

Witold Friemann • Natalia Stokowacka • Norma Belliniego w Polsce

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 2 (175)
luty 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Mariusz
Kwiecień
Król Roger
studium człowieka

Seiji Ozawa
50 płyt na 40 lat!

Oskar Łapczyński
Koncertista

Martha Argerich
Daniel Barenboim
z Buenos Aires do Berlina

Jos van Immerseel
zdumiewająco zaskakująca
Carmina Burana

MARCIN
MURAWSKI
wielki sukces muzyki Kimberera





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

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

Tak ważne instytucje, jak Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, NOSPR, Filharmonia Narodowa i SPAM postanowiły wesprzeć Polskie Nagrania, by uczcić naszego wybitnego dyrygenta, Witolda Rowickiego wydaniem pięciopłytkowego albumu. Okazja nadarzyła się znakomita – 100-lecie urodzin (26 lutego 2014) i 25. rocznica śmierci (2 października 2014), ale jak to w Polsce nagminnie się zdarza, została całkowicie zmarnowana. Polskie Nagrania, firma państwowa nie potrafiąca ani działać poprawnie, ani też wreszcie upaść, wstydu oszczędzić i przestać doić nieszczęsnych podatników, zamiast wydać album w lutym albo w październiku 2014 r., co każdy normalnie myśląc człowiek uznałby za logiczne, postanowiły, że album ukaże się po 25 stycznia 2015 r. Ale czy naprawdę warto się spierać o roczny poślizg? Dopiero co, w styczniu br., ukazał się, również sponsorowany przez MKiDN album z muzyką Oskara Kolbera, choć zdążono już uroczysto zakończyć obchody Roku Kolberga 2014 jeszcze w 2014 r. – tu akurat poślizgu nie zanotowano.

Ale po co czepiać się tak minimalnego spóźnienia. Nie to jest w sumie istotne. Wydany album Polskich Nagrań zawiera nagrania, które już kiedyś były upublicznione i wydane na płytach. Trzy z pięciu krążków zawierają nagrania należące już do domeny publicznej więc każdy, nie pytając o zgodę wydawcy czy też wykonawców, mógłby je wydać. Wszystkie one nic nie kosztowały wydawnictwa, dawno już się ich koszt zwrócił. I oto okazuje się, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego dofinansowało ten projekt sumą 50.000,00 zł. Znaczy to, że Polskie Nagrania we wniosku o dotację musiały oszacować koszt projektu na co najmniej 70.000,00 zł. Każdy, kto choć trochę zna się na branży wydawniczej wie, że koszt wyprodukowania samych płyt w tym przypadku, licząc wyjątkowo rozrzutnie, nie powinien przekroczyć 25.000,00 zł. Jak więc uzasadniono pozostałe 45.000,00 zł? Oczywiście nigdy się nie dowiemy, a przecięt-

ny Kowalski machnie ręką na tak małą sumę i nie będzie dociekał. Tyle tylko, że takich przykładów są tysiące: nie walcząc o jawność finansów publicznych doprowadzamy do sytuacji, w której nikt już się nie martwi wyczarowanymi nagle miliardami na pomoc kopalniom. A przecież wszystkie te pieniądze są wyciągane z naszych portfeli.

Należy jeszcze podkreślić fakt, że koszt produkcji albumu Rowickiego zwróci się po sprzedaży mniej niż 400 albumów. Dlaczego Państwo dotuje działania, które nie dotrą nawet do 400 osób? Gdyby zasięg tego przedsięwzięcia był większy, to dotacja nie byłaby potrzebna – sprzedaż albumu byłaby i bez niej zyskowna.

Na przykładzie wspomnianego albumu Polskich Nagrań warto zastanowić się nad sensem dotowania reedycji, jakie by one nie były. Nagrania Witolda Rowickiego były już obecne na rynku od lat, wydawca czerpał z nich korzyści. Jeśli przyniosły mu dochód to powinien zrobić reedycję. Jeśli w ich przypadku odnotował stratę, jaki jest sens ponownie je wydawać? Nawet w takiej branży, jak kultura powinniśmy działać racjonalnie. Każdy, kto interesuje się Witoldem Rowickim może się zapoznać z jego nagraniami choćby w Bibliotece Narodowej. Państwo sfinansowało z naszych podatków wiele stron internetowych zajmujących się muzyką poważną. Niektóre w dalszym ciągu finansuje. Taką stroną jest na przykład zrealizowana za nasze podatki strona internetowa www.muzykoteca.pl – to napewno lepszy sposób promocji Witolda Rowickiego niż kłopotliwe w sprzedaży albumy płytowe. W ten sposób przynajmniej dzieci dowiedziałyby się kim był i czego dokonał ten wybitny dyrygent. A tak, nie będą miały o nim żadnego pojęcia.

Bardzo niepokojącym jest to, że Państwo Polskie od lat upiera się, by Polskie Nagrania wciąż istniały, dotuje je przez pośredników, bo bezpośrednio nie może, a jednocześnie coraz więcej pieniędzy podatnika wycieka z kraju na dotowanie podmiotów zagranicznych, w konku-

rencji z którymi Polskie Nagrania nie mają żadnych szans, nawet na rynku Polskim.

Wbieżącym numerze naszego pisma poświęcamy bardzo dużo miejsca znanemu już naszym czytelnikom artyście, znakomitemu altowiolistcie Marcinowi Murawskiemu, który prezentuje na naszych łamach swoją czwartą już płytę poświęconą twórczości amerykańskiego kompozytora i altowiolisty, Michaela Kimbera. Marcin Murawski to postać niezwykle ciekawa. Mógłby być przykładem dla innych muzyków i pedagogów. Z wielkim zaangażowaniem realizuje swoją pasję rejestrując muzykę Kimbera. Jednocześnie zaprasza do współpracy młodych muzyków, w szczególności swoich wychowanków. Pokazuje jakie powinny naprawdę być relacje mistrz – uczeń. W ten sposób młodzi adeptci altówki mogą poznać prawdziwy smak zawodowego życia.

Zinnych ciekawych tematów należy wymienić wywiad z Mariuszem Kwietniem – artysta opowiada o przygotowaniach do roli Króla Rogera w Covent Garden. Pojawia się również na naszych łamach ciąg dalszy fascynującej opowieści o Witoldzie Friemannie, a także niesamowity życiorys całkowicie zapomnianego pianisty i kompozytora, Emila Łapczyńskiego. Opowiadamy również o ostatnich dokonaniach takich artystów, jak Seiji Ozawa, Martha Argerich, Daniel Barenboim czy Jos van Immerseel. Wśród recenzji płytowych warte wyróżnienia są albumy: pieśni Apolinarego Szeluty nagrane przez znaną już czytelnikom **Muzyka21** Aleksandrę Kamińską, nowa płyta Kwintetu Śląskich Kameralistów oraz wspomniany powyżej, czwarty już album Marcina Murawskiego z muzyką Michaela Kimbera. 🎻

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Oświęcim • Koszalin • Wiedeń • Kopenhaga

