

Nowy cykl o Bellinim i jego operach • Carl Adolf Lorenz

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 12 (173)
grudzień 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Aleksandra Kamińska

o premierze
pieśni Szeluty

Nelson Freire

Beethoven
i Radio Days

Aleksandra Kurzak

Gilda z *Rigoletta*

Joanna

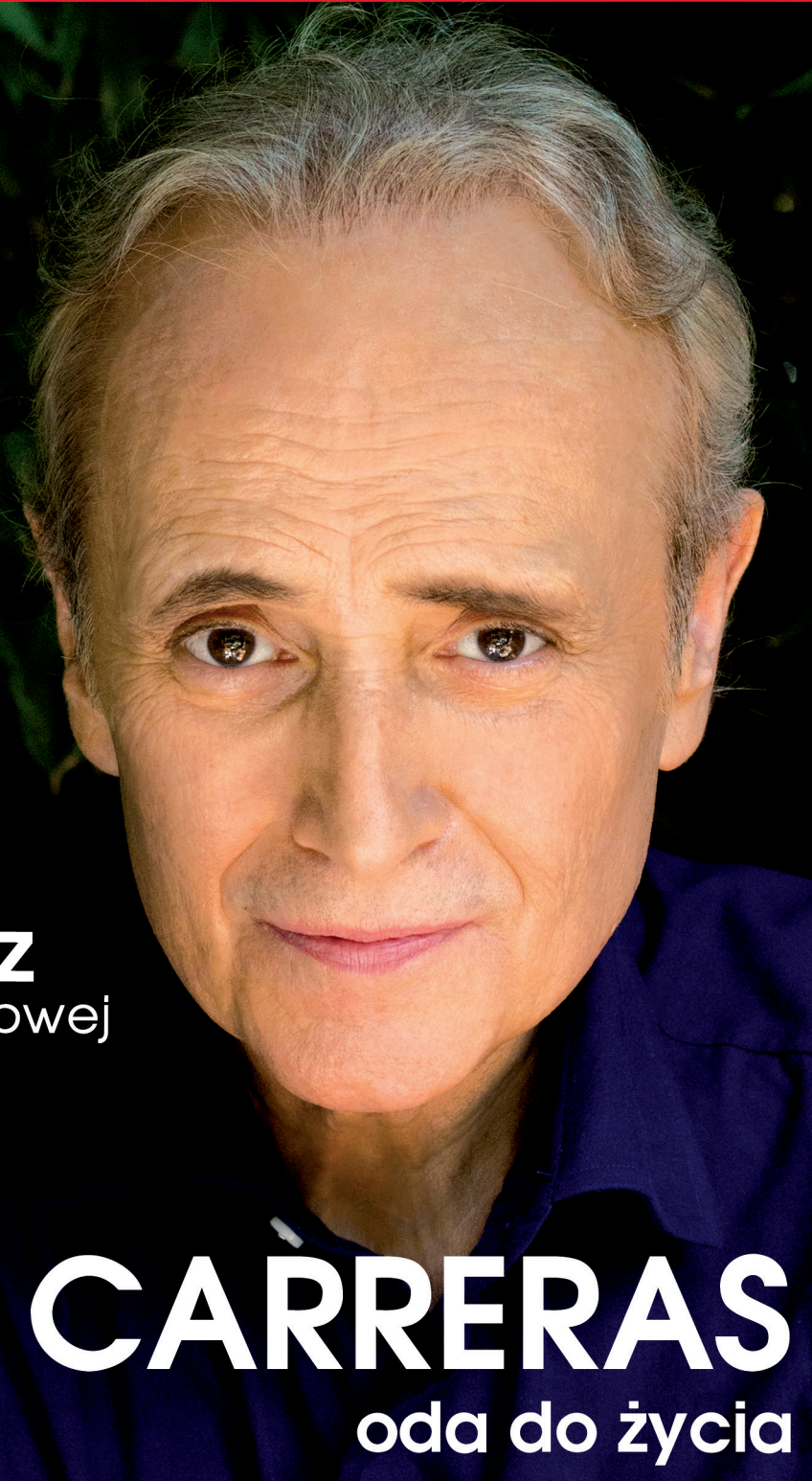
Ławrynowicz

o muzyce fortepianowej
Oskara Kolberga



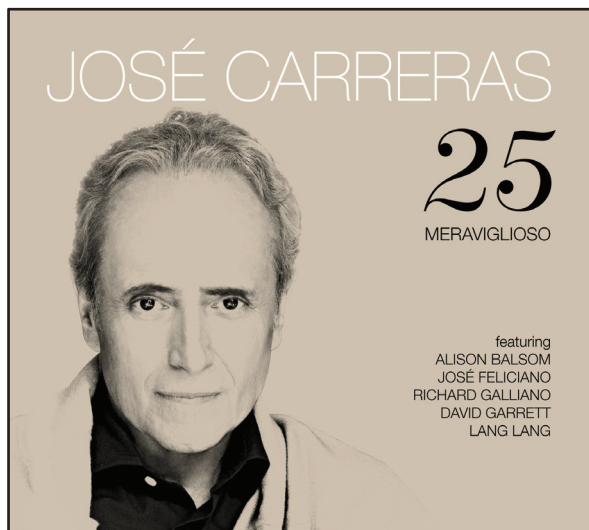
JOSÉ CARRERAS

oda do życia



JOSÉ CARRERAS 25

Nowy album słynnego hiszpańskiego tenora!



Już w sprzedaży!

RMF Classic

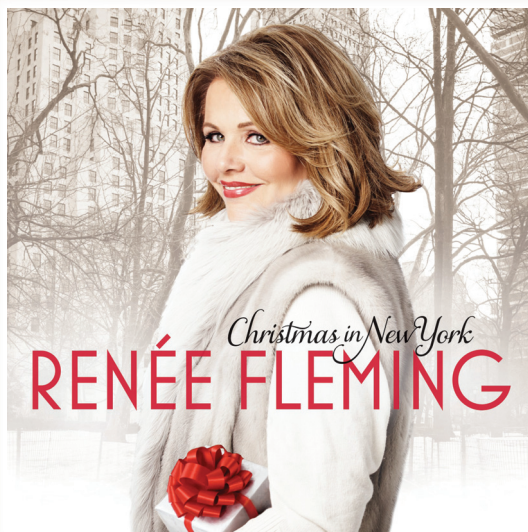
METROMEDIA

twoja muza

cityboard media

empik.com

MAGIC RECORDS



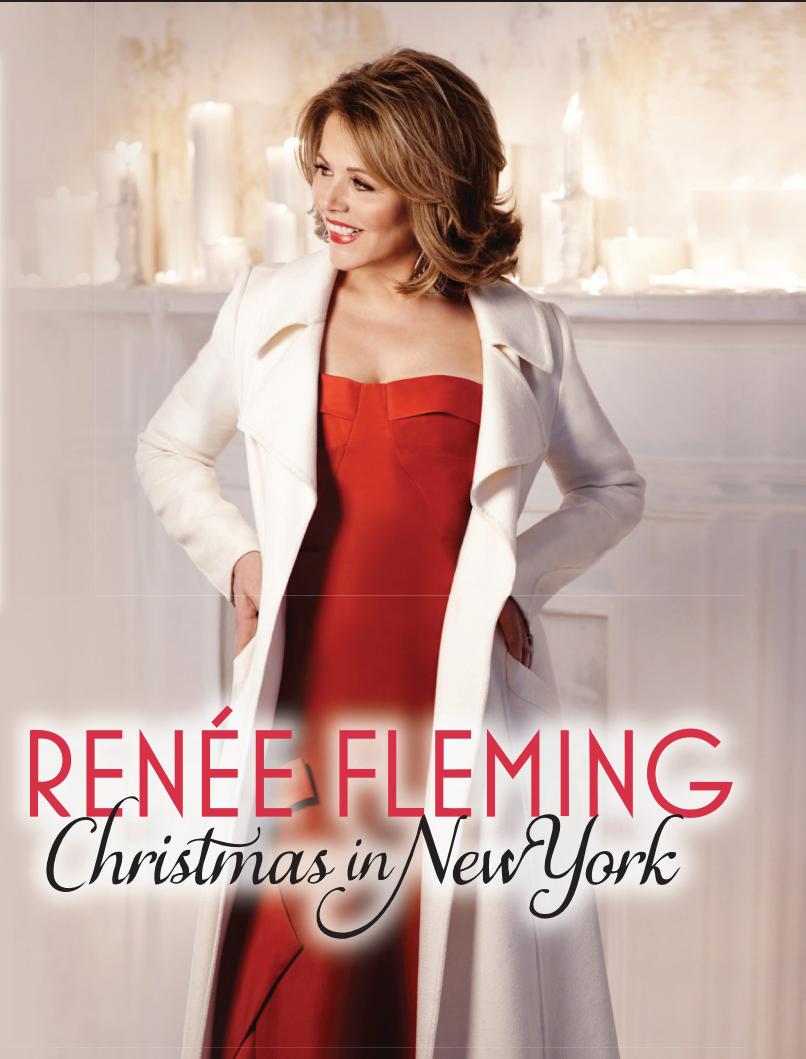
Wśród gości m.in.:

GREGORY PORTER
WYNTON MARSALIS
CHRIS BOTTI
RUFUS WAINWRIGHT
I KURT ELLING

Album już w sprzedaży!



RENÉE FLEMING
Christmas in New York



Grudzień to szczególny czas – zawsze kojarzy się w naszej kulturze ze Świętami Bożego Narodzenia oraz zakończeniem starego roku i przywitaniem Nowego Roku. Wydarzenia sprzed przeszło 2000 lat zmieniły nasze postrzeganie czasu, patrzenie na drugiego człowieka, który jest naszym bliźnim. Największą wartością stało się ludzkie życie. O tym, jak wielką wartość ma życie, a jaką siłę nadaje mu miłość i nadzieja zaświadcza główny bohater naszej grudniowej okładki.

Jest nim legendarny artysta, wielka gwiazda operowa, hiszpański tenor José Carreras. To artysta o wielkim talencie, znakomitych osiągnięciach artystycznych. „25 lat temu wydawało się, że traci wszystko. Dzisiaj, dla uczczenia życia nagrywa nowy album przepiękny wdzięcznością, radością, miłością, życiem”. W swojej autobiografii tak wspomina tamten dzień: „21 lipca 1988 r. Piękny dzień, mój dzień. Dziś znów będę śpiewać. Dziś wieczorem w mojej ukochanej Barcelonie. To co minęło, jest jak zły sen. Zaledwie rok temu zaczął się najstraszniejszy okres mojego życia... atak białaczki”. Dwa miesiące później, w Operze Wiedeńskiej wiele osób wytrwale stało w kolejce przez 24 godziny, aby kupić bilety na koncert będący powrotem na scenę Carrerasa. Owacje. Łzy. Carreras powrócił, osiągnął to, o czym marzył podczas choroby, osiągnął to, co pozwalało mu wierzyć w sens życia. Znowu śpiewał! I dziś z perspektywy 25 lat ten wybitny artysta mówi krótko: „Cieszę się darem życia. Efektem tej radości jest najnowszy album. To jest jak piękny sen. 25 lat upłynęło od tego czasu. 25 lat nowego życia. To moje 25 urodziny”. W tym czasie występował w największych teatrach operowych świata, dawał koncerty solowe, wziął udział w słynnym koncercie Trzech Tenorów (razem z Pavarottim i Domingiem), który stał się najbardziej spektakularnym wydarzeniem w dziedzinie muzyki poważnej w historii, osiągając sprzedaż 100 milionów płyt i 2-miliardową publiczność obserwującą spektakl w Los Angeles na ekranach telewizorów. Równocześnie ze swoją karierą muzyczną Carreras pomagał innym w ramach stworzonej przez siebie „Międzynarodowej Fundacji Joségo Carrerasa walki z białaczką”. Dla niej zebrał 300 milionów euro. Współpracuje ona ze szpitalami w Niemczech, USA i Szwajcarii dla urzeczywistnienia marzenia Carrerasa, aby „białaczka była uleczalna zawsze i dla wszystkich”. Zatem 25 to album, który przepelnia czystą radość muzyki, to świat José Carrerasa, w którym rządzą prawa nadziei.

Polscy artyści i polska muzyka są ciągle w centrum naszego zainteresowania. Publikujemy zatem arcyciekawą rozmowę z naszą najwybitniejszą śpiewaczką, sopranem Aleksandrą Kurzak, która opowiada Agnieszce Okońskiej o swojej wielkiej roli w *Rigoletcie* Verdiego. Partia Gildy jest obecnie jej popisową rolą. Aleksandra Kurzak dzieli się z nami swoją wizją tej roli i ujawnia sekrety jej scenicznej prezentacji. Wykonuje ją od kilkunastu lat i wciąż zalicza do swych najbardziej

ulubionych. Występowała już w *Rigoletcie* na wielu wspaniałych scenach, a w tym sezonie po raz pierwszy w swej ukochanej Królewskiej Operze Covent Garden.

Kolejną wybitną polską artystką jest pianistka Joanna Ławrynowicz, która dała się namówić na rozmowę o muzyce Oskara Kolberga. Jako pierwsza na świecie nagrała jego utwory fortepianowe na płycie wydanej przez Acte Préalable oraz prezentowała je w tym roku na koncertach. Warto poznać jaka jest jej zdaniem wartość muzyki polskiego kompozytora, który wciąż kojarzy się wszystkim co najwyżej z muzyką ludową.

Nasze uznanie zdobyła mezzosopranistka Aleksandra Kamińska, która nagrała pierwszą na świecie płytę z pieśniami Apolinarego Szeluty, także dla Acte Préalable. I jak nam obiecała nie jest to jej ostatnia płyta z pieśniami tego twórcy. Warto zwrócić uwagę na tego zapomnianego kompozytora, którego życie nie oszczędzało, a wartość jego muzyki jest dla nas z niezrozumiałych względów umniejszana. Gdy się jej posłucha, trudno nie dać się porwać jej mistrzostwu i pięknu. Aleksandra Kamińska w intrygujący i atrakcyjny sposób opowiada o kompozytorze i prowadzi nas po tajemnicach jego muzyki oraz swoich artystycznych uzależnieniach.

Brazylijski pianista Nelson Freire w październiku świętował 70. urodziny. Z tej okazji pojawiły się dwa nowe albumy. Rozpoczął wydawanie kompletu koncertów fortepianowych Beethovena oraz sięgnął do archiwów radiowych, gdzie znalazły się nagrania z początków jego kariery. Publikujemy rozmowę z pianistą o tych dwóch albumach.

Na naszych łamach zagościł również chiński dyrygent Cheung Chau, założyciel i dyrektor orkiestry Sinfonietta Polonia oraz piękna brytyjska trębaczka, Alison Bolsom.

Specjalnie dla czytelników **Muzyka21** znany i lubiany autor Adam Czopek, znawca opery, wielki miłośnik muzyki Ryszarda Wagnera (swego czasu napisał dla nas cykl o jego dziełach), kolekcjoner różnych operaliów, autor cyklu *Legendy polskiej wokalistyki*, rozpoczął cykl o operach Vincenza Belliniego.

W tym numerze kończymy już cykl tekstów o Andrzeju Panufniku. Jako jedyni w Polsce poświęciliśmy tak wiele miejsca, by przybliżyć sylwetkę i dzieła tego znakomitego polskiego kompozytora. Andrzej Panufnik to kompozytor, którego muzyki jest wciąż za mało w naszych filharmoniach i programach radiowych. Oby ten stan dzięki nam zmienił się na lepsze.

Polecamy także interesującą rozmowę z założycielem firmy płytowej Acte Préalable i naszego miesięcznika **Mu-**

zyka21. Jan A. Jarnicki mówi o rozterkach i problemach, na jakie natrafia w naszych czasach producent muzyczny i wydawca, a także ocenia kondycję muzyczną naszych czasów. Dzieli się z nami najnowszymi sukcesami swojej firmy płytowej, która w tym roku skończyła 18 lat. Z tej rozmowy wiele się dowiadujemy o kulisach polskiego życia artystycznego oraz tajemnicach rynku płytowego. Jan A. Jarnicki mówi: „W dzisiejszych czasach nie ma już chyba producentów muzycznych. Firmy płytowe przestały być wydawnictwami z prawdziwego zdarzenia, stały się firmami nakładowymi, coś na wzór drukarni. (...) W Polsce nie ma już żadnego wydawnictwa płytowego – wszystko są to firmy produkujące płyty na zlecenie”. I na koniec tego wywiadu dodaje: „moje wydawnictwo jako jedyne, jest permanentnie ignorowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Bez względu na to jaki złożę wniosek: z muzyką zapomnianą czy ogólnie znaną, z artystami debiutującymi czy uznanymi, zawsze są odrzucane”.

Już 15 lat piszemy o muzyce. Cieszy nas fakt, że jesteśmy najdłużej ukazującym się polskim miesięcznikiem, który powstał z prywatnej inicjatywy w najnowszej historii Polski. W tym miejscu dziękujemy wszystkim autorom, którzy dla nas pisali, wszystkim artystom, z którymi rozmawialiśmy i publikowaliśmy wywiady na naszych łamach. Jesteśmy dumni z wielu naszych sukcesów. Do najważniejszych należą wywiady z dziesiątkami polskich artystów, którzy mogli tylko dzięki nam zaprezentować swoją karierę, odkrycia muzyczne, kolejne etapy swoich sukcesów, a także podzielić się swoim spojrzeniem na różne tematy związane z życiem i karierą. Żadne inne pismo muzyczne w Polsce (obecnie jest ich, z nami, tylko 4) nie może się poszczycić taką ilością promowanych na swoich łamach polskich artystów, tych uznanych, legendarnych, ale też i tych debiutujących i zupełnie zapomnianych. Wywiady z polskimi artystami, sylwetki polskich artystów to nasz znak firmowy i nasze największe osiągnięcie oraz powód do prawdziwej dumy!

Najserdeczniejsze podziękowania kierujemy do naszych czytelników i prenumeratorów, którzy każdego miesiąca nam ufają i sięgają po każdy nowy numer. Nie było by **Muzyka21** bez czytelników i artystów, którzy dzielą się z nami swoją sztuką, czy to na koncertach, czy na płytach. Od 15 lat to właśnie w **Muzyka21** najwięcej miejsca poświęcamy prezentacji polskich i światowych artystów oraz recenzujemy największą ilość płyt, które pojawiają się na rynku.

W tym miejscu składamy wszystkim jak najlepsze życzenia na Święta Bożego Narodzenia i Nowy Rok. Niech w każdej chwili naszego życia towarzyszy nam piękna muzyka, najlepiej polska, którą wspólnie odkrywamy, a sukcesy polskich artystów niech będą dla nas zawsze powodem do dumy i wielu muzycznych wzruszeń. 🎵

3 OD REDAKCJI

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Słupsk • Kraków • Wrocław • Warszawa • Wiedeń • Londyn

CZŁOWIEK

- 12 José Carreras: oda do życia – Jacek Chodorowski
 14 O pieśniach Szeluty i o muzycznych uzależnieniach – z mezzosopranistką Aleksandrą Kamińską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 17 Dziesięć lat Sinfonietty Polonii – Maestro Cheung Chau, założyciel i dyrektor orkiestry Sinfonietta Polonia rozmawia z Markiem Zaradnikiem z Głosu Wielkopolskiego
 18 Alison Balsom. Brytyjska trębaczka z francuską duszą – Maria Ziarkowska
 22 Legendy polskiej wokalistyki (40)
 Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska – Adam Czopek
 21 Vincenzo Bellini (1)
 Mistrz romantycznego belcanta – Adam Czopek
 23 Beethoven. Radio Days. – Nelson Freire
 25 Oskar Kolberg. Kujawiaka czas zacząć! – z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz o muzyce Oskara Kolberga rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 27 Operowy bieg na sto metrów – o doświadczeniach związanych z rolą Gildy z Aleksandrą Kurzak rozmawia Agnieszka Okońska
 30 Nasze Boże Narodzenie – mówią Renée Fleming i Thomas Quasthoff
 31 Carl Adolf Lorenz. W poszukiwaniu zapomnianych mistrzów – Krystyna Rypniewska

DZIEŁO

- 33 Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (VI)
 Zgodnie z naczelnym prawem Niebios. Utwory wokalne i wokaino-instrumentalne
 Dorota Staszkiwicz

MYŚLI

- 35 Dziś prawdziwych producentów i wydawców już nie ma – z producentem muzycznym i wydawcą Janem A. Jarnickim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

PŁYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie: Cecilia Bartoli w Petersburgu – Łukasz Kaczmarek
 39 Recenzje

KONKURSY

- 53 Krzyżówka – Antoni Rojewski
 54 Universal Music Polska – José Carreras

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

Uwaga!

- 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.
- Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 17 zł.

Prenumerata również realizowana przez RUCH S.A:

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

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
 Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
 Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski,
 Lesław 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

José Carreras

foto. Mauro Taliani Kupfer Kultur/© Universal Music Polska

skład i łamanie

Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

SŁUPSK **48** Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku Anno Domini 2014 był jak zwykle siedmiodniowym cyklem koncertów rozpoczynających się, tradycyjnie, w pierwszą sobotę września (w tym roku był to 6 września) – trwał zaś do piątku 12 września. Program jego obejmował trzy koncerty symfoniczne: inauguracyjny, następnie jubileuszowy – na 50-lecie Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego (bardzo rozmaity), i finałowy – oraz: koncert kameralny, 2 recitale fortepianowe i 6 półrecitali w ramach Estrady Młodych. Aspekt czasu skłania do przywołania jego początków, jego roli kulturalnego fenomenu na powojennym Środkowym Pomorzu (Województwie Koszalińskim). Otóż idea Festiwalu Pianistyki Polskiej narodziła się w 1967 r. jako produkt twórczych pomysłów dyrektora ówczesnej Koszalińskiej Orkiestry Symfonicznej, Andrzeja Cwojdzńskiego. Władze partyjne, a więc i administracyjne Koszalinu były temu niechętne. Natomiast Przewodniczący Miejskiej Rady Narodowej w sąsiednim, mało zniszczonym i pięknym powiatowym Słupsku, Jan Stępień, człowiek światły i rzutki, oraz działacze Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – pomysł Andrzeja Cwojdzńskiego docenili i w Słupsku zrealizowali – wykorzystując salę w Muzeum Pomorza Środkowego (na Zamku), oraz dużą, słupską salę koszalińskiego Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. 7 IX 1967 r. I Festiwal ruszył. Zaś owa wspólnota organizacyjna władz słupskich i koszalińskich trwała aż do roku 1978 – do jego XII wydania, natomiast od XIII edycji w roku 1979 do chwili obecnej organizacja Festiwalu, oraz powoływanie ciała programującego repertuar, jest już wyłącznym dziełem Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego (STS-K). Cały program i przebieg corocznych Festiwali – od owej pierwszej edycji w roku 1967 – skłania oczywiście do historycznej retrospekcji i refleksji, skłania zwłaszcza piszącego te słowa, towarzyszącego Festiwalowi od pierwszej jego edycji. Owa coroczna powtarzalność była, i jest oczywiście, immanentnym czynnikiem rozwoju Festiwalu, a na jego dynamikę składało się w dużym stopniu łączenie pianistyki z wykonawstwem klawesynowym, jakiemu służył klawesyn ustawiony w podłużnej salce na piętrze słupskiego Muzeum – jakby stwo-

żonej dla ekspresji subtelnej brzmieniowo literatury klawesynowej. Trwało to do 23 edycji Festiwalu, w roku 1989; ostatni recital klawesynowy grała w salce Muzeum Monika Raczyńska.

Klawesyn brzmiał w niej pięknie, czego nie można powiedzieć o fortepianie – ale teraz to tu właśnie odbywają się występy pianistyczne w ramach Estrady Młodych, z grzmiącym fortepianem – co nie sprzyja artystycznej ekspresji młodych... Słupsk zaś nadal posiada piękny, znakomity klawesyn prezentowany teraz w westybulu Muzeum Pomorza Środkowego, zaś do owej niewielkiej salki na piętrze, jak wymarzonej do prezentacji arcybogatej literatury na ten subtelny instrument, włączono wielki koncertowy fortepian i ulokowano w niej konkursowy cykl festiwalowych recitali fortepianowych zwany Estradą Młodych. W tych warunkach nieuchronnie przerysowane akustycznie produkcje są dla młodych pianistów – i słuchaczy – rodzajem tortury, zmuszającej do artystycznych kompromisów. A jest to przecież oceniany konkurs. Traci na tym muzyka, tracą słuchacze, a nade wszystko młodzi wykonawcy. Jednak mimo to nurt Estrady Młodych trwa i jest niewątpliwie artystycznym rdzeniem imprezy z pianistyką w tytule – a że ułomnym? Trzeba jednak coś z tym zrobić, a na pewno wrócić do pięknej literatury klawesynowej – aby Festiwal dawał pełnię obrazu tak ważnej w muzyce, i w kulturze europejskiej, sztuki i literatury „klawiaturowej”. Słupsk ma do tego wszystkie dane – oczywiście poza pieniędzmi...

Festiwal inaugurowano w sobotę 6 IX o godz. 19 wykonaniem dwóch „drugich” koncertów fortepianowych: *II Koncertu f-moll* Fryderyka Chopina oraz *II Koncertu fortepianowego c-moll* Siergieja Rachmaninowa w znakomitym wykonaniu Marioli Cieniawy-Puchały cechowanym świetną pianistyką; brawurowym temperamentem, polotem, a nade wszystko wrażliwością kolorystyczną (właściwość również pięknie granych bisów solistki: *Andaluzy* Granadosa oraz *Serenady* Schuberta-Lisztza). Wykonania te znalazły doskonałą oprawę w świetnym towarzyszeniu Orkiestry Polskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica” w Słupsku, pod czujną batutą jej szefa, Bohdana Jarmolowicza.

Niedziela 7 IX przyniosła wieczorem nabrały dobrą muzyką koncert kameralny na dużej estradzie – w wykonaniu kwartetu: Bar-

tosz Bednarczyk (fortepian), Jakub Jakowicz (skrzypce), Katarzyna Budnik-Gałązka (altówka), Marcin Zdunik (wiolonczela). Znakomici muzycy i program nie lada: Gustava Mahlera *Kwartet fortepianowy a-moll*, Andrzeja Panufnika *Trio fortepianowe*, Johannes Brahmsa *I Kwartet fortepianowy g-moll op. 25*. A nade wszystko piękne brzmienie znakomitych kameralistów i ich radość muzykowania – występ na najwyższym poziomie, uczyła dla słuchaczy.

Poniedziałek 8 IX przyniósł po południu początek tzw. Estrady Młodych – ważnego nurtu Festiwalu: konkursu dla pianistów jeszcze studiujących – i w jego ramach w Sali Rycerskiej Zamku (wspominana wyżej salka). Niezwykle interesujący, konkursowy cykl występów pianistów in statu nascendi rozpoczęła Justyna Kreft – studentka warszawskiej uczelni muzycznej (klasa fortepianu i klawesynu) – prezentując ujmującą wrażliwość i muzykalność w 4 preludiach fortepianowych z I zeszytu *Preliudów* Debussy’ego, a następnie pięknie rozwijaną scenę z wagnerowskiego *Tristana i Izolda* w transkrypcji Liszta; zaś wykonanie na zakończenie *Pentasonaty* Andrzeja Panufnika wyraziście podkreśliło bogate walory artystycznej osobowości młodej pianistki w programie bardzo zróżnicowanym, trudnym, i świetnie dobranym, nade wszystko zaś jej muzykalność. Piękny występ...

Po przerwie w konkursowe szranki stanął Michał Mossakowski, student uczelni gdańskiej, podejmując wyzwanie nie lada: zabrzmiała *Sonata fortepianowa As-dur op. 110* Beethovena, interpretacyjnie grana chyba nieco na wyrost, przesadnie „seriozno”, w przyćmionych szatach, oraz drugie poważne wyzwanie: *Ballada f-moll* Chopina, też nieco dziwna i emocjonalnie „przesterowana”. Natomiast z dużą pewnością rąk i wrażliwą muzykalnością młody artysta znalazł trafny kształt dźwiękowy dla *Serenady Don Juana z Masek* Karola Szymanowskiego. W sumie – mieszane odczucia, ale ze zdecydowanym plusem.

Tegoż dnia wieczór w sali Filharmonii powierzone Leszkowi Możdżerowi. Było to wydarzenie niezwykle. I pytanie: dlaczego stało się aż tak późno – tym bardziej, że rodzaj artystycznej ekspresji właściwy sztuce tego artysty tak dobrze wpisuje się w repertuarowe i stylistyczne oblicze Festiwalu silnie zabarwione elementami jazzu, z upodobaniem

w Słupskiej Filharmonii kulturowanymi. Artysta ten, twórca i pianista obdarzony niezwykłym talentem, stworzył własny dźwiękowy świat przeniknięty sztuką bardzo osobistą, a zarazem bardzo sugestywną – ze smakiem wyzwalając jej ekspresję, chyba bardziej w sferze piękna, niż emocji. Wypełnił cały wieczór improwizacjami na tematy zwarte, wyraziste, świetnie następnie rozwijane w aspekcie formalnym i kolorystycznym. Ofiarował zatopionej w zachwycie publiczności wieczór piękny i fascynujący: wysmakowane continuum wypełnione jazzową narracją cechowaną polotem, wspaniałą inwencją – zabarwione poezją i znakomitą, bardzo subtelną, wysmakowaną pianistyką. Wydaje się, że filharmoniczny fortepian nigdy nie brzmiał tak pięknie... Albo inaczej: nie do wiary, że fortepian w repertuarze tak naznaczonym improwizacją, i w jakimś stopniu rozrywką, może brzmieć tak fascynująco pięknie, uwodząco... Prawdziwy fenomen, nawet na Festiwalu Pianistyki. Będzie to wieczór pamiętny.

Drugie, wtorkowe, popołudnie Estrady Młodych (9 IX) wypełniły dwa półrecitale – jakże różne. O pierwszym z nich – którego bohaterem był Arkadiusz Farkowski, wykształcony nad morzem (edukację muzyczną odbywał na Wybrzeżu: w Szczecinie – szkoła średnia i w Gdańsku Akademia Muzyczna) – pisałem: pianista w swym pianistycznym czynie ani razu nawet nie musnął muzyki...; dominuje faworyzowanie palców... A dotyczyło to *Wariacji na temat Corelliego* Rachmaninowa i *II Sonata fortepianowej g-moll* Roberta Schumanna; obydwa utwory o dużym ciężarze gatunkowym, bardzo wymagające, piękne, tu jawiły się w tempach zbyt szybkich, aż zagonionych – muzyka, jej uroda, rzadko mogła dojść do głosu. Natomiast, w kontraście, drugi pianista Estrady tego dnia, krakowianin Eligiusz Skoczylas – dał występ znakomity. Grał pięknie – nieco „patynując” – *Variations serieuses* op. 54 Mendelssohna, zaś w *Nokturnie fis-moll* Chopina zarówno narracją, jak i wyraz – znakomite. Kulminacją występu była *VII Sonata fortepianowa B-dur* op. 48 nr 2 Prokofiewa – dyżurny popis pianistyczny. Dał jej obraz świetny, wyrazisty, grał brawurowo, choć fragmenty „cienkie”, liryczne, były nieco nijakie, zaś miejsca „mocne” z kolei zbyt dobitne – i jakby lękały się swej śmiałości... Ale to chyba cecha młodzieńczych wykonań. W dodatku przed Komisją Oceniającą.

Zaś wieczór 9 IX jawił się jako pianistyczne i artystyczne wydarzenie niezwyklej miary – wydarzenie także w odniesieniu do tytułowej pianistyki, w całej historii Festiwalu. Bohaterem tego wieczoru był pianista Rafał Łuszczewski, wychowanek uczelni katowickiej w klasie Andrzeja Jasińskiego, a także Lazara Bermiana, Alexisa Weissenberga – oraz innych wybitnych pianistów i pedagogów. Artysta prowadzący niesłychanie bogatą działalność pianistyczną w skali międzynaro-

dowej. Teraz oto słuchacze Festiwalu poznali jej częstkę podstawową: recital fortepianowy. W tym przypadku, pod tą skromną, zwykłą nazwą, 48 Festiwal ofiarował swym słuchaczom wydarzenie muzyczne niezwyklego formatu artystycznego: występ wybitnego artysty w repertuarze dość typowym dla recitali fortepianowych: dzieła Chopina (*Walce, Polonez A-dur*), Liszta (*Funerailles*), transkrypcje pieśni Schumanna, zaś dla urozmaicenia: *Cordoba* i *Sevilla* Albeniza – wszystkie te utwory grane przezeń przepięknie, obdarzone gorącym duchem romantyzmu i wszystkimi przypisanymi im cechami – tu wzbogacane natchnionym przebiegiem i cudownym brzmieniem, cudownym touché... Nie poznawaliśmy filharmonicznego fortepianu. Ale prawdziwym „coup de foudre” tego wieczora było wykonanie fortepianowej wersji *Błękitnej rapsodii* Gershwina. Rafał Łuszczewski grał ją genialnie, zachwycając pięknym, bogatym brzmieniem, porywiącą dynamiką przebiegu i szczerą elegancją; wykonanie to wydawało się bić na głowę oryginalną wersję tego dzieła – z orkiestrą. Wspaniały recital, wspaniała wrażliwość, znakomita sztuka pianisty – i w jakimś głębokim sensie nobilitacja całego 48 Festiwalu Pianistyki...

Poranna środa na Zamku (10 IX) przyniosła dwa ostatnie półrecitale Estrady Młodych. Rozpoczął je Łukasz Byrdy zdobywający ostrogi pianistyczne na uczelni poznańskiej, bardzo dobrze przygotowany. W programie znalazły się dzieła Szymanowskiego, Chopina (*Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* – tu pojawiła się pewna nonszalancja młodego pianisty w stosunku do ornamentyki), Debussy’ego i, okraszająca występ, *XII Rapsodia węgierska* Liszta – grana z nadmierną nieco ekspresją, ale w sumie bardzo dobrze i bardzo efektywnie. Zaś po przerwie ambitne zadanie wykonania *Sonaty h-moll* Liszta (jakie zawsze jest muzycznym i pianistycznym wydarzeniem) podjął z powodzeniem Łukasz Chrzęstczyk; co – w odniesieniu do rozmiarów, trudności i ekspresji tego wielkiego dzieła – oraz faktu, że zostało wykonane w cyklu „młodzieżowym” – jest już wielkim sukcesem młodego pianisty. A grał bardzo dobrze.

Niezwykły wieczór filharmoniczny tegoż dnia uświetnił 50-lecie Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – jubileusz, który jest wydarzeniem wielkiej miary dla kultury Słupska, a zarazem wydarzeniem ważnym w nurcie Festiwalu Pianistyki Polskiej – sztandarowej przecież imprezy przez to Towarzystwo organizowanej, młodszej od niego zaledwie o dwa lata. Stąd też zupełnie nietypowy układ repertuarowy tego wieczoru, niesłychanie bogatego, angażującego szescioro wybitnych solistów i dwóch dyrygentów w bardzo różnym programie. Rozpoczęto utworem lżejszego formatu – choć napisał go wybitny romantyk, Camille Saint-Saëns; zabrzmiała otóż jego *Wielka fantazja zoolo-*

giczna „Kamawał zwierząt” na 2 fortepiany i orkiestrę. Dwaj świetni pianiści: Andrzej Tatarski i Maciej Pabich zaprezentowali tu z wdziękiem swe pianistyczne talenty na usługach owej dźwiękowo-repertuarowej zabawy – wtopieni w świetną, pełną swoistego humoru tkanę orkiestry. Symfonia oraz śmiech, zabawa – połączenie na estradach bardzo rzadkie – udało się tu nadzwyczajnie. Ale owe dźwiękowe aluzje do świata fauny, tak świetnie w Słupsku przez solistów-pianistów i orkiestrę grane, przygotowały niejako na tym wieczorze percepcyjną gotowość rozbawionej widowni do odbioru innego zjawiska, innej, niezwykle sympatycznej formy orkiestrowej: programu *„Poetic Jazz” symfonicznie – 10 utworów na orkiestrę symfoniczną i kwartet jazzowy* Lecha Vieleby (polskiego muzyka pochodzącego ze Słupska, działającego w Niemczech) – opracowana przez Bohdana Jarmołowicza i Jerry’ego Gatesa; sympatyczna „składanka”, której wzór poznaliśmy już na jednym z poprzednich koncertów Filharmonii Słupskiej.

Jazz ma w Słupsku bogate tradycje, utrwaloną wysoką pozycję, i stąd owe tak płodne repertuarowo polsko-niemieckie filiacje nie mogły nie znaleźć wyrazu w programie omawianego koncertu symfonicznego z okazji 50-lecia Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego. Zatem w I części omawianego wieczoru obok wspomnianej *Wielkiej fantazji zoologicznej* Camila Saint-Saënsa (z 1886 r.), świetnie wykonanej, w II części wieczoru, zatytułowanej *Poetic Jazz symfonicznie*, wystąpił znany już w Słupsku, doskonały zespół założony przed dziesięcioma laty w Niemczech przez Lecha Vielebę: Poetic Jazz Ensemble – kultuwujący repertuar z kręgu jazzu w wypracowanym przez siebie, wysmakowanym, oryginalnym stylu. Zespół tworzą: Claas Ueberschär (trąbka – tzw. skrzydłówka), Enno Dugnus (forte-pian), Lech Vieleba (kontrabas), Paweł Vieleba (perkusja, syn Lecha); muzycy świetni. Ich wykonania – a szczególnie improwizacje – były znakomite, szczerze, znaczone wielką inwencją, kulturą gry i instrumentalną biegłością. Przyjęcie było entuzjastyczne. Dyrygowali: Bohdan Jarmołowicz w I i II części, oraz także Jerry Gates w II części; obaj świetni. Świetnie także grała orkiestra Polskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica”, artystycznie w takim repertuarze „zaprówniona”. Jubileusz 50-lecia STSK uczczono wspaniale.

Po tych tłumnych, obfitujących w bogate instrumentarium i programy wydarzeniach, na estradę wrócił znów do swej samotnej, „tytułowej” roli fortepian, wprowadzony w czwartkowy wieczór 11 IX wspaniałą sztuką Bogdana Czapiewskiego – wychowanek, a następnie, po przebyciu stosownej drogi naukowej i artystycznej, profesora gdańskiej uczelni muzycznej, oraz pedagoga licznych studiów i kursów pianistycznych w kraju i za granicą.

Ignorując szaleństwa repertuarowe Festiwalu, artysta dał po prostu klasyczny recital fortepianowy – zaczynając oczywiście od muzyki Chopina: *Nokturny: Des-dur op. 27 nr 2* i *c-moll op. 48 nr 1*, oraz *Ballada f-moll op. 52*; grał ją pięknie, wzorcowo, może nawet nieco zbyt „dojrzałe”, klasycznie... Następnie, po owacyjnie przyjętym Chopinie, przypomniał niemal zapomnianego Juliusza Zarębskiego jego sympatycznym fortepianowym cyklem *Róże i ciernie op. 13* – pięć muzycznych obrazów ze smakiem przez autora – i pianistę także – zróżnicowanych; zapewne zachwyciły słuchającego w zaświatach Zarębskiego, zachwyciły słuchającą w Słupsku publiczność. Ale była to tylko rozgrzewka przed wielką

Sonata fortepianową d-moll op. 28 Siergieja Rachmaninowa – muzyką wielkiego formatu, przebogata fakturalnie i wyrazowo; skromne nazwy części: *Allegro moderato*, *Lento*, *Allegro molto* – otwierały widok na morze muzyki pięknej, niezwykle zróżnicowanej, rozrzućnej i efektownej pianistycznie. A wykonanie? Wspaniałe, przyjęcie owacyjne. Następnego dnia, w piątkowy wieczór 12 IX, po raz ostatni zgromadziła się w sali Słupskiej Filharmonii publiczność, wierna i tłumna, na uroczystości jego zakończenia. Uroczystości łączącej towarzyszący temu ceremoniał – prowadzony przez niezastąpionego Andrzeja Zborowskiego, wypełniony oficjalnymi wystąpieniami, podziękowaniami, oraz krótkimi występami pianistów wyróżnionych na Estradzie Młodych (Łukasz Byrdy, Łukasz Chrzęszczyk, Michał Mossakowski, Eligiusz Skoczylas) – z finałowym wydarzeniem Festiwalu: brawurowym, pełnym blasku wykonaniem *Koncertu fortepianowego b-moll* Piotra Czajkowskiego przez Grzegorza Niemczuka, przy znakomitym akompaniamencie orkiestry pod batutą Bohdana Jarmołowicza. Pęki kwiatów i długotrwałe oklaski, jakże zasłużone, dziękowały wykonawcom – a zarazem żegnały 48. Festiwal Pianistyki Polskiej i owo całe bogactwo jego artystycznych wydarzeń. W mojej pamięci pozostaną skromne goździki po recitalu Bogdana Czapińskiego...

I wyrazy uznania, podziwu i wdzięczności dla działaczy Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego: Stanisława Turczyka, Haliny Chmieleckiej, Barbary Pery – za ich oddanie idei i organizacji, doskonałej, dziesiątek już edycji Festiwalu; to dzięki nim Festiwal trwa i kwitnie – i jest w tym prawdziwym fenomenem: przecież za dwa lata będziemy obchodzić jego pięćdziesięciolecie... Koncertom towarzyszyło słowo wiążące: na Estradzie Młodych komentowała je przemiła, kompetentna Teresa Przeradzka, na estradzie Filharmonii równie mili i kompetentni Konrad Mielnik, Andrzej Zborowski.

Kazimierz Rozbicki



Michał Dworzyński dyryguje *Harnasiami*
fot. Jakub Ociepa

KRAKÓW

I na inaugurację pod znakiem Szymanowskiego. Odbijające się w odstepie tygodniowym inaugurację sezonów filharmonicznych w Krakowie i Wrocławiu przebiegały w tym roku wokół osoby Szymanowskiego. W Filharmonii Krakowskiej, której on patronuje, było to wykonanie muzyki baletowej *Harnasie op. 53*, a we Wrocławskiej *Koncertu skrzypcowego op. 35*.

Michał Dworzyński, szef artystyczny i pierwszy dyrygent krakowskich filharmoników, zarysował przede wszystkim kształt architektoniczny tego dzieła, kładąc nacisk na monumentalność formy, przejawiającą się w rozbudowanym aparacie wykonawczym, złożonym z orkiestry, chóru i solisty-tenora. W jego ujęciu to przede wszystkim rozległy fresk dźwiękowy mający kilka kulminacji, w których dyrygent unikał dynamicznych przejawów, by nie przysłoniły instrumentalnych subtelności tej partytury. Jednocześnie wyeksponował pierwiastki kolorystyczne orkiestracji oraz nowatorskie podejście do inspiracji folklorystycznych, polegające na przeniesieniu ich istotnych cech bez dosłownego ich odtwarzania. Tomasz Szlenker ze swej strony nie starał się w mniej lub bardziej udatny sposób naśladować śpiewu góralskiego, lecz w zamian skoncentrował się na szlachetności i urodzie brzmienia.

We Wrocławiu Jakub Jakowicz i orkiestra pod dyrekcją Benjamina Shwartz zagrali *Koncert skrzypcowy*. Na przekór tradycji oczyścili go z oparów mistycyzmu i na polu impresjonistycznej aury dźwiękowej, na rzecz czynnika rytmicznego, jakby odczytując tę kompozycję przez pryzmat *II Koncertu*. Takie nieco zdystansowane podejście pozwoliło wydobyć na pierwszy plan aspekt konstrukcyjny utworu, do tej pory na ogół umykający uwadze. W kadencji autorstwa Pawła Kochańskiego, doradzającego kompozytorowi w zakresie partii solowej, skrzypki położyły nacisk na element wirtuozowski, przekonując, że trudności natury technicznej nie stanowią dla niego większego problemu.

W Krakowie uzupełnieniem programu był arcypopularny *Koncert fortepianowy*

b-moll op. 23 Czajkowskiego. Któż nie zna rozlewnej introdukcji z akordami fortepianu na tle orkiestrowej kantyleny? Jego dość zewnętrzna okazałość brzmieniowa oraz powierzchowna przystępność w połączeniu ze skłonnością do patosu sprawiają wrażenie działania na pokaz, dla olśnienia słuchacza, przy jednoczesnym braku wyrazowego pogłębienia. Usprawiedliwieniem może być jedynie wybitna i przemyślana interpretacja. Trudno za takąową uznać występ w solowej partii Lili Zilberstein, której technika palcowa w pasażach pozostawiała wiele do życzenia pod względem dźwiękowej przejrzystości. W *Allegro non troppo e molto maestoso* nie chciał się nawiązać ściślejszy dialog pianistki z orkiestrą i dyrygentem, dopiero w refleksyjnym *Andante semplice* z koncertującymi fletem i wiolonczelami zapanowało pełne porozumienie pomiędzy artystami, sięgającymi do pokładów szlachetnej emocjonalności, a w rondzie *Allegro con fuoco* zdominował wszystko taneczny żywioł, nawiązujący do ukraińskich motywów ludowych.

