

W Metropolitan Opera: *Purytanie* • W Covent Garden: Aleksandra Kurzak

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 10 (171)
październik 2014
ROK XV

issn 1509-569X

index 356212

cena: 9,00 zł

(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Kwintet Śląskich Kameralistów

premierowe nagranie
Kwintetu Pendereckiego

Van Cliburn
legenda z Teksasu

Daniel Hope
dźwięki Hollywood

Jan Krenz
dyrygent i kompozytor

Giuliano Carmignola
Koncertы skrzypcowe Bacha



CECILIA BARTOLI

Włoszka w Petersburgu

NOWY ALBUM!

CECILIA BARTOLI
ST PETERSBURG



ALBUM DOSTĘPNY
W POLSKIEJ CENIE ORAZ WERSJI DELUXE!



PAVAROTTI
CLASSIC DUETS

DECCA



PAVAROTTI
CLASSIC DUETS

CECILIA BARTOLI • MONTSERRAT CABALLÉ
JOSÉ CARRERAS • PLÁCIDO DOMINGO
MIRELLA FRENI • NICOLAI GHIAUROV
RENATA SCOTTO • CHERYL STUDER
JOAN SUTHERLAND • KIRI TE KANAWA
RENATA TEBALDI

NAJSŁYNNIEJSZE,
LEGENDARNE DUETY
Z UDZIAŁEM TENORA
WSZECH CZASÓW!



Na okładce październikowego numeru **Muzyka21** znajduje się Cecilia Bartoli wystylizowana na rosyjską carycę. Włoska gwiazda opery jest jedyna w swoim rodzaju. Na poprzedniej płycie i okładce w naszym miesięczniku była wystylizowana na księdza z krzyżykiem. Jej sztuka wykonawcza rozpoznawalna jest od pierwszych dźwięków. Jej albumy płytowe cieszą się od ponad dekady niesłabnącą popularnością. Każda nowa płyta, począwszy do odkrytych ponad dziesięć lat temu arii z oper Vivaldiego poprzez twórczość Antonia Salieriego, czy albumy tematyczne *Opera Proibita*, *Sacrificium* (sztuka kastratów), *Maria* poświęconego Marii Malibran czy ostatnio seria albumów z muzyką Agostina Steffanigo to prawdziwe perły odkrywanej muzyki i wielkie hity fonograficzne. Na każdej ze swoich płyt artystka przywiązuje wielką wagę do odkryć, do ponownego przywrócenia do życia zapomnianych skarbów muzycznych. Do współpracy wybiera znakomitych muzykologów, znawców archiwów muzycznych, sama przeobraża się w muzycznego odkrywcę i detektywa oraz zaprasza do współpracy najlepsze orkiestry i dyrygentów specjalistów w muzyce barokowej. By wymienić Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre, czy ostatnio I Barocisti prowadzonych przez dyrygentów Giovaniego Antonioniego, Marka Minkowskiego czy ostatnio Diega Fasolis. Wszystko jest świetnie opracowane i wydane w ekskluzywnej formie książki z płytą. Teraz artystka zgłębiła archiwa Teatru Maryjskiego w Petersburgu i znalazła tam wiele zapomnianych skarbów. Do bogatego dorobku artystycznego postanowiła dodać śpiewanie po rosyjsku włoskiej muzyki z carskiej Rosji!

Artystyczne ambicje i muzyczne poszukiwania zaprowadziły włoską diwę do Petersburga, gdzie przed wiekami święcili triumfy i zarabiali krocie włoscy kompozytorzy zatrudniani na carskich dworach. Oprócz Włochów znajdowali się tam też polscy mistrzowie. Oprócz muzyków, byli malarze, architekci, poeci, pisarze.

Petersburg to drugie co do wielkości miasto w Rosji. Rocznie odwiedzany jest przez ponad 6 mln turystów i wchodzi tym samym w dwudziestkę najczęściej odwiedzanych miast świata. Miasto bywa nazywane „północną stolicą”, „stolicą kultury Rosji”, „Wenecją Północy” i „Palmirą Północy”.

Przed laty Cecilia Bartoli osiągnęła niebotyczny sukces albumem z muzyką związanego z Wenecją Antonia Vivaldiego, jesienią tego roku zabiera nas w muzyczną podróż do Petersburga. Czy powtórzy tamten sukces przekuty na kilku milionową sprzedaż płyt – czas pokaże.

Oby ostatnie wydarzenia na scenie geopolitycznej z Rosją w roli głównej nie stanęły na drodze do sukcesu najnowszego albumu włoskiej diwy. Muzyka ponoć łagodzi obyczaje, oby też polityczne i militarne!

manów – do prostych nie należy, ale trudności techniczne okazują się być idealnie wpisane w niebywale piękno tej muzyki. A że Kwintet Śląskich Kameralistów to artyści klasy światowej, to ich nowa słowiańska płyta robi wielkie wrażenie. Artyści ustami swojego menadżera i kontrabasisty Krzysztofa Korzenia powtarzają, że kameralistyka ich mocno kręci, a ta nowa płyta pokazuje to w całej okazałości! Rozmowa z artystą odkrywa wiele różnych ciekawych kart w historii i pracy zespołu...



Kwintet Śląskich Kameralistów
fot. Krzysztof Lisjak

Kontynuujemy nasz cykl o polskich mistrzach batuty, czyli sagę o dyrygentach. Tym razem przyszedł czas na urodzonego na Kujawach wielkiego dyrygenta i kompozytora Jana Krenza. Z tematów zagranicznych przypominamy legendarnego Teksańczyka, pianistę, który rozkochał w sobie Związek Radziecki; był nim Van Cliburn. Skrzypek Daniel Hope zaprasza nas do Hollywood, dokąd uciekało wielu kompozytorów żydowskiego pochodzenia przed zagładą z rąk niemieckich nazistów. Poznajemy losy, historię i muzykę powstałą w czasie II wojny światowej i zaraz po niej, a mocno dotkniętą tragedią Holocaustu.

Na osobne zauważenie zasługuje twórczość Thomasa Tellefsena, którą już przeszło dekadę temu odkrył dla melomanów na świecie wydawca i producent muzyczny Jan A. Jarnicki oraz

polska pianistka na stałe mieszkająca w Norwegii, Małgorzata Jaworska oraz pianistki Krystyna Makowska i Joanna Ławryniewicz. Polskie nagranie było pierwszym całościowym spojrzeniem i przeglądem zupełnie zapomnianej twórczości, a teraz za pieniądze polskich i norweskich podatników przypomniano w Warszawie jedynie żdźbło twórczości norweskiego kompozytora, trąbiąc wszem i wobec, że to rarytasy dopiero co odkryte. Że to rarytasy to wiemy od przeszło 10 lat, a że odkrycie najnowsze to niestety mija się z prawdą o 10 lat!

Polecamy nasze stałe rubryki i wiele interesujących recenzji płytowych. Już od przeszło 15 lat **Muzyka21** jest wciąż jedynym pismem muzycznym w Polsce, gdzie można na bieżąco przeczytać kilkadziesiąt recenzji płytowych. ☺

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Krynica • Zabrze • Gdańsk • Kielce • Kopenhaga • Zurych • Londyn
 17 **MET** uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Purytanie*

CZŁOWIEK

- 20 **Włoszka w Petersburgu** – *Łukasz Kaczmarek*
 22 **Słowiańska dusza Ślązaków** – z *Krzysztofem Korzeniem, kontrabasistą i managerem Kwintetu Śląskich Kameralistów rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
 26 **Dźwięki Hollywood** – *rozmowa ze skrzypkiem Danielem Hope o jego najnowszej płycie*
 28 **Van Cliburn: Teksańczyk przy fortepianie** – *Maria Ziarkowska*
 30 **Batalia o muzykę** – *Jan Krenz* – z *zawodu – dyrygent, z serca – kompozytor*
Maria Wilczek-Krupa
 34 **Giuliano Carmignola, czyli włoski sposób na Bacha**
 35 **Legendy polskiej wokalistyki (38)**
Jerzy Kulesza – Adam Czopek

DZIEŁO

- 37 **Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (V)**
Orkiestra w barwach narodowych i nie tylko. Uwertury i inne utwory symfoniczne
Dorota Staszkiwicz

MUZYKA POLSKA

- 39 **Thomas Tellefsen – wielki przyjaciel Chopina. Twórczość fortepianowa (1)**
Ingrid Loe Dalaker

PLYTOTEKA

- 42 **Palcem po płycie: Frans Brüggen in memoriam** – *Łukasz Kaczmarek*
 44 **Recenzje**

KONKURSY

- 53 **Krzyżówka** – *Antoni Rojewski*
 54 **Universal Music Polska** – *Cecilia Bartoli*

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).

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 Czapliński, 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

Cecilia Bartoli
 fot. Decca/Uli Weber

skład i łamanie
 Acte Préalable

nakład
 10 000 egz.

wydawca

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW Z Panufnikiem oraz instrumentami dętymi w roli głównej. Odbývający się po raz dziesiąty Festiwal Muzyki Polskiej (Kraków: 4-20 lipca) w tym roku w znacznej mierze poświęcony został Andrzejowi Panufnikowi z uwagi na przypadające właśnie stulecie jego urodzin. W związku z tym w programie dość licznie reprezentowane były jego kompozycje.

Zacząło się od popularnej *Kołysanki*, wykonanej na inaugurację przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Alexandra Liebreicha. Subtelna, mikrotonowa tkanka dźwiękowa, rozwijając się na tle jednostajnego ostinato harf może przywołać na myśl muzykę repetytywną, w czasach jej powstania, rzecz jasna, jeszcze nieznaną.

Z jego literatury koncertującej usłyszeliśmy nazajutrz *Koncert skrzypcowy*, w wykonaniu Janusza Wawrowskiego. Szczególnie brawurowo w jego interpretacji zabrzmiało finałowe *Vivace* w rytmie oberka, odznaczające się śmiałymi kontrastami agogicznymi. Na dodatek artysta potrafił wykorzystać naturalną akustykę kościoła św. Marcina i wygrać ją dla wzbogacenia brzmienia swego instrumentu.

Tegoroczny festiwal w znacznej mierze stał pod znakiem instrumentów dętych.

Podczas wspomnianej inauguracji z udziałem śląskich symfoników radiowych wystąpił flecista Łukasz Długosz, w którego wykonaniu usłyszeliśmy *Koncert fletowy* Pawła Mykiety, rozpoczynający się od dłuższej kadencji solowego instrumentu. O rzadkim w muzyce współczesnej poczuciu humoru świadczy późniejsze wykorzystanie tej ekspozycji jako materiału, przedrzeźnianego przez instrumenty blaszane.

Z kolei zagrane dzień później orkiestrowe *Screams* tego kompozytora ewoluują od zrazu eufonicznego klimatu dźwiękowego, który stopniowo coraz bardziej nabiera dysonansowego zabarwienia aż do tytułowych krzyków, które nagle, w szpumatycznym odruchu gwałtownie urywają się.

W ramach tego samego występu Sinfonietta Cracovii, kierowaną przez Basseta Akiki, fagocista Adam Mróz zaprezentował się w *Koncertcie* na ten instrument Andrzeja Panufnika. Kantylena fagotu, zwłaszcza

w *I Recytatywie* (*Andante religioso*) rozwija się na tle zatrzymanych dźwięków drzewa, podczas gdy w następującym *II Recytatywie* (*Allegro drammatico*) wchodzi w interakcje z burzliwymi replikami smyczków. W przypadku tego kompozytora programowe treści, sugerowane przez tytuły, bądź, jak w tym przypadku, odautorski komentarz, w znacznej mierze ustępują faktycznie absolutnej naturze jego muzyki, choć w tej nietypowej, bo pięcioczęściowej kompozycji, wyraźnie zaznaczają się pierwiastki narracyjne.

Do pewnego stopnia instrumentem dętym jest również akordeon, zaliczany wszakże do idiofonów ze względu na wprawiane w drganie przez strumień przepływającego powietrza metalowe języczki. Jego wirtuozem w obecnej dobie jawi się Maciej Frąckiewicz. W utworach, składających się na jego recital, a powstałych w przeciągu ostatnich kilkunastu lat, mieliśmy do czynienia z mniej lub bardziej radykalnym sposobem odwoływania się do preparacji tego instrumentu, a to poprzez przepuszczanie powietrza przez miech, a zwłaszcza uderzanie palcami w klawisze lub guziki, co wtórnie przydawało mu wspomnianego, perkusyjnego charakteru. Jedynie w tajemniczo zatytułowanej kompozycji Aleksandra Kościowa *Ilargia*, co po baskijski oznacza księżyc, dominuje nokturnowa aura dźwiękowa, dzięki której bardziej uchwytna staje się liryczna strona tego instrumentu, której w środkowym ogniwie (movement) *Sonaty* Rafała Janiaka przeciwstawione zostają rytmy taneczne, z którymi najbardziej się on kojarzy. W kolejnych ogniwach *Sonaty da chiesa* Dariusza Przybylskiego na przemian przeplata się natomiast kantylena z artykulacją tocatową.

Od kilku lat Festiwal Muzyki Polskiej przeniesione zostały z listopada na okres letni, a od dwóch odbywają się w lipcowe weekendy. A zatem uległy one czasowemu rozproszeniu, utrudniając konsekwentne śledzenie ich przebiegu. Może warto by więc przemyśleć ich organizację w dwóch terminach: letnim, przyciągającym do polskiej muzyki zagraniczną publiczność, zachęcaną dodatkowo przez renomowanych wykonawców i bardziej przystępną ofertą programową, oraz jesiennym, kiedy można by się skupić na wybranym haśle programowym, a także bardziej wymagają-

cym repertuarze, złożonym z utworów mniej popularnych, bądź odkrywanych i dopiero przywracanych polskiej kulturze muzycznej, jak to było na przykład w tym roku z *Kwintetem smyczkowym g-moll* Karola Kątskiego z licznej rodziny muzycznej (Antoni, Apolinary, Stanisław i Eugenia), przedstawionym przez muzyków z Wiener Kammer-symphonie?

Lesław Czaplński

Zmienność w ciągłości? Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej (XXVI Międzynarodowy Festiwal Kompozytorów Krakowskich: Kraków 8 – 14 czerwca 2014 r.) krakowskiego środowiska kompozytorskiego wkroczył w swoje drugie ćwierćwiecze. Rozpoczyna się ono pod znakiem pokoleniowej zmiany warty, albowiem jego dyrekcję przejął urodzony w 1971 r. Marcel Chyrzyński, krakowski twórca średniej generacji. Trudno na razie orzec, na ile pod nowym kierownictwem kontynuowana będzie dotychczasowa formuła i linia programowa, czy też dokona się ich radykalna reorientacja, albowiem mamy do czynienia z czasem przejściowym przekazywania sobie uprawnień i dotychczasowych zobowiązań?

Niezależnie od tego, jak się dalej potoczą losy festiwalu, punktem kulminacyjnym tegorocznego był jubileusz siedemdziesięciolecia Jerzego Stankiewicza, poprzedniego, wieloletniego dyrektora, muzykologa i prezesa krakowskiego oddziału Związku Kompozytorów Polskich, który nadał imprezie indywidualne piętno, wyznaczając kilka przewodnich nurtów. Promieniowanie tak sprofilowanej imprezy na sąsiednie kraje zaowocowało między innymi pokrewnym festiwalem *Lwowskie kontrasty*, co dostrzeżono, wyróżniając Jerzego Stankiewicza honorowym doktoratem Akademii Muzycznej w tamtym mieście, a później również i w Kijowie. W swojej działalności badawczej zajmuje się głównie twórczością Oliviera Messiaena oraz życiem i spuścizną Kazimierza oraz Konstantego Regameyów, mając na swym koncie odkrycie muzycznych ineditów tego pierwszego i doprowadzenie do ich wykonań. Z tej okazji odbył się koncert, w którego programie znalazły się utwory kompozytorów zaprzyjaźnionych z jubilatą i krakowskim festiwalem, m.in. Romana Bergera z Bratysławy, Ihora Szcherbakowa

z Kijowa i Jauhena Paplauskiego z Mińska. Z kolei bezsprzecznie największym wydarzeniem okazał się koncert Neue Vocalso-listen Stuttgart, który wystąpił w Krakowie w pięcioposobowym składzie.

Okazali się oni prawdziwymi wirtuozami w posługiwaniu się ludzkim głosem, co można też określić jako rozszerzony śpiew, odwołujący się do rozszerzonych technik wokalnych.

L'Alilibi della parola Salvatore Sciarrina to przykład muzyki lingwistycznej, w której słowa rozbite zostają nawet nie na morfemy, lecz pojedyncze fonemy, artykułowane na najrozmaitsze sposoby, a w które wkrada się na moment archaizujący cytat, nawiązujący do chóralu gregoriańskiego. Drugie ogniwo w większym stopniu posługuje się artykulacją fałsetową oraz efektami związanymi z techniką oddechu.

Znaczenie Tiziana Manki stanowi swoiście sonorystyczną wariację wokół angielskiego brzmienia słowa „Signification”. Druga kompozycja tego autora – *Narczy* – przeznaczona jest na duet barytonów, przy czym w jednego z nich wcielił się wcześniej występujący jako kontratenor Daniel Gloger, co nie dziwi, jeśli zważy się, że naturalnym rejestrem dla fałsetystów jest właśnie ten rodzaj głosu. Ich lustrzane prowadzenie w tej kompozycji (unisono, w inwersji lub rakiem) nawiązuje do mitu o bohaterze zakochanym we własnym odbiciu. Ponadto w ich śpiew dyskretnie wplecione zostają brzmienia klasterowe.

A-Ronne na pięciu wykonawców Luciana Berio jest utworem wokalnym z gatunku

teatru instrumentalnego. Mamy więc w nim do czynienia z czynnikiem teatralizacji czynności wykonawczych, głównie związanych z artykulacją. Operuje też przestrzennością dźwiękową, kiedy część śpiewaków opuszcza salę i ich śpiew unisono dobiega z kuluarów. Tym razem wpleciono w tok muzycznej narracji elementy sytuacyjne, ogniskujące się wokół „podduszania” przywoływanego Daniela Glogera, czemu towarzyszą odpowiednie efekty brzmieniowe.

Pierwiastek dramatyczno-teatralny zaznacza swą obecność również w rudymenarnie fabularnym *Pinocchio* Lucii Ronchetti, nieustannie ulegając przy tym procesowi dekonstrukcji, kiedy przybiera zbyt wyraziste kształty.

Program koncertu uzupełniły *Fragmety* György Kurtága, cykl miniatur wokalnych do wierszy Józsefa Attili. Reprezentują one typową dla tego kompozytora epigramatyczność wypowiedzi, co zawarte zostało już w samym tytule.

Ich wrażliwą wykonawczynią okazała się Truike van der Poel, mająca tym bardziej utrudnione zadanie, iż występująca solo i bez akompaniamentu. Ponadto usłyszeliśmy *Moje serce* koreańskiej kompozytorki Younghi Pagh-Paan na głosy średnie, a więc duet mezzosopranu i barytona, uzupełniony o skromne, egzotyczne instrumentarium idiofoniczne. W roku stulecia urodzin Andrzeja Panufnika nie mogło zabraknąć kompozycji tego autora. Swoją występ poświęcił jego muzyce *Kwartet Śląski*. Ale rozpoczął od neohistoryzującego *II Kwartetu smyczkowego* Bolesława Szabelskiego. Jak przysta-

ło na klasyczną kompozycję tego gatunku, składa się z czterech części, właściwych dla formy sonatowej, a więc poprzedzonego wstępem allegro, pieśniowego andante z szybszym ogniwem po środku, scherza i na powrót sonatowego allegro.

O wiele swobodniejszą budową odznaczają się kwartety Panufnika, modyfikujące tradycyjny wzór i układ. *Drugi*, zatytułowany *Przesłania*, rozwija się w obrębie z lekka sonoryzujących ram, przy czym w ostatniej części zaznacza się glissandowa artykulacja.

Z kolei bardziej regularną, pięcioczęściową budową odznacza się *III Kwartet smyczkowy „Wycinanki”* z pizzicatowym *Scherzem*.

Do pewnego stopnia rozczarowała mnie tym razem gra Kwartetu Śląskiego, zwłaszcza w muzyce Panufnika zabrakło mi większej drapieżności brzmieniowej, wskutek czego zamierzona przez kompozytora dramaturgia straciła na swej wyrazistości i czytelności.

Podsumowując: można oczekiwać od nowego dyrektora pewnych modyfikacji, śladem tych w samej nazwie, odświeżających po latach wypracowany profil festiwalu i dostosowujących formę prezentacji muzyki współczesnej do istoty dokonujących się w niej przeobrażeń, a zarazem zachowania wszystkiego tego, co sprawdziło się dotychczas, zwłaszcza że impreza „dochowała się” już własnej, może niezbyt licznej, ale wiernej i wytrawnej publiczności.

Lesław Czaplński

KRYNICA **Z** Janem Kiepurą w herbie. Od tego roku w charakterze współpatronki krynickiego festiwalu (9 – 16 VIII 2014 r.) mogłaby dołączyć do niego zmarła niedawno jego żona Mártha Eggerth.

Ich drodze do karier wokalnych, scenicznych i w końcu ekranowych, a w życiu prywatnym małżeństwa, poświęcony był montaż literacko-muzyczny *Wyśpiewana historia miłości*, w którym wokalnie wcieliłi się w nich Dorota Szczepeńska i Andrzej Wiśniewski.

Innym montażem, tym razem songów musicalowych i numerów tanecznych, było przedstawienie *MusicaLove* warszawskiego Teatru Rampa, nawiązujące do podobnych przedsięwzięć sprzed lat dawnego Teatru na Targówku, którego jest sukcesorem. Jego reżyser Jakub Wociał wystąpił zarazem jako główny wokalista, a element widowiskowy sprowadzał się głównie do gry kolorowych świateł, korespondujących z klimatem pierwowzorów, z których pochodziły zaczerpnięte ustępy (m.in. z *Bulwaru zachodzącego słońca*, *Evity*, *Jesus Christ Superstar* i *Upiora w operze*).

Uklonem w stronę przeszłości i publiczności poprzednich festiwali był koncert *Operetka moja miłość* z udziałem ich wielokrotnych bywalców: Krystyny Tyburowskiej oraz Jana Wilgi, którym towarzyszyli młodzi adepci tego gatunku muzyczno-scenicznego: Ewelina Szybiłska i Przemysław Borys.

Z oczywistych względów w centrum zainteresowania tej imprezy stoją śpiewacy i ich sztuka.

Największe wrażenie wywarł na mnie recital Małgorzaty Walewskiej, której na harfie towarzyszyła Małgorzata Zalewska. W bardzo ambitnie i z wielkim gustem zestawionym programie dominowały pieśni francuskie, od *Plaisir d'amour* Jean-Paula Martiniego i wyjątków z *Romea i Julii* Hectora Berliozą po zupełnie nieznaną cykl pieśni Reynalda Hahna, osiadłego w Paryżu późnoromantycznego kompozytora wenezuelskiego. Dostarczyły one okazji do zaprezentowania interpretacyjnej maestrii, w której bardziej od opisu wokalnego liczyło się wydobyć i dopowiedzenie środkami muzycznymi znaczeń, zawartych w tekstach poetyckich, stanowiących słowną kanwę.

Z kolei w ramach zbiorowych koncertów artystka wykonała *Habanerę* z *Carmen*, którą ma już opracowaną do perfekcji w najdrobniejszych szczegółach, oraz arię Ulyry z *Balu maskowego*, w której zaprezentować mogła pełne spektrum możliwości swego rozległego głosu. Dodatkowo w trakcie trwania festiwalu Małgorzata Walewska poprowadziła kurs mistrzowski z udziałem sześciorga młodych adeptów sztuki wokalne.

Równie ambitnym był recital Iwony Sochy w cerkwi unickiej św. św. Piotra i Pawła. Złożyły się nań między innymi arie z oratoriów Bacha, Haendla i Mendelssohna oraz motet *Exultate jubilate* Mozarta, tyle że ze względów natury technicznej z akompaniamentem fortepianowym.

Przeważały jednak koncerty złożone z arii operowych i operetkowych oraz songów musicalowych i pieśni neapolitańskich. Podziwiać w nich mogliśmy kunszt wokalny Ewy Vesin, która, zadebiutowawszy w partiach Wagnerowskich, teraz specjalizuje się w werystycznych, do których Włosi zaliczają także Moniuszkowską *Halkę*, a do czego predestynuje ją szeroki wo-

lumen głosu typu sopran falcon (od nazwiska francuskiej śpiewaczki). W jej wykonaniu, oprócz *Kiedy rannym słońkiem*, usłyszeliśmy arie Pucciniowskiej *Manon Lescaut* (*Sola, perduta abbandonata*) oraz *Toski* (*Vissi d'arte*). A także Katarzynę Oleś-Blacha w koloraturowych *Odgłosach wiosny* Johanna Straussa II, Pawła Tołstoja jako Pucciniowskiego Rudolfa w *Che gelida manina* z *Cyganerii* oraz Mariusza Godlewskiego, który wykonaniem poloneza Moniuszkowskiego *Miecznika Kto z mych dziewczek serce której dowiódł*, że posiada zadatki na odtwórcę partii kontuszowych. Wszyscy oni dali się też poznać w lżejszym repertuarze operetkowym.

W tej formule mieścił się również występ trójki tenorów: Adama Zdunikowskiego, Tomasza Kuka i Adama Sobierajskiego.

I tego właśnie zdaje się oczekiwać zdrojowa publiczność, tłumnie zapelniająca obliczoną na prawie tysiąc miejsc widownię prowizorycznego Domu Festiwalowego,

wzniesionego na czas remontu o wiele mniejszej Sali w Pijalni.

Bardzo udanym był koncert piosenek międzywojennych z udziałem Bożeny oraz Katarzyny Zawiślak-Dolnych, Jacka Wójcickiego oraz Michała Kutnika. Zwłaszcza

Bożena Zawiślak-Dolna w przebojach Hanka Ordonówny oraz Jacek Wójcicki okazali się osobowościami, które go zdominowały, imponując w *Ada, to nie wypada* również estradowym temperamentem oraz umiejętnościami aktorskimi, zwłaszcza, kiedy

ten ostatni przedzierzgnął się w Chaplinowskiego trampa w piosence *W małym kinie*.

Artystom towarzyszyły: Orkiestra Filharmonii Zabrzańskiej (wywodząca się z górniczej orkiestry symfonicznej), Krakowskiej Młodej Filharmonii, Krynicka Orkiestra Zdrojowa (na tę okazję wielokrotnie powiększona), Salonowa Camerata z Krakowa oraz dwukrotnie Opery Krakowskiej, która od tego roku jest współorganizatorem festiwalu, a której dyrektor Bogusław Nowak w wielu przypadkach odpowiadał za kształt wizualny imprez, a także je współprowadził.

Lesław Czaplński



Operetka, moja miłość
Krystyna Tyburowska i Wiesław Murzański
fot. Wojciech Zawadzki



Gala opery, operetki i musicalu
Katarzyna Oleś-Blacha
fot. Archiwum Urzędu Miejskiego Krynicy-Zdrój



Krzysztof Penderecki
fot. Festiwal

ZABRZE **M**uzyka Pendereckiego 320 metrów pod ziemią – po raz drugi! Po ubiegłorocznym sukcesie I Międzynarodowego Festiwalu im. Krzysztofa Pendereckiego poziom 320 w Zabrzu, w dniach 24-30 października 2014 r. odbędzie się jego druga edycja. Zeszłoroczny Festiwal odbył się w ramach obchodów 80. jubileuszu Patrona i tym bardziej cieszy, że dzięki ogromnemu wsparciu władz miasta Zabrze możliwa jest jego kontynuacja.

Zawiesiliśmy poprzeczkę bardzo wysoko, bowiem w ramach pierwszej edycji miały miejsce dwie polskie premiery dzieł Mistrza – premiera *Kwartetu „Kartki z nie napisanego Dziennika”* w wersji na kwintet i pierwsze polskie wykonanie *Adagia* z *Symfonii nr 3* w wersji na smyczki dedykowanej Walerijowi Giergijewowi w 60. rocznicę urodzin, a także rewelacyjne podziemne *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w wykonaniu Itamara Golana i Natsuko Inoue na fortepian na cztery ręce z udziałem Polskiego Teatru Tańca z Poznania. Festiwalowi towarzyszyło wiele innych atrakcji, m.in. wystawa plastyczno-wizualna Bartosza Sikorskiego, inspirowana twórczością Maestro Pendereckiego.

Tegoroczna edycja nosząca tytuł Multimedialne Spotkania Sztuk tego w zamyśle interdyscyplinarnego Festiwalu wyróżniać się będzie sposobem prezentacji dzieł Mistrza i innych kompozytorów oraz osobistym występem Patrona. Krzysztof Penderecki zadryguje Sinfonietłą Cracovią, której w *Emanacjach* partnerować będzie

Orkiestra Filharmonii Zabrzeńskiej. Dyrektorem Festiwalu jest ponownie Jurek Dybał.

Festiwal to przede wszystkim niezwykle miejsce – sala koncertowa 320 metrów pod ziemią w zabytkowej Kopalni Guido. W tym roku jednak przekornie wychodzimy na powierzchnię, do zabrzańskiego Domu Muzyki i Tańca, gdzie 30 października na finał zaprezentujemy *Emanacje* i *Anaklasis* Krzysztofa Pendereckiego oraz *Symfonię „Z Nowego Świata”* Dworzaka, w nowoczesnej multimedialnej oprawie świetlnotancznej Daniela Stryckiego.

Czekamy z ekscytacją na to spotkanie, a raczej zderzenie awangardy brzmieniowej Pendereckiego, z tańcem współczesnym i tzw. „nowymi mediami”. Profesor Penderecki, z reguły nieprzekonany do tanecznych prezentacji jego dzieł scenicznych, tym razem zaakceptował.

Ten sposób prezentacji wsparty tańcem i wizualizacjami przyciąga ludzi spoza kręgu odbiorców muzyki poważnej, w tym współczesnej. Kontynuujemy też prezentację niezwykłych instrumentów. W tym roku usłyszymy improwizację na tubafon, zaprojektowany przez prof. Pendereckiego.

Oczywiście Festiwal odbywać się będzie również 320 metrów pod ziemią. Koncert inauguracyjny rozpocznie się *Sekstetem* Krzysztofa Pendereckiego w doborowej międzynarodowej obsadzie i przedstawieniem poetycko-baletowym – *Historia żołnierza* Igora Strawińskiego z udziałem Wojciecha Pszoniaka. Wojciech Pszoniak wcieli się aż w trzy postaci, a Edward Lutczyn dopowie resztę rysunkiem na żywo (wyświetlanym na ekranie) inspiro-

wanym muzyką i tekstem C. F. Ramuza w tłumaczeniu Juliana Tuwima. Rewelacyjny perkusista Martin Grubinger z Austrii, Wim van Hasselt z Concertgebouw w Amsterdamie, Storioni Trio z Holandii, Andrea Zucco z Włoch i pozostali artyści zadają o najwyższą jakość strony muzycznej.

Będzie również spotkanie z Elżbietą Penderecką, prekursorką managementu kulturalnego w Polsce i występ młodych muzyków wskazanych przez Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Luławicach, którzy zagrają utwory Patrona Festiwalu jej dedykowane, a także projekcja filmu o prof. Pendereckim.

W jednym z postindustrialnych pomieszczeń Kopalni Guido na poziomie 320, zwanym Komorą Kompresorów, będzie miała miejsce wystawa pokonkursowa I Ogólnopolskiego Konkursu Fotograficznego „Portret artysty”, którego patronem honorowym jest prof. Penderecki. Kuratorem wystawy jest Marek Bełot.

Warto odwiedzić Multimedialne Spotkania z muzyką Patrona Festiwalu i nim samym właśnie w Zabrzu – mieście przyjaznym kulturze wysokiej. Dom Muzyki i Tańca oraz sala koncertowa 320 metrów pod ziemią w zabytkowej Kopalni Guido w Zabrzu są interesującą alternatywą dla tradycyjnych sal koncertowych, w których z reguły możemy obcować z twórczością Dworzaka, Strawińskiego i Pendereckiego.

Więcej na www.penderecki320.com

(red)



II Międzynarodowy Festiwal im. Krzysztofa Pendereckiego w Zabrzu

Dyrektor Festiwalu – Jurek Dybał

Prezydent Miasta Zabrze
Małgorzata Mańka-Szulik
zaprasza

MULTIMEDIALNE SPOTKANIA SZTUK

- MUZYKA - FILM
- TANIEC - FOTOGRAFIA

Krzysztof Penderecki	—	Daniel Stryjecki	—
Sinfoniaetta Cracovia	—	Multimedia Dance Show	—
Martin Grubinger	—	Wojciech Pszoniak	—
Storioni Trio	—	Edward Lutczyn	—
Filharmonia Zabrzeńska...	—	Live Performance...	—

24-29.10.2014

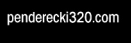
KOPALNIA GUIDO 320 METRÓW POD ZIEMIĄ

Zabrze, ul. 3 Maja 93

30.10.2014 godz. 19:00

FINAŁ DOM MUZYKI i TAŃCA

Zabrze, ul. Gen. De Gaulle'a 17



Bilety na Festiwal można nabyć w:

- kasie DMIT Zabrze, tel. 32 271 66 22, www.dmit.com.pl
- kasie Kopalni Guido, tel. 32 271 40 77, www.kopalniaguido.pl
- portalu www.ticketpro.pl

IX Międzynarodowy Festiwal Mozartowski Mozartiana. Festiwal, który odbył się w trzecim tygodniu sierpnia br. (17 – 23 sierpnia 2014), dowiódł, że jest coraz ważniejszym, a przy tym coraz bardziej interesującym wydarzeniem na kulturalnej mapie Polski. Jest już tradycją, że Mozartiana rozpoczynają się w trzecią niedzielę sierpnia i kończą po tygodniu wielkim koncertem finałowym w Katedrze Oliwskiej w Gdańsku Oliwie. W tym czasie, w zabytkowych wnętrzach starego Gdańska: w Dworze Artusa, w gdańskiej kamienicy zwanej Domem Uphagena, w Katedrze Oliwskiej, a także na specjalnie zaaranżowanej scenie w Parku Oliwskim, odbyło się jedenaście pełnowymiarowych koncertów, trzy pokazy „tańczących” do muzyki Mozarta fontann oraz dwie imprezy edukacyjne dla dzieci. To dużo, a nawet bardzo dużo, jeżeli pamięta się, że Festiwal

przez Daniełę Dolci, do których dołączyli śpiewacy z Polskiego Chóru Kameralnego. Prawie rok wcześniej te dwa zespoły, tyle że pod kierownictwem Jana Łukaszewskiego, nagrały 55 motetów gdańskiego kapelmistrza Andreasa Hakenbergera (1574–1627), których mogliśmy posłuchać podczas zeszłorocznego, znakomitego koncertu na Zamku Królewskim w Warszawie. Tym razem Daniela Dolci przyjechała do Gdańska z odmiennym składem muzyków, który nie był już tak przekonujący jak ten grający Hakenbergera. Wydarzeniem pozamuzycznym koncertu inauguracyjnego była obecność Pani Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego – prof. Małgorzaty Omilanowskiej. Czy ta wizyta może przełamać dotychczasową niechęć Ministerstwa do finansowego wsparcia *Mozartianów*? Oby tak się stało!

Kolejne dni festiwalowe były prezentacją muzyki kameralnej w salonie gdańskiego Domu Uphagena. W poniedziałek, 18

niego), wyrazistym brzmieniem i rzadką muzykalnością. Janusz Wawrowski i Grzegorz Skarbiński zaprezentowali kameralistykę żywą i odważną w sięganiu po rzadkie środki interpretacyjne (rubato!).