CZŁOWIEK

- 12 **Czy za bardzo mnie nie poniosło? Muzyka Kimbera – kolejne płyty i znów sukces!**
z altowiolistą Marcinem Murawskim o kolejnych płytach z muzyką Michaela Kimbera
rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 18 **Legends polskiej wokalistyki (42)**
Natalia Stokowacka – Adam Czopek
- 20 **Seiji Ozawa – 50 płyt na 40 lat!** – Łukasz Kaczmarek
- 22 **Martha Argerich i Daniel Barenboim – z Buenos Aires do Berlina** – Alina Banasiak
- 25 **Zdumiewająco zaskakująca Carmina Burana Carla Orffa** – mówi dyrygent Jos van Immerseel
- 27 **Król Roger – studium człowieka** – z Mariuszem Kwietniem, o przygotowaniach do tytułowej roli w produkcji „Króla Rogera” w Covent Garden planowanej na maj 2015 r.
rozmawia Agnieszka Okońska

DZIEŁO

31 **Vincenzo Bellini (3)**
Norma w Polsce – Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

- 34 **Witold Friemann (2)**
Ostatni z czasów Młodej Polski – Maciej Łakomy
- 37 **Emil Łapczyński – Koncercista** – Marta Wilczek-Krupa

PLYTOTEKA

- 42 **Palcem po płycie: Michael Kimber po raz czwarty!** – Łukasz Kaczmarek
- 43 **Recenzje**

KONKURSY

- 53 **Krzyżówka** – Antoni Rojewski
- 54 **Acte Préalable** – Marcin Murawski

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 – OW-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.com

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

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1989 r.

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Marcin Murawski
fot. Mikołaj Pietz

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

OŚWIECIM **P**odróżę z muzyką symfoniczną po kraju. Po raz piąty Orkiestra Akademii Beethovenowskiej organizuje cykl koncertów pod hasłem *Jeszcze polska muzyka*, mający przede wszystkim na celu przywrócenie kulturze muzycznej mniej znanych utworów i ich twórców, prezentowanych nie tylko w uznanych ośrodkach życia kulturalnego (np. Szczecinie), lecz także w mniejszych miastach (Tarnowie i Nowym Sączu), a nawet w niewielkich miejscowościach: Gierczykach czy Sobolowie (stąd wykonania w kościołach, gdy brak ku temu odpowiednich sal), nie posiadających większych, lub zgoła żadnych tradycji w tym względzie. Stąd towarzyszą im popularyzatorskie wprowadzenia. W tym roku na finał tego przedsięwzięcia (4 grudnia) wybrano Oświęcim, posiadający wielofunkcyjne Centrum Kultury z odpowiednim audytorium,

które w całości wypełnione zostało publicznością, odczuwającą wyraźny niedosyt obcowania na co dzień z muzyką symfoniczną (w odległych latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku przez jakiś czas regularne koncerty dawała tu Filharmonia Krakowska).

Na początek wykonano *Symfonię* na smyczki Szymona Laksa. W skrajnych ogniwach oraz w *Scherzu* dochodzi do głosu przede wszystkim neoklasyczna motoryka. W przebiegu muzycznym dominuje dysonansowa harmonika. Fakturalna przejrzystość kompozycji eksponowała zarazem wszystkie niedociągnięcia rytmiczne. Dzieło to szczególnie przejmująco zabrzmiało w tym miejscu, jeśli wspomni się, że w czasie niemieckiej okupacji jej autor prowadził orkiestrę w pobliskim obozie.

Suita *Melodie polskie* op. 47 Mieczysława Weinberga, stanowiąc swoiste potpourri złożone z motywów nawiązujących do tańców ludowych

(mazura, oberka, kujawiaka), przynależę raczej do kategorii muzyki popularnej, szczególnie predestynowanej na potrzeby bisów. Pierwsze wrażenie popsła nieco niestrojąca waltornia, której solowe wejście rozpoczyna utwór. Dalej brzmienie orkiestry nie pozostawiało już wiele do życzenia, a dyrygujący koncertem Jacek Kasprzyk, operując szybkimi tempami oraz zróżnicowanymi planami dynamicznymi, starał się nadać wykonaniu cech błyskotliwości, do czego wiele okazji stwarza ta partytura, choć nie udało mu się stonować jej harmonicznego niewyszukania.

Spodziewałem się, że skoro wyeksponowano wątek kompozytorów pochodzenia żydowskiego, to w drugiej części usłyszymy Czajkowskiego, ale Andrzeja. Przyszło nam jednak obcować z symfonią Piotra. I nie była to jego *Trzecia*, do której przyłgnał podtytuł *Polskiej*, co uzasadniałoby hasło cyklu tych koncertów, lecz

Jacek Kasprzyk
fot. www.FotoHuta.pl



Czwarta, f-moll op. 36. Wynikało to prawdopodobnie z chęci obdarzenia publiczności bardziej przystępnym arcydziełem.

Tym razem kapelmistrz skupił się bardziej na detalach partytury, interesując się przeprowadzając niektóre wątki oraz myśli muzyczne. Dotyczyło to także kolażowej ante letteram natury

Scherza, do którego tria kompozytor wprowadził motywy muzyki wojskowej na długo, zanim zwykł to czynić Mahler. Zabrakło mi wszak całościowej koncepcji interpretacyjnej, a co za tym idzie konsekwentnego zbudowania wielkiej formy, a przecież to właśnie dzieło jest wyjątkowo spójne za sprawą motywu przewodniego losu,

powracającego w kolejnych ogniwach.

Od roku Jacek Kasprzyk podjął się stałej współpracy z tym zespołem, a więc można liczyć, że przyniesie ona wymierne efekty artystyczne i przyczyni się do udoskonalenia jego gry.

Lesław Czaplński

KOSZALIN **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. „To państwa niebo włoskie błękitne i czyste, wszak to jak zmarzła woda, czyż nie piękniejsze stokroć wiatr i niepogoda?” – pisał poeta... Otóż owo niebo włoskie znalazło swoją muzyczną eksplikację na estradzie Filharmonii Koszalińskiej w piątek 19 IX 2014 r., na koncercie inauguracyjnym jej 59. sezon artystyczny – znalazło za sprawą dwojga wspaniałych artystów włoskich. Na podium dyrygenckim stanął Massimiliano Caldi, znakomity dyrygent włoski, zaś za klawiaturą fortepianu zajęła miejsce Isa Trotta, jedenastoletnia uroczą włoską pianistką, która grała bardzo dojrzałe dojrzały *Koncert fortepianowy Es-dur KV 271* Wolfganga Amadeusza Mozarta – bez taryfy ulgowej, za to z wielką muzykalnością, gracją i wrażliwością, a także ekspresją. Mozart cudowny – i wcale nie „zmarzła woda”, lecz pulsująca życiem muzyka. Owo piękne wydarzenie poprzedzono znakomitym wykonaniem uwertury Mozarta do jego opery *Don Giovanni* – wykonanie wzorcowe, pełne polotu i staranności za strony orkiestry, ale nade wszystko było owocem znakomitej sztuki dyrygenckiej maestro Caldiego. I jednocześnie ogromna radość koszalińskich melomanów, ponieważ signore Caldi objął właśnie stanowisko dyrektora artystycznego Koszalińskich Filharmoników. A więc jego sztuka na estradzie, ale także tworzenie artystycznego kształtu działalności Filharmonii – to wydarzenie niezwykle i radosne. I już „przekąską” do tego było wykonanie, po przerwie, *I Symfonii C-dur* Beethovena. Wykonanie znakomite, we wspaniałej „koincydencji” dyrygenta i orkiestry. Była to uczta klasyki, wspaniała wizytówka dyrygenta – i zapowiedź urzekających

symfonicznych przeżyć artystycznych, jakie oczekują nas na ulicy Piastowskiej w Koszalinie.

