

Joanna Ławrynowicz: premiera muzyki fortepianowej Oskara Kolberga

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 11 (172)
listopad 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Juliusz Łuciuk

Włochy – tam się
wszystko zaczęło

Pumeza

Matshikiza

słowik z RPA

Alisa

Weilerstein

Amerykanka
z wiolonczelą

Julianna

Awdiejewa

muzyka mnie wspiera



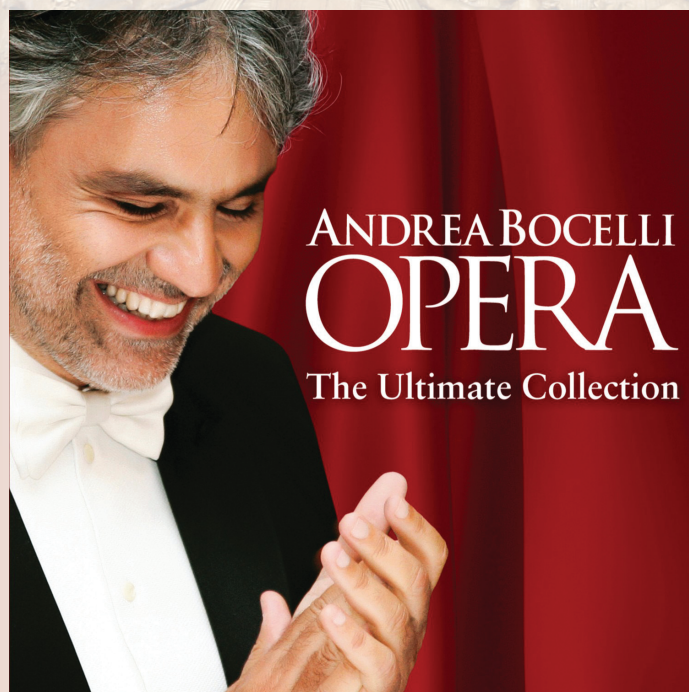
ANDREA BOCELLI

opera jest moim rajem

ANDREA BOCELLI

OPERA

The Ultimate Collection



Najpiękniejsze arie operowe!
Album już w sprzedaży!



Od początku istnienia wiele miejsca poświęciliśmy na naszych łamach operze. Jest to dzieło muzyczne, które ma w świecie najwięcej wielbicieli. Od kilkunastu lat **Muzyka21** mocno kojarzy się w Polsce z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Jako jedyne pismo w dziejach polskiego piśmiennictwa o muzyce poważnej publikujemy regularnie od ponad trzynastu już lat, co dzieje się w tym najważniejszym teatrze operowym świata. Nim nastąpiła moda na pójście do filharmonii czy kina na operę transmitowaną z Nowego Jorku, u nas można było na bieżąco czytać relacje z tego, co dzieje się w tej operowej świątyni sztuki.

Oczywiście nie byłoby Metropolitan Opera w **Muzyka21**, gdyby nie nasza najlepsza przyjaciółka, nasz największy autorytet operowy, chodząca encyklopedia i skarbnica wiedzy o operze. Tak, dobrze Państwo przypuszczają, piszemy – tu i teraz – o naszej koleżance redakcyjnej, Basi Jakubowskiej, słynącej z wysmakowanego gustu muzycznego.

Ten numer jest pierwszym, w którym zabrakło relacji z Metropolitan Opera. Dzieje się tak z przyczyn od nas niezależnych. Życie operowe składa się z pięknych, ale też i dramatycznych chwil. Wszyscy w Redakcji trzymamy kciuki za Basie i wspieramy ją z całych sił. Modlimy się o jej szybki powrót do zdrowia, byśmy dalej mogli smakować w jej tekstach, byśmy mogli wiedzieć, co dzieje się w Nowym Jorku. Wciąż czekamy na relacje pisane od serca i ze znanstwem – *Okiem i uchem Basi Jakubowskiej*. To właśnie nasza przyjaciółka i zasłużona autorka bieżąco podawała nam, jak byli przyjmowani na tej scenie Mariusz Kwiecień, Aleksandra Kurzak i Piotr Beczała. Pierwsze dziesięć lat jej relacji wydane zostało przez PWM w postaci ogromnej, pięknej książki. Teraz kolejne relacje będą po powrocie Basi Jakubowskiej do zdrowia. A skoro mamy listopad, to dobrze pamiętamy, że Basia Jakubowska ma urodziny i z tej okazji składamy jej najlepsze życzenia, szczególnie powrotu do zdrowia.

W listopadowym numerze **Muzyka21** na okładce widnieje włoski śpiewak Andrea Bocelli. Jego piękny głos umiejętnie wspierany przez przemysł fonograficzny i koncertowy zjednuje dla muzyki miliony wielbicieli na całym świecie. Choć znawcy opery różnie odbierają jego sztukę, to jednak trudno mu odmówić tego, że potrafi być artystą umiejętnie łączącym operę z muzyką popularną. Każdy jego koncert dostarcza wielu wzruszeń. Przytaczamy jego osobiste wspomnienia dotyczące opery. Andrea Bocelli mówi krótko, że opera jest dla niego rajem. I dodaje: „Sztuka wokalna wzbudziła we mnie bardzo wcześnie tak wielką pasję, że będąc jeszcze dziec-

kiem potrafiłem rozróżnić słynnych wtedy wykonawców, od Beniamina Gigliego do Maria del Monaco, i od Enrica Carusa do Aureliana Pertila. Urzeczony cudem, jakim jest głos ludzki, zacząłem przyswajając sobie niektóre arie, interesując się coraz bardziej jako nastolatek ich kontekstem, odkrywając tym samym arcydzieła teatru muzycznego i ich magię”.

Również w tym miesiącu poświęcamy wiele miejsca muzyce polskiej. Polecamy bardzo ciekawą rozmowę z wybitnym polskim kompozytorem Juliuszem Łuciukiem, który specjalnie dla czytelników **Muzyka21** opowiada o początkach swojej kariery. Z wielkim wzruszeniem dzieli się z nami wspomnieniami sprzed kilkudziesięciu lat i wyznaje, jak wielkie znaczenie dla niego mają Włochy. Tam się dla niego wszystko zaczęło, to właśnie tam osiągnął sukces artystyczny otworzył mu drzwi do wielkiego świata. Ostatnia płyta z muzyką Łuciuka jest inspirowana Włochami i kompozytor mówi nam o swoich kolejnych planach artystycznych i płytowych.

Piszemy w tym miesiącu relacje z kilku miejsc, gdzie królowała muzyka polska. W Filharmonii Śląskiej w Katowicach Kwintet Śląskich Kameralistów prezentował swoją najnowszą płytę z premierowym nagraniem *Kwintetu smyczkowego* Krzysztofa Pendereckiego.

Muzyka kameralna Henryka Melcera zabrzmiała w nowym miejscu, Centrum Kultury na Saskiej Kępie. Ukraińska pianistka Natalia Zubko zapragnęła nagrać kameralistykę Melcera, udało się jej wydać płytę, a na koncercie ją zaprezentować i promować.

Byliśmy też świadkami koncertowej światowej premiery muzyki fortepianowej Oskara Kolberga. W Izabelinie na X Festiwalu Muzycznym „W krainie Chopina” pianistka Joanna Ławrynowicz dała znakomity recital z muzyką Kolberga, Żeleńskiego, Maliszewskiego i Chopina. W dziale *Płytoteka* prezentujemy jej najnowszą płytę z muzyką fortepianową Oskara Kolberga, która jest dla nas płytą tego roku!

Wielkim sukcesem tegorocznej jesieni jest też światowa premiera płytowa pieśni Apolinarego Szeluty. Jej premiera odbyła się w Słupcy, gdzie koncertowały mezzosopranistka Aleksandra Kamińska z pianistką Laurą Sobolewską.

To tylko niektóre z naszych tematów. Polecamy też: rozmowę z pianistką Julianną Awdiejewą (chyba pierwszy wywiad z tą artystką w polskiej prasie muzycznej), sylwetki wiolonczelistki Alisy Weilerstein i sopranistki Pumezy Matshikizy.

Skoro pisaliśmy wyżej o sukcesach polskich artystów i artystek na rynku płytowym, to warto zwrócić kolejny raz uwagę na swoisty polski problem w życiu kulturalnym i w dotowaniu wydarzeń artystycznych, które wciąż pozostają niejasne i pozostawiają wiele do życzenia. Skoro mamy nowego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, panią Małgorzatę Omilanowską, to może jest szansa, by pewne sprawy postawić na właściwym miejscu (uczciwość, przejrzystość i takie same podmiotowe traktowanie artystów wszystkich, nie tylko tych naj... naj...).

Otóż ukazała się płyta DVD z zeszłorocznych urodzin Krzysztofa Pendereckiego. Po uroczystościach i z należytym dystansem należy zapytać, czy z żyjących polskich kompozytorów tylko Krzysztof Penderecki zasługuje na świętowanie urodzin za wielomilionowe dotacje z państwowej kasy? Czy nie mamy innych twórców równie ważnych, których warto przypomnieć, pokazać i promować? Oczywiście możemy się cieszyć, że Krzysztof Penderecki pozwala nam, rodakom zorganizować sobie urodziny raz na pięć lat, a nie co roku. To duża ulga dla budżetu!

Kolejnym otwartym pytaniem pozostaje, dlaczego państwo dotuje wykonania i realizacje płytowe cały czas tych samych dzieł po wielokroć rejestrowanych i dostępnych na płytach za kilkanaście złotych (patrz *Symfonia, Koncerty*), a w przypadku wyżej wspomnianej płyty DVD *Concerto grosso nr 1 i Credo?* Dlaczego nie nagrano i nie wydano dotychczas na płytach w przyzwoitych realizacjach oper Krzysztofa Pendereckiego: *Diabły z Loudun* (stara i nowa wersja), *Czarna maska czy Raj utracony?* *Ubu Rex* doczekał się tylko rejestracji koncertowej...

Polska nie była i nie jest muzyczną czarną dziurą w Europie, a wciąż promujemy jedynie trzech, czterech kompozytorów zapominając o setkach tych, którzy nie mieli takiego szczęścia i dościsła do państwowej kasy... Chyba najwyższy czas to zmienić!!!

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Wrocław • Katowice • Izabelin • Warszawa • Słupca • Londyn

CZŁOWIEK

- 16 **Andrea Bocelli o sobie i operze**
- 17 **Andrea Bocelli: lirica o leggero? – Jacek Chodorowski**
- 18 **Włochy – tam się wszystko zaczęło – z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem, o początkach kariery i nowej autorskiej płycie rozmawia Arkadiusz Jędrasik**
- 21 **Legends polskiej wokalistyki (39)**
Ewa Iżykowska – Adam Czopek
- 23 **Muzyka jest moim wsparciem – z wybitną rosyjską pianistką Julianną Awdiejewą rozmawia Łukasz Kaczmarek**
- 24 **Colin Carr po raz trzeci w Poznaniu – z prof. Colinem Carrem rozmawiają Karolina Karpińska i Blanka Bednarz**
- 26 **Alisa Weilerstein, Amerykanka z wiolonczelą – Maria Ziarkowska**
- 27 **Pumeza Matshikiza – słowik z RPA**

DZIEŁO

28 **Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (V)**
W „niewoli” muzyki scenicznej i filmowej – Dorota Staszkiwicz

MUZYKA POLSKA

- 30 **Thomas Tellefsen – wielki przyjaciel Chopina. Twórczość fortepianowa (2)**
Ingrid Loe Dalaker
- 32 **Ignacy Feliks Dobrzyński – Oskar Kolberg**

PLYTOTEKA

- 34 **Palcem po płycie: Muzykę Oskara Kolberga czas odkryć. Jest przepiękna w swojej prostocie!**
Arkadiusz Jędrasik
- 36 **Recenzje**

KONKURSY

- 52 **Krzyżówka – Antoni Rojewski**
- 54 **Universal Music Polska – Andrea Bocelli**

Muzyka21

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

adres do korespondencji
Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Andrea Bocelli
fot. Luca Rossetti/DG

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, 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.

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 6886 2932

Uwaga!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- 2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 17 zł.

Prenumerata również realizowana przez RUCH S.A:

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

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Reflektorem po scenach i estradach



oper • filharmonie • festiwale

Chór Greckokatolickiej Katedry św. Jura
fot. Andrzej Wójtowicz

KRAKÓW Kraków – Lwów, dwa grody bliźniacze. Gdy przed trzydziestu dziewięciu laty powoływano do życia festiwal „Muzyka w starym Krakowie” nikt zapewne nie przypuszczał, że jego idea zostanie wyeksportowana za wschodnią granicę, do Lwowa, w czasach przedrozbiorowych stolicy województwa ruskiego, a potem austriackiej Galicji, do której z czasem inkorporowano dawno już pozbawiony stołeczności Kraków. A w okresie jej autonomii pod Wawel zjeżdżała znad Pełtwi na letnie sezony tamtejsza Opera. Potem rozdzielił je żelazny kordon, by teraz mogła znów odżyć pomiędzy nimi współpraca, której efektem jest zorganizowany po raz pierwszy siostrzany festiwal „Muzyka w starym Lwowie”. Stąd też liczny udział w obydwu imprezach artystów oraz muzyki z obydwu stron granicy.

MUZYKA NA SMYCZKI

Mocnym akcentem tegorocznego festiwalu „Muzyka w starym Krakowie” (15 – 31 września) był występ Sinfonietty Cracovii pod dyrekcją Jurija Łuciwa. Był to prawdziwy benefis tej smyczkowej orkiestry, albowiem wykonano wyłącznie utwory na nią przeznaczone, stwarzające okazję do opisu i ukazania jej walorów brzmieniowych.

Rozpoczęto od błyskotliwego i zwartego *Concerta per archi* Grażyny Bacewicz, utrzymanego w neoklasycyzującej estetyce, z obsesyjnie powracającym w pierwszej części charakterystycznym motywem, utrzymanym w synkopowanym rytmie.

Kompozycja Marcela Chyrzyńskiego *Ukiyo-e* nawiązuje swym tytułem do pochwytyjących „przemijający obraz świata” japońskich barwnych drzeworytów i na ich podobieństwo zaleca się wyszukaną aurą dźwiękową, uzyskaną za sprawą zróżnicowanej faktury, na którą składają się między innymi glissandowe arabeski. Rozwijają się w formie łukowej, wychodząc od studium artykularyjnego i zdążając ku centralnej kulminacji z zaznaczającymi się figurami ostinatowymi, by na powrót powrócić do punktu wyjścia i subtelnych brzmień.

Dyptyk należy do ulubionych form ukraińskiego kompozytora Myrosława Skoryka, pamiętnego autora muzyki do huculskich *Cieni zapomnianych przodków*, filmu Sarkisa Paradżaniana (Siergieja Paradżanowa). Pozwala mu on na kontrastowe wygrzywanie przeciwstawnych ogniw. Tak było w zaprezentowanym na tym koncercie, a jeszcze bardziej w innym z tego cyklu, zagranym dzień wcześniej przez kwartet smyczkowy.

Na koniec w sposób zamierzony postanowiono zestawzić ukraińskie i polskie opracowania rodzimego folkloru ziem górskich: huculski tryptyk *W górach* Mykoły Kołesy, z galicyjskiego rodu kompozytorskiego, równoległego wobec polskich Sołtysów, z podhalańską *Orawą* Wojciecha Kilara, skądinąd też pochodzącą ze Lwowa. Taki sposób prezentacji sprawił jednak, że wartościowy, ale należący do całkiem innej epoki i estetyki utwór nie miał szans z błyskotliwą kompozycją polskiego autora, na dodatek wykonaną z wyjątkowym zacięciem, graniczącym z zapamiętaniem godnym górskich muzyków.

Drugą formacją smyczkową, występującą na krakowskim festiwalu, była Praska

Orkiestra Kameralna, prowadzona od pierwszego pulpitu skrzypiec przez Antonína Hradila. Nieco już odwykliśmy od wykonywania dawnej muzyki w takiej obsadzie i na współczesnych instrumentach. Być może było to jednym z powodów wrażenia pewnej bezbarwności przy słuchaniu *Divertimenta F-dur* KV 138 Mozarta oraz *Koncertu wiolonczelowego C-dur* Hob. VIIb/1 Haydna. Również angielski solista – Jeremy Findlay – nie przydał tej interpretacji bardziej indywidualnego piętna poza prawdopodobnie własnego układu i pomysłu kadencjami.

Lwi pazur czeski muzycy ukazali dopiero w *Suicie na smyczki* Leoša Janačka, sześcioczęściowym cyklu, łączącym archaizację z bardziej drapieżnym zabarwieniem brzmieniowo-harmonicznym, a wymagającym artykulacyjnej zadziorności oraz wyrazistszego kontrastowania dynamiczno-agogicznego.

Podczas omawianego koncertu miało też miejsce prawykonanie *Lamentu na wiolonczelę i smyczki* czeskiego kompozytora średniego pokolenia Jiříego Gemrota, w którym operuje on umiarkowanie nowoczesnym językiem dźwiękowym.

MUZYKA CERKIEWNA

Muzyka cerkiewna to stały wątek programowy tego festiwalu. W tym roku, z uwagi na wyeksponowanie związków polsko-ukraińskich, sięgnięto do utworów powstałych w kręgu liturgii greckokatolickiej, której jednym z ośrodków było siedemnastowieczne Wilno. W przeciwieństwie do liturgii prawosławnej, rygorystycznie ograniczonej wyłącznie do

chóru, dopuszczała ona występowanie instrumentów. A zatem największe zainteresowanie wzbudziły właśnie unikalne przykłady muzyki wokalnoinstrumentalnej: *Litania* Fomy Szewerowskiego oraz bezimiennego autora *Liturgia organowa*. Do kierowanego przez Ludmyłę Kapustinę chóru A Cappella Leopolis dołączył w nich polski, zespół instrumentalny Starck Compagny, a całość poprowadził Tomasz Ślusarczyk.

Z kolei z programem klasycznej muzyki cerkiewnej wystąpił Chór Greckokatolickiej Katedry św. Jura ze Lwowa, kierowany przez Nadiję Poworoznyk. Przykładem mistrzowskiej syntezy tradycji wschodniej z zachodnią były kompozycje Artema Wedela oraz Dymitra Bortnianskiego (jego operę *Sokół* zaprezentowano w ramach lwowskiej części festiwalu na dziedzińcu tamtejszej Kamienicy Sobieskich). W ich trzydziestu koncertach wokalnych można było jednocześnie podziwiać biegłość w posługiwaniu się techniką wielogłosową oraz znaczną złożoność faktury harmoniczej. Pod względem wykonawczym wyróżniały się natomiast sola altowe, powierzone w innych kompozycjach Tetianie Wachnowskiej.

W ŚWIECIE KAMERALISTYKI

Festiwal posiada w gronie artystów swoich wiernych przyjaciół, którzy regularnie go odwiedzają. Do nich należy specjalizująca się w muzyce dawnej angielska sopranistka Emma Kirkby oraz amerykański niski bas Joel Frederiksen. Najlepiej odnajdują się oni w muzyce renesansowej i wczesnobarokowej, do której należały przedstawione w pierwszej części ich występu wokalne utwory Johna Dowlanda, w których do akompaniamentu wykorzystana została lutnia.

Bardziej obcy wydaje się im być romantyczny repertuar pieśniarski, w tym przypadku Franza Schuberta, przedstawiony w drugiej części, choć i tu nie zabrakło bardzo muzykalnie ujętego przez Joela Frederiksen *Nachstück*, czy zaśpiewana w duecie *Śmierć i dziewczyna*, których interpretacja wzbogacona została o pierwiastki natury aktorskiej.

SYMFONICZNE AKORDY

Ukraińcy z Galicji chętniej odwołują się do austriackiego dziedzictwa tamtych ziem, równoważąc tym samym polską obecność. Nie dziwi zatem, że przywieźli monograficzny program poświęcony osobie i twórczości Franza Xavera Mozarta, syna Wolfganga Amadeusa, zwanego lwowskim (był też mediolański, czyli starszy syn Carl Thomas, tenże jednak zajmował się solidniejszym rzemiosłem, a mianowicie kupiectwem). Podczas swego

w sumie dwudziestosiedmioletniego pobytu w grodzie nad Pełtwią założył i kierował Towarzystwem Cecyliańskim, utrzymującym ponad czterystuosobowy chór, przebywał też w posiadłości Baworowskich w Podkamieniu, gdzie uczył ich córki muzyki, ale miał też okazję zapoznać się z miejscowym folklorem, czego pokłosiem stały się fortepianowe *Polonezy*. W odniesieniu do jego twórczości w pełni znajduje zastosowanie epitafium Franza Grillparzera na jego nagrobku w Karlsbadzie, że „to, co stworzyłeś, byłoby zaszczytem dla innego, ale Tyś uważał to za niegodne nazwiska Mozarta”, choć za namową matki Konstancji przejął po ojcu obydwaj imiona, pod którymi występował publicznie. Prawdopodobnie dziś nie powracalibyśmy do jego kompozycji, gdyby nie był synem Mozarta, ale być może rzeczywiście lepiej ocenilibyśmy jego muzykę, nie odnosząc jej do spuścizny po wielkim ojcu, po którym nie odziedziczył wszakże przepustki do nieśmiertelności.

Jako ciekawostkę można przytoczyć, że Anton Diabelli zaprosił go do opracowania wariacji na temat swego walca, z czym zwrócił się do pięćdziesięciu kompozytorów, w tym Beethovena, który nie zadowolony udziałem w zbiorowej inicjatywie, lecz skomponował własny cykl.

Franz Xaver Mozart posiadał większe wycucie liryzmu niż epickiej narracji, o czym świadczą wolne części zaprezentowanych utworów: majestatyczny wstęp do *Uwertury D-dur*, w swym zasadniczym zrębie stanowiącej allegro sonatowe, środkowe ogniwo *I Koncertu fortepianowego C-dur* op. 14, wreszcie powolna część okolicznościowego *Uroczystego chóru* op. 30, skomponowanego z okazji odsłonięcia pomnika ojca w Salzburgu. Fugowane finały tego utworu oraz *Kantaty „Pierwszy dzień wiosny”* op. 28, świadczą, że nieobca była mu wprawa w posługiwaniu się techniką polifoniczną, a tenorowa aria z tejże się za sprawą wprowadzonych melizmatów przywołuje tradycję barokową.

Atoli, słuchając Oksany Rapity, grającej we wspomnianym *Koncercie* na współczesnym instrumencie japońskiej firmy Yamacha, przyznawałem rację Vivianie Sofronitzky, że każdorazowo należy szukać instrumentu, którego dźwięk odpowiadałby charakterowi oraz czasom wykonywanego utworu. Sądzę, że bardziej stosowny byłby w tym przypadku Erard, który przydałby tej kompozycji więcej wdzięku oraz znamion stylowości.

Zwieńczeniem tegorocznego festiwalu był występ Orkiestry Akademii Beethowenskiej, poświęcony muzyce jej patrona, choć nieco kadłubowy, jeśli zważy się, że ograniczył się do zestawienia uwertury z koncertem na solowy instrument. Gdyby Walerij Sokołow grał z taką wrażliwością

jak akompaniująca mu orkiestra pod czujną batutą Tadeusza Strugały, nie od dziś uchodzącego za specjalistę od akompaniamentu, to wykonanie *Koncertu skrzypcowego* D-dur op. 61 Ludwiga van Beethovena posiadałoby cechy kreacji. Szczególnie wybornie brzmiał bowiem kwintet smyczkowy tego zespołu, którego gra odznaczała się rozległą skalą odcieni dynamicznych. Dopiero w *Larghetto* solista z wielkim wyczuciem i wprawą poprowadził kantylenę, a więc zgodnie z jej włoskim źródłosłowem jego skrzypce wręcz wyśpiewały swojapartie. Tym razem jedynie na początku tego ognia ogólny efekt zepsuły niestrojące waltornie, stanowiące „achillesowy” mankament polskich orkiestr.

Program uzupełniła *Uwertura „Coriolan”* C-dur op. 62 z muzyki do sztuki Kotzebuego, zagrana z dużą dozą błyskotliwości oraz zgodnego z jej dramaturgią rozłożenia akcentów.

Lesław Czapliński

WROCLAW **W**ratislavia Cantans. Tegoroczny program festiwalu jak zawsze zapowiadał się fascynująco, a repertuar był bardzo zróżnicowany, od Bacha i Haendla, Zelenki i Purcella do Strawińskiego i Szymanowskiego. Wybór pierwszego koncertu uważałem za oczywisty ze względu na osobę mojego przyjaciela Krystiana Adama Krzeszowiaka, którego występy zawsze gwarantują wielkie emocje i znakomity poziom artystyczny. Drugi powód to przepiękna muzyka Jana Dismasa Zelenki. Nazwisko tego kompozytora, jeszcze kilka lat temu, niewiele mi mówiło. Od pewnego czasu jego dzieła przeżywają prawdziwy renesans, a uznanie jakim się cieszą jest w pełni uzasadnione. Czeski dyrygent Václav Luks, którego rola w przywróceniu do repertuaru koncertowego muzyki Zelenki jest niepodważalna, poprowadził w czwartkowy wieczór dwa utwory tego kompozytora. Pierwsze wykonanie *Te Deum D-dur* miało prawdopodobnie miejsce 5 listopada 1731 r. w kaplicy dworskiej z okazji narodzin księżniczki Marii Józefy. Dzieło przeznaczone jest dla dwu chórów, solistów i orkiestry. Drugim utworem była *Missa Dei Filii*, msza poświęcona Synowi Bożemu. Powstała pod koniec życia kompozytora w roku 1740 lub 1741. Jak można było przeczytać w programie festiwalu „Msza reprezentuje typ późnobarokowej mszy kantatowej o częściach podzielonych na wiele niezależnych ogniw zestawionych na zasadzie kontrastu”. Jest to jedno z najwspanialszych dokonań kompozytora w dziedzinie muzyki sakralnej. Do wykonania dzieł Zelenki Václav Luks zaprosił międzynarodowe grono znakomych solistów. Oprócz wspomnianego już

Krystiana Krzeszowiaka – tenora, wystąpili: szwedzka sopranistka czeskiego pochodzenia Martina Jankova, niemiecka śpiewaczka Isabel Janschek – sopran, Wiebke Lehmkuhl – kontralt oraz pochodzący także z Niemiec Felix Rumpf – baryton. Artystom towarzyszyły Wrocławska Orkiestra Barokowa i Drezdeński Chór Kameralny. Z solistów największe wrażenie zrobiła na mnie Martina Jankova, której przepiękny sopran najlepiej zabrzmiał w *Christe* i *Quoniam I*. Krystian Krzeszowiak miał niewielką partię, jednak jak zwykle zaśpiewał znakomicie, szczególnie w *Quoniam II*, którą wykonał wspólnie z Felixem Rumpfem, a Wiebke Lehmkuhl bardzo dobrze zaprezentowała się w *Cum Sancto Spiritu II*. Dyrygent doskonale znał i czuł styl muzyki Zelenki i to było słychać. Bardzo płynnie poprowadził orkiestrę, chór i solistów, przyczyniając się do entuzjastycznej reakcji publiczności zgromadzonej w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Drugi koncert odbywający się w tym samym kościele to zestawienie dwóch genialnych osobowości muzycznych: Henry Purcell, obwołany przez potomnych Orfeuszem Brytanii i wybitny belgijski kapelmistrz Philippe Herreweghe. Do tej pory maestro z Gandawy kojarzył mi się najczęściej z muzyką Bacha, w której wykonaniach był niezrównanym mistrzem. Wciąż jednak poszukuje nowych wyzwań, stąd w jego nagraniach pojawiają się tacy kompozytorzy jak Mozart, Beethoven, Brahms a nawet Bruckner, Mahler czy Schoenberg. W latach 90. nagrał *Funeral Sentences* i *Hail Bright Cecilia* Purcella dla Harmonii Mundi, dlatego też byłem ciekaw z jakim podejściem przystąpi dziś do tych dzieł po tak wielu latach. Soliści, których Herreweghe zabrał do Wrocławia to absolutna czołówka wykonawców muzyki baroku. Grace Davidson – sopran urodzona i wykształcona muzycznie w Londynie, francuski kontratenor Damien Guillon specjalizujący się w pieśniach angielskiego renesansu, dziełach Monteverdiego, Bacha i Haendla, Alex Potter, okrzyknięty „wschodzącą gwiazdą wśród kontratenorów”, Samuel Boden – tenor po studiach wokalnych w Trinity College of Music pod kierunkiem Johna Wakefielda, Thomas Hobbs – tenor współpracujący regularnie z Bach Akademie Stuttgart oraz Phillipe'em Herreweghe'em i jego słynnym Collegium Vocale, Peter Kooij – bas (chyba najgłośniejsze nazwisko ze wszystkich solistów), wstąpił się nagraniem wraz z Masaaki Suzuki i Bach Collegium Japan kompletem kantat, pasji i mszy J. S. Bacha. Grono wykonawców uzupełniają Matthew Brook – bas także współpracujący z najwybitniejszymi dyrygentami na świecie. Solistom towarzyszyły orkiestra i chór Collegium Vocale z Gandawy. Muzyka na uroczystości pogrzebowe królowej Marii Stuart II, składająca się z marszu, canzony, hymnu



Vaclav Luks i soliści
fot. Łukasz Rajchert

na orkiestrę i chór została napisana przez Purcella w 1695 r. Czy mógł się spodziewać, że w listopadzie tegoż roku odejdzie z tego świata, a fragmenty *Funeral Sentences* będą grane na jego własnym pogrzebie? Nastrój stworzony przez dyrygenta, muzyków, chór i solistów był tak magiczny, że koleżanka siedząca obok mnie stwierdziła, że taka muzyka zapewne wykonywana jest w Niebie. Trudno się z tym nie zgodzić, tym bardziej, że podobnie uważali ci, którzy oddali hołd Purcellowi w jego ostatniej drodze.

„Londyńczycy, tłumnie żegnający uwielbianego kompozytora, byli przekonani, że on w tym czasie muzykował już w najlepsze wraz ze świętą Cecylią i chórami aniołów w Niebie” (Joanna Michalska). Od 1679 r. Purcell jako organista opactwa westminsterskiego, a potem także Chapel Royal skomponował cztery ody na cześć św. Cecylii, z których ostatnią była właśnie *Hail Bright Cecilia* wykonana po raz pierwszy 22 listopada 1692 r. Jak napisano w programie koncertu to „olśniewające różnorodnością spektrum form (uwertura, tańce, wariacje na basie »ground«, recytatywy, arie i anthemy)”. Herreweghe wraz z muzykami i śpiewakami wydobyl z tej partytury pełną życia gamę kolorów, tworząc przedstawienie niezwykle, któremu absolutnie nie można było się oprzeć. Maestro podobnie jak w nagraniu płytowym sprzed 20 lat idealnie uchwycił

głębię tej muzyki. Chór był niewielki, ale w swojej wymowie majestatyczny. Arie, duety i tria tworzyły niezwykle nastrój, gra orkiestry niezwykle barwna i wyrafinowana charakteryzowała się czystością brzmienia, co podkreśla wzniosłość i piękno tej interpretacji. Jeżeli chodzi o solistów, uważam, że wszyscy zasłużyli na wielkie uznanie. Byłem tak zasluchany, że nie zauważyłem słabych punktów, a może, co bardziej prawdopodobne, w ogóle ich nie było. Podczas koncertu nie mogłem niestety nic zanotować ze względu na panujący w kościele półmrok, a ponadto dyrygent często zmieniał ustawienie solistów. Jednak postanowiłem w swojej subiektywnej ocenie wyróżnić kilka fragmentów. Grace Davidson najbardziej podobala mi się w arii z chórem *Thoutun'st this World below*, Damien Guillon w *Tis Nature's voice*, Alex Potter bardzo nastrojowo zaśpiewał *The airy Violin*, głos Samuela Bodena doskonale współbrzmiał z instrumentami dętymi w *The life and all the Harmony*, a Matthew Brook żywiołowo wykonał *Wondrous machine*. Chór fantastycznie spiął kłamrą całe dzieło Purcella, cudownie wykonując rozpoczynającą je scenę *Hail Bright Cecilia*, *Hail* i kończącą *Hail Bright Cecilia*.

W pełni zasłużonym owacjom po koncercie nie było końca.


Mariusz Trojanowski



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
POLSCY ARTYŚCI PRZEDE WSZYSTKIM

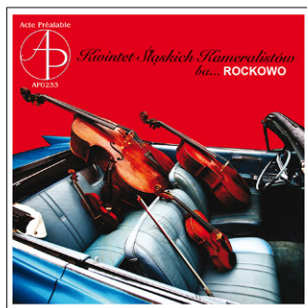
KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW
PENDERECKI | DVOŘÁK
 NOWA PŁYTA



Acte Préalable

 AP0534
Krzysztof Penderecki
Antonín Dvořák
 String Quintets



Kwintet Śląskich Kameralistów



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

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

KATOWICE **Wrześniowy wieczór z Kwintetem Śląskich Kameralistów.** We wrześniu br. do rąk melomanów trafiła trzecia płyta Kwintetu Śląskich Kameralistów wydana przez wydawnictwo Acte Préalable. Po *ba... Rockowo* (z aranżacjami przebojów lat 60. i 70.) i płycie *Mecyje* (aranżacje muzyki żydowskiej), artyści sięgnęli po dwa kwintety smyczkowe kompozytorów z kręgu kultury słowiańskiej: *Kwintet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* Krzysztofa Pendereckiego oraz *Kwintet smyczkowy G-dur* op. 77 nr 2 Antonína Dvořáka. Koncert, promujący wydanie nowej płyty odbył się 20 IX 2014 r. w Sali Kameralnej Filharmonii Śląskiej im. H. M. Góreckiego w Katowicach.

KŚK przyzwyczaił melomanów do bardzo wysokiego poziomu wykonawczego i tym razem także nie zawiodł swoich słuchaczy. Koncert rozpoczął *Kwintet smyczkowy* Krzysztofa Pendereckiego. Kompozycja ta, to jedna z najbardziej osobistych wypowiedzi kompozytora, to „podróż sentymentalna” do lat dzieciństwa i domu rodzinnego. Przypomnijmy, że *Kwintet* jest autorskim opracowaniem *III Kwartetu smyczkowego* Krzysztofa Pendereckiego z dopisaną partią kontrabas. KŚK wspaniale nas w tę muzyczną podróż podczas koncertu zabrał. Słuchając interpretacji zespołu mogliśmy usłyszeć wszelkie kontrasty muzyczne, pieczołowitość artykulacyjną, prawdziwą ferię barw i kolorów jakie kształtują to dzieło. Każdy z muzyków KŚK czarował słuchaczy brzmieniem swojej partii, która współdziałała z brzmieniem całego zespołu. Kwintet smyczkowy to kompozycja bardzo trudna, stawiająca wiele wymagań interpretacyjnych przed wykonawcami. KŚK poradził sobie z tymi wymaganiami świetnie. Słuchając ich występu, podczas koncertu promującego ich nową płytę, słuchacze mogli odbyć wspaniałą podróż po świecie muzyki Krzysztofa Pendereckiego.

Drugą kompozycją, wykonaną przez KŚK podczas koncertu, był czteroczęściowy *Kwintet smyczkowy* Antonína Dvořáka, przedstawiciela czeskiej szkoły narodowej XIX w. Rozpoczynające dzieło czeskiego mistrza *Allegro con fuoco* to, w interpretacji KŚK, pełna wigoru, temperamentu część, niepozbawiona jednak także i typowego dla twórczości Dvořáka, słowiańskiego liryzmu. Część druga to taneczne *Scherzo*, w grze KŚK była to część z jednej strony radosna, ale chwilami także bardzo liryczna (zwłaszcza w środkowym ogniwie). Jednak chyba najpiękniej brzmiącą częścią *Kwintetu* Dvořáka była trzecia część *Poco andante* ukazująca to, co jest kwintesencją twórczości czeskiego kompozytora – bogatą inwencją melodyczną. W wykonaniu KŚK część ta zabrzmiała jak cudowny śpiew skowronka, słyhać było wspaniale zgranie zespołu, linie melodyczne poszczególnych partii instrumentalnych cudownie uzupełniały się i przeplatały, tworząc wspaniały fresk muzyczny. Część finałowa *Allegro assai* to w muzycznej wizji artystów ze Śląska pełne radości nawiązanie do klimatu i charakteru pierwszej części kompozycji.

Koncert promujący nową płytę KŚK był bardzo udany, muzycy wykazali się dużym wyczuciem i znajomością stylów muzycznych, jakie oferują nam kompozycje Pendereckiego i Dvořáka. Zachwycili katowicką publiczność różnorodnością interpretacyjną, kolorystyką, a także wielką finezją, wirtuozerią, liryzmem, cudowną kantyleną, naturalnością frazowania i precyzją artykulacyjną. Nic dziwnego, że zespół dwukrotnie bisował, zachwycając swoją grą publiczność Filharmonii Śląskiej.

Cytując Ludwika Jerzego Kerna: „Czym jest muzyka? Może po prostu niebem, z nutami zamiast gwiazd?”. Z pewnością tego wrześniowego popołudnia wielu z obecnych na koncercie Kwintetu Śląskich Kameralistów znalazło się wśród gwiazd...

Władysław Dmochowski

Komu podpowiada Mefistofeles? Czy ten podszeptowacz, który pragnąc zła, niechcący wyrządza dobro, miał swój udział przed sześciu laty przy wzniesieniu własnego budynku Opery Krakowskiej? Nie wiadomo, ale w każdym razie teraz przypomniano sobie o nim, wystawiając na otwarcie rocznicowego, sześćdziesiątego sezonu, poświęconą mu operę Arriga Boita według *Fausta* Goethego (kier. muz. Tomasz Tokarczyk. insc. Tomasz Konina, kost. Joanna Klimas, ruch scen. Monika Myśliwiec, światła: Dariusz Pawelec, premiery dwóch obsad 25 i 26 września 2014 r.).

O tym, że w każdym tkwi diabeł, przekonywać miał pomysł inscenizatora, że po raz pierwszy wylania się on z widowni, wcześniej zasiadając anonimowo pośród publiczności i co rusz racząc się trunkiem z piersiówki. Zwłaszcza że rzecz się dzieje w scenerii i kostiumach bliżej nieokreślonych historycznie i geograficznie, a więc poniekąd zawsze i wszędzie. Wchodząc na scenę rażony zostaje niebieskim blaskiem, a przypomnę, iż jeden z jego przydomków brzmi „wróg światła”. Ale dlaczego niewinni anieli w rozgrywającym się w zaświatach prologu napiętnowani zostali znakami apokaliptycznej bestii w postaci siwych pasemek włosów, to już wie tylko sam reżyser. Mefistofeles, pojawiający się następnie podczas wielkanocnego festynu i okrążający swą przyszłą ofiarę – Fausta – w przebraniu szarego mnicha, nosi dziwne nakrycie głowy, imitujące nieco grzywę, w czym dopatrzeć się można nawiązania do czarnego pudła, pod którego postacią występuje on w analogicznej sytuacji u Goethego. Na koniec, na dany przezeń znak odsłaniają się kulisy sceny, a więc stosownie do wcześniejszej arii z sabatu romantycznego *Ecco il mondo*, wykonywanej z kulą podzucaną niczym piłką, okazuje się być on maszynistą świata, którego przenośnym wyobrażeniem jest teatr, zdaje się zatem przekonywać, że wszystko, czego byliśmy dotąd świadkami, stanowiło tylko iluzję? Rozwiązanie to jest bardzo w duchu Shakespeare’a, a zwłaszcza jego *Burzy*, będącego szczególnie bliskim dla Boita na polu jego drugiej aktywności jako librecisty.

W krakowskiej inscenizacji obrazy płynnie przechodzą w siebie, niekiedy odznaczając się znaczną urodą kolorystyczną (skąpany w fioletach horyzont przy przejściu akcji do pracowni Fausta, a w purpurze w scenie sabatu romantycznego, na którym to tle odcinają się czarne peruki chórzystów, a rozpoczętego wizją unoszących się błędnych ogników, czyli dusz potępionych). Z kolei miłosna scena w ogrodzie Marty, kiedy Faust uwodzi Małgorzatę, przybrała formę gry w kometkę z niewidoczną lotką – w czym widzieć można analogię z *Powiększeniem* Antonioniego i rozgrywaną nim partią tenisa bez piłeczek i raketek – ale na sam koniec jednak się ona materializuje i spada ze sznurowni, co oznacza, że bohater dopiął swego, a tragiczny los dziewczyny został ostatecznie przypieczętowany?

Kolista platforma, na której Mefistofeles po zawarciu paktu unosi się wraz z Faustem, w scenie więziennej przemienia się w wahadło, nieubłagane odmierzające czas potępionym kochankom.

Z trójki odtwórców tytułowej postaci warunkami wokalnymi w znacznym stopniu odpowiadającymi wymaganiom tej partii, napisanej na basse noble, a więc głos o znacznym wolumenie i nośności, a jednocześnie giętki, by sprostać parlandom, dysponował Tomasz Raff. Z kolei spośród trzech wykonawców Fausta pod względem barwy i skali najlepiej zaprezentował się rumuński tenor Daniel Magdal, któremu wszakże intonacja górnych tonów najłatwiej przychodziła w dynamice forte, wskutek czego niekiedy brzmiały one w sposób nieco wysilony. Aliści, prawdziwe ożywienie do spektaklu wprowadziło dopiero pojawienie się obydwu odtwórczyń postaci Małgorzaty. W *Fauście* Goethego Mefistofeles jest wyłącznie ucieleśnieniem czystej kalkulacji rozumowej, do uczucia natomiast

odwołuje się Małgorzata, budząc szczere wzruszenie, zwłaszcza w ujęciu tej postaci przez Katarzynę Oleś-Blachę. Do niej niepodzielnie należała cała scena więzienna, również w duecie z Faustem, odśpiewanym wyjątkowo subtelnie, w dynamice pianissimo. Anna Wierzbicka z kolei położyła większy nacisk na samą stronę wokalną, dbając o wyraziste zarysowanie konturów dyskretnych wokalizacji w arii *L'altra notte*, a także wyrównane brzmienie głosu i kantylenowe prowadzenie frazy. Wraz z Zurabem Zurabiszwillim wydobyli też cały dźwięk z utrzymanego w rytmie mazura, uwodzicielskiego ustępu w Ogrodzie Marty. Innowacją reżysera jest pozostawienie na scenie zmarłej Małgorzaty, która, nie wiedzieć czemu, leżąc nieruchomo przyczynić się ma do zbawienia Fausta?