Kolejne dni festiwalowe podnosiły tylko temperaturę wykonań. W środę 20 sierpnia słuchaliśmy Polskiej Filharmonii Kameralnej Sopot, której tym razem nie poprowadził, a szkoda, jej Dyrektor Wojciech Rajski, ale jego meksykański kolega Sergio Cardenas. Zabrzmiała *Symfonia G-dur* Leopolda Mozarta oraz *Symfonia D-dur „Praską”* KV 504 oraz *Koncert klawetowy A-dur* KV 622 Wolfganga Amadeusza Mozarta; solistką w koncercie była Shirley Brill z Izraela. I to gra izraelskiej klawecistki była ozdobą koncertu. Zaprezentowała bardzo piękny, ciepły i równy we wszystkich rejestrach dźwięk. Jej interpretacja była pogodna, chciałoby się powiedzieć młodzieńcza. Shirley Brill odważyła się kilkakrotnie wprowadzić do koncertu

drobne autorskie ornamenty muzyczne, głównie obiegniki, które były nie tylko przypomnieniem dawnej praktyki wykonawczej, ale także pozostały na interpretacji koncertu bardzo osobisty, indywidualny ślad artystki. Było w tym zabiegu coś z inteligentnej, a przy tym dziewczęcej zabawy: odgadnijcie proszę, gdzie dopisałam do Mozarta swoją nutkę?

Tego samego wieczoru, przed wyjątkowo liczną publicznością, na scenie w Parku Oliwskim wystąpili Włodek Pawlik (fortepian), Paweł Pańta (kontrabas) i Cezary Konrad (perkusja). Pawlik improwizował do *Andante z Koncertu fortepianowego C-dur* KV 467, *Romancy z Koncertu fortepianowego d-moll* KV 466

Archikatedra Oliwska – koncert finałowy. Letizia Scherrer, Catherine Carby, Emilio Pons, Ralf Lukas, Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis, Orkiestra Akademie für Alte Music Berlin Jan Łukaszewski fot. Michał Matuszewski



wyprodukował Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis przy współpracy z gdańskimi instytucjami kultury i gdańskim magistratem. Oczywiście wiele koncertów nie odbyłoby się bez wspianiałomyślnego wsparcia sponsorów. Z przykrością czuję się w obowiązku odnotować, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie wsparło Festiwalu Mozartiana choćby symboliczną złotówką.

Tegoroczne Mozartiana otworzył koncert w Dworze Artusa, gdzie z kompozycjami W. A. Mozarta i jego, rzeczywistych bądź domniemych, nauczycieli wystąpił szwajcarski zespół Musica Fiorita z Bazylei kierowany

sierpnia słuchaliśmy *sonat na fortepian i skrzypce* W. A. Mozarta (KV 377, KV 304 i KV 378) w wykonaniu Janusza Wawrowskiego (skrzypce) i Grzegorza Skrobińskiego (fortepian), a następnego dnia aranżacji na klawesyn i obój w wykonaniu Aliny Rątkowskiej (klawesyn) i Tytusa Wojnowicza (obój). Obydwa koncerty odbyły się przy pełnej widowni, co podpowiada, aby w kolejnych latach realizacji *Mozartianów* wydłużyć cykl koncertów kameralnych o kolejne dni. W pamięci pozostanie mi występ Janusza Wawrowskiego, który dysponuje świetną techniką (zachwycił nią melomanów już w roku 2007 nagrywając *24 Kaprysy* Pagani-

i szlagierowego *Marsza tureckiego* z finału *Sonaty fortepianowej A-dur* KV 331. Publiczność przyjęła muzyków entuzjastycznie, za co Trio Włodka Pawlika odwdzięczyło się tytułowym utworem z płyty *Night in Calisia*, oczywiście w wersji na trzy instrumenty. Następnego nocy na tej samej scenie wystąpił włoski pianista – improwizator Michele di Toro, który w solowym występie dał popis rzadkiej biegłości technicznej pomieszanej z sentymentalną rzewnością. Michele di Toro łączył wszystko ze wszystkim, z każdego cytatu potrafił wyprowadzić następny, bez mrugnienia oka zmieniał style i epoki, tyle, że z każdą minutą ten muzyczny eklektyzm

stawał się postmodernistycznym popisem dla samego popisu.

Kilka godzin wcześniej na scenie festiwalowej zabrzmiał *Don Giovanni*. I to była jedna z festiwalowych rewelacji! Orkiestra Polskiej Filharmonii Bałtyckiej, włoscy soliści, dyrygent – też Włoch – Massimiliano Caldi przygotowali quasi operowe przedstawienie na świetnym poziomie. Orkiestra, inaczej niż w tradycyjnej sali operowej, grała na scenie, zostawiając solistom zaledwie wąski pas przestrzeni. Inwencja inscenizatorów – Jakuba Kornackiego i Jan Łukaszewskiego – opanowała i twórczo rozwiązała te ograniczenia. Soliści wystąpili w kostiumach i posługiwali się rekwizytami. Z braku miejsca, akcja opery kilkakrotnie przenosiła się poza scenę, pozostając w polu widzenia widzów. Przy nagłośnieniu śpiewu przy pomocy mikroportów, przesunięcie miejsca akcji nie rodziło trudności w odbiorze opery, czego nie można powiedzieć o kłopotach dyrygenta, którego głowa pracowała dosłownie dookoła szyi. Zaproszenie do współpracy włoskich śpiewaków sprawiło, że libretto Lorenza da Ponte brzmiało naturalnie i swobodnie nawet przy bardzo szybkich artykulacjach. Głos Abrama Rosale-na (Commendantore) brzmiał zjawiskowo; arie Valentiny Coladonato (Donna Elwira) czy Gustava de Gennaro (Don Ottavio) były prezentacją sztuki belcanto w najlepszym wydaniu, a popisy wokalnie-aktorskie Salvatora Salvaggia (Leporello) ujęły widzów dosłownie od pierwszej sceny.

Trzecią w kolejności orkiestrą, która zaprezentowała się podczas *Mozartianów 2014* była Orkiestra Kameralna Fil-

harmonii Narodowej pod kierownictwem Jana Lewaka. Filharmonicy Warszawscy prezentując symfonie Mozarta (*G-dur* KV 124 oraz *G-dur*, KV 129) zademonstrowali wyrafinowaną precyzję, klasyczną dyscyplinę i piękne brzmienie. Pomiędzy symfonią pojawił się *Koncert fortepianowy A-dur* KV 488 w wykonaniu Pawła Kowalskiego. Mimo że jego interpretacja była bardzo elegancka, pianista nie zaryzykował odświeżeniem bardziej osobistego stosunku do prezentowanego utworu.

W piątkowy wieczór na scenie festiwalowej pojawiła się muzyka źródeł. To jedyny koncert, którego nie dane mi było wysłuchać,

ale z relacji uczestników wiem, że zabawa, którą widzowie zgotowało Prusinowski Trio, Marcin Pospieszalski oraz ich austriaccy goście: Herman Hertel, Albin Paulus i Simon Wascher była przednia. Były gry na egzotycznych instrumentach, były śpiewy a nawet tańce, które rozpały widzów i długo nie pozwalały artystom zejść ze sceny.

Koncert finałowy w Katedrze Oliwskiej był olśniewający. Orkiestrą Akademii für Alte Music Berlin i Polskim Chórem Kameralnym dyrygował sam dyrektor festiwalu Mozartiana – Maestro Jan Łukaszewski, który do wykonania dzieł Mozarta zaprosił nadto solistów: Letzię Scherrer (Szwajcaria) – sopran, Catherine Carby (Australia) – mezzosopran, Emilia Ponsa (Meksyk, Niemcy) i Ralfa Lukasa (Niemcy). W programie koncertu zamykającego Mozartiana wysłuchaliśmy offertorium *Misericordias Domini d-moll* KV 222/205a, *Mszy C-dur „Dominicus-Messe”* KV 66 oraz *Regina coeli*

śpiewacy włączyli się do tego wyjątkowego wykonania z precyzją i nienaganną techniką wokalną, co nade wszystko służyć było w partiach sopranu, mezzosopranu i tenoru. Kto nie był, niech żałuje!

Fenomen Mozartianów, podobnie jak w latach poprzednich, wyraził się w szerokiej, adresowanej nieomal do każdego odbiorcy propozycji kulturalnej, w różnorodności gatunkowej festiwalowych koncertów oraz w obecności podczas Festiwalu wydarzeń artystycznych stojących na najwyższym światowym poziomie. Za wyjątkową i bardzo cenną należy uznać oprawę festiwalową, której, jakże uroczym, elementem były grupy aktorskie w osiemnastowiecznych kostiumach pojawiające się na ulica Starego Gdańska i Parku Oliwskiego. Organizatorzy zadbał także o starannie wydany Program Festiwalu. Wszystkie koncerty na scenie w Parku Oliwskim były otwarte i ściągały wiele setek osób. Być może szansa „słucha-



Dziedziniec Pałacu Opatów, Park Oliwski
Od Mozarta do Kolberga czyli wiejski bal
Janusz Prusinowski Trio, Marcin Pospieszalski, Hermann Haertel, Albin Paulus, Simon Wascher
fot. Michał Matuszewski

C-dur KV 276/321b. Jaka szkoda, że koncert nie został zarejestrowany! Tak wspaniała współpraca pomiędzy chórem a zespołem instrumentalnym przy interpretacji Mozarta zdarza się nadzwyczaj rzadko. Spójność tempa i dynamiki, bezbłędne rozumienie każdej frazy, idealne proporcje wolumenu dźwięku pomiędzy głosami i instrumentami to tylko podstawowe z walorów finałowego koncertu. Mozart w interpretacji Maestro Łukaszewskiego wybrzmiał tak świeżo, jakby atrament pozostawiony przez Mozarta na partyturze wysechł dosłownie przed chwilą. Choć w zaprezentowanej interpretacji śpiewał znakomity chór i grała świetna orkiestra,

nia za darmo”, otworzyła nie jedne uszy na muzykę Mozarta, czy jeszcze szerzej – na muzykę poważną. Sukces frekwencyjny koncertów otwartych pozwala postawić i tę tezę, że granice pomiędzy muzyką poważną, a jazzem i muzyką źródeł są płynne i nie muszą separować miłośników poszczególnych gatunków. Dodajmy na koniec, że najbardziej wymagający melomani mogli uczestniczyć w wydarzeniach muzycznych, które chciałby mieć u siebie niejeden festiwal w Europie i na świecie.

Artur Matys



G. Verdi - Nabucco
Zaccaria, Fenena, Ismaele
fot. Kamil Zyla

KIELCE

Letni Festiwal operowy – **Nabucco** Verdiego w Kielcach. 1 sierpnia w malowniczej scenerii amfiteatru Kadzielnia w Kielcach miałem przyjemność obejrzenia spektaklu prezentowanego w ramach Letniego Festiwalu Operowego. Jest to projekt Agencji Artystycznej Pro Musica, który obejmuje wystawienie tej słynnej opery w kilku miastach w Polsce i w Niemczech, między innymi w Kielcach, Szczecinie, Kilonii i Bochum. Często zdarzało mi się narzekać na brak ciekawych imprez muzycznych w Kielcach, tym większa moja radość, że moje miasto znalazło się na trasie tego niezwykłego przedsięwzięcia. Były pewne zgrzyty organizacyjne dotyczące biletów, które były sprzedawane w trzech kategoriach cenowych w zależności od sektora. Na miejscu okazało się, że sektory owszem były wyznaczone ale i tak każdy siadał gdzie chciał, pod warunkiem, że wcześniej usunął wodę z krzeselka. Nie miało to jednak większego wpływu na znakomitą atmosferę na widowni i już świetnie zagrana uwertura była zapowiedzią wielkiej ucztę muzycznej. Spektakl wyreżyserował

Feliks Tarnawski, scenografia, inspirowana starożytną bramą Isztar i kostiumy były dziełem Małgorzaty Słoniowskiej, a o stronę muzyczną zadbał Jerzy Salwarowski. W roli tytułowej wystąpił znany już polskiej publiczności z koncertów *Verdi Gala* Giulio Boschetti. Był zdecydowanie najlepszy ze wszystkich solistów. Świetna prezencja, mocny, wyrównany i przepięknie brzmiący baryton, a także doskonale umiejętności aktorskie sprawiły, że publiczność była zachwycona jego występem, czego wyraz dała w owacjach po zakończeniu spektaklu a także po niektórych ariach. Do roli Abigaille zaplanowano dwie śpiewaczki: Silvie Rampazzo i Natalię Margarit. W Kielcach wystąpiła ta druga i wyróżniła się potężnym, powiedziałbym nawet „Wagnerowskim” sopranem. Nie zawsze jednak brzmiał on spójnie i był trochę rozchwiany w górze. Również dźwięki piano nie były idealne ale nie zmieniło to faktu, że jej występ był udany, co również doceniła publiczność. Damian Konieczek odtwarzający partię Zaccaria zaśpiewał dobrze, aczkolwiek barwa jego głosu nie zawsze była stabilna. Włoski tenor liryczny Roberto Jachini Virgili jako Ismaele,

zaczął bardzo dobrze, szczególnie w akcie pierwszym. Później jednak miał problemy z przebicciem się przez wolumen orkiestry i z wyśpiewaniem do końca wszystkich dźwięków. Elżbieta Kaczmarzyk-Jancazak, kreująca rolę Feneny znakomicie poradziła sobie z tą trudną partią, zarówno głosowo jak i aktorsko. Jej czysty, wyrównany we wszystkich rejestrach mezzosopran cudownie unosił się wśród skał otaczających kielecki amfiteatr. W pozostałych rolach mieliśmy przyjemność zobaczyć i usłyszeć Tomasza Janczaka (Abdallo), Jarosława Zawartkę (Arcykapłan Baala), Monikę Piechaczek (Anna). Ich występ także spodobał się publiczności.

Drugim bohaterem wieczoru obok Giulia Boschettiego był maestro Salwarowski wraz z orkiestrą i chórem. Roncole Verdi Orchestra, koncertująca dotychczas pod nazwą Opera Polska powstała z inicjatywy dyrygentów Marka Tracza i Silvana Frontaliniego, a tworzą ją najwybitniejsi muzycy filharmoniczni i operowi. Chór Opery Polskiej, założony przez Marka Tracza odnosi duże sukcesy na deskach najbardziej prestiżowych scen Europy. Najsylniejsza scena tej opery, chór *Va pensiero*, została zaśpiewana przepięknie chociaż dla mnie z przesadną dbałością o poprawność – trochę brakowało emocji, ale może niepotrzebnie się czepiam. Dyrygent doskonale poprowadził orkiestrę, chór i solistów, wszystko brzmiało spójnie, przyczyniając się do niewątpliwego sukcesu artystycznego tego spektaklu, który został nagrodzony zasłużoną owacją publiczności. Na koniec chciałbym wyrazić uznanie dla znakomitego pomysłu Agencji Artystycznej Pro Musica, która postanowiła wyjść z operą do ludzi i zagospodarować martwy sezon w tej dziedzinie sztuki. Dla ludzi nie bywających na co dzień w teatrach operowych była to niepowtarzalna okazja aby w środku wakacji znaleźć się na jednej z najbardziej znanych w historii oper.

Mariusz Trojanowski

KOPENHAGA

Porgy and Bess w Kopenhadze – sceniczna **Chata wuja Toma?** Największą atrakcją ubiegłego sezonu operowego w Kopenhadze była bez wątpienia premiera *Porgy and Bess* Gershwin, produkcja, którą można było oglądać na wiosnę 2014 r. aż 30 razy. Wystawienie tego rzadko dziś oglądanego dzieła stało się możliwe tylko dzięki specjalnej dotacji fundacji A. P. Møller, jednej z największych firm transportu wodnego na świecie. Przedstawienie opery Gershwin

jest dzisiaj zastrzeżone wieloma klauzulami przez Gershwin Enterprises, sednem ich jest fakt, że wszyscy wykonawcy muszą być Murzynami lub mulatami. Jest to zresztą zgodne z intencją samego Gershwin, który zasady tej przestrzegał. Jednakowoż w latach późniejszych można było spotkać produkcje z udziałem „białych” śpiewaków pomalowanych na czarno. Tak też było przy okazji duńskiej (i europejskiej) premiery tego dzieła w Kopenhadze 27 marca 1943 r. Była to skądinąd bardzo specjalna premiera w latach okupacji niemieckiej. Wystawienie opery napisanej przez kompozytora pocho-

dzenia żydowskiego, której akcja rozgrywa się wśród Afro-Amerykanów, a której muzyka zawiera elementy jazzu, nie akceptowanego przez hitlerowców – było w dużej mierze prowokujące – kopenhaski Kongelige Teater otrzymywał raz po raz pogróżki sabotażu, na wiosnę 1944 r. przedstawienie musiano zdjąć z plakatu. Grane było wówczas 22 razy, z duńskimi solistami ucharakteryzowanymi na Murzynów, śpiewano po duńsku, a fragmenty nadawano w tym czasie często w duńskim radiu. Wieść głosi, że często, po relacji niemieckiej „z frontu” zaraz potem puszczano w radiu przebój Gershwin *It Ain't*

Necessarily So (być może tak nie jest...). Dla odtwórców głównych ról, zwłaszcza śpiewaczki Else Brems w roli Bess, udział w przedstawieniu był początkiem wielkiej kariery.

Zaraz po wyzwoleniu, w maju 1945 r., wznowiono *Porgy and Bess*, grano ją wówczas w mniejszych, lub większych odstępach czasu, aż do roku 1953. W inscenizacji tej wystąpił nawet kilka razy Todd Duncan, śpiewak, który portretował Porgy na premierze w Nowym Jorku w roku 1935. Miał duże zastrzeżenia, bo nie chciał grać razem z „białymi” śpiewakami, lecz gdy usłyszał, jaką rolę przedstawienie to odegrało podczas okupacji niemieckiej, zgodził się, śpiewając po angielsku w tej duńskojęzycznej produkcji.

Podstawą *Porgy and Bess* (będąca swego rodzaju muzyczno-scenicznym odpowiednikiem *Chaty wuja Toma*) są sceny zespołowe, prezentujące pieśni typu gospel, spirituals i „work song”, z dodatkami tańca i dużej aktywności na scenie. W obecnej inscenizacji (104 w historii tego teatru) zespół ten składał się ze śpiewaków i tancerzy z Opera Noir z Nowego Jorku. Akcja sceniczna rozgrywała się w estetycznie zadawalającej i bardzo udanej scenografii autorstwa angielskiej Liz Ascroft, aczkolwiek duńscy krytycy, nie bez racji, ocenili ją jako „stereotypową”, na pograniczu kitu.

Opera Gershwina, napisana razem z bratem Ira i z autorem książki, na której akcja się opiera, pisarzem DuBose Heyward, rozgrywająca się w małej miejscowości rybackiej Catfish Row w South Caroline, pełna jest dramatycznych wydarzeń: są tu dwa zabójstwa i dwa pogrzeby, jest sztorm rujnujący małe, biedne społeczeństwo. Jest tu rasizm, narkomania i prostytutka, jest obraz społeczeństwa bardzo prymitywnego i biednego, choć pomagającego sobie nawzajem. Jest też i romans, z góry skazany na porażkę, pomiędzy Bess, której alfons musi uciekać przed policją, a Porgy, kalekim żebrakiem, dla którego nagła i niespodziewana miłość Bess stanowi wielki przełom życiowy. Niestety, Bess interesuje się również handlarz narkotyków Sporting Life, któremu udaje się ją na nowo uzależnić i namówić na wspólny wyjazd do Nowego Jorku, gdzie los jej jest z góry stereotypowo określony przez prostytutkę i heroinę.

Sledząc historię opery Gershwina zauważyć można, że w miarę upływu lat jej status w historii Afro-Amerykanów zmieniał się – od początkowego

zachwytu nad faktem, że jest oto opera całkowicie śpiewana przez czarnych Amerykanów (dla których na scenach operowych USA dotychczas nie było miejsca), poprzez okres, gdy wielu Afro-Amerykanów nie chciało w tej operze występować, oskarżając ją o rasizm i przerysowany, negatywny obraz społeczeństwa, widzianego w krzywym zwierciadle Białych, do ponownej akceptacji opery, widzianej jako dzieło uzależnione od historii i jako takie, w dużej mierze tendencyjne, lecz dla Amerykanów konieczne. Był okres, kiedy nawet najwybitniejsi czarni śpiewacy jazzowi, interpretujący najstławniejsze sola z opery (choćby nieśmiertelne *Summertime*) „poprawiali” tak obfite w tekście błędy gramatyczne.

Anielka Elizabeth Llewellyn, jedna z dwóch Bess w kopenhaskim przedstawieniu, na tematy rasistowskie w ogóle nie chce rozmawiać. Urodzona w Londynie w rodzinie pochodzącej z Jamajki, szczytującą się tytułem „Singer of the Year 2013”, podkreśla, że *Porgy and Bess* nie ma nic wspólnego z tym środowiskiem, w którym wyrosła, ani z tą muzyką, której słuchała jako dziecko. O swej roli mówi, że jest ona bardzo trudna i wymaga wiele od śpiewaka, na równi z jakąkolwiek rolą w operze Wagnera. Tyle, że Wagner, to dla niej chleb codzienny, natomiast Gershwina musiała się uczyć od zera. Nigdy bowiem nie śpiewała jazzu, którego reminiscencje są w *Porgy and Bess* wszechobecne.

Kopenhaskie przedstawienie było imponujące głosowo i choreograficznie, aczkol-

wiek raczej stereotypowe co do scenografii, kostiumów i reżyserii (Amerykanin John Doyle). Jak by się na to nie popatrzyło, załatwywało naftaliną i miało nie lada problem z zaangażowaniem współczesnego widza. Funkcjonowało raczej jak potpourri największych przebojów Geshwina, znanych z tak licznych interpretacji jazzowych, jako podkoloryowane obrazki z dawnych lat.

Nie muszę wspominać, że cała obsada (z wyjątkiem dwóch malutkich „białych” ról), śpiewana była przez gości, sprowadzonych z różnych scen operowych świata. Na premierze oglądałam wysmienitego Derricka Lawrence’a w roli Porgy i wspomnianą już Elisabeth Llewellyn w roli Bess. Zespół chóralno-choreograficzny odznaczał się nie widywaną na kopenhaskiej scenie dynamiką i spontanicznością. Jedynie orkiestra była tutejsza, prowadzona kolejno przez trzech dyrygentów. Na premierze dyrygował szef muzyczny Opery, Michael Boder, Niemiec, zwykle doskonale w repertuarze niemieckim i nowoczesnym, tu jednak nie bardzo wyczuwający sedno rytmu i lekkości Gershwina. Była to jazzowa interpretacja rodem z Austrii i Niemiec, może dlatego wiele „numerów” bardziej załatwywało klezmerem, niż jazzem. Co skądinąd nie jest aż tak dalekie od „oryginału” – Gershwin był inspirowany obydwojema gatunkami, które równie często rozbrzmiewały w okolicznych knajpach jego dzieciństwa.

Eva Maria Jensen



G. Gershwin – *Porgy and Bess*
Magnus Gislason, Anders Jakobsen i Kenneth Overton
fot. Miklós Szabo

Claudio Monteverdi – *Il ritorno d'Ulisse in patria*
Julie Fuchs (Melanto) i Mauro Peter (Eurimaco)
fot. Monika Rittershaus/Opernhaus Zürich



ZURYCH **Il ritorno d'Ulisse in patria.** Zurych położony jest w sercu Szwajcarii na północnym krańcu Jeziora Zuryskiego z olśniewającym widokiem na ośnieżone alpejskie szczyty na horyzoncie. Miasto oferuje wiele kulturalnych atrakcji, m.in. fascynujące wizyty do 50 muzeów, licznych galerii oraz niezapomniane wieczory operowe w Zurich Opernhaus. Gmach opery w Zurychu został otwarty w 1891 r. przedstawieniem *Lohengrina*. Postawiono go na miejscu Teatru Starego (Aktientheater), spalonego rok wcześniej. Budynek wybudowano według projektu dwóch wiedeńskich architektów Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera. Oryginalna nazwa brzmiała Stadtheater (Teatr miejski). W latach 1982/83 gmach operowy przeszedł gruntowny remont i został ponownie zainaugurowany wystawieniem opery *Śpiewacy norymberscy*. Zaprojektowany w stylu neoklasycyżnym przyciąga wzrok greckimi kolumnami i atrakcyjną fasadą z białego i szarego granitu, ozdobioną popiersiami Webera, Wagnera i Mozarta. Widownia w stylu neorokokowym posiada 1200 miejsc i charakteryzuje się doskonałą akustyką. Obiekt dysponuje dodatkowo małą sceną studyjną. Od 2012 r. dyrektorem naczelnym opery w Zurychu jest Andreas Homki, znany reżyser pochodzenia węgierskiego. Zespół operowy dzieli scenę z baletem oraz miejscową orkiestrą symfoniczną. Zwykle w ciągu sezonu opera wystawia 16 nowych inscenizacji i 20 wznowień. Oprócz regu-

larnej orkiestry operowej, od 1991 r. działa tutaj zespół La Scintilla, specjalizujący się w muzyce barokowej i grający na oryginalnych, dawnych instrumentach. Na tej scenie w 1913 r. wystawiono *Parsifala*, po raz pierwszy poza Festiwalem w Bayreuth. W 1957 r. odbyła się tutaj światowa premiera opery Arnolda Schoenberga *Mojżesz i Aaron*. Jako ciekawostkę warto też przytoczyć fakt, że w styczniu 1902 r. na tej scenie wystawiono operę *Manru* Ignacego Paderewskiego w wersji niemieckojęzycznej.

Przez strony historii opery w Zurychu przewinęły się takie znakomite nazwiska, jak Birgit Nilsson (Turandot i Izolda), Sena Jurinac, znakomita Leonora w *Fidelio*, Lisa Della Casa w wielu partiach oper Ryszarda Straussa, Edita Gruberova w rolach Aminy i Lucji. Na tej scenie amerykański tenor James McCracken, zatrudniony początkowo jako chórzysta, miał sensacyjny debiut w partii Otella. Częstym gościem jest też włoski mezzosopran Cecilia Bartoli. Nie brak naturalnie polskich nazwisk śpiewaków. Od 1997 r. z zespołem operowym w Zurychu związany jest mieszkający tutaj znakomity polski tenor Piotr Beczała. Stałą współpracę nawiązał też bas-baryton Tomasz Sławiński. Na deskach tej sceny od 2001 r. występuje często w partiach „compirmario” liryczny tenor Bogusław Bidziński. Od 2008 r. polski mezzosopran Stefania Kaluża wystąpiła w operze w Zurychu w wielu ważnych partiach jak Eboli w *Don Carlosie*, Herodiada w *Salome*, Hrabina de Coigny w *Andrea Chenier* i Elisabetta w operze *Maria Stuarda*.

W obecnym sezonie Opera w Zurychu zaplanowano nową inscenizację opery Monteverdiego *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Opery Monteverdiego mają długą tradycję na scenie operowej w Zurychu. W latach 70. zespół ten wspaniał się wystawieniem cyklu 3 jego oper: *Orfeusz*, *Powrót Ulissesa do ojczyzny* i *Koronacja Poppei* w reżyserii Jean-Pierre'a Ponnelle'a i pod kierownictwem muzycznym znakomitego dyrygenta austriackiego Nikolausa Harnoncourta. Cykl ten został zarejestrowany na taśmie wideo przez Deutsche Grammophone i nadal fascynuje wielu fanów operowych.

Claudio Monteverdi skomponował *Powrót Ulissesa* około 1640 r., na dwa lata przed osławioną *Koronacją Poppei*. Dzieło to w trzech aktach z prologiem uważane jest za pierwszą nowoczesną operę. Partytura *Powrotu Ulissesa* przynosi niezwykle bogactwo muzyki, rozmaite formy i środki muzyczne, o dużej sile oddziaływania, jak rozbudowane arie, duety i tercety, madrygałowe partie zespołowe obok dawnych recytatywów. Premiera opery odbyła się w Wenecji w Teatro Santi Giovanni e Paulo w 1641 r. Treść utworu oparta jest na opowieści o tułaczce Ulissesa (złotyżnawana wersja imienia Odyseusza) i o wiernej Penelopie. Autor libretta Giacomo Badoaro nawiązuje do wątków kończących poemat Homera. Centralną postacią jest Penelopa, wierna żona, która od 20 lat oczekuje na powrót męża lub wiadomość o jego śmierci. Główny bohater, Ulises, po zakończeniu wojny trojańskiej błąka się po morzach, napotyka

różne przeszkody. Podczas swoich wędrówek spotyka też bogów, kierujących jego losem. Penelopa, jako wierna małżonka, odrzuca zamiary miłosne trójki zalotników, którzy w różny sposób starają się zdobyć jej względy. Ulisses przybywa na wybrzeże Itaki w przebraniu żebraka i wraca do pałacu, aby rywalizować z zalotnikami. W celu uzyskania względów swojej małżonki bierze udział w konkursie, w którym należy naciągnąć łuk króla Itaki. Ulisses jako jedyny strzelił perfekcyjnie, ujawnił swoją tożsamość i z pomocą syna Telemacha wymordował konkurentów. W końcowej scenie mamy jeden z najpiękniejszych duetów w literaturze operowej, ukazujący umęczonego tułacza Ulissego i Penelopę, rozpoznającą w żebraku ukochanego męża.

Dzieło nie jest zbyt często wystawiane, gdyż wymaga dużej obsady – posiada około 30 partii solowych, do wykonania których wystarcza jednak 14 śpiewaków. Artyści wykonują czasami po dwie lub trzy partie. Jest to trzecia kolejna inscenizacja opery Monteverdiego w operze w Zurychu. Pierwsza produkcja w reżyserii Jean-Pierre'a Ponnelle'a miała miejsce w 1978 r. Druga premiera w inscenizacji Klaus-Michaela Grubera odbyła się w 2002 r. Obecną realizację powierzono kontrowersyjnemu niemieckiemu reżyserowi Willy'emu Deckerowi. Znany jest on z tendencji do indywidualnej obróbki i aktualizacji operowego dzieła. Koncepcja reżyserska skoncentrowała się raczej na ukazaniu gamy skrajnych ludzkich uczuć: tragedii i ironii, smutku i dowcipu, kaprysów bogów i ułomności ludzkiej. Scenografia projektu Wolfganga Gussmanna jest bardzo uproszczona, ale niezwykle efektowna. Na scenie otoczonej czarnymi kulisami znajduje się ogromna obrotowa srebrna tarcza, nachylona pod kątem do widowni. Na niej odbywa się główna akcja opery. Rekwizyty zostały ograniczone do minimum – stół i kilka krzesel. Kostiumy zaprojektowano

bardzo zwyczajnie – czarne garnitury i proste suknie. Bogowie pojawiają się poprzedzeni błyskami i grzmotami. Ubrani są w błękitne garnitury i wieczorowe suknie, podkreślając w ten sposób ich niebiański charakter. Ich miejsce znajduje się na podwyższeniu, przy długim bankietowym stole nakrytym białym obrusem i zapelnionym wieloma butelkami z szampanem. Powyżej zwisa wielki kryształowy żyrandol. Dużą rolę odgrywa gra świateł autorstwa Francka Evina, pomagając po mistrzowsku stworzyć wymaganą atmosferę i szybką zmianę scen. Według pomysłu reżyserskiego większość śpiewaków drugoplanowych (poza głównymi bohaterami) pozostaje non stop na scenie, tworząc formę chóru obserwującego czasami milcząco toczącą się akcję.

Uproszczona inscenizacja pozwoliła skupić uwagę widza na muzyce, zwłaszcza, że do wykonania opery zaangażowano doskonałą obsadę śpiewaków. Prolog do opery rozpoczyna się w zupełnej ciemności na widowni i w kanale orkiestrowym. Nagle w ciszy rozlega się lamentujący głos Ludzkiej Ułomności. Towarzyszy jemu orkiestra, obeznana z partyturą i grająca przez moment zupełnie na ślepo. Partię tytułową powierzono Kurtowi Streitowi, znakomitemu tenorowi austriackiemu. Znany jest on jako doskonały odtwórca wielu partii w operach Mozarta. W jego doskonałej interpretacji aktorskiej Ulisses jest weteranem wojennym o dużym ludzkim doświadczeniu, nieco cynicznym i niepewnym, jak go przyjmie małżonka niewidziana od 20 lat. Śpiewak zachwyił nie tylko pięknym głosem, ale dodatkowo fantastyczną dykcją i inteligentnym przekazaniem tekstu. Partię Penelopy zaśpiewała Sara Mingardo, doświadczony i znakomity włoski kontralt. Ubrana w czarną suknie, czarne pończochy oraz ciemne słoneczne okulary przypominała wyglądem Jackie Kennedy. Pierwszą arię w formie lamentu zaśpiewała siedząc samotnie na opuszczonej scenie, głosem

pełnym wstrząsających emocji i targających nią uczuć. Śpiewaczka po mistrzowsku ukazała kłębowisko targających nią emocji i nastroje oczekującej kobiety. W pamięci szczególnie utkwiła mi aria *Di misera Regina*, w której zabrzmiała niezwykle nuta żalości. W partii Telemacha, syna Ulissego, wystąpił urodziwy młody szwajcarski tenor Fabio Trumphy. Nagłe pojawienie się Ulissego było dla niego ogromnym szokiem, który szybko zamienia się w burzliwą radość. Liczne partie drugoplanowe zostały wykonane przez świetnych śpiewaków, wielu z niech absolwentów Studia Operowego w Zurychu. Wysoki poziom prezentowali przedstawiciele bogów: Jowisz (Martin Zysset), Neptun (Gianluca Burotto), Minerwa (Anna Stephany) i Junona (Ivana Rusko).

Przez długi czas partytura *Powrotu Ulissego* była niekompletna i trwały dyskusje w środowisku muzykologów odnośnie autentyczności dzieła. Pod koniec XIX w. znaleziono anonimową wersję partytury w Nationalbibliothek we Wiedniu. Została ona opublikowana przez Roberta Haasa w 1922 r. i większość wykonań tego dzieła opiera się na tej edycji. Nad stroną muzyczną *Powrotu Ulissego* w operze w Zurych czuwał dyrygent Robert Howarth, kierując grupą muzyczną La Scintilla grającą na instrumentach z epoki. Podczas przerwy zainteresowanie widzów budziły 3 ogromne dawne lutnie zwane chitarrone, których dumne szyje wystawały z kanału orkiestrowego. Planowany początkowo dyrygent Ivor Bolton zachorował podczas prób i Howarth, jego asystent, zastąpił go na premierze, doskonale dając sobie radę z niezwykle barwną i bogatą rekonstrukcją partytury Monteverdiego. Howarth potrafił w ciekawy sposób uwydatnić klimaty emocjonalne w muzyce jednocześnie panując nad orkiestrą, aby zachować jej kameralne brzmienie.

Kazik Jędrzejczak

LONDYN **M**roki opery w świetle gwiazd. Z początkiem obecnego sezonu powróciła na deski Covent Garden wybitna polska sopranistka Aleksandra Kurzak. Można ją było podziwiać na tej scenie już wiele razy od 2005 r., głównie w rolach komicznych. Teraz nadarzyła się okazja, by po raz pierwszy usłyszeć ją w Królewskiej Operze jako Gildę, czyli w jednej z najsłynniejszych ról gatunku opery seria. Świetnie przyjęta na premierze *Rigoletta* 12 września, śpiewaczka udowodniła, że potrafi wykorzystać najlepsze cechy zmieniającego się głosu, który na tym etapie jej kariery, zachowując zwinność i lekkość, nabiera większej lirycznej głębi i ciepłych barw.

Wznowiona produkcja *Rigoletta* w reżyserii Davida McVicara koncentruje się na zderzeniu motywów niewinności i moralnego zepsucia. W przedstawieniach z udziałem Aleksandry Kurzak w tytułową rolę księżęcego błazna i ojca Gildy wcielił się Simon Keenlyside, zaś jako Księżę Mantui występuje Saimir Pirgu. Siłę swoich talentów artyści pokazują pod kierownictwem muzycznym Maurizio Beniniego, który prowadzi wokalistów i orkiestrę ze świetnym wyczuciem dynamiki i zmiennych barw rozgrywającego się na scenie dramatu.