Kolejny koncert 3 X, wydawał się niejako kontynuacją dotychczasowego obrazu artystycznego repertuaru – zwłaszcza, że koncert ten prowadził Ruben Silva – ale już dobór repertuaru powiał na sali koncertowej nowym: uwertura *Coriolan* Beethovena otwierała setki koncertów, natomiast jego *Romans G-dur na skrzypce i orkiestrę* to rzadki rarytas – w Koszalinie chyba nie grany; na tym wieczorze został wykonany pięknie przez koncertmistrzynię orkiestry, Agnieszkę Tobik. Wykonanie to było dla artystki niejako rozgrzewką do granego następnie *Koncertu na skrzypce i orkiestrę smyczkową* Andrzeja Panufnika; kompozycji w Polsce mało znanej – właściwie nieznannej, gdyż twórczość tego wybitnego polskiego kompozytora, osiadłego w Londynie i nie ulegającego przymusowi tzw. realizmu socjalistycznego – była w Polsce przez władze komunistyczne po prostu skazana na niebyt, twórca zaś na banicję. Teraz dzięki skrzypaczce odkrył nam swą wielką klasę, która także odkryła tu swą wielką klasę... Po przerwie zaś urzekła słuchaczy *I Symfonia B-dur „Wiosenna”* Roberta Schumanna, która znalazła w Rubenie Silvie interpretatora znakomitego. Efekt był piękny, wielkie dzieło młodego romantyka odkryło pod batutą Rubena Silvy wszystkie swe romantyczne czary.

Tydzień później, 10 X, odbył się drugi koncert października; zabrzmiał pięknie. Wojciech Semerau-Siemianowski, dyrygent znakomity, poprowadził trzy koszalińskie premiery: Krzesimira Dębskiego *Wariacje na temat własny*, rzecz bardzo barwną i dość radykalnie unikającą filiacji twórcy z rozrywką i jazzem – jakie to były na

ogół głównym nurtem jego działalności twórczej. Odkryciem drugim zaś, pięknym, był *III Koncert F-dur na gitarę* Maura Giulianiego, młodo zmarłego Włocha, mistrza gitary klasycznej, także wioloncelisty – działającego głównie w Wiedniu, w pierwszej ćwierci XIX w. Tam to zaprzyjaźnił się z Beethovenem – na prawykonaniu jego *VII Symfonii* grał w orkiestrze na wiolonceli... Kompozycję Giulianiego wykonał w Koszalinie znakomicie młody gitarzysta z Wrocławia Michał Daniel Bąk. Świetny występ. Muzyka Giulianiego radykalnie przeniosła nas do klasycznego Wiednia – ukazując także inne niż iberyjskie źródła sztuki gitarowej. Po przerwie zaś skok na Północ, w petersburskie chłody – i gorąca inwencja Dymitra Szostakowicza promieniującą z jego *I Symfonii f-moll*. I tu dopiero miał swój benefis dyrygent naszego wieczoru, prowadząc znakomicie współczesne już dzieło (1924–1925), a także orkiestra, grająca i brzmiąca pięknie, w doskonałych proporcjach, nadając wykonaniu gorącej temperatury emocjonalnego zaangażowania. Repertuarowa „skakanka” programowa Wojciecha Semerau-Siemianowskiego po przestrzeni czasu i sztuki, zapisała ten wieczór wśród najwyższej miary osiągnięć naszych filharmoników.

Na piątkowym wieczorze 31 października 2014 r. estrada koncertowa Filharmonii emanowała rzadkim na niej nasileniem pogody i zabawy o bardzo szerokiej rozpiętości stylów, a zarazem najwyższej artystycznej randze. Zapowiadała już to wykonana na wstępie uwertura do opery *Martha* Friedricha von Flotowa, zapraszająca swą pogodną, operowej natury schematycznością, do świetnej zabawy, jakiej – wydawałoby się – trudno szukać w muzyce symfonicznej. A jednak wieczór ten zapewnił i jedno

– pyszną zabawę, i drugie – świetną, najwyższych lotów, symfonię. W I części wieczoru brawurowo wykonano *Karnawał zwierząt* Camille’a Saint-Saënsa, ową „Wielką fantazję zoologiczną”, jaka jest już klasyką muzycznej rozrywki na symfonicznej estradzie. Realizuje ją na niej niewielka grupa instrumentalna, zaś jej muzyczny ciężar, a raczej bardzo trudną lekkość, dźwigają dwa fortepiany, jakich partie są osiłą całej tej narracji. W wykonaniu naszym partie ich grały rewelacyjnie Aleksandra Baldys oraz Katarzyna Gołofit, absolutnie cudowny duet fortepianowy dominujący w tej brawurowej, niezwykle barwnej i pełnej humoru dźwiękowej opowieści – podsumowanej lirycznie przez *Łabędzia*, rysowanego ciepłymi frazami wiolonczeli Wiktora Cisonia. Całą zaś misterną akcją kierował, znakomicie, z wysokości dyrygenckiego podium on, spiritus movens fascynującego dźwiękowego spektaklu: Mateusz Molęda. Po przerwie zaś został sam na sam z orkiestrą i z *VII Symfonią A-dur* Ludwiga van Beethovena na pulpity. Został i zwyciężył. Autor niniejszej recenzji ma do *Siódmej* stosunek bardzo osobisty: „prowadziłem to dzieło na egzaminie dyplomowym z dyrygentury w Filharmonii Narodowej, z jej orkiestrą. Później także jeszcze kilkakrotnie dyrygowałem – jest mi zatem znana i bliska”. Otóż, darując wchodzenia w szczegóły, stwierdzam, że Mateusz Molęda poprowadził to dzieło znakomicie pod każdym względem, w pełnej zgodzie z Beethovenem co do charakteru, wyrazu, temp. I było to świetne wykonanie także od strony orkiestry. Piękny wieczór.

