

Romuald Erenc i Marta Cicha: promujemy muzykę z Sieradza

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 1 (174)
styczeń 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Witold
Friemann**
ostatni z czasów
Młodej Polski

**Włodzimierz
Kotoński**
in memoriam

JoAnn Faletta
dyrygent w spódnicy

**Otton Mieczysław
Żukowski**
nieznane fakty
z życia kompozytora



**BOŻENA
HARASIMOWICZ**

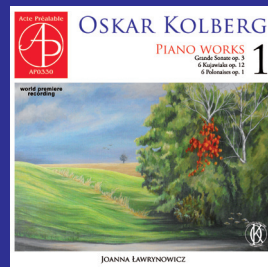
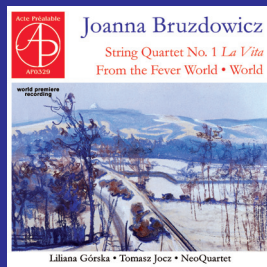
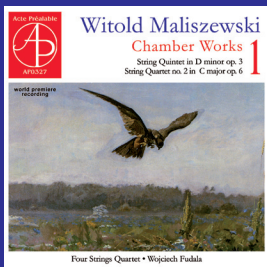
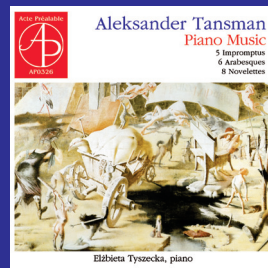
pieśni Straussa i Wagnera na jubileusz





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

WYBRANE NOWOŚCI 2014



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.merlin.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Od dłuższego już czasu telewizyoniści mają okazję oglądać królową polskiej gastronomii, Magdę Gessler, jak walczy o należytą rangę naszych „mistrzów patelni”. W tym celu przeprowadza w różnych restauracjach naszego kraju „kuchenne rewolucje”. Inicjatywa bardzo pożyteczna: znikają z naszego krajobrazu ohydne garkuchnie, ich miejsce zajmują lokale nowoczesne, przyjazne dla klienta, serwujące danie niekoniecznie najbardziej wyszukane, ale na pewno smaczne i często „warte grzechu”. Przyglądając się bohaterom tych rewolucji, właścicielom restauracji, można odnieść wrażenie, że są to osoby całkowicie nieznające się na swoim fachu, nienawidzące go, serwujące gościom byle co, byle jak, myśląc tylko o tym, by się jak najmniej narobić i jak najwięcej zarobić, co zresztą im się nie udaje, stąd ich wołanie o pomoc do pani Gessler. Zaskakującym jest to, że im większym nieudacznikiem jest właściciel, tym bardziej egzotyczną kuchnię, o której nie ma żadnego pojęcia, chce serwować swoim gościom.

Jeśli wspominamy o tym w naszym piśmie, to nie dlatego, by ten program nam się jakoś specjalnie podobał, ale dlatego, że sytuacja w polskiej muzyce wydaje się podobna. Której instytucji się nie przyjrzeć, odnosi się takie samo wrażenie, jak oglądając restauracje poddawane rewolucji Magdy Gessler. I jedyne, co świat kulinarny i muzyki dzieli, to to, że w tym pierwszym pojawiła się ta słynna restauratorka, w tym drugim stagnacja trwa, a nawet pogłębia się i żadnego uzdrowiciela na horyzoncie nie widać.

Pierwszym przykładem może być „rewolucja”, jaka dokonała się ostatnio w Filharmonii Warszawskiej. Wraz z odejściem poprzedniego szefa, Antoniego Wita, okazało się, że współpraca z firmą fonograficzną Naxos jest nic nie warta. Jeszcze niedawno chwalono się sukcesami odnoszonymi przez Filharmonię wspólnie z firmą Naxos i ogromną sprzedawalnością wspólnie wydawanych płyt. Gdy nastał nowy dyrektor, pan Jacek Kaspszyk, okazało się, że ta firma, o największej w świecie dystrybucji, nie jest wystarczająco dobra dla warszaw-

skich filharmoników. Od teraz najlepszym partnerem stało się wydawnictwo Warner. Nasi czytelnicy zauważyli zapewne, jak rzadko na naszych łamach goszczą płyty tego wydawnictwa, jak często natomiast pojawiają się płyty Naxosu. Już samo to świadczy o tym, że nowy partner, Warner, w muzyce poważnej do zbyt prężnych nie należy.

Na nagranie otwierające współpracę między Filharmonią Warszawską i Warnerem wybrano *IV Symfonię* i *Koncert skrzypcowy* Mieczysława Weinberga – góra urodziła mysz. Wspomniane utwory zostały nagrane po raz pierwszy jeszcze w latach 60. w ZSRR – płyta była dostępna już w komunistycznej Polsce. Od tego czasu dzieła te zostały wielokrotnie utrwalone na płytach, w tym *Symfonia* kilka lat temu przez NOSPR, a *Koncert* przez Naxos. Jakich tęgich umysłów trzeba było, by wymyślić tak banalny repertuar. Czy wśród 22 symfonii Weinberga nie znalazłoby się czegoś jeszcze nie nagrałego? Przecież kilka lat temu, właśnie z Naxosem Filharmonia nagrała *VI Symfonię* Weinberga! Przy okazji konferencji prasowej można było zapoznać się z innymi, bardziej kuriozalnymi pomysłami warszawskiej placówki. Wprawdzie jednym z powodów nawiązania współpracy z Warnerem jest podobno światowa dystrybucja tego koncertu, to w planach Filharmonii jest nagranie *II Symfonii* Mahlera, która będzie dystrybuowana... tylko w Polsce. Czy ze wstydu, że to nienagrane jeszcze w Polsce dzieło nie ma szans w starciu z rejestracjami „gigantów” batuty obecnymi także w katalogu Warnera? Jaki ma sens marnowanie pieniędzy na album płytowy, o którym pomysłodawcy od początku wiedzą, że nie ma żadnych szans? Tak jak w polskich restauracjach, nikt na niczym się nie zna, robi wszystko jak najgorzej, na dodatek w repertuarze na którym się nie zna, a za polski za żadne skarby się nie weźmie, bo mierzi...

Drugi przykład to Muzykoteka (www.muzykotekaszkolna.pl) zrobiona i sfinansowana przez podatników za pośrednictwem Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Pisaliśmy już na ten temat, gdy ten „potworek” zaistniał w

sieci. Niestety, od tego czasu nic się nie zmieniło. Jeśli najtęższe głowy w Polsce pracowały nad tym „dziełem”, to chyba czas studiować przynajmniej przedmioty muzyczne w innych krajach. Nie ma co pastwić się nad szatą graficzną, która wygląda jakby została stworzona za czasów wczesnego Gierka. Przerazający jest ten twór od strony merytorycznej. Realizatorzy przedsięwzięcia stworzyli coś, co nazwali „Kanonem”. Na lekcjach polskiego od kanonu literatury odchodzi się, a tutaj mamy propozycje również jak z czasów Gierka, tyle że wtedy po prostu nie było dostępu do zagranicznych płyt, a dziś, dzięki Internetowi można kupić każde nagranie pojawiające się gdziekolwiek na świecie, albo po prostu posłuchać za darmo, lub za niewielkie pieniądze choćby na stronie Naxosu.

Zajrzyjmy do tego kanonu. Według jego twórców, w epoce klasycyzmu warci polecenia są tylko trzej kompozytorzy – Haydn, Mozart i Beethoven. Romantyzm miał więcej szczęścia – kompozytorów jest 22, w tym, o dziwo, kilku polskich: Moniuszko, Karłowicz, Noskowski i Henryk Wieniawski. Dlaczego Chopin tam nie trafił, trudno zgadnąć. Wśród około 20 kompozytorów z XX w. znalazło się dwóch Polaków: Szymanowski i Kotoński.

Jaki cel przyświecał realizatorom tej strony? Chyba tylko chęć zysku okupiona jak najmniejszym wysiłkiem. W Internecie istnieje mnóstwo znakomitych stron poświęconych muzyce, na dodatek robionych za darmo.

Te dwa przykłady pokazują dobitnie, jak wyrzuca się w błoto nasze podatki. Podobno pieniędzy na kulturę nie ma, a przecież są, lecz są marnotrawione w beczelny sposób, bez żadnych zahamowań. Decydenci wierzą, że pieniądze publiczne, to pieniądze niczyje, z których nie trzeba się rozliczać. Można tylko mieć nadzieję, że tak jak wpadli „Trzej Muszkieterowie”, tak wcześniej czy później wpadną, a przynajmniej odejdą w niepamięć, ci wszyscy, którzy zabijają kulturę polską.

„Magda Gessler kultury” potrzebna od zaraz!☹

3 OD REDAKCJI

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Opole • Poznań • Toronto • Kopenhaga • Wiedeń

CZŁOWIEK

- 13 Pieśni Straussa i Wagnera na jubileusz – z wybitną śpiewaczką, profesor Bożeną Harasimowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 18 Skrzypce po sieradzkim – ze skrzypaczką Martą Cichą o płytce z muzyką ludową z sieradzkiego rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 Promujemy muzykę z Sieradza – z Romualdem Erencem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 22 Legendy polskiej wokalistyki (41)
Barbara Kostrzewska – Adam Czopek
- 23 Włodzimierz Kotoński in memoriam – Dariusz Mazurowski
- 27 Anarchia uczuć i synteza sztuk – z Kasperem Holtenem, reżyserem i dyrektorem opery w Królewskiej Operze Covent Garden w Londynie, o przygotowywanej produkcji Króla Rogera rozmawia Agnieszka Okońska
- 30 JoAnn Falletta: dyrygent w spódnicy – Maria Ziarkowska

DZIEŁO

- 31 Vincenzo Bellini (2)
Norma – Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

- 33 Witold Friemann (1)
Ostatni z czasów Młodej Polski – Maciej Łakomy
- 35 Franciszek Brzeziński i jego sonata skrzypcowa – Maryla Renat
- 36 Otton Mieczysław Żukowski – nieznanne fakty z życia kompozytora i jego rodziny – z wnuczką kompozytora Zofią Bajdą rozmawia Robert Kaczorowski

PŁYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie: Juliusza Łuciuka hold dla ofiar katastrofy – Łukasz Kaczmarek
- 39 Recenzje

KONKURSY

- 53 Krzyżówka – Antoni Rojewski
- 54 Acte Préalable – Bożena Harasimowicz

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

Prenumerata również realizowana przez RUCH S.A.:

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7⁰⁰ – 18⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.comzamówienia 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 93tel. +48 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.euredaktor naczelna
Magdalena Wolińskasekretarz 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

Bożena Harasimowicz
fot. Dariusz Dyrskład i łamanie
Acte Préalablenakład
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

©jck.net.pl

KRAKÓW **C**zar czardasza. Szkoda, że nie ma tak zatytułowanej operetki, analogicznie do *Czaru walca* Oscara Strausa. Ale istnieje Fundacja Pomocy Artystom Polskim „Czardasz”, która w cyklu biennale organizuje Konkursy Wykonawstwa Muzyki Operetkowej i Musicalowej im. Iwony Borowickiej (VI Konkurs Wykonawstwa Muzyki Operetkowej i Musicalowej im. Iwony Borowickiej. Kraków: 5-10 listopada 2014 r.), divy Operetki Krakowskiej w drugiej połowie ubiegłego wieku.

W rytmie czardasza w znacznej mierze przebiegał również koncert laureatów, a jedna z regulaminowych nagród premiuje najlepsze jego wykonanie. Tym razem trofeum to przypało Agnieszce Niewiadomskiej za ten z *Miłości cygańskiej* Franza Lehára. Z kolei ten, którego tytułową księżniczką jest Silva z operetki Imre Kálmána, zaśpiewała wyróżniona II Nagrodą Monika Korybalska-Kozarek. Artystka ta poczyniła ogromne postępy od czasu udziału w nowosądeckim Konkursie im. Ady Sari oraz wcześniejszych występów scenicznych, ciesząc ucho dojrzałą interpretacją oraz urodą wokalną, a oko temperamentem nieodzownym przy wykonawstwie tego gatunku muzyczno-scenicznego.

Byli tacy, z którymi nie chciałbym się już więcej spotkać, a więc pominię ich nazwiska. Być może odegrała w tym pewną rolę trema, jak w przypadku dwóch pierwszych uczestniczek koncertu, śpiewających ściśniętymi głosami.

Za to ze znaczną satysfakcją słuchało się już dwóch wyróżnionych: Karoliny Wiczorek w arii Adeli „ze śmiechem” z *Zemsty*

nietoperza Johanna II Straussa oraz Eweliny Szybilskiej w walcu tytułowej bohaterki z operetki *Giuditta* Lehára.

Muzyka tego mistrza tzw. smutnych operetek szczególną popularnością cieszyła się wśród nagrodzonych tenorów. W interpretacji Łukasza Załęskiego, laureata III Nagrody, wysłuchaliśmy arii Su Czonga z I aktu *Krainy uśmiechu*, podziwiając jego umiejętności frazowania, choć dopracowania wymagałyby jeszcze intonacja w górze skali, której dźwięki brzmiały niezbyt pewnie. Z kolei Dominik Śutowicz wybrał arię tej samej postaci, tyle że z III aktu, wykonując ją w języku oryginału, czyli po niemiecku. To już artysta w pełni ukształtowany o znacznym doświadczeniu scenicznym (głównie na deskach łódzkiego Teatru Wielkiego) oraz obyty z występami publicznymi, ze swobodą operującą wysokim rejestrem, w żadnym wypadku niebrzmiałym w sposób forsowny. Jako zwycięzca cieszył się przywilejem powtórnego zaprezentowania, tym razem w śpiewanych po polsku kupletach Barinkaya z *Barona cygańskiego* Johanna II Straussa.

Nasuwa się wszakże wątpliwość, czy w wielu przypadkach dojrzały śpiewacy powinni współzawodniczyć na równych zasadach z młodymi adeptami sztuki wokalne, dopiero stawiającymi pierwsze kroki jak szesnastoletnia Katarzyna Ignatowicz?

Czardasza Rodelindy z *Zemsty nietoperza* Straussa w części poświęconej jubileuszowi pięćdziesięciopięciolatek pracy artystycznej przewodniczącego jury – Wiesława Ochmana – wykonała Edyta Piasecka. Głos śpiewaczki w pełni okrępeł i pogłębił się w stronę spinto, nabierając ciemniejszego zabarwienia, wskutek czego

jej interpretacja odznaczała się bardziej dramatycznym zacięciem.

Katarzyna Oleś-Błacha, jurorka konkursu, zaśpiewała popisową arię koloraturową Kunegundy z *Kandyda* Leonarda Bernsteina, wszakże większy nacisk kładąc na jej stronę liryczno-kantylenową.

Ewa Warta-Smietana, osoba, bez której nie byłoby tego konkursu, wystąpiła w pieśniach i duetach z musicali Waldemara Króla, występującego od fortepianu, ale przede wszystkim wykonaniem pieśni Roberta Stolza *Dla Ciebie dziś śpiewam* na długo pozostanie w pamięci melomanów, zaskarbiając sobie ich uznanie.

Sam jubilat wystąpił we włoskim repertuarze pieśniarskim, reprezentującym zarówno jego odmianę neapolitańską (*Silenzio Cantatore* Gaetana Lamy), jak i wenecką (*Venezia no Tortonella-Zanettiego*). Po dłuższym okresie ograniczenia występów, jego głos jakby odzyskał dawną siłę i blask.

Artystom sprawnie towarzyszyła Orkiestra Gliwickiego Teatru Muzycznego pod kompetentną w tym gatunku batutą Wojciecha Rodka.

Jedyne, co można by zarzucić omawianemu koncertowi, to przeładowanie jego programu, sprawiające, iż w pewnym momencie zaczęły się wkładać oznaki znużenia. Gdyby to ode mnie zależało, to zrezygnowałbym także z przyćmiewającej scenografii, na siłę upodabniającej filharmoniczną estradę, gdzie rzecz się odbywała, do sali balowej w pałacu z operetkowej krainy, a więc nie odznaczającej się najlepszym gustem.

Lesław Czapiński

Dojrzałe poszukiwania mistrza. Każdy recenzent koncertów Grigorija Sokołowa (recital z cyklu *Mistrzowie fortepianu*, 16.11.2014, godz. 19, Filharmonia Narodowa) staje przed trudnym zadaniem. Nie jest bowiem łatwo pisać „krytycznie” o żywej legendzie; o pianiście, którego niezwykle klarowne i stale perfekcyjne wykonania od kilkudziesięciu lat ujmują słuchaczy na całym świecie. Zaprezentowane przez Sokołowa w Filharmonii Na-

rodowej interpretacje porwały publiczność i tym razem (artysta bisował sześciokrotnie!), jednak można było odnaleźć w nich co najmniej kilka elementów dyskusyjnych.

Grigorij Sokołow słynie ze wspaniałych wykonań utworów Johanna Sebastiana Bacha i stale udowadnia na światowych estradach, że – mimo obecnej dominacji nurtu „historycznie poinformowanego” – wciąż z wielkim powodzeniem i naturalnością można Bacha wykonywać na fortepianie współczesnym. Pianista zaproponował stosunkowo wolne tempa w całej

Particie B-dur, co pozwalało mu dzielić się ze słuchaczami pięknem każdego detalu. Jego wykonanie *Partity* było, dzięki rozmaitym zabiegom barwowym i doskonałej artykulacji, krystalicznie czyste i klarowne w sposób absolutny.

Beethoven (młodzieńcza *Sonata D-dur* op. 10) w wykonaniu rosyjskiego artysty był zwarty, konkretny i – co interesujące – powściągliwy, tak pod względem dynamiki, jak i agogiki. Niezbyt dosłownie potraktował Sokołow tempo *Presto* w pierwszej części. Podobnie w interpretacjach *Menueta* i finalnego *Ronda*, zapis „allegro” odniósł Sokołow w znacznie większym stopniu do nastroju niż do tempa. Dzięki przemyślanej agogice pianista umożliwił słuchaczom dostrzeżenie piękna tych elementów, które umykać mogą w tempach szybszych. Drugą część *Sonaty – Largo e mesto* – była w wykonaniu Sokołowa arcydziełem. Artysta z przejmującym smutkiem wypowiadał każdy dźwięk, kreując na sali mistyczną atmosferę. Sokołow wydobywał z fortepianu po prostu niezemskie brzmienia.

Po przerwie artysta zaprezentował odważną interpretację *Sonaty h-moll* Fryderyka Chopina, która nie tylko wzbudziła największy zachwyt publiczności, lecz również najwięcej dyskusji. *Allegro maestoso* wykonał Sokołow rzeczwiście bardzo „majestatycznie”, w tempie znacznie wolniejszym od tego, do którego współcześni słuchacze mogą być przyzwyczajeni. Skoncentrował się przede wszystkim na poszczególnych motywach, z największym pietyzmem podchodząc do każdego detalu, w którym bez reszty się zatracił. Bezdyskusyjnie genialne było natomiast wykonanie *Largo*, pełne niewiarygodnie długiego i śpiewnego dźwięku. Stalowe akordy rozpoczynające finał podziały na publiczność podobnie, jak anegdotyczne uderzenie w kotły z *94 Symfonii G-dur* Haydna. Sokołow zaserwował przebudzonemu z błędnego letargu słuchaczom gniewne i porywające wykonanie finału *Sonaty*, które zahipnotyzowało publiczność.

Podczas poszukiwania piękna i prawdy w muzyce Sokołow nie ucieka się do prostych i szablonowych rozwiązań. Któż ma proponować nowe, odległe są od kanonów tradycji wykonawczej interpretacje, jeśli nie pianista tej klasy? Z tym pytaniem na ustach oczekuję styczniowego występu Piotra Anderszewskiego, również w ramach cyklu *Recitale mistrzów*.

Michał Bruliński



Grigorij Sokołow
 fot. Artists Management Company srl

OPOLE **K**lasyka koncertów symfonicznych. Bez utworów z gatunku koncertu czy symfonii trudno sobie wyobrazić jeden z cotygodniowych koncertów symfonicznych. Powinno się również pojawić nazwisko choć jednego wybitnego twórcy. Repertuar, który Filharmonia Opolska zaproponowała słuchaczom 28 XI, oczywiście spełnia te „wymagania”. Obok szlagierów muzyki symfonicznej – uwertury *Coriolan* op. 62 Ludwiga van Beethovena i *II Symfonii D-dur* op. 73 Johanna Brahmsa, filharmonicy

komita współpraca orkiestry z dyrygentem, wyczulenie na każdy jego gest. Uzyskane w ten sposób kontrasty dynamiczne wyraźnie sprzyjały budowaniu napięcia w tej może nieco zbyt ociężale prowadzonej przez Tworka narracji.

Koncert na dwa klarnety Es-dur op. 35 Franza Krommera pochodzący z 1802 r. jest przykładem typowego klasycznego koncertu, zarówno pod względem formy, jak i języka dźwiękowego. Utwór stanowi wdzięczny materiał dla słuchacza, ale przede wszystkim dla wykonawców. Dało

Owocną współpracę Macieja Tworka z orkiestrą można było również zaobserwować w ostatnim z utworów wieczoru – *II Symfonii D-dur* op. 73 Johanna Brahmsa. W tej najbardziej pogodnej spośród symfonii kompozytora z dobrej strony pokazał się zwłaszcza kwintet smyczkowy, który niemal bez zarzutu realizował wskazania może czasem nieco przesadnie energicznego dyrygenta. Podobnie zaznaczyć warto dobrą dyspozycję grupy dętej drewnianej, zwłaszcza w lekkiej fakturze kotysankowej części II oraz prowadzonej w dość żywym



Barbara Borowicz

wykonali *Koncert na dwa klarnety Es-dur* op. 35 mniej znanego czeskiego kompozytora Franza Krommera. Do współpracy zaprosili znakomitych solistów – Węgry Gabora Vargę oraz Barbarę Borowicz, absolwentkę krakowskiej Akademii Muzycznej. Orkiestrę poprowadził krakowski dyrygent Maciej Tworek.

W wykonaniu *Coriolana* Beethovena, utworu będącego muzycznym odzwierciedleniem zmagania wewnętrznych tytułowego bohatera, szczególną uwagę zwracała zna-

się to odczuć w wykonaniu solistów – Gabora Vargi i Barbary Borowicz. Ich pełna gra i interpretacja sprawiała momentami wrażenie zabawy, czy może raczej – wesołej rozmowy, gdzie czasem wchodzi sobie w słowo, a czasem uzupełniają wzajemnie swoje wypowiedzi. Wszystko to działo się przy zachowaniu spójności i pełni brzmienia oraz doskonałości technicznej wykonawców, dzięki której nawet najbardziej wirtuozowskie fragmenty zachowały elegancję i lekkość.

tempie części III. Jedyne wspomnienie niezbyt udanych wejść instrumentów dętych blaszanych w części I zakłóca ten zupełnie zadowalający obraz całości.

Wieczór spędzony w Filharmonii Opolskiej z pewnością można uznać za czas spędzony na słuchaniu dobrej muzyki w niezłym wykonaniu orkiestry i wprost znakomitych solistów. Żal tylko, że tak niewiele osób zdecydowało się na tę przyjemność.

Maria Sotor

POZNAŃ Sinfonietta Polonia ma już 10 lat. Dobrze zorientowani zapewne słusznie uważają tych, którzy w panujących realiach finansowej biedy z nędzą wpadają na pomysł założenia orkiestry, za samobójców lub nieuleczalnie chorych optymistów. I jak to zwykle bywa w tej samej rzeczywistości zawsze znajdują się jacyś szaleńcy, którzy czynią wbrew zorientowanym i... odnoszą sukces. Tak mówiono jeszcze trzy lata temu o założonej przez słynnego flecistę Alexisa Kossenkę orkiestrze Les Ambassadeurs, doskonale znanej z poznańskich

wymagającą publiczność, tak polską, jak i zagraniczną (Chiny, Francja, Niemcy).

Mając na uwadze osiągnięty dotychczasowy wizerunek muzycy wyjątkowo starannie dobrali repertuar jubileuszowego koncertu, który odbył się w Auli UAM 30 listopada 2014 r.

Znakomitym pomysłem okazało się zaproszenie do współpracy – już po raz trzeci – znakomitego brytyjskiego wiolonczelisty, tudzież kameralisty i pedagoga, Colina Carra. Dodam – przed laty również pedagoga dyrygenta orkiestry, Cheunga Chau. Jego wykonanie partii solowej *Koncertu wiolonczelowego e-moll* op. 85 Edwarda

Drugą część koncertu rozpoczęła *Rapsodia rumuńska A-dur nr 1* op. 11 George'a Enescu (1901). Ten bardzo wszechstronny (umiejętnościami i miejscami pobytu oraz działalnością) twórca rumuński, wielki miłośnik Paryża i Francji, obydwoma rapsodiami (druga D-dur powstała w 1902 r.) jako młodzieniec wtargnął do muzycznej Europy. A bo to przecież „szaleństwo” dynamizmu i rytmicznej ekwilibrystyki przetworzonych ludowych tańców rumuńskich. Sinfonietta Polonia zagrała *Rapsodię* bardzo starannie, bardzo symfonicznie. A ja wspominając „szalone” interpretacje niegdysiejszej Orkiestry Pabla Casals skonał statowałem, że



Sinfonietta Polonia
fot. Adam Bresch/2014

i paradyskich (Gościkowo) festiwali muzyki dawnej. Tak samo wróżono młodzieżowej orkiestrze Sinfonietta Polonia, założonej w Poznaniu przez nie tylko muzyczne małżeństwo Blanka Bednarz (skrzypaczka) i Cheung Chau (wiolonczelista i dyrygent). I owego fenomenu (czytaj sukcesu) wcale nie usprawiedliwia projektowy charakter orkiestry, przez którą przez minione dziesięciolecie przewinęło się 400 muzyków. Dziś taki model pracy to normalność, by nie rzec reguła.

Przeglądając się rezultatom i poziomowi kolejnych projektów realizowanych przez orkiestrę i dyrygenta nie trudno dostrzec regularny progres, a i odnotowywać akceptację działających zespołu przez coraz bardziej

Elgara (1919), jednej z ostatnich kompozycji angielskiego twórcy, pełne było trafionego, melancholijnego, miejscami elegijnego, a w innych momentach prawdziwie smutnego (echa I Wojny Światowej i problemów osobistych) klimatu. Muzyczna opowieść solisty prowadzona była soczystym, nośnym i bardzo legato ukształtowanym brzmieniem. Nie dziwił użytkowany efekt, kiedy weźmie się pod uwagę fakt, że Colin Carr już od ponad czterdziestu lat gra na wspaniałym egzemplarzu wiolonczeli powstałej w pracowni Matteo Goffrillera w Wenecji w 1730 r. Prowadzący z pamięci (podobnie jak i cały koncert!) orkiestrą narrację z solistą Cheung Chau nie rywalizował, lecz dialogował. To duża umiejętność.

być może za mało było tutaj właśnie owego cygańskiego wręcz „szaleństwa”...

Finałem jubileuszowego wieczoru muzycznego stała się kompozycja Leonarda Bernsteina zatytułowana *Tańce symfoniczne z West Side Story* (1960). Latynoamerykańska w dużej mierze, musicalowa wersja szekspirowskiego *Romea i Julii*, bardzo pasowała temperamentem młodym instrumentalistom Sinfonietty Polonii. Skomplikowane rytmy i zmienne pulsacje narracji brzmiały z dużą swobodą i naturalnością, a wszystko to pod imponującą kontrolą (z pamięci!) dyrygenta Cheunga Chau.

Andrzej Chylewski



TORONTO **A**lcina. Opera Atelier w Toronto jest jedynym kanadyjskim zespołem operowym specjalizującym się w wystawianiu repertuaru barokowego XVII i XVIII w. Wielokrotnie na tej scenie pojawiają się zapomniane lub zaginione opery. Założona została w 1985 r. przez małżeństwo, miłośników opery barokowej, Jeannette Lajeunesse Zingg i Marshalla Pynkoskiego (Pynkoski, urodzony w Toronto, przyznaje się do polskich korzeni). Z wykształcenia tancerze klasyczni, na początku lat 80. ponad rok spędzili w Paryżu na studiowaniu tańca, opery i dramatu barokowego. W ciągu dnia szeptali po archiwach Biblioteki Narodowej i Opery Paryskiej, zaś nocą tańczyli na scenie kabaretu Moulin Rouge. Ich mentorami byli profesor Dene Barnett i Wendy Hilton, znani specjaliści dramatu i tańca barokowego. Spektakle Opery Atelier odbywają się w odrestaurowanym historycznym budynku Elgin Theatre w Toronto, posiadającym około 2000 miejsc o doskonałej akustyce. Zwisające z sufitu kryształowe żyrandole, czerwone plusze, liczne złożone elementy dekoracyjne na balkonach, mosiężne balustrady stanowią właściwie tło dla barokowych kompozycji.

Początki Opery Atelier były bardzo skromne – kilka przedstawień w torontońskich muzeach i galeriach. Obecnie zespół przedstawia dwie inscenizacje rocznie, prowadzi studio baletowe tańca dworskiego i dysponuje budżetem ponad 2 miliony dolarów. W ciągu prawie 30-letniej historii, Opera Atelier wystawiła ponad 50 inscenizacji rzadko grywanych oper barokowych i klasycznych, począwszy od *Orfeusza* Monteverdiego (1607) do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (1791). W repertuarze zespołu znajdują się takie arcydzieła jak *Dydona i Eneasz* Purcella, *Juliusz Cezar*, *Acis i Galatea* Haendla, *Pygmalion* Rameau, *Orfeusz i Eurydyka*, *Ifigenia na Taurydzie* Glucka, *Acteon*, *Medea* Charpentiera, *Perseusz* Lully'ego, *Koronacja Poppei* Monteverdiego i wiele innych. Opera Atelier ma na koncie liczne występy zagraniczne, między innymi

w Japonii, Singapurze, Korei Południowej oraz w wielu miastach europejskich. Dużym sukcesem okazało się wystawienie przez ten zespół w maju 2014 r. wspomnianego *Perseusza* w przepięknym Teatrze Królewskim na Wersalu.

Premierą obecnego sezonu była rzadko wystawiana opera seria *Alcina* Haendla. Libretto łączy w sobie kilka literackich zapożyczeń. Zostało zaadoptowane z opery *L'isola di Alcina* autorstwa Riccarda Broschiiego na podstawie poematu *Orlando Szalony* Ludovica Ariosta. Opera zawiera sporo fragmentów muzycznych przeznaczonych dla baletu. Zostały one skomponowane dla słynnej tancerki Marie Sallé. Światowa prapremiera *Alciny* odbyła się 16 kwietnia 1735 r. w Theatre Royal, Covent Garden. Odniosła duży sukces i przedstawienie powtórzono 18 razy, co było ewenementem w ówczesnej epoce. Jednak po pierwszym sezonie opera zniknęło z repertuaru operowego na ponad 200 lat. Wróciła na scenę w Lipsku w 1928 r. Współczesna triumfalna rezyrakcja tej opery zaczęła się od inscenizacji reżyserowanej przez Franca Zeffirelliego w weneckim teatrze La Fenice ze znakomitym sopranem australijskim Joan Sutherland w partii tytułowej. Od tego momentu dzieło to gości na największych scenach operowych świata.

Alcina jest jednym z najdoskonalszych dzieł Haendla. Stanowi kombinację seksualnej komedii i opera seria. Kompozytor stworzył niezwykle, zaczarowany świat, w którym dominują miłosne zaklęcia, zaś magia i czary kierują uczuciami kochanków. Główna bohaterka Alcina wraz ze swoją siostrą Morganą zamieszkuje zaczarowaną, bezludną wyspę. Posiada magiczną moc, przy pomocy której uwodzi wielu kochanków. Gdy się nimi znudzi, zamienia ich dusze w różnego rodzaju przedmioty, zwierzęta, skały, ptaki lub piaszczyste wydmy. Tymczasem na wyspę przybywa Bradamante w męskim przebraniu w poszukiwaniu ukochanego Ruggiera, którego Alcina przywiązała do siebie za pomocą czarodziejskiej mocy. Chrześcijański rycerz wylamuje się

jednak spod jej wpływów i przy pomocy Bradamante wspólnie łamią czary i uwalniają ofiary Alciny. Niewolnicy czarodziejki odzyskują wolność, Ruggiero i Bradamante triumfują, zaś królestwo Alciny przestaje istnieć. Dla współczesnego widza cała akcja wydaje się niezwykle skomplikowana, lecz widzowie współcześni Haendlowi byli blisko zaznajomieni z treścią poematu *Orlando Szalony*.

Od wielu lat zadania inscenizacyjne w Opera Atelier są podzielone: Marshall Pynkoski reżyseruje, Jeannette Zingg przygotowuje choreografię, Gerard Gauci zajmuje się stroną scenograficzną przedstawienia, zaś Michael Gianfrancesco projektuje efektowne, barokowe kostiumy. Wizualny aspekt przedstawienia jest zawsze niezwykle ważny dla zespołu Opery Atelier. Tym razem realizatorzy inscenizacji pracowali nad stworzeniem na scenie świata fantazji, w którym króluje Alcina. Odwołali się do tradycji XVIII w., kiedy do stworzenia efektów scenicznych używano tzw. laterna magica, czyli czarodziejskiej latarni. Ten prosty aparat projekcyjny składający się z soczewki pozwalał wyświetlać szklane przezroczca. W obecnej inscenizacji *Alciny* do specjalnych efektów świetlnych zatrudniono firmę filmową Krystal Levy Pictures. Reżyser filmowy Ben Shirinian przy współpracy ze scenografem oraz tancerzami stworzył 30 minut filmowej projekcji skomponowanej przy użyciu komputerów. Magia projekcji polegała na bezbłędnym przejściu od malowanej scenerii do projekcji filmowej i z powrotem. Wśród piaszczystych wydm i kryształowych wodospadów widzowie mogli dostrzec sylwetki uwięzionych kochanków. Czasami na tle błękitnego nieba pojawia się twarz Alciny. Na końcu spektaklu z nieba spada strumień nagi chiał męskich uwolnionych spod czaru Alciny. Scenograf Gauci jest mistrzem w dawnej technice malarstwa scenicznego zwanej malarstwem iluzjonistycznym (trompe l'oeil), udoskonalonej podczas baroku. Płaskie dwuwymiarowe powierzchnie dają złudzenie trójwymiarowej przestrzeni, co stwarza sceniczną iluzję

Wallis Giunta jako Bradamante i Allyson McHardy jako Ruggiero
 fot. Bruce Zinger.jpg



perspektywy i wrażenie pełnych dekoracji. Dostarcza w ten sposób dodatkową przestrzeń dla 16 osobowej grupy tancerzy.

Partię czarodziejki Alciny wykonała w sposób rewelacyjny kanadyjska sopranistka Meghan Lindsay, śpiewaczka obdarzona silnym, zmysłowym sopranowym głosem, wyrównanym we wszystkich rejestrach. Posiada też doskonałą muzykalność i wyjątkową osobowość sceniczną. Zdziwiająco łatwo wykonała wszystkie wokalne ozdobniki, którymi jest nafaszerowana ta partia. Rolę Ruggiera pierwotnie była śpiewana przez znanych kastratów. W tej inscenizacji rolę tę powierzono Allyson McHardy, kanadyjskiemu mezzosopranowi. Artystka w sposób mistrzowski, z pięknym frazowaniem i czystym legato zaśpiewała końcową arię *Sto nell'ircana pietrosa lana*, w której udawadnia, że Ruggiero jest już uwolniony spod czarów Alciny. Partię Bradamante wykonała Wallis Giunta dając sobie świetnie radę ze skomplikowaną partią zawierającą elementy komedii i patosu. Rolę Oronta, wodza sił zbrojnych na wyspie Alciny brawurowo zaśpiewał chorwacki tenor Kresimir Spicer. W komiczną postać czarodzieja Melissa wcielił się Olivier Laquerre. Imponował swoim potężnym basem i znakomitym aktorstwem. Mocna strona muzyczna przedstawienia pozwoliła zapomnieć o skomplikowanej treści opery. Śpiewacy udowodnili, że

czują i rozumieją muzykę Haendla i potrafią ją przekazać w sposób emocjonalny. Opera śpiewana była we włoskiej wersji językowej, z napisami na proscenium, jak przystało na dwujęzyczną Kanadę, w językach angielskim i francuskim.

Reżyser przedstawienia Marshal Pynkowski wykorzystał wszystkie elementy ruchu opery barokowej, wielokrotnie zmuszał śpiewaków do wykonania zadań tanecznych. W operze barokowej taniec stanowi równorzędny element sceniczny. Tancerze, adepci studia baletowego, pod nadzorem choreografa zespołu Jeanette Zingg stylowo wykonywali liczne tańce z epoki. Balet miał dużo przestrzeni sceniczej, gdyż reżyser przedstawienia umieścił chór (Opera Atelier Chorus), ubrany w jednakowe ciemne kostiumy, na balkonie przylegającym do sceny. Kierownictwo muzyczne *Alciny* powierzono Davidowi Fallisowi, specjalście od muzyki dawnej. Dyrygował on 26-osobowym znakomitym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra grającym na dawnych instrumentach. Orkiestra uskrzydłona jego artystyczną osobowością zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją.

Na zakończenie warto dodać, że realizatorzy inscenizacji *Alciny* Marshal Pynkowski i Jeanette Zingg zostali zaproszeni do reżyserowania rzadko wystawianej opery Mozarta *Lucio Silla* na scenie mediolańskiej La Scali.

Kierownictwo muzyczne sprawować będzie znany dyrygent Mark Minkowski. Premiera odbędzie się w La Scali 26 lutego 2015 r.

Kazik Jędrzejczak

KOPEHNAGA **Ż**ycie na taśmie produkcyjnej – Szostakowicza *Lady Mackbeth z mceńskiego powiatu w Kopenhadze*. Niewątpliwie największym wydarzeniem sezonu jesiennego w Kopenhadze (skądinąd ubogiego w premiery) było bez wątpienia wystawienie opery Szostakowicza na tej scenie.

Zadanie to powierzono wytrawnemu niemieckiemu reżyserowi Peterowi Konwitschnemu przy współpracy rosyjskiego dyrygenta, do niedawna maestra teatru Balszow w Moskwie, Aleksandra Wedernikowa. Śpiewali natomiast soliści kopenhaskiej opery, z jednym wyjątkiem: rolę Borysa, teścia głównej bohaterki, Kateriny, śpiewał Aleksander Teliga, jedyny Rosjanin w tym przedstawieniu. I tu od razu nasuwa się zastrzeżenie: opera Szostakowicza wymaga wielu basów, i choć nie są to wielkie role, niemniej jednak bardzo ważne: popa, szefa policji i starego więźnia. Rosyjskie basy to specjalna kategoria śpiewaków, nie mogą ich zastąpić śpiewacy nordyccy, wszyscy w barwie bliżsi barytonom, niż basom. Tu nie chodzi o umiejętność wydobycia niskich dźwięków, lecz o jakość tych dźwięków. Szkoda, że ktoś odpowiedzialny nie zrozumiał tego faktu i nie sprowadził gościnnych śpiewaków do chociażby tych trzech ról – a po drugiej stronie cieśniny, w Malmö znajdziemy kilkoro słowiańskich basów, zatrudnionych na stałe w tamtejszej operze.

W sumie kopenhaskiemu przedstawieniu zabrakło „ważkości”, również główni soliści, choć bardzo dobrze wywiązujący się z zadania, nie umieli „przedrzeć” się przez masywną orkiestrę. Tu natomiast nie oszczędzano: szczególnie w muzyce pomiędzy scenami (gdzie reżyser, na szczęście zrezygnował z jakiejś akcji sceniczej i pozwolił nam kontemplować samą muzykę). W pewnym momencie na balkonie teatru stanęło 14 instrumentalistów – dętych blaszanych – przy pełnej obsłudze blachy w samej orkiestrze. Wolumen był nie lada, godny koncertu rockowego!

Akcję przedstawienia reżyser umieścił „nigdzie”, czyli „wszędzie”, większość śpiewaków występowała w szarych garniturach, tylko czwórka głównych bohaterów ubrana została w mocne barwy: Katerina była żółto-złota, Siergiej – ciemnoniebieski, Zinowij, mąż Kateriny, jasnozielony, Borys, teść, szkarłatny. Występująca w ostatnim akcie Sonetka, rywalka Kateriny w drodze na Sybir, ubrana została na różowo. Kolory

dotyczyły wszystkich szczegółów garderoby, łącznie z butami i bielizną, którą ukazywano często i gęsto w ogromnej ilości scen łóżkowych, pokazanych brutalnie i wyraziście, na granicy pornografii.