W tej produkcji połączono historyczny kostium i rekwizyt z umowną i uproszczoną scenografią. Jej głównym elementem jest wielka pochyła ściana, która dzięki obrotowej scenie zmienia swe ustawienie. Raz

ukazuje widzom dom Rigoletta lub tawernę Sparafucila, a raz komnatę pałacu Księcia, której iluzję kreuje jeden właściwie element – tron. Po mrocznej uwerturze, wypełniona światłem i tłumem komnata okazuje się miejscem orgii. Rozpasanie seksualne jej uczestników jest uderzające, ale reżyserowi udało się uniknąć odczucia przesady i niesmaku, bo przy takiej intensywności barw i ruchu oraz tak dużej liczbie osób na scenie wrażenie to zostaje stłumione.

Nie jest łatwo na takim tle przebić się na plan pierwszy. Księżę, który w tej właśnie scenie wygłasza swą życiową filozofię *Questa o quella* musi dać z siebie i wokalnie, i aktorsko naprawdę dużo. Nie do końca skorzystał z tej szansy albański tenor. Aria przeszła niemal nie zauważona.

W duecie z Gildą też brakowało poczucia, że jest on niebezpiecznym uwodzicielem i dopiero od swej kolejnej arii, naładowanej emocjami *Ella mi fu rapita!*, Pirgu uruchomił w sobie potencjał, którym od razu zyskał uznanie publiczności i potrafił je podsycać aż do końca opery. Pierwsza prawdziwa burza braw wybuchła jednak wcześniej – po świetnym wykonaniu *Caro nome*. Wokalne fajerwerki Aleksandry Kurzak zachwycały na równi z pogłębioną barwą głosu,

mającej swą przyczynę w samym człowieku, a nie w rzuconej na niego kłątwe. Warto przy tym podkreślić, że scena, w której ta kłątwa pada z ust Hrabiego Monterone była pierwszym bardzo silnym dramatycznie momentem przedstawienia. Grający tę postać Sebastian Holecek robił ogromne wrażenie. Pamięć o Monterone i jego zhańbionej córce pozostaje do końca opery i pokazuje, że los tej dziewczyny odbija się echem w krótkim życiu Gildy i na pewno wielu innych ofiar Księcia.

wytchnienia, na które publiczność czeka dla samej przyjemności słuchania wokalnych popisów i wykonawcy spełnili najwyższe oczekiwania. Świetnie wykonany kwartet czworga bohaterów – zaraz po brawurowo zaśpiewanej *La donna e mobile* – był prawdziwym popisem ich indywidualnych i zespołowych możliwości. Potem niesamowita scena burzy i dramatyczny koniec z dialogiem umierającej Gildy i trzymającego ją w rękach Rigoletta



G. Verdi – *Rigoletto*
Aleksandra Kurzak (Gilda) i Simon Keenlyside
fot. Catherin Ashmore/Royal Opera House, Covent Garden

w której brzmiała zapowiedź późniejszego tragicznego losu Gildy.

Wcielający się w Rigoletta Simon Keenlyside nadał swej postaci silny rys cyniczny (w scenach z dworzanami, bo wobec Gildy ukazał się jako niezwykle czuły ojciec i te zmiany było wyraźnie słychać w operowaniu barwą głosu). Takie nacechowanie postaci uwydatniło interpretację tej opery jako tragedii

Gdy na scenę wraca Gilda już po rwaniu, jej dialogi z ojcem nadają operze niesamowitego tempa i oboje wykonawcy dostają za to rzęsiste brawa. Śpiew o vendecie ma ogromną siłę wokalną i dramatyczną – czuje się, że od tragedii nie ma już odwrotu i to napięcie udaje się wykonawcom utrzymać do samego końca. Przychodzą jeszcze oczywiście momenty

wywołały prawdziwą owację. Słowem, mroczna opera zajaśniała blaskiem świetnego wykonawstwa.

W obecnym sezonie Aleksandra Kurzak będzie ponownie tu występować w kwietniu 2015 r. jako Fiorilla w operze G. Rossiniego *Turek we Włoszech*.

Agnieszka Okońska

The Metropolitan Opera

V. Bellini – *Purytanie*
Mariusz Kwiecień (Riccardo)
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

PURYTANIE Od 17 IV do 10 V MET zaprezentowała w 7 spektaklach trzecią w bieżącym sezonie operę Belliniego *Purytanów*. Wielbiciele bel canto nie mieli na co narzekać szczególnie, że w ostatnich latach obserwujemy może nie renesans, ale powrót popularności dzieł tego gatunku. Związane jest to oczywiście z dostępnością głosów, które mogą podejmować się tych jakże wymagających wokalnie ról.

Poprzednie wznowienie *I Puritani* w MET miało miejsce w 2006 r., w którym partię Elviry śpiewała Anna Netrebko. O produkcji i operze pisałam państwu w **Muzyka21** z kwietnia 2007 (nr 4/81).

Premiery spektakl z 17 IV był dostępny w radiu Sirius, podobnie jak przedstawienia 29 IV i 3 V. Strona internetowa MET udostępniła przedstawienia z 17 i 29 IV, a radio WQXR matinée z 3 V.

W MET widziałam i słyszałam 4 z 7 spektakli: 17, 22, 29 IV i 7 V. Wysłuchałam

też transmisji radiowej z 3 V. Wszystkimi przedstawieniami dyrygował Michele Mariotti, a w obsadzie wokalne usłyszeliśmy: Elvira – Olga Peretjatko (debiut w MET), Arturo – Lawrence Brownlee, Riccardo – Mariusz Kwiecień (26, 29 IV i 3 i 10 V a 7 V zaśpiewał jedynie w pierwszym akcie) oraz debiutujący w MET Maksim Aniskin w premierze sezonu (17 IV), 22 IV oraz w akcie II i III 7 V, Giorgio – Michele Pertusi (włoski bas, debiut w MET w 1997 r. w roli Hrabiego Almaviva w *Weselu Figara*), Enrichetta – Elizabeth Bishop (amerykański mezzosopran, debiut w MET jako Wenecka Sekretarka w *Śmierci w Wenecji* w 1994 r.), Sir Bruno Robertson – Eduardo Valdes (urodzony w Puerto Rico tenor, debiut w MET w 1994 r. w partii Gondoliera w *Śmierci w Wenecji*), Gualtiero Walton – David Crawford (amerykański bas baryton, debiut w MET w 2007 r. jako Wojownik w *Makbecie*)

Włoski dyrygent Michele Mariotti (mąż debiutującej w MET Olgi Peretjatko) po

raz pierwszy poprowadził orkiestrę MET w 2012 r. najpierw w *Carmen*, a później w *Rigoletcie*. Wcześniej w bieżącym sezonie dyrygował *Purytanami* w Operze Paryskiej, w obsadzie których wystąpili m.in. Mariusz Kwiecień i Michele Pertusi. Mariotti jest głównym dyrygentem Taetro Comunale w Bolonii, a jego repertuar obejmuje m.in. opery Mozarta, Belliniego, Bizeta, Rossiniego i Verdiego. W najbliższym sezonie ma wedle planów powrócić do Nowego Jorku w premierowych w MET przedstawieniach *La Donna del Lago* Rossiniego.

Urodzony w Petersburgu sopran Olga Peretjatko śpiewała już Elvirę w Lyonie i w Théâtre des Champs Elysées w Paryżu. Międzynarodowe uznanie przyniosła jej partia Słowika w produkcji Roberta Lepage'a *The Nightingale and Other Short Fables*, którą pokazano m.in. w Canadian Opera Company, Aix-en-Provence Festival i Brooklyn Academy of Music. Do jej repertuaru należą też m.in. Marfa z *Narzeczonej dla Cara* Rimskiego-Korsakowa, którą

zaśpiewała w La Scali i Berlinie, Gilda (Zurych i Arena di Verona) oraz Zerbinetta (Hamburg).

Debiut w MET białoruskiego barytona, Maksima Aniskina zaplanowany był na kolejny sezon w partii Roberta w *Jolancie* Czajkowskiego. Zgodził się go przesunąć i zastąpić chorego Mariusza Kwietnia. Do

Bieżący sezon w MET nie był łaskawy dla Mariusza Kwietnia. Tak się bowiem nieszczęśliwie złożyło, że i podczas spektakli *Engeniusza Oniegina* na początku sezonu i podczas *Purytanów* był chory. Występował kiedy czuł się lepiej nie chcąc rozczarowywać widowni, ale nie był w formie. Nie można więc na podstawie

wolała skoncentrować się na poprawności tej niezwykle trudnej technicznie roli.

Ogromne brawa zebrał natomiast Brownlee. Arturo jest zdradliwie trudną i wysoko ułożoną rolą, a na domiar złego, Bellini chciał by tenor popisał się najwyższymi tonami góry tego rejestru. Brownlee zaoferował kilka górnych F, nie wszystkie

V. Bellini – *Purytanie*
Olga Peretyatko (Elvira)
fot. Ken Howard/MET



jego repertuaru m.in. należą takie role jak: Makbet (Klagenfurt State Theatre w Austrii), Robert (*Jolanta* w Madrycie), Marcello z *Cyganerii* (Bolszoi) i Tomski (*Dama Pikowa* w operze permskiej).

Przydałby się lepszy dyrygent, ale jak rozumiałam, była to „transakcja wiązana” – mąż dyrygował spektaklami śpiewanymi przez żonę. Nieco kulawo w płynności i zbyt błado w wydobyciu barw i piękna melodii Belliniego. Za płaska dynamika, a tempa dopasowane głównie do potrzeb Elviry – czyli żony. Zdarzało jest jednak okazjonalne przykrywanie wolumenem orkiestry głosów śpiewaków i brak synchronizacji, głównie w ansamblach.

tych przedstawień oceniać jego wokalne prezentacji roli Riccarda.

Elvira zaskarbiła sobie wielkie uznanie znakomicie technicznie zaśpiewaną partią. Dobry w mocy, dźwięczny sopran, precyzyjny, czysty w przebiegach koloraturowych i ornamentacji sceny szaleństwa. Bardziej subtelny od jej poprzedniczki ruch sceniczny, ogólnie dobra prezencja sceniczna. Strona interpretacyjna pozostawiła w moich uszach niedosyt. Zbyt duży wokalny dystans do prezentowanego charakteru, stojący niekiedy w sprzeczności z jej aktorską interpretacją. Debiut w MET jest dla wszystkich stresujący, rozumiem więc, że

wypadły najczyściej i najprecyzyjniej, ale należało mu się ogromne uznanie za odwagę.

Aniskin zrobił co mógł, by stawić czoła trudności partii Riccarda. Głos ma atrakcyjną barwę, ale nie jest wystarczająco silny. No i ogólnie nieco za błado. Oklaskiwaliśmy wspaniały duet z Giorgiem *Suoni la tromba*, który spektakularnie zakończył akt I.

Michele Pertusi znakomicie zabrzmiał w scenie 2 aktu I i ogólnie w całości opery. Reszta obsady we wspomagających partiach sprostowała rolom bez większych problemów. Było więc czym nacieszyć uszy. @

PREMIERA ŚWIATOWA MUZYKI

OSKARA KOLBERGA

Płyta wydana przez

Akademię Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu
we współpracy z firmą **Acte Préalable**



AP0300 • DDD • 55'48"
© 2013 • © 2014

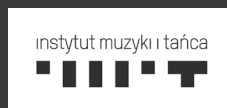
Oskar Kolberg (1814-1890)

Songs for voice with piano

Iwona Kowalkowska, sopran
Wojciech Maciejowski, tenor
Andrzej Tatarski, fortepian

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu „Kolberg 2014 – Promesa” realizowanego przez
Instytut Muzyki i Tańca

Płyta przeznaczona do bezpłatnej dystrybucji



Włoszka w Petersburgu



Cecilia Bartoli
fot. Decca/Uli Weber

Łukasz Kaczmarek

Petersburg chyba od zawsze czarował swymi niezwykłymi urokami, z Białymi Nocami na czele. Ostatnio zauroczony nimi był austriacki pianista Ingolf Wunder, który właśnie tam, w tamtym szczególnym okresie, dokonał rejestracji swojej niedawnej płyty. Włoszka Cecilia Bartoli, nagrywając najnowszy album, nie jechała aż do Petersburga, a mimo to właśnie temu miastu go poświęciła. *St Petersburg* – tak zatytułowała artystka swój projekt. Jego realizacja poprzedzona była kwerendami w archiwach biblioteki Teatru Maryjskiego. W efekcie otrzymujemy dziś płytę wypełnioną w całości premierami fonograficznymi, a przy tym, jak to zwykle w przypadku Bartoli, o bardzo wysokiej wartości artystycznej i wielkim blasku. Czy będzie to odkrycie na miarę Steffaniego? Zobaczmy.

Nowo wydaną płytę promować będzie trasa koncertowa artystki obejmująca takie ważne punkty, jak berlińska Konzerthaus, Het Concertgebouw w Amsterdamie, Filharmonia w Kolonii, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, Rosengarten w Mannheimie, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Festspielhaus w Baden-Baden, Filharmonia w Essen, hamburska Laeiszhalle, Aula Uniwersytecka w Regensburgu, praska Rudolfinum, monachijska Herkulessaal oraz wiedeńska Konzerthaus.

W hołdzie trzem carycom

Swoją najnowszą płytą Cecilia Bartoli składa hołd trzem rosyjskim carycom: Annie Iwanownej, Elżbiecie Piotrownej oraz Katarzynie II Wielkiej. To pod ich rządami rozkwitała w XVIII-wiecznym Petersburgu muzyka operowa. Władczynie Rosji pragnęły ożywić życie kulturalne ich kraju, stąd też zaangażowały najświetniejszych włoskich muzyków, dzięki którym dotarły do Rosji najnowsze europejskie prądy artystyczne. Anna Iwanowna była siostrzenicą Piotra Wielkiego, reformatora pragnącego zwrócić oczy swoich rodaków na zachodu. Sama caryca Anna kontynuowała

dzieło swego znamienitego przodka, sprwadając do ojczyzny muzyków włoskich i niemieckich, a wraz z nimi operę, operę komiczną i balet. Jej następczyni, Elżbieta Piotrowna, zafascynowana była z kolei Francją i jej kulturą, a zwłaszcza teatrem. Sama śpiewała w prywatnej kapeli carskiej, wspierała muzykę świecką i przyczyniła się do powstania pierwszej opery w języku rosyjskim. Władzę po Elżbiecie przejął jej siostrzeniec Piotr, nie nacieszył się jednak nią długą. Wkrótce po objęciu tronu zmarł, do czego przyczynić się mogła jego żona i następczyni – Katarzyna. Tak czy inaczej, to ona uczyniła z kraju wielkie imperium. Choć sama nie była szczególnie muzykalna, to również jej zawdzięczamy sprowadzenie do Rosji wielu muzyków cieszących się międzynarodową sławą. Katarzyna Wielka jest również autorką kilku librett operowych. Wreszcie, to za jej panowania powstały pierwsze rosyjskie gmachy operowe.

Muzyka na płycie

Cecilia Bartoli w swoim nowym albumie skupia się na nadwornych kompozytorach trzech słynnych caryc. Są nimi: przebywający w Rosji w latach 1735–1759 Francesco Araia, Hermann Friedrich Raupach (lata 1759–1761), Vincenzo Manfredini (lata 1761–1763) oraz Domenico Cimarosa (lata 1787–1791).

Pochodzący z Neapolu Francesco Araia był pierwszym kompozytorem, którego operę wykonano w Rosji (*La forza dell'amore e dell'odio* w Pałacu Zimowym w 1736 r.). On też jest twórcą pierwszej opery z rosyjskim librettem (*Tsefal i Prokris* wykonana w roku 1755). W programie najnowszej płyty Bartoli znalazły się dwie arie Arai, w tym jedna pochodząca właśnie z *La forza dell'amore e dell'odio*.

Następcą Arai był pochodzący z Niemiec klawesynista i kompozytor, Hermann Friedrich Raupach. Jego muzyka jest jednym z najważniejszych odkryć omawianego albumu. Niestety, to co się po Raupachu za-

chowało jest nader skromne. Na płycie jego spuścizna kompozytorska reprezentowana jest poprzez dwie arie z opery *Altsesta*. Jest to zarazem pierwsze nagranie Cecylii Bartoli w języku rosyjskim.

W albumie znalazła się również muzyka Vincenza Manfrediniego, z fragmentami jego opery *Carlo Magno*. Wspaniały chór z tego dzieła zamyka program płyty.

Prawdziwą ciekawostką jest tutaj prolog do opery *Łaskawość Tytusa* Johanna Adolfa Hassego. Utwór ten wyprzedza słynne Mozartowskie arcydzieło o niemal 60 lat. Powstał on dla uświetnienia koronacji carycy Elżbiety w 1742 r. Autorem rzeczzonego prologu nie jest jednak Hasse, lecz dwaj inni mistrzowie – Domenico Dall'Oglio (prawdopodobnie uczeń Vivaldiego i Tartiniego) oraz Luigi Madonis.

Najbardziej znanym z kompozytorów, których muzyka znalazła się w programie najnowszej płyty Bartoli, jest Domenico Cimarosa. Nim osiadł w Wiedniu na dworze cesarza Leopolda II, spędził cztery lata w Rosji. W niniejszym albumie bogata spuścizna Cimarosy reprezentowana jest przez arie z opery *La vergine del sole*.

Bartoli i Fasolis

Do współpracy w swoim projekcie Cecilia Bartoli zaprosiła zespół I Barocchisti i dyrygenta Diega Fasolisa. Artyści ci mają już na swoim koncie wspólne odkrycie – płyty z muzyką Agostina Steffaniego. Spotkały się one z entuzjastycznymi ocenami melomanów i krytyków z całego świata. Redaktor miesięcznika Gramophone tak wówczas pisał: „Należy zarówno gratulować, jak i dziękować Cecylii Bartoli za ten projekt, który okazuje się być w dużej mierze osobistym dziełem miłości”. Zaś o obecnym albumie tak mówi Walerij Giergiew, słynny dyrygent, dyrektor artystyczny Teatru Maryjskiego: „Jestem dumny, że Cecilia tchnie nowe życie w te historyczne skarby z naszych Maryjskich archiwów i będzie inspirować świat tą wyjątkowo piękną muzyką”. 🎧



Słowiańska dusza Ślązaków

z Krzysztofem Korzeniem, kontrabasistą i managerem Kwintetu Śląskich Kameralistów rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czytelnicy Muzyka21 znają Kwintet Śląskich Kameralistów bardzo dobrze. W jednym z wywiadów jakie publikowaliśmy na naszych łamach kilka lat temu Dariusz Zboch, pierwszy skrzypek Kwintetu Śląskich Kameralistów tak wspominał początki zespołu: „Kilkanaście lat temu zorganizowany był corocznie w Katowicach cykl letnich koncertów pod wspólnym hasłem *Od Bacha do Beatlesów*. Założyliśmy więc kwartet smyczkowy, żeby móc zagrać na tej imprezie. Z czasem pojawiło się trochę propozycji koncertowych, graliśmy coraz więcej. Poszerzyliśmy też skład instrumentalny o kontrabas, żeby wzbogacić brzmienie. Tak też kwartet stał się kwintetem. Z czasem zyskaliśmy sporą renomę, która ugruntowała się...”. Po latach działalności koncertowej Kwintet Śląskich Kameralistów osiągnął wysoką pozycję artystyczną, którą potwierdzali swoimi kolejnymi płytami. Znacomie przyjęto ich debiut fonograficzny. Sukcesem okazała się płyta o intrygującym tytule *ba... ROCKOWO* z aranżacjami na kwintet smyczkowy przebojów rockowych i popowych z lat 60. i 70. (m.in. Elvise Presleya, Czesława Niemena, Pink Floyd, Queen). Druga płyta – o równie atrakcyjnym tytule jak debiutancka – *Mecyje* – z opracowaniami muzyki żydowskiej też zdobyła rozgłos i duże uznanie. Przy okazji jej promocji Dariusz Zboch wyznał: „Marzy nam się też nagranie płyty kla-

sycznej, z utworami napisanymi oryginalnie na kwintet smyczkowy, czyli kwartet z kontrabasem. Wbrew pozorom niewiele jest takich dzieł. Co z tego wszystkiego wyjdzie, czas pokaże...”. I nie musieliśmy zbytnio czekać, by marzenia nabrały realnych

kształtów w postaci nowej płyty. Jesienią na rynku pojawił się – można rzec – słowiański album. Tym razem Kwintet Śląskich Kameralistów nagrał premierowo *Kwintet smyczkowy* Krzysztofa Pendereckiego i *Kwintet smyczkowy* Antoniego Dworzaka. Utwory



Kwintet Śląskich Kameralistów
From the left: Jakub Łysik, Jarosław Marzec, Katarzyna Biedrowska, Dariusz Zboch, Krzysztof Korzeń
fot. Krzysztof Lisjak

obu kompozytorów prezentują mistrzostwo kameralnego muzykowania, niecodzienny talent i niebanalną wrażliwość muzyczną i artystyczną Kwintetu Śląskich Kameralistów. Przed przystąpieniem do jej nagrania Krzysztof Korzeń w jednym z wywiadów mówił wprost „klasyka kameralistyki nas kręci, i to jeszcze jak!”. Ich najnowsza płyta jest frapującym przykładem połączenia wyśmienitej muzyki z Czech i Polski z kunsztowną sztuką wykonawczą Kwintetu Śląskich Kameralistów. Jak doszło do powstania płyty opowiada jej pomysłodawca, członek zespołu i jego menadżer, kontrabasista Krzysztof Korzeń.

Ukazała się właśnie wasza trzecia płyta. Wcześniej były to autorskie opracowania hitów rockowo-popowych oraz popularnych melodii żydowskich. Teraz będzie album – nazwijmy go – klasyczny, słowiański...

Tak, album jak najbardziej klasyczny! Po dwóch płytach z lżejszym programem, nabraliśmy chęci na nagranie utworów z klasyki kameralistyki, przeznaczonych na nasz skład instrumentalny. Okazuje się, że literatura muzyczna na ten właśnie skład nie jest zbyt bogata... Owszem, zdarzały się w historii muzyki kwintety smyczkowe z dwiema altówkami lub dwiema wiolonczelami, jednak do pewnego momentu w dziejach kameralistyki nigdy nie pojawiał się w nich kontrabas... Nie wiem dlaczego...?! Prawdopodobnie kiedyś kompozy-

torzy obawiali się powierzać osobnej partii instrumentalnej kontrabasistom... Nie chce mi się wierzyć, żeby moi starsi koledzy po fachu mieli nie sprostać stawianym przed nimi wymaganiami... Chyba kompozytorzy nie znali ich umiejętności i możliwości... Wyjątkiem od reguły był udział kontrabasu w *Kwintecie fortepianowym A-dur „Pstrąg”* Franza Schuberta, ale tam skład jest nieco inny.

Skąd pomysł na zestawienie Krzysztofa Pendereckiego z Antonim Dwořakiem?

Otóż przełomu dokonał właśnie Dwořak w swoim *Kwintecie smyczkowym G-dur* op. 77. Bardzo trudną, równoważną do pozostałych instrumentów partię instrumentalną powierzył kontrabasistom! Od tego momentu kontrabas wchodzi na salony, ale nie gości tam zbyt często... Tych kwintetów oryginalnie napisanych na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas nie znajdziemy zbyt wiele... Stąd moja wielka radość, że Krzysztof Penderecki docenił instrument na którym gram, a za sprawą mojego utalentowanego kolegi szkolnego, obecnie Filharmonika Wiedeńskiego Jurka Dybała *Kwartet smyczkowy nr 3 „Kartki z nienapisanego dziennika”* stał się *Kwintetem*. Za co jako kontrabasista jednego z nielicznych w Europie kwintetów smyczkowych jestem mu bardzo wdzięczny! Pamiętam jak będąc studentem krakowskiej Akademii Muzycznej dostał mi i moich kolegów zaszczyt gry w orkiestrze akademickiej pod batutą Pendereckiego, wtedy wykonaliśmy *VIII Symfonię G-dur* op. 88 Dwořaka. Pomyślałem – skoro wielki kompozytor do pracy z młodzieżą wybrał właśnie ten utwór to znaczy, że Dwořak musi być mu szczególnie bliski.

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego jest różnie odbierana przez melomanów – starsi myślą o kompozytorze z czasów awangardy i się boją tej muzyki, a młodszy go nie znają. Jaki jest *Kwintet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”*?

Kwintet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika” jest wyjątkowo ciekawym, godnym zainteresowania utworem. A my zespołem, który od pierwszej płyty wyróżniał się doбором



oryginalnego repertuaru. Dlatego zdecydowaliśmy się na zarejestrowanie *Kwintetu* Pendereckiego. W tej muzyce można dokładnie usłyszeć niezapisane literami na papierze wspomnienia kompozytora. Utwór jest tajemniczy, zróżnicowany ze względu na dynamikę i tempo z bardzo pięknymi kantylenami. Żle, że nazwisko Pendereckiego kojarzy się wyłącznie z jego poprzednim etapem twórczości, jakim był sonoryzm... Obecnie jest on zdecydowanie najwybitniejszym kompozytorem naszych czasów i jako muzyk mam pragnienie dotarcia z jego twórczością zarówno do starszych, którzy znają Mistrza od innej strony, jak i do młodych, którym na pewno się spodoba. Penderecki, gdyby go umiejętnie pokazać młodzieży, w krótkim czasie stałby się „trendy”. Jestem tego pewny! Mnie, mojej koleżance i kolegom z kwintetu obecna stylistyka Pendereckiego bardzo odpowiada i wpisuje się dokładnie w nasz muzyczny smak!



Dariusz Zboch
 fot. Krzysztof Lisiak

Muzyka Dworzaka to klasyka muzyki romantycznej naszych południowych sąsiadów. Wybraliście jeden z kwintetów smyczkowych Dworzaka. Dlaczego właśnie opus 77?

Z kilku powodów. Główne są dwa – utwór został skomponowany z przeznaczeniem na nasz skład instrumentalny – o czym już wspominałem. *Kwintet smyczkowy Es-dur* op. 97 Dworzaka zamiast kontrabasem ma w instrumentarium, jako „piąty element” nie kontrabas, a drugą altówkę... Drugim powodem jest piękno samej kompozycji. A że bardzo trudna – każdy szanujący się kwintet z kontrabasem stawia sobie za punkt honoru wykonanie tego dzieła. Nam wykonanie nie wystarczyło, postanowiliśmy podzielić się ze światem naszą wizją tego dzieła w formie nagrania.

Jaka jest różnica w interpretacji między muzyką Dworzaka a Pendereckiego?

Przede wszystkim to muzyka z zupełnie innych epok. Choć przymiotnik kameralna (muzyka) wpisuje obie pozycje w ten sam gatunek to jednak obie kompozycje dzieli prawie sto pięćdziesiąt lat. W muzyce przez ten czas wiele się wydarzyło, co odbiło się wyraźnie w stylistyce i w samej tradycji wykonawczej. W porównaniu z Pendereckim, Dworzak jest bardzo grzeczny, choć nie brak i w tym dziele nutki szaleństwa.

Co było najtrudniejsze przy przygotowaniu samego nagrania i podczas jego realizacji?

Chciałem powiedzieć znalezienie sponsora... Ale skłamałbym, bo tak



Jakub Łysik
 fot. Krzysztof Lisiak

akurat nie było! Bardzo się obawiałem czy i tym razem znajdziemy mecenasów... Płyta z Pendereckim i Dworzakiem mogła nie wzbudzić entuzjazmu. Jednak wręcz przeciwnie, ku mojemu zaskoczeniu szefowie dobrze prosperujących firm, oprócz interesów znają się również na dobrej muzyce! Pewnie nigdy by nie doszli do sukcesu na sferze biznesu, gdyby nie ich umiejętność odnajdowania wartościowej sztuki. Z czego bardzo się cieszę. To napawa nas muzyków optymizmem! Co do nagrań – kompozycja Krzysztofa Pendereckiego jest dla mojego kwintetu nową pozycją w repertuarze. Nie mieliśmy jej jeszcze okazji wykonać na koncercie (utwór w wersji z kontrabasem istnieje zaledwie od dwóch lat). Sięgnęliśmy po nią niedawno i w odróżnieniu od wielokrotnie wykonywanego *Kwintetu* Dworzaka musieliśmy się jej od zera nauczyć.

A nie chcieliście zestawić muzyki Pendereckiego z innymi polskimi – a zapomnianymi – kwintetami,

tym bardziej, że Krzysztof Penderecki często powtarza, że nie ma polskiej muzyki kameralnej?

Z pewnością tak profesjonalnego i cenionego kompozytora jakim jest Krzysztof Penderecki coś musiało skłonić do wyrażenia tak odważnej opinii... Nie zapominajmy, że oprócz faktu bycia kompozytorem Penderecki jest również nauczycielem kompozycji i musi doskonale orientować się w temacie. Ja nie jestem kompozytorem ani muzykologiem. Słowem nie jestem znawcą dzieł muzyki polskiej, jednak podejrzewam, że Maestro użył pewnego rodzaju skrótu myślowego. Historia nie obeszła się z państwem polskim łaskawie. W przeciwieństwie do Niemców czy Rosjan, Polacy zamiast oddać się sztuce musieli walczyć o przetrwanie nie tylko dziedzictwa kulturowego, ale całego bytu państwowego, wręcz ratować naród... Stąd rozwój rodzimej muzyki nie był u nas tak nieograniczony i spektakularny jak u naszych potężnych sąsiadów. Dzięki panu Janowi A. Jarnickiemu, naszemu wydawcy, który obrał sobie za punkt honoru odnalezienie zaginionych kompozycji, za co całe muzyczne środowisko muzyczne w kraju jest mu bardzo wdzięczne, dowiedziałem się o istnieniu jednak wielu pozycji w polskiej muzyce kameralnej, niestety nie natrafiłem nigdy na ślad żadnego kwintetu smyczkowego przeznaczonego w oryginale na nasz skład instrumentalny...

Jak zachęcicie melomanów do sięgnięcia po waszą nową płytę?

Dzięki naszym poprzednim płytom mamy już całkiem spore grono

przychylnych nam i zainteresowanych rozwojem zespołu słuchaczy. Jako manager kwintetu będę starał się na ile to będzie możliwe aby o naszej płycie dowiedziała się jak największa ilość osób. Nagranie *Kwintetu smyczkowego* Pendereckiego jest światową premierą! A to automatycznie czyni naszą produkcję pewnego rodzaju wydarzeniem na muzycznej mapie świata. Bardzo liczę na pomoc nie tylko muzycznych mass mediów w promocji.

Jakie macie zatem plany promocyjne i koncertowe związane z tą płytą?

20 września odbyła się premiera naszej płyty w Filharmonii Śląskiej, za co chciałbym w imieniu całego zespołu podziękować tej instytucji i jej dyrektorowi, panu Jackowi Mirosławowi Błaszczakowi. Wiem z doświadczenia, że bardzo trudno jest wypromować w naszym kraju płytę z muzyką poważną. Proszę pamiętać, że jako zespół nie podlegamy pod żadną instytucję, nie prowadzimy działalności gospodarczej, a co za tym idzie nie mogliśmy się starać o jakąkolwiek dotację publiczną. Nasza płyta powstaje wyłącznie ze środków uzyskanych od sponsorów. Czy uda nam się ją wypromować? Czas pokaże.

Innym sposobem promocji płyty jest patronat radia RMF Classic. Dzięki tej rozgłośni tak bardzo promującej muzykę poważną, mamy szansę dotrzeć do melomanów w całej Polsce. Za to wsparcie jesteśmy bardzo wdzięczni.

Marzeniem moim jest by mieć możliwość osobiście wręczyć ją Krzysztofowi Pendereckiemu. Jestem bardzo ciekawy jego reakcji po przesłuchaniu. Słyszałem kilka wykonań *III Kwintetu smyczkowego* i jeżeli tylko uda mi się dotrzeć do Profesora, jestem przekonany, że nasza interpretacja sprowokuje go do wyrażenia swej opinii, na czym bardzo mi zależy!

Jak godzicie pracę w orkiestrze z grą w formacji kameralnej?

Pogodzenie pracy w Śląskiej Orkiestrze Kameralnej oraz w przypadku altowiolisty w orkiestrze symfonicznej Filharmonii Śląskiej z grą w kwintecie, ze względu na działalność koncertową nie jest bardzo trudne. Choć zdarzają się czasem pewnego rodzaju kolizje... Na szczęście nigdy jeszcze nie musieliśmy odwołać żadnego koncertu. W zestawieniu z innymi zespołami kameralnymi, których muzycy zdecydowali się na wyłącznie tego typu działalność, konkutowanie jest jednak pewnego rodzaju szaleństwem. Kameralistyka to specjalność, w której precyzja, dopracowanie szczegółów odgrywa ogromną rolę. Budowanie wspólnego brzmienia, idealnej intonacji kosztuje



Jarosław Marzec
fot. Krzysztof Lisiak



Katarzyna Biedrowska
fot. Krzysztof Lisiak

dużo wysiłku, a my na to nie mamy tak dużo czasu jakbyśmy sobie tego życzyli. Dodatkowo fakt, że czwórka z nas prowadzi również działalność pedagogiczną czyni naszą pracę w kwintecie ekstremalnie trudną. Mimo to dajemy radę!

Jakie macie dalsze plany artystyczne?

Będziemy z pewnością nadal robić to co do tej pory, czyli dobrze się bawić uprawiając kameralistykę! Na pewno pośród wielu planów mamy też powrót do estetyki z pierwszej płyty *ba...ROCKOWO*. Nasz koncertmistrz Dariusz Zboch jest artystą pełnym pomysłów i przez cztery i pół roku od premiery debiutanckiej płyty kwintetu z jego aranżacjami jest doskonale przygotowany do kontynuacji. Myślę też o podzieleniu kwintetu na mniejsze zespoły – duety, tria i o uzupełnieniu naszego repertuaru o tego typu pozycje programowe. Być może kiedyś uda nam się nagrać płytę w rozmaitych mniejszych konfiguracjach. Czas pokaże.

Dziękuję za rozmowę.☺



Krzysztof Korzeń
fot. Krzysztof Lisiak

Dźwięki Hollywood

rozmowa ze skrzypkiem Danielem Hope o jego najnowszej płycie

Przy jednej z naszych rozmów powiedziałem panu, że wygnancy Hitlera przeżyli szczególnie tragiczny los: byli żywi, ale często żyli w mało wrażliwym otoczeniu, które tłumiło tworzenie. Pana reakcją na to było, aby niektórymi z tych kwestii zająć się przy tym nagraniu.

Spędziwszy ostatnie piętnaście lat na przyglądaniu się kompozytorom, którzy nie uciekli zdecydowałem, że nadszedł czas, by przyrzeć się bliżej tym kompozytorom, którzy wyjechali. Na początku ten album odzwierciedlał jedynie „wypalenie”. Być może, jest to centralny element mojego DNA: moi dziadkowie opuścili Berlin, by uciec przed Hitlerem i żyli na wygnaniu w Republice Południowej Afryki. Moi rodzice uciekli przed południowo-afrykańskim apartheidem do Wielkiej Brytanii. Kiedy chodziło o wybór utworów, sprawa stała się bardziej złożona – swego rodzaju mozaika. Zrozumiałem, że miało to więcej wspólnego z ucieczką, pierwszym etapem wygnania. Hollywood przedstawiało kwintesencję ucieczki – i to na wielu płaszczyznach. Poszedłem do archiwum studia Paramount i obejrzałem różne manuskrypty, w tym także partytury, które skomponował Korngold zanim przeszedł do Warner Bros. Przeczytałem także listy Hannsa Eislera na Uniwersytecie Południowej Kalifornii. Szczególnie jeden zainteresował mnie bardzo, był to list szwagra Schoenberga, Rudolfa Kolischa, którego legendarny kwartet stał się wybitnym interpretatorem muzyki Schoenberga.

Pisał, że straciwszy altowiolistę z kwartetu marzył o tym, by pracować w Hollywood, ale pyta Eislera, czy uważa, że będzie mógł kiedyś włączyć się do tego świata. Album mógłby być także uznany jako poszukiwanie „dźwięku Hollywood”. Czy ten dźwięk istnieje? Czy też jest to w istocie wyrażenie Europy Środkowej, która spotkała się z wielkim gestem Hollywood w okresie, gdy wymagano czegoś „wielkiego”? Jednocześnie, odważne prośby składane kompozytorom w Hollywood fascynowały mnie: były uczeń Ravela w danej chwili mógł mieć do skomponowania walc wiedeński, a potem kowbojską piosenkę lub kankana. Wkrótce zrozumiałem, że program nagrania stał się egzaminem z „ucieczki” w wielu formach; ucieczka od samej formy muzycznej, która musiała zbić z tropu wielu kompozytorów; a dla części nie bez znaczenia, ucieczką jaką jest kino, co znaczyło i nadal znaczy dla wielu.