Przejmująco zabrzmiał tragiczny monolog Heleny Trojańskiej *I numi terribili* w wykonaniu posagowej urody Szwedki Elizabeth Teige. Zapowiada on już werystyczny przełom w operze włoskiej i wymaga cięższej odmiany sopranu. Jej przeciwieństwem była Francuzka Elodie Hache, drobna i o bardziej lirycznym typie głosu, przysiadając tym samym postaci więcej ciepła i łagodności.



A. Boito – *Mefistofeles*
Anna Wierzbicka i Zurab Zurabishvili
fot. Ryszard Kornecki

Udane epizody stworzyli: Paweł Brożek i Krzysztof Kozarek jako Wagner oraz Agnieszka Cząstka w roli Marty.

Zabrakło mi natomiast większej ciągłości i narastania napięcia w narracji orkiestrowej, zbyt rozpadającej się na drobne epizody. Mimo że jest to jeszcze opera numerowa, to zaznacza się w niej, wzorem podziwianego przez Boita Wagnera, tendencja do przewycięzania okresowej budowy. Dopracowania wymaga też wyważenie proporcji brzmieniowych pomiędzy sceną i orkiestronem. Doskonale zabrzmiał przygotowany przez Zygmunta Magierę chór, zwłaszcza w imponującej fudze wieńczącej Sabat romantyczny, a stanowiącej probierz techniczny dla każdego ambitnego kompozytora.

Niektórych zdziwić mogą gwałtowne obertasy, w rytm których tańczą na wielkanocnym kiermaszu frankfurccy mieszczanie, ale historyczny Faust studiować miał w Krakowie, mógł zatem być osłuchany z jego dźwiękami, a na dodatek kompozytor był półkrwi Polakiem (z matki Polki, obcego ojca – po latach przetłumaczył zresztą na włoski *Dziady*).

Lesław Czaplinski

IZABELIN
Swiatowa premiera utworów fortepianowych Oskara Kolberga. 3 października 2014 r. w podwarszawskim Izabelinie miała miejsce wspaniała uroczystość. W ramach X Festiwalu Muzycznego „W krainie Chopina” odbył się koncert, chyba pierwszy od śmierci Oskara Kolberga, na którym zabrzmiała jego muzyka fortepianowa. Kompozytor jest znany przede wszystkim jako prekursor współczesnej etnografii i niestrudzony

skomponował ponad 100 utworów fortepianowych, około 30 pieśni i co najmniej dwa dzieła sceniczne. Ale kto o tym wie? Choć dzieła te były publikowane za życia kompozytora w Polsce i w Niemczech, bardzo szybko popadły w zapomnienie. Ich współczesna edycja została zrealizowana około dwadzieścia lat temu, w ramach wydania dzieł wszystkich Oskara Kolberga. Jednak nawet ich powszechna dostępność nie skłoniła nikogo do grania i nagrywania tej pięknej, polskiej muzyki.

towana, ambitna, zafascynowana muzyką zapomnianych twórców, wciąż gotowa na nowe wyzwania. To dzięki niej pojawili się na płytach i w salach koncertowych polscy kompozytorzy: Władysław Żeleński, Józef Elsner, Emanuel Kania, Zygmunt Stojowski, Henryk Melcer, Witold Maliszewski, Ignacy Feliks Dobrzyński, Thomas Tellefsen. Bez jej zaangażowania nuty odkrytych twórców dalej spoczywałyby w archiwach i bibliotekach przykryte grubą warstwą kurzu.

Joanna Ławrynowicz to pianistka wszechstronna, ma w swoim katalogu bogatych osiągnięć także dzieła współczesnych kompozytorów. Jej staraniom zawdzięczamy rejestrację i wykonywanie wielu dzieł wybitnego współczesnego kompozytora, Romualda Twardowskiego. Na jej recitalach pojawiają się też utwory znane i lubiane. Jest jedyną osobą w Polsce, i jedną z kilku na świecie, która nie tylko ma w repertuarze całą twórczość Chopina, ale również całą tę twórczość wykonywała publicznie oraz nagrała na płyty. Dokonała setek prawykonań koncertowych. Niewielu artystów na świecie może się poszczycić tak rozległą dyskografią, która w przypadku Joanny Ławrynowicz zbliża się do 40.

Joanna Ławrynowicz została zaproszona przez dyrektora artystycznego Festiwalu w Izabelinie, pana Mariusza Dzygę, do zaprezentowania najnowszej płyty poświęconej muzyce fortepianowej Oskara Kolberga wydanej przez Acte Préalable (AP0330).

Z płyty zawierającej 6 *Polonezów* op. 1, 6 *Kujawiaków* op. 12 i *Sonatę fortepianową Es-dur* op. 3 pianistka wybrała do recitalu *Poloneza E-dur* op. 1 nr 1, trzecią część *Sonaty – Adagio con espressione* oraz *Poloneza As-dur* op. 1 nr 4. Oprócz dzieł Kolberga w recitalu usłyszeliśmy jeszcze dwa utwory zapomnianych polskich kompozytorów: *In modo classico* op. 5 nr 3 ze zbioru *Ceuvre de piano* op. 5 Witolda Maliszewskiego i *Potpouri na tematy z „Goplany”* Władysława Żeleńskiego.

Jaka jest ta muzyka polska zaprezentowana podczas pięknego recitalu w Izabelinie? Zaszczytne miano opus 1 u Oskara Kolberga nosi *Sześć Polonezów*. Miniatury Kolberga są silnie zatopione w salonowości, skromne pod względem wyrazu. Można odnieść słuszne wrażenie,

Joanna Ławrynowicz
 fot. Agnieszka Indyk



badacz i zbieracz polskiego folkloru. Prawie nikt nie kojarzy go z muzyką poważną. A przecież był wykształconym pianistą i kompozytorem, który właśnie jako koncertujący artysta rozpoczął swoją karierę zawodową. Zanim poświęcił się etnografii,

Na szczęście są jeszcze artyści, tacy jak Joanna Ławrynowicz, bohaterka omawianego koncertu, których talent i niecodzienna pracowitość przywracają do życia zapomniane dzieła. Jest to pianistka wyjątkowa w skali Polski i świata. Niezwykle utalen-

że są one bliskie młodzieńczym polonezom Chopina. W polonezach Kolberga jest jakaś niezwykła aura, zachwycająca wspaniałą inwencją melodyczną, olbrzymim bogactwem tematycznym. Natomiast *Grand sonate Es-dur* op. 3 jest kompozycją pomijaną nawet przez najbardziej dociekliwych badaczy polskiej muzyki. Część trzecia, zagrana podczas recitalu, nawiązuje do wolnej części *Sonaty „Patetycznej”* Beethovena. Piękny, sielankowy temat w najwyższym rejestrze rozwija się tutaj na tle prostego akordowego akompaniamentu. Delikatny urok i zwiewny charakter zdają się również przywodzić na myśl schubertowskie *Impromptus*. Jednocześnie nie brak w niej elementów narodowych, co ze względu na zainteresowanie kompozytora folklorem nie dziwi, a słuchacza po prostu zaciekawia i fascynuje!

W dziełach fortepianowych Witolda Maliszewskiego – tutaj *In modo classico* op. 5 – fascynuje ich kształt, charakter muzycznej opowieści. W tym przypadku trójdzielna forma rzeźbi kompozycję utrzymaną w wolnym tempie, ale ożywionym ruchem rytmicznym, z tendencją do powtórzeniowych pulsacji i ostinatowo prowadzonych motywów, zwłaszcza w środkowym odcinku.

Z kolei *Potpouri* to układanka najbardziej melodyjnych arii i fragmentów tanecznych z *Goplany*, drugiej opery Władysława Żeleńskiego. Wszystkie fragmenty następują attacca, są utrzymane w prostej fakturze z wypukleniem strony melodycznej.

Należy pogratulować pianistce świetnego, inteligentnego pomysłu prezentacji dzieł Oskara Kolberga na tle artystów zapomnianych. Cały recital poświęcony był jej odkryciom, które stanowią bardzo ważny element naszego dziedzictwa narodowego. Na bis zabrzmiał pierwszy, młodzieńczy polonez Fryderyka Chopina – *Polonez B-dur* op. posth. – dzięki czemu sami stwierdziliśmy, że polskie tańce potrafiły kapitalnie inspirować polskich kompozytorów!

Joanna Ławrynowicz to pianistka o fascynujących osiągnięciach koncertowych i fonograficznych. Bardzo ambitna, a przy tym niezwykle wrażliwa i utalentowana. Potrafi odnaleźć klucz do właściwej i wartościowej, zapadającej w pamięć interpretacji utworów kompozytorów z różnych epok. To jest jej znak firmowy: przemyślana interpretacja o bogatym ładunku emocjonalnym z pięknie uchwyconym zamysłem dramatycznym każdego dzieła. Wydobywa z tej muzyki co najpiękniejsze i potrafi to w sposób niezwykle przekazać słuchaczowi. A jest przy tym bardzo wrażliwa na barwę dźwięku fortepianu i budowanie atrakcyjnej atmosfery całego recitalu. Ma przy tym znakomity kontakt z publicznością. Jest pełna temperamentu, a publiczność daje się jej porwać i prowadzić po odkrywanych arkanach polskiej muzyki, która chyba jednak niesłusznie jest pomijana i odstawiana na boczny tor. Słuchając recitalu Joanny Ławrynowicz, a w zaciszu domowym jej płyt, nie odstępujemy nas przekonanie, że naprawdę mamy się czym pochwalić. Polska muzyka jest pisana bardzo atrakcyjnie, zarówno dla pianistów jak i słuchaczy, a przy tym potrafi porwać za serce i zapaść w pamięć. Szkoda, tylko że jeszcze wciąż trzeba tak wiele, by wyrwać ją z zapomnienia!

Rok 2014 poświęcono Oskarowi Kolbergowi. Kosztował podatnika grube miliony. Ale najważniejsze wydarzenia dotyczące przywracania na właściwe miejsce jego twórczości, czyli premiera światowa nagrania jego pieśni, jaka miała miejsce w Przysusze 22 lutego br. i teraz – premiera światowa dzieł fortepianowych w Izabelinie – miały miejsce w niewielkich miejscowościach. Jednak publiczność dopisała, co ewidentnie pokazuje, że zainteresowanie kulturą jest tam większe niż w wielkich metropoliach.

Chwała za to miejscowym władzom i organizatorom, którzy potrafią swoją działalnością przyciągnąć słuchaczy. Z taką publicznością i z takimi wódcami Izabelina można mieć pewność, że w przyszłym roku z podobnym sukcesem spotka się XI Festiwal „W krainie Chopina”.

Magdalena Wolińska



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





Acte Préalable
APO330

OSKAR KOLBERG

PIANO WORKS **1**

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

world premiere recording



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

od lewej: Anna Wróbel, Natalia Zubko, Joanna Okoń
 fot. Kateryna Radzenko



WARSZAWA

Henryk Melcer w Warszawie. 5 października 2014 r. odbył się na Saskiej Kępie w Klubie Kultury przy ulicy Brukselskiej 23 bardzo interesujący koncert poświęcony w całości Henrykowi Melcerowi. Mimo że twórca ten nie jest całkowicie zapomniany, to jego muzyka bardzo rzadko pojawia się w salach koncertowych. Szkoda, bo jest to twórczość znakomita, piękna, bardzo oryginalna, potrafiąca zachwycić każdego melomana. Za niedzielnym koncertem stoi niezwykle utalentowana, młoda ukraińska pianistka, Natalia Zubko. To ona sięgnęła po Melcera i zaprosiła do współpracy uzdolnione polskie artystki: skrzypaczkę Joannę Okoń i wiolonczelistkę Annę Wróbel. Nie po raz pierwszy okazuje się, że dla cudzoziemców muzyka polska jest bardziej wartościowa i godna zainteresowania niż dla Polaków.

Śluchając Natalii Zubko czuje się jej podziw dla twórczości Henryka Melcera. Może dlatego, że Melcer wielokrotnie był w Lwowie, a do tamtejszej uczelni uczęszczała pianistka? Sądzę jednak, że Natalia Zubko jest artystką ambitną, wrażliwą, ciekawą świata, potrafiącą odkryć prawdziwe piękno w zapomnianych utworach. Jej interpretacja była przemyślana, wirtuozowska, a przy tym delikatna, subtelna i bardzo przemyślana. Odnosiło się wrażenie, że zna tę muzykę od dawna. Docenić należy wspaniałe wyczucie stylu Melcera. Pięknie współpracowała z polskimi artystkami. Joanna Okoń i Anna Wróbel wraz z Natalią Zubko stanowiły jedność, ich gra była bardzo emocjonalna, dojrzała, a przy tym niezwykle ujmująca. Zespół cechowała finezja, wirtuozeria, naturalność.

Podczas koncertu zabrzmiały: *Sonata skrzypcowa G-dur* (tylko część pierwsza), *Dumka na skrzypce* i fortepian oraz *Trio*

fortepianowe g-moll op. 2. Koncert był promocją wydanej właśnie w Acte Préalable (AP0333) płyty z twórczością kameralną Henryka Melcera. Koncert był świetną okazją do promocji młodych artystek i samej płyty.

Słychać było, że licznie zgromadzona publiczność przyjęła muzykę Melcera znakomicie. Trzeba pochwalić organizatorów koncertu, że dzięki nim ta muzyka zabrzmiała po raz kolejny w Warszawie, na dodatek w bardzo dobrym wykonaniu młodych artystek. Małe, lokalne ośrodki od lat czynią dużo więcej dla promocji polskiej kultury niż wspierane milionami z kieszeni podatników filharmonie czy opery noszące dumnie tytuł narodowe. Kiedy tam ostatnio zabrzmiała muzyka Melcera? Oto jest pytanie...

Magdalena Wolińska



Aleksandra Kamińska

SŁUPCA **A**polinary Szeluto znów w Słupcy. W Międzynarodowym Dniu Muzyki, tj. 1 października, Sala Koncertowa Państwowej Szkoły Muzycznej w Słupcy stała się jednym z najbardziej młodopolskich miejsc w kraju. Tego wieczoru bowiem zawitała tu muzyka artysty, który wraz z Szymanowskim, Fitelbergiem i Różyckim, zaliczany jest do generacji Młodej Polski. W repertuarze znalazły się pieśni patrona słupckiej szkoły w wykonaniu Aleksandry Kamińskiej i Laury Sobolewskiej przy fortepianie.

Na koncert przybyło wielu Słupczan, u których pamięć o tym niezwykłym artyście jest wciąż żywa. Z reakcji, braw, owacji na stojąco, a momentami też przejmującej ciszy – wnosić można, że koncert liryki wokalne Szeluty wywarł na przybyłych – jak i na piszącej te słowa – niezwykle wrażenie. Dostrzegł to dziennikarz Kuriera Słupckiego, który napisał: „Publiczność była zahipnotyzowana całością spektaklu” (wyd. 40/602, piątek 3 października 2014).

Formuła koncertu zakładała ukazanie życia Apolinarego Szeluty poprzez repertuar pieśniowy wsparty multimedialną prezentacją. Poszczególne pieśni, z lat młodzieńczych, z okresu emigracji i powrotu do ojczyzny, aż po kompozycje ze słupckich lat powojennych, ilustrowane były zdjęciami oraz komentarzami słownymi o życiu

artysty. Właśnie to połączenie radiowej formy i klasycznego recitalu sprawiło, że był to niezwykle wieczór. Poetyckie treści pieśni wraz z korespondującą narracją zostały ukazane w szerokim kontekście historycznym i biograficznym ostatniego z generacji Młodej Polski.

Na szczególne słowa uznania zasługują interpretacje tego repertuaru w wykonaniu Aleksandry Kamińskiej i Laury Sobolewskiej. Mezzosopranistce udało się dokonać trudnej sztuki wyważenia sfery pieśniowej i poetyckiej. Z jednej strony bowiem w pieśniach uwypuklona została ich naturalna śpiewność, z drugiej zaś, dzięki nienagannej dykcji i dbałości o słowo, nie zatracona została wartość poezji. Całość tych poetyckich obrazów dopełniał subtelny i wpisujący się idealnie w młodopolskie sfery akompaniament Laury Sobolewskiej. Aby osiągnąć tak szeroką paletę barw trzeba niezwykle opanowania sztuki pianistycznej, co niewątpliwie przypisać trzeba tej – jakże utytułowanej – artystce.

Koncert był też częścią promocji płyty z repertuarem pieśniowym Apolinarego Szeluty wydanej przez wydawnictwo Acte Préalable (AP0338), którą Aleksandra Kamińska nagrała z finansowym wsparciem słupckich instytucji: Urzędu Miasta, Starostwa Powiatowego, Muzeum Regionalnego i Szkoły Muzycznej. Czas kanikuły był dla pań Kamińskiej i Sobolewskiej niezwykle pracowity, ponieważ właśnie podczas letnich miesięcy wykonana została cała praca nagraniowa i montażowa. Wszystko po to, by 1 października podczas recitalu w Słupcy móc zaprezentować płytę *Apolinary Szeluto – Songs I*. Nagranie jest zresztą częścią pracy doktorskiej pisanej przez artystkę na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu pod kierunkiem prof. Wojciecha Maciejewskiego. Na płycie znalazły się prapremiery wykonań pieśni, które artystki odczytywały z mozołem z rękopisów kompozytorskich. Wśród liryki „słupckiego notariusza” znalazły się także pieśni pisane w mieście św. Wawrzyńca, do którego ten artysta zawsze będzie należeć...

Maria Przybecka



Laura Sobolewska

Schoenberg, jakiego nie znamy. Polscy melomani wciąż czują się często jak ubodzy krewni niemieckich, francuskich czy brytyjskich kolegów. Orkiestr filharmonicznych i festiwali na europejskim poziomie w naszej ojczyźnie wciąż jest jak na lekarstwo, choć trzeba przyznać, że sytuacja z roku na rok ulega poprawie. Dzięki Jackowi Kaspszykowi melomani, którzy przybyli na koncert inaugurujący sezon artystyczny w Filharmonii Warszawskiej (3 i 4 października 2014 r.), mogli poczuć się przez moment jak prawdziwi Europejczycy.

Ze względu na znaczną trudność oraz olbrzymi aparat wykonawczy *Gurrelieder* Arnolda Schoenberga usłyszeć można – nie

Partię króla Waldemara znakomicie wykonał Andreas Schager. Jego kreacja pełna była szczerych i głębokich emocji: od radosnego entuzjazmu aż po bluznierczą wściekłość. Gniewna pieśń *Herrgott, weißt du, was du tatest* w wykonaniu tenora była dla mnie fascynującym doznaniem estetycznym, które na długo zapada w pamięci. Schager wykazał się wysokiej próby talentem aktorskim oraz świetnym wyczuciem sceny (choć to nie opera – sic!), dzięki czemu jego interpretacja była niezwykle przekonująca. Niemiecki tenor nie został wprawdzie obdarzony przez naturę najbardziej dramatycznym głosem, lecz dzięki świetnej technice nie miał absolutnie żadnego problemu z wydobyciem dźwięku, który słyszalny i klarowny był nawet przy

w niezwykle sposób konstruowała napięcie, wstrzymując oddech w piersiach słuchaczy na czas wykonania.

Mateusz Zajdel, który wcielił się w postać Błażna Klause, mógł wydobyć ze swojej partii nieco więcej groteskowej grozy (Schoenberg dał tutaj wykonawcy olbrzymie pole do popisu!), jednak mimo to zaprezentował się całkiem dobrze. Bardzo interesującą kreację stworzyła Barbara Wysocka, wykazując się znakomitą współpracą z dyrygentem w nietatwej, wykonywanej zazwyczaj przez mężczyzn partii narratora. Mogła jednak w moim odczuciu – podobnie jak Mateusz Zajdel – pozwolić sobie na jeszcze więcej szaleństwa w ekspresjonistycznej melorecytacji.

Potęga brzmienia w wieńczącej kantatę pieśni *Seht die Sonne* wbiła słuchaczy



Po koncercie
fot. DG ART Projects

tylko w Polsce – bardzo rzadko. Monumentalna kantata oparta na tekście Jensa Petera Jacobsena – jedno z najbardziej rozbudowanych dzieł neoromantycznych w historii muzyki – opowiada mityczną historię tragicznego romansu duńskiego króla Waldemara IV z Tove, jego zamordowaną z inspiracji królowej Jadwigi ze Sleszwiku kochanką.

Choć precyzja orkiestry rozmywała się niekiedy w potężnej masie dźwięku należy stwierdzić, że warszawscy filharmonicy pod batutą Kaspszyka udźwignęli ogromny ciężar dzieła niemieckiego kompozytora. Wszystkie sekcje dobrze poradziły sobie z niezwykle wymagającą fakturą, zaś sekcja dęta wzniosła się – szczególnie w trzeciej części kantaty – na wyżyny swoich możliwości. Przyznam, że Orkiestry Filharmonii Warszawskiej w tak dobrej formie dawno nie słyszałem.

soczystym forte orkiestry. Godna pochwały jest w wykonaniu Schagera także dobra dykcja oraz przemyślane frazowanie.

Teatralnej inwencji, którą wykazał się niemiecki śpiewak, zabrakło z kolei uznanej sopranistce, Katarinie Dalayman. Z potęgą brzmienia jej głosu trudno było „konkurować” nawet olbrzymiej orkiestrze symfonicznej, jednak idiom dramatyczny wyparł z realizowanej przez Dalayman partii Tove pożądany liryzm. Interpretacja sopranistki wpiśwała się raczej w poetykę partii Brunhildy z wagnerowskiej *Walkirii* niż delikatnej Tove, którą z królem Waldemarem łączyło poetyckie uczucie. Subtelną różnicę między zaprezentowaną przez Dalayman estetyką „wagnerowską” a „wagneryzującym” Schoenbergiem pokazała niezawodna Agnieszka Rehlis. Ponadto w pieśni Waldtaube (Leśnej Gołębic) mezzosopranistka

drżące od wibracji fotele. Ten szczególnie typ mistycznego na swój sposób doznania, jakie wywołać może dobre wykonanie monumentalnych dzieł Brücknera, Mahlera, Wagnera, czy wreszcie *Gurrelieder* Schoenberga, trudny jest do opisanego; to trzeba po prostu usłyszeć, tego trzeba po prostu doświadczyć. Publiczność doceniła liczne walory interpretacji, nagradzając wykonawców zasłużoną owacją na stojąco. *Gurrelieder* pod batutą Jacka Kaspszyka to naprawdę bardzo udana inauguracja sezonu artystycznego w Filharmonii Narodowej. Pozostaje mieć nadzieję, że zaprezentowany w sobotni wieczór poziom utrzymają warszawscy filharmonicy do samego końca sezonu.

Michał Bruliński

LONDYN

Rigoletto Verdiego należy do najbardziej znanych i rozpoznawalnych hitów operowych. Nie dziwnym jest, że pojawia się regularnie w repertuarach oper na całym świecie. W tym sezonie artystycznym londyńska Royal Opera House postanowiła po raz siódmy wznowić jego przedstawienie (premiera w 2001 r.) w reżyserii Davida McVicara, ze scenografią Michaela Vale'a, z ruchem sceniczny autorstwa Leahy Hausmanna, który był także reżyserem tej powtórki, z kostiumami Tanii McCallin i oświetleniem Paula Constable'a. Publiczność miała okazję obejrzeć dziesięć przedstawień od 12 września do 6 października. Przedstawienie 17 września było transmitowane w ramach Programu BP Big Screens, na wielkich telebimach rozstawionych w całej Wielkiej Brytanii.

15 września londyńska publiczność miała okazję ujrzeć i posłuchać znakomitej obsady solistów złożonej z gwiazd współczesnej sceny operowej: Rigoletto – Simon Keenlyside, Księżę Mantui – Saimir Pirgu, Gilda – Aleksandra Kurzak, Sparafucile, Maddalena – Justina Gringyte, Hrabia Monterone – Sebastian Holecek, Giovanna – Elizabeth Sikora, Hrabia Ceprano – Jihoon Kim, Marullo – Duncan Rock. Ten ostatni, australijski baryton, to śpiewak, o którym jeszcze będzie głośno, a jego kariera choć już dość intensywna (Glyndenbourne, debiut w ROH) nabierze większego tempa. W dość niewielkiej partii Marulla, od razu przykuwał uwagę widza. Przepiękny, świeży głos młodego śpiewaka pozostawał w pamięci. Z tak zwanych ról wspomagających oprócz Rocka nikt nie przykuwał uwagi tak jak on. Ważną rolę Maddaleny, w ostatnim akcie opery, powierzono litewskiej mezzosopranistce Justinie Gringyte. Głos tej śpiewaczki nie należy niestety do najpiękniejszych, jednakże swoją rolę kreowała przekonująco. Wcieliła się w kobietę pożądaną księcia Mantui, która ucieka się do morderstwa Gildy, żeby ocalić ukochanego.

Wizja Davida McVicara jest lekko uwspółcześniona. Bohaterowie noszą kostiumy z epoki, natomiast scenografia nie została osadzona w oryginalnych wnętrzach pałacowych Mantui. Na scenie ustawiono jedną pochyloną ścianę koloru czarnego. Jednak można dostrzec pałacowe elementy architektoniczne wykonane z przezroczystego plastiku. Została także wykorzystana scena obrotowa. Pałac księcia znajdował się przed tą ścianą, a obskurny dom Rigoletta oraz chatę Sparafucile i Magdaleny umieszczono pod drugiej stronie. Były to aranżacje jak najbardziej współczesne – wykonane z blachy i siatki ogrodowej. McVicar funduje mocny obraz, albowiem już od pierwszej sceny w komnatach księcia odbywa się orgia wśród dworzan. Ujrzyć można seksualne zbliżenia damsko-męskie oraz męsko-męskie, panów i panie w negliżu. W jednym z wywiadów Aleksandra Kurzak zapytana o ten fakt stwierdziła: „ze owa koncepcja broni się, choć nie jest konieczna”. I rzeczywiście z jednej strony jest to szokujące i bezpośrednie, ale z drugiej dopuszczać można do świadomości, że tak naprawdę owa orgia w pałacach księcia mogła wyglądać. Nasza sopranistka, jednak zaznaczyła, że muzyka Verdiego, wesola i skoczna, nie pasuje do dość brutalnego obrazu.

Warto wspomnieć także o wspaniałej kreacji, przede wszystkim wokalne, Brindley'a Sherratta jako Sparafucile. Bas ten dysponuje głosem o niezwykle głębokiej i pięknej barwie. Godne podziwu umiejętności techniczne śpiewaka czynią każde jego pojawienie

się na scenie momentem przyciągającym uwagę. Głos nie tylko posiada piękny kolor ale również jest wyrównany i pięknie brzmiący w całej swojej skali. Najbardziej jednak elektryzującą jest scena burzy z trzeciego aktu opery.

Oczywiście, że najważniejszymi bohaterami są Gilda, Księżę oraz Rigoletto.

Jako księcia Mantui londyńska publiczność mogła posłuchać albańskiego tenora Saimira Pirgu, który w tym sezonie będzie wykonywać również partię Pasterza w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego. Głos tego śpiewaka nie jest szczególnie atrakcyjny, a Pirgu posługuje się wyłącznie jednym jego kolorem. Głos jest jasny i czasem robi wrażenie zaciśniętego. W takich ariach jak *Questa o quella* z pierwszego aktu czy słynna *La donna è mobile* jest to jeszcze do przyjęcia, gdyż tego typu dźwięk oddaje charakter pewnego siebie, rozpustnego, uwielbiającego przyjęcia i orgie księcia. Niestety w duecie miłosnym z Gildą czy wielkiej scenie z drugiego aktu – *Ella mi fù rapita*, kiedy księżę przedstawia bardziej ludzką twarz, głos tego tenora jest zbyt jaskrawy a dynamika forte nie oddaje emocji zaklętych w muzyce Verdiego. Każda próba mezzo di voce kończy się chwiejnym tonem o za niskiej intonacji.

W partię tytułowego Rigoletta wcielił się brytyjski baryton Simon Keenlyside i był to jego debiut w tej roli. Jest to śpiewak znanymi publiczności na całym świecie. Jest to doświadczony i bardzo inteligentny muzyk, również wspaniały aktor. McVicar wymaga

od tego wysportowanego mężczyzny poruszania się o dwu łaskach w bardzo charakterystycznej przygarbionej pozycji. Głos Keenlyside'a piękny, choć nie za duży, w większości radził sobie z jedną najważniejszych partii barytonowych. W arii *Cortigiani in vizza dannata*, zaśpiewanej zarliwie, niestety śpiewak został przykry przez orkiestrę ROH prowadzoną przez Maurizia Benniniego. Reasumując, był to bardzo dobry debiut w tej partii. Wierzę, że Keenlyside rozwinie jeszcze bardziej skrzydła i dołączy



G. Verdi – Rigoletto
Aleksandra Kurzak i Simon Keenlyside
fot. © ROH/Catherine Ashmore

do panteonu znakomitych wykonawców tej partii, takich jak Bstianini czy Bruson.

Aleksandrę Kurzak w partii Gildy miałem okazję usłyszeć już po raz drugi. Pierwszy raz w Operze Wrocławskiej, gdzie partię Rigoletta śpiewał znakomity polski baryton Andrzej Dobber. Występowi w ROH sprzyja to, że głos Kurzak dojrzał i, jak sama podkreśla, teraz może śpiewać spokojnie i bez obaw w akcie trzecim opery, a głos bez problemu niesie się ponad gęstą warstwą orkiestry. Sopranistka podczas przedstawienia zaprezentowała śpiew najwyższej próby – piękna, okrągła barwa głosu, wyrównanego w całej skali, doskonałość techniczna, wspaniałe tryle w arii *Caro nome* z I aktu – to nie jedyne walory. Nadrzedną wartością jej śpiewu jest komunikacja z publicznością oraz tworzenie dialogu z partarami scenicznymi. Od naiwnej, zakochanej dziewczyny w akcie I, po cierpiącą córkę, która szuka wsparcia ojca, Kurzak w sposób niezwykle sugestywny pokazała przemianę Gildy z dziewczyny w dojrzałą kobietę.

Przedstawienie *Rigoletto* w ROH jest warte obejrzenia. Warto tam pójść dla samej Kurzak – dla wzruszeń, dla podziwu techniki polskiej sopranistki, ale także dla uczucia dumy, że Aleksandra Kurzak jest „nasza”.

Damian Ganclarski



Andrea Bocelli
fot. Luca Rossetti/DG

Andrea Bocelli o sobie i operze:

Opera jest rajem dla muzyki. Nie można oprzeć się jej przypliwom. Rodzice opowiadają, że na muzykę byłem wyczulony... już w pieluchach. Wystarczyło, żebym usłyszał śpiew i nagle przestawałem płakać, i słuchałem jak zahipnotyzowany.

Sztuka wokalna wzbudziła we mnie bardzo wczesnie tak wielką pasję, że będąc jeszcze dzieckiem potrafiłem rozróżnić słynnych wtedy wykonawców, od Beniamino Gigli do Mario del Monaco, i od Enrico Caruso do Aureliano Pertile. Urzeczony cudem, jakim jest głos ludzki, zacząłem przyswajać sobie niektóre arie, interesując się coraz bardziej jako nastolatek ich kontekstem, odkrywając tym samym arcydzieła teatru muzycznego i ich magię.

Spotkanie z tenorem Franciem Corellim, artystą o wyjątkowym głosie, było dla mnie czymś wyjątkowym i odcisnęło piętno na moim życiu na zawsze. Pamiętam ciągle to nieokreślone uczucie, które mną zawład-

nęło gdy po raz pierwszy słuchałem małej płyty gramofonowej zawierającej dwa fragmenty z opery *Andrea Chénier: Un di all'azzurro spazio* na stronie A i *Come un bel di maggio* na stronie B.

Na początku lat 1990. zdecydowałem się, by poznać tego artystę; dowiedziałem się, że będzie we Włoszech w ramach masterclass, i by mnie przyjęto, posłużyłem się fałszywymi świadectwami. W taki oto sposób zostałem jego uczniem. To szczęśliwe spotkanie wyznaczyło początek pięknej historii wzajemnej przyjaźni i wzajemnego szacunku.

Uptynęło dużo czasu: w ciągu ponad dwudziestu lat kariery miałem przyjemność wnieść swój skromny wkład do wielkiego repertuaru i do celebrowania piękna różnych ról różnego repertuaru.

Na scenie, w studiach nagraniowych, podchodziłem do wykonywanych i nagrywanych dzieł z pełną pokorą, z niezmienną miłością i poważaniem dla kompozytorów i

wielkich wykonawców z przeszłości, którzy nadali tym utworom życie i brzmienie.

Z dumą przypominam sobie nazwy cudownych orkiestr, nazwiska kolegów i koleżanek z którymi tchnąłem życie w tyle muzycznych cudów. Pamiętam także znamienite sale, w których rozbrzmiewały wykonywane utwory. Powierzam przychylnemu przyjęciu słuchaczy utwory, będące rozległą paletą mojej wrażliwości i wielu lat, podczas których oddałem się sztuce lirycznej, która narodziła się we Włoszech, ale stała się światowym dziedzictwem zdolnym do wywoływania uczuć tak głębokich, że pozostają na zawsze wryte w naszych sercach jako zasadniczy element rozwoju duchowego nas wszystkich.

Andrea Bocelli

© Decca 2014 • tłum. Małgorzata Kaczmarek

Andrea Bocelli: lirica o leggero?

Jacek Chodorowski

Odpowiedź na tak postawione w tytule pytanie (Opera czy muzyka rozrywkowa?) znajdzie się oczywiście przy końcu tego szkicu. Warto więc prześledzić dotychczasową karierę artysty, który mówi o sobie: „mój sukces to mieszanka szczęścia, pracy, poświęcenia, uczciwości i wiary” (Viva 5/2.03.1998r.).

Niewątpliwy talent wokalny niewidomego włoskiego artysty piosenkarza, Andrea Bocelliego, dysponującego rzeczywście fantastycznym głosem tenorowym, „odkryty” został w 1992 r. przez jego rodaka, wybitnego i popularnego piosenkarza Zuccherò (nie bez „współdziału” samego Luciana Pavarottiego). Z miejsca też zainteresowały się śpiewakiem wytwórnie płytowe. Gdy cztery lata później jego już wysoką pozycję w świecie wokalnym ugruntowała interpretacja kultowej teraz piosenki *Time to Say Goodbay (Czas powiedzieć do widzenia)*, miał za sobą debiutancką płytę *Bocelli* (6-milionowy nakład, trzykrotnie uhonorowana nagrodami płytowymi). Bocelli śpiewa i nagrywa „wszystko”: muzyka rozrywkowa (nastrojowe piosenki, słynne przeboje, muzyka pop), klasyka (oper, arie operowe, pieśni sakralne). Taki też jest jego repertuar koncertowy i sceniczny choć wciąż wzbudza tym kontrowersje krytyków. Ale publiczność go uwielbia, jego występy cieszą się ogromnym powodzeniem, witany jest i żegnany owacjami. Być może widoczne kalektwo artysty, dyskretnie ujawniane na scenie czy estradzie, pogłębia tę sympatię i, być może, wyzwała pewne współczucie. Jego płyty wydawane i sprzedawane są w milionach egzemplarzy i mają wciąż oszałamiające powodzenie.

Andrea Bocelli urodził się w 1958 r. w La Sterza, małej wiosce koło Lajatico (Włochy, Toskania), w rejonie rolniczym słynnym z uprawy winogron i produkcji wina Chianti. Rodzice jego to właściciele firmy handlującej maszynami rolniczymi. Andrea urodził się z rzadko spotykaną, wrodzoną odmianą praktycznie nieuleczalnej choroby oczu, jaskrą. Zainteresowania muzyczne ujawnił już właściwie we wczesnym dzieciństwie. Z pasją wręcz słuchał nagrań muzyki poważnej, szczególnie operowej. Był pod wrażeniem zwłaszcza głosu Maria Lanzy (fenomenalny tenor amerykański pochodzenia włoskiego, 1921–1959). „Byłem

pod wrażeniem tego naprawdę wielkiego głosu...nagle odkryłem, że jest to sposób, w jakim chciałbym wyrażać siebie” – wspomina. Mając 12 lat stracił wzrok całkowicie (silne uderzenie piłką w głowę i krwotok w mózgu). „Wypadek przyspieszył coś, co i tak było nieuniknione” – stwierdził filozoficznie i... wygrał lokalny konkurs wokalny w Viareggio (za wspaniałą interpretację pieśni *O sole mio*). Jego talent muzyczny bardzo starannie pielęgnowali rodzice. Mając 6 lat rozpoczął naukę gry na fortepianie, później uczył się gry na flecie i saksofonie. Studia wokalne (prywatne, ale za to u samego mistrza Franco Corellego) podjął dopiero po ukończeniu prestiżowego Wydziału Prawa na Uniwersytecie w Pizie. Przez rok pracował jako adwokat, wieczorami grał na fortepianie i „podśpiewywał”, w klubach i barach. Wtedy to usłyszał go legendarny Zuccherò i zaprosił na tournée koncertowe. W roku 1994 został laureatem głównej nagrody na Festiwalu w San Remo. W tym samym roku w Operze w Mantui zadebiutował w *Makbecie* Verdiego (w partii Macduffa). Cztery lata później wystąpił po raz pierwszy w *Cyganerii* Pucciniego. Partia Rudolfa była marzeniem artysty, pozwoliła mu też przezwyciężyć własny strach i podjęcie nowych, wyższych wyzwań. O porzuceniu kariery prawniczej zadecydowało jednak zwycięstwo w San Remo, które wprowadziło go w ścisły krąg włoskiej muzyki pop i zdecydowało o poświęceniu się już tylko w muzyce. Andrea Bocelli zaczął występować z Celine Dion, Sarah Brightman, Michaeliem Jacksonem, Cecilią Bartoli, Josémm Carrerasem i Placidem Domingiem. Ale największe znaczenie w jego karierze miała przyjaźń i wspólne występy z Lucianem Pavarottim. Słynny tenor rozpoznał w początkującym artyście wielki talent. Autorka biografii śpiewaka pisze: „bezpośrednio po zwycięstwie w San Remo, późną nocą zadzwonił do Andrea Luciano Pavarotti. Kiedy minął pierwszy szok [Andrea] zrozumiał, że maestro Pavarotti proponuje mu wspólny występ wśród plejady gwiazd na następnym koncercie *Pavarotti i Przyjaciele* w Modenie. Bocelli zaśpiewał wtedy pieśń Leoncavalla *Mattinata* i duet z Pavarottim *Notte e piscatore Morante*”. Biografka śpiewaka pisze dalej: „Andrea spędził z Pavarottim cały tydzień

przed koncertem. Dzięki temu mieli doskonałą okazję, by nawiązać bliską, gorącą przyjaźń opartą na wspólnym zamiłowaniu do muzyki i koni. Andrea Bocelli odnalazł w Pavarottim nowe źródło sił, które wspierają go i dodają odwagi w pracy nad doskonaleniem głosu”. Wracając do koncertowego i scenicznego repertuaru artysty, trzeba jednak stwierdzić, że z jednakowym powodzeniem śpiewa on zarówno w spektaklach operowych jak i na koncertach muzyki pop. Zwykle w pierwszej części koncertu prezentuje zestaw arii, a w drugiej piosenki. Być może czyni to tendencyjnie: muzyka popularna jest doskonałym sposobem na zainteresowanie słuchaczy również piękną muzyką operową. A poza tym jest przecież Włochem, a więc rzecz to naturalna, włoscy tenorzy tak chętnie wykonują popularne piosenki. Pytanie postawione w tytule tego szkicu „lirica o leggera” (opera czy lekka muzyka) w jego przypadku nie musi stanowić dylematu.

Polscy melomani mogli ze sztuką wokalną Bocelliego obcować bezpośrednio: w Łodzi (1999), Warszawie (2009), ponownie w Łodzi (2012) i w Krakowie (2014). Na żadnym z tych koncertów nie było problemów z frekwencją, choć były organizowane dla kilkutyśięcnej jednorazowo publiczności i ceny biletów były wysokie. Oczywiście nie jest tajemnicą, że ta oszałamiająca kariera i popularność artysty byłaby zapewne wolniejsza i mniejsza, gdyby za nią nie stał potężny przemysł fonograficzny z perfekcyjną kampanią promującą kolejne albumy. Andrea Bocelli, jak sam mówi nie lubi częstych występów, scena go na ogół onieśmiela. „Słynny tenor nie ma manier wielkiego gwiazdora. Sprawia wrażenie człowieka skromnego, który niechętnie opowiada o sobie” (J. Marczyński, Rzeczpospolita, 211/9.09.1999r.). „Nadal pozostaje sobą – sympatycznym i skromnym człowiekiem. Mieszka w Toskanii, gdzie hoduje konie. Do domu wraca zawsze z wielką radością. Z utęsknieniem czeka tam na niego kochająca rodzina: żona Enrica i dwóch synów Amos i Matteo” (B. Prasalek, Halo 31/1999 r.).

Wszystkie cytaty pozbawione adnotacji o źródle pochodzą z książki Antonii Felix *Andrea Bocelli. Biografia tenora* wyd. In Rock, Poznań 2000.

Włochy – tam się wszystko zaczęło

z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem, o początkach kariery i nowej autorskiej płycie rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W bogatym katalogu pańskiej twórczości Włochy zajmują szczególne miejsce. Dlaczego akurat w Italii szukał pan inspiracji dla swojej twórczości?

