabeth Schwarzkopf i Hilde Rossli-Majdan. W innym, z 1951 r., wystąpiły Jo Vincent i Kathleen Ferrier. W omawianym albumie otrzymujemy jeszcze inną rejestrację – pochodzącą także z 1951 r., lecz utwaloną z Iloną Steingruber i Hilde Rossli-Majdan. Bez wątpienia wielki niemiecki dyrygent był jednym z najwybitniejszych odtwórców *II Symfonii* Mahlera. Które z jego nagrań jest najlepsze? Ciężko ocenić, bowiem każde posiada wiele indywidualnych zalet. To prezentowane jest mniej znane, niż dwa pozostałe przeze mnie wymienione, jednak z całą pewnością warte poznania. Tak, jak i cały omawiany album!

Łukasz Kaczmarek

HANS KNAPPERTSBUSCH

Bach, Haydn, Schubert, Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner

Membran Artone 222334-354 • w. 2005
★★★★★

Nazwisko Hansa Knappertsbuscha (1888–1965) kojarzone

jest przede wszystkim z muzyką Ryszarda Wagnera; ten wybitny niemiecki dyrygent zasłynął zwłaszcza z interpretacji dzieł mistrza z Bayreuth. Najbardziej znane są chyba jego festiwalowe rejestracje *Parsifala*, których zachowało się przynajmniej kilka. Spośród nich, nagranie z roku 1951 i z roku 1962 są dziś klasykami fonografii i jednymi z najcenniejszych pereł wagnerowskiej dyskografii. Knappertsbusch był postacią wielce charyzmatyczną, o ciętym języku, wysokiej samoocenie, świadom swej wartości, a przy tym o olbrzymim darze improwizacji i wielkim talencie. Nie lubił prób, nie przywiązywał do nich wagi, ale nawet mając do dyspozycji słabo przygotowaną orkiestrę, doskonale wiedział, jak osiągnąć świetne rezultaty. Postać dyrygenta i jego artystyczne kreacje przybliży nam w jednym ze swych 4-płytowych albumów wytwórnia Artone. Znalazły się tutaj nagrania Knappertsbuscha dokonane między rokiem 1943 i 1952.

Program pierwszej płyty otwiera *Koncert skrzypcowy a-moll* BWV 1041 Bacha zarejestrowany z młodym Wolfgangiem Schneiderhanem i Wiedeńskimi Filharmonikami w 1944 r. Wykonanie posiada swoje smaczki, ma jednak przede wszystkim wartość historyczną. Dalej następuje *94 Symfonia G-dur Niespodzianka* Haydna, w której można podziwiać wielką klasę Knappertsbuscha, ale i humor, świetne wyczucie stylu. Berlińscy Filharmonicy spisują się znakomicie. Jest to żywe nagranie z 1950 r., co wychodzi tej interpretacji tylko na dobre, wyzwalając w muzykach pewną spontaniczność. Bardzo dobra jest także zarejestrowana w tym samym roku i z tą samą orkiestrą *8 Symfonia Niedokończona* Schuberta.

Druuga płyta zawiera dwa dzieła, które Hans Knappertsbusch szczególnie lubił i chętnie wykonywał: *III Symfonię F-dur* Brahmsa oraz *VIII Symfonię F-dur* Beethovena. Są to nagrania pochodzące, odpowiednio, z roku 1944 i 1952, w obu niemiecki dyrygent prowadził orkiestrę Berlińskich Filharmoników.

Interpretacje utrwalone przez Knappertsbuscha są jednymi z najlepszych w ogóle: panuje w nich właściwy ład, rygor, jest koncentracja na formie, ale mamy też odpowiednią swobodę, lekkość, właściwie uchwyconą stylistykę. Z jednej strony te nagrania są świadectwem starej, dobrej, niemieckiej szkoły, z drugiej zaś – osobowości dyrygenta.

Płyta trzecia w całości poświęcona jest muzyce Ryszarda Wagnera. Znajdziemy tu uwertury do *Rienzięgo*, *Tannhausera*, *Lohengrina*, *Śpiewaków Norymberskich* i, oczywiście, *Parsifala*. Ponadto na krążku znalazła się scena z *Zygryda* z Franzem Lechleitnerem w tytułowej roli. Być może nie jest to najwybitniejszy odtwórca tej partii w historii, jednak kreacje Knappertsbuscha są wspaniałe i pełne rozmachu, najlepiej ukazując wielkie tradycje wagnerowskie.