Jednak nie wszyscy byli wygnancami...

A jednak ich filmy są związane ze swobodniejszym pojęciem „ucieczki”, pozwoliło mi to na włączenie do programu z pełnym zaufaniem trzech żyjących kompozytorów, którzy do tematu ucieczki podchodzą w różny sposób. *Lista Schindlera* potwierdza tylko moje przekonanie, że nie mielibyśmy Johna Williama bez Korngolda, film wspomina jedną z najwspanialszych ucieczek z Shoah. Thomas Newman jest synem Alfreda Newmana, legendarnej po-

staci Hollywood, który uciekł przed biedą, i który utrzymywał rekordową ilość skomponowanej muzyki filmowej nominowanej do Oscara, zanim został zdetronizowany przez Johna Williama. Tytuł Thomasa Newmana jest szczególnie urzekający a tematem jest naprawdę ucieczka od jednego życia do innego. *Cinema Paradiso* traktuje o wymyślonej ucieczce: chłopiec marzący o obrazach widzianych jako swego rodzaju raj, który jednak mógłby być nie taki, jak się to wydaje. Morricone to ktoś, kto wspiął się po drabinie Hollywood dzięki swojej pracy, tak jak wielu wygnanych kompozytorów, a włączenie europejskiego kompozytora tak dominującego w Hollywood wydaje się być interesującym przedłużeniem ogólniejszej kwestii dotyczącej „dźwięku Hollywood”.

To dlatego włączył pan do programu utwory kompozytorów, którzy nie są uchodźcami. Jednak rekompensując kompozytorów uchodźców, poszedł pan dalej, z brodwayowskim numerem Kurta Weilla, pieśnią Hannsa Eislera i nowym tekstem Stinga, utworami skomponowanymi dla niemieckiego kina i muzyką Korngolda do *Der Schneeman*, skomponowaną, gdy miał zaledwie 11 lat. Jest także fragment niedokończony opery Erica Zeisla *Job* (1939).

Chciałem pokazać to, czego słuchali europejskie ucho i dusza przed pojawieniem się kompozytorów, począwszy od Korngolda i końca epoki Wagnera-Mahlera-Zemlinsky'ego do przedstawień berliń-

skiego kabaretu i piosenek filmowych lat 1920. i 1930. – muzykę, którą uwielbiali moi berlińscy dziadkowie. Pomyślałem także, że ważne jest, aby ukazać czym stał się dźwięk tych kompozytorów po ich przybyciu do Hollywood. Powieść Josepha Rotha *Job*, zaadaptowana do opery Zeisla przez Hansa Kafkę, hollywoodzkiego scenarzystę, mówi o ucieczce Europy do Ameryki, gdzie główny bohater odkrywa nie raj lecz piekło. Według mnie Zeisl jest zapomnianym mistrzem, który zlekceważył przemysł Hollywood.

Umieszczając *Koncert skrzypcowy Korngolda* w kontekście dzieł związanych, nawet nie bezpośrednio z Hollywood, stwierdza pan wyraźnie, że muzyka filmowa nie hańbi prawości Korngolda. Uważałem zawsze, że pierwsze nagranie dzieła w wykonaniu Heifetza jest raczej poważne, tak jakby chciał odróżnić Korngolda z *Koncertu* od Korngolda z filmów płaszcza i szpady.

Nie powiedziałbym „poważne”; wolę określenie „powściągliwe” i w rzeczywistości jednym z ukrytych tematów mojego programu jest być może milczący hołd dla

w odnalezieniu ich własnej marki, i wszyscy oni napisali dla niego dzieło koncertujące, chociaż włączenie wszystkich tych utworów do jednej płyty osłabiłoby główną ideę, którą chciałem wyrazić tym programem. *Koncert* Korngolda byłby utworem bardzo odmiennym, gdyby Bronisław Huberman, który go zamówił, żył wystarczająco długo, by je zagrać. Heifetz zdaje się iść z Korngoldem o zakład, że nie jest w stanie napisać utworu przekraczającego jego możliwości! A jednak bardzo lubię słowa Korngolda: „Utwór ze swoimi wieloma epizodami melodycznymi i lirycznymi przeznaczony był raczej dla Carusa skrzypiec niż dla Paganiniego. Rozumie się samo przez się, że jestem zachwycony, że mój koncert został zagrany przez Carusa i Paganiniego w jednej osobie: Jaschę Heifetza”.

Wiersz Brechta *An den kleinen Radioaparät* wydaje się być doskonałym tekstem do albumu na temat „ucieczki” – mały odbiornik radiowy jest jedynym źródłem informacji dla uchodźcy, który próbuje zachować czasową przewagę nad nazistami – a jednak mamy tu Stinga, który śpiewa swe własne teksty.

i lubiłem prawie przez całe moje życie – była tak naprawdę Eislera, pochodziła z jego antologii *Hollywood Songbook* z początku lat 1940. Brecht bardzo dosłownie przedstawia ucieczkę, jednak Sting – wielki muzyk, którego znam od dzieciństwa, od czasu gdy kupił dom Yehudiego Menuhina w Londynie, dom w którym praktycznie dorastałem – zgodził się zaśpiewać swój tekst w nowej aranżacji Paula Batemana, który pozwala mi przyłączyć się do siebie. Co do pozostałej części tej płyty, ucieczka nie jest tylko dosłowną ucieczką, ale wyimaginowaną ideą, którą tekst Stinga wyjaśnia bardzo zwięźle.

Gdzie jest Max Steiner, którego wielu uznaje za ojca „dźwięku Hollywoodu”?

Z żalem pominąłem Steinera! Ale zamynam album wersją *As Time Goes By* w formie post-scriptum. Jest to puszczenie oczka do Steinera, który napisał pozostałą część muzyki do filmu *Casablanca*, monumentalnego filmu, który tchnie ideą wygnania i uciezki. 🎧

rozmawiał: Michael Haas / (c) DG 2014



fot. Daniel Hope
fot. Margaret Malandrucolo/DG

Heifetza. Jako król wszystkich skrzypków, pod wieloma względami odegrał główną rolę w pojęciu „dźwięku Hollywoodu”. Pomógł Waxmanowi, Rózsie i Castelnovo-Tedesco

Zanim zacząłem poszukiwania do tego albumu, nie rozumiałem, że *The Secret Marriage* z albumu Stinga z 1987 r. *Nothing Like The Sun* – melodia, którą znałem

tytuł rozmowy pochodzi od redakcji **Muzyka21** tłumaczenie z języka francuskiego: Małgorzata Kaczmarek

Van Cliburn: Teksańczyk przy fortepianie

Maria Ziarkowska



Van Cliburn
fot. Sony

Rok 2014 jest dobrą okazją do przedstawienia sylwetki wielkiego pianisty Harvaya Levana Cliburna. Właśnie w tym roku mija 80. rocznica urodzin tego artysty. Kilka słów na jego temat niech będzie dla niego upamiętniającym hołdem.

Kariera

Harvay Lavan Cliburn urodził się 12 lipca 1934 r. w Shreveport. W świat muzyki wprowadziła go matka, która zaczęła uczyć go gry na fortepianie, gdy ten ukończył 3 lata. Po ukończeniu liceum Cliburn rozpoczął studia w Julliard School w Nowym Jorku pod okiem Rosina Lheviene. W 1954 r. zadebiutował z Houston Sym-

phony Orchestra grając *Koncert fortepianowy* Piotra Czajkowskiego, z którego wykonaniem kojarzony był do końca życia. W listopadzie tego samego roku spotkał się z uznaniem w Nowym Jorku koncertując z New York Philharmonic. Sukcesy podczas koncertów spowodowały, że został okrzyknięty przez krytyków „najbardziej utalentowanym debiutantem sezonu”. Potwierdzeniem jego zdolności był występ podczas Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. P. Czajkowskiego w Moskwie w 1958 r. Wykonanie utworów przyniosło mu złoty medal, który ugruntował sławę pianisty. Popularność Van Cliburna obiegła cały świat i dała mu niebывały rozgłos. Artysta koncertował w najbardziej

prestiżowych miejscach dla ważnych osobistości, np. w Białym Domu dla Ronalda Reagana, w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego, w I. M. Pei Morton H. Meyerson Symphony Center w Dallas, The Lied Center for the Performing Arts w Lincoln i w The Bob Hope Cultural Center w Palm Springs. Van Cliburn otrzymał ponad 20 honorowych tytułów doktorskich. Był sponsorem stypendiów na uczelniach wyższych m.in. w Budapeszcie, w Moskwie i w Petersburgu. Został odznaczony przez Władimira Putina Orderem Przyjaźni, George W. Bush przyznał mu Prezydencki Medal Wolności, natomiast Barack Obama podarował mu Narodowy Medal Sztuki. Uhonorowaniem jego zasług było przyznanie Nagrody Grammy za całokształt twórczości. Artysta zmarł na raka kości w 27 lutego 2013 r. w Fort Worth.

Dyskografia

Pierwszym nagraniem Van Cliburna (tuż po sukcesie w Moskwie) był jego ukochany *Koncert fortepianowy* Piotra Czajkowskiego. Nagranie to osiągnęło rekordy sprzedawalności (ponad 3 miliony sprzedanych egzemplarzy) i zostało odznaczone platynową płytą. W 1972 r. artysta nagrał drugi album *My Favorite Debussy*. Można usłyszeć na nim utwory takie jak *Dziewczyna o włosach złotych jak len* i *Claire de Lune*. Kolejna płyta *Romantic Collection* pojawiła się w 1976 r. Zawiera ona dzieła Liszta, Brahmsa, Czajkowskiego, Granadosa, Schumanna, Ravela i Rachmaninowa. W 1991 r. gotowa była kolejna propozycja *My Favorite Encores* z dziełami Chopina, Skriabina, Szymanowskiego, Debussy'ego, Schumanna i Rachmaninowa. Niedługo później bo w 1992 r. pojawiło się następne nagranie z kompozycjami m.in. Liszta, Rachmaninowa, Beethovena, Mozarta, Schuberta. Rok 1994 przyniósł Cliburnowi sławę dzięki albumowi *Van Cliburn In Moscow*, na którym znajdują się utwory Brahmsa i Rachmaninowa. Miniatury Chopina pianista zaprezentował na płycie *My Favorite Chopin* z 1997 r. Wszystkie albumy artysty odniosły sukces i spotkały się z przychylnością odbiorców. Repertuar płyt świadczy o tym, że Cliburn czuł się najlepiej w utworach późnoklasycznych, romantycznych, z elementami impresjonizmu i ekspresjonizmu. Bardzo



Van Cliburn
fot. Sony

ceniał twórczość Piotra Czajkowskiego i do końca życia pozostał wierny temu kompozytorowi, wykonując podczas występów ukochany *I Koncert fortepianowy* – będący jego wizytówką.

Cliburn w oczach innych

Tydzień spędzony przez Van Cliburna w Moskwie w 1958 r. podczas Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. P. Czajkowskiego odmienił diametralnie jego życie. Wielkim zaskoczeniem dla publiczności był fakt, że niesowiecki muzyk został odznaczony złotym medalem. Premier Chruszczow przy aprobacie jury bez wahania przyznał mu nagrodę. Skromny, niepozorny pianista stał się ikoną światowej pianistyki. Rosyjski pianista Andrei Gawriłow podsumował występ artysty słowami: „Wygląda i gra jak anioł.” Po sukcesie w Moskwie magazyn *Time* opublikował artykuł pt. *Tekszańczyk, który podbił Rosję*. Rozgłos rozszerzał grono wielbicieli. Największe sale koncertowe oraz znamienite orkiestry zabiegały o Van Cliburna. Abram Chasins, krytyk i kompozytor, napisał nawet książkę o artyście pt. *The Van Cliburn Legend*. Poprzeczka i presja wciąż rosły.

Wrażliwego pianistę przerosły oczekiwania, także zmęczenie odcisnęło swoje piętno. Rok 1960 przyniósł kryzys muzykowi. Michael Steinberg pisał na łamach *New Dictionary of Music and Musicians*, że Cliburn „(...) utracił świeżość. (...) jego repertuar był ograniczony, (...) dźwięk stał się ostrzejszy”. Załamanie sprawiło, że pianista przestał występować publicznie aż do 1978 r. Później powrócił do sporadycznych występów, o dziwo z dawnym polotem i emocjonalnością w grze. Nawet najslabsze występy Cliburna w efekcie przyjmowane były aplauzem, gdyż zawsze były mistyczne momenty w jego wykonaniach, które przyćmiewały potknięcia.

Van Cliburn jest przykładem artysty, któremu talent oraz łut szczęścia przyniosły sławę w ciągu jednego tygodnia. Pianista osobowościowo nie był stworzony do splendoru. Może lata 60. i 70., kiedy to Cliburn zaszły się w Fort Worth z dala od fleszy i występów, nie były spowodowane kryzysem gry tylko zmęczeniem i pragnieniem normalnego życia z dala od rozgłosu? Tego już się nie dowiemy, a sylwetka i umiejętności Van Cliburna pozostaną w naszych oczach ponadczasowym pomnikiem światowej pianistyki. 🎹



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**

MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

MICHAEL KIMBER MUZYKA NA ALTÓWKĘ



„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

Batalia o muzykę – Jan Krenz z zawodu – dyrygent, z serca – kompozytor

Maria Wilczek-Krupa

Za „święte” narzędzie swojej pracy uważa partyturę. To jej pozostaje wierny, zarówno jako dyrygent, jak i kompozytor. Choć oddany muzyce, nie pojmuje kariery jako sensu życia. Poza podium ceni nade wszystko dom, rodzinę i urok życia na wsi.

Należy do szczęściarzy, którzy nigdy nie stanęli wobec dylematu: który zawód wybrać. Jan Krenz od dzieciństwa wiedział, że będzie muzykiem. Rodzice chcieli, by został pianistą, on sam wolał być kompozytorem. Życie postawiło go na podium dyrygenckim – po raz pierwszy w styczniu 1946 r., podczas poranku symfonicznego w filharmonii w Łodzi.

Jana Krenza obraz okupowanej Warszawy

Urodził się 14 lipca 1926 r. we Włocławku, w rodzinie ewangelickiego pastora. Rodzinne miasto z tamtych lat właściwie nie pamięta – w 1930 r., gdy miał cztery lata, jego rodzice podjęli decyzję o przeprowadzce do Warszawy. Tam, jako dziesięcioletek, rozpoczął naukę teorii oraz gry na fortepianie u Stanisławy Raube, w Niższej Szkole Muzycznej im. W. Chrapowickiego. Zaprzyjaźnił się wówczas z Marią Iwaszkiewiczówną, córką Jarosława Iwaszkiewicza, uczennicą tej samej szkoły. Przyjaźń zaowocowała kilkoma pobytami w Leśnej Podkowie, także w rezydencji Iwaszkiewiczów w Stawisku – stamtąd, poza opowieściami o kompozytorach Młodej Polski, przywiózł prezent od Iwaszkiewicza: kilka partytur z jego biblioteki, a wśród nich *Metopy* (trzy poematy na fortepian op. 29) i *Maski* (trzy utwory na fortepian op. 34) Karola Szymanowskiego, które później, już jako dojrzały muzyk, opracuje i zinstrumetuje na potrzeby orkiestry symfonicznej.

Wojna skomplikowała muzyczną edukację dobrze rokującego pianisty, przebiegającą dotąd zwykłym i utartym torem. W *Rozmowach o muzyce polskiej*, prowadzonych i zredagowanych przez Elżbietę Markowską z okazji jubileuszu 50-lecia pracy zawodowej mistrza, Jan Krenz nakreślił niezwykle żywy i przejmujący obraz okupowanej Warszawy, także samego Powstania, w którym pomagał jako cywil, a które zabrało mu matkę,

Jestem wrogiem wąskiej specjalizacji. Każdy dyrygent powinien mieć w repertuarze muzykę różnych epok, ale nie wszystkich kompozytorów. Jest to zawód, a raczej może powołanie, które wymaga ogromnej wszechstronności muzycznej.

Jan Krenz

siostrę i dziewięć innych osób z najbliższej rodziny. Oficjalnie figurował wówczas na liście wychowanków Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców, aby mieć papiery i w razie łapanki udowodnić, że się uczy. W rzeczywistości chodził do „gimnazjum”, na tajne komplety. Lekcje odbywały się w mieszkaniach profesorów, w małych, kilkuosobowych grupach. Życie kulturalne podlegało ścisłym zasadom konspiracji – lekcje fortepianu Jan Krenz pobierał nielegalnie, u Zbigniewa Drzewieckiego, późniejszego wykładowcy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Zajęcia odbywały się w mieszkaniu profesora przy ul. Marszałkowskiej – Krenz zapamiętał jedynie pokój z dwoma fortepianami i gosposię, która otwierała drzwi. Nikogo więcej w mieszkaniu nie było; żona profesora ukrywała się przed Niemcami przez cały okres okupacji.

To właśnie za pośrednictwem Drzewieckiego przyszedł dyrygent poznał ówczesne środowisko artystyczne, uczestniczył w nielicznych legalnych imprezach muzycznych w Warszawie: w Konserwatorium Muzycznym na Okólniku i w lokalach „U aktorów” i w „Kawiarni Woytowicza” (lokalu zorganizowanym przez kompozytora i pianistę Bolesława Woytowicza, gdzie m.in. występował Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Jan Ekier), także w tajnych koncertach odbywających się w prywatnych mieszkaniach, m.in. u mecenasa Wiśniewskiego (przyjaciela Jana Ekiera), mecenasa Angersteina w domu Wedla i w mieszkaniu Tadeusza Ochlewskiego, późniejszego założyciela Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie. Większość tych imprez spędził asystując swojemu mistrzowi, przewracając kartki w nutach lub wykonując wraz z nim utwory na dwa fortepiany. Na jednym z koncertów konspiracyjnych, w 1943 r., zadebiutował jako kompozytor – *Kwartetem smyczkowym* napisanym pod opieką Kazimierza Sikorskiego. Na kolejnym poznał znakomitą

skrzypaczkę i kompozytorkę – Grażynę Bacewicz, z którą pozostał w przyjaźni do końca jej dni.

Z czasów wojny zapamiętał jednak przede wszystkim tych, którzy nie zdążyli zaistnieć na światowej scenie muzycznej. Był wśród nich altowiolista Henryk Trzonek, uczestniczący w prawykonaniu *Kwartetu*

smyczkowego, którego Niemcy rozstrzelali podczas ulicznej egzekucji, niedługo po koncercie. Był Bronisław Onufry Kopczyński, zięć nauczyciela matematyki, którego próby kompozytorskie Krenz podsłuchiwał w mieszkaniu profesora na Powiślu – wkrótce panowie się zaprzyjaźnili i muzykowali razem, oceniając wzajemnie swoje kompozycje. Kopczyński był założycielem i pierwszym redaktorem konspiracyjnego pisma „Sztuka i Naród”; zginął w obozie w Majdanku, a jego partytury doszczętnie spłonęły. Był wreszcie znakomity skrzypek, muzykolog oraz kompozytor – Roman Padlewski, uczestniczący wraz z Henrykiem Trzonkiem w tajnym prawykonaniu *Kwartetu* Krenza. Zdaniem dyrygenta, analogiczna postać do Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w dziedzinie poezji, subtelny człowiek o myślących oczach, wzór twórcy i artysty, wielka i niedoceniona nadzieja muzyki polskiej. Padlewski był żołnierzem Brygady Dywersyjnej „Broda 53”, w stopniu podporucznika (pod pseudonimami „Skorupka” i „Kasztan”). Przyplacił życiem jedną z nielicznych zwycięskich akcji Powstania Warszawskiego – jego oddział zdobył niemiecki czołg, Padlewski zmarł w szpitalu powstańczym w wyniku odniesionych ran. O jego działalności w AK nie miał pojęcia zaprzyjaźniony z nim Jan Krenz – rozmowy obydwu panów dotyczyły niemal wyłącznie muzyki współczesnej i tajników warsztatu kompozytorskiego. Padlewski zdążył napisać kilka utworów, w tym *Stabat Mater*, *Kwartet smyczkowy*, *Sonatę skrzypcową* i kilka kompozycji chóralnych.

„Grupa 49”: w odpowiedzi na stalinizm

W tajnym prawykonaniu *Kwartetu smyczkowego* Krenza uczestniczył też – obok Henryka Trzonka, Romana Padlewskiego i skrzypaczki Ireny Dubiskiej – znakomity wiolonczelista, kompozytor i dyrygent Kazimierz Wiłkomirski.

To właśnie on zachęcił dobrze zapowiadającego się pianistę i kompozytora do spróbowania swoich sił na dyrygenckim podium. W 1945 r., tuż po zakończeniu wojny, Jan Krenz podjął studia kompozytorskie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi w klasie Kazimierza Sikorskiego, ale także studia dyrygenckie u Wilkomirskiego, który wówczas pełnił funkcję rektora łódzkiej uczelni. Rok później zadebiutował na estradzie Filharmonii w Łodzi, wykonując m.in. własną *Toccatę* na fortepian i orkiestrę smyczkową, napisaną w czasie wojny, a w latach późniejszych osobiście wycofaną ze spisu utworów. W tym samym czasie zetknął się także z filmem – jeszcze nie jako kompozytor, ale jako aktor i pianista. W Łodzi kręcono wówczas *Zakazane piosenki* w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, z muzyką Romana Palestra; przyszły dyrygent wystąpił w tej produkcji w roli powstańca warszawskiego, grając na pianinie piosenkę pt. *Serce w plecaku*.

Muzyczne studia Krenza trwały dwa lata – w 1947 r. odebrał dyplom z odznaczeniem i od razu wszedł na zawodową drogę. Zaczął od stanowiska drugiego dyrygenta Orkiestry Filharmonii Poznańskiej (pierwszym był Stanisław Wisłocki), także od wystawienia *Urowadzenia z seraju* W. A. Mozarta, na deskach Opery w Poznaniu. Sceniczny debiut był na tyle obiecujący, że ówczesny dyrektor Opery Poznańskiej Walerian Bierdajew zaproponował Krenzowi posadę. Maestro odmówił – wciąż jeszcze marzył o kompozytorskiej ścieżce; ukończył właśnie *Tryptyk* na głos i fortepian i rozpoczynał prace nad *I Symfonią*.

Przełom w zawodowych planach nastąpił w 1949 r., podczas historycznego Ogólnopolskiego Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. Obecny na spotkaniu minister kultury Włodzimierz Sikorski zadekretował wówczas socrealizm w kulturze jako ideologię obowiązującą we wszystkich gałęziach sztuki, wygłosił także ostrą krytykę postawy tzw. formalistów, w tym Artura Malawskiego, Romana Palestra i Stefana Kisielewskiego. Reakcja młodych kompozytorów zebranych w Łagowie była różna. Byli tacy, którzy od razu wycofali się z życia muzycznego, bojąc się indoktrynacji i ograniczenia wolności twórczej. Inni, jak Roman Palester, spakowali walizki i wyjechali z kraju. Jeszcze inni próbowali znaleźć alternatywną możliwość uprawiania zawodu muzyka w nowych realiach, i tę właśnie możliwość wybrał Jan Krenz. W dniu ogłoszenia ideologii socrealistycznej – wraz z poznanym właśnie Tadeuszem Bairdem i kolegą pamiętanym jeszcze z czasów wojny, Kazimierzem Serockim – utworzył swobodną formację kompozytorską pod nazwą „Grupa 49”. Założyciele osnuli swój program artystyczny bardziej wokół organizacji i krytyki muzycznej, niż wokół samej kompozycji. Podział ról był jasny: Serocki firmował „Grupę” jako pianista, Krenz jako dyrygent, Baird jako krytyk, muzykolog oraz publicysta. Jeszcze podczas pamiętnego zjazdu łagowskiego Krenz wykonał – ze swoją orkiestrą z Poznania – młodzieżową *Sinfonietę* Tadeusza Bairda. Rok później „Grupa” zorganizowała koncert w Warszawie – wówczas światło dzienne ujrzała *I Symfonia* Jana Krenza, zadedykowana, jak pisał Jerzy Waldorff, „cieniom matki”. Sam mistrz tak opowiadał Elżbiecie Markowskiej o swojej formacji: „Chcieliśmy się nawzajem wspomagać w organizowaniu koncertów kompozytorskich, mieć możliwość demonstrowania poglądów estetycznych, które w praktyce nie były zgodne z obowiązującymi tendencjami”. Dla ekipy rządzącej „Grupa 49” stanowiła zatem zespół outsiderów, buntowników, artystów niepokornych. W praktyce była luźną formacją wspierających się przyjaciół, pozostających w zażyłych, choć różnorodnych charakterologicznie relacjach. Przyjaźń Krenza z Tadeuszem Bairdem należała do spokojnych, stonowanych i stabilnych. Z Kazimierzem Serockim łączyła go znajomość ostra i gwałtowna, a żywe dyskusje na tematy artystyczne często przechodziły w gromkie awantury i burzliwe kłótnie.

W tym samym czasie, w którym zainicjowana została „Grupa 49”, Jan Krenz otrzymał propozycję pracy asystenta u boku legendy polskiej dyrygentury – Grzegorza Fitelberga. Współpraca młodego



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



Już w sprzedaży



OSKAR KOLBERG

PIANO WORKS

Grande Sonate op. 3
 6 Kujawiaks op. 12
 6 Polonaises op. 1

1



JOANNA ŁAWRYNOWICZ

OSKAR KOLBERG
DZIEŁA FORTEPIANOWE WOL. 1
PREMIERA ŚWIATOWA!

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

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

dyrygenta z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach trwała – pod okiem jej założyciela i mentora – dwa lata. Fitelberg obdarzył swego asystenta głęboką przyjaźnią i olbrzymim zaufaniem, mianując go swoim „muzycznym synem” i wyrażając nadzieję, że w stosownym momencie uczyni go swoim następcą. Jan Krenz miał jednak inne plany. W 1951 r., w pełni artystycznej współpracy, nieoczekiwanie zrezygnował z posady drugiego dyrygenta WOSPR, prosząc o bezterminowy urlop i argumentując swoją decyzję potrzebą komponowania. Wrócił do Warszawy i zamieszkał z ojcem; przez półtora roku nie zajmował się dyrygowaniem – publikacji doczekały się wówczas jego cztery kompozycje: *Taniec symfoniczny* na orkiestrę, *Serenada wiejska* na małą orkiestrę, *Rapsodia* na orkiestrę smyczkową, ksylofon, tam-tam, kotły i celestę oraz *Concertino* na fortepian i małą orkiestrę. Latem 1953 r. otrzymał depeşe o śmierci Fitelberga. Zgodnie z życzeniem mistrza, podczas ceremonii pogrzebowej poprowadził WOSPR wykonując *Arię z III Suity orkiestrowej* J. S. Bacha. Jesienią 1953 r. objął kierownictwo katowickiego zespołu, wypełniając wolę Fitelberga oraz ostatecznie wiążąc swoje zawodowe życie z wykonawstwem i dyrygenturą.

Zawód: dyrygent

Przez kolejne dziesięciolecie próbował jeszcze komponować, ale praca na podium okazała się zbyt czasochłonna. Do 1962 r. napisał zaledwie kilka utworów, w tym *Musica per clarinetto solo* oraz *Capriccio* na 24 instrumenty. Z WOSPR pozostał związany przez piętnaście lat, do 1968, kiedy ustąpił miejsca Bohdanowi Wodiczko. Wykorzystał ten czas na szeroko pojętą organizację życia muzycznego w Polsce, także na promocję zespołu w Europie i na estradach całego świata. To właśnie pod jego kierownictwem WOSPR odbyła najdłuższe tournée w historii polskich orkiestr – w 1963 r. zespół wyjechał na cztery miesiące do ZSRR, Mongolii, Chin, Hongkongu, Japonii, Filipin, Nowej Zelandii i Australii, dając w sumie ponad pięćdziesiąt koncertów, walcząc z rozstrojonymi i pękającymi – z powodu nagłych zmian temperatur – instrumentami.

Kolejne lata przyniosły współpracę z czołowymi orkiestrami nie tylko w Polsce, także w Europie, Azji oraz w Stanach Zjednoczonych. Po wyjeździe z Katowic Jan Krenz związał się z Teatrem Wielkim w Warszawie, gdzie przez pięć lat (do 1973 r.) pełnił funkcję dyrektora artystycznego. Zastąpił wówczas brawurowymi inscenizacjami oper romantycznych, w tym *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego, *Otella* G. Verdiego i *Elektry* R. Straussa. Jednocześnie

współpracował z orkiestrą Yomiuri Nippon Symphony w Tokio, orkiestrą Radia Duńskiego w Kopenhadze i innymi zespołami o światowej renomie, m.in. z Filharmonikami Berlińskimi, dreźnieńską Staatskapelle, Tonhalle w Zurychu, orkiestrą Concertgebouw w Amsterdamie, amerykańskimi orkiestrami symfonicznymi z Detroit i z Nowego Jorku. Na przełomie lat 70. i 80. objął stanowisko generalnego dyrektora muzycznego miasta Bonn; przez trzy lata prowadził tamtejszą Beethovenhalle, dyrygując utworami z szerokiego repertuaru koncertowego i operowego i propagując muzykę polską (m.in. *Straszny dwór* Moniuszki, z udziałem polskich wykonawców). W 1983 r. wyjechał do Holandii, na dwuletni kontrakt z radiem holenderskim w Hilversum. Niezależnie od obejmowanych funkcji czynnie uczestniczył niemal we wszystkich edycjach festiwalu „Warszawska Jesień”, zorganizowanych u schyłku stulecia, także w festiwalach w Edynburgu, Pradze, Bergen, Montreaux, Wiedniu i w Osace. W 2005 r. objął stanowisko dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta Filharmonii Krakowskiej; po trzech latach ustąpił z funkcji i wycofał się z regularnych występów na podium.

Jaki był jako dyrygent, menadżer zespołu, szef orkiestry? Przede wszystkim – wszechstronny. W 1993 r., na łamach pisma „Studio”, mówił o swojej profesji tak: „Prawdziwy dyrygent powinien mieć jak najszerszy repertuar. Takim dyrygentem był Karajan. Ileż on dyrygował muzyką współczesną! (...) Ja też jestem ciekaw różnych epok, różnych stylów i partytur”. Ta ciekawość obejmowała kompozycje od symfoniki klasycznej po najwcześniejszą muzykę współczesną, w tym szczególnie po muzykę polską, pióra Bairda, Lutosławskiego, Panufnika czy Kilara. Jedynie okres renesansu i baroku, w tym utwory C. Monteverdiego, H. Purcella czy A. Corellego, także wczesne dzieła G. F. Haendla, Krenz omijał twierdząc, że ich wykonanie wymaga specjalistycznej wiedzy i umiejętności. Żył bowiem pełne przekonanie, iż najpierwszą powinnością dyrygenta jest wierne oddanie twórczego zamysłu kompozytora, zawartego w dziele. W 1997 r. Zofia Helman pisała o mistrzu: „Krenz przywiązuje dużą wagę do walorów artystycznych wykonywanego repertuaru i pieczołowicie zestawia programy koncertów. Obdarzony talentem kreatywnym, nadaje wykonywanym dziełom piętno swej osobowości, nie wykraczając jednak poza intencje kompozytora, lecz raczej je uwydatniając”.

O ile zaś w samym podejściu do zawodu maestro powoływał się na Herberta Karajana, o tyle w kularach i w codziennej pracy z muzykami korzystał z wiedzy, którą mu przekazał Fitelberg. „Sa dwa typy dyrygentów – mówił. – Tacy, dla których najważ-

niejszy jest koncert, a próby są mniej lub bardziej ważne, i inni, dla których zasadniczą pracą z orkiestrą nad repertuarem odbywa się na próbach, cała batalia o muzykę rozgrywa się w codziennej pracy, a koncert jest jej ukoronowaniem”. Zarówno Fitelberg, jak i Krenz widzieli swoje miejsce w grupie drugiej – dyrygowali najczęściej z pamięci, zarówno na koncercie, jak i na próbach; nigdy też nie zajmowali pozycji siedzącej, by mieć odpowiednio baczenie na cały zespół. Krenz wymagał wiele od muzyków, ale także miał wzgląd na ocenę swojej pracy. Krytyczne uwagi łowił podczas zakulisowych, zakrapianych imprez z udziałem zespołu. „Nie tylko graliśmy razem – opowiadał szczerze w rozmowie z Elżbietą Markowską – ale i, nie bójmy się tego powiedzieć, wódkę razem piliśmy. (...) Niezależnie od całego szacunku dla dyrygenta, muzycy potrafią, właśnie po alkoholu, powiedzieć wiele rzeczy”. Owo „wiele rzeczy” odnosiło się nie tylko do merytorycznej pracy szefa, ale także do relacji personalnych i – wcale nierzadko – do scenicznej pracy oraz wizerunku estradowego dyrygenta i orkiestry. W swoich *Diabłach i aniołach* Jerzy Waldorff pisał: „Artysta nasz – staranny w podawaniu orkiestrze jak najczytelniejszych wskazówek – dba również o pewną dozę aktorstwa, żeby treści zawarte w muzyce sugerować także wizualnymi środkami ludziom siedzącym na sali”. Wspomniane przez Waldorffa aktorstwo nie oznaczało jednak teatralnych ruchów czy przesadzonego, scenicznego „gwiazdorzenia” – Krenz dyrygował zazwyczaj oszczędnie, precyzyjnie, czasem nawet ascetycznie. Jeśli zaś studiował własną mimikę, to z uwagi na kamery i transmisje w telewizji, dzięki którym w historii polskiej dyrygentury narodził się – także za jego pośrednictwem – nowy trend.

Telewizja i radio stanowiły dla następcy Fitelberga szczególne wyzwanie. Apodyktyczny i stanowczy na podium, próbował przenieść zasady współpracy z orkiestrą do studia. Nadal dyrygował z pamięci, w pozycji stojącej. Od muzyków wymagał nie tylko profesjonalizmu, także odpowiedniego i eleganckiego stroju; podkoszulki czy – tym bardziej – krótkie lub sportowe spodnie nie wchodziły w grę. O kształcie nagrania wolał decydować sam, bez konieczności konsultacji z reżyserem dźwięku. Już na próbach, zanim wszedł do studia, testował usytuowanie orkiestry, gromadząc muzyków raz w grupach brzmieniowych, innym razem w sporym oddaleniu, jeszcze innym – wysuwając naprzód drzewo, blachę lub perkusję. Przed samym nagraniem próbował daną kompozycję niezliczoną ilość razy, lecz nagrywał całościowo, od początku do końca, bez dodatkowych przerw. Nie sztukował ścieżek, nie nagrywał etapami. Upierał się, by mikrofon uruchamiać tylko jeden, odbie-

rający dwustronnie, na wzór uszu melomana na koncercie. Dokonał w ten sposób szeregu obsypanych nagrodami nagrań, m.in. dla Philipsa, czeskiego Supraphonu i Olympii. Na płytach szczególnie chętnie rejestrował muzykę polską, w tym przede wszystkim utwory Chopina, Moniuszki, Paderewskiego i Szymanowskiego, także kompozytorów współczesnych: Lutosławskiego, Serockiego, Bairda oraz Szabelskiego.

W świecie kompozycji: przyjaźnie i autorytety

Sukcesy Krenza jako dyrygenta z pewnością zdeterminowały jego zawodową drogę, jednak pasja twórcza – choć tłamszona przez dwadzieścia lat – nie zniknęła. Do momentu objęcia funkcji szefa WOSPR komponował regularnie; publikowane wówczas utwory dryfowały w stronę neoklasycyzmu (*Serenada klasyczna* na małą orkiestrę), później – pod wpływem awangardy i kursów Nowej Muzyki w Darmstadt – w stronę aleatoryzmu i dodekafonii (*Capriccio* na 24 instrumenty, *Musica per clarinetto solo*). Nie bez znaczenia dla tej wczesnej twórczości pozostawały ówczesne przyjaźnie Krenza; od Bairda nauczył się śmiałej, niekiedy ryzykownej instrumentacji utworów, od Serockiego – żonglerki kolorystyką dźwiękową, od Grażyny Bacewicz – eksperymentowania z zestawianiem orkiestranych barw.