Włochy to kolebka europejskiej kultury chrześcijańskiej. Są one źródłem narodzin i rozwoju europejskiej poezji, literatury, malarstwa, muzyki. Italia to muzeum architektury włoskich miast, bogactwo krajobrazowe, natchnienie dla artystów. Kto nie chciałby zwiedzać Włoch, ubogacać się jej rodzimym pięknem? Przebywając kilkakrotnie w Italii miałem okazję podziwiać sakralne arcydzieła architektoniczne, jak również piękno krajobrazów górskich, ozdobionych „strażnikami historii” tej ziemi – ruinami zamków średniowiecznych, czy dawnymi, monumentalnymi klasztorami. Zachwycały również swoją zieloną urodą rosnące na zboczach górskich gaje oliwne i cytrusowe. A w Palermo, stolicy Sycylii, miałem satysfakcję prawykonania własnych kompozycji. Palermo to wielkiego znaczenia miasto. W nim krzyżują się wpływy kultury Zachodu i Wschodu, kultury europejskiej i arabskiej. Miejsce pełne fascynacji intelektualnych

i wzruszeń emocjonalnych. Wszystkie doznania estetyczno-wzrokowe, którymi obdarzyła mnie Italia, wzbogaciły moją świadomość ogólną. Natomiast dramatyzm tragedii, którą przeżyli mieszkańcy miasta L'Aquila, nawiedzonego trzęsieniem ziemi, poruszyła dogłębnie moją wyobraźnię twórczą. Zainspirowała mnie bezpośrednio do skomponowania oratorium pt. *Omaggio a L'Aquila*.

Włoskie inspiracje w pana twórczości to zarówno muzyka o tematyce świeckiej, a także i religijnej...

Obok kompozycji *Omaggio a L'Aquila* skomponowałem jeszcze kilka innych utworów o tematyce włoskiej do religijnych tekstów literackich włoskich i polskich. *Pacem in terris* na głos i fortepian preparowany skomponowałem w 1964 r. jako wyraz muzyczny ogłoszonej przez papieża Jana XXIII encykliki pod tym tytułem, dotyczącej aspektu współżycia ludzi w pokoju. Oratorium, *św. Franciszek z Asyżu* (1974) na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, napisałem na 750-lecie śmierci świętego na zamówienie

oo. Franciszkanów w Krakowie. Tekst polski Marka Skwarnickiego, poety krakowskiego, jest poetycką parafrazą treści wybranych obrazów Giotto z cyklu – życie świętego – zdobiących kościół San Francesco w Asyżu. Oratorium, *Medytacje nad Księżą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej* na mezzosopran, baryton i fortepian kolorystyczny (2006), skomponowałem do II części *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II. Tekst oratorium jest rozważaniem nt. teologicznych tematów malarstwa Michała Anioła zdobiącego kaplicę Sykstyńską w Bazylice Watykańskiej.

Miastem dla pana szczególnym jest Palermo na Sycylii. Dlaczego?

Palermo przyniosło mi sukces światowy! Był 1964 r. Intensywnie wtedy komponowałem utwory na fortepian preparowany. Fortepian „totalny” stał się dla mnie źródłem fascynującej materii brzmieniowej o wielkich walorach kolorystyczno-wyrazowych. Pierwszy utwór napisany w tej konwencji *Maraton* (1963) był wykonany przez Pantomimę Wrocławską Henryka Tomaszewskiego na całym świecie. *Lirica di timbri* (1963)

popularyzowali w kraju i zagranicą Zygmunt Krauze, Regina Smendzianka. Komponuję następnie *Pacem in terris* (1964) na głos (wokaliza) i fortepian preparowany, zrealizowany przez dwóch wykonawców. Głos prowadzi kantylenę ćwierćtonową o walorach sonorystycznych. Dwóch pianistów tworzy materię liryczno-dramatyczną szeroko rozbudowaną. Podejmuję śmiałą decyzję wysłania partytury do Palermo na festiwal nowej muzyki, jednego z trzech głównych centrów awangardowej muzyki w Europie obok Paryża i Darmstadt. Kompozycja zostaje przyjęta i jestem zaproszony jako wykonawca.

Do Palermo jako pierwszy z polskich kompozytorów udaje się na wykonanie swojego utworu. Prawykonanie odbywa się 2 lutego 1965 r. na festiwalu „5. Settimama Internazionale Nuova Musica di Palermo”. Wykonawcami są: Cathy Berberian Berio – sopran, Max Neuhaus – perkusista z USA i Juliusz Łuciuk – fortepian preparowany. Jest sukces wykonania. Muzykolog włoski Emilio Carapezza, pisze w recenzji muzycznej o *Pacem in terris* jako „klejnocie muzycznym”. A partytura zostaje opublikowana w lokalnym, awangardowym, literackim wydawnictwie jako szczególny utwór festiwalu. W roku 1968 ponownie jestem zaproszony na festiwal do Palermo. Dokonuję prawykonania estradowego nowo napisanego utworu na fortepian preparowany pt. *Passacaglia* (1968) w dniu 28 grudnia 1968 r. na „6. Settimama Internazionale Nuova Musica di Palermo”. Ponowny sukces kompozytorski i wykonawczy!

Palermo okazało się dla mnie jako kompozytora szczęśliwe. Wypromowało moje utwory na fortepian preparowany, prezentowane na festiwalu w Palermo, na estrady świata: Europy, Ameryki i Azji. Wykonują je polscy i zagraniczni pianiści. Kompozycje te wydało Acte Préalable na płycie pt. *Sonorous Piano Visions (Fortepianowe wizje sonorystyczne)*. Jan A. Jarnicki, właściciel wydawnictwa Acte Préalable, to gorliwy propagator polskiej muzyki dawnej i współczesnej. Promuje z pasją polską kulturę muzyczną.

Wiosną tego roku pojawiła się pana kolejna – 6 już płyta – w katalogu Acte Préalable. Są na niej dwa dzieła: *Omaggio a L'Aquila* oraz *Spełnienie*. Co to za dzieła?

Omaggio a L'Aquila to utwór wokalnie-instrumentalny na sopran, baryton i decet smyczkowy. Jest on „pokłosiem” artystycznym mojego pobytu we Włoszech w mieście Pescara w październiku 2012 r. Zostałem zaproszony tam przez dyrygenta Pasquale Veleno na moje koncerty kompozytorskie w wykonaniu włoskiego chóru Coro Della Virgola pod jego dyktando. Kontakty artystyczne zainicjował Jerzy Stankiewicz prezes Krakowskiego Koła ZKP. Również uczestnik tej podróży kompozytorskiej do Italii. *Omaggio a L'Aquila* (2013) skomponowałem do tekstu polsko-włosko-łacińskiego i ma charakter małego oratorium. Prawykonanie miało miejsce 22 maja 2013 r. na 25. Jubileuszowym Festiwalu Kompozytorów Krakowskich. Partie solowe wykonali: Bożena Harasimowicz – sopran, Dariusz Siedlik – baryton, Pasquale Veleno – dyrygent. Partie instrumentalne wykonał Decet Smyczkowy Rodziny Łuciuków.

Spełnienie to utwór kameralny napisany w 2012 r. na trio smyczkowe: skrzypce, wiolonczelę i kontrabas pięciostunowy. Składa się z czterech części: 1. retrospekcji sentymentalnej na skrzypce solo, 2. retrospekcji lirycznej na wiolonczelę solo, 3. retrospekcji dramatycznej na kontrabas solo, 4. retrospekcji świetlistej na trio smyczkowe, które jest jak gdyby podsumowaniem materiałowo-estetycznym trzech pierwszych, indywidualnych retrospekcji. Ostatnia część ma charakter wzniosłej, ekstatycznej modlitwy.

Wykonawcy – to członkowie rodziny kompozytora. Prawykonanie odbyło się 27 maja 2012 r. na 24. Festiwalu Kompozytorów Krakowskich.



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

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



Juliusz Łuciuk
Omaggio a L'Aquila
Spełnienie



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

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

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

Dlaczego miasto L'Aquila tak mocno wpłynęło na pana, że stało się inspiracją dla nowego utworu?

Kiedy przebywaliśmy we Włoszech w mieście Pescara na zaproszenie dyrygenta Pasquale Veleno i chóru Coro Della Virgola, włoscy gospodarze zaproponowali nam wycieczkę do miasta L'Aquila. W czasie zwiedzania tego miasta zobaczyliśmy dzielnicę, która uległa katastroficznemu trzęsieniu ziemi. Widok był przerażający. Domy uliczne stały, wokół porządek, gruzu uprzątnięte, ale wygląd ich był podobny do budynków martwych upiorów. Były one powiązane ze sobą stalowymi linami, okna puste, podparte wewnątrz drewnianymi ramami, drzwi jeżeli istniały były zamknięte, a na nich wiszące kłódki zabraniające wstępu do wewnątrz. Smętny, przygnębiający widok tych popękanych, opustoszałych domów. To były już tylko martwe mieszkania pozbawione ludzkiego życia, ludzkiego ducha. Byliśmy również w katedrze, w której wnętrzu znajdował się szklany sarkofag papieża świętego Celestyna V. Sarkofag był nietknięty, ale nad nim „wisiało” niebo, bo kopuła uległa zniszczeniu. Z miasta wyjeżdżałem boleśnie wstrząśnięty nieszczęściem ludzkim miasta L'Aquila. Utkwiło mi ono na długo w mojej świadomości. Po przyjeździe do kraju odczułem potrzebę dania wyrazu muzycznego tej tragedii. Powstała kompozycja pt. *Omaggio a L'Aquila*.

W tym utworze oprócz muzyki posłużył się pan swoim tekstem, osobistą modlitwą. Nie często się zdarza, aby kompozytorzy, aż tak mocno otwierali swoje wnętrza przed światem...

W ostatnich latach, gdy przebywam poza Krakowem, a świadomość muzyczna „odpoczywa” są chwile, że odczuwam potrzebę estetycznego „układu” słów. Gdy pojawi się niekiedy, niespodziewanie, myśl szczególna, napełniona energią emocjonalną, staram się zrozumieć i rozwiązać ją w jakiś sensowny układ. Chyba to podobne działanie jak w początkowym procesie komponowania. Może wpływa to z potrzeby ciągłej pracy świadomości twórczej...

Tak powstały „liryki uesteckie”, trzy wiersze o tematyce nadmorskich zjawisk oraz inne próby poetyckie w czasie letniego wypoczynku, gdy myślenie muzyczne jest chwilowo przytłumione mnogością wrażeń i przeżyć piękną krajobrazowego.

Przy komponowaniu *Omaggio a L'Aquila* brakowało mi tekstu, do dwóch części. Byłem wypełniony emocją dramatycznych przeżyć tych ludzi nieszczęśliwych i z myślą o nich ułożyłem słowa modlitwy o miłosierdzie Boże. I umuzycznilem ją.

Za stronę wykonawczą odpowiadają: znana z pana płyt śpiewaczka Bożena

Harasimowicz i bas-baryton Dariusz Siedlik oraz decet rodziny Łuciuków. Nad całością czuwał Włoch Pasquale Veleno. To bardzo przyjacielsko-rodzinna produkcja płytowa...

Z panią Bożeną Harasimowicz o pięknym sopranie współpracuję od wielu lat. Wykonywała kilkakrotnie recitale moich pieśni solowych. Kreowała solowe partie w oratoriach: *Święty Franciszek z Asyżu* oraz w *Gesang am Brunnen* wystawionych w Polsce i w Niemczech. W czerwcu br. prezentowała recital pieśni solowych (prawykonania) o różnej proveniencji estetycznej z różnych lat mojej twórczości, czasami bardzo odległych, bo młodzieńczych. Miło wspominam naszą współpracę.

Dariusz Siedlik to bas-baryton o ciekawej, szlachetnej barwie, dużych możliwościach technicznych, interpretacyjnych i szerokiej skali głosowej. Realizował partię barytonową w oratorium *Sanctus Adalbertus Flos Purpureus*. Dokonał prawykonań w oratoriach o tytułach: *Strumień Boży* oraz *Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej* skomponowanych przez Tryptyku Rzymskiego Jana Pawła II. Stwarzał interpretacje wzruszające słuchaczy. Dysponując szeroką skalą głosową, ciekawie interpretował moje solowe pieśni pisane na głos sopranowy. Brał również udział w prawykonaniu oratorium *Omaggio a L'Aquila*. Mieszka i pracuje w Niemczech, ale zawsze przyjeżdża chętnie do Polski, wzięc udział w prawykonaniach moich utworów.

Z dyrygentem włoskim Pasquale Veleno współpracuję od niedawna. Dyrygował moimi koncertami kompozytorskimi w Krakowie i we Włoszech w 2012 r. Na 25. Jubileuszowym Festiwalu Kompozytorów Krakowskich w 2013 r. dyrygował prawykonaniem *Omaggio a L'Aquila*. To interesujący dyrygent. Interpretuje moje utwory z wielkim zrozumieniem i dużą dozą emocji.

Czteropokoleniowa tradycja muzyczna rodziny Łuciuków to wyraz umiłowania piękna i silnej woli w dążeniu do spełnienia się w wielkiej sztuce.

Nad czym pan obecnie pracuje? Jakie nowe płyty są w planach?

W ostatnich miesiącach komponowałem utwory instrumentalne i chórne na koncert realizowany przez pedagogów i uczniów szkoły muzycznej I stopnia w Mikłuszowicach w powiecie bocheńskim. A to z okazji nadania tej szkole mojego imienia. To innowacja i śmiała decyzja organizatorów! Dla mnie niespodziewana radość, zaszczyt i zobowiązanie!

Pomimo, że nie uczyłem, nie prowadziłem działalności pedagogicznej, to w latach 1960., latach nowej awangardy kompozytorskiej, z własnej, wewnętrznej potrzeby,

skomponowałem kilka cykli utworów fortepianowych z przeznaczeniem dla szkół muzycznych I i II stopnia. W utworach tych wzbogaciłem dotychczasową klasyczną metodę komponowania poprzez wprowadzenie pewnych nowatorskich prawideł tworzenia, ale przystępnych dla umysłów dzieci i młodzieży. Utwory te stały się impulsem dla powstającej wtedy obfitości polskiej literatury pedagogicznej. Utwory skomponowane na koncert szkolny w Mikłuszowicach kontynuują tendencję stylistyczną mojej dotychczasowej twórczości pedagogicznej.

Aktualnie przygotowuję materiał muzyczny do wydania nowej płyty o tytule *W intymnym nastroju*. Jest to nagranie z recitalu wokalnego Bożeny Harasimowicz – sopran i Krystyny Pyszkowskiej – fortepian, który miał miejsce 12 czerwca 2014 r. na 26. Międzynarodowym Festiwalu Kompozytorów Krakowskich. Był to koncert o charakterze retrospekcyjnym. Wykonane zostały z różnych lat działalności kompozytorskiej pieśni, które do tej pory nie miały swoich prawykonawców. Pierwszą grupę stanowią utwory z pierwszych lat mojej twórczości, z lat 1950. Cechą ich charakterystyczną jest dążenie do syntezy artystycznej elementów muzyki poważnej, amerykańskiego jazzu i muzyki popularnej. Kompozycje te zaliczam do tzw. mojego III nurtu twórczości. Są to: *3 Impresje rytmiczne na fortepian*, wydane przez PWM w Krakowie; *W intymnym nastroju* – wokaliza, abstrakcyjna melodyka na tle wyrafinowanych brzmień kolorystycznych fortepianu; *3 pieśni młodzieżowe* do tekstu Elżbiety Zechenter-Splawińskiej; *Rozmowa z księżyccem, Dzień bez Ciebie, Kupię sobie jeża*. Drugą grupę utworów stanowią kompozycje z lat późniejszych: *2 pieśni okolicznościowe: The Children's Tabernacl – Świątynia dzieci* (1993). Tekst – Sinai Leichter, *Kołysanka sonorystyczna. Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* (1970), tekst – Konstanty Ildefons Gałczyński. Wersja kameralna pieśni z filmu *Pom. Pory życia* (1982) – tekst Anna Kamieńska. Program koncertu kończą *4 pieśni do tekstów dziecięcych: Krzaczek róży, Ćma, Drobną kaszka* (1990) – tekst Anna Świrszczńska i *Pożegnanie elementarza* (1988) – tekst H. R.

Recital Prawykonawców Pieśni był szczególnym koncertem. Program stanowiły kompozycje kameralne dawno powstałe, które nie miały prawykonawców w swoim czasie. Przyczyny były różne. Przeleżały ogrom czasu w szufladzie. Postanowiłem kompozycje te prawykonać obecnie, by świadczyły, że były wyrazem, może małych, ale ambitnych założeń kompozytorskich!

Dziękuję za ciekawą rozmowę. 12

Kraków, 8 września 2014 r.

Ewa Iżykowska

Adam Czopek

Choć widziałem i słyszałem tę śpiewaczkę wielokrotnie to jednak w mojej pamięci pozostała wspaniała Violetta w *Traviacie* Verdiego. Obejrzałem jej kreację w 1983 r. na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu i pamiętam, że największe wrażenie zrobił na mnie wtedy III akt i scena śmierci głównej bohaterki, bardzo naturalna i prawdziwa w jej wykonaniu. „Ewa Iżykowska podbiła publiczność pięknym lirycznym sopranem o kapitalnych możliwościach modulacyjnych. A że jest urodziwa i posiada rzadką u śpiewaków umiejętność scenicznego bycia jej Violetta mogła wzruszać nie tylko współpartnerów operowych.” – napisał po tej premierze Ryszard Danecki. Śledząc losy kariery Ewy Iżykowskiej należy odnotować fakt jej spokojnego rozwoju i konsekwencji w dążeniu do stałego doskonalenia warsztatu wokalnego i artystycznego rozwoju. Krytycy zgodnie pokreślają nie tylko jej piękny śpiew, ale również aktorski talent i temperament. Początki związane były z rolami w operach Mozarta, *Fiordiligi* w *Cosi fan tutte*, *Blondy* – w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta oraz lirycznymi partiami *Mimi* w *Cyganerii* oraz *Liu* w *Turandot* Pucciniego, *Micaëli* w *Carmen Bizeta*, *Tatiany* w *Eugeniuszu Onieginie*. Nie unikała też w tym czasie ról operetkowych. Bywała wdzięczną *Lizą* w *Krainie uśmiechu* Lehara, zalotną *Arseną* i liryczną *Saffi* w *Baronie cygańskim* Straussa. Oklaskiwano ją też jako *Rozalindę* w *Zemście nietoperza* Straussa oraz *Hannę Gławari* w *Wesołej wdówie* Lehara i *Wenus* w *Orfeuszu w piekle* Offenbacha. Dużo satysfakcji przyniosła jej rola *Hudel* w poznańskiej inscenizacji musicalu *Skrzypki na dachu*. Konsekwentnie rozbudowywany z roku na rok repertuar doprowadził ją do partii *Salome*, jednej z najtrudniejszych partii dramatycznych w operowej literaturze. Pierwszy raz zmierzyła się z tą partią na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie 9 stycznia 1993 r. „... Dziś to znakomita śpiewaczka! *Salome* – kreacja wokalna i aktorska; dziewczęca *Salome*, przedzierzgnęła się w oszalałą miłością kobietę, w perwersyjnym monologu z głową św. Jana wstrząsa i głęboko wzrusza.” – napisał po tej premierze Wojciech Dzieduszycki. Drugi raz była *Salome* w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1998 r.

Jest olsztynianką i w tym mieście rozpoczęła muzyczną edukację. Kontynuowała ją



Ewa Iżykowska

w Kaliszu, w Szkole Muzycznej II stopnia, gdzie uczyła się śpiewu u Lidii Małachowicz oraz gry na fortepianie. W 1980 r. ukończyła Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie, w klasie prof. Kazimierzy Goławskiej oraz Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Dyplom aktorski otrzymała grając rolę *Tytanii* w Teatrze w Słupsku w przedstawieniu *Sen nocy letniej* Szekspira, w reżyserii Marka Grześnińskiego. Jako śpiewaczka debiutowała 27 października 1979 r. partią *Fiordiligi* w *Cosi fan tutte* Mozarta w Teatrze Muzycznym w Słupsku pod dyr. Grzegorza Nowaka, w reżyserii Ryszarda Peryta. Tę samą partię śpiewała od sierpnia 1980 r. w Turynie w Teatro Stabile. Wcześniej, luty 1979 r., zaśpiewała partię *Pani Nachtigal* w studenckim przedstawieniu *Dyrektora teatru* Mozarta. Będąc solistką Teatru Wielkiego w Poznaniu szlifowała wokalną formę pod kierunkiem prof. Ewy Wdowickiej. W latach 1978–1979 brała udział w letnich kursach w Accademia Chigiana w Sienie, pod kierunkiem Giorgia Favaretta, oraz Ettore Campogalliano. Następnie studiowała w rzymskiej Accademia di Santa Cecilia oraz studiu operowym mediolańskiej La Scali pod kierunkiem Guletty Simionato, Eduarda Mullera, oraz Antonia Toniniego. Efektem studiów w Mediolanie było zaproszenie, które otrzymała z La Scali, na

scenie której wystąpiła 3 marca 1981 r. jako tytułowa *Rita* w operze *Donizettiego*. W tym samym roku wzięła udział w letnim *staggione* w Alessandrii, gdzie podziwiano ją jako *Fiordiligi* w *Cosi fan tutte*. Możliwość występów w tym mieście zapewniła jej główna nagroda zdobyta na Konkursie Mozartowskim. Była również stypendystką rządu niemieckiego, co umożliwiło jej udział w kursach mistrzowskich u Birgit Nilsson.

Od 1982 r. związała się z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie opracowała podstawy repertuaru odnosząc sukcesy jako *Mimi*, *Musetta*, *Violetta*, *Rozalinda*, *Liu*, *Blonda*. W marcu 1984 r. wzięła udział w prapremierze opery *Ślepcy* Jana Astriaba. Rok wcześniej (12 czerwca 1983 r.) wystąpiła w polskiej premierze opery *Ognisty anioł* Prokofiewa. Władze Poznania w uznaniu jej pracy i artyzmu uhonorowały ją nagrodą miasta Poznania dla Młodych Twórców Sztuki. Jednak po trzech sezonach przyjmuje propozycję wiedeńskiej Kammeorper, gdzie w marcu 1986 r. zadebiutowała jako *Hrabina* w *Weselu Figara* Mozarta. 9 czerwca tego roku podbija Wiedeń rolą *Neddy* w premierze *Pajaców* Leoncavallo, w reżyserii Georga Tabori. Przedstawienie zostało uznane przez krytykę wiedeńską za przedstawienie roku 1986 i utrzymało się na afiszu przez trzydzieści wieczorów. Dokonano też jego



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

JULIUSZ ŁUCIUK

EDYCJA JUBILEUSZOWA



płyty kupisz w dobrej cenie na merlin.pl

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

nagrania telewizyjnego. Krytycy pisali po tej premierze o pięknym głosie, znakomitym jego prowadzeniu i dojrzałym aktorstwie jego wiedeńskiej Kammeroper to Dorlisca w *Torvaldo e Dorlisca* Rossiniego oraz Violetta w *Traviacie* Verdiego (maj, czerwiec 1987 r.). Tę ostatnią partię śpiewała w 1985 r. w Hanowerze. Wiedeński kontrakt zawdzięcza udziałowi w prestiżowym międzynarodowym konkursie wokalnym Belvedere w Wiedniu. Została tam zauważona przez Joana Holendera, późniejszego dyrektora Opery Wiedeńskiej, który w 1985 r. zaproponował młodej śpiewaczce współpracę obejmującą sceny niemieckie, austriackie i szwajcarskie.

W latach 1987–1991 była solistką Opery w Luzernie w Szwajcarii. Na deskach tego teatru odnosiła sukcesy jako Hrabina w *Weselu Figara* Mozarta, *Poppea* w *Koronacji Poppei* Monteverdiego (z tenorem Ramonem Vargasem w partii Nerona), Adriany w operze *Adriana Lecouvreur* F. Cilei, pod dyktando M. Viottiego, *Tatiana* w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Blanche* w *Dialogach Karmelitanek* Poulenca, *Saffi* w *Baronie Cygańskim* J. Straussa oraz *Hanny Gławari* w *Wesołej wdówce* Lehara. W tym okresie występuje też w Deutsche Oper w Berlinie, gdzie śpiewa *Neddę* w *Pajacach*. Pozostając przy zagranicznych wояażach naszej bohaterki wypada wspomnieć o jej kreacji Tosci w *Mariborze* (1991) oraz Korei Południowej (2005). Oklaskiwana była również na Filipinach (Manila, 1993), w Brazylii (Campos do Jordano, 1994), Chinach (Pekin, 2001).

Po wygaśnięciu kontraktu z Operą w Lucernie wraca do kraju i od sezonu 1991/1992 nawiązuje ponownie współpracę najpierw z Teatrem Wielkim w Poznaniu, nieco później również z Teatrem Wielkim w Warszawie oraz Operą Krakowską i Wrocławską. Ten okres kariery Ewy Łykowskiej to sukcesy wspomnianej wyżej *Salome*, *Racheli* w *Wdówce* (Poznań 2000). Ponadto występowała jako tytułowa *Fedora* w operze *Giordano* i *Ligia* w *Quo Vadis* Nowowiejskiego (Warszawa 1994), *Marszałkowa* w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa oraz *Flora* w operze *Chopin Orefice* (Warszawa 1997) oraz *Tosca* (Poznań 1996, Wrocław 1998). 30 maja 1999 r. w Teatrze Wielkim w Poznaniu wzięła udział w polskiej premierze opery *Galina* Marcela Landowskiego, w której śpiewała partię głównej bohaterki – *Galiny Wiszniewskiej*, legendarnej rosyjskiej śpiewaczki o wyjątkowo burzliwym i dramatycznym zyciorysie, żony *Mściława Roztropowicza*.

Opera nie pozostała jedyną formą jej artystycznej działalności. Z równym powodzeniem brała udział w wykonaniach wielkich dzieł oratoryjnych, by wymienić *Requiem* Verdiego, *Theodora* oraz *Izrael w Egipcie* G. F. Haendla, *VIII Symfonia Tysiąca* Mahlera, *IX Symfonia d-moll* op. 125, *Msza C-dur* op.

86 oraz *Missa solemnis* Beethovena, *XIV Symfonia* Szostakowicza, *Stabat Mater* Stefaniego. Zainteresowania Ewy Łykowskiej obejmują również kameralistykę, w ramach której w latach 2000–2002 realizowała światowe tournée z recitalami pieśni Chopina i Paderewskiego oraz program *Od baroku do jazzu*. Jako akompaniator towarzyszył jej w tej artystycznej podróży Marek Mizera. W tym czasie wystąpiła w Filadelfii, Nowym Jorku, Helsinkach, Tuusuli, Düsseldorfie, Bostonie, Paryżu, Pradze, Lyonie, Seulu, Daegu. Po recitalu w Nowym Jorku Renata Pasternak-Mazur napisała: „Ewa Łykowska to bez wątpienia artystka międzynarodowego formatu. Dysponuje świetnie ustawionym sopranem, tyleż dźwięcznym, co wdzięcznym, o krystalicznej barwie i dużych możliwościach wyrazu. Nienaganna, czysta emisja, wrażliwość i kultura muzyczna sprawiają, że słuchasz się tej artystki z wielką przyjemnością”.

Wiele czasu i uwagi poświęca polskiej muzyce współczesnej, z którą nawiązała bliski kontakt już na początku artystycznej drogi. Od 1981 r. występowała w Operze Wrocławskiej w operze *Zbigniewa Bargielskiego* *W małym dworku* (Zosia) oraz *Adela* i *Magda Wang* w *Manekinach* *Zbigniewa Rudzińskiego*. Z czasem dołożyła do swojego repertuaru partie w operach *Pendereckiego*: *Benignę* w *Czarnej masce* (Kraków, 1998) i *Małkę Joannę* w *Diablach z Loudun* (Poznań, 1998), była też pierwszą polską Ewą w *Raju utraconym* (Warszawa, 1993). Zdobylała międzynarodowe uznanie za partię sopranową w *III Symfonii Pieśni żalonych* H. M. Góreckiego oraz *Te Deum, Dies Irae, Jutrznia, Siedem bram Jerozolimy* K. Pendereckiego. *Symfonię* Góreckiego śpiewała na wielu scenach i estradach krajowych oraz *Lucernie* (1992), *Monachium* (1995), *Brazylii* (1994), *fińskim Turku* (1996). Natomiast dzieła *Pendereckiego* prezentowała m.in. w *Złotej Sali* wiedeńskiego Musikvereinu (1995) i *Atenach* (1997).

Od wielu lat godzi działalność artystyczną z pracą pedagogiczną. Rozpoczęła ją w 2000 r. w Szkole Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Warszawie. Później był Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie. Dzisiaj jest profesorem Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie. Przez 4 lata pracowała w Korei Południowej, gdzie była dyrektorem programu *Keimung F. Chopin Academy of Music* na *Keimyung University*. Prowadziła *Master Class* w USA, Włoszech, Korei Południowej, Austrii oraz Polsce. Współpracuje jako konsultant wokalny z teatrami dramatycznymi i muzycznymi, wydawnictwami płytowymi oraz filmowymi. Jest również wykładowcą w Polskiej Akademii Nauk. W maju 2012 r., na czteroletnią kadencję, została wybrana prorektorem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.®



Muzyka jest moim wsparciem

z wybitną rosyjską pianistką Julianną Awdiejewą rozmawia Łukasz Kaczmarek

Juliannę Awdiejewą doskonale w Polsce kojarzymy jako zwyciężczynię ostatniego Konkursu Chopinowskiego w roku 2010. Jej debiut fonograficzny miał miejsce w dość nietypowy sposób. Artystka w roku 2012 zarejestrowała dla NIFC oba koncerty fortepianowe Chopina grając na... fortepianie z epoki i mając za partnerów muzyków zajmujących się wykonawstwem historycznym. Płyta ta spotkała się z uznaniem międzynarodowej krytyki. Obecnie pianistka wydała swój drugi album, tym razem zarejestrowany dla wytwórni Mirare z programem solowym: dziełami Schuberta, Chopina i Prokofiewa. To również nietypowe połączenie, Awdiejewa wyjaśnia jednak swój wybór w niniejszym wywiadzie. Mówi także o sobie jako pianistce i jako człowieku, co pozwala nam lepiej poznać jej świat i ją samą. Wspomina koncerty w Polsce, snuje plany... – jest więc okazja, by ruszyć jej tropem i usłyszeć „na żywo”.

Wygrała pani ostatni Konkurs Chopinowski w roku 2010. Co dało pani to zwycięstwo? Czy jest to jakaś szansa, czy czuje się pani przez to bardziej rozpoznawalna w świecie? Co zmieniło się od tamtego czasu?

Jestem bardzo dumna i szczęśliwa z powodu tej wygranej. To był klucz, który otworzył mi wiele drzwi. Dzięki temu obecnie mam szansę współpracować z fantastycznymi muzykami, grać w różnych wspaniałych salach koncertowych całego świata, spotykać świetną publiczność i dokonywać różnych nagrań. Zawsze bardzo ważnym było dla mnie poszerzanie repertuaru i czuję się bardzo szczęśliwa odkrywając nowe dzieła, ucząc się coraz więcej o muzyce, którą wykonuję i starając się lepiej zrozumieć język kompozytorów. Współpraca z wielkimi dyrygentami i rozmowy z fantastycznymi artystami są dla mnie bardzo inspirujące i to doświadczenie ma olbrzymi wpływ na moją pracę.

Jak mogłaby pani scharakteryzować siebie jako pianistkę, jaką jest pani artystką?

Nie jest łatwym określić samego siebie. To co mogę powiedzieć, to że muzyka jest dla mnie uniwersalnym językiem, który daje nam wsparcie w każdych czasach. Przybliżanie się do kompozytorskiej wizji dzieła, wczuwanie i rozumienie muzycznego przesłania jest nigdy niekończącym się, codziennym procesem.

Czy ma pani jakieś ulubione utwory – tak do grania, jak i słuchania?

Och, to nie jest łatwe pytanie, ponieważ moje preferencje zmieniają się dość szybko...

A czy ma pani jakichś idolów wśród pianistów i muzyków, ulubione nagrania?

Niezwykle inspirującym jest uczestniczyć w koncertach wielkich artystów i słuchać różnych nagrań. Nie byłoby w porządku wskazanie w tym miejscu

ledwie kilku nazwisk. Mogę tylko powiedzieć, że uwielbiam odkrywać historyczne nagrania (między innymi) Paderewskiego Hofmanna, Jessipowej i jestem również bardzo ciekawa współczesnych nagrań wielkich mistrzów.

Współpracowała pani ze zmarłym niedawno Fransem Brüggenem. Czy mogłaby nam pani opowiedzieć coś o tym, podzielić się jakimiś wspomnieniami?

Czuję się bardzo wdzięczna, że miałam to szczęście, by wspólnie grać z Maestro Brüggenem w sierpniu 2012 r. w Warszawie podczas Festiwalu „Chopin i jego Europa” i w kwietniu 2013 r. w Tokio, jak też pracować nad nagraniem z Festiwalu. Jego twórczy duch, pragnienie, by pogłębić rozumienie muzyki, którymi zarażał innych ludzi dookoła siebie, wywarły na mnie ogromne wrażenie i bardzo często rekonstruuje w mojej duszy atmosferę, jaką stworzył podczas naszych sesji. Dla mnie jest to wielka strata, lecz

zawsze będę nosić w sercu wspomnienia z tamtych dni.

Czy jest pani artystką podatną na stres? Jak sobie pani z nim radzi?

Dla mnie ważne jest skupienie się na muzyce, również w trudnych okresach i okolicznościach, bowiem to muzyka daje mi siłę i energię. Wykonanie koncertowe jest dla mnie największą przyjemnością, ponieważ mogę dzielić się wówczas moją pasją z innymi ludźmi, komunikować z nimi. Moment żywego wykonania, którego nigdy nie da się przewidzieć ani dokładnie powtórzyć, jest czymś absolutnie unikalnym i to odróżnia muzykę od wszystkich innych sztuk.

Jaka jest pani filozofia życiowa? Co jest dla pani szczególnie ważne w życiu?

Myślę, że najważniejszą cnotą, która odzwierciedla moje spojrzenie na świat, jest uczciwość. Uczciwość wobec siebie, wobec innych ludzi i wobec muzyki.

Jakie są pani plany na przyszłość?

Jestem bardzo podekscytowana moimi projektami na najbliższy sezon. Już niedługo rozpocznę dwa azjatyckie tournée – będę występować na Tajwanie i w Japonii, zarówno z recitalami solowymi, jak i koncertami z orkiestrą. W październiku grałam we Francji ze skrzypaczką Julią Fischer. W grudniu będę grać w Filharmonii Berlińskiej wraz z Radiową Orkiestrą Symfoniczną z Berlina i Markiem Janowskim. Właśnie wydałam w Mirare moją nową solową płytę z trzema klavierstücke Schuberta, *VII Sonata fortepianową* Prokofiewa i *24 Preludiami* Chopina.

To dosyć nietypowe połączenie...

Pomysł zestawienia ze sobą dzieł tych kompozytorów narodził się, gdy dowiedziałam się nieco więcej na temat kariery pianistycznej Prokofiewa. Kiedy opuścił on Rosję w 1918 r., jego pierwszym przystankiem w podróży do USA była Japonia, gdzie dał kilka koncertów złożonych z własnych kompozycji oraz utworów Chopina. Gdy jednak przybył do USA, organizatorzy poprosili go, by wzbogacił programy recitali o dzieła klasyków i to zainspirowało go do opracowania *Walców* Schuberta. Zafascynował mnie pomysł połączenia dzieł tych trojga różnych kompozytorów i mam nadzieję, że również publiczności spodoba się to niezwykle zestawienie.

My również mamy taką nadzieję. Bardzo dziękuję za rozmowę, życzymy pani wszystkiego najlepszego!

Colin Carr po raz trzeci w Poznaniu

z prof. Colinem Carrem rozmawiają Karolina Karpińska i Blanka Bednarz

Panie profesorze, w tym roku mija pięć lat od pańskiej ostatniej wizyty w Polsce. Proszę opowiedzieć, co ważnego wydarzyło się w pańskiej karierze od tamtej chwili?

Na przestrzeni tych kilku lat miałem przyjemność występować z wieloma orkiestrami. Ogromną satysfakcję przyniosły mi recitale, w tym odbywające się co roku koncerty w Wigmore Hall w Londynie. Niezwykle istotne są dla mnie także rozmaite nagrania z tego okresu – kolejny raz zarejestrowałem suity Jana Sebastiana Bacha, nagrałem również wszystkie dzieła wiolonczelowe Ludwiga van Beethovena, a z Emerson Quartet nagrałem sekstety Piotra Czajkowskiego i Arnolda Schoenberga. Warto wspomnieć, że moje niedawne nagranie utworów Bacha zostało zarejestrowane podczas występu na żywo w Wigmore Hall. To było dla mnie wyjątkowe przeżycie.

Czym ta realizacja różni się od pana pierwszego nagrania suit Bacha?

Pierwszy zapis również został zarejestrowany na żywo w Jordan Hall w Bostonie. Najkrócej rzecz ujmując myślę, że wolę dźwięk pierwszego nagrania, a wykonanie drugiego. Moim marzeniem jest, aby jeszcze przed śmiercią, nagrać studyjną wersję tych dzieł.

Występował pan jako solista z wielkimi orkiestrami na całym świecie, m.in. z Concertgebouw, Philharmonia, Filadelfijską, Montreal, pracował ze znakomitymi dyrygentami np. Charlesem Dutoit, Stanisławem Skrowaczewskim, w najbardziej prestiżowych salach, jak Wigmore Hall czy Lincoln Center. 30 listopada powróci pan po raz trzeci do Poznania, aby z okazji dziesięciolecia *Sinfonietty Polonii* wykonać z nią *Koncert wiolonczelowy e-moll* Elgara. Jak pan wspomina swoje ostatnie spotkanie i pracę z tą orkiestrą i jej dyrektorem artystycznym – Cheungiem Chau?

To było wspaniałe doświadczenie – inaczej nie wracałbym, aby ponownie z nimi współpracować. Cheung to mój dobry przyjaciel, a w jego zespole panuje szczególna atmosfera. Orkiestrę stanowią przede wszystkim młodzi muzycy, co wpływa pozytywnie na ich zaangażowanie i chęć jak najlepszego grania. Zdarza się, że w wielkich etatowych orkiestrach brakuje tego rodzaju entuzjazmu. Muzycy bywają tam trochę zmęczeni, jakby doznali już wszystkiego.... Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja podczas pracy z Cheungiem – jako dyrygent zapewnia on soliście wielkie wsparcie, a jako wiolonczelista, doskonale zna repertuar wiolonczelowy. Jest to umiejętność, która odróżnia go w sposób znaczący od innych dyrygentów – przyznam, że dość rzadko mam przyjemność pracować z dyrygentami-

mi-wiolonczelistami, a to dla mnie ogromny komfort i gwarancja partnerstwa.

Czy sądzi pan, że orkiestra o takim projektowym profilu, jak Sinfonietta Polonia, ma przed sobą przyszłość jako równoległy model dla większych, etatowych orkiestr?

Z pewnością jest miejsce na taki format. To oczywiste, ponieważ orkiestra ma wiele osiągnąć i życzę jej, aby sukces gonił sukces. Sinfonietta Polonia zasługuje na każde wsparcie, także to finansowe, które tak trudno znaleźć na wczesnych etapach rozwoju. Orkiestra ta jest wspaniałym miejscem dla młodych ludzi, którzy opuszczają konserwatoria czy uniwersytety i poszukują orkiestrowego doświadczenia. Nie ulega wątpliwości, że powinno być dużo więcej podobnych zespołów na całym świecie.

Jako Brytyjczyk jest pan wielkim mistrzem i promotorem angielskiej muzyki. Jakie miejsce zajmuje w pana repertuarze koncert wiolonczelowy Elgara?

To utwór bardzo bliski mojemu sercu. Koncert Elgara grałem wielokrotnie i przy każdym wykonaniu znajduję w nim nowe treści i poruszające niuanse. Kiedy byłem młodszy, uważałem go za narzędzie wielkiego romantyzmu, teraz widzę, że jest to muzyka kontemplacyjna i nostalgiczna, o głębokim potencjale introspekcji. Dostrzegam w niej

NADZWYCZAJNY KONCERT JUBILEUSZOWY

10 LAT

Sinfonietta
Polonia

APOLO
FUNDACJA MUZYCZNA

Cheung Chau dyrygent

COLIN CARR

wiolonczela

W programie: Elgar, Enescu, Bernstein

Honorowy patronat

Ryszard Grobelny Prezydent Miasta Poznania

30 listopada 2014
Aula UAM w Poznaniu



Bilety24.pl
tel. 609 969 666

SKOS
WIELKOPOLSKI

radio
Polskie Radio

EMISJA

WTK

epoznan.pl

IKS

AP

Muzyka21
www.muzyka21.com

POZnań*
*Miasto Krowi-How

Dofinansowano ze środków Miasta Poznania

HOTEL
POLSKA

CITROËN
LABIAK AUTO LAMA

ślady indywidualnych przeżyć kompozytora; jego smutków, bólu po śmierci żony. Horror I Wojny Światowej stanowi ważne tło dla tego koncertu. To był także ostatni utwór Elgara na orkiestrę, stanowi więc niejako podsumowanie jego pracy i życia – to jest kontekst, w którym aktualnie rozważam i wykonuję to dzieło. Staram się zachować jak najbardziej przejrzyste emocjonalną ekspresję. Pierwsza część koncertu jest nieco mniej wyrazista, druga – lekka, humorystyczna i dowcipna. W trzeciej części zawarty jest głęboki smutek, a w ostatniej dużo więcej energii i witalności. Całość kończy żałobna, wzruszająca, udręczona coda.