Symfoniczny wieczór 7 listopada 2014 r. dał koszalińskim melomanom kolejną satysfakcję obcowania z dyrygencką maestrią szefa orkiestry Massimiliana Caldiego, w bardzo różnym i pięknym programie, którego atrakcyjność podnosił jeszcze udział znakomitego solisty: był nim francuski puzonista Jacques Mauger, wybitny wirtuoz tego instrumentu. Koszalińskim słuchaczom przedstawił *Koncert na puzon* – świetne dzieło Nina Roty, włoskiego kompozytora, którego nazwisko przypominało odległe czasy, w jakich na włoskie filmy chodziło się dla muzyki Nina Roty – no i reżyserii

Felliniego, kiedy nie opuściłem ani jednego filmu z jego muzyką – była znakomita (wówczas włoskie filmy zresztą też znakomite...). Oczywiście *Koncert na puzon* to już świat muzyki poważnej, zupełnie różnej od urokliwych melodii ludowej proveniencji w filmach znakomitych reżyserów. Dzieło cechuje radosna inwencja, nie szczędząca „nut groteski, ironii, humoru – aby zaskoczyć piękną kantyleną, liryką”, jak pisałem w programie. Solista wystąpił w reżimie stosownym dla wielkiej literatury koncertowej, symfonicznej, co „wygrał” znakomicie, we wspaniałym stylu, nobilitując niejako swój instrument. Był tu bohaterem, sekundowali mu też świetnie dyrygent ze swą orkiestrą. Owo dzieło Roty zamykało I część wieczoru, natomiast otwierały ją dwie kompozycje głęboko unurzane w romantycznej poetyce: pierwszy zabrzmiał Modesta Musorgskiego poemat symfoniczny *Noc na Łysej Górze* (1867), po nim zaś Camille’a Saint-Saënsa poemat symfoniczny *Danse macabre* (1874). Obie te kompozycje były dostatecznie zróżnicowane, aby je zestawić, obie świetnie wykonane – wrażenie szczególne zrobiła *Noc na Łysej Górze* – o czym decydowała wyobraźnia i po prostu klasa Musorgskiego. Zaś niesamowitości obydwu poematów roztopiły się następnie w bardzo wyrazistej popisowej wirtuozerii *Koncertu na puzon*. Druga część wieczoru należała już niepodzielnie do Massimiliana Caldiego. W programie wielkie dzieło, jedno z najpiękniejszych, najgłębszych, i najtrudniejszych w symfonicznym repertuarze: *VI Symfonia h-moll*, „*Patełtyczna*” Piotra Czajkowskiego – dzieło, które stawia wykonawcom wielkie wymagania zarówno wykonawcze, jak i wyrazowe – a może te drugie przede wszystkim. Massimiliano Caldi prowadził ją rewelacyjnie, we wspaniałej koincydencji z orkiestrą. Dał nam obraz i wyraz tej dramatycznej, niezwykle i niezwykle pięknej muzyki – niezwykle wyrazisty, poruszający, dał także obraz dyrygentury znakomitej, natchnionej i skutecznej. Muzycy grali jak w transie – bo byli w transie, orkiestra wzbijała się na szczyty swych możliwości. Filharmoniczna publiczność uczestniczyła w niezwykłym artystycznym wydarzeniu.

12 grudnia dyrygent Opery Warszawskiej, Paweł Przytockki, poprowadził koncert złożony z dwu bardzo różnych w charakterze części. Pierwsza część naznaczona była włoską pogodą i wirtuozerią, jaką gwarantowali włoscy kompozytorzy: Gioacchino Rossini, Nicolo Paganini i Domenico Dragonetti (wybitny włoski kontrabasista i kompozytor działający głównie w Anglii). Pierwszy zachwycił nas chyba najbardziej „włoską” z uwertur operowych, mianowicie uwerturą do opery *Włoszka w Algierze* Rossiniego. Muzyczny majstersztyk humoru, lekkości i pogody – zagrała bardzo dobrze, ale może nazbyt serio, brakowało nieco owej lekkości. Do drugiej pozycji programu wyszedł ze swym wspaniałym kontrabasem Jacek Mirucki (przed laty wieloletni muzyk koszalińskiej orkiestry – teraz kontynuujący wspaniałą karierę solową) – aby wykonać *Wariacje na temat z opery Rossiniego „Mojżesz w Egipcie”* skomponowane przez... Paganiniego (w transkrypcji Dragonettiego). Solista grał je zachwycająco, a niełatwo grać na kontrabasie skrzypcowy utwór Paganiniego. Następnie wykonał brawurowo regularny trzyczęściowy *Koncert na kontrabas A-dur* tegoż Dragonettiego – przy czujnym akompaniamencie Pawła Przytockiego, który po przerwie, poprowadził muzykę do II aktu baletu Piotra Czajkowskiego *Dziadek do orzechów*. Jednak – po świetnej pracy w uwerturze i części „kontrabasowej” – wdzięczne, pełne poezji tańce Czajkowskiego brzmiały jak poezja transkrybowana na prozę, traciły swój wdzięk, baśniowy koloryt, charakter... Słuchaliśmy więc orkiestrowej prozy, także brzmienie orkiestry jakby poszarzało, tańce gubiły wdzięk, charakter, wątki muzyczne czytelność i proporcje, uleciała gdzieś poezja tej muzyki. Orkiestra niby grała razem, ale wewnątrz też czuło się pęknięcie – przykładem był wspaniały, finałowy *Walc kwiatów*, gubiący gdzieś w gąszczu dźwięków swe wdzięczne myśli, wątki, barwy, swą poezję. A to przecież jeden z „glancnumerów” lekkiego repertuaru koncertowego...

Kazimierz Rozbicki

WIEDEN **N**owy Rok ze **Straussem**. Słynny Koncert Noworoczny Wiedeńskich Filharmoników odbywa się już od 74 lat. Tradycję tę ustanowił znakomity austriacki dyrygent Clemens Krauss (1893–1954). 31 XII 1939 r. w Złotej Sali Musikverein w Wiedniu odbył się pierwszy koncert złożony z dzieł dynastii Straussów. Od 1941 r. odbywał się on już zawsze 1 stycznia i tak jest do dziś.

bin Mehta. Studiował w Wiedniu u znakomitego dyrygenta i pedagoga Hansa Swarowskiego i od czasów studenckich był ściśle związany z Towarzystwem Przyjaciół Muzyki, dając tu częste koncerty. Jak co roku Złota Sala Musikverein została udekorowana pięknymi kwiatami, które nadeszły w podarunku władze San Remo, a twórcami tych wspaniałych kompozycji byli jak zawsze austriacy kwiaciarze i mistrzowie ogrodnictwa.

da, duńskiego kompozytora Hansa Christiana Lumbye oraz pierwszego kompozytora operetek – Franza von Suppe.

Koncert rozpoczęła uwertura do komedii muzycznej *Poranek, południe i wieczór w Wiedniu* (*Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien*) Franza von Suppe. Perfekcyjne wykonanie Wiedeńskich Filharmoników wywołało burzę oklasków wypełnionej po brzegi Złotej Sali Towarzystwa Muzycznego.

Fenomen tej znakomitej orkiestry polega przede wszystkim na jej wyjątkowej barwie, finezji wykonawczej oraz autentycznym wiedeńskim brzmieniu, które muzycy wypracowali przez 172 lata działalności.

Kolejnym punktem programu był wspaniały walc koncertowy Jana Straussa z opusu 444, zatytułowany *Baśnie z Orientu* (*Märchen aus dem Orient*), napisany w 1892 r. a zadedykowany Sułtanowi, z okazji jego 50. urodzin. Wyjątkowa interpretacja Zubina Mehty i Wiedeńskich Filharmoników wywołała aplauz publiczności. Kolejnymi punktami pierwszej części koncertu były: polka francuska *Wiener Leben* Józefa Straussa, oraz szybka polka *Wo man lacht und lebt* Edwarda Straussa. Po niej muzycy wykonali walc Józefa Straussa zatytułowany *Wiejskie jaskółki z Austrii* (*Dorfschwalben aus Österreich*).