W ramach wrocławskiego koncertu pojawił się ponadto *Ogród Epikura* Iva Josepovicia, urzędującego obecnie prezydenta Chorwacji. Posiada on wybitnie opisowy charakter, luźno zasugerowany przez programowy tytuł, przybierając formę rozwiniętego fresku symfonicznego. Z początku odwołuje się do efektu crescenda, następnie przechodzi w ustęp o charakterze fanfary, który z kolei ustępuje wyrazistemu motywowi ostinatowemu, intonowanemu przez smyczki. W dalszym ciągu powracają one w przetworzonej oraz reprzyzowej formie, by ostatecznie całość zakończyć krótką puentą akordową.

Drugą część wypełniło *Livre pour orchestre* Lutosławskiego. Niestety, z powodu nakładania się tego dnia imprez muzycznych oraz opóźnienia z jakim rozpoczął się omawiany koncert, nie mogłem przekonać się jak zabrzmiało to dzieło pod batutą Benjamina Shwartz, od roku stojącego na czele tej orkiestry.

Lesław Czaplński

W dniach 3–12 października Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej zorganizowało we Wrocławiu swój festiwal noszący tytuł Światowych Dni Muzyki. Te odbywające od 87 lat spotkania muzyczne, co roku w innym kraju, już trzykrotnie gościły w Polsce (dotąd miastem-gospodarzem bywała Warszawa, za pierwszym razem w 1939 r. dzieląc ten honor z Krakowem, a potem jeszcze w latach 1968 oraz 1992).

Jaki zatem obraz muzyki współczesnej wyłonił się w tych dniach z perspektywy Wrocławia? Przede wszystkim dosyć ujednolicony, niezależnie od wieku, płci czy kraju pochodzenia autorów wykonywanych utworów. Najlepiej mogła o tym świadczyć kompozycja *Şivgin (Zamieć, ale też Odrośl)* Mithatcana Öcala, tureckiego twórcy, pochodzącego z Iskenderun, czyli dawnej Aleksandretty, a więc w bezpośredniego sąsiedztwa syryjskiego. Nic z tego nie przeniknęło jednak do uniwersalnego, postsonorystycznego języka muzycznego, co mogłoby bliżej lokalizować autora i jego utwór. Mógł on równie dobrze powstać w każdym innym zakątku zglobalizowanego świata.

Do bardziej udanych oraz interesujących należał występ Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Kieleckiej pod batutą jej dyrektora artystycznego Jacka Rogali. Z początku mieliśmy jakby do czynienia z następstwem orkiestrowych etud. W *Lustrzanych odbiciach* Chilijczyka Fernanda Munizagi-Mellada rozwój polega na kolejnych narastaniach brzmienia orkiestry, podzielonej na dwa zespoły nie tyle rywalizujące ze sobą, co przechwytyjące wzajemnie swój materiał muzyczny. *Osady* Szweda Jespera Nordina to do pewnego stopnia przegląd możliwości artykulacyjnych, polegających na wydobywaniu oryginalnego brzmienia poprzez preparowanie tradycyjnych instrumentów (uderzanie pałeczką bezpośrednio w fortepianowe struny, przeciąganie smyczkiem po perkusji, puste przedęcia blachy), w trakcie którego z początkowego chaosu wyłania się porządek dźwiękowy (pianista przechodzi do gry na klawiaturze), który znów ulega dezorganizacji, a do tego wszystkiego dołącza się pierwiastek przestrzenny, kiedy puzoniści rozchodzą się i stają w czterech rogach sali. Krótki *Obraz* luksemburskiego kompozytora Marcela Wenglera posiada arpeggiowy charakter, albowiem jego materiał dźwiękowy składa się z rozłożonych akordów. Do pewnego stopnia programowym utworem jest *Kydoimos* Greka Panayotisa Kokorasa. Tytuł odnosi się do syna Eris, będącego personifikacją bitewnego zgiełku, przywoływanego za pomocą quasi-ilustracyjnych efektów: klepania się dłońmi o uda, uderzeń drzewcem smyczków o struny, wykorzysta-

nia maszyny do imitacji wiatru, wreszcie obsesyjnych motywów ostinatowych.

Na tym tle w pełni dojrzałą kompozycją okazał się *Koncert perkusyjny „Żywotność”* Tomasza Jakuba Opałki. Trzyzęściowy, choć grany attacca, z solową kadencją w trzeciej. Ogromne instrumentarium perkusyjne, złożone między innymi z różnej wielkości tam-tamów, a obsługiwane zarówno przez solistę Leszka Lorenta, jak i muzyków z orkiestry, uzupełnione zostało o tuby z proszkiem, potrząsane przez członków kwintetu smyczkowego. Mimo swych rozmiarów, utwór cały czas trzyma słuchacza w napięciu, budząc podziw dla barwności i przejrzystości instrumentacji mimo rozbudowanego aparatu wykonawczego, spoza którego tutti w ostatniej części przebija się motyw *Dies irae* jako przydający dystansu kontrapunkt. Na koniec zabrzmiała *Harmonia*, okolicznościowy utwór, napisany na otwarcie nowej siedziby kieleckich gości przez wrocławską kompozytorkę Grażynę Pstrokońską-Nawratil. Posiada on budowę łukową, w której tok muzyczny prowadzi do kulminacji, po której wszystko stopniowo wygasa. Odnacza się przy tym delikatną aurą dźwiękową (figuracje drzewa oraz perkusji na tle wytrzymanych nut smyczków), współtworzoną poprzez zastosowanie umiarkowanych technik niekonwencjonalnego wydobywania dźwięku poprzez między innymi pocieranie dłonią strun fortepianu, czy przeciąganie smyczkiem po instrumentach perkusyjnych.

W ramach występu wiolonczelisty Andrzeja Bauera w nowej sali koncertowej wrocławskiej Akademii Muzycznej usłyszeliśmy między innymi *Monologi* Wasila Kazandżiewa, złożone z trzech ogniw, z których dwa ostatnie odznaczały się większą pomysłowością brzmieniową (amortyzowanie strun), a w zamierzeniu tego bułgarskiego kompozytora mające wyrażać zmienność nastrojów. Z kolei solista przedstawił własną kompozycję *Fattoriale (Silnia)*, przeznaczoną na przestrojoną i elektronicznie amplifikowaną wiolonczelę akustyczną, dodatkowo multiplikowaną komputerowo. Zapis tego utworu istnieje wyłącznie w pamięci twórcy, a więc jego żywot jest skończony na równi z ludzkim. Ponadto, wraz z Markiem Pasiecznym, grającym na gitarze, wykonał opracowanie tego drugiego sławnych *Fratres* Arvo Pärta w wersji na te instrumenty, ale nie wydało się ono zbyt odkrywcze.

Od równie klasycznej już kompozycji Györgyego Ligetiego *Lux aeterna*, operującej mikrotonowymi płaszczyznami, czyli klastrami, rozpoczął się koncert solistycznie traktowanych chórzystów – Śpiewaków Miasta Katowice, czyli Cameraty Silesii w kościele luterzańskim pw. Opatrzności Bożej. W programie pojawiła się też wcześniejsza, ale odznaczająca się już właściwą dla

Oliviera Messiaena gęstą fakturą miniatura – motet *O sacrum convivium*.

Pozostałą część koncertu wypełniła twórczość młodych kompozytorek. W *Kyrie* Katarzyny Glowickiej materiał wokalny jest elektronicznie przetwarzany, ulegając zniekształceniom i zwielokrotnieniu, a dramaturgia utworu oparta została na efekcie dynamicznego crescendo. Z kolei *Osef* Łotyżski Gundegi Šmite wykorzystuje kontrast pomiędzy dwoma ogniwami: pierwszym, odwołującym się do efektów onomatopeicznych, w znacznej mierze wynikających z fonetycznych osobliwości hebrajszczyzny, i drugim, o wyraźnie eufonicznym zabarwieniu. Wreszcie przebiegiem *Gry Głupca: Kontroli przeciw Przypadkom* Norweżki Therese Birkelund Ulvo rządzi mechanizm naprzemiennego nabierania kształtu i rozpadu, kiedy głosy trzech śpiewaczek balansują pomiędzy dźwiękami nieartykułowanymi a współbrzmieniami unisonowymi.

Muzyka wokalna dominowała również w programie recitalu Agaty Zubel. *Otchłań* Turczynki Melihy Doğuduyal to kompozycja z pogranicza teatru wokalnego i performansu, której ramy wyznaczają wejście i odejście śpiewaczki, a wypełnia katalog rozszerzonego śpiewu, odwołującego się do glissand, szeptów i śmiechu, wspartych mową ciała wykonawczynie. *Do przechodzącej* Rosjanina Władimira Rannijewa w sposób pretekstowy wykorzystuje tekst sonetu Charlesa Baudelaire'a, obudowując go nieartykułowanymi dźwiękami jak okrzyki, jęki czy syki, a w fortepianowym akompaniamencie pojawiają się efekty perkusyjne (uderzanie przez pianistę butem o pedał). Kompozytor dopuszcza wykonywanie tego utworu w przekładach na dowolne języki, dziwić zatem może, dlaczego polska śpiewaczka wykonała wersję niemiecką, a nie polską czy rosyjską, lub francuską, a więc w języku oryginału? Niemiele wniosło natomiast do kształtu brzmieniowego *Granic zapomniaenia* op. 55b stworzenie przez ich autora, Greka Josepha Papadatosa, specjalnie na ich użytek sztucznego języka.

Najciekawszym moim zdaniem wydarzeniem festiwalu, choć o statusie imprezy towarzyszącej, było prawykonanie najnowszej kompozycji Krzysztofa Knittla z niegdyśiejszej grupy eksperymentalnej KEW (od imion tworzących ją Knittla, Ewy Sikory i Wojciecha Michniewskiego) – *AD – W 2014* na aktora, improwizujących solistów, chór i orkiestrę, oraz, jak się okazało, przestrzeń kościoła św. Elżbiety (z niegdyś cudownie ocalałymi z wojennej pożogi barokowymi organami, które padły ofiarą pożaru w roku 1976), wykorzystaną zarówno pod względem akustycznym, jak i wizualnym, albowiem na sklepieniach głównej nawy wyświetlano abstrakcyjne ruchome wykresy, polskie tłumaczenie tekstu Deklaracji

Praw Człowieka (wykrzykiwanego również przez członków orkiestry oraz odczytywanego przez aktora), obrazy z wojen oraz dekoracyjne arabeski. To typowy utwór multimedialny, z kompozytorem realizującym jednocześnie partię elektroniki oraz perkusji. Rodzaj instalacji multimedialnej, a także przejaw sztuki environmentalnej, a więc wykorzystującej otoczenie, w którym się rozgrywa. Głównym solistą był Bogusław

Kierc, legendarny aktor instrumentalny, wykorzystywany w awangardowych kompozycjach Bogusława Schaeffera z pogranicza muzyki i teatru. Zrazu wydaje on z siebie nieartykułowane dźwięki lub odgłosy natury onomatopeicznej, z których z czasem wyłaniają się urywki wspomnianej Deklaracji Praw Człowieka. W partiach orkiestrowej oraz solistów-instrumentalistów dominuje jako pierwszoplanowy czynnik rytmiczny,

nadający przebiegowi muzycznemu niespokojny, pulsujący charakter.

Podsumowując: na tle rozległej panoramy światowej muzyki we Wrocławiu wyjątkowo korzystnie zaprezentowała się twórczość kompozytorów polskich i to za sprawą nazwisk młodszych lub mniej głośniejszych niż te, z którymi zazwyczaj mamy do czynienia.

Lesław Czaplirski

WARSZAWA **Wieczór z fantazją.** Cykl koncertów *Mistrzowie fortepianu* w Filharmonii Narodowej zainaugurował w tym sezonie dobrze znany warszawskiej publiczności Aleksander Melnikow. Rozpoczął swój recital w mistrzowskim stylu. Wykonał z nienaganną precyzją artykulacyjną i techniczną pierwszą część *Fantazji „Wędrowiec”* Franza Schuberta, operując estradowym czasem w bardzo finezyjny sposób. Już od pierwszych dźwięków wirtuoz nawiązał z publicznością magiczną nić porozumienia, która jednak... została szybko zerwana. Nie można osobom chorym odmawiać prawa do rozkoszowania się muzyką, jednak już od pierwszych taktów kaszel na sali właściwie nie ustawał. Na dodatek rosyjskiemu pianiście akompaniowały dzwonki telefonów, a w utrzymaniu precyzji rytmicznej „pomagał mu” regularny trzask drzwi (sic!). Słowem – warunki na sali dalekie były od sprzyjających skupieniu. Rozkojarzony (a raczej poirytowany) Melnikow od drugiej części schubertowskiej *Fantazji* dawał publiczności do zrozumienia, że chce jak najszybciej dobrać do końca utworu. Wieńcząc *Fantazję* fuga przypominała w odrobinę nonszalanckim wykonaniu Rosjanina znacznie bardziej Liszta niż Schuberta. Należy jednak oddać rosyjskiemu artyście, że – mimo zdenerowania – potrafił z niebywałą spójnością ująć formę *Wędrowca*.

Melnikow dobrze wykonał cykl *Fantazji* op. 116 Johannes Brahmsa. Nie brakowało w jego interpretacji mrocznych odcieni czy gęstego brzmienia rozwibrowanego basu, choć poszczególne płaszczyny dźwiękowe mogłyby zostać przedstawione w nieco bardziej czytelny sposób (pierwsze *Capriccio d-moll*). Słuchaczom mogło też czasem brakować brahmsowskiej stanowczości (*Capriccio g-moll*) czy śpiewnego brzmienia (*Intermezzo E-dur*). Ostatnie dwie miniatury – *Intermezzo E-dur* oraz drugie *Capriccio d-moll* – były jednak znakomite. Melnikow, który stopniowo oswajał się z trudnymi warunkami na sali, z każdą minutą coraz bardziej otwierał się na kontakt z publicznością. W ostatnich miniaturach przed przerwą wydobywał już z fortepianu te magiczne barwy, które usłyszeć można było w pierwszych minutach *Fantazji* Schuberta.

Szostakowicz napisał cykl dwudziestu czterech preludium i fug napisał pod wrażeniem wykonania obu zeszytów *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha przez Tatianę Nikolajewą w 1950 r. Niezwykle skoncentrowany po przerwie Melnikow oczarował publiczność mistrzowskim wykonaniem pierwszych dwunastu. Pełne radosnego wdzięku *Preludium i Fugi D-dur*, podniosłe majestetyczne *Preludium* oraz zwinna *Fuga E-dur* mogła w wykonaniu Melnikowa wprawić w zachwyt. Anielski dźwięk, który wydobył Rosjanin z fortepianu w *Fudze cis-moll* czy typowy dla muzyki Szostakowicza ironiczny

dowcip w *Preludium i Fudze B-dur* zapadły mi głęboko w pamięć. Aleksander Melnikow pokazał, jak wiele emocji można zmieścić w tych ciasnych i intelektualnych formach. Podkreślić należy, że pianista niczego słuchaczom nie narzucał; tematy w fugach przeprowadzone były klarownie, jednak bez zbędnej dosłowności. Artysta pozwalał śledzić bogactwo wszystkich głosów. Była to prawdziwa uczta dla ucha. Warto dodać, że wszystkie preludia i fugi Szostakowicza Melnikow nagrał stosunkowo niedawno (w 2010 r.) dla wytwórni Harmonia Mundi – i jest to nagranie warte grzechu.

Oby Melnikow odwiedzał Warszawę jak najczęściej, bo takich pianistów słuchać można bez końca. Tymczasem lada dzień w Filharmonii wystąpi kolejny rosyjski pianista – Grigorij Sokołow. Czy jego wizyta będzie równie wspaniałym wydarzeniem, jak ostatnio?

Michał Bruliński



foto. Marco Borggreve

Małgorzata Jaworska
fot. konzertbuero@aon.at



Pianistka rozpoczęła swój koncert czterema utworami Tellefsena: *Grande Valse* F-dur op. 30, *Nocturne* F-dur op. 2, *Au travers d'un songe* As-dur op. 34 i *Marche Triomphale* Es-dur op. 29. Jej niezwykle skupiona, pozbawiona zbędnego sentymentalizmu gra ukazała słuchaczom na wskroś indywidualny styl kompozytora, potrafiącego połączyć w swych dziełach francuski „esprit” ze skandynawską powściągliwością. Jego pianistyka jest efektowna, lecz nie efekciarska, wirtuozeria i ekspresja bardziej zbliżona do Liszta niż do Chopina. Jaworska znakomicie oddała charakter poszczególnych utworów: poetyckość nokturnu, patos triumfalnego marsza. Przepięknie zabrzmiał zwłaszcza utwór *Au travers d'un songe*, którego liryczna melodia rozbrzmiewająca na tle delikatnych figuracji tworzyła nastrój sugerowanej tytułem wędrowki przez krainę sennych marzeń.

W dalszej części koncertu artystka wykonała trzy utwory Edwarda Griega ze zbioru miniatur *Utwory liryczne: Til våren* op. 43/6 (*Do wiosny*), *Notturmo* op. 54/4 i *Bryllupsdag på Trolldhaugen* op. 65/6 (*Dzień weselny na Trolldhaugen*). Także w tych utworach pianistka potrafiła przekonywująco przekazać specyficzny, nieco surowy klimat muzyki „Chopina północy”, jak nazywa się często Griega.

Jej interpretacja była spojrzeniem dojrzałego muzyka, w wykonywanych utworach.

W drugiej części recitalu wysłuchaliśmy utworów Fryderyka Chopina, zawsze oczekiwanych przez publiczność od polskiego pianisty: *Walca cis-moll* op. 64/2, *Fantazie-Improptu cis-moll* op. 66, *Poloneza cis-moll* op. 26 oraz na zakończenie *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* op. 22. Chopin Małgorzaty Jaworskiej zabrzmiał pełnią dynamicznych kontrastów, wirtuozowskim porywem i zadumaną frazą. Zebrana publiczność nagrodziła artystkę hucznym aplauzem i okrzykami „brawo!”, domagając się bisów, których pianistka aż trzy razy nie odmówiła, grając dodatkowo dwa mazurki Chopina i miniaturę Griega.

Elżbieta Teresa Nowak

WIEDEN Sukces Małgorzaty Jaworskiej i Thomasa Tellefsena. 15 października 2014 r. w ramach XXIII Dni Kultury Polskiej w Austrii wystąpiła w Wiedniu z recitalem w sali Gesellschaft für Musiktheater mieszkająca na stałe w Norwegii polska pianistka Małgorzata Jaworska. Jej koncert został objęty także patronatem przez Towarzystwo Austriacko-Norweskie.

W programie obok znanych dzieł Chopina i Griega znalazło się również kilka utworów norweskiego kompozytora i ucznia Fryderyka Chopina, Thomasa D. A. Tellefsena, którego twórczość, przykryta ponad sto lat kurzem zapomnienia, pomалу zaczyna torować sobie drogę na estrady świata.

Niemala w tym zasługa Małgorzaty Jaworskiej, która od lat 90. ubiegłego wieku wykonując tę muzykę publicznie i nagrywając na płycie, wskrzesiła niejako

tego niesłusznie zapomnianego twórcę zwracając na niego uwagę przede wszystkim norweskiego środowiska muzycznego. Tam również okazało się trafne przysłowie „cudze chwalicie, swego nie znacie”, z tym, że w przypadku Tellefsena Norwegowie szybko naprawili swój błąd. Nie mniej jednak musi upłynąć jeszcze sporo czasu, aby kompozytor ten był równie znany jak jego rodak Grieg. W każdym razie w Gesellschaft für Musiktheater w Wiedniu jego utwory zabrzmiały po raz pierwszy, lecz na pewno nie ostatni, gdyż zaraz po koncercie pianistka otrzymała propozycję od prezidenta Gesellschaft für Musiktheater, profesora Franza Eugena Dostala, zaprezentowania w Wiedniu monograficznego programu z utworami Thomasa Tellefsena. Występ Małgorzaty Jaworskiej odkrył przed tutejszymi melomanami wartość i piękno tej muzyki oraz wzbudził pragnienie poznania także innych dzieł tego kompozytora.

LONDYN Na przestrzeni od 13 września do 17 października 2014 r. londyńska English National Opera wystawiła dzieśięć przedstawień *Otella* Verdiego, jego jednego z najważniejszych i najbardziej znanych dzieł operowych. Tradycyjnie libretto przetłumaczono na język angielski. Warto zaważyć, że Tom Phillips autor tego przekładu, starał się zachować tzw. włoską linię i udało mu się, by angielski tekst pasował do muzyki Verdiego. Trudno było się doszukać dziwnych momentów oraz niezręczności przekładu. Co więcej, tekst nie przeszkadzał śpiewakom w prowadzeniu frazy verdiowskiej bogatej w legato.

Ten *Otello* jest nową produkcją w ENO tworzoną w kooperacji z Królewską Szwedzką Operą oraz Teatro Real w Madrycie. Reżyserem był David Alden, za scenografię odpowiadał Jon Morrell, za światła Adam Silverman, a za ruch sceniczny Maxine Brahan.

Akcję opery osadzono bliżej czasów nam współczesnych. Na scenie można było ujrzeć szare ściany wielkiego pałacu oraz plac przed nim. Postacie ubrane były najczęściej w mundury oraz skórzane płaszcze i kurtki. Desdemona nosiła prostą suknię w szarych odcieniach, natomiast Emila ubrana była w typowy dla angielskiej nauczycielki czy guwernantki tweedowy kostium. Cały obraz jest dość mroczny – na scenie dominują kolory szare, ciemne, niebieskie – które tym samym podkreślają niebezpieczeństwo, emocjonalną truciznę sączoną przez Jagona, postępujące szaleństwo Otella, czy uciemnienie Desdemony.

Obsada śpiewaków to komplet wspinających, dojrzałych głosów, które w sposób niezwykle pasują do ról. Partię Cassia śpiewał tenor Allan Clayton. Jego jasny, bogaty w alikwoty tenor świetnie pasował do roli młodego kapitana. Przekonujący aktorsko, szczególnie w scenie biesiady. Demonicznego Jagona kreował australijski baryton Jonathan Summers. Obdarzony bogatym, okrągłym głosem, o dużym wolumenie i możliwościach dramatycznych. Jego Jagon robił wręcz piorunujące wrażenie. Niezwykle zręcznie zbudowana była postać Jagona – od mocnego porażającego *Credo* w pierwszym akcie poprzez intrygi nasączone nienawistnym jadem Summers przy każdym wprawiał co raz większe osłupienie.

Amerkańska śpiewaczka Leah Crocetto wystąpiła jako Desdemona. Jej duży sopranowy głos spełnia wszystkie kryteria potrzebne do doskonałego śpiewania. I taka była pod względem techniki oraz oczywiście interpretacji. Desdemona jest świetną rolą dla niej i na pewno jest początkiem i przygotowaniem następnych partii Verdiego (śpiewaczka ta wystąpi także jako Elżbieta w *Don Carlo* w Opera Philadelphia).

Crocetto dysponuje nie tylko pięknym aksami tym głosem. Dysponuje umiejętnościami technicznymi pozwalającymi jej na mistrzowskie interpretacje. Skala odcieni, kolorów jej głosu jest niebywała. Od wspaniałego, nośnego, słodkiego piano do pełnego, nigdy nie przeforsowanego forte, czy fortissimo. Nie będzie niespodzianką, że scena z aktu IV opery – *Pieśń o Wierzbie* oraz *Ave Maria* – wzruszały na wskroś publiczność. Śpiewaczka otrzymała za to podziękowania od publiczności w postaci wielkiego aplauzu.

Podczas gdy cały operowy świat przeżywa zachwyt Jonasem Kaufmannem (słusznie, ponieważ to znakomity śpiewak)

Głos Stuarta Skeltona niespotykanie piękny, duży, pełny w alikwoty, jasny, który zawsze jest prowadzony przez śpiewaka bez żadnych technicznych problemów. Oboje z Leah Crocetto potrafią śpiewać nasyconym, delikatnym dźwiękiem, a dynamika piano nie sprawia im żadnych trudności. Postać stworzona przez Skeltona jest niezwykle przekonująca, jest to jeden z najlepszych wykonawców tej partii po Vickersie oraz Domingo. Może będzie dane usłyszeć Skeltona śpiewającego tę partię w języku włoskim.

Orkiestrę ENO poprowadził jej dyrektor muzyczny, angielski dyrygent Edward



G. Verdi – *Otello*
Stuart Skelton and Leah Crocetto
fot. © Alastair Muir/ENO

to publiczność ENO może podziwiać innego artystę, którego głos oraz osobowość sceniczna jest równie doskonała jak wspomnianego wyżej niemieckiego tenora. Mowa o Australijczyku Stuarcie Skeltonie, który w sezonie 2014/15 kreował tytułową partię Otella w ENO. W poprzednim sezonie triumfował w operze *Peter Grimes* Brittena na tej scenie. Obok Diany Damrau został wyróżniony nagrodą śpiewaka roku prestiżowej fundacji International Opera Awards (Kaufmann otrzymał tę nagrodę rok wcześniej).

Gardner. Słuchanie nasyconego brzmienia orkiestry oraz perfekcyjnego chóru dopełniało całości, która potwierdziła klasę tego przedstawienia, a przede wszystkim tego teatru operowego.

Po raz kolejny dane mi było doświadczyć przedstawienia na najwyższym poziomie – wokalnym, aktorskim – świetnie wyreżyserowanego. Gorąco zachęcam, jeśli odwiedzacie Państwo Londyn, odwiedźcie English National Opera. Naprawdę warto!

Damian Ganclarski

José Carreras: oda do życia

Jacek Chodorowski



Spośród trzech – Pavarottiego, Dominga i Carrerasa – ten ostatni jest najmłodszy, najdrobniejszy z postury i bodaj najmniej dbający o zewnętrzne efekty na koncertowej estradzie.

CHEMICZNE POCZĄTKI I PRZYJAŃ

Azaczęło się wszystko od filmu *Wielki Caruso*, który wywarł na małym chłopcu olbrzymie wrażenie. Ten urodzony w Barcelonie 5 grudnia 1946 r. chłopiec, zafascynowany śpiewem, początkowo próbował studiować chemię. Gdy jednak zdecydował się na profesjonalną naukę śpiewu, spotkał w konserwatorium w Barcelonie doskonałych hiszpańskich pedagogów, jakimi byli Jaime Francesco Puig oraz Juan Roax. A sam miał już za sobą debiut sceniczny – Chłopiec w operze de Falli *Kukielki mistrza Piotra*. Debiut ten odbył się w Teatro Liceo w Barcelonie. Oficjalnie jednak, w tym samym Teatrze zadebiutował w niewielkiej roli Flavia w *Normie* Belliniego. Jego niezwykły talent zauważyła, znakomita już wtedy śpiewaczka, Montserrat Caballé. I młodego artystę wzięła „pod swoje skrzydła”. Do dziś pozostają wielkimi przyjaciółmi. W jednym z wywiadów Carreras powie-

dział: „najwspanialsza śpiewaczka, jaką kiedykolwiek słyszałem na scenie, kobieta o walorach ludzkich nadzwyczajnych. Do Caballé mam słabość specjalną” (1984 r.). Już z początkiem lat 70. partneruje Caballé w *Lukrecji Borgii* i *Nabucco*. Te występy przynoszą mu zasłużony sukces. Zwycięstwo zaś na verdiowskim konkursie wokalnym w Parmie, w 1971 r., umacnia jego pozycję w świecie wokalnym. Wspólne natomiast londyńskie występy z Caballé w *Marii Stuart* spowodowały, iż już od 1974 r. artysta regularnie zaczyna się pojawiać na scenie Covent Garden (*Traviata*, *Napój miłosny*, *Cyganeria*, *Lombardczycy*). W początkowym okresie swej kariery podejmuje partie liryczne. Dopiero z biegiem lat stopniowo włącza do swego repertuaru role dramatyczne. Jak pisze w swym obszernym artykule o śpiewaku Bogdan Okulski „wypracował własną technikę, bezbłędnie kontrolowany oddech i udratyzowanie odcieni tonu. Wszystko to w połączeniu

z wielkim zdyscyplinowaniem i ciągłą pracą nad doskonaleniem umiejętności wokalnych sprawiło, że w wieku dwudziestu kilku lat zyskał światową sławę, co jest zupełnym wyjątkiem” (Kobieta i życie nr 33 z 17.08.1980 r.).

SUKCESY NA SCENIE

Nic więc dziwnego, że młodziutkim tenorem zainteresowały się sceny amerykańskie. Zadebiutował tam w New York City Opera (Pinkerton w *Madamie Butterfly*, 1972 r.). A dwa lata później z wielkim sukcesem wystąpił po raz pierwszy w nowojorskiej Metropolitan Opera (Cavaradossi w *Tosce*). Był to w ogóle szczęśliwy rok dla artysty bowiem w nim także dał się poznać publiczności mediolańskiej La Scali. W La Scali debiutował partią Riccarda w *Balu maskowym*. W 1974 r. debiutuje na Festiwalu w Salzburgu w partii tytułowego bohatera opery *Don Carlos*. Oczywiście

nieją „po drodze” korzystał z zaproszeń prestiżowych scen operowych świata, m.in. śpiewał w Wiedniu, Paryżu, Rzymie, Monachium, Barcelonie, Madrycie i na licznych scenach amerykańskich. To w Madrycie właśnie włączył do swego repertuaru partię Don Joségo w *Carmen*, która stała się jedną z najbardziej reprezentatywnych w całym jego repertuarze. W latach 80. odnosił także olbrzymie sukcesy śpiewając w *Turandot* (Wiedeń, 1983), *Pajace* i *Roberto Devereux*. W 1986 r. wystąpił też w filmie wcielając się w zbeletryzowaną historię wielkiego, legendarnego hiszpańskiego tenora, Juliána Gayarra. Grał i śpiewał tytułowego bohatera.

GŁOS

A jak wówczas śpiewał José? Dokumentują to liczne nagrania oper i solowych recitali artysty. A lapidarna kwintesencja wszystkich ocen brzmiała: „jego głos przypomina wspaniałego, młodzieńczego Giuseppe di Stefano”. Ciekawa jest też barwna charakterystyka głosu i interpretacji Carrerasa dokonana przez również śpiewaka, Waldemara Pawłowskiego: „Carreras jest to śpiewak o popularności wprost niezwykłej, cieszący się wielką sympatią tłumów, które nader hojnie obdarza swoim bogatym, bujnym talentem, zadziwiając jednocześnie wyjątkową inteligencją i ludzkim sposobem życia. Głos z gatunku lirico-spinto, o wielkiej gamie lirycznej i dramatycznej, aksamitnie miękkiej, zdecydowany i pełen ekspresji tak w swoim tembrze, jak i w pasażach, o wypolerowanej glazurze. Jego rzeźbione frazy muzyczne, łagodne piana, nadzwyczajna dykcja i ogólna komunikatywność przekazu, wynikająca z naturalnego, wrodzonego aktorstwa wpływają na pełen sukces” (Odgłosy nr 50 z 15.12.1984 r.).

POWIAŁO GROZA

Gdy więc w roku 1987 okazało się, iż będący w apogeum swej kariery artystycznej niespodziewanie zapadł na śmiertelną chorobę, świat melomanów dosłownie załamał się. Prasa wówczas doniosła: „6 lipca w Paryżu podczas zdjęć do reżyserowanego przez Luigiego Comenciniego filmu operowego *Cyganeria*, pod wpływem złego samopoczucia Carreras poddał się rutynowym badaniom lekarskim stwierdzono u niego ostrą formę białaczki. Nie ukończył już pracy nad rolą Rudolfa we wspomnianym filmie (zastąpił go młody śpiewak włoski Luca Canonici, użyczając swej postaci wcześniej nagraniem głosu) poddał się natomiast długotrwałemu leczeniu szpitalnemu w rodzinnej Barcelonie (naświetlania) oraz w Stanach Zjednoczonych w Seattle (operacja) uwieńconemu

– jak się zdaje – powrotem (RM nr 20 z 1988 r.). I rzeczywiście, kuracja się powiodła i śpiewak zaczął „życie raz jeszcze”. Przez cały okres choroby tenorowi towarzyszyła wielka troska i sympatia nie tylko wielbicieli jego głosu. Wszyscy bali się o niego. Domingo i Pavarotti odwoływali koncert, gdy okazało się, że chorego śpiewaka można odwiedzać. A sam artysta nie poddawał się i po roku wrócił do aktywności artystycznej. Swoją pierwszy występ po chorobie dał w Barcelonie, 21 lipca 1988 r. Kilkanaście dni później śpiewa w Weronie, z okazji 75-lecia festiwalu operowych w tym mieście. „Powoli, ale konsekwentnie wracał na operowe sceny i estrady, a jego piękny głos nie stracił nic ze swej urody” – pisał Adam Czopek (Gazeta Kielecka z 21/23.05.1993 r.). Sam artysta pytany w jednym z licznych wywiadów w 1994 r. o intensywność koncertów wyznał, iż rocznie daje 50 koncertów, z tego 12 bez honorarium, zasiała swą fundację dla chorych na białaczkę.

BYŁO ICH TRZECH

W 1990 r. w rzymskich Termach Karakalli miało miejsce bezprecedensowe wydarzenie. Oto na estradzie pojawiło się trzech znakomitych śpiewaków (bodaj najwyżej notowanych przez światową krytykę): José Carreras, Plácido Domingo i Luciano Pavarotti. Dzięki telewizji ich wspólny koncert obejrzało dosłownie kilka miliardów ludzi. Repliki tego koncertu były powtarzane w kilku miejscach na świecie. Działalność artystyczna Carrerasa po pokonaniu choroby intensyfikuje się w miarę upływu czasu. Artysta podejmuje nowe partie i nowe wyzwania. W sezonie 1990/91 śpiewa w Covent Garden (partia Samsona w *Samsonie i Dalili*), w 1992 r. słyszymy go w *Carmen* w Dortmundzie. Ze wspomnianym już koncertem „Trzech tenorów” podejmuje w 1996 r. światowe tournée. W 1991 r. pojawia się jego autobiografia *Singing for The Soul*.

Statystycy wyliczyli, iż artysta ma w swym repertuarze około 60 głównych partii tenorowych, z których około 50 zarejestrował na płytach. Istnieje też kilkadziesiąt płyt z jego recitalami oraz dość poważna liczba nagrań tzw. „live”. Sztuka wokalna artysty jest niezwykle wysoko ceniona przez światową krytykę muzyczną, także i polską. Podkreślane jest nie tylko piękno jego głosu o niepowtarzalnej barwie, lecz także siła wyrazu i naturalny blask brzmienia.

KONCERTY W POLSCE

Wszkicu o tym wybitnym artyście nie może zabraknąć krótkiego przypomnienia jego związków z Polską. Carreras odwiedził nasz

kraj w latach 1993–2014 dziesięciokrotnie. 5 razy był w Warszawie i odwiedził też Zabrze, Szczecin, Toruń, Gdańsk i Łańcut. Najbardziej spektakularny w charakterze był koncert z Caballé w Zabrzu (dla kliniki prof. Religi). Tuż przed koncertem miał bowiem miejsce incydentalny konflikt śpiewaka z dyrygentem Antonim Witem. W jego wyniku śpiewacy nie wystąpili z zaproszoną WOSPRIT z Katowic lecz śpiewali przy akompaniamencie fortepianu (Enrique Ricci). Konflikt był później szeroko komentowany przez media. Najlepiej jednak podsumował wydarzenie obecny na nim Jerzy Waldorff: „... triumf, jakiego podobnego jak długo żyję nie pamiętam. Publiczność chcąc powetować śpiewakom brak orkiestry, po każdej ich arii czy pieśni biła brawa wstając z miejsc, zaś estrada przemieniła się w ogród pełen kwiatowych bukietów (Polityka nr 39 z 25.09.1993 r.). Pozostałe „polskie” wizyty artysty zwykle połączone z koncertami, odbierane były różnie. Oto przykładowe oceny krytyki: „hiszpański tenor wciąż potrafi utrzymać się na rynku dzięki flirtowi z muzyką popularną... śpiewał epatując dźwiękami i nie wdając się w zbytnie subtelnosci... wystąpił z repertuarem rozrywkowym, na który złożyły się pieśni hiszpańskie... śpiewał wspaniale, z takim żarem i siłą ekspresji, z dogłębnym zrozumieniem sensu emocjonalnego ciężaru każdego słowa”. Większość koncertów Carrerasa w Polsce miała charakter charytatywny. Zawsze jednak występ artysty wielkiego i wybitnego, a przy tym człowieka o bujnym życiu prywatnym, dostarcza wielu emocjonujących przeżyć. Przede wszystkim jednak muzycznych!

ODA DO ŻYCIA: 25

25to tytuł nowego albumu, jaki José Carreras nagrał wraz z przyjaciółmi: José Feliciano, Lang Langiem, Richardem Gallianem, Alison Balsom i Davidem Garrettem; producentem albumu jest Christian Kolonovits. Program płyty stanowią różne przeboje z różnych światów muzycznych. Króluje w nich głos hiszpańskiego tenora i umiejętności towarzyszących mu muzyków. „To jest jak piękny sen” – mówi dzisiaj tenor i dodaje: „25 lat upłynęło od tego czasu. 25 lat nowego życia. To moje 25 urodziny”!

Równocześnie ze swoją karierą muzyczną José Carreras poświęcał nieustannie czas na pomoc innym w ramach stworzonej przez siebie „Międzynarodowej Fundacji Joségo Carrerasa Walki z Białaczką”. Zebrał 300 milionów euro dla swojej fundacji, która współpracuje ze szpitalami w Niemczech, USA i Szwajcarii dla urzeczywistnienia marzenia Carrerasa, aby „białaczka była uleczała zawsze i dla wszystkich”. Taki też cel przyświeca jego nowej płycie. 🎵

O pieśniach Szeluty i o muzycznych uzależnieniach

z mezzosopranistką Aleksandrą Kamińską
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Kiedy postanowiła pani poświęcić życie muzyce, zostać profesjonalną śpiewaczką?

Śpiewam odkąd pamiętam. Pochodzę z małego miasteczka – z Szadku – w województwie łódzkim. To właśnie tam będąc uczennicą szkoły podstawowej już od pierwszej klasy odkrywałam przyjemność śpiewania. Później była Szkoła Muzyczna I stopnia w Zduńskiej Woli, w której moja ówczesna nauczycielka fortepianu i emisji głosu – pani Bożena Drobnińska zachęciła mnie do śpiewu klasycznego. Jako nastolatka śpiewałam również trochę muzyki rozrywkowej, poezji śpiewanej czy piosenki kabaretowej. Jednak klasyka ma to do siebie, że jak się jej raz „dotknie” to uzależnia na całe życie. Żaden inny gatunek wokalny nie pozwala tak oddać emocji. Z początkiem liceum rozpoczęłam lekcje śpiewu u jednej z największych diw sceny operowej w Polsce – u pani prof. Krystyny Rorbach i dzięki spotkaniom z nią już nie wyobrażałam sobie wyboru innej drogi zawodowej niż opera...

Życie sztuką nie należy do najłatwiejszych...

Dla mnie mój zawód to ponad wszystko pasja i chęć dzielenia się emocjami, słowem czy grą aktorską z innymi. Owszem, żyć ze sztuki w dzisiejszych czasach to duże wyzwanie. Świetnych śpiewaków jest coraz więcej, a etatów w teatrach prawie w ogóle. Ale nie jest to też rzecz niemożliwa. To czas dla artystów kreatywnych i odważnych. Trzeba mieć pomysł na siebie, dużo wiary, optymizmu i być konsekwentnym.

Pani najnowsza płyta to prawdziwy muzyczny rarytas. Światowa premiera pieśni „słupeckiego notariusza”...

Miło mi to słyszeć. Szczerze mówiąc efekt chyba przerósł moje oczekiwania. Początkowo odkrywane przeze mnie pieśni miały stanowić załącznik do rozprawy doktorskiej. Jednakże w miarę upływu czasu i odkrywania ich uroku doszłam do wniosku, że należy się nimi podzielić ze światem. W związku z tym postanowiłam znaleźć wydawcę i fundusze na wydanie płyty. Poszło zaskakująco łatwo, bowiem ludzie,

do których się o cokolwiek zwracałam nie szczędzili, ani chęci współpracy, ani przysłówiowego „grosza”. Całość udało się dzięki hojności burmistrza, starosty, dyrektora Szkoły Muzycznej im. Apolinarego Szeluty oraz dyrektora Muzeum Regionalnego w Słupcy.

Kim był dla pani Apolinary Szeluto, że postanowiła pani nagrać jego pieśni?

Twórczość pieśniarska kompozytorów polskich była mi zawsze bardzo bliska. Być może dlatego, że kocham poezję polską i wychowałam się na poezji śpiewanej. Pieśń to dla mnie taka mała opera wyobraźni odbywająca się często na przestrzeni zaledwie kilkudziesięciu sekund. Gdy stanęłam przed podjęciem decyzji, co do tematu mojej pracy doktorskiej byłam pewna co do jednej kwestii – chciałam, aby jej temat oscylował wokół polskiej pieśni artystycznej. Skonstruowałam temat rozprawy i poszłam z jego pomysłem do mojego promotora – profesora Wojciecha Maciejowskiego, którego zresztą jestem absolwentką. On, zapoznając się z moim pomysłem powiedział, że temat

jest bardzo dobry, ale mógłby obdzielić trzy doktoraty i zasugerował, aby zawęzić swoje poszukiwania do jednego z kompozytorów. Wówczas po zapoznaniu się z życiorysami wytypowanych przez profesora nazwisk wybrałam twórcę, o którym prawie nic nie wiadomo. Padło na Apolinarego Szelutę, którego nazwisko zawsze mnie intrygowało. Zestawiany w tak wyborowym towarzystwie (wraz z Szymanowskim, Różyckim i Fitelbergiem), tworzącym Młodą Polskę w muzyce, zwykle był wielką niewiadomą podczas zajęć na studiach. Ponadto uznałam, że ktoś o tak zawiłym i przepelnionym dramatami życiorysie mógł napisać naprawdę wartościowe utwory. I nie pomyliłam się. Dobór pięknej poezji, przebogata struktura harmoniczna w akompaniamencie, niezwykła umiejętność stworzenia atmosfery i ładunek emocjonalny spowodowały, że postać zapomnianego kompozytora, a właściwie jego twórczość pieśniarska stała się przedmiotem moich badań doktorskich. Wartość artystyczna twórczości w połączeniu z niesprawiedliwym osądem historii sprawił, że zapragnęłam przypomnieć tę postać i być może sprawić, że jego dzieła zostaną przywrócone do praktyki wykonawczej.

Z bogatego dorobku pieśniarskiego wybrała pani tylko kilkanaście pieśni niewiele ponad 30 minut. To trochę mało jak na dzisiejsze standardy fonograficzne i artystyczne, tym bardziej, że kompozytor jest całkowicie nieznany. Śpiewaczki, np. Cecilia Bartoli przy odkrywaniu zapomnianej muzyki nagrywa na płytę po 80 minut... Co stało na przeszkodzie, by płyta była wypełniona większą ilością muzyki?

Póki co chciałabym, aby płyta była bardziej zapowiedzią, niż spełnieniem. Początkowo pieśni analizowane przeze mnie miały być jedynie wymaganym załącznikiem do pracy doktorskiej. Pomysł na wydanie ich i udostępnienie szerokiemu gronu melomanów przyszedł później. To po pierwsze. Wraz z pianistką – Laurą Sobolewską – po długiej, wręcz archeologicznej pracy wybrałyśmy 18 pieśni. To o połowę więcej niż przewidywałam do analizy w ramach pracy doktorskiej. Nie pracowałyśmy z zegarkiem w rękę. Wydawało nam się, że to wystarczająca liczba, by wypełnić płytę. W trakcie pracy okazało się, że pieśni Apolinarego Szeluty są bardzo krótkie. Nie mogłyśmy tego przewidzieć. Nie ma innych nagrań tych utworów. Kanon wykonawczy liryki wokalne Szeluty nie istnieje. Zabierając się do pracy nie mogłyśmy nawet widzieć końcowego efektu nie mówiąc już o czasie. Wybrałyśmy na płytę 18 pieśni i byłyśmy przekonane, że będzie wystarczająco długo. Niestety taka jest specyfika pracy nad repertuarem, który nie ma jeszcze tradycji wykonawczej. Pracowałyśmy w większości na rękopisach.

Szeluto ponadto napisał kilka pieśni – impresyjek (tak je nazywam). To takie krótkie, ok. minutowe ilustracje muzyczne oddające nastrój tudzież ekspresję jaką chciał wyrazić kompozytor w tym momencie (bardzo zresztą młodopolskie). Mówiąc o pieśniach nie porównywałabym ich do repertuaru, który nagrywa Cecilia Bartoli, która specjalizuje się w operze barokowej czy rossiniowskiej, a ta opatrzona jest długimi ariami da capo czy kadencjami. Wolalibyśmy pozostawić niedosyt niż zmęczyć chaotycznym doborem...

Nagrała pani pieśni Szeluty z różnego okresu. Jakimi etapami rozwija się jego twórczość?