Członkowie Sinfonietty Polonii bardzo cieszą się z możliwości usłyszenia pańskich przemyśleń na temat interpretacji orkiestrowej i solistycznej gry. Pamiętaj pan fantastyczną master class na temat koncertu wiolonczelowego Roberta Schumanna. Przez 16 lat uczył pan w New England Conservatory w Bostonie, obecnie w State University of New York Stony Brook oraz Royal Academy of Music w Londynie. Ma pan doskonały kontakt z młodzieżą...

Uwielbiam uczyć! Początki mojej drogi pedagogicznej sięgają 1983 r. Od tego czasu zmienił się zarówno mój sposób

nauczania jak i sami studenci. Poziom instrumentalny uczniów w konserwatoriach ciągle rośnie. Kiedy zaczynałem uczyć, w moim podejściu dominowało przekonanie, że jeśli wystarczająco „czujesz” muzykę, to możesz zagrać wszystko – właśnie takie spojrzenie starałem się przekazać moim pierwszym studentom. Dziś myślę, że bardzo istotne jest, aby odczuwać i wykonywać muzykę z pasją, ale bez instrumentalnych narzędzi, czyli tzw. warsztatu, bardzo trudno w pełni wyrazić artystyczne treści. Teraz jestem bardziej nastawiony na pracę nad warsztatem, który stanowi w mojej opinii podstawę dla wielkich interpretacji.

Jakie są pańskim zdaniem znaczące podobieństwa i różnice w systemach edukacji muzycznej w USA i Anglii?

Kiedy zaczynałem uczyć w Stanach Zjednoczonych, studenci nastawieni byli tylko na głośne i szybkie granie, zgodnie ze wzorcem narzuconym przez Juilliard School. Studenci Ivana Galamiana czy Dorothy Delay mieli świetną intonację i grali bardzo czysto, wyczuwało się jednak, że nie bardzo wiedzą, jak powinni korzystać z tych narzędzi. W tamtych czasach Amerykanie nie grali tak naprawdę muzyki kameralnej. Zamykali się w salach Juilliard i ćwiczili osiem godzin dziennie – aż do perfekcji.

W ostatnich latach muzyka kameralna stała się dla nich niezwykle ważna, co widać chociażby po ilości festiwalu. Wpływ na taki stan rzeczy mają zapewne obecni pedagodzy, którzy sami uczestniczą w Marlboro i innych festiwalach i mają zupełnie inne podejście do muzyki. Zabawne jest to, że odwrotny proces można zaobserwować w Europie, gdzie dawniej nie mieliśmy czasu na wirtuozerię – naszym celem była „Muzyka” przez wielkie „M”. Napływ do Europy wykładowców z Rosji wpłynął na istotną zmianę – otóż pedagodzy ci byli kształceni na wzór „staroamerykański” i przenieśli owe tradycje na grunt europejski.

Jakie ma pan pozamuzyczne pasje?

Jedną z tych rzeczy jest na pewno bieganie. Biegam codziennie, zwykle około 10 km. Uwielbiam także piłkę nożną – od dziecka jestem fanem drużyny Liverpoolu, a w Bostonie regularnie grałem ze studentami w każdą sobotę.

Dziękujemy bardzo za rozmowę. Wielu melomanów z niecierpliwością wyczekuje pańskiego koncertu z Sinfonietką Polonią 30 listopada w Auli UAM w Poznaniu.

Ja również nie mogę doczekać się tych kilku dni pracy z Cheungiem i jego orkiestrą, a także występu przed poznańską publicznością. 🎻

Alisa Weilerstein Amerykanka z wiolonczelą

Maria Ziarkowska

POCHODZENIE I RODZINA

Alisa Weilerstein jest wiolonczelistką amerykańskiego pochodzenia. Urodziła się 14 kwietnia 1982 r. Wychowała się w rodzinie utrzymującej muzyczne tradycje. Jej ojciec – Donald Weilerstein jest skrzypkiem, natomiast matka – Vivian Hornik Weilerstein jest pianistką. Młodszy brat Joshua poszedł w ślady ojca i gra na skrzypcach oraz zajmuje się dyrygenturą. Alisa utrzymuje z rodzicami zażyłe więzi prywatnie i zawodowo. Wspólnie grywają w zespole Weilerstein Trio. Mieszkają obecnie w Bostonie.

TAK SIĘ WSZYSTKO ZACZEŁO...

Zainteresowanie muzyką obudziła w niej babcia. Alisa w wieku 2 lat chorowała na ospę, babcia by zabawić wnuczkę pokazywała jej imitacje różnych instrumentów, prowizorycznie zrobionych chałupniczym sposobem. Dziewczynka była nieco zawiedziona, że z instrumentów nie da się wydobyć dźwięków. Szczególnie w pamięć zapadła jej wiolonczela. Tak długo prosiła rodziców by kupili jej prawdziwy instrument, że ci ulegli. W wieku 4 lat Alisa rozpoczęła naukę gry, a pół roku później dała swój pierwszy koncert.

DALSZE LATA NAUKI

W wieku 13 lat Alisa Weilerstein była w stanie zagrać *Wariacje Rokoko* Czajkowskiego – pozycję problematyczną dla niejednego studenta. Zadebiutowała tym utworem w towarzystwie Cleveland Orchestra. W 1997 r. wystąpiła w Carnegie Hall przy akompaniamencie New York Youth Symphony. Artystka jest niezwykle ambitna, o czym świadczą ukończone przez nią dwa kierunki studiów. Wiolonczelę studiowała w Cleveland Institute of Music. Drugim kierunkiem była historia, której tajniki poznawała na Uniwersytecie w Kolumbii.

SUKCESY

Alisa Weilerstein została wielokrotnie doceniona jako artystka. Jedno z ważniejszych wyróżnień przyniosły jej lata 2000–2001. Artystka otrzymała wtedy nagrodę The Avery Fisher Prize (nagrodę przeznaczoną dla amerykańskich muzyków za wybitne osiągnięcia). Rok 2006 zaowocował Nagrodą Leonarda Bernsteina w Schlewig – Holstein Music Festival. W 2011 r. otrzymała nagrodę Genius Grant od MacArthur Foundation (jest to odznaczenie przyznawane obywatelom USA rokującym dalszy rozwój, za wyjątkowe zasługi).

WSPÓLPRACA

Alisa Weilerstein jest związana zawodowo z kompozytorami Osvaldo Golijovem, Josephem Hellmanem oraz Lerą Auerbach. Wiolonczelistka przyczyniła się do premiery *Koncertu Golijova*, w której sama wzięła udział jako solistka. Również światowa premiera *24 Preludiów na wiolonczelę i fortepian* Lery Auerbach odbyła się z uczestnictwem Alisy. *Koncert wiolonczelowy* Hellmana stanowi jedną z jej pozycji nagraniowych.

DYSKOGRAFIA


Alisa Weilerstein mimo młodego wieku nagrała aż 5 albumów. Na nagraniach można ją usłyszeć w repertuarze solowym oraz kameralnym. Pierwszą jej płytą jest pozycja o tytule *Alisa Weilerstein & Vivian Hornik* – znajdują się na niej utwory m. in. Dworzaka, Ginastery, Mendelssohna, Czajkowskiego, Saint-Saënsa przeznaczone na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu. Drugim albumem artystki jest *The Weilerstein Trio*, na którym nagrane są *Tria fortepianowe* Dworzaka – Alisa występowała w zespole wraz ze swymi rodzicami. Kolejny album *Joseph Hallman: Cello Concerto* zawierający tytułową kompozycję

został nagrany w towarzystwie orkiestry z St. Petersburga pod batutą Jeffreya Meyera. Jednymi z chętniej kupowanych płyt w wykonaniu Alisy Weilerstein są *Dvořák Cello Concerto* (nagranie z Czech Philharmonic Orchestra po dyr. Jiri Belohlavka) oraz *Edward Elgar Cello Concerto op. 85, Elliott Carter Cello Concerto, Max Bruch Kol Nidrei op. 47* (nagranie z Staatskapelle Berlin pod dyr. Daniela Barenboima) – płyta została okrzyknięta „nagranie 2013 r.”!

RECENZJE

Recenzenci wypowiadają się bardzo pochlebnie o Alise Weilerstein. Podkreślają jej wszechstronność w doborze repertuaru. Chwalą biegłość techniczną połączoną z muzykalnością nasyconą emocjami. Zwracają uwagę na melodyjny dźwięk oraz żywiołowość w grze artystki. Piszą o jej oddaniu oraz zaangażowaniu w interpretację utworu. Krytycy podkreślają, że podczas gry artystka wraz z instrumentem stanowią jedność, przez co utwory są spójne i nasycone uczuciami. Wiele pozytywnych opinii o wiolonczelistce zamieszczają dziennikarze magazynu *New York Times*. Można przeczytać w nim m.in. o „dojrzałości gry” i „emocjonalnej głębi” jaką szczeni się Alisa Weilerstein.

W październiku Alisa Weilerstein wydała kolejny album, tym razem z nagraniem *Sonaty na wiolonczelę solo* Z. Kodalya. Zatem czekamy na niego z niecierpliwością również wielką, jak na nowy sezon artystyczny 2014/2015, w którym to wiolonczelistka ma masę koncertowych planów.

Mimo olbrzymich osiągnięć zdobytych już w tak młodym wieku, miejmy nadzieję, że artystka nie przerwie rozwoju swojej kariery, a będzie nas wciąż zaskakiwać i prezentować nowe oblicza utworów wiolonczelowych. 



Pumeza Matshikiza Słowik z RPA

Afrykańska śpiewaczka, młoda gwiazda wokalistyki, śpiewająca pięknym głosem Pumeza Matshikiza wchodzi na rynek płytowy swoją pierwszą płytą nagraną w wytwórni Decca.

Pumeza Matshikiza dorastała w Townships w Republice Południowej Afryce, potem zawodowa kariera operowa i podpisanie kontraktu z dużą wytwórnią. Wszystko stało się dzięki pasji i determinacji, jest prawdziwym wyczynem, zważywszy, że Pumeza ma tylko podstawowe wykształcenie muzyczne.

„Nigdy nie nauczyliśmy się zapisu nutowego czy też historii muzyki” – wspomina Pumeza i dodaje „ale należałam do chórów i dorastałam w muzyce chóralnej i kościelnej. Śpiewaliśmy twory naszych własnych kompozytorów, a potem przedstawiono nam oratoria”. Operę odkryła po raz pierwszy słuchając radia. Udała się potem do biblioteki publicznej, by wypożyczyć operowe płyty winylowe.

Obecnie Pumeza występuje regularnie ze Staatsoper Stuttgart i może kompletować różnorodność zawodowych ról, które zostały jej powierzone do wykonania, jednak przeszłość pozostaje ciągle silna w jej umyśle. Przypomina sobie życie w domu rodzinnym swego ojca w prowincji RPA. Później, kiedy rodzice się rozstali, zamieszkała z matką. Pumeza dorastała w kraju wychodzącym z apartheidu na początku lat 1990. Nie mogła uciec przed skutkami brutalnych konfliktów, które działy się w jej ojczyźnie.

Tymczasem, przez pewien czas wydawało się, że przyszłością Pumezy nie będzie muzyka – rozpoczęła naukę w zawodzie mierniczego na uniwersytecie w Kapsztadzie. „Bardzo się nudziłam. Chodziłam do kampusu w College of Musik Afryki Południowej, żeby słuchać jak ludzie grają na

fortepianie i śpiewają, i pomyślałam sobie »Jak bardzo chciałabym być tutaj!«. Ostatecznie się tam zapisałam”.

To właśnie, gdy uczyła się w College of Music, zauważył ją południowo-afrykański kompozytor Kevin Volans, który usłyszał ją w roli Frasquity z *Carmen Bizeta*. Zapytał, czy chciałaby przyjść na przesłuchania do nowej opery, którą właśnie pisał. „Odpowiedziałam, że tak, dlaczego nie – wspomina Pumeza – Było to dzieło *Confessions of Zeno*, na przesłuchaniu zaśpiewałam arię lamentu Dydony Purcella i dostałam rolę. Zrobiłam sobie wolny rok, by móc uczestniczyć w projekcie, podróżowaliśmy po całej Europie”.

Potem Volans zapytał Pumezę o jej plany po ukończeniu szkoły w Kapsztadzie. „Odpowiedziałam, że chciałabym przemierzać oceany, żeby kontynuować naukę, ponieważ opera jest naprawdę formą sztuki europejskiej. Chciałam także podszkolić swą znajomość języków europejskich, zdobyć doświadczenie i doskonalić się”. Kevin zorganizował jej przesłuchanie w londyńskim Royal College of Music (RCM). RCM przyznało jej stypendium, a filantrop i wielbiciel opery Peter Moores, kiedy ją usłyszał, zgodził się wziąć na siebie jej wydatki osobiste.

„Na początku, życie w Londynie było dla mnie prawdziwym szokiem. Czasami mówiłam do siebie »Co ja tutaj robię?. Dlaczego to wszystko sobie narzucam?«” Na szczęście, wytrzymała. Uzyskała dyplom ze śpiewu lirycznego w 2007 r. Potem przyjęto ją do programu *Jette Parker Young Artist* w Royal Opera House. Dało to jej nieoce-

nione okazje do występowania na scenie i udziału w masterclass z wielkimi nazwiskami opery takimi jak Kiri Te Kanawa, Renata Scotto i Ileana Cotrubas.

Pośród jej znaczących sukcesów znajduje się interpretacja tytułowej roli Zaidy Mozarta i pierwsza nagroda w Konkursie Wokalnym im. Veroniki Dunne w Dublinie w 2010 r. „Nie lubię konkursów ponieważ uważam, że muzyka i śpiew nie powinny być poddawane konkurencji – przyznaje Pumeza – Ale tak, wygrałam ten konkurs i byłam bardzo zadowolona z tego zwycięstwa!”.

Trzyletni kontrakt ze Staatsoper Stuttgart był pierwszym, bardzo wzbogacającym doświadczeniem, żeby zmierzyć się z wyzwaniem i presją kariery w teatrze, i by doprowadzić ją do nowych ról w różnych operach, od *ParsiŃala* do *Wolnego strzelca* poprzez *Écume des jours* Denisova.

W tym samym czasie Pumeza była zajęta przygotowaniem swego pierwszego albumu. Płyta jest na wzór jej muzycznej drogi: od Townships RPA do sceny lirycznej poprzez wybór arii operowych, tradycyjnych pieśni afrykańskich w języku Xhosa i kompozycji Kevina Volansa i utworów, w których towarzyszy jej chór afrykański.

„Kiedy występuję na koncercie, zaczynam od utworów z repertuaru klasycznego, na koniec śpiewam kilka pieśni południowo-afrykańskich”, wyjaśnia śpiewaczka. „Śpiewanie muzyki południowo-afrykańskiej jest dla mnie czymś zupełnie naturalnym. Śpiewa się ją z zupełnie innym rodzajem uczucia”.

Na podstawie materiałów promocyjnych Decca

Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (V)

W „niewoli” muzyki scenicznej i filmowej

Dorota Staszkiwicz

A ndrzej Panufnik właściwie nie pisał muzyki teatralnej – tylko raz, na prośbę zaprzyjaźnionego z nim poety i tłumacza Jerzego Pietkiewicza, zdecydował się zaaranżować tematy polskich pieśni religijnych na potrzeby słuchowiska radiowego – sztuki *The Third Adam (Trzeci Adam)*, zaprezentowanej w BBC w 1977 r. Nieliczne filmy, przy których pracował, to powojenne „dzieła” propagandowe albo też zaginione, bo niedopuszczone przez cenzurę do dystrybucji kinowej obrazu. Co ciekawe, kompozytor nigdy nie stworzył muzyki przeznaczonej do tańca – a jednak realizacji baletowych jego utworów można naliczyć kilkanaście.

W 1967 r. Gerald Arpino z Jeffrey Ballet w Nowym Jorku zdecydował się wykorzystać utwór *Sinfonia elegiaca* Panufnika w spektaklu *Elegy*. Wkrótce potem na scenę trafiły *Uwertura tragiczna* i *Sinfonia sacra* – jako muzyczna ilustracja przedstawienia *Kain i Abel*, wystawionego przez Kennetha MacMillana w Deutsche Oper w Berlinie (1968). Dziesięć lat później w baletcie *Archaiczny księżyc* zabrzmiały dźwięki *Rapsodii* Panufnika, a w 1980 r. słynny choreograf David Bintley zrealizował w Londynie dwa projekty: pierwszym był spektakl oparty na *Hommage à Chopin* i mazurku z suity *Polonia*, drugim – przedstawienie *Adieu* na podstawie życiorysu Panufnika, z wykorzystaniem jego *Koncertu skrzypcowego*.

Wśród innych utworów kompozytora, które trafiły do realizacji baletowych, wymienić należy: *Nokturn (Tańce ze Złotej Sali* Marthy Graham, Nowy Jork, 1982), *Sinfonię sacra (Bogurodzica*, Lyon, 1983), *Common Prayer* (Izrael, 1983), *Sinfonię mistica* (balet pod tym samym tytułem, Nowy Jork, 1987) oraz *Koncert skrzypcowy* (film baletowy o Van Gogh, zatytułowany *Vincent*). W 1970 r. Panufnik zgodził się skomponować łączniki do swoich kompozycji wykorzystanych w przedstawieniu opartym na dramacie Strindberga *Panna Julia* (czyli do *Nokturnu*, *Rapsodii*, *Muzyki jesieni* i *Polonii*). Premiera *Panny Julii* odbyła się w Stuttgarcie i zakończyła sukcesem, ale kompozytor nie zdecydował się na stworzenie podobnych kompilacji z innych utworów.

Przygodę z dziesiątą muzą Panufnik rozpoczął od realizacji filmów krótkometrażowych – w pierwszych latach po wojnie to zajęcie dawało mu możliwość stałego zarobku (pamiętajmy, że był to czas odbudowywania kraju ze zgliszczy, kiedy muzyka nie mogła być jeszcze sposobem na życie, a jedynie luksusem). Spacerując ulicami Krakowa spotkał reżysera Antoniego Bohdziewiczza i znanego mu z lat szkolnych operatora Stanisława Wohla, który w imię

dawnej przyjaźni zatrudnił go w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego i znalazł mu tymczasowe lokum (jednocześnie kompozytor przyjął stanowisko dyrygenta Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, aby uzyskać możliwość mieszkania z rodziną). Panufnik tak opisywał ten szczęśliwy dla niego zbieg okoliczności: „Major Wohl położył mi rękę na ramieniu i uśmiechnąwszy się szeroko, oświadczył: - Jesteś aresztowany! Żyjesz, dzięki Bogu. Potrzebujemy akurat kogoś takiego, jak ty! – mówił dalej. – Pracujemy w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, a ty, w tym właśnie momencie, obejmujesz u nas kierownictwo muzyczne. Musimy mieć kompozytora! Natychmiast! Od wczoraj! Z wdzięcznością pozwoliłem mu się wziąć w niewolę” (*Andrzej Panufnik o sobie*, Warszawa 1990).

W swoim dorobku Panufnik miał już muzykę na dziewięć instrumentów do krótkometrażowego, poetyckiego filmu *Warszawska Jesień* w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego i ze zdjęciami Stanisława Wohla (1936), którą skomponował jeszcze w trakcie studiów, a także pełnometrażowego obrazu *Strachy* (1938) w reżyserii Cękalskiego i Karola Szolowskiego, nakręconego na podstawie powieści Marii Ukniewskiej i opowiadającego o przygodach dziewcząt zatrudnionych w podrzędnych teatrzykach rewiowych. Pracował również nad nagrodzonym złotym medalem na biennale w Wenecji filmem *Trzy etiudy Chopina* (1937), w którym postanowił przedstawić trzy rodzaje tańca za pomocą trzech utworów. W pierwszej części tego obrazu tańczyły dynamicznie zmieniające się figury geometryczne, w drugiej uginające się pod naporem wiatru gałęzie drzew, a w ostatniej – baletnica – primabalerina Opery Narodowej. Kopia filmu niestety nie zachowała się.

Pomimo usunięcia nazwiska Panufnika z czołówki *Trzech Etiud* (w dokumentach weneckiej nagrody widniały tylko nazwiska duetu Wohl – Cękalski, o co kompozytor miał przez jakiś czas do nich obu preten-

sję), odczuwał satysfakcję ze swojej pracy realizatora i po wojnie chętnie do niej wrócił. Po otrzymaniu propozycji przygotowania własnego filmu o dowolnej tematyce, rozpoczął pracę nad obrazem przedstawiającym zniszczenie stolicy, a jako podkład wybrał ponownie muzykę Fryderyka Chopina – tym razem *Balladę f-moll*. „Szczęśliwie przydzielono mi najlepszego w wytwórni operatora i wystarczającą ilość czarno-białej taśmy” – wspominał. Dla artysty priorytetem było uchwycenie ruchu, a operując deformacją obrazu chciał uzyskać efekt klaustrofobii („balansując na rozpadających się murach albo kuląc się pod nimi, uzyskaliśmy ujęcia bardzo różne od konwencjonalnych zdjęć, robionych w tym czasie”).

Dziesięciominutowa etiuda filmowa *Ballada f-moll* była gotowa do wyświetlenia w 1945 roku, ale nigdy nie weszła na ekrany kin (pomimo uzyskania wysokich not u kierownictwa wytwórni). Przyczyną były względy polityczne – film opowiadał o zagładzie miasta i pozostawieniu powstańców własnemu losowi, co mogłoby spowodować lawinę niewygodnych pytań. Cenzura spowiła świat polskiego filmu, który był w tym czasie najpotężniejszym środkiem propagandy, a Panufnik został wciągnięty w tryby tej maszyny. Kompozytor pisał, że w wytwórni kręcili się umundurowani oficerowie NKWD, którzy nie kryli się nawet z tym, że narzucają tematy nowych produkcji. Artystę poinformowano, że jego film o Warszawie przez przypadek został zniszczony w laboratorium, a kolejnym jego zadaniem miało być przygotowanie „dzieła” zatytułowanego *Elektryfikacja wsi*, ukazującego postęp, który polska prowincja zawdzięczała władzom Polskiego Ludowego.

W latach 1946–1949 Panufnik napisał jeszcze muzykę do trzech filmów krótkometrażowych – edukacyjnych *Ziemia, planeta ludzi* i *Ręce dziecka*, zrealizowanego przez Tadeusza Makarczyńskiego oraz *Teatr mój widzę ogromny* (realizacja: Jerzy Zarzycki i Jan Marcin Szancer), opowiadającego

o odbudowie polskiego teatru po wojennych zniszczeniach. We wszystkich tych filmach najważniejsza była treść, którą czytał lektor, natomiast nastrojowa muzyka Panufnika stanowiła jedynie tło obrazów. Kompozytor zajmował wówczas stanowisko głównego specjalisty od spraw muzycznych w łódzkiej wytwórni filmowej, która była jedyną czynną w kraju, a większość filmów w niej powstających stanowiły filmy propagandowe.

Pomimo ciągłego nadzoru Panufnikowi udawało się jednak od czasu do czasu pracować przy filmie, który sam wybrał – tak było w przypadku opartego o opowiadanie Edgara Allana Poe obrazu *Zdradzieckie serce* (1947) w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. Wyświetlone na zamkniętym pokazie dzieło zyskało aprobatę widzów, jednak cenzura nie wpuściła go do kin. Z filmem tym wiązała się zresztą dość makabryczna historia – podczas kręcenia sceny, w której bohater zostaje zamordowany, odtworzający tę rolę aktor dostał ataku serca i wkrótce zmarł. W czasie dalszych prób zmarli również muzycy grający na kotłach i kierownik nagrania. Panufnik wspominał: „mimo, że moje serce biło nadal, żywot filmu był krótki. (...) Niestety znów wkroczył cenzor i filmu nigdy nie skierowano do rozpowszechniania – okultystyczny temat zdawał się być zbyt odległy od praktyczniejszej idei budowania »ludowego raju«. Film *Zdradzieckie serce* do dziś pozostaje nieznaną i wzmianki o nim pochodzą jedynie ze wspomnień kompozytora.

„Komponowanie dla Wytwórni Filmowej, choć niezbyt ambitne w sensie muzycznym, dawało mi jednak pożądane możliwości pracy twórczej” – przyznawał Panufnik, który na początku lat 50. otrzymał propozycję napisania muzyki do krótkiego filmu w reżyserii Stanisława Możdżeńkiego pt. *Dzieło Mistrza Stwosza*, opowiadającego o odnawianiu ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie. Muzyka, stanowiąca opracowanie fragmentów polskiej muzyki dawnej, została pomyślana jako utwór na trąbkę solo, małą orkiestrę smyczkową, harfę oraz kotły – i po kilku małych zmianach można ją było zaadaptować do wykonania orkiestrowego jako *Koncert gotycki* (*Concerto in modo antico*, 1951/2, nowa redakcja 1955). „Oficjalne czynniki pochwałyły zarówno muzykę, jak i zawartość wizualną filmu o Wicie Stwoszu” – z ironią pisał kompozytor – „rząd wysyłał ów film na zagraniczne festiwale, jako

dowód na to, że Polska Ludowa ceni i chroni wielkie osiągnięcia artystyczne przeszłości – nawet o charakterze religijnym”.

Panufnik za *Koncert gotycki* otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia. Dobór źródeł cytatów muzyki staropolskiej był oczywiście podyktowany pierwotnym przeznaczeniem utworu, czyli tematyką i scenariuszem filmu – w utworze kompozytor wykorzystał m.in. hymn *Cracovia civitas* (*Miasto Kraków*) i *Pieśń o narodzeniu Pańskim* (*Dies est laetitiae*) Wacława z Szamotuł, ale także *Tamburettę* Adama Jarzębskiego i tańce z tabulatury Millera oraz Polińskiego. „Indywidualne podejście Panufnika” – pisała Ewa Siemda – „przejawia się zatem w syntezie stylistycznej, która tworzy się przez zestawienie utworów z różnych okresów historii muzyki. W ten sposób powstałe nowe całości, pomimo niejednorodności materiału, są spójne głównie dzięki zastosowaniu jednakowych środków wykonawczych a także idei symetrii, która wpływa na architekturę kompozycji” (*Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna*, Kraków 2003).

Ostatnim polskim filmem z muzyką Panufnika, powstałym przed emigracją kompozytora, było propagandowe dzieło *Ślubujemy* (1952) w reżyserii Jerzego Bosaka. Autorem ścieżki dźwiękowej był co prawda Władysław Szpilman, ale w obrazie będącym sprawozdaniem ze zlotu młodych przodowników pracy wykorzystano pieśń masową Panufnika – do popierających reżim komunistyczny słów wiersza Władysława Broniewskiego *Ślubowanie młodych*. Problem utworów propagandowych Panufnika poruszył w książce *Andrzej Panufnik i jego muzyka* (Warszawa 1994) Tadeusz Kaczyński, tłumacząc kompozytora słabością psychiczną lub oportunistycznym, a przede wszystkim warunkami, w jakich te utwory powstawały i powszechnością tego zjawiska wśród kompozytorów tamtych czasów: „Kto za ten oportunizm osądza Panufnika bardzo surowo i zalicza do „bezpartyjnych bolszewików” (...), powinien pamiętać, że podobnymi »bolszewikami« byli Prokofiew i Szostakowicz” – pisze Kaczyński, słusznie dodając: „A nawet jeśli potępimy Andrzeja Panufnika za *Pieśń Zjednoczonych Partii*”, czyż nie odpokutował on za ten grzech *Pieśnią do Marii Panny* i kilkudziesięcioma innymi utworami, należącymi do największych skarbów muzyki polskiej XX i nie tylko XX w.?”



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 (2)

Ingrid Loe Dalaker

Sześć Mazurków op. 14 zostało napisanych prawdopodobnie w latach 1853-54. Mazurki te opublikowano w trzech częściach, po dwa każda. W każdej części pierwszy z mazurków ma bardziej skomplikowaną budowę. Główne tonacje utworu wskazują na celowe pogrupowanie po dwa w każdej części. Nr 1 d-moll kończy plagalna kadencja G-D, co tworzy naturalne przejście do utworu nr 2, *La Ronde* w tonacji G-dur. Mazurki nr 3 f-moll oraz nr 4 F-dur połączone są poprzez tonację, jak również relację motywiczną. Utwory te wyróżniają się spośród mazurków Tellefsena dzięki rozwinięciu jednotaktowego motywu. W mazurku nr 5 D-dur czterotaktowa fraza ponownie tworzy podstawowy budulec, posiada jednak część środkową, tworzącą kontrast dzięki harmonii oktawowej. Ostatni utwór dzieła jest bardzo krótki i wyróżnia się tym, iż pozostaje w bardziej odległej relacji tonalnej do poprzedniego utworu (c-moll). W mazurkach tych Tellefsen posługuje się również motywami często spotykanymi w norweskiej slåttemusikk (muzyce ludowej). Te motywy i pasaże rytmiczne są słyszalne w utworach z wyłączeniem dłuższych pasażów, gdzie są nieobecne, lub użyte w opozycji do elementów, których nie ma w tradycji „slåtte”. Jeśli chodzi o całość, ślady muzyki ludowej są tu mniej widoczne.

Feuillets d'Album op. 16 dedykowane są polskiej księżnej Elżbiecie Czartoryskiej, jednej z byłych uczennic Chopina. Utwór został prawdopodobnie napisany w celach szkoleniowych. Składa się z trzech części. Pierwsze dwie, *Allegro moderato* oraz *Lento* to walce kojarzące się nieodparcie ze stylem Chopina. Obydwa mają budowę trzyczęściową. Każda z części przeciwstawia chromatyczne skale w górnych i średnich rejestrach punktowemu akcentowaniu pedałowemu w basie. Ostatnia z części utworu, *Marche funèbre* odnosi się bezpośrednio do tematu trzeciej części *II Sonaty h-moll op. 35* Chopina.

Z czterech nokturnów Tellefsena, **Nokturne g-moll op. 17** jest najbardziej zbliżony do stylu chopinowskiego.

Utwór ten został opublikowany w 1855 r. Jest on skomponowany w formie ABA ze środkową, kontrastującą częścią, która posiada wzburzony charakter.

Grande Polonaise Cis-dur op. 18 dedykowany jest norwesko-szwedzkiej księżnej Louisie. Tellefsen osobiście przedstawił utwór księżnej podczas swojego skandynawskiego tournée w 1855 r. Polonez jest polskim tańcem chodzącym powstałym w osiemnastym wieku. Od początku wieku dziewiętnastego gatunek ten stał się tańcem salonowym wykonywanym przy akompaniamentie fortepianu, bardzo często opartym na trzyczęściowej budowie. Wraz z nadejściem mody na wirtuozerię i naciskiem na technikę w wieku dziewiętnastym, polonez również zaadaptował techniki mistrzowskie. Utwór Tellefsena można również rozpatrywać w świetle powyższych zmian, ze szczególnym naciskiem na dramatyzm i ekspresję, trudne technicznie pasaże i granie oktawowo. We wstępie, przed tematem, wprowadzane są motywy, które można będzie rozpoznać w dalszej części utworu. Charakterystyczna dla poloneza figura rytmiczna linii basowej słyszalna jest przez całość pierwszej części utworu. Liryczna część środkowa w Des-dur charakteryzuje się chromatyczną melodią wiodącą i akordami arpeggio w akompaniamentcie. Repetycja tematu ze wstępu prowadzi do con fuoco, a następnie część staje się spokojniejsza, pojawiają się znajome motywy. Koniec utrzymany jest w tonacji Des-dur.

Allegretto A-dur op. 20 to utwór o trzyczęściowej budowie i lekkim, optymistycznym charakterze. Części skrajne oparte są na prostym, ośmiotaktowym temacie. Bas składa się z rytmicznego ostinato, które szczególnie podkreśla tonikę A i dominantę E. W krótkiej części środkowej dominuje rytm melodii z części pierwszej, a następnie pojawiają się szesnastki w rwanych akordach i pasażach skalowych. Ostatnia część łączy powyższe motywy. Dłuższe dźwięki melodii przeciwstawione są płynnym pasażom szesnastek w alcie i basie.

Toccata op. 22 Thomasa D. A. Tellefsena jest utworem figuracyjnym o charakterze motorycznym, skomponowanym w formie sonatowej. Kompozycja ta została dedykowana hrabiance Ninie Branickiej. Utwór ten jest niewątpliwie jednym z najciekawszych przykładów użycia tej formy na fortepian w XIX w., obok *Toccaty C-dur op. 7* R. Schumanna.

W bardzo charakterystycznym utworze *La petite mendiante e-moll op. 23* (*Mala żebraczka*) dwutaktowy motyw ósemkowy tworzy podstawę całej części. We fragmencie finałowym motyw ten jest synkopowany, co, razem z podwójną nutą organową oraz niezależną linią melodyczną, tworzy delikatny efekt dźwiękowy.

Grande Mazurka pour piano op. 24 powstał prawdopodobnie w 1857 r. Charakteryzuje się rozbudowaną formą ABA z dość długą kodą. Przebieg utworu skonstruowano wokół regularnych ośmiotaktowych okresów. Część B tworzy kontrast do części skrajnych, wprowadzony zostaje nowy materiał melodyczny oraz stosunkowo bardziej zróżnicowana harmonicznym formacją. Można tu również zauważyć inspirację muzyką skrzypcową poprzez frazy melodyczne, rytm i użycie nuty organowej.

Grande Etude op. 25 ma budowę dwuczęściową. Charakteryzuje się od początku do końca pasażami szesnastkowymi. W pierwszej części utworu szesnastki grane są prawą ręką. Zmiana następuje w następnej sekcji, w której w górnych rejestrach wprowadzony zostaje liryczny temat na tle różnorodnych szesnastkowych pasażów basowych i urywanych akordów. W miarę rozwoju tej części motywy tematu lirycznego umieszczone są na tle mniej rozbudowanych skal w sektach równoległych. Następnie każda z części powtórzona zostaje w wariacji. Koda oparta jest na motywach tematu lirycznego etudy.

B *ruraslaatten op. 26* został wydany w latach 50. XIX w. Zaczyna się on tematem z punktowanymi rytmami, które często występowały w wiejskich marszach weselnych (bruremarsj).

Thomas Tellefsen skomponował sześć walców, z których **Valse Des-dur op. 27** został wydany w latach 50. Figuracje w tym utworze, a także rozbudowana forma wskazują, że ta kompozycja nie była przeznaczona tylko dla celów dydaktycznych.

Ballade op. 28 została wydana w roku 1860 i należy do większych utworów norweskiego kompozytora. Prawdopodobnie utwór ten był skomponowany pod wpływem *Ballady As-dur op. 47* Fryderyka Chopina.

Marche Triomphale Es-dur op. 29 to prawdopodobnie utwór, który Tellefsen wykonywał podczas swoich koncertów w Trondheim i Christianie (Oslo) z okazji koronacji króla Carla IV w 1860 r. Charakter „maestoso” utworu tworzony jest poprzez wykropkowany rytm i podkreślony akompaniamentem w tym samym rytmie lub w triolach w równoległych oktawach. Część środkowa As-dur tworzy kontrast dla bardziej melodyjnej formy wyrazu i akordów arpeggio w akompaniamencie.

Grandes Valses op. 30 ukazały się drukiem na początku lat 60. Utwory te składały się z wielu pomniejszych części tworzących razem rozbudowaną konstrukcję ABA. Kontrasty między częściami są stworzone poprzez zmiany tonacji i zróżnicowaną dynamikę, oraz zmiany charakteru zachowując pokrewieństwo motywiczne.

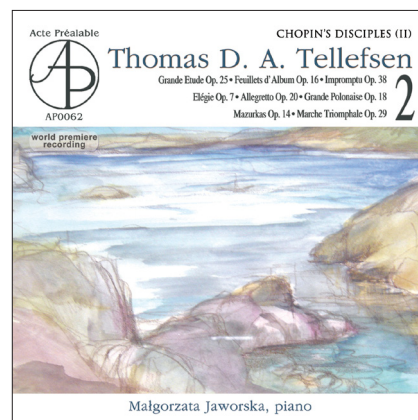
Mazurek A-dur op. 33 posiada pod tytuł *Polski taniec*. Utwór ten, opublikowany w latach 60. XIX w., jest zainspirowany polskimi tańcami, ale można też w nim usłyszeć zwroty melodyczne typowe dla norweskiej muzyki ludowej. Mazurek ten jest skomponowany w formie ABA.

Au travers d'un songe As-dur op. 34 (*Poprzez sen*) rozwija się na bazie spokojnej melodii przez osiem taktów. Melodii akompaniują złamane

akordy szesnastkowe. Utwór ten wydaje się być inspirowany *Etiudą As-dur op. 25* nr 1 Chopina. Jest to szczególnie widoczne w reprzyście początkowej melodii, gdzie dźwięki melodyczne związane są razem z figuracjami akordowymi w górnym głosie.

Capriccio appassionato op. 36 zostało wydane w 1868 r. w Paryżu. Kompozycja ta należy do większych wirtuozowskich utworów Tellefsena, które kompozytor sam chętnie wykonywał na koncertach.

Impromptu G-dur op. 38 ma, zgodnie z tytułem, charakter improwizacji. W tym utworze motywy z pierwszej, czterotaktowej frazy tworzą podstawę dla całej części. Rytmiczny, wykropkowany motyw, wprowadzony już w pierwszym takcie utworu, wykorzystany jest w całej kompozycji na różne sposoby. Końcówka części charakteryzuje się homofoniczną strukturą akordową graną przez obydwie ręce. Część środkowa w odmienniej to-



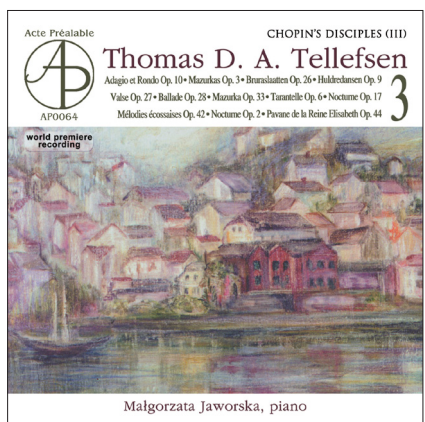
owego motywu, gdzie zarówno rytm, jak i melodia są wyraźnymi odniesieniami do norweskiej muzyki ludowej. W tym utworze kompozytor połączył inspiracje folklorem z bardziej zaawansowanym materiałem harmonicznym.

Tellefsen komponował również muzykę kameralną, która zajmuje poważne miejsce w norweskiej historii muzyki XIX w. Kompozytor napisał dwie sonaty na fortepian i skrzypce, sonatę na fortepian i wiolonczelę, a także trio fortepianowe. **Sonate pour deux pianos op. 41** została skomponowana, według manuskryptu, w 1870 r. Utwór składa się z trzech części posiadających jasną i elegancką strukturę melodyczno-harmoniczną. Pierwsza i trzecia część jest skomponowana w formie sonatowej. W drugiej części kompozytor stworzył typową dla muzyki norweskiej atmosferę, poprzez użycie melodycznych zwrotów charakterystycznych dla muzyki ludowej.

Mélodies écossaises op. 42 składają się z trzech mniejszych części tworzących jedną całość. W utworze tym słyszalne są echa chopinowskiej ornamentyki. Dzieło kończy się figuracjami opłatającymi trójdzwięki w akompaniamentcie w stylu brillant.

Tellefsen skomponował dwie etiudy na fortepian. **Exercice en sixtes op. 43** jest etiudą na seksty, ale także na kwarty i kwinty. Utwór został prawdopodobnie skomponowany w celach pedagogicznych.

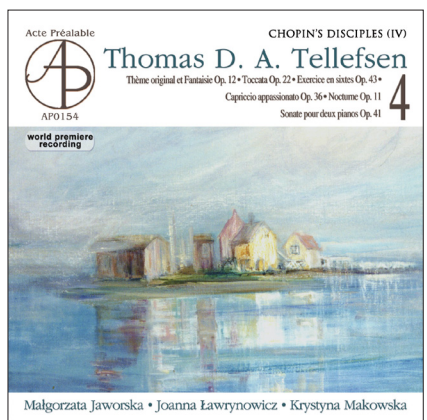
Ostatnim wydanym utworem norweskiego kompozytora jest **Pavane de la Reine Elisabeth op. 44**. Został on opublikowany w 1881 r. Zawiera spokojną linię melodyczną i posiada ciekawą brzmienia, które wskazują na nowy obszar języka muzycznego Thomasa D. A. Tellefsena.®



nacji (G-dur) tworzy kontrast w stosunku do charakteru cantabile, gdzie ten sam motyw rytmiczny wykorzystany jest albo jako niezależny głos środkowy, lub jako akompaniament rozwinięty jako odmiennie urywane akordy.

Nocturne Ges-dur op. 39 opublikowano w roku 1872 i jest to czwarty z pięciu nokturnów kompozytora. Oś utworu stanowi krótka melodia umieszczona w jego pierwszych czterech taktach, która później jest ornamentowana i rozwinięta na różne sposoby. Oprócz prezentacji na wstępie, temat pojawia się trzy razy, dwukrotnie w coraz bogatszej formie, za trzecim razem dobrze rozpoznawalny, pełniąc również funkcję zamykającą.

Walhallafesten op. 40, jest ostatnim z trzech tańców norweskich napisanych przez Tellefsena i można go określić jako stylizowany halting. Utwór oparto na wariacjach dwutak-



Ignacy Feliks Dobrzyński

Oskar Kolberg

Oskar Kolberg znany był zawsze jako wybitny etnograf. Jego twórczość muzyczna była ignorowana i zapomniana. Dopiero ostatnio coś się zmieniło i wydawnictwo Acte Préalable opublikowało dwie płyty z jego twórczością: pieśni oraz muzykę fortepianową. Jednakże całkowicie zapomniano o tym, że Oskar Kolberg był znakomitym publicystą. Aby przypomnieć o tym postanowiliśmy opublikować jego artykuł, który ukazał się na łamach Tygodnika Ilustrowanego nr 279 w Warszawie 28 stycznia 1865 r.