Akcja rozgrywała się w przestrzeni zamkniętej swego rodzaju metalicznym murem, rekwizyty były sporadyczne, wjeżdżały one na ruchomej taśmie produkcyjnej, tak zresztą jak i śpiewacy pojawiający się na scenie – a potem z niej zjeżdżający. Pomysł dobry, pozwalający na szybkie zmiany scen i dodający swego rodzaju symboliczny komentarz do wydarzeń. To co widzimy, to życie zmechanizowane, poddane ruchowi taśmy, bez możliwości pogłębienia i liryzmu. Wiele wątków przerysowano świadomie, pokazując widzowi wszystko „jak na dłoni” – np. gdy Katerina wyspuje teściowi trutkę na szczury do duszonych grzybów, to używa do tego wielgachnej paczki, na której stoi wielkimi literami: „Trutka na szczury”. Wszystkie sceny są jakby przerysowane: jak groteska, to rysowana grubą kreską, jak groza, to dosłowna (policja „zmiała” wszystkich gości weselnych salwą z broni automatycznej), jak erotyka, to zezwierzęcona. Na tle tego zdziczenia wprowadza reżyser kilka momentów lirycznych. Używa w nich sobowtórów głównych bohaterów, granych przez dzieci. Piękna jest szczególnie scena, tuż przed pierwszym pojawieniem się Siergieja w roli kochanka: Katerina i jej dziewczęcy sobowtór bawią się żółtym balonem, który nagle umyka im w niebiosa, po czym zaczynają bezdźwięcznie pukać w niewidzialne ściany pomieszczenia, w którym się znajdują. Magię tej sceny przerywa nagle pukanie Siergieja – rzeczywistość domaga się swego.

W rolę Kateriny wcieliła się Anne Margrethe Dahl – z wyraźnymi brakami głosowymi w średnim i niskim rejestrze, za to doskonała aktorsko. Siergieja śpiewał jak zawsze sztywny jak patyk, wysoki szwedzki tenor, Johnny van Hal. Braki jego talentu aktorskiego są już w Kopenhadzie legendarne. Za to głosowo radził sobie niezle. Z niewielką rolą Zinowjewa doskonale poradził sobie Gert Henning-Jensen, kogucikowaty tenor, jakby stworzony do tej roli. Bardzo dobry był Aleksander Teliga w roli Borysa, ten

i śpiewał i grał wyśmienicie, no i był jedynym, którego tekst można było zrozumieć (ponieważ był jedynym, który śpiewał we własnym języku).

Wyśmienity, jak zwykle, był chór. Zwłaszcza w drugiej części przedstawienia, kiedy to wcielił się w więźniów w drodze na Syberię. Więźniowie mieli na sobie te same szare ubrania, co w pierwszej części, zdjęto im natomiast spodnie, i tak, półnaczy, dotrwali do końca. Przypuszczalnie ten typ ubioru miał symbolizować upokorzenie, któremu więźniowie są poddani.

Lady Mackbeth to wybitne dzieło operowe XX w. Ukazuje wielki talent Szostakowicza w dramaturgii muzycznej – jaka szkoda, że na tej operze się skończyło. Po dwóch latach sukcesów na scenach Leningradu i Moskwy nastąpiła katastrofa – Stalin przy-

szedł na przedstawienie, i wyszedł przed końcem. Nie wiadomo, co go tak uraziło: czy nadmiar scen erotycznych (tak sugestywnie obrazowanych przez muzykę), czy też sposób, w jaki Szostakowicz pokazuje policję. Miała to być, co prawda, carska policja, ale dla widzów radzieckich w latach 30., obraz był aż zbyt jasny. Stalin wyszedł przed końcem – nie widział więc tej sceny, która najbardziej powinna go poruszyć – drogi na zsyłkę, która w tym regionie geograficznym zda się być niezmienna. Na zsyłkę szedł już polski dziadek Szostakowicza, i o mało co nie trafił na nią on sam. Przeprowadził jednakże odpowiednią samokrytykę, uszedł cało, ale nie napisał już nigdy tych oper, które miał w planie.

Eva Maria Jensen

XXI Ogólnopolskie

Warsztaty Pianistyczne w Krynicy-Zdrój

Turnus Zimowy

Dla Laureatów Konkursów i Uczniów Szkół Muzycznych I i II stopnia oraz Nauczycieli

Pod patronatem



WYKŁADOWCY:

Joanna Ławrynowicz-Just
Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
OSM im. Z. Brzewskiego w Warszawie
fortepian, kierownictwo artystyczne

Wilia Ochocka-Janusz
ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian, kierownictwo artystyczne

Justyna Galant-Wojciechowska
ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian

Maria Grzebalska
ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian

Karol Radziwonowicz
ZPSM nr 1 w Warszawie
fortepian, seminaria pianistyczne

Edward Wolanin
Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian

Grażyna Draus
Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
"Sposób na sztukę" - zajęcia wspomagające słyszenie, rozumienie i interpretowanie utworu muzycznego

Monika Sojka
Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
ekspresja ruchu, taniec w muzyce

Mirosław Mastej
warsztaty z autoprezentacji

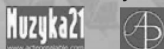
Tomasz Wilk
kierownictwo organizacyjne

Krynica-Zdrój 17 - 26 stycznia 2015

W ramach warsztatów:
Lekcje fortepianu
Seminarium dla nauczycieli i uczniów
Zajęcia wspomagające rozumienie muzyki
Zajęcia taneczne
Warsztaty autoprezentacji
Koncerty uczestników

Organizator:
Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Nowym Sączu filia w Krynicy

Patronat medialny:



Szczegółowe informacje:
www.kurspianistyczny.com
tel. 660 739 502; 604 274 203;
791 622 727;
kurspianistyczny@gmail.com
joanna.lawrynowicz@gmail.com
wiliaochocka@gmail.com

ZAPRASZAMY SERDECZNIE RÓWNIEŻ NA TURNUS LETNI OD 29.06 DO 08.07.2015

WIEDEN Wiedeńska Camerata Polonia jest orkiestrą kameralną, składa się (przynajmniej w założeniu) wyłącznie z polskich muzyków żyjących i działających w Austrii. Jej członkowie to młodzi instrumentalści, którzy studiuje na austriackich uczelniach muzycznych lub też zostali już gdzieś zaangażowani. Niektórzy współpracują z tak znanymi orkiestrami jak Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker i Radio-Symphonieorchester. Są wśród nich laureaci międzynarodowych konkursów muzycznych mający na swoim koncie sukcesy jako soliści i kameraliści. Wielu z nich jest absolwentami renomo-

wanej klasy skrzypiec profesora Edwarda Zienkowskiego na wiedeńskim Uniwersytecie (Universität für Musik und darstellende Kunst).

Pomysłodawcą i założycielem tej jedynej jak dotąd polskiej orkiestry poza granicami kraju jest znany wirtuoz organowy i dyrygent, Marek Kudlicki. Pod jego dyktando orkiestra wystąpiła po raz pierwszy w galowym koncercie inauguracyjnym „Dni Kultury Polskiej w Austrii” w październiku 2010 r. w sali Ratusza 3. dzielnicy Wiednia. Od tego czasu odbyło się już kilka koncertów (mniej więcej dwa w roku) z udziałem wybitnych polskich solistów mieszkających na stałe w Austrii i wydawać by się mogło, że ta piękna i ambitna próba zaprezentowania w rozmuzykowanym Wiedniu kulturalnego potencjału polskiej diaspory, powinna wśród licznie żyjących tu rodaków wywołać ogromne zainteresowanie i falę poparcia. Jak dotąd nic takiego nie nastąpiło. O prywatnych sponsorach Marek Kudlicki może tylko pomarzyć. Jest wprawdzie w Austrii sporo różnych niezłe prosperujących firm prowadzonych przez Polaków, kwestię sponsoringu od dawna reguluje tutejsze prawo podatkowe, ale okazuje się, że w środowisku polonijnych biznesmenów nikomu nie przyjdzie nawet do głowy, by wydać pieniądze na taki cel.

XXIII Dni Kultury Polskiej (13.09. – 18.10.2014) odbyły się więc już bez udziału Cameraty, gdyż... zabrakło środków na symboliczne nawet honoraria. Wiadomo nie od dziś, że „genesis” wszelkiego sukcesu artystycznego zaczyna się od słów „na początku był pieniądź”. Kudlicki musi poświęcić wiele czasu i energii, aby mógł odbyć się kolejny koncert Cameraty. Jest dyrygentem, managerem, inspicjentem, sekretarzem, gońcem i Bóg wie czym jeszcze. Znajduje salę, stara się o dofinansowanie w wiedeńskim Urzędzie Kultury, zdobywa nuty, dokonuje aranżacji utworów, dopasowując partyturę do składu zespołu, jakim dysponuje, kontaktuje się z muzykami, koordynuje terminy, bo przecież wszyscy mają swoje zobowiązania i nie zawsze dysponują czasem. Próby może zrobić dwie, najwyżej trzy. Ale potem, gdy wieczorem wychodzi w obligatoryjnym fraku na estradę i staje naprzeciwko młodego,

pełnego zaangażowania zespołu, dokonuje się cud: po prostu zaczyna płynąć muzyka.

Tak rzecz się miała również 29 listopada 2014 r., na koncercie zorganizowanym pod patronatem Ambasady RP z okazji Święta Niepodległości. Spóźniony termin tej okolicznościowej w końcu imprezy spowodowany był licznymi trudnościami organizacyjnymi. Nie w tym tkwił jednak główny problem. Znakomity występ polskiej Cameraty padł ofiarą polskich Andrzejków przypadających w ostatni weekend listopada. W pięknej reprezentacyjnej sali Ratusza 3. dzielnicy Wiednia, mogącej pomieścić około 300 osób, było zaledwie kilkudziesięciu słuchaczy.

Program koncertu był bardzo zróżnicowany. Od *Sinfonii D-dur* Giuseppego Tartinięgo, do *Serenady na orkiestrę smyczkową* Mieczysława Karłowicza. Solistką była znakomita skrzypaczka, Anna Gutowska, która wystąpiła aż trzykrotnie: z *Rondem C-dur* KV 373 na skrzypce i orkiestrę Mozarta, utworem *Oblivion* Astora Piazzolli oraz z brawurowo zagraną *Sonatą Varsavia A-dur* (w wersji na skrzypce i orkiestrę) Niccolò Paganiniego, skomponowaną w 1829 r. Utwór ten składa się z Introdukcji oraz 7 wariacji na temat mazura z opery *Król Łokietek* Józefa Elsnera. Gutowska dysponuje fenomenalną techniką pozwalającą na wykonanie z lekkością i wdziękiem istic „diabolicznych” pasaży legendarnego Włocha, zaś niezwykła muzikalność artystki przemawia do słuchaczy pięknym brzmieniem w lirycznych kantylenach. W programie koncertu znalazł się również polonez z opery *Hrabina* Stanisława Moniuszki, w którym na szczególnie wyróżnienie zasługuje solo wiolonczelowe, pięknie zagrane przez Agnieszkę Kabut. Punktem kulminacyjnym wieczoru, w całej okazałości potwierdzającym wysoki poziom artystyczny orkiestry i jej dyrygenta, była *Serenada na orkiestrę smyczkową* op. 2 Mieczysława Karłowicza. Czteroczęściowy utwór, skomponowany 1897 r. w Berlinie i otwierający bogatą twórczość orkiestrową Karłowicza, pozbawiony jest jeszcze charakterystycznej dla kompozytora tragicznej aury i filozoficznych podtekstów jego późniejszych poematów symfonicznych. Jest romantycznym freskiem, pełnym tanecznych rytmów (walc) i lirycznej ekspresji. Młodzi członkowie Cameraty potrafili swym profesjonalizmem i emanującym spontaniczną radością muzykowania wykonaniem zachwycić słuchaczy. Niemala w tym zasługa Marka Kudlickiego, który po trzech zaledwie próbach potrafił rozproszonych po różnych instytucjach muzyków zintegrować w zgrany brzmieniowo organizm. Dodać należy, że Kudlicki dyryguje z pamięci, nawet akompaniamenty. Jak sam twierdzi, woli mieć partyturę w głowie, niż głowę w partyturze.

Elżbieta Teresa Nowak



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

**POMAGAMY W REALIZACJI,
 PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY**

**WSPIERAMY FINANSOWO
 AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
 w promocji
 muzyki polskiej

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

Pieśni Straussa i Wagnera na jubileusz

z wybitną śpiewaczką, profesorką Bożeną Harasimowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Bożena Harasimowicz
fot. Dariusz Dyr

Bożena Harasimowicz związana jest z gdańskim Wybrzeżem. Mieszka w Sopocie, profesor Gdańskiej Akademii Muzycznej. Nad morzem nabiera sił i odpoczywa po pracy, tu tworzy i przygotowuje się do kolejnych koncertów.

Powyższy cytat pochodzi z pani strony internetowej. Mocno pani podkreśla swój lokalny patriotyzm...

Jestem nierozdzielnie związana z moim miastem. Mieszkam w Sopocie od urodzenia, tu mieszka większa część mojej rodziny, tu organizuję wiele własnych inicjatyw artystycznych, jak np. *Gale noworoczne, Letnią Akademię Śpiewu*, a obecnie *Festiwal – Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej*. Nie wyobrażam sobie innego miejsca na ziemi. Od 1989 r. pracuję w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Udzielam lekcji śpiewu. Dużo czasu spędzam spacerując z psem po plaży, czy po uroczych ścieżkach sopockich lasów. Dzięki temu zbieram energię do pracy twórczej i organizacyjnej, ponieważ pracuję bardzo intensywnie... od zawsze.

A kiedy postanowiła pani poświęcić swoje życie muzyce? Zostać artystką?

Moja mama wcześniej dostrzegła we mnie wrażliwość muzyczną. Jako sześciolatka rozpoczęłam naukę w szkole muzycznej w klasie fortepianu, jednak nie było to moje

powołanie i po dwóch latach naukę tę przerwałam. Dopiero w szkole średniej mój kontakt z muzyką nabrał właściwego toru. Jako uczennica drugiej klasy liceum, rozpoczęłam naukę śpiewu solowego w Ognisku Muzycznym w Gdyni w klasie śpiewu pani Stanisławy Swiłło. Wkrótce okazało się, że szybko uczę się tej zupełnie nowej dla mnie umiejętności. Pani Stanisława Swiłło potrafiła w odpowiednim momencie uznać, że pora zmienić pedagoga i zaprowadziła mnie na konsultację do pani prof. Zofii Janukowicz-Pobłockiej. Myślę, że nie każdy pedagog zdobyłby się na taki obiektywizm. Nigdy jej tego nie zapomnę. Po kilku miesiącach prywatnych lekcji u prof. Janukowicz, w roku 1983, dostałam się do Akademii Muzycznej na wydział wokalno-aktorski.

Pierwsze lekcje były w domu, a potem profesjonalna nauka w klasie śpiewu prof. Zofii Janukowicz-Pobłockiej. Jak pani wspomina tamten czas?

Studia u mej mistrzyni oznaczały wzmożoną pracę nad głosem pod jej kierunkiem.

Szybko rozbudziła we mnie wiarę we własne możliwości, z uwagą obserwowała postępy i rozbudzała miłość do śpiewu. Na pewno pomogły w tym dość szybko odnoszone sukcesy na konkursach wokalnych (głównie międzynarodowych). Już na drugim roku studiów zdobyłam II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. A. Dvořáka w Karlowych Warach, a na piątym roku studiów VI miejsce na Międzynarodowym Konkursie im. J. S. Bacha w Lipsku i wyróżnienie oraz dwie nagrody specjalne na Ogólnopolskim Konkursie im. Ady Sari w Nowym Sączu.

Ma pani w swoim repertuarze muzykę od baroku do współczesności. W dzisiejszych czasach zauważa się jednak u artystów wąską specjalizację, pani jednak preferuje dużą wszechstronność...

Rzeczywiście, staram się być wszechstronna. Myślę, że ten kierunek myślenia zaszczepiła we mnie moja maestra. Uczyla się u niej świadomie pracować nad interpretacją utworów różnych epok i stylów. Co roku jeździłam na różne kursy wokalne,

w tym do Bachakademii w Stuttgarcie i Międzynarodowe Kursy Muzyczne w Weimerze. Pracowałam pod kierunkiem wielu wybitnych nauczycieli śpiewu, głównie Niemców: Adele Stolte, Christiana Elsnera, Lore Fisher, Hanne-Lore Kuhse, Luisy Bosabalian, Judith Beckmann. Współpracowałam również z wybitnymi pianistami: Ewą Pobłocką, Elłą Susmanek, Rajmundem Ambroziakiem i Krystyną Pyszkowską. Uczestniczyłam w wielu mistrzowskich kursach interpretacji, co pomogło mi dojść do ścisłego finału Międzynarodowego Konkursu ARD w Monachium. Tam posypały się propozycje koncertowe, głównie w Niemczech. Moją specjalnością stała się muzyka oratoryjno-kantatowa i pieśni, aż do roku 2000, kiedy to po raz pierwszy zadebiutowałam na deskach Teatru Wielkiego i Opery Narodowej w Warszawie.

W pani dokonaniach artystycznych jest wiele znakomitych osiągnięć. Śpiewanie w czasie mszy odprawianej przez papieża Benedykta XVI w czasie spotkania z młodzieżą w Kolonii...

To zasługa mojego agenta, który trzymał rękę na pulsie. Jeszcze dzień wcześniej, tuż przed tym niesamowitym koncertem, pływałam w jeziorze i rozkoszowałam się czasem spędzonym na łonie rodziny. Nagły telefon, szybka decyzja. Na drugi dzień byłam już w Kolonii, zaśpiewałam przesłuchanie konkurując o ten koncert z pięcioma innymi śpiewaczkami z różnych agencji koncertowych wczesnym rankiem, zaraz po wyjściu z samolotu. Dyrygent wybrał mnie. O godzinie 10 odbyła się próba z innymi solistami, o 16 próba z Royal London Symphony Orchestra, a o godzinie 20 zaśpiewałam koncert (*Missa Solemnis* L. van Beethovena) transmitowany przez cztery najważniejsze stacje telewizyjne wraz z nagraniem DVD. Zaowocowało to kolejnymi zaproszeniami, w tym do Waszyngtonu na Międzynarodowy Zjazd Biskupów i przedstawiciele Watykanu z okazji 40 rocznicy powstania Nostra Aetate, gdzie wraz z Orchestra of St. Luke's wykonałam *Odę do radości z IX Symfonii* L. van Beethovena.

Brała pani udział w prawykonaniach dzieł wybitnych polskich kompozytów, by wspomnieć tylko najwybitniejszych: Juliusza Łuciuka, Krzysztofa Pendereckiego...

Zaczęło się od Juliusza Łuciuka i jego *Św. Franciszka z Asyżu* w Filharmonii Krakowskiej, następnie premiera *Gesang am Brunnen* w Loccum w Niemczech. Dopiero rok 1997 zaowocował rozpoczęciem współpracy z Krzysztofem Pendereckim. Była to europejska premiera *Siedmiu bram Jerozolimy* w Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyrekcją Kazimierza Korda. Dzięki współ-

pracy z tym wybitnym kompozytorem bardzo poszerzyłam wtedy swój repertuar, głównie o dzieła K. Pendereckiego (*Te Deum, Credo, Raj utracony, Czarna Mask, Pasja wg św. Łukasza*), ale również o inne wielkie formy wokalne-instrumentalne (Dworzak: *Requiem, Stabat Mater*; Bruckner: *Te Deum*).

Koncertowała pani na wielu scenach. Które kraje, koncerty wywołują w pani pamięci piękne wspomnienia?

Artysta, który przyjeżdża na koncerty koncentruje się głównie na pracy i z reguły mało czasu pozostaje mu na zwiedzanie miast, w których przebywa. Moja percepcja postrzegania ograniczała się głównie do sal koncertowych i pokoju hotelowego. Na pewno szczególne wrażenie zrobiła na mnie siedziba Teatro Real w Madrycie czy Musikverein w Wiedniu, ale również Pałac Zimowy w Petersburgu i białe noce, które widziałam wtedy po raz pierwszy w życiu. Do pięknych wspomnień zaliczyć mogę pobyt w Chinach i niezapomniane widoki z chińskiego muru, smaki prawdziwej chińskiej kuchni oraz masaże w hotelowym SPA. Cudownie wspominam również tournée po Francji z zespołem Filharmonii Śląskiej, wyjazd do Korei Południowej z Filharmonią Krakowską, koncert noworoczny w Watykanie i audiencję u Papieża Jana Pawła II z Filharmonią Bałtycką na rozpoczęcie obchodów 1000-lecia miasta Gdańska. Cudowne wspomnienia łączą się z miłym spędzaniem czasu w gronie kolegów i koleżanek solistów, a także zawieranie nowych, długotrwałych przyjaźni, które owocują obecnie w prowadzonej przeze mnie działalności menadżerskiej.

Bogate życie artystyczne jest też skarbnicą wielu anegdot. Proszę się podzielić z nami takimi wspomnieniami...

Rzeczywiście jest ich wiele i wiążą się najczęściej z artystami. Do moich ulubionych należy wpadka Gustawa Holoubka w czasie koncertu – *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego pod dyrekcją kompozytora – w kościele, podczas Festiwalu *Wratistavia Cantans*, kiedy to Pan Gustaw zapomniał o swoim wejściu w VI części dzieła, pykając papieroska na ambonie. Kiedy zrozpaczony kompozytor, któryś raz z rządu pokazywał mu batutę jego wejście, wyrżał z niej zdziwiony i głośno zapytał – to już?

Czyta pani recenzje ze swoich koncertów, czy nagrań płytowych?

Oczywiście. Lubię wiedzieć, co inni sądzą o moich wykonaniach. Poza tym wiąże się to z archiwizowaniem mojej dokumentacji artystycznej do przewodów naukowych.

A czym jest dla pani nagrywanie płyty?

Nagrywanie płyty jest przede wszystkim wyzwaniem. Jeżeli jest to utwór z orkiestrą,

na zamówienie, to postrzegam go inaczej, z większym dystansem. Poddaję się wtedy całkowicie woli dyrygenta i samej muzyce. Natomiast jeśli nagrywam płytę solową, tak jak to miało miejsce podczas nagrania *Songs Recital* z utworami Mendelssohna, Schumanna, Lista i Chopina, to było ogromne doświadczenie związane głównie z samokontrolą, samokrytyką i artystycznym spełnieniem. To wiele godzin żmudnej pracy nad interpretacją, wymową, jeżeli śpiewam w obcym języku oraz pracy nad głosem. Często pierwsza sesja nagraniowa jest próbą generalną przed właściwą pracą. Wtedy słyszy się najwięcej swoich błędów. To doskonała szkoła, którą polecam każdemu młodemu artyście.

Woli pani pracę w studiu nagraniowym, czy raczej zapis koncertowy?

Zdecydowanie zapis koncertowy. Mniej się stresuję, większą uwagę zwracam na interpretację i nastrój, także wymagam od siebie więcej, gdyż wiem, że koncert zostanie utrwalony. Inaczej ma się to do nagrania w studio. Tu jestem bardzo krytyczna w stosunku do siebie, a także znacznie mocniej skupiona na niuansach, intonacji i tempach nagrywanych utworów, co nie pomaga osiągnąć takich wrażeń artystycznych i interpretacyjnych jak podczas koncertu na żywo. Przynajmniej w moim odczuciu. Efekt nagrania można usłyszeć dopiero po montażu i osiągnięciu celu, czyli nagraniu całej płyty, a i tak nigdy nie jestem z siebie zadowolona do końca. Chciałabym jeszcze wiele poprawić, dopracować, ale zwykle jest już za późno...

Zakończyła pani nagrania do swojej najnowszej płyty. Jaki to będzie repertuar?

Wybrałam pieśni mojego ukochanego kompozytora – Ryszarda Straussa – i dopiero co poznanego Ryszarda Wagnera. Wybór związany jest z tegorocznymi i zeszłorocznymi obchodami rocznicowymi obu kompozytorów. Nigdy wcześniej nie śpiewałam Wagnera. Po raz pierwszy sięgnęłam po jego cykl pieśni, słuchając przypadkowo wywiadu z Wiesławem Ochmanem, w którym powiedział, że Wagnera mogą śpiewać również głosy liryczne, wbrew powszechnie panującej opinii, że Wagnera powinny śpiewać tylko głosy duże. Analizując teksty 5 pieśni do wierszy Matyldy Wesendonck, zachwyciła mnie poezja i sama muzyka. Niezwykle dojrzała w swej wymowie. Wciągnęła mnie na tyle, że postanowiłam się z nią zmierzyć. To był punkt wyjścia, a szczególnie pieśń *Im Treibhaus*, co po polsku tłumaczyć można – *W szklarni*. Czasem życie płata nam figle i czujemy się, jakbyśmy byli rośliną w szklarni. Niby świeci tu słońce, ale przez szkło. Wiemy, że nie jest to nasze miejsce



Bożena Harasimowicz
fot. Dariusz Dyr

na ziemi. Można to odnieść również do tego, co chcielibyśmy w życiu robić, czy też osiągnąć. Człowiek musi pogodzić się z losem i trwać w danym miejscu, akceptując warunki i okoliczności w jakich przyszło mu żyć. Choćby dusza wyrwała się ku wolności i życiowemu spełnieniu, stoi za szklaną szybą, a świat pędzi na przód bez jego udziału... Człowiek bywa wtedy bezradny, pokornie godząc się ze swym losem. Tymczasem, często cierpienie wyzwala w człowieku niezwykle pokłady energii, które w nim drzemią i tak jak w pieśni – *Schmerzen* – słońce zachodząc umiera, by na nowo powstać w pełni glorii i chwały, tak człowiek dziękuje Matce Naturze za cierpienie, którego w życiu doświadcza, gdyż cierpienie daje człowiekowi moc, by na nowo się podnieść i iść dalej...

Dlaczego akurat wybór padł na Wagnera i Straussa? W tym repertuarze jest dość dużo świetnych nagrań z różnych czasów. Sięgali po nie najznakomitsi artyści, w tym Niemcy. Nie boi się pani porównań?

Artysta jest indywidualnością, a jego wykonanie jest jedyne i niepowtarzalne. Każdy człowiek jest teoretycznie do siebie podobny, a jednak inny. Inaczej myśli, inaczej odczuwa, inaczej ukazuje swe emocje, inaczej bije jego puls. W przypadku śpiewaka – dysponuje unikalną barwą głosu, używa innej dynamiki i ekspresji. Czy ktoś pyta pianisty, dlaczego gra muzykę Chopina, choć nagrało ją już tylu innych pianistów? Myślę, że ani Chopin ani Strauss czy Wagner nie chcieliby, by ich muzyka leżała na półkach archiwum. Dzięki artystom ich muzyka żyje. Sięgając po dzieła Straussa kierowałam się fascynacją jego pieśniami, a szczególnie poezją, do której pisał. Odnosi się ona do życia i wielu jego barw. Poza tym, pracowałam nad tymi pieśniami w przeszłości na różnych kursach. Obecnie osiągnęłam pewną artystyczną dojrzałość, inaczej podchodzę do utworu niż kiedyś. Chciałabym tym się podzielić ze słuchaczami.

Według jakiego klucza wybierała pani program do płyty?

Chciałam, by płyta była spójna pod kątem wyboru utworów. Mam w swym repertuarze wiele pieśni Straussa, z różnych opusów, ale skupiłam się na opusie 10, gdyż wydawało mi się, że dotyka tematyki najbardziej ludzkiej. Miłość, szczęście, rozstanie, niemoc, żal, śmierć, ból wynikający z doświadczeń życiowych. To wszystko składa się na dojrzałość, a ja ją osiągnęłam. Tak samo pieśni Wagnera, wydają się dotykać tych samych wartości.

Język niemiecki jest dość trudny do śpiewania. Jak pani sobie z tym poradziła?

Dla mnie nie jest on problemem, gdyż większość literatury jaką śpiewałam w swojej karierze była niemieckojęzyczna. Jak wspominałam na wstępie wywiadu, pracowałam nad utworami z wieloma Niemcami i znam język, a także jego niuanse. To czysta przyjemność, bowiem niemiecki jest bardzo wokalny i przepięknie można wydobywać z niego kolory podkreślając znaczenie słów.

Na czym polega dobra, artystycznie wartościowa interpretacja pieśni niemieckich – w pani przypadku Wagnera i Straussa?

W tego rodzaju muzyce należy skupić się na tekście, gruntownie go przestudiować i nadać interpretacji właściwy kierunek. Ogromną wagę przywiązuję do zapisu nutowego i wskazówek samego kompozytora odnośnie tempa i dynamiki. Dobra interpretacja powinna być autorska. Nie jestem zwolenniczką słuchania i powielania powszechnie znanych interpretacji uznanych śpiewaków. Staram się poprzez muzykę wyrazić siebie i moje emocje związane z danym utworem. Wcielić się w postać, której uczucia przekazuję za moim artystycznym pośrednictwem. Myślę, że wiele utworów na płycie będzie różnić się od powszechnie znanych interpretacji. Szczególnie dotyczyć to będzie temp poszczególnych pieśni, być może dotyczyć to będzie także wyrazu. Wielu śpiewaków ma tendencję rozciągać poszczególne frazy utworu w czasie, gubiąc właściwy puls. Starłam się nadać troszkę świeżości tym pieśniom, głównie dotyczy to Straussa.

Na fortepianie towarzyszy pani pianistka Dominika Gliapiak...

To młoda, utalentowana pianistka, którą po raz pierwszy miałam okazję usłyszeć na koncercie w gdańskiej uczelni, gdzie obie pracujemy. Bardzo zaimponowała mi swoją niezwykłą muzykalnością i sprawnością techniczną. Podeszłam do niej po koncercie i szczerze pogratulowałam wykonania. Po jakimś czasie, sama zapytała mnie czy mogłaby od czasu do czasu zaakompaniować w mojej klasie studentom. Pomyślałam, że to dobry pomysł, jednak zaproponowałam jej współpracę ze mną. Pomyślałam, że tak zdolna pianistka powinna zdobywać doświadczenie z artystą, który już coś umie, a nie dopiero raczkuje. Od razu zabrałyśmy się za utwory Straussa i Wagnera. Płyta jest efektem tej świeżej dość współpracy.

Śpiewanie pieśni z fortepianem to bardzo trudna sztuka. Opiera się na wielu zależnościach i nici porozumienia...

Z Dominiką pracuje mi się wspaniale. Jest zdyscyplinowana, pracowita i niezwykle utalentowana. Obie wzajemnie się inspirujemy, ale również wymagamy od siebie wiele.

Łączy nas relacja polegająca na wzajemnym szacunku i wymianie doświadczeń.

W swojej dyskografii ma pani płyty z muzyką sakralną i tzw. dzieła świeckie. Czy jest jakaś różnica w wykonywaniu muzyki świeckiej i sakralnej?

Oczywiście. Najbliższa jest mi muzyka sakralna. Związane jest to z moją duchowością i sposobem odczuwania świata. Dążę do przekazywania słuchaczowi prawd, które wyznaję i z którymi się utożsamiam. Poza tym uwielbiam kościelne wnętrza, sposób, w jaki ludzkie głosy w nich wybrzmiewają. Śpiewając w kościele mam poczucie uczestnictwa w prawdziwym misterium i to misterium oraz własną, osobistą modlitwę starałam się przekazywać słuchaczowi za pośrednictwem muzyki. Muzyka świecka, a szczególnie dzieła operowe są zupełnie inne w swym wyrazie i bardziej dotyczą spraw ludzkich. Jakby nie patrzeć, ich także dotykam z poziomu duszy.

Jakie miejsce w pani dorobku artystycznym zajmuje muzyka polska?

Jako Polka, szczególną wagę przykładam do wykonawstwa muzyki polskiej. Dawniej, często zapraszana byłam przez dyrygentów do wykonania utworów Szymanowskiego (*Stabat Mater*, *Litania do Najświętszej Marii Panny*, *Symfonia „Pieśń o nocy”*), a także Góreckiego – *III Symfonia* czy też *Missa pro pace* i *Angelus* Kilara, nie zapominając o wszystkich dziełach Krzysztofa Pendereckiego. W swoim repertuarze mam też dużo pieśni polskich, w tym z orkiestrą, jak np. bardzo rzadko wykonywana *Suita liryczna* Tadeusza Bairda do słów Juliana Tuwima, czy też pieśni Lutosławskiego i Szymanowskiego (*Słowieńskie*) do słów tego samego poety, które swego czasu nagrałam z NOSPR dla Polskiego Radia. Osobny rozdział stanowi liryka wokalna – pieśni z fortepianem. Do moich ulubionych zaliczam pieśni: Niewiadomskiego, Moniuszki, Chopina, Karłowicza, Szymanowskiego, Wiłkomirskiego i ostatnio Łuciuka.

Organizuje też pani Letnią Akademię Śpiewu – Mistrzowskie Kursy Wokalne i Ogólnopolski Konkurs Wokalny Impresio Art w Sopocie. To ambitna i odpowiedzialna misja...

Zajmuję się organizacją kursów i obecnie festiwalu, myślę że z wielkim sukcesem, od sześciu lat. Co roku, do Sopotu licznie przyjeżdża młodzież z różnych miast Polski, a kursy cieszą się ogromną popularnością. W tym roku miejsca do klas rozeszły się w ciągu minuty (dosłownie), a było ich 40. Bardzo cieszy mnie, że mogę zrobić coś dobrego dla młodego pokolenia śpiewaków, choć troszkę im pomóc stawiać pierwsze kroki na drodze artystycznej kariery, oczywi-

ście w miarę moich skromnych możliwości. Cieszę się, że władze mojej uczelni doceniły ten autorski projekt, za który otrzymałam niedawno Nagrodę Rektora II stopnia.

Wśród profesorów znajdują się legendarni i utytułowani artyści z Polski i za granicą. Łatwo ich zaprosić na kursy mistrzowskie i do konkursu wokalnego?

Wymaga to troszkę wysiłku z mojej strony, ale nie jest to niemożliwe. Zawsze stawiałam sobie wysoko poprzeczkę, dotyczy to także kadry pedagogicznej. Co roku innej. Kieruję się przede wszystkim intuicją pedagogiczną, przeprowadzam wywiad środowiskowy, słucham tego czego pragną studenci, wyciągam wnioski i zapraszam. Z reguły wszyscy chętnie przyjmują zaproszenie. Myślę, że z roku na rok moje kursy osiągają coraz wyższy poziom, a laureaci konkursu coraz chętniej zapraszani są przez dyrektorów teatrów operowych i filharmonii. Szczególnie cenię sobie współpracę z dyrektorem Opery Bałtyckiej – panem Markiem Weissem. Dzięki tej współpracy udało mi się wypromować Ingridę Gapovą, a obecnie pierwsze kroki na scenie tej opery stawiać będzie Marta Świdarska w partii Olgi 2 grudnia 2014 w spektaklu *Eugeniusz Oniegin*. W tym roku, przypadkiem na koncercie finałowym znalazł się dyrektor Opery Poznańskiej – pan Gabriel Chmura. Z tego co wiem, zaprosił prawie wszystkich moich finalistów na przesłuchanie do Poznania.

Od tego roku jest pani oficjalnym partnerem najważniejszego na świecie Międzynarodowego Konkursu Belvedere im. Hansa Gabora w Wiedniu. To duże wyróżnienie i zobowiązanie. Na czym polega pani rola?

Zdecydował o tym przypadek i moja odwaga. Poszukiwałam pedagogów śpiewu na moje kursy i zasięgałam opinii w różnych źródłach. Tak trafiłam na profesora Rudolfa Piemay'a. Przy okazji znalazłam kontakt do Generalnego Menadżera Konkursu Belvedere. Chciałam poprosić go o radę co do wyboru jurora do mojego konkursu. Zainteresował się konkursem i poprosił, by napisać o nim więcej. Tak się zaczęła nasza wymiana korespondencyjna. Zaproponował mi organizację przesłuchań w Polsce, co mnie bardzo ucieszyło, jednak postanowiłam włączyć w to przedsięwzięcie moją uczelnię, dzięki czemu, Akademia Muzyczna w Gdańsku stała się oficjalnym partnerem konkursu, a ja osobą odpowiedzialną za organizację przesłuchań, włącznie z ustaleniem składu jury.

Jakie ma pani najbliższe plany artystyczne?

W tym roku obchodzę 25-lecie pracy pedagogicznej, a w przyszłym roku 30 lat pracy artystycznej. To raczej czas podsumowań, a nie planów, choć wydaje mi się, że mogłabym jeszcze wiele osiągnąć jako artystka śpiewaczka. Kiedyś ktoś mi pięknie powiedział, że wszystko co myślimy o sobie, jest tylko i wyłącznie naszym subiektywnym odczuciem. W pełni zgadzam się z tym zdaniem i pokornie spuszcza głowę. Realizuję jednak swoje marzenia. Pragnę oprócz najnowszej swojej płyty z muzyką Straussa i Wagnera wydać jeszcze jedną płytę złożoną z nagrań, których dokonałam dla Polskiego Radia na przestrzeni tych lat. Będą to nagrania z różnych okresów, głównie pieśni polskich kompozytorów. Oprócz tego, zajmować się będę organizacją przesłuchań do konkursu Belvedere, które odbędą się w Gdańsku 28 marca 2015 r., a także organizacją kolejnej edycji Letniej Akademii Śpiewu i mojego festiwalu – Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej. W listopadzie i w grudniu zaśpiewam kilka recitali z muzyką Straussa i Wagnera, w tym jeden koncert podczas Gdańskich Dni Wokalistyki, organizowanych przez Katedrę Wokalistyki Akademii Muzycznej w Gdańsku pod koniec listopada br.

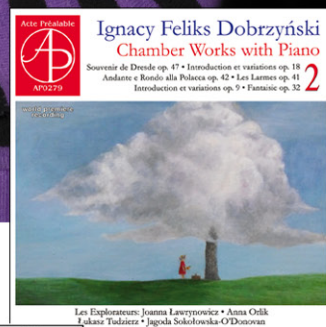
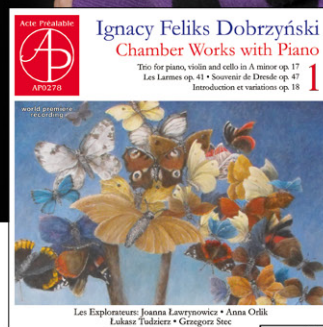
Dziękuję za rozmowę.

Sopot, 12 października 2014 r. ☺



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

JOANNA ŁAWRYNOWICZ



Muzyka21
płyta miesiąca

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

PŁYTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU
MUSICWEB INTERNATIONAL

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

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

Skrzypce po sieradzku

ze skrzypaczką Martą Cichą o płycie z muzyką ludową z sieradzkiego rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Niedawno nakładem wydawnictwa Acte Préalable ukazała się oryginalna płyta pod tytułem *Skrzypce po sieradzku*. Jest pani jej główną bohaterką...

Określenie „główna bohaterka” jakoś do mnie nie pasuje. Płyta *Skrzypce po sieradzku* powstała dzięki wysiłkowi kilku osób. Do jej powstania przyczyniła się przede wszystkim pani etnograf Małgorzata Dziurówicz-Kaszuba, która 14 lat temu namówiła mnie, abym zainteresowała się folklorem autentycznym i to dzięki jej wytrwałości i uporowi byłam w stanie tę płytę nagrać. Przez wiele lat czuwała nad tym, aby w moim repertuarze znalazły się najpiękniejsze melodie sieradzkie, bez żadnych obcych wpływów czy naleciałości z innego regionu, to ona jeździła ze mną do starych wiejskich muzykantów, abym mogła poznać sposoby ich grania i poczuć istotę wiejskiej muzyki. Pomagała nauczyć się trudniejszych melodii, które sama świetnie zna. Swoim uporem zwalkczyła u mnie niechęć do takiej muzyki, bo nie od razu byłam nią zachwycona. Zaangażowała się w mój rozwój w tej dziedzinie do tego stopnia, że mogłam na nią liczyć zawsze i w każdej sytuacji. Kiedy mieszkałam w Częstochowie (trwało to 8 lat), robiła wszystko, aby umożliwić mi przyjazdy i granie. „Nakarmię Cię i przenocuję byle byś tylko przyjechała i zagrała”. Oprócz mnie kapelę tworzy pan

Jerzy Kaszuba – mąż pani Małgosi, który okazał się świetnym bębniarą. Wspaniale czuje folklor i jest nieoceniony w sytuacjach stresowych. Potrafi zbudować bardzo dobrą atmosferę zarówno na próbach jak i na scenie. Jest kręgosłupem kapeli zarówno w kwestii psychicznej jak i muzycznej. Dobry bębniarz to podstawa dobrego grania kapeli. Na basach gra Magda Kowalczyk. Z muzyką od dawna ma wiele wspólnego, ponieważ jest absolwentką klasy gitary klasycznej Szkoły Muzycznej w Sieradzu. Grania na basach musiała się specjalnie nauczyć. Wykonała bardzo wiele pracy, aby wzbogacić brzmienie kapeli o archaiczne burdonowanie basów, dłuższe granie to dla niej także ciężka praca fizyczna. Wbrew pozorom nie jest to lekkie i łatwe. Basy są bardzo ciężkie, szybko się rozstrajają, praca smyczkiem wymaga dużego wysiłku. Moim zadaniem jest pamiętać i nie pomylić melodii i dobrze ją zagrać. Obecnie w repertuarze mam ich imponującą ilość. Zawsze jest z czego wybrać. Jednak pozostało ich jeszcze wiele do poznania i to zamierzam dalej robić. W tradycji wiejskich kapeli było tak, że skrzypek był najważniejszy. Dziś byśmy powiedzieli, że był „szefem kapeli”; i to od imienia skrzypka lub od nazwy miejscowości, w której mieszkał brała nazwę kapela np. Kapela z Baszkowa lub też Kapela Romana Wojciechowskiego. Zgodnie z tą tradycją, nasza kapela to „Kapela Marty Cichej”;

bierze swoją nazwę od skrzypka, ale to nie znaczy, że w tej kapeli to ja jestem główna i najważniejsza.