Początkowa twórczość pieśniarska Szeluty zawiera elementy bardzo młodopolskie. Doszukać się w nich można zarówno cech impresjonistycznych, jak i ekspresjonistycznych. Kompozytor korzysta z modernistycznych wpływów późnoromantycznej stylistyki Europy Zachodniej. O młodopolsko-neoromantycznym charakterze tego etapu świadczy również dobór poezji. Powstają – pełne dekadencjnych obrazów jesieni – pieśni do słów Heinricha Heinego, Leona Radziejowskiego czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Po czasie młodopolskim trwającym mniej więcej do końca lat 20. XX w. w muzyce pojawiają się elementy narodowe. Wówczas, nie rezygnując zupełnie z młodopolskiego języka muzycznego pisze pieśni do słów Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Wiele z tych utworów stylizuje na tańce narodowe. W niektórych pieśniach tego okresu słychać inspirację harmonią jazzową. Ale ogólna refleksja, jaka nasuwała mi się bardzo często w trakcie wielomiesięcznej pracy nad pieśniami Apolinarego Szeluty to obecny w nich „duch Fryderyka Chopina” w zakresie struktury akompaniamentu. W mojej opinii, bez wątpienia, był on kontynuatorem „myśli chopinowskiej”.

Mówi pani, że Apolinary Szeluto tworzył pieśni do słów różnych poetów polskich, angielskich, niemieckich. Jak jego muzyka współgra ze słowem, które jest tak istotne w pieśniach?

W pieśniach do tekstów zagranicznych (poza opus 13) Szeluto opracowuje muzycznie ich przekład polski. Kompozytor bardziej skupia się na operowaniu barwą niż słowem. Aby oddać ogólny nastrój w utworach nabył doskonałą umiejętność imitowania przyrody. Np. zrywający się wiatr ilustruje za pomocą szybkich przebiegów szesnastkowych, płynącego dostojnie łabędzi zilustrował za pomocą spokojnego arpeggia. Tak stosowane zabiegi sprawiają, że odczuwa się neurotyczno-dekadencjnie niepokój Młodej Polski.

Dlaczego twórczość pieśniarska Szeluty jest wciąż zapomniana? Pani



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

NAJNOWSZE NAGRANIA PIEŚNI



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

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

plyta będzie trwałym pomnikiem tej twórczości...

Moim zdaniem to bardzo złożony problem. Po pierwsze Apolinary Szeluto w pewnym momencie – po okresie weny twórczej, czasie gdy otrzymywał pierwsze pochlebne opinie – emigruje z kraju i zrywa kontakt z polskim środowiskiem kompozytorskim. Współtwórca (wraz z Karolem Szymanowskim, Ludomirem Różyckim i Grzegorzem Fitelbergiem) Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów wyjeżdża do Rosji, kończy studia prawnicze, by objąć tam posadę urzędniczą i zakłada rodzinę. To mógł być jeden z powodów. Świetnie zapowiadający się kompozytor po wieloletnim okresie nieobecności po powrocie do kraju (w 1918 r.) „wypadł z obiegu” i pamięci środowiska muzycznego w Polsce. Wciąż pracował jako prawnik, a komponował do szuflady. Dopiero po przeprowadzce z rodziną do Słupcy na krótko powróciły jego kompozycje do sal koncertowych. Później przyszła wojna, a z nią szereg tragedii w życiu kompozytora. W kampanii wrześniowej ginie jego syn, drugi nie wraca z wojny (po latach zostaje odnaleziony na *Liście katyńskiej*), a dwa lata po wojnie umiera jego żona. Szeluto zostaje sam. Od tej pory zaczyna postępować u niego choroba psychiczna. Ponadto w powojennej rzeczywistości Szeluto postanowił podporządkować się wymogom Ministra Kultury PRL i tworzył w nurcie socrealizmu. To mogło być źle postrzegane przez środowisko artystyczne. W obliczu ówczesnych politycznych realiów oraz choroby trudno o obiektywną ocenę ostatniego – socrealistycznego – etapu twórczości. W mojej opinii Apolinary Szeluto pozostał na marginesie, ponieważ został zlekceważony przez powojenne środowisko kompozytorskie. Psychiczenie chory, piszący socjalistyczne piosenki człowiek z prowincji mógł być prawdopodobnie przedmiotem kpin. Umarł w zapomnieniu i nikt nie zastanowił się co z wcześniejszych, bardzo obfitych twórczo lat po nim pozostało. Padł ofiarą bardzo prostego ludzkiego „myślenia na skróty”.

Na jakie trudności natrafiła pani przygotowując ten repertuar do nagrania?

Przede wszystkim najbardziej czasochłonne było zgranie śpiewu z akompaniamentem. Szeluto operuje tak nieoczywistą harmonią, że spotykając się na próbach z pianistką często początkowo miałyśmy wrażenie, że pracujemy nad dwoma różnymi utworami. Praca nad każdą z pieśni wymagała wypracowania wspólnej barwy, koloru brzmienia każdej frazy. Dodatkowym utrudnieniem była praca w 80 procentach na rękopisach. Szeluto uwielbiał tonacje powyżej pięciu znaków przykluczowych, a po drodze chromatyzował. Żaden program do przepisywania nut nie mógł się zoriento-

wać o co chodzi? Trzeba było grać z rękopisów. Oprócz tego kompozytor był bardzo oszczędny, co do oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych. Spędziłyśmy mnóstwo czasu na odgadywaniu, co autor miał na myśli?

Płyta fascynuje bardzo osobistym podejściem do pieśni Szeluty. Słuchać w pani głosie wielkie zafascynowanie i radość z tego nagrania. Mocną stroną pani wykonania jest szacunek dla słowa pięknie współgrającego z muzyką Szeluty. Elegancka i wyraźna artykulacja. To bardzo dobre nagranie na światowym poziomie. Czy ta muzyka ma szansę na stałe trafić do repertuarów i na płyty?

Dziękuję. Uważam, że jak najbardziej tak. Przynajmniej mam taką cichą nadzieję. Wartością artystyczną pieśni Szeluty nie ustępują Karłowiczowi czy innym polskim kompozytorom. Sądzę wręcz, że są niedocenione. Wnoszą indywidualizm szczególnie w aspekcie harmonii, a śmiałe operowanie barwą sprawia, że wnosi coś nowego do polskiej twórczości pieśniarskiej.

Czy wykonywała pani pieśni Apolinarego Szeluty na koncertach?

Właśnie 1 października b.r. w Międzynarodowy Dzień Muzyki odbył się pierwszy koncert, podczas którego zaśpiewałam pieśni Apolinarego Szeluty. Wiele z tych pieśni miało swoją prapremierę. Koncert odbył się w Szkole Muzycznej w Słupcy. Nie wyobrażałam sobie lepszego miejsca na pierwszą prezentację utworów, które kompozytor napisał właśnie w Słupcy. Koncert miał absolutnie metafizyczną atmosferę. Sala była pełna. Przyszli ludzie pamiętający Szelutę – gdy byli dziećmi. Bałam się, że muzyka może okazać się trochę za trudna, ale szybko zrozumiałam, że nie o to też tu chodzi. Tu idzie o coś więcej. O dumę z jednego ze słupczan. Bo jak jedna Pani, gratulując mi koncertu, powiedziała „to taki nieszcześnieśliwy, schorowany człowiek był, a taki ważny dla polskiej kultury...”.

Jak pani zamierza promować swój najnowszy album?

Na pewno za pomocą koncertów. Będę starała się dotrzeć (już to robię) do instytucji, które mogłyby być zainteresowane recitalem pieśni Apolinarego Szeluty. Z uwagi na to, że wciąż to postać, o której niewiele wiadomo, wpadłam na pomysł, aby prezentować koncert w formie multimedialnej. Polega ona na tym, że za pomocą rzutnika przedstawiona jest widzom droga życia i twórczości kompozytora. Pojawiają się slajdy ze zdjęciami, a na nich opowieść słowna. Pomiędzy poszczególnymi epizodami pojawiają się pieśni wykonywane przeze mnie oczywiście na żywo. Pieśni te są dopełnieniem treści, które są przedstawione słuchaczowi. To taka

opowieść o życiu pisana pieśnią... Uważam, że taka forma jest bardzo odpowiednia i w ten sposób muzyka kompozytora ma szansę zostać przywrócona do świadomości oraz praktyki wykonawczej. Prezentacja taka śmiało mogłaby być słuchowiskiem radiowym.

Czy będzie kolejny album z pieśniami Szeluty?

Tak. Ukazujący się właśnie album to część I. Cieszę się ogromnie, że dotychczas wysłany materiał spodobał się wydawcy na tyle, że zaproponował kolejną część. Istnieje jeszcze kilka pieśni, które np. z uwagi na jakość druku nie zostały przez nas opracowane na tę płytę. Są również dwa opusy, które można by traktować jako cykl pieśni, ale aby je wykonać musiałabym zaprosić do realizacji nagrania któregoś kolegę basą-barytona, ponieważ kompozytor dzieli poszczególne pieśni na te zapisane w linii głosu w kluczu wiolinowym i basowym.

Rozmawiamy o pani płycie z pieśniami Apolinarego Szeluty. Ale pani kariera, to nie tylko ta płyta. Proszę nam opowiedzieć o swoich pozostałych sukcesach artystycznych...

Do tej pory moje sceniczne doświadczenie (potwornie nie lubię słowa kariera) to była głównie przygoda ze sceną operową, operetkową i musicalową. Nie jestem związana z żadnym teatrem etatem. Szczepie mówiąc nigdy o to nie zabiegałam. Może dzięki temu jeszcze cieszę mnie to co robię. Zaczynałam zaraz po studiach w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w sezonie 2007/8. Pamiętam, że to był bardzo intensywny rok. Bardzo dużo się nauczyłam. Warunki lokalowe i fakt, że teatr grywał trzy spektakle dziennie wymuszały na artystach dyscyplinę i pracowitość. Nie było czasu na nadmierną ilość prób. To była szkoła życia. Uważam, że każdy młody śpiewak powinien odebrać taką lekcję na początku drogi. W tym czasie również sporo koncertowałam wykonując zarówno muzykę oratoryjną jak i recitale solowe. Dużo podróżowałam, nawiązywałam kontakty. To zaowocowało współpracą z Connecticut Lyric Opera w Stanach Zjednoczonych. Tam spełniły się moje marzenia o operze. Teatr Muzyczny był doskonały na początek, ale na dłuższą metę mezzosopran ma ograniczone pole do rozwoju w repertuarze operetkowym. W USA zaśpiewałam m.in. swoją ukochaną *Carmen* w *Carmen*. Jednakże praca kontraktowego śpiewaka to takie „cygańskie życie” wечно „na walizkach”. Aktualnie dojrzałam do tego, aby zrobić coś swojego nie tracąc kontaktu ze sceną. Czegoś na co od początku do końca sama będę miała wpływ i efekt będzie mógł być taki jak chcę.

Dziękuję za rozmowę. ☺



Dziesięć lat Sinfonietta Polonii

Maestro Cheung Chau, założyciel i dyrektor orkiestry Sinfonietta Polonia rozmawia z Markiem Zaradnikiem z Głosu Wielkopolskiego

Sinfonietta Polonia istnieje już 10 lat. Które momenty były najważniejsze dla pana i orkiestry?

Każda chwila mojej pracy z orkiestrą jest dla nas bardzo ważna. Niektóre projekty były ważniejsze dla rozwoju artystycznego młodych członków orkiestry, inne ze względu na różne grupy słuchaczy, a jeszcze inne dla uczczenia wydarzeń historycznych, czy ze względu na promocję Poznania i muzyki polskiej za granicą.

Z dzisiejszej perspektywy do najważniejszych należałoby zaliczyć premierę i 7 spektakli w 2014 r. widowiska operowo-baletowo-akrobatycznego *Alicja w krainie czarów* w reżyserii Anny Niedźwiedz do muzyki Gabriela Kaczmarka, realizowane we współpracy z Teatrem Wielkim w Poznaniu, Szkołą Baletową Anny Niedźwiedz, Szkołą Sztuki Tańca i Artystyczno-Akrobatyczna i Chóralną J. Kurczewskiego. To był wielki sukces, a następne spektakle odbędą się w kwietniu 2015 r. Występ Sinfonietta Polonii w Großer Sendesaal Rundfunks Berlin-Brandenburg i na Międzynarodowym Festiwalu Karola Szymanowskiego w Pekinie, 2 trasy koncertowe w Chinach (2009 i 2011), to kolejne ważne punkty w naszej historii. Gala operowa w Pekinie w 2011 r. była retransmitowana czterokrotnie na cały kraj przez największą chińską stację telewizyjną CCTV. Wraz z Sinfonietta Polonią prezentowaliśmy po raz pierwszy w Auli UAM w Poznaniu chińską muzykę symfoniczną. Mamy też na naszym konczie szereg prawykonów – m.in. *Leszczyńskiej Wieży Babel* Marcina Hermana, wspomnianej już *Alicji w krainie czarów* i polską premierę *Pieśni o ziemi* Gustava Mahlera z oryginalnymi chińskimi tekstami.

Jak zmieniła się orkiestra. Kiedy powstała, mówiło się, że jest to najmłodsza orkiestra w Poznaniu.

Dziś Sinfonietta Polonia nie jest już najmłodsza, ale jest przecież ciągle młoda. Ma dopiero 10 lat. Wypracowaliśmy szczególny profil orkiestry projektowej, regularnie wyjeżdżającej w trasy koncertowe, prezentując swoje projekty nie tylko w dużych miastach, ale też docierając do mieszkańców mniejszych ośrodków. Najmłodszy członkowie Sinfonietta Polonii, to studenci Akademii Muzycznej. Cenię w muzykach, z którymi pracuję, ich wkład własny, entuzjazm, wiedzę i doświadczenie. Staram się dać im wolność ekspresji, ufam w ich talent oraz szanuję ich warsztat. Nieodzowną podstawą tworzenia wspólnego brzmienia i interpretacji jest podejście oparte o muzykowanie kameralne. Na to kładę duży nacisk. Wielu członków orkiestry uważam za przyjaciół. Zaczynali jako studenci. Dziś są „weteranami”, po wygranych przesłuchaniach do orkiestr symfonicznych czy operowych, uczelni i szkół muzycznych. Dostrzegam i cenię rozwój poszczególnych muzyków. Ci, którzy jeszcze studiuja, mają świetnych pedagogów i odnoszą wiele sukcesów na konkursach muzycznych. Aktualnie większość naszych członków to w pełni profesjonalni, doświadczeni muzycy. Dla najmłodszych członków orkiestra jest platformą, z której zaczynają swoją profesjonalną karierę.

W jaki sposób dzieli pan swój czas między Sinfonietta Polonię, orkiestry w Utah i inne pana koncerty?

Pracuję w pełnym wymiarze w USA Utah Valley University, jako dyrektor studiów orkiestrowych i prowadzę uniwersyteckie

orkiestry: symfoniczną i kameralną. Na szczęście semestry akademickie w USA i w Polsce nie do końca pokrywają się w czasie. Solidny grafik zajęć, dobra organizacja i pasja, nieodzowna w zawodzie muzyka sprawiają, że przez kilka tygodni w roku z przyjemnością pracuję z Sinfonietta Polonią.

Orkiestra z Utah miała koncerty w Europie kilka miesięcy temu. Czy jest taka możliwość, że Sinfonietta Polonia wystąpi z koncertami w USA?

Wielu członków Utah Valley Youth Symphony Orchestra pyta mnie również, kiedy Sinfonietta Polonia przyjedzie do USA. Wszystko zależy od możliwości finansowych, ale mam nadzieję, że to nastąpi.

A może nagraniem CD w USA? Życzę wam Grammy Award!

Na artystyczną podróż do USA mamy inny pomysł: *Alicję w krainie czarów*. Widowisko to jest fantastycznym materiałem dla promocji miasta Poznania. Całość procesu twórczego i przygotowań odbywała się bowiem w stolicy Wielkopolski, twórcy i wykonawcy w zdecydowanej większości należą do poznańskiego środowiska sztuki. Uniwersalny charakter powieści oraz brak elementów inscenizacyjnych, które wymagałyby tłumaczenia w sytuacji wystawiania spektaklu za granicą, powodują iż dzieło może promować młodą sztukę Poznania na całym świecie. Jego walory wynikają z pełnej kompatybilności wizji poszczególnych twórców, znakomitej muzyki i choreografii, umiejętnego kreowania postaci profesjonalnych solistów, a równocześnie dostosowania poszczególnych elementów choreograficznych i partii wokalnych do

możliwości młodych wykonawców. Muzyka, poprzez silnie wyeksponowany element rytmiczny i ilustracyjny oraz klarowną strukturę leitmotywów, sugestywnie oddziałuje na dzieci, pomagając im odnaleźć się w złożonym świecie narracji scenicznej. Wprowadzenie akrobatyki, jako integralnej części widowiska, a także unikalne, baśniowe kostiumy, to także elementy istotne dla dziecięcej widowni, ułatwiające najmłodszym percypowanie akcji scenicznej i utrzymujące ich w ciągłym zainteresowaniu. Jesteśmy przekonani, że *Alicja w krainie czarów* ma wielką szansę na sukces w USA, dlatego zamierzamy zrealizować to widowisko za oceanem w kooperacji polsko-amerykańskiej. Oczywiście pod warunkiem, że uda się zdobyć na ten cel fundusze.

30 listopada w jubileuszowym koncercie wystąpił z Sinfonią Polonią sławny wiolonczelista Colin Carr.

Colin i ja współpracowaliśmy wielokrotnie. W Poznaniu, Lublinie i w wielu miejscach w USA. Darzę go wielkim szacunkiem jako muzyka, wirtuoza wiolonczeli i wyjątkowego człowieka. Wykonaliśmy razem *Koncert wiolonczelowy e-moll* op. 85 Edwarda Elgara. Nasz koncert jubileuszowy, to 145. wydarzenie artystyczne, organizowane i współorganizowane przez Fundację Muzyczną Apollo, w której pełnię funkcję prezesa ds. artystycznych, a 122 występ Sinfonietty Polonii. Świętowaliśmy więc wspólnie 10 urodziny. Dlatego druga część koncertu miała bardzo radosny, pełen ekspresji i wręcz taneczny charakter, zgodny z temperamentem młodej orkiestry. Wykonaliśmy czerpiącą obficie z rumuńskiego folkloru, pełną indywidualnych popisów solistów orkiestry, *Rapsodię rumuńską nr 1* George'a Enescu oraz łączące elementy różnych kultur *Tańce symfoniczne* ze słynnego musicalu *West Side Story*.

Kto jest pana ulubionym kompozytorem?

Lubię muzykę, które sięga do ludowych korzeni. Z tego źródła czerpało inspiracje wielu mistrzów: Beethoven, Mozart, Szymanowski, Bernstein, Czajkowski, Bartók, Mahler, Schubert, Dworkin. Lubię więc muzykę wielu kompozytorów, osadzoną w różnych kulturach.

A jakie są najbliższe plany Sinfonietty Polonii?

2 stycznia 2015 r. rozpoczynamy koncertem w Auli UAM ósmą noworoczną serię koncertową *Tango kontra walc*, w kwietniu *Alicja*, w czerwcu koncert w Niemczech, jesienią współpraca z Pro Artibus Hannover na Poznańskim Festiwalu Mozartowskim oraz występ z Chórem Chińskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej z Pekinu. 🎻

fot. Hugh Carswell/Warner Music

Alison Balsom Brytyjska trębaczka z francuską duszą

Maria Ziarkowska

W materiałach prasowych czytamy: „Jeśli kochasz romantyczną, lekką muzykę przepojoną duchem Paryża. To jej najnowsza płyta zatytułowana *Paris* sprawi, że trudno będzie Ci się z nią rozstać!”. Alison Balsom – sensacyjna brytyjska trębaczka udowadnia, że ma isticie francuską duszę.

Jedna z najbardziej pożądanых osobowości świata muzyki poważnej – brytyjska trębaczka, ulubienica BBC Proms Alison Balsom najnowszą solową płytą dzieli się z nami swoją miłością do Paryża. Po tym, jak została pierwszą Brytyjką, która wygrała prestiżową nagrodę Artysta Roku magazynu Gramophone, Alison wniosła swój wdzięk,

spokój i porywającą wirtuozerię do *Paryża* w wyborze kompozycji napisanych w nim lub inspirowanych tym najbardziej romantycznym spośród wszystkich miast świata.

RYS BIOGRAFICZNY

Alison Louise Balsom jest angielską trębaczką. Urodziła się w mieście Hertfordshire 7 października 1978 r. Występ z *Koncertem na trąbkę* Jana Nepomucena Hummela w wykonaniu Håkana Hardenbergera spowodował, że ośmioletnia Balsom podjęła decyzję o grze na trąbce. Już wcześniej dziewczynka została zarażona przez rodziców miłością do muzyki

poważnej. Pierwszym utworem usłyszanym przez nią był *Koncert klarnetowy A-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta, który zrobił na niej ogromne wrażenie i obudził pasję do muzyki. Przygodę z muzyką artystka rozpoczęła w rodzinnym miasteczku w orkiestrze dętej. Wielki talent i lata pracy sprawiły, że dla Balsom otworzyły się drzwi znakomitych uczelni. Studiowała ona w Guildhall School of Music and Drama, w Royal Scottish Academy of Music and Drama, w Konserwatorium w Paryżu. Kształciła się także pod kierunkiem swojego autorytetu gry trąbkowej Håkana Hardenbergera.

KARIERA

Alison Balsom czynnie koncertuje od 2001 r. Przez cały ten okres jest wciąż w znakomitej formie artystycznej. Jej albumy i sukcesy były wielokrotnie nagradzane. Wielkim powodzeniem było otrzymanie nagrody za najpiękniejszy dźwięk na konkursie Maurice'a André w Paryżu. Angielka dostała również w 2006 r. nagrodę Grammy będącą dla muzyków najwyższym wyróżnieniem. Rok 2009 i 2011 przyniósł trębaczce tytuł „Najlepszej Sławnej Artystki” w Wielkiej Brytanii. Ważnym odznaczeniem był także tytuł „Artystki Roku”, który został nadany Balsom w 2013 r. Artystka stale współpracuje z London Chamber Orchestra, w której jest główną solistką – trębaczką. Powróciła także do Guildhall School of Music and Drama w roli wykładowcy. Wprowadza młodych adeptów trąbki w świat muzyki oraz odkrywa przed nimi tajniki gry jakie poznała dzięki Håkanowi Hardenbergerowi.

DYSKOGRAFIA

Alison Balsom mimo młodego wieku nagrała już aż 10 albumów. Artystkę można usłyszeć w repertuarze na organy i trąbkę (album z 2002 r.). Nagrała także we współpracy ze Steele Perkins Crispian utwory włoskich kompozytorów (2003). Dużym zainteresowaniem cieszy się także płyta z dziełami Bacha (2005). W 2006 r. pojawił się album *Caprice*, na którym znajdują się m.in. zaaranżowany *Kaprys skrzypcowy* Paganiniego, pieśni Manuela de Falli, tanga Astora Piazzoli. Trębaczka zaprezentowała również 3 albumy z koncertami, które nagrała w 2008, 2010 i 2012 r. Jedną z ostatnich płyt jest nagranie z 2012 r. pt. *Dźwięki trąbki*. Interesującą pozycją są aranżacje koncertów: obojowego Albiniego i skrzypcowego Vivaldiego z 2010 r. Warto podkreślić, że artystka sama dokonywała aranżacji niektórych utworów. Jak mówi, *Kaprysy* Paganiniego spędzały jej sen z powiek. Był to odważny krok, który został zwieńczony sukcesem oraz niesamowitym efektem brzmieniowym.

Jej najnowsza płyta nosi intrygujący tytuł *Paryż*. „Paryski pomysł rozwijał się zupełnie naturalnie, gdy szukałam muzyki, którą kocham, która mogłaby pasować do tego dźwiękowego świata” – wyjaśnia Alison. „Spędziłam najważniejszą część mojego artystycznego życia w Paryżu w Konserwatorium i choć ten album jest ni mniej, ni więcej, jak tylko utworem

stereotypu dotyczącego brzmienia muzyki francuskiej, każdy utwór jest także powiązany ze światem Paryża. Muszę też przyznać, że pierwszego dnia nagrań, muzycy pytali, czy stworzymy dwa osobne albumy, tak trudno było wybrać spośród bogactwa i różnorodności”. Przystępny, a jednocześnie zaskakujący program obejmuje dzieła XX-wiecznych kompozytorów francuskich,

gra na trąbce i muzyka. Drugą dziedziną, sprawiającą sporą radość trębaczce, jest żeglarstwo. Alison Balsom zajmując się swoimi pasjami zaciera stereotypy – filigranowa, piękna kobieta jest wirtuozem trudnego i wysiłkowego instrumentu jakim jest trąbka, ponadto czas wolny spędza żeglując. W obu tych fachach odnajduje się lepiej niż niejeden mężczyzna.

foto. Hugh Carswell/Warner Music



takich jak Ravel, Duruflé, Messiaen, ale też jazzowych (Django Reinhardt) oraz popularnych szansonistów (Joseph Kosma), a wszystko w czarujących aranżacjach, w których trąbka przejmuje solową rolę.

PASJE

Bez wątpliwości największą pasją Alison Balsom, w której artystka się realizuje i robi to w doskonały sposób, jest

Sukcesy i albumy nie pozostawiają wątpliwości, że Alison Balsom jest wybitną artystką. Jej piękny dźwięk oczarowuje podczas koncertów. Słuchacze pokochali piękną trębaczkę, która wciąż zaskakuje realizując nowe pomysły i wyzwania. Szeroki repertuar stale jest przez nią rozbudowywany o nowe pozycje również z pogranicza muzyki rozrywkowej i jazzowej. Czekamy zatem na kolejne albumy i koncerty w Polsce...🎷

Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska

Adam Czopek

Ta znakomita artystka nie urodziła się co prawda w Kielcach, ale w tym mieście osiadła po zakończeniu bogatej międzynarodowej kariery. Tutaj od 1919 r. prowadziła prywatne lekcje śpiewu, tutaj też zmarła 31 marca 1946 r. Nie ma zgodnej opinii o dacie i miejscu jej urodzenia, jedne źródła podają, że przyszła na świat 26 maja 1856 r. w Tykocinie, inne, że stało się to w Łomży w roku 1859. Była córką Sylwestra Szumińskiego i Emilii z Michałowskich. Po śmierci pierwszego męża wyjechała do Warszawy, gdzie zaczęła się uczyć najpierw gry na fortepianie, później śpiewu. Jako śpiewaczka była uczennicą Tytusa Mikulskiego w Warszawskim Instytucie Muzycznym oraz Józefiny Reszke, u której pobierała lekcje prywatne. Później studiowała u Lampertiego w Mediolanie i D. Artôt de Pedilla w Paryżu. Szlifowała też wokalną formę pod okiem pochodzącej z Kielc Teodozji Fiderici-Jakowickiej, a w Petersburgu u Trombiniego.

Karierę rozpoczęła 16 listopada 1881 r. występując na koncercie w Warszawie pod nazwiskiem Klamrzyńska. Był to dwukrotny występ na koncercie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, jednym z jego słuchaczy był Munchheimer, ówczesny dyrektor Opery Warszawskiej, który zachwycony głosem młodej artystki namówił ją na występ w prowadzonym przez siebie teatrze. Jej prawdziwy debiut sceniczny miał miejsce 8 lutego 1883 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, pierwszą jej partią była Helena w operze *Duch wojewody* Ludwika Grossmanna. Debiut był na tyle udany, że przyjęto ją do zespołu stołecznej opery. Jeszcze w tym samym roku oklaskiwano ją w *Zaślubinach Joasi* oraz *Jawnucie* Stanisława Moniuszki. W ciągu niespełna dwóch sezonów zaśpiewała na stołecznej scenie 14 partii sopranowych, w tym Walentyny w *Hugonotach* Giacomina Meyerbeera, Hanny w *Strasnym dworze* Moniuszki, tytułowej Mignon w operze Ambroise'a Thomasa, Adiny w *Napoju miłosnym* Gaetana Donizettiego i Wenus w *Tannhäuserze* Ryszarda Wagnera. „Łatwość w trylu, staccatach, wielkie postępy w gammie, wdzięk głosu i postaci czynią już dziś z pani Klamrzyńskiej, artystkę którą publiczność wita chętnie, a krytyka liczyć się powinna” – napisało w grudniu 1884 r. „Echo teatralne, muzyczne i artystyczne” (nr 64). 9 września 1884 r. śpiewała na

koncercie na Zamku Królewskim w Warszawie w obecności cara Aleksandra II i jego żony Marii Pietrowny, co przyniosło jej spory rozgłos. W tym samym roku występowała również w towarzystwie słynnego skrzypka Pabla Sarasatego, pianistów Aleksandra Jesipowa i Emanuela Kanii oraz tenora Enrica Tamberlika. Po dwóch latach, w sierpniu 1885 r. opuściła Warszawę już jako Stromfeld-Klamrzyńska (7 września 1884 r. wyszła drugi raz za mąż, za aktora Czesława Stromfelda, który uczył ją gry scenicznej) i przyjęła propozycję Opery w Petersburgu, gdzie w sezonie 1885/86 zaproponowano jej stanowisko primadonny. To stało się początkiem jej międzynarodowej kariery, którą robiła w iście ekspresowym tempie. Już rok później poznała ją Moskwa, następnie występowała w Odessie, Tbilisi i Charkowie. Do Warszawy, gdzie miała niemałe grono wielbicieli, będzie wracała już tylko jako śpiewaczka gościnnie.

W maju 1889 r. podbija publiczność mediolańskiego Teatro dal Verme i Teatro Real w Madrycie, gdzie śpiewa partię Królowej Małgorzaty w *Hugonotach*. Partię Walentyny śpiewała w obu przypadkach Teresa Arkiel. Następnie były sukcesy w londyńskiej Covent Garden, Teatro San Carlo w Neapolu oraz ponownie madryckim Teatro Real, gdzie m.in. zaśpiewała partię kapłanki Leily w *Poławiaczach pereł* Georga Bizeta. W 1900 r. odnajdujemy jej nazwisko na afiszu Teatro Masimo w Palermo, gdzie śpiewa Walentynę w *Hugonotach*, rok później wraca tą partią do neapolitańskiego Teatro San Carlo. Oklaskiwano ją również we Florencji, Lizbonie, Amsterdamie i Hadze. Z obserwacji afiszy z jej nazwiskiem wynika jasno, że była w tym czasie jedną z najbardziej poszukiwanych odtwórczyń partii w wielkich operach historycznych Meyerbeera.

Na zagranicznych scenach występowała jako Alessandrina Stromfeld-Klamsziska. Potrzebowała zaledwie pięciu lat, by stanąć na najbardziej prestiżowych scenach Europy. Czasami, choć rzadko, występowała gościnnie w Warszawie i Lwowie. Opera Warszawska była świadkiem jej wielkich sukcesów nie tylko w partii Łucji w *Łucji z Lammermoor*, pierwszy raz pojawiła się w tej partii 7 lipca 1892 r., ostatni 24 stycznia 1896 r., ale również Violetty w *Traviacie*, Neddy w *Pajacach* Ruggiera Leoncavalla i Rozyny w *Cyryliku sewińskim* Gioacchina Rossiniego.

We Lwowie, gdzie pojawiła się w 1891 r. oklaskiwano ją jako Małgorzatę w *Fauście* Charlesa Gounoda, *Łucję* oraz tytułową Dinorah w operze Meyerbeera. Koncertowała też w Ciechocinku i Lublinie (1885). W recenzjach podkreślano, że ma „głos świeży, dźwięczny o rozległej skali i ujmującą powierzchowność” albo „słowiczy głos, technika doprowadzona do wyżyn prawdziwego artyzmu i wdzięk całej postaci”. Uważano ją za jedną z najwybitniejszych śpiewaczek swoich czasów. 19 maja 1893 r., była partnerką sławnych braci Reszków podczas ich gościnnych występów w Operze Warszawskiej, śpiewała Julię, Jan Reszke śpiewał Romea, a Edward Ojca Laurentego w *Romeo i Julii*. „Julią była Pani Stromfeld-Klamrzyńska, którą to postać umie i jest w stanie okrasić wdziękiem naturalności i szczerości. Artystka znalazła przyjęcie godne swojego talentu”. To fragment jednej z wielu recenzji, jakie po tym występie się ukazały. „Jakże byłoby pożądanem, aby pogłoski o gościnnych występach pani Stromfeld-Klamrzyńskiej w sezonie zimowym sprawdziły się! Byłaby to prawdziwa biesiada artystyczna dla naszego miasta, i pozwoliłaby nam zakończyć dzisiejszy artykuł miłym słowem: do widzenia” – donosił inny warszawski sprawozdawca. Ponoć z okazji setnego przedstawienia *Rigoletta* sam Giuseppe Verdi wręczył Aleksandrze Stromfeld-Klamrzyńskiej złotą tabliczkę z napisem „Słowikowi znad Wisły – Verdi”. Można o tym przeczytać w książce Teresy i Zdzisława Sabatów *Cmentarz Stary w Kielcach*.

Była typowym sopranem liryczno-koloraturowym, a trzon jej rozbudowanego repertuaru stanowiły partie: Julii w *Romeo i Julii* oraz Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, Rozyny w *Cyryliku sewińskim* Rossiniego, Neddy w *Pajacach* Leoncavalla, Adiny w *Napoju miłosnym* i Łucji w *Łucji z Lammermoor* Donizettiego. Miała w repertuarze imponującą liczbę 60 partii, a osiągnięcia stawiają ją w rzędzie najwybitniejszych śpiewaczek tamtych lat z Adelina Patti i Marceliną Sembrich-Kochańską na czele. Największe sukcesy odnosiła jako Małgorzata w *Hugonotach*, w operze tej śpiewała czasem również partię Walentyny.

„Artystka piękny swój materiał, podatny do koloratury, wyrobiła znakomicie; jej gama jest równa i prawidłowa, jej tryle niezwykle, jej nuty wysokie pewne i bez zarzutu. Widocz-

nem jest staranie o to, aby być uzbrojoną od stóp do głów i nie mieć pięty Achillesa; siła głosu w ustępach dramatyczniejszych jest zupełnie wystarczającą, i emisja nut, wysokich zwłaszcza, w kierunku tej potrzeby, wyborne wypracowana. Obok gry nadzwyczaj starannej i inteligentnej, uczucie, jak o tem przekonaliśmy się z roli Gildy w *Rigoletcie*, objawia się bardzo szczerze, słowem w artystycznej całości nie brak żadnego szczegółu, żadnego warunku powodzenia. Na żadnym zaniedbaniu tego talentu schwycić nie można; a że

przytem wrodzone zalety są niepospolite, łatwo zrozumieć rezultat i świetną, w krótkim lat przeciągu wyrobioną karierę.” – donosiło warszawskie „Echo Teatralne, Muzyczne i Artystyczne” wydawane przez Aleksandra Rajchmana.

W 1898 r. kończy karierę sceniczną i na kilkanaście lat przenosi się do Odessy, gdzie jest cenionym pedagogiem śpiewu. Ostatni etap jej życia, od 1919 r., jest związany z Kielcami, gdzie również w pierwszych latach po powrocie z Odessy udzielała prywatnych

lekcji śpiewu solowego. Zmarła 31 marca 1946 r. w wieku 88 lat, pochowano ją na Cmentarzu Starym w Kielcach. Przyznając, że zaintrygowała mnie sprawa osiedlenia się tej wielkiej artystki w, jakby nie było prowincjonalnych wtedy, Kielcach. Okazało się, że jej syn z pierwszego małżeństwa osiadł w tym mieście i tutaj założył rodzinę. Dlatego właśnie po zakończeniu kariery osiadła w Kielcach, gdzie otoczona opieką rodziny syna przeżyła ponad 25 lat. Nagrobek na kieleckim cmentarzu wystawiła jej synowa Maria. 📌

Vincenzo Bellini (1)

Mistrz romantycznego belcanta

Adam Czopek

Urodzony w sycylijskiej Katanii 3 listopada 1801 r. Vincenzo Bellini rozpoczął muzyczną edukację w rodzinnym domu mającym długie i bogate tradycje muzyczne. Jego dziadek Vincenzo Tobbia studiował muzykę w Neapolu, później przez lata był organistą i nauczycielem muzyki w Katanii. Ojciec Rosario Bellini był również muzykiem, zajmował się kompozycją i przez lata piastował w rodzinnym mieście stanowisko maestro di capella.

To dlatego pierwsze kroki w muzycznej edukacji stawiał Vincenzo w rodzinnym domu, gdzie pod okiem ojca pobierał pierwsze lekcje gry na fortepianie. Dziadek ukierunkowywał jego kompozytorskie próby, pierwsza *Gallus Cantavit* pochodziła już z 1807 r. Później, od 1819 r., studiował w neapolitańskim Real Conservatorium di Musica – Collegio San Sebastiano najpierw u Giovanniego Furna, później u Carla Contiego i Nicolò Zinagarellego. Temu ostatniemu zawdzięczał gruntowną znajomość dzieł Haydna i Mozarta. Studia umożliwiło mu specjalne stypendium, jakie przyznała mu na wniosek księcia Sanmarino Rada Miejska w Katanii. Również w Neapolu obejrzał w 1824 r. najnowszą inscenizację *Semiramydy* Rossiniego, co okazało się punktem zwrotnym w jego życiu, postanowił bowiem, że swoje życie poświęci operze, która istotnie szybko stała się dla niego sensem twórczego życia. Już rok później zaprezentował światu swoje pierwsze dzieło – operę *Adelson i Salvini*. Jej wykonanie 12 stycznia 1825 r. na scenie neapolitańskiego konserwatorium (Teatrino del Collegio San Sebastiano), którego był jeszcze studentem przyniosło młodemu Belliniemu sukces na tyle głośny, by otrzymać zamówienie na kolejną operę.

20 maja 1826 r. w Neapolu w Teatro San Carlo ma miejsce premiera drugiej opery *Bianca e Germanio*, jej głośny sukces sprawił, że do drzwi Belliniego zapukał Domenico Barbaia, w tym czasie intendent Teatro alla Scala w Mediolanie, z zamówieniem kolejnej opery dla tego teatru. Będzie nią wystawiony 27 października 1827 r. w *Pirat* do libretta Felica Romaniego, najsłynniejszego librecisty epoki, który od tego momentu stanie się niemal etatowym librecistą Belliniego. Dwa lata później skomponuje jeszcze dla La Scali opery *La Straniera* (*Nieznajoma*) – premiera 14 lutego 1829 r. – oraz *Normę* – premiera 26 grudnia 1831 r. Kilka miesięcy wcześniej, 6 marca 1831 r., również w Mediolanie, ale nie w La Scali, lecz w Teatro Carcano, miała miejsce prapre-



miera dwuaktowej opery *La Sonnambula* (*Lunatyczka*). Współpraca z Romanim rozpoczęta *Piratem* zaowocowała kolejnymi pięcioma operami pisanymi w latach 1827–1833. Były to: *Zaira*, *I Capuleti e i Moncecchi*, *Lunatyczka*, *Norma* i *Beatrice di Tenda*. Premiera tej ostatniej skomponowanej w 1833 r. na zamówienie Teatro La Fenice w Wenecji zakończyła się kłęską i okazała ostatnią, jaką stworzył duet Bellini-Romani. Po głośnych sukcesach *Pirata*, *Normy*, *Luna-*

tyczki i *I Capuleti e i Montecchi* w 1832 r. ruszył Bellini w długą, bo trwająca niemal rok, podróż po Włoszech, wszędzie witano go niczym udzielnego księcia. Oczywiście najgorętsze powitanie przygotowali mu mieszkańcy jego rodzinnej Katanii na Sycylii.

Tak więc rozpoczęła w 1827 r. kariera szybko okazała się jedną z najkrótszych, a zarazem najbogatszych karier kompozytorskich w dziejach włoskiego teatru operowego. W ciągu zaledwie dziesięcioletniej pracy Bellini pozostawił dorobek, na który złożyło się dziesięć oper seria dzisiaj uważanych za szczytowe osiągnięcia sztuki włoskiego belcanta. Te dziesięć lat twórczości wystarczyło mu na stworzenie własnego niepowtarzalnego stylu i wejście do grona najznamienitszych włoskich kompozytorów operowych. I tu wypada wyjaśnić, że Bellini nie miał łatwości komponowania właściwej Donizettiemu czy wczesnemu Rossiniemu, którzy potrafili w ciągu jednego roku dać światu dwie, trzy opery. Bellini pracował wolno, średnio rok nad każdą nową operą (wyjątkiem jest okres między *Lunaticzką* a *Normą*), ale kiedy już zdecydował się, że może nowe dzieło pokazać światu, to było ono dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, wokalnych szczególnie, co nie zmieniało faktu późniejszych poprawek i retuszy. Z czasem opery Belliniego podbijają serca nie tylko publiczności na całym świecie, ale również Verdiego, Wagnera i Berliozu znanych ze swojej nieprzejednanej niechęci do włoskiej opery oraz Chopina, Liszta, Glinki i Czajkowskiego kochających włoską operę za jej bogatą melodykę, niepowtarzalny patos i głęboki, przeniknięty obłokiem melancholii, liryzm. Choć wspomnianemu już Berliozowi zdarzało się wygłaszać mało sympatyczne złośliwości na temat oper Belliniego, który uwerturę do *La Straniera* określił jako „... nieprzyjemny hałas czyniony przez orkiestrę, aby uprzedzić publiczność, że sztuka się zaczyna”. Z kolei Verdi pisał, że „... są u niego długie, długie melodie, jakich nikt przed nim nie pisał”. Wagner odnajdywał w muzyce Belliniego „autentyczną pasję i uczucie”.

Wkład Belliniego w rozwój opery włoskiej to przede wszystkim wykształcenie pięknej, niepowtarzalnej melodyki oraz jasnej i przejrzystej linii wokalne. Bohaterami jego oper są niemal bez wyjątku nieszczęśliwe kobiety, którym kompozytor przypisał wielkie sopranowe arie, a które, jeżeli tylko ich wykonawczynie ma właściwą klasę, stają się z zasady wydarzeniem wieczoru. Wystarczy dla potwierdzenia tego zdania przywołać *Castą Diva* z *Normy*, *Qui la voce* z *Purytanów* czy *Oh, s'io potessi dissipar le nubi* – wielką finałową arię Imogeny z *Pirata*. Każda z nich stawia wykonawczynie niezmiernie wysokie wymagania i to nie tylko od strony techniki wokalne, ale też i wyrazowej, bez spełnie-

nia tego warunku trudno mówić o sukcesie w wykreowaniu bellinowskiej partii.

To oczywiście, że wielkie arie pisane były niemal zawsze z myślą o konkretnej primadonie, a tych miał Bellini niemało. Podejrzewano go o romanse z wieloma z nich. Tak naprawdę miał krótki romans z Giudittą Grisi, której dedykował rolę Romea w *I Capuleti e i Montecchi*. Rola Romea była pierwotnie przeznaczona dla tenora Lorenza Bonfigli, jednak po nieporozumieniach, jakie zapanowały między nim a Bellinim, ten zdecydował o powierzeniu tej roli mezzosopranowi. Dłuższy romans łączył go z Giudittą Turiną, żoną właściciela ziemskiego w Casalbutto, rozpoczęty w 1829 r. Zakończył się ten romans głośnym skandalem w chwili kiedy zdradzany mąż przyłapał kochanków podczas gorącej schadzki. Do grona jego ulubienicy należała wielka śpiewaczka Giuditta Pasta, dla której napisał partię tytułowej *Normy* i Aminy w *Lunaticzce* oraz tytułowej Beatrice di Tenda. Giulia, druga z sióstr Grisi, była pierwszą wykonawczynią partii Adalgisy w *Normie* i Elwiry w *Purytanach*. Jednak największą primadoną Belliniego była, stosunkowo mało znana, osiadła we Włoszech francuska sopranistka Henriette Méric-Lalande, której powierzył najważniejsze partie sopranowe w prapremierach oper *Bianca e Fernando*, *Pirat*, *Nieznajoma* oraz *Zaira*. Ich możliwości wokalne pozwalały Belliniemu pisać partie niezmiernie trudne, bogate w wyszukaną ornamentykę pozwalającą zaprezentować w pełni ich możliwości. To one wyśpiewywały z właściwą sobie ekspresją porwy serca, najszybsze marzenia i namiętności, wykrzykiwały nienawiść i przeklinały cierpienie. Właśnie te wyszukane wymagania sprawiają, że dzisiaj tak trudno znaleźć śpiewaczkę mogącą bez problemu pokonać nagromadzone w tych partiach trudności, dlatego większość z nich jest upraszczana i transponowana do warunków, jakimi dysponuje aktualna wykonawczynie. W podobnej sytuacji byli wykonawcy partii tenorowych, by wspomnieć legendarnego Giovanniego Battistę Rubiniego, pierwszego wykonawcę partii Fernanda w *Bianca i Fernando*, Gualtieria w *Piracie*, Elvina w *Lunaticzce* czy Artura Talboła w *Purytanach*. Dzisiaj trudno znaleźć takiego tenora, który byłby w stanie zaśpiewać którąś z wymienionych partii w jej oryginalnym kształcie. W ostatnich kilkudziesięciu latach mogli to uczynić tylko Alfredo Kraus, Luciano Pavarotti i Juan Diego Flórez.

Właśnie trudności znalezienia wykonawcy, który jest w stanie pokonać trudności i zawiłości belliniowskich partii, są przyczyną, że piękne i lubiane opery Belliniego rzadziej, niż można by oczekiwać, trafiają na operowe sceny. Sądzę, że skalę trudności, z jakimi przychodzi się zmierzyć wykonawcy

ról w operach Belliniego najlepiej określiła sławna Lili Lehman, która zwykła mawiać „wolę zaśpiewać trzy wagnerowskie Brunhildy niż jedną *Normę*”.