Muzyka instrumentalna zbiorowa, w znaczeniu pełnym, samodzielnym, istnieje niezbyt dawno, bo zaledwo od jednego stulecia, a rozrost swój znakomity, mianowicie najnowszymi czasami, zawdzięcza w wielkiej części udoskonaleniu pojedynczych instrumentów, jak również coraz dokładniejszym sposobom ich traktowania. Troskliwy wielu z nich wyrób nie tylko w całości, ale i w drobnych nawet cząstkach, dobór materiału, zręczność we władaniu niemi, względy akustyczne, zasadzające się przeważnie na nadaniu dźwiękom większej siły, czystości i sprężystości, obok łatwości w użyciu, – oto postępy i powody, które popchnęły następnie wirtuozów do traktowania ich solowego i do popisów koncertowych, korzystnie znów oddziaływających na dalszy rozwój samych ze instrumentów, tak pojedynczo, jakoteż w połączeniu z innymi narzędziami orkiestrowymi. Instrumenta smyczkowe wyprzedziły inne; po pierwszych próbach kwartetowych Boccherini'ego, powstałi Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber i inni kompozytorowi, a potężne ich myśli ogromem swym rozpięrały niejako sam mechanizm instrumentów. Następcy poszli dalej. Komuż z muzyków jest tajemnym, jak wielkie sztuka najnowsza na tem polu porobiła zdobycze, mianowicie co się tyczy instrumentów dętych? dowodzą tego dzieła bacznych na bieg techniki mistrzów: Berlioz, Mendelssohna, Meyerbeera, Wagnera, Lachnera i t.d. u nas jednym z ludzi którzy uważnym śledząc okiem postępy orkiestry zagranicą, umieli z nich znakomite dla siebie osiągnąć korzyści, jest Ignacy Feliks Dobrzyński. Prace jego znane są muzykalnemu światu, mniej może szczegóły jego życia, które tu w krótkim podajemy zarysie.

Urodzony w r. 1807 w Romanowie, miasteczku wołyńskiej gubernii, gdzie jego ojciec był dyrektorem orkiestry, utrzymywanej z wielkiem kosztem przez senatora Ilińskiego, Ignacy od najmłodszych już lat miał sposobność podsłuchać i wnikać w tajniki każdego niemal instrumentu. Zdolność jego do muzyki, wczesnie podsycana to ojcowską nauką, to praktyką codzienną jaka się w koło niego

odbywała, rozwijała się w sposób naturalny, a przykład ojca, szczepiając w umyśle syna smak dobry i prostotę, zachował go i na później przy trzeźwości pomysłów muzycznych, równie dalekich od popolitości, jak od wybryków chorobliwej a wybujałej fantazy. Ignacy tak wielkie robił na fortepianie postępy, że już w 9 roku życia grywał biegle koncerta Dusseka i dzieła innych kompozytorów; nie zaniedbał też ćwiczyć się i w grze na instrumentach smyczkowych. Równocześnie z muzycznymi, pobięrał nauki szkolne u jezuitów w Romanowie, a oddany w r. 1816 do gimnazjum w Winnicy, uzupełnił je tu wedle programu wówczas przyjętego, pod okiem uczonego ex-pijara Maciejowskiego, który z prawdziwie ojcowską zajął się uczniem troskliwością. Po wyjściu ze szkół, Ignacy zamierzał udać się do uniwersytetu wileńskiego na wydział prawa lub medycyny, sądząc że po zakończeniu nauk, najrychlej tym sposobem przyjdzie w pomoc rodzinie i ojcu wypłaci się z długu synowskiej wdzięczności. Wszakże wola Opatrzności inaczej zamiarami jego rozrzuciła. Ojciec niebezpiecznie zachorował; syn więc ani mógł myśleć o opuszczeniu go w takim zdrowia stanie; owszem, gdy potrzeba było wynaleźć zastępcę należycie usposobionego do pełnienia obowiązków dyrektora i nauczyciela muzyki, sam się tych czynności podjął, czując się dostatecznie do ich spełniania przygotowanym. Po czterech latach takiej pracy, kiedy zdrowie rodzica nie budziło już żadnej obawy, Ignacy, nabywszy znacznej wprawy we władaniu technicznymi sztuki środkami i do wysokiej doszedłszy biegłości w grze na fortepianie, udał się w roku 1825 do Warszawy.

W Warszawie zamiarem jego było starać się u ówczesnego w królestwie rządu o fundusz na kilkoletni pobyt zagranicą, dla wyćwiczenia się w wyższej kompozycji i poznania dzieł najznakomitszych mistrzów. Nie zdołałszy jednak uzyskać tak pożądanego dla siebie zasiłku, Dobrzyński zmuszony był pozostać w stolicy i szukać stosownego przewodnika. Ale i tu na miejscu obojętność ludzka naukę mu utrudniała, a zazdrość zamykała drzwi bogatej w partycye oper biblioteki teatralnej.

Znaglony do własnej nad sobą pracy, życzliwą wreszcie znalazł pomoc w radach rektora konserwatorium Elsnera, u którego jednocześnie z Chopinem (w r. 1827) wzięt prywatnie około 40 godzin lekcyj teorii i kompozycji, sam przyciem wiele czerpiąc z dzieł i partycyji przez Elsnera i przez Fr. Lessla sobie uczyszanych. Nie był więc bynajmniej uczniem konserwatorium, jak to mylnie utrzymują pisarze niemieccy. Związek Chopina z Dobrzyńskim niewiele też mógł wpłynąć na działalność ostatniego, już z tego względu, że tamten wyłącznie zajmował się zgłębianiem tajemnic fortepianowych, gdy ten przeważnie orkiestrze się poświęcił. W fortepianowych nawet utworach, Dobrzyński szedł raczej za utartą już i łatwiejszą techniką Hummela i Fielda, niż za nowszą i trudniejszą Chopina, tém bardziej gdy takowa, wykluwając się wówczas dopiero z głębin lirycznego ducha wielkiego artysty, mało jeszcze była sformułowaną i dla ogółu nieprzystępną. Do zajmowania się orkiestrą, wabiła Dobrzyńskiego tak potęgą i rozliczną barwą dźwięków zbiorowego tego instrumentu, jak i popęd do dramatyzowania swych pojęć. Osluchany z nią od lat dziecińczych, doświadczeniu u ojca nabytemu, oraz radom życzliwego mu i do nauczania skorego Elsnera, winien jest Dobrzyński ową powszechnie mu przyznawaną dokładną znajomość środków użycia narzędzi orkiestrowych, czy to massami, czy też pojedynczo lub w kilkoro splecionych, a zręczność i swoboda w prowadzeniu głosów, nadaje instrumentacji jego świetność, potoczność, przejrzystość i jasność wyrażenia, nie zawsze w tym stopniu napotykanie u późniejszych naszych kompozytorów instrumentalnych. Jak dalece starał się Dobrzyński poznać naturę każdego instrumentu, jak dalece śledził jego udolność i udoskonalenie, świadczą dzieła solowe, na wszystkie niemal ważniejsze pisane instrumenta. Muzyka tak zwana komnatowa czy pokojowa, (jak tria, kwartety, kwintety i t.d. głównie na smyczki) jemu pierwsze u nas w tym rodzaju zawdzięcza prace, z ogniem i natchnieniem pisane; dowód tego dają mianowicie sekstet i dwa kwintety, wydane w Lipsku r. 1847 i z wielkiem powodzeniem

u nas i zagranicą wykonywane. Utworami tego rodzaju rozbudził on w Warszawie i zakrzewił smak i zamiłowanie do muzyki instrumentalnej, rzadka przedtém słysząc się dającej. Zapoznał z niemi znawców w latach 1835-40, na zebraniach muzykalnych tak we własnym domu, jak i u Petiskusa, Krzyżanowskiego, Cichockiego i innych muzyki miłośników.

Konkurs ogłoszony r. 1834 w Wiedniu na najlepszą symfonię, z nagrodą 150 talarów dla zwycięzcy, zachęcił Dobrzyńskiego do współubiegania się o palmę pierwszeństwa. Za radą więc Elsnera posłał tam napisaną w r. 1831 wielką swą (drugą z rzędu) *Symfonię charakterystyczną z C minor*. Sędziowie konkursowi: Weigl, Eybler, Seyfried, Umlauf, Kondaryn, Kreutzer i Gaebacher, z 53 nadesłanych symfonii, przyznali wprawdzie pierwszeństwo Lachnerowi dyrektorowi kapeli mnichowskiej, po którym nasz Dobrzyński drugie, acz zawsze nader zaszczytne zajął miejsce; atoli znawcy bezstronni i ogół publiczności, przysłuchując się uważnie obu tym dziełom publicznie wykonanym, jednomyślnie ziomekowi naszemu przyznał pierwszeństwo. Symfonia ta wyszła niedawno w układzie fortepianowym na 4 ręce i składa się z dziarskiego *Allegro vivace*, bolejącego *Andante*, jako elegii na śmierć bohatera, humorystycznego *Scherza* mazowieckiego i pełnym tryskającym życiem a hasającym *Finale* krakowskiego: *Alboż my to jacy tacy*. Piękną a zarazem prawdziwą dał symfonii tej charakterystykę Sikorski (ob. *Ruch muzyczny* z r. 1857 N. 29).

Od téj chwili, ufny w swe siły, Dobrzyński powziął myśl przysłużenia się dziełom dramatycznym naszej scenie, zaniedbanéj od r. 1828, gdy ją Kurpiński pracami swemi zasiać przestał, i napisał w r. 1835, do słów przez Paprockiego ułożonych, operę w 3 aktach: *Monbar czyli Filibustierowie*. Kiedy jednak, mimo rozlicznych starań i zabiegów, nie mógł zwalczyć przeszkód nasuwających się przedstawieniu tego dzieła na naszej scenie, zrażony długim i bezowocnym wyczekiwaniem, dawszy zaszczytnie dla siebie poznać niektóre tylko z niéj wyjątki na koncertach i zostawszy tym sposobem wynagrodzony gorącym ogółu współczuciem i uznaniem, Dobrzyński udał się zagranicę. Postarawszy się o przełożenie tekstu na język niemiecki, w końcu r. 1844 powiódł operę do Niemiec, w nadziei że tam, na szerszym i sprawiedliwszym muzykalności polu, da lepiej poznać swą pracę i talent, a ogólniejsze uzyskawszy uznanie, więcéj za powrotem do kraju znajdzie poparcia. W przyjeździe do Niemiec, nowych sobie zjednał wielbicieli w Poznaniu, a po dwóch danych tamże koncertach orkiestrowych, przyjmowany uroczystie przez tamtejsze obywatelstwo, na jednej z uczt dla niego danych otrzymał w upominku od artystów orkiestry, złożonej głównie z Niemców, duży srebrny puchar, z napisem w języku niemieckim:

Ignacemu Feliksowi Dobrzyńskiemu,
w dowód hołdu i głębokiego szacunku,
od artystów poznańskich.

W Berlinie, Dreźnie i Lipsku niemiej zaszczytném było naszego ziomeka wystąpienie przed publicznością do wyborowéj przyzwyczajoną muzyki i znaną z wytrawnego sądu. Dzienniki tamtejsze nie szczędziły mu też pochwał i hołdów, najzupełniejszą oddając sprawiedliwość świeżości pomysłów, artystycznemu ich obrobieniu, jak niemniej znajomości i łatwości traktowania orkiestry. Mimo wielu dowodów życzliwości, nie mógł i tam (w Berlinie) dokołać się przedstawienia swej opery, lubo ją sami Niemcy, sądząc z posłyszanych w koncertach ustępów, wyraźnie nad dzieła Flotowa i Kreutzera przenosili. Przeszkody stawiane mu pod tym względem, osłodzone zostały i wynagrodzone sownie (lubo moralnie tylko) uznaniem cudzoziemców, a sąd ich dostatecznym był bodźcem dla artysty, do oddania się dalszój za powrotem do kraju cichéj, zacnéj a pożytecznéj dla sztuki pracy. W roku 1846 wydał w Berlinie 8 pieśni, do słów Stefana Witwickiego. Ale największe z tego rodzaju kompozycji miały powodzenie tegoż *Pieśni sielskie*, wydane w Warszawie, pełne miłych i płynnych melodyj, a proste w obrobieniu. Przymioty te upowszechniły je po mieście i kraju, mianowicie: *Posła, Rycerza, Opuszczonej, Czary, Piosnkę gajowego, Wiosnę, Hulanę* i t. p.

Zawistny los, ścigający bezustannie Dobrzyńskiego od początku jego zawodu, skazał go na mozolną a niewdzięczną codzienną pracę nauczycielską, pochłaniającą zbyt wiele drogiego czasu, któryby korzystnie dla dobra sztuki odrobić można było. Ciężka to praca, gniotąc brzemieniem swém Dobrzyńskiego, nie zdołała go jednak oderwać od kompozycji; nie upadając na duchu, znalazł jeszcze, a raczéj uskapił swemu odpoczynkowi, dosyć chwil wolnych, by je zapełnić pracami swego ducha, i składając z wolna ziarno do ziarnka, dzieło do dzieła, znaczną znów liczbą utworów muzę rodzinną wzbogacił. Obok wielu dzieł fortepianowych, które mimo gładkiéj i udatnéj faktury, nie dorosły przecieź wysokością i znaczeniem dziełom jego zbiorowym i orkiestrowym, napisał *Humoreskę, Kaprys* i *Scherzo* na orkiestrę, i parę dzieł kościelnych, do których należy starożytna pieśń pobożna *Święty Boże*, na 4 głosy solowe, chór, orkiestrę i organy ułożona. Katalog szczegółowy utworów Dobrzyńskiego w porządku chronologicznym, wraz z krótkim życiorysem, podaje *Noworocznik ilustrowany dla Polek* na r. 1863, wydany przez Dzwonkowskiego.

Ku końcowi roku 1852 oddano Dobrzyńskiemu wakującą po śmierci Nideckiego posadę dyrektora opery polskiej. Zdawało się że teraz życzenia jego spełniły się, że będzie mógł podeprzeć chylącą się u nas do upadku muzykę dramatyczną i rozwinąć szeroko

wytknięty przed siebie plan postępowania na téj drodze; aliści zawzięty nań los prześladowca i tu go dopadł, a wyrwijąc mu z dłoni (rok 1853) dopięro co pochwyconą pałeczkę dyrektorską, z wielką dla sceny szkodą, na dawną w téj sferze skazał bezczynność. Artysta ten bowiem posiada, obok innych darów, i przymioty doskonałego kierownika orkiestry, które wielokrotnie miał sposobność okazać nie tylko rodakom, ale i cudzoziemcom, przysznającym mu wielką biegłość i pod tym także względem. Pamiętamy wyborne, z zapalem i precyzją prowadzone wykonanie oratorium Elsnera *Męka Zbawiciela*, w kościele ewangelickim r. 1854, gdy massy złożone z kilkuset wokalnych i instrumentalnych wykonawców, posłuszne ujętemu jego woli skinieniu, jak jeden działały człowiek. Pamiętamy z równą dzielnością prowadzone koncerty orkiestrowe, tak w sali reductowéj, jak i w salonie ogrodowym Nowej-Arkady (przy ulicy Mokotowskiej), ku końcowi r. 1857 dawane we współzawodnictwie z Bilse'm, na których wykonywano dzieła już to polskich, (a między innymi i samegoż dyrektora) już zagranicznych kompozytorów. Z dzieł Dobrzyńskiego wyróżniały się: *Marsz żałobny na śmierć Chopina*, parę wielkich polonezów i t.d. Wreszcie też i długim uśpioną fatalizmem, opera *Filibustierowie*, przerobiona w tekście przez p. Prusakową, wydobywszy się z zaklęcia, po raz pierwszy całkowicie ukazała się na scenie. Wątpić nie można, że kilkoma laty wcześniéj, przyjęcie téj opery byłoby wydatniejsze i głośniejsze, bo od dawna naucono się cenić autora i pracę jego, z wyjątków już znaną. Krótki treści i muzyki jej rozbiór umieszczony jest w *Pamiętniku muzycznym i teatralnym* Sikorskiego za rok 1862, nr. 50. Ognista uwertura i wyjątki z téj opery wyszły z druku u Gebethnera i spółki.

Nie spuszczać oka dramatu, do którego wiele zawsze czuł pociąg, napał Dobrzyński uwerturę i muzykę do niektórych ustępów *Burgrafów* Wiktora Hugo, przedstawionych w tłumaczeniu Kaszewskiego r. 1860; obecnie zaś wykończa dzieło większych rozmiarów, również dla sceny przeznaczone, którego treść stanowi *Konrad Wallenrod* Mickiewicza w 3 częściach. Wyniki z 1szej części, posłyszane w koncertach już w końcu r. 1859, mianowicie chóry Krzyżaków, każą się spodziewać dzieła obfitego w pierwszorzędną piękność muzyczne, ile że wiadomém jest jak dalece kompozytor zadaniu sprostać i na wysokości obranego przedmiotu postawić się umie, by dźwiękami swej muzy godnie wieszczym wielkiego poety powtórzyć słowom.

Widzimy więc że Dobrzyński rąk nie opuszcza, że obdarzając nas coraz to nowém a wspanialszém dziełem, do coraz większój pobudza wdzięczności. Oby długie jeszcze lata pracował dla sztuki i chluby swojej i naszej!®

Palcem po płycie

Muzykę Oskara Kolberga czas odkryć.
Jest przepiękna w swojej prostocie!



OSKAR KOLBERG
Piano Works 1: 6 Polonezów op. 1, Grande Sonate op. 3, 6 Kujawiaków op. 12

Joanna Ławrynowicz, fortepian
Acte Préalable AP0330 • w. 2014, n. 2014
• 69'28"

Muzyka21
płyta miesiąca

Po płytę sięgnąłem z ogromnym zaciekawieniem, bowiem zawiera autorskie kompozycje Oskara Kolberga, legendarnego zbieracza polskiego folkloru, prekursora nowoczesnej etnografii, w tym roku uhonorowanego specjalnymi wydarzeniami, koncertami w ramach ogłoszonego przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Roku Kolberga. Najnowsza płyta wybitnej polskiej pianistki Joanny Ławrynowicz to światowa premiera utworów fortepianowych Oskara Kolberga i chyba już 40 w dorobku tej znakomitej polskiej artystki.

We wstępie do płyty Jan A. Jarnicki pisze: „O tym, że pochodzę z tej samej rodziny, co Oskar Kolberg wiedziałem od zawsze. Mój prapradziad Antoni Kolberg, malarz, przyjaciel Chopina, był jego bratem. Znałem jego dokonania zarówno dzięki historii rodziny opowiedanej mi przez mamę, malarzkę i artystkę Małgorzatę Łożę-Lipszyc, jak i dzięki szkole. O tym, że Oskar Kolberg tworzył muzykę poważną dowiedziałem się jednak dopiero pod

koniec lat 90. ubiegłego wieku od pani Danuty Idaszak, która zebrała ją i opracowała do wydania w ramach *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*. Jestem jej za to bardzo wdzięczny, tym bardziej, że ofiarowała mi woluminy poświęcone tej muzyce. (...) Dopiero zbliżająca się 200. rocznica jego urodzin zdopingowała mnie do bliższego zainteresowania się jego twórczością. Jednocześnie moja ulubiona pianistka, Joanna Ławrynowicz, nie tylko miała chwilę oddechu w swojej wytężonej pracy artystycznej, ale jeszcze wyraziła zainteresowanie muzyką fortepianową Oskara Kolberga. Dlatego też postanowiliśmy wspólnie nagrać pierwszą płytę w historii fonografii zawierającą muzykę fortepianową tego artysty. (...) Oskar Kolberg napisał około 110 utworów fortepianowych, z których wybraliśmy zaledwie 13. Mam jednak nadzieję, że uda mi się doprowadzić w przyszłości do nagrania kompletu jego dzieł fortepianowych. Bo tylko w ten sposób każdy, zarówno specjalista, jak i amator, będzie miał możliwość ich oceny”.

Powstanie tej płyty to osobista zasługa dwóch osób. Pierwszej – Joanny Ławrynowicz, znanej z odkrywania zapomnianego polskiego dziedzictwa muzycznego. W tej dziedzinie pianistka, można to stwierdzić z całą odpowiedzialnością, ma największe zasługi, zarówno w Polsce jak i na świecie. Dziesiątki odkrytych kompozytorów, których muzyka została odkurzona i otrzymała drugą szansę na nowe życie koncertowe i płytowe. A szansa to nie byle jaka, bo jest nią trwałe miejsce w postaci znakomitych płyt wydanych przez Acte Préalable. Drugą osobą, bez której nie było by tego albumu i nagrania jest cytowany

na początku tekstu, producent muzycznym i odkrywca polskich skarbów muzycznych Jan A. Jarnicki. Bez zaangażowania tych dwóch osób Kolberg by pozostał w świadomości Polaków, jako pan od muzyki ludowej. A tu proszę, mamy możliwość poznania jego twórczości.

Życie Oskara Kolberga było bogate w prace badawcze i kolekcjonowanie folkloru. Patrząc na jego dokonania, na zakres prac i teren jego podróży, w czasie których zbierał materiały dotyczące polskiego folkloru można tylko być pod ich wrażeniem. Trzeba także wyrazić wielki szacunek dla Oskara Kolberga za ogrom jego pracy oddanej polskiemu dziedzictwu narodowemu i kulturze. Agdy spojrzymy na to, jak się w dawnych czasach podróżowało, jak się zapisywało wszystko i gdzie mieszkało, to tylko ma się większy respekt wobec dokonań Kolberga. My dzisiaj nie potrafimy nawet do końca wydać jego dzieła w formie dostępnej dla wszystkich!

Oskar Kolberg zanim zaczął badać dziedzictwo polskiej wsi był koncertującym pianistą i wykształconym muzykiem. Urodził się w Przysusze 22 lutego 1814 r. – dokładnie 4 lata po Chopinie. Jego rodzina przyjaźniła się z rodziną Chopina, obaj muzycy znali się w młodości. Tu mała dygresja: trudno dziś dociec, dlaczego Chopin kąśliwie i złośliwie wypowiedział się o twórczości Oskara Kolberga. Jednak wiadomo nie od dziś, że Fryderyk Chopin potrafił podle mówić i pisać o swoich rówieśnikach, polskich kompozytorach. Wielu z nich ucierpiało z tego powodu, negatywna opinia Chopina spowodowała, że do dziś nikt się nimi nie interesuje. Widać taka – niezbyt szlachetna – była natura polskiego geniusza fortepianu.

Rekomendowana płyta Joanny Ławrynowicz z dziełami Oskara Kolberga, to prawie 70 minut przepięknej muzyki. Polskiej, dobrze napisanej, wirtuozowskiej, której słucha się z wielką przyjemnością.

Polonezy i kujawiaki to małe arcydzieła, w których króluje prostota, lekkość, zwiewność, elegancja, tak potrzebne w zbiorach polskich tańców. *Polonezy* op. 1 otwierają płytę, a *Kujawiaki* op. 12 ją zamykają. Te dwa zbiory stanowią kłamrę, swoiste okowy dla utworu najważniejszego. Jest nią *Wielka Sonata (Grande Sonate)* op. 3 na fortepian w tonacji Es-dur. To dzieło najważniejsze, fenomenalne odkrycie, muzyczny fundament płyty.

Po tajnikach muzyki Oskara Kolberga w książeczce płytowej – ze znanstwem, lekkością pióra oprowadza nas autor komentarza, Łukasz Kaczmarek. By po krótko zacytować autora: „Trzon twórczości Kolberga zajmuje muzyka fortepianowa, zwłaszcza zbiory tańców: kujawiaki, krakowiaki, polonezy i mazurki. Wiele z tych kompozycji sam wykonywał. Nie miał też problemów z wydawaniem dzieł; interesowały się nimi warszawskie oficyny Hirszla, Sennewalda, Spiessa, Klukowskiego, Friedleina i Dzwonkowskiego, poznańska Leitgebera, berlińska Trautweina oraz lipska Breitkopf & Härtel”. To pokazuje, że dzieła Kolberga interesowały wydawców, którzy na nich zarabiali i tym samym docierały one do szerokiego grona odbiorców, była popularna w swoich czasach i chętnie kupowana i grywana! W książeczce czytamy dalej: „Muzyka Oskara Kolberga utrzymana jest we wczesnoromantycznym stylu, przesiąkniętym jeszcze salonowością. Charakteryzuje się prostotą, tak pod względem wykonawczym, jak

i odbioru. Najważniejszą cechą muzyki Kolberga wydają się być jednak silne związki z muzyką ludową”.

Sonata fortepianowa op. 3 Oskara Kolberga to dzieło absolutnie nieznanne, jej odkrycie to prawdziwa perełka muzyczna płyty. „Jest jedną z nielicznych większych form fortepianowych w twórczości Kolberga. W dziele możemy dostrzec wyraźne wpływy Beethovena z wczesnego okresu twórczości. Część pierwsza, potężne pod względem rozmiarów, *Andante sostenuto. Allegro vivace*, o burzliwym charakterze, przywodzi na myśl *Grave. Allegro di molto e con brio* z *Sonaty c-moll „Patetycznej”*. Kolberg wykorzystuje prostą formę sonatową, na bazie dwóch tematów: w Es-dur i B-dur, z introdukcją i kodą. Druga część – prosty *Menuet*, z początku znów przywodzi na myśl Beethovena, dalej jednak (Trio) pojawiają się wyraźne echa muzyki ludowej; jest to isticie „słowiański” menuet. W części trzeciej, *Adagio con espressione*, znów możemy odnaleźć pewne nawiązania do Beethovenowskiej *Patetycznej*, tym razem jej wolnej części. Piękny, sielankowy temat w najwyższym rejestrze rozwija się tutaj na tle prostego akordowego akompaniamentu. Delikatny urok i zwiewny charakter tego ustępu zdają się również przywodzić na myśl Schubertowskie *Impromptus*. Ostatnia część, *Rondo Militare*, została dość konwencjonalnie pomyślana. We fragmencie tym najsilniej uwidacznia się wpływ muzyki salonowej i stylu brilliant na twórczość fortepianową Kolberga. Jest to proste i nieco banalne, lecz przy tym efektowne domknięcie sonatowego cyklu”. Tyle o *Sonacie* możemy przeczytać w komentarzu. Polecam cały komentarz, w którym jest wiele ciekawych informacji dotyczących muzyki Oskara Kolberga.

Joanna Ławrynowicz jest autentycznie zafascynowana muzyką Oskara Kolberga. Stworzyła bardzo piękne nagranie, w którym króluje lekkość, delikatność, subtelność. A przy tym prawdziwe, bardzo naturalne wycucie stylu tej muzyki. Jest to nagranie dojrzałe i niezwykle interesujące. Polonezy i kujawiaki są lekkie, melodyjne, bardzo świeże, taneczne. Otwierające płytę polonezy są bardzo polskie, zagrane wybornie, z rozmachem, dostojeństwem i temperamentem. Brzmiały po prostu swojsko, cudnie. To samo dotyczy kujawiaków. Szczególnie mi bliskich, bo znanych z młodych lat, słuchanych na weselach i wiejskich zabawach, gdzie grali je dziadek i pradziadek w kapeli ludowej. Pianistka świetnie uchwyciła ich rytmiczność, prostotę i humor. Słychać, że pianistka znakomicie

bawi się dźwiękiem fortepianu, który śpiewa, tańczy i jest dowcipny.

Najważniejszym dziełem tej płyty jest *Wielka Sonata* op. 3. Tu artystka może pokazać pełnię swojego talentu i możliwości pianistycznych. W tym dużym dziele (prawie 27 minut) każdy temat ma swoje miejsce w znakomicie skonstruowanej dramaturgii dzieła. Jest tu całe multum smaczków pianistycznych, eleganckich i prostych melodii, przetworzeń tematycznych. Styl brilliant – co słychać – należy do ulubionych dla pianistki, a Oskar Kolberg wybornie zgłębił jego

tajniki. Perlisty mocny dźwięk fortepianu znakomicie sprawdza się w rubato i legato. Pianistka plastycznie buduje formę całości *Sonaty* i fascynuje giętkością wyobraźni, która bardzo dobrze podąża za myślą muzyczną kompozytora. Całość osadzona jest w świetnie zbudowanej palecie brzmieniowej fortepianu. Czaruje prowadzenie melodii, fantastyczne wycucie prostoty muzyki Kolberga, która nie pozbawiona jest wirtuozerii i dobrego smaku.

Premierowa interpretacja i nagranie muzyki Oskara Kolberga potwierdza starą zasadę, że sumienne czytanie nut i zaufanie wskaźnikom kompozytora może dać tylko dobre rezultaty. A gdy wrażliwa artystka doda do tego cały swój talent i muzyczną intuicję oparte



Joanna Ławrynowicz
 fot. Agnieszka Indyk

o niebanalną wrażliwość artystyczną, to wtedy otrzymujemy nagranie piękne, kompetentne o dużych walorach artystycznych. Całości dopełnia znakomita realizacja akustyczna i ładna szata graficzna.

Najnowsza płyta Joanny Ławrynowicz to album, po który trzeba sięgnąć! Gorąco go polecam!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

Pasja wg św. Jana

James Gilchrist; Matthew Rose; Ashley Riches; Elizabeth Watts; Sarah Connolly; Andrew Kennedy; Christopher Purves • Academy of Ancient Music; Choir of the AAM • Richard Egarr, dyrygent, klawesyn
AAM Records AAM002 • w. 2014 • 104'37"
★★★

Kolejny zespół związany z historyczną praktyką wykonawczą postanowił wydawać nagrania w barwach własnego wydawnictwa – Akademia Muzyki Dawnej rozpoczęła albumem poświęconym narodzinom symfonii, teraz zaś ukazała się *Pasja wg św. Jana* Bacha. W doskonałej przygotowanej książeczce znaleźć można wiele informacji na temat wyboru wersji dzieła – są ich aż cztery – i konsekwencji, jakie z tego wynikają dla artystów. Tu mamy do czynienia z pierwotną postacią arcydzieła z roku 1724.

Kierujący Akademią Muzyki Dawnej Richard Egarr jest wybitnym klawesynistą, a oprócz tego doświadczonym w meandrach historycznych i stylistycznych kwestii wykonawstwa artystą, lecz do jego dyrygowania mam dość ambiwalentny stosunek. Nie ulega wątpliwości, że *Pasję* przygotowano bardzo starannie, z uwzględnieniem współczesnej wiedzy na temat dzieła, kompozytora, epoki oraz praktyk interpretacji, jest to oczywiście duży plus nagrania. Gorzej, że całość niestety nie może być uznana za wybitne osiągnięcie we współczesnym katalogu nagrań muzyki Jana Sebastiana Bacha. Powodów jest co najmniej kilka.

Pierwszym z nich są przegonione, zbyt szybkie tempa, rzutujące przede wszystkim na klarowność i brzmienie odcinków

chóralnych. Już sam wspaniały wstęp utworu – *Herr, unser Herrscher* – zamiast wprowadzić w atmosferę całości, rodzi muzyczny i symboliczny chaos. Podobnie jest w przypadkach niektórych chorałów, gdzie nadmierny, niepotrzebny i nieuzasadniony pośpiech po prostu do nich nie pasuje. Plusem za to jest dynamizm scen zbiorowych, ilustrujących tłum w scenach sądu Piłata. Przy okazji warto nadmienić, że śpiewa szesnastoosobowy chór, składający się z czterech śpiewaków w każdym głosie. Kolejne wątpliwości budzi obsada wokalna. Ogólnie można powiedzieć, że jest porządna i poprawna, ale poza jednym wyjątkiem nie zachwycała mnie ani nie przyprawiła o żywsze bicie serca. Owszem, śpiewacy, reprezentują wysoki poziom, są doświadczonymi artystami, ale w tak ważnej kompozycji można wymagać więcej. James Gilchrist jako Ewangelista jest obdarzony wyjątkowym, przepięknym, lirycznym tenorem, ale czy to właściwy wybór? Mimo że ma doświadczenie w tej partii i dziełach Bacha w ogóle, ja bym go słyszał przede wszystkim jako bohatera oper mozartowskich, nie zaś narratora najbardziej dramatycznej opowieści w dziejach muzyki. Wyróżnia się poza tym fenomenalną dykcją i dobrą niemiecką wymową, można go bez trudu zrozumieć. Bardzo przekonujący i dostarczający wielu estetycznych wzruszeń, ale wątpliwości jednak pozostają. Chrystus w ujęciu basu Matthew Rose'a jest postacią bardzo dystyngowaną, lecz niestety bez większej charyzmy, a niski głos śpiewaka robi wrażenie ociężałości, ospałości i wydaje się być ograniczony pod względem dynamiki oraz klarowności przekazu. Piłatem jest obiecujący młody baryton Ashley Riches, ale i w tej roli można znaleźć w innych nagraniach bardziej porwijących wokalistów. Pozostali zaangażowani śpiewacy, prezentujący się ze swojego zadania pomimo niekiedy kontrowersyjnych temp

narzucanych przez dyrygenta. Słysząc ich zaangażowanie i emocje. Wymieńmy ich przy tej okazji: sopranistka Elisabeth Watts, alt Sarah Connolly, tenor Andrew Kennedy oraz bas Christopher Purves.

Na zakończenie podam powód trzeci, dla którego trudno mi odczuwać zachwyt nad najnowszym nagraniem Academy of Ancient Music pod dyktando Richarda Egarra. Ma oczywiście swoje walory: renomowanych solistów, pięknie grających instrumentalistów, świeże podejście, sięgnięcie po pierwszą wersję dzieła. Owej kreacji brak jednak poruszającego wyrazu dramatycznego oraz emocjonalnej intensywności, którego nie niwelują niektóre efektowne partie chóralne i śpiewane arie. Jako całość nie wywiera odpowiedniego wrażenia, którego można by się spodziewać po wielkim dziele Bacha. Mam raczej mieszane uczucia po zapoznaniu się w owym nagraniem i preferuję album będący zapewne niespodzianką dla większości Czytelników, ale w moim przekonaniu o wiele bardziej interesujący muzycznie, wokalnie i interpretacyjnie – płyty wytwórni Naxos i formacji Scholars Baroque Ensemble.

Paweł Chmielowski

Stanisław Lubliński

HECTOR BERLIOZ

Symfonia Fantastyczna, Waverley

London Symphony Orchestra • Walerij Giergijew, dyrygent
LSO Live LSO0757 • w. 2014, n. 2013 • BD, SACD 65'35"
★★★★★

Biorąc ten album do ręki trudno uwierzyć, że przemysł fonograficzny jest w kryzysie. Chyba że ten luksus to przedśmierne drgawki. O co chodzi? Otóż otwierając skromne, standardowe pudełko znajdujemy w środku 2 krążki. Jeden to płyta hybrydowa CD/SACD, drugi to płyta Blu-ray. Na pierwszej mamy dźwięk stereo w jakości standardowej CD oraz sześciokanałowy dźwięk SACD w wysokiej rozdzielczości.

Na drugiej płycie mamy również dźwięk sześciokanałowy w wysokiej rozdzielczości. Oczywiście słuchałem wersji teoretycznie najlepszej, czyli Blu-ray.

Muszę stwierdzić, że to nagranie jest znakomite. Dokonane na żywo, jak to w przypadku tego wydawnictwa, sprawia jednakże wrażenie nagrania studyjnego. Właściwie nie słysząc żadnych odgłosów z sali – czyżby tamtejsza publiczność potrafiła na czas nagrania powstrzymać się od kaszlu, szurania nogami, stukania fotelami? W przypadku odtwarzania dźwięku dookólnego ma się naprawdę wrażenie uczestniczenia w koncercie. Jednocześnie przestrzenność nie jest przejawiona jak w wielu innych tego typu nagraniach.

Walerij Giergijew wspaniale poprowadził orkiestrę. Wszystkie sekcje orkiestry są odpowiednio wyeksponowane, tempa są wzorcowe, charakter poszczególnych części jest świetnie wyeksponowany.

London Symphony Orchestra to wybitny zespół, dla którego tego typu dzieła to „chleb powszedni”. Warto sięgnąć po ten album, w szczególności jeśli dysponujemy sprzętem do odtwarzania dźwięku dookólnego.



JOHANNES BRAHMS

Ein deutsches Requiem

Christiane Libor, sopran; Thomas E. Bauer, baryton • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.573061 • w. 2014, n. 2012 • 75'15"
★★★★★

Muzyka na chór i orkiestrę Johanna Brahmsa wydaje

PROMOCJA ROZNA PRENUMERATA W CENIE 108 ZŁ



TWÓJ ZYSK TO:

- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- otrzymujesz ulubiony miesięcznik Muzyka21 pocztą do domu nie ponosząc dodatkowych kosztów wysyłki

Wpłać 108 złotych na nasze konto bankowe:

Acte Préalable Sp. z o.o.
ING Bank Śląski - O/W-wa
nr rachunku

61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

w tytule przelewu wpisz

„Roczna prenumerata” i dokładny adres wysyłki zamówionej prenumeraty, którą rozpoczynamy od nowego miesiąca po otrzymaniu przelewu



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

JÓZEF WIENIAWSKI PIOTR WAJRAK

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII PODKARPACKIEJ



Józef Wieniawski

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

world premiere recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Muzyka21
płyta miesiąca

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

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

się być bliska Antoniemu Witowi. Wykonywał na koncertach i nagrał dla wytwórni Naxos mniejsze dzieła wokally-instrumentalne, zaś niedawno ukazała się na rynku płyta z *Niemieckim requiem*. Warto przypomnieć, że tą wspaniałą kompozycją maestro rozpoczął przed ponad dekadą swoją działalność jako szef Filharmonii Warszawskiej. Krążek będący przedmiotem mojej recenzji jest zaś jednym z ostatnich fonograficznych przedsięwzięć artysty w tej roli. Utwór Brahmsa można zatem uznać za symboliczną klamrę spinającą warszawski okres działalności Antoniego Wita.

Słychać wyraźnie, że *Niemieckie requiem* jest mu bardzo bliskie. Nijęjsze nagranie udowadnia, że doskonale zna zapis partytury, co skutkuje m.in. uchwyceniem pewnych szczegółów instrumentacji w trakcie przebiegu utworu, rzadko słyszalnych w innych rejestracjach. Trafnie buduje monumentalną formę, choć nie ulega wątpliwości, że dużą wagę przykładają do detali. Wybiera przekonujące tempa. Zarzuty niektórych krytyków o jakiegoś dłużyzny i nietypowy czas całości uważam za naprawdę absurdalne, oceniając pozytywnie agogiczny wymiar wykonania. Tempa są umiarkowane i płynne. Dobrze, że dyrygent nie poszedł śladem kapelmistrzów urządzających swoisty kuriozalny wyścig w konkurencji pt. „Kto szybciej zagra *Niemieckie requiem* Brahmsa”, na czele której stoją artyści, mający bardzo niewielkie pojęcie o głębi, właściwej architekturze i wizji całości monumentalnej kompozycji, za to skupiających się na prymitywnej gonitwie i pseudo-efektowności, czego dowodzą „kreacje” Johna Eliota Gardinera i niejkiej Marin Alsop, promowanej przez politycznie poprawnych decydentów i dziennikarzy na Zachodzie. Maestro Wit dba przy tym o napięcie, logikę narracji i zachowanie poruszającego, duchowego wymiaru kompozycji. Fragmentom żywym nie brak drapieżności i blasku, zaś wolne ujmują spokojem, liryzmem, właściwą sobie ekspresją. Pewną ręką prowadzi trwające 75 minut dzieło, kontrolując nieprzerwanie dobrze

spisując się zespoły Filharmonii Warszawskiej: orkiestrę oraz chór. Ten ostatni jest zresztą kolejnym bohaterem omawianego przedsięwzięcia. Przygotowany znakomicie przez Henryka Wojnarowskiego, śpiewa wybornie: pewnie, spójnie pod względem jakości brzmienia i intonacji, zachwycając szeroką skalą dynamiki od początkowych taktów pierwszej części, utrzymanych w łagodnym, skupionym pianissimo i piano, po potężne, imponujące kulminacje ogniwa drugiego i szóstego. Brzmi dość masywnie, lecz dyrygent utrzymuje go we właściwej równowadze z orkiestrą i solistami. Do nagrania zaangażowano parę niemieckich śpiewaków: barytona Thomasa E. Bauera oraz sopranistkę Christiane Libor. Ta ostatnia, niestety, odstaje od wysokiego poziomu całości. Wykonuje tylko jeden, ale za to piękny i wymagający dla wokalistek fragment, *Ihr habt nun Traurigkeit*. Artystka w tym nagraniu poległa na polu technicznych, intonacyjnych i wyrazowych wymagań stawianych przez kompozytora – nie panuje zupełnie nad wyraźną praktycznie w każdej nucie wibracją, zmagając się z wydobywaniem dźwięku, co uwidacznia już sam, trudny zresztą, bo utrzymany w wysokiej tessiturze, początek jej partii. Zamiast muzycznej naturalności, prostoty i piękna, słyszymy forsowanie głosu, dramatyzm i produkcję wokallną niskiej jakości. O wiele lepiej spisał się natomiast Thomas Bauer, świetny baryton, śpiewający z przekonaniem, siłą i charyzmą, której brakuje niestety totalnie Matthew Brookowi w najnowszym, przereklamowanym, przegonionym nagraniu Johna Eliota Gardinera. Spośród ostatnich, szczególnie wartościowych rejestracji *Niemieckiego requiem* wydaje się wybić wizja Nicolausa Harnoncourta mającego do dyspozycji bosko grających Wiedeńskich Filharmoników, świetnie śpiewający Chór im. Arnolda Schoenberga oraz Thomasa Hampsona i Genię Kühmeier (RCA). Gdybym jednak miał wybrać jedno, jedyne wykonanie genialnego utworu autora *Tańców węgierskich*, byłaby to wielka i niepokonana

kreacja Sergiu Celibidache’a (EMI), deklasująca zwłaszcza nowsze i współczesne rejestracje fonograficzne owej kompozycji.