A jak skrzypaczka została polonistką?

O tym by grać na skrzypkach marzyłam już jako trzyletnie dziecko. Zaczęłam naukę gry na skrzypkach kiedy miałam lat jedenaście. Studia na Akademii Jana Długosza w Częstochowie na kierunku filologia polska rozpoczęłam jako dziewiętnastolatka. Decyzja o studiach polonistycznych wzięta się z tego, że wiedziałam, iż nigdy nie zostanę zawodową skrzypaczką. Edukację gry na tym instrumencie zaczęłam o wiele za późno i nie miałam szans, by ją kontynuować. W zasadzie to już na starcie byłam przegrana. Samo to, że przyjęto mnie w tak późnym wieku na pierwszy stopień szkoły muzycznej zawdzięczam dobrej woli ówczesnego dyrektora Eugeniusza Seja. I stopień ukończyłam po zaledwie czterech latach. To niewiele czasu. Skoro nie miałam szans na zostanie zawodową skrzypaczką postanowiłam realizować swoje drugie w kolejności marzenie, aby zostać nauczycielką. Dlatego skończyłam polonistykę. Paradoksalnie nie spełniło się ono, bo nigdy nie pracowałam w swoim zawodzie. Natomiast los chciał żebym grała. Mimo, że nie jestem zawodową skrzypaczką, nie mam wykształcenia muzycznego, udało mi się zachować swoją pasję i grać. Daje mi to dużo radości.

Uczyła się pani gry na skrzypcach u największych muzyków swojego regionu. Czego nauczyli panią ci mistrzowie?

Zdażyłam nauczyć się bardzo wiele od najlepszych sieradzkich skrzypków, laureatów nagród na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Dziś, niestety, żaden z nich już nie gra. A ja przejęłam od nich piękne melodie, sposób zdobnikowania, technikę gry dwudźwiękami, operowanie smyczkiem i przede wszystkim nauczyłam się rozumieć tę muzykę, wczuwać się w jej charakter, wykonywać ją tak, by nie straciła swojej żywiołowości. Wielu ze skrzypków okazało się cierpliwymi na-

rzy już nie żyją. Pocięszam się myślą, że coś po nich udało mi się ocalić.

Co znaczy „grać pod nogę”?

„Grać pod nogę” to określenie używane najczęściej przez tancerzy oznaczające dobre granie do tańca. Grać pod nogę to grać rytmicznie, żywo, w dobrym tempie. Jeśli muzykant grał pod nogę, to nogi same się do tańca wyrwały. Kapele, które grały pod nogę miały zawsze duże wzięcie.

Jest pani utytułowaną laureatką wielu konkursów. Czy pomogły one pani w karierze?

nauczyciela polonisty. Moje osiągnięcia nigdy mi nie pomogły. Właściwie cieszę się, kiedy moja działalność w zakresie folkloru przynajmniej mi nie przeszkadza w życiu zawodowym.

Co miało wpływ na panią przy doborze tak oryginalnego i prostego zarazem tytułu płyty *Skrzypce po sieradzku*?

Tytuł ten wymyślił dyrektor Sieradzkiego Centrum Kultury pan Romuald Erenc. Najważniejsze było to, aby zawrzeć w tytule nazwę regionu, czyli Sieradz oraz nazwę wiodącego tu instrumentu jakim są skrzypce. Prostota tytułu odzwierciedla prostotę



Marta Cicha
fot. Małgorzata Dziurawicz-Kaszuba

uczycielami. Chętnie pomagali mi opanować umiejętność wygrywania melodii tak, aby zatraciły swojej autentyczności. Dzięki temu, że moja edukacja oparta była na przekazie bezpośrednim, wykonywane przeze mnie kawałki nie brzmią jak sztuczne, wyjęte z partytury sztywne namiastki. To prawdziwe owijoki grane w prawdziwy sposób do prawdziwego tańca. Taki efekt może dać tylko uczenie się bezpośrednio od skrzypków, kopiowanie każdego dźwięku wychodzącego spod ich palców, aż do powstania melodii. Z pomocą zapisu nutowego nie da się osiągnąć tego efektu. Dziś ze smutkiem wspominam wielu z moich nauczycieli, któ-

Zdecydowanie nie pomogły. To, co robię muszę zmieścić w ramach swojego wolnego czasu. Niekiedy moja działalność folklorystyczna nawet mi przeszkadza w pracy. Wyjazdy na festiwale lub występy odbywają się kosztem mojego urlopu. Najczęściej odbywają się one w wyjątkowo niedogodnym czasie i taki wyjazd kosztuje mnie wiele nerwów i stresu. Często po występach jestem zmęczona, ale nie ma żadnej taryfy ulgowej, ponieważ rano trzeba iść do pracy. Poza tym trudno mówić w moim przypadku o jakiegokolwiek karierze. Pracuję jako sekretarka w szkole, bezskutecznie od wielu lat poszukuję pracy w swoim zawodzie

muzyki, jaka na płycie się znajduje. Właśnie w prostocie autentycznej muzyki ludowej tkwi jej piękno. Niestety wielu ludzi myli prostotę z prostactwem. Należy także pamiętać, że to, iż ludowe kawałki charakteryzują się prostotą, nie oznacza absolutnie, że są one łatwe. *Skrzypce po sieradzku* to tytuł, który ma odzwierciedlać bogactwo naszego regionu, jakim są piękne skrzypcowe melodie niegdys rozlegające się po podsieradzkich wsiach.

Program płyty to przeplatające się z sobą chodzony, owijok i także polki oraz obertasy. Co charakteryzuje owijoka, a co chodzonego...

Na płycie znalazły się melodie grane do tańca. Są to tańce powszechnie tańczone: owijok, oberek, polka oraz taniec obrzędowy: chodzony. Owijok jest regionalną sieradzką odmianą oberka. Jest nieco wolniejszy od oberka, jednak utrzymany w żywym tempie. Jest w metrum nieparzystym (na trzy). Tancerze wykonywali trzy kroki w taktie. Tańczony parami. Jest to taniec szybki, żywy i wirowy. Owijok miał często wokalne pochodzenie. Czyli melodia wywodziła się z przyspiewki. Nie wszystkie przyspiewki zachowały się do dziś. Mam w repertuarze także melodie, do których nie znam przyspiewek. Często tańczenie owijoka zapoczątkowane było zamówieniem go przez tancerzy, czyli tańczący śpiewał melodię i zadaniem kapeli było zagrać ją tak, jak została ona zaśpiewana. Wówczas pary ruszały do tańca. Owijok tańczony był w cztery strony. Pary poruszały się w kierunku „pod słońce”, wirując w prawo lub w lewo, po czym następowało hasło do zmiany kierunku tańca (okrzyk jednego z tancerzy np. obalił się i wówczas pary zmieniały kierunek tańczenia na kierunek „ze słońcem” wirując w prawo i w lewo. Tancerze wykonywali przy tym różne ozdobniki. Było to akcentowanie, przytupywanie, podnoszenie nogi i inne formy zależne od indywidualnych cech tancerza. Tak samo sprawa miała się w kwestii sposobu grania. Każdy skrzypek miał swój sposób gry, akcentowania i zdobnikowania, co składało się na jego niepowtarzalną manierę grania. Często zdarzało się, że wielu skrzypków grało tego samego owijoka. Grali to samo, ale nie tak samo. Owijok jest najbardziej charakterystycznym tańcem dla regionu sieradzkiego. Chodzony to taniec o charakterze korowodowym. Tańczący ustawiali się do tańca jeden za drugim. W Sieradzkim chodzonego tańczono wyłącznie w metrum parzystym (na dwa) co jest swoistym ewenementem, gdyż w innych częściach kraju chodzonego tańczy na trzy i ma on charakter zbliżony do poloneza. Stanowił on część obrzędu weselnego.

W książeczce do płyty pisze pani: „to właśnie pod skrzypcowymi strunami tworzyło się całe oblicze sieradzkiej muzyki. Skrzypkowie byli więc uprzywilejowani. To oni uzgadniali granie i zatrzymywali większość wynagrodzenia. Zazdrośnie strzegli tajemnic swojego kunsztu muzycznego”. Udało się pani poznać te tajemnice?

Myślę, że w dużym stopniu udało mi się. Kiedy zaczęłam swoją przygodę z folklorem większość skrzypków chętnie przyjęła rolę nauczyciela młodej dziewczyny. Czasy się zmieniły i dziś starzy skrzypkowie już nie zarabiają na swoim graniu. Dlatego też mentalność ich uległa zmianie. Ja również nie byłam dla nich już konkurencją, cieszyli

się więc, że ktoś chce się od nich uczyć i dzielili się umiejętnościami i melodiami. Jednak poznałam jednego skrzypka, który nie chciał mnie niczego nauczyć i nawet celowo grał bardziej zawile, gdy wiedział, że jestem w pobliżu. Ale to był tylko jeden taki skrzypek.

Czy dodaje pani do nich coś od siebie, czy raczej kultuwuje to co poznała?

Staram się kultuwować to, czego nauczyłam się od moich mistrzów. Z upływem lat wypracowałam swoją własną manierę, na którą składają się elementy, których nauczyli mnie moi nauczyciele. Sposób zdobnikowania przejęłam od pierwszego z nauczycieli, grę dwudźwiękami z częstym użyciem pustej struny podpatrzyłam u skrzypka, który nie chciał mnie uczyć, natomiast sposobu smyczkowania nauczył mnie inny znakomity skrzypek, który dziś już nie gra, ale był kiedyś świetnym instrumentalistą i cierpliwym nauczycielem. Nie ma w tym nic złego, ponieważ każdy z sieradzkich muzyków miał swój własny sposób grania, ja też po czternastu latach nauki wypracowałam własny. Często zdarza się, że na potrzeby wykonania kawałka w kapeli trzeba włożyć go w metrum, nadać mu rytmiczności pod nogę. Zawsze jednak uważam na to, by nie zmieniać melodii i regionalnego charakteru kawałków.

Na czym polega prawdziwy sekret bycia dobrym wiejskim muzykaniem, szczególnie w dzisiejszych czasach, gdy taka tradycyjna muzyka prawie wymarła, została wyparta przez muzykę komercyjną, zagraniczną...

Przede wszystkim nie należy się jej wstydzić. To nasze dziedzictwo i musimy je szanować i dbać o to, by nie zaginęło w tłumie komercyjnej papki, którą jesteśmy atakowani z każdej strony. Niezależnie od tego, gdzie jesteśmy, nie zapominajmy o tym skąd pochodzimy. Ja wychowałam się na wsi w powiecie sieradzkim, przez osiem lat mieszkałam w Częstochowie, obecnie od czterech lat mieszkam w Sieradzu. Nigdy nie przeszkadzało mi to w graniu tradycyjnej muzyki podsieradzkich wsi. Poza tym, nie należy się zamykać na taką muzykę. Na początku nie podobała mi się, nie chciałam grać owijoków. Ale dałam sobie szansę na to, aby do niej dorosnąć. I nie żałuję. Cieszy mnie, kiedy patrzę na Magdę, naszą basistkę, która od początku zapalała entuzjazmem i nie kryła tego, że jej się to podoba. Z chęcią zabiera się do basowania, z upodobaniem słucha wygrywanych przeze mnie melodii i z dumą zakłada sieradzki stunik. Ja nie umiałam od razu dostrzec piękna folkloru, dobrze, że są młodzi, którzy to potrafią. Martwi mnie jednak to, że moi mistrzowie nikogo

więcej już nie uczą. Stać się wiejskim muzykaniem będzie o wiele trudniej

Na ile da się w dzisiejszych czasach przywrócić stare tradycje i odkryć tajemnice muzyki ludowej sprzed wielu lat?

Na tyle, na ile znajdują się ludzie chętni do jej grania. Pomimo tego, że starzy sieradzcy skrzypkowie już nie grają, da się jeszcze ożywić ich melodie. Są ich nagrania, które przez wiele lat swej pracy zbierała pani Małgorzata Dziurawicz-Kaszuba. Myślę, że pomocna okaże się nasza płyta, na której znajduje się 49 najpiękniejszych sieradzkich melodii. Sama chętnie pomogę, jeśli tylko będę w stanie, aby ktoś jeszcze sieradzkie owijoki chciał grać. Jednak należy odróżnić pozytywne zjawisko, jakim jest chęć młodych do kultuwowania regionalnych tradycji muzycznych od szalonego agresywnego pościgu za starymi skrzypkami i wygrywania melodii jakkolwiek i pochodzących skądkolwiek, bez żadnej świadomości, pokory i szacunku do jej pierwotnych wykonawców w celu zdobycia nagrody na jakimś przeglądzie. To nie jest sposób na odkrywanie muzyki. To tylko słomiany zapał i szkodliwa moda.

Jak tę miłość do muzyki tradycyjnej wyprowadzić z festiwali, imprez dożynkowych, by dotarła do szerszej publiczności, a tym samym dała ludziom poczucie, że to są nasze korzenie i fragment naszej tożsamości kulturowej i narodowej?

Gdybym wiedziała, jak i mogła to zrobić, to już dawno mielibyśmy więcej tradycyjnej muzyki na co dzień. Tu trzeba pracować nad mentalnością odbiorców. Aby zechcieli tej muzyki słuchać.

Jakie ma pani kolejne projekty koncertowe i nagraniowe?

Może uda się nadać melodiom znajdującym się na płycie nowe brzmienie, trochę odejść od autentyzmu i pójść w stronę folku. Ale to nieśmiałe plany i nie chcę na razie niczego deklarować. Na pewno zajmę się uczeniem innych chętnych skrzypków. Jeśli tylko tacy się znajdą. Obecnie pracuję z bardzo zdolną skrzypaczką Klaudią Klimczak, chciałybyśmy zagrać na Festiwalu w Kazimierzu w kategorii „Duży i Mały”. Moja uczennica świetnie się zapowiada, bardzo szybko uczy się ze słuchu, coraz lepiej wychodzi jej sieradzkie muzykowanie. Chciałabym dalej rozwijać jej umiejętności, ponieważ, w sytuacji, kiedy nie ma już w Sieradzkim starych muzyków, może się ona okazać nadzieją dla sieradzkiej muzyki ludowej.

Dziękuję za rozmowę.

Sieradz, 3 listopada 2014 r. ©

Promujemy muzykę z Sieradza

z Romualdem Erencem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ostatnio dzięki pana staraniom w *Acte Préalable* ukazały się dwie płyty związane z Sieradzem: *Dzieła wszystkie Cypriana Bazylika* i teraz *Skrzypce po sieradzku*. Skąd pomysł na promocję dwóch tak odmiennych muzycznych światów...

Od lat, choć bardzo niewielka, tradycja muzyczna z Sieradza była pomijana. Co gorsza, przez instytucje działające związane z kulturą, czy wręcz z muzyką. Mało kto wiedział jak brzmi muzyka Cypriana Bazylika. Nie tylko wśród mieszkańców Sieradza. Dlatego od wielu lat myślałem co zrobić, ażeby utrwalić w jakiś atrakcyjny sposób muzykę Bazylika. Problem tkwił oczywiście w pieniądzech. W momencie, gdy nadarzyła się okazja uruchomienia pieniędzy z projektu unijnego, szybko postanowiłem działać. Wiedziałem, że *Ars Nova* pod kierownictwem Jacka Urbaniaka będzie najlepszym

wyborem. Do tego jeszcze *Subtilior Ensemble*. Marzył mi się także akcent rdzennie sieradzki i dlatego chór *Cantilena*.

Cyprian Bazylik pochodził z Sieradza...

Urodził się w Sieradzu. Jednak niewiele wiemy o jego pobycie w tym mieście. Szybko wyjechał w świat. Niemniej działał tu silny ośrodek religijny i kulturalny czyli Klasztor Dominikanów. Myślę, że to musiało mieć jakiś wpływ na młodego Cypriana.

A co pana skłoniło do projektu *Skrzypce po sieradzku*?

Jeśli chodzi o płytę *Skrzypce po Sieradzu* było podobnie. Wiedziałem o ogromnych zbiorach i pracy sieradzkiej etnografki Małgorzaty Dziurawicz-Kaszubowej. To ona wychowała muzycznie skrzypaczkę Martę Cichą. Postanowiłem zorganizować możli-

wość utrwalenia dorobku współpracy obu pań. Chodziło mi o przedstawienie muzyki z sieradzkiego bez cepeliowskiego retuszu. Dlatego czyste, przaśne granie tej muzyki jest piękne i autentyczne. W obu przypadkach uważałem, że jest to mój obowiązek jako muzyka zająć się tymi dwoma muzycznymi zjawiskami. Pieniądże zdobyliśmy z dotacji z Łódzkiego Domu Kultury.

Jakie będą kolejne projekty?

Będziemy nagrywać muzykę skrzypcową z muzykami jazzowymi. Wybitny polski skrzypek jazzowy Maciej Strzelczyk już pracuje nad projektem, bardzo się do tego zapalił.

Dziękuję za rozmowę.

Sieradz, 3 listopada 2014 r.®



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

Acte Préalable
AP0325
world premiere recording

Cyprian Bazylik of Sieradz
Complete Works
Polish renaissance songs

Ars Nova • Subtilior Ensemble • Cantilena

Acte Préalable
AP0339
world premiere recording

SKRZYPCE PO SIERADZKU
THE VIOLINS OF SIERADZ

KAPELA MARTY CICHEJ

WSPÓŁPRACOWNICZKA
PROJEKTÓW KULTURALNYCH
NA TERENIE WIELKOPOLSKIEGO VOJEWÓDZTWA
P.O. BOX 4 - WIELKOPOLSKA KAPITAŁ
Sieradz
gościnny dla rozwoju

SIERADZKIE CENTRUM KULTURY

Barbara Kostrzewska

Adam Czopek

Natura obdarzyła ją nie tylko pięknym sopranem liryczno-koloraturowym i talentem aktorskim, ale również nieprzeciętną urodą filmowej amantki, wdziękiem i ujmującym uśmiechem. Z jednakowym powodzeniem uprawiała sztukę śpiewu operowego i operetkowego. Realizowała się też jako reżyser przedstawień muzycznych oraz dyrektor artystyczny kilku operetkowych scen. Adorowana przez tłumy wielbicieli wszędzie tam, gdzie się pojawiła. Krytycy nazywali ją „Polskim Słowikiem”, albo „Polską Gretą Garbo”.

„Myślę, że każdy kto ją zna lub kiedykolwiek miał z nią kontakt, zgodzi się z jednym: raczej artystyczne Kostrzewskiej wynikają z jej racji ludzkich, bo przede wszystkim jest ona człowiekiem w pełnym wymiarze ludzkiej dobroci, humanitaryzmu nie tyle wyuczonego i nabytego, ile raczej spontanicznego, intuicyjnego. Przeglądając się bliżej jej karierze artystycznej, doszedłem też do wniosku, że w odróżnieniu od wielu gwiazd opery czy filmu nie podporządkowywała swoich losów osobistych wymogom kariery.” – napisał w wydanej w 1984 r. książce *Kariery i legendy* Waclaw Panek. Myślę, że ten cytat w pełni oddaje to, co w życiu tej znakomitej artystki było najistotniejsze.

Urodziła się 29 września 1915 r. w Jodłowej koło Jasła i zanim została znaną i podziwianą operowo-operetkową primadonną ukończyła seminarium nauczycielskie, po ukończeniu którego otrzymała tytuł nauczyciela muzyki i śpiewu dla szkół średnich. Rozpoczęła studia w Konserwatorium Muzycznym w Krakowie. Pierwszym etapem jej artystycznych wędrówek był Przemyśl, gdzie występowała na scenie Teatru Fredreum i pracowała w seminarium nauczycielskim. Jednocześnie jeździła na lekcje śpiewu do Lwowa u Augusta Diannego. Debiutowała we Lwowie, a jej pierwszy występ był transmitowany przez lokalne radio, którego słuchacze wysłuchali dwóch pieśni *Jaskółka dell'Aquy* i słynnego

koloraturowego walca *Odgłosy wiosny* Johanna Straussa. Reakcja słuchaczy przeszła wszelkie oczekiwania, redakcja została wręcz zasypana prośbą o powtó-

trwania występowała w repertuarze operetkowym i rewiowym w jawnych teatrach Warszawy i Krakowa. Równocześnie należała do AK (ps. „Maria”), gdzie była łączniczką i sanitariuszką. Uczestniczyła w Powstaniu Warszawskim w oddziale doktora Stanisława Zakrawacza na Tamce.

Po wojnie była solistką Opery Śląskiej w Bytomiu (1946–1949), Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, gdzie była jedną z ulubienic legendarnego Waleriana Bierdiajewa (do 1954 r.) i Opery Narodowej w Warszawie (do 1957 r.). Bywalcy tych teatrów do dzisiaj wspominają jej kreacje, tytułowej Lakmé w operze Delibesa, Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* Verdiego, Noriny w *Don Pasquale* Donizettiego i Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Hanny w *Strasznym dworze* Moniuszki, Mimi w *Cyganerii* Pucciniego oraz tytułowej Manon w operze Masseneta. Na scenie Opery Śląskiej w jednym z przedstawień *Traviaty*, z jej udziałem, 23 listopada 1946 r. debiutował jako Alfred legendarny tenor Bogdan Paprocki. Czasy kiedy realizowała się przede wszystkim jako śpiewaczka operowa były zarazem okresem ożywionej działalności koncertowej. Podziwiano ją między innymi w wielkich koncertach plenerowych organizowanych w 1956 r. w stołecznej Sali Kongresowej, gdzie występowała u boku Ludwika Sempolińskiego, Mieczysława Fogga, Leona Pietraszkiewicza. Koncert ten został po kilku tygodniach powtórzony w hali Stoczni Gdańskiej. „Poważniejszą część rewii reprezentuje popularna i lubiana w Poznaniu śpiewaczka Barbara Kostrzewska. Jej pojawienie się na scenie przyjmowane jest za każdym razem burzą oklasków, śpiewa jak zwykle czarująco. Nie na próżno uchodzi za świetną interpretatorkę wykonywanych utworów” – pisze w swoich wspomnieniach Ludwik Sempoliński, jeden z organizatorów tych koncertów.

W 1951 r. w filmie Jana Rybkowskiego *Warszawska premiera* zagrała Paulinę



rzenie pierwszego i dalsze koncerty. Kolejny etap to przesłuchanie w stołecznym Teatrze Wielkim, gdzie otrzymała angaż z rąk Adama Dołżyckiego, i gdzie 25 października 1937 r. debiutowała jako Juanita w operetce *Słońce Meksyku* Mauricego Yvaina. Debiut był na tyle udany, że już niebawem podziwiano młodą artystkę w *Ptaszniku z Tyrolu* i *Manewrach miłosnych* oraz jako Micaelę w *Carmen*, Zuzię w *Verbum nobile*, Ewę w *Hrabinie* Moniuszki i Małgorzatę w *Fauście* Gounoda. W lutym 1939r. Kostrzewska wystąpiła w operetce *Dziewczę z Holandii* Kalmanna i to była jej ostatnia rola na scenie przedwojennej Opery Warszawskiej.

Po kilkunastu miesiącach dobrze zapowiadającą się karierę przerwał wybuch II wojny światowej. Kostrzewska w czasie jej

Rivoli, pierwszą odtwórczynią partii Halki, co przyniosło kolejne dowody uznania dla jej sztuki. Obok Kostrzewskiej w obsadzie tego filmu znaleźli się: Nina Andrycz (Maria Kalergis), Tadeusz Cygler (Julian Dobrski, wykonawca roli Jontka), Danuta Szaflarska (hrabina Krystyna) oraz Jerzy Duszyński (Włodzimierz Wolski, autor libretta *Halki*). W tym samym 1951 r. na scenie Opery Poznańskiej zaśpiewała tytułową partię w polskiej premierze *Śnieżki* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa.

Kolejnym etapem było kierownictwo artystyczne Spółdzielczego Teatru Muzycznego Operetka w Warszawie na Terespolskiej (do 1959 r.), którego była jednocześnie solistką. Od tego momentu związała swoje artystyczne losy z lepszą muzyką. Przez sześć lat (do 1966) była dyrektorem artystycznym, reżyserem i solistką Operetki w Lublinie. Jednocześnie jej sztukę mogli po-

dziwiać melomani Krakowa i Moskwy, gdzie przez kilka lat regularnie była zapraszana. W sezonie 1966/67 zaproponowano Barbarze Kostrzewskiej przeniesienie do Wrocławia i objęcie dyrektury Operetki Dolnośląskiej, przemianowanej za jej dyrektury na Teatr Muzyczny. Z jej inspiracji powstała śpiewogra *Na szkle malowane* Katarzyny Gärtner i Ernesta Brylla, której prapremierę na wrocławskiej scenie w reżyserii Jana Skotnickiego przygotowała muzycznie kompozytorka (17 marca 1970). Dzięki niej możliwa stała się realizacja prapremiery musicalu *Błękitny zamek* Romana Czubatego, Barbary Wachowicz i Krystyny Śląskiej. Autorzy musicalu specjalnie dla Kostrzewskiej dopisali rolę Burmistrzowej. Jednak największym i najgłośniejszym wrocławskim sukcesem naszej bohaterki stał się musical *Hello Dolly* wystawiony 25 maja 1974 r. w kierowanym przez nią teatrze w z jej udziałem jako Dolly

Galagher Levi. Będąc dyrektorem Operetki Dolnośląskiej otrzymała w 1968 r. dyplom reżysera widowisk muzycznych.

W 1979 r., po trzynastu latach kierowania wrocławskim Teatrem Muzycznym, przechodzi na emeryturę i przenosi się do ukochanej Warszawy. Przejście na emeryturę niczego nie zmieniło w jej życiowej aktywności, zaczęła zajmować się pedagogiką. Wielu młodych śpiewaków zapamiętało ją jako osobę zawsze chętnie podejmującą się udzielenia pomocy w ustawieniu głosu czy poprawieniu jego emisji. Nadal też, mimo dręczącej ją ciężkiej choroby, oddawała się reżyserkiej pasji. Ostatnim tego typu przedsięwzięciem miała być *Wesoła wdówka* na scenie poznańskiego Teatru Muzycznego.

Nie zdążyła go zrealizować, zmarła 14 listopada 1986 r. 🕯

Włodzimierz Kotoński in memoriam

Dariusz Mazurowski

Włodzimierz Kotoński urodził się 23 sierpnia 1925 r. w Warszawie. Jego młodość była typowa dla pokolenia, któremu przyszło dojrzeć w trudnych latach wojny i okupacji. Po jej zakończeniu rozpoczął regularne studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, pod kierunkiem Piotra Rytyła (kompozycja) i Marii Klimont-Jacynowej (fortepian). Ukończył je w 1951 r.,

a równocześnie studiował także prywatnie u Tadeusza Szeligowskiego. Komponować zaczął jeszcze w trakcie nauki – w 1948 r. napisał *Sny o potędze* (do tekstu Leopolda Staffa) na sopran, harfę i smyczki, a w 1949 r. *Poemat* na orkiestrę, którego prawykonanie miało miejsce w Poznaniu, w październiku tegoż roku. Rok później daje wyraz swoim fascynacjom muzyką ludową, pisząc kolejny utwór na orkiestrę – *Tańce góralskie* (rok później miały swoją premierę w Warszawie na Festiwalu Muzyki Polskiej). W tym czasie powstaje także *Quartettino* na 4 rogi, od razu wykonane w Bydgoszczy.

Krótko po ukończeniu studiów tworzy suitę orkiestrową *Szkice baletowe* oraz *Romans i toccatę* na harfę (oba z 1951 r.), a także 4 *Preludia* na fortepian (1952). Rozpoczął jednocześnie badania (w Państwowym Instytucie Sztuki) polskiej muzyki

Wkrótkim czasie pożegnaliśmy kilka wybitnych osobistości polskiej muzyki współczesnej, niestety 4 września 2014 r. odszedł na zawsze także Włodzimierz Kotoński, znakomity kompozytor, pedagog – autor wielu niezwykle wartościowych utworów, a także licznych publikacji, na których wychowało się parę pokoleń. Pisał dzieła różne, ale szczególnie często podkreśla się jego wkład w stworzenie polskiej muzyki elektroakustycznej – zarówno twórczy, praktyczny, jak i teoretyczny.

ludowej, zwłaszcza folkloru podhalańskiego, czego efektem był opublikowany w 1953 r. tekst *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*. Trzy lata później ukaże się książka *Góralski i zbójnicki*, podsumowująca ten okres pracy.

W pierwszej połowie lat 50. Włodzimierz Kotoński pozostaje pod silnym wpływem neoklasycyzmu oraz muzyki ludowej. Wyrazem tych inspiracji są kolejne kompozycje: *Preludium i passacaglia* na orkiestrę i 5 *Miniatur* na skrzypce i fortepian. Wielkiego wyboru wówczas nie miał, bowiem w tym okresie polska muzyka była praktycznie odcięta od światowych nowości, a wszelkie awangardowe poszukiwania bezlitośnie tępieno. Mimo to młody artysta zdawał sobie sprawę, że muzyka współczesna musi podążać inną drogą i gdzieś są podejmowane takie próby. Jak sam wspominał: „Od początku myślałem o muzyce bardziej

złożonej, o swobodnych rytmach. Mój pierwszy wyjazd był do Lucerny, na którym nowej muzyki praktycznie nie było, za to spotkaliśmy tam Artura Rubinsteina i namówiliśmy go na przyjazd do Polski”¹.

Tymczasem w 1956 r. w Polsce nastąpiły doskonale znane z historii przemiany polityczne, które wprawdzie nie przyniosły tak wyczekiwanej demokracji i pełnej swobody, ale jednak stanowiły wyraźny postęp

w stosunku do najgorszych czasów stalinizmu. Odczuli to również artyści, w tym kompozytorzy, którzy mogli wyjeżdżać za granicę i uczestniczyć w światowym życiu muzycznym. Dla wielu był to okres przełomowy, czas wielkich metamorfóz i rozpoczęcia właściwej kariery twórczej. Także dla Kotońskiego, który szybko odszedł od tendencji neoklasycznych i poszukiwania się folklorem. Wpływ na to miały także wyjazdy zagraniczne i uczestnictwo w wielu wydarzeniach, jak choćby letnie kursy w Darmstadt (uczestniczył w nich w latach 1957–1961), gdzie poznawał osiągnięcia awangardy, w tym muzyki elektroakustycznej.

Jeszcze w 1957 r. pisze utwór typowy dla okresu przejściowego, 6 *Miniatur* na klarnet i fortepian, a rok później – na II Warszawskiej Jesieni – Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej (pod batutą Andrzeja Markowskie-

go) wykona *Muzykę kameralną*. Utwór ten zasługuje na szczególną uwagę, bowiem po raz pierwszy Kotoński powierzy w nim tak istotną rolę perkusji. Jednak w tym czasie czekała go jeszcze inna, wielka przygoda – muzyka elektroakustyczna.

I właśnie w tej dziedzinie Włodzimierz Kotoński na zawsze zapisze się w historii jako nasz rodzimy pionier, a zajął się nią jeszcze zanim powstało słynne Studio Eksperymentalne Polskiego Radia. Kompozytor żywo interesował się tą dziedziną, uważnie śledząc wydarzenia w innych krajach (a pamiętajmy, że w latach 50. to nie było łatwe) i kiedy tylko nadarzyła się odpowiednia okazja, od razu przystąpił do realizacji własnych utworów. Już na przełomie wiosny i lata 1957 r. zrealizował (na taśmie) w studiu nagraniowym Wytwórni Filmów Dokumentalnych muzykę do obrazu Ryszarda Golca *Barwy radości*. Kilka miesięcy później, wciąż w tym samym miejscu, Kotoński nagrywa elektroakustyczną kompozycję ilustrującą słynny film kolażowy Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka *Dom*. Utwór doskonale oddaje klimat filmu i z pewnością bardzo podnosi jego wartość – nic dziwnego, że wkrótce otrzyma główną nagrodę na festiwalu w Brukseli (1958) – i z pewnością spora w tym zasługa samego kompozytora. Muzyka do tego filmu zasługuje na wzmiankę z jeszcze jednego powodu. Dotychczasowe, nieliczne jeszcze polskie realizacje elektroakustyczne wykorzystywały materiał akustyczny do dalszych przetworzeń (nagrania instrumentalne, efekty dźwiękowe itp.), Kotoński jako pierwszy zastosował także tony elektroniczne, pochodzące z laboratoryjnych generatorów. Było to możliwe dzięki współpracy Witolda Straszewicza z Zakładu Elektroakustyki Politechniki Warszawskiej.

Warto przy tej okazji podkreślić silne związki kompozytora z filmem, już wcześniej pracował on przy takich obrazach, jak: *Miasteczko*, *Dyżur trwa*, czy *Piękno na co dzień* (zrealizowane w latach 1956–1957 filmy dokumentalne).

W międzyczasie, w listopadzie 1957 r. formalnie zostaje powołane do życia Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, ale to nie oznacza bynajmniej, że od razu można było przystąpić do realizacji utworów. Na początku bowiem nie było po prostu niczego – cały sprzęt, zresztą dość prosty, należało dopiero zorganizować, przygotować do produkcji. Zajął to bez mała rok i dopiero wówczas możliwa stała się regularna praca. I to właśnie Włodzimierzowi Kotońskiemu przypadł w udziale zaszczyt jej zainaugurowania. Pretekstem stała się muzyka ilustracyjna do filmu animowanego Hanny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego *Albo rybka...*, ukończona w listopadzie 1958 r. Podczas jej realizacji kompozytorowi przyszedł do głowy pomysł, który w konsekwencji stał się utworem uważanym za pierwszą, w pełni autonomiczną polską kompozycją² elektroakustyczną (na taśmie). Mowa oczywiście o *Etiudzie konkretnej (na jedno uderzenie w talerz)*. Jak sugeruje tytuł, surowcem do wszystkich transformacji było pojedyncze (wybrane przez autora) uderzenie pałką w talerz turecki. Kotoński potraktował materiał konkretny bardzo metodycznie, tworząc specyficzne skale: częstotliwościową i czasową, poddając materiał precyzyjnemu filtrowaniu i szczegółowo zaplanowanym przetworzeniom. Podczas montażu z kolei posłużył się techniką serialną, co zbliżało utwór do szkoły kolońskiej (choć sam materiał audio był konkretny). Jako ciekawostkę można dodać, że pierwsza wersja *Etiudy* została ukończona w styczniu 1959 r., ale

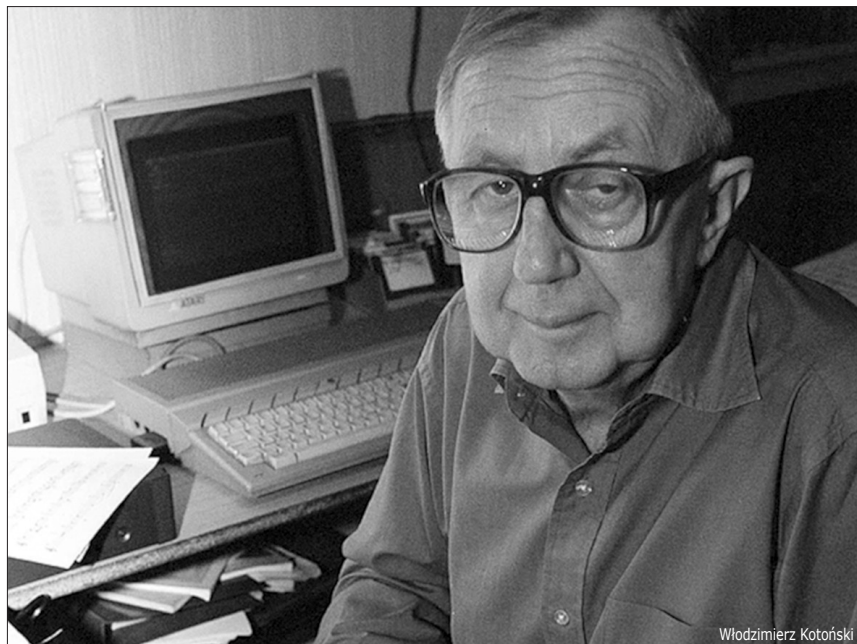
nie usatysfakcjonowała w pełni swojego autora – wiosną zrealizował finalną postać, jaką znamy do dziś. Krótka, bowiem trwająca zaledwie 2 minuty i 41 sekund, kompozycja (nb. zrealizowana jeszcze w postaci monofonicznej i na taśmie o prędkości 76,2 cm na sekundę, bo taki był stary standard radiowy) doczekała się dość precyzyjnej partytury, wydanej drukiem przez PWM w 1963 r.

„Technologia była niezwykle pracowita, więc utwór, który trwał raptem 2 minuty i 40 sekund powstawał w ciągu 3 miesięcy – nie jako pomysł, chodzi o samą realizację. Chodziło o zastosowania serii 12 wysokościowej, nie mającej oczywiście odpowiednika w skali temperowanej i pewnych serii czasowych, potem kombinowałem co dalej z tym zrobić”³.

Kompozytor także w przyszłości będzie sięgał w swoich realizacjach elektroakustycznych po materiał perkusyjny, jako punkt wyjścia do transformacji – co nie powinno dziwić, zważywszy na jego doskonałą znajomość tych instrumentów. Dzięki niej mógł także napisać kilka prac teoretycznych, jak choćby tłumaczona na kilka języków książka *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze* (PWM, 1963).

Dodajmy, że w 1958 r. Kotoński był bardzo aktywny jako twórca muzyki filmowej, ilustrując m.in. *Wystawę abstrakcjonistów*, *Piąte przez dziesiąte*, czy *Dwoje z wielkiej rzeki*. W okresie od końca tej dekady mniej więcej aż do połowy lat 70. stworzył muzykę do wielu filmów, w przeważającej części animowanych, ale także szeregu dokumentów. Wśród nich nie brak prawdziwych arcydzieł, jak nagradzany i podziwiany *Labirynt* Jana Lenicy (1962, z arcyciekawą kompozycją elektroakustyczną Kotońskiego), czy *Fotel* oraz *Pierwszy, drugi, trzeci...* Daniela Szczuchury (1963, 1964)

W 1959 r. pisze kolejny utwór orkiestrowy, *Musique en relief*, stanie się on pierwszym, który miał prawykonanie zagranicą (na Zachodzie, wcześniejszy *Romans* miał prawykonanie w Pradze) – a konkretnie we Frankfurcie nad Menem (orkiestrą rozgłośni Hessischen Rundfunk dyrygował znów Andrzej Markowski). *Musique en relief*, *Etiuda* staną się dziełami, które zagwarantują Kotońskiemu pozycję czołowego przedstawiciela polskiej awangardy. Do tej pary wkrótce dołączą kolejne kluczowe dzieła, jak *Trio* na flet, gitarę i perkusję z 1960 r. oraz *Canto per complesso da camera* z 1961 r., którego prawykonaniem w Darmstadt dyrygował sam Bruno Maderna. Kompozytor nie będzie się ograniczał do jednego medium, pisząc utwory orkiestrowe, kameralne, instrumentalne, ale także coraz bardziej zaawansowane dzieła elektroakustyczne. Chętnie będzie stosował techniki aleatoryczne i sonorystyczne, tworząc własny, niepowtarzalny



Włodzimierz Kotoński

świat dźwięków. Nieco później zainteresuje się także teatrem instrumentalnym.

Na początku lat 60. Włodzimierz Kotoński pisze także kilka innych utworów – warto przy tym zauważyć, że nigdy nie był twórcą przesadnie płodnym, ale jego dzieła zawsze były głęboko przemyślane i charakteryzowały się doskonałym warsztatem. W omawianym okresie powstały np. *Selection I* dla czterech muzyków jazzowych (1961), *Pezzo per flauto e pianoforte* (1962), czy *Musica per fiati e timpani* (1963).

W 1963 r. Studio Eksperymentalne przenosi się do nowego pomieszczenia, specjalnie zaprojektowanego przez Oskara Hansena (znanego jako słynny „Czarny Pokój”) i zawierającego specjalną, modułową instalację⁴, która pozwalała na dowolne konfigurowanie wyposażenia. Otrzymuje także nowy sprzęt, pozwalający już na realizację nagrań stereofonicznych. Z tej możliwości od razu skorzystał Włodzimierz Kotoński inaugurując działalność w nowym pomieszczeniu utworem *Mikrostruktury*. Jak sam pisał o swoim dziele: „Materiał utworu stanowią twory dźwiękowe przedstawiające różne stadia przejściowe pomiędzy gęstymi strukturami, w których poszczególne dźwięki są jeszcze rozróżnialne słuchowo, a dźwiękami ciągłymi o strukturze »ziarnistej«. Większość tych dźwięków została wyprodukowana w sposób sztuczny na zasadzie tworzenia aleatorycznych chmur dźwiękowych. Materiałem wyjściowym były nagrania podobnych do siebie uderzeń w szkło, drewno i przedmioty metalowe”⁵.

Kompozycja doskonale prezentuje rozwój języka muzycznego artysty i jego postępy w dziedzinie muzyki elektroakustycznej. Jest też naturalnym łącznikiem między wczesną *Etiudą*, a następnymi dziełami. Reputacja, którą Kotoński zdobywa tymi dokonaniem, wkrótce zaowocuje zaproszeniami do pracy w innych ośrodkach.