W czasie „twórczej abstynencji”, a zatem w latach 1962–1982, relacje Jana Krenza z muzycznymi przyjaciółmi obejmowały niemal wyłącznie obszar „wykonawca-kompozytor”. Z Romanem Palestrem, Bolesławem Szabelskim, Michałem Spisakiem, Witoldem Lutosławskim czy Henrykiem Mikołajem Góreckim dyskutował głównie o problemach wykonawczych w ich utworach, także o możliwościach pewnych zmian, piętnie artysty-kompozytora i artysty-interpretatora. W 1982 r. sytuacja się zmieniła – maestro, wzorem Gustawa Mahlera, postanowił podzielić swoją roczną pracę na dwie części: siedem miesięcy spędzał za pulpitem, pięć poświęcał na komponowanie. Od tego momentu jego dorobek twórczy regularnie się powiększał – światło dzienne ujrzała m.in. *Messa breve per coro campane*, tryptyk symfoniczny *Maski*, *Epitaphion* na orkiestrę, *Il Symfonia quasi una fantasia*, *Sinfonietta per fiati*, *Tristan in memoriam*. *Postludium per quartetto d'archi*, wreszcie – w pierwszej dekadzie XXI w. – *Aria* i *Perpetuum mobile* na orkiestrę, *Uwertura* na orkiestrę symfoniczną oraz *Requiem* na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę. We wszystkich tych utworach słyhać już dojrzały styl kompozytora – bogactwo konwencji, silne kontrasty fakturalne, zdyscyplinowaną formę,

wyrafinowaną kolorystykę i kunsztowną instrumentację.

Osobny rozdział w twórczości Krenza stanowi praca dla kina, której charakter wyjątkowo odpowiadał drobiazgowej naturze mistrza. „Zawsze mnie frapowała wyjątkowa precyzja muzyki filmowej – mówił w *Rozmowach o muzyce polskiej* – (...) Trzeba było ściśle trzymać się tych ram w sensie kompozycji – skomponować myśl muzyczną na określony czas i ściśle w tym czasie ją wykonać. Nagrywając muzykę filmową (wszystkie moje kompozycje filmowe nagrywałem jako dyrygent), trzeba było kontrolować każde wykonanie ze stoperem, aby synchron muzyki z obrazem był stuprocentowy”.

Początki jego filmowej kariery to lata 50. – tuż przed tym, jak swoją przygodę z kinem rozpoczął Krzysztof Komeda czy Wojciech Kilar. Polska szkoła filmowa przeżywała wówczas rozkwit – rynek chłonął nie tylko młodych reżyserów, w tym przede wszystkim adeptów łódzkiej filmówki, ale także rozpoczynających zawodową drogę kompozytorów i dyrygentów. Krenz najściślej współpracował z Andrzejem Munkiem – panowie wspólnie nakręcili m.in. krótkometrażowy dokument *Kolejarskie słowo*, dokumentalizowany dramat wojenny *Błękitny krzyż*, filmowy felieton *Niedzielny poranek*, nowelę wojenną *Eroica* i słynną komedię opowiadającą historię życia Jana Piszczyka – *Zezowate szczęście*. Od Munka maestro nauczył się, że „dobra muzyka filmowa nie może wychodzić przed obraz”, ale za to może go wyprzedzać, zapowiadać, antycypować wydarzenia i emocje. Z kolei od Andrzeja Wajdy, dla którego oprawił muzycznie słynny dramat o Powstaniu Warszawskim *Kanał*, zacerpnął przekonanie, że muzyka w kinie winna współgrać ze wszystkimi elementami filmowego dzieła, ściśle odpowiadać jego treści, komentować ją i umiejętnie uzupełniać.

Krenz pozostał wiernym kinomanem także po rozstaniu z filmową ekipą. Najchętniej wracał do dzieł ulubionego reżysera – Ingmara Bergmana – oraz do twórczości Federica Felliniego, zwłaszcza tej z muzyką Nina Roty. U progu nowego milenium zamienił pracę z orkiestrą na uroki życia na wsi, także – jak sam opowiada – na dorywczą zabawę w farmera. „Jest to może nietypowy finał kariery, ale rozwiązanie to, wybrane dobrowolnie, daje mi autentyczne poczucie spełnienia, rodzaj uspokojenia po wieloletnich zmaganiami dyrygenta z kompozytorem. Dzięki temu zbliżyłem się do natury, odczuwam głębiej niż dotąd cud zmian pór roku, nieśmiertelność przyrody, jej urodę, bogactwo, poezję. Przestałem żyć rytmem zwykłego kalendarza, istnieje od wiosny do lata i od jesieni do zimy...”



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

JULIUSZ ŁUCIUK



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

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

Giuliano Carmignola, czyli włoski sposób na Bacha



Giuliano Carmignola
fot. Anna Carmignola/DG

Za każdym nagraniem kryje się jakaś historia, droga, na której znajduje się zarówno kompozytor, jak i wykonawcy. Giuliano Carmignola opowiada o inspiracjach i powodach nagrania swojej najnowszej płyty z *Koncertami skrzypcowymi* Jana Sebastiana Bacha.

Luigi Enrico Ferro, wenecki skrzypek i pedagog zasiał pierwsze ziarna na gruncie tych pierwszych muzycznych emocji; metoda tego profesora bazuje na koncepcji „pięknego dźwięku”, który tworzy się w mgnieniu oka, rozkoszując się uzyskanym efektem, podchodząc do interpretacji w sposób spontaniczny i naturalny.

Ferro, apostoł renesansu wivaldiowskiego, należał do Virtuosi di Roma od powstania tego zespołu do połowy lat 1960., kiedy to zakończył swą muzyczną karierę. W 1970 r. Carmignola zastępuje swego mistrza, zachowuje jego tradycję interpretacyjną, jak i repertuar, grając w tym samym zespole, którego był członkiem do 1978 r.

„Na końcu lat 1980. spotkałem po raz pierwszy muzyków, którzy byli zainteresowani historycznym wykonaniem na oryginalnych instrumentach. Najpierw był to Ottavio Dantone, zagrałem z nim opus 5 Locatelliego w Bergamo i zaraz potem I So-

Zawsze miałem ochotę zagrać koncerty skrzypcowe Bacha. Jako dziecko miałem starą płytę winylową z koncertem E-dur i a-moll wykonywanych, pierwszy przez Davida Ojstracha, wykonawcą drugiego był Isaac Stern: to była moja ulubiona płyta, doskonale pamiętam to głębokie uczucie, jakiego dostarczało mi słuchanie części wolnych. Poza tym, repertuarem włoskim zajmuję się od najmłodszych lat. Mój ojciec był skrzypkiem amatorem, ćwiczył z adwokatami, lekarzami itd., którzy podobnie jak on, uprawiali muzykę z zapałem, ćwiczyli w zakrystii wspaniałego kościoła Santa Maria Maggiore w Treviso. Wzrastałem wśród zapachów kadzideł i nut Corelliego, Benedetto Marcello i Vivaldiego.

Giuliano Carmignola wspominając swoje spotkanie z muzyką.

natori de la Gioiosi Marca i Andrea Marcon, mój przyjaciel z Treviso”. Bardzo ważna była też nawiązana znajomość z klawesynistką i pianistką Laurą Alvini; razem zmierzali się z repertuarem duetowym Schuberta i Beethovena: „Jeśli nawet to nie trwało długo, Laura była cudowną towarzyszką podróży w ponownej lekturze filologicznej tych kompozytorów”. Carmignola tworzy bliskie i trwałe więzi z członkami zespołów, które uważa za swoje muzyczne rodziny, Accademia Bizantina, Wenecka Orkiestra Barokowa, I Sonatori de la Gioiosa Marca, czy też jeszcze Orchestre des Champs-

Élysées: „Z tymi zespołami czuję się swobodnie, a granie z nimi to wielkie szczęście”. Jego związek z Concerto Köln jest najnowszy: „Kiedy wysłuchałem kilka ich nagrań, które bardzo mi się spodobały, zamierzałem nagrać coś z nimi. Ciągle pamiętam radość, jaką odczuwają grając i ich uśmiechy, kiedy wyszła kwestia nagrania koncertów Bacha. Ponadto, ich obecna Konzertmeister, Mayumi Hirasaki, przez jakiś czas studiowała ze mną w Lucernie i pomysł, by razem z nią zagrać *Concerto na dwoje skrzypiec* wydał mi się nie do odparcia. I wreszcie była to okazja do współpracy z moim przyjacielem, skrzypkiem Marco Serino, który podjął się ważnego odtworzenia dwóch zagubionych koncertów Bacha, które uzupełniają tę płytę”.

Zapytany o to Serino wyjaśnia w następujący sposób swoje podejście do tematu: „Koncerty skrzypcowe zostały skomponowane przez Bacha w latach, które spędził w Köthen (1717–1723) i były przeznaczone dla Josepha Spiesasa, pierwszego skrzypka i dyrektora orkiestry dworskiej; według posiadanych informacji Bach napisał przynajmniej osiem koncertów w ciągu tego okresu”. Wiadomo, że tylko trzy z nich przetrwały; z pozostałych pozostały jedynie transkryp-

cje na klawesyn wykonane przez kompozytora w Lipsku między 1727 a 1735 r., by dostarczyć koncerty do Schottisches Collegium Musicum.

Przypomnijmy, że w czasach Bacha proces kompozycyjny był uważany za pracę ściśle rzemieślniczą, a transkrypcja i aranżacja innych utworów była istotna w uczeniu się sztuki kompozycji, która miała jeszcze wtedy, jak pisze Serino „charakter [...] opisowy, ([wystudiowany] dzięki obserwacji partytur ich kopiowaniu i transkrypcji przez różnych aktorów)” a nie „normatywny (tzn. kierowany serią zasad, reguł i norm)”. Transkrypcje kompozytorów włoskich dokonywanych przez Bacha były dla niego sposobem „na zgłębienie mechanizmów ich stylu włączając je całkowicie

do swego własnego języka”, stanowią one także cenną pomoc dla współczesnego weryfikatora który, jak wtedy student sztuki, wychodzi od bezpośredniego zbadania źródeł rękopiśmiennych – w tym przypadku trzech koncertów skrzypcowych i ich transkrypcje na klawesyn, manuskrypty koncertów na klawesyn i części umieszczone w kantatach – i postępuje w sposób działający wstecz tworząc na nowo zasady realizacji odtworzeni, które „jeśli nie są nawet dokładną repliką zagubionych oryginalnych koncertów, mogą pretendować do pewnej wiarygodności”.

Po zmierzeniu się ze znaczną częścią repertuaru wiolinistycznego włoskiego baroku, Carmignola podejmuje u Bacha wy-

zwanie dyskopograficzne zupełnie odmienne: „Jeśli Bach odczuł mocne wpływy wielkich kompozytorów i wirtuozów włoskich jemu współczesnych (Vivaldi, Tartini i Locatelli), jego kompozycje na skrzypce bardzo się od nich różniły. Concerto Köln i klawesynista i organista Gianluca Capuano pomogli mi tchnąć na nowo w dzieła Bacha radość weneckiego brzmienia, ich rytmiczną energię i blask artykulacji allegro i w częściach wolnych najszerzy z możliwych wachlarzy dynamicznych niuansów. Mam nadzieję, że prawdziwi melomani będą mogli rozpoznać w naszym wykonaniu zdumiewające ujęcie, które promieniuje z tych cudownych kompozycji”.

zredagował: sb na podstawie mat. pras. DG

Legendy Polskiej Wokalistyki (38)

Jerzy Kulesza

Adam Czopek

W swoim czasie uchodził za najlepszego w Polsce odtwórcę partii Barona Scarpia w *Tosce Pucciniego*. Jego kreacja wręcz wstrząsała publicznością, a krytycy prześcigali się w jej komplementowaniu. Wanda Wermińska twierdziła przy każdej nadarzającej się okazji, że był jedynym, który mógł ją objąć kiedy jako Tosca nabrała powietrza w płuca, a miała czym oddychać. Śpiewał tę partię w towarzystwie największych gwiazd światowej sceny operowej z Teresą Żylyś-Garą, Birgit Nilsson, Tamarą Miłaszkiną i Antonią Kawecką na czele. Rolą Scarpia świętował 6 marca 1994 r. na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej jubileusz 45-lecia pracy artystycznej. Repertuar artysty obejmował około 50 partii. Z jednakowym powodzeniem śpiewał partie w operach romantycznych jak i współczesnych. Można powiedzieć, że rozpiętość jego repertuaru sięgała od klasycznego Beethovena przez Donizettiego i Rossiniego, Verdiego, Bizetę, Pucciniego i Mascagniego do Strawińskiego, Szostakowicza, Enescu i Berga. Oczywiście szczególną estymą darzył muzykę polską i to w pełnym jej przekroju, obok dzieł Stefania, Moniuszki, Zeleńskiego śpiewał też opery współczesne Szeligowskiego, Bargielskiego, Pendereckiego i Rudzińskiego.

Artysta urodzony 6 czerwca 1923 r. w Grudziądzu, wychował się jednak w okolicach Warszawy, i podwarszawskie podwórka były pierwszymi jego estradami, śpiewał na nich modne wtedy piosenki. W 1939 r. rodzice przeżeni możliwością wybuchu wojny zdecydowali się na przeniesienie do Skarżyska-Kamiennej



Jerzy Kulesza jako baron Scarpia
Teatr Wielki w Warszawie,
fot. A. Kossobudzki, T. Kubiak

do domu mieszkającej w tym mieście babki pana Jerzego. Do Skarżyska przemieściła się rodzina jednak bez ojca, oficera sztabu Wojska Polskiego, który pozostał w Warszawie i musiał tam przeżyć gorący wrześniey kłęski. Podczas okupacji niemieckiej Jerzy podjął pierwszą w życiu pracę na Ostbahn, skarżyskim węzle kolejowym. Lubił śpiewać, a mając silny, piękny głos barytonowy, często na prośbę kolegów śpiewał ulubioną pieśń *Sonja, Sonja, twoje krucze włosy*. Wiosną 1944 r. do mieszkania zajmowanego przez Kuleszę wpadła grupa gestapowców z zamiarem jego aresztowania. Na szczęście Jerzy ostrzeżony w ostatniej niemal chwili przez Stefanię Woytowicz, która pracując w zarządzie miasta zauważyła jak gestapowcy przeglądając rejestr mieszkańców odnotowali jego adres, zdążył uciec przed aresztowaniem. Bezpośrednio po ucieczce wstąpił do oddziału partyzanckiego porucznika Bończy i tam doczekał wyzwolenia.

Ledwie przebrzmiały echa wojny, a młody kandydat na śpiewaka jedzie do Krakowa i podejmuje studia na... Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ale śpiewacze ciągoty szybko dają o sobie znać, co sprawia, że niemal jednocześnie podejmuje naukę śpiewu w Ady Sari. Wyturwał w tym dwa lata, do 1947 r., a potem przeniósł się do Poznania, gdzie rozpoczął już regularną naukę śpiewu w Państwowej Wyższej Szkole Operowej prowadzonej przez Tadeusza Szeligowskiego. Trafił do klasy legendarnego basy Karola Urbanowicza. W taktce nauki zaczął nagrywać piosenki, ale pod pseudonimem Jerzy Chmielowski – jak wyjaśnia. Pseudonim był formą ukrycia się przez profesorem, który gdyby się o tym dowiedział szybko by się ze mną rozprawił. Na szczęście nauka przebiegała bezproblemowo i już od 1 sierpnia 1949 r. był solistą Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. Pierwszą partią w jakiej się pokazał w tym teatrze był Escamillo w *Carmen* Georga Bizeta. Zaśpiewał ją 16 sierpnia 1949 r., a więc dosłownie kilka dni po podjęciu pracy podczas gościnnych występów Opery Katowickiej w Łodzi. Kilka tygodni później, od 1 września nastąpiła zmiana nazwy teatru na Operę Śląską w Bytomiu. Rok później łódzcy melomani oklaskiwali go ponownie, ale już w partii Janusza w *Halce*. Pierwsza premiera z jego udziałem to *Dama pikowa* Piotra Czajkowskiego, wystawiona w Bytomiu 10 czerwca 1950 r., śpiewał wówczas dwie partie, Hrabiego Tomskiego i Plutusa. 6 stycznia 1951 r., jako Hrabia Waldstein, bierze udział w premierze *Casanovy* Ludomira Różyckiego. W międzyczasie „wchodzi” w przedstawienia dwóch oper Giacomina Pucciniego, *Madama Butterfly*

(Goro) i *Cyganerii* (Marceli) oraz Stacha w *Janku Władysława Żeleńskiego*. Bytom ma też w jego przypadku wymiar osobisty, poznał tam znakomitą tancerkę Olę Sawicką, z którą w 1950 r. ożenił się. Niestety, małżeństwo nie przetrwało próby czasu – byliśmy jeszcze tacy młodzi i szaleni – powiedział po latach.

W 1952 r. Zygmunt Latoszewski, pod batutą którego występował w Bytomiu w *Damie pikowej*, składa mu propozycję przejścia do Opery Warszawskiej, co nastąpiło już we wrześniu. Jednak debiut na warszawskiej scenie zaliczył wcześniej, bo już 21 października 1950 r., kiedy wystąpił gościnnie jako Marceli w *Cyganerii*. I tak stołeczna scena najpierw Opery Warszawskiej, później Teatru Wielkiego stała się jego artystycznym domem do końca kariery. Przez ponad 45 lat będzie barytonowym filarem zespołu, który czaruje publiczność aktorskim talentem i scenicznym temperamentem, a przede wszystkim piękną barwą, wyrównanym we wszystkich rejestrach soczystym brzmieniem swojego barytonowego głosu o niepospolitej sile i mocy. A przecież były to czasy kiedy na scenie Teatru Wielkiego wstępowali również inni legendarni barytoni Andrzej Hiolski, Jerzy Artysz, Robert Młynarski, Zdzisław Klimek, Eugeniusz Banaszczyk, Józef Wojtan i Feliks Galecki, było więc z kim konkurować. Będzie też mistrzem humoru i opowiadania dowcipów, za co teatralne zespoły bardzo go cenili. Potrafił też jednym zdaniem rozładować napiętą atmosferę.

Pierwszą warszawską premierą z jego udziałem była słynna *Halka* w reżyserii Leona Schillera (31 maja 1953), śpiewał w tym przedstawieniu partię Janusza, kreacja wtedy stworzona przyniosła mu uznanie stołecznych krytyków i publiczności. Od tego momentu jego warszawska kariera nabiera przyspieszenia. Zanim zespoły opery przeniosły się do odbudowanego gmachu na Plac Teatralny zdąży zaśpiewać kilkanaście nowych partii, te najważniejsze to oczywiście Scarpia (1953, do 1960 r. zaśpiewa tę partię 60 razy), Walenty w *Fauście* Gounoda (1956), Figaro w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego (1957), Kreona w *Królu Edypie* Igora Strawińskiego (1962), Amonastro w *Aidzie* i Hrabia Luna w *Trubadurze* (1959), Markiz Posa w *Don Carlosie* oraz tytułowy Rigoletto (1960) Verdiego. Pozostając przy tym ostatnim kompozytorze wypada wspomnieć, że miał w repertuarze i regularnie występował we wszystkich jego operach wystawionych na stołecznej scenie. Po przeniesieniu się do odbudowanego gmachu nadal pozostaje przy wcześniej opracowanych rolach dzieł, które przeniesiono na nową scenę, a jednocześnie ciągle dokłada nowe. Par-

tię Jago śpiewa w tak zwanej drugiej premierze *Otella* Verdiego (1 kwietnia 1969 r.). Bierze udział w pierwszej warszawskiej premierze *Falstaffa* Verdiego, 8 lutego 1975 r. śpiewa partię Pana Forda. „Wśród solistów polskich najwspanialszy był Jerzy Kulesza. Zaryzykowałbym twierdzenie, że w tej materii dorównywał on angielskiemu barytonowi. W każdym razie partię tę Jerzy Kulesza może zaliczyć do najpiękniejszych kart swojej artystycznej kariery, a my – do najpiękniejszych partii w historii polskiego wykonawstwa barytonowego.” – napisał w „Teatrze” Bogdan Jankowski. Z czasem będzie pierwszym polskim Wozzeckiem w operze Albana Berga (premiera 14 kwietnia 1983 r.) i Donnerem w warszawskiej premierze *Złota Renu* Wagnera (premiera 30 kwietnia 1988 r.). Jeszcze w tym samym roku w grudniu stworzył zabawną postać Franka w *Zemście nietoperza* Johanna Straussa.

Jako Scarpia partnerował na scenie nie tylko Wandzie Werwińskiej, co ta przez lata z wdzięcznością i zachwytem wspominała. Był również partnerem Birgit Nilsson, Teresy Żyly-Gary i Tamary Miłaszkińskiej podczas ich jedyne występy na warszawskiej scenie operowej. Ponadto śpiewał partię okrutnego prefekta rzymskiej policji w towarzystwie Marii Fołtyn, Hanny Rumowskiej, Antoniny Kaweckiej i Joanny Cortés. Nie mniej bogata jest lista tenorów, którzy z nim występowali w *Tosce*, są na tej liście: Bogdan Paprocki, Michał Szopski, Wiesław Ochman, Zdzisław Nikodem, Roman Węgrzyn, Józef Kolesiński i Lesław Waclawik. Również partią Scarpia świętował 6 maja 1994 r., na scenie Teatru Wielkiego, jubileusz 45-lecia pracy artystycznej. Tego wieczoru w partii Tosci spotkał się z trzema wykonawczyniami tej partii Elżbietą Hoff (I akt), Barbarą Rusin-Knap (II akt) i Joanną Cortés (III akt).

Oczywiście praca w stołecznym teatrze nie wypełniła bez reszty jego czasu. Chętnie przyjmował zaproszenia z innych teatrów. Już w 1957 r. gościł Operze Bałtyckiej w Gdańsku, gdzie oklaskiwano go jako Figara w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, tą samą partią zachwylił publiczność Opery Bydgoskiej. Do Gdańska wrócił w 1961 r. jako Scarpia, a do Bydgoszczy w 1970 r. jako Amonastro w *Aidzie*. W tym samym roku był carem Borysem Godunowem w Operze Bałtyckiej. Scena Kieleckiego Centrum Kultury gościła go w 1998 r. jako Macieja w *Strasznym dworze*.

Ostatni raz stanął na scenie 1 czerwca 2012 r. – śpiewał w specjalnym koncercie zorganizowanym przez Teatr Wielki – Operę Narodową w 20. rocznicę śmierci Jerzego Czaplickiego. 🎭

Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (V)

Orkiestra w barwach narodowych i nie tylko. Uwertury i inne utwory symfoniczne

Dorota Staszkiwicz

Oprócz symfonii, koncertów instrumentalnych i uwertur, w muzyce symfonicznej Panufnika wyróżnić można utwory orkiestrowe charakterystyczne, a także dzieła niosące przesłanie „ideowe” – za uważa teoretyk muzyki Ewa Siemda, autorka książki *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna* (Kraków, 2003). Zwykle są to kompozycje o wymowie patriotycznej, czasem – wpisujące się w tzw. nurt folklorystyczny w twórczości artysty. Szczególne miejsce zajmują dzieła związane jednocześnie z historią narodu polskiego i niezwykle osobistym dla Panufnika jej aspektem – ciężkimi przeżyciami wojennymi

Rękopisy pierwszych uwertur symfonicznych Panufnika z lat 1936, 1939, 1942 zaginęły podczas Powstania Warszawskiego. *Uwertura tragiczna* (1942), którą poświęcił pamięci swojego zmarłego tragicznie brata Mirosława, została zrekonstruowana po wojnie i wykonana najpierw w Krakowie w 1945 r., cztery lata później w Nowym Jorku, a w nowej edycji – w 1955 r. w Londynie, gdzie zaprezentowała ją światu BBC Orchestra Symphony. Uwertura ta, skomponowana w Warszawie „pod wpływem strachu i okropności codziennego życia i przynębiającego przecucia, że nadchodzą jeszcze gorsze rzeczy” (jak pisał w autorskim komentarzu Panufnik), została skonstruowana w oparciu o jeden motyw melodyczny złożony z czterech dźwięków, przewijający się przez cały utwór. Jest to tzw. „motyw lęku”, porównywany do głównego motywu *V Symfonii* L. van Beethovena (B. Bolesławska, *Panufnik*, Kraków 2001). Kompozytor postrzega zmarłego brata w dwóch wymiarach – jako najbliższego, utraconego nagle krewnego i jako dzielnego żołnierza Armii Krajowej, który oddał życie za swoją ojczyznę. Dlatego chociaż według pierwotnych założeń uwertura miała być dziełem abstrakcyjnym, Panufnik nie mógł zapanować nad podświadomością – co przynajmniej w autobiograficznej książce *Panufnik o sobie* (Warszawa 1990) – i w uwerturze bardzo często pojawiają się ustępy „zaskakująco onomatopieczne”, na przykład odgłos spadającej bomby (perkusja), cichy odgłos silnika oddalającego się samolotu (*glissando* puzonu), czy seria z karabinu maszynowego (salwa perkusji w ostatnich taktach).

Do doświadczeń wojennych Panufnik sięgnął także komponując *Uwerturę bohatera* (1951–1952), którą wyobraził sobie jako uzupełnienie popularnej *Warszawianki* Karola Kurpińskiego („Impuls do skomponowania *Uwertury bohatera* z triumfalnym zakończeniem pojawił się w 1939 r. w Warszawie, po pierwszym ataku Niemiec

i szczególnie bohaterskim oporze narodu polskiego. Moje myśli od razu zwróciły się ku *Warszawiance*, powszechnie śpiewanej pobudzającej pieśni patriotycznej, która wydawała się ucieleśnieniem beznadziejnego lecz stale jeszcze optymistycznego ducha tego momentu. W *Uwerturze* nie chciałem cytować melodii pieśni ani nawet używać jej elementów lecz pozwolić, by jej duch przeniknął moją własną inwencją”). Dzieło, któremu Stefan Kisielewski w „Tygodniku Powszechnym” (1/2, 1951) zarzucił zdawkowość i pustawy bohaterski patos, zostało wykonane po raz pierwszy w 1951 r. w Krakowie, a następnie w Helsinkach pod dyrekcją kompozytora. Mimo krytyki ze strony niektórych recenzentów, uwertura zdobyła pierwszą nagrodę na Konkursie Przedolimpijskim i medal na Konkursie Olimpijskim w Helsinkach w 1952 r.

Wśród orkiestrowych dzieł Panufnika, nawiązujących do tragicznej historii najnowszej Polski, uwagę zwraca szczególnie *Epitafium katyńskie* z 1967 r. – napisane pod wpływem informacji o mordzie w lesie pod Katyniem. Chociaż od tamtych wydarzeń do skomponowania utworu upłynęło sporo lat, artystę przez cały czas prześladowało widmo masakry, nierozwiązanej oficjalnie pomimo licznych dokumentów. *Epitafium* nie powstało na zamówienie, a jedynie z wewnętrznego obowiązku kompozytora i jak podkreśla Ewa Siemda, to właśnie ten imperatyw wyznaczył „wysoką temperaturę emocjonalną utworu”. Silna potrzeba mówienia głośno o zbrodni katyńskiej doprowadziła do powstania pewnego rodzaju dźwiękowego momentu, wystawionego odważnie w czasach, kiedy nie wolno było jeszcze mówić głośno o tym, co stało się pod Katyniem. Prawykonanie kompozycji odbyło się w 1968 r. w Carnegie Hall, Amerykańską Orkiestrą Symfoniczną dyrygował Leopold Stokowski.

Chociaż *Nokturn* i *Kołysankę* (1947) Panufnik napisał wkrótce po przerażających wydarzeniach II wojny, których doświadczył

w Warszawie, postanowił oderwać się od przykrych wspomnień i uciec od przypominania ich w muzyce. W tych jednocześnie dziełach wyraźnie ujawnia się indywidualna cecha stylu kompozytora, którą Ewa Siemda określa „sonorystyczną nastrojowością”. *Nokturn* zdobył pierwszą nagrodę na Konkursie im. K. Szymanowskiego i w 1948 r. Panufnik wyjechał do Paryża, aby tam dyrygować jego prawykonaniem (podczas gdy w Polsce utwór ten oskarżono o formalizm), natomiast *Kołysankę* (*Lullaby*) na 29 instrumentów smyczkowych i 2 harfy, którą Zygmunt Mycielski nazwał „genialnie skonstruowaną, wzruszającą i nową wizją dźwiękową”, wykonano w Krakowie w ramach Radiowego Festiwalu Muzyki Słowiańskiej i uhonorowano Nagrodą Miasta Krakowa.

Skomponowana dziesięć lat później suita na orkiestrę *Polonia* (1957), zainspirowana utworem Elgara pod tym samym tytułem, według słów Panufnika nie miała być niczym więcej, jak tylko „osobistym wyrazem radosnego nastawienia do życia polskich chłopów”. Oparta na rytmach polskich tańców ludowych – góralskiego, mazurka, krakowiaka i oberka, zachwyca żywiołową rytmiką i jednocześnie ujmuje nastrojowością swojej jedynej wolnej części. Ewa Siemda zwraca jednak uwagę na istnienie pewnych elementów, które pozwalają na odczytywanie *Polonii* w kontekście biografii Panufnika, m.in. właśnie dodanie do niej lirycznej, opartej na długich sekwencjach melodycznych *Pieśni nadwiślańskiej*. Suita *Polonia*, podobnie jak wcześniejsza, należąca również do nurtu narodowego *Rapsodia* (1956), została skomponowana na zamówienie radiowej orkiestry BBC, a prawykonana w 1959 r. w londyńskiej Royal Albert Hall pod batutą kompozytora. Według Tadeusza Kaczyńskiego (*Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994) w przypadku tej suity zadanie dydaktyczne (czyli chęć upowszechnienia polskiej muzyki ludowej wśród angielskiej młodzieży uczęsz-

czającej na koncerty promenadowe) przesłoniło wizję artystyczną, więc *Polonia* pozostała jedynie „okolicznościowym dokumentem patriotyzmu kompozytora i jego znajomości rodzimego folkloru”.

Wpisujący się w nurt narodowo-historyczny w twórczości Panufnika *Tryptyk Jagielloński* (1966) stanowi natomiast ukłon w kierunku dynastii, która miała olbrzymi wpływ na kulturę krajów europejskich – w tym oczywiście Polski. Podobnie jak *Divertimento* (1947), *Suita staropolska* (1950) czy *Koncert gotycki* (1966), *Jagiellonian Triptych* miał przypomnieć światu polską muzykę dawną, a jednocześnie – dobrą sławę, jaką nasz kraj miał w Europie za panowania Jagiellonów. Powstałe na emigracji, przeznaczone na orkiestrę smyczkową trzyczęściowe dzieło (w którego skład wchodzi: *Preambulum*, *Cantio* i *Chorea Polonica*) może być wykonywane przez duży lub mały skład instrumentów. Kompozytor oparł tryptyk na materiałach tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina i tabulatury lutniowej Wojciecha Długoraja, a także pieśni Krzysztofa Klabona, kontrastując odcinki o charakterze tanecznym z odcinkami o charakterze nie tanecznym.

„Echo Polski w muzycznej fakturze” zawiera według słów kompozytora *Landscape* (1962) – interludium na orkiestrę smyczkową. Oparty na formie łuku *Pejzaż* to „próba muzycznego przekazania krajobrazu z mojej wyobraźni, podobnego do tego widzianego w Suffolk lub zapamiętanego z Polski, pejzażu bez granic, który wywołuje melancholię, gdzie daleki, ulotny horyzont wywołuje poczucie nieograniczonej przestrzeni i kontemplacji”. Podobnych inspiracji można by spodziewać się po tytule pochodzącej z tego samego roku *Muzyki jesieni* na orkiestrę, jednak nie jest ona lustrem dla pięknej, złotej polskiej pory roku, ale pamiętką ostatniej jesieni życia zmarłej w 1960 r. przyjaciółki kompozytora, Winsome Ward. Prawdopodobnie kontekst biograficzny zaważył na olbrzymim ładunku ekspresji, jaki niesie ze sobą *Autumn music* – m.in. Calum Macdonald uznał ją za „jedno z najpiękniejszych i najsilniej poruszających dzieł Panufnika”.

Niektóre kompozycje Panufnika o przesłaniu „ideowym” dotyczą prawd uniwersalnych i uczuć wspólnych ludziom na całym świecie, bez względu na uwarunkowania polityczne, geograficzne i rasowe – tak jak w przypadku dzieła *Pochód pokoju*. Napisany w 1983 r. okolicznościowy utwór zamówiła Rada Miasta Londynu na organizowany przez nią cykl koncertów plenerowych, odbywających się w Międzynarodowym Roku Pokoju. Było to trzecie dzieło kompozytora związane z ideą pokoju (po *Symfonii pokoju* oraz *Wezwaniu do pokoju*, które powstało na bazie materiału trzeciej części w/w symfonii). Na tle *ostinato* instrumentów smyczkowych rozwija się warstwa powierzona instrumentom dętym i smyczkom, a głównym nośnikiem ekspresji jest rytm. „Ponieważ utwór zaplanowany był do wykonania podczas koncertu plenerowego, wyobraziłem sobie siebie jako malarza używającego wielkiego pędzla na ogromnym płótnie” – wspominał arty-

sta – „to krótkie dzieło orkiestrowe skomponowałem bez związku z jakąkolwiek organizacją pokoju czy partią polityczną; dedykuję je ludziom wszystkich ras i religii, każdego politycznego i filozoficznego wyznania, którzy kochają pokój”.

Pacyfistyczne poglądy Panufnik łączył z miłością do świata przyrody i uznaniem potęgi harmonii Kosmosu. Wyrazem metafizycznych zainteresowań artysty stała się wyrosła z podziwu dla natury kompozycja, zatytułowana *Arbor cosmica* (*Drzewo kosmiczne*, 1983). Przeznaczona na dwanaście instrumentów i pomyślana jako seria dwunastu części (nazwanych *Ewokacjami*), pozwala także na wykonanie wybranych numerów utworu oraz w wersji orkiestrowej – przez orkiestrę smyczkową. „Miłość do drzew była dla mnie bodźcem do skomponowania tego dzieła, które jest próbą przełożenia projekcji ich duszy na język muzyki” – napisał Panufnik. Zaprojektował *Arbor cosmica* jako diagram, układający się w kształt drzewa. Korzenie stanowią trzy dźwięki, które podlegając ciągłym transpozycjom symbolizują wrastanie w pień drzewa. Jego korona odpowiada ułożonym według porządku koła kwintowego kolejnym częściom cyklu – skonstrastowanym pod względem tempa, faktury i brzmienia instrumentów. „Od kiedy pamiętam, zachwycało mnie i dodawało otuchy niezwykle piękno każdego drzewa; niezliczona ilość kształtów i kolorów. Obserwowałem taneczne kołysanie gałęzi na wietrze, podczas którego słuchałem »pieśniowych« jęków i westchnień, szelestów i gwizdów liści pełnych tajemniczych sekretów” – wspominał kompozytor i wyjaśniał: „Piękno, harmonia, siła i porządek, oto co przekazuje mi drzewo, lecz czasami komunikuje mi o wiele więcej, niż tylko fizyczną obecność. Poza estetyczną i zmysłową przyjemnością jaką daje wygląd, dotyk czy zapach, drzewo poprzez swoje nastroje i swoją duszę emanuje jakąś tajemniczą siłą”.