Prezentowany album świadczy o zafascynowaniu Antoniego Wita wokally-instrumentalną twórczością Johanna Brahmsa. Poprzedni krążek z mniejszymi dziełami można było uznać za co najmniej satysfakcjonujący. Sądzę, że podobną ocenę można odnieść do niniejszej płyty.

Paweł Chmielowski

EDUARD FRANCK

Tria fortepianowe
Swiss Piano Trio

Audite 97.690 • w. 2014, n. 2013 • 74'21"
★★★★★

Wydawnictwo Audite kontynuuje serię płytową poświęconą niemieckiemu kompozytorowi Eduardowi Franckowi. Teraz mamy możliwość zapoznać się z triami fortepianowymi tego twórcy. Żyjący w latach 1817–1893 artysta był również znakomitym pianistą – jako 17-letni młodzieniec towarzyszył przy fortepianie swemu nauczycielowi i mentorowi, Felixowi Mendelssohnowi.

Prezentowane na płycie obejmują niemalże całe życie Francka. Pierwsze, młodzieńcze E-dur powstało w 1835 r. Kolejne, Es-dur op. 22 zostało skomponowane w latach 1850., gdy autor był u szczytu kariery i był znany w całych Niemczech. Ostatnie dzieło na tej płycie, *Trio D-dur* op. 53 jest jednym z ostatnich Francka – powstało w roku 1886.

Ten album pozwala prześledzić drogę twórczą artysty, znakomitego reprezentanta niemieckiej kultury muzycznej XIX w. Muzyka Francka to kawał dobrej roboty, jednakże brak jej oryginalności. Po przesłuchaniu całej płyty trudno przypomnieć sobie jakieś interesujące fragmenty. Nie ma momentów porwujących, jest to tylko przyjemna muzyka ła. Gdzież tej muzyce do podobnych dzieł Dobrzyńskiego, Kani, Rutkowskiego, Melcera czy Fitelberga. Trzeba zazdrościć Niemcom, posiadającym tak wielu geniuszy, że przywracają do życia muzykę zapomnianego kompozytora, choćby po to, by wiedzieć o jego istnieniu i jego

dokonaniach. A my, naszych wspomnianych kompozytorów, po prostu ignorujemy! Jak bardzo brakuje takiego podejścia do własnej kultury nam, Polakom. Wykonawcami jest szwajcarskie trio fortepianowe w składzie: Angela Golubeva – skrzypce, Sebastian Singer – wiolonczela i Martin Lukas Staub – fortepian. Ci wybitni artyści mają w swoim dorobku już wiele nagrań dla Audite, w tym utwory Schumanna, Czajkowskiego i Mendelssohna. Warto zapoznać się z twórczością Eduarda Francka.

Stanisław Lubliński

EDVARD GRIEG

Symfonia c-moll, Koncert fortepianowy a-moll op. 16

Herbert Schuch, fortepiano • WDR Sinfonieorchester Köln • Eivind Aadland, dyrygent
Audite 92.670 • w. 2014, n. 2013 • SACD, 62'40"
★★★★★

Kolejny, już czarty wolumin poświęcony muzyce symfonicznej Edvarda Griega wydało niemieckie Audite. Zawiera dwa prawdziwie symfoniczne dzieła – młodzieńczą symfonię i koncert fortepianowy, jeden z najbardziej rozpoznawalnych w całej literaturze fortepianowej.

Symfonia c-moll została ukończona w 1864 r., gdy Grieg miał raptem 21 lat. Utwór ten rzadko pojawia się na koncertach, rzadko też jest nagrywany. Dlatego świetnie się stało, że dzięki Audite znów pojawił się na płycie.

Koncert fortepianowy a-moll op. 16 jest prawdziwym hitem i nie brak na rynku jego rejestracji. Skoro jednak wydawnictwo postanowiło nagrać dzieła wszystkie Griega, nie miało wyjścia.

Płyta urzekła mnie po pierwszych dźwiękach. Poziom orkiestra jest znakomity pod względem sprawności technicznej i precyzji, nienagannej intonacji, spójności barwowej i elegancji odpowiedzi dla muzyki Norwega.

Nie znam Herberta Schucha, ale sądząc po tym nagraniu, jest wybitnym specjalistą od pianistyki. Jest prawdziwym mistrzem klawiatury. Jego niezwykła elastyczności w podejściu do koncertu Griega zachwyca. Świetnie

odczytał intencje kompozytora i zachował tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki przełomu XIX i XX w. Zwraca uwagę jego piękny dźwięk, koronkowe prowadzenie frazy z wycuciem i lekkością, właściwe tempa.

To naprawdę znakomita kontynuacja cyklu.

Stanisław Lubliński



HEINRICH HOFMANN
Muzyka kameralna: Oktet op. 80, Serenada op. 6, Sekstet op. 25

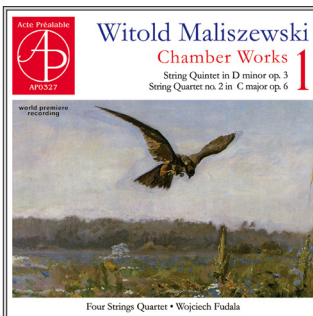
Berolina Ensemble

MDG 948 1808-6 • w. 2013 • SACD, 78'03"

★★★★★

Jedną ze specjalności wytwórni MDG jest nagrywanie mało u nas znanego kameralnego repertuaru, a tak jest w przypadku Heinricha Hoffmanna (1842–1902). Jak widać po datach życia i śmierci, był rówieśnikiem Czajkowskiego, Dworzaka czy Griega. Podczas gdy tamci zapisali się trwale w historii muzyki, osiągnięcia Niemca znane są dziś tylko specjalistom, aczkolwiek w czasach gdy żył i pracował, zaliczał się do najczęściej wykonywanych kompozytorów swojej epoki. Związany z Berlinem, działał również jako koncertujący pianista oraz pedagog. Był płodnym autorem: napisał kilka oper, utwory wokalne, orkiestrowe, kameralne oraz fortepianowe.

Wgląd do jego dorobku zapewnia nowa płyta wytwórni MDG, na której prezentuje się Berolina Ensemble. Jest to formacja młoda stażem oraz wiekiem swych członków, ale działająca intensywnie na polu kameralistyki, wykonując dzieła w zmieniającej się obsadzie, obejmującej także instrumenty dęte. I takie też utwory znalazły się na prezentowanym albumie: oprócz podstawowego składu



WITOLD MALISZEWSKI
Kwintet smyczkowy d-moll op. 3, II Kwartet smyczkowy C-dur op. 6

Four Strings Quartet • Wojciech Fudala, wiolonczela

Acte Préalable AP0327 • n. 2013, w. 2014 • 70'30"

★★★★★

Pracę formacji Four Strings Quartet nad przywracaniem do życia kameralistyki polskich twórców można z pewnością nazwać pionierską, ponieważ żaden z innych zespołów nie gamie się do przypominania zapomnianej twórczości XIX i XX w. Po odkryciach muzyki Zygmunta Noskowskiego oraz Władysława Żeleńskiego, katowiccy instrumentalści, przy gościnnym udziale wiolonczelisty Wojciecha Fudala, zwrócili się w stronę dorobku Witolda Maliszewskiego (1873–1939). Owocem owego zainteresowania jest kolejny album wydany przez Acte Préalable, zawierający *Kwintet smyczkowy d-moll* op. 3 (1904) oraz *II Kwartet C-dur* op. 6 (1905). Pokazują nam one zamiłowanie kompozytora do stylistyki neoromantycznej, tradycyjnych gatunków, ścisłych form oraz przystępnego, oparte go na solidnych harmonicznym podstawach i zasadach języka, co wydaje się warte uwagi ze względu na czas powstania obu dzieł. Charakteryzują się doskonale opanowanym rzemiosłem twórczym, znajomością właściwości instrumentów, nie brak w nich interesujących pomysłów muzycznych.



forma. Nie próbuję tym samym szukać u naszego rodaka rzekomych wpływów obcych, raczej komplementuję go wyrażając uznanie za zalety jego muzyki, przypominające mi wspaniałą twórczość Czecha. Z częściami pierwszymi oraz finałami mam jednak pewien problem – trudno zapadają w pamięć, są dość rozbudowane i nie intrygują aż tak bardzo charakterystycznymi, plastycznymi tematami. Witold Maliszewski jednak mimo tego konstruuje wzorowo architekturę owych ogniw, jak i całych dzieł,

Kreacja Four Strings Quartet zasługuje na uznanie przede wszystkim za odwagę sięgnięcia po zapomniany repertuar i za jego staranne przygotowanie. Muszę jednak przyznać, iż oba dzieła Maliszewskiego należą do tych, które zyskują przy częstym słuchaniu i dłuższym poznaniu; po jednorazowej prezentacji krążka raczej mogą nie porwać odbiorcy, za to regularne obcowanie z nimi od czasu do czasu z pewnością pozwoli na odkrycie wszystkich niewątpliwych zalet obu kompozycji. Najbardziej udane są części wolne i scherza, w przypadku *Kwintetu d-moll* nasuwały mi się skojarzenia z arcy mistrzem romantycznej kameralistyki – Antonínem Dvořákem. Podobna stylistyka, słowiańska z ducha melodyka, świetna instrumentacja, lekkość, zgrabna

konsekwentnie realizując swoje zamierzenia i udowadniając mistrzostwo w operowaniu formą. Inna sprawa, że jest ona niekiedy nieco nużąca, jak w przypadku trwającego 40 minut *II Kwartetu C-dur*. Jak sobie z tym poradzić? Słuchać tej twórczości uważnie i często, przyzwyczajając się do nowej, oryginalnej muzyki z jej specyfiką i bogactwem szczegółów. Takie dogłębne poznanie z pewnością zaowocuje zrozumieniem i fascynacją kolejnym rozdziałem polskiej kameralistyki, wydobyłym za sprawą warszawskiego wydawnictwa z zapomnienia. Doceniam zatem nagranie obu kompozycji, lecz w moim przekonaniu mogłoby ono mieć jeszcze bardziej przekonujący kształt techniczny oraz interpretacyjny. Oba utwory według mnie cechują się mało wyrazistymi

dynamicznymi kontrastami – różnicami między piano a forte. Dźwiękowi przydałaby się też nieco większa przestrzeń.

Omawiany krążek wpisuje się w serię nagrań muzyki Witolda Maliszewskiego, przygotowaną przez Acte Préalable i współpracujących z nią artystów. Oprócz kameralistyki, zostanie nagrana również twórczość fortepianowa. Być może będzie jeszcze okazja do zapoznania się z pozostałymi dwoma kwartetami.

Paweł Chmielowski

smyczkowego kwartetu, którego notabene Hoffman w ogóle nie stworzył, kompozytor pisze utwory wymagające dodatkowej altówki i wiolonczeli (*Sekstet e-moll* op. 25), fletu oraz kontrabas (Serenada D-dur op. 65), fletu, kłometu, fagotu i rogu (*Oktet F-dur* op. 80).

Słuchanie całości jest niewątpliwie cennym poznawczym doświadczeniem dla miłośników kameralistyki, dającym im okazję poznania wyjątków z bogatej twórczości zapomnianego niemieckiego twórcy. Nie ulega wątpliwości, że Heinrich Hoffman był kompozytorem bardzo silnie zakorzenionym w muzycznej tradycji, konserwatystą. Same dzieła, stworzone w ostatnim ćwierćwieczu dziewiętnastego stulecia, odwołują się do dorobku klasycyzmu i wczesnego romantyzmu, co nieco dziwi w kontekście osiągnięć kompozytorów z jego generacji, przywołanych powyżej. Są jednak napisane ze smakiem, talentem, znanstwem, a już sama nietypowa obsada jest atrakcją przyciągającą wielbicieli nieznanego instrumentalnego repertuaru. Pogodny charakter kompozycji i ich nienaganna, zgrabna konstrukcja sprawiają, że słuchanie jest dużą przyjemnością. Bardzo dobrze sprawdza się w roli przewodnika po zapomnianej twórczości Hoffmana Berolina Ensemble. Właściwie dobrane tempa pozwalają śledzić tok muzycznej narracji, a równowaga pomiędzy instrumentami i dźwięk wysokiej jakości nadają wykonaniu walory nieskrępowanego, cieszącego ucho odbiorcy muzykowania. Brak tu co prawda wielkich dramatycznych napięć i głębszych emocjonalnie momentów, lecz całość jest przekonująca i warta zainteresowania.

Paweł Chmielowski

ARTUR HONEGGER

Symfonie 2 & 4

Sinfonieorchester Basel • Dennis Russel Davies, dyrygent

Sinfonieorchester Basel SOB005 • w. 2014 • 56'47"

★★★★★

Do grona zespołów podejmujących działalność fonograficzną

we własnym wydawnictwie dołącza właśnie Orkiestra Symfoniczna z Bazylei, renomowany zespół ze Szwajcarii. Od pięciu lat na jego czele stoi Dennis Russel Davies, kapelmistrz amerykański, związany od lat z instytucjami niemieckimi czy austriackimi. Jego bogate doświadczenie artystyczne i szeroki repertuar wynikają m.in. z zainteresowania twórczością współczesną oraz dwudziestowieczną. Nic zatem dziwnego, że najnowszą płytą wydaną przez Orkiestrę Symfoniczną z Bazylei i przygotowaną pod kierunkiem dyrygenta, jest krążek zawierający *II* oraz *IV Symfonię* Arthura Honeggera (1892–1955).

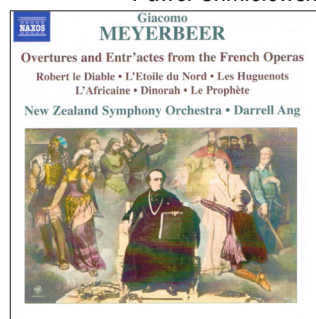
Osoba tego autora nie dziwi nie tylko dlatego, że był Szwajcarem, lecz jest zrozumiała również przez fakt napisania obu dzieł dla Bazylei, a dokładnie ujmując dla tamtejszej Orkiestry Kameralnej, prowadzonej przez Paula Sachera. Artysta ów intensywnie poszukiwał nowego repertuaru dla siebie i swojej formacji, zamawiając u współczesnych kompozytorów nowe utwory. Jednym z rezultatów owej działalności są zaprezentowane na krążku dzieła, mające premiery w latach 1941 i 1946.

Rzadko obecnie powstają nagrania z twórczością Arthura Honeggera. Jeśli niniejszy album będzie początkiem jakiejś serii nagrań muzyki Szwajcara, to z pewnością zwróci uwagę krytyki i melomanów, jako że reprezentuje bardzo wysoki poziom. Dennis Russel Davies bardzo starannie odczytuje zapis partytur obu *Symfoni*, które, choć napisane na kameralny skład, wymagają rzetelnej pracy analitycznej i dogłębnego przemyślenia. Forma jest zwarta, przekonująca, tempa właściwie charakteryzują tok muzycznej narracji i poszczególne epizody, zaś sama orkiestra, składająca się zaledwie ze smyczków i trąbki (*II*) oraz smyczków, instrumentów dętych, perkusji oraz fortepianu (*IV*) prezentuje się tu w wymienionej formie, czerpiąc z wieloletniej współpracy z Daviesem i jego dyrygenckiego talentu. Brzmienie jest niezwykle klarowne, przyjemne dla ucha, same zaś utwory reprezentują nurt wartościowej,

przystępnej, dwudziestowiecznej symfoniki. Zwłaszcza późniejszy z nich, noszący podtytuł *Radości bazylejskie*, ujmuje pogodnym klimatem i ciepłem. Walory całości podkreśla wzorowa wręcz jakość techniczna nagrania.

Omawiany album jest niewątpliwym sukcesem kapelmistrza oraz orkiestry, prezentującej się tu w podwójnej roli: wykonawcy oraz wydawcy. Również i pod tym względem płyta jest niezmiernie satysfakcjonująca. Miłośnicy muzyki symfonicznej ubiegłego stulecia powinni się nią zainteresować.

Paweł Chmielowski



GIACOMO MEYERBEER

Uwerty i entrakty z oper

New Zealand Symphony Orchestra • Darrell Ang, dyrygent

Naxos 8.573195 • w. 2014, n. 2013 • 71'22"

★★★★★

Cóż za olśniewający debiut! Na Międzynarodowym Konkursie dla Młodych Dyrygentów w Besançon pewien nadzwyczaj utalentowany artysta zdobył trzy pierwsze nagrody: główną, orkiestry oraz publiczności, co zapoczątkowało dynamiczny start jego międzynarodowej kariery. Pochodzący z Singapuru Darrell Ang, bo o nim mowa, zdołał już dokonać pierwszych swoich nagrań. Jednym z nich jest wymieniony krążek wytwórni Naxos, dowodzący bezsprzecznego potencjału młodej gwiazdy batuty, porywający jakością wykonania i wyborem rzadko słyszanego współcześnie repertuaru. Są to, jak sądzę, niezbędne warunki do odniesienia wielkiego artystycznego sukcesu.

Czy znają Państwo dobrze twórczość Giacomo Meyerbeera (1791–1864)? Jego nazwisko rzadko pojawia się we współczesnych domach operowych, choć mogą wybierać spośród jego 18 dzieł scenicznych.

O tym, że zdecydowanie warto się nimi zainteresować, świadczy płyta, którą mam przyjemność przedstawić, zawierająca wybrane uwertyury oraz fragmenty instrumentalne z *Roberta Diabła*, *Gwiazdy Północy*, *Hugenotów*, *Afrykanki*, *Dinorah* oraz *Proroka*. Jest wartym zauważenia tytułem ukazującym się sto pięćdziesiąt lat po śmierci kompozytora. Przypomnieć też należy, że Naxos wydał już podobny album, prezentujący muzykę baletową z oper, z polskim akcentem zresztą – Orkiestrę Symfoniczną z Barcelony poprowadził Michał Nestorowicz.

Meyerbeer pokazuje w nich bowiem prawdziwe mistrzostwo w zakresie operowania orkiestrą, zmysłu konstrukcji oraz dramaturgii, a przede wszystkim instrumentacji. Fragmenty z jego oper porywają blaskiem, melodyką, bogatym brzmieniem, kontrastami wyrazowymi. Dają okazję wykonawcom do zaprezentowania się z najlepszej strony. Pod energiczną batutą Darrella Anga korzysta z tego Nowozelandzka Orkiestra Symfoniczna, znana z wielu płyt zrealizowanych dla wytwórni Naxos. Młody maestro umiejętnie wydobywa atrakcyjność tej muzyki, która może być wręcz repertuarową rewelacją dla słuchaczy, którzy nie znają twórczości Meyerbeera. Porywająca rytmika, plastyczne tematy, orkiestrowy blask i obfitość muzycznych pomysłów są wyraźnie słyszalne w omawianym nagraniu i dowodzą wartości owych kompozycji. Słucha się ich z dużą przyjemnością.

Darrel Ang nie tylko wybrał efektowny, choć niezbyt popularny repertuar, udowadniając gotowość do podejmowania wyzwań, ale wykonał go z Symfoniczami z Nowej Zelandii wysmienicie. Życzę młodemu singapurskiemu dyrygentowi kolejnych odkryć i równie przekonujących, efektownych i wybornie zrealizowanych płyt. Ta z muzyką orkiestrową z oper Giacomo Meyerbeera z pewnością zostanie zauważona przez światową krytykę oraz melomanów. Koniecznie trzeba jej posłuchać.

Paweł Chmielowski



ANDRZEJ PANUFNIK

Koncerty

Aleksander Sitkovetsky, skrzypce
 • Raphael Wallfisch, wiolonczela
 • Ewa Kupiec, fortepiano • Konzerthausorchester Berlin

CPO 777 687-2 • w. 2014, n. 2013 • 66'15"

☆☆☆☆☆

„Finis coronat opus”, czyli łańciska maksyma „koniec wieńczy dzieło”, jak najbardziej pasuje do ósmego woluminu serii wydawanej przez CPO serii płyt noszącej tytuł *Panufnik Edition Symphonic Works*, bowiem ta płyta zamyka to dzieło. Zawiera trzy koncerty: skrzypcowy, wiolonczelowy i fortepianowy. Nie stanowią one oczywiście kompletu wszystkich dzieł na instrument solowy z orkiestrą, a sama seria nie jest kompletem utworów orkiestrowych polskiego kompozytora, którego przypominano światu świętując stulecie jego urodzin.

Do nagrania trzech koncertów zaangażowano troje bardzo dobrych solistów, wśród których znalazła się polska pianistka Ewa Kupiec na stałe mieszkająca poza Polską.

Nie będę tu omawiał każdego z koncertów, bo to w wyczerpujący sposób uczyniono w książeczce dołączonej do płyty. Warto tylko dodać, że każdy z koncertów ma na rynku płytowym dość mocną konkurencję. Stąd przed artystami było nie lada wyzwanie, by ich interpretacja okazała się na tyle interesująca, by przypaść do gustu i zapisać się w pamięci.

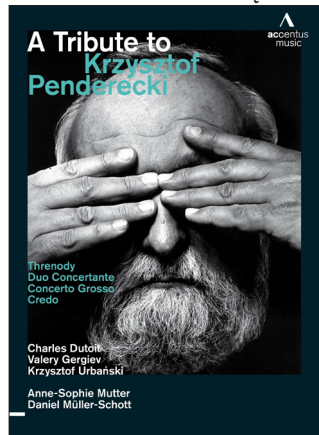
Nagranie trzech koncertów Andrzeja Panufnika jest bardzo dobre. Pokazuje mistrzostwo kompozytora w budowaniu formy, a artyście pozwala na ukazanie całego talentu i wrażliwości muzycznej. Współpraca solistów i orkiestry to bardzo żywe tempa, ale też spokojne, bardzo zrównoważone. Linie melodyczne płyną

elegancko i co za tym idzie, są w odbiorze bardzo śpiewne, szczególnie skrzypce i wiolonczela w partiach solowych.

Soliści w swoich koncertach są niezwykle ekspresyjni, a ich interpretacja wydaje się idealnie spełniać zamierzenia kompozytora.

To bardzo dobra, wartościowa płyta, którą polecam.

Arkadiusz Jędrasik



KRZYSZTOF PENDERECKI
A Tribute to Krzysztof Penderecki

Tren pamięci ofiar Hiroszimy • Duo concertante na skrzypce i kontrabas • Concerto Grosso nr 1 na trzy wiolonczele i orkiestrę • Credo

Accentus ACC20276 • w. 2014, n. 2013 • DVD, 106'00"

☆☆☆☆☆

Jesienią ukazał się w wersji filmowej na DVD zeszłoroczny koncert galowy, którym świętowano 80. urodziny Krzysztofa Pendereckiego w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie 23 listopada 2013 r. Na koncercie wykonano cztery dzieła Mistra z Lusławic zaczynając od *Trenu*, dalej *Duo Concertante*, *Concerto grosso nr 1* i *Credo*. Wykonawcami byli zaprzyjaźnieni z kompozytorem artyści klasy światowej, wśród których było miejsce dla polskich śpiewaków, chórzystów i orkiestry.

Koncert był finałem całorocznego świętowania urodzin Krzysztofa Pendereckiego na świecie i podsumowaniem zorganizowanego w Warszawie kilkudniowego Festiwalu jego imienia. Uroczysta gala odbyła się w TW-ON i zgromadziła wielu wybitnych artystów, koronowane głowy,

przywódców państw, przyjaciół Mistra i wielbicieli jego muzyki, z których nielicznym udało się kupić bilety na koncert. Całość przedsięwzięcia filmowała TVP Kultura i transmitowała na swojej antenie, a teraz zostało opracowane na potrzeby płyty DVD.

Trudno w tym miejscu jakoś szczególnie opisywać walory wykonawcze koncertu, który z założenia był wspólnym świętowaniem i otrzymał stosowną do chwili oprawę. Artyści stanęli na wysokości zadania a koncert okazał się świętem muzyki Krzysztofa Pendereckiego i stosownym uczczeniem jego osoby.

Do płyty dołączono książeczkę z komentarzem w języku polskim, brakuje tylko napisów polskich przy wypowiedziach Pendereckiego w bonusie. Trochę szkoda, skoro płytę realizowała TVP wspólnie z Narodowym Centrum Kultury. Realizacja telewizyjna jest bardzo ciekawa, jedynie realizacja dźwiękowa wydaje się być zbyt cicha i oddalona.

W sumie to dobra płyta, która zainteresuje wielbicieli muzyki Krzysztofa Pendereckiego.

Arkadiusz Jędrasik

ERIC SATIE
The Velvet Gentlemen

Membran 600169 • w. 2014

☆☆☆☆☆

To dość enigmatyczny zestaw z muzyką Erica Satiego (1866–1925), znakomitego francuskiego kompozytora, wizjonera i wielkiego ekscentryka. Biorąc album do ręki nie wiemy, jacy są wykonawcy zamieszczonych utworów. Wydanie jest dość konwencjonalne, raczej mało zachęcające. A tymczasem muzyczna zawartość przedstawia się dużo ciekawiej. Odnajdziemy tu najsłynniejsze kompozycje Satiego zaprezentowane w różnych wykonaniach. Pierwsza płyta zawiera trzy słynne fortepianowe cykle: *Gymnopédies*, *Nocturnes* oraz *Gnossiennes*. Ich wykonawcą jest Ronan O'Hara. Ten brytyjski pianista studiował pod kierunkiem Ryszarda Baksta, polskiego laureata IV Konkursu Chopinowskiego. Utwory for-

tepianowe Satiego O'Hara gra z odpowiednim wyczuciem, trochę „po ravelowsku”: czyli „obiektywnie”. Są to wykonania dość blade emocjonalnie, lecz utrzymane we właściwej stylistyce. Wykonawcą niektórych utworów fortepianowych jest też Jan Kaspersen, znany przede wszystkim jako pianista jazzowy. Niestety, jego nagrania stanowią słabszą część albumu. Artysta gra dość mechanicznie, ciężko, twardym dźwiękiem i bez wdzięku. Za to chyba najciekawszą częścią kompletu są nagrania utworów Satiego wykonywanych przez Francisa Poulenca. Ten znakomity francuski kompozytor, członek Grupy Les Six, był wielkim admiratorem swojego starszego kolegi i jego niezwykły stosunek słyszalny jest w prezentowanych interpretacjach. Naddatek stanowi *Suita francuska* samego Poulenca w autorskim wykonaniu. Bądź co bądź, był on bardzo dobrym pianistą i jego nagrania są nie tylko ciekawym dokumentem, ale artystycznie pełnowartościowym produktem. Na płycie czwartej znalazły się utwory Erica Satiego przeznaczone już na inne składy. Otwiera ją *suita* z baletu *Parady* w wykonaniu Orkiestry Philharmonia pod dyktando Igora Markevitcha. Nie znam bardziej udanej kreacji! Zresztą Markevitch utrwalił także i inne kompozycje Satiego, warto po te nagrania sięgnąć! Trzech aranżacji kompozycji Satiego możemy w omawianym albumie posłuchać w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Czeskiej pod dyktando Douglasa Bostocka – ciekawe utwory, choć w wydaniu brak informacji, kto dokonał ich opracowań. Wiemy z kolei, że Claude Debussy jest autorem opracowania dwóch *Gymnopédies*. Słyszemy je w znakomitym, historycznym nagraniu Orkiestry Filadelfijskiej pod dyktando Leopolda Stokowskiego. Niezwykle miłą ciekawostką stanowią opracowania trzech pięknych pieśni zaprezentowane w dobrych wykonaniach artystów skandynawskich. Ponadto na płycie znalazły się dwa utwory przedstawione w układzie na flet i gitarę oraz pięć – na gitarę

i cymbały. Wykonania są dobre. W sumie otrzymujemy zatem ciekawy i w całości raczej udany album, po który warto sięgnąć.

Łukasz Kaczmarek

ALEKSANDER SKRIABIN

Muzyka fortepianowa

Pervez Mody, fortepian

Thorofon CTH2612 • w. 2014, n. 2014

• 69'20"

☆☆☆☆

Pervez Mody postawił sobie trudne zadanie: poznać i przedstawić fortepianowe kompozycje Alexandra Scriabina. Pianista zrealizował swój cel i nagrał dzieła rosyjskiego kompozytora ujmując je w kilka albumów w porządku obejmującym odpowiednie okresy twórczości. *Pervez Mody play Scriabin vol. 4* jest czwartą płytą z całego cyklu. W jej skład wchodzi *Sonaty nr 3 i 10*, *4 Preludia op. 22*, *2 Impromptus op. 14*, *3 Morceaux op. 49*, *2 Poèmes op. 69*, *6 Preludiów op. 13*, *2 Poèmes op. 63*, *3 Etiudy op. 65*. Wszystkie te utwory przeznaczone są na fortepian solo.

Spośród utworów zamieszczonych w albumie wrażenie zrobiła na mnie *Sonata nr 3 fis-moll op. 23*. Pervez Mody nadał jej dość dramatyczny, przejmujący charakter zwłaszcza w I i IV części. Z gęstej faktury akordowej pianista bardzo dbale wyodrębnił linię melodyczną wiodącą, dzięki czemu utwór mimo bogactwa brzmieniowego sprawia wrażenie uporządkowanego.

Bardzo przyjemne w odbiorze są również *2 Impromptus op. 14*. Są to miniatury o dużo prostszej linii melodycznej, ale właśnie ta prostota nadaje im uroku i wdzięku. Kompozycje są kontrastowe względem siebie, pierwsza pogodna, lekka i ruchliwa jest przeciwieństwem drugiej nostalgicznej, sentymentalnej i śpiewnej.

2 Poèmes op. 69 są pozycjami bardzo błyskotliwymi i perlistymi. Skojarzenie to spowodowane jest figuracjami utrzymanymi w wysokim rejestrze fortepianu. *2 Poèmes op. 63* są utrzymane w bardzo podobnym tonie, natomiast charakteryzuje je większy dramatyzm i bardziej oczywiste punkty kulminacyjne.

Zarówno *4 Preludes op. 69* jak i *6 Preludes op. 13* są cyklem miniatur charakteryzujących się licznymi figuracjami rozpisanymi w dość przystępnej harmonii. Dzięki figuracjom są to utwory lekkie, zwiewne i z pewnością wirtuozowskie.

3 Morceaux op. 49 i *3 Etudes op. 65* są utworami trudniejszymi w odbiorze ze względu na bardziej skomplikowaną, bazującą na dysonansach, wiodącą ku współczesności harmonię. Dzieła te napiętrzone są także wieloma różnymi problemami technicznymi, przez co zaliczyć je można do pozycji zdecydowanie popisowych, choć mniej przystępnych.

Album jest o tyle ciekawy, że obejmuje różne formy: od miniatur po formy cykliczne. Stanowią one dzieła odmiennie pod względem charakteru oraz problemów wykonawczych. Zapoznając się z dziełami Scriabina słuchacz natknie się na utwory nasycone kantyleną, bogate w środki wirtuozowskie i figuracyjne, napiętrzone trudnościami technicznymi wynikającymi z różnorodnej artykulacji. Słychać w nich także wpływy twórczością Fryderyka Chopina. Dzieła Scriabina są również bardzo bogate pod względem różnorodności brzmień. Koloryt kompozytor uzyskał posługując się odważnie dostępnymi środkami harmonicznymi. W kompozycjach można poznać charakterystyczny, stworzony przez niego klaster zwany „akordem scriabinowskim” lub „mystycznym”. Składa się on z sześciu dźwięków ułożonych w odległościach kwarty lub trytonu. Kompozycje Scriabina nie należą do najłatwiejszych w odbiorze (harmonia), choć z pewnością są ciekawe.

Album *Pervez Mody play Scriabin* jest pozycją, która zainteresuje pianistów oraz wielbicieli twórczości Scriabina, późnego romantyzmu i ekspresjonizmu w muzyce, bo właśnie ku tym nurtom zmiernają utwory tego kompozytora. Podsumowując szczerze, płyta i wykonanie (momentami zbyt „matematyczne” i „bez polotu”, choć bardzo dopracowane i dokładne) mnie nie zachwyciły, lecz na pewno wzbudziły moją aprobatę i za-

interesowanie. Myślę, że cztery gwiazdki będą sprawiedliwą oceną.

Maria Ziarkowska



DYMITR SZOSTAKOWICZ

Symfonia nr 14

Gal James, sopran; Aleksander Winogradov, baryton • Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Vasily Petrenko

Naxos 8.573132 • w. 2014, n. 2013 • 49'36"

☆☆☆☆

Na zakończenie swojego cyklu *Symfonii* Dymitra Szostakowicza Wasyl Petrenko zostawił dwa ważne utwory, powstałe w ostatnim piętnastolecu życia kompozytora, wzbogacone o materiał literacki śpiewany przez basę oraz chór męski (*Trzynasta*) oraz sopran i bas (*Czternasta*). Rejestracja tej ostatniej jest przedostatnim woluminem szeroko zakrojonego projektu, który utrzymując generalnie bardzo wysoki poziom, budzi entuzjazm krytyki oraz melomanów na całym świecie.

„Napisałem ją dość szybko, a wynikało to z tego, że pomysł utworu nosiłem w sobie długo: myśl o nim zrodziła się we mnie jeszcze w roku 1962” – wspominał autor dzieła, które swoją premierę miało we wrześniu 1969 r. w rosyjskiej stolicy. Moskiewską Orkiestrę Kameralną prowadził Rudolf Barszaj, zaś partie solowe wykonała sopranistka Galina Wiszniewskaja oraz bas Marek Riesztin. Nie okazała się wielkim sukcesem na miarę innych wielkich symfonii Szostakowicza. *Czternasta* zadziwiła słuchaczy niezwykle formą, skromną obsadą instrumentalną (smyczki oraz perkusja), surowym językiem, posępnym wyrazem całości, a przede wszystkim oryginalnym jak na ówczesne czasy w ZSRR tematem. Składa się bowiem z jedenastu pieśni poetów (Fe-

derico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke, Wilhelm Küchelbecker) opisujących śmierć.

Dzieło to ma jednak wielką siłę wyrazu i pozostaje niewątpliwym osiągnięciem schorowanego, rozgoryczonego autora w ostatnich latach życia. Najnowsze nagranie wytwórni Naxos należy uznać za bardzo wartościowe i plasujące się w czołówce dotychczasowych fonograficznych rejestracji *XIV Symfonii*, których nie ma zbyt wiele. Wśród nich wyróżnia się np. wersja powstała pod batutą Bernarda Haitinka – tam soliści śpiewają, poza jednym wyjątkiem, w językach zachodnich, a więc hiszpańskim, francuskim oraz niemieckim. Atutem omawianego przedsięwzięcia jest wykonanie tekstów po rosyjsku, co jeszcze bardziej uwiarygodnia ekspresję utworu. Kolejną zaletą jest mocna obsada wokalna. Zwłaszcza zaangażowany baryton, Aleksander Winogradov, zasługuje na pochwały. Choć w opisie płyty podano informację, że jest właśnie barytonem, brzmi niczym bas – głęboki, ponury, dostojny i przejmujący, idealnie wpisując się w stylistykę dzieła i charakterystykę poszczególnych pieśni. Izraelska sopranistka Gal James wydaje się dobrze radzić z koniecznością śpiewu po rosyjsku. Trafnie odnajduje się w mrocznym, skupionym dziele, nadając swojej partii dramatyczny wyraz, choć udaje się jej też odpowiednio budować spokojny, liryczny nastrój (część czwarta utworu, *Samobójstwo do słów Apollinaire'a*). Zatrzymując się jeszcze przez chwilę nad literackim materiałem *Symfonii* warto zauważyć, że autorzy tekstów, oprócz jednego, padli ofiarą bądź tragicznych historycznych wydarzeń (Francuz zginął w ostatnim roku I Wojny Światowej), bądź zbrodniczych reżimów (Lorca zabity przez bojówkę katolicko-faszystowskiej dyktatury generała Franco w Hiszpanii), bądź prześladowań politycznych (Küchelbecker, poeta dekabrysta, zesłany został dożywno przez carat na Syberię). To kolejne zjawisko wpisujące się w specyficzny kontekst *XIV Symfonii*, a do rangi symbolu

urasta fakt, że ma ona na koncie ofiarę śmiertelną – podczas jednej z wielu zarządzonych przez Rudolfa Barszaja prób, doznał zawału serca i zmarł jeden z prześladowców kompozytora w ciężkich czasach stalinowskich.

Wasył Petrenko utrzymując wysoką temperaturę emocjonalną dzieła, czujnie towarzyszy solistom, skupiając się na eksponowaniu wyrazistości partii orkiestry – jej niesamowitej ostrości, surowości, nawet brzydoty. Dźwięki, wyartykułowane bardzo precyzyjnie i czytelnie, są niekiedy ostre jak brzytwa, budując swoisty komentarz do przejmujących tekstów. Fakt, że kreacja wciąga odbiorcę już od początku trwania kompozycji, utrzymując ją przez blisko 50 minut trwania, dowodzi jej wartości. Czas przeznaczony na poznanie omawianej interpretacji mija szybko, co świadczy dobrze o wysokim poziomie gry, śpiewu i dyrygowania.

XIV *Symfonia g-moll* Dymitra Szostakowicza nigdy nie będzie dziełem popularnym, lecz nie umniejsza to absolutnie jej wyjątkowości czy artystycznej wagi. Warto ją poznać w prezentowanym nagraniu wytwórni Naxos.

Paweł Chmielowski

Różne

ADORAMUS TE

Dzieła Byrda i Philippsa

Clare Wilkinson, mezzosopran • *The Rose Consort of Viols*

Deux-Elles DXL 1155 • w. 2014 • 73'00"

★★★★★

Mam wiele muzycznych słabości, ale jedną z największych jest zamilowanie do twórczości kompozytorów szesnastowiecznej i siedemnastowiecznej Anglii. Nic więc dziwnego, że kiedy otrzymałem płytę małej wytwórni Deux-Elles z muzyką wokalnoinstrumentalną Williama Byrda oraz Petera Philippsa, natychmiast zaczęła często gościć w moim odtwarzaczu. Powodem był nie tylko sam repertuar autorstwa dwóch wielkich mistrzów epoki elżbietańskiej, ale i wykonawcy. Wspaniała mezzosopranistka, jedna z czołowych współczesnych śpiewaczek specjalizujących się w twórczości renesansu

i baroku, Clare Wilkinson oraz *The Rose Consort of Viols*, formacja instrumentalna, znana chociażby ze świetnych płyt wytwórni Naxos. Na dysku znalazły się kompozycje przeznaczone na zespół viol (sopranową, tenorową, basową, altową, kontrabasową) oraz głos z ich towarzyszeniem – pieśni oraz motety. Te ostatnie przeznaczone oczywiście do tekstów religijnych po łacinie, te pierwsze zaś wykonywane w języku angielskim.

W tak doborowym wykonaniu twórczość dwóch wybitnych autorów – Byrda oraz Philippsa – świeci pełnym blaskiem, choć owo określenie może być niefortunne zważywszy na skupiony, liryczny, pelen wyrazu charakter całości. Nie brak tu oczywiście fragmentów operujących żywszym tempem i większą ekspresją, lecz dominuje melancholijne, specyficzne brzmienie zespołu viol i towarzyszący mu subtelnie, lecz pewnie głos Clare Wilkinson. Jego słuchanie jest uczcą dla ucha. Rzadko kiedy bowiem można zetknąć się z kreacją równie wysmakowaną, szczerą, naturalną, pełną prostoty, ale również cechującą się niewątpliwą identyfikacją artystki z prezentowanymi dziełami. Piękny mezzosopran idealnie wpisuje się w stylistykę muzyki Byrda oraz Philippsa, dzięki czemu brzmi ona nie tylko bardzo przejmująco, ale i autentycznie. Łacińskie motety mają właściwy sobie religijny charakter, zaś angielskie pieśni poruszają emocjami. Śpiewaczka znajduje godnych partnerów w postaci muzyków formacji *The Rose Consort of Viols*, grupy bardzo doświadczonej i doskonale znającej twórczość kompozytorów epoki, będącej fundamentem jej repertuaru. Choć samych kompozycji instrumentalnych jest tu mniej, to jednak i one – pawany, galiardy, fantazje oraz trio zachwycają współczesnego odbiorcę. Słychać tu i intymność, i pasję, i emocje, i wielką kulturę gry.

Warto wspomnieć, że album *Adoramus Te* jest drugim z kolei krążkiem, powstałym dla wytwórni Deux-Elles we współpracy Clare Wilkinson oraz wspomnianej grupy. Niniejszy, utrzymany na bardzo wysokim poziomie

artystycznym oraz technicznym, z pewnością powinien zdobyć uznanie koneserów muzyki dawnej. Jest czego słuchać i czym się zachwycać przez ponad 70 minut.

Paweł Chmielowski

BENICEWICZ

Fujarki

muzyka elektroniczna/ambient /minimal

Requiem Records 40 • w. 2011

★★★★★

Wojciech Benicewicz (nb. na płycie pojawia się wyłącznie nazwisko) przedstawia sam siebie jako artystę audiowizualnego. Istotnie, prace wideo odgrywają w jego działalności bardzo ważną rolę, nas jednak w tej chwili interesuje muzyka. Materiał płyty, o z lekką krotchwilnym tytule *Fujarki*, powstawał w okresie 2001–2009. Tradycyjnie już dla większości wydawnictw Requiem Records opis krążka jest nadzwyczaj lakoniczny. Nie wiem zatem, czy jest to projekt długofalowy, którego sfinalizowanie wymagało aż ośmiu lat, czy też złożyły się nań różne utwory realizowane w tym czasie i po prostu w pewnym momencie zebrane na płycie. Bez względu na tę kwestię jest to jednak materiał dość spójny, także poprzez jasno zdefiniowany świat dźwięków. Muzyk generalnie pracuje tu ze współczesną elektroniką, ale w ogromnym stopniu oparł się na samplowanych i przetwarzanych partiach instrumentów dętych (stąd zapewne tytuł). Trudno powiedzieć jaki – jeśli w ogóle – był udział żywych instrumentów, zatem czy wszystko zostało tu wygenerowane i zmontowane komputerowo, czy też są fragmenty „akustyczne”. Przy tym elektroniczne transformacje są raczej subtelne i zachowują oryginalny charakter materiału źródłowego. Dlatego też nie używałbym w odniesieniu do przynajmniej części repertuaru terminu „muzyka elektroniczna”, bo jest to raczej muzyka instrumentalna, kameralna – tylko wykonana na aparaturze elektronicznej.