W 1964 r. ukończony zostaje *Kwintet* na instrumenty dęte oraz *Monochromia* na obój. Po nich następuje dwuletni okres przerw, gdy nie pojawi się żaden nowy utwór Kotońskiego (kolejnym będzie *A battere* z 1966 r.), ale nie oznacza to bynajmniej, że artysta ograniczył swoją aktywność. Wkrótce zresztą zacznie czerpać realne korzyści ze swojej pozycji w muzyce europejskiej i coraz częściej pracować zagranicą.

W latach 1966–1967 Włodzimierz Kotoński tworzy w elektronicznym studiu WDR w Kolonii, gdzie realizuje kolejną kompozycję – *Gry dźwiękowe (Klangspiele)* – na 2 taśmy i czterech wykonawców przy pulpitych mikserskich (prawykonanie: Kolonia, 28 kwietnia 1967 r.). Warto wspomnieć, że kompozytorowi podczas realizacji asystował Eugeniusz Rudnik, a sam utwór jest pionierską próbą nadania muzyce na taśmie nowego wymiaru, poprzez żywe wykona-



Włodzimierz Kotoński

nie i dokonywane w czasie rzeczywistym manipulacje.

Także wówczas (1967) Włodzimierz Kotoński zostaje wykładowcą kompozycji w Akademii Muzycznej w Warszawie, gdzie w 1972 r. uzyskuje tytuł docenta. Właśnie od 1967 r. prowadzony jest tam dwuletni kurs muzyki elektroakustycznej dla studentów kompozycji – od początku prowadził je właśnie Kotoński, przy współpracy asystentki Eugeniusza Rudnika, a potem Bohdana Mazurka. Na uczelni zorganizowano także niewielkie studio dydaktyczne, jego kierownikiem zostaje oczywiście Włodzimierz Kotoński, który w kolejnych latach wykształcił kilka pokoleń kompozytorów.

W końcu lat 60. powstają *Pour quatre* na klarnet, wiolonczelę, puzon i fortepian (1968), *Musica na 16 talerzy i smyczki* (1969), a na początku nowej dekady *Mellan Hoch Fiss* na trąbkę (1971).

Wcześniej Kotoński powiększa swój dorobek elektroakustyczny, realizując w Studiu Eksperymentalnym kompozycję *AELA* (1970). W 1970 r. pracuje również w studiu GRM w Paryżu, gdzie tworzy kolejny utwór elektroakustyczny *Eurydice* (prawykonanie w lutym 1971 r.). Kompozycję warto wspomnieć także z innego powodu – otóż jest to pierwsze dzieło z paryskiego studia, które stworzono wyłącznie za pomocą dźwięków elektronicznych (syntetyzowanych). W tym samym czasie regularnie wyjeżdża także

do Berlina jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Lata 1971–1973 przyniosą apogeum zainteresowania teatrem instrumentalnym, czego wyrazem będą *Multiplay* na 6 instrumentów dętych blaszanych (1971), *Musical Games* na kwintet dęty lub dowolne instrumenty przenośne oraz *Promenada I i II*, obie na klarnet, wiolonczelę i 2 syntezatory (wszystkie z 1973 r.). Po okresie „aleatorycznym” widać wyraźnie jak artysta poszerza krąg swoich zainteresowań i wciąż szuka nowych środków wyrazu. Już w latach 80. dokona swojej syntezы wszystkich kierunków, tworząc własny, bardzo dojrzały język muzyczny.

W 1972 r. Kotoński pisze na zamówienie znakomitego oboisty, Lothara Fabera, *Concerto per Oboe* na elektronicznie przetwarzany obój, 6 instrumentów dętych i orkiestrę. Rok później otrzymuje Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki i kończy *Harfę Eola* na sopran i czterech wykonawców, a także *Les ailes (Skrzydła)*, którego prawykonanie odbyło się w 1974 r. w Bourges.

W tej dekadzie kompozytor tworzy jakby nieco mniej utworów, ale do każdego przykładu wielką wagę i poświęca mu sporo czasu. Ma również inne obowiązki – w latach 1974–1976 jest redaktorem muzycznym Polskiego Radia, a także naczelnym dyrektorem muzycznym Polskiego Radia i Telewizji. W 1976 r. zostaje wyróżniony Nagrodą Związku Kompozytorów Polskich.

W tym okresie powstaje *Róża Wiatrów* na orkiestrę, a nieco później także *Bora* (1979) również dzieło orkiestrowe. Oba otwierają cykl, na który w sumie złożą się cztery dzieła.

W 1978 r. artysta wyklada w State University of New York w Buffalo, a muzycznym efektem tego pobytu jest prawykonanie nowej kompozycji – *Muzyki wiosennej* na flet, skrzypce, syntezator i taśmę. W następnym roku pracuje w studiu Südwestfunk Baden-Baden we Freiburgu, w tym okresie kończy *Petnię lata* na klawet, fortepian, wiolonczelę i warstwę elektroakustyczną (prawykonanie: wrzesień 1979 r., Stuttgart). Otrzymuje także Nagrodę Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji.

W latach 80. Włodzimierz Kotoński komponuje dwa kolejne utwory symfoniczne *Sirocco* (1980) i *Terra incognita* (1984), które dopełniają cykl zapoczątkowany przez *Różę Wiatrów*.

W 1981 r. powstaje *Pieśń jesienna* na klawesyn i taśmę, wykonana po raz pierwszy w Dortmundzie, oczywiście przez Elżbietę Chojnacką.

W 1982 r. Kotoński wyklada także w University of Southern California w Los Angeles i jednocześnie realizuje *Zatarty ślad, epitafium* na taśmę, a w następnym roku uzyskuje tytuł profesora nadzwyczajnego (w Akademii Muzycznej w Warszawie). Jednocześnie zostaje prezesem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, pozostając na tym stanowisku do 1989 r.

W 1984 r. kompozytor dopisuje do listy kolejny utwór elektroakustyczny, *Textures* (zrealizowany za pomocą komputera), a jednocześnie działa w studiu EMS w Sztokholmie, gdzie zapoznaje się z nowoczesną i zaawansowaną (jak na owe czasy rzecz jasna) technologią cyfrową, której w Polsce wtedy jeszcze nie było. Szczególnie zainteresowała go możliwość syntetyzowania głosu ludzkiego, samego śpiewu, poszczególnych głosek itp. Nie tyle jednak jako pewne imitatorstwo, ale przekraczanie granic, barier nie do pokonania dla żywego wykonawcy. Uzyskuje szereg struktur dźwiękowych, ale samego utworu nie udaje się ukończyć – stanie się to dopiero w Studiu Eksperymentalnym w 1989 r., a kompozycja otrzyma tytuł *Antiphonae*.

W 1986 r. Włodzimierz Kotoński przebywa w Bourges, gdzie w studiu GMEB pracuje nad kolejnym utworem, *Żywe obrazy w ogrodach w stylu angielskim* na syntezator i taśmę (zaraz po ukończeniu odbyło się w Bourges prawykonanie). W tym samym czasie powstają *Sceny liryczne* na 9 instrumentów, a rok później *Tlaloc* na klawesyn i perkusję. Schyłek dekady przyniesie jeszcze *Morton Feldman in memoriam* na flet, *Ptaki*, cykl ośmiu krótkich utworów na klawet, wiolonczelę i fortepian, *Bucolica* na flet i *Cadenze e arie* na gitarę.

W 1989 r. Włodzimierz Kotoński otrzymuje po raz drugi Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. W tym czasie ukaże się także pierwsze wydanie jego monumentalnej pracy książkowej *Muzyka elektroniczna*, która jest absolutnym unikatem w skali naszego kraju, po raz pierwszy ujmującym w takiej formie całość zagadnień związanych z tym tematem. Pozycja cieszy się sporym zainteresowaniem i szybko staje towarem trudno dostępnym – jako praca bardzo fachowa, ale zarazem napisana w przystępny sposób, okazuje się interesująca nie tylko dla twórców gatunku, ale także szerokich rzesz melomanów. Z *Muzyki elektronicznej* uczyło się kilka pokoleń kompozytorów, reprezentujących różne style i kierunki – sama książka doczekała się po latach aktualizacji i wznowienia.

W 1990 r. Kotoński uzyskuje tytuł profesora zwyczajnego (w Akademii Muzycznej w Warszawie), a jednocześnie wyklada w Rubin Academy of Music w Jerzolimie. I oczywiście nadal komponuje – 3 *Etiudy rytmiczne* na fortepian oraz intrygujący eksperyment na fortepian MIDI – *Pianoline*. W 1992 r. realizuje kompozycję elektroakustyczną *Tierra caliente*, która pokazuje jak długą drogę odbył ten gatunek od chwili swych narodzin. Sam autor w komentarzach podkreślał, że współczesna muzyka elektroakustyczna musi brzmieć inaczej niż przed laty, zmienia się jej estetyka, technologia. W tym okresie tworzy również *Motu proprio* na fagot i fortepian (1992), *Sonant* na 4 puzony (1992), *Variable Structures* na klawet, puzon, fortepian i wiolonczelę (1994) oraz 7 *Haiku* na sopran i zespół instrumentalny (1994). W latach 1994–1995 Włodzimierz Kotoński jeździ do Seulu, gdzie wyklada kompozycję i muzykę elektroakustyczną.

W 1995 r. zamyka cykl utworów na temat pór roku – pisząc *Winterreise* na flet, obój, skrzypce, wiolonczelę i taśmę. Realizuje się także w gatunku, który jest marzeniem i celem większości kompozytorów – *Symfonię nr 1*. Prawykonaniem na Warszawskiej Jesieni (18 września 1995 r.) dyryguje Antoni Wit. Nurt symfoniczny będzie kontynuował w późniejszych latach, pisząc kolejne w roku 2001 i 2005 – *Symfonia nr 3* będzie miała podtytuł *Góry*, nawiązujący do młodzieńczej fascynacji autora.

W 1996 r. światło dzienne ujrz *Koncert na skrzypce i orkiestrę*, zaś dwa lata później *Sekstet* na instrumenty dęte drewniane i fortepian.

W 1998 r. Kotońskiego spotyka także ogromny zaszczyt, otrzymuje bowiem najwyższe wyróżnienie przyznawane w Bourges, Prix Magisterium, przyznawane wybitnym twórcom muzyki elektroakustycznej za całokształt działalności. Rok później publikuje kolejną książkę, *Leksykon współczesnej perkusji*.

Jako bardzo już dojrzały twórca, Włodzimierz Kotoński podejmuje próby w nowych (dla siebie oczywiście) dziedzinach, pisząc symfonie – o czym była mowa przed chwilą – ale także swój pierwszy *Kwartet smyczkowy* (2002), po którym następują *Wilanowskie pejzaże* na flet i kwartet smyczkowy (2002) oraz *Polskie madrygały* na sopran, 3 lutnie i harfę barokową (2004), w których wykorzystano wiersze staropolskie.

W 2005 r. Włodzimierz Kotoński znalazł się w gronie 16 założycieli Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej (PSEME), zaś w 2007 roku kompozytor zostaje uhonorowany złotym medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

9 grudnia 2013 r. (w Sali im. Samuela Bogumiła Lindego Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie) Włodzimierz Kotoński uroczystie przekazał swój twórczy dorobek Uniwersytetowi Warszawskiemu. Bogata kolekcja zawiera nie tylko partytury, rękopisy utworów, ale także wiele bardzo osobistych zapisków, korespondencję itp. Miejmy nadzieję, że dzięki temu dokonania artysty zostaną właściwie upamiętnione i będą dostępne dla publiczności.

W polskiej muzyce współczesnej bez trudu można wskazać co najmniej kilka postaci, które – jeśli mierzyć ich pozycję popularnością, rozpoznawalnością, czy (nie bójmy się tego słowa) zarobkami – zrobiły wielką karierę. Włodzimierz Kotoński zasługuje na daleko większą sławę niż było mu dane doświadczyć za życia. Owszem, otaczało go uznanie, szacunek i sympatia – ale bez cienia wątpliwości trzeba przyznać, że jego miejsce jest w gronie tych absolutnie największych i jestem pewny, że historia tak go oceni. 🎻

Przypisy:

- 1 Wypowiedź pochodzi z audycji Polskiego Radia *Zapiski ze współczesności*.
- 2 W tej kwestii są różne zdania, niektórzy wymieniają tu dwie etiudy zrealizowane na początku 1957 r. w studiu nagraniowym warszawskiej PWSM – *Liryczna perkusja* i *Ostatni rytm*. Nie była to muzyka ilustracyjna, zatem – przynajmniej teoretycznie – można je uznać za utwory autonomiczne. W istocie były to jednak raczej przykłady dźwiękowe, demonstracja skromnych jeszcze możliwości muzyki na taśmę, a ich autorami byli nie kompozytorzy, ale inżynierowie (akustycy): Andrzej Rakowski i Janusz Piechurski. Dlatego pierwszeństwo Kotońskiego raczej nie podlega dyskusji.
- 3 Wypowiedź pochodzi z audycji Polskiego Radia *Zapiski ze współczesności*.
- 4 Należy żałować, że po kolejnej przeprowadzce, w 1983 r., tej unikalnej przestrzeni nie zachowano dla potomności, choćby jako eksponat muzealny.
- 5 Tak kompozytor opisywał swój utwór w książce *Muzyka elektroniczna* (PWN, 1989).

Anarchia uczuć i synteza sztuk



z Kasperem Holtenem, reżyserem i dyrektorem opery w Królewskiej Operze Covent Garden w Londynie, o przygotowywanej produkcji *Króla Rogera* rozmawia Agnieszka Okońska

Jak to się stało, że Królewska Opera podjęła decyzję o wystawieniu *Króla Rogera* w maju 2015 r.?

Oczywiście w ciągu ostatnich 10 lat dzieło Szymanowskiego zaczęło powracać na sceny teatrów. Wystawiono je w Bregencji, Paryżu, Madrycie, Barcelonie, Santa Fe, tak więc było w polu mojej uwagi, kiedy trzy i pół roku temu podjąłem pracę w Operze Królewskiej. Jedną z pierwszych decyzji, jakie musiałem wtedy podjąć polegała na wyborze projektu, który miałem zrealizować z Antoniem Pappanem. Najbliższym wolnym terminem w kalendarzu Toniego był maj 2015. Zaczęliśmy się zastanawiać, jaka powinna być pierwsza opera, nad którą będziemy razem pracować – dyrektor muzyczny i dyrektor opery w Covent Garden. Rozważaliśmy różne utwory i jednym, jaki zasugerowałem był właśnie *Król Roger*. Stwierdziliśmy, że będzie to dla nas wspaniałe dzieło i cudowne wyzwanie, bo jest dramatycznie złożone i otwiera wiele możliwości interpretacyjnych. Równie bogata jest jego muzyka, która od razu zafascynowała Toniego. Fakt, że mogliśmy przypieczętować udział Mariusza Kwietnia w wystawieniu dzieła Szymanowskiego, uczynił nasz wybór jeszcze łatwiejszym.

Widział pan już Mariusza Kwietnia jako Króla Rogera?

Tylko na wideo, ale jasne jest, że dzisiaj to wiodący w świecie wykonawca tej roli. Kiedy zdecydowaliśmy się na *Króla Rogera*, było dla nas oczywiste, że musimy mieć Mariusza. Od tego czasu pracowałem już z nim w zeszłym roku przy *Don Giovannim* i czułem wielką ulgę, że świetnie się rozumiemy. Myślę, że przygotowanie tej produkcji przyniosło nam obu wiele satysfakcji i po *Don Giovannim* z radością czekaliśmy już na dalszą współpracę, co było bardzo miłe.

Czy łatwo było obsadzić pozostałe role?

Musielśmy dokonać paru zmian zanim doszliśmy do bieżącej obsady. Oczywiście można było wybrać tylko polskich śpiewaków, co byłoby doskonale ze względu na język tekstu, ale zarówno Tony, jak i ja czulibyśmy się odizolowani, gdyby wszyscy mówili w tym samym języku oprócz nas. Uznaliśmy, że musimy potraktować tę produkcję jak każdą inną. Nie obsadzamy przecież niemieckich oper wyłącznie śpiewakami niemieckimi czy oper włoskich tylko śpiewakami włoskimi. Rozejrzeliśmy się więc i udało się ustalić obsadę z Mariuszem, który występował w kilku produkcjach tej opery, wywodzącej się z jego kulturowej tradycji. Oprócz niego występują [w głównych rolach – przyp. red.] Amerykanka Georgia Jarman i Albańczyk Saimir Pirgu. Dzieło Szymanowskiego ukazuje mieszanie się

różnych kultur – świata orientalnego z bizantyjskim i greckim. Nie jest więc pozbawione sensu, że brytyjski dyrygent, amerykańska sopranistka, albański tenor i polski baryton, pochodząc z różnych krajów, będą razem zagłębiać się w dzieło, które wydaje się czymś więcej niż tylko polskim dziełem. Sporo dyskutowaliśmy i dokonywaliśmy wielu wyborów, zanim poczuliliśmy, że mamy właściwą obsadę. Jestem bardzo zadowolony z tej, którą udało nam się ustalić.

Myśli pan, że ta opera ma szansę znaleźć trwałe miejsce w światowym repertuarze?

Nie sądzę, by *Król Roger* stał się kiedyś tak popularny, jak *Cyganeria* czy *Traviata*, ale dzieło to wchodzi już w sferę ludzkiej wyobraźni i w repertuary różnych teatrów operowych. Tak, myślę, że będziemy świadkami coraz liczniejszych wystawień tej opery. Przez ostatnie 10 lat można było obserwować, jak każda kolejna jej realizacja spotyka się z żywym odbiorem. Produkcja w Santa Fe, na przykład, była ogromnym sukcesem. Ile razy się tę operę wystawia, inspiruje ona kogoś innego. Wiem, że po Bregencji, swoją produkcję chce przygotować Chicago. Wydaje się więc, że jak tylko ktoś wprowadza *Króla Rogera* na scenę, ktoś inny się nim zachwyca. Jestem pewny, że będzie coraz bardziej obecny na światowych scenach.

Dlaczego, pana zdaniem, wzrasta dzisiaj zainteresowanie Szymanowskim?

Dobre pytanie. Myślę, że *Król Roger* ma w sobie epicki rozmach, na który publiczność jest teraz gotowa, bo nie boi się już wielkiej narracji i wielkich pytań. Na nowo, po latach oszczędności w środkach wyrazu, pozwala się operze na większą spektakularność. Jakiś czas temu późni romantycy wydawali się niemal podejrzani, budzili wiele wątpliwości. Myślę, że właśnie powracamy do wielkich epickich historii. Modny stał się znów Wagner, Korngold czy Ryszard Strauss – cały nurt późnego romantyzmu. Wiele z tych inspiracji słychać w utworach Szymanowskiego, który jest częścią większej artystycznej fali. W tym sensie nie jest on wyłącznie polskim kompozytorem, lecz częścią europejskiego ruchu późnego romantyzmu.

Sądzi pan, że ma to coś wspólnego z początkiem XXI w., który już odczuwamy jako inny niż wiek XX?

Być może, ale myślę, że bardziej chodzi o to, jak ostatnio zmieniła się opera. Były obawy, że staje się zbyt romantyczna, w pewnym sensie nawet zbyt operowa. Teraz już nie ma takich obaw. Widzimy współczesnych kompozytorów, którzy na nowo odkrywają operowy ekspresjonizm. Żyjemy w czasach, które cenią opowieści dużego formatu, wielkie pytania i sceniczny rozmach. To nie wydaje się już podejrzane. Myślę, że Szymanowski i późni romantycy pasują do takiego świata.

Jakie przesłanie opery Szymanowskiej może znaleźć dziś silny rezonans?

Nie wymienię wszystkiego, co może dziś znaleźć rezonans, ale oczywiście jest, że *Król Roger* może być o wielu rzeczach. Z pewnością na jednym poziomie jest o samym Szymanowskim, o jego własnym homoseksualizmie i związanej z tym walce wewnętrznej i o tym, że gdy przybył on w rejon śródziemnomorski, poczuł, że nagle potrafi to w sobie zaakceptować. Ale to jest, moim zdaniem, tylko jeden aspekt tej historii. Chciałbym wywołać tą operą znacznie szerszy rezonans. Dla mnie jest to w zasadzie dzieło o wewnętrznej walce, którą zna każdy z nas: między człowiekiem i bestią, naturą i kulturą, między żądzami, demonami – wszystkim tym, co daje nam apetyt na życie – a naszym racjonalnym umysłem i samokontrolą, i o tym, jak trudno zachować w tym wszystkim równowagę. To odzwierciedla też współczesne społeczeństwo. Kiedy przychodzi Pasterz i mówi: „Pójdźcie za mną, a ja wam dam łatwą i cudowną odpowiedź dla tego świata”, to rozpoznajemy w nim religijny fanatyzm, który dziś daje się zauważyć, ale widzimy w nim też młodą gwiazdę popkultury, która

nie mówi, ale całą swoją osobą zdaje się mówić: „Jestem piękny”, „Mój bóg jest piękny”. Nie oferuje żadnych odpowiedzi, a mimo to ludzie podążają za nim. To jest jak oglądanie programu „X-factor” i patrzeć jak 16-latkowie z dnia na dzień stają się sławni. Ludzie ich uwielbiają, choć oni nie mają nic do powiedzenia. Jest wiele aspektów współczesnej kultury, które mogą w tej operze znaleźć swoje lustrzane odbicie. Ogólnie rzecz biorąc jest to dzieło o tożsamości. O tym, jak my wszyscy walczyliśmy w sobie między tym, co w nas zwierzęce a tym, co czyni z nas istoty ludzkie, i jak trudno tutaj o równowagę. Myślę więc, że ta opera może mieć dziś duży rezonans w każdym z odbiorców.

Na ile ważny jest dla pana konflikt między światem chrześcijańskim a pogańskim w tej operze?

Dla mnie jest to przykład pewnego zderzenia. W I akcie jest odniesienie do Jezusa i do Poncjusza Piłata, a Pasterz reprezentuje kulturę pogańską. Nie chodzi mi jednak tylko o pokazanie tego. Dla mnie jest to bardziej interesujące jako inspiracja, by powiedzieć, jak różne starcia uruchamiają coś w nas samych. I jak groźna może być religia wykorzystywana w określony sposób, po obu stronach. Pogaństwo jest zagrożeniem dla *Króla Rogera*, ale chrześcijaństwo wydaje się równie groźne, gdy w I akcie słyszymy, w jak agresywny sposób kapłan potępia Pasterza. O tym wszystkim jest ta opera, ale zasadniczo jest o czymś większym. Dla mnie jest o rozdarciu, jakie jest w każdym z nas.

Szymanowski pozostawił szczegółowe wskazówki co do scenografii. Zamierza się pan nimi kierować?

I tak, i nie. Nie – w tym sensie, że zmienili się czasy i to będzie nowa produkcja i nowa interpretacja. Jeśli wystawia się np. Wagnera, to nie odtwarza się dokładnie tego, co zapisał, bo on stworzył swoje dzieło w konkretnym czasie, pod wpływem określonych idei i inspiracji, a dziś świat jest inny. Podobnie z Szymanowskim – nie będziemy dosłowni w tym sensie, by odtwarzać wszystkie detale katedry w Palermo, królewskich komnat czy amfiteatru z ostatniego aktu – tak, jak widział je kompozytor. Ale będą te miejsca i mam nadzieję, że pozostaniemy wierni autorskim założeniom, choć niekoniecznie w szczegółach. Gdybyśmy dziś wprowadzili na scenę Pasterza w kozłej skórce, to po prostu wywołałoby to śmiech. Nie byłoby to groźne. Musimy znaleźć sposób pokazania tego, co współczesna widownia odbiera jako niepokojące i zarazem fascynujące.

Czy zamierza pan tę operę uwspółcześnić?

Nie wiem dokładnie co to znaczy „uwspółcześnić”. Kostiumy będą w stylu lat

1920., czyli z epoki Szymanowskiego. Mam nadzieję, że uda nam się stworzyć poczucie „bezczasowości”. Myślę, że ta opera nie jest o jakimś konkretnym czasie. Może być o wieku XII, ale tak samo o czasach dzisiejszych. Liczę, że będzie przypominała baśń.

Co dla pana znaczy koniec *Króla Rogera*?

To bardzo dobre pytanie i sam jeszcze się nad tym zastanawiam, ale nie chciałbym tego zdradzić przed majem. Powiem tylko tyle, że przypomina mi finał tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Wagner napisał najpierw zakończenie dużo bardziej dosłowne, potem je zmienił, a ostatecznie uczynił je zupełnie niejednoznaczny. Wiemy, że Szymanowski podobnie postąpił z zakończeniem. Pierwotny finał libretta był jasny: *Król* porzuca wszystko i idzie za Pasterzem. Szymanowski jednak chciał niejednoznaczności. Zrobił ostatecznie coś, co trudno pojąć i co tak szybko się kończy zaskakującym akordem C-dur. To jest akurat niepodobne do Wagnera, bo dzieło dobiega kresu niemal zanim zaczęło się rozwijać. Myślę, że wielkim wyzwaniem dla realizatorów *Króla Rogera* jest stwierdzenie o czym jest ten moment. Czy jest to moment nadziei? Czy też śmierci *Króla*? A może jest to chwila jego poddania się Pasterzowi i pójścia za nim? Albo przeciwnie – może *Król* zwracając się ku słońcu objawia swe apollinijskie oblicze? Lub też odchodzi od Pasterza mówiąc: „Nie, chcę wrócić tam, gdzie byłem wcześniej”? Po pierwsze: Jeszcze tego nie wiem, a po drugie, nawet gdybym już wiedział, nie mógłbym teraz powiedzieć. Jakie będzie zakończenie, zobaczymy w maju.

Czy pana zdaniem *Król Roger* jest postacią, która zmienia się w toku tej opery?

Zdecydowanie w tej postaci następuje zmiana. W całej operze są według mnie dwie duże zmiany. Jedna polega na tym, że *Roger* jest na początku despotą i walczy w sobie z ideą *króla*, z tym że jest nawet zbyt brutalny i podejmuje twarde decyzje. Tym wszystkim kreuje swoje bardzo męskie oblicze, ale jednocześnie wydaje się impotentem wobec swojej żony. Jest więc człowiekiem, który zmagą się z tym, co decyduje o byciu przywódcą i z tym, co decyduje o byciu mężczyzną. Nie potrafi współżyć ze swoją żoną, a jednocześnie próbuje być brutalnym władcą i silnym liderem. Stara się to wszystko jakoś w sobie wyważyć, jednak spotkanie z Pasterzem coś głęboko w nim wyzwała. Na wiele sposobów Pasterz jest czymś w *Rogerze*, czymś z dna jego pożądań, czemu pozwala dojść do głosu i na końcu uświadamia sobie, jak bardzo go to niszczy; że samo wyzwolenie tego też nie jest odpowiedzią. Myślę, że na końcu traci on zupełnie swoją tożsamość. Wszystko

w nim ulega rozbiciu i musi on odbudować w sobie na nowo to, kim jest. Druga wielka zmiana w tej operze, równie dla mnie interesująca, jest związana z Pasterzem. W I akcie sprawia on wrażenie ofiary. Został uwięziony i grozi mu śmierć (przychodzi na myśl Jezus przed Poncjuszem Piłatem). W miarę rozwoju akcji widzimy jednak, że potrafi on manipulować innymi i może jest niebezpieczny; że wszystko jest na odwrót – to on dokonuje przewrotu i przejmuje władzę.

Jak pana zdaniem rola Króla Rogera pasuje do Mariusza Kwietnia jako do typu artysty?

Trudno mi w tej chwili na to odpowiedzieć, bo dopiero w okresie prób (marzec-kwiecień), kiedy spotkam się z Mariuszem, zapoznam się z jego ideami i doświadczeniem związanym z tą rolą. Zwłaszcza w przypadku takiego dzieła, jakim jest *Król Roger*, które nie jest zbyt dosłowne, będzie to wspólne poszukiwanie postaci i tego, jak ona się wyraża przez Mariusza. Nie interesuje mnie traktowanie artystów jak marionetki i mówienie im, co mają robić. Tak więc mając swoje pomysły, spróbuję znaleźć w Mariuszu coś, co będę mógł z niego wydobyć. Po wcześniejszej naszej pracy nad *Don Giovannim* wiem, że jest on bardzo charyzmatycznym śpiewakiem, człowiekiem bardzo inteligentnym, o otwartym umyśle. Z takim połączeniem cech na pewno wniesie on coś nadzwyczajnego do roli Rogera, ale co to jest i w jaki dokładnie sposób przyczyni się do wspólnego dzieła nie potrafię powiedzieć zanim artyzm Mariusza spotka się z moimi ideami i z tego wszystkiego zrodzi się coś trzeciego. Piękne w pracy reżyserskiej jest to, gdy przynosi ona rezultat zupełnie przez nikogo z nas nie oczekiwany. Jestem absolutnie przekonany, że Mariusz zrobi coś nadzwyczajnego, ale co to będzie – jeszcze nie wiem.

W *Królu Rogerze* słowa, muzyka i obraz mają z założenia łączyć się w całość na wzór Wagnerowskiego ideału. Czy pan jako bardzo doświadczony reżyser oper Wagnera patrzy na dzieło Szymanowskiego z tej perspektywy?

Przypomina mi się praca nad operami Wagnerowskimi, ale są tu jednak różnice. Nie można zatem stosować tych samych zasad, ale doświadczenie reżyserowania oper Wagnera jest tu pomocne. Gdyby zapytała mnie pani, co to dokładnie oznacza, nie mógłbym odpowiedzieć. Niemniej wystawienie takich dzieł, jak *Tannhäuser*, który traktuje o osobie wewnętrznie rozbitej i o jej interakcjach z otaczającym światem, albo *Lohengrin*, gdzie mamy walkę o władzę, zdecydowanie inspirowane przy pracy nad *Królem Rogerem*. Cudowne w nim jest to, że będąc w przeciwieństwie do oper Wagnera

dziełem krótkim, zachowuje ich epicką skalę. Jest bardzo zwarte i pod tym względem będzie to inne wyzwanie. Bardziej może przypomina to wystawianie takich oper, jak *Wozzeck* czy *Elektra* niż np. *Lohengrin* czy *Tannhäuser*, w których trzeba rozciągnąć narrację na pięć godzin i podtrzymać jej bieg. W *Królu Rogerze* wyzwanie jest niemal odwrotne – Szymanowski chce niemal za dużo opowiedzieć w ciągu półtorej godziny trwania tej opery i trzeba wręcz dokonywać selekcji lub znaleźć jakiś inny sposób nadania temu procesowi klarowności. Jest więc w tym sporo z Wagnera, ale też są rzeczy całkowicie różne, bo dzieło Szymanowskiego jest bardzo skondensowane.

Wierzy pan, że ideały Wagnera mogą zostać zrealizowane na scenie?

Musimy je oczywiście zawsze traktować z dozą sceptycyzmu. Nie sądzę, by ktokolwiek dzisiaj wierzył, że jeden artysta może mieć kompletną wizję świata. Kiedy więc pracuję nad Wagnerem, jestem oczywiście świadomy, że on traktował siebie z pełną powagą, a cały świat jako scenę dla swojego osobistego, emocjonalnego życia. Nie sądzę, byśmy teraz traktowali Wagnera z taką rewerencją i podobnie nie będziemy tak traktowali Szymanowskiego. Myślę jednak, że cała idea syntezy muzyki i tekstu, i nie szukania odpowiedzi wyłącznie w tekście jest ważna. W przypadku dzieł innych kompozytorów, przedstawiona historia jest jasno zapisana w libretcie, a muzyka dodaje emocje. U Wagnera zaś czy Ryszarda Straussa, z pewnością też u Szymanowskiego, sposób przekazu treści jest bardziej złożony. Wiele wypowiedzianych słów jest poezją i nie można ich do końca zrozumieć, bo opowiadanie zawarte jest w równym stopniu w muzyce. To jest ta różnica.

Co się wydaje panu największym wyzwaniem w wystawieniu *Króla Rogera*?

Największym wyzwaniem jest prawdopodobnie zakończenie opery. Jest to dzieło, nad którym się wspaniale pracuje, bo jest tak bogate, że można zastosować różne interpretacje. Kiedy, z całym szacunkiem, wystawia się na przykład *Aidę*, pole odczytań jest ograniczone. W takim dziele zaś jak *Król Roger* wszystko stoi otworem. Dla reżysera jest fascynujące znaleźć się w tym przestronnym pokoju i badać jego tajemnice. Myślę, że największym wyzwaniem będzie powiedzenie na koniec czegoś, co nie będzie powrotem do punktu wyjścia lub też po prostu podążeniem Króla za Pasterzem. Myślę, że finał ma tu szczególne znaczenie, skoro Szymanowski uczynił go tak krótkim. Pierwsze pięć minut opery, wypełnione muzyką związaną z liturgią, jest tak wspaniałe i już tak hipnotyczne, że musimy znaleźć odpowiednie dla tej opery zakończenie.

Czy finał dzieła chciałby pan przemysleć razem z odtwórcą tytułowej roli?

Jest jeszcze przed nami pół roku. Mam parę pomysłów, których teraz nie zdradzę, i oczywiście pracuję nad nimi ze scenografem, dramaturgiem i choreografem. Mieliliśmy niedawno spotkanie i przez cztery godziny rozmawialiśmy o samym zakończeniu. Tak więc zanim spotkam się z Mariuszem, będę miał dość silne wyobrażenie o tym, co chcę wyrazić. Natomiast jak to wyrazić i czy podczas prób okaże się ten pomysł trafiony, to zobaczymy na tym etapie. Reżyseria nie polega tylko na poukładaniu zaplanowanych rzeczy w ich miejsca. Dzieło zaczyna żyć własnym życiem. Trzeba zostać otwartym na to, co ma dramaturgiczny sens. Tak więc, owszem, będę przygotowany, ale spotkanie z Mariuszem, spotkania w sali prób, udział Toniego i sam czas spędzony z dziełem będą z pewnością źródłami informacji dla kierunku naszej pracy.

Czy patrzy pan na swoją reżyserską pracę jak na drogę, która ma różne etapy? Jeśli tak, to na jakim jej etapie pojawił się *Król Roger*?

Nie sądzę, że zawsze da się zaplanować swoją drogę zawodową. Czasem mogę wybrać, co chcę reżyserować, a czasem jestem proszony o wystawienie jakiegoś dzieła. Poproszono mnie na przykład o wyreżyserowanie *Idomenei*. To, że stajemy przed takim wyzwaniem jest dobre, bo sprawia, że zaczynamy brać pod uwagę coś, co nie wydawało się dla nas idealne. Myślę, że *Król Roger* jest dziełem, które bardzo dobrze pasuje do tego, co robiłem, czyli późnych romantyków niemieckich: *Pierścień Nibelunga* czy *Lohengrin* Wagnera, *Kobieta bez cienia* Ryszarda Straussa, *Umarłe miasto* Korngolda. To przedziwne dzieła, pełne znaczeń, pytań, bardzo filozoficzne, ale potrzebują reżysera, który by je ukierunkował. To jest rodzaj literatury operowej, w której czuję się najlepiej, a zatem *Król Roger* jest naturalnym następnym krokiem na tej drodze.

Jest pan zainteresowany przybliżaniem zachodniej publiczności również innych polskich oper?

O ile mi wiadomo, *Król Roger* będzie pierwszą polską operą w Covent Garden. Na razie nie mamy podobnych planów wobec innych polskich oper. W następnym sezonie planujemy wystawić operę rumuńską – *Edypa* Enescu. Jest to więc czas, gdy z ciekawością przyglądamy się dziełom, które nie gościły wcześniej na tej scenie. Nie wykluczałbym zatem możliwości wystawienia innej polskiej opery, ale w tej chwili nie mamy takich planów.

Dziękuję za rozmowę. 📧

JoAnn Falletta: dyrygent w spódnicy

Maria Ziarkowska



JoAnn Falletta
fot. Cheryl Gonski

JoAnn Falletta urodziła się 27 lutego 1954 r. w Nowym Jorku. Należy do światowej czołówki dyrygentów. Mimo że ta funkcja nie jest popularna wśród kobiet, Falletta doskonale się w niej odnajduje. Magazyn *The Washington Post* opisuje jej „(...) ścisłą kontrolę nad zespołem (...) wirtuozerię (...), kontrolowane szaleństwo (...)”. Jednak sukces nie pojawił się znikąd, droga do sławy wymagała od artystki dużego nakładu pracy...

EDUKACJA

JoAnn Falletta uczyła się w swoim rodzinnym mieście w Mannes College of Music i The Julliard School. Początkowo kształciła się w zakresie gry na gitarze, jednak dość szybko pojawiło się w niej pragnienie dyrygowania (1972 r.). Mimo nieprzychylności władz uczelni Falletta osiągnęła swój cel i zaczęła się edukować w zakresie dyrygentury. Artystka uczyła się u najlepszych – w tajniki prowadzenia zespołów orkiestrowych wprowadzali ją Jorge Mester, Siemion Byczkow, a także Leonard Bernstein. Dobre podstawy i wykształcenie na najwyższym poziomie pozwoliło świeżo upieczonej dyrygentce rozpocząć karierę w zawodzie...

KARIERA

JoAnn Falletta w 1991 r. objęła stanowisko dyrektora muzycznego Virginia Symphony Orchestra, z którą nadal współpracuje. Piastowała także posadę dyrektora muzycznego w Long Beach Symphony i Philharmonic Orchestra z San Francisco. Rok 1998 przyniósł jej możliwość objęcia funkcji dyrektora w Buffalo Philharmonic Orchestra. Z otwartymi ramionami przywitała dyrygentkę Hawaii Symphony Orchestra, w której to pełniła ona obowiązki dyrektora artystycznego. Artystkę bardzo chętnie do dziś zapraszają zespoły orkiestrowe z całego świata. Zaangażowanie w wykonywaną pracę oraz talent i pasja spowodowały, że Falletta zaczęła być docenianą

co uwidaczniało się w postaci prestiżowych nagród i licznych sukcesów...

OSIĄGNIĘCIA

Jedną z niebagatelnych nagród było wyróżnienie przez National Endowment for the Arts (amerykańska agencja rządowa wspierająca kulturę i sztukę). JoAnn Falletta przyczyniła się także do rozpowszechnienia utworów współczesnych kompozytorów. Za jej sprawą odbyło się aż 110 prawykonań! Ważnym sukcesem było odznaczenie, jakim została artystka uhonorowana przez Amerykańskie Stowarzyszenie Kompozytorów, Autorów i Wydawców za swoje osiągnięcia dyrygenckie. Musical Legacy Marcel Tyberg przyniósł dyrygentce nagrodę za wybitne prowadzenie zespołu. Ponadto JoAnn Falletta jest członkiem Krajowej Rady Sztuki oraz członkiem West New York Hall of Fame Women. Sukcesów zawodowych artystki jest znacznie więcej, a wszystkie razem przyniosły jej niebywałe uznanie i sławę. Dzięki umiejętnościom i osiągnięciom Falletta stała się autorytetem dla adeptów dyrygentury i do dziś pomaga im w nauce prowadzenia zespołów orkiestrowych.

DZIAŁALNOŚĆ PEDAGOGICZNA

Młodzi dyrygenci bardzo cenią sobie talent i umiejętności Falletty. Sama dyrygentka stara się przekazywać swoją wiedzę następcom prowadząc liczne zimowe i letnie kursy i zgrupowania (np.

w Julliard, Mannes i Manhattan School). Ponadto panie dyrygentki mogą kształcić się u mistrzyni podczas specjalnych seminariów dla kobiet. Studenci mogą przede wszystkim czerpać nauki z licznych nagrań Falletty.

DYSKOGRAFIA

Dyskografia Falletty jest niezwykle imponująca, gdyż obejmuje blisko 100 utworów. Artystka nagrywała prowadząc znakomite orkiestry: London Symphony Orchestra, Royal Scottish Orchestra, Buffalo Philharmonic, Virginia Symphony i inne. Niektóre z płyt zostały okrzyknięte płytą roku, inne nagradzane np. nagrodą Grammy lub nominowane do prestiżowych nagród. Artystka nie ogranicza się w doborze repertuaru do jednej epoki lub konkretnego kompozytora. Nagrała dzieła m.in. Schuberta, Straussa, Clary Schumann, Lili Boulanger, Johna Corigliano, Jacka Gallaghery, Respighiego, Liszta. Wśród utworów znajdują się dzieła zarówno instrumentalne jak i wokalnie-instrumentalne.

JoAnn Falletta jest dyrygentką, która mieści się w światowej czołówce. Jej determinacja, talent, pracowitość i chęć spełnienia marzeń zaprowadziły ją tam, gdzie widziała siebie oczyma wyobraźni jako nastolatka – na scenę, przed zespół orkiestrowy. Swoją pasją i energią zaraża muzyków, którzy dają z siebie maksimum swoich możliwości. Zaangażowanie muzyków i dyrygentki wywołują prawdziwe emocje i ożywiają muzykę, właśnie dlatego koncerty i nagrania są tak dobre i trafiają do serc słuchaczy.®

Vincenzo Bellini (2)

Norma

Adam Czopek

To piękne dwuaktowe dzieło uchodzące za kwintesencję włoskiego belcanta stosunkowo rzadko gości na światowych scenach. Myślę, że przyczyna leży w ogromie wymagań, jakie postawił kompozytor przed wykonawcami czterech głównych partii. Oczywiście najwyższym stopniem trudności wokalnych obdarzył wykonawczynię partii tytułowej kapłanki. Niewiele mniejsze postawił przed śpiewaczką chcącą wystąpić w roli Adalgisy.