W poemacie na orkiestrę kameralną *Harmony* (1989), zamówionym przez New York Chamber Symphony z okazji 75. urodzin kompozytora i zadedykowanym żonie Camilli z okazji 25-lecia małżeństwa Panufników, odnajdujemy zarówno kontekst biograficzny, jak i pean na cześć otaczającego nas wszechświata. Kompozycja została pomyślana stereofonicznie, na zasadzie dialogu pomiędzy smyczkami i grupy dętych drewnianych, a rozmieszczenie instrumentów na scenie zostało skrupulatnie przez Panufnika wyrysowane w partyturze. Tytuł tego dzieła o ciepłym, lirycznym klimacie odnosi się zarówno do harmonii brzmienia, jak i równowagi użycia różnych metrów oraz kolorystyki orkiestry. Dlatego słuszny wydaje się twierdzenie Tadeusza Kaczyńskiego, który widzi w poemacie *Harmony* nie tylko wynikającą z dedykacji utworu pochwałę harmonii małżeńskiej, ale także hymn na temat harmonii świata, „muzyczną ewokację ogólnego pokoju czy też zwykłego spokoju, którego wszyscy tak bardzo pragniemy, a który tak trudno osiągnąć”.¹⁰



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

Thomas Tellefsen – wielki przyjaciel Chopina

Twórczość fortepianowa (1)

Ingrid Loe Dalaker

Thomas Dyke Ackland jest dla większości melomanów postacią nieznaną. Ten urodzony w 1823 r. w Trondheim Norweg zamieszkał w Paryżu w 1842 r. i prawie całe życie tam spędził. Był najpierw uczniem, a następnie przyjacielem Chopina. Tworzył prawie wyłącznie muzykę fortepianową. Był również wybitnym i cenionym pianistą. Cała jego twórczość opusowana (44) została wydana za życia twórcy przez paryską oficynę Richault. Choć był bardzo popularny za życia, zapomniano o nim całkowicie w kilka lat po jego śmierci. Zniknął z naszych horyzontów aż do początku XXI w. (jedynym wyjątkiem była nagrana w latach 70. ubiegłego wieku płyta z jego koncertami fortepianowymi).

Sytuacja ta trwałaby najpewniej jeszcze bardzo długo, gdyby nie polska pianistka mieszkająca w Norwegii, Małgorzata Jaworska, znana już czytelnikom *Muzyka21*. Zainteresowała się twórczością Tellefsena pod koniec lat 90. XX w., a jej spotkanie z producentem, wydawcą i mecenasem Janem A. Jarnickim zaowocowało nagraniem kompletu dzieł fortepianowych tego Norwega. Niestety, w Polsce nikt nie zainteresował się tym zapomnianym twórcą, choć przecież był on tak blisko związany z Chopinem, a w jego muzyce daje się odczuć wpływ polskiego geniusza. Jedynie Polskie Radio Bis poświęciło mu audycję na początku XXI w., inne instytucje pozostały całkiem obojętne na tę twórczość. Również środowisko muzyczne z lekceważeniem traktowało to wielkie dokonanie Małgorzaty Jaworskiej. Tylko jedna filharmonia, Podkarpacka, wyraziła zainteresowanie, które zaowocowało wykonaniem w jej murach przez panią Jaworską *I Koncertu fortepianowego Tellefsena*. Zupełnie inaczej było w rodzinnym kraju Tellefsena. W niedługim czasie po dokonaniu pani Jaworskiej tamtejsi muzycy najpierw nagrali płytę z twórczością kameralną, a następnie jego koncerty fortepianowe. W ostatnich latach pojawiły się dodatkowo dwa kompletne nagrania dzieł fortepianowych Tellefsena.

I oto ostatnio w Polsce pojawiły się osoby, które nagle zdradzają zainteresowanie tą wcześniej ignorowaną twórczością. Lansują się na odkrywców tych dzieł. Skąd takie zainteresowanie? Po prostu okazało się, że na taki projekt można zdobyć dotacje państwowe.

Dobrze, że, choć trwało to aż 14 lat, ktoś wreszcie zauważył, że o tej twórczości nie można zapomnieć. Pytanie tylko, czy to zainteresowanie będzie trwało, gdy skończą się dotacje...

Ponieważ takie włączanie muzyki Tellefsena do programów koncertów może niektórych melomanów skłonić do poszukiwania informacji na jej temat, postanowiliśmy przybliżyć jego twórczość fortepianową.

Bliskie związki zarówno twórcy, jak i jego muzyki, z Polską, a także fakt, że to Polka przywróciła tę muzykę do życia, są powodem, dla którego prezentujemy Tellefsena w rubryce poświęconej muzyce polskiej.

(red)

Thomas Dyke Acland Tellefsen – norweski kompozytor, uczeń Chopina, zdobył za życia międzynarodową sławę jako kompozytor, wirtuoz fortepianu i nauczyciel. Skomponował pierwsze dwa znane norweskie koncerty fortepianowe. Już w latach 40. dziewiętnastego wieku użył motywów ludowych melodii norweskich w swoich kompozycjach. Chociaż większość utworów Tellefsena została napisana na fortepian, lista jego dzieł zawierająca również kompozycje kameralne jest dość długa jak na epokę, w której tworzył. W kompozycjach Tellefsena łatwo dostrzec wpływy Chopina, jednak wiele fragmentów jego dzieł, szczególnie muzykę kameralną, cechuje klasycyzująca forma ekspresji.

Tellefsen dorastał w bardzo aktywnym muzycznie środowisku w Trondheim. Jego ojciec, Johann Christian Tellefsen (1774–1857), był organistą w Nidarosdomen (katedrze w Trondheim), budowniczym organów i sprzedawcą instrumentów oraz

główną postacią muzycznego życia miasta. Jego matka uczyła gry na fortepianie i uważana była za dobrą pianistkę i śpiewaczkę. W wieku lat piętnastu Thomas Tellefsen już wiedział, że muzyka będzie jego żywiołem. Konsekwencją było zakończenie przez niego nauki w katedralnej szkole w Trondheim w 1840 r. i debiut jako pianisty w rodzinnym mieście 21 I 1842 r.

Pierwszym nauczycielem gry na fortepianie Tellefsena był Ole Andreas Lindeman (1769–1857) – organista kościoła Vor Frue kirke, który podczas okresu nauki w Kopenhadze otrzymał rzetelne podstawy muzyczne od kompozytora i organisty Israela Gottlieba Wernicke'a, przybyłego do Trondheim z Bergen. Wernicke przekazał uczniowi tradycję wywodzącą się w prostej linii od Bacha. Wiedza związana z tradycją bachowską była w Norwegii rzeczą niespotykaną w ówczesnych czasach. Lindeman zaszczepił swe zainteresowania Bachem i dawniejszymi kompozytorami swoim stu-

dentom – poprzez komponowanie muzyki oraz poprzez dzieła wielkich teoretyków muzyki XVIII w. Korespondencja paryska Tellefsena jest dowodem na to, że on również dobrze znał powyższe źródła. Także jego życiowa pasja – muzyka baroku – jest głęboko osadzona w tradycji, z której kompozytor się wywodzi.

W maju 1842 r. Thomas Tellefsen wyjechał do Paryża aby studiować grę na fortepianie. Jak się później okazało, pozostał tam, z krótkimi przerwami, przez całe życie. Paryż był głównym ośrodkiem rozwoju muzyki w XIX w., przyciągającym muzyków, studentów i kompozytorów z całej Europy. Tutaj również Tellefsen mógł z pierwszej ręki zapoznać się z najwspanialszymi współczesnymi wirtuozami i przedstawieniami operowymi.

W Paryżu Tellefsen poznał Charlotte Thygeson, urodzoną w Norwegii pianistkę, określaną jako najlepszą uczennicę wirtuozki i kompozytora Kalkbrennera. Nadzorowała

rozwój Tellefsena jako pianisty, co nasuwa konkluzję, że musiał poznać współczesną metodę nauczania. Najprawdopodobniej jeszcze wtedy wzorował się na technice gry na organach i klawesynie, co wymagało od niego całkowitej zmiany podejścia do gry na fortepianie.

Jednakże Thomas Tellefsen wkrótce zdał sobie sprawę, że tak naprawdę chciał wziąć sobie za mistrza Fryderyka Chopina. W listopadzie 1844 r. miał pierwszą okazję poznać kompozytora przez swą norweską znajomą obracającą się wśród przyjaciół Polaka. W ten sposób został przedstawiony przyjaciółce kompozytora, francuskiej pisarce George Sand, która kilka dni później zarządziła pierwsze spotkanie z Chopinem. Tellefsen pobierał regularnie lekcje u swego mistrza aż do maja 1847 r. i poczynił znaczne postępy zarówno jeśli chodzi o technikę gry na fortepianie, jak i kompozycję. Jego sytuacja finansowa również polepszyła się, kiedy Chopin zatrudnił go do przepisywania swoich kompozycji. Status ucznia wielkiego kompozytora zapewnił mu również dobrze płatne lekcje.

Tellefsen bardzo zaprzyjaźnił się z Chopinem. W 1848 r., po rewolucji w Paryżu, odbyli wspólnie podróż do Londynu. Tam utrzymywali się dzięki koncertom i lekcjom, i wkrótce zyskali sporą rzeszę uczniów wywodzących się z bogatej burżuazji i arystokracji. Uczennica Chopina, Jane Stirling, zaprosiła obu kompozytorów, aby odwiedzili jej krewnych w Szkocji. Tellefsen odwiedzał ich jeszcze wiele razy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, był bowiem zapraszany na koncerty u wysoko urodzonych krewnych Jane Stirling.

Pobyt w Londynie, gdzie codziennie razem spędzali czas, umocnił przyjaźń Chopina i Tellefsena. W liście do swojej rodziny w Norwegii, Tellefsen napisał: „Chopin jest i pozostanie moim najlepszym przyjacielem, nasz wspólny pobyt w Londynie, gdzie obydwa czuliśmy się obco, zbliżył nas bardzo, poznaliśmy się bliżej, odwiedzałem go codziennie i zawsze jadłem z nim śniadanie...” (sierpień 1848).

Wielkie zaufanie, jakim obdarzył Chopin swego ucznia, objawiało się na różne sposoby, między innymi powierzył Tellefsenowi zadanie napisania planowanej szkoły pianistyki, która zakładała analizę stylu gry. Zadania tego niestety nie dokończył. Po śmierci Chopina w 1849 r. przejął niektórych z jego uczniów. W miarę upływu czasu stawał się cenionym nauczycielem muzyki w wyższych sferach Paryża, co opisał w swoim liście do rodziny: „Mam wielu studentów, a moja reputacja w Paryżu rośnie z dnia na dzień, jestem prawdopodobnie jednym z tych, którzy mają klientelę z najwyższych sfer, uczę bowiem 4 księżniczki, księżną, a hrabin już nie zliczę” (w liście z kwietnia 1855).

W 1858 r. Thomas Tellefsen poślubił norweską śpiewaczkę, Severine Bye (1839–1915). Małżeństwo prowadziło dom otwarty, gdzie bywała śmietanka towarzyska; jego rezydencja służyła również jako centrum dla środowiska skandynawskiego w Paryżu. Ole Bull, Bjørnstjerne Bjørnson i H. C. Andersen często odwiedzali rodzinę Tellefsenów.

Z powodu wojny francusko-niemieckiej Tellefsenowie zdecydowali się zostać w Londynie w latach 1870–1873. Dzięki liczny znajomościom Thomasa małżeństwo zarabiało na życie ucząc i dając koncerty. Po powrocie do Paryża stan jego zdrowia, nadwątlonego jeszcze w latach 60., pogorszył się. Kompozytor zmarł 6 X 1874 r. i został pochowany w Paryżu.

Thomas Tellefsen stał się jednym z wielkich wirtuozów fortepianu Paryża lat 50. XIX w. Jego debiut miał miejsce 18 IV 1851 r. w Hotelu Lambert, rezydencji księcia Aleksandra Czartoryskiego. Był to dla niego przełom w karierze artystycznej. Jego *Koncert fortepianowy g-moll op. 8* wykonano po raz pierwszy w Sali Pleyela w następnym roku, a krytycy entuzjastycznie przyjęli również serię jego koncertów w następnym roku. Koncerty Tellefsena uważano powszechnie za główne wydarzenia roku. Wszystkie jego dziesięć wizyt w rodzinnej Norwegii (ostatnia w 1864) połączonych było z koncertami. Za życia odgrywał jedną z głównych ról w międzynarodowym życiu muzycznym, co odzwierciedla wiele przyznawanych mu wyróżnień. Został między innymi odznaczony tytułem kawalera orderu św. Olava.

Oprócz własnych kompozycji Tellefsen uwzględniał w programie swych koncertów dzieła Chopina. Jego interpretacje muzyki polskiego kompozytora były chwalone przez krytyków, jego artykulacja, śpiewność, a szczególnie gra rubato opisywane były jako najwyższej klasy gra w duchu muzyki Chopina. Tellefsen często uczestniczył również, wraz z renomowanymi muzykami paryskimi, w koncertach muzyki kameralnej, głównie klasyków wiedeńskich. W tym gronie znajdowali się między innymi François Delsarte, Auguste Francomme i Charles-Eugène Sauzey. Tellefsen, Francomme i Gounod brali czynny udział w Club des Mozartistes byleż uczennicy Chopina, księżnej Czartoryskiej. Tellefsen aktywnie propagował tradycję muzyki baroku. Znajdowało to odbicie w koncertach, podczas których największą troskę przykładał, aby muzyka ta była wykonywana jak najdokładniej i najbardziej autentycznie. Już w latach pięćdziesiątych XIX w. wykonywał w Paryżu barokowe utwory na własnym klawesynie. Jego zainteresowanie muzyką wcześniejszych epok zaowocowało wieloma wydaniem nut w latach 50. i 60. Tellefsen był redaktorem wielu zbiorów dla celów

pedagogicznych zawierających dzieła fortepianowe autorstwa między innymi C. P. E. Bacha, J. P. Kimbergera, J. A. P. Schulza, czy O. A. Lindemana. Otrzymał wiele z powyższych utworów od swego ojca oraz od Lindemana i w ten sposób podtrzymywał tradycję kultywowania muzyki dawnych epok, praktykowaną w Trondheim na początku dziewiętnastego wieku.

W latach 60. i 70. Tellefsen ograniczył liczbę koncertów i poświęcał więcej czasu na uczenie i komponowanie. Pozostawił po sobie 44 opusy z oryginalnymi kompozycjami, wszystkie opublikowane przez paryską oficynę Richault. Jego styl fortepianowy często porównuje się z Chopinem, co również wynika z użytych form. Tellefsen skomponował liczne walece, nokturny i mazurki. Wpływy norweskiej muzyki ludowej najbardziej widoczne są w mazurkach oraz dziełach zatytułowanych *Huldredandsen*, *Bruraslaatten* i *Walhallafesten*.

Oprócz faktu, że melodie Tellefsena w wielu przypadkach nawiązują do znanych norweskich melodii ludowych, na plan pierwszy wysuwają się również rozwiązania melodyczne stosowane w ludowych tańcach z ojczyzny kompozytora (slåttemusikk). Wiele z tych przebiegów melodycznych łączy się z typowymi figurami granymi na skrzypcach oraz z grą wielogłosową na tym instrumencie. W wielkich dziełach Tellefsena te ślady muzyki norweskiej mają charakter epizodyczny i nie są podstawą konstrukcji utworów, jak w przypadku mazurków. Kombinacja melodii ludowych i bardziej skomplikowanych harmonii pojawia się raczej sporadycznie w dziełach kompozytora, ale, mimo wszystko, nie można jej bagatelizować porównując z językiem muzycznym Griega pod koniec dziewiętnastego wieku.

Z wielu powodów muzyka kompozytora stała się jedynie na krótko popularna tuż po jego śmierci w 1874 r. Po roku 1850 można zaobserwować tworzenie się nowych trendów w muzyce norweskiej. Wraz z tradycją koncertów publicznych odbywających się w wielkich salach z udziałem orkiestr zaczęto poszukiwać innych form muzycznego wyrazu, odmiennych od intymnej muzyki Tellefsena. Zmienił się więc standard komponowania.

Wysokie wymagania dotyczące oryginalności twórczości sprawiły, że zarzucano Tellefsenowi zbyt dużą zależność, a nawet imitowanie muzyki Chopina. Następnym powodem zaniknięcia muzyki kompozytora był jego pobyt w Paryżu. Tellefsen przez całe swoje dorosłe życie uważał Francję za swoją prawdziwą ojczyznę, co oddaliło go od grupy artystów, którzy świadomie dążyli do zbudowania czysto norweskiej kultury dziewiętnastego wieku.

Quatre Mazurkas op. 1 to pierwszy zbiór mazurków Tellefsena wydany drukiem w Paryżu już w roku 1846. Mazurki z tego zbioru były wtedy dość świeżą formą, co zapewniło im dużą popularność, również dzięki oryginalnym mazurkom Chopina. Wszystkie *Cztery mazurki op. 1* są dość proste w konstrukcji, z wyraźnymi odniesieniami do norweskiego tańca springar. Przeciwwstawienie różnych figur rytmicznych oraz sposób ich umieszczenia w taktach nasuwają związki z norweską muzyką ludową i pokazują w jaki sposób kompozytor przełożył je na swój język. Jest to szczególnie widoczne w pierwszych trzech kompozycjach zbioru. *Mazurek op. 1 nr 4* ukazuje zbieżność z muzyką Chopina, szczególnie w ornamentacji melodii. Środkowa część jest bardziej inspirowana muzyką ludową, poprzez melodię oraz użycie nuty organowej i kwinty w basie.

Nocturne F-dur op. 2 został opublikowany w roku 1849 i przypomina swoim stylem nokturny irlandzkiego pianisty i kompozytora Johna Fielda, twórcy tego gatunku muzycznego. Tellefsen dedykował go uczennicy Fryderyka Chopina, Jane Stirling.

Quatre Mazurkas op. 3 były zadedykowane uczennicy Fryderyka Chopina, księżnej Marcelinie Czartoryskiej i opublikowane w 1849 r. Te piękne miniatury fortepianowe są, jak zwykle u Tellefsena, pełne wpływów zarówno norweskiej, jak i polskiej muzyki ludowej. Szczególnie w pierwszych trzech mazurkach można usłyszeć typowe norweskie motywy, natomiast czwarty posiada charakter kujawiaka.

Walc jako forma muzyczna był bardzo popularny już w początkach dziewiętnastego wieku. Walce kompozytora, w przeciwieństwie do mazurków, były traktowane z większą swobodą i odbiegały od prototypów stworzonych przez Drehera i Ländlera. Mają nastrój swobodny, a zarazem wyrafinowany. Od połowy wieku dziewiętnastego forma ta była często kojarzona z salonami burżuazji i odpowiadała zadaniom dydaktycznym, co doprowadziło do traktowania gatunku jako muzyki trywialnej, o niższej wartości. **3 Valses brillantes op. 5** Tellefsena ukazały się w 1851 r. Pierwsze dwie kompozycje ze zbioru są bardzo prostymi utworami. *Walc nr 2* dedykowany jest siostrzenicy Chopina, Ludwice Jędrzejewicz. Tellefsen prawdopodobnie grał go podczas krótkiego okresu lekcji dawanych jej w Paryżu, po

śmierci Chopina. Trzeci i ostatni walc z op. 5 dedykowany był Jane Stirling i ma rozbudowaną formę ABA.

Tarantella op. 6 została wydana w roku 1851. Stylizowana forma tego południowowłoskiego tańca była dość popularna w muzyce fortepianowej i kameralnej XIX w. Między innymi Fryderyk Chopin skomponował *Tarantellę*, a także Franciszek Liszt i Giuseppe Rossini. Utwór Tellefsena napisany jest w metrum 6/8 i w tanecznym pulsie odzwierciedla radosny nastrój.

Élégie op. 7 dedykowana jest pamięci spodziewanego następcy tronu, szwedzko-norweskiego księcia Gustawa, który zmarł nagle we wrześniu 1852 r. Po wstępie molto adagio, pojawia się temat cantabile lamentoso. Wstęp wraz z tematem charakteryzują się opadającymi, kroczącymi pasażami w melodii i głosach średnich. Dłuższe dźwięki melodii części środkowej utrzymane są w tempie kroczącym, tutaj

dedykowany hrabinie Delfinie Potockiej, uczennicy Chopina i opublikowany w latach 50. XIX w.

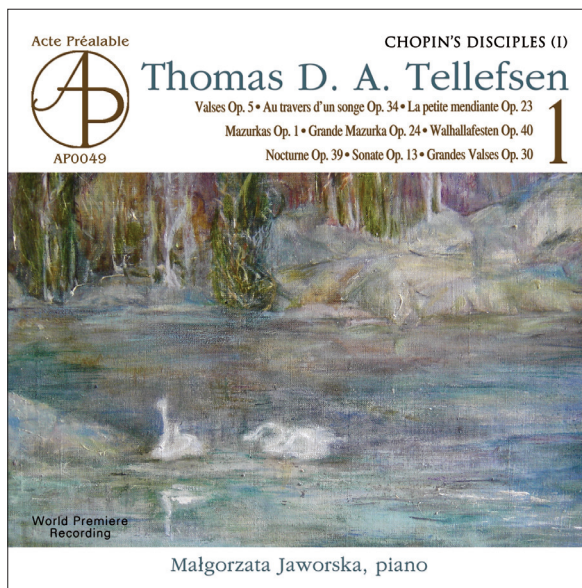
Adagio et Rondo op. 10 ukazało się drukiem na początku lat 50. XIX w. Jest to większa kompozycja, którą kompozytor sam grał dość często. *Adagio* posiada tajemniczy i dramatyczny charakter, a *Rondo* wykazuje wiele cech typowych dla wirtuozowskich utworów z tego okresu.

Tellefsen skomponował cztery nokturny. **Nocturne op. 11** jest zainspirowany stylem Johna Fielda, który stworzył ten rodzaj gatunku muzycznego. Utwór jest napisany w tonacji E-dur i został wydany w 1853 r. To niewątpliwie jedna z najbardziej delikatnych muzycznych pereł Tellefsena.

Thème original et Fantasia op. 12 zaczyna się pochodem akordów i wirtuozowskim pasażem. Następnie pojawia się 12 taktowy temat, który stopniowo jest opracowywany wariacyjnie. Kompozytor używa w utworze środków takich jak imitacje, tryle, figuracje, a także pasáže w stylu F. Liszta. Całość kończy się wirtuozowskim zakończeniem z pochodem tercji i sekt, a w basie pojawia się ostatni pokaz tematu w dynamice forte.

Lista kompozycji kameralnych Tellefsena składa się z sześciu utworów i jest stosunkowo pokaźna jak na czasy, kiedy forma sonatowa nie miała już tak wielkiego powodzenia. Jednocześnie trudno znaleźć w muzyce kompozytora modną ówczesnie tendencję mieszania innych zasad w konwencji sonaty lub wprowadzenia rozbudowanych partii w ekspozycji czy

w repryzie. Przeciwnie, utwory kameralne Tellefsena kładą nacisk na czystość formy, symetryczność melodii i konstrukcji frazy. Tak konserwatywny styl wydaje się być związany z ówczesnym życiem kulturalnym Francji oraz koncepcją „juste milieu”; postawa ta zakładała, że wybór pośredniej drogi zarówno w sprawach kultury jak i polityki zapewniłby owocne rozwiązania na przyszłość. *Sonate pour piano op. 13* napisana została prawdopodobnie w roku 1848. Pierwsza część w tonacji c-moll skonstruowana jest w formie sonatowej. Ta część najbardziej ze wszystkich części sonatowych Tellefsena wykorzystuje chromatykę. Druga część (As-dur) jest formą wariacyjną w stylu nokturnowym opartą na ośmiu taktach długiego tematu, natomiast żywa i energiczna trzecia część skomponowana jest w formie ronda. Można zauważyć u Tellefsena dołąbną znajomość języka harmonicznego.®



Palcem po płycie

Frans Brüggen in memoriam



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symfonie 39-41
 Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Brüggen, dyrygent
 Glossa GCD 921119 • w. 2014, n. 2010

Muzyka21
 płyta miesiąca

Bardzo cenię nowe nagrania Fransa Brüggena. Od jakiegoś czasu holenderski dyrygent rejestrował dla Glossy swoje ulubione dzieła, które już kiedyś utrwalił zresztą dla Philipsa. Tak się ma sprawa z symfonią Mozarta. Nowym albumem Brüggen przypomina nam, odczytując na nowo, trzy ostatnie Mozartowskie symfonie: nr 39 *Es-dur* KV 543, nr 40 *g-moll* KV 550 oraz nr 41 *C-dur* „Jowiszową” KV 551...

W taki sposób zacząłem ową recenzję. Nie spodziewanie, dotarła jednak do mnie smutna wiadomość o śmierci Brüggena, 13 sierpnia br., w Amsterdamie. Polskim melomanom postać holenderskiego dyrygenta, także flecisty, była dobrze znana. Ten artysta wielokrotnie odwiedzał Polskę, współpracował z Festiwałem „Chopin i jego Europa”, często prowadził swą Orkiestrę XVIII Stulecia towarzysząc pianistom w dziełach koncertowych Fryderyka Chopina. O tym, że Brüg-

gen był w Polsce postacią dobrze znaną, świadczyć może fakt, że wiadomość o jego śmierci pojawiła się nawet na brukowych portalach internetowych, których gro adresatów z muzyką poważną niewiele ma wspólnego.

Frans Brüggen urodził się 30 października 1934 r. w Amsterdamie. Tam też odbył studia w zakresie muzykologii, fletu poprzecznego oraz fletu prostego. Już w wieku 21 lat został profesorem w Królewskim Konserwatorium w Hadze. W późniejszym etapie swej kariery naukowej objął także stanowiska profesorskie na Uniwersytecie Harvarda oraz w Berkeley. W tamtym czasie (lata 1960.) Brüggen znany był przede wszystkim jako muzykolog, a także flecista, wirtuoz fletu prostego, pionier wykonawstwa na tym instrumencie. Popularne były w Europie jego wykłady ilustrowane muzyką, którą sam przedstawiał. Oczywiście zain-

teresowanie Brüggena ukierunkowane było przede wszystkim na muzykę dawną. Mniej znany jest natomiast fakt, że holenderski artysta interesował się także muzyką współczesną i złożył dość sporo zamówień na nowe kompozycje przeznaczone na flet prosty. Przykładem może być utwór *Gesti* Luciana Beria. Zaś jako badacz dzieł dawnych mistrzów, Brüggen współpracował z innymi pionierami, by wymienić chociażby Nikolausa Harnoncourta, Gustava Leonhardta, czy Jaapa Schrödera. Znanie są ich nagrania wydawane przez Telefunken – Das Alte Werk, następnie Teldec. Począwszy od lat 1980. Brüggen skoncentrował się na karierze dyrygenckiej, odstawiając flet prosty na dalszy plan swej aktywności. W roku 1981 założył słynną Orkiestrę XVIII Stulecia. Nazwa pochodziła stąd, że misją zespołu było historycznie poinformowane

wykonawstwo muzyki właśnie tej epoki: od Bacha, poprzez Haydną, Mozarta i innych mistrzów, po wczesnego Beethovena. Jak wiemy, z czasem repertuar rozszerzył się o dzieła kompozytorów XIX-wiecznych: późnego Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Chopina, aż po wiek XX (Strawiński). W wywiadzie udzielonym dla Polskiego Radia Brüggen tak oto mówił o swym zespole: „Wewnątrz Orkiestry Osiemnastego Wieku panują zupełnie inne relacje. Dyrygent nie jest tu udziałem władcy, lecz równorzędną częścią całego organizmu. »Demokratycznie« współtworzymy interpretacje podczas prób i po równo dzielimy się przychodami”.

Ale Brüggen współpracował także z innymi orkiestrami. W latach 1991–1994 był dyrektorem artystycznym Netherlands Radio Chamber Orchestra. W 1992 r., wraz z Simonem Rattle'em został mianowany głównym dyrygentem gościnnym Orkiestry Wieku Oświecenia. Właśnie z tym zespołem dokonał kilku wspaniałych nagrań i występował podczas Festiwalu w Salzburgu. W latach 1998–2000 był zaś Brüggen pierwszym gościnnym dyrygentem Orchestre de Paris. Ale holenderski dyrygent współpracował także z „wielkimi” orkiestrami symfonicznymi, m.in. Royal Concertgebouw w Amsterdamie, Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu, czy Wiedeńskimi Filharmonikami. To wszystko świadczy może o wszechstronności Brüggena, jego otwartości, artystycznej mądrości. Bardzo trafnie wyraził się



Frans Brüggen
 fot. Annelies van der Vegt



Frans Brüggen
fot. Annelies van der Vegt

o holenderskim dyrygencie Luciano Berio, określając go jako „muzyka, który nie jest zwykłym archeologiem, lecz wielkim artystą”. Brüggen, mimo choroby, pozostał aktywny do późnych dni swojego życia. Jak już wspominałem, Polskę odwiedzał wielokrotnie. Po raz pierwszy gościł w Warszawie w marcu 1989 r., prowadząc Bachowską *Mszę h-moll*. Było to wielkie wydarzenie, które zmieniło lokalny sposób myślenia o muzyce dawnej! A począwszy od 2005 r. pojawiał się regularnie, uświetniając Festiwal „Chopin i jego Europa”. W roku obecnym też miał być w Warszawie... Pokaz wyreżyserowanego przez Kasię Kasicę filmu *Sekret Orkiestry*, poświęconego Brüggenowi i Orkiestrze XVIII Stulecia, odbył się już bez udziału dyrygenta.

Płyty Fransa Brüggena często były recenzowane na łamach **Muzyka21** i spotykały się z bardzo dobrymi ocenami, jak chociażby niedawno publikowana krytyka nagrania dwóch symfonii Mendelssohna.

Powróćmy zatem do niedawno (mam jednak nadzieję, że nie jest to w ogóle ostatnia rejestracja Brüggena) wydane albumu z trzema ostatnimi symfoniami Mozarta. Nagranie to jest esencją stosunku holenderskiego dyrygenta i jego zespołu do muzyki dawniejszych epok. Z jednej strony bowiem są to wykonania wpisujące się w nurt historyczny poinformowany, uwzględniający najnowsze badania muzykologiczne, z drugiej zaś nie mają tej kostyczności, prymat warstwy rytmicznej jest mniejszy, mają w sobie więcej dowolności, przestrzeni, oddechu. W brzmieniu Orkiestry XVIII Stulecia jest pewna potęga, interpretacja przesiąknięta jest dramatyzmem. To fantastyczne, że z 41-osobowej orkiestry udało się wyrzesać tyle mocy. Jest też wiele spontaniczności, tempa są szybkie, a przy tym artykulacja bardzo staranna. Całość daje wrażenie cudownej naturalności, wszystko wydaje się tu być na właściwym miejscu. O ile

wcześniejsza wersja symfonii Mozarta, zarejestrowana przez Brüggena w latach 1990. dla Philipsa, może się dziś wydać nieco przyciężka, tutaj absolutnie nie odniesiemy takiego wrażenia. W wykonaniu dużo jest lekkości, chwilami wręcz bez troski, kontrasty są wyraźnie wydobyte, choć dyrygent stara się ukazać majestatyczność dzieł. Znakomicie uwydatnił on sekcje dętą oraz perkusyjną orkiestry (kapitałna 39 *Symfonia Es-dur* KV 543!), dbając zarazem o proporcje i wyrównanie brzmienia. Jest to interpretacja przemyślana, klasyczna w najlepszym tego słowa znaczeniu. Mimo to, w wielu momentach interpretacje są zaskakujące. Posłuchajmy dla przykładu finału wspomnianej 39 *Symfonii Es-dur*, w którym dyrygent miast zwiększać wolumen brzmienia, redukuje napięcie. Innymi cudownymi momentami są, pełna spokoju, wolna część 40 *Symfonii g-moll* KV 550, czy udratyzowana pierwsza część 41 *Symfonii C-dur* „*Jowiszowej*”.

Ale tak naprawdę w każdej części można znaleźć wiele interesujących detali! Nagrania dokonano w Rotterdamie, 4 marca 2010 r. Może więc nie jest to ostatnia płyta Brüggena...

Z całą pewnością po holenderskim artyście pozostaną jednak nie tylko nagrania, ale całe przesłanie, jakie pozostawił innym muzykom. W wywiadzie udzielonym przed kilkoma laty dla Polskiego Radia, tak oto mówił: „Za największy sukces uważam fakt, że najwybitniejsi współcześni dyrygenci, jak Claudio Abbado czy Mariss Jansons, otwarcie przyznają się do naszych wpływów. Ten ostatni przychodził nawet kiedyś regularnie z partyturami na nasze próby, żeby dowiedzieć się, jak należy interpretować Haydna! Udało nam się nauczyć współczesnych muzyków odpowiedzialności i szacunku dla idei kompozytorów ukrytych w nutach oraz »między nimi«”.

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JOHANNES BRAHMS
Koncert fortepianowy nr 2
Maurizio Pollini, fortepian • Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent
Deutsche Grammophon 479 2384 • w. 2014
☆☆☆☆☆

Wielki powrót po latach – Maurizio Pollini nie występował ze Staatskapelle Dresden od ćwierćwiecza i dopiero wspólny koncert ze słynną orkiestrą, kierowaną przez jej obecnego dyrektora, Christiana Thielemanna, w czerwcu 2011 r. dawał niemieckim melomanom szansę usłyszenia na żywo w stolicy Saksonii włoskiego wirtuoza. Zarejestrowany wtedy *I Koncert fortepianowy d-moll* Brahmsa okazał się wielkim sukcesem, wpisując się w rozpoczętą dla wytwórni Deutsche Grammophon nową serię nagrań muzyki autora *Tańców węgierskich*. Pollini i Thielemann połączyli siły ponownie w styczniu 2013 r., wykonując *II Koncert B-dur*, którego zapis ukazał się właśnie na kompaktce.

Prezentowana kreacja jest wielkim triumfem wszystkich w nim uczestniczących: dojrzałego pianisty, renomowanej orkiestry i doskonałego dyrygenta, więc ocenianie po kolei każdego z aktorów wydarzenia jest chyba czymś niestosownym. Niniejsze wykonanie swoją ogromną wartość zawdzięcza idei muzycznego i pełnego partnerstwa, doskonałego wzajemnego porozumienia i przeżywania, co w rezultacie przynosi fascynujący efekt. Pollini jest w bardzo dobrej pianistycznej formie, jego gra zachwyca zdecydowaniem, pewnością siebie, autorytetem. Słychać tu blask, klarowność wi-

zji i przekazu, nienaganną technikę, a jednocześnie wspaniały liryzm i romantyczny nastrój. Do wszystkich zalet wymienionych powyżej przyczynia się wspaniały popis sztuki dyrygenckiej, zaserwowany przez Thielemanna i udział Staatskapelle, przygotowanej przez niego wprost perfekcyjnie. Szeroko zakrojona część pierwsza porywa zwartym przebiegiem formalnym, monumentalną konstrukcją i potęgą brzmienia, namiętne scherzo zaś oszalała intensywnością ekspresji, udowadniając, że u Brahmsa romantyczne emocje aż kipią. Fenomenalnie brzmi długi wstęp solowej wiolonczeli i instrumentów dętych, otwierający część trzecią – przyznam się, że tak pięknie wykonanego fragmentu owego ognia nie słyszałem jeszcze nigdy. Finał jest lekki, skoczny, bardzo wyrazisty rytmicznie, nie brak mu drapieżności i swobody, przy zachowaniu wymaganej przez kompozytora gracji. Solista, orkiestra i dyrygent są od początku do końca ze sobą, a nie obok siebie, wspólnie realizując zapisy potężnej partytury w stopniu tak zgodnym i idealnie ze sobą powiązanim, że stapiają się w jedną całość, co stanowi wręcz zupełnie nową jakość na tle dotychczasowych, bardzo licznych wykonań *II Koncertu B-dur*. Idealnie dobrane tempa przyczyniają się w pełni do wielkiego sukcesu prezentowanej kreacji.