Benicewicz w twórczy sposób wykorzystuje dorobek klasyków

minimal music, chętnie budując utwory w oparciu o hipnotyczne repetycje. Słychać to zarówno w kompozycjach o żywszym tempie, jak i tych zdecydowanie wolniejszych, o jakby z lekka rozmytych konturach. Niekiedy sięga po bardziej wyrazisty rytm, podbudowując go elektroniczną perkusją i są to – przynajmniej w ocenie autora tych słów – fragmenty mniej interesujące (także ze względu na dość zużyte już brzmienia perkusyjne). Znacznie ciekawsze są te znacznie subtelniejsze fragmenty, gdzie autor sięga co prawda po barwy instrumentów dętych, ale buduje z nich sekwencje typowe raczej dla syntezatorów. Słuchacz dzięki temu zostaje postawiony w obliczu poniekąd nowej sytuacji – z jednej strony słyszy barwy i dźwięki jakby znane, ale umieszczone w innym kontekście. Niby są to akustyczne instrumenty, ale grają tak, jak żywy wykonawca by nie zagrał. Szkoda tylko, że Benicewicz tak chętnie włącza perkusję z komputera, w wielu wypadkach chyba po prostu niepotrzebną. Tworząc długie, łagodne struktury rytmiczne z samych próbek instrumentalnych (dętych) osiąga znacznie lepszy efekt.

Muzyka z płyty *Fujarki* ma zdecydowanie więcej wspólnego z ambientem, chwilami także z muzyką klubową – niż z dziełami klasycznymi, czy współczesnymi. Jednak wpływ minimalistów jest tu bardzo wyraźny (szczególnie Steve'a Reicha), nie wiem tylko czy wynikający z bezpośredniej fascynacji, czy raczej uzyskany za pośrednictwem innych twórców ambientu. Gdzieś na dalszym planie są tu odniesienia do muzyki tradycyjnej innych kultur (a przecież z muzyki hinduskiej, czy afrykańskiej czerpali właśnie minimaliści), zapewne autor jest ich w pełni świadomy, co być może zdradza nam jeden z tytułów, *Greetings from Cairo*. Nie tylko zresztą tytuł, ale także muzyczna treść samego utworu.

Pomysł na płytę niewątpliwie ciekawy, choć może chwilami oczekivalibyśmy większego zróżnicowania barw i nieco bardziej radykalnych transformacji wyjściowego materiału. Choć jest to (w ujęciu technologicznym)

muzyka elektroniczna – niewiele tu odniesień do elektroakustycznej awangardy. Ale chyba nie taki był cel Wojciecha Benicewicza. Wiem, że to dość wyświechtane skojarzenie, ale akurat ta muzyka świetnie sprawdziłaby się jako ilustracja dźwiękowa filmów przyrodniczych, opowiadających o egzotycznych podróżach, zwierzętach itd. W każdym razie wywołuje przyjemne skojarzenia.

Dariusz Mazurowski

BIONULOR

Erik – muzyka elektroakustyczna

Requiem Records 51 • w. 2012

★★★★★

Bionulor to jednoosobowy projekt autorski Sebastiana Banaszczuka, muzyka, kompozytora, a także aktora. Pod tą nazwą działa od 2006 r., a album zrealizowany między grudniem 2007 r. a kwietniem 2012 r. jest jego trzecią pozycją. Autor cały czas pozostaje wierny przyjętej na początku metodzie pracy – która (zgodnie z jego własną terminologią) opiera się na dźwiękowym recydingu. Muzyk świadomie nie korzysta z tradycyjnie pojmowanego instrumentarium (czy to akustycznego, czy elektronicznego), ale jako punktem wyjścia jest dla niego istniejący już materiał audio, zwykle nagranie archiwalne. Wybór nie jest zresztą przypadkowy, a często ma charakter programowy. Materię dźwiękową poddaje następnie elektroakustycznym przekształceniom, by uzyskać całkowicie nowy byt artystyczny. W zasadzie jest to zatem idea bliska pierwszym założeniom muzyki konkretnej Pierre'a Schaeffera, choć sposób traktowania materiału, estetyka i ekspresja są już raczej z naszych czasów.

W przypadku omawianej płyty punktem wyjścia były słynne *Gymnopédies* Erika Satiego – dodajmy, że nie tyle same utwory fortepianowe, co ich archiwalne nagrania. Sampłowane z płyt winylowych i przetwarzane w taki sposób, by niekiedy wręcz uwypuklić owe artefakty (trzaski, szum, skrecze itp.). Obróbka materii dźwiękowej nie jest przy tym zbyt radykalna, niemal zawsze

jestemy w stanie zidentyfikować źródło. Artysta bardzo umiejętnie dobrał zestaw środków, unikając zbyt gwałtownych, agresywnych struktur – tym samym stworzył absolutnie nową, w pełni autorską wizję, ale bardzo bliską duchowi Satie. W wymiarze emocjonalnym dostarczającą zapewne bardzo podobne doznania, tylko że adresowane do odbiorcy XXI w.

Muzykę z płyty podzielono na 15 krótkich motywów, etiud, które oznaczona symbolem ST. i kolejnym numerem (od 001 do 015). Być może to mało istotny szczegół, ale także ten zabieg sprawia wrażenie elementu programowego, wpisującego się w koncepcję płyty. Możemy całość traktować jako cykl miniatur, albo suitę – to już pozostawmy każdemu słuchaczowi.

Gymnopédies Erika Satiego zajmują szczególne miejsce w historii muzyki i obecnie często się podkreśla, że zainspirowały wiele późniejszych nurtów (pod wielkim wpływem kompozytora znajdował się np. John Cage i to słycać szczególnie wyraźnie w jego muzyce fortepianowej). Sposób w jaki Bionulor przetwarza i organizuje materię dźwiękową w jakiś szczególny sposób zachowuje klimat oryginalnych dzieł, ale zarazem przenosi je do naszych czasów. Posługując się przenośnią literacką – opowiada podobną historię, ale dziejącą się współcześnie. Z jednej strony świadczy to o ponadczasowości muzyki Erika Satiego, ale jest też – jak sądzę – wynikiem w pełni świadomej decyzji współczesnego artysty. Bionulor nieprzypadkowo wybrał właśnie taki materiał audio i uformował go z zachowaniem pewnych zasad. W tym ujęciu muzyka z płyty jawi się jako przykład dużej dyscypliny twórczej i umiejętnego dozwania środków wyrazu.

Erik to niewątpliwie bardzo interesująca płyta, pokazująca jak w twórczy sposób można potraktować pewien historyczny obiekt (w tym wypadku dźwiękowy) i wokół niego zbudować zupełnie nowe dzieło. Z całą pewnością Bionulor nie podpira się sławą dawnego kompozytora, ale z dużym szacunkiem, a jednocześnie odwagą i inwencją kształtuje wy-

ściowy materiał – tak, by uzyskać intrygujący efekt końcowy. Oczywiście nie jest to płyta dla każdego – niektórych może znużyć dość jednostajne zagęszczenie zdarzeń i brak fragmentów o silniejszym ładunku emocjonalnym. Innym nie przypadnie do gustu estetyka lo-fi (czyli epatowanie szumami, trzaskami, dźwiękiem z pozoru „popsutym”), która wydaje się już trochę zużyta, bo też w przeszłości była niekiedy zbyt eksponowana. Jednak taka muzyka z pewnością znajdzie swoich odbiorców, ba – nawet wiernych wyznawców. Zachęcam do zapoznania się z tą płytą – także miłośników twórczości Erika Satie. Świadomość jak zmieniła się muzyka, a jednocześnie jak ongiś była ona ponadczasowa, pozwolą na inne spojrzenie na to nagranie.

Dariusz Mazurowski

S. Prokofiew – Koncert skrzypcowy nr 2 • M. Bruch – Koncert skrzypcowy nr 1

Guro Kleven Hagen, skrzypce • Oslo Philharmonic Orchestra • Bjarte Engeset, dyrygent

Simax Classics PSC1266 • w. 2014 • 49'14"

★★★★★

„Nic nie może się równać ospałości, głupocie i tępotcie wielu niemieckich skrzypków. Co dwa tygodnie przychodzi do mnie jakiś i chce mi zagrać *Koncert*; stałem się już grubiański i powiedziałem do nich: Nie mogę już go słuchać – czyż napisałem tylko ten jeden koncert? Proszę odejść i zagrać pozostałe, które są tak samo dobre, jeśli nie lepsze” – skarżył się Max Bruch na ogromną popularność swojego dzieła, które zapewniło mu nieśmiertelność. Osobiście przyznaję rację temu autorowi, konieczność słuchania setnej wersji op. 26 nie jest dla mnie żadną atrakcją i wywołuje raczej irytację, podczas gdy cztery inne kompozycje Niemca na skrzypce z orkiestrą pozostają rzadko nagrywanymi, a tym bardziej wykonywanymi pozycjami.

Dziwi mnie też ogromny pęd współczesnych wiolinistów do partytury *I Koncertu g-moll*, jak gdyby nie powstały już setki innych nagrań owego dzieła,

jakby nie był on już na tyle znany, że aż nudny. Zamiast wykonać kompozycje nieczęsto grane lub zupełnie zapomniane, skrzypkowie z uporem lepszej sprawy sięgają po to dzieło, dowodząc ograniczonych horyzontów repertuarowych. Nie inaczej jest z płytą wytwórni Simax, na której młodziutka, bo dwudziestoletnia Norweżka, Guro Kleven Hagen, jakże by inaczej, nagrała ów samograj w towarzystwie *II Koncertu g-moll* op. 63 Sergiusza Prokofiewa.

Oba dzieła mają tę samą tonację, lecz dzieli je blisko siedemdziesiąt lat, przede wszystkim, stylistyka, z czym doskonale sobie daje radę utalentowana skrzypaczka. Dzieło Brucha w jej wizji emanuje romantyczną ekspresją, temperamentem i natężeniem emocji. Nie ulega wątpliwości temperament norweskiej artystki, podziwiać też należy odwagę zmierzenia się z popularnym utworem i wystawienia się na ryzyko porównań, z których wychodzi zwycięsko. Wzorowo pokonuje techniczne trudności partii, dba o żywy przebieg i dramaturgię, ujmuje też śpiewnością odcinków lirycznych. W nie zaś obfituje *Drugi* Prokofiewa. Przyznam się, że bardzo lubię jego kompozycje na skrzypce, czy to sonaty, czy to koncerty. Daleko mu do szaleństw sławnych fortepianowych dzieł podobnego gatunku, czym może nawet bardziej zachwyca. W prezentowanym nagraniu solistka uwypukla jego nastrojowość, melodykę, zadumę, prostotę, nie tracąc również lekko zaznaczonego przez kompozytora specyficznego poczucia humoru. Jest bardzo przekonująca i szczerą podczas gry, nie siląc się na żadne sztuczne afekty i efekty interpretacji. Bardzo dobrze towarzyszy jej w obu opusach Orkiestra Filharmoniczna z Oslo, która prowadzi Bjarte Engeseta, znany z licznych nagrań muzyki skandynawskiej, przede wszystkim z opublikowanego niedawno w całości przez wytwórnię Naxos zestawu twórczości orkiestrowej Edwarda Griega. Zalety współpracy owej formacji, dyrygenta i solistki połączają bardzo wyraźny, dobrej jakości dźwięk w nagraniu.

Szkoda tylko, że wykonano zaledwie dwie pozycje z niezwykle bogatego skrzypcowego repertuaru – album trwa niecałych 50 minut. Można było zmieścić jeszcze i *Koncert* Prokofiewa, i jedną z kilku kompozycji Brucha. Doceniłbym także wykonanie jakiegos mało znanego norweskiego utworu. Mam nadzieję, że Hagen będzie się nadal rozwijać w kierunku bardziej twórczego doboru programu swoich następnych krążków, ponieważ jej dotychczasowe muzyczne predyspozycje rokuja jak najlepiej. Pozytywnie oceniam jej płytowy debiut w barwach wytwórni Simax, świadczący o niewątpliwym talencie i wielkim potencjale młodej artystki, ale oczekiwałbym od niej dokonywania naprawdę przemyślanych wyborów repertuarowych.

Paweł Chmielowski

JEAN CRAS – MAX REGER – ERNST VON DOHNÁNYI – ZOLTAN KODÁLY
Tria smyczkowe

Jacques Thibaud String Trio
Audite 97.534 • w. 2014, n. 2014 • 73'17"
★★★★★

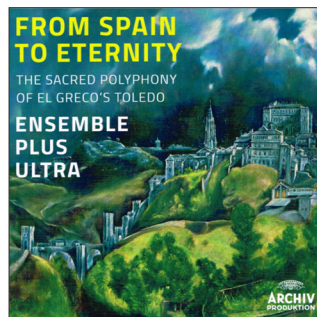
Nie jestem miłośnikiem składek. Dla mnie płyta to nie recital. Dlaczego więc sięgnąłem po tę płytę. Z jednego tylko powodu: *Trio smyczkowe* Jeana Crasa, francuskiego kompozytora, rówieśnika Ravela – urodził się w 1879 r., zmarł w roku 1932 – dziś właściwie zapomnianego. I nie zawiodłem się.

Dzieło Crasa powstało w roku 1926 i pomimo klasycznej, czteroczęściowej struktury, jest znakomitym przykładem francuskiego modernizmu z okresu międzywojennego. Pozostałe utwory są znakomitym dopełnieniem, jeśli potraktujemy tę płytę jako recital. W przypadku płyty wolałbym jednak poznać więcej utworów Crasa.

Wykonawcami jest trio smyczkowe założone w 1994 r. Jego członkami są: Burkhard Maifß – skrzypce, Hannah Strijbos – altówka i Bogdan Jianu – wiolonczela. Ci wytrawni muzycy wspólnie stworzyli perfekcyjną interpretację, po którą warto sięgnąć. Po raz kolejny produkcja Audite może zaspokoić nawet

najbardziej wymagającego melomana.

Stanisław Lubliński



FROM SPAIN TO ETERNITY
The Sacred Polyphony of El Greco's Toledo

Ensemble Plus Ultra
Archiv Produktion 479 2610 • w. 2014 • 70'39"
★★★★★

Ensemble Plus Ultra to kolejna bardzo ciekawa wokalna formacja z Wielkiej Brytanii specjalizująca się w muzyce dawnej. Złożona z ośmiu śpiewaków, skupia swoje repertuarowe zainteresowania na twórczości renesansu, wykonując dzieła nie tylko kompozytorów angielskich, jak np. Williama Byrda, ale i zagranicznych. Wśród nich ważną rolę w dyskografii grupy odgrywają autorzy hiszpańscy. Przed trzema laty ukazał się na rynku imponujący, bo zawierający aż dziesięć kompaktów, album z religijnymi utworami Tomása Luisa de Victorii. Teraz zaś Ensemble Plus Ultra może się pochwalić kolejną nowością w barwach wytwórni Archiv, zatytułowaną *Z Hiszpanii do wieczności*. Znalazły się na niej kompozycje takich mistrzów, jak Alonso Lobo, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero czy Alonso de Tejada. Łączy ich Toledo, będące do połowy wieku XVI stolicą królestwa, ówczesne centrum życia politycznego i religijnego. Związani z tamtejszą Katedrą Najświętszej Marii Panny działali w owym mieście znaczący twórcy, nie tylko muzycy, jak ci wymienieni powyżej, ale i plastycy, a wśród nich słynny malarz El Greco, którego obraz *Widok Toledo* zamieszczono na okładce książeczki płyty.

Brytyjska grupa składa na krążku hołd owym wielkim tradycjom w dziejach europejskiej kultury, przypominając osobę

i twórczość wybitnego mistrza pędzla oraz działających w tych samych czasach kompozytorów, z których oczywiście na plan pierwszy wybija się „światło Hiszpanii w muzyce” – Morales. Na krążku zamieszczono jego dwa motety oraz lamentację. Nagrane dzieła pozostałych autorów oczywiście również reprezentują nurt sakralny – są tu motety, antyfony oraz największych rozmiarów msza *Prudentes virgines* Loba. Program krążka, poświęcony w całości twórczości religijnej, jest oczywisty w kontekście czasu, miejsca działalności oraz narodowości jego autorów, ale zachwycając się ponadczasowym piękną zgromadzonej muzyki, trzeba mieć na uwadze fakt, że kiedy powstawały owe boskie harmonie i brzmienia hiszpańskich mistrzów, kontrreformacja właśnie nabierała rozpędu, a zapelnione więzienia inkwizycji i płonące stosy były zjawiskiem powszechnym. Cóż, taka to była epoka, pełna religijnych zbrodni i łajdactw, a jednocześnie niebywałego rozkwitu kultury i sztuki.

Płyta Ensemble Plus Ultra jest niewątpliwym wielkim osiągnięciem brytyjskiej grupy. Prezentuje się ona w bardzo dobrej formie: wszystkie głosy są wyraziste, lecz umiejscowione we właściwym sąsiedztwie obok innych, nadają wykonywanej muzyce właściwą spójność brzmienia oraz powagę. Same kompozycje w tym wykonaniu zachwycają głębią i artyzmem. Obok kontemplacyjnych, bardzo nastrojowych fragmentów, nie brak w nich odcinków żywych, pełnych intensywnych emocji, dzięki czemu całość jest zróżnicowana i bogata w warstwie wyrazowej. Zalety kreacji podkreśla bardzo dobry, czytelny dźwięk.

Piękna, uduchowiona twórczość hiszpańskich mistrzów szesnastego stulecia odżywa po kilkuset latach dzięki grupie wybornie śpiewających i starannie przygotowanych do występu współczesnych śpiewaków. Za ich sprawą możemy niemal namacalnie poczuć głębię i idee muzyki tworzonej w strasznych czasach prześladowań i walki z inaczej myślącymi.

Paweł Chmielowski



JONAS KAUFMANN
50 great arias: Mozart, Schubert, Beethoven, Wagner

Jonas Kaufmann, tenor; różni orkiestry i różni dyrygenci
Decca 478 7646 • w. 2014, n. 2007-2013 • 271'15"
★★★★★

Niemiecki tenor Jonas Kaufmann rozpoczął swoją prawdziwą karierę fonograficzną w firmie Decca, w której wydał cztery płyty. Obecnie nagrywa dla Sony Classical.

Wydane teraz czteropłytowe pudełko zatytułowane *Jonas Kaufmann 50 Great Arias* to zbiór owych czterech płyt nagranych dla Decca. Zostały one wydane w niezwykle atrakcyjnej formie, każda płyta zapakowana jest w tekturową kopertę z oryginalną okładką a całość wsuwa się w większe tekturowe pudło, do którego dołączono kilkustronicową książeczkę opisującą rozwój kariery niemieckiego artysty.

Jonas Kaufmann należy do czołówki współczesnych tenorów, każda z płyt pokazuje jego wielki talent i piękny głos w całej pełni. Od strony muzycznej na płytach towarzyszyły mu w czasie nagrań znakomite europejskie orkiestry i najwybitniejsi dyrygenci: Claudio Abbado, Antonio Pappano, Marco Armilatio, Donald Runnicles.

Każda z płyt okazała się wielkim sukcesem artystycznym, na nagrania spadł deszcz nagród (International Opera Award w kategorii głosu męskiego, trzy Gramophone Awards, nagrodę Goldene Deutschland, nagrodę Grammy oraz ECHO Award, tytuł Artysty Roku nadawany przez Musical America), pochwał i uznania od krytyków i melomanów, a niemiecki tenor stał się jednym z najbardziej pożądanych w teatrach operowych śpiewaków naszych czasów.

W komentarzu Roger Pines pisze: „Te cztery płyty ukazują sztukę Kaufmanna w jego szczytowej głosowej formie. Śpiewak zawsze potrafi podporządkować swój wspaniały głos muzyce i słowu. (...) mamy tu do czynienia ze zbiorem wyjątkowych interpretacji ukazujących osobowość wyjątkowo dynamicznego, wzruszającego i głębokiego artysty”. Trudno się z tym nie zgodzić, każda z płyt jest znakomita!

To znakomite wydawnictwo dla każdego, a bardzo przyjazna cena powoduje, że warto mieć tak znakomite nagrania wydane w atrakcyjnej i pięknej formie w swojej kolekcji.

Polecam gorąco!

Arkadiusz Jędrasik

KROJC

**Fotogram – muzyka elektro-
niczna / klubowa**

Requiem Records 72 • w. 2014

☆☆☆

Krojc to Jakub Pokorski, artysta pochodzący z Płocka, co w przypadku omawianej płyty jest dość istotną informacją. Jak sam przyznaje, do zrealizowania tego materiału zainspirowała go twórczość Stefana i Franciszki Themersonów, wybitnych przedstawicieli polskiej awangardy (już w okresie międzywojennym mających na koncie szereg intrygujących dokonań, m.in. w dziedzinie filmu animowanego), którzy chyba nadal nie doczekali się należnej im sławy i uznania. Ponieważ Franciszek Themerson urodził się właśnie w rodzinnym mieście Krojca, tym bardziej oczywista jest wola muzyka, by złożyć hold legendarnemu artyście.

Szata graficzna płyty, bardzo oszczędna i prosta w formie, eksponuje przede wszystkim wybrane fragmenty prac Themersona. Także w warstwie dźwiękowej autor sięgnął po spójność swojego bohatera, wykorzystując fragmenty archiwalnego wywiadu (po angielsku) oraz kilka wycinków muzyki Stefana Kisielewskiego z filmu *Przygoda człowieka poczciwego* (zrealizowanego przez małżeństwo w 1937 r.).

Muszę uczciwie przyznać, że wkładając płytę do odtwa-

rzacza spodziewałem się nieco innej muzyki, być może zbyt awangardowości i nowatorstwem Themersonów, na których powołuje się Krojc. Nie da się ukryć, że nie jest to ten gatunek, za którym bym szczególnie przepadał i pisząc tę recenzję czuję pewne zakłopotanie. Także dlatego, że **Muzyka21** na ogół zajmuje się jednak czymś zupełnie innym. Na krążku znalazło się 10 utworów, w zdecydowanej większości raczej krótkich, skondensowanych i opartych na kilku prostych pomysłach. Nie sposób odmówić twórcom pewnej inwencji brzmieniowej i staranności za jaką zrealizował swoje dokonania, choć w mojej ocenie płyty dobrze zrobiłoby większe różnicowanie klimatów i środków wyrazu. Generalnie całość obraca się w kręgu tzw. muzyki klubowej, z dość wyraźnie zaznaczonymi, nieskomplikowanymi strukturami rytmicznymi, luźną i niezbyt gęstą fakturą syntetycznych basów, czy efektów. Zakładam, że był to zabieg celowy, bowiem słyszę tu wyraźne odniesienia do muzyki lat 80., czy nawet 70., a niektóre partie syntezatorów przywołują na myśl nieco kiczowatą, acz sympatyczną muzykę disco z tamtego okresu. Oczywiście *Fotogram* nie jest płytą przebojową, ani adresowaną do masowego odbiorcy – wprost przeciwnie. Dostrzegam tu specyficzne poczucie humoru, które było także cechą wielu dokonań Themersonów. Jest też trochę tzw. dziwnych i pokręconych dźwięków, struktur szumowych – choć też, bądźmy szczerzy, niczego specjalnie odkrywczego raczej bym nie oczekiwał. Najciekawsze wydają mi się fragmenty całkowicie pozbawione nachalnego rytmu, zdominowane przez efekty dźwiękowe, sample nagrania archiwalne itp. Są to zwykle krótkie introdukcje, po których do głosu dochodzi elektroniczna perkusja i syntezatorowe rytmy. Trochę szkoda, że artysta nie pomyślał o większym zróżnicowaniu całości, na przykład umieszczając naprzemiennie kompozycje eksponujące rytm, z kolażami zbudowanymi z dźwiękowych plam i statycznych struktur. Wykonawca niewątpliwie ma potencjał, dobrze

radzi sobie z materiałem elektronicznym, ale chyba trochę za bardzo ufa w moc budowanych przez siebie rytmów. Zastrzegam jednak, że to bardzo subiektywna opinia. Zapewne adresatem tej płyty jest słuchacz o nieco innych oczekiwaniach niż moje.

I jemu ten krążek mogę śmiało polecić.

Dariusz Mazurowski



LIVE IN CARNEGIE HALL

Utwory: Wagnera, Beethovena, Schuberta

James Levine • The MET Orchestra • Jewgienij Kissin

Deutsche Grammophon 481 055333 • w. 2014, n. 2013 • 106'21"

☆☆☆☆☆

W maju ubiegłego roku James Levine po dwuletniej przerwie spowodowanej walką z chorobą, wrócił triumfalnie na podium dyrygenckie. Zapis owego wydarzenia, z którego relację złożyła korespondentka **Muzyka21** w Nowym Jorku, Basia Jakubowska, informująca na bieżąco o występach i stanie zdrowia artysty, ukazał się właśnie na dwupłytowym albumie wydanym przez Deutsche Grammophon. W programie koncertu znalazły się trzy utwory: wstęp do I aktu *Lohengrina* Richarda Wagnera, *IV Koncert fortepianowy G-dur* Ludwiga van Beethovena oraz *IX Symfonia C-dur „Wielka”* Franza Schuberta. Maestro poprowadził Orkiestrę Metropolitan Opera, w partii solowej wystąpił zaś fenomenalny pianista rosyjski, Jewgienij Kissin.

Ów wieczór miał wyjątkową atmosferę, co można wyraźnie usłyszeć na prezentowanym albumie. Publiczność bardzo żywiołowo reagowała już na samo pojawienie się maestro Levine'a na estradzie, witając swojego ulubieńca poruszającego się na wózku. Carnegie Hall po okresie

ciężkiej choroby. Jak udowadnia nam zapis wydarzenia, poważne problemy zdrowotne absolutnie nie wpłynęły na artystyczną formę dyrygenta i jego potencjał.

Już od pierwszych łagodnych, cichych, subtelnych taktów wstępu do I aktu *Lohengrina* Wagnera można było się nacocznie przekonać, że James Levine i jego orkiestra będą gwarancją niezapomnianych muzycznych przeżyć. Wspaniały dźwięk, starannie wypracowana dynamika i magiczny nastrój promieniujący z owego dzieła wywarły wielkie wrażenie. Podobną ocenę można odnieść do znakomitego wykonania *Koncertu G-dur* Beethovena. Wcześniej, dla wytwórni RCA, Kissin i Levine nagrali na płytę *Drugi i Piąty*. Ich wspólna kreacja z maja ubiegłego roku cechuje się fenomenalnym odczytem zapisu partytury, spójnością wizji wykonania, porozumieniem się wręcz bez słów oraz perfekcyjną charakterystyką poszczególnych części dzieła. „Skowronkowe” ogniwo pierwsze ujmuje marzycielskim, romantycznym nastrojem. Następujące po nim krótkie *Andante con moto* oszalełymi niesamowitymi dialogami delikatnych odzywek fortepianu i pełnych wyrazu, dramatycznych interwencji smyczków. Finał, utrzymany w dość szybkim tempie, jest prawdziwą eksplozją rytmu i radości, w której solista może pokazać zacięcie wirtuozowskie. Nie dziwią zatem burzliwe owacje po zakończeniu *IV Koncertu*, którego kreacja okazała się porywająca. Jewgienij Kissin zrewanżował się publiczności ciekawym bisem, wybierając *Rondo a capriccio* op. 129 Beethovena, noszące podtytuł „Złość z powodu zgubionego grosza”. Zagrał je bardzo efektownie i z humorem.

Drugą część koncertu wypełniła *IX Symfonia* Schuberta, dzieło potężne, cieszące się dużą popularnością wśród słuchaczy i wykonawców. James Levine bardzo dużo pracy poświęcił na przygotowanie utworu, który zna i lubi (nagrał go już wcześniej dla Deutsche Grammophon). Całość jest niezwykle przekonująca, żywa, skupiona zarówno na budowaniu formy, jak i uchwyteniu

licznych szczegółów. Zapis tej kreacji może być poglądowną lekturą dla młodych dyrygentów, jak należy wydobyć całe bogactwo partytury i co można osiągnąć z doskonałą orkiestrą. A ta brzmi fantastycznie, zwłaszcza smyczki oraz instrumenty dęte. Tempa są bardzo energiczne, może nawet aż za bardzo w części drugiej i scherzu, ale odbiorcy udziela się przez cały czas wielka pasja dyrygenta oraz orkiestry. Uroczysty charakter *Wielkiej* w połączeniu z wyjątkowością owego artystycznego wydarzenia w Nowym Jorku, z pewnością nadały wykonaniu dodatkowych walorów. Końcowa owacja publiczności jest całkowicie usprawiedliwiona.

Należy się zatem cieszyć z powrotu wybitnego mistrza batuty do czynnego życia zawodowego i życzyć mu jak najwięcej zdrowia potrzebnego do pokonania skutków ciężkiej choroby. Jak udowadnia niniejszy album, James Levine jest w bardzo dobrej formie. Dobrze to wróży jego kolejnym występom w MET i nie tylko.

Paweł Chmielowski

NEMEZIS VS MYKIETYN
adaptacje utworów Pawła Mykiety
do elektronicznej muzyki Nemezis

Requiem Records 53 • w. 2013

☆☆☆☆

Jednym ze zjawisk w sztuce (nie tylko zresztą muzyce, ale ona nas najbardziej interesuje) ostatnio półwiecza jest przekraczanie barier stylistycznych, środowiskowych, albo wręcz całkowite ich zniesienie. Współpracę nawiązującą ze sobą artyści wywodzący się z różnych nurtów, a efekty takich spotkań bywają bardzo interesujące. Takie działania podejmowano w muzyce już w latach 60., gdy np. Pierre Henry nagrywał z Michelem Colombierem (nb. to z jego orkiestrą Czesław Niemen nagrał *Sen o Warszawie*), a później współpracował z grupą rockową Spooky Tooth (w latach 90. kilkakrotnie nagrywał też z muzykami Violent Femmes). Z kolei François Bayle wykorzystywał fragmenty nagrań Hendrixa i pracował z Robertem Wyatttem, a Bernard

Parmegiani z muzykami jazzowymi, a w jednym ze swoich kolaży sięgnął po nagrania Pink Floyd.

Nieprzypadkowo wymieniam tu mistrzów muzyki elektroakustycznej, bo także w przypadku omawianej płyty mamy do czynienia ze spotkaniem dwóch światów – muzyki instrumentalnej i elektronicznej. Swoje kompozycje, a ściślej – nagrania kompozycji, udostępnił Paweł Mykiety, zaś projekt Nemezis (m.in. Konrad Kucz, Marcin Bociński i Łukasz Pawlak) dokonał adaptacji wybranych fragmentów do własnej elektronicznej muzyki – dokładnie tak zresztą przedstawiono to w opisie płyty. Interesujące jest przy tym to, że nie posunięto się do radykalnej dekonstrukcji materiału instrumentalnego (a takie próby podejmowano już wielokrotnie), ale w dużym stopniu zachowując oryginalną postać obudowano go nową tkanką muzyczną. Na płycie wykorzystano m.in. *Kartkę z albumu* (w interpretacji Andrzeja Bauera), *4 for 4*, *Eine Kleine Herbstmusik* oraz *3 for 13*. Motywy z kompozycji Mykietyna i elektroniczna warstwa w wykonaniu Nemezis przenikają się wzajemnie, niekiedy stapiając w dość spójną całość, a chwilami wysuwając się na pierwszy plan. Jak wynika z opisu płyty, jedno z pięciu opublikowanych tu nagrań zostało zrealizowane podczas koncertu, jednak nie odróżnia się ono od pozostałych na tyle, by naruszyć spójność całego zestawu.

Traktowanie kompozycji (dawnych, czy współczesnych) jako pewnego punktu wyjścia do dalszych transformacji, budowy kolejnych warstw nie jest oczywiście niczym nowym, chodzi raczej o walory efektu końcowego. Już przed dwiema dekadami niemiecki zespół Faust wokół

fragmentu *III Symfonii* Góreckiego zbudował własny utwór, stosunkowo niedawno twórcze obróbce poddawano utwory Pendereckiego, czy Lutosławskiego. Gdy słuchamy płyty *Nemezis vs Mykiety* chyba nie ma sensu zadawać sobie pytania czy to jeszcze bardziej ten drugi, czy już raczej ci pierwsi. Mamy do czynienia z twórczym wykorzystaniem pewnych fragmentów, nie można tu mówić o transkrypcji, prostym samplingu, remiksie itp. Doszło do kreatywnego spotkania dwóch światów – celowo użyłem tu słowa „spotkanie”, bowiem pierwsze jakie mi się nasunęło – „zderzenie” uznałem za zbyt drastyczne i sugerujące jakiegoś skutki destrukcyjne, a takich na szczęście nie ma.

Nemezis posługuje się językiem elektronicznym bliższym raczej muzyce ambient, może czasem postindustrialnej awangardzie – niż klasycznej muzyce elektroakustycznej, akusmatycznej (choć wymienione wcześniej style mają jej wiele do zawdzięczenia). Jest to język umiarkowanie nowoczesny, ale zarazem bardzo modny (to absolutnie nie zarzut!). Jedyne co mnie nieco drażni, to dość już wyświechtane efekty radiowe (zniekształcone głosy, strojenie) – tego w przeszłości było już sporo i chyba starczy. Ale to także kwestia gustu i komuś może się akurat podobać. Bardzo udany jest finał, gdzie do kameralnej muzyki Mykietyna stopniowo dochodzi warstwa elektroniczna i wyraźnie zaznaczony rytm, bardzo pasujący do źródłowego materiału.

Wielką zaletą płyty jest jej szeroko rozumiana oszczędność – w stosowaniu środków wyrazu, doborze brzmień, produkcji a także tym, że płyta jest stosunkowo krótka. To sprawia,

że ma się ochotę do niej wrócić. Niewątpliwie jest to pozycja dla odbiorców otwartych na różne gatunki i odważne eksperymenty. Spotkania różnych światów muzycznych (choć akurat ja uważam, że jest tylko jeden taki świat, za to bardzo barwny) przynoszą efekty o różnej wartości, ale zawsze dowodzą witalności muzyki, tego że ona żyje i wciąż potrafi nas zaskoczyć.

Dariusz Mazurowski



PRAYER
Voice & Organ

Magdalena Kožená, sopran; Christian Schmitt, organy

Deutsche Grammophon 479 2067 • w.

2014 • 74'54"

☆☆☆☆☆

Obok potencjału intelektualnego (homo sapiens), umiejętności wytwórczych (homo faber), czy dążenia do wspólnoty z innymi jednostkami (homo socialis) wśród niezwykłych przymiotów człowieka wymienia się jego potrzeby religijne (homo religiosus). U podstaw tej koncepcji leży spostrzeżenie, iż istnienie religii jest czymś uniwersalnym, niezależnym od miejsca i czasu.

Jedną z tych, którzy przekazani są o duchowym wymiarze natury ludzkiej wydaje się być czeska śpiewaczka Magdalena Kožená. Wśród jej wypowiedzi odnaleźć można następujące stwierdzenie: „Wiara jest czymś bardzo osobistym. Ale jeśli ży-



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

jemy na tej planecie, to z pewnością musimy wierzyć w siłę wyższą, cokolwiek to może być". Namacalnym świadectwem tej postawy jest przygotowany przez mezzosopranistkę zbiór nagrań pod tytułem *Prayer*.

Na płycie zamieszczono dwadzieścia dwa utwory autorstwa kompozytorów począwszy od Henry'ego Purcella i Jana Sebastiana Bacha, przez Georgesa Bizeta po Maurice'a Ravela i Maurice'a Durufle. Najwięcej, bo aż sześć numerów wyszło spod ręki Franza Schuberta. Spuścizna Bacha i Hugo Wolfa reprezentowana jest po pięć dzieł. Puli dopełniają *Ave Maria* Dworzaka i Verdiego. O kolejności kompozycji na krążku zdecydowała ich tematyka. Z beznadziei i mroku za sprawą wstawiennictwa Maryi Panny docieramy do krainy zbawionych.

W pracy nad tą pozycją fonograficzną wokalistkę wsparł organista Christian Schmitt. Nagrania dokonano w Hochschule für Katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik w Ratzybonie. Choć wykonawcy nie ustępują sobie pod względem profesjonalizmu, to w przypadku niniejszej współpracy trudno mówić o równowadze. Chociaż dźwięk organów jest niewątpliwie korzystny i konieczny do uzyskania pełni brzmienia, to jednak głos mezzosopranistki skupia na sobie większą część uwagi słuchacza. Udział instrumentu ogranicza się więc do akompaniamentu i tworzenia nastrojowego tła.

Magdalena Kožená przygotowując materiał na płytę *Prayer* zdecydowała się na dobór relatywnie szybkich temp. Na szczęście nie odebrało to kompozycjom religijnego ducha, a w przypadku niektórych (*Kommt, Seelen, dieser Tag*) przydało walorów wirtuozowskich. Repertuar obejmujący zarówno kompozycje barokowe, dzieła romantyczne, jak i te powstałe w XX w. wymagał od artystki elastyczności. Tam, gdzie inni nie zawsze potrafili sobie poradzić z emocjami, współbrzmieniami i frazami ona miała wszystko dokładnie przemyślane i poukładane. Daleka od efektów drastycznych i dramatycznych śpiewaczka

w swoim wykonaniu zachowała powściągliwość i pokorę.

Trudno jednoznacznie rozstrzygać, czy wartość krążka *Prayer* będzie jednakowa dla osób wierzących i tych, które deklarują ateizm. Pod względem estetycznym tę propozycję nagraniem z pewnością należy ocenić pozytywnie. Spójna koncepcja i jej dobra realizacja nie budzą zastrzeżeń.

Romana Zaitz

PRENTY
Lutoslavia

Requiem Records 63 • w. 2013
★★★★★

Trio Prenty zostało sformowane przez trzech – nb. niewątpliwie bardzo dobrych – muzyków, z których każdy wniósł własne doświadczenia, edukację, fascynacje muzyczne i osobisty świat dźwięków. Z jednej strony mamy dwójkę klasycznie wykształconych – wiolonczelistę Mateusza Kwiatkowskiego, który realizuje się głównie w nurcie poważnym, ale także muzyce jazzowej, perkusistę Roberta Rasza, znanego z udziału w wielu bardzo zróżnicowanych projektach – z drugiej zaś Konrada Kucza, muzyka i kompozytora doskonale znanego miłośnikom ambitnej elektroniki. I repertuar grupy można uznać za wypadkową zainteresowań i potencjału trójki muzyków. Niezwykle trudno jest jednoznacznie sklasyfikować tę twórczość – słyszymy nawiązania do muzyki klasycznej, współczesnej, jazzu, elektroniki, ambientu i wielu innych. Nie jest to jednak materiał eklektyczny, ale bardzo oryginalna, osobista forma wypowiedzi – w dodatku ubrana w nadzwyczaj atrakcyjne szaty dźwiękowe.

Omawiany album można śmiało zaliczyć do grupy dokonania, które zaistniały niejako przy okazji obchodów Roku Witolda Lutosławskiego, co zresztą sugeruje sam tytuł. Jak wynika z informacji na okładce, utwory napisało specjalnie z myślą o festiwalu *Pole widzenia – pole słyszenia 2013*, zorganizowanym przez CSW w Toruniu. Część kompozycji (w sumie na krążku jest ich 14) to efekt pracy zespołowej, pięć to

autorskie wypowiedzi Konrada Kucza, a jedną napisał Mateusz Kwiatkowski. Ich cechą wspólną jest doskonała symbioza różnych dźwięków, zarówno tych akustycznych, jak i elektronicznych. W pewnym stopniu osiągnięto to także poprzez subtelną obróbkę elektroniczną partii instrumentalnych, ale także wykorzystanie barw syntetycznych, które nawiązują wprost do akustycznych (np. smyczkowych) – sądzę, że Konrad Kuch dość intensywnie stosował sampling, sięgając po akustyczne źródła.

W utworach słychać nawiązania do muzyki poważnej, jak kto woli – po części dawnej, ale także współczesnej. Świadome i zamierzone są rozwiązania formalne „pożyczone” od mistrza Lutosławskiego, szczególnie wyraźne są one w partiach wiolonczeli. Z kolei perkusja w pewien sposób dyscyplinuje całość, ujmując ją w ramy żywych, budowanych z dużą inwencją rytmów (tu z kolei wyraźne są nawiązania do jazzu, czy też jazz-rocka lat 70.). Nad całością unosi się intrygująca, elektroniczna mgiełka. Bardzo często przy tego rodzaju projektach, gdzie dochodzi do spotkania elektroniki z instrumentarium akustycznym, muzycy ulegają pokusie przesadnego eksponowania pierwszego elementu. Współczesna technologia daje ogromne możliwości, ale też stanowi pewną pułapkę dla artystów o mniejszej dyscyplinie wypowiedzi. Jeśli w ramach komputerowej realizacji daje się nałożyć mnóstwo ścieżek, instrumentów, to aż się prosi, by to zrobić. Nie zawsze z pozytywnym dla muzyki i jej walorów. Na szczęście Prenty skutecznie uniknęły tych pułapek, oferując całość niezwykle skondensowaną, spójną i pozbawioną zbędnych ozdób. Wszystkie instrumenty wydają się pełnić równie ważne role, choć w utworach sygnowanych przez samego Konrada Kucza daje się zauważyć pewne przesunięcie środka ciężkości w kierunku warstwy elektronicznej. Nb. muzyk korzysta zarówno z narzędzi bardzo nowoczesnych, jak i instrumentów analogowych, dziś już wręcz historycznych (ale wciąż oferujących świat brzmień, których cyfrowo podrobić się nie da).