Po sukcesach prapremier *Lunaticzki* i *Normy* przygotowanych w 1831 r. w La Scali w Mediolanie, które ugruntowały sławę Belliniego kompozytor wyjechał najpierw w 1833 r. do Londynu, gdzie w King's Theatre wystawione zostały z wielkim sukcesem trzy jego opery *Pirat*, *Norma* oraz *I Capuleti e i Montecchi*. Miesiąc później w Drury Lane Theatre wystawiono entuzjastycznie przyjętą *Lunaticzkę* z udziałem Marii Malibran, która była również znakomitą odtwórczynią partii *Normy*. Późną jesienią tego samego roku jedzie do Paryża, gdzie koncentrowało się wówczas życie muzyczne Europy i gdzie zamierza osiągnąć na stałe. W Paryżu poznaje i zaprzyjaźnia się z Gioacchino Rossinim, Heinrichem Heinem oraz Fryderykiem Chopinem. Ten ostatni urzeczony *Normą* wykorzystuje melodię ariosa *Teneri figli* w *Étudzie cis-moll* op. 27 nr 7, komponuje też *Wariacje E-dur na temat marsza z Purytanów*, które zostały włączone do zbioru zatytułowanego *Hexameron*, dedykowanemu Belliniemu po jego śmierci. Oczywiście Chopin nie był jedynym, który ulegał czarowi niebiańskich melodii Belliniego. Utwory oparte na melodiach jego oper komponowali również Franciszek Liszt, Henri Herz, Karol Czerny, Sigismond Thalberg i Michaił Glinka. W Polsce podczas Powstania Listopadowego jego uczestnicy śpiewali pieśń *Wiatr szumem wionął*, której melodia wywiedziona była z *Normy*.

Stolica Francji jest miejscem prapremiery *Purytanów*, ostatniej – jak się okazało – opery Vincenzo Belliniego, który kilka miesięcy później poważnie zachorował. Kolejny raz dały o sobie znać dolegliwości jelitowo-żółdkowe, na które cierpiał od 1831 r. Zmarł nieoczekiwanie 23 września 1835 r. w Puteaux pod Paryżem. Miał zaledwie 34 lata, był w sile wieku, pełnił sił twórczych. Śmierć przyszła osiem miesięcy po entuzjastycznie przyjętej prapremierze *Purytanów* wystawionej 24 stycznia 1835 r. w paryskim Théâtre Italien. Na czele honorowego komitetu pogrzebowego stanął Gioacchino Rossini, który na wieść o śmierci Belliniego specjalnie przyjechał do Paryża. Po uroczystościach pogrzebowych w paryskim kościele inwalidów pochowano Belliniego na cmentarzu Père Lachaise. 15 września 1876 r. zwłoki Belliniego ekshumowano i przeniesiono do rodzinnej Katanii, gdzie spoczął w okazałym sarkofagu w miejscowej katedrze św. Agaty, patronki Katanii. 

PS. Tym krótkim szkicem biograficznym rozpoczynamy cykl artykułów poświęconych dziełom operowym Vincenza Belliniego, mistrza włoskiego belcanta.

Beethoven. Radio Days. – Nelson Freire opowiada o swoich najnowszych płytach

O NAGRANIACH BEETHOVENA

Prezentuje pan cykl koncertów fortepianowych Beethovena wraz z Orkiestrą Gewandhaus i Riccardem Chaillym. Na pierwszej płycie są dwa ostatnie utwory, które wyrażają ostatnie idee Beethovena w dwóch gatunkach – ostatni koncert fortepianowy i ostatnia sonata fortepianowa, które rozwinął w spektakularny sposób. Jeden z tych utworów przywołuje zapewne wspomnienia z początków pana kariery...

Koncert „Cesarski” zagrałem po raz pierwszy, gdy miałem 12 lat. Było to dla mnie zupełnie naturalne! Mój zupełnie pierwszy koncert, który zagrałem rok wcześniej, to był *Jeunehomme* Mozarta, także w tonacji B-dur! Potem moja profesorka, Lucia Branco była zdania, że powinienem zagrać *Koncert „Cesarski”* – zawsze wybiegała do przodu. „Nie wybieraj jednego z trzech pierwszych koncertów! Zagraj *IV* lub *V*! Zagraj prawdziwego Beethovena!”. Dzisiaj wolę *Czwarty*, ale mając 12 lat bardziej pociągał mnie *Koncert „Cesarski”*! Był wspanialszy i wywierał na mnie silniejsze wrażenie.

Interpretacja cyklu koncertów Beethovena to także premiera dla pana.

Na początku nie byłem nastawiony entuzjastycznie do pomysłu nagrania wszystkich koncertów fortepianowych Beethovena!

Ta pierwsza płyta zawiera jakieś przesłanie? Połączenie ostatniego koncertu i ostatniej sonaty?

Brazylijski pianista Nelson Freire 18 października świętował 70. urodziny. To dobra okazja do kolejnego tournée po świecie, a także do wydania dwóch nowych albumów. Pierwszy inicjuje wydanie kompletu koncertów fortepianowych Beethovena nagranych w lipskim Gewandhausie z Riccardem Chaillym, drugi to album podwójny z koncertowymi nagraniami radiowymi zatytułowany *Radio Days*. Poniżej publikujemy rozmowę z pianistą o jego najnowszych wydawnictwach płytowych.

To jest spójne: ostatnia sonata i ostatni koncert. Ostatnia sonata, którą skomponował Beethoven ma opusu 111, a jego *Koncert „Cesarski”* opus 73, dzieła te nie pochodzą więc z tego samego okresu. Beethoven, zanim skomponował sonatę, miał jeszcze długą drogę do przebycia. To jest dobre połączenie.

Dla wielu muzyków Beethoven jest kluczowym kompozytorem...

A tak, tyle rzeczy zaczęło się wraz z Beethovenem – rzeczywiście, już u Liszta można zobaczyć Beethovena. Weźmy na przykład *Sonatę „Hammerklavier”*. Przetworzenie w muzyce Beethovena jest wspaniałe – żaden inny kompozytor nie podjął się tak mocno tak odkrywczym przetworzeń. A fakt, że stracił słuch jest po prostu zdumiewający. Słyszał w swojej głowie i sercu, i być może, nie był ograniczony dźwiękami instrumentu z epoki, i pozwalał unieść się swojej wyobraźni daleko poza to, co kiedyś usłyszał.

Czy sonaty Beethovena znajdują się w centrum pana repertuaru?

Nigdy nie wykonałem ich wszystkich – zagrałem może jedną trzecią z nich. I oczywiście nagrałem już cztery sonaty dla Decca,

wśród nich tę, która poprzedza opus 111, *Sonatę As-dur* op. 110. Sonaty te posiadają niewiarygodne bogactwo.

Czy wymagania utworu solowego różnią się od wymagań utworu koncertowego?

Repertuar solowy jest najtrudniejszy. Czasami jednak, gdy istnieje silne uczucie wymiany z dyrygentem, w koncercie zachodzi coś znaczącego. Niektórzy dyrygenci mają dużą zdolność komunikowania się, wytwarza się swego rodzaju dialog, coś bardzo żywego. Sam dyrygent nie wydobywa dźwięków, ale można poczuć jego energię. Myślę, że w szczególności tak się dzieje z Chaillym i Giergijewem.

Jest pan bardzo spontanicznym wykonawcą...

Tyle rzeczy zależy od tego, co się czuje. Gram w zgodzie z tym, co słyszę. Nie mogę wejść na scenę wiedząc dokładnie jak zagram. Dopiero gdy zaczynam grać, mogę dostrzec się do tego, co słyszę. I nie chodzi tu tylko o dźwięk, ale także o wymianę z publicznością. Składa się na to wiele rzeczy. Każdy fortepian jest inny, każda sala koncertowa jest inna – ta sama sala jest różna nawet w zależności od tego, czy jest pełna, czy pusta. Studio, to jeszcze inna sprawa. Dokonuje się wielu nagrań, odsłuchuje się je, a jednak to, co jest na płycie, jest jeszcze inne. Ja jednak nigdy nie słucham swoich nagrań – ani przedtem, ani podczas, ani potem!

Utrzymuje pan solidne relacje z Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu...

Naprawdę bardzo lubię brzmienie tej orkiestry. Pamiętam, kiedy zaczynałem nagrywać *II Koncert fortepianowy B-dur* Brahmsa i kiedy zaczął grać róg, byłem zachwycony. To brzmienie przywołało niezwykłą więź – bardzo niemiecką, bardzo tradycyjną, bardzo brahmsowską! I akustyka sali jest cudowna. Zawiera tyle historii i tradycji – poza tym, jest to jedna z najstarszych orkiestr europejskich! W kulisach można zobaczyć stare programy Roberta i Klary Schumann, Liszta, Brahmsa...

Utrzymuje pan doskonale relacje z Riccardo Chaillym...

Jest cudownym partnerem koncertowym. Wykonuje subtelne gesty, które są bardzo ważne, zwraca uwagę na najdrobniejsze szczegóły. Jest mi bardzo pomocny. I jeśli decyduję się na zrobienie czegoś, on jest zawsze obecny – czuje się, że naprawdę uwalnia muzykę takt po takcie. Nic nie jest postanowione wcześniej – zawsze jest spontanicznie.

O NAGRANIACH RADIOWYCH

Wydane teraz nagrania zaczerpnięte z archiwów radiowych obejmują okres 1968–1979. Nie nagrywał pan wtedy wiele. Jako artystę, znali pana wyłącznie wyrefinowani melomani, pasjonaci fortepianu! Dzisiaj, gdy pana nazwisko jest dobrze znane szerokiemu gronu miłośników muzyki, w dużej części dzięki znaczącej dyskografii Decca, *Radio Days* ukazuje pana karierę jako trzydziestoletniego pianisty.

Radio Days łączy koncerty, z którymi wystąpiłem w Europie od początku mojej kariery. Najstarszy z nich pochodzi z 1968 r., był to *I Koncert* Chopina; wybraliśmy te koncerty z różnych archiwów radiowych – duża część pochodzi z archiwum radia bawarskiego, ponieważ wszystkie koncerty były tam nagrywane, a orkiestra pracowała z reguły z dobrymi dyrygentami. Dobrze jest przypomnieć ponieważ obejmują okres, gdy nie nagrywałem dużo płyt. Oczywiście jest jednak dużo utworów, które musieliśmy także pominąć!

A Chopin z 1968 r., to było pana pierwsze wykonanie tego dzieła?

Tak, to było moje pierwsze wykonanie koncertu i pamiętam, że powiedziałem wtedy do organizatora: „Nie jestem pewny, czy dam radę zagrać ten koncert”. Organizator był tak zaniepokojony, że zadzwonił do mojego agenta, który poradził mi, że bym nigdy nie mówił podobnych rzeczy organizatorom tuż przed koncertem. Podczas pierwszej próby byłem bardzo zdenerwowany, gdy grano długie tutti poprzedzające moje wejście. Kiedy w końcu zacząłem grać, fortepian przesunął

się. Kółka nie były dobrze przymocowane; Wszyscy zaczęli się śmiać, a ja się odprężyłem. Ten koncert był sukcesem.

Z *II Koncertem* Liszta łączy pana szczególną więź...

Moja nauczycielka Lucia Branco studiowała razem z Arthurem de Greefem, belgijskim pianistą, który kształcił się u Liszta. Zawsze bardzo lubiłem Liszta – nie tylko jako kompozytora, lubiłem także jego aurę, którą emanował jako człowiek: jego magnetyzm, piękno, inteligencję, charakter. Razem z Beethovenem i Chopinem, w znacznym stopniu rozwinął użycie fortepianu jak i jego technikę. Z Eleazarem de Carvalho zagrałem *II Koncert* Liszta. To był słynny dyrygent brazylijski – który dzisiaj nie jest już zbyt znany. Pracował dużo dla Brazylii; dyrygował koncertami dla dzieci. I tak oto mając 12 lat doszedłem do zagrania z nim *Cesarskiego*. On był bardzo wyjątkowym człowiekiem – zdarzało mi się dyrygować uderzając się pięściami w piersi jak Tarzan! To była osobowość i bardzo kompetentny dyrygent. Później poświęcił się nauczaniu i wielu wielkich dyrygentów, takich jak Abbado i Ozawa uczyło się u niego w Tanglewood.

Tak naprawdę nigdy nie był pan muzykiem „studyjnym” ponieważ woli pan spontaniczność...

To prawda! Słuchałem kiedyś bardzo ciekawej rozmowy Benno Mojsewicza na temat Rachmaninowa. Twierdził, że Rachmaninow nie zagrał nigdy swoich koncertów dwa razy w ten sam sposób ponieważ nie chciał, żeby ludzie myśleli, że chodzi o „dobre” wykonanie. Muzyka ewoluuje – niektórzy artyści, jak Glenn Gould, sądzili iż możliwe jest stworzenie nagrań dla potomnych, tak jak tworzy się obraz, ale nie jest to moja opinia. Wierzę w interpretację i w spontaniczność! Nigdy nie wiem, co może wydarzyć się podczas koncertu. Myślę, że za każdym razem utwory gram różnie – nie jest to rozmyślane, ale w danej chwili moje odczucia są różne.

Czy opowie nam pan o współpracy z Davidem Zinmanem przy *III Koncercie* Rachmaninowa?

Grałem dużo *III Koncert* Rachmaninowa. Jest to pierwszy mój koncert, który zagrałem. Miałem wtedy zaledwie 19 lat i grałem go od czasu do czasu zanim usłyszałem koncert Horowitza w Carnegie Hall – wrócił po długiej przerwie, dyrygował nim Ormandy. Poszedłem na ten koncert z Martha Argerich, po raz pierwszy słuchaliśmy go na żywo. To nagranie zostało dokonane w Amsterdamie z Orkiestrą Filharmonii w Rotterdamie. Po raz pierwszy wystąpiłem z Davidem w Lizbonie z *Koncertem f-moll* Chopina w 1967 r. W latach 70. współpracowaliśmy dużo, gdy dyrygował Holenderską Orkiestrą Kameral-

ną. Potem pracowaliśmy często razem w Baltimore – poza tym, zrobiłem coś, czego nie zrobiłbym nigdy dzisiaj! Poprosił mnie, że bym w tym samym tygodniu zagrał dwa koncerty Brahmsa jak również *II* i *III Koncert* Rachmaninowa. Odpowiedziałem: „Tak, zgoda” i zrobiliśmy to! Bardzo prosto można porozumieć się z nim; jesteśmy jak rodzina!

Prezentuje pan tutaj kilka utworów, które zagrał pan jeden lub dwa razy...

Jedyny utwór, który zagrałem tylko raz to *Introdukcja i Allegro koncertowe* Schumanna, jego późniejsze dzieło. Dyrygował wtedy Reinhard Peters – mieszkał w Moguncji i znałem go z nazwiska. Poprosili mnie, bym zagrał ten utwór i nauczyłem się go myśląc tylko o tym koncercie. Wiele lat później usłyszałem go, i piękno tego utworu uderzyło mnie po raz kolejny. To bardzo oryginalny utwór, z potężną kadencją, która w pewien sposób przypomina kadencje koncertów Ravela – bardzo trudną w mojej pamięci, i gdy usłyszałem ponownie ten utwór, pomyślałem sobie: „Mój Boże, ja to zagrałem?”. Pierwszy koncert Prokofiewa zagrałem tylko dwa razy – uważam, że ten koncert jest cudowny, i kiedy słucham płyty przypominam sobie, jak bardzo lubię ten utwór.

Wszystkich tych wirtuozowskich utworów nauczył się pan bardzo wcześniej...

Moja profesorka, Lucia Branco, zachęcała mnie nieustannie do wykraczania poza siebie. Wczoraj wieczorem grałem dwa preludia Rachmaninowa – nauczyciel dał mi je, gdy miałem 11 lat! Zawsze pracowałem nad utworami zbyt trudnymi, jak na swój wiek. Kiedy opuściłem Brazylię mając 14 lat, pamiętam recital, z którym wystąpiłem – w trzech częściach (żałuję, że nie ma już trzyczęściowych recitali ponieważ niektóre repertuary nie mogą być zaplanowane w dwóch częściach). Zagrałem *Sonatę* op. 10 Beethovena i kilka preludii chorałowych Bacha. Do drugiej części wybrałem *Sonatę f-moll* Brahmsa, a do trzeciej części kilka utworów Debussy’ego, trochę muzyki brazylijskiej i *Islamey* Balakiriewa!

A czy *I Koncert fortepianowy Czajkowskiego* był jednym z pańskich ulubionych młodzieńczych utworów?

Grałem go bardzo dużo. I ten koncert Czajkowskiego był moim debiutanckim utworem – jak również debiutem Kurta Masura – z Francuską Orkiestrą Narodową. Koncert ten nagrałem wcześniej z Kempem w 1968 r., a to wykonanie miało miejsce rok później. 🎧

Z pianistą rozmawiał James Jolly © Decca 2014
tłum. z jęz. francuskiego Małgorzata Kaczmarek

Oskar Kolberg Kujawiaka czas zacząć!

foto: Agnieszka Indyk



z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz o muzyce Oskara Kolberga rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Podczas naszej ostatniej rozmowy tylko delikatnie zaanonsowaliśmy wydanie płyty z muzyką fortepianową Oskara Kolberga. Gdy się dzisiaj spotykamy płyta już jest. To pierwsza na świecie płyta z muzyką fortepianową tego polskiego kompozytora. Dlaczego sięgnęła pani tym razem po tak zapomnianą muzykę?

Wybory, których dokonywałam nagrywając kolejne płyty, są efektem współpracy z firmą fonograficzną Acte Préalable, której ideą jest przywracanie do życia twórczości tych rodzimych kompozytorów, którzy nie mieli tyle szczęścia, żeby zaistnieć, jak nasz król fortepianu Fryderyk Chopin. Kolejne projekty traktuję jako swoistą misję ratowania narodowej spuścizny od zapomnienia. Kolberg jest dla mnie przede wszystkim badaczem i zbieraczem folkloru. Dzięki niemu mamy dziś bogate archiwum muzyki ludowej, która nie utrwalona, nie przetrwałaby do naszych czasów. Myślę, że choćby z tego tylko powodu warto jest odkryć drugi nurt aktywności Kolberga, czyli ogromnych rozmiarów dorobek kompozytorski. Dodatkowo Oskar Kolberg okazał się być przodkiem producenta pana Jana A. Jarnickiego, co sprawiło, że projekt ten potraktowałam w sposób priorytetowy.

Ta najnowsza płyta pokazuje, że Oskar Kolberg to nie tylko etnograf i zbieracz, badacz i archiwista polskiego folkloru, ale też bardzo zdolny kompozytor...

Staralam się przedstawić kompozycje Oskara Kolberga w jak najbarwniejszy sposób, aby miały szansę spodobać się jak największej liczbie odbiorców.

Punktem kulminacyjnym płyty jest *Grande Sonata Es-dur op. 3*. W polskiej literaturze fortepianowej znanych jest – oprócz Chopina – tylko kilka sonat. A tu potężne dzieło autorstwa Oskara Kolberga ignorowane przez muzyków i muzykologów...

Sądzę, że działalność Kolberga-etnografa zaklasyfikowała go do takiej właśnie szufladki, co z pewnością nie sprzyja pamięci o Kolbergu jako o kompozytorze. Jako naród też jeszcze wciąż mamy skłonności do zachwytu nad tym co obce i umniejszania wartości tego co nasze. Może to pozostałości po latach za żelazną kurtyną? Pewnie można byłoby to tak właśnie tłumaczyć, gdyby nie godna podziwu, zupełnie odmienna polityka naszych sąsiadów, np. Czechów...

Jak umiejscowić i jaką nadać wartość *Sonacie Kolberga*?

W moim odbiorze *Sonata* Kolberga to dzieło utrzymane w manierze klasycznej, z pewnym tyłko, ale bardzo delikatnym spojrzeniem na epokę romantyczną. Widzę wyraźny wpływ Beethovena, a żeby daleko nie szukać, przede wszystkim Józefa Elsnera.

Autor komentarza do płyty porównuje *Sonatę Kolberga* z *Sonatą Patetyczną Beethovena*...

Rzeczywiście, odnajduję kilka cech, które mogą świadczyć na korzyść takiego porównania. Należą do nich przede wszystkim struktura formalna pierwszej i trzeciej części, zastosowane środki kompozytorskie oraz podobieństwo charakteru niektórych tematów.

Pierwszy w świecie album odkrywający i promujący muzykę fortepianową Kolberga otwiera *6 Polonezów op. 1*... To bardzo popularny gatunek muzyczny wśród wielu kompozytorów (Bach, Telemann, Beethoven, Weber, Liszt, a w Polsce Elsner, Kurpiński, Ogiński, Szymanowski, Zarębski, Żeleński, Noskowski), wśród których na wyżyny artystyczne i miano genialnych zasługują wydane drukiem polonezy Chopina. Jakże są polonezy Kolberga?

W bardzo wielu aspektach przypominają polonezy Józefa Elsnera (przejrzystość faktury, rodzaj stosowanych ornamentacji), a także wczesne polonezy Chopina a szczególnie te z op.71 (prostota, elegancja, typ melodyki figuracyjnej).

Płytę, o której rozmawiamy zamyka *6 Kujawiaków op. 12*. Muzyka lekka, w stylu brilliant. Jako pianistka grająca znakomite dzieła jak podeszła pani do tych bardzo uroczych miniatur, polskich tańców?

Kujawiaki op. 12 to czysty efekt poszukiwań etnograficznych kompozytora. Nie brzmią jak chopinowskie mazurki – stylizacje tańców ludowych, a raczej jak żywa kronika



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**

MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

JOANNA ŁAWRYNOWICZ



Acte Préalable



AP0330

OSKAR KOLBERG

PIANO WORKS

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

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

folklorystyczna. Ich pewna surowość, czy mówiąc bardziej poetycko, brak oszlifowania (niczym w diamentach), pozwala na dotknięcie sztuki ludowej w jej niezmaconej postaci. Rzadko spotykane zadanie dla wykonawcy, szczególnie trudne, bo wymagające wyjątkowej inwencji artystycznej.

Często się zdarza, że wybitni pianiści niezbyt chętnie podchodzą do dzieł zapomnianych, które trzeba odkryć na nowo, dać im nowe życie, nową szansę. Ty od takich wyzwań nie stronisz...

Z mojego punktu widzenia jest to sposób na odświeżenie spojrzenia na muzykę w ogóle. Po latach pracy nad poszerzaniem repertuaru o kanony światowej literatury przyszedł czas na zapoznawanie się z ciągle nowym, nieutrwalanym nigdy wcześniej w mojej świadomości materiałem muzycznym. Bardzo fascynujące, jak czytanie nowej książki, której nawet recenzji nigdy wcześniej nie miałam okazji przeczytać...

Przygotowując się do nagrań muzyki Kolberga poświęciłaś jej sporo czasu. Czy muzyka fortepianowa Oskara Kolberga ma szansę wejść do stałego repertuaru, programów recitali pianistów?

Trudno powiedzieć. Myślę, że temu również miało służyć ogólnonarodowe ogłoszenie Roku Kolbergowskiego w Polsce. Naprawdę nie jest łatwo przewidzieć, w jakim stopniu ten fakt pozostanie w świadomości środowisk muzycznych w latach następnych. Bardzo dużo zależy od nas, pedagogów, abyśmy umieli wyedukować następne pokolenia w szacunku dla narodowej spuścizny i z poczuciem obowiązku jej ochrony.

Kiedy się można spodziewać kontynuacji nagrań muzyki Oskara Kolberga?

Jak tylko sfinalizuję kolejny, bardzo interesujący projekt, tym razem z kręgu nieznannej muzyki... francuskiej. Myślę, że uda się to na początku przyszłego roku.

Czy grała już pani muzykę Oskara Kolberga na swoich recitalach?

Na początku października odbyła się uroczysta promocja płyty w Centrum Kultury Izabelin. Spotkałam się z bardzo ciepłym przyjęciem publiczności, która była autentycznie zainteresowana tym wydarzeniem i z ogromnym entuzjazmem i ciekawością podeszła do zupełnie nieznanymi utworów. Dla publiczności jest to dosyć trudne, bo zupełnie inaczej odbiera się muzykę znaną chociażby z radia, czy sal koncertowych, a inaczej tę, którą się słyszy po raz pierwszy. Prezentacja muzyki nieznannej wymaga bardzo wyraźnego przekazu, tak, aby utrwaliła się tym pierwszym wykonaniem w świadomości słuchaczy.

Jest pani pedagogiem. Czy panie odkrycia fonograficzne i przywracani kompozytorzy są w kręgu zainteresowań pani uczniów?

Zdecydowana większość moich uczniów i studentów miała kontakt z kompozycjami odkrytymi dzięki mojej współpracy z Acte Préalable. Dochodziło niekiedy do wręcz egzotycznych mariaży, jak chociażby *Koncert Wileński* Romualda Twardowskiego wykonywany przez studentkę z Korei Południowej... Nie zawsze nawet muszę być inicjatorem tych zainteresowań. Zdarzyło się, że jeden z moich uczniów podstuchał, jak ćwiczyłam utwory kameralne Dobrzyńskiego w toku przygotowań do nagrania i sam poprosił o nuty utworów solowych. Grał potem z powodzeniem *Mazurki* Dobrzyńskiego na kilku koncertach w szkole i poza nią.

Dziękuję za rozmowę.☺

Operowy bieg na sto metrów

W repertuarze Aleksandry Kurzak partia Gildy ma od dawna stałe miejsce. Artystka wykonuje ją od kilkunastu lat i wciąż zalicza do swych najbardziej ulubionych. Występowała już w *Rigoletcie* na wielu wspaniałych scenach, a w tym sezonie po raz pierwszy w swej ukochanej Królewskiej Operze Covent Garden.



o doświadczeniach związanych z rolą Gildy z Aleksandrą Kurzak rozmawia Agnieszka Okońska

Spiewa pani Gildę już od wielu lat, m.in. w Metropolitan Opera i w La Scali, a od tego sezonu również w Covent Garden. Czy pani rozumienie tej postaci i wykonanie przeszło przez te lata jakąś ewolucję?

Myślenie nie, bo od strony aktorskiej właściwie nic się nie zmieniło, natomiast wokalnie – oczywiście! Śpiewam tę rolę już od 14 lat, bo to była jedna z pierwszych partii, które wykonywałam zaraz po studiach. Debiutowałam w tej roli w 2000 r. we Wrocławiu i od tego czasu mój głos bardzo ewoluował – to, czego się kiedyś obawiałam, nie sprawia mi teraz kłopotu, a te momenty, które dawniej wydawały się łatwe, obecnie wymagają większej koncentracji.

Na czym polegają te zmiany?

Głos był kiedyś lżejszy i te wszystkie lżejsze, delikatniejsze fragmenty roli, napisane w wysokiej tessyturze, nie sprawiały problemu, bo miałam wówczas w górze dużo większą skalę niż teraz. Śpiewaków można w pewnym sensie porównać do bokserów. Z czasem zmienia się waga – z piórkowej powoli przechodzi się do wagi ciężkiej. Nie jestem znawczynią boksu, ale w pierwszej kategorii bardziej chyba liczy się szybkość, sprawność, a w drugiej jest mocniejsze uderzenie. Głos podobnie – najpierw jest lżejszy, bardziej zwinny, więc pasaża koloraturowe są dużo łatwiejsze do wykonania. Tak to zazwyczaj jest, ale w moim przypadku – teraz, po 8-miesięcznej przerwie w występach ze względu na ciążę, jeszcze wszystko inaczej wygląda. Może to nieskromne, co powiem, ale teraz nic mi się nie wydaje trudne. Jeśli

chodzi o rolę Gildy, wszystko mi wychodzi! Zastanawiam się, skąd to się wzięło? Czy jest to spowodowane tym, że była ta długa pauza w śpiewaniu i mięśnie odpoczęły? Bo zostały wysokie dźwięki, góry sopranu koloraturowego, które miałam przed tą przerwą, a dodatkowo głos się wzbogacił – stał się bardziej „okrągły”, większy, a jego barwa zrobiła się „cieplejsza”. W związku z tym wszystkie aspekty Gildy (bo jest to rola bardzo złożona) wydają mi się teraz łatwe. Cieszę się więc, że w moim ukochanym teatrze, jakim jest opera Covent Garden, śpiewam tę rolę w tym właśnie momencie mojej kariery.

Czy stara się pani pokazać Gildę jako postać, która przechodzi ewolucję i pod koniec opery jest już kimś innym niż na początku? Czy różnicuje to pani także wokalnie?

Tak, oczywiście. Ta rola jest już tak napisana przez samego kompozytora. Najpierw jest w niej wiele niewinności, zakochania, niesamowitej czystości i muzyka napisana jest delikatnie, lekko, a wskazówki kompozytorskie każą śpiewać piano, pianissimo czy mezza voce. Wszystko ma być delikatne, ciepłe, zwiewne. W II akcie, kiedy Gilda pojawia się na scenie już po porwaniu, muzyka ma mroczną harmonię, napisana jest niżej, bardziej lirycznie, smutno, płacziwie.

W operze nie jest właściwie dokładnie powiedziane, co zaszło po porwaniu Gildy.

Zawsze jednak tak to się przedstawia, że ona jest ofiarą, bo pojawia się później w negliżu, chociaż z drugiej strony tak została porwana z domu, bo miało to miejsce w nocy.

Trochę ma zawsze poszarpane odzienię i choć trudno powiedzieć jednoznacznie, co zaszło między nią i księciem, to jednak mówi ona do ojca o wstydzie: „Pozwól, że zaczerwienię się tylko przy tobie. Niech wszyscy odejdą. Opowiem to tylko tobie”. Coś więc było. Może sam fakt bycia z mężczyzną sam na sam?

Była to jednak zupełnie inna epoka, czas cenzury obyczajowej. Wróćmy jednak do charakterystyki muzycznej.

W ostatnim duecie, w którym już umierająca Gilda rozmawia z ojcem, mamy znów powrót do czystości, delikatności. Muzyka jest przepięknie napisana: wysoko, delikatnie, z użyciem pianissima. To pokazuje jakby pozbycie się ciała, wejście w sferę metafizyczną, inną rzeczywistość – bardziej duchową. Kiedy śpiewałam Gildę w Zurychu [w lutym 2013 – przyp. AO], na początku nie mogłam się w reżyserii tej ostatniej sceny odnaleźć. Myślałam – nie dam rady! Wszystko wydawało mi się bez sensu, ale potem bardzo się do tego przekonałam. Wyglądało to tak, że miałam w tej scenie dublerkę, która w zwolnionym tempie wchodziła na scenę, kładła się na moim miejscu, a ja wstawałam i śpiewałam już jako duch. Rigoletto miał w rękach tę statystkę, czyli martwe ciało Gildy, a rozmowa była z jej duchem. Na początku myślałam – nie, ja chcę umrzeć „po bożemu”, ale okazało się, że to rozwiązanie bardzo się sprawdziło. Jeśli jednak mówimy o muzyce, to przed momentem śmierci jest jeszcze duże wyzwanie – scena burzy. Zawsze się mówi, że Violetta [z opery *Traviata* G. Verdiego – przyp. AO] jest taką ciężką rolą, że

wymaga trzech różnych sopranów. Ja bym powiedziała, że Gilda jest jeszcze cięższa.

Naprawdę?

Tak, dlatego że w żadnym momencie *Traviaty* nie ma tak bogatej, mocnej i gęstej orkiestracji, jaka jest w III akcie *Rigoletta* – w scenie burzy. Tam trzeba wielkiej siły głosu, by przebić się przez tę niesamowitą ścianę muzyki, a w dodatku jest to tercet – na scenie jest jeszcze dwóch innych solistów. Jaką potęgę głosu trzeba mieć w tym momencie, by się przebić!

A jak, z kolei, pokazać później odpyły sił w umieraniu i jednocześnie przebić się ze śpiewem?

Tak, to też pewne wyzwanie, ale ta scena jest tak wygodnie napisana przez samego kompozytora, że wystarczy trzymać się jego wskazówek. Tu wchodzimy w moment samej emisji głosu, bo jeśli jest ona dobra, to nawet w najcichszych fragmentach głos będzie słyszalny w każdym zakątku sali, a w tej scenie akurat orkiestracja temu bardzo sprzyja.

W La Scali debiutowała pani cztery lata temu właśnie rolą Gildy. Czy cieszyła się pani z wyboru tej roli?

To było zupełnie niespodziewane. Byłam wtedy w Hamburgu, gdzie śpiewałam Donnę Annę w *Don Giovannim* i dostałam propozycję, by w tym samym czasie wejść w serię przedstawień w La Scali. Powiedziałam, że nie – nie zrezygnuję z tego, co mam. Nie chciałam zostawić jednego teatru „na lodzie” i pojechać gdzie indziej, bo tam lepiej. Skończyło się tak, że, jak to w La Scali bywa, po różnych perturbacjach zdały się zmienić już dwie odtwórczynie Gildy i ja po skończeniu przedstawień w Hamburgu pojechałam, by wystąpić w kilku ostatnich przedstawieniach tej produkcji. Cieszyłam się, owszem, bo to piękna rola, można dużo pokazać. Wymagająca, ale bardzo wdzięczna.

Co pani myśli o porównywaniu pani do Callas?

Śmieszą mnie te porównania. Wszyscy się uczepli Callas, jakby nie było innych śpiewaczek. Owszem, to legenda, ale nie wiem, jak by było dzisiaj. Estetyka śpiewu bardzo się zmieniła. W rzeczywistości ja i Callas to dwa różne światy – pod względem estetycznym, rodzaju głosu itd. To porównanie padło w Seattle po *Łucji z Lammemooru*. Wtedy to dziennikarz brytyjski napisał, że były trzy wielkie odtwórczynie tej roli: Joan Sutherland, Beverly Sills i Callas, i on te trzy postacie znalazł we mnie, mówiąc szczegółowo, co jego zdaniem miałam z każdej z nich: dokładność techniczną Sutherland, emocje Sills i, co mnie najbardziej zdziwiło, wizualnie, aktorsko przypominałam Callas.

A jaka jest produkcja *Rigoletta* w Covent Garden?

Ja ją uwielbiam! Moim zdaniem jest najlepsza, jaką kiedykolwiek widziałam.

Jest tradycyjna?

Tak, ale to nie jest taka operowa sztampa. Są kostiumy z epoki, ale ogólnie forma jest nowocześniejsza. Nie jest tak, jak np. *Rigoletto* w La Scali z wernie przedstawionymi wnętrzami (ten sam spektakl ma w repertuarze Opera Narodowa w Warszawie), gdzie rzeczywiście jak kurtyna idzie w I akcie do góry, to za każdym razem są brawa. Publiczność nagradza twórców przedstawienia już za samą scenografię, bo ona naprawdę zapiera dech w piersiach. Tak to właśnie trzeba robić, bo jeśli chcemy coś wystawić wiernie, to musi to mieć odpowiednią skalę i musi być zrobione z pompą. Wtedy nie ma odczucia kiczu, bylejakości, udawania, tylko to jest skala 1 do 1. Nie może być tak, że tu jest jakaś mała kolumna, a tu stoliczek i udajemy, że jest pałac. Wszystko – meble, witraże, kolumny – muszą być w naturalnych rozmiarach. W tej produkcji po prostu wybudowano całą, ogromną salę pałacową. Tu, z kolei, w Covent Garden, scenografię wykonano dość skromnymi środkami, bo jest to na scenie ruchomej i z jednej strony jest tawerna lub dom, a z drugiej pałac księcia, a mówi nam o tym tylko jeden symboliczny element, którym jest tron. Kostiumy i rekwizyty są tradycyjne, a scenografia umowna i niesamowite jest, jak to ze sobą wszystko współgra. Do tego światło – bardzo silne reflektory, dymy itd.

Jaka jest interpretacja *Rigoletta* w produkcji Covent Garden?

Kiedy pierwszy raz zobaczyłam ten spektakl, to – kolokwialnie mówiąc – zatkało mnie, bo jest to wystawienie bardzo odważne. Dużo tu nagości i cała pierwsza scena jest orgią, w której widzimy wszystkie warianty związków seksualnych. Pokazane jest też w sposób szokujący zbezczeszczenie córki Monterone. Zostaje rozwinięta z dywanu, jest naga i gwałcona przez wszystkich. I kiedy na to wchodzi jej ojciec, to ma ta scena niesamowitą siłę.

I to się broni?

Tak. Być może tak bywało, ale czy powinniśmy to widzieć na scenie? Może nie do końca. Bo te słowa, które mówi Ceprano i księżę, a także to, jaka jest muzyka – do tego nie pasują. Moim zdaniem działałoby to jeszcze silniej, gdyby wszystko było bardzo sztywne, a córka Monterone nagle by skądś wybiegła i znalazła się między tymi wszystkimi ludźmi, którzy byliby zaszokowani jej widokiem. Tu, z kolei, wszyscy są tak wyuzdani i wręcz zwierzęcy, że trochę mi to nie pasuje do delikatności i elegancji muzyki. Niemniej uważam, że to jest bardzo dobry spektakl.

Po co się idzie w teatrze aż tak daleko?

Mówi się, że po to, by pozyskać dla opery młodą publiczność. A ja uważam, że tego nie da się zrobić do końca, bo każdy etap w życiu rządzi się własnymi prawami i normalnie jest, że młodzież będzie chodziła na koncert np. Michaela Bublę, a jak dorośnie, to nie pójdzie już na taki koncert, tylko do opery. Publiczność operowa zawsze była starsza i nie ma sensu się obawiać, że kiedyś operze zabraknie odbiorców. W takiej sytuacji prowokacja nastawiona na młodzież chyba mija się z celem. Bo czym zresztą można dzisiaj zaszokować, skoro w internecie jest dostęp do wszystkiego. Nie ma też sensu prowokacja dla samej prowokacji, choć uważam, że tego w tej produkcji nie ma. Uważam McVicara za bardzo dobrego reżysera i wszystkie jego spektakle, które widziałam, bardzo mi się podobają. Występowałam tu w jego *Weselu Figara* i uważam tę produkcję za najpiękniejsze wystawienie tej opery.

Wracając do muzyki *Rigoletta*, jak by opisała pani mistrzostwo kwartetu z III aktu?

Każda z tych postaci zupełnie o czym innym śpiewa i ma inne emocje do przekazania. Są tu sprzeczne racje czterech osób, mistrzowsko zgrane w niesamowitą jedność. Każda linia muzyczna jest całkowicie inaczej napisana, a wszystko spleta się w całość. Bo jeśli mamy np. duet miłosny, dwie osoby śpiewają o miłości, to łatwo jest to ze sobą zgrać, a tutaj mamy nie tylko cztery osoby, ale jednocześnie zupełnie inne toki myślenia i emocji.

Czy ma pani jakieś szczególne wspomnienia związane z Gildą?

Zawsze jestem chora, jak śpiewam tę rolę, a tym razem byłam przeziębiona wcześniej, w trakcie prób. To jakieś przekleństwo tej opery. Tak było już podczas mojego pierwszego występu w tej roli, we Wrocławiu, gdzie śpiewałam w *Rigoletcie* na zmianę z moją mamą [Jolantą Żmurko, jedną z najwybitniejszych polskich sopranistek koloraturowych – przyp. AO]. Była na moim spektaklu i po pierwszym akcie pyta mnie: „Skończyć za ciebie?”, ale powiedziałam, że sama skończę, bo najtrudniejsze mam już za sobą (I akt wydawał mi się wtedy najtrudniejszy). Tego samego dnia rano byłam u lekarza, który stwierdził, że to są tylko nerwy, stres, dlatego mam taki ból w klatce piersiowej. Później okazało się, że było to zapalenie płuc i zostałam w szpitalu z podejrzeniem zapalenia mięśnia sercowego. Konsekwencją tego występu była recenzja, że może jeszcze jestem za młoda do tej roli, bo śpiewałam zbyt delikatnie.

Ale co kazało pani wtedy wytrwać do końca na scenie?

Wiedziałam, że mam w głosie wszystko oprócz siły. Mogłam zaśpiewać tym cieniutkim głosikiem choćby najwyższe nuty, ale nie mogłam zaśpiewać forte.

Czyli po *Caro nome* już było „z górki”?

Tak, *Caro nome* jest bardzo trudną arią (także całe dwa duety z Rigolettem są piekielnie trudne – zarówno dla Rigoletta, jak i dla Gildy). Bezpośrednio przed *Caro nome* jest duet z księciem (*Addio, addio*), który jest tak szybki, ma taką energię, że naprawdę serce wali w piersiach. Księżę wychodzi i zaraz potem trzeba odzyskać spokój w sobie, a tu serce wali, jakby się właśnie przebiegło sprintem 100 metrów. I to jest największe wyzwanie. Potem wydaje się „A, teraz to już przychodzi odpoczynek”, a tu w scenie vendetty, która jest bardzo szeroko i dramatycznie napisana, przychodzi to dodane wysokie „es”, które nie jest napisane, ale tradycyjnie się je śpiewa.

I pani nie wyłamuje się z tradycji?

Zawsze je śpiewałam i teraz też. Był kiedyś taki moment, że myślałam, iż nie wrócę już do tych wysokich „es” – ani w *Traviacie*, ani w *Rigoletcie* – tak było na początku mojej ciąży, ale jak się okazało, były to sprawy hormonalne i wszystko się poukładało.

Czy to pomaga, że występuje się ze znajomymi wykonawcami?

Z Simonem Keenlyside poznaliśmy się przy *Traviacie* rok temu w Wiedniu, a z Saimirem Pirgu znamy się dość długo i śpiewaliśmy np. w tej wspomnianej produkcji *Rigoletta* w Zurychu, w Arena di Verona, a także w *Così fan tutte* w Los Angeles. Tak, to pomaga. Przede wszystkim w czasie prób – w tym sensie, że spotyka się w pracy osoby, które się zna i lubi; są koledzy, przyjaciele, z którymi można porozmawiać. Bo na wyjazdach najbardziej dokucza samotność, więc jeśli jest ktoś, kogo się zna, z kim się miło spędza czas, to bardzo pomaga.

Jak się pani współpracuje z dyrygentem, Maurizioem Beninim?

Pracowaliśmy już razem w Londynie przy produkcji *Turka we Włoszech*. Zresztą wracam w tym sezonie do tej produkcji, a jest to partia, którą uwielbiam! Benini to bardzo sympatyczny, wyrozumiały dyrygent, który chce pomóc śpiewakom i ich rozumie.

Czy grane role mają jakiś wpływ na panią?

Nie, one na mnie nie wpływają. Raczej odwrotnie – ja daję postaciom jakąś część siebie. Żeby być wiarygodną, muszę postać przepuścić przez własną osobowość. Najważniejszy w tym wszystkim jest prymat muzyki, ale nie w tym sensie, że teraz stoję i śpiewam, tylko chodzi o to, by każdy gest, każda emocja, każdy krok w niej zapisany, z niej naturalnie wychodził. Chodzi o branie z muzyki całej esencji dramatu. Czasem jestem pytana, gdzie się uczyłam aktorstwa, a ja nigdzie się go nie uczyłam. To wychodzi ze mnie organicznie, mam to naturalnie w sobie.

A czy przygotowuje się już pani do swojej wymarzonej roli, czyli Toski?

Jeszcze nie. Już powoli w 2016 i 2017 r. zaczynam zmieniać repertuar – Nedda w *Pajacach*, Luiza Miller, Liu w *Turandot*, tak więc coraz więcej będę sięgać po role liryczne. Mam nadzieję, że to mnie małymi krokami do tej wymarzonej roli zaprowadzi. Zaśpiewam

kiedyś tę Toskę! Śmieję się, że choćbym miała nawet sama ją sobie wystawić, to ją kiedyś zaśpiewam! A z drugiej strony, to marzenie nie jest już aż tak silne, jak dawno temu, kiedy na etapie szkoły średniej, będąc jeszcze skrzypaczką, słuchałam *Toski* w nieskończoność. Przy czym nie chodzi tu tyle o postać, co o muzykę. To zawsze na mnie najsilniej działa – te dramatyczne, piękne frazy napisane przez Pucciniego. Nigdy nie patrzyłam w ten sposób, że chciałabym coś



Aleksandra Kurzak
 fot. © ROH/Catherine Ashmore

zagrać od strony aktorskiej. Zawsze patrzyłam od strony muzyki. Innym moim marzeniem jest *Madame Butterfly* – może nawet teraz większym niż *Tosca*?

Życzę zatem spełnienia marzeń i bardzo dziękuję za rozmowę.