Ta wspaniała kompozycja, rozpoczynająca się uroczym ländlerem z finezyjnym solo klarnetu należy do najbardziej ulubionych walców kompozytora. W muzyce Józefa jest wiele piękna, jego kompozycje są bardzo poetyckie, przepięknie smutkiem i melancholią. Z tego właśnie powodu kompozytora określano „Schubertem pośród kompozytorów muzyki tanecznej”. Po szybkiej polce *Nad brzegiem Dunaju* Jana Straussa syna orkiestra zagrała mistrzowski, charakterystyczny utwór – żart muzyczny *Perpetuum mobile*.

Utwór ten w żartobliwy sposób ilustruje ideę nieustannie odradzającego się ruchu.



Zubin Mehta podczas Koncertu Noworoczego
fot Terry Linke

Do poprowadzenia tegorocznego koncertu już po raz piąty został zaproszony znakomity dyrygent Zu-

bin Mehta. Program tegorocznego koncertu wypełniły dzieła Jana Straussa ojca i syna, jak również Józefa i Edwarda



III Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina dla Pianistów Amatorów

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina zaprasza do udziału
w III Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina dla Pianistów Amatorów.
Konkurs odbędzie się na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie
w dniach 7-12 września 2015 roku.

Wszelkie informacje na stronie www.konkurs.amator.chopin.pl
oraz pod numerem telefonu 22 827 95 89.

Melodie i tematy przekazują sobie kolejno smyczki, flet, fagot, oraz instrumenty perkusyjne po czym w kodzie słyszymy powracający temat, który dyrygent Zubin Mehta skwitował słowami „Et cetera, et cetera”, wywołując burzę oklasków.

Kolejnym punktem programu był walc *Przyspieszenia (Accelerationen)* op. 234, napisany przez Jana Straussa na bal techników w 1860 r. Utwór zaliczany jest do jego pierwszych wielkich, dojrzałych walców koncertowych. Strauss zaczął go pisać ponoć na odwrocie jadalni, wczesnym rankiem, zmęczony po zakończonym balu. Nie trzeba dodawać, że interpretacja Zubina Mehty i Wiedeńskich Filharmoników oczarowała publiczność zgromadzoną na sali. Ostatnimi punktami pierwszej części koncertu były szybkie polki *Elektro-magnetische* Jana Straussa syna oraz *Mit Dampf* Edwarda Straussa.

Drugą część Koncertu Noworocznego 2015 otworzył walc zatytułowany *An der Elbe* skomponowany przez „Króla Walca” na dwa lata przed śmiercią. Kompozycja miała swoją premierę właśnie w Złotej Sali Musikverein 28 listopada 1897 r., podczas benefisu najmłodszego ze Straussów – Edwarda. Johann Strauss osobiście poprowadził pierwsze wykonanie nowego utworu a zachwycona publiczność nagrodziła go wielkimi owacjami. Równie gorąco przyjęto tegoroczne wykonanie walca pod batutą Zubina

Mehty. Należy dodać, że walc ten po raz pierwszy znalazł się w programie Koncertu Noworocznego.

Kolejnymi punktami programu był *Szampański galop (Champagner-Galopp)*, napisany przez duńskiego kompozytora Hansa Christiana Lumbye (nazywanego „Straussem północy”).

Wspaniale wypadły interpretacje dwóch znanych utworów Jana Straussa *Annen-Polka* z opusu 117, a także napisany dla Wiedeńskiego Męskiego Towarzystwa Śpiewaczego walc *Wino, kobieta i śpiew (Wein, Weib und Gesang)* op. 333). Utwór poprzedzony wspaniałą introdukcją, obfitujący w piękne tematy muzyczne i bogatą rytmikę oczarował publiczność zgromadzoną w Złotej Sali.

Ostatnim zaś punktem Koncertu Noworocznego 2015 była szybka polka *Z elegancją (Mit Chic)* op. 221 Edwarda Straussa, niezwykle energiczna i dynamiczna.

Utwór ten zakończył tzw. oficjalną część koncertu. Do tradycji należy bowiem, że Wiedeńscy Filharmonicy dziękują publiczności za aplauz trzema bisami.

Na pierwszy bis Zubin Mehta wybrał polkę *Eksplozje* Jana Straussa syna (*Explosions-Polka*, op. 43), skomponowaną przez Jana Straussa w 1847 r. i wykonaną po raz pierwszy w ekskluzywnym lokalu tanecznym „Pod Złotym Strusiem”. Charakterystyczny utwór, w którym eksplozje imitują kotły, talerze, wielki bęben oraz

energiczne pasaże smyczków zakończony został głośnym wystrzałem kolorowego konfetti, które unosząc się w powietrzu opadło na publiczność i muzyków. Gdy umilkły oklaski Zubin Mehta złożył wszystkim najlepsze życzenia noworoczne i tradycyjnie już rozległy się pierwsze dźwięki słynnego tematu w D-dur walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Utwór ten skomponowany początkowo na chór szybko podbił świat i stał się najbardziej znanym walcem wszech czasów oraz nieoficjalnym hymnem Austrii. Po ostatnich akordach utworu zerwały się burzliwe oklaski, które przerwał energiczny temat grany na werblu, rozpoczynający słynny *Marsz Radetzkiego* Jana Straussa – ojca, w którym tradycyjnie wzięła udział publiczność, pod czujnym okiem Maestro Zubina Mehty.

Trzeba przyznać, że tegoroczny Koncert Noworoczny był niezwykle, nie tylko ze względu na świetnie dobrane program, ale przede wszystkim znakomite wykonanie.

Dała tu o sobie znać perfekcja i wirtuozeria Wiedeńskich Filharmoników. Muzykę dynastii Straussów grają oni nie tylko znakomicie pod względem technicznym, ale również z pasją i sercem. Na twarzach członków orkiestry widać było radość z muzykowania, co zaowocowało świetnym odbiorem tego najslawniejszego na świecie koncertu.

Marcin Budziaszek

Najważniejsze wydarzenia jesiennego sezonu koncertowego w Kopenhadze. W czerwcu obchodząc będziemy w Danii 150. rocznicę urodzenia Carla Nielsena, najbardziej znanego kompozytora tego kraju. Fakt ten dał się już odczuć w zakończonym właśnie sezonie jesiennym. Na ten rok wszystkie duńskie orkiestry przygotowują programy z muzyką Nielsena, najbardziej intensywnie w Odense, na wyspie

Radia prezentując dwukrotnie (16 i 17 października) *V Symfonię* kompozytora (obok *IV Symfonii* Sibeliusa) pod batutą legandarnego tutaj Herberta Blomstedta, w latach 1967–1977 głównego dyrygenta tej orkiestry. To za jego czasów np. wykonano dwukrotnie w Danii *Pasję wg św. Łukasza* Pendereckiego. Ten 88-letni dyrygent pojawia się przynajmniej raz w sezonie w Kopenhadze i jest tutaj podziwiany przez wszystkich – muzyków orkiestry, krytyków i publiczność. Wiedząc o zainteresowaniu osobą dyrygenta

kolaj Znaider, wykonał w sali Radia *Koncert skrzypcowy* Nielsena (23 i 25 października) w koncercie całkowicie poświęconym Nielsenowi (uwertura *Helios* i *I Symfonia*), wszystko poprowadził Fin, Osmo Vänskä. Znaider jest nawiasem mówiąc dzieckiem polskich emigrantów przybyłych do Danii po 1968 r.