Wielką zaletą płyty jest jej różnorodność i taki układ utworów, że repertuar wciąga słuchacza i wciąż czymś zaskakuje. Raz jest to motoryczny rytm, intrygująca elektronika, innym razem nostalgiczne partie wiolonczeli i towarzyszące jej syntetyczne smyczki. Fragmenty stonowane spokojnie, sześciodźwiękowe, a bardziej żywiołowe. Muzycy generalnie unikają środków zbyt radykalnych, ostrych, drażniących dźwięków – co sprawia, że krąg potencjalnych odbiorców może być całkiem szeroki. Na pewno warto zapoznać się z materiałem tej płyty, by posłuchać jak interesujący jest efekt spotkania różnych światów.

Dariusz Mazurowski

RONGWRONG
Krwy – muzyka elektroniczna/ambient

Requiem Records 66 • w. 2014
★★★★★

Krwy, wydane pod szyldem Rongwrong, są kolejną odsłoną działalności tej formacji istniejącej z przerwami od 1990 r. Wszystko wskazuje na to, że w tej postaci ograniczyła się ona do Macieja Piaseczyńskiego, który z małą pomocą kilku osób (udzielających się wokalnie – jeśli tak można określić owe szepty i głosy) zrealizował swoje niezwykle kolże dźwiękowe. Na płycie nie ma żadnej wzmianki na temat okresu realizacji nagrań, ale płyta ukazała się w ramach Archive Series, co może wskazywać, że nie są to realizacje zupełnie najnowsze.

Maciej Piaseczyński tworząc te nagrania miał pewien, dodajmy bardzo ciekawy pomysł – zarówno w warstwie narracyjnej, jak i brzmieniowej. W efekcie otrzymaliśmy dokonanie trudne do jednoznacznego sklasyfikowania – są tu elementy typowe dla klasycznej muzyki elektroakustycznej, z nawiązaniem do radiowego teatru (czy też formy zwanej z angielska „feature”), muzyki ambient, czy nawet postindustrialne struktury, zwłaszcza rytmiczne. Mimo wykorzystania bardzo różnych składników, udało się stworzyć nadzwyczaj koherentną całość.

Jak już wspomniałem, na płycie brak informacji o samym procesie realizacji – nie wiem zatem czy nagrania powstawały w ramach jednej sesji, z myślą o konkretnym wydawnictwie, czy też jest to zbiór dokonań z dłuższego okresu. Płyta brzmi jednak nadzwyczaj spójnie i niewątpliwie to jest jej wielka zaleta.

W otwierającym płytę utworze *Osuchy* słyszymy wiele elektroakustycznych struktur, głosy otoczenia, ale także kolażowo zestawione wypowiedzi byłych partyzantów Armii Krajowej, którzy wspominają lata okupacji i swoje wojenne przeżycia. Autor wytworzył tu – towarzyszący nam zresztą do końca płyty – tajemniczy, chwilami nieco mroczny klimat, ale wyjątkowo dobrze pasujący do przyjętej koncepcji całości. Nie wiem czy taki był zamysł autora, ale sprawia ona wrażenie dzieła programowego, z wyraźną dedykacją. Kolejne tytuły podtrzymują uzyskany efekt, atmosferę. Muzyka jest raczej stonowana, bez gwałtownych, kontrastowych zmian, momentów przełomowych. Niektóre utwory sprawiają wrażenie jakby wyciętych z większej całości, jakby były pozbawione wyraźnego początku i zakończenia – ale akurat w tym wypadku nie jest to ich wada. Dźwiękowe obrazy wydają się czasem zatem ledwo naszkicowanymi pejzażami, innym razem zaś zamkniętymi całościami, gdzie nie da się już nic więcej dopowiedzieć. W zestawieniu z interesującą grafiką, nadzwyczaj oszczędnymi informacjami, pogłębia to wrażenie tajemniczości.

W przypadku muzyki ocierającej się o abstrakcję, część słuchaczy podświadomie poszukuje skojarzeń wizualnych. Często w takich wypadkach słyszy się, że to mogłaby być intrygująca ścieżka dźwiękowa, że aż prosi się o jakąś historię opowiedzianą obrazem. Warto jednak zdobyć się na pewien wysiłek i uwolnić od potrzeby wytłumaczenia sobie pewnych kwestii – rozumienia muzyki. Muzyka nie jest językiem, komunikatem do odkodowania. Mówiąc najprościej – ona po prostu nam się podoba, albo nie. Album *Krwy* można śmiało zali-

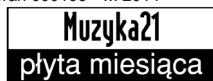
czyć do gatunku tych „innych”, ale właśnie przez to ciekawych i wartościowych. To nie jest rzecz do codziennego słuchania, czy też słuchania w każdej sytuacji, kontekście. Autor kreśli przed nami (choć raczej posługuje się dźwiękowymi plamami, by być w zgodzie z faktami...) swój własny, intymny świat. Nieistniejące, wyimaginowane przestrzenie, zjawiska – ale jednocześnie zakorzenione w przeszłości, nadaje wymiar programowy.

Choć niemal wszystkie utwory zbudowane się w podobny sposób i z wykorzystaniem zbliżonych składników (mają zatem silnie indywidualny rys), są także na tyle różnicowane, że płyta nie nudzi ani przez moment. Słuchacz, o ile oczywiście gustuje w takich dźwiękach, może być wręcz zaskoczony, że koniec nadszedł tak szybko. Uważam to za wielką zaletę – uczucie odbiorcy, że coś skończyło się tak szybko, może nawet za szybko i ma się ochotę na więcej. Rzecz na pewno warta polecenia.

Dariusz Mazurowski

**THE RUSSIAN MASTERS
Of Great Emotions in Music**

Membran 600158 • w. 2014



Wytwórnia Membran często przypomina nam wielkie klasyki fonografii – niejednokrotnie w formie tematycznych boksów. Tym razem, wypuszczając na rynek 10-płytowy komplet pt. *Rosyjscy mistrzowie wielkich emocji w muzyce*, pod względem ilości zawartych w nim nieśmiertelnych, legendarnych zapisów, wydawcy przeszli samych siebie! Większość nagrań pochodzi z lat 1947–1960; tylko dwa z ery „cyfrowej”: lata 1993 i 1994.

Pierwsza płyta w całości poświęcona jest muzyce Piotra Czajkowskiego. Na szczególną uwagę zasługują tutaj dwie znakomite kreacje Antała Doratiego z 1954 r. (był to czas, gdy wielki węgierski dyrygent kierował Orkiestrą Symfoniczną w Minneapolis): w *Uwerturze Rok 1812* oraz *Kaprysie włoskim*. Są to wykonania bardzo efektowne, a wirtuozeria orkiestry chwilami

budzi dreszcze. Ponadto na płycie, prócz dwóch mniejszych pod względem czasu trwania skarbów, znalazło się interesujące, rzadkie nagranie *II Symfonii „Małorosyjskiej”* dokonane przez Georga Soltiego prowadzącego Orkiestrę Towarzystwa Koncertowego Konserwatorium Paryskiego w roku 1956. Druga płyta zawiera jeszcze dwa wspaniałe nagrania muzyki Czajkowskiego. Pierwszym jest niezwykła, nieco manieryczna, poetycka, niestandardowa, lecz fascynująca kreacja w *I Koncercie fortepianowym b-moll* Clifforda Curzona i Georga Soltiego. Drugim – chyba najgenialniejsza wersja *II Koncertu fortepianowego G-dur*: nagranie Szury Czerkaskiego i Richarda Krausa.

Trzecia płyta zawiera jedne z najwspanialszych dokonań wiolinistycznych w historii fonografii. W roku 1949 Nathan Milstein i Orkiestra Symfoniczna RCA Victor dokonali znakomitego nagrania *Koncertu skrzypcowego a-moll* Aleksandra Giazunowa. Dwa pozostałe to także koncerty skrzypcowe – wykonania, w których genialnemu soliście, Dawidowi Ojstrachowi, towarzyszą za pulpitem dyrygenckim sami kompozytorzy: Dymitr Kabalewski oraz Aram Chaczaturian.

Wielu melomanów i krytyków zapytanych o ulubione bądź najdoskonalsze nagranie *VI Symfonii h-moll „Patetycznej”* Czajkowskiego, wskazałoby nieśmiertelną kreację Eugeniusza Mrawińskiego dokonaną z Orkiestrą Filharmoników Leningradzkich w roku 1956. Ona to właśnie znalazła się w programie czwartej płyty albumu. A ponadto „samograjce”: *Tańce połowieckie*, poemat *W ścieżkach Azji Środkowej* i *Noc na Łysej Górze*: wszystko w znakomitych nagraniach prowadzonych przez, odpowiednio, Igora Markevitcha, Ferencza Fricssaya oraz Georga Soltiego.

Jednym z największych skarbów dyskografii pianistycznej jest nieśmiertelny recital Światosława Richtera dany w Sofii w 1958 r. To z niego wybrano do omawianego albumu wykonanie *Obrazków z wystawy Modesta Musorgskiego*. Jest to kreacja na miarę

Moiseiewitscha, czy Horowitza: po prostu jedna z najlepszych i najciekawszych! Na płycie znalazło się także nagranie orkiestrowej wersji dzieła dokonane przez Herberta von Karajana. Spośród kilku jego wersji wybrano tę z 1959 r., z Orkiestrą Philharmonia, być może najświetniejszą, jaka wyszła spod rąk tego genialnego dyrygenta! Jedynym zastrzeżeniem może być fakt umieszczenia przez wydawców całego cyklu na jednej ścieżce.

Szósta płyta albumu zawiera dwa kolejne klasyki fonograficzne o nieprześcignionym poziomie artystycznym. Pierwszym jest słynne nagranie *II Koncertu fortepianowego c-moll* Sergiusza Rachmaninowa, dokonane przez Światosława Richtera i Orkiestrę Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Stanisława Wisłockiego; drugim – *III Koncert fortepianowy d-moll* tegoż Rachmaninowa w wykonaniu Horowitza i Orkiestry RCA Victor prowadzonej przez Fritza Reinera. Są to bodaj najdoskonalsze zapisy tych dzieł! A ponadto na płycie znalazło się interesujące wykonanie dwóch Rachmaninowskich preludów przez Geżę Andę.

Dopełnieniem tej Rachmaninowskiej części albumu jest kolejny klejnot: *IV Koncert fortepianowy g-moll* w jego, niezaprzeczalnie najświetniejszym i najgenialniejszym nagraniu: Arturo Benedettiego-Michelangelego i Orkiestry Philharmonia pod dyrekcją Ettore Gracisa. Ten zapis znalazł się na siódmej płycie. Prócz niego, znajdziemy tutaj *I Koncert skrzypcowy D-dur* Prokofiewa w wykonaniu Dawida Ojstracha i London Symphony Orchestra pod dyrekcją Lovro von Matacica oraz *Koncert fortepianowy fis-moll* Skriabina utwarty przez Solomona, pod dyrekcją Issaya Dobrowena. Ten ostatni utwór nie należy do kanonu klasyki, niemniej jest przeuroczy, ukazując cudowną, romantyczną stronę genialnego rosyjskiego wizjonera. Co do wykonania – nie znam lepszego!

Ósma płyta albumu przynosi kolejny fonograficzny cud: *Koncert skrzypcowy D-dur* Czajkowskiego zarejestrowany przez Jaschę Heifetza i Orkiestrę Symfoniczną z Chicago pod dyrekcją

Fritza Reintera. Ci dwaj muzycy znakomicie pasowali do siebie pod względem artystycznym, reprezentowali podobne wartości i sposób myślenia w odniesieniu do dzieła muzycznego. Ich wykonanie jest bliskie ideału, pod względem technicznym nie ma słabych stron. Na płycie znalazły się jeszcze *Wariacje na temat Rokoko* Czajkowskiego ze znakomitym Mścistawem Rostropowiczem jako solistą oraz niezwykle interesujące nagranie *Rapsodii na temat Paganiniego* Rachmaninowa dokonane przez Artura Rubinsteina, a pod dyktando Waltera Süsskinda.

Chyba najśłynniejszym nagraniem koncertów fortepianowych Dymitra Szostakowicza jest paryska wersja samego kompozytora z André Cluytensem jako dyrygentem. O tamtym nagraniu krążą legendy, łącznie z taką, iż Szostakowicz w czasie sesji był pijany. W omawianym albumie znalazły się inne kompozytorskie zapisy obu koncertów: dokonane w ojczyźnie twórcy, pod dyktando Samuela Samosuda i Aleksandra Gauka, odpowiednio, w latach 1955 i 1958. Uważam, że są one bardziej udane od słynnych rejestracji paryskich: Szostakowicz jest tutaj w lepszej pianistycznej formie, a współpraca pomiędzy solistą i dyrygentami zdaje się też lepiej przebiegać. Szostakowiczowską część uzupełnia *Concertino na dwa fortepiany* utrwalone w 1956 r. przez kompozytora wraz z synem Maksymem. Kolejnymi punktami programu są dwa fortepianowe drobniaki Skriabina w wykonaniu jego zięcia i chyba do dziś najwybitniejszego interpretatora, Władimira Sofronickiego. A na deser znów nieśmiertelny zapis: *V Koncert fortepianowy G-dur* Prokofiewa w wykonaniu Światosława Richtera i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Warszawskiej pod dyktando Witolda Rowickiego. Opisując różne nagrania koncertów fortepianowych Prokofiewa w swoim *Przewodniku płytowym*, Janusz Łętowski pisze „*Piąty [Koncert] – zawsze Richter z Warszawy*”.

Ostatnia płyta albumu zawiera 19 orkiestrowych fajerwerków, w tym fragmenty z baletów Czajkowskiego, Strawińskiego i Pro-

kofiewa. Wykonania są najlepsze z możliwych. Nie mogło również zabraknąć słynnego *Lotu trzmiela* Rimskiego-Korsakowa. Na płycie został on zaprezentowany w wykonaniu młodo zmarłego, fenomenalnego skrzypka Michaela Rabina.

Omawiany album polecam każdemu. Zawiera najwspanialsze skarby muzyki rosyjskiej w legendarnych, najlepszych kreacjach. Rzadko się zdarza taka kumulacja fonograficznych klejnotów w jednym, 10-płytowym boksie! A jakość techniczna jest naprawdę satysfakcjonująca.

Łukasz Kaczmarek

**LEONIE RYSANEK
Królowa sopranów**

Membran 600159 • w. 2014

★★★★

Leonie Rysanek urodziła się w Wiedniu w 1926 r. Tamże ukończyła konserwatorium w klasie Alfreda Jergera (1889–1976, wybitny bas-baryton). Debiutowała w Innsbrucku (Agata, *Wolny strzelec*, 1949), a w 1951 r. zaśpiewała w Bayreuth swą pierwszą Zyglinde (był to spektakl inauguracyjny po wojnie Festiwalu Wagnerowskie). W 1954 r. związała się na ponad 40 lat ze Staatsoper w Wiedniu (debiut w partii Senty w *Holendrze tułaczu*). Sukces był niewątpliwy, droga do wielkiej kariery otworzyła. Kolejne lata przyniosły dalsze sukcesy, przede wszystkim w partiach Wagnerowskich. Prócz wymienionych śpiewała jeszcze Elzę i Ortrudę w *Lohengrinie*, Elisabeth w *Tannhäuserze*, Kundry w *Parsifalu*, a także Gutrunę w *Zmierzchu bogów*. Drugim kompozytorem, którego partie operowe zyskały w jej interpretacji niezwykły rozgłos, był Richard Strauss i role: Marszałkowa w *Kawalerze z różą*, tytułowe Ariadna, egipska Helena, Arabella, Chryzotemis i Klitemnestra w *Elektrze*, Herodiada w *Salome*, a nade wszystko Cesarzowa w *Kobiecie bez cienia*. W 1959 r. zadebiutowała w MET przyjmując propozycję zastąpienia skonfliktowanej wówczas z dyr. R. Bingiem Marii Callas w partii Lady Makbet w operze Verdiego. W MET wystąpiła w 20

partiach śpiewając 280 spektakli. La Scala usłyszała ją po raz pierwszy w 1954 r. (Chryzotemis w *Elektrze*). Rysanek była także znakomitą wykonawczynią repertuaru Verdiowskiego i całego szeregu partii operowych na sopran dramatyczny, jej gościnne występy prowadziły przez wszystkie czołowe i prestiżowe sceny i estrady świata. Zwana była „niemiecką Callas”. Pierwszym małżonkiem artystki było znany śpiewak i pedagog (także jej) Rudolf Grossman (1901–1983, bas-baryton), a drugim wiedeński muzykolog E. L. Gausmann. Leonie Rysanek zmarła w Wiedniu 7 marca 1998 r.

Leonie Rysanek dysponowała pełnym ekspresji sopranem dramatycznym, którego siłą wyrazu i szeroki wolumen predysponowały ją do podejmowania wielkich partii Wagnera i Straussa. Należała również do śpiewaczek tworzących bardzo subiektywne sceniczne postacie, nie tylko doskonale wokalnie. Z jej scenicznym odejściem (1996, *Elektra* w Tokio) skończyła się pewna era charakteryzująca się łączeniem kunsztu wokalnego z aktorstwem.

Omawiany album 10 płyt ze sztuką wokalną artystki otwiera zapis jej Wagnerowskich interpretacji. Słuchamy więc na pierwszych dwóch płytach fragmentów *Holendra tułacza* (1960, 1979) oraz *Walkirii* (1951, 1954, 1958). Jej Senta, uosobienie wierności, „zbawczej miłości”, jest w tych nagraniach raczej dojrzalą w swych uczuciach niż dziewczęcą rozmarzoną. W interpretacji zaś Zygliny Rysanek potwierdza, iż postać ta, to jedna z piękniejszych i sympatyczniejszych postaci Wagnerowskich w ogóle. Druga płyta Wagnerowska to raz jeszcze Senta (1951 r.) oraz Elza z *Lohengrina* (live, 1958) i Gutruna ze *Zmierzchu bogów* (1955). Wspaniale, pełnią uczucia brzmi w jej wykonaniu aria Elzy *Samotna w posępnych dniach*. Wagner powróci jeszcze w dwu nagraniach arii Elżbiety z *Tannhäusera*. Ta trochę posągowa aria jest znakomicie zaśpiewana i muzycznie przygotowana (Leitner 1955 i Böhm 1956), subtelną, uczuciową, zdecydowaną wybawiać ukochanego (płyta 8). Dorobek fonograficzny

Leonie Rysanek jest bardzo duży. Anonimowy redaktor tego 10-płytowego albumu z wycuciem zaczął prezentować i przypominać jej nagrania od repertuaru Wagnerowskiego, a zakończył go dwoma płytami zawierającymi fragmenty dzieł drugiego ulubionego przez śpiewaczkę kompozytora, Richarda Straussa. Dwie ostatnie płyty przynoszą interpretację Cesarzowej z *Kobietą bez cienia*, Heleny z *Egipskiej Heleny*, tytułowych Ariadny i Arabelli, Marszałkowej z *Kawalera z różą* oraz Chryzotemis z *Elektry*. Cesarzowa to czołowa partia Rysanek, jej swoista wizytówka. To trudna partia z przesłaniem moralnym: nie będzie budować swojego szczęścia bezprowrotnie kompromisując innych. W tej partii pozostała niedościgniona przez 30 lat! Kreowała ją po mistrzowsku, czarując publiczność m.in. w Salzburgu. Jej interpretacja zaś partii Arabelli dowodzi, iż artystka wspaniale też czuła się w roli komediowej. Rola Marszałkowej należy do ról trudnych. Szczęście i smutek łączyć w niej trzeba z pokorą, rozumieniem mijającego czasu. Rolą Klitemnestry 71-letnia artystka natomiast żegnała się ze sceną. Ponoć była to wspaniała kreacja!

Omówiwszy, w miarę szczegółowo, główne partie repertuaru Leonie Rysanek, nie można pominąć jej interpretacji innych kompozytorów XIX i XX w., zwłaszcza Verdiego. Przypominają je *Moc przeznaczenia* (nieszczęśliwa Leonora), *Makbet* (Lady Makbet – inspiratorka doprowadzająca do zbrodni, a siebie do obłędu), *Otello* (wzruszająca w swej miłości Desdemona), dumna i zdeterminowana Aida, *Bal maskowy* (targana uczuciami Amelia), *Nabucco* (zapamiętała w swym gniewie Abigail). Także partie werystów, np. Pucciniego, Giordana, Mascagniego. Śpiewała również Mozarta *Don Giovanni* (Elwira) oraz Czajkowskiego *Eugeniusza Oniegina* (Tatiana).

Z tych wszystkich prezentowanych nagrań Leonie Rysanek „uderza” niezawodna siła wyrazu, muzykalność i ogromna kultura muzyczna.

Jacek Chodorowski

CESARE SIEPI Wspaniały Don Giovanni

Membran 600148 • w. 2014

☆☆☆☆

W latach 50., 60. i 70. XX w. partie basowe włoskiego repertuaru, poszerzone o Mozartowskiego Don Giovanniego, stały się domeną włoskiego śpiewaka, Cesare Siepiego, zaliczanego słusznie do wybitnych kreatorów ról z tych oper, znakomitego spadkobiercę i następcę równie wielkich Ezia Pinzy i Tancrediego Pasera. Dlaczego poszerzenie o Don Giovanniego? Bo, zdaniem włoskich i niemieckich krytyków, jego Don Giovanni należał do największych osiągnięć interpretacyjnych ubiegłego stulecia. Artysta urodził się 10 lutego 1923 r. w Mediolanie. Właściwie był samoukiem. Zadebiutował mając 18 lat w partii Sparafucila (*Rigoletto* Verdiego) w małej miejscowości Schio koło Wenecji. W latach 1943–1945 był internowany w Szwajcarii jako polityczny uchodźca z Włoch. Lata te poświęcił na doskonaleniu wiedzy muzycznej i sztuki wokalne (w Lugano). Po wojnie ponownie zadebiutował na scenie partią Zaccaria w *Nabucco*, w Teatro la Fenice w Wenecji. Rok później udanie interpretował tę partię w La Scali, co zaowocowało zaangażowaniem go do tego teatru. Stałym jego solistą pozostawał do 1958 r., później śpiewał w nim gościnnie. W roku 1950 rozpoczęła się jego współpraca z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Pierwszą partią jaką w niej zaśpiewał był Król Filip z Verdiowskiego *Don Carlosa*. Na scenie Metropolitan wystąpił w 23 inscenizacjach śpiewając 18 partii w 379 przedstawieniach. Dodatkowo zaśpiewał z Operą Metropolitan 109 spektakli w ramach tournée MET po USA. Po raz ostatni wystąpił w MET w 1970 r. (Gurnemanz w *Parsifalu* Wagnera). W okresie nowojorskim śpiewał m.in. Don Giovanniego i Figara, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*, Zaccarię w *Nabucco*, Ramfisa w *Aidzie*, Orovesa w *Normie*, Fiesca w *Simone Boccanegra*, Mefista w *Fauście*, Alvise w *Giocondzie*, Borysa Godunowa. Ścisłe i długoletnie związki z La Scala

i Metropolitan Opera nie ograniczały jego występów na innych scenach, głównie Europy i Ameryki Południowej. W latach 80. postępująca choroba serca zmusiła go do stopniowego ustępowania ze sceny. Nadal był jednak nader aktywny, jeszcze w 1994 r. wystąpił w Wiedniu (koncertowe wykonanie *Normy*, Oroveso). Cesare Siepi zmarł 5 lipca 2010 r. w Atalancie (USA).

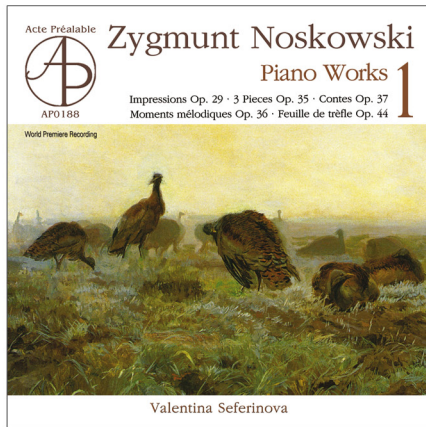
Cesare Siepi wyróżniał się znakomitą aparycją sceniczną, głosem o szczególnie pięknym dźwięku, niezwykle elastycznym. Głos ten, klasyfikowany jako basso cantante, zadziwiał ciemną głębią, pięknym brzmieniem średnicy oraz łatwością osiagania dźwięków wysokich, niemal barytonowych. To piękno brzmienia, skala głosu, płynność frazy były u tego artysty wprost zachwycające. Wymieniona charakterystyka warunków wokalnych artysty znajduje pełne potwierdzenie w omawianym albumie płyt kompaktowych. Płyta pierwsza przynosi sporo fragmentów *Don Giovanniego*. Tytułowy bohater jest libertynem, buntownikiem, przecież jednak wrażliwym choć cynicznym, ujmującym i zarazem odpychającym. Takim, jakim maluje go librecista, Lorenzo da Ponte. I bodaj taka jest interpretacja muzyczna tej postaci przez Siepiego. A trzeba dodać, iż ta opera Mozarta, to absolutne arcydzieło gatunku, nazywana „operą oper”. Artysta jest elegancki w niepewności swych poczynań. Płyta przynosi fragmenty nagrań opery z 1955 r. (Krips, znakomite studyjne nagranie), następnie trochę wcześniejsze, z 1954 r. (Furtwängler, live z Salzburga) i z 1960 r. (Leinsdorf). Drugą operą Mozarta, której fragmentów słuchamy na płycie, jest *Wesele Figara* w nagraniu z 1955 r. (Kleiber) i z 1952 r. (Reiner, Metropolitan). Siepi w tych nagraniach kreuje bohatera Beaumarchais, a więc jego Figaro jest dowcipny, odważny, sprytny i elegancki. Płyta przynosi obszerne fragmenty z *Don Carlosa* Verdiego (1950, 1954, 1958). Siepi tworzy postać króla Filipa początkowo jako mrocznego despotę, a z biegiem akcji jako bezsilną ofiarę Inkwizycji. Jego interpretacja wokalna jest bez zarzutu, a wykonanie słynnej arii *Ella giammai mam'o*, uważanej za najpiękniejszą arię Verdiego w ogóle, jest wręcz doskonałe. Dwie płyty zawierają nagrania fragmentów *Fausta* Gounoda. To też jedna z wielkich interpretacji i osiągnięć scenicznych artysty. Fragmenty pochodzą z rejestracji spektakli w 1948 r. (live, Simonetto) i z 1959 r. (live, Morel). Świetne nagrania, zwłaszcza to ostatnie (Siepi śpiewa obok debutantów w MET, Jussiego Björlinga i Elisabeth Söderström).

Dwie płyty to studyjne zapisy arii i fragmentów z oper Verdiego (*Nabucco*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*, *Nieszpory sycylijskie*, *Moc przeznaczenia*, *Rigoletto*) oraz *Mefisto* Boita, *Gioconda* Ponchiello i *Cyganeria* Pucciniego. W tym właśnie repertuarze śpiewał w Metropolitan przez 24 lata. Tworzył wyraziste postaci i na ogół występował w doborowym towarzystwie (m.in. Protti, del Monaco, Tebaldi, Corena, Guden, Simionato, Tagliavini, Taddei). Z francuskiego repertuaru artysty, poza wspomnianym już *Faustem* Gounoda, podejmował partie z *Hugonotów* i *Roberta Diabła* Meyerbeera, *Żydówki* Halévy'ego oraz *Mignon* Thomasa. I w tym



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

WYBITNA PIANISTKA VALENTINA SEFERINOVA ODKRYWA MUZYKĘ POLSKĄ



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

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

repertuarze czuł się znakomicie. Doskonale operował barwą i siłą swego głosu, jego kantylena była kontrolowana, choć swobodnie płynąca. Przedostatnia płyta przynosi zapisy fragmentów *Requiem* Mozarta i Verdiego oraz dwudziestominutową scenę z opery Rachmaninowa *Skąpy rycerz*. Ostatnia płyta omawianego zestawu przynosi nam w świat pieśni włoskich i amerykańskiego musicalu. Nagrane w 1958 r. pieśni włoskie (m.in. Tostiego i Denzy) Siepi śpiewa w typowo włoskim stylu, emocjonalnie i pięknym głosem. Drugi analog przegrany na ten kompakt (1955), to pieśni z musicali Cole'a Portera. Ich wykonanie nie tylko potwierdza szerokie możliwości głosowe śpiewaka ale również jego wysoką kulturę muzyczną.

Cesare Siepi niewątpliwie na trwałe wpisał się do grona najwybitniejszych basów swej generacji.

Jacek Chodorowski

SPEAR

Black Holes, Dead Stars and Melting Genes – muzyka elektroniczna / ambient

Requiem Records 65 • w. 2014
☆☆☆☆

Istniejący w latach 1992–2004 duet Spear tworzyli Maciej Ożóg i Joanna Niekraszewicz – w tym okresie ukazały się cztery płyty (według innych źródeł pięć), a szereg nagrań opublikowano także na różnych płytach składankowych. Trzy z takich rozrzucanych tu i ówdzie utworów trafiło na niniejszy, wspomnieniowy krążek, a repertuar uzupełniono materiałem wcześniej niepublikowanym. Opis płyty jest nad wyraz skromny (co charakteryzuje wiele tytułów Requiem Records), dowiadujemy się jedynie, że wszystkie kompozycje powstały w okresie 1999–2002 i zostały w minionym roku ponownie zmiksowane i zremasterowane. Stosunkowo krótki okres ich realizacji, a także zabiegi poczynione w związku z ich publikacją sprawiły, że materiał wydaje się bardzo spójny. Jest to także zasługą specyficznej stylistyki jaką od początku działalności duet obrał sobie za cel. Mrocz-

ne, często statyczne pejzaże dźwiękowe, o rozwlekłej narracji i minimalnej akcji. Tego rodzaju muzykę zwykło się nazywać ambientową (tu w wydaniu dark) i do jej miłośników adresowana jest przede wszystkim ta płyta. Ten gatunek zyskał pewną popularność i grono zagorzałych sympatyków w okresie ostatnich dwóch, trzech dekad, choć jego korzenie sięgają znacznie głębiej – nie tylko nagrań Briana Eno z lat 70., ale także ekscentrycznych prac La Monte Younga, czy pewnej części pionierskiej muzyki elektroakustycznej.

Pojedyncze uderzenia perkusyjne, wtopione w warstwę elektroniczną otwierają całość (*Exactness is Fake*), która właściwie do końca utrzymana będzie w podobnym tonie. Nie brak tu jednak fragmentów bardzo stonowanych, na pograniczu ciszy, czy nawet pewnego – choć powolnego – stopniowania napięcia (np. rozciągnięte crescendo na początku *In the Wheels*). Dominują dźwięki niskie, dudniące i zarazem mocno wbijające się w pamięć. Muzycy wyraźnie lubili pogłosy o długim wybrzmieniu, struktury szumowe itp. Można zresztą odnieść wrażenie pewnej (zapewne zamierzonej) programowości ich repertuaru, czy też doszukiwać się odniesień do zainteresowań filozoficznych, estetycznych muzyków.

Sześć utworów wypełniających omawiany krążek zwykle zamyka się w granicach dziesięciu, kilkunastu minut i wydaje się, że to optymalny rozmiar – z jednej strony wywołuje u słuchacza pewien stan, spowodowany lekką monotonią, a z drugiej nie nudzi nadmierną dłużyzną. Można też pokusić się o pewien eksperyment i słuchać tej muzyki w różnych kontekstach akustycznych – przy szeroko otwartych oknach, z dobiegającymi odgłosami ulicy, czy też podczas popołudniowego odpoczynku, niemal drzemki. Mocne dźwięki Spear dobrze wtapiają się w otoczenie, stając jego integralną częścią.

Mam świadomość, że ta estetyka – choć ma swoich zwolenników – niesie także pewne ryzyko. Nie jest na tyle pojemna, by poświęcić się jej w dłuższym

czasie i w pewnym momencie może po prostu stać się nużąca. Zapewne sami muzycy mieli tego świadomość i zdecydowali się zakończyć projekt, podejmując nowe, nieco inne działania. *Black Holes, Dead Stars and Melting Genes* zapewne odbiega stylistycznie i gatunkowo od tego, co zwykle jest omawiane na łamach **Muzyka21**, ale niewątpliwie zasługuje na uwagę. Warto czasem poznać nieco inną muzykę, zwłaszcza gdy jest ona interesująco skonstruowana i podana. Płyta ukazała się w cyklu wydawniczym Archive Series, który ma na celu przypomnienie wartościowych nagrań z przeszłości i ocalenie ich od zapomnienia. Seria ma zawsze interesującą oprawę graficzną, choć czasem trzeba się trochę natrudzić, by odnaleźć na okładce wykonawcę i tytuł płyty. Widać taki był plan...

Dariusz Mazurowski



VIGILATE!

The Monteverdi Choir • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 720 • w. 2014, n. 2013 • 77'33"
☆☆☆☆☆

To płyta, na którą wielu z nas długo czekało. John Eliot Gardiner i jego fenomenalny chór, obecnie chyba najlepszy tego typu zespół na świecie, sięgają po ich rodzimy repertuar. Tematem albumu jest zatem angielska polifonia renesansowa. Znalazły się tutaj kompozycje sześciorga twórców: rzecz jasna, genialnych mistrza i ucznia Thomasa Tallisa i Williama Byrda, ale także ucznia tego ostatniego – Thomasa Morleya – i innych – Roberta White'a, Petera Philippsa (nie tego chórmistrza od The Tallis Scholars!) i Thomasa Tomkinsa. Muzyka ta powstawała w trudnych politycznie czasach, naznaczonych ważnymi i ciężkimi wydarzenia-

mi w historii Kościoła w Anglii. Większość utworów jest dość dobrze znana i chętnie wykonywana przez chóry specjalizujące się w renesansowej polifonii, zwłaszcza angielskiej, jak Quink Vocal Ensemble, czy The King's Singers. Ale John Eliot Gardiner ma niezwykle stosunek do prezentowanych kompozycji: z niektórymi zetknął się już w okresie dzieciństwa i towarzyszyły mu przez całe życie. Jego dobór programu jest więc bardzo osobisty. Wykonania pełne są pasji i zaangażowania. Jak zwykle u Gardinera, interpretacje nasycone są silnym ładunkiem emocjonalnym, bardzo udratyzowane. Takie podejście wobec muzyki renesansowej jest w pełni uprawomocnione i może przekonać do niej wiele osób, dla których pozostaje ona niedostępna i niezrozumiała. Ale Gardiner potrafi też być cudownie spokojny, mistyczny i rozmodlony, jak w *Lamentacjach* na sześć głosów Roberta White'a. Przed kilkunastoma laty *Lamentacje* na pięć głosów White'a znakomicie zarejestrował Paul Van Nevel z zespołem Huelgas Ensemble; najnowsze nagranie Gardinera może stanowić dla tamtego najlepsze uzupełnienie! Oczywiście lwia część sukcesu omawianej płyty przypada w udziale genialnemu Monteverdi Choir: chwilami można się zastanawiać, czy to chór, czy zespół najlepszych solistów świata. Chór Monteverdiego wyznacza bowiem standard, do którego zbliża się bardzo niewiele zespołów, doprawdy trudno wyobrazić sobie lepsze wykonanie! Całość została bardzo ładnie wydana i opatrzona doskonałym merytorycznie komentarzem. A poza tym, jak to zwykle w przypadku wytwórni Soli Deo Gloria, otrzymujemy płytę po brzezi wypełnioną muzyką: tu mamy jej ponad 77 minut. Na koniec nasuwa mi się taka refleksja: czy wytwórnie prowadzone przez wybitnych artystów, jak Soli Deo Gloria, Alia Vox, Phi, czy Piano21, nie są dziś najpewniejszą gwarancją najlepszej klasy wykonania...?

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 54/listopad 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) popularyzator muzyki; 2-J) naczelnik kasty wojowników z opery *Paria*; 3-A) opera R. Straussa; 4-I) śpiew jednogłosowy; 5-A) irlandzki kompozytor i pedagog (1852-1924); 6-H) amer. kompozytor, twórca symfonii *Holidays*; 7-D) koncentracja; 7-L) ... *wawelski* w tytule baletu-pantomimy Przybylskiego; 9-A) wielogłosowa forma muzyczna; 9-H) miasto polskiej piosenki; 10-E) ... *do św. Wojciecha* K. Pendereckiego; 11-H) opera Haendla; 12-A) ... *Warszawy* w repertuarze I. Santor; 13-H) opera Ponchielliego; 14-A) ... *księżycowa* Beethovena; 15-F) Zygmunt ..., polski kompozytor, twórca utworów rozrywkowych (1898-1973).

Pionowo: A-1) Peter..., angielski śpiewak, tenor (1910-1986); B-5) dyrygent orkiestry zwykle wojskowej idący na jej czele; C-1) .. *do młodości* – kantata T. Paciorkiewicza; D-3) ukraiński ludowy instrument muzyczny; D-11) symfonia Antona Rubinsteina; F-7) tytuł piosenki z repertuaru R. Rynkowski (trzy wyrazy); G-1) austr. muzykolog (1855-1941); H-5) amer. kompozytor i dyrygent (1915-2005); I-11) imię z bagateli Beethovena; J-1) opera Verdiego; L-1) imię twórcy opery *Król Roger*; L-7) włoski śpiewak, tenor (ur. 1921); Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) Władysław

Rozwiązanie krzyżówki nr 53 z października 2014 r.
Józef Wieniawski

..., polski dyrygent chórów i kompozytor (1865-1947); N-11) znana rodzina lutników z Cremony.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 8-M, 4-M, 5-B, 14-B, 17-C, 6-D, 7-B, 15-G, 5-J, 4-M, 14-A, 12-E, 3-E, 3-M, 15-Ł, 10-M, 11-J

płyty otrzymują: **Anna Bąk**, Warszawa; **Czesław Dąbrowski**, Wołomin; **Małgorzata Zakrzewska**, Lublin.

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	Phillips	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
Arvide	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. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

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

Beata Czajkowska, Radom; **Kazimiera Dębicka**, Szczecin; **Leokadia Filipiak**, Warszawa; **Dariusz Fijałkowski**, Jelenia Góra; **Mateusz Junak**, Katowice; **Henryk Nowaczyk**, Warszawa; **Ireneusz Pawlicki**, Lublin; **Tadeusz Rysicki**, Warszawa; **Anna Szczepanowska**, Kraków; **Patryk Wróbel**, Opole.

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

Konkurs płytowy UNIVERWSAL MUSIC POLSKA ANDREA BOCELLI

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 rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Wymień co najmniej 3 albumy płytowe, które nagrał Andrea Bocelli?



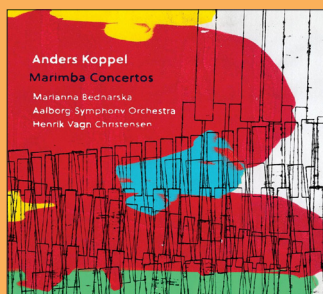
Andrea Bocelli
fot. Luca Rossetti/DG

Nowości w dystrybucji CMD

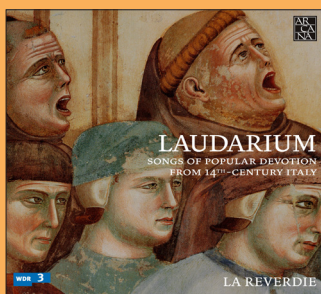


CPO 777 772-2

**Muzyka na dworze Wazów w Warszawie
w I połowie XVII wieku**
Marcin Mielczewski
Adam Jarzębski
Mikołaj Zieleński
WESER-RENAISSANCE Bremen
Manfred Cordes



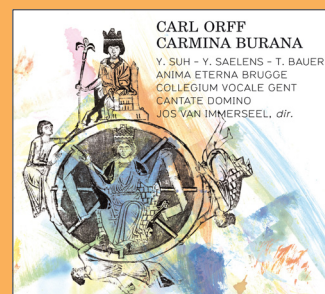
Da Capo 6.220595



Arcana A 379



Alia Vox AVSA 9909



Zig Zag Territoires ZZT 353



Naxos 8.572874-75



Alpha 198



Channel Classics CCS SA 35914



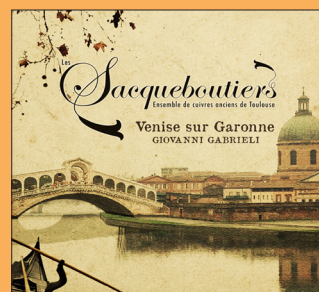
Glossa GCD P32109



Naxos 8.573229



Alpha 670



Flora FLO 3314



Harmonia Mundi HMC 902211



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

NOWOŚCI – LISTOPAD 2014

Acte Préalable
AP0335



Michael Kimber
Music for Viola 4
MARCIN MURAWSKI
SESTRY BOCZNIOWICZ | MAREK SIWKA
ORKIESTRA KAMERALNA CONCERTINO

world premiere recording

Acte Préalable
AP0337

Chopin • Karłowicz • Szymanowski
Palester • Lutosławski • Panufnik

Songs



world premiere recording

Bernadeta Sonnleitner • Jakub Tchorzewski

Acte Préalable
AP0338



world premiere recording

APOLINARY SZELUTO
SONGS 1

ALEKSANDRA KAMIŃSKA
MEZZO-SOPRANO
LAURA SOBOLEWSKA
PIANO

Acte Préalable
AP0339

SKRZYPCE PO SIERADZKU
THE VIOLINS OF SIERADZ



world premiere recording

KAPELA MARTY CICHEJ

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

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