O ile doskonale wykonanie dostarcza wielu pozytywnych wrażeń, o tyle jakość techniczna nagrania jest zaledwie satysfakcjonująca. Nigdy nie zachwycałem się, niestety, płytami realizowanymi w Semperoper w Dreźnie – jej akustyka po prostu nie podoba mi się i wady słychać praktycznie zawsze, w każdym albumie tam powstałym. Realizatorzy zrobili jednak wszystko, co mogli, by *Drugi* zabrzmiał w pełnej krasie, a fortepian i orkiestra miały odpowiedni balans. Innym problemem jest repertuar pianisty i jego projekty fonograficzne. Maurizio Pollini po raz trzeci nagrywa dzieła

Brahmsa, poprzednio uczynił to z Karlem Böhemem i Claudiem Abbadem. Można się zdziwić, że artysta powieli ten sam repertuar na przestrzeni dziesięcioleci, zamiast sięgnąć po coś zupełnie nowego. Zbliża się tym samym do nieco kuriozalnego osiągnięcia Herberta von Karajana, który symfonie Ludwiga van Beethovena nagrał dla DG co najmniej w trzech wersjach. Szkoda, że na płycie znalazło się tylko jedno dzieło, zajmując 47 minut, podczas gdy ponad pół godziny zostaje niewykorzystanych – co stało na przeszkodzie, by uzupełnić materiał o inne pozycje, chociażby o dzieła na fortepian solo, których przecież u tego autora nie brakuje? Byłaby to niewątpliwa sensacja w dorobku włoskiego wirtuoza, który od lat niestety porusza się w tym samym kręgu repertuarowym: Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann. Pozostałych utworów Brahmsa niestety brak. Omawiane wykonanie *II Koncertu* świadczy o dobrej formie artysty, nie ma niebezpieczeństwa wypalenia się, utraty sił witalnych i twórczych. Szkoda zatem, że nie wykorzystano okazji do zaskoczenia odbiorców i wzbogacenia swoich osiągnięć. Na koniec zadać należy pytanie do wytwórni. Jaki sens ma wypuszczanie dwóch albumów z identycznym repertuarem w podobnym czasie (patrz ostatnie nagrania Héléne Grimaud)?



JOHANNES BRAHMS
Sonaty skrzypcowe
Leonidas Kavakos, skrzypce; Yuja Wang, fortepian
Decca 478 6442 • w. 2014 • 76'42"
☆☆☆☆☆

Kolejny komplet sonat skrzypcowych Brahmsa? Czy po tylu wspaniałych, doskonałych wręcz, kreacjach, można jeszcze odnaleźć w tej muzyce coś nowego? Czy w ogóle warto po raz kolejny nagrywać te same, dobrze już znane, dzieła? Przed kilkoma laty Anne-Sophie Mutter z Lambertem Orkiszem wykazali, że odpowiedź, przynajmniej na to ostatnie pytanie, powinna być twierdząca. Widząc takie nazwiska, jak Leonidas Kavakos, czy Yuja Wang, możemy się jeszcze bardziej przekonać o jego słuszności. Choć prezentowane przez artystów interpretacje są klasyczne, mają w sobie tyle świeżości, że warto je poznać. Pierwszym moim wrażeniem przy słuchaniu omawianej płyty było, iż fortepian pełni rolę wiodącą. W ten sposób Yuja Wang i Kavakos nawiązali do tradycji, podług której komponowano sonaty na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec. Wielu krytyków zwraca uwagę na niebywałą zdolność pianistki do czynienia nawet najtrudniejszych i najbardziej skomplikowanych pasażów klarownymi. Wynika to z dużej świadomości artystki, zrozumienia wykonywanej muzyki. Inną jej cechą, która zachwyca jest lekkość dotyku. Brahms Yuji Wang nie jest ciężki, nadęty, lecz raczej delikatny, właśnie odpowiednio „lekki”, sprawiający wrażenie pewnej swobody. Momentami można odnieść wrażenie, że artystka wręcz improwizuje.

Jakiś czas temu miałem przyjemność recenzować na łamach *Muzyka21* komplet sonat skrzypcowych Beethovena zarejestrowany przez Leonidasa Kavakosa. Choć było to dobre nagranie, miałem jednak pewne zastrzeżenia i nie wskazałbym go jako ulubionego. Odnoszę wrażenie, że w muzyce Brahmsa skrzypek lepiej się sprawdza, nie jest tak „anonimowy” jaki wydał mi się w Beethovenie. Do jego zalet należy z pewnością piękny dźwięk. Pomijając wszelkie zalety interpretacyjne, jego gry po prostu bardzo miło się słucha. Artysta ma dużą wrażliwość,

świetnie realizuje niuanse wykonawcze, jakich u Brahmsa pełno. Znakomita i wielce zróżnicowana jest jego kolorystyka brzmieniowa. Kavakos może nie dysponuje najczystszy legatem, jakie można sobie wyobrazić, ale gra bardzo porządnie. Przy tym doskonale współpracuje z Yujią Wang. W całości zaprezentowane wykonania możemy zatem określić jako wybitne. Ale płyta nie ogranicza się jedynie do Sonat skrzypcowych. Mamy tu także nieco zapomniane *Scherzo c-moll* WoO. 2 oraz słynną *Kołysankę* op. 49 nr 4. Ten pierwszy utwór stanowi część *Sonaty F.A.E.*, napisanej przez Brahmsa, Schumanna i, mało dziś znanego, Alberta Dietricha, a dedykowanej Józefowi Joachimowi. Choć pod względem wartości artystycznej być może nieco ustępuje genialnym sonatom, jednak z pewnością warto było go przypomnieć.

Omawianej płyty nie pominą wielbielec Yuji Wang i Leonidasa Kavakosa. Ale i ci, którym wystarczy jedno dobre nagranie Brahmsowskich sonat skrzypcowych, wybierając ten album, raczej nie popełnią błędu i nie zawiodą się!

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

Scherzo, Ballady

Ewa Póblocka, fortepian

NIFCCD 207 • w. 2013 • 70'40"

★★★★★

Ewa Póblocka jest bez wątpienia jedną z najwybitniejszych polskich pianistek przelomu XX i XXI w. Kojarzona jest przede wszystkim z X Międzynarodowym Konkursem Chopinowskim (1980 r.), podczas którego znalazła się w gronie laureatów, a także otrzymała nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków.

Dyskografia Ewy Póblockiej liczy kilkadziesiąt pozycji, stanowiących przekrój epok pod względem repertuaru fortepianowego od baroku po współczesność. W prezentowanym albumie mamy szansę usłyszeć artystkę wykonującą dzieła Fryderyka Chopina. Są to utwory – miniatury przeznaczone na fortepian solo, wśród których

znajdują się scherza, ballady, wale, impromptu i preludium.

W prezentowanych w albumie *schierzach* (dwóch z czterech skomponowanych przez Chopina) pianistka bardzo podkreśla wykonaniem kontrastowy charakter utworów i tym samym trzyczęściową budowę ABA. W obu *Schierzach h-moll i b-moll* części skrajne są mocno nacechowane dramatyzmem i pełnią dźwięku. Część środkowa w opozycji zawiera prostą, liryczną linię melodyczną (w *Scherzu h-moll* melodia kołędu *Lulajże Jezuniu*).

Ewa Póblocka na nagraniu wykonała dwie z czterech *ballad: F-dur i As-dur*. Tę pierwszą Chopin zadedykował Robertowi Schumannowi. Ballady te inspirowane były poezją, pianistka stara się wydobyć narracyjny charakter utworów za pomocą płynności gry („sprytne” przechodzenie z tematu dramatycznego w temat lekki i swobodny) i silnej ekspresji.

Zwiewną figuracją przerwana nostalgicznym, kantylenowym fragmentem artystka popisała się w *Impromptu A-dur*. Utwór ten został bardzo doceniony przez Schumanna, który uznał go za niepowtarzalny.

W taneczny nastrój wprowadzają *Walce*, z których pianistka wydobyla maksimum zwiewności, lekkości, uroku, czaru i elegancji m.in. za sprawą dopracowanej barwy dźwięku pozabawionej dramatycznego tonu.

W albumie nie mogło zabraknąć lekkiego i delikatnego o charakterze improwizacyjnym *Preludium cis-moll*. Póblocka zagrała je w nostalgicznym, sentymentalnym aczkolwiek dość pogodnym tonie.

Ewa Póblocka w jednym z wywiadów podsumowała utwory Chopina jako bardzo wymagające, narażające wykonawcę na ostrą krytykę, oczekujące wybitnej sprawności technicznej, trudne pod względem budowania wrażliwości, pięknego dźwięku i odpowiednich rubat. Pianistka w albumie sprostala wszystkim warunkom. Osiągnęła je zapewne za sprawą nie tylko olbrzymiego wkładu pracy, talentu, zdolności, przemyśleń, dojrzałości muzycznej lecz także dzięki miłości do fortepianu i muzyki, które to

wpłynęły na wrażliwość oraz ożywienie każdej nuty przeróżnymi uczuciami. Album ten rozmaity i „kolorowy” w pełni ukazuje sztukę artystki. Słucha się go z ogromną przyjemnością, a także wzruszeniem, które wywołuje zarówno muzyka Chopina jak i prezentacja jej przez Póblocką. Polecam wszystkim melomanom i wielbicielom Chopina, gdyż takim wykonaniem naprawdę warto wzbogacić swoją płytotekę.

Maria Ziarkowska



JÓZEF HAYDN

Pory roku

Christina Landshamer; Maximilian Schmitt; Florian Boesch • Collegium Vocale Gent; Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH013 • w. 2014 • 129'00"

★★★★★

W barwach swojej własnej wytwórni Phi Philippe Herreweghe sięga po kolejne arcydzieła przeszłości, z których część jest nowością w jego dotychczasowym dorobku płytowym, inne zaś już utrwalił wcześniej, przede wszystkim dla firmy Harmonia Mundi. Do pierwszej kategorii zaliczyć należy najnowsze nagrania artysty, prowadzącego swoje zespoły: Collegium Vocale i Orkiestrę Pól Elizejskich oraz trójkę renomowanych solistów, w nieśmiertelnym arcydziele Józefa Haydna – *Porach roku*. Niedługo zapewne na rynku ukaże się *Stworzenie świata*, które także zostało już nagrane. Marzę o sięgnięciu przez dyrygenta i współpracujące z nim formacje do *Mszy wielkiego klasyka*...

Całość brzmi bardzo swobodnie, naturalnie, płynnie, tempa są dość szybkie, by nie powiedzieć bardzo, lecz nie odniosłem wrażenia pośpiechu – Herreweghe w tym przypadku nadając żywy puls muzyce, nie zapomniał o wyczu-

wiu w pokazaniu jego kontrastów między odcinkami lirycznymi, spokojnymi, a żywiołowymi. Tych przecież nie brakuje, zwłaszcza w niezwykle efektownych partiach chóru (koniec *Wiosny*, burza w *Lecie*, polowanie i winobranie *Jesienią*, finałowa fuga zamykająca *Zimę* i całe oratorium). Pięknie brzmi orkiestra, nadając brzemieniu dzieła jasność, lekkość i liryzm. Słychać w niej owe liczne i zaskakujące dla odbiorców w czasie premiery efekty dźwiękonaśladowcze czy ilustracyjne, mające na celu odmalowanie zjawisk przyrody i ogłósy zwierząt (urocza wyliczanka „zoologiczna” w pierwszym ogniwie dzieła). Świetnie spisuje się chór, któremu Haydn dał szerokie pole do popisu, lecz to nie dziwi w przypadku jednej z najlepszych wokalnych formacji w Europie. Udział Collegium Vocale z Gandawy w niniejszym przedsięwzięciu jest jednym z jego największych atutów i sprawia wiele satysfakcji. To samo można powiedzieć o prawie wszystkich solistach. Ozdobą nagrania są zdecydowanie panowie. Świetny austriacki bas-baryton, Florian Boesch jako Szymon potwierdza swoją niekwestionowaną renomę jednego z najlepszych współczesnych śpiewaków, zachwycając i urodą głosu, i bardzo zaangażowaną kreacją, dogłębnym wczuciem się w rolę. Owa zaleta cechuje także Maximiliana Schmidta odtwarzającego postać Łukasza, obdarzonego przepięknym, jasnym, lirycznym tenorem, idealnie pasującym do stylistyki oratorium Haydna. Śpiew obu artystów jest prawdziwą rozkoszą dla ucha. Niestety, na tak znakomitym tle blado wypada sopranistka Christina Landshamer (Hanna). Nie ma brzydkiego sopranu, przeciwnie, lecz wydaje się śpiewać bojaźliwie, cicho, w oddaleniu od mikrofonów, na czym cierpi jakość artykulacji tekstu – trudno niekiedy zrozumieć, o czym śpiewa, choć niemiecki jest jej językiem ojczystym! Sporo do życzenia pozostawia także jej ekspresja i ogólna charyzma wokalna, pod względem której w/w panowie pozostawiają ją daleko w tyle. Są to moje zastrzeżenia, wynikające z chęci usłyszenia muzyki jednego z moich ulubio-

nych kompozytorów w możliwie najdoskonalszej postaci. Niestety, udało się to jedynie w przypadku fenomenalnie dobranych i przygotowanych do występu basą oraz tenora, którzy są tutaj klasą samą dla siebie.

Mimo owego zastrzeżenia, polecam niniejsze nagranie jako ciekawą i wartościową próbę zmierzenia się z arcydziełem Józefa Haydna. Liryzm *Pór roku*, ich pogoda, urok, piękno melodyki, świetnie skomponowane arie, ensemble, a przede wszystkim imponujące partie chóralne, przemawiają żywo do emocji odbiorcy podczas słuchania albumu wytwórni Phi i stanowią o jego wysokiej wartości.

Paweł Chmielowski

VINCENZO MANFREDINI

Komplet kwartetów smyczkowych

Quartetto Delfico

Brilliant Classics 94786 • w. 2014, n. 2013

• 72'02"

★★★★★

Brilliant Classics specjalizuje się w kompletnych nagraniach. W ich katalogu znajdziemy wszystkie dzieła Mozarta, Czajkowskiego, Beethovena, Brahmsa i wielu innych. Wśród tych kompletów znajduje się bardzo ciekawa płyta ze wszystkimi kwartetami smyczkowymi kompozytora włoskiego klasycyzmu, Vincenza Manfrediniego urodzonego 22 października 1737 r. w Pistoi, w marcu w sierpniu 1799 r. w Petersburgu. Jego ojcem był kompozytor barokowy Francesco Onofrio Manfredini. Lata jego świetności przypadają na czas pracy w Rosji. Vincenzo Manfredini pracował jako nauczyciel muzyki i nadworny kompozytor na dworze cara.

Wykonanie 6 kwartetów smyczkowych utrwalone na płycie przez Quartetto Delfico jest bardzo atrakcyjne. Stanowi przykład muzykowania na wysokim poziomie. Quartetto Delfico odznacza się jednolitym brzmieniem; żaden z instrumentów nie dominuje. Ich artykulacja charakteryzuje się dużą klarownością, w czym pomagają także dobór temp – niezbyt szybkich, a przez to „pojemnych”, z idealnie kształ-

towanym frazowaniem. Brzmienie jest delikatne, ciepłe. Efektownie rozbrzmiewają akordy grane unisono. We wszystkich kwartetach zwraca uwagę równowaga dynamiczna i barwowa wszystkich instrumentów. Ważnym elementem nagrania jest różnorodność barwy i jej inteligentne zastosowanie. Można cieszyć się prawie każdym motywem, każdą drobną melodią.

W sumie album z wszystkimi kwartetami Vincenza Manfrediniego w nagraniu Quartetto Delfico jest godny polecenia. Wzbudza moje wielkie uznanie dla nieznannej mi muzyki włoskiego kompozytora doby klasycyzmu. A wszystko za sprawą interesującego wykonania. W książeczce są zawarte wszystkie potrzebne informacje o kompozytorze, omówione kwartety i biogram artystów. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

MAURZY MOSZKOWSKI

Komplet muzyki fortepianowej na cztery ręce

Domenico Monaco i Michele Solimando, fortepian

Brilliant Classics 94835 • w. 2014, n. 2013

• 183'50"

★★★★★

Kolejny ciekawy album, tym razem trzy płytowy z kompletem muzyki fortepianowej na cztery ręce Maurycego Moszkowskiego wydany przez Brilliant Classics.

Maurycy Moszkowski to niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent, którego rodzina pochodziła z Polski. Urodził się 23 sierpnia 1854 r. we Wrocławiu, zmarł 4 marca 1925 r. w Paryżu. Studiował w Berlinie grę na fortepianie u Eduarda Franka oraz kompozycję pod kierunkiem Friedricha Kiela. W 1872 r. objął własną klasę fortepianu, którą prowadził przez 25 lat. Kariere pianistyczną rozpoczął mając 19 lat koncertem w Berlinie w obecności Franciszka Liszta. Grał w całej Europie. Jego repertuar koncertowy opierał się głównie na muzyce klasycznej i romantycznej, grał sporo Chopina i własnych dzieł. Choroba spowodowała zakończenie kariery, poświęcił się głównie komponowaniu i dyrygenturze.

Propagował utwory Beethovena, Wagnera, dzieła hiszpańskie, które darzył szczególnym sentymentem, ale także własne kompozycje. W marcu 1889 r. w Warszawie dyrygował koncertem, z którego dochód przeznaczono na budowę gmachu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Z Berlina w 1897 r. Moszkowski przeniósł się na stałe do Paryża, gdzie w 1899 r. nadano mu członkostwo Akademii Sztuk Pięknych. Wybuch I Wojny Światowej uczynił go bankrutem, przed jej wybuchem zainwestował sporo pieniędzy w obligacje. W 1921 r. zorganizowano dla niego koncert w Carnegie Hall w Nowym Jorku, by go wesprzeć finansowo. Wzięło w nim udział 15 najwybitniejszych ówczesnych pianistów świata.

Na trzech płytach nagrano wszystkie utwory na cztery ręce na fortepian Moszkowskiego. Są tu tańce polskie, niemiecki, hiszpańskie. Oprócz tańców są opowieści z różnych krajów, kalejdoskop, i inne. W sumie każda z płyt ma ponad godzinę porządnej, wirtuozowskiej muzyki z mocnymi polskim akcentami!

Wykonanie pianistów Domenica Monaca i Michele Solimando jest bardzo dobre. Wybornie oddają zamysł Moszkowskiego, wykorzystują pełną skalę fortepianu. Uderzają piękne barwy i soczyste brzmienie. Tworzy się atrakcyjny świat dźwiękowy, który wzrusza i sprawia dużo radości (szczególnie polskie tańce i opowieści). Pianiści tworzą jednomyślny duet, frazują, artykułują drobne motywy, budują narastania i kulminacje. To nagranie solidne, spontaniczne, logiczne i konsekwentne, bez sentymentalizmu i zbędnego zewnętrznego blichtru.

Gościu polecam.

Arkadiusz Jędrasik

SERGIUSZ PROKOFIEW

Symfonie nr 3 i 7

Bournemouth Symphony Orchestra • Kirił Karabic, dyrygent

Onyx 4137 • w. 2014 • 65'08"

★★★★★

Światowa promocja muzyki rosyjskiej w zachodnich wydawnictwach, realizowana przez

pochodzących ze Wschodu artystów, trwa. Oto nowa gwiazda wśród młodszego pokolenia dyrygentów: Kirił Karabic, rocznik 1976, urodzony w Kijowie syn ukraińskiego kompozytora i kapelmistrza Iwana Karabica, związany od roku 2007 z Orkiestrą Symfoniczną Bournemouth. Prowadzi intensywną działalność nagraniową, współpracując z wytwórnią Onyx i rejestrując dla niej takie utwory, jak *II Symfonia* Piotra Czajkowskiego czy *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego, suity ze *Spartacusa* i *Gajane Arama* Chaczaturiana, koncerty skrzypcowe Benjamin Brittena, Dymitra Szostakowicza i wspomnianego wyżej Chaczaturiana ze współudziałem Jamesa Ehnesa. Ciekawy pod względem repertuarowym dorobek płytowy dyrygenta powiększa teraz kolejny krążek, zawierający *III* oraz *VII Symfonię* Sergiusza Prokofiewa.

Uznać ją należy za niewątpliwą sukces ukraińskiego mistrza batuty, który doskonale rozumie styl twórczości autora *Kopciuszka* i umiejętnie przekłada to na efekt końcowy – grę swojej orkiestry, bardzo dobrze się tu prezentującej. Inna sprawa, że niezwykle bogata w barwy, efekty, oryginalne harmonie symfonika Prokofiewa daje jej do tego idealną okazję. Pod batutą Karabica dwa różniące się bardzo od siebie dzieła, powstałe zresztą na znacznej przestrzeni czasowej i w odmiennej sytuacji politycznej oraz życiowej autora, zachowują swoje wyjątkowe cechy. *Trzecia* imponuje potęgą orkiestrowego brzmienia, surowością rytmu i języka harmonicznego, cechuje się dramatyzmem i intensywnością wyrazu (są w niej cytaty z opery *Ognisty anioł*), ale, o dziwo, słychać w niej również zadziwiający potencjał liryzmu i pięknej melodyki, co jest wybitnym osiągnięciem młodego ukraińskiego mistrza batuty. Owa nietykalna, rzadko ujawniana w innych nagraniach cecha utworu bardzo wyraźnie zwróciła moją uwagę podczas słuchania płyty. *Siódma*, ostatnie dzieło tego gatunku napisane przez Prokofiewa, zachwyca uproszczonym stylem, przystępną, bardzo klarowną konstrukcją formalną,



MICHAEL KIMBER
Music for viola 3: Jenna's Duet, Lakeisha's Duet, Eight Duets for two violas, Reflection for 3-part viola ensemble, A Few Ragtime Trios for three violas, Knoxville: Autumn of 2013 for 5-part viola ensemble, Swallowtail Jig, Simple Gifts, I really love to play viola, I am lost without my beautiful viola, Variations on Amazing Grace, Capri-c-e i Nice to meet you Mr. Kimber (oba utwory skomponowane przez Krzysztofa Spychała)

Marcin Murawski, Martyna Kowzan, Alicja Guściora, Eugeniusz Dąbrowski, Ewa Tracz, altówki; Jona Ardyn, wokal; Katarzyna Strońska-Sierant, fortepian; Piotr Max Wiśniewski, kontrabas; Sławomir Tokłowicz, perkusja; Krzysztof Spychała, keyboard

Acte Préalable AP0332 • w. 2014, n. 2014

• 63'10"

★★★★★

To już trzeci wolumin w wydawanej przez Acte Préalable serii płyt z muzyką altówkową Michaela Kimbera (ur. 1945), amerykańskiego kompozytora. Poświęcony jest on nieco lżejszym kartom jego twórczości. Nie znaczy to jednak, że są one mniej wartościowe pod względem artystycznym! Jak w przypadku dwóch pozostałych płyt, tak i tutaj mamy do czynienia ze sztuką najwyższych lotów. Spiritus movens całego przedsięwzięcia jest, jak uprzednio, Marcin Murawski, znakomity altowiolista i pedagog, na co dzień związany z Akademią Muzyczną w Poznaniu. Do współpracy przy najnowszym albumie zaprosił on swoich najzdolniejszych studentów, a także pianistkę i kompozytorkę Katarzynę Strońską-Sierant z jej wychowankami. Otrzymujemy więc produkt eklektyczny, uroczy, chwilami dowcipny,

chwilami skłaniający do refleksji, a przy tym zawsze interesujący i niezwykle miły dla ucha. Bo taka właśnie jest muzyka Kimbera! Program albumu otwierają kompozycje przeznaczone na dwie altówki. Najpierw słyszymy dwa duety: *Jenna's Duet* oraz *Lakeisha's Duet*. Choć pierwszy z nich zdaje się być bardzo prosty, w rzeczywistości spotkamy tu duże bogactwo metrycznych i harmoniczn. Drugi utrzymany jest w stylistyce barokowej, kompozytor wykorzystuje w nim polifonię, elementy fugi. Bardzo ciekawie słucha się *Ośmiu Duetów na dwie altówki*. Ich inwencja melodyczna jest tak ogromna, że aż trudno uwierzyć, iż w zamyśle pisane były dla celów pedagogicznych. Wraz z *Reflection* rozpoczyna się grupa kompozycji na nieco inne zestawy instrumentów. Utwór, o którym mowa, przeznaczony na trzy altówki, stanowi świetną przeciwwagę dla pozostałych – to kompozycja o bardzo kontemplacyjnym charakterze, rodzaju muzycznego

epitafium. Wraz z następującymi dalej trzema *Ragtime'ami* przenosimy się w zupełnie odmienny świat – jakby Joplinowski, rodem z pierwszych trzech dekad XX w. Jak znakomicie bawi się tu kompozytor, mając do dyspozycji trzy altówki! W kolejnych utworach słyszymy jeszcze wyraźniejsze nawiązania. W *Knoxville* są to aluzje do analogicznego dzieła Samuela Barbera, dwie dalsze kompozycje to aranżacje popularnych piosenek. Po nich, będących w tym kontekście czymś w rodzaju zapowiedzi, pojawia się ludzki głos „we własnej osobie”, a to za sprawą Jony Ardyn wykonującej trzy kompozycje wokalne. Artystka dysponuje pięknym głosem o miłej, ciepłej, dość ciemnej barwie, a przy tym bardzo miękkim, à la Katie Melua. Znakomicie wykonuje ona dwie piosenki – peany na cześć altówki; nieco gorzej wypada w *Wariacjach na temat Amazing Grace*, do których jej głos nie zawsze wydaje się jednak dobrze pasować. Naddatek stanowią

dwie, wykorzystujące elektronikę, kompozycje Krzysztofa Spychała, ucznia Murawskiego.

Omawiana płyta jest owocem relacji mistrz-uczeń na co najmniej dwóch poziomach. Po pierwsze, wiele kompozycji Kimbera powstało z myślą o jego uczniach. Po drugie zaś, Marcinowi Murawskiemu (jak również Katarzynie Strońskiej-Sierant) towarzyszą w wykonaniach uczniowie. Są to interpretacje dopracowane, na wysokim poziomie artystycznym. Pośród wielu zalet omawianej płyty, dwie zdają się być szczególnie dystyngtywne. To kwestia połączenia znakomitej wartości estetycznej z przystępnością dla odbiorcy. A walory pedagogiczne kompozycji, wyborne wykonania, intrygujący charakter muzyki – to tylko niektóre z powodów, dla których prezentowany album, jak i w ogóle dzieła Kimbera w partyturach, warto nie tylko poznać, ale też często do nich sięgać.

Łukasz Kaczmarek

od lewej: Martyna Kowzan, Krzysztof Spychała, Katarzyna Strońska-Sierant, Marcin Murawski, Alicja Guściora, Eugeniusz Dąbrowski, Ewa Tracz
 fot. Mikołaj Pietz



śpiewnością, refleksyjnością, ale kompozytor nie byłby sobą, gdyby i w niej nie dało się poznać jego specyficznego poczucia humoru (druga część, będąca swoistym połączeniem scherza i szybkiego walca). Ciekawostką jest fakt nagrania alternatywnego zakończenia jej czwartej części, bardziej optymistycznego i efektownego, niż skupiony, cichy oryginał. Jak przyznaje dyrygent w rozmowie zamieszczonej w książeczce, podczas koncertów wykonuje finał *VII Symfonii* właśnie w takiej postaci: kończy ją zgodnie z pierwowzorem, po czym następuje krótkie, gwałtowne, błyskotliwe przyspieszenie wieńczące całość, co zawsze podoba się publiczności. Rzadko nagrywane i wykonywane dzieła porywają w omawianym nagraniu blaskiem, ekspresją i zaangażowaniem wykonawców. Kirył Karabic prowadzący Orkiestrę Symfoniczną z Bornemouth pokazuje niekwestionowane zalety utalentowanego dyrygenta: wybrane przez niego dzieła są bardzo spójne koncepcyjnie, dobrze przemyślane, ale jednocześnie świeże i intrygujące. Dyscyplina i analityczna praca nad partyturą wydają się iść w parze z twórczą fantazją i wręcz udziałem w procesie kreowania utworu. Wielkim walorem albumu wytwórni Onyx jest bardzo dobry dźwięk, zarejestrowany co prawda na dość głośnym poziomie, ale bardzo czytelny, wyraźny, idealnie uwypuklający bogactwo myśli oraz detali w imponującej orkiestracji.

Miłośnicy dwudziestowiecznej symfoniki powinni się z przedstawianą płytą koniecznie zapoznać, tym bardziej, iż zanoszą się na serię poświęconą muzyce Sergiusza Prokofiewa z udziałem bohaterów niniejszego nagrania.

Paweł Chmielowski

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Le jardin de Monsieur Rameau
Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent

Les Arts Florissants AF002 • w. 2014 • 81'00"

★★★★★

To już druga płyta wydana przez wytwórnię zespołu Les Arts



Florissants i Williama Christiego. Jest ona pokłosiem VI edycji kursu *Jardin des Voix*, tym razem skupiającego się wokół muzyki Jean-Philippe'a Rameau i jego epoki. Stąd nazwa projektu – *Le Jardin de Monsieur Rameau*. W albumie znalazły się dzieła sześciorga twórców; najstarszym jest André Campra (1660–1744), najmłodszym zaś – Christoph Willibald Gluck (1714–1787). Pozostali kompozytorzy, to: Michel Pignolet de Montéclair, Nicolas Racot de Grandval, oczywiście Jean-Philippe Rameau, oraz Antoine Dauvergne. To ciekawe, bowiem mimo różnorodności repertuarowej, cały program brzmi nad wyraz spójnie i logicznie, tak, że możemy odnieść mylne wrażenie, iż jest on w całości jednym dziełem napisanym przez jednego twórcę. A młodzi śpiewacy, którzy wzięli udział w kursie i realizacji płyty, są znakomici! Można też ich nazwać szczęściarzami, bowiem „instrument” każdego z nich ma piękną i nietuzinkową barwę.

Dla mnie największym wokalnym odkryciem kursu jest Daniela Skorka, młody sopran z Izraela. Artystka szczególnie zachwyca wykonywaną z niezwykłym przejęciem arią z opery *Hercule mourant* Antoine'a Dauvergne'a. A w tercecie z opery *L'ivrogne corrigé* Glucka słyszymy, jak wyraźnie i nonszalancko dominuje nad swymi, znakomitymi zresztą, kolegami.

Emilie Renard, mezzosopran, dysponuje pięknym, zdrowym, soczystym głosem, a przy tym jej wokalne aktorstwo jest fantastyczne. Posłuchajmy dla przykładu, momentami przezbawnej, kantaty *Rien du tout* Nicolasa Racota de Grandvala, by przekonać się, jak wielkie są możliwości wyrazowe tej artystki.

Miło słucha się kontraltu Benedetty Mazzucato. Barwa jej głosu nieco przypomina mi Phi-

lippe'a Jaroussky'ego, ale jest to tylko moje odczucie.

Tenor, Zachary Wilder, zachwyca poetyckością, oryginalnym ekspresyjnym przekazem.

Świetny jest Victor Sicard, baryton, dysponujący głosem soczystym i śpiewający z niezwykłą emocjonalnością.

Bas Cyrila Costanza sprawia wrażenie niezwykle lekkiego, śpiewak zwraca uwagę doskonałym wyczuciem stylu i artystycznym smakiem, zwłaszcza we fragmentach z *La Vénitienne* Dauvergne'a, gdzie wciela się w postać pijaka.

Nie będzie żadnym odkryciem stwierdzenie, że zespołu Les Arts Florissants i Williama Christiego słucha się z wielką przyjemnością: cóż za elegancją i przepych, jaka klasa! Wykonania są często bardzo dramatyczne, wyraziste i łatwo zapadające w pamięć. Dźwięk nagrań za każdym razem jest bardzo dobry. A czas trwania płyty, to aż 81 minut!

Dodatkowym atutem albumu jest piękne wydanie, składające się nie tylko z płyty i książeczki, ale dodatkowo wzbogacone o drugą książeczkę z opowiadaniem *W Ogrodzie Normandii* Adriena Goetza, stanowiącym literackie zobrazowanie muzyki (tekst pojawia się w dwóch wersjach językowych – francuskiej oraz angielskiej).

Ale trzy największe atuty omawianej płyty, to fantastyczna, często mało znana muzyka, znakomite wykonania i piękne wokalne odkrycia.

Łukasz Kaczmarek

OTTORINO RESPIGHI
Serenata, Gli uccelli, Suita G-dur na smyczki i organy

Kyler Brown, organy • Chamber Orchestra of New York „Ottorino Respighi” • Salvatore di Vittorio, dyrygent

Naxos 8.573168 • w. 2014, n. 2013 • 67'00" ★★★★★

W ostatnich latach daje się zaobserwować zainteresowanie muzyką wielkiego włoskiego kompozytora, Ottorino Respighiego. Wytwórnia Brilliant Classics zarejestrowała na czterech albumach jego muzykę orkiestrową, z kolei Naxos uzupełnia



swój obszerny katalog o nowe nagrania, w czym udział ma dyrygent Salvatore di Vittorio, specjalista od twórczości autora *Pinii rzymskich*. Nie tylko ją dyryguje, ale zajmuje się także edycją partytur mistrza. Na prezentowanym krążku mamy tego przykład – oprócz doskonałe znanych kompozycji: *Ptaków* oraz *Tryptyku botticellińskiego*, znalazły się tam dzieła w opracowaniu artysty: *Serenada* oraz *Suita G-dur na organy i smyczki*. Ta, w swej dłuższej postaci, znalazła tu swoją premierę fonograficzną. Co prawda istnieją jej nagrania, ale w innej wersji, które znaleźć można chociażby na jednym ze wspomnianych wyżej albumów wytwórni Brilliant Classics.

Prezentowane dzieła wykonuje młoda, bo istniejąca od osmiu lat, Kameralna Orkiestra Nowego Jorku im. Ottorino Respighiego. Wykonywanie muzyki swego patrona zobowiązuje, więc warto się przyjrzeć bliżej dokonaniu artystów zza oceanu. Dodam, że owa formacja skupia młodych instrumentalistów, którzy pod kierunkiem kompozytora i dyrygenta Salvatore di Vittorio pracują nad szerokim repertuarem, obejmującym zarówno muzykę dawną i nową, jak też filmową.

Niniejszy krążek generalnie dostarcza pozytywnych odczuć, związanych w pierwszym rzędzie z samą twórczością Włocha. Jestem jej wielkim wielbicielem i cieszy mnie każdy nowy album z dziełami Respighiego. Nowojorscy artyści muszą sobie zdawać sprawę z nieuniknionych porównań, skoro sięgają pod znane w dziesiątkach wersji popularne *Ptaki* oraz *Tryptyk*. Ich gra zasługuje na uznanie mimo pewnych problemów z synchronizacją i intonacją w szybszych przebiegach, za to fragmenty wolne, liryczne zachwycają nastrojem, brzemieniem i barwami, przede

wszystkim sekcji dętej drewnianej, harfy czy fortepianu. Nie ulega też wątpliwości entuzjazm dla wykonywanych dzieł, wynikający nie tylko z czysto muzycznego potencjału członków zespołu, ale także zapewne z bardzo starannej pracy nad przygotowaniem dzieł. Niestety, jakość techniczna produkcji odbiega od ideału. Jest pozbawiona w ogóle przestrzeni, co w przypadku muzyki takiego geniusza orkiestracji, jakim był Respighi, nie jest szczęśliwym rezultatem. Biorąc pod uwagę powyższe, czasami trudno usłyszeć ową finezję, lekkość i ogromne bogactwo dźwięku orkiestry, skoro jest on zamknięty i sprawia wrażenie, że nie został zarejestrowany przed rokiem, ale przed dziesięcioleciem. Słychać to wyraźnie w *Suicie G-dur*, która opiera się na połączeniu smyczków i organów; na omawianej płycie nie brzmi to dobrze również z powodu małej różnicy poziomów dynamiki – fragmenty między odcieniami forte a piano są w moim przekonaniu nie dość wyraziste.

Waham się w ostatecznej ocenie płyty wytwórni Naxos, której jakość techniczna nie jest zbyt udana. Jej wady nie są w sumie aż tak rażące, choć z drugiej strony nie sposób udać, że ich nie ma w ogóle. Element wykonania i dobór samego repertuaru zasługuje jednak na duże uznanie. Można się z moimi wątpliwościami zapoznać osobiście, podziеляjąc je lub nie, ale na pewno warto posłuchać pięknej, eleganckiej i uroczej muzyki Ottorina Respighiego. Ja jednak będę częściej sięgać do takich kreacji, jak te zapisane na płytach EMI (Academy of St. Martin in the Fields, dyr. Neville Marriner) czy nieistniejącej już wytwórni Teldec (The Saint Paul Chamber Orchestra, dyr. Hugh Wolff).