Druga orkiestra Kopenhagi, Copenhagen Phil, również zaprezentowała *Koncert skrzypcowy* (9 i 10 października) z Niklasem Walentsteinem jako solistą. Koncert poprowadził główny dyrygent tej orkiestry, Lan Shui.

Prawdziwy róg obfitości z muzyką Nielsena pojawi się w Kopenhadze (i w całej Danii) dopiero na początku tego roku. Ze szczególnym zainteresowaniem oczekuje się tu premiery rzadko grywanej opery Nielsena *Saul i Dawid* (Opera, od 17 kwietnia do 9 czerwca).

Z polskiej perspektywy wydarzeniem ostatniego sezonu był koncert orkiestry Duńskiego Radia (20 i 22 listopada) z *I Koncertem skrzypcowym* Szymanowskiego. Wydarzeniem, ponieważ Szymanowskiego grywa się tu szalenie rzadko, ja sama, mieszkając w tym mieście ponad 40 lat, nie słyszałam na żywo tego koncertu. Z radością więc poszłam na koncert, który na dodatek prowadził maestro Antoni Wit. Koncert był mocno reklamowany, lecz głównie z uwagi na solistkę, bardzo młodą (i bardzo atrakcyjną) szkocką gwiazdę Nicolę Benedetti. Solistka wystąpiła tego wieczoru również w utworze Ralpa Vaughana Williamsa *The Lark Ascending*. Oba utwory (nawiasem mówiąc grane z nut) wykonane zostały pięknie i z ogromnym wczuciem się w muzykę. Punktem programu, na którym (oprócz postaci solistki) skoncentrowała się duńska prasa, były *Obrazki z wystawy* Musorgskiego w instrumentacji Ravela. Publiczność – i krytyka – przyjęła zarówno dyrygenta jak i solistkę z entuzjazmem (nadmienając przy tym, że tak „trudny dla publiczności” program był zasługą solistki znanej ze swego nietuzinkowego repertuaru).

Na uwagę zasługuje również festiwal *Music Around*, w którym biorą udział orkiestry i zespoły kameralne po obu stronach cieśniny Sund, a więc oprócz Kopenhagi szwedzkich



Nicola Benedetti
fot. Simon Fowler/Decca

Fionii, jako że to właśnie w pobliżu tego miasta urodził się Nielsen.

W Kopenhadze jako pierwsza wystartowała orkiestra Duńskiego

orkiestra pozwoliła zainteresowanym śledzić próby przez cały tydzień. Inna, znana postać Kopenhagi, tym razem młodszego pokolenia, skrzypek Ni-



Muzyka Michaela Kimbera w znakomitym wykonaniu Marcina Murawskiego i jego uczniów



miast Helsingborg i Malmö. Festiwal odbywa się co drugi rok, w październiku. W poprzednim wzięto udział 7 orkiestr symfonicznych, a bohaterem festiwalu był Igor Strawiński, prezentowany na każdym koncercie. I tak 23 października w sali Konserwatorium kopenhaskiego słyszałam (i widziałam) doskonale wykonaną *Historię o żołnierzu* w wersji oryginalnej, z aktorem, recytatorem i baletnicą. W drugiej części koncertu zagrano *Pietruszkę*, a wszystko poprowadził bardzo młody i ekscentryczny Fin, Santtu-Matiasa Rouvali. Oba utwory raz jeszcze pokazały oryginalność i temperament Strawińskiego, mistrza instrumentacji.

Bardzo ciekawym wydarzeniem był również rodzaj mini-festiwalu (w dniach 11–15 listopada) Sofii Gubajduliny zorganizowanego przez Konserwatorium kopenhaskie, skon-

centrowanego wokół utworów na akordeon (bajan). Dania wyprodukowała w ostatnich latach całą „armię” doskonałych młodych akordeonistów, to oni, a też i obecni studenci na tym instrumencie, prezentowali utwory Gubajduliny, a sama kompozytorka komentowała wykonania i dzieliła się swoimi uwagami na ich temat.

W listopadzie miał też miejsce koncert inauguracyjny nowo wybranego profesora kompozycji Konserwatorium kopenhaskiego, Nielsa Rosing-Schowa. Zaprezentowano na nim najnowsze utwory kameralne kompozytora, inspirowanego muzyką francuską, wykazującego coraz wyraźniejsze tendencje uproszczenia języka muzycznego. Przy okazji lansowano też nowe nagrania utworów kameralnych kompozytora.

Wielkim wydarzeniem w Kopenhadze była premiera opery Szostakowi-

czy *Lady Macbeth*, o której pisałam kilka numerów temu.

Koniec roku zapisał się również wydarzeniem bardzo negatywnie odebranych w całym środowisku muzycznym Danii – Duńskie Radio zamknęło – w ramach nowej rundy oszczędnościowej – swą drugą, mniejszą orkiestrę Radio Underholdningsorkester. Nie pomogły ani listy protestacyjne, ani nawet debaty parlamentarne. Minister Kultury, Marianne Jelved, nie skorzystała z możliwości interwencji – tuż przed Bożym Narodzeniem orkiestra zagrała ostatni koncert a ponad 50 muzyków zostało nagle bez pracy. Orkiestra zakończyła swą działalność sukcesem – Classic Music Awards przyznało doroczną nagrodę tejże orkiestrze, za nagranie wszystkich symfonii Mozarta pod batutą Węgry, Adama Fischera.

Eva Maria Jensen

Czy za bardzo mnie nie poniosło? Muzyka Kimbera – kolejne płyty i znów sukces!

z altowiolistą Marcinem Murawskim o kolejnych płytach z muzyką Michaela Kimbera rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Co takiego szczególnego jest w muzyce Michaela Kimbera, że nagrał pan już kolejne dwie płyty z jego muzyką, czyli

zarówno fachowców, jak i muzyków grających na innych instrumentach oraz „zwykłych” słuchaczy... i niemniej ważne są tu też pozytywne reakcje

szerzej twórczości tego niezwykle intrygującego, błyskotliwego, ale ciągle mało znanego kompozytora. I choć wydawało się w pewnym momencie,

Marcin Murawski i Marek Siwka
fot. Michał Niedzielski, www.michalniedzielski.com



trzecią i czwartą? W książeczce pi-
sze pan o programach swoich płyt
cytując klasyka: „chwila niewagi
i kolejny sukces”...