Nasze Boże Narodzenie

mówią Renée Fleming i Thomas Quasthoff

RENÉE FLEMING

Jest coś magicznego w Nowym Jorku w okolicach Bożego Narodzenia. Połączenie różnych kultur wspólnie świętujących jest czymś wzruszającym i jedynym w swoim rodzaju. Każdy, bez względu na to skąd pochodzi, docenia to wszystko, co czyni to miasto tak specjalnym w tym okresie. Muzyka dochodzi ze wszystkich miejsc, od Central Parku poprzez Radio City Music Hall aż po Greenwich Village i podkreśla niesamowitą atmosferę tej pory roku i Bożego Narodzenia. Gdy zaczęłam myśleć o świątecznym albumie, początkowo myślałam o Leontynie Price i Herbercie von Karajanie z wiedeńskimi symfonikami – wzorcowym nagraniem, do którego chciałam dążyć. Jednakże w ciągu mojego życia te święta zaczęły się kojarzyć również z muzyką rozrywkową, jazzem. Uwielbiam świąteczne nagrania od Jamesa Taylora po Ellę Fitzgerald, Binga Crosby'ego i wszystkich pomiędzy. Z wiekiem uczestniczymy w coraz większej ilości różnych przedsięwzięć artystycznych. Gdy zaczęłam rozważać projekt *Boże Narodzenie w Nowym Jorku*, zacząłem zbliżać się coraz bardziej do współczesnego repertuaru pop, jazzu i muzyków z Broadway'u, których znałam i podziwiałam. Mam nadzieję, że ten mój bardzo osobisty album zostanie doceniony. Z pomocą wielkich muzyków i przyjaciół chciałam przekazać wyjątkowe ciepło i energię Nowego Jorku w sposób, w jaki ja to odczuwam w najbardziej uroczym momencie roku. Święta wiążą się z nostalgią, chwilą, by odpocząć, zastanowić się nad przemijaniem. Tak więc, gdy będziecie zagonieni przygotowaniami do

święta, mam nadzieję, że ten album da wam moment wytchnienia.

THOMAS QUASTHOFF WSPOMINA ŚWIĘTA BOŻEGO NARODZENIA Z DZIECINSTWA

Śpiewanie w naszym domu przejął adapter. Można w nim było ułożyć 10 singli i urządzenie to odtwarzało je wszystkie po kolei. Słuchałem ich ciągle, gdy moja matka była na zakupach. W Boże Narodzenie słuchano najczęściej płyt z dźwiękami dzwonów i niemieckich kołęd. Ojciec kochał Rudiego Schurika, ale słuchaliśmy także Binga Crosby'ego. Później śpiewałem w chórze kościelnym, to był początek mojej kariery śpiewaka, ale moje prawdziwe Boże Narodzenie niekoniecznie jest związane z kościołem. Między innymi dlatego, że parafianie zachowywali się wtedy w stosunku do mnie, niepełnosprawnego dziecka, i rodziców naprawdę nie po chrześcijańsku. Bywało, że rodzice byli głupio zagadywani i musieli przenosić się do innej ławki. Dlatego Boże Narodzenie oznaczało dla mnie głównie czas spędzony z rodziną, luksus bycia razem, wspomnianie przeszłości i snucie planów na przyszłość, wspólne posiłki, słuchanie muzyki i oglądanie starych filmów. Tak było, gdy byłem dzieckiem, tak jest jeszcze dzisiaj, ponieważ cieszę się z każdej chwili spędzonej z moją rodziną.

Na swoją bożonarodzeniową płytę wybrałem dzieła odzwierciedlające bardzo osobiste spojrzenie na to święto. Klasyki muzyki amerykańskiej zachwycali mnie zawsze. Mój starszy brat Michael wprowadzał mnie

w latach 70. w świat Creedence Clearwater Revival i Deep Purple, wzbudzał mój zachwyt dla Oscara Petersona czy Steviego Wondera. Michael był dla mnie wzorem i muzyczną inspiracją i najczęściej znajdował to, co było rzeczywiście nowatorskie w USA.

W albumie *Moje Boże Narodzenie* powracam świadomie do amerykańskich klasyków, do *I'll Be Home for Christmas* i *It's Beginning to Look A Lot Like Christmas*. Chodziło mi o to, żeby tym znanym i często napuszonym utworom przywrócić ich intymność i dopasować do zespołu takich muzyków jak Frank Chastenier, Dieter Ilg, Bruno Müller i Wolfgang Haffner, którzy nagrali ze mną płytę *Tell It Like It Is*. Mamy już własny „sound” i niemieckie kołеды do niego po prostu nie pasują – to jest „sound” rozluźniony, naturalny. Wraz z moim zespołem od wielu już lat poszukuję w głębinach jazzu własnego wyrazu, swingu i współczesnej formy starych standardów. Utwór *Merry Christmas, Baby*, był moim osobistym życzeniem, ponieważ uważam, że ten niepojęty „bigband-sound” jest tak wspaniały. I chciałem oczywiście zaryzykować ze standardem, jakim jest *White Christmas* Irvinga Berlin. Bing Crosby sprzedał 50 milionów nagrań tej piosenki, miała sto interpretacji i moja żona ostrzegała mnie przed kolejnym nagraniem tego utworu. Chciałem jednak ten hit wreszcie „odkiczować” i wydobyć jego skromne piękno – tylko głos i fortepian. W tej płycie chodzi mi o odprężenie i spokój, o zabawę ciepłymi dźwiękami, o ograniczenie się do tego, co istotne, o „sound” naszego jazz-bandu. 🎵

© DG 2014

Carl Adolf Lorenz

W poszukiwaniu zapomnianych mistrzów

Krystyna Rypniewska

Carl Adolf Lorenz, niemiecki kompozytor, organista i pedagog muzyczny urodził się w Koszalinie 13 sierpnia 1837 r., zmarł w Szczecinie 3 marca w roku 1923. W ten sposób zaczynają się najczęściej nieliczne wzmianki o tym ciągle jeszcze mało znanym koszalińskim mistrzu, ważnej postaci przedwojennego życia muzycznego Koszalina, a potem Szczecina.

Próbując przybliżyć nam dzisiaj tę postać należy sięgnąć przede wszystkim do przedwojennej niemieckiej literatury, gdzie natrafić można na artykuły i niewielkie wzmianki biograficzne oraz notatki dotyczące twórczości kompozytora. To niezwykle ciekawe jak współcześni mu widzieli jego postać i oceniali jakże wspaniałe dorobek artystyczny. Najwcześniejszą – na jaką udało mi się natrafić – informacją o Carlu Lorenzu jest artykuł napisany przez Ericha Müllera, zatytułowany „Znani muzycy Pomorza”, opublikowany w roczniku „Unser Pommerland” z 1912–1913 r. Zawarte tam wiadomości wykorzystano kilka lat później, w 1919 r. w wydanym *Tymczasowym przewodniku po Muzeum Regionalnym w Koszalinie*, a sama gazeta, którą kompozytor ofiarował koszalińskiemu muzeum znalazła się

w jego zbiorach. Przewodnik ów odnotował muzyka przy okazji opisu części ekspozycji poświęconej znaczącym postaciom Koszalina. Zapisano w nim między innymi: „(...) jest jednym z najbardziej znaczących i mających sukcesy kompozytorów oratoriów obecnych czasów...”. W dalszej części zawarto wzmianki dotyczące biografii i twórczości mistrza.

Inną współczesną kompozytorowi informacją jest – wprawdzie niezbyt obszerna – ale doskonale ilustrujący ogromne już

wówczas uznanie dla jego dokonań, artykuł w jednej ze szczecińskich gazet z 1917 r., a dokładnie z 15 sierpnia czyli dwa dni po urodzinach mistrza. To z okazji jubileuszu 80. urodzin Lorenza zamieszczono stosowną wzmiankę o tej podniosłej uroczystości. Zapisano tam między innymi: „wybitny pomorski mistrz dźwięku profesor dr filozofii Carl Adolf Lorenz, senior niemieckich kompozytorów oratoriów 13 sierpnia obchodził swoje 80. urodziny. Jako następca Carla Loewego pia-

stował w latach 1866–1910 urząd miejskiego dyrektora muzycznego i w tym długim czasie wspaniale zasłużył się życiu muzycznemu Szczecina”. Przypomniano też przy tej okazji jego działalność w założonym przez Lorenza Szczecińskim Stowarzyszeniu Muzycznym, któremu przewodził aż do 1910 r. oraz ogromne sukcesy dzieł chóralnych, które wystawiane były z ogromnym powodzeniem w największych salach koncertowych Niemiec, Czech, Holandii i Finlandii. Dalej



napisano też: „uznania dla jego różnorodnej sztuki nie brakuje: wspomniane miasto Szczecin jego nazwiskiem nazwało ulicę, a rodzinne miasto Koszalin w 1912 r. uczciło go tablicą pamiątkową”.

Na dalsze informacje o kompozytorze natrafiamy już po śmierci Lorenza. W obszernym przewodniku po Koszalinie autorstwa koszalińskiej regionalistki Marie Luise Barz, wydane w 1925 r., odnotowano go pośród innych osobistości miasta jako honorowego obywatela i znanego kompozytora. Natomiast znacznie więcej miejsca poświęcił mu Martin Lange w artykule zatytułowanym „Kompozytorzy Carl Adolf Lorenz i Gustav Hecht”, który zamieszczono w specjalnym

numerze „Unser Pommerland” z 1931 r. Na wstępie zapisano tam: „miasto Koszalin jest ojczyzną dwóch muzyków, których nazwiska stały się głośne daleko poza granicami Koszalina i Pomorza. Tu 13 sierpnia 1837 r. urodził się Carl Adolf Lorenz drugi to Gustav Hecht, który nie był Pomorzanie z urodzenia ale wybrał to miejsce na swoją drugą ojczyznę”. Autor sporo miejsca poświęca wątkom biograficznym oraz charakterystyce twórczości kompozytora. Niezwykle ciekawe są zawarte w owym artykule informacje o koszalińskim okresie Lorenza.

Przytoczono między innymi fragment jego biografii opublikowanej w stargardzkim wydawnictwie Maxa Mallina i następujące słowa

kompozytora: „moja młodość w Koszalinie do czasu moich szesnastych urodzin była okresem wielkiego szczęścia...”. Lorenz opowiada tam z widoczną – jak pisze autor – przyjemnością o swojej młodzieńczej grze na instrumencie smyczkowym i w zabawny sposób charakteryzuje swoich dawnych nauczycieli. I także o tym jak w Koszalinie uczył się na swoje pierwsze lekcje fortepianu. Carl Lorenz edukację artystyczną rozpoczął wcześniej w rodzinie o długiej tradycji muzycznej. Od najmłodszych lat pobierał lekcje najpierw gry na skrzypcach u Karla Friedricha Kummera, potem lekcje fortepianu u koszalińskiego nauczyciela seminarium. To w Koszalinie kompozytor otrzymał gruntowne przygotowanie muzyczne i to tu ukształtował się jego gust muzyczny zwłaszcza pod wpływem dzieł Carla Marii von Webera. Z chwilą, kiedy jako szesnastoletni chłopiec wyprowadził się z rodziną do Szczecina miał tam odąd regularny kontakt z muzyką, w Szczecinie bowiem życie muzyczne było bardziej ożywione niż w Koszalinie, a „regularne koncerty i przedstawienia były tam oczywistością”. Rozpoczął też dalszą edukację; po ukończeniu Gimnazjum Mariackiego i regularnych prywatnych lekcjach u szczecińskiego kompozytora i dyrektora muzycznego Heinricha Triesta, wreszcie po złożeniu egzaminu dojrzałości rozpoczął studia filologiczne i muzyczne na uniwersytecie w Berlinie. Lekcje kontrapunktu i fortepianu pobierał u berlińskiego profesora muzyki Siegfrieda Dehna, natomiast lekcji kompo-

zycji udzielał mu Friedrich Kiel, niezwykle wówczas ceniony pedagog muzyczny. W Berlinie studiował także filozofię. W tamtych studenckich latach Lorenz – młody entuzjasta muzyki – założył „Stowarzyszenie Beethovenowskie”, które wiele lat odgrywało ważną rolę w życiu Uniwersytetu Berlińskiego, a on sam swoją pierwszą kompozycją wkroczył wówczas na salę koncertową.

Z takim oto wykształceniem znalazł pierwsze zatrudnienie najpierw jako organista w kościele św. Jakuba w Stralsundzie, a wkrótce jako dyrygent tamtejszego Towarzystwa Muzycznego. Niedługo potem 17 września 1866 r. został mianowany miejskim dyrektorem muzycznym w Szczecinie obejmując stanowisko w następstwie Carla Loewego, który pod koniec życia opuścił miasto i wyjechał do Kilonii. Działalność w Szczecinie rozpoczął od założenia Szczecińskiego Towarzystwa Muzycznego. W 1884 r. z jego inicjatywy został otwarty tam Dom Koncertowy co umożliwiło organizowanie w Szczecinie koncertów o dużo większym rozmachu. Od tego czasu rozwijała się także jego kariera i kolejno powstawać zaczęły wspaniałe dzieła muzyczne. Kompozytor stworzył wówczas znane oratoria między innymi *Winfried*, *Otto Wielki*, *Dziwica Orleańska*, dzieła orkiestrowe w tym także *Symfonię Es-dur*, opery. Był także autorem muzyki kameralnej, utworów fortepianowych i organowych oraz pieśni.

Muzyka Lorenza zyskała dużą popularność; w Niemczech jego utwory miały liczne wykonania i gościły w wielu salach koncertowych, a partytury utworów licznie wydawano drukiem. Znany był także poza granicami kraju. Zdolności organizacyjne, dyrygenckie i twórczość Lorenza doceniali mu współcześni, przede wszystkim liczna publiczność, a ukoronowała je sama Królewska Akademia Sztuki w Berlinie, mianując go w 1885 r. profesorem muzyki. Sprawując tę funkcję aktywnie działał w Szczecinie aż do 1910 r., kiedy odszedł na emeryturę.

Znaczenie Lorenza polega nie tylko na jego działalności artystycznej w obszarze odtwarzania, był on przede wszystkim artystą tworzącym. Jego twórczość kompozytorska rozciągała się na prawie wszystkie obszary gatunków muzycznych. Obok prostych pieśni stworzył wielkie dzieła chóralne, obok prostych preludium pisał symfonie. Jego twórczość opierała się głównie na klasyce, a jeśli kiedykolwiek sięgał po dorobek romantyzmu to pozostał mu on zasadniczo obcy.

Carl Adolf Lorenz uznanie zyskał za życia, pamięć o nim i jego dziełach przetrwała aż do dziś, a wymownie zaświadcza o tym wiosenny koncert w 2014 r. w rodzinnym Koszalinie i rozbrzmiewające tu po raz pierwszy dźwięki *Symfonii Es-dur*. 🎵



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDZIE 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

Zgodnie z naczelnym prawem Niebios. Utwory wokalne i wokально-instrumentalne

Dorota Staszewicz

Dwa i pół tysiąca lat temu Platon oświadczył, że Bóg jest geometrą. Jesteśmy symetryczni, chociaż nie jest to symetria dokładna, a w otaczającym nas świecie rozpoznajemy paralelne struktury przyrody. Nic dziwnego, że Andrzej Panufnik – wyznawca symetrii – powiedział, że pisanie muzyki jest dla niego jak modlitwa. Powszechna, ekumeniczna, do Boga ludzi wszystkich ras i religii – jak w *Universal Prayer*, albo bardzo osobista, do Matki Boskiej Skępskiej – „panny pochylonej nad grzechem”, wybaczącej rysy na idealnym wyobrażeniu człowieka o sobie samym.

„Bóg i kompozytor dają pozwolenie na popełnienie błędu – to właśnie te niewielkie niedoskonałości pozwalają dostrzec wewnętrzne piękno, ludzki wymiar ideału”. Według Wojciecha Michniewskiego muzyka Andrzeja Panufnika wywołuje u słuchacza emocje dzięki skrzyżowaniu ostentacyjnej prostoty z drobnymi deformacjami rzeźby pozornie oczywistych. „To tak, jakby w odbiciu człowieka w lustrze zamiast jakiejś brutalnej deformacji typu, powiedzmy, krzywego zwierciadła, sprokurować tylko drobne zniekształcenie – działa to podobnie, jak maleńka skaza na idealnej twarzy pięknej kobiety, dzięki której piękno tej kobiety wydaje się jeszcze bardziej interesujące” – mówi Michniewski w rozmowie opublikowanej w najnowszej książce Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej *Panufnik. Architekt emocji* (Kraków, 2014).

Kompozytor nie pozostawił po sobie zbyt wielu utworów z wykorzystaniem ludzkiego głosu. „Najwyraźniej nie lubił pisać muzyki wokalne” – zauważa Tadeusz Kaczyński – „a zwłaszcza przeznaczonej na głos solowy. Wolał zawsze muzykę instrumentalną niż wokalną i dlatego zapewne (...) traktował głos ludzki jak instrument. *Hommage à Chopin* opatrzył podtytułem *Pięć wokaliz*, co oznacza, że są to śpiewy bez tekstu. Może w ten sposób pragnął potwierdzić dość powszechną opinię, że Chopin „śpiewał na fortepianie?” (*Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1990). Oprócz religijnych kompozycji wokalnych, jak wspomniane wcześniej: *Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej* (1990) i *Universal Prayer* (1968-9), a także *Pieśń do Marii Panny* (1964), Panufnik skomponował dwie kantaty dla młodych wykonawców: *Thames Page-*

ant (1969) i *Invocation for Peace* (1972), patriotyczne *Cztery pieśni walki podziemnej* (1943-44), kantatę *Winter Solstice* (1972) do słów żony Camilli i zadedykowaną jej *Love Song* (1976, 1991), oraz *Pięć pieśni ludowych* (1940) i wokalizy na głos z fortepianem: *Dreamscape* (1977), *Hommage à Chopin* (1949). Zaginionym pozostaje *Psalm symfoniczny* nr 145 na cztery głosy solowe, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną do słów Jana Kochanowskiego (1936).

Pierwsza wersja *Hommage*, przeznaczona na sopran oraz fortepian i zatytułowana *Suita polska*, powstała w 1949 r. na zamówienie międzynarodowej Rady Muzycznej UNESCO z okazji setnej rocznicy śmierci Chopina. Warto zauważyć, że Andrzej Panufnik był jedynym Polakiem (!) wśród kompozytorów poproszonych o przygotowanie utworu z tej okazji, a w ich gronie znalazły się takie sławy, jak Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric czy Henri Sauget. Panufnik nie zdecydował się na wykorzystanie w utworze muzyki Chopina, sięgnął za to po materiał, który jak powszechnie wiadomo stanowił dla tego twórcy inspirację – czyli ludowe melodie z regionu Mazowsza (wykorzystał dokładnie cztery przyśpiewki i jeden fragment pochodzący z *Gorzkich łąk*, śpiewanych w polskich kościołach). Tak powstał cykl pięciu, niezwykle zróżnicowanych wyrazowo i rytmicznie wokaliz. Druga wersja *Hommage* ujrzała światło dzienne kilkanaście lat po paryskiej premierze kompozycji – Panufnik opracował wówczas utwór na flet i orkiestrę smyczkową. W 1969 r. powstała także nigdy nie wydana wersja na sopran, fortepian, organy i chór mieszany do tekstu osiemnastowiecznego poety Alexandra Pope’a.

Nie była to jedyna próba wykorzystania polskiego folkloru w wokalne twórczości Panufnika. Pierwszy rok po wojnie kompozytor przeznaczył na rekonstrukcję zniszczonych w Powstaniu Warszawskim rękopisów, m.in. *Pięciu pieśni ludowych*, które we wrześniu 1945 r. zostały wykonane podczas Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej w Krakowie (światowa premiera miała miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Nowej Muzyki w Londynie, w lipcu 1946 r.). Kompozytor nie określił precyzyjnie składu zespołu wykonawczego

– *Pięć pieśni* przeznaczył na głosy żeńskie lub chłopięce (od pięciu do dziewięciu), śpiewające unisono, z towarzyszeniem dwóch fletów, dwóch klawetów i klawetu basowego. Zachwycony tym utworem Zygmunt Mycielski opisywał go w jednej z recenzji jako „tchnący niewysłowionym czarem, pięknem porządku, fantazji i liryzmu samych interwałów, muzycznej lekkości, skromności i jednolitości”, a Jan Krenz w rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim mówił: „*Pięć pieśni ludowych* Panufnika do dziś wielbię i uważam za utwór niedoceniony, zbyt rzadko wykonywany. Jest to perełka, doskonała przez swój stosunek do folkloru – prosty a tak odkrywczy, a zarazem tak bardzo panufnikowski”. Każdą pieśń poprzedza kilkutaktowy wstęp instrumentalny, cały cykl zamyka instrumentalny finał. Tytuły poszczególnych części wskazują jednoznacznie na pochodzenie materiału, z którego korzystał Panufnik – *Od Zwolonia*, *Od Posuchy*, *Od Olkusza*, *Od Kazanowa*, *Od Janowca*. „Wiele moich dzieł było inspirowanych moją miłością do ludowej muzyki polskiej” – wyznał kompozytor w autorskim komentarzu – „ten utwór stał się pierwszym”.

Podobnie jak folklor czy twórczość Chopina, tak religia katolicka stała się dla Panufnika symbolem polskości. Do samej religii podchodził natomiast z dozą sceptycyzmu – wychowany w wierze katolickiej, w dorosłym życiu nie przywiązywał specjalnej wagi do kontynuacji religijnych zachowań. *Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej* na głos solowy lub chór unisono i organy lub fortepian powstała na prośbę przyjaciela Panufnika, poety Jerzego Pietrkiewicza – autora wiersza o figurce maryjnej z miejscowości Skępe (Ziemia Dobrzyńska). Przyczyna była bardzo prozaiczna, finansowa – dochód ze sprzedaży nut miał zasilić konto renowacji wspomnianej figurki. Panufnik opracował tekst jako dwuminutowy poemat słowno-muzyczny, w którym deklamację tekstu poprzedzał wstęp organów, a kończyła wokalna modlitwa do Anioła Stróża. „Mój dobry przyjaciel, poeta Jerzy Pietrkiewicz, zapoznał mnie ze swoim, pełnym pasji wierszem poświęconym Matce Boskiej Skępskiej, i chciał, żebym napisał do niego muzykę” – pisał Panufnik w nocie programowej – „Wiersz był sam

w sobie tak piękny, że wydawało mi się, że moja muzyka niewiele może już dodać. Dlatego napisałem tylko muzyczną ramę do oryginalnych polskich słów, traktując je z pełnym respektem, w sposób, który, mam nadzieję, zachowuje intensywność i żarliwość wiersza”. Premiera kompozycji miała miejsce w Warszawie w 1990 r., podczas pobytu kompozytora w Polsce. Po jego

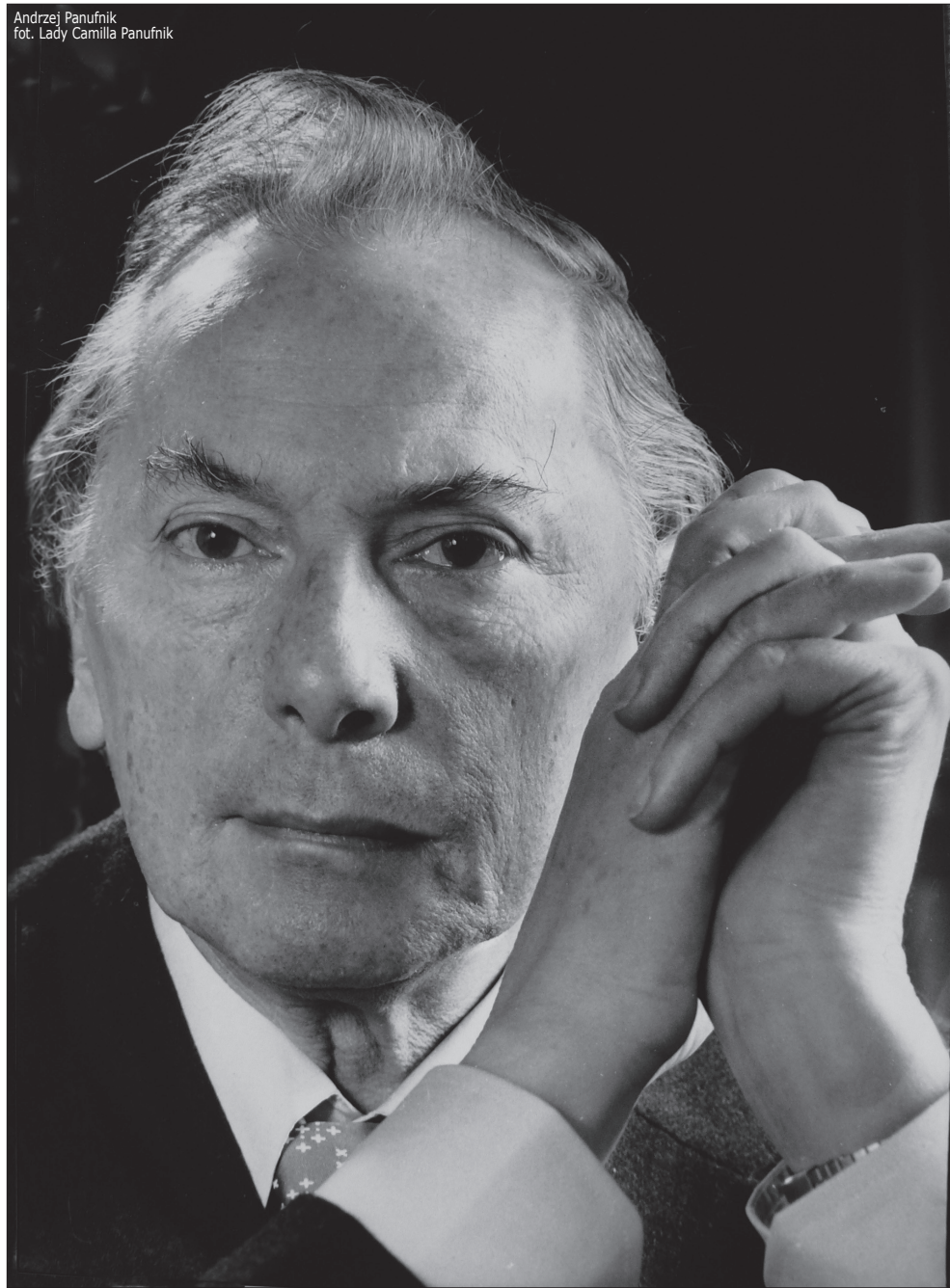
wykorzystał Panufnik łaciński tekst anonimowego, średniowiecznego polskiego poety, ale ta kompozycja doczekała się również wersji instrumentalnych – na organy, kołty i orkiestrę smyczkową (1970) oraz na dwoje skrzypiec, dwie altówki i dwie wiolonczele (1987). „Smyczkowy wariant *Song to the Virgin Mary* nie przestaje być modlitwą z polskiego kościoła” – napisał

w Nowym Jorku, pod batutą Leopolda Stokowskiego (sławny dyrygent porównał je do premiery *Święta Wiosny* Strawińskiego, które również wyznaczało nowy kierunek w sztuce). Polska premiera utworu miała miejsce podczas festiwalu „Warszawska Jesień” w 1977 r., po długoletniej nieobecności muzyki Panufnika w programach krajowych koncertów. *Modlitwa Powszechna*

przybrała postać kantaty na cztery głosy solowe, trzy harfy, organy i chór mieszany do słów Alexandra Pope’a. Wyraźny rytm wiersza tego poety był dla kompozytora nie lada wyzwaniem. Jak wspomina w jednym z wywiadów żona Panufnika: „Andrzej mówił: uwielbiam te słowa, ale nie mogę nic z nimi zrobić – one dominują nad moją muzyką”. Aby rozwiązać ten problem, postanowiła zapisać je dla męża w inny sposób, uwalniając je od rytmu wiersza. „Cóż, wiele osób nie lubi tego utworu, więc może to przeze mnie, bo zmieniłam rytm słów? To było ryzykowne” – śmieje się Camilla.

Jednak źródłem kontrowersji narosłych wokół utworu były raczej idee ekumeniczne, które towarzyszyły powstaniu kompozycji, niezbyt w tamtych czasach popularne. *Universal Prayer* nie narodził się na zamówienie żadnej instytucji, a z wewnętrznej potrzeby kompozytora, który chciał napisać utwór jednoczący uczucia całej ludzkości, wszystkich ras i religii, przewyciężający tragiczne według niego podziały istniejące we współczesnym świecie. Po raz pierwszy tak wyraźnie doszła też do głosu tkwiąca w Panufniku głęboka potrzeba porządku. Oś symetrii umieścił w środku utworu – dzieli ona kompozycję na dwie części w ten sposób, że jedna z nich jest lustrzanym odbiciem drugiej, „Komponując mój *Universal Prayer* stworzyłem symetryczną strukturę, w której pierwsza zwrotka odpowiada trzynastej (ostatniej), druga - dwunastej, trzecia - jedenastej, i tak dalej” – mówił Panufnik. Od tej chwili motto Alexandra Pope’a „porządek jest naczelnym prawem Niebios” stało się dewizą twórczości kompozytora.®

Andrzej Panufnik
fot. Lady Camilla Panufnik



śmierci córka Panufnika, Roxanna, opracowała *Modlitwę* na kwartet smyczkowy.

„Chóralną modlitwą do Dziewicy” określił Panufnik *Pieśń do Marii Panny* na chór żeński a capella lub sześć głosów solowych, którą napisał na zamówienie Lake District Music Festival. Premiera zadedykowanego żonie kompozytora utworu odbyła się w Londynie w 1964 r. Jako warstwę słowną

Tadeusz Kaczyński – „zachowaniu takiego charakteru sprzyja typ narracji muzycznej, jak również wykorzystany tu system tonalny – pentatonika, charakterystyczna zarówno dla dawnej muzyki kościelnej, jak i wielu rejonów polskiego folkloru”.

Wielkim wydarzeniem w muzycznym świecie stało się pierwsze wykonanie *Universal Prayer*, które odbyło się w 1970 r.

Dziś prawdziwych producentów i wydawców już nie ma

z producentem muzycznym i wydawcą Janem A. Jarnickim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Złożone przez pana wydawnictwo *Acte Préalable* skończyło 18 lat. Umownie rzecz ujmując osiągnęło dorosłość. Na początku działalności określono pana przewrotnie mianem „tygrysa polskiej płyty”. Jak pan dziś patrzy na rolę producenta muzycznego i odkrywcy wielu skarbów muzycznych polskich i europejskich?

Zębów nie straciłem, nie wyleniałem... W dzisiejszych czasach nie ma już chyba producentów muzycznych. Firmy płytowe przestały być wydawnictwami z prawdziwego zdarzenia, stały się firmami nakładowymi, coś na wzór drukarni. Drukarz nie patrzy na to, co mu klient zleca, drukuje wszystko, natomiast sam nie wymyśla niczego. Z firmami płytowymi stało się podobnie. W Polsce nie ma już żadnego wydawnictwa płytowego – wszystko są to firmy produkujące płyty na zlecenie – a poza Polską istnieje może kilka prawdziwych wydawnictw, ale większość, nawet tych najslawniejszych, najbardziej renomowanych, też stało się zwykłymi usługodawcami, którzy wydadzą płytę każdemu, kto odpowiednio zapłaci.

Dla mnie producent muzyczny i płytowy to ktoś, kto potrafi wymyśleć repertuar, znaleźć go, zainteresować nim muzyków, nagrać i wydać. Przy okazji potrafi również zapewnić im promocję. Przez ostatnie 18 lat tak właśnie czynię. Dzięki moim staraniom dziesiątki, a nawet setki kompozytorów i wykonawców zaistniało w świadomości melomanów. I moją rolą jest realizowanie tego dopóki sił starczy... Jeśli sytuacja zmusi mnie do bycia tylko firmą nakładową, zakończę moją działalność wydawniczą. Moje wydawnictwo ma własne projekty, własne serie wydawnicze, promuje kompozytorów, promuje wykonawców. Żadna z polskich firm wydających płyty z muzyką poważną tego nie czyni.

W swojej działalności oprócz płyt, postanowił pan założyć i przez kilka lat wydawać miesięcznik poświęcony muzyce poważnej i promocji artystów oraz płyt – Muzyka21...

O ile wydawanie płyt było dla mnie realizacją moich marzeń, moją pasją, o tyle *Muzyka21* powstała tylko dlatego, że osoby – wydawcą by się mogło, ode mnie bardziej kompetentne – nie potrafiły sobie poradzić

z wydawaniem pisma dla melomanów. W roku 1999 zniknęły z rynku dwa efemeryczne pisma dla melomanów. Na placu boju pozostał Ruch muzyczny. I tak, w drugim roku istnienia mojego wydawnictwa płytowego okazało się, że nie ma gdzie reklamować i promować muzyki poważnej. We współczesnym świecie, nawet tak chodliwe towary, jak wódka czy papierosy, potrzebują reklamy. I tak to się zaczęło, tak to trwa, bez niczyjej pomocy, dzięki zebranej przeze mnie przez te wszystkie lata ekipie znakomitych ludzi, którzy tworzą już tyle lat miesięcznik *Muzyka21*.

Ten rok w działalności pana firmy był bardzo ważny. Zrealizował pan kilka ważnych projektów: muzyka kameralna Dobrzyńskiego, kameralna i fortepianowa Maliszewskiego i dzieła symfoniczne Józefa Wieniawskiego. Dobrzyński i Wieniawski zostali świetnie przyjęci na świecie... To duże sukcesy w przywracaniu muzyki polskiej do powszechnej dostępności...

Z mojego punktu widzenia to rzeczywiście ogromne sukcesy. Ale polskie środowisko muzyczne absolutnie nie jest zainteresowane tymi płytami i sukcesami swoich kolegów i koleżanek. Polskich mediów – w tym radiowej Dwójki (która podobno ma misję, a ja pytam: jaką?), która domaga się, by wszyscy na nią płacili abonament – te płyty wcale nie interesują. Szkoda, że w radiowej Dwójce nie ma miejsca na polskie muzyczne skarby, które odkrywają polscy artyści w *Acte Préalable*. O ile można zrozumieć niechęć do zapomnianych twórców – przecież to takie logiczne: zapomniani, a więc kiepski – o tyle jak wyjaśnić blokowanie dostępu do mediów polskim, żyjącym artystom? Państwo wydaje ogromne pieniądze na kształcenie muzyków, a gdy już ci muzycy zdobędą dyplom, okazuje się, że zatrudniani za państwowe pieniądze decydenci nie są nimi zainteresowani. Cenzura podobno została zlikwidowana w 1989 r. W Radiowej Dwójce trwa nadal!

Na szczęście istnieje ogromne zapotrzebowanie na muzykę polską w świecie. I to daje mi ogromną satysfakcję. Bez żadnych koneksji udało mi się zainteresować polską muzyką państwowe i prywatne rozgłośnie meksykańskie, kanadyjskie, francuskie, argentyńskie, a z polską Dwójką, jedyną rozgłośnią polską zajmującą się muzyką poważną, jakoś nie

idzie. Ludzie kontaktują się ze mną z Japonii, Australii, USA, Argentyny, Meksyku, by kupić te znakomite nagrania, by otrzymać ode mnie nuty nagrywanych przez nas utworów. I tylko Polaków wśród nich brak, czy to z kraju, czy też z emigracji...

Ważne miejsce w pana dokonaniach zajął Józef Wieniawski...

Gdy rozpoczynałem działalność wydawniczą, nic nie wiedziałem o tym kompozytorze. Słyszałem, że jego twórczość zaginęła, jest trudno dostępna, wtorna, słaba... I jak zawsze okazało się to nieprawdą. Twórczość ta jest łatwo dostępna, nie zaginęła i jest znakomita. Dotychczas nagrałem trzy płyty – dwie z muzyką fortepianową i jedną z muzyką symfoniczną. Dalsze są w przygotowaniu. Mam nadzieję, że uda mi się nagrać dzieła wszystkie tego twórcy do 2017 r. z okazji 180. rocznicy jego urodzin, tak jak udało mi się zrealizować, we współpracy z Filharmonią Lubelską, premierę jego *Symfonii* z okazji 100. rocznicy śmierci. I oczywiście zrobię to bez względu na to, że władze państwowe nie widzą żadnej potrzeby we wspieraniu mojej działalności.

A jak pan zdobywa te wszystkie partytury... np. Dobrzyńskiego, Maliszewskiego czy Józefa Wieniawskiego?

Dla chcącego nic trudnego – głównie siedząc w domu przed monitorem mojego komputera zdobyłem właściwie całą spuściznę po Józefie Wieniawskim. W ten sam sposób zdobyłem większość dzieł Maliszewskiego, mnóstwo utworów Dobrzyńskiego. O wielu kompozytorach krążą niesprawdzone informacje, jakoby ich twórczość zaginęła, a ja ją mam i czekam na okazję, by nagrać i wydać na płytach. Chciałbym również publikować te białe kruki w postaci partytur, ale nie ma dla kogo tego robić – nikogo to nie interesuje. Polskie szkoły nie uczą muzyki polskiej, polskie instytucje koncertowe tej muzyki nie grają. Opowieści o zniszczeniu spuścizny po naszych twórcach w czasie wojen należą włożyć między bajki. One mają za zadanie usprawiedliwić lenistwo intelektualne osób, które powinny z racji wykształcenia tym się zajmować.

Oczywiście, czasami napotykam na trudności ze strony bibliotek. Tak było np. z utworami Zygmunta Noskowskiego czy

Józefa Wieniawskiego znajdującymi się w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, których WTM za żadne pieniądze nie chciał udostępnić. Ale i tak je znalazłem, natomiast WTM, który co i raz jest dotowany z budżetu, nie zarobił nic na ich udostępnieniu. Teraz „walczę” z biblioteką w Czechach, która nie chce udostępnić partytury pewnego kompozytora polskiego. Ale nie tracę nadziei. Ogólnie jednak biblioteki stają się coraz bardziej przyjazne i coraz częściej udostępniają swoje zbiory, nawet za darmo. Wystarczy więc tylko chcieć.

To w Acte Préalable twórczość Oskara Kolberga po raz pierwszy weszła do światowej fonografii. Ten akurat kompozytor zainteresował pana ze względów rodzinnych...

Brat Oskara Kolberga, Antoni, malarz znany choćby z namalowania ostatniego portretu Chopina, był moim prapradziadkiem. Moją praprababką była jego pierwsza żona, Eleonora Marconi, córką wybitnego architekta Henryka Marconiego. Skoro zajmuję się spuścizną po twórcach zapomnianych, tym bardziej musiałem coś zrobić dla Oskara. W lutym tego roku zaprezentowaliśmy pierwsze w historii nagranie jego muzyki poważnej – album z pieśniami. Ostatnio wydaliśmy, znów po raz pierwszy w historii fonografii, płytę z jego muzyką fortepianową w znakomitym wykonaniu Joanny Ławrynowicz. Nikt tak znakomicie nie przywraca do życia zapomnianych arcydzieł naszej pianistyki, jak właśnie ona.

A twórczość Amerykanina Michaela Kimbera? Już ukazała się 4 płyty...

I będą kolejne. Tu akurat największą zasługę ma altowiolista Marcin Murawski, który nie tylko jest zafascynowany twórczością tego Amerykanina, ale jeszcze potrafił mnie tą fascynacją zarazić. Płyty te to prawdziwy ewenement, i to na skalę światową. Wybitny muzyk i pedagog zaprosił do nagrania swoich uczniów dając im ogromną szansę do zaistnienia na rynku fonograficznym i do poznania tajników nagrywania. Marcin Murawski powinien być przykładem dla innych pedagogów... ale w Polsce to marzenie ściętej głowy. I jeszcze jedno jego osiągnięcie warte zauważenia – zainteresował Michaela Kimbera muzyką polską, czego rezultatem są znakomite *Wariacje na temat „Ty pójdziesz górą”* na altówkę i orkiestrę utrwalone na ostatniej płycie.

W tym roku pojawiło się w pana katalogu wiele ciekawych płyt, w tym komplet dzieł Cypriana Bazylika z Sieradza, twórczość Apolinarego Szeluty, Joanny Bruzdowicz, Juliusza Łuciuka i premierowe nagranie Kwintetu smyczkowego Krzysztofa Pendereckiego...

Te nagrania powstały dzięki znakomitym artystom, którzy ze swoimi pomysłami przyszli do mnie a ja ich wsparłem. Jestem otwarty na wszystkich muzyków, wszelkie ambitne projekty dotyczące muzyki z całego świata, nie tylko z Polski. Współpraca z nimi to prawdziwa przyjemność, gdyż są takimi samymi pasjonatami, jak ja. Cóż może być przyjemniejszego, niż światowa premiera znakomitych utworów?! Nawet w przypadku tak popularnego kompozytora, jak Krzysztof Penderecki udało się, głównie dzięki Kwintetowi Śląskich Kameralistów, dokonać światowej premiery fonograficznej jego *Kwintetu*.

Wróćmy do początków pana działalności. Wielkim pana sukcesem i odkryciem była muzyka Thomasa Tellefsena. Wszystko zaczęło się od pana pomysłu i nagrań polskiej pianistki Małgorzaty Jaworskiej...

O Tellefsenie dowiedziałem się przez przypadek w roku 1999 od znajomego pani Jaworskiej. Ten przyjaciel Chopina od razu mnie zainteresował i gdy pani Jaworska koncertowała w Warszawie, zaproponowałem jej byśmy wspólnie przywrócili do życia tego twórcę. I tak się stało. Dzięki niej Norwegowie mogli dowiedzieć się, że mieli znakomitego kompozytora przed Griegiem.

Pozwolił pan zaistnieć wielu młodym artystom na rynku płytowym. Pańska pomoc był dla nich przysłowiową trampoliną do sukcesu...

Od samego początku nie stroniłem od młodych artystów. Wręcz przeciwnie. Odkrywając polską muzykę chcę dawać młodym szansę zaistnienia. Nie zawsze to się udaje. Wciąż pokutuje przekonanie, podtrzymywane przez starsze pokolenie muzyków, że aby zaistnieć, trzeba nagrać recital albo płytę składankę poświęconą Mozartowi, Beethovenowi, Chopinowi, Czajkowskiemu, Brahmsowi... Tak jakby na rynku nie istniały setki takich nagrań w wykonaniu najlepszych z najlepszych artystów za przysłowiowe parę złotych. Aby zaistnieć, trzeba zaoferować coś nowego, odkrywczego, a czymś takim na pewno nie jest recital składający się z hitów grany przez nikomu nieznaną artystów.

Wśród moich odkryć jest np. znakomity dyrygent, Łukasz Borowicz, który w moim wydawnictwie stawiał pierwsze kroki. Jego znakomite nagranie dzieł Lessla i Kurpińskiego z roku 2000, które w całości sfinansowało moje wydawnictwo, do dziś jest bardzo dobrze odbierane przez melomanów, jest to jeden z najlepiej sprzedających się krążków z mojego katalogu. Warto dodać, że uczestniczył on również w pracach przy zakładaniu miesięcznika *Muzyka21*. Spędziliśmy wiele godzin na dyskusjach o muzyce. Mogę bez żadnej przesady stwierdzić, że wprowadziłem go w świat muzyki polskiej, twórców takich jak Lessel, Kurpiński, Dobrzyński, Noskowski,

Statkowski... Pomogła w tym niewątpliwie moja niezwykle bogata kolekcja nagrań. Wziąwszy pod uwagę, jak daleko zaszedł, moja intuicja nie zawiodła, a inwestycja opłacała się. Katalog płyt Acte Préalable to prawie 350 płyt. Trudno wymienić wszystkich, którym pomogłem zaistnieć na rynku muzycznym, ale są to dziesiątki utalentowanych artystów i kompozytorów.

Jednocześnie nie zapomniałem o doświadczonych artystach. Jeden z pierwszych zrealizowanych w moim wydawnictwie albumów był nagrany z Kwartetem Wilanów i zapoczątkował naszą wieloletnią współpracę. Również już na początku mojej działalności nawiązałem współpracę z takimi artystami jak: Andrzej Wróbel, Elżbieta Gajewska, Anita Krochmalska, Joachim Grubich, Konstanty Andrzej Kulka, Juliusz Łuciuk, Paweł Łukaszewski, Romuald Twardowski, czy niedawno Bożena Harasimowicz, której płytę wydałem kilka dni temu. Nie mam przedzeń, jestem otwarty na każdego, z każdym chętnie nawiążę współpracę.

Muszę dodać, że zajmując się miesięcznikiem *Muzyka21*, dałem szansę wielu zdolnym, młodym autorom zaistnienia na naszych łamach, którzy teraz robią kariery w innych instytucjach kultury. Można uznać, że *Muzyka21* stała się „kuźnią talentów” polskiego piśmiennictwa muzycznego. Jednocześnie cały czas nowi, renomowani i jednocześnie ambitni autorzy, nawiązują współpracę z pismem, choć nie mając dotacji, możemy im zapewnić apanaże porównywalne z tymi niemieckiego renomowanego kwartalnika Musiktexte.

Był też konkurs na projekt nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”. To był swoisty ewenement na rynku – nagroda warta kilkadziesiąt tysięcy zł i promocja w ogólnopolskim miesięczniku dla melomanów. Niektórzy laureaci poszli dalej, inni nie spoczywali efektywnie debiutu płytowego...

Na pewno ten konkurs nie spełnił wszystkich nadziei w nim pokładanych. Może dlatego, że gdy go ustanowiłem 12 lat temu za mało jeszcze znałem środowisko. Założenie konkursu było bardzo proste: debiutant w branży fonograficznej przedstawia płytę demo oraz proponuje repertuar spełniający założenie konkursu czyli zapomniany repertuar polski lub z polską związaną należący do domeny publicznej, najlepiej poświęcony jednemu kompozytorowi. Niestety, po otrzymaniu zgłoszeń odniosłem wrażenie, że tak sformułowane kryteria są niezrozumiałe dla większości. Początkowo otrzymywałem wiele zgłoszeń w większości proponujących recitale nie spełniające założeń konkursu. Wielu bardzo dobrych artystów odpadło tylko dlatego, że proponowali nagrać dzieła żyjącego kompozytora, albo recital, w którym

na dziesięciu kompozytorów tylko jeden był Polakiem, na dodatek raczej nie zapomnianym (Chopin, Paderewski, Szymanowski, czy nawet Lutosławski, Meyer albo Dębski).