Czwarta płyta przynosi jedną z najwspanialszych, znanych mi, rejestracji *VIII Symfonii c-moll* Antona Brucknera. Knappertsbusch dokonał tego zapisu wraz z Orkiestrą Berlińskich Filharmoników w roku 1951. Pod względem artystycznej wielkości, jest to kreacja na miarę Furtwänglera, przy tym jednak Knappertsbusch ma więcej energii i chyba w jeszcze większym stopniu jest zaangażowany; jego wersja brzmi mniej ciężko. Fantastyczna płyta!

Jakość dźwięku zamieszczonych tu rejestracji jest dobra, a cena albumu – bardzo atrakcyjna, co czyni zeń niezwykle pożądanym produktem.

Łukasz Kaczmarek

SERGIUSZ KUSEWICKI

Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Czajkowski, Skriabin, Rachmaninow, R. Strauss, Sibelius, Prokofiew, Harris, Hanson, Copland

Membran Artone 222344-354 • w. 2005
★★★★★

Sergiusz Kusewicki (1874–1951) przeszedł do historii muzyki przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze, jako znakomity dyrygent, jeden z najbardziej charyzmatycznych szefów Orkiestry Symfonicznej z Bostonu. Po drugie zaś, jako mecenas, prowadzący słynną Agencję Kusewickiego, z inicjatywą którego powstało wiele najwspanialszych dzieł muzycznych pierwszej połowy XX w. To właśnie „Rosyjski Nikisch”, bo tak go nazywano, poprowadził prawykonania kompozycji Prokofiewa, Strawińskiego, czy Honeggera. Odkąd związał się z Orkiestrą z Bostonu, w zasadzie stronił od innych zespołów. Całkowicie poświęcił się „swojej” Orkiestrze, wypracowując z nią oryginalną artystyczną jakość. Bostonczycy byli wówczas zespołem fenomenalnym! Świadczą o tym nagrania zgromadzone w omawianym albumie, poświęconym sztuce dyrygenckiej Sergiusza Kusewickiego. We wszystkich tych rejestracjach, dokonanych między rokiem 1935 i 1947, Kusewicki prowadzi właśnie Orkiestrę Symfoniczną z Bostonu.

Pierwsza płyta poświęcona jest dziełom romantyków. Otwierają ją *IV Symfonia A-dur „Włoska”* Felixa Mendelssohna. Prezentowana interpretacja, utrwalona w roku 1935, jest jedną z najdoskonalszych, jakie dane mi było słyszeć. To wykonanie pełne werwy, bardzo żywiołowe, utrzymane w pięknie włoskim stylu. Orkiestra pod względem technicznym gra po prostu fenomenalnie! Kolejnym punktem programu jest *Symfonia Harold w Italii* op. 16 Hectora Berlioz, zarejestrowana w 1944 r. Solową partię altówki wykonuje William Primrose, chyba najwybitniejszy jej odtwórca w XX w. Primrose dokonał co najmniej kilku wybitnych nagrań *Harolda w Italii*: prócz Kusewickiego, m.in. z Toscaninim, Beechamem i Munchem. Prezentowana



PLYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

rejestracja Primrose'a i Kusewskiego jest znakomita: cóż za artystyczna klasa, jakie zaangażowanie, muzyczna pasja! Miłym zwieńczeniem pierwszej płyty prezentowanego albumu jest *Walc Mefisto nr 1* Franciszka Liszta, z samą już tylko Orkiestrą Bostończyków i jej genialnym szefem. Program drugiej płyty w całości poświęcony jest muzyce rosyjskiej, do której Kusewicz miał szczególny sentyment. Znalazła się tutaj *Francesca da Rimini* op. 32 Piotra Czajkowskiego, *Poemat ekstazy* op. 54 Aleksandra Skriabina oraz *III Symfonia a-moll* Sergiusza Rachmaninowa. Wykonania, bezbłędne pod względem technicznym, są bardzo osobiste, prezentując niezwykle stosunek