Giuditta Pasta przejrawszy, jako pierwsza, partyturę *Normy* była przerażona trudnościami partii, którą zaproponował jej Vincenzo Bellini. Zgodziła się ją zaśpiewać dopiero na usilne prośby kompozytora, któremu w dniu premiery przesłała elegancko opakowaną lampkę nocną i bukiet kwiatów oraz bilecik z wyjaśnieniami: „Mistrzu, lampka w nocy, kwiaty w dzień, były niemymi świadkami moich studiów nad *Normą* oraz zmagani i obaw czy będę godna Pańskiego geniuszu”. Była stając się od dnia mediolańskiej prapremiery, 26 grudnia 1831 r., niezrównaną odtwórczynią partii Normy, którą przejęła po niej Maria Malibran. To jej kreacje opiewali poeci, by wspomnieć Alphonse Lamartine, Alfreda de Musset czy Ernesta Legouvé. Obok Pasty w prapremierowej obsadzie na scenie La Scali wystąpili: Giulia Grisi (Adalgisa), Domenico Donzelli (Pollion) oraz Vincent Negrini (Orovesto).

Najlepiej skalę trudności tej partii ujęła sławna Lilli Lehman (pierwsza Norma w nowojorskiej Metropolitan), która zwykła mawiać: „Wolę zaśpiewać trzy wagnerowskie Brunhildy niż jedną Normę”. Do historii opery przeszły pamiętne kreacje Normy w wykonaniu najwybitniejszych sopranów XIX i XX w., by wspomnieć Adelinę Patti, Marię Malibran, Jenny Lind, Rosę Raisę, Teodozję Friderici-Jakowicką, Claudię Muzio, Rosę Ponselle. W czasach nam bliższych pamiętne kreacje Normy stworzyły przede wszystkim Maria Callas, uważana za Normę naszych czasów, po niej Leyla Gencer, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Margaret Price, Edita Gruberova, Renata Scotta i to one stały się poprzeczką, do której równają dzisiejsze wykonawczynie. Niestety, rzadko im dorównując! Z postacią Normy pięknie kontrastuje postać młodszej Adalgisy, również kapłanki zakochanej – jak Norma – w tym samym mężczyźnie Pollionie, prokon-

sulu rzymskim. I w tym przypadku nie skąpił Bellini trudności wokalnych, z jakimi musi się zmierzyć wykonawczynie tej roli. Duet *Mira*, o *Norma* śpiewany przez Normę i Adalgisę jest bez wątpienia jednym z najpiękniejszych momentów w tym dziele i całej literaturze operowej. Na prapremierze partię Adalgisy śpiewała Giulia Grisi, po niej odnosiły sukcesy Ebe Stignani, Giulietta Simionato, Miriam Pirazzini, Fiorenza Cossotto i Marilyn Horne. A jednak *Norma* to przede wszystkim wspaniała opowieść o zakochanej kobiecie poddającej się gwałtownym emocjom i namiętności, które doprowadzają ją do tego, że planuje zamordować własne dzieci, owoc głęboko skrywanego związku z Pollionem. Na szczęście widok śpiących, niczemu niewinnych synów, powstrzymuje ją przed realizacją tej decyzji – aria *Dormono entrambi*. Zakochana Norma zaskakuje w finale szlachetnością poświęcenia siebie w imię

tej miłości. Wyznając publicznie swoją winę, prosi Adalgisę i ojca o opiekę na dziećmi, a sama wstępuje na płonący stos. Pollion zaskoczony wielkoduszością Normy podąża za nią. Giną w płomieniach złączeni odzyskany ucuciem i oczyszczeni jego szlachetnością.

Jak już wspominałem prapremiera *Normy* miała miejsce na scenie mediolańskiej La Scali 26 grudnia 1831 r. i wcale nie zakończyła się wielkim sukcesem! Opera została wygwizdana przez klakierów nasłanych przez przeciwników młodego kompozytora. „Piszę do ciebie przytłoczony zmartwieniem, którego nie potrafię wyrazić, ale które ty jeden możesz zrozumieć. Wracam z La Scali z premiery *Normy*. Przypuszczalibyś? Kłapa! Kłapa! Kłapa! Prawdę powiedziawszy publiczność była surowa, miałem wrażenie, że przyszła tylko po to by mnie osądzić i w swoim zniecierpliwieniu chciała (tak



V. Bellini – *Norma*
E. Karaśkiewicz i St. Gowarzewska
Opera Śląska w Bytomiu, 1973

sądze), by moja biedna *Norma* podzieliła los Kapłanki” – napisał do swojego przyjaciela Francesca Florima, bibliotekarza w neapolitańskim Konserwatorium i autora jednej z pierwszych biografii Belliniego. Zupełnie inaczej widział całą sytuację Gaetano Donizetti, który nazajutrz po premierze napisał do swojego przyjaciela, malarza Teodora Ghezziogo: „*Norma* wystawiona wczoraj wieczorem w La Scali nie spotkała się ze zrozumieniem i została niewłaściwie oceniona przez mediolańczyków. Jeśli o mnie chodzi, byłbym bardzo zadowolony, gdybym to ja ją skomponował i chętnie bym się podpisał pod tą muzyką”. Na szczęście

Szybko też zdobyła *Norma* międzynarodowe powodzenie, bywało, że w jednym sezonie miały miejsce premiery w kilkunastu teatrach w różnych częściach świata. Już w 1833 r. wystawiono ją w Wiedniu i Londynie, rok później w Berlinie i Madrycie. Paryż poznał *Normę* w 1835 r., którą do 1909 r. wystawiono w tym mieście aż 186 razy. Zanim minie XIX w. *Norma* zostanie wystawiona w 35 krajach i 16 językach. Od tej opery rozpoczęła się historia pierwszej nowojorskiej sceny operowej The Academy of Music otwartej w 1854 r. właśnie premierą *Normy*, której amerykańska premiera odbyła się dziesięć lat wcześniej w Philadelphii i Nowym Orleanie. W Warszawie pierwszy raz wystawiono operę w 1843 r. we włoskiej wersji językowej, dwa lata później wprowadzono polski przekład. Polska premiera *Normy* dożyła się znacznie wcześniej, bo już 5 kwietnia 1834 r. na scenie Teatru hr. Skarbka we Lwowie. Partię tytułowej kapłanki śpiewała „godna laurowego wieńca” p. Frisch.

Do skomponowania tego dzieła skłoniły Belliniego z jednej strony fascynacja talentem i urodą głosu Giuditty Pasty, wielkiej primadonny tamtych czasów, dla której dzieło powstało. Z drugiej strony inspiracją okazał się dramat Aleksandra Soumeta obejrzany przez kompozytora w paryskim teatrze Odeon. Ten sam dramat obejrzała również Pasta, która wykazała duże zainteresowanie przedstawionym jej projektem opartej na tej sztuce opery. Praca nad dziełem, do którego libretto napisał Felice Romani w oparciu o tragedię Soumeta, zabrała Belliniemu zaledwie trzy miesiące, rozpoczęła ją we wrześniu 1831 r. Dramat czworga bohaterów rozgrywa się na tle wydarzeń historycznych w Galii, przez co *Norma* stała się najbliższa gatunkowi wielkiej francuskiej opery historycznej. Wspaniałe arie i duety spletają się tutaj z pełnymi rozmachem i szlachetnego patosu scenami zbiorowymi. Warto pamiętać, że okres, w którym Bellini pracował nad *Normą* był zarazem czasem jego burzliwego romanu z piękną Giudittą Turiną, który zakończył się dwa lata później głośnym skandalem wywołanym przez jej zazdrosnego męża. Można więc przypuszczać, że młody kompozytor czerpał z niego natchnienie, przekładając na język muzyki uczucia swojej zaborczej i zazdrosnej kochanki.

Muzyka tego dzieła, o którym mówi się często, że jest „genialne i kiczowate zarazem” została obciążona wszystkimi konwencjami opery włoskiej pierwszej połowy XIX w. Chwilami wręcz odnosi się

wrażenie, że jedyną troską Belliniego było pieszczanie ucha widza i słuchacza urodą melodii. W przypadku tego kompozytora mówi się wręcz o „tyraniu melodii”. Nie zmienia to faktu, że Bellini rozbudowując instrumentację zadbał o dramatyczny puls, który nadaje temu dziełu właściwy klimat i kształtuje muzykę w odniesieniu do charakterystyki danej postaci. Tutaj nie stosuje już regularnie elementów tradycyjnej opery włoskiej, z jej wyraźnie rozgraniczonymi ariami, duetami i scenami zbiorowymi oraz recytatywami. W *Normie* wszystkie te elementy zaczynają się harmonijnie i wyraźnie łączyć w organiczną całość. „Kompozytor z powodzeniem spaja ze sobą swoje najpiękniejsze koncepcje melodyczne, zachowując w ten sposób ciągłość dramaturgii akcji” – napisał Jacques Gheusi. Wystarczy prześledzić kilka muzycznych fragmentów z I aktu, by się o tym przekonać. Już scena wejścia *Normy* przyprawia słuchacza o gęsią skórę, poprzedza je uroczysty chór *Norma viene (Norma idzie)*, zbudowany na przejmujących trwogą i uroczystą powagą prostych akordach budujących klimat oczekiwania. Następująca po tym przejmująca intensywnością uczuć *Castà Diva (Jasna Pani)*, słynna modlitwa *Normy* do bogini księżycy, wymagająca doskonałej emisji, a rozwijająca się na tle srebrzystego brzmienia fletu nakładającego się na falujące pasażę skrzypiec dowodzi subtelnej piękna całej partii. Podobnie jest w przypadku cavatiny *Polliona (Meco all'altar di Venere)*, prowadzonej na nerwowym tremolo skrzypiec zmieniających swój rytm w cabaletcie *Me protegge, mi difende*. Centralnym punktem II aktu jest wspomniany już duet *Normy* i *Adalgisy Mira*, o *Norma* urzekający szlachetnością melodyki i cudowną harmonią spletających się głosów. Wcześniej, w I akcie obie bohaterki śpiewają równie piękny w wyszukanej kantylenie duet *Sola, furtiva al tempio*. Wejście *Polliona* jest okazją do przejęcia tego duetu w trzyczęściowy pełen niespotykanej dynamiki tercet *Ah, non tremare – Oh! Di dual się tu vittima – Vanne, si*. Równie piękny jest duet *Adalgisy* i *Polliona Va' crudel*. Z wyszukaną melodyką i instrumentacją spotykamy się w finałowej scenie II aktu, gdzie Bellini misternie splótł i nałożył na siebie arie głównych bohaterów (duet *In mia man*) i potężnych chórów. To właśnie w tych potężnych scenach zbiorowych potrafił Bellini wytworzyć narastające z minuty na minutę napięcie dramatyczne urzekające siłą muzycznego wyrazu i wznoszące się ponad liryzm wielu arii solowych. Wszystko to jednak podporządkowane zostało dramaturgii rozwijającej się akcji zmierzającej do tragicznego finału. Jego kulminacją jest aria *Normy Qual cor tradisti (Złamałeś serce)* przechodząca w duet w *Pollionem*, który oświadcza, że pokochał ją od nowa. 🎭

V. Bellini – *Norma*
Barbara Kubiak
T. W. w Poznaniu, 2002



szybko (już od czwartego przedstawienia) okazało się, że jednak opera zaczyna zdobywać uznanie i cieszyć się powodzeniem, z dnia na dzień coraz większym. Bellini uspokojony i już pewny sukcesu swojej nowej opery opuszcza Mediolan i przenosi się do Neapolu. *Normę* zaś do końca sezonu wystawiono jeszcze 34 razy. Jednym z wielbicieli tego dzieła, które ugruntowało sławę Belliniego, był słynny malarz francuski, Eugene Delacroix, który wrażenia po jednym ze spektakli opisał w swoich dziennikach. *Normą* zachwycił się również nasz Fryderyk Chopin oraz Zygmunt Krasiński, który obejrzał ją w 1834 r. w mediolańskiej La Scali.

Witold Friemann (1)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy

LATA DZIECIĘCE

Witold Miron Jan Friemann urodził się 20 sierpnia 1889 r. w Koninie. Wczesne dzieciństwo i lata podstawowej nauki szkolnej miały Witoldowi w spokoju i dobrobycie. Zabezpieczenie finansowe pochodziło z dość dużych dochodów ojca, a wychowaniem dzieci zajmowały się mama oraz babka – pianistka¹. To właśnie ona, jako pierwsza, zauważyła muzyczne zdolności u kilkuletniego dziecka i rozpoczęła jego naukę gry na fortepianie. Już jako kilkulatek przejawiał Witold Friemann silną potrzebę tworzenia i kreatywność w podejściu do nauki gry na instrumencie. Po latach wspominał: „Improvizować próbowałem już jako pięcioletni chłopiec. A rok później zmontowałem swoją pierwszą kompozycję: reminiscencje z pożaru. Widziałem straż, która pędziła do pożaru wśród dźwięku trąbek i tętentu koni, zrobiło to na mnie ogromne wrażenie i ułożyłem utwór fortepianowy *Pożar*. Na szczęście dysponowałem sekretarką w osobie babki, bo sam jeszcze pisać nut nie umiałem”².

Po przeprowadzce do Kalisza nauką gry na fortepianie zajęła się uczennica Aleksandra Michałowska – Zofia Biernacka. Ten okres swego życia Witold Friemann podsumowuje w swych *Wspomnieniach*: „Ze byłem i stałem się tym, jakim jestem zawdzięczam [...] w znacznej mierze atmosferze, w której wyrosłem i wychowałem się. Dom rodziców moich był wysoce patriotyczny, religijny, żyjący myślą odzyskania niepodległości kraju. Jak na owe czasy niezwykle postępowy, wnikliwie rozpamiętujący znaczenie powstań polskich. Życie nasze przepojone było romantyzmem, w dobrym znaczeniu tego słowa, i oboje

rodzice podsycałi w nas [...] gorące przywiązanie do Ojczyzny”³.

Czasy beztróskiego dzieciństwa Witolda Friemanna przerwała nagle śmierć ojca. Dla trzynastolatka był to ogromny cios, który zmienił go w zamkniętego w sobie i ponurego młodzieńca. Uciekł więc w świat muzyki i improwizacji fortepianowej. Już wkrótce te dwie pasje wypełniły całe jego życie i częściowo również pustkę po stracie bliskiej jego sercu osoby.

STUDIA W WARSZAWIE I LIPSKU

Po śmierci ojca rodzina Friemannów przeprowadziła się do Warszawy, gdzie Witold skończył gimnazjum

i rozpoczął przygotowania do podjęcia dalszej nauki w Konserwatorium⁴. Mimo młodego wieku (miał zaledwie kilkanaście lat) został od razu przyjęty na kurs wyższy⁵. Klasę fortepianu prowadził Aleksander Michałowski, nazywany w tamtym czasie najlepszym chopinistą Europy⁶. Drugi kierunek – kompozycję, studiował Friemann u Zygmunta Noskowskiego. O tym ostatnim wypowiadał się zawsze z dużym szacunkiem – był przecież profesorem mającym uznanych na świecie absolwentów: Henryka Melcera, Grzegorza Fitelberga, Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Witold Friemann często powtarzał: „Patriotyczny stosunek do muzyki rozwinął we mnie Zygmunt Noskowski. Jemu zawdzięczam zamiłowanie do form, rytmów, i melodyki narodowej”⁷.

W wieku niespełna 20 lat uzyskał w roku 1909 dyplom w zakresie fortepianu i kompozycji. Następnie, dzięki wydatnej pomocy finansowej ze strony siostry – Wandy, oraz stypendium Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, rozpoczął studia w Lipsku. Wybór tego miasta dyktowany był osobą Maxa Regera – znanego kompozytora niemieckiego. Pomimo początkowej niechęci mistrza, Witold Friemann doprowadził do spotkania i wręczył mu niektóre ze swoich partytur. Reger polecił mu przygotować w ciągu dziesięciu dni cztery fugi czterogłosowe oraz kilka chorałów⁸. Friemann ukończył pracę przed czasem i od tego momentu, jak sam wspomina: „... jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zmienił się Reger w stosunku do mnie i z nadętego, opryskliwego [...] stał się prostym, naturalnym, niemal starszym kolegą, a lekcje z nim bywały potem dla mnie pełne nie tylko niesłyszanej wprost wartości, ale również niezwykłego uroku. Jako



Witold Friemann w 1904 r.

nauczyciel kontrapunktu i kompozycji był Reger, moim zdaniem, niezrównany. Wyrabiał bowiem w uczniu samodzielność [...]. Nie mogę również zamilczeć o tym, że Reger uczył pisania melodii, co ogromnie wpływało na rozwój inwencji ucznia⁹.

Uwieńczeniem studiów było skomponowanie *I Koncertu na fortepian i orkiestrę*. Pracując nad tą kompozycją w tajemnicy, Friemann przedstawił ją Regerowi, gdy już była napisana. Rękopis został przejrany bardzo uważnie, a Reger napisał na nim własnoręcznie¹⁰: „Habe vorliegendes Werk gesehen und schätzen gelernt, als talentvolle Arbeit eines begabten Komponisten¹¹”.

Dzięki ciężkiej pracy przy papierze nutowym i klawiaturze fortepianu (często zajmującej prawie 18 godzin każdej doby), Witold Friemann ukończył studia i otrzymał bardzo przychylne mu zaświadczenia. Profesor fortepianu, Józef Pembaur pisał w nich: „Pan Witold v. Friemann wstąpił do mojej szkoły jako już bardzo wykształcony pianista. Pracował on samodzielnie z energią i zapałem, oraz – dzięki swym technicznym i muzykalnym zdolnościom w zakresie wypowiedzania się w swej grze – czynił najznakomitsze postępy¹²”.

Równie pozytywną opinię wystawił Friemannowi Max Reger: „Pan Witold v. Friemann studiował u mnie z wielką pilnością: czynił ćwiczenia 5-, 6-, 7-, 8-głosowe, następnie skomponował 9 fug, *Sonatę* [...], oraz *Fantazję na fortepian i orkiestrę*. Jego prace były zawsze bardzo zadowalające i wykazujące wyraźne uzdolnienie¹³”.

Kończąc niemiecką uczelnię, 25-letni pianista i kompozytor, Witold Friemann, był gotów do podjęcia międzynarodowej kariery. Niestety jego plany pokrzyżował wybuch I Wojny Światowej.

SŁUŻBA W ARMII ROSYJSKIEJ

Po zakończeniu studiów w Lipsku, Witold Friemann spędził wakacje u swojego wuja w lwankowicach. Właśnie tam dotarła do niego wiadomość o wybuchu wojny¹⁴. Już w pierwszych tygodniach walk poległ brat Witolda, Jerzy, więc zgodnie z zarządzeniem rosyjskiego zaborcy dotyczącym wcielania Polaków do armii rosyjskiej, Witold – jako jedyny pozostały przy życiu męski przedstawiciel rodu – musiał zająć jego miejsce. Przez okres pierwszego roku wojny Friemannowi udawało się unikać wcielenia, lecz po załamaniu rosyjskiego frontu musiał włożyć mundur. Jednakże dzięki znajomościom wuja Leona – profesora Akademii Wojenno-Inżynieryjnej, przydzielono kompozytora (w stopniu oficera) do inżynieryjnego batalionu kolejowego budującego trasę Batumi – Trapezunt. Dzięki temu uniknął przez pewien czas bezpośrednich działań wojennych na pierwszej linii frontu¹⁵. Wraz ze swym oddziałem saperów Friemann został przerzucony na Kaukaz. Po latach napisał: „Przepiękny Kaukaz, oraz poetyczny romantyzm wojny prowadzonej na sposób niemal dziewiętnastowieczny, dały mi olbrzymie wprost pole do zbierania najróżnorodniejszych wrażeń artystycznych i ściśle muzyczno-egzotycznych. Sielankę przerwała wielka rewolucja październikowa, która zastała mnie w górach niedaleko Batumu¹⁶”.

Wkrótce potem – ze względu na kontuzję nogi¹⁷ powstałą przy pracach inżynieryjnych, oraz ogólne wyniszczenie organizmu przez dyzenterię – Witold Friemann został zwolniony z wojska i przyjechał do Płoskirowa koło Kamienia Podolskiego na rekonwalescencję. Swój pobyt w tamtych stronach opisuje w niepublikowanych *Wspomnieniach*: „Po zwolnieniu z wojska zatrzymałem się w Płoskirowie pod Kamieńcem Podolskim, gdzie przeżyłem siedem obłążeń

i zmian władzy w mieście. Było to w okresie tak zwanej wyprawy kijowskiej. (...) Był to czas największych zmagających rewolucyjnych na terytorium dawnego Imperium carskiego. Płoskirow przechodził z rąk do rąk. (...) Wreszcie osiedlili się tu na dłużej Polacy, których pozornie zwycięska wyprawa na Kijów zakończyła się dotkliwą porażką. (...) W owym, pozornym jeszcze spokoju, wegetowaliśmy: Matka moja, brat jej Józef Brodowski i ja, żyjąc właściwie z dnia na dzień, w oczekiwaniu niepewnego jutra¹⁸”.

Zbawienna okazała się wizyta studenta doktora Adolfa Chybińskiego, który przybył ze Lwowa z zaproszeniem do objęcia przez Witolda Friemanna klasy fortepianu w tamtejszym Konserwatorium. Kompozytor udał się do Lwowa, gdzie „... po krótkich pertraktacjach – gdyż dyplomy i świadectwa szczęśliwie ocalałem z zawieruchy wojennej i miałem je ze sobą, zaproponowano mi z miejsca prowadzenie najwyższego tzw. koncertowego kursu gry fortepianowej oraz zastępstwo profesora kompozycji. (...) Ponadto prof. Chybiński wystarał mi się o posadę recenzenta muzycznego w *Słowie Polskim*, a następnie lektorat na Uniwersytecie Jana Kazimierza¹⁹”.

Przypisy:

- 1 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 12.
- 2 J. Cegięła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM 1976, str. 115 – 124.
- 3 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, Archiwum rodziny Friemannów.
- 4 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 13.
- 5 Konserwatorium prowadziło kursy na 3 szczeblach poziomu wykształcenia: niższym, średnim i wyższym. Podobny system Witold Friemann wprowadził w organizowanym przez siebie Konserwatorium w Katowicach. Program kursów można dziś porównać z analogicznym programem szkół muzycznych I-go i II-go stopnia oraz Akademii Muzycznych.
- 6 A. Wardęcka-Gościńska, *Witold Friemann*, Rhythmos, Konin 2009, str. 11.
- 7 J. Cegięła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM 1976, str. 115 – 124.
- 8 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 17.
- 9 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, Archiwum rodziny Friemannów.
- 10 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 19.
- 11 Przejrzałem to dzieło i oceniłem jako utalentowaną pracę uzdolnionego kompozytora
- 12 *Zaświadczenie wydane przez Józefa Pembaura*, Lipsk, 24 kwietnia 1914 r., oryginał w języku niemieckim – archiwum rodziny Friemannów.
- 13 *Zaświadczenie wydane przez Maxa Regeera*, Lipsk, 14 kwietnia 1914 r., oryginał w języku niemieckim – archiwum rodziny Friemannów.
- 14 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 21.
- 15 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 24.
- 16 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, archiwum rodziny Friemannów.
- 17 Kontuzja nogi dokuczala mu aż do śmierci, a rana po kontakcie z brudną wodą znajdującą się w okopach nigdy się w pełni nie zagoiła. Kompozytor skrzętnie ukrywał tę informację ponieważ nie lubił, gdy ktoś mu z tego powodu współczuł. O jego stanie wiedzieli tylko najbliżsi mu przyjaciele – między innymi prof. Juliusz Pietrachowicz.
- 18 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, archiwum rodziny Friemannów.
- 19 W. Friemann – *Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro*, rękopis, archiwum rodziny Friemannów.



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Franciszek Brzeziński i jego sonata skrzypcowa

Maryla Renat

W historii polskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX w. Franciszek Ksawery Brzeziński (6.09.1867, Warszawa – 6.08.1944, Warszawa) znany jest bardziej jako krytyk i publicysta niż kompozytor. Z zawodu był prawnikiem, wykształconym w Dreźnie, a nauki muzyczne pobierał u Jana Kleczyńskiego (fortepian) i Maxa Regera (kompozycja) w Lipsku. Pozostawił w swojej tece kompozytorskiej kilka solowych utworów fortepianowych, *Koncert fortepianowy* i oryginalną *Sonatę skrzypcową D-dur*. Spośród solowych utworów fortepianowych do najlepszych zalicza się jego suitę trzech preludium i fug, zatytułowaną *Tryptyk* op. 5, która została nagrodzona na Konkursie im. F. Chopina we Lwowie w 1910 r., oraz *Temat z wariacjami* op. 3.

Brzeziński prowadził dział recenzji muzycznych w „Kurierze Warszawskim” w latach 1916–1921, a także w innych pismach: „Nowinach Muzycznych” (1929) i w „Rzeczpospolitej” w latach 1930–1931. Publikował również artykuły w „Sztuce”, „Muzyce”, „Muzyce Polskiej”, był też autorem monografii o Bedřichu Smetanie, wydanej w Warszawie w roku 1933. Kompozycje Brzezińskiego są wyrazem schyłku epoki neoromantycznej, która współistniała z modernistycznym trendem i tak znanymi dla pierwszych dekad XX w. powrotami do wielkiej tradycji przedromantycznej.

Sonata D-dur na skrzypce i fortepian op. 6 jest dziełem niezwykle oryginalnym, w którym model silnie postępującej ewolucji faktury i języka uobecniony w fortepianowej *Suicie polskiej* osiąga jeszcze wyższy stopień. Drukiem ukazała się w Lipsku (Peters) w 1910 r. O ile w utworach fortepianowych intensywność przekształceń myśli muzycznych jeszcze nie naruszała szablonu formy, to *Sonata skrzypcowa* reprezentuje układ wysoce niekonwencjonalny, częściowo nie mieszczący się już w trybach cyklu sonatowego. Zachowany jest



jedynie ogólny plan 3-częściowy. Konstrukcja każdej części tworzy wypadkowe układy hybrydyczne: allegro sonatowe I części (*Allegro moderato*) stopione zostaje z techniką wariacyjną, wieloodcinkowy tok II części (*Largo*), zawierający replikę reprzyzowości także posługuje się rozwijaniem wariacyjnym. Fazowa budowa finału (*Vivace*) przejawia cechy formy łukowej. W języku dźwiękowym jawi się jako dzieło niejednolite. Następuje tu zderzenie prostoty (lub wręcz banalności) myśli tematycznych ze złożonością faktury w ich rozwinięciach i fragmentach łącznikowych. Elementy ludowości w postaci rytmów mazurowych przejawiają się w częściach skrajnych, w tematach pobocznych. Towarzyszą im burdonowe „basy”, doprawione przejściami chromatycznymi. Tendencja zespalania najprostszyc układów melodycznych z rege-rowską maestrią faktury ponownie ukazuje się tu w pełni. W I części

ponadto Brzeziński wprowadza w łączniku pierwiastek parodystyczny w postaci cytatu melodii *Wlazł kotek*. Trudno odczytać intencje tego banalnego cytatu, lecz wydaje się on być przekorną reakcją na złożoność fakturalno-językową dzieł modernizmu, silnie rozwiniętego w ówczesnej muzyce niemieckiej, z którą Brzeziński stykał się podczas swych studiów kompozytorskich w Lipsku. Potrąceniem o ekspresjonistyczny styl

jest *Quasi recitativo drammatico*, otwierające część wolną. Przynależność narodową akcentują wspomniane już wyżej rekwizyty folkloru. Brzeziński w tej *Sonacie* przerzuca pomost pomiędzy muzyczną prostotą, wątkiem narodowym (ciągle przecież obecnym w muzyce polskiej tamtych lat) a stylistyką „rozwinętej muzycznie” zachodniej Europy. Wprawdzie inwencja kompozytora – krytyka, jego typ myślenia muzycznego powieliła się w kolejnych utworach, to z pewnością są one cennym świadectwem epoki, dopełnieniem całokształtu rodzimej sztuki dźwięku, znaczonej nazwiskami Karłowicza i wschodzącej gwiazdy Szymanowskiego. 🎻

Acte Préalable

Franciszek Brzeziński
Sonata for violin and piano in D major op. 6

Józef Szulc
Sonata for violin and piano in A minor op. 61

world premiere recording

Irena Kalinowska-Grohs, violin • Barbara Pakura, piano

Otton Mieczysław Żukowski – nieznane fakty z życia kompozytora i jego rodziny

z wnuczką kompozytora Zofią Bajdą rozmawia Robert Kaczorowski

To wielka radość móc się z panią spotkać, aby porozmawiać o Ottonie Mieczysławie Żukowskim – kompozytorze, który był pani dziadkiem...

Tak, jestem córką Jana Bolesława Żukowskiego, najmłodszego syna Ottona Mieczysława.

Zanim rozwinie ten temat, proszę powiedzieć, czy ma pani wiedzę o pani prapradziadkach, czyli rodzicach i rodzeństwie Ottona Mieczysława?

Choć nie dysponuję wieloma dokumentami czy pamiątkami z tamtych czasów, trochę wiem o tej gałęzi rodziny. Na szczęście mam też kilka zdjęć. Chcąc pozostawić wiedzę o przodkach moich dzieciom i wnukom, parę lat temu zaczęłam zajmować się tym tematem i porządkować domowe archiwa. Sama więc również wciąż poszukuję nowych wiadomości o rodzinie Żukowskich.

Jak liczne rodzeństwo miał Otton Mieczysław?

Moi prapradziadkowie Józef (1842–1910) i Teresa z domu Kozłowska (1844–1904) mieli jedenaścioro dzieci. Dwie dziewczynki umarły w dzieciństwie, dziewięcioro dzieci przeżyło. Byli to: Otton Mieczysław (1867–1942), Jan (1870–1911) – ksiądz, Teofila (1872–1943), Józefa (? –1910), Aleksander Kazimierz (1879–1911), Stanisław (1881–1935) – ksiądz, Ignacy (1884– ?), Amalia (1886–1957) – zakonnica i Franciszek (1891–1965).

Mimo faktu, że nie wszystkie lata narodzin czy śmierci rodzeństwa Ottona Mieczysława są znane, to jednak muszę powiedzieć, że w kontekście odkrywania znaczenia twórczości Żukowskich dla polskiej kultury muzycznej mamy tu do czynienia z wieloma przełomowymi stwierdzeniami. Po

W2013 r. w wydawnictwie Acte Préalable ukazała się pierwsza płyta (AP0288) z utworami religijnymi nieznanego szerszemu gronu melomanów polskiego kompozytora Ottona Mieczysława Żukowskiego. W tekście dołączonym do płyty jej autor, Robert Kaczorowski, ukazał stan badań nad życiem i twórczością kompozytora, zwracając się jednocześnie z prośbą o relacje i świadectwa, które pozwoliłyby bardziej poznać Żukowskiego. W tym roku płyta dotarła do rodziny kompozytora, jego wnuczka Zofia Bajda z Zabrze, udzieliła wywiadu dla miesięcznika *Muzyka21*, który publikujemy poniżej.

pierwsze – podaje pani nieznane badaczom lata życia ks. Jana (27 maja 1870 – 12 maja 1911) – wybitnego teologa, doktora teologii, profesora Wydziału Teologicznego na Uniwersytecie we Lwowie, a jednocześnie muzyka i kompozytora. Po drugie – od dzisiaj wiemy też, że Aleksander Kazimierz był rodzonym bratem Ottona Mieczysława. Czy coś więcej na jego temat wiadomo?

Niestety, póki co i moja wiedza na temat Aleksandra jest ograniczona. W ostatnim czasie udało mi się usta-

lić dokładne lata jego życia (25 czerwca 1879 – 11 lutego 1911). Umarł młodo, w wieku zaledwie 32 lat i jest pochowany razem ze swoimi rodzicami w grobowcu w Czerniowcach. Mam zdjęcie tego grobowca. To właśnie z niego udało mi się odczytać dokładne daty życia zarówno Aleksandra, jak i jego rodziców: Józefa (27 lutego 1842 – 31 lipca 1910) oraz Teresy z domu Kozłowskiej (15 października 1844 – 7 lutego 1904).

Aleksander na pewno był obiecującym kompozytorem. W zachowanej po nim spuściznie odnajdujemy drobne utwory fortepianowe oraz jeden duet na dwa głosy wokalne. Najwyższy opus, jaki możemy odczytać, to opus 20, oznacza to więc, że kompozycji, jakie napisał było o wiele więcej.

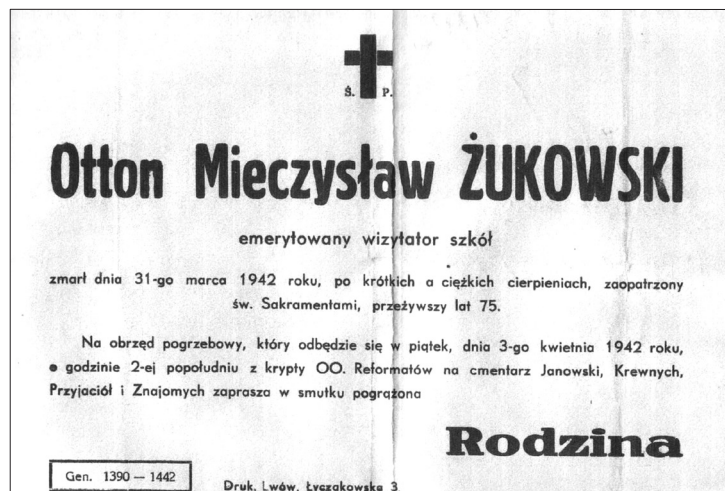
Wielką postacią rodziny Żukowskich był też ks. Stanisław – o nim na szczęście wiemy więcej – oraz Amalia, zakonnica, pochowana na warszawskich Powązkach, której losy mogłam poznać z publikacji *M. Amalia Żukowska. Wspomnienia 1886–1957*, wydanej przez Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek Rodziny Maryi (Warszawa – Niepokalanów, 2008).

Wbrew niektórym publikacjom musimy jasno stwierdzić, że Otton Mieczysław, mimo iż miał dwóch braci kapłanów oraz jedną siostrę, która wybrała drogę życia zakonnego, sam był osobą świecką. Zapewne pomyłki brały się stąd, że kompozytor posługiwał się inicjałem pierwszego imienia. Skoro więc pojawiał się zapis „O. Mieczysław”, prostym sposobem uczyniono z niego kapłana zakonnego...

Tak, Otton Mieczysław nie był osobą duchowną. Dziadek ożenił się w 1899 r. z Jadwigą (1876–1967), z którą miał troje dzieci, dwóch synów i córkę. Najstarszym był Kazimierz (1900–1994), potem Helena (1907–1996), najmłodszym zaś był mój śp. tata – Jan Bolesław (1910–1973).

Czy dobrze pani pamięta babcię Jadwigę?

Babcia mieszkała w Zabrze wraz z moimi rodzicami, z moją siostrą (a później i ze mną) oraz z Jerzym (1927–1999) – jedynym synem Kazimierza. Dożyła sędziwego



wieku, ale przez wiele ostatnich lat swojego życia chorowała. Dziś myślę, że to była choroba Alzheimera; w tamtych latach lekarze mówili o sklerozie. Odkąd sięgam pamięcią – babcia zawsze chorowała. Moje wspomnienia ograniczają się do tego, że wciąż mówiła o pozostawionych we Lwowie grobach bliskich, domu i dobytku całego życia. Myślę, że olbrzymi wpływ na rozwój jej choroby miała właśnie tęsknota za domem.

Chcąc kontynuować przełomowe stwierdzenia, jakie w naszej rozmowie już się pojawiły, zatrzymajmy się teraz nad datą śmierci Ottona Mieczysława. Otóż w publikowanych biogramach encyklopedycznych poświęconych kompozytorowi wciąż pojawia się rok 1931 jako rok śmierci. Ustalenia te podważyła prof. Małgorzata Woźna-Stankiewicz z Krakowa, która dotarła do korespondencji Ottona Mieczysława z późniejszego okresu. I tak z 1935 r. zachowała się wypowiedź kompozytora na łamach „Wiadomości Literackich”. Z kolei z marca i kwietnia 1939 r. pochodzi korespondencja Żukowskiego z profesorem Adolfem Chybińskim, dotycząca wymiany posiadanych przez obu panów książek. Dalsze losy Ottona Mieczysława, czyli od wiosny 1939 r. – nie są znane. Czy może pani wie coś więcej?

Doprawdy nie wiem, skąd w publikacjach pojawił się rok 1931 jako rok śmierci dziadka. Nie znam też okoliczności jego śmierci. Znam za to dokładną datę. Otton Mieczysław Żukowski zmarł we Lwowie 31 marca 1942 r. W 1945 r. moi rodzice osiedlili się w Zabrze. Rok później, czyli w 1946 r., jako repatriantka przyjechała również żona Ottona, czyli babcia Jadwiga. Babcia niestety, nie przywiozła ze Lwowa aktu zgonu Dziadka, ale na podstawie nekrologu, który nadal posiadam, oraz zeznań świadków Sąd Grodzki w Zabrze już na początku 1949 r. wydał stosowne postanowienie potwierdzające tę datę.

W ten sposób możemy więc oficjalnie podać daty życia Ottona Mieczysława Żukowskiego, który urodził się 8 marca 1867 r. w miejscowości Bełz, zmarł zaś 31 marca 1942 r. we Lwowie.

Dziadek jest pochowany na cmentarzu Janowskim we Lwowie, obok swego brata ks. Stanisława i siostry Józefy.

Czym możemy tłumaczyć zainteresowanie muzyką czterech synów Józefa i Teresy, czyli pani pradziadków?

Józef, mój pradziadek, był organistą kościelnym. Nie wiem, gdzie i kto uczył go muzyki. Grał w kościele w Bełzie, później w Gródku Jagiellońskim, a przez ostatnie 40 lat był organistą w Czerniowcach. Ten fakt na pewno miał wpływ na jego dzieci, które nie pozostawały obojętne na muzykę.

Myślę, że w tym miejscu możemy wyprowadzić kolejne wnioski. Profesja pani pradziadka i kultywowanie polskiej pieśni nabożnej musiało też mieć wpływ na atmosferę domu rodzinnego, w którym zrodziły się dwa powołania do kapłaństwa i jedno do życia zakonnego.

Dodam, że praca Józefa Żukowskiego w polskich kościołach niewątpliwie kształtowała również postawę dzieci, które od początku wychowywane były w duchu polskości i poczuciu prawdziwego, zdrowego patriotyzmu – mimo tego, że w XIX w. Polski nie było przecież na mapach świata. Ze wspomnień Amalii wiem też, że moja prababka Teresa była osobą bardzo dbającą o wychowanie religijne swoich dzieci.

Dzięki pani oraz pani kuzynce Izabeli miałem też wgląd w zachowaną w państwa domowych archiwach spuściznę kompozytorską Ottona Mieczysława. Kwerenda ta pozwoliła mi w odnalezieniu utworów, które przez długi czas poszukiwałem. Mam tu na myśli zeszyty IX i X *Śpiewów kościelnych*, z tym, że w zeszytach IX znajduje się 5 pieśni autorstwa ks. Stanisława



Otton Mieczysław Żukowski

Żukowskiego, zaś w zeszytach X – 6 pieśni Ottona Mieczysława. Wgląd w nuty pozwolił mi również ustalić, że poszukiwana przeze mnie *Missa in honorem Immaculatae Conceptionis B. Mariae V. (Msza łacińska na dwa głosy z towarzyszeniem organów, osnuta na motywach melodi hebrajskich)*, która przez wydawców przypisywana była Ottonowi Mieczysławowi, faktycznie skomponowana została przez jego brata, ks. Jana. Ponadto odnalazłem wiele pieśni świeckich na głos i fortepian...

Cieszę się, że w ten sposób mogliśmy pomóc w kompletowaniu zbiorów naszego dziadka. Kiedyś byliśmy w posiadaniu partii niesprzedanych przez księgarnie egzemplarzy. W rodzinie została tylko ich część, a sporą partię egzemplarzy moja śp. mama przekazała organiście naszej parafii pw. św. Andrzeja w Zabrze. Było to jednak ponad 30 lat temu...

Czy jest pani w posiadaniu jakichś rękopisów Ottona Mieczysława?

Niestety nie mam żadnych rękopisów dziadka, oprócz krótkiego tekstu *Błogosławieństwo moje*. Jest to wzruszający tekst napisany z miłości do swoich dzieci i wnuka w 1937 r. Prawdopodobnie dziadek był wtedy chory i myślał o śmierci. Tekst tego błogosławieństwa jest następujący:

„Błogosławieństwo moje. Nieograniczoną miłością składam dłonie na głowach waszych, moje drogie dzieci, i błagam Wszechmocnego, aby was obdarzył niezachwianą wiarą, czystym zawsze sumieniem, chęcią do pracy – nareszcie aby wam użył wszelkiej pomyślności, jaka tylko w tem życiu udziałem być może. Błogosławie was, moje dzieci i ciebie Jerzyku, w Imię Ojca i Syna i Ducha Świętego. Amen. Lwów, dnia 16 sierpnia 1937. Otton Mieczysław Żukowski. Dla moich dzieci i mego wnuczka”.