Paweł Chmielowski

JÓZEF SKRZEK

Kazania Świętokrzyskie

Józef Skrzek • Chór Oktoich • Grzegorz Cebulski, dyrygent

Busferie • w. 2013

★★★★★

Kazania Świętokrzyskie, czyli dwupłytowy album muzycz-



ny, zawierający spektakl słowno-muzyczny według pomysłu Marcina Majewskiego i Jana Tarnawskiego jest nagraniem dwugodzinne koncertu, który odbył się 22 września 2012 r. w kościele pw. Przenajświętszej Trójcy na Świętym Krzyżu. Jest to jedyny taki projekt w Polsce, którego inspiracją stał się najstarszy zabytek prozy polskiej, XIV-wieczne *Kazania Świętokrzyskie*. W wykonaniu tego dzieła udział wzięli rozmaici muzycy, często kojarzący się raczej z innymi stylami i gatunkami muzycznymi niż w przypadku dzieła o takiej tematyce. I tak śpiewają tu Józef Skrzek i Marek Piekarczyk wraz z prawosławnym Chórem Oktoich z Cerkwi Prawosławnej św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu pod batutą protodiakona ks. Grzegorza Cebulskiego. Oprawę muzyczną stanowi gra Józefa Skrzeka na instrumentach elektronicznych i organach piszczałkowych, Apostolisa Anthimosa na gitarze i bębnach oraz Włodzimierza „Kiniora” Kiniorskiego na instrumentach perkusyjnych i saksofonie. W rolę średnio-wiecznego kaznodziei wcielił się aktor Teatru im. Stefana Żeromskiego – Marcin Brykczyński. We wstępie warto przytoczyć zdanie jednego z reżyserów i producentów tego projektu: „Nasza płyta to swoista podróż, nie tylko w czasie, ale i podróż po różnych gatunkach muzycznych, od muzyki organowej poprzez chorały, muzykę etniczną, elektroniczną i jazz. Twórcy przełamali wszelkie konwencje i ramy mieszając ze sobą gatunki. Po raz pierwszy

w historii muzyki polskiej spotkały się na scenie dwie wybitne osobowości artystyczne – Józef Skrzek i Marek Piekarczyk”.

Od samego początku zadziwia na płycie zderzenie brzmień – tych tradycyjnych, chóralnych, inspirowanych średnio-wiecznymi modusami, z muzyką współczesną, głosami solowymi (też recytatywnymi), brzmieniami znacząco innymi, niż te, które mogą się nam kojarzyć z wiekiem XIV. Bardzo trudne jest zestawienie tak dwóch różnych „światów muzycznych”, tym bardziej cieszy fakt przemyślanego doboru głosów i instrumentów do tak specyficznego tekstu. Płyta Skrzeka charakteryzuje się wielkim skupieniem, mocno wyeksponowanym pierwiastkiem religijnym – co oczywiście wynika z charakteru śpiewanego tekstu – znakomitą grą instrumentalną oraz dokładnie dopracowanymi brzmieniami wokalnymi – zarówno chóru, jak i solistów. Momentami ma się nawet wrażenie, że jest się na koncercie Pink Floyd czy innego zespołu eksperymentalnie łączącym ze sobą brzmienia, nie wpływa to jednak negatywnie na kształt całego dzieła (choć faktem jest, że czasem utrudnia skupienie w obszarze znaczeniowym tekstu *Kazania*). Całość brzmi tu niezwykle świeżo, nie ma też najmniejszych wątpliwości co do unikatowości tego projektu, płyta ta pozwala bowiem na zetknięcie z natchnionym, średnio-wiecznym tekstem, trudnym w odbiorze dla współczesnego człowieka, który w połączeniu z prezentowaną wielością brzmień – jak na przykład w ścieżce nr 8, zatytułowanej *Surge* – i instrumentów charakterystycznych dla muzyki rozrywkowej nadaje całości niepowtarzalną aurę. Trudno nie zgodzić się z kompozytorem: „Kompozycja wychodzi po za wszelkie ramy i trudno ją sklasyfikować, jedno jest pewne – słychać tu ścierające się przestrzenie muzyczne od muzyki organowej poprzez chorały, muzykę etniczną, jazz-rock...A wszystko to w oparciu o libretto, czyli *Kazania Świętokrzyskie*.”

Album wydany w formie książki z tekstem libretta oraz opracowaniami naukowców

i wrażeniami samych artystów. Wznowień albumu w takiej formie nie będzie, jest to więc na pewno rarytas. Tym bardziej, że nieczęsto tego typu teksty brane są na warsztat przez współczesnych twórców. Płyta godna polecenia.

Jakub Banaś



RICHARD STRAUSS

Symfonia alpejska

Saito Kinen Orchestra • Daniel Harding, dyrygent

Decca 478 6422 • w. 2014, n. 2013 • 51'59"

★★★★★

Przypadająca właśnie rocznica sto pięćdziesiątych urodzin Ryszarda Straussa jest doskonałą okazją dla fonograficznych potentatów, by skierować uwagę melomanów na swoje produkcje z dziełami autora *Salome*. Wielkie nagrania przeszłości, z udziałem najsłynniejszych mistrzów batuty, orkiestr oraz solistów wydają się być nie do pobicia na tle współczesnych produkcji, których zresztą nie ma aż tak wiele. Do wyjątków w katalogu wytwórni Decca należy najnowsza rejestracja *Symfonii alpejskiej*, najbardziej spektakularnego utworu Straussa, wymagającego potężnej obsady instrumentalnej – 125 muzyków. Dwa lata temu na letnim Saito Kinen Festival odbywającym się w pięknym miejscu, w Matsumoto u podnóża Alp Japońskich, miał ją poprowadzić Seiji Ozawa, twórca zespołu o tej samej nazwie, skupiającego najlepszych japońskich muzyków pochodzących z całego świata, grających w renomowanych formacjach europejskich i amerykańskich. Zmagającego się z poważnymi problemami zdrowotnymi maestro zastąpił przedstawiciel młodszej generacji kapelmistrzów, Daniel Harding. Wytwórnia Decca opublikowała zapis owego wydarzenia właśnie

teraz, półtora wieku po urodzinach Ryszarda Straussa i sto lat po napisaniu *Alpejskiej*.

Efekt końcowy jest bardzo satysfakcjonujący pod względem czysto brzmieniowym, co gwarantuje jedna z najlepszych na świecie festiwalowych formacji muzycznych oraz bardzo dobra jakość dźwięku. Orkiestra mimo swoich rozmiarów brzmi przejrzysto, czysto, jej wolumen jest potężny, wszystkie grupy instrumentalne słychać bez zakłóceń, aczkolwiek na pierwszy plan wydaje się wysuwać sekcja blachy, rozbudowana przez kompozytora i mająca tu sporo do powiedzenia. Jakość gry jest imponująca, dyrygent narzuca zespołowi dyscyplinę w zakresie temp i ekspresji, której japońscy muzycy trzymają się konsekwentnie. Wyważone, umiarkowane tempa (52 minuty) i splendor brzmienia nadają wykonaniu charakter monumentalny, dostojny, ale z drugiej strony nieco zbyt poważny, „grzeszny”. Przydałoby się tu trochę więcej szaleństwa, energii, popuszczenia wodzy fantazji, wyrazistszej ekspresji i pasji, brakujących mi niestety w omawianej kreacji. Jako całość jest na bardzo wysokim poziomie, lecz według mnie odbiega nieco od wybitności reprezentowanej przez słynne nagrania takich dyrygentów jak Bernard Haitink (Philips), Herbert Blomstedt (Decca), Herbert von Karajan czy nawet Christian Thielemann (DG). Jest to zatem nagranie brzmieniowo i technicznie efektywne, lecz koncepcyjnie dość ostrożne, bez indywidualnego piętna i charyzmy dyrygenta.

Pomimo powyższego zastrzeżenia, najnowsza płytowa wersja *Symfonii alpejskiej* Ryszarda Straussa jest niewątpliwym sukcesem zarówno Daniela Hardinga, jak i orkiestry Saito Kinen. Miłośnicy muzyki kompozytora z pewnością ją docenią.

Paweł Chmielowski

DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonie nr 4, 5, 6
 Mariinsky Orchestra • Valery Gergiev, dyrygent
 Marinsinsky MAR0545 • w. 2014, n. 2012/13 • SACD, 135'06"
 ★★★★★

Dobiega powoli końca znakomity cykl symfonii Szostakowicza, realizowany przez Orkiestrę Teatru Maryjskiego w Petersburgu i kierującego nim Walerego Gergiewa. Najnowszy album wypuszczony na rynek przez własną, płytową agendę owej instytucji, zawiera trzy arcydzieła: *IV*, *V* oraz *VI*. Stanowi zapis koncertów, jakie miały miejsce w roku 2012 i 2013. Gergiew przed laty nagrał dla Philipsa „wojenne” symfonie Szostakowicza (*IV-IX*), generalnie z dobrym skutkiem, więc krytycy jego poczynań mogą mu zarzucić powielanie swojego fonograficznego dorobku. Ja jednak bardzo doceniam realizowany w barwach własnego wydawnictwa szeroko zakrojony projekt, wysuwający się na czoło współczesnych przedsięwzięć tego rodzaju. Miłośnicy twórczości Rosjanina, mają okazję do porównań – w wytwórni Naxos powstaje podobny cykl nagrań, będący zasługą Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej z Liverpoolu pod dyktando Kiryła Petrenki. On również jest na ukończeniu.

Na najnowszym albumie są najbardziej dramatyczne, poruszające utwory Szostakowicza, porażające swoją siłą i emocjonalnym wyrazem, stworzone w najmroczniejszym okresie stalinowskiego terroru. Gergiew nie unika sięgania po bardzo wyraziste środki w celu wypuklenia owych doznań: rzeczową narrację, szybkie, konkretne tempa, gwałtowne akcenty, kontrasty i wybuchy dynamiczne, efektowne kulminacje, a to wszystko bez cienia sentymentalizmu, rozwlekłości czy przesady. Całość brzmi bardzo błyskotliwie, lecz w moim przekonaniu nie ma tu efekciarstwa czy posługiwanie się tanimi chwytami, do czego ów dyrygent, jak dobrze wiemy, jest zdolny. Spośród jego bogatego płytowego dorobku, właśnie ostatnie kreacje genialnej symfonii Szostakowicza wydają mi się być najbardziej udanymi i przekonującymi. Wspaniałe są jego wizje *IV* i *V*, *VI* jest niestety mniej udana. Brakuje w niej, zwłaszcza w posępnej, rozbudowanej części pierwszej oznaczonej jako *largo*, podobnie wielkiej intensywności wyrazu

i koncentracji, co w jej poprzedniczkach. Dziwne, ponieważ jest to wielka muzyka i gdyby nie ów fakt, całość przedsięwzięcia byłaby naprawdę niedaleka od ideału. Zadać sobie należy pytanie, dlaczego Gergiew pominał jej niezaprzeczone walory i rangę, co dziwi w przypadku tak doświadczonego artysty, specjalisty od rosyjskiego repertuaru. Być może chciał się skupić na pozostałych dwóch efektownych, szybkich i krótkich ogniach, tworzących dziwną konstrukcję dzieła?

Wielkie pochwały kieruję w stronę orkiestry, grającej z przejęciem, dyscypliną techniczną i wirtuozerią. Jakość dźwiękowa produkcji jest wręcz wzorowa, perfekcyjna, aczkolwiek chodzi o rejestrację koncertów na żywo. Brzmienie jest soczyste, krystalicznie czyste i wyraźne, poszczególne sekcje dobrze zbalansowane, szczególnie imponująco prezentuje się blacha oraz perkusja, które w *IV*, *Vi* *VI Symfonii* są przez ich autora używane bardzo często i odpowiedzialnie. Zamieszczone utwory, z małym wyjątkiem, oszłamiają siłą wyrazu, zwartością i zrozumiałością formy oraz orkiestrowym blaskiem. Wpisują się w bardzo dobre tradycje wykonywania dzieł Szostakowicza przez rosyjskich artystów, nadających owym kreacjom zupełnie inną, wyjątkową i przejmującą jakość.

Dokonania Walerego Gergiewa wzbudzają zawsze kontrowersje, mogą się podobać lub nie, lecz nie pozostawiają odbiorcy obojętnym. Tak zapewne będzie i w tym przypadku. Jako wielbiciel twórczości wielkiego rosyjskiego kompozytora polecam niniejszy album z uwagi na bardzo indywidualną, wyrazistą koncepcję dyrygenta oraz fenomenalną grę Orkiestry Teatru Maryjskiego. Pewnym zgrzytem w całości jest jeszcze książeczka, skądinąd niezwykle profesjonalnie przygotowana pod względem estetycznym czy merytorycznym. Tekst, podany w czterech językach, jest tak mały, że potrzebna jest chyba lupa do jego odczytania bez nadwyrężania wzroku!

Paweł Chmielowski



ANTONIO VIVALDI
L'Incoronazione di Dario
 Anders Dahlin, tenor (*Dario*); Sara Mingardo, kontralt (*Statira*); Delphine Galou kontralt (*Argene*); Riccardo Novaro, baryton (*Niceno*); Sofia Soloviy, sopran (*Arpago*); Lucia Cirillo, mezzosopran (*Oronte*); Giuseppina Bridelli, mezzosopran (*Flora*); Roberta Mameli, sopran (*Alinda*) • Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent

Naïve OP30553 • w. 2014, n. 2013 • 177'00"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Zmierzająca do finału seria nagrań *Vivaldi Edition* wydawana przez Naïve wzbogaciła się o nowe nagranie. Otrzymałmy koncertowe nagranie opery *L'incoronazione di Dario*, która została skomponowana w 1717 r. To szesnasta z oper włoskiego kompozytora i 58 wolumin wydany w ramach projektu zarejestrowania dzieł wszystkich „rudego” księdza.

Koronacja Dariusza należy do najbardziej widowiskowych dzieł Vivaldiego. Jej akcja rozwija się niezwykle szybko, trzyma słuchacza mocno w napięciu. Jej wielkim walorem jest zachwycająca i niezwykła różnorodność. Mocnymi punktami są przepiękne, popisowe arie napisane dla każdego z bohaterów opery! Oprócz solowych arii, są tu liczne duety i tercety. Całości dopełniają niezwykle dramatyczne recytatywy. Znamcy muzyci Antonia Vivaldiego podają, że w *Koronacji Dariusza* znajdziemy przynajmniej 8 arii, które należą do „najlepszych z najlepszych” w jego dorobku.

Szwedzki tenor Anders Dahlin, obdarzony zjawiskowym głosem, wykonuje partię tytułowego bohatera z nieskazitelną intonacją i wspaniałymi koloraturowymi pasażami. To prawdziwy

strzał w dziesiątkę. Jest w tej roli znakomity. Doskonale się prezentuje jego elegancki, młody głos. Fascynuje jego niezwykła precyzją wokalna, nieziemską góra i zaskakująco solidny dół skali. Jest gwiazdą tego nagrania. Proszę posłuchać prawdziwych fajerwerków wokalnych w arii *Col furor ch'in petto io serbo*. Fenomenalna lekkość i precyzja oparta o prawdziwą sztukę wokálną najwyższej próby.

Wenecki kontralt Sara Mingardo, kreująca mroczną postać Statiry, nadaje jej wyjątkową głębię i piękno. Proszę posłuchać znajdującej się przy końcu I aktu kantaty *Ardo tacito amante*, w której towarzyszy jej jedynie viola da gamba i klawesyn. To prawdziwa rewelacja!

Pozostali soliści to klasa sama w sobie, znakomicie odnajdujący się wokalnie i dramatycznie w muzyce Vivaldiego. Delphine Galou śpiewa z imponującą naturalnością i uczuciem, a dwie wykonywane przez nią arie: *D'un bel viso* i *Ferri, ceppi, sangue, morte* to wokalne mistrzostwo i artystyczny majstersztyk. Szczególnie jej ostatnia aria to popisowe i gromkie tour de force. Pozostali soliści: Roberta Mamei, Riccardo Novaro, Sophia Solovey i Lucia Cirillo dorównują klasą głównym bohaterom, kompozytor zadbał, by mieli przyjemniej po jednej popisowej arii.

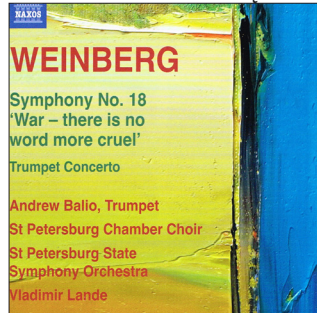
Dyrygent Ottavio Dantone to artysta o wielkiej wrażliwości muzycznej i znakomity dramaturg! Dyryguje *Koronacją Dariusza* wprost fenomenalnie, z nabożeństwem uwypukla wiele szczegółów, a jednocześnie skrupulatnie prowadzi solistów przez fajerwerki i głębię każdej arii. Z należytym szacunkiem i zrozumieniem uwypukla dramatyczne walory recytatywów. Interpretacja Ottavio Dantone jest niemal idealna. Dyrygent zrobił wszystko, by pokazać, że opera Antonia Vivaldiego to prawdziwy i niezapomniany klejnot muzyczny. Orkiestra Accademia Bizantina jest ostra, energiczna i wirtuozowska, na szczęście nigdy nie ma tu muzycznych przerysowań. Muzycy nigdy nie tracą z pola widzenia dramaturgii muzycznej i sensu tekstu. Wszak opera to przecież połączenie muzyki

i słowa! Swoistego smaczku jej dodaje koncertowa realizacja.

Miłośnicy muzyki Vivaldiego będą zachwyceni, a poszukiwacze cymeliów nie powinni przegapić tego nagrania. Wiele arii to prawdziwe operowe hity muzyki barokowej!

Polecam!

Arkadiusz Jedrasik



MIECZYSLAW WEINBERG
Koncert na trąbkę i orkiestrę op. 94, Symfonia nr 18 op. 138
Andrew Balio, trąbka • St. Petersburg Chamber Choir; St. Petersburg State Symphony Orchestra • Vladimir Lande, dyrygent
 Naxos 8.573190 • w. 2014, n. 2010/12/13 • 70'26"

★★★★★

Powiększa się ilość nagrań muzyki Mieczysława Weinberga w katalogu wytwórni Naxos. Najnowszym jest płyta zawierająca dwa ważne w jego dorobku dzieła, u nas praktycznie w ogóle nieznane i niewykonywane: *Koncert na trąbkę i orkiestrę op. 94*, zasługujący na uwagę już chociażby z powodu wyboru instrumentu solowego, oraz *XVIII Symfonia op. 138*. Nosi ona podtytuł: *Wojna – nie ma bardziej okrutnego słowa*, który został zaczerpnięty z wiersza Aleksandra Twardowskiego z identyczną nazwą. Kompozytor zilustrował nim ostatnią część dzieła, w drugim i trzecim ogniwie wykorzystał również teksty Siergieja Orłowa *Został pochowany w ziemi* oraz ludowej piosenki *Moja droga jagódka, nie znasz bólu w moim sercu*.

Dobór materiału literackiego dobitnie świadczy o tematyce i nastroju szeroko zaprojektowanej kompozycji, stanowiącej centralną część trylogii Mieczysława Weinberga, *Próg wojny*, obejmującej także *XVII* i *XIX* Symfonię. Ostatnia z nich została także

nagrana przez Państwową Orkiestrę Symfoniczną z Petersburga pod dyrekcją Władimira Landego na wcześniejszej płycie Naxosu. Noszą podtytuły: *Pamięć* oraz *Radosny maj*. Twórca wraca w nich do strasznych czasów lat drugiej wojny światowej, aczkolwiek same utwory powstały dopiero po kilkudziesięciu latach (1982–1985). Daleko im do dzieł utrzymanych w stylistyce socrealizmu, sławiących zwycięstwo ZSRR nad III Rzeszą. Napisane w późnym okresie życia Weinberga, raczej oplakują i wspominają historyczny koszmar i jego ofiary w stylu, który można nazwać stonowanym, refleksyjnym, skupionym, bez śladu patosu i radości, za to pełnym ciszy oraz powagi.

I taka jest właśnie *XVIII Symfonia*, dzieło trwające 45 minut, w pierwszej części czysto instrumentalne, w kolejnych już z udziałem chóru, śpiewającego w/w teksty, również opisujące wojenne przeżycia, z których szczególnie poruszający wydaje się wiersz Orłowa, opisujący poległego żołnierza. Chór i Orkiestra z Petersburga wykonują je bardzo przekonująco, z koncentracją na wyrazowej stronie dzieła. Ich kreacja i sam utwór pobudzają do refleksji odbiorcę. Wiele jest tu pięknych, powolnych odzywek chóru, bezsprzecznie utrzymanych w rosyjskiej tradycji muzycznej, niskich dźwięków smyczków, chorałów blachy, tworzących poruszającą aurę całości. Aczkolwiek na okładce albumu wymieniono również kwartet solistów, ich udział jest jedynie minimalny, znacznie częściej kompozytor powierza odpowiedzialne role chórowi. Władimir Lande w skupieniu, ale jednocześnie bardzo konkretnie prowadzi narrację utworu, dba o wyrazistość tematów, wątków oraz przejrzystość brzmienia orkiestry towarzyszącej śpiewakom. Przy tej okazji należy docenić odwagę i potencjał artystyczny dyrygenta, który nie boi

się wyzwań, sięga po nieznane dzieła, odkrywając je światu. Ma już na swoim koncie w brawach wytwórni Naxos bodajże cztery krążki z *Symfonią* Mieczysława Weinberga.

Równie pozytywne wrażenia wywiera nagranie zupełnie odmiennego w wyrazie i stylu *Koncertu na trąbkę*. Solista, Amerykanin Andrew Balio, gra bardzo pewnie, precyzyjnie, z niezachwianą intonacją, dźwiękiem jasnym i czystym. Zwraca uwagę częsta obecność perkusji i generalnie znaczny udział orkiestry w utworze, będącym bardzo wartościową pozycją w dwudziestowiecznym repertuarze przeznaczonym na ów instrument. Złożony z trzech części o interesujących tytułach: *Etiudy*, *Episody*, *Fanfary*, mimo dość znacznych rozmiarów (26 minut) jest kompozycją zwięzłą, logiczną, utrzymaną w sarkastycznym stylu, wykorzystującą różne środki wyrazu, nie brak w niej też specyficznego poczucia humoru, w postaci cytatów z *Marsza weselnego* Felixa Mendelssohna w trzeciej części. Twórca prowadzi jednak na tyle wyrafinowaną grę ze słuchaczem, że kieruje narrację w zupełnie innym kierunku, niż sugeruje ów pastisz i czego oczekuje odbiorca, spodziewający się efektownego, głośniego popisu i zwieńczenia całości. Warto posłuchać, tym bardziej, że zarówno *Koncert*, jak i *Symfonia*, są nie tylko bardzo dobrze wykonane, ale i nagrane.

Polecam niniejszą płytę miłośnikom twórczości Mieczysława Weinberga i wielbicielom nowego, nieznanego symfonicznego repertuaru. Za jej sprawą znika kolejna biała plama w obrazie polskiej i europejskiej muzyki ubiegłego stulecia.

Paweł Chmielowski



PLYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Różne

Benjamin Britten – Koncert skrzypcowy • Mieczysław Weinberg – Koncert skrzypcowy
Linus Roth, skrzypce • Deutsches SYmphonie-Orchester Berlin • Mihkel Kütson, dyrygent

Challenge Classics CC72627 • w. 2013 • 62'50"

★★★★★

Gratka dla miłośników dwudziestowiecznych koncertów skrzypcowych – dwa wspaniałe przykłady gatunku, dobrane ze znanstwem i bardzo dobrze wykonane, znalazły się na nowej płycie wytwórni Challenge Classics. W roli głównej Linus Roth, wiolinista młodego pokolenia rodem z Niemiec, znany chociażby z trzyplatowego wydawnictwa zawierającego komplet muzyki na skrzypce i fortepian Mieczysława Weinberga, recenzowanego jakiś czas temu na tych łamach. Wydaje się, że ten interesujący artysta zapalał wielką miłością do twórczości naszego rodaka, skoro na kolejny krążek wybrał jedno z najlepszych dzieł autora *Pasażerki*, jego wspaniałą *Koncert skrzypcowy*, który zdobył uznanie nie byle kogo, lecz samego Dymitra Szostakowicza, wypowiadającego się o nim z wielkim uznaniem. Dostępne jest nagranie wytwórni Naxos z owym dziełem, dokonane przed dekadą, lecz to najnowsze bardziej mi przypadło do gustu. Linusowi Rothowi towarzyszy Niemiecka Orkiestra Symfoniczna z Berlina pod dyktando estońskiego kapelmistrza Mihkela Kütsona, tworząc wspólną spójną i efektowną kreację. W ich ujęciu *Koncert Weinberga* zachwyca energią, dramatyzmem, właściwym kompozytorowi stylem, mistrzowskim połączeniem partii solowej oraz orkiestry. Słuchając tego utworu nie można się nadziwić, że tak wartościowe i błyskotliwe dzieło, zamiast być od dawna częścią żelaznego repertuaru wszystkich wiolinistów, polskich przede wszystkim, jest dopiero odkrywane i nagrywane.

Na płycie znalazło się również miejsce dla równie wybitnego, pięknego w wyrazie *Koncertu* Benjamina Brittena,

którego setną rocznicę urodzin muzyczny świat świętował w ubiegłym roku. W odróżnieniu od kompozycji Weinberga, dzieło to od dawna cieszy się uznaniem mistrzów smyczka, nie brakuje też znakomitych rejestracji fonograficznych, z których moją ulubioną jest wielka kreacja naszej rodaczki – Idy Haendel oraz Orkiestry Symfonicznej z Bournemouth pod doskonałą batutą Paavo Berglunda (EMI). Płyta wytwórni Challenge przynosi skupione, bardzo starannie przygotowane przez solistę, orkiestrę i dyrygenta wykonanie *Koncertu*, w którym słychać i piękno melodyki, i bogactwo myśli, i oryginalną, poruszającą odbiorcę ekspresję, i upodobanie Brittena do ścisłych form muzycznych (passacaglia w finale). Całości słucha się z zainteresowaniem i satysfakcją, jakość dźwięku nagrania jest bezbłędna, proporcje między skrzypkiem a zespołem są wzorowo wyważone, co jest znaczącym atutem przedsięwzięcia. Najważniejsze zaś, że wykonawcy grają z zaangażowaniem, przekonani o wielkich wartościach prezentowanych dzieł, pokazując się z bardzo dobrej strony. Warto zatem posłuchać dwóch pięknych koncertów skrzypcowych w wersji Linusa Rotha oraz Niemieckiej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Mihkela Kütsona.

Paweł Chmielowski

Piotr Czajkowski – I Koncert fortepianowy b-moll op. 23 • Fryderyk Chopin – I Koncert fortepianowy e-moll op. 11

Ingolf Wunder, fortepian • St Petersburg Philharmonic Orchestra • Władimir Aszkenazy, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 0670 • w. 2014, n. 2012

★★★★★

To już trzecia płyta Ingolfa Wundera zarejestrowana dla wytwórni Deutsche Grammophon. I można powiedzieć, że każda kolejna jest coraz lepsza. Po dobrej płycie chopinowskiej, przyszła bardzo interesująca, dość osobista „składanka” 300; teraz otrzymujemy znakomitą rejestrację dwóch wielkich kon-



certów: Czajkowskiego (b-moll) i Chopina (e-moll). Pianista bardzo konsekwentnie buduje więc swój artystyczno-fonograficzny wizerunek. My w Polsce, austriackiego muzyka znamy nie od dziś: już w 2005 r. dał się zaprezentować jako jedna z największych indywidualności pianistycznych na Konkursie Chopinowskim. Od tamtej pory często koncertował w kraju. Jego sławę przypieczętowała II nagroda na ostatnim Konkursie Chopinowskim. Z Polską jest więc związany zawodowo, lecz także osobiście.

Ale drugim bohaterem omawianej płyty jest Władimir Aszkenazy, znakomity rosyjski pianista i dyrygent; tym razem w tej drugiej roli. To ciekawe, że zarówno Wunder, jak i Aszkenazy są laureatami drugich nagród podczas Konkursów Chopinowskich w Warszawie – ich triumfy dzieli jednak 55 lat! To spotkanie młodej gwiazdy pianistyki i doświadczonego artysty przyniosło nad wyraz ciekawe rezultaty, co możemy usłyszeć w prezentowanych nagraniach. Powstawały one w czasie niezwykłym: podczas słynnych Petersburskich Białych Noc...

Nie sposób powiedzieć, że interpretacje Ingolfa Wundera nie są emocjonalne. Pianista zawsze próbuje jednak przedstawiać emocje kompozytora, kierując się wskazówkami zawartymi w partyturze. Nie chce na siłę ukazać własnego uczuciowego stosunku do wykonywanych dzieł, sentymentu.

Stąd interpretacja *Koncertu* Czajkowskiego nie ma nic z histeryczności, wybujałej ekspresji, jak wiele innych, często nawet bardzo interesujących, rejestracji. Jest za to klarowna i bardzo precyzyjna, dość klasyczna. Na pewno nie jest to wykonanie powierzchowne, czy,

co gorsza, ocierające się o kicz. Na uwagę zasługuje zwłaszcza część druga – jest to jedno z najlepszych znanych mi nagrań tej właśnie części – zagrana nieco szybciej, z wielką precyzją i starannością, ale też prawdziwym zaangażowaniem. Tempo nieco szybsze od zwyczajowego podejmują również artyści w części pierwszej – znakomicie rozplanowanej pod względem architektonicznym, przemyślanej, nigdy nie rozwlekłej. Część trzecia w prezentowanym wykonaniu może z kolei prawdziwie zachwycać i imponować, mimo, że nie odnajdziemy tu tych pianistycznych fajerwerków, jakie swoimi interpretacjami zgotowała nam nie raz Martha Argerich.

Koncert e-moll Chopina zaprezentował Ingolf Wunder w Polsce nie jeden raz. Oczywiście najświetniejszym wykonaniem było to Konkursowe z 2010 r., utwalone na płycie jako część Kroniki Konkursowej. Słuchając omawianej, o dwa lata późniejszej, rejestracji, a właściwie ostatnich jej taktów, zdawać się może, że czegoś na końcu brakuje – ano owego gromkiego aplauzu warszawskiej publiczności. Koncepcję pianisty dobrze znamy, jest bardzo stylowa, klasyczna, a jego gra – pełna wdzięku i delikatności. Ciężko mi odnaleźć tutaj coś, w czym Wunder byłby jedynym, coś tak bardzo oryginalnego, co wyróżniałoby jego interpretację. Ale w zasadzie po co? Czyż nie wystarczy, że otrzymujemy w całości bardzo dobre i klasyczne wykonanie, na którym wręcz można się uczyć?

Piękna jest współpraca pomiędzy solistą, orkiestrą i dyrygentem. Są to znakomici muzycy, którzy po prostu słuchają siebie nawzajem i, mówiąc kolokwialnie, „potrafią ze sobą grać”.

Omawianą płytę można uznać za dźwiękowy zapis jednych z najbardziej udanych współczesnych kreacji w koncertach Chopina i Czajkowskiego.

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 53/październik 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) imię Gliniaka kompozytora muzyki filmowej; 2-J) interwał muzyczny prymy; 3-A) opera Schillingsa; 4-I) opera Cestiego; 5-A) węg. pianista i kompozytor (1877–1960); 6-H) zespół R. Riedla; 7-D) kompozycja Matsudaira (1907–2001); 7-L) ...wawelski w balecie-pantomimie Przybylskiego; 9-A) balet S. Słonimskiego; 9-H) część utworu muzycznego; 10-E) wł. skrzypaczka (1907–1994); 11-H) norw. kompozytor – twórca hymnu narodowego; 12-A) imię Święcickiego, Dobruckiego; 13-H) wibracja głosu; 14-A) Czarny ..., bohater piosenki Kultu *Celina*; 15-F) pani grająca przeważnie w kościele.

Pionowo: A-1) Tadeusz – pol. kompozytor XX w. B-5) balet A. Blocha; C-1) waltornia; D-3) miasto kojarzące się z operą z „wesółymi kumoszkami”; D-11) Zubin ..., dyrygent hinduski; F-7) twórca polskiej opery narodowej; G-1) Bogusław ..., pol. dyrygent, kompozytor i pedagog; H-5) instrument perkusyjny (ogólnie); I-11) dzieło muzyczne; J-1) opera Kassema; L-1) stolica europejska, w której urodził się Piotr Rytel; L-7) słynna Lora – wokalistka jazzowa; Ł-13) głos żeński; M-1) Alina ... (1924–2002) polska śpiewaczka (sopran); N-11) fr. kompozytor muzyki filmowej (1905–1969).

Rozwiązanie krzyżówki nr 52 z września 2014 r.

Anna Fabrello

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-J, 2-C, 14-A, 4-M, 9-H, 8-M, 10-F, 8-B, 5-F, 5-H, 11-M, 3-D, 13-N, 15-M, 4-D.

płyty otrzymują: **Sławomir Bychawski**, Warszawa;
Tadeusz Dębski, Augustów; **Janina Paciejewska**, Wrocław.

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	2	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

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – wrzesień 2014 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – INGOLF WUNDER

Janusz Bychawski, Lublin; **Anna Czarnecka**, Poznań; **Mariola Dąbrowa**, Warszawa; **Kazimierz Dyżewski**, Poznań; **Leokadia Filipiak**, Leszno; **Natalia Jarecka**, Kraków; **Leopold Lipski**, Kalisz; **Anna Łapicka**, Szczecin; **Janina Nowakowska**, Zambrów; **Lech Włodarczyk**, Warszawa.

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

Konkurs płytowy UNIVERWSAL MUSIC POLSKA CECILIA BARTOLI

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.

Gdzie i kiedy urodziła się Cecilia Bartoli?

Cecilia Bartoli
fot. Decca/Uli Weber



CECILIA BARTOLI • ST PETERSBURG

I BAROCCHISTI • DIEGO FASOLIS

Nowości w dystrybucji CMD

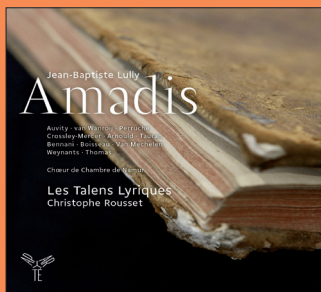


Alia Vox AVSA 9907

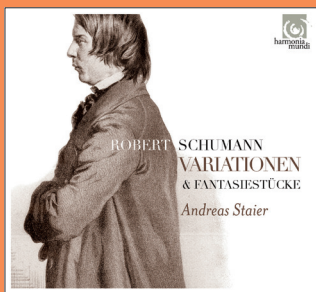
Jordi Savall
La Lira d'Espéria II
 Galicia, region Hiszpanii o bogatej tradycji muzycznej



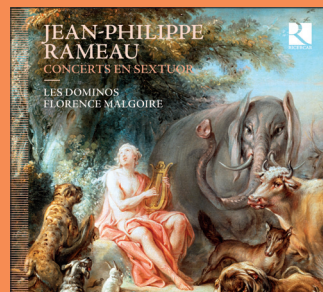
Alpha 197



Aparte AP 094



Harmonia Mundi HMC 902171



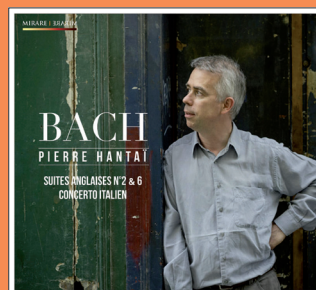
Ricercar RIC 350



Alpha 537



Channel Classics CCS BOX 6414_3D



Mirare MIR 251



Soli Deo Gloria SDG 721



Alpha 821



Glossa GCD 921629



Panclassics PC 10298



Panclassics PC 10307



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

Już w sprzedaży! Światowa premiera
Kwintetu smyczkowego Krzysztofa Pendereckiego



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



patron medialny

RMF Classic

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