dyrygenta do tej muzyki. Trzecia płyta zawiera kolejne bezcenne rejestracje. Już pierwsza z nich, poemat symfoniczny *Don Juan* Ryszarda Straussa, utrwalony w roku 1947, zasługuje na miano fenomenalnej. Wykonanie jest bardzo spektakularne i ekstrawertyczne, znakomicie wpisując się w ducha muzyki, bije z niego ogromna siła. W orkiestrze zaś spotykamy takie barwne fajerwerki, że nie sposób pozostać obojętnym! Jest tutaj dużo brawury, lecz zawsze w najlepszym stylu. Kolejny punkt programu stanowi *II Symfonia D-dur* Jeana Sibeliusa, nagrana w 1935 r.: isticie „hollywoodzkie” dzieło, które zostało świetnie zrozumiane i przedstawione przez Bostończyków pod

batutą Kusewskiego. To bardzo efektowna interpretacja o wielkiej stylowości. Na tej trzeciej płycie znalazła się jeszcze *I Symfonia D-dur „Klasyczna”* Sergiusza Prokofiewa, którego muzykę dyrygent znał, rozumiał i bardzo cenił. Prezentowana kreacja, zarejestrowana w 1947 r., jest świadectwem wielkiej historii! Czwarta płyta albumu w całości poświęcona jest muzyce amerykańskiej: dziełom symfonicznym Roya Harrisa (*III Symfonia*), Howarda Hansona (*III Symfonia a-moll*) oraz Aarona Coplanda (suita baletowa *Appalachian Spring*). To również znakomite wykonania. Jeśli komuś sztuka Kusewskiego kojarzy się przede wszystkim z efekciarstwem, powinien koniecznie posłuchać

jego pięknej, niezwykle pastelowej interpretacji *Appalachian Spring* Coplanda. Dźwięk wszystkich zaprezentowanych tutaj nagrań jest dobry, nie ma poważniejszych niedociągnięć. To cenne czteropłytowe wydawnictwo zawiera również tekst poświęcony wielkiemu dyrygentowi, przybliżając jego biografię i sylwetkę. W całości jest to zatem nad wyraz atrakcyjna pozycja fonograficzna!

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 52/wrzesień 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) opera Haendla; 2-J) wykonawca przeboju *Dziwny jest ten świat*; 3-A) Siergiej ..., ros. impresario baletowy; 4-I) Gustaw ..., polski skrzypek (1842–1902); 5-A) opera Haendla; 6-H) Kapitan ..., pol. wokalista, kompozytor; 7-D) fr. kompozytor (1890–1962); 7-L) impreza hobbystów; 9-A) wielogłosowa forma muzyczna; 9-H) imię pianisty pol. pochodzenia Rubinsteina; 10-E) Conrad ..., szwajcarski współczesny kompozytor; 11-H) wybitne uzdolnienie (zdrobniale); 12-A) słynny dyrygent austriacki; 13-H) mebel na płyty, książki; 14-A) fr. kompozytor, twórca opery *Romeo i Julia*; 15-F) oratorium Wallek-Walewskiego.

Pionowo: A-1) opera Pizzettiego; B-5) kapelmistrz orkiestry wojskowej; C-1) forma muzyczna zbliżona do kantaty; D-3) opera J. M. K. Poniatowskiego; D-11) opera R. Straussa; F-7) opera Dargomyżskiego; G-1) Hermann ..., niem. muzykolog (1871–1927); H-5) utwór muzyczny wykonywany w przerwie między aktami przedstawienia; I-11) osoba z opery *Nędza uszczęśliwiona* M. Kamińskiego; J-1) fr. pianista i dyrygent (ur. 1934); L-1) Max ..., niem. kompo-

zytor (1873–1916); L-7) harmonia, synchronizacja, jedność; Ł-13) odmiana murzyńskiej muzyki popularnej; M-1) Leopold ..., polski skrzypek, dyrygent i kompozytor (1831–1896); N-11) imię zakonniccy z opery *Diabły z Loudun*.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-G, 1-H, 2-N, 15-F, 1-A, 9-D, 10-E, 9-L, 7-F, 5-D, 11-J, 7-M.