Serdecznie dziękuję za rozmowę i za pani pomoc w odkrywaniu życia i twórczości Ottona Mieczysława Żukowskiego.

Również dziękuję za rozmowę i życząc powodzenia w realizacji projektu *Opera omnia religiosa*. ☺

Palcem po płycie

Juliusza Łuciuka hołd dla ofiar katastrofy



JULIUSZ ŁUCIUK
Omaggio a L'Aquila, Spelnienie

Bożena Harasimowicz, sopran;
 Dariusz Siedlik, bas • Decet
 Smyczkowy Rodziny Łuciuków •
 Pasquale Veleno, dyrygent

Acte Préalable AP0293 • w. 2014, n. 2013
 • 50'19"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Jakiś czas temu miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21** płytę z oratorium *Gesang am Brunnen* Juliusza Łuciuka. Dzieło to zachwycało mnie do głębi, stąd często i przy różnych okazjach prezentowałem je we fragmentach znajomym z muzycznego świata. Gdy odtwarzanie finału oratorium podczas seminarium doktoranckiego, moja ówczesna profesor zareagowała z uznaniem: „To Łuciuk pisze tak porządną muzykę?”. Oczywiście jej stwierdzenie nie znaczyło, że wcześniej kompozytor tworzył dzieła „nieporządne”, słabe, mało wartościowe, dotyczyło zaś języka kompozytorskiego: uprzednio silnie awangardowego, wielokrotnie eksperymentalnego, obecnie zaś wyraźnie zwracającego się w kierunku tradycji. Dla porównania, było to więc zdziwienie osoby, która mogłaby twórczość Krzysztofa Pendereckiego znać jedynie z utworów pisanych w latach 1960., pokroju *Trenu pamięci ofiar Hiroszimy*, a której nagle zaprezentowano

by *Lacrimosę* z *Polskiego Requiem*. O ile *Gesang am Brunnen* utrzymane było w najlepszym „à la” romantycznym stylu, nawiązując do Schumanna i Brahmsa, o tyle dwie kompozycje znajdujące się na omawianej płycie zdają się być w większym stopniu niejednoznaczne, polistylistyczne. Tamta płyta była „niemiecka”, ta jest „włoska”.

Pochodzące z roku 2013, miniaturowe oratorium *Omaggio a L'Aquila* na sopran, baryton/bas i smyczki, napisane zostało w hołdzie ofiarom trzęsienia ziemi w Aquili i stanowi muzyczne zobrazowanie refleksji i emocji kompozytora. Jest ono bardzo dojrzałym owocem wieloletniego doświadczenia Łuciuka. Ustępypisane w sposób bardzo tradycyjny, prosty (np. *Pogodny zmierzch*), łączą się z fragmentami sonorystycznymi (*Dramatyczna noc*). W całości jest to dzieło bardzo osobiste, głęboko intymne wręcz. Teksty, jakimi posłużył się autor, przedstawione są w trzech językach: włoskim, łacinie i polskim. Kolejną istotną i niecodzienną kwestią jest fakt, że słowa dwóch spośród pięciu części dzieła zostały napisane przez samego kompozytora: są to modlitwy. *Omaggio a L'Aquila* to kompozycja niezwykle urody, skłaniająca do kontemplacji, mogąca prawdziwie wzruszyć.

Drugi z utworów zawartych na omawianej płycie to *Spelnienie* na skrzypce, wiolonczelę i kontrabas (2012). Jest to dzieło czteroczęściowe, składające się z kolejnych „retrospekcji”. Każdy z instrumentów słyszymy tutaj w dwóch odsłonach: z początku pojawiają się one solo, by w finałowej *Retrospekcji świetlistej* zabrzmieć w zespole z pozostałymi, jako część tria. Czy takie symboliczne zjednoczenie ma głębszy, egzysten-

cyjny wymiar? Bardzo wyrafinowany, medytacyjny charakter muzyki, jak również znamieny tytuł zdawałyby się na to wskazywać...

Wykonawcami w obu przypadkach są artyści, którym muzyka Juliusza Łuciuka jest szczególnie bliska, doskonale rozumieją ją. Bo jak inaczej powiedzieć o Dececie Smyczkowym Rodziny Łuciuków? Ale i pozostali artyści, którzy wzięli udział w nagraniu (a także w prawykonaniu *Omaggio a L'Aquila*) to muzycy nieprzypadkowi. Sopranistka Bożena Harasimowicz i bas-baryton Dariusz Siedlik są śpiewakami szczególnie cenionymi przez kompozytora. Podobnie można powiedzieć o Pasquale Veleno,

włoskim dyrygencie. W ich interpretacji wyraźnie słychać, że są oni nie tylko świetnymi „fachowcami od Łuciuka”, ale przede wszystkim, że jego muzyka jest im bardzo bliska. Artyści potrafili przyczynić się do tego, że i nam dzieła kompozytora stają się bliskie, zakochujemy się w nich.

Z pewnością każdy z nas ma swoje ulubione utwory, do których powraca bardzo często, i które wciąż wzruszają go z niesłabnącą mocą. Dla mnie od niedawna jednym z nich jest *Omaggio a L'Aquila* Łuciuka i wierzę, że dla wielu z Państwa również stanie się on źródłem najpiękniejszych muzycznych przeżyć.

Łukasz Kaczmarek

od lewej: Juliusz Łuciuk i Pasquale Veleno
 fot. Krystyna Bryda



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN
V Koncert fortepianowy Es-dur op. 73 Cesarski

Cyprien Katsaris, fortepian • Academy of St Martin in the Fields • Neville Marriner, dyrygent

Piano21 P21 051-N • w. 2014, n. 2014 • 75'35"

★★★★★

Cyprien Katsaris i Neville Marriner? Po połączenie zaskakuje zważywszy na fakt, że mamy do czynienia ze współczesnym nagraniem, powstałym w 2014 r.! Ceniony pianista w sile wieku, choć znajdujący się niewątpliwie w drugiej połowie swego życia, oraz żywa legenda dyrygentury, a zarazem pionier „autentycznego” wykonawstwa muzyki XVIII w., obecnie 90-latek. Wspólnie prezentują arcydzieło muzyki – *Koncert fortepianowy Es-dur* Beethovena. Ich współpraca układa się znakomicie – rozumieją się, podążają za sobą, wzajemnie inspirują. Orkiestra Marrinera brzmi dość delikatnie i subtelnie, zwłaszcza w zestawieniu z fortepianem – ekspansywnym, lecz doskonale wpisującym się w charakter dzieła. Tempa są optymalne, nie za wolne, nie za szybkie. W całości jest to więc kolejne utrzymane na bardzo wysokim poziomie nagranie słynnego *Cesarskiego*. Ale na tym wcale nie kończy się program omawianej płyty. *V Koncert* Beethovena pojawia się jeszcze raz, lecz w innym kształcie – opracowaniu Katsarisa na fortepian solo. Artysta znany jest ze swojego zamiłowania do transkrypcji. Nie tylko wykonuje dzieła opracowane na fortepian przez innych twórców, lecz również samodzielnie dokonuje takich zabiegów, czyni to zresztą znakomicie. W tym przypadku, motywacją do sporządzenia transkrypcji *Koncertu Es-dur* Beethovena na fortepian solo był dla Katsarisa fakt, że we wspaniałym orkiestrowym tutti otwierającym dzieło, fortepian odgrywa ledwie marginalną rolę. I oto mamy cały *Koncert* wykonywany wyłącznie przez fortepian. Tym, którzy dobrze znają dzieło, są osłuchani z jego wersją tra-

dycyjną, ta – nieortodoksyjna – może wydać się dziwaczna, uboga, „niezdrowa”. Niemniej, obcowanie z nią jest ciekawym doświadczeniem. Katsaris przeniósł z orkiestry i fortepianu na sam tylko fortepian to, co najważniejsze i to co dało się przenieść. Oczywiście orkiestrowy wstęp otwierający cudowne *Adagio unpoco mosso* ucierpiał, bo też nie mógł nie ucierpieć, jako że pod pewnymi względami fortepian nie jest w stanie konkurować ze smyczkami. W podobny sposób, jak intymny charakter drugiej części, zniekształcona została też orkiestrowa potęga ustępów tutti pierwszej i trzeciej części. Było to jednak wpisane w ryzyko całego przedsięwzięcia i Katsaris zapewne doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Cała jego praca jest jednak wartościowa i wymaga uznania. *Koncert Es-dur* Beethovena w tym nowym kształcie w wielu miejscach brzmi odkrywczo. Posłuchajmy dla przykładu ustępu 8'28" – 8'38" czwartej ścieżki, brzmiącego quasi-tanecznie. Bardzo odświeżająca jest zwłaszcza trzecia część. Niektóre efekty orkiestrowe przeniesione na fortepian brzmią jednak nieco kiczowato, mogą budzić uśmiech. Uśmiech pojawia się również w pewnych momentach, gdy słuchamy interpretacji Katsarisa, wiele razy forsującego dźwięk, grającego wręcz na krawędzi, nieco histerycznie, dla uzyskania na fortepianie efektu orkiestrowej potęgi.

Jeszcze jedna rzecz wyda się interesująca: mimo, że oba nagrania dzieli zaledwie 9 miesięcy, a wykonawcą jest ten sam pianista, czasy trwania poszczególnych części nieco się różnią: pierwsza jest o 40 sekund dłuższa z orkiestrą, druga wypada bardzo podobnie, trzecia zaś o 13 sekund dłuższa w wersji oryginalnej. Ale omawiana płyta, a zwłaszcza ta jej druga część z Katsarisowskim opracowaniem *V Koncertu* Beethovena, ma dużo więcej niespodzianek, warto się w nie wsłuchać!

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Juliana Awdiejewa, fortepian • Orchestra of the 18th century • Frans Brüggen, dyrygent

NIFCCD 029 • w. 2013 • 73'35"

★★★★★

Szczęśliwi posiadacze 20 płyt kroniki konkursowej ostatniego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, tym samym mają, rzecz jasna, nagrania laureatki, Juliany Awdiejewej. Dzięki temu mogą w każdej chwili przypomnieć sobie jej interpretacje różnych kompozycji Chopina. Jednak, jako że artystka wykonała swój program finałowy już po zamknięciu edycji kroniki, nie znalazł się w niej zapis wykonywanego przez nią *Koncertu e-moll*. Dzięki omawianej płycie można wszak poznać jej wizję tego dzieła, jak również *Koncertu f-moll* (obie niewiele późniejsze niż Konkurs, bo tylko dwa lata). Co więcej, ich realizacja jest nietypowa. Pianistka zasiadła bowiem do historycznego fortepianu Erarda z 1849 r., jako swych muzycznych partnerów wybrała zaś Orkiestrę XVIII Stulecia i nieodżałowanego dyrygenta Fransa Brüggena. Nie wiem jakie jest doświadczenie Awdiejewej w wykonawstwie na instrumentach historycznych, z całą świadomością mogę jednak stwierdzić, że z XIX-wiecznym Erardem radzi sobie ona znakomicie. Doskonale czuje fortepian, daje właściwy dotyk, jej dźwięk ma odpowiednią moc, a zarazem nigdy nie jest przeforsowany. Przy tym słyszy orkiestrę, potrafi z nią pięknie współpracować w kreowaniu muzycznej przestrzeni. Ponadto, jako pianistka, Awdiejewa dysponuje nienaganną techniką, stąd od strony warsztatowej jej kreacje są bardzo dobre, pełne precyzji i dopracowane. Co się zaś tyczy samych interpretacji, i one, pomimo setek innych istniejących nagrań, są atrakcyjne. Bardzo podoba mi się jej wykonanie *Koncertu f-moll*: pełne subtelnych niuansów, delikatne, ze ślicznym rubato. Artystka gra raczej małym dźwiękiem. Najcie-

kawiej wypada pierwsza część, w której najpełniej różnicuje kolejne chopinowskie frazy. Awdiejewa świetnie czuje łagodny, intymny nastrój części środkowej, dobrze słucha się też pełnego wdzięku finału, choć można odnieść wrażenie, że pianistka traktuje go zbyt poważnie, gubi gdzieś humor; czy to jednak wada? Wykonanie *Koncertu e-moll* jest bardziej „męskie”, ale też chyba artystka silniej (jeszcze silniej) dała się ponieść emocjom, wydaje się być bardziej spontaniczna. I dzięki dramatyzmowi, jaki tchnęła w swą interpretację, trzecia część tego *Koncertu* nie pozostawia niedosytu. Jeśli tylko skupimy się od początku do końca na muzyce, jestem pewny, że finał wielu z nas dosłownie poderwie z foteli.

Orkiestra XVIII Stulecia pod dyrekcją Brüggena gra, jak zwykle, po prostu znakomicie, czujnie, z elegancją, mieniąc się pięknymi barwami instrumentów i ukazując wielką muzykalność artystów. Zresztą z *Koncertami* Chopina są oni dobrze zaznajomieni, omawiane nagranie jest owocem ich wieloletnich doświadczeń z tymi utworami.

Z całą pewnością są to jedne z najlepszych i najpiękniejszych wykonań *Koncertów fortepianowych* Chopina na instrumentach z epoki.

Łukasz Kaczmarek

GABRIEL FAURÉ
Kwartety i kwintety fortepianowe

Jacqueline Eymar, fortepian; Günther Kehr i Werner Neuhaus, skrzypce; Erich Sichertmann, altówka; Bernhard Braunholz, wiolonczela

Brilliant 94859 • w. 2014, n. 1966 • 123'05" ★★★★★

Album będący przedmiotem mojej recenzji zadaje kłam twierdzeniom, że wytwórnia Brilliant Classics, korzystająca z dawnych nagrań firmy Vox, wydaje nagrania o wątpliwej wartości artystycznej. Chciałbym ujrzeć krytyków czy melomanów

lekceważących obydwa podmioty, komentujących ich dorobek z uśmiechem politowania, gdy wezmą do ręki dwie płyty poświęcone arcydziełom francuskiej kameralistyki – *Kwartetom* oraz *Kwintetom fortepianowym* Gabriela Fauré. Będą one dowodem czegoś zupełnie przeciwnego – faktu, że w wydawanych w budżetowej serii fonogramach można znaleźć niekiedy prawdziwe skarby.

Nagrania są już dość wiekowe, zrealizowano je w 1966 r. w Stuttgarcie, lecz upływ czasu absolutnie nie wpłynął ani na satysfakcjonującą jakość dźwięku całości, ani tym bardziej na poziom wykonania. Mamy tu bowiem wielką artystyczną kreację, będącą zasługą doskonałego porozumienia i wręcz natchnienia podczas gry grupy muzyków. Wybitna pianistka, Jacqueline Eymar zaprosiła do współpracy skrzypków Günthera Kehra oraz Wernera Neuhasa, altowiolistę Ericha Sichermana i wiolonczelistę Bernharda Braunholza, by sięgnąć po perły romantycznej kameralistyki: oba *Kwartety* i *Kwintety fortepianowe* Gabriela Fauré, arcy mistrza francuskiej muzyki instrumentalnej.

Wszystkie cztery kompozycje zachwycają niezwykłą aurą, subtelnością, melodyką, fenomenalnym stopniem instrumentów w jedną całość. Wykonawcy postawili na wyważone tempa i dogłębne zrozumienie intencji autora. Bardzo trafnie zrealizowali zapisy partytur pod względem agogicznym, różnicując w charakterze poszczególne ogniwa, a o tym, jak wielką wagę przyłożyli do owego elementu, świadczy chociażby jeden, lecz istotny szczegół: pierwsze części obu *Kwartetów* i *Kwintetów* mają oznaczenie *Allegro molto moderato*, *Allegro moderato* lub *Molto moderato*. Nie zdarzyło mi się nigdy słyszeć tak perfekcyjnie uchwyconego umiarkowanego tempa, pozostającego w zgodzie z zamiarem kompozytora i idealnie pasującego do zawartości danego fragmentu dzieła. O pozostałych ogniwach, różniących się w wyrazie, mógłbym napisać to samo. Wolne odcinki ujmują romantycznym nastrojem, zaś żywe scherza i finały (poza

jednym wyjątkiem zapisane jako *Allegro molto*) cechują się temperamentem i wyrazistością rytmu czy ekspresji. Nade wszystko jednak na pochwały zasługuje pełna identyfikacja wykonawców z utworami, ich głębokie rozumienie sensu całości oraz szczegółów, składających się na logiczną, porywającą i przykuwającą uwagę odbiorcy narrację. Bardzo dobrze przysłużył się taki zabieg niezwykle pięknej, wzruszającej i zachwycającej twórczości Gabriela Fauré. Omawiane nagranie jest modelowym wręcz przykładem, jak znakomite efekty przynosi prawdziwe artystyczne partnerstwo.

Rok 2014 był okazją do świętowania jubileuszy, przypomnienia dat urodzin czy odejścia znaczących mistrzów muzyki z przeszłości. Dobrze się stało, że wytwórnia Brilliant Classics opublikowała ów dwupłytowy album w dziewięćdziesiąt lat po śmierci wielkiego francuskiego kompozytora. Z pewnością będzie cieszyć następne pokolenia miłośników kameralistyki w doskonałym wydaniu.

Paweł Chmielowski

MICHAEL FINISSY

Mississippi Hornpipes. Muzyka na skrzypce i fortepian

Darragh Morgan, skrzypce; Mary Dullea, fortepian

Métier msv 28545 • w. 2014, n. 2008 • 61'57"

★★★★★

Wydawnictwo Métier od jakiegoś czasu wydaje kolejne płyty z muzyką brytyjskiego kompozytora Michaela Finissy'ego (*1946). Do tej pory miałem przyjemność recenzować na łamach *Muzyka21* dwa nagrania. Zaś w katalogu wydawnictwa tych albumów, łącznie z obecnym, jest już 11. Są pośród nich zarówno takie z autonomicznymi kompozycjami twórcy, jak i zawierające fortepianowe opracowania dzieł innych mistrzów: Verdiego i Gershwina, nie wspominając o folklorze, czy chorale. Wolę tę drugą grupę, ukazującą Finissy'ego chyba od lepszej strony: pełnego inwencji, dysponującego świetnym warsztatem. Jego własne kompozycje często są bowiem nierówne,

niespójne wewnętrznie, wielu z nich brakuje tego polotu, jaki posiadają aranżacje. Utwory zaprezentowane na omawianej płycie należą raczej do tych bardziej udanych. Z wyjątkiem tytułowej *Mississippi Hornpipes*, pochodzącej z 1982 r., wszystkie inne powstały już w XXI w. Choć kompozytor przyznaje się w przypadku owego starszego utworu do czerpania z folkloru, wszelkie nawiązania są tu jedynie bardzo inteligentnymi, odległymi aluzjami, dzieło jest interesujące pod względem brzmieniowym. Inspiracje ludowością pojawiają się także w *Seterjentens fridağ*. Z kolei tytuł *Amphithéâtre des Sciences Mortes* nawiązuje do powieści Sara Peladana. W *Molly House* kompozytor wykorzystał fragmenty arii z oper Haendla (znów – nawiązania dalekie, dobrze zakamuflowane), zaś *Sonata skrzypcowa* – w podobny sposób nawiązuje do irlandzkiego folkloru w ujęciu Beethovena, a także, pod względem formy, do Brahmsa. Króciutkie, trwające pół minuty *Jive*, opiera się zaś na starym szkicu Finissy'ego. Otrzymujemy zatem, z pozoru, dość różnorodną płytę. Pod względem stylistycznym nie ma jednak wątpliwości, że wszystkie utwory wyszły spod pióra jednego kompozytora. Są one utrzymane w dość nowoczesnym stylu, operują współczesnym językiem, atonalnym, bardzo logicznym i wymagającym od słuchacza głębszego przygotowania i zaznajomienia. W stosunku do albumu *The History of Photography in Sound*, dzieła tutaj zaprezentowane są bardziej zwięzłe, autor lepiej operuje muzycznym czasem. Nie wszystkie kompozycje przeznaczone są na skrzypce i fortepian. W jednej skrzypcom towarzyszą dwa fortepiany, w innej pojawiają się sprząty gospodarstwa domowego jako instrumenty muzyczne. Wykonawcami są irlandzcy artyści na co dzień parający się muzyką współczesną: skrzypce Darragh Morgan oraz pianistka Mary Dullea, którzy w sposób bardzo profesjonalny wywiązują się ze swoich zadań, ich interpretacje są dopracowane i wartościowe. Partię drugiego fortepianu w trzech kompozycjach realizuje sam kompozytor,

który zresztą czuwał nad całą sesją nagraniową. Dla miłośników muzyki Finissy'ego jest to po prostu kolejna obowiązkowa pozycja, dla tych zaś, którzy interesują się muzyką współczesną, omawiana płyta może stanowić atrakcyjny nabytek.

Łukasz Kaczmarek



IWAN MÜLLER

Koncerty klarnetowe: nr 3 G-dur, nr 4 a-moll, nr 5 Es-dur, nr 6 g-moll i Duo concertante Es-dur op. 23

Friederike Roth, klarnet; Johannes Gmeinder, pierwszy klarnet w Duo • Philharmonic Orchestra of the Cottbus State Theatre • Evan Christ, dyrygent

MDG 901 1846-6 • w. 2014, n. 2014 • SACD, 65'54"

★★★★★

Iwan Müller (1786–1854) był wybitnym klarnecistą i kompozytorem, którego etudy są wciąż grane przez adeptów klarnetu. W pierwszej dekadzie XIX w. działał na dworze carskim w Petersburgu, później przeniósł się do Paryża, gdzie założył wytwórnię instrumentów, w której produkowano również klarnet własnego pomysłu. Jako uznany wirtuoz podróżował po całej Europie. Napisał ponad sto utworów, w większości przeznaczonych na klarnet. Pięć z nich powstało około roku 1820 i są nagrane na prezentowanej płycie.

Na płycie koncerty nagrane są w odwrotnej kolejności: najpierw trzyczęściowy szósty, następnie jednoczęściowy piąty, wreszcie dwuczęściowy czwarty i trzeci. Płytę zamyka *Duo concertante* na dwa klarnety.

Główna bohaterka tej płyty, Friederike Roth, to młoda klarnecistka, która nagrała już wcześniej utwory kameralne Müllera. Dysponuje znakomitym dźwiękiem, podchodzi do utwo-

PROMOCJA ROZNA PRENUMERATA W CENIE 108 ZŁ



TWÓJ ZYSK TO:

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

Wpłać 108 złotych na nasze konto bankowe:

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

61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

w tytule przelewu wpisz

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



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

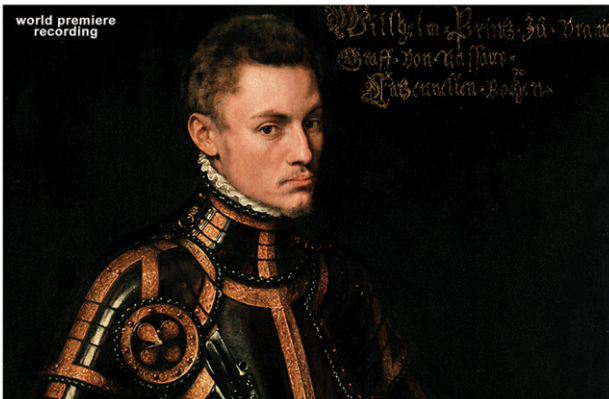
JÓZEF WIENIAWSKI PIOTR WAJRAK

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII PODKARPACKIEJ



Józef Wieniawski

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



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

rów Müllera z wielką swobodą. Jej znakomita kreacja dowodzi, jak wielki potencjał w niej drzemie. Jej fantastyczne dialogi z orkiestrą świadczą również o wysokich kwalifikacjach orkiestry i jej dyrygenta, Evana Christa.

Świetnym solistą okazał się również Johannes Gmeinder jako pierwszy klarnecista w *Duo*.

Piękna, wartościowa płyta, szczególnie dla miłośników klarnetu.

Stanisław Lubliński

FRANZ SCHUBERT

Pieśni

Ian Bostridge, tenor; Julius Drake, fortepian

Wigmore Hall WHLive0067 • w. 2014 • 73'26"

★★★★★

13 września 2013 r. w londyńskiej Wigmore Hall odbył się koncert poświęcony pieśniom Franciszka Schuberta. Bohaterem wydarzenia był duet artystów doskonale znanych ze wspólnych występów oraz płyt, specjalizujących się w romantycznej liryce wokalne: Ian Bostridge oraz Julius Drake. Jak dowodzą zamieszczone na krążku brawa, ów wieczór był cennym doświadczeniem dla publiczności, która doceniła rangę wydarzenia oraz kreację tenora i pianisty. Warto też zauważyć, że omawiany album jest kolejnym zapisem wydarzeń odbywających się w Wigmore Hall; na jednym z poprzednich tytułów z serii można było podziwiać Ewę Podleś i Garricka Ohlssona.

Program koncertu ułożono z wielkim smakiem i wyczuciem. Znalazły się w nim kompozycje z kluczowymi dla Schuberta pojęciami, chętnie przez niego ilustrowanymi w swych dziełach: noc, woda, gwiazdy, rzeka, przyroda, zima, miłość, tajemnice, marzenia. Pełen ekspresji i zróżnicowany psychologicznie oraz czysto muzycznie, od otwierającej całość intensywniej *Burzy* (*Der Storm*), po przejmującą, powolny lament w jednej z najpiękniejszych pieśni kompozytora, *Strofy z Bogów greckich* (*Strophe aus die Griechische Gtter*) do słów Fryderyka Schillera. Po jej wybrzmieniu zapada dość długa

cisza, dopiero po niej wybrzmiewają oklaski zauroczonej i zadumanej publiczności. Słuchacze doświadczyli doznań ekstremalnych – gwałtownej energii, miłosnych wyznań, kontemplacji, wyciszenia, a nawet filozoficznych refleksji. Bostridge i Drake stworzyli kreację imponującą pod względem przygotowania repertuaru, jego zrozumienia i oddania różnymi środkami wyrazu. Śpiewak niemal tworzy teatralną kreację aktorską w celu pełnej charakterystyki poszczególnych pozycji recitalu, będąc w każdej bardzo przekonującym. Pianista zaś skutecznie dopowiada, komentuje i wzbogaca warstwę wokalną występu. Ów wrześniowy koncert może być wręcz materiałem pogładowym dla adeptów śpiewu i gry, jak starannie należy pracować nad zapisem tekstu muzycznego i poetyckiego, jak głęboko można wniknąć w ich treść i jak żywo odmalować zapisane w nich emocje. Obaj artyści nie interpretują dzieł, lecz żyją nimi. Rzadko kiedy można być świadkiem tak wiarygodnego, głęboko ekspresyjnego i mistrzowsko zrealizowanego wykonania.

Niniejsza płyta z pewnością zainteresuje miłośników romantycznej pieśni i wybitnych kreacji wokalnych, stanowi też zapis pierwszego z planowanych czterech koncertów Iana Bostridge'a i Juliusa Drake'a w londyńskiej Wigmore Hall, poświęconych twórczości Franciszka Schuberta.

Paweł Chmielowski



RICHARD STRAUSS

Elekra

Evelyn Herlitzius; Waltraud Meier; Anne Schwanewilms; Frank van Aken; René Pape • Sächsischer Staatsopernchor & Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 3387 • w. 2014 • 104'15"

★★★

Współczesny przemysł fonograficzny ma poważny problem z nagraniami oper. Nowo dokonywane rejestracje, przynajmniej dzieł żelaznego repertuaru, zawsze będą porównywane z dobrze znanymi kreacjami z przeszłości. Owe zestawienia niestety zwykle prowadzą do niewesołych wniosków nad kondycją obecnych gwiazd wokalistyki czy dyrygentury. Mimo obecności najsłynniejszych artystów, zatrudnianych przez światowe wytwórnie, które niezbyt rozsądnie powielają najsłynniejsze pozycje operowe, końcowe rezultaty bywają rozczarowujące, a uwaga wielbiciela pięknego śpiewu i gry kieruje się niezmiennie w stronę albumów powstałych przed dzieściami.

Taki los spotkał najnowszą wersję *Elektry*, wydaną przez Deutsche Grammophon jako upamiętnienie sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin jej kompozytora, Richarda Straussa, oraz sto czterdziestej Hugona von Hoffmannstahla, librecisty. Dwupłytowy album, wypuszczony na rynek przed wakacjami, przynosi koncertowe wykonanie, zarejestrowane w Filharmonii Berlińskiej w styczniu 2014 r. przez plejadę niemieckich śpiewaków. Towarzyszyła im Staatskapelle Dresden, formacja bardzo kompetentna i zasłużona w dziedzinie muzyki autora *Salome*. Poprowadził ją jej szef artystyczny, artysta kontrowersyjny, ale niemający sobie równych obecnie w tym repertuarze – Christian Thielemann.

I właśnie dyrygent oraz orkiestra są w moim przekonaniu najmocniejszymi punktami nagrania, aczkolwiek mają bardzo znaczącą konkurencję w postaci innych kreacji zapisanych na płytach. Dobra jak na rejestrację live jakość dźwięku pozwala docenić fanatyczną grę zespołu oraz pasję i perfekcyjne opanowanie skomplikowanej partytury przez kapelmistrza. Spójność wizji od początku do końca, stopień wypracowania szczegółów w jej zapisie oraz zaangażowanie muzyków naprawdę mogą się

podobać. Słysząc wyraźnie, że muzyka Straussa jest bardzo bliska zarówno Staatskapelle Dresden, związanej z nią od powstania poszczególnych dzieł, w tym samej *Elektry*, prawykonywanej przez niemiecką formację w 1909 r., jak i Thielemannowi, czującym się w niemieckim operowym i symfonicznym repertuarze jak ryba w wodzie. Niestety, jakość produkcji wokalne nie budzi entuzjazmu. Z grona śpiewaków największe uznanie wzbudził u mnie doskonały René Pape. Słuchanie jego pięknego, szlachetnego głosu zawsze sprawia wiele radości, choć może w tym akurat przypadku nie jest zbyt stosowne mówić o szlachetności, gdy weźmie się pod uwagę, jakie „zadanie” ma do wykonania odtwarzany przez artystę Orestes – dokonanie dwóch morderstw.

Wokalny ciężar dzieła spoczywa na paniach. Waltraud Meier jest znanym i cenionym mezzosopranem, dobrze obeznanym z twórczością Wagnera i Straussa właśnie. Porównanie jej porządnie wykonanej, lecz niezapadającej szczególnie w pamięć roli Klitemnestry, do dokonań np. Miarianne Schech (DG), a przede wszystkim rewelacyjnej Reginy Resnik (Decca), która uczyniła z partii majstersztyk aktorski i wokalny, wypada na niekorzyść najnowszej rejestracji *Elektry*. Szkoda, że nikt nie uświadomił sobie, że blisko, bo po drugiej stronie granicy niemiecko-polskiej, znaleźć można idealną odtwórczynię owej postaci – Ewę Podleś. Tytułową bohaterkę kreuje tu Evelyn Herlitzius, zmagając się z trudnościami postawionymi przez autora, często forsując głos aż do krzyku. Jest artystką co prawda chwaloną za specjalizację w „ciężkim” niemieckim repertuarze, dziełach Wagnera czy Straussa właśnie, ale niezbyt przekonuje. I znowu sięgnięcie do nagrań historycznych sprawia, że będziemy do nich wracać bez przerwy, a to za sprawą fenomenalnej Inge Borkh i równie wspaniałej Birgit Nilsson, porywających pod względem technicznym oraz emocjonalnym. Wielkie kreacje wokalne idą w parze z doskonałą grą Staatskapelle Dresden,

prowadzoną przez Karla Böhma oraz Wiedeńskich Filharmoników pod energiczną, surową, pełną energii batutą sir Georga Solti'ego. W mojej opinii są to najdoskonalsze rejestracje płytowe dzieła Richarda Straussa. Przez ponad i prawie pół wieku od swego powstania (DG, 1961 i Decca, 1967) nie zestarzały się ani trochę. Współcześnie, jak dowodzi niniejszy album, nie ma dla nich konkurencji.

Paweł Chmielowski

IGOR STRAWIŃSKI

Oedipus Rex, Apollon musagète
Jennifer Johnston; Stuart Skelton; Gidon Saks, Fanny Ardant • Monteverdi Choir; London Symphony Orchestra • John Eliot Gardiner, dyrygent

LSO Live LSO0751 • w. 2014, n. 2013 • SACD, 79'13"

☆☆☆

Kroniki mego życia Igora Strawińskiego są wyjątkową pozycją książkową. Kompozytor, dyrygent i pianista zebrał w niej i unieśmiertelnił zarówno wydarzenia przełomowe, jak i te o mniejszym znaczeniu. Choć ani *Króla Edypa*, ani *Apolla i muz* nie wymienia się zazwyczaj wśród najważniejszych dzieł rosyjskiego twórcy, to na kartach swoich wspomnień Strawiński nie żałował dla nich miejsca.

Z lektury *Kronik* czytelnik dowiaduje się, że opera-oratorium *Król Edyp* i balet inspirowany mitologią grecką są niemalże równołatkami; że praca nad utworami dostarczyła ich autorowi wiele satysfakcji; że w każdym z nich Strawiński świadomie narzucił sobie pewną konwencję i z premedytacją odwołał się do artystycznej przeszłości. *Król Edyp* bazuje na pozbawionych emocjonalnego kolorytu i indywidualnego rysu formułach z odległej epoki, *Apollon musagète* sięga do rezerwuaru abstrakcyjnych figur „białego baletu”.

Neoklasyczne dzieła Strawińskiego bazujące na wątkach tematycznych zaczerpniętych z bogatej tradycji antycznej Grecji skusiły tym razem mistrza batuty, Johna Eliota Gardinera i instrumentalistów London Symphony Orchestra. W wykonaniu *Króla*

Edypa udział wzięli ponadto: mezzosopranistka Jennifer Johnston, tenor Stuart Skelton, wcielający się w postać Kreona Gidon Saks oraz wokaliści skupieni w Monteverdi Choir. Rolę narratora powierzono francuskiej aktorce Fanny Ardant, która z przejściem wprowadza słuchacza w akcję utworu.

Tragiczny los *Edypa* znany jest powszechnie. To właśnie owa popularność urzekła Strawińskiego najbardziej. Dzięki niej kompozytor mógł pozwolić sobie na traktowanie tekstu jako „tworzywo wyłącznie fonetyczne”, a odbiorca miałby koncentrować się na samej muzyce. A tę miała cechować monumentalna wyrazistość, królewski majestat, surowy acz uroczysty charakter, doniosłość odrzucająca uczuciowość.

Oedipus Rex grany przez London Symphony Orchestra pod dyrekcją Gardinera budzi brzmieniowo skojarzenia z chlubnymi dokonaniem epok minionych. Słuchając tej realizacji nasuwają się jednak szereg pytań: czy dystans, który przewidywał Strawiński pomiędzy „pomnikowym” dziełem a słuchaczem nie uległ w trakcie tej interpretacji nadmiernemu zmniejszeniu, czy wykonawcy wystarczająco poważnie potraktowali trudną historię *Edypa*, czy tragizm nie uległ spłyceniu?

Impulsem dla powstania baletu *Apollon musagète* było zamówienie ze strony waszyngtońskiej Library of Congress. Podejmując wątek *Apolla* Strawiński poddał się wielu ograniczeniom. Czas trwania utworu narzucił zleceniodawca, ale o wyborze spośród innych muz Kaliope, Polihymnii i Terpsychory, o redukcji instrumentalium do głosów smyczkowych, posługiwaniu się fakturą diatoniczną, przywróceniu melodii prymatu i odwołaniu się do kategorii eufonii zdecydował kompozytor sam. W *Kronikach mego życia* balet został określony jako „strumień melodii przelewającej się w powolnym śpiewie strun”.

W trakcie wykonywania muzyki baletowej (czytaj tanecznej) należy w szczególny sposób zadbać o element rytmiczny, czytelną pulsację i plastycz-

ność, która przełoży się na ruch i gest. Słuchając *Apolla i muz* w interpretacji LSO pod batutą Gardinera nietrudno wyobrazić sobie choreografię w białych „tutu” – to wielka zaleta tej realizacji. Ponadto należy docenić jakość brzmienia, jakie wspólnie wypracowali artyści. Monochromatyczny dźwięk smyczków okazać się może bowiem zdradliwy. Choć w przypadku chordofonów nie można mówić o kłopotach z zestrojeniem barw, to należy w odpowiedni sposób wyważyć proporcje pomiędzy głosami instrumentalnymi i zróżnicować je tak, by przeciwdziałać brzmieniowej nudzie. Muzycy osiągnęli w tym względzie satysfakcjonujący efekt. Poważne zastrzeżenia budzi jednak narracja. Balet w tym wykonaniu przypomina bardziej suitę niż muzyczne continuum podporządkowane chronologii wydarzeń. Szkoda, bo odbiera to nieco uroku przyjemnie eleganckiej całości.

Obok faktów dotyczących konkretnych kompozycji na kartach swoich *Kronik* Strawiński zdecydował się zamieścić spostrzeżenia natury estetycznej. I tak od wykonawców oczekiwał „ład u dyscypliny w dziedzinie ściśle brzmieniowej”, na które składały się między innymi intonacja, prozodia, akcentuacja. Ponadto doceniał sumienność, precyzję oraz zapal. Tego ostatniego z pewnością muzykom nie brak. Mimo wysokiego poziomu technicznego niniejszą realizację trudno jednak określić mianem wzorcowej, czy najbardziej stylowej.

Romana Zaitz

GIUSEPPE VERDI

Simon Boccanegra

Stephen Powell, baryton; Amanda Hall, sopran; Nikolay Demidenko, bas; Eric Barry, tenor; Andrew Craig Brown, baryton; Alexander Hahn, bas; Joanna Gontarz, sopran • Chór Filharmonii Narodowej; Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent

Polskie Radio PRCD 1751-1752 • w. 2014, n. 2013

☆☆☆☆

Dyskusyjnym jest fakt, że w organizowanym w Warsza-

wie Wielkanocnym Festiwalu Beethovenowskim znajduje się zawsze miejsce dla zagranicznych oper, ale w roku 2013 można było zrozumieć fakt sięgnięcia po jedno z kilkudziesięciu dzieł Verdiego. Dwusetna rocznica urodzin Mistrza wręcz skłaniała do takiego rozwiązania. Chwalić tym razem należy sięgnięcie po pierwotną postać *Simona Boccanegry* z roku 1857, znacznie różniące się od powszechnie wystawianej i popularnej wersji późniejszej, którą kompozytor sporządził niemal w ćwierć wieku po weneckiej premierze. Miłośnicy twórczości autora *Aidy* mają teraz okazję do porównań i analizy pracy Verdiego nad swoją muzyką.

Polskie Radio, specjalizujące się w wydawaniu zagranicznych oper, opublikowało starannie przygotowany pod względem edytorskim album, będący zapisem koncertowego wykonania *Simona Boccanegry* z 25 marca 2013 r. Całość przedsięwzięcia uznają za przyzwoite i całkiem niezłe jak na nasze warunki. Świetnie spisuje się Chór Filharmonii Narodowej, podobnie jak Polska Orkiestra Radiowa prowadzona z zaangażowaniem, wycuciem stylu i przekonaniem do wartości pierwszej wersji dzieła, odkrywając przez nami jego wszystkie zalety. Symptomatyczne, że w obsadzie znaleźli się wyłącznie cudzoziemscy śpiewacy, lecz być może wytłumaczeniem jest fakt, że przedsięwzięcie przygotowano we współpracy z Yale School of Music. Trudno jest ocenić szczegółowo poszczególnych wykonawców, albowiem sam kompozytor przewidział ich przede wszystkim w recytatywach, scenach zbiorowych oraz duetach. Kreacje wokalne mogą podzielić na wybitne i zapadające w pamięć oraz poprawne, które nie wzbudziły mojego entuzjazmu. Do tych pierwszych należy z całą pewnością znakomity Stephen Powell w tytułowej roli – prawdziwy verdiowski baryton, zachwycający od początku do końca nie tylko samym śpiewem, ale identyfikacją z bohaterem – jest bardzo przekonujący. Nie mam też zastrzeżeń do czarnego charakteru dzieła, czyli Paola w ujęciu Andrew Craiga Browna.

Jedyny tenor w operze męskich głosów, Eric Barry, sprawuje się jako Gabriele wyśmienicie, operuje silnym, ładnym, jasnym głosem, bardzo trafnie wypadającym w miłosnych duetach z Amelią oraz z protagonistą i pozostałymi aktorami wydarzeń opery. Główna postać kobieca, śpiewana przez Amandę Hall, otwiera drugą wspomnianą wyżej grupę artystów. Sopranistka lubi śpiewać głośno, z wibracją i pasją; jednym się to może podobać, drugim nie, mnie jakoś nie zachwyciła. Podobne wrażenie mam w przypadku partii Fiesca, do której zaangażowano Nikolaja Dydenkę. Nie jest ani typowym basem rosyjskim, gdyż brak mu głębi i wyrazu, ani verdiowskim – jego instrument wokalny jest bardzo przeciętnej urody, trudno mówić o pięknie barwy czy brzmienia, pozostawia wrażenie przeciętności. Nie jest również zbyt wiarygodny muzycznie w kreowaniu postaci dojrzałej wiekowo.