Wydało mi się oczywistym, że gdy zaproponuję sfinansowanie nagrania albumu, a następnie jego i artystów promocję oraz dystrybucję w Polsce i na świecie, chętnych będzie wielu, wszyscy ruszą do odgrzebywania zapomnianych partytur. Nic z tych rzeczy. Otrzymałem zgłoszenia zawierające spis utworów znalezionych w leksykonach bez sprawdzenia czy nuty są dostępne. Zdarzało mi się wspierać laureatów mojego konkursu nutami z moich zbiorów.

Odbyło się dziesięć konkursów, trzech laureatów nie skonsumowało nagrody, jeden konkurs nie wyłonił laureata, z pozostałych zdobywców Grand Prix mojego konkursu, tylko jeden kontynuuje działalność odkrywczą. Reszta, niestety, gdzieś się zapodziała.

Dłatego też po 10 latach na razie dałem sobie spokój z konkursem. Osoby wartościowe albo sam odkryję, albo one mnie znajdą. Mój czas jest zbyt cenny, by go tracić dla osób, które nie doceniają tego co się dla nich robi.

Na jakie trudności natrafia pan w swojej działalności?

Niechęć polskiego środowiska muzycznego. Brak możliwości promocji odkrywanych przeze mnie kompozytorów poza **Muzyka21**, brak możliwości prezentowania artystów, którzy poświęcili swój czas na odkrywanie zapomnianych skarbów muzyki polskiej. Nie wierzę, bym się kiedykolwiek dowiedział, co takiego jest w muzyce Witolda Maliszewskiego wykonanej przez kwartet Four Strings ze Śląska, że ani Polskie Radio, ani Ruch muzyczny nie są nimi i ich odkryciami zainteresowani. Dotyczy to oczywiście wszystkich płyt, które wydają. Radio we Francji, Kanadzie, Belgii, Japonii, Meksyku, Argentynie potrafi wyemitować płyty z mojego katalogu, podaje informację dotyczącą kompozytorów, wykonawców i wydawnictwa, a w radiowej Dwójce, nawet jak wyemitują muzykę z moich płyt, to nazwa wydawnictwa nie przechodzi przez gardło redaktorów. Zresztą tak samo jest z pismem **Muzyka21**. Choć ukazuje się 15 lat, jako jedyne w Polsce nigdy żadnej dotacji nie dostało, a przecież wyszło już ponad 170 numerów. Wszyscy udają, że nas nie ma. Parę miesięcy temu na falach Dwójki wielka dama opery Ewa Podles wypowiedział się o przekształceniach w Ruchu muzycznym wyjątkowo pozytywnie wypowiedziała się o **Muzyka21** i zarekomendowała miesięcznik z najwyższym uznaniem. Ale ona nie jest pracownicą Dwójki!

Nie wiem czy to powód do dumy, ale moje wydawnictwo jako jedyne, jest permanentnie ignorowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Bez względu na

to jaki złożę wniosek: z muzyką zapomnianą czy ogólnie znaną, z wykonawcami debiutującymi czy artystami klasy światowej, zawsze są odrzucane. Przy okazji nasuwa się refleksja. Po pierwsze, po co permanentnie dotuje się tych samych uznanych kompozytorów i wykonawców? Po drugie, jak komisja kwalifikująca może poprawnie ocenić wniosek dotyczący premiery światowej jakiegoś nieznanego kompozytora, czekającego dopiero na odkrycie? Gdyby Schliemann poprosił MKiDN o dotację na odkrycie Troi, do dziś nikt nie wiedziałby, gdzie ona się znajduje! Tylko czy pracownicy MKiDN mają potrzebę taką wiedzę posiadać?

Co pan sądzi o przyszłości fonografii?

Koniec płyty kompaktowej jest przepowiedany od początku tego tysiąclecia. Na szczęście nadchodzi on wolniej, niż zapowiadano, ale jest nieuchronny. Pierwszym powodem jest piractwo zainicjowane przez twórców płyty CD, którzy byli jednocześnie wydawcami. To oni najpierw przekonali wszystkich wydawców i konsumentów, że ich wynalazek jest dużo lepszy od tradycyjnej płyty winylowej, a następnie udostępnił całemu światu środki do kopiowania płyt CD. Oczywiście, wcześniej istniały magnetofony, ale były to urządzenia drogie, dobra taśma była dużo droższa od płyty, czas kopiowania był równy czasowi trwania nagrania, a jakość gorsza od oryginału. Dziś za kilkadziesiąt złotych kupujemy napęd CD-ROM, podłączamy do komputera i w przeciągu kilku minut przegrywamy płytę wartą kilkadziesiąt złotych na nośnik wart mniej niż złotówkę, zachowując przy tym jakość identyczną do oryginału. Kolejnym powodem to Internet, w którym można znaleźć, i to za darmo, właściwie wszystkie wydane kiedykolwiek płyty, czasem nawet przed ich premierą. Nie bez winy są sklepy płytowe. Kiedyś były zavalone płytami a pracujący w nich sprzedawcy potrafili godzinami opowiadać o różnych nagraniach, porównywać wykonania, rekomendować to czy tamto. Dzisiaj w sklepach często są puste półki, brak towaru, brak należytej ekspozycji, personel całkowicie nie zna się na tym co sprzedaje, nie wie nawet skąd zamówić płyt, których nie mają na stanie, a Czajkowskiego ustawiają na półce pod literą „T”. Nie bez winy są sami wydawcy i artyści. Ci pierwsi jakby opadli na siłach. O ile lata 1990–2005 to był okres wielkich odkryć i dokonań, o tyle teraz wydaje się znów tylko najbardziej popularny repertuar. Artyści natomiast, przez lata żyjący w symbiozie z wydawnictwami, postanowili pójść na własne. Nie dziwi to, bo po co się dzielić z wydawcą pieniędzmi sponsora. Ale dla przeciętnego melomana jest to ruch w złą stronę. Co z tego, że London Symphony Orchestra postanowiła sama wydawać swoje nagrania? Po pierwsze są to nagrania repertuaru ogólnie znanego, który każdy ma, czę-

sto w nieporównanie lepszych interpretacjach i za ułamek cen proponowanej przez LSO. Poza tym, gdzie kupić te płyty, skoro sklepy już nawet tych najbardziej renomowanych wydawnictw nie chcą mieć na stanie? Dałem przykład wydawnictwa LSO, które wydaje stosunkowo dużo płyt. Ale istnieją przecież artyści, którzy pozazdrościli wydawcom ich życia „usłanego różami”, wydają jedną czy dwie płyty na trzy lata, a później nawet nie szukają możliwości ich sprzedaży.

Mam jednak nadzieję, że zostało jeszcze kilka lat przede mną, jeszcze tyle znakomitych utworów trzeba nagrać...

Jednak najbardziej cieszą sukcesy...

Moja działalność to jedno ciągle pasmo sukcesów – jak inaczej nazwać to przywrócenie do życia setek zapomnianych (według niektórych zaginionych) utworów. Wystarczy przejrzeć mój katalog. Ież tam znakomitych, odkrytych przeze mnie kompozytorów, nie tylko polskich. Iluż wspaniałych artystów dzięki mojemu wydawnictwu, bez szukania sponsorów, dotacji państwowych etc. mogło zadebiutować w fonografii, iluż mogło zarejestrować swój kunszt, o którym wiedzieli tylko najbliżsi. Dopiero co zmarła wybitna pianistka, Monika Sikorska-Wojtacha. Wszyscy ją cenili, lecz tylko Acte Préalable utrwaliło dla potomności jej kunsztu wykonawczy.

Początkowo moją ideę fixe fixe była muzyka polska. Jednakże w miarę upływu czasu zacząłem się interesować również zapomnianą muzyką innych krajów. Najpierw był Norweg, następnie Niemka, później Francuzi, Rosjanie, Japończyk. Cały czas zbieram partytury – życia mi nie starczy, by je wszystkie nagrać; przybywa partytur w mojej kolekcji szybciej, niż mogę je nagrywać. W tej chwili mam już komplet dzieł wielu zapomnianych kompozytorów polskich i tylko mocy przerobowych brak. Zbyt mało artystów interesuje się czymś więcej niż codziennym kawałkiem chleba.

Odkryć dzieło, o którym specjaliści twierdzą, że zaginęło (lub w ogóle o nim nie wiedzą), to ogromna satysfakcja. A doprowadzić do jego wydania na płycie, to już maksimum ekstazy, jak u Skriabina, który zainspirował mnie przy wybieraniu nazwy dla wydawnictwa...

Właśnie niedawno odkryłem dwie sonaty fortepianowe dwóch polskich kompozytorów, o których nie wspominają żadne źródła, łącznie z *Encyklopedią Muzyczną PWM* (jeden z tych twórców nawet nie znalazł się w tej Encyklopedii). Mam nadzieję, że uda mi się nagrać te utwory w przyszłym roku. Chciałbym jeden z nich również wydać w postaci nutowej, ale czy będzie dla kogo... Jak pisał Adam Asnyk, „Szkoda piosnek, których nie ma kto słuchać”...

Dziękuję za rozmowę.☺

Palcem po płycie

Cecilia Bartoli w Petersburgu



CECILIA BARTOLI • ST PETERSBURG
I BAROCCHISTI • DIEGO FASOLIS

CECILIA BARTOLI
St Petersburg

I Barocchisti • Diego Fasolis,
dyrygent

Decca 478 7695 • w. 2014, n. 2013/14
• 77'57"

Muzyka21
plyta miesiaca

Rosyjski barok? Cecilia Bartoli śpiewająca w języku rosyjskim? Jeszcze niedawno wydawało się to mało prawdopodobne. A tymczasem swoją najnowszą płytę artystka tytułuje *St Petersburg* i poświęca XVIII-wiecznym skarbowi operowemu ówczesnej stolicy Rosji. Co więcej, dwie z arii wykonuje w języku rosyjskim. Zaś wszystkie 11 kompozycji to światowe premiery fonograficzne! Omówieniu najnowszego projektu Cecylii Bartoli poświęciliśmy już na łamach **Muzyka21** krótki artykuł, tym razem pora by przyrzeć się samej zawartości muzycznej. Z pełnym przekonaniem mogę stwierdzić, że określenie „skarby” w stosunku do zaprezentowanych przez Bartoli arii nie jest przesadzone. W oczywisty sposób dwie z nich od początku przykuwają uwagę. Są to fragmenty z opery Hermanna Raupacha (1728–1778) *Altsesta* wykonywane w języku rosyjskim. Ale nie tylko o język chodzi. Pierwsza, aria Gerkulesa, mogłaby być wizytówką Cecylii Bartoli: brzmi po prostu spektakularnie, pełna jest energii i wewnętrznej mocy, a przy

tym wykonywana w sposób bardzo zaangażowany, z wielką ekspresją i temperamentem, w bardzo wysokich, gorących wręcz, temperaturach, tak przez solistkę, jak i zespół. W pierwszej chwili zdumienie budzić może brzmienie języka rosyjskiego w ustach włoskiej artystki, jej głos brzmi tutaj bardzo „grandioso”. Druga, aria *Altsesty*, ma odmienny charakter (z wyjątkiem kontrastującej, krótkiej części B): sielankowy, pastoralny wręcz, ewokujący sielskie krajobrazy, skłaniający do ciepłych uczuć, zatopienia się w marzeniach... Przy tym bogactwo melodyczne obu kompozycji jest bardzo duże, a ta druga może prawdziwie wzruszyć. Trzecia aria Raupacha pochodzi z opery *Siroe, re di Persia*, a charakterem zbliżona jest do arii Gerkulesa, tyle że wszystko dzieje się po włosku... Naddatek stanowi *Marsz z Altsesty*, ostatecznie utwierdzający nas w przekonaniu, że Raupach znakomitym kompozytorem był. Cecilia Bartoli nie otwiera jednak programu swej płyty utworem Raupacha. Rolę preludium pełni aria *Vado a morir* z opery *La forza dell'amore e dell'odio* Francesca Domenico Araii (1709 – c.1770): kompozycja refleksyjna, pełna szlachetnego piękna, wykonywana przez śpiewaczkę i zespół I Barocchisti Diega Fasolisa z wielkim autorytetem i przejęciem. Druga zamieszczona tu aria Araii *Pastor che a notte ombrosa* z obojem obbligato z opery *Seleuco* posiada, jak sam tytuł wskazuje, pastoralny, by nie powiedzieć rustykalny, charakter. Wszystko tutaj śpiewa (takie można odnieść wrażenie) i układa się bardzo prosto. Stosunkowo dużą część albumu poświęcili artyści fragmentom z opery *Carlo Magno* Vincenza Manfrediniego (1737–1799). Wspaniały, pełen

przepychu chór z tego dzieła *Anoi vivi, donna eccelsa*, wieńczy program płyty, ukazując zespół I Barocchisti od najlepszej strony. Ale najbardziej znanym dziś twórcą, którego kompozycja znalazła się w programie płyty, jest Domenico Cimarosa (1749–1801). Jego aria *Agitata in tante pene* z opery *La vergine del sole* jest jednym z ciekawszych utworów tego gatunku w ogóle powstałych w tamtych czasach. Ale partia Idalide, którą kreuje Bartoli wcale nie jest łatwa... Jeszcze jedną z zamieszczonych w albumie kompozycji jest aria *De miei figli* skomponowana przez Domenico Dall'Oglio (c.1700–1764) i Luigiigo Madonisa (1690–1767), a stanowiąca prolog do opery *La clemenza di Tito* Johanna Adolfa Hassego: kolejna milutka perelka o sielankowym charakterze. Pod względem muzycznym nie zawiedzimy się więc sięgając po omawiany krążek: tak ze względu na wartość artystyczną kompozycji, jak i fakt, że są to fonograficzne odkrycia, nigdy wcześniej nie zarejestrowane. A wykonanie? Zaczniemy od Cecylii Bartoli. Jej głos jest w bardzo dobrej formie, wciąż ruchliwy,

jak przed dwudziestu laty, nie-zwykle giętki. Artystka posiada niesłabnącą z wiekiem zdolność płynnego przechodzenia między rejestrami, a na dodatek w każdym rejestrze brzmi fantastycznie, z głębokimi, ciemnymi dółkami i jasnymi, czystymi górami, zawsze dysponująca doskonałą techniką koloraturową. Interpretacje są bardzo mądre, niby rozemocjonowane, rozpalone do czerwoności, poddane nieokielznanemu temperamentowi artystki, a jednak bardzo przemyślane, gdy trzeba refleksyjne i pełne spokoju. Znakomicie przedstawia się też współpraca pomiędzy solistką i zespołem I Barocchisti Diego Fasolisa: wszyscy po prostu oddychają w tym samym rytmie i w bardzo podobny sposób odczuwają wykonywaną muzykę. Muzycy grają z wielką wirtuozerią, w sposób pełen blasku, wzorem śpiewu Bartoli. Być może jestem nieobiektywny, ale nie dostrzegam w omawianej płycie wad. Zresztą: po co ich szukać? Lepiej słuchać i się cieszyć!

Łukasz Kaczmarek



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH
Oratorium na Boże Narodzenie BWV 248

Agnes Giebel, sopran • Charlotte Wolf-Matthäus, alt • Helmut Krebs, tenor • Walter Hauck, baryton • Chóry i Orkiestra RIAS • Karl Ristenpart, dyrygent

Audite 21.421 • w. 2014, n. 1950 • 155'55"

☆☆☆☆☆

Nieczęsto się zdarza, by nagranie muzyki dawnej pochodzącej sprzed ponad pół wieku autorstwa stosunkowo mało znanych artystów otrzymało wysokie noty. A tak rzecz się ma z omawianą produkcją – dokonaniem w roku 1950 zapisem *Oratorium na Boże Narodzenie* J. S. Bacha. Nazwiska niektórych artystów większości z nas niewiele dziś mówią. Najbardziej rozpoznawalny pozostaje bez wątpienia sopran: Agnes Giebel (ur. 1921 r.), artystka znana z wielu innych kreacji w dziełach oratoryjno-kantatowych, zwłaszcza muzyce Bacha. Wykonująca altowe partie Charlotte Wolf-Matthäus (1908–1979), jest śpiewaczką nieco zapomnianą. A tymczasem w roku 1950 była ona wielkim autorytetem, jeśli chodzi o wykonawstwo dzieł Jana Sebastiana. Nazwisko tenora Helmuta Krebsa (1913–2007) zapisało się, biorąc pod uwagę tylko dyskografię, jako współautora wielu wspaniałych nagrań. Tym bodaj najbardziej znanym jest pierwszy Karajanowski zapis *Zemsty nietoperza* J. Straussa II, w którym Krebs kreował partię Alfreda. I wreszcie Walter Hauck (1910–1991), baryton, kolejny bohater omawianego albumu i kolejny zapomniany nieco artysta. Najdotkliwiej obeszła się historia chyba jednak z Karlem Ristenpartem (1900–1967), dyrygentem omawianej rejestracji, tutaj prowadzącym zespoły RIAS. Zsługi tego niemieckiego dyrygenta jako interpretatora muzyki J. S. Bacha są nie do przecenienia. Jego interpretacja, biorąc pod uwagę datę powstania, jest w wielu aspektach wręcz wizjonerska. Dyrygent preferuje raczej szybkie tempa, dba o wartość muzycznej narracji. Świetnie stu-

cha się Chorałów: bardzo wartkich, silnie eksponujących słowo, nie „uromantycznionych”, co było w tamtych czasach naprawdę wielką rzadkością. Niezwykła jest też *Sinfonia* otwierająca II część – 4'23" to jedno z najszybszych temp w ogóle! Skład zespołów i stylistyka pozostają kameralne. Dyrygent często stosuje artykulację non-legato, co dodatkowo zbliża go do nurtu wykonawstwa historycznego. Niewątpliwie jego mistrzowska interpretacja, choć w wielu punktach tkwiąca jeszcze w romantycznej tradycji, poszukuje nowych ścieżek, autentyczności stylistycznej epoki. To fascynujące odkrywać poszczególne elementy jej jednego i drugiego oblicza. Jeśli chodzi o zespoły, w wykonaniu zdarzają się intonacyjne potknięcia, drobne nieścisłości, całość wypada jednak dobrze. Soliści także nie zawiedli. Obie panie sprawdzają się znakomicie. Zwłaszcza młodzieńka Agnes Giebel ze swoim świeżym sopranem brzmi uroczo. Miło słucha się Helmuta Krebsa, dysponującego delikatnym, pełnym wdziękiu tenorem. Zastrzeżenia można mieć jedynie do Waltera Haucka. Choć dysponuje on barytonem, jego głos czasem zawodzi w wyższych rejestrach, nie satysfakcjonuje. Podsumowując, wykonanie od strony technicznej nie zawiera jednak poważniejszych niedociągnięć.

Dźwięk rejestracji jest całkiem dobry, a wydanie albumu bardzo atrakcyjne, z wartościowym, krytycznym tekstem poświęconym właśnie tej kreacji.

Z tego co mi wiadomo, omawiane nagranie dotąd nie było wydawane. W końcu było warto!

Łukasz Kaczmarek

HECTOR BERLIOZ
Dzieła zebrane

Membran 600166 • w. 2014

Muzyka21
płyta miesiąca

To chyba najciekawsza kolekcja płytowa poświęcona muzyce Hectora Berlioza. Są świetne edycje Philipsa z nagraniami Co-

lina Davisa, RCA z rejestracjami Charlesa Muncha, czy Brilliant Classics z zapisami Eliaha Inbala. Tym razem otrzymujemy jednak boks z nagraniami dokonanymi przez różnych artystów i wszystko są to kreacje mistrzowskie. Mamy więc znakomitą różnorodność! Dziesięć płyt z najśłynniejszymi kompozycjami Berlioza w najlepszych, legendarnych interpretacjach, to nie lada gratka. Bo taki jest właśnie najnowszy komplet wytwórni Membran.

Główną część pierwszej płyty zajmuje *Symfonia fantastyczna* w nagraniu dokonanym przez Berlińskich Filharmoników pod dyrekcją Igora Markevitcha w roku 1954 (z tego co mi wiadomo, 1954 jest datą pierwszego wydania, nagranie zostało dokonane rok wcześniej). Pomimo wielu innych znakomitych kreacji w tym dziele, wersja Markevitcha pozostaje wciąż jedną z najwspanialszych. Ten słynny dyrygent ukraińskiego pochodzenia, silnie związał się z Francją, był uczniem Nadii Boulanger i muzykę Berlioza znakomicie rozumiał i interpretował. Cóż za kapitalne poczucie muzycznej przestrzeni, doskonale wyodrębnienie każdej sekcji orkiestry, oddanie jakże różnorodnego charakteru poszczególnych części dzieła. Jest nieco sentymentalnie (*Walc*), jest strasznie (*Marsz na miejsce straceń*), a chwilami odrobinie komicznie (*Sabat czarownic*). Miłe dopełnienie płyty stanowi uwertura *Karnawał rzymski* w wykonaniu Royal Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Charles Mackerrasa. To już współczesne nagranie, z 1994 r.

Piękna jest druga płyta albumu. Znalazły tu się dwie legendarne kreacje Charlesa Muncha i jego Orkiestry Symfonicznej z Bostonu z lat 1950. Pierwszą jest *Symfonia „Harold w Italii”* z Williamem Primrosem jako solistą. Ten szkocki altowiolista był w XX w. chyba najwybitniejszym i najśłynniejszym odtwórcą solowej partii dzieła. Dokonał kilku nagrań pod batutą najznakomitszych dyrygentów, przy-

kładem jest właśnie omawiana interpretacja: jedno z najlepszych nagrań dzieła. Można preferować Primrose'a z Toscaninim, Kusewiczem, czy Beechamem, ale żadna z tych wersji nie jest tak pięknie francuska, jak omawiana. A na płycie znalazła się jeszcze jedna cudowna kreacja – Munch i Victoria de Los Angeles wykonują cykl *Letnie noce*. To cudowne wykonanie, artystka jest w znakomitej formie i przedstawia bardzo dojrzałą i pięknie emocjonalną interpretację. Osobiście preferuję de Los Angeles oślawionej wersji Regine Crespin z Ansermetem, gdyż problemy intonacyjne francuskiego sopranu przeszkadzają mi niemiłosiernie. Może tylko dla Janet Baker mam jeszcze więcej uznania, niż dla de Los Angeles... Ale są to dwie zupełnie różne królowe!

Na program trzeciej płyty składają się cztery sceny z *Romea i Julii* zarejestrowane przez Berlińskich Filharmoników w roku 1957. Orkiestrą dyrygował 27-letni wówczas, zmarły niedawno, Lorin Maazel. Jest to debiutancie nagranie Maazela i już sam ten fakt stanowi wystarczający powód, by sięgnąć po omawianą płytę. Ale bez przesady i sentymentu można uznać tę wczesną kreację wielkiego dyrygenta za bardzo udane przedsięwzięcie. Nie jest to pewnie najbardziej romantyczna wizja pary szekspirowskich kochanków, niemniej pod względem technicznym pozostaje bez zarzutu, interpretacyjnym zaś – mocno przemyślana i logiczna. Rarytas!

Czwarta i piąta płyta albumu zawierają fantastyczne nagranie *Potępienia Fausta*, dokonane w 1959 r. pod dyrekcją Igora Markevitcha. O stosunku Markevitcha do muzyki Berlioza mówiliśmy już wcześniej. Tu znakomity kapelmistrz prowadzi Orkiestrę Lamoureux z Paryża. Ale i soliści są świetni. Przede wszystkim Richard Verreau, tenor, w partii tytułowej, który odznacza się głosem dość silnym o niezwyklej urodzie i elegancji, cechujący się bardzo dużą kulturą wokalną. To artysta pokroju Nicolaia Geddy,

który także święcił swego czasu triumfy w partii Fausta. Obok Verreau słyszymy bardzo dobrych Michela Rouxa i Pierre'a Molleta. Zastrzeżenia można mieć jedynie do mezzosopranu Consueli Rubio, dysponującej głosem ciężkim i pozbawionym odpowiedniego dla partii Małgorzaty wdzięku, rozwibrowanym w górnych rejestrach i nie dość ruchliwym. Ze słynną arią *D'amour l'ardente flamme* artystka po prostu radzi sobie kiepsko. Ale Rubio stanowi jedyny słaby punkt omawianego nagrania, które zostało także wyróżnione poprzez wydanie w prestiżowej serii wytwórni Deutsche Grammophon *Originals*.

Płyta szósta i siódma przynoszą bardzo niezwykle i interesujące nagrania *Requiem*. Powstało ono w roku 1958 w Paryżu, w Kościele Inwalidów, a więc miejscu premiery dzieła. Francuskie zespoły prowadzi Hermann Scherchen, legendarny niemiecki kapelmistrz. Jego interpretacja często jest bardzo dowolna, pełna powagi, ale zarazem ognia, w wielu momentach porywająca. Niespodziankę stanowi *Sanctus* z tenorem Jeanem Giraudeau jako solistą. To artysta pokroju legendarnego Raoula Jobina, o głosie pełnym uroku i delikatności.

Dość zagadkowo przedstawia się ósmy krążek albumu. Pozornie wszystko jest w porządku. Sześć słynnych uwertur Berliozu wykonuje, znakomicie zresztą, zespół Royal Philharmonic Orchestra pod dyktando Alexandra Gibsona. Ale kiedy powstało omawiane nagranie? W opisie płyty pojawia się informacja, że w roku 1995. Wątpię, bowiem Gibson zmarł 14 stycznia tamtego roku, jest więc mało prawdopodobne, by w ciągu tych pierwszych dni, jako schorowany już człowiek, zdążył dokonać omawianego nagrania. Niemniej, jego wartość artystyczna jest bardzo wysoka, a to chyba najważniejsze!

Dwie ostatnie płyty zawierają rejestrację oratorium *Dzieciństwo Chrystusa*. To nagranie, dokonane przez Charlesa Muncha i Orkiestrę Symfoniczną z Bostonu w roku 1957, jest jednym z najlepszych. Do jego sukcesu przyczynili się w dużej mierze,

oczywiście, soliści: Cesare Valletti, Florence Kopleff, Gerard Souzay i Giorgio Tozzi. Szkoda tylko, że w wydaniu Membran nie podzielono poszczególnych, trzech części dzieła, lecz każdą w całości umieszczono na oddzielnej ścieżce.

Omawiany album można polecić w zasadzie każdemu melomanowi. I temu początkującemu, pragnącemu mieć najważniejsze dzieła Berliozu w możliwie najlepszych wykonaniach, i konserom, poszukującym wielkich interpretacji dobrze znanych dzieł. A przy tym cena może tylko zachęcać!

Łukasz Kaczmarek

FERRUCCIO BUSONI

Transkrypcje

David Theodor Schmidt, fortepian

Profil PH14005 • w. 2014 • 59'37"

★★★★★

Album *Busoni. Transcriptions of Works by Bach & Brahms* został nagrany w 2014 r. przez pianistę Davida Theodora Schmidta. Zawiera on dzieła organowe Bacha i Brahmsa w transkrypcjach na fortepian napisanych przez Ferruccio Busoniego. Busoni był pianistą, kompozytorem, pedagogiem i dyrygentem żyjącym w latach 1866–1924. Wszechstronne zdolności artysty umożliwiły mu stworzenie transkrypcji dzieł organowych. 90. rocznica śmierci włoskiego muzyka była okazją dla Davida Theodora Schmidta do zaprezentowania i nagrania jego transkrypcji zawierających dzieła Bacha i Brahmsa.

Na nagraniu wśród kompozycji znajdują się *Chaconne*, *5 Preludiów chorałowych*, *Toccatą*, *Adagio i Fuga* Jana Sebastiana Bacha oraz *3 Preludia chorałowe* Johannesa Brahmsa. David Theodore Schmidt wykonuje utwory zachowując stylistykę epoki baroku, co jest zdecydowanym pozytywnym. Bardzo klarownie, w sposób prostolinijny prowadzi wszelkie tematy i przeprowadzenia. Precyzyjnie wykonuje wszystkie ozdobniki. Ogrom brzmienia imitującego organy stara się uzyskać głównie na chorałowych akordach za pomocą dynamiki i dosadnego użycia pedału. Dźwięki niskiego

rejestrów prowadzone przez lewą rękę są zagrane przez pianistę w taki sposób, że faktycznie stanowią podstawę basową.

Patetyczne, dostojne brzmienie Schmidt pokazał w *Chaconne* Bacha. Ciężkie, chorałowe akordy kontrastują z prowadzoną bardzo płynnie i delikatnie główną linią melodyczną. W trakcie utworu można podziwiać również biegłość pianisty, którą ten prezentuje w szybkich, wirtuozowskich przebiegach. W wykonaniu *5 Preludiów chorałowych* zachwycała mnie prostota interpretacji oraz delikatność gry muzyka. Wykonuje on dzieła z łatwością jakby „od niechcenia”, a jednak perfekcyjnie. *3 Preludia Chorałowe* Brahmsa zagrane są w sposób bardzo płynny, a linia melodyczna jest „snująca się” z przerwami na rzadko występujące i bardzo wyważone punkty kulminacyjne. Kontrasty dynamiczne ożywiają jednostajną melodię *Chorałów*. W utworze *Toccatą*, *Adagio i Fuga* Jana Sebastiana Bacha Schmidt po raz kolejny zadziwił mnie swoją sprawnością techniczną, biegłością oraz lekkością gry, jednocześnie nie odejmując muzyce jej wymowy. Dokładnie wyodrębnił tematy oraz inne niuanse w postaci np. ornamentów. W *Adagio* pokazał ponownie swoją muzykalność i wrażliwość za pomocą łagodnego i płynnego wykonania.

Nie jestem zwolenniczką transkrypcji. Uważam, że transkrypcje nie oddadzą w pełni wizji oraz zamysłu kompozytorskiego twórcy. Za tym albumem przemawia jednak wyjątkowo dobre wykonanie. David Theodore Schmidt zaprezentował duży kunszt artystyczny oraz wycucie muzyczne. Jego interpretacje są bardzo przemyślane i uporządkowane. Chętnie posłuchałabym innych nagrań tego artysty, który ujął mnie swoją muzykalnością i prostotą gry.

Maria Ziarkowska

ANTONIO CALDARA

La concordia de' pianeti

Franco Fagioli, kontratenor; Daniel Behle, tenor; Delphine Galou, kontralt; Veronica Cangemi, sopran; Carlos Mena, kontratenor; Ruxandra Donose, mezzosopran;



Luca Tittoto, bas • La Cetra • Andrea Marcon, dyrygent

Archiv Produktion 479 3356 • w. 2014, n. 2014 • 108'04"

★★★★★

La concordia de' pianeti Antonia Caldara to przykład pięknego dzieła, które czekało do naszych czasów na odkrycie. Napisane jest z wdziękiem, akcja muzyczna płynnie w oparciu o znakomite, kunsztowne arie, recytatywy i chóry (rozpoczynają i kończą utwór). Całość ujęta jest w efektowną formę „componimento teatrale per musica”, czyli muzyki teatralnej. Do jego wykonania potrzeba siedmiu znakomitych solistów i orkiestry, której mocną stroną są klarnety, oboje, trąbki i fagoty.

Dyrygent Andrea Marcon podjął się mozolnej pracy opracowania do współczesnej premiery zapomnianego utworu Caldara. Rozczytywał dzieło z mikrofilmów i opracował nuty do wykonania, które miało miejsce w Dortmundzie, w styczniu 2014 r.

La Concordia de' pianeti pochodzi z ogromnego zbioru oper stworzonych dla dworu cesarza austriackiego Karola VI i przeznaczonych dla najlepszych śpiewaków tamtych czasów, w tym legendarnego kastrata Carestiniego. Teraz rolę Apolla świetnie wykonuje kontratenor Franco Fagioli. Pozostałymi gwiazdami nagrania są: tenor Daniel Behle jako Mercurio i występująca w roli Diany sopranistka Veronica Cangemi. Pozostałymi artyści należą do gwiazd opery barokowej i znakomicie odnajdują się w dziele Caldara.

To odkryte, wydane i premierowo nagrane przez Andree Marcona dzieło jest przykładem utworu, który mieni się bogactwem licznych wirtuozowskich i muzycznie widowiskowych arii, fantastycznych kantylen

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



Acte Préalable

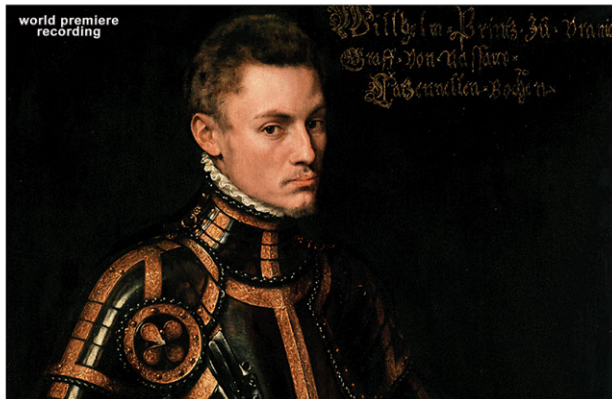


AP0531

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

i zwiewnych recytatywów, które są w tej realizacji wykonywane przez najlepszych współczesnych śpiewaków.

Andrea Marcon idealnie współpracuje ze śpiewakami i swoją La Cetra Barockorchester. Akcja *La concordia de' pianeti* porusza niosącymi akcję recytatywami, wzrusza ekspresyjnymi i dramatycznymi ariami, budzi wyobraźnię i tworzy kolorystyczne obrazy świetnie budowanej dramaturgii całości. La Cetra Barockorchester i Andrea Marcon wyśmienicie, w doskonałych tempach budują nastrój dzieła każdą frazą, wejściem i współganiem ze śpiewakami. Ilustracyjność i akcja dramatyczna dzieła są oddane znakomicie przy użyciu ekspresji i barwy orkiestry. Jest tu całe bogactwo inwencji muzycznej Antonio Caldary!

To jedna z lepszych realizacji płytowych tej jesieni. Polecam wielbicielom muzyki wokalnej z osiemnastego wieku. Mocną stroną albumu i atutem jest światowa premiera płytowa oraz piękne i wartościowe wykonanie zrealizowane podczas koncertu.

Arkadiusz Jędrasik

ERIC CRAVEN

Sonaty fortepianowe 7, 8, 9

Mary Dullea, fortepian

Métier msv28544 • w. 2014 • 102'29"

☆☆☆

Dla niniejszego albumu mam mniej słów uznania, niż dla recenzowanej na łamach **Muzyka21** w marcu 2014 r. innej płyty z kompozycjami Brytyjczyka, Erica Cravena – *Set for piano*. Przy tamtej okazji wspominałem o wykonanej przez kompozytora idei „non-prescriptive music”, co obecnie pragnę nieco rozszerzyć. Zasada ta polega na zapisie często samych tylko wysokości nut i pozostawieniu wykonawcy decyzji co do realizacji innych elementów dzieła muzycznego. Idea „niezapisywalności”, czy „niezapisywalności”, bo chyba tak należałoby przetłumaczyć ten konstrukt na język polski, może odbywać się na trzech poziomach. Najmniej radykalnym jest *Low-order Non-Prescription*, gdzie pianista otrzymuje zapis wysokości dźwięku i rytmu,

wszystkie pozostałe składniki kształtując wedle własnych dyspozycji. W przypadku *High-order Non-Prescription*, wykonawca, mający dane jedynie wysokości, powinien wedle uznania operować pozostałymi elementami, łącznie z możliwością powtarzania nut, zastosowania raka, bądź też pominięcia danej grupy. Ostateczny kształt dzieła jest więc chyba w większej mierze przedstawieniem wizji pianisty, aniżeli kompozytora. Craven zakłada zresztą bliską współpracę pomiędzy obojgiem. Tak też miało to miejsce w przypadku omawianego nagrania, w którym z Cravenem współpracowała irlandzka pianistka Mary Dullea (ta sama, która była bohaterką *Set for piano*). Muzycy przedstawili w ten sposób trzy *Sonaty fortepianowe* Cravena: nr 7, 8 oraz 9. Nie spotkamy tu takiej różnorodności stylistycznej, jak w *Set for piano*. Momentami można odnieść wrażenie przypadkowości, doświadczyć poczucia chaosu. Przy tym, w kontekście eksperymentów awangardy lat 1960., wydaje się, jakbyśmy już te utwory słyszeli, pod względem brzmieniowym nie są one zaskakujące. Więcej – witalizm i wewnętrzny pęd niektórych ustępów kompozycji chwilami zdaje się przypominać utwory fortepianowe Bartóka, a więc dzieła powstałe w pierwszych dekadach XX w. Jedna rzecz zastanawia mnie – jak przedstawiałaby się ta muzyka realizowana przez innego artystę?

Czy to pewne ubóstwo stylistyczne, czy jakiś odczuwalny brak logiki, sprawia, że omawiany album nie budzi tak pozytywnych emocji jak *Set for piano*? A może coś, co raz było fascynującą nowością i ciekawostką, teraz wydaje się być czymś mniej atrakcyjnym?

Łukasz Kaczmarek

JOHN DOWLAND

My favorite Dowland

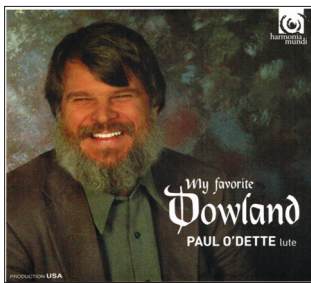
John O'Dette, lutnia

Harmonia Mundi HMU 902515 • w. 2014,

n. 2012 • 72'23"

☆☆☆☆☆

Oto znakomity przykład muzyki działającej jak balsam –



najnowsza płyta Paula O'Dette poświęcona najpiękniejszym kompozycjom lutniowym Johna Dowlanda. Artysta sam dokonał wyboru utworów, tworząc w ten sposób swój ulubiony zestaw. Paul O'Dette od wielu lat dobrze jest znany jako znakomity wykonawca muzyki Dowlanda. Jego pięć zarejestrowanych w latach 1990. dla Harmonii Mundi płyt ma encyklopedyczne niemal znaczenie. Nagrywając niektóre z utworów ponownie, w dodatku dla tej samej wytwórni, artysta nieco zmienił swą koncepcję. Jego gra nabrała dojrzałości, barwa instrumentu zdaje się być ciemniejsza, interpretacja bardziej wyważona, stonowana, mająca w sobie więcej spokoju, ale też pewnego ciężaru. Trudno się dziwić, O'Dette sięgnął bowiem po inną, większą lutnię (współczesna kopia instrumentu Sixtusa Rauwolfa z 1590 r.), gdzieś tam obniżył także strój. Dzięki temu muzyka Dowlanda stała się jeszcze bardziej „dowlandowska”: refleksyjna, skłaniająca do zadumy, melancholijna, przesiąknięta jakimś smutkiem, tragizmem, bardzo intymna.

Wśród ulubionych Dowlandowskich utworów Paula O'Dette, na płycie znalazły się m.in. *Lachrimae*, *Galliard to Lachrimae*, *La mia Barbara*, *Fantasia g-moll*, *Pawana g-moll*, *The Most Sacred Queen Elizabeth*, *her Galliard*, czy *Semper Dowland semper dolens*. Wszystkie kompozycje zostały zaprezentowane w oryginalnym, stylistycznie i logicznie uzasadnionym porządku. Omawiany album jest więc nie tylko portretem Johna Dowlanda, ale też Paula O'Dette, dla którego, jako artysty, muzyka brytyjskiego twórcy jest swego rodzaju wizytówką. Wielką zaletą płyty jest również fakt, że możemy się rozkoszować samym jej brzmieniem, została ona bowiem pod

względem technicznym bardzo pięknie nagrana.

Czy O'Dette sięgnie jeszcze po jakieś, uprzednio zarejestrowane utwory Dowlanda? Oby! Jak na razie możemy się jednak spodziewać albumu z muzyką Giovanniego Antonia Terziego.

Łukasz Kaczmarek



EDWARD ELGAR

Symfonia nr 2

Staatskapelle Berlin • Daniel Barenboim, dyrygent

Decca 478 667 • w. 2014 • 56'01"

☆☆☆☆☆

O tym, że Daniel Barenboim jest wybitnym interpretatorem muzyki Edwarda Elgara, wiemy nie od dziś. Znane są jego nagrania *Koncertu wiolonczelowego* z Jacqueline du Pré jako solistką, *Koncertu skrzypcowego* z Pinchaselem Zukermanem, jak również obu symfonii i innych utworów orkiestrowych, wydane w latach 1970. przez Sony. A całkiem niedawno fonograficzną perelką okazała się rejestracja *Koncertu wiolonczelowego* z Alisą Weilerstein. Dziś, nową płytą, niemiecki dyrygent znów powraca do kompozycji brytyjskiego twórcy. Wraz ze „swoją” orkiestrą Staatskapelle Berlin, dokonał rejestracji *II Symfonii*. I oto otrzymaliśmy fantastyczne, bliskie ideału odczytanie Elgarowskiego arcydzieła. Maestro Barenboim uwielbia tę muzykę, co się słyszy. Jego wykonanie pełne jest energii. Dyrygent dobiera szybkie tempa, dba o muzyczną narrację. Już pierwsza część przekonuje nas, że mamy do czynienia z wykonaniem bardzo barwnym i żywiołowym, poprowadzonym z prawdziwą pasją i zagrany z największą starannością. W moim przekonaniu najlepiej brzmi druga część: pełna szlachetności i wewnętrznej siły, a przy tym od początku do końca

fascynująca i bardzo poruszająca. A część trzecia to pokaz orkiestrowych fajerwerków: cóż za wirtuozeria, jaka klasa! Staatskapelle Berlin prowadzona przez Barenboima osiąga tutaj niebywały poziom: muzycy niemal unoszą się w powietrzu. Finał *Symfonii* również wzrusza.

Pod batutą Barenboima // *Symfonia* Elgara nie dłuży się, lecz wciąż, angażuje odbiorcę. Owszem, jest to wykonanie monumentalne, bardzo symfoniczne. Ale w tym również przejawia się stosunek dyrygenta do dzieła: wspaniałej, potężnej symfonii. Przez wiele lat za najwybitniejszych wykonawców muzyki Edwarda Elgara uchodzili Adrian Boult oraz John Barbirolli. Barenboimowi dużo bliżej jest do Boulta, jego szlachetności, pełni brzmienia, choć potrafi i wzruszać jak Barbirolli... Ale jego najnowsze nagranie pełne jest ciepła i serdeczności, ma silnie optymistyczny wydźwięk; tych, którzy wolą bardziej „depresyjnego” Elgara, raczej ono nie zachęci. Cokolwiek by rzec, sama *Symfonia* jest niezwykle piękna, a wykonanie Barenboima ukazuje ją od najlepszej strony!

Lukasz Kaczmarek

HILDEGARD VON BINGEN

Ave Generosa

Membran 233861 • w. 2014 • 102'01"

☆☆

Od lat moim ulubionym nagraniem dzieł Hildegardy z Bingen są płyty zespołu Sequentia Barbary Thornton i Benjamina Bagby'ego, a omawiany album tylko utwierdził mnie w tym przekonaniu. Zawiera on sporo niedociągnięć. Przede wszystkim, nie wiadomo, kiedy powstały nagrania. Ponieważ zostały one utrwalone w formacie ADD, możemy się spodziewać, że przed rokiem 1980. Również estetyka wykonawcza na to wskazuje. Głosy prezentują niestylową wibrację, niewyrównanie, a pod względem urody barwy są dość mało atrakcyjne. Dotyczy to zarówno pierwszej, jak i drugiej płyty albumu, bowiem mamy do czynienia z różnymi wykonawcami. Są nimi zespół Con Fuoco kierowany prawdopodobnie (rów-

nież brak stosownej informacji) przez śpiewającą altm Agnethe Christensen oraz instrumentalniści: Poul Høxbro i Helen Davis (pierwsza płyta) bądź Chór i Orkiestra (sic!) Akademicka z Kopenhagi prowadzone przez Nenię Zenanę i śpiewająca sopranem Marianne G. Nielsen. Sam fakt, że w odniesieniu do dzieł XII-wiecznej świętej mamy do czynienia z orkiestrą może budzić wątpliwości. Do „pełni szczęścia” brak tylko informacji, że jest to orkiestra symfoniczna. Niestety, obawy sprawdzają się po włączeniu płyty. Wady wykonania to przede wszystkim brak stylowości i niedociągnięcia warsztatowe. Doprawdy, zadziwia mnie, jaki cel przyświecał wydawcom, przypominającym te nagrania, które po prostu nie wytrzymały próby czasu. Ciekawy jest za to układ pierwszej płyty: wokalne antyfony, responsoria i sentencje przeplatają się z częściami instrumentalnymi. Te ostatnie słyszymy w opracowaniu na flet, psalterium, harfę, tamburyn i triangel. W całości jednak jest to mało atrakcyjny zestaw, skłaniający do rozejrzenia się za innymi nagrańmi.