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

Rozwiązanie krzyżówki nr 51 z sierpnia 2014 r.

Agnieszka Marucha

płyty otrzymują:

Maria Aksentowicz, Lublin;
Kazimierz Pytlakowski, Olsztyn;
Wanda Włodarczyk, Zielona Góra.

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 | Etcetera | 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 – lipiec 2014 r. ACTE PRÉALABLE – JOANNA BRUZDOWICZ

Piotr Barański, Kolobrzeg; **Leopold Cygan**, Ustka; **Joanna Filipiak**, Jelenia Góra; **Piotr Gawron**, Wrocław; **Maria Janicka**, Konin; **Barbara Malec**, Warszawa; **Janusz Nieznański**, Kraków; **Karol Opałko**, Gdańsk; **Jan Wrona**, Warszawa; **Paulina Zakrocka**, Opole.

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

Konkurs płytowy UNIVERWSAL MUSIC POLSKA INGOLF WUNDER

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.

Ile płyt nagrał już Ingolf Wunder? Proszę je wymienić.

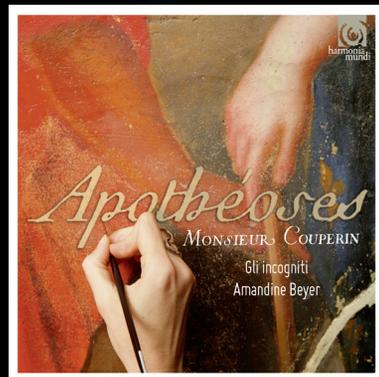
Ingolf Wunder
fot. Stephan Boehme/DG



TCHAIKOVSKY & CHOPIN
INGOLF WUNDER
ST. PETERSBURG PHILHARMONIC ORCHESTRA
VLADIMIR ASHKENAZY



Nowości w dystrybucji CMD



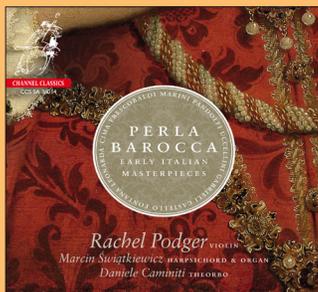
Harmonia Mundi HMC 902193

François Couperin:
La superbe
L'apothéose de Monsieur de Lully
Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli
La Sultane

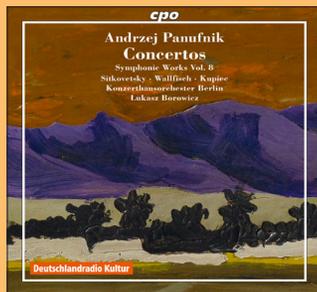
Amandine Beyer • Gli incogniti



Arcana A 376



Chanel Classics CCS SA 36014



CPO 777 687-2



Glossa GCD 921209



Harmonia Mundi HMC 902183.84



Harmonia Mundi HMC 902185



Harmonia Mundi HMC 902186



Mirare MIR 252



Harmonia Mundi HMU 807588



Harmonia Mundi HMU 807590



Harmonia Mundi HMC 902194

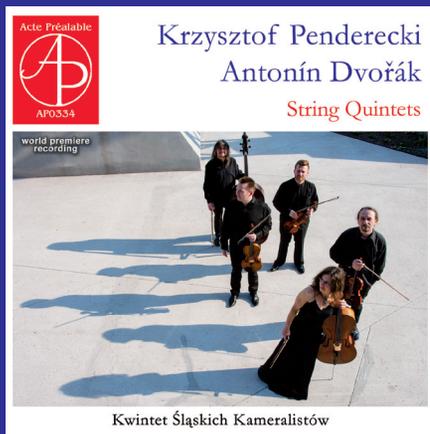


Supraphon SU 4173-2



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

**Już wkrótce! Światowa premiera
Kwintetu smyczkowego Krzysztofa Pendereckiego**



Kwintet Śląskich Kameralistów
Krzysztof Penderecki
Quintetto per archi
Antoni Dworzak
Kwintet smyczkowy nr 2 op. 77



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