Album jest bardzo ładnie i starannie przygotowany pod względem edytorskim, w języku polskim i angielskim zamieszczono informacje na temat samego dzieła, streszczenie akcji, pełne libretto oraz biografie artystów. Satisfakcjonująca realizacja techniczna nagrania i niezły poziom artystyczny wykonania skłaniają zatem do częstszego obcowania z pierwszą wersją *Simona Boccanegry*. Mimo wszystko za swojego faworyta uznaję fenomenalne, klasyczne nagranie wytwórni Deutsche Grammophon, gdzie wyśmienici soliści oraz Chór i Orkiestra La Scali w Mediolanie pod świetną dyрекcją Claudia Abbada zapisali się na zawsze w historii fonografii i dyskografii oper włoskiego geniusza.

Paweł Chmielowski

ANTONIO VIVALDI

Orlando furioso RV 819

Ricardo Navarro, baryton (*Orlando*); Romina Basso, mezzosopran (*Alcina*); Gaëlle Arquez, sopran (*Bradamante*); Teodora Gheorghiu, sopran (*Angelica*); Delphine Galou, kontralt (*Medoro*); David DQ Lee, kontratenor (*Ruggiero*); Roberta Mameli, sopran (*Astolfo*)



• *Modo Antiquo* • Federico Maria Stradelli, dyrygent

Naïve OP30540 • w. 2012, n. 2012 • 110'00" ★★★★★

W serii nagrań *Vivaldi Edition* wydanej przez Naïve dwa lata temu pojawiło się znakomite nagranie opery *Orlando furioso*, której premiera miała miejsce w Teatro Sant'Angelo w Wenecji w roku 1714. Jest to trzecie dzieło sceniczne „Rudego księdza”, po *Ottone in Villa* i *Orlando finto pazzo*. W dorobku Vivaldiego istnieje również druga opera o tej samej tematyce – *Orlando furioso* RV 728. Rekonstrukcji dzieła podjął się dyrygent niniejszego nagrania. Dzięki jego staraniom otrzymaliśmy znakomite dzieło sceniczne, warte prezentacji i rejestracji.

Śpiewacy biorący udział w nagraniu należą do najwybitniejszych specjalistów od muzyki barokowej. Zjawiskowa jest Romina Basso w roli Alciny, genialny baryton Ricardo Navarro w roli tytułowej. David DW Lee, Ruggiero, to świetny kontratenor charakteryzujący się fantastyczną precyzją wokalną i bardzo dobrą górą skali. Wzorcowa lekkość i precyzja oparta o sztukę wokalną najwyższej próby charakteryzuje Theodora Gheorghiu.

Dyrygent Federico Maria Stradelli nie tylko znakomicie odtworzył to dzieło, ale także wraz ze swoim zespołem okazują się artystami o niezwykłej wrażliwości. Podkreśla dramatyczne walory recytatywów, prowadzi bez zarzutu solistów.

Kolejna gratka dla miłośników Vivaldiego.

Stanisław Lubliński

CHRISTOPHER WRIGHT

Pandor's Last Gift – muzyka kameralna

Lesley Jane-Rogers, sopran; John Turner, flet prosty; Nichola Hunter,

flet; Lisa Osborne, obój; Elizabeth Jordan, klarnet; Naomi Atherton, róg; Sarah Nixon, fagot; Nicholas Ward, skrzypce; Richard Howarth, skrzypce; Catherine Muncey, skrzypce; Richard Williamson, altówka; Michael Dale, altówka; Tim Smedley, wiolonczela; Jonathan Fisher, fortepian; Harvey Davies, klawesyn

Métier msv 28547 • w. 2014, n. 2013 • 77'50"

★★★

W roku 2014 Christopher Wright skończył 60 lat. Muzyka tego brytyjskiego twórcy jest dość słabo znana. Czytelnicy **Muzyka21** zetknęli się z jego nazwiskiem przynajmniej jeden raz, w związku z innym recenzowanym albumem, z brytyjską muzyką współczesną na flet prosty, w tym *Sonatą* Wrighta. Obecnie otrzymujemy monograficzną płytę kompozytora, na której znalazły się różne jego dzieła kameralne. Tytuł *Ostatni Dar Pandory* odnosi się, rzecz jasna, do bohaterki z mitologii. Jednak ten ostatni jej dar wcale nie musi być złem. I tak każdy z prezentowanych utworów przedstawia kolejne zdobycze Pandory. Tą destrukcyjną okazuje się być jedynie pierwsza (*Kwintet na instrumenty dęte*)... Kolejne są, odpowiednio, Darem Życia, Orientacji, Spontanizacji, Tańca, Miłości, Radości, Wytwałości i Muzyki. „A gdy wszystko zostało już powiedziane, zaśpiewane, zagrane i zrobione, otrzymujemy *Dar Nadziei*” – kończy swój komentarz kompozytor. Zaiste, bardzo ciekawa jest cała ta pozamuzyczna warstwa prezentowanych kompozycji. Co się zaś tyczy tej pierwszej, są to utwory utrzymane w dość nowoczesnym stylu. Wright preferuje raczej atonalność, choć znajdziemy tu również elementy tradycyjne. Najlepszym tego przykładem jest *Spring's Garden*, utwór o cudownym, idyllicznym charakterze, będący moją ulubioną kompozycją z omawianej płyty. Pod względem czysto brzmieniowym, zawarte w albumie dzieła prezentują się atrakcyjnie, bardzo barwnie, niemal neoklasycyście. Ale związki z neoklasycyzmem manifestują się już poprzez zamiłowanie

autora do ścisłych form. Na niekorzyść utworów przemawia pewna schematyczność. Jeśli uważnie posłuchamy trzech kolejnych kompozycji, czwarta raczej nie będzie dla nas wielkim zaskoczeniem.

Zaprezentowane wykonania są bardzo nierówne. Na słowa uznania zasługuje grający na flecie prostym John Turner, który nie tylko doskonale zna tajniki swego instrumentu i potrafi nim władać, ale też jest artystą szczególnie kompetentnym w materii muzyki współczesnej. Za to głos Lesley-Jane Rogers, rozchwiany intonacyjnie, trzęsący się, przeforsowany w górze skali, chwilami brzmi po prostu karykaturalnie.

Jeśli ktoś jest miłośnikiem muzyki współczesnej i omawiana płyta wpadnie mu w ręce, warto jej posłuchać. W przeciwnym wypadku, pozostałbym jednak bardziej wstrzemięźliwy, tym bardziej, że zamieszczone tu dzieła zasługują jednak na lepsze wykonanie.

Łukasz Kaczmarek

Różne

AMERICAN RHAPSODY

Muzyka: Gottschalka, Barbera, Wilda, Gershwina

Catherine Gordeladze, fortepian
Antes Edition BM219292 • w. 2014 • 62'10" ★★★★★

Rzadko pojawia się amerykańska muzyka fortepianowa na płytach, dlatego słowa uznania należy skierować do gruzińskiej pianistki Catherine Gordeladze, która nie zawahała się przed opublikowaniem krążka z ciekawym, lecz na ogół mało znanym repertuarem. Wydana przez wytwórnię Bella Musica płyta zawiera cztery miniatury Louisa Gottschalka (1829–1869), *Sonatę es-moll* Samuela Barbera (1910–1981), *Siedem etiud wirtuozowskich na podstawie piosenek Georga Gershwina*, ułożonych przez Earla Wilda (1915–2010), wreszcie zaś kompozycję będącą czołową pozycją amerykańskiej twórczości fortepianowej – *Błękitną rapsodię*.

Program dobrany ze smakiem, na ogół bardzo przystępny



FOLK SONGS FOR THE JAZZ ENSEMBLE
Ewa Murawska, Áshildur Haraldsdóttir, Lars Asbjørnsen, flety; Karzyna Stroińska-Sierant, fortepian; Maciej Kociński, Jan Adamczewski Jan, saksofony; Piotr Max Wiśniewski, kontrabas; Sławomir Tokłowicz, Mirosław Kamiński Mirosław, perkusja

Acte Préalable AP0324 • w. 2014 • 44'13"
☆☆☆☆

Album *Folk songs for jazz ensemble* jest ciekawą propozycją zawierającą popularne polskie, islandzkie i norweskie piosenki ludowe w aranżacji jazzowej przeznaczonych na zespół.

W skład zespołu wchodzi artyści śpiewający, a także grający na fortepianie, fletach, saksofonach, kontrabasie i perkusji.

Album jest bardzo interesujący, a aranże ambitne, o dużym stopniu trudności. Solówki – improwizacje instrumentalne są niebanalne, zwarte w spójną formę, wirtuozowskie. Artyści bez wątpienia posiadają sporą biegłość techniczną i są pasjonatami muzyki jazzowej. Niestety w niektórych momentach zabrakło mi gry zespołowej i precyzji intonacyjnej (np. unisono fletu z saksofonem w islandzkim *Góði Jesús, lífsins ljómi*). Bardzo pozytywne wrażenie zrobiła na mnie 4 pozycja płyty *Ufani*. W pierwszej części utworu temat przewodni prowadzi saksofonista, po którego solówce następuje improwizacja fortepianowa. Saksofonista czuje się swobodnie w kompozycji, jego gra jest bardzo lekka i precyzyjna, a dźwięk ciepły i otwarty. Improwizacja fortepianowa również została

wykonana popisowo, jednak bez zbędnego ciężaru i patosu.

Równie pozytywne wrażenie zrobił na mnie utwór nr 6 – *Pragną oczka*. Jest on zupełnie inny w charakterze od poprzednich. Cechuje go bardzo nastrojowy – tajemniczy wstęp, po którym następuje część środkowa. W części tej ponownie prym wchodzi saksofon. W tle tematu i improwizacji perkusja bardzo dyskretnie podkreśla bit tym samym nadając „etniczny” charakter utworowi. Koniec utworu potraktowany jest „al niente” – do zaniku, muzyka rozplywa się w przestrzeń.

W 7 pozycji – norweskim *Badnlaatt* – muzycy prezentują możliwości swoich instrumentów. W solówkach fletu i saksofonu można usłyszeć popisowe frulata i glissanda. Całości dzieła dopełnia towarzyszący dość natarczywie (co w tym wypadku pasuje) zestaw perkusyjny. Utwór pod względem obsady jest dość ascetyczny, co działa na plus całej formy.

W ostatniej pozycji albumu – norweskim *Hjuring – jenta* – zaprezentowany jest wokali. Artystka wykonuje swoją solówkę otwartym, bardzo płynnym głosem, który momentami wręcz zbliża się do barwy fletu. Ujednolicenie barwowe jest tu godne uznania.

Album *Folk songs for jazz ensemble* jest pozycją wartą wysłuchania. Zapoznaje on słuchacza z muzyczną kulturą ludową potraktowaną w bardzo nowatorski sposób. Muzycy połączyli folklor z jazzem nadając utworom nowy wymiar brzmieniowy. Propozycja ta jest bez wątpienia warta posiadania zwłaszcza dla koneserów jazzu, folku i muzyki rozrywkowo-estradowej. Jak już podkreślałam ambitnie i profesjonalne podejście powinno usatysfakcjonować słuchacza, pozwalając mu jednocześnie odkryć nowe pomysły.

Maria Ziarkowska

i atrakcyjny w odbiorze (wyjątek stanowi nudna *Sonata Barbera*), dający wykonawcy szerokie pole do popisu. W moim przekonaniu Catherine Gordzeladze poradziła sobie najlepiej z miniaturami – bardzo ciekawie wypadły cztery dzieła mistrza klawiatury, Louisa Gottschalka, „króla pianistów, jak go określił sam Fryderyk Chopin. Trzy kaprysy oraz ballada ujawniają perfekcyjne wyczuwanie instrumentu, błyskotliwość, oryginalność rytmiki i melodyki (inspirację kompozytor czerpał z tańców kreolskich, hiszpańskich i latynoamerykańskich). Dla słuchacza będą bardzo przyjemną w odbiorze repertuarową niespodzianką. Podobnie się rzecz ma z *Etюдami wirtuozowskimi* Earla Wilda, opartymi na piosenkach Gershwina, w tym tak znanych, jak *The man I love*, *Embraceable you*, *I got rhythm* i *Fascinating rhythm*. Wild, nie tylko wyśmienity pianista, lecz także improwizator, stworzył niezwykle efektowne parodie czy też fantazje, idealnie nadające się do wirtuozowskiego popisu. Trochę zachowawczo w moim przekonaniu wypadła *Błękitna rapsodia*, w której chciałbym usłyszeć więcej „pazura” i bra-

wury oraz „podkręcenia” tempa. Ogólne wrażenie mam jednak pozytywne, realizacja dźwięku jest udana, fortepian brzmi w pełnej krasie, bardzo czytelnie we wszystkich rejestrach, aczkolwiek pewnym mankamentem są według mnie nie dość wyraźne różnice dynamiczne między piano a forte, co wyraźnie słycać w dziełach bardzo efektownych i wykorzystujących pełnię możliwości technicznych instrumentu.

Doceniam płytę wytwórni Bella Musica i kreację pianistki Catherine Gordzeladze, zapelniającej pewną lukę repertuarową we współczesnej fonografii. Słucha się jej na ogół z przyjemnością.

Paweł Chmielowski

BUSONI – STRAUSS

Koncerty skrzypcowe

Ranja Becker-Bender, skrzypce • BBC Scottish Symphony Orchestra • Garry Walker, dyrygent

Hyperion CDA68044 • w. 2014 • 63'03"
☆☆☆☆

Melomanom jest doskonale znana seria wytwórni Hyperion poświęcona romantycznym koncertom fortepianowym, liczącą kilkadziesiąt pozycji, ale brytyjski

wydawca wypuszcza również podobne serie, tym razem z udziałem wiolonczeli lub skrzypiec. Choć ich liczba jest wyraźnie mniejsza, są nie mniej interesujące. Najnowszym tytułem poświęconym wiolinistycy, noszącym szesnasty numer porządkowy, jest krążek zawierający dwa mało znane dzieła. Pochwały należy kierować za sam dobór repertuaru, przypominający kompozycje pozostające niestety na uboczu życia koncertowego, ale również za wyciszenie chwili, jako że są nimi *Koncert D-dur* op. 35a Ferruccio Busoniego oraz *Koncert d-moll* op. 8 najslawniejszego muzycznego jubilatę roku 2014 – Richarda Straussa.

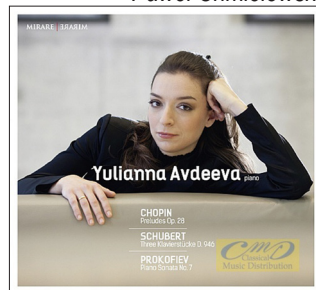
Słuchanie dysku Hyperionu za sprawą doskonałego jak zawsze wyboru programu krążka, sprawia dużą satysfakcję. Sprawującą się doskonale skrzypaczka Tanja Becker-Bender przy współpracy Szkockiej Orkiestry Symfonicznej BBC pod batutą Garry’ego Walkera, kapelmistrza młodszego pokolenia z dużym doświadczeniem w akompaniowaniu solistom, zwłaszcza mistrzom smyczka, pokazują oba dzieła w nowym świetle. Swoją błyskotliwą kreacją udo-

wadniają znaczny potencjał dzieł mistrzów i ich atrakcyjność, zarówno dla wykonawców, jak i przede wszystkim dla publiczności. Przystępny język muzyczny, zgrabna konstrukcja, świetne dialogi między instrumentem solowym a orkiestrą, dużo romantycznej ekspresji w porywającej formie – cóż więcej może sobie życzyć miłośnik efektownej gry na skrzypcach? Podczas słuchania albumu zadziwia jedynie fakt nieobecności kompozycji Busoniego i Straussa w szerszym wymiarze – obecności na płytach oraz w salach koncertowych. Byłyby przecież interesującą, odświeżającą i bardzo potrzebną odmianą po powtarzanych aż do znudzenia koncertach Mendelssohna czy Brucha. Cóż, nie każdy z artystów ma szersze horyzonty repertuarowe i odwagę sięgnięcia po utwory mniej znane, za to bardzo wartościowe i przyjemne w słuchaniu. Brawa zatem dla Tanji Becker-Bender za udaną inicjatywę upamiętniającą tegoroczne jubileusze znaczących twórców europejskiej muzyki przełomu XIX i XX w. Dzieła Straussa i Busoniego nie są jedynymi pozycjami krążka, przedziela je niespodzianka –

dokonane przez tego ostatniego mistrza opracowanie *Benedictus z Mszy uroczystej* Beethovena, w którym, jak wiadomo, ważną rolę pełni partia solowych skrzypiec. W wersji pozbawionej ludzkiego głosu panują one niepodzielnie, konstruując pełną natchnienia i nastroju scenę.

Oprócz ciekawego doboru repertuaru i jego bezbłędnego wykonania, płyta wytwórni Hyperion zasługuje na uznanie staranną jak zawsze edycją oraz dobrą realizacją techniczną nagrania. Warto się z nim zapoznać.

Paweł Chmielowski



Fryderyk Chopin – 24 Preludia op. 28 • Franciszek Schubert – 3 Klavierstücke D 946 • Sergiusz Prokofiew – 3 Sonata fortepianowa nr 7 op. 83

Juliana Awdiejewa, fortepian

Mirare MIR 252 • w. 2014 • 91'00"

☆☆☆☆

Historia od wieków pokazuje nam, że sztuka stoi ponad polityką. Rację miał Beethoven, mówiąc: „Jest wielu książąt, a tylko jeden Beethoven”. O niejednym z nich, nota bene, nikt dziś nie pamiętałby, gdyby nie genialny kompozytor. Wielokrotnie dokonywano prób zaprzęgnięcia sztuki w służbę polityki, czego jednym z najdotkliwszych przykładów był socrealizm. Efekty za każdym razem były po prostu paskudne i zawsze krzywdzące dla sztuki. Może to brzmieć jak puste hasła, niemniej sztuka, w przeciwieństwie do polityki, przeciwna jest podziałom, pogardzie, nikczemności. Konkretnym tego przykładem mogą być piękne dokonania Bronisława Hubermana, działającego na rzecz Izraela, a w czasach nam współczesnych Daniela Barenboima, dążącego ku zjednoczeniu dwóch zwaśnionych narodów, czy Jordiego Savalla i jego projekty artystyczne krzewiące tole-

rancję dla odmiennych ras, nacji i wyznań, a także bezpośrednio nawołujące do działań pokojowych (*Pro Pacem*). W kontekście tego i w obliczu obecnej sytuacji politycznej, dumą napawać powinien fakt, że zwyciężczynią ostatniego Konkursu Chopinowskiego (którego patronem jest Polak) była Rosjanka i że owa Rosjanka swą debiutancką płytę poświęciła kompozycjom polskiego twórcy (koncerty Chopina), a w programie najnowszego albumu zawarła również polską muzykę (24 *Preludia* op. 28 Chopina).

I Nagroda zdobyta na Konkursie Chopinowskim do czegoś zobowiązuje. Istotnie, artystka stara się, by jej wykonanie cyklu op. 28 kompozytora było nieskazitelne. Być może jej interpretacja nie jest najciekawsza, najbardziej intrygująca, czy też najsilniej naznaczona indywidualnymi cechami, jednak pod względem warsztatowym nie budzi zastrzeżeń. Pianistka dysponuje znakomitą techniką, stąd powierzchowne cechy wykonania są na najwyższym poziomie. Każde z 24. preludium jest dopracowane w szczegółach. Dla tych, którzy słabo znają chopinowski cykl, bądź nie mają żadnego dobrego nagrania na płycie, omawiana interpretacja może więc okazać się pierwszym wyborem. Tym, czego może w niej brakować są jednak silniejsze rysy autora tej kreacji. Awdiejewa żywi niewątpliwie dla Chopinowskich preludium ogromny szacunek i podziw, wydaje się jednak, że nie „kocha” ich w równym stopniu, co koncerty fortepianowe, które znakomicie wykonywała z Fransem Brüggemem. Trzy utwory Schuberta, choć nie stanowią one głównego trzonu jej repertuaru, wykonuje z wielką prostotą i skromnością, bardzo pięknie i stylowo. Słucha się ich z niesłabnącą przyjemnością. Prawdziwą rewelację stanowi jednak *VII Sonata fortepianowa* Prokofiewa, zagrana z wielką ekspresją, brawurą i ogniem. Wykonanie jest bardzo porywające, efektowne „jak trzeba” i ukazuje artystkę od najlepszej strony: pełną temperamentu i prawdziwej muzycznej pasji. Oby więcej takich kreacji w jej dyskografii!

Album został wydany w postaci dwupłytywowej, zawiera 91 minut muzyki. Jak na solowy debiut fonograficzny, należy uznać go za bardzo udany i potrzebny, przypominający nam, że Rosja to nie tylko ogromne, budzące postrach, mocarstwo, lecz ojczyzna wielkich ludzi sztuki!

Łukasz Kaczmarek

ALFRED CORTOT

The Piano Works

Membran 600175 • w. 2014

Muzyka21
płyta miesiąca

Alfred Cortot (1877–1962) bez wątpienia należy do najwybitniejszych pianistów wszechczasów. Ciekawostką stanowi fakt, że swą karierę rozpoczął on jako dyrygent, był nawet asystentem w Bayreuth, pracował pod kierunkiem Hansa Richtera i Felixa Mottla. Dość słynnym dokumentem sztuki dyrygenckiej Cortota jest pochodzące z 1929 r. nagranie *Koncertu podwójnego a-moll* Johannes Brahmsa, w którym solowe partie wykonują Jacques Thibaud oraz Pablo Casals, Orkiestrą Casalsa dyryguje zaś Alfred Cortot (jako dyrygent Cortot zarejestrował również koncerty Couperina oraz *Koncerty brandenburskie* Bacha, jednak bez większego sukcesu). Wielki francuski artysta był też znakomitym pedagogiem. W roku 1919 założył w Paryżu École Normale de Musique. Lektury pobierali u niego m.in. Clara Haskil, Magda Tagliaferro, Yvonne Lefébure, Dinu Lipatti, Samson François, a także „nasza” niezapomniana Halina Czerny-Stefańska. Nagrań pozostawił po sobie stosunkowo sporo, utrwalonych głównie dla HMV. Niektóre z nich przypominają dziś w postaci 10-płytyowego boksu niezastąpiona wytwórnia Membran.

Trzy pierwsze krążki poświęcone są muzyce Fryderyka Chopina. Był to jeden z najważniejszych kompozytorów w repertuarze Cortota. Ulubione dzieła Chopina francuski pianista rejestrował kilkakrotnie, warto więc za każdym razem sprawdzać, z którym z nagrań mamy do czynienia. Pierwsza płyta omawianego albumu zawiera

24 *Etiudy* op. 10 i op. 25, utrwalone przez Cortota, odpowiednio, w roku 1933 oraz 1934. Było to jego pierwsze nagranie Chopinowskich etiud. Pod palcami francuskiego pianisty te „ćwiczenia” stają się małymi arcydziełami, pełnymi poezji i czaru. W wielu miejscach jakies dźwięki są zagrane niedokładnie, słychać nieczyściwości, niemniej artyzm Cortota jest czymś niezwykłym. Warto posłuchać nagrań również dla samych frapujących pomysłów interpretacyjnych pianisty, jakże różnych od tych proponowanych przez artystów późniejszych generacji. Druga płyta zawiera m.in. cykl *Preludium* op. 24 w nagraniu z lat 1942/43. Jest to, dla odmiany, ostatnia jego rejestracja tego Chopinowskiego zbioru, będąca owocem wieloletniego obcowania z dziełem, owocem doświadczeń i przemysłu. Istnieje ponadto kilka nagrań utrwalonych w latach 1926–1928 oraz wersja z 1933 r. Można powiedzieć o tej kreacji podobnie, jak w przypadku *Etiud*, jest to bowiem sztuka najwyższej próby. Wykonanie i pomysły Cortota są tak oryginalne, że, jeśli ktoś ich nie zna, rzucają one po prostu nowe światło na dobrze znane kompozycje. W sposób najbardziej niestandardowy brzmią: porywające *Preludium nr 16 b-moll*, *nr 18 f-moll*: pełne nieczystych dźwięków, lecz o cechach geniuszu, czy *nr 23 F-dur* z ciekawie rozłożonymi akcentami. Ale posłuchać należy całego cyklu w tej genialnej interpretacji! Na płycie znalazły się jeszcze 3 imprompty z pamiętnej sesji z roku 1933 oraz *Berceuse Des-dur* z 1949 r., a więc czasu obchodzonego przez Cortota 100-lecia śmierci Chopina. Jednym z ulubionych przez Cortota Chopinowskich dzieł była także *II Sonata fortepianowa b-moll* op. 35. Artysta dokonał pięciu rejestracji dzieła; tutaj słyszymy tę „środkową”, zarejestrowaną w roku 1933. Jest to interpretacja głęboko dramatyczna, silnie ekspresyjna, porywcza wręcz, przykuwająca uwagę odbiorcy od pierwszej do ostatniej nuty. Tempa są, jak to często w przypadku interpretacji Cortota, szybkie. Sporo dźwięków spada pod fortepian, jest nieczystych, ale to tylko dodaje

wykonaniu pikanterii. Obok kreacji Sergiusza Rachmaninowa jest to jedna z najwspanialszych rejestracji *II Sonaty* Chopina. Na płycie znalazły się jeszcze *Barkarola Fis-dur*, *Preludium cis-moll* op. 45, *Nokturn f-moll* op. 55 oraz *Ballada g-moll* op. 23. Każde z nich to świadectwo wielkiej sztuki.

Dwa kolejne krążki poświęcone są muzyce Roberta Schumanna. Kompozycje tego twórcy, bardzo romantyczne, zdawały się świetnie odpowiadać temperamentowi Cortota. W albumie znalazły się: *Kreisleriana* op. 16, *Etiudy Symfoniczne* op. 13, *Tańce Związku Dawida* op. 6 oraz *I Trio fortepianowe d-moll* op. 63. W utworach solowych, podobnie jak w nagraniu dzieł Chopina, pianista stosuje często niestandardowe pomysły interpretacyjne, daje wykonania nasycone wielkim dramatyзмом. *Trio* Schumanna jest jednym z kilku dzieł zarejestrowanych przez Cortota w słynnym zespole, który tworzył przez prawie 30 lat z Jacquesem Thibaudem oraz Pablem Casalsem (dodatkowo często występował z objęciem z tych artystów, ale oddzielnie). W omawianym albumie znalazły się jeszcze trzy nagrania słynnego tria Cortot-Thibaud-Casals: *trio fortepianowe Beethovena (B-dur op. 97 „Arcyksiążęce”)*, Schuberta (*nr 1 B-dur*) oraz Haydna (*G-dur op. 73*). Nagrania te są dziś arcydziełami fonografii, jeśli chodzi o kameralistykę. Z samym tylko Casalsem Alfred Cortot dokonał jednej rejestracji, która także stanowi część albumu: Beethovenowskie *Wariacje na temat „Bei Männern, welche Liebe fühlen” z „Czarodziejskiego fletu” Mozarta*. Z Thibaudem zaś tych nagrań jest nieco więcej. Wśród nich znajdują się, obecne w omawianym komplecie, zapisy sonat skrzypcowych Francka oraz Fauré'go (*A-dur op. 11*). Cortot słynął ze znakomitych kreacji w dziełach Francka, takie jest też jego nagranie *Sonaty*, co się zaś tyczy Fauré'go, i Cortot i Thibaud, znali go osobiście, ich wykonanie jest więc w pełni autentyczne. Żałuję tylko, że wydawcy nie zdecydowali się zamieścić dokonanego przez artystów nagrania *Kreutzerowskiej*

Beethovena... Chociaż Alfred Cortot kojarzony jest przede wszystkim z repertuarem romantycznym, był on wielce cenionym interpretatorem muzyki impresjonistów, z Debussym i Ravelem na czele. Świadectwem jego mistrzostwa i w tej stylistyce, są obecne w omawianym albumie nagrania *Sonaty* Ravela i dwóch arcydzieł Debussy'ego: *Kącika dziecięcego* oraz *I Zeszytu Preludiów*. Zwłaszcza rejestracja *Kącika dziecięcego* zapisała się w historii fonografii jako wielki skarb, który stanowi inspirację dla coraz to kolejnych pokoleń pianistów. Przykładem jest Rafał Blechacz, który w jednym z wywiadów udzielonych dla **Muzyka21** wspominał właśnie o tym nagraniu. Ostatnim kompozytorem, którego dzieła znalazły się w programie niniejszego boksów poświęconego sztuce pianistycznej Cortota jest Franciszek Liszt. Francuski pianista dokonał w 1929 r. rejestracji *Sonaty fortepianowej h-moll*. Było to jedno z tych nagrań, z których był usatysfakcjonowany. W tamtych czasach stanowiło ono kamień milowy w percepcji muzyki Liszta: świat nareszcie ujrzał ją jako pełnowartościowe dzieło. Kreacja Cortota i dziś może budzić dreszcze i z pewnością jest jedną z najciekawszych. Na Lisztowskiej płycie omawianego albumu, prócz *Sonaty*, znalazła się także *Parafraza na tematy z „Rigoletta”*, *Święty Franciszek di Paolo spacerujący nad wodą*, *XI Rapsodia węgierska a-moll* oraz *Etiuda La Leggierezza*. To ostatnie nagranie ma w sobie niespodziankę – Cortot wykonuje tutaj mało znaną kadencję własnego autorstwa. Artystyczne niespodzianki, wielkie klasyki fonografii, sztuka pianistyczna najwyższych lotów – to wszystko obecne jest w niniejszym albumie. Albumie, poświęconym pianiście nietuzinkowemu, który zapisał się na trwałe w historii muzyki, a którego kreacje po prostu trzeba poznać, by mieć właściwy punkt odniesienia dla oceny innych pianistów.

Łukasz Kaczmarek

WILHELM FURTWÄNGLER
Opera Live

Membran 600168 • w. 2014

Muzyka21
płyta miesiąca

Wilhelm Furtwängler (1886–1954) jest jednym z najgenialniejszych i najbardziej rozpoznawalnych dyrygentów wszechczasów. Świątną inicjatywą wytwórni Membran było wydanie w 60-lecie jego śmierci w postaci 41-płytowego boksów zapisów przedstawień operowych, jakie pozostały po tym niemieckim muzyku. Nie są to wszystkie jego „żywe” nagrania. Zabrakło Wagnerowskiego *Pierścienia* z archiwów Radia Włoskiego z 1953 r., *Czarodziejskiego fletu* z 1949 r. (zamieszczono jednak w postaci króciutkiego fragmentu), czy dwóch pozostałych „żywych” *Fideliów*. Niemniej, to co się tutaj znalazło to bezcenne, często mało znane rejestracje. Aż 24 płyty poświęcone są muzyce Ryszarda Wagnera. Na drugim miejscu plasuje się Mozart (9 płyt). Po dwie płyty przypadły na opery Beethovena, Webera, Glucka i Verdiego.

Pierwszym i, objętościowo największym rarytatem jest kompletny *Pierścień Nibelunga*, z La Scali z przełomu marca i kwietnia 1950 r. To niebywale, że Furtwängler pozostawił po sobie dwa różne nagrania cyklu, z innymi solistami i orkiestrami. W Mediolanie 1950 r. miał do dyspozycji artystów, którzy zasłynęli jako najwybitniejsi interpretatorzy muzyki Wagnera w dziejach. Spośród nich błyszczy Kirsten Flagstad, znakomity norweski sopran, w swoim 55. roku życia wcielający się w postać Brunhildy. Obok Birgit Nilsson, Flagstad jawi się jako najlepsza odtwórczyni tej partii, a jej głos był wówczas w bardzo dobrej formie. Fantastyczny jest Ferdinand Frantz – pełen autorytetu Wotan, którego głos łśni. Rola Zygryda jest zaś podzielona między dwoje artystów, też już legendy: Seta Svanholma (*Zygryd*) oraz Maxa Lorenza (*Zmierzch bogów*). Prócz tego kompletnego *Pierścienia* w albumie znalazł się także III akt *Walkirii* z Covent Garden z 1937 r. Jako Brunhilda ponownie poja-

wia się Flagstad, 13 lat młodsza i o jeszcze lepiej brzmiącym głosie. Wotaniem jest Rudolf Bockelmann, Zygliną zaś – Maria Müller – kolejne wagnerowskie ikony. Innymi rejestracjami fragmentów *Pierścienia* są wybór z II aktu *Zmierzchu bogów* także z Covent Garden, lecz z 1936 r. Fantastyczną Brunhildą była wówczas Frida Leider, Zygrydem – Lauritz Melchior. Z tejże Covent Garden pochodzą również zapisy dwóch scen *Zmierzchu bogów* (w tym wielkiej finałowej *Starke Scheite*) datowane na 1937 r. Była to prawdopodobnie część tej samej serii przedstawień, z której pochodzi wspomniany III akt *Walkirii*. Dla Flagstad aż brak słów zachwytu! W albumie znalazło się również króciutki duet z *Walkirii* i kilka fragmentów z *Lohengrina* z Bayreuth z 1936 r. z niezapomnianą parą Maria Müller – Franz Völker. Chyba każdy wielbiciel twórczości Wagnera zna *Tristana* z Flagstad i Furtwänglerem z 1953 r. Ale mało kto słyszał o dwóch innych, niestety niekompletnych, zapisach, jakie znalazły się w omawianym albumie. Dnia 3 października 1947 r. w Berlińskiej Staatsoper miało miejsce słynne przedstawienie *Tristana i Izoldy* Wagnera wyreżyserowane przez Fridę Leider. W tytułowe partie wcielili się Erna Schläuter oraz Ludwig Suthaus (Tristan ze słynnego studyjnego nagrania Furtwänglera). Królem Markiem był młody i znakomity Gottlob Frick. Prawie całego II i III aktu z tamtego wieczoru możemy posłuchać dzięki omawianemu albumowi. Ale to nie koniec! Zachowały się jeszcze 140-minutowe fragmenty z innego Furtwänglerowskiego *Tristana*: z Wiednia z 1941/43 r. z Anną Konetzni i Maxem Lorenzem. W roku 1943 w Bayreuth Furtwängler poprowadził *Śpiewaków Norymberskich*, co możemy usłyszeć na kolejnych płytach. Wśród solistów znaleźli się, m.in., ponownie Lorenz, Maria Müller oraz Jaro Prohaska. To jeden z legendarnych żywych zapisów *Śpiewaków* (nagranie jest względnie kompletne, brakuje jednej sceny – nie pojawia się ona w żadnym z wydań tej rejestracji, co jednak można

wybaczyć). Za to w albumie otrzymujemy kilka fragmentów z przedstawień *Śpiewaków* z 1938 i 1937 r. – także z Lorenzem, Bockelmannem i niezwykle ciepłą Tianą Lemnitz. Wagnerowską część boksów zamykają fragmenty *Tannhäusera* z Wiednia z 1935 r. z udziałem m.in. Maxa Lorenza, Marii Reining i Alexandra Sveda.

Kirsten Flagstad zasłynęła nie tylko partiami Wagnerowskimi. Przykładem jest jej znakomita, królewska Leonora w *Fidelii* Beethovena. Jest to przedstawienie z 5 sierpnia 1950 r. z Festiwalu w Salzburgu. Obok Flagstad, wystąpili w nim m.in. Julius Patzak, Elisabeth Schwarzkopf, Anton Dermota oraz Josef Greindl. Dwa lata wcześniej Furtwängler również wystąpił z *Fidelii*, czego króciutki fragmencik znalazł się w albumie.

Gdyby nie udział Wilhelma Furtwänglera w Festiwalu Salzburskim, nie mielibyśmy jednego z najgenialniejszych zapisów *Wolnego Strzelca*. Pochodzi on z roku 1954, a więc niedługo przed śmiercią dyrygenta. Wśród solistów wyróżniają się zwłaszcza znakomite panie: Elisabeth Grümmer oraz Rita Streich.

Bardzo ciekawe są Furtwänglerowskie zapisy oper Mozarta. W *Czarodziejskim flecie*, z Festiwalu Salzburskiego w roku 1951, króluje Irmgard Seefried jako wspaniała, ciepła Pamina. Tempa mistrza mogą wydawać się dziś nieco kontrowersyjne, autorytetu temu nagraniu odmówić jednak nie sposób. Podobnie możemy powiedzieć o *Weselu Figara* (posłuchajmy jednak dla porównania Klemperera, jeszcze bardziej radykalnego!), śpiewanym zresztą w języku niemieckim. Jest to salzburski zapis z 1953 r., z genialnymi paniami: Schwarzkopf, Seefried i Hilde Güden. Ale już *Don Giovanni* nie wzbudza protestu, a wręcz ociera się o genialność. Furtwängler utrwalił swą kreację w Salzburgu, 27 lipca 1950 r., mając do dyspozycji, niezwykle ekspresyjnego, genialnego pod względem aktorskim Tita Gobbiiego, Ericha Kunza, cudowne Schwarzkopf, Ljubę Welitsch i Seefried, Antona Dermotę, Josefa Greindla oraz Alfreda Poella.

A jak ciekawie słucha się *Orfeusza i Eurydyki* Glucka pod batutą Furtwänglera! Niemiecki dyrygent wykonał operę w La Scali w kwietniu 1951 r. Jego kreację uświetniają trzy fantastyczne artystki: Fedora Barbieri (wielka rzadkość słuchać jej w takiej roli!), Hilde Güden i Magda Gabor. Całość brzmi jednak nieco przyciężkawo, z pewnością nie jest to wersja ortodoksyjna, ale jakże wciągająca!

Album wieńczy *Otello* Verdiego z 1951 r. z Salzburga. Soliści są tutaj znakomici, m.in.: Paul Schöffler, Carla Martinis, Anton Dermota, Sieglinde Wagner, Josef Greindl... Główną gwiazdą (prócz dyrygenta, rzecz jasna) jest jednak tytułowy bohater kreowany przez Ramona Vinaya, artystę, który zasłynął w tej partii. Dokonał on słynnego jej nagrania pod batutą Artura Toscaniniego, wystąpił także w kilku zarejestrowanych przedstawieniach, poprowadzonych m.in. przez Fritza Buscha i Rudolfa Kempe. Zaś interpretacja *Otella* Verdiego dana przez Furtwänglera wionie tragizmem, jest bardzo wyrazista.

Dźwięk wszystkich nagrań, zważywszy na warunki, jest bardzo dobry. Jest to po prostu jeden z najlepszych boksów operowych kiedykolwiek wydanych!

Lukasz Kaczmarek



GARRETT VS PAGANINI

Decca 3785534 • w. 2013, n. 2013
☆☆☆

W branży fonograficznej nie ustaje „ruch” wokół Davida Garretta. Wytwórnia Deutsche Grammophon w starannej edycji opublikowała zestaw wszystkich nagrań skrzypka w repertuarze klasycznym, tymczasem Decca wypuściła na rynek krążek o intrygującym tytule *Garrett vs. Paganini*. Jest on kontynuacją repertuarowych zainteresowań

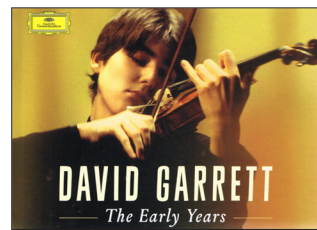
artysty, łączącego we właściwym sobie stylu muzykę poważną i popularną, ale dodatkową atrakcją jest fakt, że materiał zgromadzony na krążku nawiązuje do wyprodukowanego w 2013 r. filmu w reżyserii Bernarda Rose’a. Wirtuoz skrzypiec zagrał w nim rolę samego włoskiego „Diabła”.

Pozostawiam na uboczu mojej recenzji rozważania o sensowności wykonania dzieł w klasyczno-rockowej aranżacji w kontekście filmu historycznego i doboru repertuaru, którego związku z samym Paganinim najlepiej wyjaśni bohater przedsięwzięcia. „Widzę wiele podobieństw między nim a mną w sposobie wykorzystania instrumentu w celu wzbudzenia zachwyty ludzi. On też używał licznych tematów i melodii popularnych w owych czasach, bez względu na to, czy pochodziły z muzyki ludowej czy z opery. Główną częścią albumu jest sześć utworów, które skomponował Paganini. Do nich dodałem dzieła autorów, którzy go inspirowali, jak na przykład Scarlatti i Tartini, z drugiej zaś tych, na których wywarł wpływ, jak choćby Czajkowski czy Rachmaninow. Do współpracy nad płytą zaproszono nie tylko Francka van der Heijdena, autora drapieżnych, mocnych aranżacji, współautora sukcesu projektu *Rock Symphonies*. Partie wokalne wykonuje tu w kompozycji samego Garretta *Ma dove sei* włoski tenor Andrea Bocelli, bardzo dobrze odnajdujący się w takiej muzyce, zaś *Io ti penso amore* śpiewa niejaką Nicole Scherzinger, była piosenkarka nieistniejącej grupki Pussycat Dolls, formacji typu girlsband o nazwie odpowiedniej dla hamburskiej dzielnicy czerwonych latarni; ma tu okazję zaprezentować się w bardziej klasycznej stylistyce w odróżnieniu od popowej papki dla niewymagających. Mnie jej produkcja wokalna niezbyt zachwycała. Sam zaś „numer” jest aranżacją Garretta i Heijdena fragmentu *IV Koncertu skrzypcowego* Paganiniego. Dzieł Włocha jest tu nagranych więcej: *La Campanella*, *Karnawał wenecki*, *V i XXIX Kaprys*, wyjątek z *XII Sonaty e-moll*. Poza tym mamy *Króla olch* Schuberta, *Sonatę g-moll* Tartiniego, temat z *Jeziorka łabędziego* Czajkow-

skiego i *II Koncertu fortepianowego* Rachmaninowa, *Marsz turecki* Mozarta, *Sonatę f-moll* Scarlattiiego oraz miły akcent polski – *Kaprys-Tarantellę* Wieniawskiego.