Lukasz Kaczmarek

ED HUGHES

Dark formations, Quartet, Chamber concerto, Strike!, Sextet, Light cuts through dark skies, Orchids, A buried flame

New Music Players; New Music Vokal Ensemble • Richard Casey, dyrygent

Métier msv 28530 • w. 2012, n. 139'19"

☆☆☆☆

Niedawno miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21** nowe nagranie opery Eda Hughesa *When the flame dies*. Porównywaliśmy je z innym współczesnym dziełem tego gatunku autorstwa Michaela Ellisona, nie skupiając się szczególnie na postaciach kompozytorów. Dziś ponownie spotykamy się z Hughesem, w związku z wydanym jakiś czas temu dwupłytowym albumem *Dark Formations*.

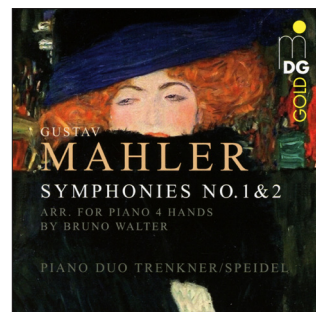
Ed Hughes (ur. 1968) studia kompozytorskie odbywał pod kierunkiem Robina Hollowaya i Alexandra Goehra na Uniwersytecie

w Cambridge, a także Michaela Finissy'ego w Southampton. W roku 1990 założył zespół New Music Players (początkowo Cambridge New Music Players), składający się z brytyjskich instrumentalistów wykonujących współczesną muzykę. Także w omawianym albumie możemy usłyszeć tę formację. Hughes jest dość płodnym kompozytorem, jego utwory powstają na zamówienie City of London Festival, Brighton Festival, Bath Camerata, Glyndenbourne Festival, Tacet Ensemble oraz London Sinfonietta. Choć styl kompozytorski Hughesa wykazuje wpływy jego nauczycieli, a zwłaszcza Finissy'ego, posiada on swój własny, indywidualny język. Jego dzieła charakteryzują się barwną i niezwykle klarowną orkiestracją (kompozytor wykorzystuje ciekawe zestawy instrumentów; dla przykładu otwierający album *Kwartet* jest przeznaczony na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, zaś *Sekstet* – na flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę, wibrafon bądź marimbę i fortepian), zamiłowaniem do kontrpunktu i polifonii, a także neoklasycznym użyciem harmonii (tonalność, niekiedy modalność). Interesująca jest w jego utworach rytmika, gdzieniegdzie z odniesieniami do jazzu – choć złożona, sprawiająca wrażenie prostoty. *Orchid 1*, której możemy posłuchać na drugiej płycie albumu, utrzymana jest w metrum 7/6, a mimo to brzmi naturalnie. Kompozytor wykazuje też zamiłowanie do muzyki filmowej, zwłaszcza tej pisanej do dawnych filmów niemych. Wiele jego utworów, jak choćby *Chamber Concerto* (także zawarty w albumie), mogłyby znakomicie zostać w nich użyte. *Strike!* jest zaś ściśle z tym gatunkiem związany: powstał w celach ćwiczeniowych, jako muzyczny podkład do filmu Eisensteina o tym samym tytule. Podobnie *Light Cuts Through Dark Sites* – ilustracja do filmu *Regen* Jorisa Ivensa z 1929 r. Związki z muzyką filmową można również odnaleźć w tytułowych *Dark Formations*, inspirowanych fotografiami z czasów II wojny światowej. Moim ulubionym dziełem Hughesa z omawianego albumu jest zaś czteroczęściowe

A Buried Flame na chór bądź głosy solowe, utwór o głębokim, humanitarnym przesłaniu.

Wykonania jakie otrzymujemy są świetne; nie może być inaczej, skoro spotykamy się tu z zespołami New Music Players oraz New Music Vocal Ensemble. Słowa szczególnego uznania należą się pianistom Richardowi Caseyowi, który jest także autorem tekstów zamieszczonych w książeczce. Jest to więc w całości atrakcyjny muzyczny portret jednego z ciekawszych, a mniej znanych, współczesnych twórców.

Lukasz Kaczmarek



GUSTAV MAHLER

Symfonie nr 1 i 2 (arr. B. Walter)

Piano Duo Trenkel/Speidel

MDG 930 1778-6 • w. 2013 • SACD, 131'33"

☆☆☆☆

Nieczęsto możemy dziś usłyszeć wielkie dzieła symfoniczne w opracowaniach na dwa fortepiany/cztery ręce. Jest to sytuacja zgoła odmienna, niż chociażby przed stu laty, gdy fortepianowe transkrypcje symfoniki, a zwłaszcza oper, służyły muzycznym amatorom do domowego zapoznawania się z literaturą muzyczną, gwarantowały bezpośredni kontakt z muzyką. Nam współczesnym kompozycje Brucknera czy Mahlera, kojarzą się, i słusznie, przede wszystkim z potężną orkiestrą symfoniczną. A tymczasem istnieją wartościowe opracowania na cztery ręce. Mahler dokonał transkrypcji *III Symfonii „Wagnerowskiej”* Brucknera, Bruno Walter zaś – *I i II Symfonii* Mahlera. O tym, że muzyka Mahlera może w ogóle „brzmieć” na fortepianie, przekonał nas sam kompozytor swoimi pianolowymi rejestracjami. W bliższych nam czasach dwie pianistki, Evelinde Trenkner i Sontraud Speidel, tworzące fortepianowy duet, dokonały dla

wytwórni MDG rejestracji VI i VII *Symfonii* w opracowaniach na cztery ręce. Dziś natomiast przedstawiają wspomniane, Walterowskie transkrypcje. Opracowania takie mają zarówno swoje ograniczenia, jak i zalety. Wadą jest oczywiście niemożność przeniesienia całego orkiestrowego bogactwa na fortepian (choćbyśmy i dysponowali ośmioma parami rąk!), konieczność wyboru, która z linii jest ważniejsza, który z motywów bardziej znaczący. Ponadto dźwięk fortepianu, w przeciwieństwie do instrumentów smyczkowych, czy dętych, niknie, stąd długie dźwięki sostenuto, czy wolne tempa nie sprzyjają transkrypcyjnym zabiegom. Są to oczywiście tylko niektóre ograniczenia. Wielką zaletą jest natomiast możliwość poznania struktury kompozycji, uchwycenia tylko tego co najważniejsze. O tym ostatnim decyduje autor opracowania. Bruno Walter, uczeń i przyjaciel Mahlera, niewątpliwie o tym wiedział i doskonale to czuł. Jego fortepianowe transkrypcje są mistrzowskie, choć momentami naprawdę zaskakujące (absolutnie niezwykle finał I *Symfonii*). Chwilami (niestety, dość często) doświadczamy jednak nader dobitnie poczucia pustki, braku jakiegoś bardzo istotnego elementu, pewnego ubóstwa. Słuchając tych opracowań na cztery ręce szybko zatęsknimy za doskonałymi Mahlerowskimi, wielko-symfonicznymi oryginałami. Ale też nie jest ich celem zastąpienie orkiestrowych pierwowzorów, raczej potraktować je należy jako atrakcyjną ciekawostkę. Tym bardziej, że zaprezentowane wykonania są bardzo dobre. Może momentami brakować nam wybujałej emocjonalności, dramatyzmu, czy zwykłego humoru (zwłaszcza w I *Symfonii*), jednak są to wersje głęboko przemyślane, a pod względem technicznym mistrzowskie. Obie pianistki cechują się wielką delikatnością w podejściu do materiału, znakomicie w ich wykonaniu brzmią wszelkie szczegóły, detale, dużo jest lekkości. Grają na znakomitym koncertowym Steinwayu z roku 1901, a więc z czasów Mahlera i młodego Waltera. Jako ciekawostka, jak również

ze względów poznawczych, czy akademickich, omawiany album z pewnością zasługuje na uwagę.

Lukasz Kaczmarek



FELIX MENDELSSOHN
Sen nocy letniej, Koncerty fortepianowe nr 1 & 2

Saleem Ashkar, fortepian • Gewandhaus Orchester • Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 481 0778 • w. 2014 • 75'15"

Muzyka21
plyta miesiąca

Orkiestry Lipskiego Gewandhausu słucham od lat z niesłabnącym entuzjazmem. Podobny stosunek mam do nagrań Riccardo Chailly'ego: jego nowe cykle symfonii Beethovena i Brahmsa uważam za jedne z najlepszych, jakie w ogóle powstały! Dziś znakomity zespół i dyrygent sięgają po muzykę Felixa Mendelssohna. Płyta ta po prostu musiała powstać, zważywszy na fakt, że sam Mendelssohn był silnie związany z Gewandhausem, przez wiele lat stojąc na czele orkiestry. Dziś muzycy prowadzeni przez Chailly'ego zarejestrowali oba koncerty fortepianowe, suitę ze *Snu nocy letniej* oraz uwerturę *Ruy Blas*. Do współpracy zaprosili młodego pianistę palestyńsko-izraelskiego Saleema Abbouda Ashkara. Artysta ten ma już na swoim koncie dwie płyty: Decca wydała I i IV *Koncert* Beethovena (partnerowała mu Orkiestra Symfoniczna NDR pod dyktando Ivora Boltona), EMI zarejestrowała ambitny repertuarowo recital złożony z dzieł Mozarta, Schuberta oraz Brahmsa. Nie znam tych nagrań, mogę jednak stwierdzić, że spotkały się z przychylnymi recenzjami krytyki. A jak Ashkar sprawdza się w Mendelssohnie? Znakomicie. Gra z prawdziwym blaskiem i olbrzymią energią, w sposób bardzo męski, a zarazem właściwie poetycki. Jego wykonania

są odpowiednio dramatyczne i pełne emocji, bardzo wyraziste. Pianista dobiera bardzo szybkie tempa; prowadzony przez Chailly'ego zespół dzielnie mu towarzyszy. *Allegro con fuoco* z I *Koncertu g-moll* op.25 rzeczywiście porywa. Środkowe *Andante* stanowi cudowne wychnienie; proszę zwrócić uwagę, jak fantastycznie dialoguje tutaj pianista z zespołem. Zaś finałowe *Presto* to pokaz pianistycznych i orkiestrowych fajerwerków: fortepian Ashkara, dzięki świetnie dobranej artykulacji, brzmi odpowiednio ostro, chwilami wręcz figlarnie, a wykonanie ma w sobie wiele humoru. Bardzo dobra jest również realizacja II *Koncertu d-moll* op. 40. Wykonanie jest bardzo przemyślane. Odnajdziemy tu nie mniej pasji niż w I *Koncertcie*, może nieco więcej zadumy i wychnienia. Cudownie brzmi część wolna! Początek trzeciej części w tym kontekście jawi się niczym uderzenie pioruna: kapitalny kontrast.

Fantastycznie przedstawia się również pięć zarejestrowanych przez artystów „numerów” z muzyki do *Snu Nocy Letniej*. *Uwertura* jest po prostu niesamowita: czy Chailly ustępuje komuś pod względem energii?

Omawianą płytę otwiera jednak uwertura *Ruy Blas*. Nie słyszałem tego utworu lepiej zagrane! Cóż za swoboda, jaki wewnętrzny pęd, żar, genialnie uchwycony puls! I oczywiście cudowne brzmienie zespołu, które od wielu lat niezmiennie zachwyca, a o którym już wielokrotnie na łamach **Muzyka21** pisaliśmy przy okazji omawiania innych nagrań. Ciekawostką stanowi fakt, że muzycy wykonują oryginalną wersję dzieła z 1839 r., w wydaniu krytycznym Christophera Hogwooda. Jest to zresztą światowa premiera fonograficzna, co jeszcze dodaje omawianej płycie atrakcyjności.

Artyści wykonują wszystkie utwory z wielką radością i zaangażowaniem. Pod względem technicznym są przy tym bezbłędni. Jest to płyta porywająca, o wielkiej wartości artystycznej: bardzo ważna pozycja w Mendelssohnowskiej dyskografii.

Lukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Arie koncertowe

Rolando Villazón, tenor • London Symphony Orchestra • Antonio Pappano, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 1054 • w. 2014, n. 2012/13 • 63'09"

☆☆☆☆

Nie ma cienia przesady w stwierdzeniu, że Mozartowi Rolando Villazón zawdzięcza drugie wokalne życie. Nieomal zrujnowany śpiewaniem ciężkich romantycznych ról liryczny instrument artysty do niedawna jeszcze przypominał ptaka ze zwichniętym skrzydłem, który ponownie musi nauczyć się wznosić w powietrze. Dziś śmiało można stwierdzić, że meksykański tenor pokonał wokalny kryzys, a śpiew dla jego głosu na powrót stał się naturalnym odruchem. Artysta dokonał tego przenosząc się – w dramatycznych niekiedy okolicznościach odwoływanych jeden po drugim występów – do królestwa belcanta. Album z ariami koncertowymi na tenor i orkiestrę jest natomiast zapisem odkryć, jakich artysta dokonał przy okazji wokalnych treningów i studiów nad partiami bohaterów powołanych do życia na kartach partytur takich dzieł jak *Don Giovanni* czy *Così fan tutte* (nagrania obu oper z udziałem śpiewaka obecne są w katalogu DG i były komentowane na łamach **Muzyka21**).

Może właśnie dlatego Rolando Villazón dążył do sportretowania nie siebie – lub nie siebie przede wszystkim – lecz... samego Mozarta. Wybór arii, jakiego dokonał śpiewak sprawia, że słuchacz zastaje kompozytora w kilku fazach twórczej drogi. W postaci operowego geniusza wszechczasów ma szansę rozpoznać i młodego artystę, który dla chleba pisuje arie do oper uznanych mistrzów (*Con asseguio, con rispetto* oraz *Clarice cara*

nia sposa do komicznych oper Niccola Piccinniego) i dojrzałego autora utworów do własnych – niedokończonych jak miał pokazać czas, a potwierdzić przedwczesną śmierć – dzieł (*Dove mai trovar quel ciglio?* do buffo *Lo sposo deluso*). Śpiewak umiejętnie kreśli ów portret twórczy, nasycając interpretację i melancholią i pełnią żywiołowej swobody. Mozartowi – mistrzowi refleksyjnego belcanta podaje wszak dłoń muzyk do bólu świadomy wymagań stawianych współczesnemu teatrowi operowemu i... nieco do niego zdystansowany; jakby na chwilę – nie bez ulgi – wymykający się poza teatralne kulisy. Stąd może manieryzm pojawiające się w realizacjach arii komicznych (szczególnie w powtórzeniach), poza nimi jednak Rolando Villazón dba bardzo, by głos przesuwiał się po materii utworu niczym zdobna nić po aksamicie. Tenorowy instrument artysty z wdziękiem ożywia całe to obszerne bogactwo nastrojów i uczuć, jakie zawiera się w zbiorze mozartowskich wyjątków, kolorystyką głosu wywołuje w wyobraźni słuchacza postać wypowiadającego poszczególne frazy, a ściszoną wirtuozerią znaczy kameralny kontur poszczególnych małych dzieł. Zwieńczeniem wykonania pozostaje wszak niezmiennie ów męski liryzm, którym artysta gęsto nasycza szczególnie kontemplacyjne arie w rodzaju *Per pietà, non ricercate* i *Aura che intorno spira...* by nie wspomnieć o najśliczniejszej w całym zbiorze – *Se al labro mio non credi*, przeznaczonej bohaterowi opery *Artaserse* Johanna Adolfa Hassego.

W zapisie mozartowskiego repertuaru Antonio Pappano pokazuje się jako dyrygent bardzo sprawny. Jednak w epoce, w której wykonawstwo historyczne jest standardem, udział London Symphony Orchestra należy odczytywać jako krok wstecz. Szkoda, że nie zdecydowano się na pokazanie jednego z głosów generacji w kunsztownej oprawie realizacji instrumentalnej, która licowałaby i z kondycją tenorowego głosu i ponadczasowym modernizmem mozartowskiej wokalistyki.

Damian Sowa



ROBERT SCHUMANN

Symfonie

Chamber Orchestra of Europe • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent
Deutsche Grammophon 479 2437 • w. 2014 • 124'23"

Muzyka21
płyta miesiąca

Album z kompletem symfonii Schumanna wykonanych przez Chamber Orchestra of Europe pod dyktando Yannicka Nézet-Séguina jest jego dziewiątym nagraniem dla niemieckiej wytwórni Deutsche Grammophon. Ten francusko-kanadyjski dyrygent święcił operowe tryumfy w Salzburgu oraz w wielkim stylu debiutował w Metropolitan Opera w *Carmen* Bizeta, podczas gdy główne partie śpiewali Elina Garanca oraz Roberto Alagna. Tym samym Nézet-Séguin stał się, obok Gustava Dudamela, jednym z sławniejszych dyrygentów tego pokolenia.

Krażek otwiera *I Symfonia B-dur* Roberta Schumanna, która powstała w pierwszym roku małżeństwa z Klarą (1841). Prawykonaniem tej symfonii dyrygował Felix Mendelssohn. Jest to hymn pochwalny ku czci wiosny – muzyka emanująca pogodą ducha oraz wielką radością. Yannick Nézet-Séguin realizuje zamysł kompozytora, wykonując muzykę radosną, pełną życia, przywołującą uśmiech na twarzy np.: *Andante un poco maestoso* – *Allegro molto vivace* orkiestra dysponuje bardzo okrągłym, ciepłym dźwiękiem forte. Na szczególne uznanie zasługuje sekcja dęta blaszana, gdyż po mimo szerokiej i głośniejszej dynamiki, dźwięk jest szlachetny i nie nosi znamion przeforsowanego. Część druga *Larghetto* rozpoczyna piękny temat przywodzący na myśl pastelowe barwy wiosny, przejmowany przez różne grupy instrumentów. Orkiestra gra

dźwiękiem swobodnym i niezwykle miękko brzmiącym. Bardzo udana jest część III tej symfonii. Zwarta, prowadzona przez Kanadyjczyka z niezwyklej dyscypliną oraz precyzją. Czwarta część to apoteoza humoru, piękna przyrody – zabarwiona ptasimi trelami obrazowanymi przez flety czy iluminacje słoneczne. Wszystko wykonywane ma znakomite proporcje – od otwartego forte w instrumentach blaszanych do intymnego piano.

Następnym utworem na płycie jest *IV Symfonia d-moll*. Pochodzi ona z tego samego roku co *I Symfonia*. Numer czwarty otrzymała dopiero później, gdy ukazała się drukiem jako ostatnia. Symfonia ta jest jedną z najczęściej wykonywanych wszystkich czterech kompozycji Schumanna. Utwór ten bywa nazywany fantazją symfoniczną, gdyż w poszczególnych częściach dominuje podobny charakter i często wykonuje się bez żadnych przerw pomiędzy częściami. Yannick Nézet-Séguin wraz z muzykami orkiestry wspólnie oddaje charakter każdej z części, równocześnie budując całą strukturę tej symfonii.

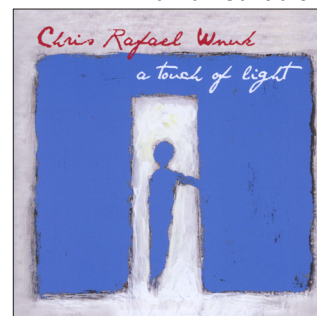
Po *IV Symfonii* na płycie posłuchać możemy *II Symfonii C-dur* (trzeciej z kolei), w której sam kompozytor pokładał wielkie nadzieje. Muzykolodzy natomiast oceniają ją jako pozostającą w duchu beethovenowskim. Wszystkie części (*Sostenuto assai* – *Allegro, ma non troppo*, *Scherzo. Allegro vivace*, *Adagio espressivo*, *Allegro molto vivace*) utrzymane są w tonacji C-dur lub pokrewnej jej c-moll. Choć monumentalna to być może nie jest najbardziej porównywalną pośród schumanowskich symfonii. W wykonaniu Yannicka Nézet-Séguina nie została potraktowana po macoszemu. Interpretacja – niezwykle przejrzysta, a narracja symfonii przeprowadzona konsekwentnie z doskonałym kolorytem zespołu orkiestrowego, proporcjami oraz nieskazitelną intonacją.

Jako ostatnia na płycie znalazła się *III Symfonia Es-dur* (czwarta napisana przez Schumana). Jej budowa jest 5-częściowa – inna od poprzednich. Powstała w czasie, gdy kompo-

zytor osiedlił się w Düsseldorfie. Oparta na niemieckich melodiach ludowych symfonia ta była hołdem kompozytora dla rzeki, która koła jego smutki. Przedostatnia część utworu jest zapisem wrażeń z uroczystości nadania godności kardynalskiej dla biskupa Johanna von Geiselsa w katedrze w Kolonii. Część ta to sprawdzian dla sekcji dętej, gdyż tonacja es-moll sprawia problemy natury technicznej. Na płycie nie dość, że cała część wykonana jest perfekcyjnie pod względem intonacyjnym, to jeszcze poszczególne głosy archaicznego chóru są w sposób mistrzowski nabudowane w interpretacji kanadyjskiego kapelmistrza.

Album jest jak najbardziej godny polecenia wszystkim fanom Yannicka Nézet-Séguina, Schumanna oraz słuchaczom nie znającym obu mistrzów.

Damian Ganclarski



CHRIS RAFAEL WNUK

A touch of light

Universal 481 0306 • w. 2013 • 56'23"

☆☆☆

Zadziwiający jest dzisiejszy świat popkultury. Piosenki bardzo ubogie muzycznie, wykonywane przez „artystów” o mało interesujących, tuzinkowych, słabych głosach, a przy tym w sposób manieryczny, zyskują sobie olbrzymią popularność. Oczywiście jest to tylko popularność tymczasowa, za kilkanaście lat mało kto będzie o nich pamiętał, nie mniej na dzień dzisiejszy są powszechnie rozpoznawalne. Jakiego potrzebę zaspokaja więc tego typu „muzyka”? Czy naprawdę większości naszego społeczeństwa to wystarcza?

W podobnym kierunku zmierzają świat tzw. kultury „wysokiej”. Nowa płyta Chrisa Rafaela Wnuka jest świadectwem dzisiejszych czasów. Sam Wnuk może po-

szczęścić się dość gruntownym muzycznym wykształceniem. Jest niewątpliwie utalentowanym pianistą i kompozytorem. Swoją warsztat doskonalił pod kierunkiem tak znamienitych profesorów, jak m.in. Ryszard Bakst, Barbara Hesse-Bukowska, Marian Sawa, Tatiana Szabanowa, Wiktor Mierżanow, Szabolc Eszteni, czy Kazimierz Szymonik. Na omawianej płycie sam jest wykonawcą wszystkich utworów. A znalazło się tutaj 19 miniatur fortepianowych o obrazowych tytułach, jak *I love you more and more*, *You are my guardian angel*, *Passing Clouds*, czy właśnie *A touch of light*, będąca wizytówką albumu. Są to całkiem sympatyczne utwory, opierające się na repetytywności, utrzymane w minimalistycznym stylu. Takimi środkami za każdym razem tworzy Wnuk określony nastrój. Niestety, nie ma on tej inwencji melodycznej i kompozytorskiej, co Philip Glass, Michael Nyman, czy nawet Sven Helbig, którego płytę *Pocket Symphonies* niedawno recenzowaliśmy na łamach **Muzyka21**. Płyta Wnuka jest, przynajmniej w moim odczuciu, mało angażująca, słucha się jej przyjemnie, lecz jako wdzięcznego tła. Myślę, że zaprezentowane tu utwory dużo lepiej sprawdziłyby się nie jako muzyka autonomiczna, ale ilustracyjna, dopełniająca refleksyjnych filmowych scen (wszak kompozytor ma doświadczenie na tym gruncie). Chris Rafael Wnuk opowiada poprzez swoje kolejne miniatury pewną historię, pozostawia jednak wrażenie niedosytu. A może to tylko recenzentkie „zepsucie”, ciągły głód nowych wrażeń, zapotrzebowanie na silniejszą artystyczną stymulację? Większy wrażliwcy może więc jednak będą ukontentowani...

Łukasz Kaczmarek

Różne

KAJA DANCZOWSKA

Polskie Radio PRCD 1721-1727 • w. 2014

☆☆☆☆☆

Proponowana pozycja jest 7-płytowym albumem zawierającym nagrania skrzypaczki Kai

Danczowskiej z lat 1974–2007. Wśród pozycji znajdują się utwory kompozytorów polskich i zagranicznych, tworzących w epokach od klasycyzmu po współczesność. Wśród prezentowanych dzieł znajdują się koncerty skrzypcowe z towarzyszeniem znanych polskich orkiestr prowadzonych przez wybitnych dyrygentów (Tadeusza Strugałę, Antoniego Wita, Jerzego Sawarowskiego, Agnieszkę Duczmal, Kazimierza Korda, Karola Teutsch), sonaty na skrzypce i fortepian oraz miniatury (przy fortepianie znani pianiści Maja Nosowska, Justyna Danczowska – córka Kai, Janusz Olejniczak, Lothar Broddack, Krystian Zimmerman).

Niektóre z utworów zostały po raz pierwszy nagrane, inne zostały przeniesione na płyty kompaktowe z winylowych oraz z kaset. Wyboru dzieł dokonała sama Kaja Danczowska. Niniejszy album stanowi podróż do przeszłości artystki. Z każdym utworem wiążą się osobiste wspomnienia, które skrzypaczka dołączyła do albumu w postaci książeczki. Płyty są bardzo elegancko wydane, a cała pozycja zasługuje na pochwałę ze względu na edycję.

Kaja Danczowska ma wszystko o czym marzy każdy artysta-muzyk: precyzję i biegłość techniczną, czystość i przepiękną barwę dźwięku, emocjonalne zaangażowanie, umiejętność interpretacji oraz elastyczność, które to pozwalają sięgnąć jej po utwory z każdej epoki. O obecności tych wszystkich atrybutów dowodzi recenzowany album. Skrzypaczka wykonuje dzieła z niebywałą łatwością, bez wysiłku. Każda nuta jest przemyślana i perfekcyjnie wykonana, nawet na prezentacjach z koncertów na żywo nie ma żadnego potknięcia.

Wśród płyt zwłaszcza jedna zasługuje na zwrócenie na nią szczególnej uwagi. Jest to CD zawierające zbiór miniatur. Kaję Danczowską nazywano „miniaturzystką”, sama mówi, że miniatury jej „leżą”, że pragnie zawrzeć w nich całą gamę emocji i uczuć, tak by słuchacz zdążył się wzruszyć i zaśmiać w krótkim czasie. Dzięki albumowi odbiorca ma okazję do wysłuchania aż 20

drobnych utworów. Zapewniam, że każdy z nich stanowi wartość, a skrzypaczka włożyła w wykonanie całe swoje serce.

Na pochwałę zasługują również współtwórcy nagrań. I w grze pianistów i brzmieniu orkiestr słuchać wielkie zaangażowanie. Akompaniamenty współgrają, towarzyszą, dialogują, nadają narrację oraz pomagają w stworzeniu odpowiedniego klimatu skrzypaczce.

Myślę, że Kaja Danczowska podarowała nam niesamowity prezent z okazji swojego jubileuszu w postaci tego wielopłytowego albumu. Z ogromną przyjemnością oddałam się dźwiękom muzyki wypływającym ze skrzypiec artystki. Wszystkim gorąco polecam, a dla skrzypków uważam, że jest to pozycja obowiązkowa.

Jeszcze kilka słów tytułem podsumowania: Kaja Danczowska jest genialną skrzypaczką, płyty nie muszą o tym zaświadczać, stanowią jedynie upamiętnienie tego dla przyszłych pokoleń.

Maria Ziarkowska



EL MAESTRO FARINELLI

Pablo Heras-Casado • Concerto Köln

Archiv Produktion 479 2050 • w. 2014 • 68'31"

Muzyka21
płyta miesiąca

Przydomek Carla Broschiego „Farinelli” znany jest miłośnikom muzyki od niemal trzystu lat. Postać ta kojarzona jest jako wybitny śpiewak, słynny kastrat. A tymczasem przez kilkanaście lat (1746–1759) był on impresariem, dyrektorem artystycznym teatrów królewskich w Madrycie i Aranjuez, gdzie spędził dość sporo ważnego dla siebie czasu. Właśnie to oblicze legendarnego muzyka przypomina nam dziś

swoją najnowszą płytą młody, pochodzący z Granady dyrygent, Pablo Heras-Casado. Nie tak dawno recenzowaliśmy inny album tego artysty, z dwoma symfoniami Franciszka Schuberta: *III* i *IV*. O ile jego koncepcja muzyki Schuberta była interesująca, lecz kontrowersyjna i w wielu kwestiach budząca wątpliwości, o tyle w prezentowanym tutaj repertuarze jest ona świetnie trafiona. Omawiana płyta jest porywająca od pierwszego do ostatniego dźwięku. Cóż za pasją, energia, wewnętrzny pęd! Heras-Casado doskonale czuje charakter każdego z prezentowanych utworów i potrafi wykrzesać tkwiący w tej muzyce potencjał. Dobiera zawsze szybkie tempo, dużą wagę przywiązuje do warstwy rytmicznej, genialnie podkreślając puls, ale też do estetyki brzmienia. Nie mała jest tu oczywiście zasługa zespołu Concerto Köln, w całości chyba nieco „łagodniejszego” niż Orkiestra Barokowa z Fryburga, z którą współpracował Heras-Casado w związku z Schubertowską płytą.

Przy omawianym albumie artysta do współpracy zaprosił znakomitego kontratenora Bejuna Mehtë, który jest solistą w dwóch utworach. Najpierw słyszymy duet z zarzuela Joségo de Nebry, w którym Mehta wykonuje obie partie. Jest to nagranie zsynchronizowane. Fakt ten może niektórym przeszkadzać, wskazywać na pewną nieautentyczność, proszę jednak nie zapominać, że jest to zabieg znany i stosowany już od wielu lat. W polskiej fonografii znakomitym tego przykładem może być duet Don Carlosa i Wielkiego Inkwizytora z Verdiowskiego *Don Carlosa* zarejestrowany w 1970 r. przez wykonującego obie partie Bernarda Ładysza. Drugim z wykonywanych przez Bejuna Mehtë utworów jest aria *Alto Giove* z opery *Polifemo* Porpory. W obu tych kompozycjach swego czasu królował, jako śpiewak, Farinelli. Mehta może poszczycić się pięknym kontratenorem o jasnej barwie. Jego głos jest cudownie liryczny, bardzo świeży, młody, niezniszczony, a śpiew pozostaje wolny od irytujących manierizmów à la Philippe Jaroussky. W wykonaniu artysta dużą wagę

przywiązuje do detali, koncepcja jest dopracowana. Słuchanie Mehty dostarcza wiele przyjemności i artystycznej satysfakcji.

Przeważającą część omawianej płyty zajmuje muzyka orkiestrowa. Są to kompozycje twórców, których muzyka rozbrzmiewała w Madrycie za czasów dyktowania Farinello. Znajdziemy tu utwory podpisane nazwiskami Nicola Conforty, wspomnianego Nicola Porpory, Francesca Corradiniego, Juana Marcoliniego, Joségo de Nebra, Niccolò Jommellogo oraz Tommasa Traetty. Pojawily się tu również kompozycje Johanna Adolfa Hassego i Carla Philipa Emanuela Bacha, bardzo „hiszpańskie” w wyrazie, doskonale wpisujące się w charakter płyty (aczkolwiek sami twórcy z Hiszpanią niewiele mieli wspólnego). Są to wszystko utwory niezwykle barwne, emanujące radością i entuzjazmem, co znakomicie podkreślają wykonawcy.

Na słowa uznania zasługuje również fakt, że większość prezentowanych na płycie kompozycji to światowe premiery fotograficzne.

Prócz olbrzymiej wartości artystycznej i dokumentalnej, omawiany album jest przede wszystkim generatorem pozytywnych emocji, które utwalone w muzyce przez XVIII-wiecznych kompozytorów, za sprawą zespołu Concerto Köln i Pabla Heras-Casada, a także Bejuna Mehty, udzielają się odbiorcy.

Lukasz Kaczmarek

Karol Kurpiński – Bitwa pod Możajskiem: Wielka symfonia, bitwę wyobrażająca • Ludwig van Beethoven – III Symfonia Orkiestra XVIII wieku • Frans Brüggen, dyrygent

NIFC CD 039 • w. 2014, n. 2005/2013 • 67'39"

★★★★★ (Kurpiński)
★★★ (Beethoven)

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina wydał płytę z pięknym koncertowym nagraniem na instrumentach z epoki *Bitwy pod Możajskiem* Karola Kurpińskiego. Jak podaje wydawca: „jest kolejnym tytułem w serii *Koncerty zatrzymane w czasie*, zawiera

Bitwę pod Możajskiem Karola Kurpińskiego (opisaną przez kompozytora jako *Wielka symfonia, bitwę wyobrażająca*) oraz *III Symfonię „Eroikę”* Beethovena. Oba utwory wykonała Orkiestra XVIII wieku pod dyktando Fransa Brüggena na Festiwalu *Chopin i jego Europa*. Nagranie *Eroiki* jest rejestracją koncertu z pierwszej edycji Festiwalu (2005), *Bitwę pod Możajskiem* Orkiestra przygotowała specjalnie na prośbę Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina w roku 2013. Płyta spina więc klamrą historię Festiwalu i bardzo znaczącej obecności na nim Orkiestry XVIII wieku. Zyskała też bardzo szczególnie wymiar: *Bitwa pod Możajskiem* jest ostatnim utwalonym dla fonografii utworem, którym dyrygował zmarły w sierpniu tego roku Frans Brüggen”.

„*Bitwa pod Możajskiem* to muzyczna interpretacja wielkiego zwycięstwa armii napoleońskiej nad wojskami carskimi z 1812 r. pod Borodino, które otworzyło Napoleonowi drogę na Moskwę. Kurpiński starał się zilustrować to muzyką” – mówił w jednym z wywiadów dyrektor Stanisław Leszczyński, odpowiedzialny za Festiwal i wydawane przez NIFC płyty. W jego ocenie Karol Kurpiński miał fantastyczny warsztat; „w dziedzinie muzyki ilustracyjnej, która rządzi się własnymi prawami, wypadła lepiej niż wielu największych kompozytorów”. I dodaje: „na początku XIX w. Kurpiński należał do elity europejskiej; był kompozytorem przelomu klasycyzmu i romantyzmu. Za sprawą stypendium od cara Aleksandra odpowiedział najważniejsze centra europejskiej kultury z La Scalą włącznie. Car oczekiwał od niego, że nabyte w ten sposób doświadczenie i wiedzę wykorzysta po powrocie do Warszawy”. Karol Kurpiński w Warszawie dyrygował pierwszym wykonaniem *Koncertu f-moll* Chopina.

Bitwa pod Możajskiem trwa trochę ponad 18 minut. Resztę płyty dopełnia *III Symfonia* Beethovena, która – jak to mawiają przysłowia – pasuje do programu płyty jak pięść do nosa. Porównanie Kurpińskiego i Beethovena jednoznacznie pokazuje, kto jest kim! Frans

Brüggen proponuje znakomite wykonania Kurpińskiego i niezbyt oryginalne, jedynie poprawne w przypadku Beethovena. Nagranie *Eroiki* niczego nowego nie wnosi do naszej wiedzy o tej symfonii, a sama interpretacja nie jest epokowym dokonaniem wartym wydania. Niezrozumiałym pozostaje takie zestawienie, szkoda że dziesięcioletnia współpraca Fransa Brüggena z Festiwalem nie dała innych pięknych nagrań polskiej muzyki!

Na szczególne słowa dezaprobaty zasługuje komentarz do płyty. Jego autor Krzysztof Bilica dwoi się i troi, by pokazać z każdej możliwej strony i z każdego przeliczonego taktu, jakim genialnym dziełem jest *Eroica* i czego w masie genialnych nut nie można znaleźć – nawet jest pieśń religijna spod Słupcy. Natomiast *Bitwa pod Możajskiem* doczekała się kilku oszczędnych i lapidarych akapitów. Autor nie wychodzi poza lakoniczne stwierdzenia i niezwykłą powściągliwość w ocenie muzyki Kurpińskiego. Ale nie ma się co dziwić, to norma wśród polskich „specjalistów” nie mających skąd odpisać... Już więcej dobrego robi Kurpińskiemu wywiad Stanisława Leszczyńskiego, niż komentarz Krzysztofa Bilicy. Szkoda, że nie ma zachęty, by Kurpińskiego poznać, promować i się nim chwalić. Nagranie *Bitwy pod Możajskiem* to jedyny powód, by po płytę sięgnąć!

Orkiestra XVIII wieku pod dyktando Fransa Brüggena wykonuje muzykę Karola Kurpińskiego zjawiskowo. To kreacja na najwyższym, światowym poziomie. Bardzo odpowiada tej muzyce naturalność prowadzonej frazy. Wszystko płynie bardzo swobodnie, a Frans Brüggen jest bardzo wrażliwy na wyeksponowanie wszelkich muzycznych akcentów. Ta realizacja jest wręcz porywająca. Czystość i brzmienie Orkiestry XVIII wieku jest bardzo efektowne. *Bitwa pod Możajskiem* brzmi lekko, sprężysto, wydaje się być idealnie uformowana. To prawdziwi świadkowie bitwy. Frans Brüggen mocno podkreśla romantyzm Karola Kurpińskiego i jego indywidualność w tej, na wskroś, ilustracyjnej muzyce. Mocne strony tego nagrania to

wdzięk, precyzja intonacyjna. Słyszmy granie z pasją i wyjątkową muzykalnością, które opierają się na kreacji bardzo świeżej i pełnej życia. Zaś nagranie *Eroiki* Beethovena jest poprawne.

Płyty wydana jako digipak z charakterystyczną, ale nieciekawą okładką. Takie okładki – niczym z poprzedniej epoki – to znak firmowy płyt NIFC. Każda seria ma swój odpowiedni kolor, a front okładki to różna wielkość i mała czytelność wymieszanych wyrazów z tytułem, kompozytorem i wykonawcami.

Mimo niezbyt udanej plastycznej oprawy, utwór Kurpińskiego broni się świetnie i warto z jego powodu sięgnąć po płytę.

Stefan Banasiak

**CHRISTA LUDWIG
Pierwsze nagrania
Wielkie sukcesy**

Membran 600151 • w. 2014 • 64'02"

★★★★

„Gdybym miał wybierać między kontrolowanym ale przecież »wybuchowym« głosem Callas, »królewską« niemal kantyleną Tebaldi, niewypowiedzianie serdecznym, niemal intymnym, prowadzeniem głosu przez Berganzę czy perfekcyjnym śpiewem Schwarzkopf i innych ze ścisłej dwunastki dominujących dzisiaj śpiewaków, wybrałbym na pewno... Christę Ludwig, najpiękniej śpiewającą obecnie artystkę” – napisał znany niemiecki krytyk Joachim Kaiser (1964). Zanim więc omówimy album nagrań tej śpiewaczki, przypomnijmy jak i dlaczego doszło do tak wysokiej oceny sztuki wokalne Christy Ludwig.

Artystka urodziła się w Berlinie w 1928 r. w rodzinie śpiewaków: ojciec Anton był tenorem, matka Eugenia Besalla mezzosopranem. Lekcje muzyki brała od matki, potem pozostawała pod opieką wokalną znanej śpiewaczki Felicji Hüni-Mihacék (sopran, 1891–1976). Debiutowała na scenie w 1946 r. we Frankfurcie nad Menem w *Zemście nietoperza* (Orlovsky). Następnie występowała w operach Darmstadt, Hanoweru i Hamburga. Przełomowym w jej karierze stał się rok 1955, kiedy to wybitny

dyrygent Karl Böhm zaprosił ją do partii Cherubina w *Weselu Figara*, które przygotowywał w Staatsoper w Wiedniu. Z wiedeńską operą związała się na prawie 40 lat, do zakończenia swej czynnej działalności artystycznej. Jej repertuar był bardzo obszerny i bardzo zróżnicowany. Śpiewała role na mezzosopran dramatyczny, liryczny i koloraturowy oraz na sopran dramatyczny. Dysponowała kilkudziesięcioma partiami z oper od Monteverdiego poprzez Glucka, Mozarta, Belliniego, Rossiniego, Verdiego, Berliozę, Bizetę, Czajkowskiego, aż po Bartóka. Najlepiej czuła się jednak w repertuarze wielkich kreacji R. Straussa. Bliski był jej także Mozart i Wagner. Występowała we wszystkich znanych i prestiżowych teatrach operowych świata od Wiednia po Metropolitan Opera w Nowym Jorku (debiut 1959 r. w partii Cherubina). W samym tylko Salzburgu, „mieście Mozarta”, przez 38 lat wystąpiła 126 razy na scenie operowej oraz dała 20 różnych recitali pieśniarskich i 18 koncertów z orkiestrą. Była wybitną wykonawczynią pieśni (z towarzyszeniem fortepianu i orkiestry).

W 1999 r. brytyjscy krytycy muzyczni zaliczyli Christę Ludwig do grona dziesięciu najwybitniejszych postaci dwudziestowiecznego teatru operowego, a sztukę jej tak oceniano: „fascynowała wspaniałą techniką wokalną i niesłychaną rzetelnością, uczuciowością stylistyczną, szacunkiem dla dzieł i kompozytorów, artystyczną świadomością wykonywanych utworów muzycznych. Zdziwiała nie tylko elastycznością głosu lecz i wykonawstwem, zrozumieniem zmian konwencji i gustu, wycuciem współczesności ale bez rezygnowania z własnych zasad”. Swą sztukę wokalną i aktorską artystka utrwaliła na ponad 100 płytach operowych, 70 oratoryjnych i z pieśniami oraz 20 rejestracjach video.

Omawianą kolekcję otwiera zapis fragmentów *Normy* Belliniego i *Kopciuszka* Rossiniego (CD1). W tych nagraniach pochodzących z lat 1959 i 1960, daje się już poznać jako wyjątkowo kulturalna i muzyczna śpiewaczka. Śpiewa czysto i pewnie,

głosem opartym na oddechu (co niezwykle istotne w prowadzeniu długich fraz zwłaszcza Belliniego). Płyta (CD2) to fragmenty oper Mozartowskich *Cosi fan tutte* (Dorabella, 1955) i *Weselu Figara* (Cherubin, 1957). Mozarta śpiewała wprawdzie wiele ale właściwie tylko na początku kariery, gdy głos jej, choć nośny i głęboki, przybierał lekkie brzmienie nie tracąc nic na barwie. Płyta (CD3) to obszerny skrót z Karajanowskiej rejestracji *Kawalera z różą* z Christą jako Oktawianem. Nagranie pochodzi z 1956 r., a pozostałe partie główne interpretują w nim E. Schwarzkopf, T. Stich-Randall, O. Edlmann. Jej Oktawian jest cały czas bardzo wdzięczny wokalnie i aktorsko, przekonywujący jako chłopiec. Jej głos brzmi miękko i nabiera cieplej barwy. Do tej partii artystka będzie wracać w ciągu swej kariery. Do Mozarta (2 Dama w *Czarodziejskim flecie* i ponownie Dorabella w *Cosi fan tutte*) wraca natomiast w 1955, 1958, 1959 na płycie (CD4). Płyta ta przynosi również powrót do Ryszarda Straussa, tym razem w *Capriccio* (jako Clairon, 1957/58 w doborowym towarzystwie: Schwarzkopf, Gedda, Fischer-Dieskau) i w *Ariadnie na Naxos* (jako Kompozytor, pod dyrekcją K. Böhma z Schockiem, Walterem Berryem – pierwszy mąż Christy Ludwig – i Güden, 1955). Bardzo skromnie prezentowana jest natomiast jej interpretacja partii operowych Wagnera: tylko jedna jego opera, fragmenty z *Rienzi* (partia Adriana, 1960), płyta (CD5). *Rienzi* to pierwsze dojrzałe dzieło Wagnera, historyczne, monumentalne ale efektowne. Wagner to nie spełniona zapowiedź w sztuce wokalne Ludwiga, choć Kundry w *Parsifalu* należała do kręgu jej ulubionych postaci. Śpiewała też Venus w *Tannhäuserze*, Fricke i Waltrautę w *Pierścieniu Nibelunga*. Omawianą płytę uzupełniają fragmenty oper *Undine* Lortzinga (Bertalda, 1951). Kolejne płyty (CD6), (CD7), (CD8) – to prezentacja szczególnie wspaniałego kunsztu pieśniarskiego artystki. Pieśni solowe lub fragmenty cykli: Mahler, Wolf, R. Strauss, Schubert, Schumann, Brahms. Towarzyszą jej Gerald Moore (fortepian)

i orkiestry pod dyrekcjami A. Vandernoota, A. Cluytensa i O. Klemperera. Nagrania pochodzą z lat 1957, 1958 i 1959. „Pieśni są dla niej stenogramem ludzkich uczuć i namiętności, odbiciem prawdziwego życia” (L. Bernat). W ich wykonawstwie nie emanuje pięknym dźwiękiem, głosem stara się odczytać ich przesłanie. I robi to z wewnętrzną siłą. Ujawnia przy tym wielką kulturę muzyczną, piękne brzmienie głosu, precyzję intonacji i elegancję śpiewu. Olbrzymią siłą wyrazu i głębię przeżycia można także zauważyć w jej interpretacji muzyki oratoryjnej, z reguły sakralnej. Na płytach (CD9) i (CD10) słuchamy fragmentów *Requiem* i *Nieszporów uroczystych* Mozarta, *Requiem* Verdiego, *Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha i *Mszy uroczystej* Beethovena, nagranych w latach 1952, 1956, 1958 i 1960.