Kiedyś powiedziałem, że muzyka Kimbera jest świetna. Że jest mistrzem swojego instrumentu, tak jak Chopin i Wieniawski byli mistrzami swoich. Podtrzymuję tę tezę i bronię jej każdą kolejną płytą z jego muzyką, wydawaną w Acte Préalable. Potwierdzają ją też liczne pozytywne recenzje w prasie i w Internecie, oraz osobiste opinie

altowiolistów, którzy zaciekawieni jego twórczością sami sięgają po nią by ją wykonywać... Moim zdaniem jej największą zaletą jest fakt, iż komponuje ją nie teoretyk, a praktyk swojego instrumentu. To czyni ją trafniejszą, logiczniejszą i łatwiejszą do wykonania, choć chwilami nie bywa ona łatwa ani dla wykonawcy, ani dla słuchacza. No i jest cudownie retro...

Od początku przyświecał mi cel wydania kilku płyt, rejestrujących możliwie jak największą część z ob-

że powstanie tylko pierwsza płyta, to jestem na etapie kompletowania utworów i obsady do płyty... szóstej! To było – i ciągle jest – przedsięwzięcie trudne logistycznie, finansowo, interpersonalnie, edytorsko, wykonawczo i artystycznie, którego nie udało się zrealizować bez zaangażowania i pomocy wielu instytucji, takich jak Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Miasto i Gmina Moryń, fundacja Wspólnota Gdańska, Parafia pw. św. Ducha w Moryniu czy



amerykański producent strun i akcesoriów muzycznych D'Addario. Te płyty nie zostałyby nagrane i wydane, gdyby nie udana muzyczna współpraca z moimi studentami i absolwentami altowiolistami (Hedzielska, Kowalczyk, Bazan, Maksymowicz, Spychała, Tracz, Kowzan, Guściora, Dąbrowski), dyrygentem Markiem Siwką i Orkiestrą Kameralną Concertino, pianistką Katarzyną Stroińską-Sierant (i sekcją w składzie Piotr Max Wiśniewski i Sławek Tokłowicz), fantastycznym realizatorem nagrań Grzegorzem Stecem (którego instrument dęty słysząc

przednich, na których mój instrument brzmiał solo, w kwartecie altówek i z towarzyszeniem orkiestry. Lżejsza, oparta o mniejsze formy kompozytorskie i wkraczająca na inne pola kompozytorskie Kimbera. Pierwszych dziesięć utworów to uroczne duety na dwie altówki, które mam przyjemność grać z moimi studentkami Martyną Kowzan i Alicją Guściorą; we troje zarejestrowaliśmy przepiękne, smutne, głębokie *Reflection*. W jeszcze innym składzie – z Alicją Guściorą i Eugeniuszem Dąbrowskim, również moim studentem – bawimy się konwencją

go pseudonimu Jona Ardyn, miękkim, ciemnym i wspaniale zrównoważonym. Tak, to jeszcze inne oblicze Kimbera, którego dwa utwory na cztery altówki (*I really love to play viola* i *I am lost without my beautiful viola*) w oryginalnej wersji zostały zarejestrowane z kwartetem altówek (Murawski, Hedzielska, Kowalczyk, Bazan) na pierwszej płycie, a na tej posłużyły za kanwę jazzowych aranżacji pianistki Katarzyny Stroińskiej-Sierant, w opracowaniu na głos, altówki, fortepian, kontrabas i perkusję. Perłą są tu wariacje Kimbera na temat *Ama-*

Marcin Murawski, Marek Siwka
i Orkiestra Concertino
fot. Michał Niedzielski, www.michalniedzielski.com



na drugiej płycie) oraz dzięki wzorowej współpracy z wydawnictwem Acte Préalable.

A „chwila nieuwagi i kolejny sukces”? Żart, takie „finis coronat opus”, z przymrużeniem oka.

Trzecia płyta to muzyka, którą można nazwać łatwą, lekką i przyjemną. Grana przez różne składy od duetu do małego zespołu kameralnego...

Taką właśnie miała być w założeniu: inna, odmienna od dwóch po-

tradycyjnej muzyki amerykańskiego południa z początku XX w. w trzech rag-time'ach..., a w *Knoxville: Autumn of 2013* na pięć altówek (z pomocą Ewy Tracz) idziemy najpierw w muzyczne ślady Samuela Barbera, by potem przez prawie popowy łącznik znaleźć się w amerykańskim, fiddlującym country prosto z Tennessee.

Altówka pojawia się z towarzyszeniem sekcji rytmicznej...

... oraz z cudownym głosem mojej absolwentki, używającej artystyczne-

zing *Grace*, wspaniale rozbudowane w aranżacji Stroińskiej-Sierant... dodam jeszcze, że dwie inne kompozycje – religijne *Simple Gifts* i irlandzki *Swallowtail Jig* gramy z Kasią w duecie na altówkę i fortepian.

Na trzeciej płycie jako bonus tracki dodane są utwory stanowiące swoisty rezonans muzyki Kimbera u polskiego twórcy Krzysztofa Spychały. To trochę zaburza charakter płyty, jest to muzyka bardzo odległa w klimacie od tego co znamy u Kimbera...

Każdy bonus na moich płytach z muzyką Kimbera jest czymś innym, żartem, zaskoczeniem, czy poszukiwaniem – taką przyjąłem konwencję. W przypadku kompozycji Spychały nie zgodzę się z tym, że zaburzają charakter płyty, ale – faktycznie – są one bardzo odległe od klasyki, choć na niej bazują. Poprosiłem Krzysztofa o dwa utwory w wersji elektronicznej, dając mu zupełnie wolną rękę w poszukiwaniach brzmieniowych i ich formie, licząc na jego intuicję, doświadczenie i wyobraźnię. Elektronika, mocne beaty i inne techniki użyte do ich powstania bazują na materiale nutowym Kimbera i na moim wykonaniu, są więc po trochu i coverami i wariacjami zarazem. *Nice to meet you Mr. Kimber* i *Capri-c-e* to poniekąd eksperyment, skierowany w stronę słuchaczy lubiących transformacje stylistyczne.

Czwarta płyta to przygoda altówki z orkiestrą smyczkową. Druga taka w serii nagrań. Czym różni się od tej wcześniejszej?

Ta odsłona jest pełna, kompletna, na poprzedniej płycie orkiestra zaistniała dopiero w drugiej części – na tej jest obecna przez cały czas. Na czwartej płycie Kimbera słuchacz doświadcza utworów na altówkę z orkiestrą, bądź kompozycji na orkiestrę smyczkową. I – co ważne – wszystkie te kompozycje są zarejestrowane po raz pierwszy na świecie.

Według jakiego klucza dobierał pan utwory na czwartą płytę?

Według klucza altowego, choć w niektórych partiach posiłkowałem się wiolinowym.... Osią spinającą całość są trzy duże dzieła na altówkę i orkiestrę smyczkową: *Night Music* z 2013 r., *Evocations* z 2005 r. i *Wariacje na temat polskiej pieśni ludowej „Ty pójdziesz górą”*, napisane na początku 2014 r. W ten sposób, obok tych nagranych na płycie nr 2, zarejestrowałem wszystkie dzieła Kimbera na altówkę solo z zespołem kameralnym, które powstały do bieżącego roku (w 2015 r. ma powstać koncert na dwie altówki i orkiestrę). Uzupełnieniem zaś płyty są perełeczki kameralnej muzyki programowej pokroju *Adventure Overture* na orkiestrę.