Całość programu opiera się na ciągłej obecności Davida Garretta w otoczeniu bądź sentymentalnych, bądź błyskotliwych popowo-rockowych aranżacji, wykorzystujących mocne brzmienie gitar oraz perkusji. Projekty typu crossover nie budzą mojego entuzjazmu. Szerokie grono wielbicieli, a raczej wielbicielek skrzypka i podobnej stylistyki jednak będzie zachwycone taką mieszanką, można też założyć, iż omawiany album zainteresuje słuchaczy z małym doświadczeniem w słuchaniu muzyki poważnej. Jest niewątpliwie efektowny i atrakcyjny w odbiorze, ale trzeba sobie zadać pytanie, ile można eksploatować bez przerwy ten sam pomysł popularnego opracowywania powtarzających się „hitów” twórczości klasycznej? Z pewnością spełni swój cel: zdobycia nowej publiczności i udowodnienia tezy, że właśnie niemiecki skrzypek zarówno na ekranie, jak i w sali koncertowej jest bardzo przekonujący w kontekście kariery muzycznej oryginalnego, kontrowersyjnego i działającego na wielu polach Włocha.

Paweł Chmielowski



**DAVID GARRETT
The Early Years**

Deutsche Grammophon 479 2936 • w. 2014 • 360'50"
☆☆☆☆

„Nie powinno się być zbyt pewnym siebie, ale jestem trochę dumny z moich wczesnych osiągnięć” – wyznaje David Garrett, najpopularniejszy skrzypek młodego pokolenia, obecny na scenie muzycznej już dwadzieścia lat. Wydaje się to być nieprawdopodobne, ale tak jest w istocie, czego dowodem jest

wydany w bardzo starannej formie album Deutsche Grammophon, gromadzący na pięciu kompaktach wszystkie dokonane przez młodziutkiego artystę nagrania we współpracy z niemiecką wytwórnią, powstałe w latach 1993–1997.

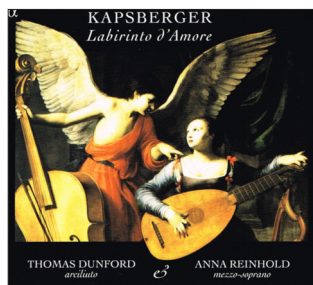
Materiał tu zaprezentowany nie jest absolutną nowością, ponieważ jego poszczególne pozycje ukazywały się już wcześniej, aczkolwiek nie były łatwo dostępne w sprzedaży. Jedną z nich, zatytułowaną *14*, została nawet nie tak dawno omówiona na łamach **Muzyka21**. Jest ostatnią częścią projektu i zarazem tą, która u mnie nie wywarła zbyt wielkiego entuzjazmu. Można program na krążku nazwać popularnym, przebojowym, sentymentalno-wirtuozowskim, w sam raz dla młodych artystów. Mamy tu do czynienia bądź z aranżacjami, bądź z oryginalnymi postaciami takich dzieł jak *La Campanella* Paganiniego, *Sonata g-moll* Tartiniiego (w nieco kuriozalnie dziś brzmiącym opracowaniu Fritza Kreislera), tegoż autora *Pieśń miłosna* oraz *Preludium i Allegro w stylu Pugnaniiego*, *Humoreska* Dworzaka, *Ave Maria* Schuberta, *La Capricieuse* Elgara, *Nie, tylko ten, kto znał* Czajkowskiego, *Kol Nidrei* Brucha i *Fantasia brillante* Wieniawskiego. Program idealny na niedzielne popołudnie, adresowany albo do starszych, uczuciowych dam, albo równie sentymentalnych nastoletnich dziewcząt, dający okazję młodym wykonawcy okazję do popisania się śpiewnością tonu, melodyką czy rysem wirtuozowskim. Gorzej, że wylewa się z recitalu w ogromnych ilościach nuda, słodczy, by nie powiedzieć kicz. Nie jest to spowodowane brakiem wyobraźni skrzypka, lecz raczej niezbyt ambitnym doborom programu i wątpliwą jakością aranżacji, by przywołać chociażby okropną wprost w pomysł i realizacji *Humoreskę* Dworzaka, brzmiącą tu bardzo wolno, ciężko, bez krzty fantazji, polotu i tracącej swój urok, o tytułowym humorze nawet nie wspominając. Nagranie, zrealizowane we współpracy z pianistą Aleksandrem Markowiczem powstało w roku 1995. W następnym zaś David Garrett

sięgnął po *Kaprysy* Paganiniego, by wykonać je w opracowaniu Roberta Schumanna z udziałem Bruna Canina przy fortepianie. Przyznam się, że lubię tę wersję, która w omawianej kreacji naprawdę może się podobać – młody wirtuoz, wtedy szesnastolatek, miał okazję wykazać się imponującymi zdolnościami technicznymi. Drugi i czwarty kompakt albumu zawierają nagrania dokonane z Orkiestrą Kameralną Europy i Claudiem Abbado (*Koncert D-dur* K 271a i *D-dur* K218 Mozarta) oraz Rosyjską Orkiestrą Narodową, prowadzoną przez Michała Pletniowa (*Koncert D-dur* Czajkowskiego oraz *e-moll* Konusa). W pierwszym przypadku, również za sprawą wyśmienitego akompaniamentu i współpracy z włoskim mistrzem batuty, promotorem młodych talentów, słycać radość, entuzjazm i naturalność w grze skrzypka. Nie szuka dodatkowych podtekstów w dziełach Mozarta, nie sili się na dorabianie do partytur dodatkowej otoczki muzycznej, gra tak, jak czuje i jest w tym przekonujący. Warto dodać, że Garrett miał wtedy 14-15 lat. Siedemnastolatkowi dokonującemu nagrań w Moskwie dużego wsparcia udzielali rosyjscy partnerzy – renomowana orkiestra, grająca tu w swoim stylu, czyli dużym, pełnym i głośnym dźwiękiem, oraz kapelmistrz. Dzieła słowiańskich mistrzów pozostają w idealnej równowadze między pierwiastkiem wirtuozowskim a wyrazowym, pełne są efektownych odcinków o znacznym stopniu trudności technicznej i niezwykle śpiewnych, melodyjnych, lirycznych fragmentów. Młody wiolinista intryguje odbiorcę z jednej strony spokojem i pewnością, z drugiej zaś błyskotliwością. Na uwagę zasługuje fakt sięgnięcia po mało znane i rzadko nagrywane dzieło Juliusa Konusa, kompozytora urodzonego i zmarłego w Moskwie (1869-1942). Pierwsza płyta w albumie została zarejestrowana, kiedy David Garrett ukończył trzynasty rok życia. Zasługuje na podziw z racji sięgnięcia po najbardziej ambitny repertuar: *V Sonata F-dur* op. 24 Beethovena, *Adagio E-dur*

K 261 Mozarta (ponownie przy fortepianie Aleksander Markowicz) oraz *II Partię d-moll* na skrzypce solo Bacha. Kreacje owych dzieł udowadniają niewątpliwie wielki talent artysty, jego „kompletność”, brak wahań i tremy oraz odwagę. Arcydzieła wiolonistyki przedstawia z głębokim przekonaniem i zrozumieniem, można by nawet rzec, z autorytetem. Koncentracja na muzycznej materii i istocie dzieła jest tutaj niepodważalna, co słycać wyraźnie w *Particie d-moll* Bacha i jej ostatniej części, trwającej dwadzieścia minut *Chaconnie*. W utworach klasyków wiedeńskich słycać doskonałą formę, stylistykę oraz głębię wyrazu (Mozart), jak i pogodny, „wiosenny” charakter (Beethoven). Świetnie też układa się współpraca z pianistą, a dobry dźwięk sprawia, że jest to bez wątpienia najbardziej udana i przekonująca pozycja całości. Nią właśnie niemiecki skrzypek rozpoczął swoją światową karierę fonograficzną.

Wydany bardzo starannie przez wytwórnię Deutsche Grammophon album jest niewątpliwą gratką dla szerokiej rzeszy wielbicieli Davida Garretta, przypominając jego udane początki w klasycznym repertuarze.

Paweł Chmielowski



LABIRINTO D'AMORE

Utwory na arcyłutnię, pieśni

Thomas Dunford, arcyłutnia • Anna Reinhold, mezzosopran

Alpha 195 • w. 2014, n. 2013 • 59'27"

★★★★

Labirinto d'Amore to nowy album wytwórni Alpha poświęcony kompozycjom na arcyłutnię i canzonom z przełomu renesansu i baroku. Był to czas narodzin nowego stylu, monodii akompaniowanej, działalności Cameraty florenckiej, bez której prawdopodobnie nie byłoby opery. Dokład-

nie połowa repertuaru zgromadzonego na płycie to kompozycje na lutnię solo – są to kolejne toccaty Johanna Hieronymusa Kapsbergera (1580–1651). Pozostała część wypełniają włoskie canzony: Barbary Strozzi, Giulio Cacciniego, Kapsbergera, Monteverdiego (słynna *Lettera amorosa* z VII Księgi *Madrygałów*) oraz Tarquinio Meruli. Program jest zatem wielce interesujący, zwłaszcza że zaprezentowane wykonania przedstawiają się na bardzo wysokim poziomie. Thomas Dunford, który pobierał lekcje u Paula O'Dette i Hopkinsa Smitha wypada wybornie, tak w utworach solowych, jak i wokarno-instrumentalnych. W tych drugich raczej usuwa się na dalszy plan, oddając prym swej koleżance – mezzosopranistce. Inaczej ma się sprawa z toccatami Kapsbergera, które Dunford wykonuje w sposób bardzo atrakcyjny, intelektualny, wyrazisty, choć momentami dość niespokojny (*Toccatą V*). Jednak Mistrz Paul O'Dette, także mający w swoim repertuarze kompozycje Kapsbergera, bardziej przypada mi gustu.

Anna Reinhold daje bardzo emocjonalne, pełne ekspresji i retoryki interpretacje utworów wokalnych. Dysponuje dość dużym głosem o ciekawej barwie, przenikliwym w brzmieniu. Podobnie jak Dunford, jest to artystka bardzo młoda, zapewne nie dysponująca jeszcze takim poziomem kultury wokalne, jaki winna posiadać za, powiedzmy, 10 lat. Niemniej, jej wykonania świadczą o wielkim zaangażowaniu artystki w muzykę i słowo, często są przejmujące (znakomity *Zakochany Herkules* Barbary Strozzi). Głos Reinhold jest raczej ciemny, chłodny. Stąd też wieńcząca program płyty kołysanka Meruli brzmi dużo inaczej, w sposób bardziej mroczny, niż interpretowana przez Montserrat Figueras (płyta *Ninna Nanna*). W przyszłości byłbym wielce rad usłyszeć w wykonaniu Reinhold Dydonę Purcella.

Wykonania młodych artystów, choć mają swoje wady, świadczą o niebyle jakim talencie, są interesujące i godne polecenia bez taryfy ulgowej. Zważywszy, dodatkowo, na niebanalny repertu-

ar, omawianą płytę należy uznać za kolejną wartościową pozycję w katalogu wytwórni Alpha.

Łukasz Kaczmarek



A Solo

Paolo Pandolfo, viola da gamba
Glossa GCD P30403 • w. 2014, n. 1997
• 77'13"
★★★★★

Omawiana produkcja stanowi reedycję nagrania z roku 1997. Nie wiem, jaka motywacja kierowała wytwórnią, by wydać ponownie tę płytę, należy się jednak z tego faktu cieszyć, gdyż utrzymana jest ona na najwyższym poziomie i jak była atrakcyjna przed 17 laty, w momencie dokonywania rejestracji, tak jest i dziś. Paolo Pandolfo, znakomity gambista średniego pokolenia, proponuje nam muzyczną podróż z violą da gamba poprzez muzyczne epoki. Najstarsze zawarte w programie kompozycje pochodzą z XVI w. (to anonimowa *Aria della Monicha* oraz utwory Diego Ortiza), najnowsze – z końca XX w. (tytułowe *A solo* autorstwa samego Paolo Pandolfo). Ciekawostką stanowić może fakt, że nie znalazło się tu żadne dzieło pochodzące z XIX ani pierwszej połowy XX w. Jest to kolejny smutny dowód na to, że w tamtym okresie viola da gamba znajdowała się w niełasce kompozytorów; wyparta przez inne instrumenty, przede wszystkim wiolonczelę, została po prostu na dłuższy czas zapomniana. Kompozytorzy, których muzyka znalazła się na omawianej płycie zapisali się jednak w historii jako twórcy znakomitych dzieł na violę, ich nazwiska są dziś często kojarzone przede wszystkim z tym instrumentem. Tak się ma sprawa z Diegiem Ortizem, Tobiasem Humem, Marinem Maraisem, Monsieur de Sainte Colombe'em, czy Carlem Friedrichem Ablem,

XVIII-wiecznym wirtuozem gry na gambie, jednym z ostatnich piewów tego instrumentu przed jego zniknięciem na prawie dwa stulecia ze sceny muzycznej. Ale historia violi da gamba, to także działalność mniej dziś znanych mistrzów, jak William Corkine, Richard Sumarte, czy Monsieur de Machy. Również ich kompozycje znalazły się w programie płyty i, jak się okazuje, są bardzo interesujące. Wielką gratką stanowi możliwość usłyszenia arcydzieła wiolonczelowego w historii muzyki zaprezentowanego na violi. Mowa o *IV Suicie na wiolonczelę solo* BWV 1010 Bacha. W wersji gambowej brzmi ona bardzo ciekawie: delikatniej, w wyższych rejestrach, grana krótszym dźwiękiem, jakby lżej i bardziej ruchliwie. Atrakcyjną ciekawostką jest także wieńcząca program kompozycja Pandolfo w formie *Tambeau*. Kompozytor najczęściej posłużył się tutaj dwudźwiękami, zastosował frapujące współbrzmienia dysonansowe, silne kontrasty wyrazowe. Utwór posiada głęboki, bardzo emocjonalny, nieco kapryśny charakter. Jest on również znakomitym kontrargumentem dla tych, którzy najchętniej violę da gamba widzieliby w muzeum, czy wiązali ten instrument jedynie z muzyką dawną.

Zaprezentowane wykonania są fantastyczne, ekspresyjne, bogate w ciekawe detale, w wielowymiarowy sposób prezentujące całą pełnię i piękno brzmienia violi da gamba. Fantastyczna to podróż! Omawiana płyta jest zarazem jedną z tych, które potrafią działać jak balsam, wyciszać, łagodzić wewnętrzne niepokoje, skłaniać do refleksji...

Łukasz Kaczmarek

**THE ROMANTIC HERO
Vittorio Grigolo**

Sony Classical 888837565929 • w. 2014, n. 2013 • 57'29"
★★★★★

Jedną z czołowych gwiazd wokalnych promowanych przez wytwórnię Sony jest 37-letni obecnie Vittorio Grigolo. Wydał już w jej barwach trzy albumy, poświęcone głównie włoskiemu repertuarowi (arie, pieśni i utwory sakralne), zaś najnowszym

osiągnięciem w dorobku artysty jest krążek będący znaczącym zwrotem repertuarowym. Zytułowany *Romantyczny bohater*, zawiera wyłącznie arie francuskie. Mamy tu do czynienia z fragmentami dzieł takich autorów, jak Jules Massenet (*Werther*, *Manon*, *Cyd*), Georges Bizeta (*Carmen*), Charles Gounod (*Romeo i Julia*, *Faust*), Giacomo Meyerbeer (*Afrykanka*), Jacques Fromental Halévy (*Żydówka*) i Jacques Offenbach (*Opowieści Hoffmana*). Śpiewakowi towarzyszy wymieniona dopiero pod spisem pozycji programu w książeczce Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, którą prowadzi Evelino Pidò. Gościnnie wzięły udział dodatkowo narratorka Alessandra Martines oraz sopranistka Sonia Jonczewa, bardzo ładnie wypadająca w duetach z *Manon* oraz *Romea i Julii*.

Vittorio Grigolo jest Włochem, lecz konieczność śpiewania po francusku nie jest dla niego problemem, ponieważ włada nim płynnie. Odpadają zatem w jego przypadku problemy natury lingwistycznej, trapiącej niekiedy śpiewaków sięgających po ów repertuar. Trzeba przyznać, że tytuł albumu idealnie wpisuje się nie tylko w zamieszczony na nim program, ale także muzyczne emploi artysty. Obdarzony jest bardzo lirycznym, jasnym, delikatnym tenorem, wybornie sprawdzającym się w romantycznej francuskiej operze. Poszczególne arie wykonuje z dużym zaangażowaniem, tworząc przekonującą kreację wokalno-psychologiczną, ilustrującą przeżycia młodego, zakochanego mężczyzny. Czasami jednak w portretowaniu stanów uczuciowych bohaterów pojawiają się niepokojące momenty, zwłaszcza we fragmentach piano czy zakończeniach fraz, gdzie wyraźnie słychać drżenie głosu. Nie wiem, czy jest to stała maniera śpiewu artysty, czy pewne techniczne braki, o które bym go jednak nie podejrzewał, czy tylko przyjęty tutaj sposób ekspresji, mający na celu uwiarygodnienie występu. Ważne, że nie jest to według mnie przekonujące i pojawia się zbyt często, by można było owo zjawisko uznać za przypadek. Wolałbym usłyszeć w takim

wypadku bohaterów bardziej zdecydowanych, energicznych i bez wahań – na miejscu tytułowej bohaterki miałbym pewne wątpliwości co do stanowczości bohatera wyznającego swe uczucia w arii z kwiatem z pierwszego aktu *Carmen* Bizeta. Brak tu jest pewnego „pazura”, ognia i męskiej porywczoności, ustępujących subtelności wyrazu.

Miłośników pięknego śpiewu, bo takim można scharakteryzować sztukę śpiewu włoskiego artysty, z pewnością powinien zainteresować omawiany album, na którym zgromadzono efektowne i pełne pasji arie z najszlachetniejszych francuskich oper. Bardzo przyjemny w odbiorze liryczny tenor Vittoria Grigola sprawdza się w nich bardzo dobrze, ale obawiam się, że w tym repertuarze będzie miał silniejszą konkurencję w postaci wydanego chyba w tym samym czasie znakomitego albumu wytwórni Decca *L'amour*, gdzie błyszczą Juan Diego Flórez.

Paweł Chmielowski

**PAUL TORTELIER
A Genius of the Cello**

Membran 600176 • w. 2014 • 10 CD
★★★★★

Jeden z ostatnich boksów wytwórni Membran poświęcony jest nagraniem Paula Torteliera (1914–1990), znakomitego francuskiego wiolonczelisty wywodzącego się z rodziny o muzycznych tradycjach. Początki jego kariery przypadają na koniec lat 1930., gdy grał w słynnej Bostońskiej Orkiestrze Symfonicznej Sergiusza Kusewickiego. Wkrótce zaczął występować jako solista, przez kilkadziesiąt lat odnosząc olbrzymie sukcesy. Tortelier, parający się także pedagogiką, i na tym polu ma swoje zasługi. Jego najwybitniejszą uczennicą jest Jacqueline du Pré. Ale francuski wiolonczelista był również utalentowanym kompozytorem. Omawiany album daje okazję do zapoznania się z dwoma utworami Torteliera: duetami na dwie wiolonczele oraz *Toccatą* na wiolonczelę i fortepian. Te pierwsze wykazują silne związki z muzyką ludową, niezwykle ciekawe są tu zastoso-



Edward Bogusławski – Supplement for accordion, Polish folk tunes for choir, accordion ensemble and percussion • Andrzej Krzanowski – Accordion quartet no. 1

Ewa Grabowska-Lis, akordeon; Daniel Lis, akordeon; Eneas Kubiś, akordeon; Piotr Choleńowicz, akordeon; Agnieszka Bagińska, akordeon; Marcin Jabłoński, akordeon basowy; Paulina Drzazgowska, perkusja; Magdalena Seman, sopran • Chór Kameralny Akademii Muzycznej w Katowicach • Czesław Freund, dyrygent

Acte Préalable AP0280 • w. 2013, n. 2012 • 43'22"

☆☆☆☆☆

Płyta prezentuje utwory polskich kompozytorów Edwarda Bogusławskiego i Andrzeja Krzanowskiego. Dzieła te należą do zbioru XX-wiecznej literatury akordeonowej i były dotąd nie nagrane.

Pierwszą pozycją jest *Supplement for accordion* Edwarda Bogusławskiego w wykonaniu Ewy Grabowskiej-Lis. Artystka za sprawą tego utworu może pochwalić się swoimi możliwo-

ściami technicznymi oraz umiejętnością prowadzenia kantyleny przy pomocy różnych barw. Jest to wymagające dzieło o sporej objętości, a akordeonistka wydobyla z niego wszystkie pozytywne walory tj. kontrastowość, różnorodność brzmień, dzięki czemu moje zainteresowanie nim zepchnęło na dalszy plan myśl o trudnym odbiorze.

Kolejnym zaproponowanym utworem jest *Kwartet Akordeonowy nr 1* Andrzeja Krzanowskiego. Przez długi czas kompozycja była uznana za zaginioną. Odnaleziona została dopiero w 2010 r. W części I i III tego dzieła rządzą kontrasty. Koloru dodaje bardzo zróżnicowana dynamika oraz częste vibrato. Momenty niepokoju wprowadzane są za pomocą drobnych wartości rytmicznych wspartych dodatkowo przez wahania dynamiczne. II część o wysublimowanym, spokojnym nastroju charakteryzuje się minimalistycznym podejściem do rytmu i dynamiki. Cały kwartet jest bardzo spójny i zdecydowanie popisowy.

Ostatnią propozycją krążka jest *Polish folk tunes for choir, accordion ensemble and percussion*. Pozycja ta zainteresowała mnie ze względu na nietypowy skład wykonawczy. Kompozytor wykorzystał w utworze polskie melodie ludowe. Część I i III wykorzystuje motywy żwawych melodii *Cemu ześ się fijołecku leśny* oraz *Hej, kiedy jadę koło karczmy*, natomiast część środkowa spokojną kołysankę

wane przez kompozytora współbrzmienia, swoiste efekty dźwiękowe. Przywołują one na myśl inne Duety i na inne instrumenty – na skrzypce Béli Bartóka. W podobnej konwencji utrzymana jest *Toccatà*. Dwóch utworów Torteliera, w autorskiej zresztą interpretacji, możemy posłuchać już na pierwszej płycie albumu. Główną jej część stanowi jednak zapis *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Sir Edwarda Elgara. Dość popularna jest rejestracja tego dzieła dokonana przez Torteliera we współpracy z Adrianem Boulttem. Tutaj otrzymujemy wcześniejsze nagranie utrwalone pod dyktando Malcolma Sargenta. Jest to wersja bardzo

ekstrawertyczna i pełna dynamizmu, lecz utrzymana w dużo jaśniejszych barwach, niż słynne nagranie du Pré z Barbirollim, czy niedawne Alisy Weilerstein z Barenboimem.

Drugą płytę w całości wypełnia poemat symfoniczny *Don Quixote* op. 35 Ryszarda Straussa. Był on jednym z ulubionych dzieł Torteliera, bowiem jego rejestracji dokonał aż kilkakrotnie. W albumie znalazła się kreacja utrwalona w 1958 r. z Berlińskimi Filharmonikami i Rudolfem Kempe. Można śmiało ją nazwać jednym z najlepszych nagrań dzieła: Berlińczycy są fantastyczni, Tortelier gra z wielką pasją, a Kempe rozumie Straussa jak mało kto,



Ewa Grabowska-Lis
fot. Jolanta Witalińska

Kołys, mi się kołys. Wszystkie partie ukazują szeroką gamę środków wykonawczych przez co utwór jest bardzo zróżnicowany pod względem brzmieniowym, artykulacyjnym, dynamicznym. Zespół doskonale operuje również ekspresją oddając bardzo trafnie charakter dzieła.

Mimo że literatura akordeonowa nie należy do kanonu mojej ulubionej to proponowany album bardzo mnie zainteresował. Jest on wartościową pozycją nie tylko ze względu na profesjonalne,

skrupulatne wykonanie. Jego atutem jest to, że odkrywa on kolejny fragment polskiej literatury. Płyta z pewnością zainteresuje akordeonistów, wielbicieli polskiej muzyki XX w. oraz badaczy folkloru polskiego i jego zastosowania w muzyce współczesnej. Zachęcam do zapoznania się z propozycją wydawnictwa Acte Préalable, któremu również należą się gratulacje za estetykę wydania.

Maria Ziarkowska

wszystko jest tu bardzo stylowe. Warto nadmienić, że nieco później Rudolf Kempe dokonał dla EMI nagrania dzieł orkiestrowych Straussa i jest to do dziś jeden z najbardziej udanych kompletów.

Płyta trzecia zawiera dwa cymelia: nieco zapomniane dziś koncerty wiolonczelowe Hindemitha oraz Honeggera, momentami frapujące, ciekawie zinstrumen-

owane, neoklasyczne w swej stylistyce. Tortelier jest ich kompetentnym wykonawcą, mając za partnerów, odpowiednio, Karela Ančerla i Georgesa Tzipine'a.

Dwie kolejne płyty poświęcone są muzyce Ludwiga van Beethovena. Cztery spośród pięciu sonat wiolonczelowych oraz *Wariacje na temat „Ein Mädchen oder Weibchen”* z Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* wyko-



PLYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

nuje Paul Tortelier wraz z Karlem Engelem przy fortepianie. Jest to nagranie z 1951 r., a więc wersja wcześniejsza niż ta dokonana dla EMI. Dźwięk Torteliera może nie jest najbardziej wyrównany, słychać niedokładności intonacyjne, wahnienia, jednak artyści grają w sposób tak ciepły i promienny, że słuchanie tego nagrania to wielka przyjemność. Szkoda tylko, że do kompletu zabrakło *V Sonaty*...

Bardzo interesująca jest szósta płyta zestawu. Znalazły się na niej dzieła nieco wcześniejsze. Otwierają *II Koncert brandenburski F-dur* J. S. Bacha. Pomimo, że nagrania dokonano w roku 1950, i dziś jest ono bardzo interesujące. Tempa są, jak na tamte czasy, zadziwiająco szybkie, a interpretacja ma odpowiednią lekkość. Wykonanie przesiąknięte jest radością wspólnego muzykowania. Owszem, na pewne rzeczy można ponarzekać, jak chociażby na kuriozalny skład zespołu (z saksofonem) mało stylowe vibrato, niebarokowe frazowanie, czy pewną „romantyczność”. Autorami tej kreacji są: skrzypek Alexander Schneider, grający na saksofonie (sic!) Marcel Mule, flecista John Wummer, oboista Marcel Tabuteau, Paul Tortelier, klawesynista Fernando Valenti oraz Orkiestra Festiwalowa w Prades prowadzona przez Pablo Casalsa. Dopełnienie bachowskiej części płyty stanowi transkrypcja *Preludium es-moll* z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* na wiolonczelę i fortepian, która brzmi po prostu anachronicznie i posiada już jedynie wartość dokumentalną. Parę smaczków możemy za to wyłowić w również zestarzałej, lecz ciekawej interpretacji *Koncertu wiolonczelowego D-dur* Haydna. Te dwa ostatnie nagrania powstały w latach 1946–1947, są więc jednymi z najwcześniejszych zapisów sztuki Torteliera!

Trzy kolejne płyty są fantastyczne i, tym razem, ich wartość pozostała ponadczasowa. Ukazują one chyba najdoskonalsze artystycznie oblicze Paula Torteliera – kameralisty. Znalazły się tu dwa nagrania, którym niewiele brakuje do genialności. Są to rejestracja *III Kwartetu fortepianowego c-moll* Brahmsa oraz *Kwintetu smyczkowego*

C-dur Schuberta. W pierwszym Tortelierowi towarzyszy trójka legendarnych muzyków: Myra Hess, Joseph Szigeti oraz Milton Katims. Każdy z nich zasłynął jako wybitny kameralista. Do tego muzycznego nurtu najsilniej przylgnął Katims, kojarzony chyba wyłącznie z muzyką kameralną. Bardzo duża jest jego zasługa w jakości tej interpretacji. Hess dba o strukturę całości, jest jakby czujnym „dyrygentem”. A Szigeti i Tortelier, każdy na swój sposób, wzbogacają wykonanie o niezwykle twórcze pomysły. Techniczna realizacja jest wymienita. Podobnie można powiedzieć o rejestracji *Kwintetu C-dur* Schuberta. Udział wzięli w niej: skrzypkowie Isaac Stern oraz Alexander Schneider, ponownie Katims grający na altówce oraz Casals i Tortelier, wiolonczeliści. Pozostałe nagrania tych płyt to obie sonaty wiolonczelowe Brahmsa w wykonaniu Torteliera oraz Karla Engela, a także, jako naddatek transkrypcja *Marzenia* Schumanna.

Ostatni krążek to recital miniatur – na wiolonczelę z fortepianem oraz na dwie wiolonczele. Niektóre z utworów w oryginalne przeznaczone były na skrzypce, ale Paul Tortelier z powodzeniem wykonuje je na swoim instrumencie – w sposób lekki, pełen wdzięku i bardzo wirtuozowski, przez co nie tracą one swego immanentnego charakteru.

Wszystkie te nagrania dokonane zostały w latach 1946–1958, są to więc wczesne zapisy sztuki Paula Torteliera. Są to też rejestracje rzadkie, słabo dostępne na rynku płytowym, stanowią zatem pewien cymes. Szkoda tylko, że czas trwania płyt, zazwyczaj ledwie przekraczający 40 minut, pozostawia pewien niedosyt. Ale w tak atrakcyjnej cenie jak Membran, doprawdy chyba żadna inna wytwórnia nie proponuje równie wartościowych nagrań!

Lukasz Kaczmarek

RODZINA STRAUSSÓW – POLKI
Wiener Symphoniker • Manfred Honeck, dyrygent

Wiener Symphoniker WS 005 • w. 2014, n. 2014 • 57'35"

★★★★★

Kolejna zagraniczna formacja postanowiła wydawać nagrania w barwach własnego wydawnictwa. Po kilku albumach przynoszących nowe i archiwalne kreacje wielkiej symfoniki (Mahler, Brahms, Bruckner), Wiedeńscy Symfonicy, formacja mniej znana niż Wiener Philharmoniker, postanowili uraczyć świat płytą z nieśmiertelną muzyką rodziny Straussów. Krążek jest rezultatem koncertu w Salzburgu ze stycznia 2014 r. Zabrzmiały wtedy utwory Edwarda, Josefa oraz Johanna ojca i syna. Całość poprowadził austriacki dyrygent Manfred Honeck.

Jedną z moich muzycznych słabości jest ten repertuar, za każdym razem poprawiający mi humor ogromnym bogactwem melodii, barwną instrumentacją, porywającą rytmiką i blaskiem – nie brakuje ich również w omawianym nagraniu. Zamieszczono tu polki, z najsłynniejszymi (*Tritsch-Tratsch, Auf der Jagd* czy *Unter Donner und Blitz*) na czele, walce (*Frühlingsstimmen, Rosen aus dem Süden* i *Dorfschwalben aus Österreich*) oraz *Uwerturę* do operetki *Baron cygański*. Wszystkie pozycje są związane w mniejszym lub większym stopniu z przyrodą, czego dowodzą nie tylko same tytuły, ale i odgłosy ptactwa w niektórych kompozycjach, ale nie o ścisłą koncepcję programową tu chodzi, lecz o dobrą zabawę! Co prawda Wiedeńscy Filharmonicy pozostają niedoścignieni w tym repertuarze, ale ich koledzy – Symfonicy również mają sporo do powiedzenia w orkiestrowych błyskotkach rodziny Straussów. Szkoda jedynie, że kapelmistrza wydaje się niekiedy ponosić temperament i przesadza nieco z tempem, zwłaszcza w szybszych tańcach, przez co dość łatwo wylatują z pamięci podczas słuchania, a można się przecież nimi delektować bez końca! Do ideału brakuje też jakości dźwiękowej nagrania, zrealizowanego live. Jak udowadniają Koncerty Noworoczne z Wiednia, wydane niezwykle starannie przez wytwórnię Decca, Sony czy Deutsche Grammophon, fakt obcowania z żywą kreacją absolutnie nie stoi na

przeszkodzie bardziej satysfakcjonującej realizacji technicznej i lepszemu dźwiękowi.

Płyta, oprócz powyższych uwag, pozostawia pewien niedosyt – trwa niecałą godzinę, nie zaspokajając w pełni apetytu miłośnika uroczej, porywającej muzyki braci Straussów. To, co na niej się znajduje, sprawia jednak dużo satysfakcji w odbiorze.

Paweł Chmielowski

Wieniawski – Conus – Vieuxtemps

Soo Yun Park, skrzypce • Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz • Nicholas Milton, dyrygent

Onyx 4109 • w. 2013, n. 2012 • 69'25"

★★★★★

Ciekawa płyta pojawiła się w 2013 r. w wytwórni Onyx. Zawiera ona trzy niezbyt często nagrywane utwory na skrzypce z orkiestrą: *Koncert skrzypcowy nr 1 fis-moll* op. 14 Henryka Wieniawskiego, *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 1 Juliusa Conusa oraz *Fantasia appassionata g-moll* op. 35 Henri'ego Vieuxtempa. Na szczególną uwagę zasługuje utwór Juliusa Conusa – jest to chyba drugie jego nagranie na płycie CD (wcześniej zarejestrował go David Garrett). Wcześniej, na płycie winylowej został ten utwór nagrany przez Itzhaka Perlmana (EMI).

I Koncert skrzypcowy Wieniawskiego też nieczęsto gości na płytach – ustępuje popularnością *II Koncertowi*. *Fantasia appassionata* również nieczęsto jest nagrywana – trudno jej konkurować z ośmioma koncertami skrzypcowymi Vieuxtempa.

Młoda skrzypaczka koreańska, Soo Hyun Park, studentka Dory Schwarzberg z Akademii Wiedeńskiej, przygotowała ten romantyczny repertuar znakomicie. Wraz ze świetnie towarzyszącą jej orkiestrą pod batutą urodzonego w Australii Nicholasa Milтона stworzyła znakomitą kreację. Dzięki jej pełna pasji, przekonującej i porywającej interpretacji możemy poznać na nowo arcydzieła muzyki skrzypcowej.

Polecam.

Stanisław Lubliński

Krzyżówka nr 56/styczeń 2015

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) współczesna polska sopranistka (imię i nazwisko); 2-J) opera Cavalliego; 3-A) imię wykonawcy przeboju *Zaczynij od*

Bacha; 4-l) oratorium Haendla; 5-A) wieśniak z opery *Sprzedana narzeczona*; 6-H) reguluje przebieg dzieła muzycznego w czasie; 7-D) Pierre ..., fr. historyk muzyki (1874–1910); 7-L) listwa z drewna, nad którą są umieszczone struny gitary; 9-A) opera twórcza opery *Jenůfa*; 9-H) hist. kraina w Austrii znana z jodłowania; 10-E) występ jednego artysty; 11-H) oryginalny tytuł 3-głosowych inwencji J. S. Bacha; 12-A) interwał muzyczny; 13-H) opera Cherubiniego; 14-A) w tytule wodewilu ... *zaczarowane* J. Stefaniego; 15-F) opera (dwa wyrazy) twórcy fantazji symfonicznej. *Droga życia*.

Pionowo: A-1) Magdalena ..., pol. śpiewaczka, mezosopran; B-5) uwertura H. Litoffa; C-1) przepasuje kimono; D-3) zarządca dóbr i zamku z operetki *Dzwony z Corneville*; D-11) stan napięcia emocjonalnego; F-7) opera Dello (dwa wyrazy); G-1) w staroż. gmach przeznaczony na popisy muzyczne; H-5) stary Grek z opery *Eros i Psyche* L. Różyckiego; I-11) opera P. Ryłta; J-1) zestaw utworów granych w filharmonii; L-1) opera Haendla; L-7) Carlo ..., włoski komediopisarz, twórca ponad 80 librett; Ł-13) ... Brown, brytyjska

piosenkarka i autorka tekstów; M-1) Olgierd ..., pol. dyrygent i pedagog (1903–1971); N-11) imię Szymczewskiej lub Zubel.

Rozwiązanie krzyżówki nr 55 z grudnia 2014 r.
Antoni Rutkowski

płyty otrzymują: **Maria Deptuch**, Poznań; **Władysław Koziaradzki**, Kalisz; **Mateusz Zadroźny**, Warszawa.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 12-C, 3-C, 4-G, 1-F, 4-Ł, 15-H, 15-N, 12-l, 6-H, 4-M, 5-A

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	2	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Phillips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambronay	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
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**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – grudzień 2014 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – JOSÉ CARRERAS

Janusz Adamski, Łódź; **Mateusz Cygan**, Wyszów; **Bożena Gruszewska**, Szczecin; **Bohdan Jóźwik**, Warszawa; **Agnieszka Kowalska**, Warszawa; **Stefan Lemański**, Bydgoszcz; **Marek Łuczyński**, Lublin; **Adam Szymczewski**, Olsztyn; **Monika Trojanowska**, Gdańsk; **Roman Wójcicki**, Gdynia.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE BOŻENA HARASIMOWICZ

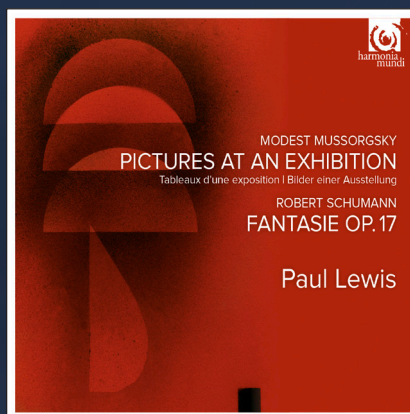
Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadesłane na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście tego konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

W którym roku Bożena Harasimowicz rozpoczęła karierę artystyczną?

Bożena Harasimowicz
fot. Dariusz Dyr



Nowości w dystrybucji CMD



Harmonia Mundi HMC 902096

Musorgski *Obrazki z wystawy* Schumann *Fantazja op. 17*

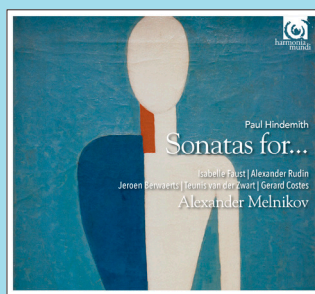
Paul Lewis



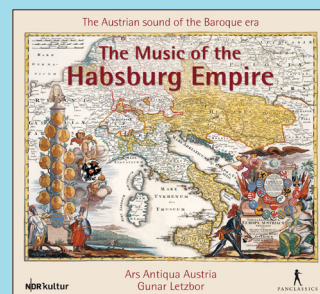
Arcana A 381



Glossa GCD 922608



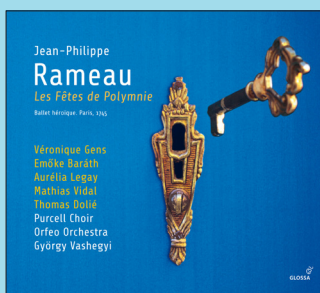
Harmonia Mundi HMC 905271



Panclassics PC 10311



Les Arts Florissants AF 004



Glossa GCD 923502



Harmonia Mundi HMU 907531



Panclassics PC 10323



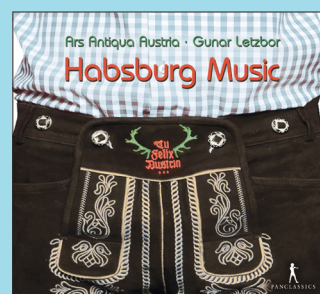
CPO 777 904-2



Ricercar RIC 353



Harmonia Mundi HMU 907627



Panclassics PC 10325



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

JUŻ W SPRZEDAŻY



Richard Wagner

Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk für eine Frauenstimme und Klavier

Richard Strauss

8 Gedichte aus Letzte Blätter op. 10
All mein Gedanken... op. 21 nr 1
Du meines Herzens Krönelein op. 21 nr 2
Ach Lieb, ich muß nun scheiden! op. 21 nr 3
Ruhe, meine Seele op. 27 nr 1
Morgen op. 27 nr 4

Wielce zasłużona dla polskiej i europejskiej kultury, znakomita artystka Bożena Harasimowicz, sopran, nagrała nowy album z pieśniami Ryszarda Wagnera i Ryszarda Straussa. Śpiewaczka związana jest z gdańskim Wybrzeżem. Mieszkanka Sopotu, profesor Gdańskiej Akademii Muzycznej. Nad morzem nabiera sił i odpoczywa po pracy, tu tworzy i przygotowuje się do kolejnych koncertów. O swojej najnowszej płycie opowiada w wywiadzie w bieżącym numerze miesięcznika **Muzyka21**. Genialna muzyka w wybitnym polskim wykonaniu!



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.merlin.pl 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