Potężna, ale warta posłuchania przynajmniej, dawka wspaniałej muzyki i śpiewu!

Jacek Chodorowski

DREAMSCAPE

Pieśni Andrzeja i Roxanny Panufnika

Heather Shipp, mezzosopran • Subito Piano Trio

Signum SGCD 380 • w. 2014, n. 2013 • 63'52"

★★★★

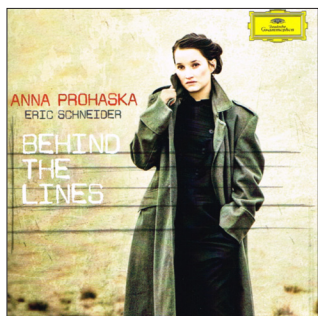
Prezentowana płyta, to sześćdziesiąt kilka minut spotkań z piękną muzyką Andrzeja Panufnika (1914–1991 i jego córki, kompozytorki, Roxanny (1968). Tytuł płyty powtarza nazwę jednego z utworów kompozytora, *Przyłodek marzeń*. Piękny utwór, wokaliza przewidziana pierwotnie na mezzosopran i fortepian. Tym razem głos został zastąpiony wiolonczelą (na życzenie córki kompozytora aranżacji dokonał Piotr Hausenplas). I utwór ten, w tym zestawie instrumentów, zabrzmiał bardzo współcześnie. Utworem samego już Panufnika jest *Love song* (z towarzyszeniem fortepianu, zamiast, jak w oryginale harfy). To bodaj drugi utwór tego kompozytora uważany za pieśń w klasycznym znaczeniu, dedykowany prawdopodobnie żonie, Camilli Jes-

sel. Czysto wokalnym utworem Panufnika na omawianej płycie jest *Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej* (w rozwiniętej przez córkę części środkowej). Należy ona do patriotyczno-religijnego nurtu jego twórczości. Pieśń ta towarzyszyła mu w jego ostatniej drodze, a skomponowana została na prośbę przyjaciela, Jerzego Pietrkiewicza (poeta związany z sanktuarium Maryjnym na Mazowszu). *Modlitwa* utrzymana została w nastroju pieśni żałobnej, choć w niekonwencjonalnej formie. Część wokalna omawianej płyty obejmuje jeszcze cztery pieśni samej Roxanny Panufnik; wyczuwalne są w nich inwencje ojca.

Ostatnim utworem Andrzeja Panufnika zarejestrowanym na omawianej płycie (a pierwszym w dorobku kompozytorskim) jest *Trio fortepianowe* op. 1. Jest to utwór, zdaniem muzykologów i krytyków muzycznych, dojrzały warsztatowo, bardzo ekspresyjny, abstrahujący od tradycji muzycznej. „Utwór ten wymaga od słuchacza pewnego wysiłku, ale ten wysiłek się opłaca” (T. Kaczyński, 1994 r.).

Wykonawcami muzyki Panufnika i jego córki na prezentowanej płycie są: wybitna współczesna mezzosopranistka angielska Heather Shipp oraz polskie Subito Piano Trio w składzie Lech Napierała (fortepian), Magdalena Szczepanowska (skrzypce) i Piotr Hausenplas (wiolonczela). Śpiewaczka, wykształcona w Londynie, ma za sobą występy w licznych operach i na słynnych estradach i festiwalach (m.in. Covent Garden, Bregenz, Teatro Real w Madrycie). Dysponuje dość szerokim repertuarem operowym (m.in. Carmen, Adalgisa w *Normie*, Maddalena w *Rigoletcie*, Zaida w *Turku we Włoszech*, opery R. Wagnera), a także chętnie wykonuje pieśni. Głos artystki o bardzo ładnej barwie, urzeka pięknem emisji i czystością intonacji. Interpretacja jest emocjonalna, świadcząca o pełnym zrozumieniu treści wykonywanych utworów. Na pochwałę zasługują również muzycy instrumentalisci.

Jacek Chodorowski



BEHIND THE LINES

Anna Prohaska, sopran; Eric Schneider, fortepian

Deutsche Grammophon 479 2472 • w. 2014 • 76'04"

☆☆☆☆

Wybitna współczesna sopranistka austriacka, Anna Prohaska, w sposób oryginalny postawiła przypomnieć 100-lecie wybuchu I Wojny Światowej (28.07.1914). Wojny, spośród 14400 udokumentowanych wojen w dziejach ludzkości, wojny, która pochłonęła życie ok. 17 milionów istot ludzkich. Otóż artystka (na ilustracji w książeczce płyty w wojskowym szynelu i butach, siedzi na poboju) dokonała, wraz z pianistą Erikiem Schneiderem, nagrania 25 pieśni kompozytorów różnych epok traktujących o wojnie. Artystka wszystkie pieśni śpiewa w języku oryginału, a więc po angielsku, francusku, niemiecku i rosyjsku. Rozrzut wykonywanych utworów już sam w sobie jest zdumiewający. Słuchamy więc angielskich pieśni Michaela Cavendisha (1565–1628), pochodzącej z okresu wojny 30-letniej, a także pieśni Thomasa Trailla (1600–1671, Holendra z pochodzenia) i jednej z 5 *Pieśni Szekspira* op. 23 nr 1 Rogera Quiltera (1877–1953), pieśni kompozytorów niemieckich – Ludwiga van Beethovena i Hansa Eislera – romantyków austriackich – Hugo Wolfa, Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Gustawa Mahlera – Francuza Francis Poulenc'a, Amerykanina Charlesa Ivese'a, Rosjanina Sergiusza Rachmaninowa, Węgry Franciszka Liszta, po całkiem współczesnych Kurta Weilla i Wolfganga Rihma. Wszystkie te pieśni, niezależnie od czasu ich powstania i narodowości kompozytorów są wyjątkowo wzruszające, mając ten sam

klucz: wojna z jej implikacjami czyli ból, strach, rozdarcie, smutek, tragedia, gniew ale też wezwanie do boju, duma, heroizm, gorzka ironia, nadzieja. Sam tytuł płyty (*Za linią frontu*) sugeruje tę różnorodność emocji. Artystka bardzo starannie i solidnie dobrała i przygotowała repertuar. Wszystkie utwory mieszczą się swobodnie w możliwościach jej głosu. A jest to głos z natury piękny i doskonale wyszkolony. Przypomnijmy: Anna Prohaska urodziła się w Austrii, w rodzinie z tradycjami muzycznymi, w 1983r. Mając 17 lat już zadebiutowała w operze. Ma w swym repertuarze przede wszystkim opery Mozarta i Ryszarda Straussa. Aktualnie związana jest ze Staatsoper w Berlinie, a gościnnie koncertuje na licznych scenach świata. Jej występy są bardzo dobrze oceniane przez krytyków podkreślających głównie nieskazitelną emisję głosu. Prohaska sprawdza się w omawianych nagraniach jako interpretatorka pieśni w ogóle. Wrażliwa na bogaty koloryt wykonywanych utworów jest bardzo wyrazista dostosowując barwę i brzmienie swego głosu także i do treści słownych wykonywanych pieśni. Pamięta doskonale, iż różna jest perspektywa jej pieśniarskich bohaterów i różne ich zaangażowanie. Umiejętne dozowanie emocji i niemal aktorska ich prezentacja ułatwiają jej ten przekaz. A wspiera ją i pomaga jej znakomity akompaniator – pianista.

Tej wyjątkowej płyty, poruszającej tematykę psychologii życia wojennego „za frontem”, oryginalnej w tym muzycznym ujęciu i bodaj jedynej w takim repertuarze, warto doprawdy posłuchać.

Jacek Chodorowski

SaxoFolk

Albeniz, Musorgski, Ligeti, Grieg, Piazzolla, Pierné, Schulhoff, Farkas

Berlage Saxophone Quartet
MDG 903 1834-6 • w. 2014 • 60'14"
☆☆☆☆

Zespół Berlage Saxophone Quartet występuje w składzie: Lars Niederstrasser – saksofon sopranowy, Peter Vigh – sakso-



fon altowy, Kirstin Niederstrasser – saksofon tenorowy, Eva van Grinsven – saksofon barytonowy. W 2014 r. pojawił się nowy album kwartetu o tytule *SaxoFolk*. Prezentuje on kompozycje twórców żyjących na przełomie XIX i XX oraz XX i XXI w. Wśród nich znajdują się: Isaac Albeniz, Modest Musorgski, Gyorgy Ligeti, Edvard Grieg, Astor Piazzolla, Gabriel Pierné, Erwin Schulhoff i Ferenc Farkas.

Niewątpliwym atutem nagrania jest dobór repertuaru, który prezentuje różnorodne utwory, przedstawiające odmienne formy i style. Kompozycja Albeniza jest częścią *Suity hiszpańskiej*, drugą pozycją są utwory programowe Musorgskiego, miniaturowe – bagatele skomponował Ligeti, wariacje są formą w którą wprowadzi nas Pierné, natomiast klimat taneczny nadały nagraniom utwory Farkasa.

Bardzo pozytywnie odebrałam wykonanie utworów Musorgskiego. Zespół popisał się w nich zarówno kantyleną (nr 1) jak i biegłością techniczną (nr 3). W miniaturach słyszalny jest olbrzymi wkład emocjonalny muzyków, który oddziałuje na słuchacza wzbudzając w nim różne emocje oraz wyobrażenia. Emocje te uwydatniają programowość dzieł.

Do dzieł niezwykle popisowych lecz trudniejszych w odbiorze należy cykl *Bagatel* Ligetiego. Numery utrzymane w szybkim tempie charakteryzują trudną i różnorodną artykulacją, natomiast numery wolne są bardzo kolorowe pod względem barwowym. Zespół znakomicie poradził sobie z niełatwą artykulacją oraz różnobarwną grą, przez co utwory stały się bardzo ciekawe i urozmaicone w odbiorze. Dodatkowym atutem gry jest nieskazitelną, mimo obecności licznych dysonansów intonacją.

Kompozycjami o bardzo pozytywnym, wręcz zabawnym wydźwięku są *Liryczne utwory* Griega. Efekt komizmu został uzyskany za sprawą krótkiej, skocznej artykulacji oraz wesołej linii melodycznej. Saksofoniści „bawią się” grą na swoich instrumentach, robią to ze swoistą lekkością i finezją.

Zespół Berlage Saxophone Quartet prezentuje bardzo wysoki poziom gry. Sprawność techniczna, piękna, spójna barwa dźwięku, otwarty i przestrzenny ton oraz bezbłędna intonacja są cechami wyróżniającymi artystów. Momentami ma się wrażenie, że gra cała orkiestra, a nie czworo muzyków, co oznacza, że saksofoniści mają dobrze podpartą przeponą „okrągły” dźwięk. Przestrzenna, otwarta gra powoduje, że słuchacz może mieć odczucie, że nagranie zostało wykonane w kościele. Album gorąco polecam ze względu na ciekawe utwory w bardzo dobrym wykonaniu.

Maria Ziarkowska

SCHOENBERG – MONN

Koncerty wiolonczelowe

Hans-Christian Schwarz, wiolonczela; Thomas Günther, klawesyn • Philharmonisches Orchester der Hansestadt Lübeck • Roman Brogli-Sacher, dyrygent

Cybele 761301 • w. 2014 • SACD, 66'57"
☆☆☆

Album Schoenberg. Monn. *Cellokonzerte*. zawiera trzy kompozycje: *1 Symfonia kameralna E-dur na 15 instrumentów*, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę D-dur* – Schoenberga oraz *Koncert na wiolonczelę i klawesyn g-moll* – Matthiasa Gorga Monna. Partię wiolonczeli wykonuje Hans-Christian Schwarz, na klawesynie gra Thomas Gunther, artystom towarzyszą muzycy Philharmonisches Orchester der Hansestadt Lubeck pod dyrekcją Romana Brogli-Sachera.

1 Symfonia kameralna powstała w 1906 r. Kompozycja pozostaje jeszcze pod wpływem późnego romantyzmu, jednak słyszalne są w niej nowe trendy w postaci atonalnych brzmień, które zdominowały późniejszy okres twórczości kompozytora.

Symfonia, mimo że przeznaczona jest na jedynie 15 instrumentów, to zaskakująca jest w niej potęga brzmienia uzyskana już na samym początku za pomocą sekcji dętej blaszanej. Kompozycję charakteryzują także liczne kontrasty: brzmieniowe, dynamiczne, barwowe i wyrazowe. Moim zdaniem muzycy podkreślili je zbyt delikatnie, gdyż właśnie one sprawiają, że trudny w odbiorze utwór staje się zaskakujący i ciekawy.

Kolejną propozycją albumu jest urokliwy *Koncert na wiolonczelę i klawesyn g-moll* Matthiasa Gorga Monna. Ten utwór z pogranicza baroku i klasycyzmu składa się z trzech części zestawionych względem siebie kontrastowo. Kadencję do tego dzieła napisał dla Pabla Casalsa Arnold Schoenberg. Kompozytor starał się utrzymać cechy epoki, nie zapominając własnego stylu (momenty atonalności, glissanda). Kadencja moim zdaniem pozostaje w opozycji do reszty koncertu i nie do końca się w niego wpasowuje. Wykonawcy zdarzyły się w niej nieścisłości intonacyjne. Druga część utrzymana jest w rytmie siciliany. W grze muzyków zabrakło tanecznej lekkości, wspomaganej charakterystyczną akcentacją. Trzecia część jest żywiołowa, naznaczona wieloma ornamentami, które nadają jej gracji i elegancji. Kadencja tej części została wykonana bardzo nieprecyzyjnie pod względem intonacyjnym, również jakość brzmienia dźwięków granych krótką artykulacją pozostawia wiele do życzenia. W całym dziele zabrakło mi klawesynu, którego partia brzmiała zbyt dyskretnie, a powinna być oparciem i podstawą dla wiolonczelisty.

Ostatnią pozycją płyty jest *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę D-dur* Schoenberga. Utwór ten, skomponowany na podstawie koncertu Monna, jest bardzo interesujący i zupełnie odiegający od stylistyki, w której generalnie tworzył Schoenberg. Bardzo wyraźnie słyszalne są wpływy kompozycji Monna, zdarzają się jednak charakterystyczne dla Schoenberga momenty atonalne oparte o glissanda. Niestety trochę zaburzone są proporcje. Chwilami orkiestra dominuje

nad solistą. Utwór jest niezwykle ciekawy i przystępny w odbiorze. Całość psuje nieco „wybujala” wibracja oraz niedokładna intonacja wiolonczelisty.

Album *Schoenberg. Monn. Cellokonzerte* jest bardzo interesujący pod względem zawartej w nim literatury. Wrażenie zrobił na mnie zwłaszcza *Koncert* Schoenberga. Niestety, utwory zaprezentowane są w bardzo średnim wykonaniu. Hans Christian Schwarz jest z pewnością wiolonczelistą z olbrzymim potencjałem, natomiast trochę zabrakło precyzji i dbałości o dźwięk w wykonaniu dzieł. Drobnym usprawiedliwieniem dla artysty jest fakt, że nagranie było tworzone podczas występu publicznego.

Maria Ziarkowska

SUTES FOR VIOLONCELLO SOLO
Utwory: Huga Beckera, Juliusa Klengela, Paula Torteliera

Markus Wagner, *wiolonczela*
Solo Musica SM 214 • w. 2014

★★★★★

Album *Suites for Violoncello solo* został nagrany przez niemieckiego wiolonczelistę Markusa Wagnera. Artysta ma na swoim koncie wiele sukcesów uzyskanych podczas konkursów wiolonczelowych. Koncertuje w całej Europie oraz poza jej granicami. Proponowany album zawiera suity Klengela, Beckera i Torteliera przeznaczone na wiolonczelę solo. Nagrane dzieła powstały w podobnym czasie – w I połowie XX w. – i należą one do kanonu muzyki współczesnej.

Hugo Becker – kompozytor pierwszej pozycji płyty *Fantastische Suite* op. 14 zadedykował utwór swojej żonie. *Suita* składa się z 5 części, każda z nich ma nadany tytuł programowy (np. *Bieg po lesie*, *Podczas podróży górskich*, *W burzy*). Charakter utworów oraz ich wykonanie bardzo trafnie oddają literackie tytuły. Muzyka w połączeniu z komentarzami wpływa na wyobraźnię. Całości słucha się z zainteresowaniem ze względu na różnorodność wykorzystanych środków przedstawionych za pomocą dobrego wykonania. Na podstawie tej pozycji można

stwierdzić, że wiolonczelista odznacza się ponadprzeciętną biegłością techniczną. Niestety bardzo sporadycznie zdarzają się zachwiania intonacyjne zwłaszcza w dwudźwiękach.

Suite d-minor op. 56 Juliusa Klengela oraz *Suite en ré mineur* Paula Torteliera są kompozycjami neoklasycystycznymi, skłaniającymi się bardzo wyraźnie w kierunku epoki baroku, w której to forma suity ma swoje korzenie. Jedną i drugą pozycję tradycyjnie rozpoczyna *Preludium*, a w całych cyklach znajduje się szereg tańców (*Gavotte*, *Allenande Courante*, *Sarabanda*, *Bouree*, *Gigue*) a także ustępy nietaneczne (*Intermezzo scherzando*, *Fuga*). Cechy tańców Markus Wagner podkreślił odpowiednią dla nich akcentacją. Artysta starał się także utrzymać charakter kompozycji nawiązując do epoki baroku. Wyzbył się w nich romantycznego vibrata, stosując je oszczędnie, a także często używał pustych strun, co również jest charakterystycznym dla baroku zjawiskiem. Artykulację również potraktował w „dawny sposób” wpuszczając między dźwięki „powietrze”.

Markus Wagner podjął się trudnego zadania, wymagającego sporej odwagi. Nagrał bardzo trudne utwory solowe, w których artyście nie pomagają akompaniament, a każda niedoskonałość jest dokładnie słyszalna dla odbiorcy. Wiolonczelista udźwignął postawione sobie zadanie, którego efektem jest wartościowa płyta, prezentująca mało popularne dzieła literatury wiolonczelowej. Album ten będzie z pewnością interesującym nabytkiem dla wiolonczelistów, gdyż może się on stać dla nich inspiracją w interpretacji tego typu kompozycji.

Maria Ziarkowska

VENETIAN CHRISTMAS

Antonio Vivaldi – Andante RV270a; Aria: Ho nel petto un cor si forte z opery Giustino RV717; Koncert podwójny C-dur RV774 na psalterium i organy; Koncert skrzypcowy E-dur RV266 – pierwsze wydanie; Salve Regina RV617 • Johann Adolph Hasse – Alma Redemptoris Mater • Fulgen-

zio Perotti – Sonata G-dur na psalterium i basso continuo • Giuseppe Torelli – Concerto grosso op. 8 nr 6

Ewa Golińska, *skrzypce; Komalé Akakpo, psalterium; Ruby Hughes, sopran • Arte Dei Sounatori • Martin Gester, organy i kierownictwo muzyczne*

Bis CD-2089 • w. 2014, n. 2013 • 74'40"

Muzyka21
plyta miesiaca

Tegoroczna jesień zaowocowała nową płytą orkiestry Arte Dei Sounatori wydaną przez szwedzki Bis. Album otrzymał intrygujący tytuł *Weneckie Święta Bożego Narodzenia*. Święta Bożego Narodzenia w każdym kraju przyjmują inny klimat w zależności od lokalnych zwyczajów. Polscy artyści razem z solistami z całej Europy pod kierunkiem Martina Gestera sięgnęli po muzykę pisaną dla Wenecji lub graną w Wenecji w czasie Bożego Narodzenia lub następującego po nim karnawału.

Wybrana muzyka urzeka prostotą, doskonale obrazuje spontaniczne, radosne muzykowanie. A gdy dodamy do niej bogactwo zdolności i talentu Arte Dei Sounatori i solistów kierowanych przez Martina Gestera to otrzymujemy dobrą płytę, po którą warto sięgnąć.

Program muzyczny jest bardzo dobrze omówiony w komentarzu dołączonym do płyty. Należy docenić wydawcę, który zadbał o zamieszczenie komentarza również po polsku. Artyści postarali się, by kilka utworów wybranych do płyty miało światową premierę nagraniową.

Wykonanie jest znakomite i bardzo wartościowe. Od pierwszych taktów słychać, że Martin Gester pewną ręką prowadzi nagrane utwory. Wybornie brzmi zespół instrumentalny oraz soliści, którzy wykonują swoje partie bardzo elegancko. Niezwykle intensywna jest siła wyrazu tej interpretacji, mimo że jej znakiem firmowym jest skromność i prostota. Artyści unikają ekstrawagancji i przerysowań, emocjonalnej egzaltacji, które mogłyby tej muzyce tylko zaszkodzić. Ich idea naczelną jest umiarkowanie, prostota, wytworność.

Arte Dei Sounatori gra w umiarkowanych tempach prezentując spokojną dramaturgię. Wszelkie kulminacje są bardzo dystyngowane. Całość płynie bardzo delikatnie. Kameralność tej muzyki powoduje, że artystom udało się osiągnąć perfekcję intonacyjną i rytmiczną. Efektownie wypadają wszelkie solówki na tle atrakcyjnego świata dźwiękowego, który wzrusza. Arte Dei Sounatori razem frazują, artykułują drobne motywy, budują narastania i kulminacje.

W tej interpretacji muzyka jest piękna, tajemnicza, ale i przepełniona bożonarodzeniową radością. Wszelkie niuansy i spłoty melodyczne są radosne, wielobarwne. Na osobne słowa uznania zasługuje wyróżnienie sopranistki Ruby Hughes i jej kreacja pełna wdzięku i muzycznego uniesienia. Jej głos przepełnia żarliwość i emocje, które potęgują modlitewne skupienie. Śpiew solistki jest bogaty w odcienie, płynie lekko z finezją i radością. Dźwięk towarzyszących jej instrumentów jest delikatny, aksamitny.

Artyści znaleźli właściwy klucz do efektownej i kunsztownej interpretacji. Płyta z *Venetian Christmas* fascynuje lekkością, zwiewnością, prostotą i skromnością. Muzyka jest pięknie nagrana w kościele w Mikołowie w przestrzennym dźwięku SACD.

Warto sięgnąć po ten interesujący album.

Arkadiusz Jędrasik

THE WORLD'S MOST FAMOUS VOICES IN OPERA & SONG

Membran 600163 • w. 2014 • 642'58" ★★★★★

To wyjątkowa kolekcja nagrań najwybitniejszych śpiewaków drugiej połowy XX w. Każda z 10 płyt przynosi recital jednego artysty. Zapewne wybór wokalistów ma charakter autorski (autor nie został ujawniony) i można by się spierać, nie tyle o udział w zestawie, ile o brak nazwisk równie sławnych, ale nie włączonych do omawianej kolekcji. Pozostawmy jednak ów wybór bez komentarzy, starajmy się przybliżyć to, co zostało zaprezentowane.

Kolekcję otwiera Maria Callas (1923–1977), wielka primadonna

stulecia, obdarzona wyjątkowo pięknym głosem o wielkiej rozpiętości skali, a także charyzmą również determinującą przewagę nad współczesnymi jej, też wybitnymi śpiewaczkami. Płyta zawiera 14 fragmentów oper ujawniających jej olbrzymie możliwości wokalne oraz interpretacyjne z wzruszająco wykonaną arią Toski *Visi d'arte*. Wszelkie zamieszczone na płycie nagrania pochodzą z najlepszego okresu występów artystki (1953–1955).

Płyta kolejna przynosi nagrania Carla Bergonziego (ur. 1924), jedyny żyjący artysta spośród utrwalonych w kolekcji. Tenor pożegnał się ze sceną w 1994 r., a w okresie swej świetności zasłużenie należał do ścisłej tenorowej czołówki świata dysponując dźwięcznym głosem, piękną jego barwą i kulturalnym śpiewem. Aby się o tym przekonać wystarczy posłuchać arii z opery Giordana *André Chenier*.

Kathleen Ferrier (1912–1953), przedwcześnie zmarła angielska alceistka pozostała w pamięci melomanów przede wszystkim jako niezrównana interpretatorka pieśni i muzyki oratoryjnej. Aria *Erbarme mich z Pasji Mateuszowej* J. S. Bacha zaśpiewana cudownie miękkim, aksamitnym, dźwięcznym głosem do dziś pozostaje interpretacją niedoścignioną.

Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) dysponował wyjątkowo pięknym, pełnym wrażliwością głosem barytonowym. Był znakomitym interpretatorem przede wszystkim pieśni głównie niemieckojęzycznych kompozytorów romantyków. W takim też repertuarze został przypomniany w omawianej kolekcji (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf). A *Króla olch* Schuberta interpretuje rewelacyjnie.

Renata Tebaldi (1922–2004), wielka „konkurentka” Marii Callas była artystką o „głosie jak płynne złoto”. Jej głos był istotnie bardzo piękny, zniwielający wprost brzmieniem. Podziwiano też jej muzykalność i niezwykle przekonujące i wybitne aktorstwo. Płyta jej poświęcona zawiera fragmenty oper Verdiego i Pucciniego ze wspaniałym wykonaniem arii *Pace, pace mio Dio* z *Mocy przeznaczenia* Verdiego.

Jussi Björling (1911–1960) zmarły nagle szwedzki tenor od lat 30. cieszył się ogromnym powodzeniem i popularnością. Wtedy już dysponował przepięknym głosem lirycznym, by stopniowo opanowywać repertuar dramatyczny. Imponował też wysoką muzykalnością i kulturą śpiewu. Został na szczęście wiele nagrany, m.in. arię z *Napój miłosnego* Donizettiego.

Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006), wielka dama scen i estrad, piękny głos, wdzięk i elegancja, urodziła się w Jarocinie (obok Poznania). Była niezrównana w partiach oper Mozarta i Ryszarda Straussa. Miała opinię artystki inteligentnej i subtelnej. Można podziwiać jej interpretację arii Konstancji *Martern aller Arten* (*Katusze wszelkiego rodzaju*) z Mozartowskiego *Urowadzenia z seraju*.

Tragiczna śmierć przerwała wspaniale rozwijającą się karierę Fritza Wunderlicha (1930–1966). Ten niemiecki tenor z powodzeniem „konkurował” z włoskimi tytanami bel canta. Śpiewał wszystko: opery, operetki, oratoria, pieśni. Muzykalność, elegancja frazy, pewność góry skali, wspaniała barwa głosu. Zmarł we wrześniu, w listopadzie miał debiutować w Metropolitan Opera. Proszę posłuchać dwóch arii z operetek Jana Straussa *Baron cygański* i *Noc w Wenecji*.

Joan Sutherland (1926–2010), śpiewaczka australijska, od swojego olśniewającego debiutu w mediolańskiej La Scali (1961) stała się najjaśniejszą gwiazdą koloratury, jej niezrównaną mistrzynią. Aby się o tym całkowicie przekonać, proszę posłuchać arii *Il dolce suono...* (*Poraził mnie słodki dźwięk jego głosu*) z debiutanckiej *Łucji z Lammemoor* Donizettiego (nagranie 1959 r.).

Kolekcję zamyka recital Borysa Christowa (1914–1993), bułgarskiego basa uważanego za „króla basistów” lat powo-

jennyh. Jego wielka kariera zaczęła się dość późno, bo w 1948 r., po debiucie w La Scali. Wspaniały, monumentalny głos, sprawdzający się w repertuarze włoskim, francuskim i rosyjskim, uznany został za bodaj niedoścignionego w świecie odtwórcę roli Borysa Godunowa w operze Musorgskiego (Monolog Borysa nagrany na omawianej płycie).

Poświęcenie prawie 10 godzin (!) na odsłuchanie (nie naraz, oczywiście) wszystkich omówionych CD przyniesie słuchaczowi zapewne wiele przeżyć i radości.

Jacek Chodorowski

SERGIU CELIBIDACHE – THE BERLIN RECORDINGS 1945-1957

Barber, Berlioz, Bizet, Brahms, Busoni, Chopin, Copland, Cui, Diamond, Dworzak, Głazunow, Glière, Macdowell, Mendelssohn-Bartholdy, Milhaud, Mozart, Piston, Prokofiew, Purcell, Raphael, Rimski-Korsakow, Roussel, Saint-Saëns, Szostakowicz, Stephan, Strauss, Strawiński, Czajkowski, Tieszen, Vivaldi, Wolf

Soliści: Hans Bottermund, Helmut Heller, Lilia d'Albore, Erna Berger, Margarete Klose, Gustav Scheck, Gerhard Puchelt, Tibor de Machula, Raoul Koczalski, Hans Peter Schmitz, Helmut Schlövogt, Karl Rucht • orkiestry: Berliner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Radio-Symphonie-Orchester Berlin

Audite 21.423 • w. 2013, n. 1945-1957 • 12 CD + bonus CD

Muzyka21
plyta miesiaca

Rumuński dyrygent Sergiu Celibidache to dzisiaj prawdziwa legenda dyrygentury. Całkiem niedawno ukazały się jego nagrania z początków kariery. Co prawda, jego najlepsze nagrania powstały w czasie koncertów z Filharmonikami Monachijskimi, to jednak już po II wojnie świa-



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Książki

JÓZEF KAŃSKI

Przewodnik operowy

Polskie Wydawnictwo Muzyczne • w. XI/2014 • s. 886

towej jego kariera nabrała rozpędu i już wtedy przewidywano, że będzie jednym z wielkich mistrzów XX w.

Wydane przez Audite 12 płyt z lat tzw. berlińskich plus dodatkowa z fragmentem *VII Symfonii* Beethovena to prawdziwe perełki. Mimo ograniczeń technicznych rejestracji nagrań na taśmach, które zrekonstruowano i odszumiono, bez trudu słyszymy, jak wspaniale Celibidache budował muzyczną dramaturgię, prowadził melodie, kształtował brzmienie orkiestry i współpracował z solistami. Prawdziwymi cymesami tego pudełka są nagrania: *II Koncertu fortepianowego* Chopina z genialnym polskim pianistą Raulem Koczalskim, *Koncert na sopran koloraturowy i orkiestrę* Gliëra z Erną Berger, *Koncert wiolonczelowy* Dworzaka z Tiborem de Machulą.

Do ciekawostek muzycznych tego wydawnictwa należą dzieła, które niestety wypadły z obiegu, a które warte są posłuchania. Do nich należą: *Suita nr 3 „In modo populari”* Cezara Cui, *IV Symfonia* Güntera Raphaela, *I Symfonia* meksykańskiego kompozytora Carlosa Chaveza Ramirez, *Romans na wiolonczelę i orkiestrę* Edwarda MacDowella, utwory Davida Diamonda i Heinza Tiessena.

Całość wydana jest bardzo elegancko. W tekturowym pudełku jest 13 płyt, bardzo dobrze zrobiona książeczka z esejami w dwóch językach: niemieckim i angielskim, a wszystko ozdobione kilkoma zdjęciami dyrygenta przy pracy. Każda płyta zapakowana jest w ładną czarną kopertę. W spisie nagrań, przy każdym utworze podano dokładne daty nagrania i miejsce oraz czy nagranie było już publikowane.

W sumie to arcyinteresujące wydawnictwo pokazujące początki kariery wielkiego dyrygenta, którym warto się zainteresować. Polecam gorąco.

Arkadiusz Jędrasik

Przewodnik operowy Józefa Kańskiego ma w Polsce status legendarnego dzieła dla każdego, kto kocha muzykę, a operę w szczególności. Właśnie ukazało się na rynku jedenaste wydanie, poszerzone o 30 nowych omówień dzieł operowych, z naciskiem na utwory polskich kompozytorów współczesnych. PWM zadbało, by nowe wydanie było także poprawione i uzupełnione. Wydano je w bardzo eleganckiej formie, co pomoże, by sięgać do niego po wiedzę operową jak najczęściej.

Przewodnik operowy Józefa Kańskiego towarzyszy wielbicielom opery już ponad pół wieku (od 1962 r.). Nie jest to ani sensacyjny powieściowy hit, ani arcydzieło uhonorowane Nagrodą Nobla, a jednak przekroczyło magiczną liczbę dziesięciu wydań. Rzadko się to zdarza w przypadku książek popularyzujących muzykę i operę. Mimo, że na rynku polskim jest dostępnych kilka podobnych dzieł popularyzujących operę, to jednak *Przewodnik operowy* Józefa Kańskiego jest jedyny w swoim rodzaju i bardzo lubiany przez operowych maniaków i zwykłych melomanów.

Józef Kański jest z wykształcenia pianistą, który karierę zakończył kilkadziesiąt lat temu. Dziś jest znany jako nestor polskich krytyków muzycznych i publicystów muzycznych. Od 1953 do 1979 r. prowadził w Polskim Radiu redakcję muzyki operowej. W 1960 r. rozpoczął współpracę z Ruchem Muzycznym, w którym do dziś publikuje artykuły i recenzje. Jest laureatem wielu nagród.

Przewodnik operowy ułożony jest alfabetycznie według kompozytorów. Przy nazwisku każdego z omawianych autorów podane są daty urodzenia i śmierci. Potem streszczona jest po krótku jego twórczość z podaniem najważniejszych dzieł oraz ciekawostki dotyczące życia i działalności. Następnie

autor przechodzi do omówienia i streszczenia wybranych oper danego twórcy. Takowe informacje otwiera szczegółowy opis opery, data powstania, premiery i obsada. Po nich następuje omówienie poszczególnych aktów z podziałem na sceny. Po prezentacji każdej z omawianych oper Józef Kański w kilku zdaniach podsumowuje naszą wiedzę o tym utworze. Zawsze są to opinie wyważone, pochodzące od wytrawnego znawcy.

W *Przewodniku operowym* Kańskiego znajduje się omówienie prawie 250 dzieł operowych. Mamy tu kompozycje najwybitniejszych twórców: Mozarta, Verdiego, Rossiniego, Donizettiego, Glucka, Belliniego, Wagnera, Straussa, Moniuszki, Pucciniego, Czajkowskiego, Masseneta, Gounda, Pendereckiego, Musorgskiego, Szostakowicza, Bizeta, Berlioz, Haendla. Znalazło się też miejsce dla twórców mniej znanych, czy nawet w naszych czasach zupełnie zapomnianych: Montemezziego, Żeleńskiego, Nowowiejskiego, Bairda, Boita, Charpentiera, Paderewskiego, Palestra, Janaczka, Weinberga, Szymańskiego i wielu innych. To nowe wydanie *Przewodnika operowego* poszerzono o współczesne polskie opery, wiele z nich to niestety dzieła – jak mawiał Wojciech Kilar – pierwszego i ostatniego wykonania. Bowiemy muzycznie dość znacznie odbiegają od przyzwyczajień i zapotrzebowań współczesnych melomanów.

Przewodnik operowy cieszy się od lat niesłabnącą popularnością, co potwierdza ciągłe zapotrzebowanie na jego kolejne wydania. Napisany jest ze znanstwem, przyjemnie się go czyta, służy pomocą w poznawaniu muzyki operowej. Szkoda tylko, że wciąż czujemy niedosyt obecności w *Przewodniku operowym* polskich oper, jest ich kilkanaście, ale to wciąż mało w porównaniu z tym, co napisali polscy kompozytorzy. Brakuje ostatnio wykonywanych i wygrzebanych z zapomnienia dzieł, takich jak *Monbar* Dobrzyńskiego czy *Zemsta* Noskowskiego... Tak wymieniać można jeszcze po wielokroć. Szkoda, że w popularnym dziele wydanym przez

szczyłącą się wieloletnią tradycją państwową oficyną, jaką jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne poświęcano tak mało miejsca kulturze polskiej. Być może są to dzieła zapomniane, w jakimś stopniu niedoskonałe, ale kto ma im pomóc wyjść z cienia, jak nie my? Często można się spotkać z niezbyt przychylnymi komentarzami na temat muzyki polskiej ferowanymi przez specjalistów, ale skąd oni czerpią wiedzę, skoro nikt tych dzieł nie zna? I właśnie taka oficyna jak PWM powinna mieć za punkt honoru przywrócenie do życia tych kompozycji. Najpierw pisząc o nich w swoich przewodnikach, następnie przygotowując ich partytury i promując w polskich, a także zagranicznych domach operowych.

Książka wydana jest bardzo dobrze. Ma gustowną miękką okładkę, całość wydrukowana na papierze tzw. biblijnym, porządnie sklejono i zszyto w poręcznym formacie. Układ treści jest bardzo przejrzysty, czytelny. A co za tym idzie całość *Przewodnika operowego* jest bardziej poręczna i wygodna w użyciu. Poszukiwanie ułatwią nam aneksy: chronologiczne zestawienie prapremier, wykaz ważniejszych postaci oraz alfabetyczny spis oper. Choć jest jeszcze jeden drobiazg: wprawdzie wydawca informuje naklejką na okładce, że uzupełnił przewodnik o kilkadziesiąt nowych dzieł, nigdzie jednak nie ma informacji, o które dzieła chodzi. Pozostaje tylko wytrwałemu czytelnikowi porównać spisy treści poprzednich i obecnego wydania. Wśród nowych omówionych dzieł są m.in. *Sen nocy letniej* Brittena, *Lulu* Berga, *Madame Curie* Sikory, *Pułapka* Krauzego. Resztę tytułów trzeba wytrwale wyszukać.

Nowe wydanie *Przewodnika operowego* powinno zainteresować wszystkich, którzy kochają muzykę, a szczególnie operę. Warto, by sięgnęli po niego wszyscy, którzy zaczynają zgłębiać przebogaty świat muzyki operowej, bowiem z *Przewodnikiem operowym* Józefa Kańskiego jego poznawanie będzie prostsze i bardzo przyjemne. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

Krzyżówka nr 55/grudzień 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) *Wielka księżna ...* w tytule operetki Offenbacha; 2-J) imię Browna z operetki *Noc w San Francisco*; 3-A) szwedzki kompozytor z XIX w. zwany „Schubertem muzyki szwedzkiej”; 4-I) jeden z najwybitniejszych dyrygentów operowych; 5-A) opera Wagnera; 6-H) *Nie płacz ...*, piosenka Perfectu; 7-D) opera L. Rossiego; 7-L) belg. kompozytor i pedagog XX w.; 9-A) Jerzy ..., pol. dyrygent (1908–1968); 9-H) kompozycja Antona Rubinsteina; 10-E) imię Strawińskiego; 11-H) król z dramatu muz. *Parsifal*; 12-A) góry w tytule operetki Moniuszki; 13-H) opera R. Straussa; 14-A) niem. kompozytor, nauczyciel F. Mendelssohna; 15-F) opera Czajkowskiego (dwa wyrazy).

Pionowo: A-1) dawny szybki taniec; B-5) fr. kompozytor, dyrygent (1879–1925, imię i nazwisko); C-1) opera twórcy opery *Amijot*; D-3) nazwa lai, wskazująca na nieustalony schemat struktury formalnej; D-11) imię Maszczyk; F-7) opera twórcy kantaty *Edith*; G-1) ... koncertowa artysty, tournée; H-5) uwertura do opery *Fidelio*; I-11) opera R. Stawkowskiego; J-1) opera Knippera (dwa wyrazy); L-1) fr. kompozytor i dyrygent (1886–1979); L-7) opera Grétry'ego; Ł-13) Leonardo ..., wł. kompozytor, twórca ponad 70 oper; M-1) Gertruda ... pol. pianistka zm 1966 r.; N-11) *Wielka ... to żart*

Rozwiązanie krzyżówki nr 54 z listopada 2014 r.
Witold Maliszewski

w arii Sandora.

plyty otrzymują: **Krzysztof Dworzak, Elk; Maria Jadelnińska, Poznań; Jacek Zaradniak, Pyzdry.**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 2-A, 2-K, 5-M, 7-M, 6-B, 10-E, 5-C, 10-L, 14-D, 15-L, 7-D, 15-M, 5-D, 6-J, 1-I

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	5	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
Armidé	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**

szczególności: 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 – listopad 2014 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – ANDREA BOCELLI

Ryszard Cieplik, Warszawa; Maria Czajkowska, Wołomin; Renata Filipiak, Wrocław; Grażyna Hulewicz, Wrocław; Karol Jurkiewicz, Warszawa; Juliusz Małkowski, Szczecin; Zofia Pawlaczyk, Kraków; Leopold Tadeusiak, Kielce; Magdalena Tyczyńska, Kalisz; Olgierd Zamachowski, Gliwice.

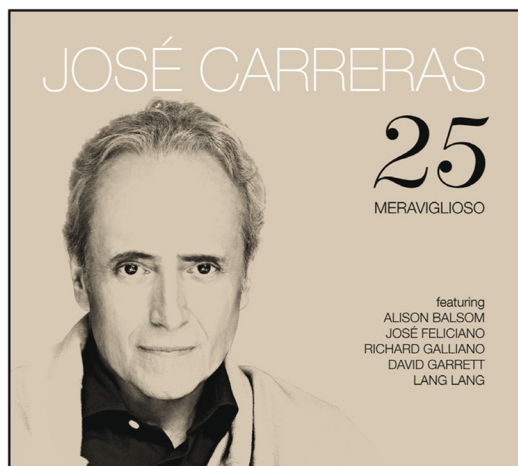
Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wyślemy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

Konkurs płytowy UNIVERWSAL MUSIC POLSKA JOSÉ CARRERAS

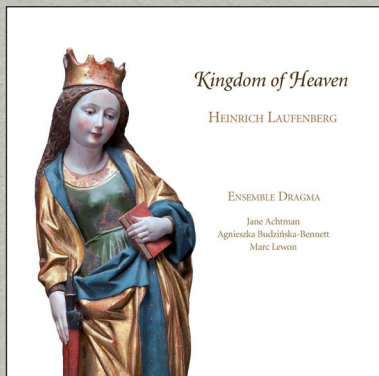
Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadesłane na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście tego konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

W którym roku José Carreras debiutował na scenie?

José Carreras
fot. Mauro Taliani Kupfer Kultur/© Universal Music Polska



Nowości w dystrybucji CMD



Ramée RAM 1402



Królestwo niebieskie pieśni Heinricha Laufenberga (1390–1460) i utwory instrumentalne jego epoki

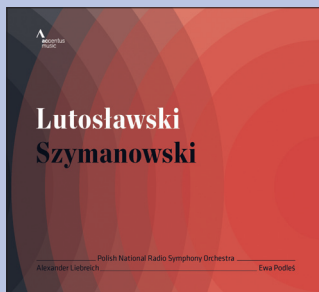
Ensemble Dragma: Agnieszka Budzińska-Bennett (śpiew, harfa),
Jane Achtman (fidel) i Marc Lewon (śpiew, lutnia, fidel)



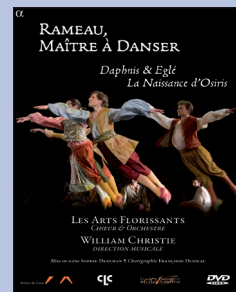
Arcana A 380



Academy of Ancient Music AAM 003



Acentus ACC 30332



Alpha 704



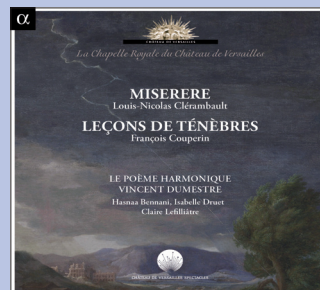
Lauda LAU 014



Glossa GCD P31907



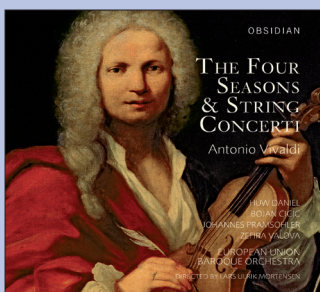
Fra Bernardo FB 1409491



Alpha 957



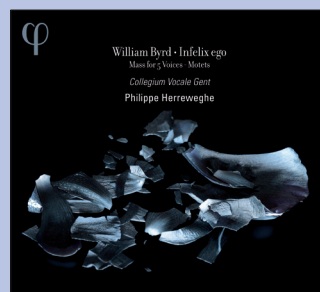
Mirare MIR 273



Obsidian OBSCD 713



Ricercar RIC 348

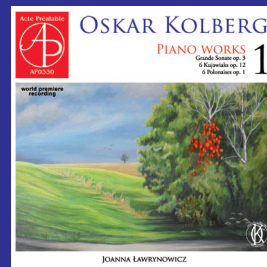
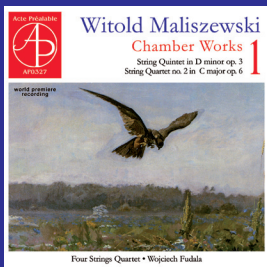
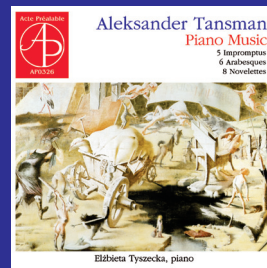
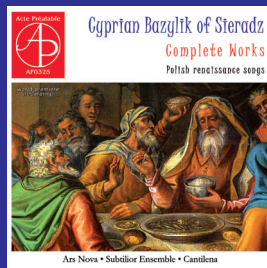


Phi LPH 014



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

WYBRANE NOWOŚCI 2014



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

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