Jak udało się zainspirować amerykańskiego kompozytora polskim klasykiem, pieśnią ludową...

Hmm, ta piękna melodia brzmi w mojej głowie od dzieciństwa, trąca struny nostalgii i romantyzmu, jest taka „nasza” i „polska”..., a forma tematu z wariacjami jest moją ulubioną formą wykonawczą. W 2013 r. poprosiłem Michała, żeby napisał dla mnie temat z wariacjami na altówkę i orkiestrę smyczkową, w którym wykorzystałby pomysły i wizje, jakie miałem w głowie i o jakich mu pisałem, a potem żeby skonfrontował je ze swoim warsztatem kompozytorskim i swoją wizją pisania utworu inspirowanego Polską, polską tradycją i historią, oraz kulturą (Michael lubi takie wyzwania, lubi „nasącać” wybranym krajem swoje utwory, tak jak zrobił to wcześniej choćby z Grecją w *Echoes of Greece*, Armenią w *Trzech armeńskich impresjach* czy Irlandią w *Emerald Isle*). Motyw oparcia całości na *Ty pójdziesz górą* pojawił się na samym początku, niejako

automatycznie, choć przez pewien czas zastanawialiśmy się nad wykorzystaniem którejs z przepięknych piosenek Henryka Warsa (osobliwie nad *Może ty będziesz mą kró-*



Marcin Murawski, Alicja Guściora, Eugeniusz Dąbrowski
 fot. Mikołaj Pietz, www.konturstudio.com

lewną), natomiast ponieważ założyliśmy wariację opartą na wokalnych możliwościach Sestr Boczniewicz (Ramony i Natalii Boczniewicz – koncertmistrza i skrzypaczki

Orkiestry Kameralnej Concertino), z ich fantastycznym ludowym, łemkowskim tembrem głosów – stało na punkcie wyjściowym. Poprosiłem Kimbera o wariację pizzicatoową na całą orkiestrę wraz z solistą, poprosiłem o jeden pokaz tematu w formie poloneza – tu inspirowałem twórcę wszelkimi znanymi mi polonezami na orkiestrę (najbardziej do gustu przypadł mu polonez z *Pana Tadeusza* W. Kilara), poprosiłem o fragment chorałowy... na pewnym etapie budowania konwencji spisaliśmy kilkanaście pomysłów i życzeń ujętych w formie wariacji, z których część nie zaimportowaliśmy do utworu, ale których większość jed-

poniosło, to najlepszy muzyczny materiał jaki Kimber napisał, to mistrzostwo świata zrobić tak bogate, wyrafinowane i ciekawe wariacje, opierając się na ośmiotaktowym temacie. I wielka w tym zasługa śpiewanego fragmentu z Sestrami Boczniewicz, którym towarzyszy moja altówka z kontrabasem Mariusza Siejki... dlatego, już na miejscu, podczas prób, przyszło mi do głowy, żeby nagrać jeszcze jedną wersję, w której Boczniewiczówny śpiewają po łemkowsku. I jak one śpiewają!

O czwartej płycie pisze pan „to moje największe muzyczne osiągnięcie”. Dlaczego?

Tę płytę też zamyka oryginalny bonus track...

O, to piękna historia. Kończąc wspólną pracę nad *Wariacjami* przyszło mi do głowy, że po takim hicie musimy mieć równie kapitalnego bisa. Napisałem więc do Michaela prośbę o utwór na altówkę i orkiestrę, grany całkowicie pizzicato, lekki i dowcipny zarazem. Po trzech dniach Kimber przysłał mi gotową partyturę, skorygowaliśmy ją nieco i tak powstał *Mój sprytny kotek* (tytuł od twórcy!), dedykowany – „dediCATed” – naszym kocurom. Gramy więc *Kotka* zupełnie na luzie, cała orkiestra trzyma instrumenty à la gitara, a kończy go... niespodzianka.



Marek Siwka i Orkiestra Concertino
fot. Michał Niedzielski, www.michalniedzielski.com

Będą kolejne płyty piąta i szósta. Staje się pan tym sposobem najwybitniejszym znawcą i promotorem muzyki Michaela Kimbera w świecie...

Z jednej strony cieszę się, że tak jest, z drugiej strony ubolewam nad ciągle stosunkowo małą rozpoznawalnością nazwiska kompozytora. Ale pracujemy nad tym, widać symptomy skutecznego infekowania Kimberem środowisk muzycznych w Polsce, w Europie i na świecie, ostatnio na przykład w Tajlandii i w Nowej Zelandii. A co do płyt – piąta będzie powrotem do korzeni, będzie zawierać głównie utwory na altówkę solo, a szósta – cóż, szósta zamknie cały cykl. Najprawdopodobniej.

nak w nim się znalazła. Kimber metodycznie zabrał się do pracy, co jakiś czas podrzucał mi próbki lub większe partie muzyczne, a moja rola polegała na ewentualnym korygowaniu, inspirowaniu i zachwycając się przesylnym materiałem. Choć i tak w wersji końcowej Michael zaskoczył mnie w paru miejscach („ach, dodałem tutaj szybkie pasaże w szesnastkach i to dość wysoko, żebyś się nie nudził”). Gdy napisałem twórcy po nagraniu, że całość przekroczyła 20 minut odpisał „że za bardzo go poniosło”. Dzięki Bogu, że go tak

Wierzę, że tak jest. To najgłębsza, najpełniejsza, najlepsza, najbardziej osobista płyta, najtrudniejsza w realizacji, to ukoronowanie wielkiego przedsięwzięcia organizacyjnego, logistycznego i interpersonalnego, które wymarzyłem sobie jakiś czas temu. To pełnia szczęścia wykonawczego i niezapomniane, wspaniałe momenty prób, koncertów, sesji nagraniowych i pobytu z orkiestrą w Moryniu. Zapis moich możliwości muzycznych w najwyższej formie i najlepszej jakości. To zrealizowane marzenie. To moje muzyczne „ja”.

Na ile osobisty kontakt z żyjącym kompozytorem pomaga muzykowi znaleźć właściwy klucz do jej interpretacji? Czasami żyjący kompozytorzy przeszkadzają muzykom i narzucają dyktatorsko swoje wizje...

Kimber stoi na – moim zdaniem absolutnie słusznym – stanowisku, iż z interpretacją muzyki jest tak samo, jak z deklamowaniem wiersza: choć w utworach zawarte są ogólne wytyczne to jednak wykonawca ma sporą swobodę przy doborze środków interpretacyjnych. Ponieważ to wybitny altowioli-

sta – swego czasu był członkiem Kronos Quartet! – z ufnością polegam na jego oznaczeniach metrum, na artykulacji, na sugerowanej aplikaturze, smyczkowaniu i innych detalach wiedząc, że jego utwory powstają z altówką w rękę, a nie są pisane na przykład przy fortepianie. Z drugiej strony dzięki wieloletnim kontaktom czuję zwrotnie duże zaufanie kompozytora do moich pomysłów odtwarzania jego muzyki, nie spotkałem się jeszcze z przejawem dezaprobaty, a wręcz przeciwnie: czasem po moich nagraniach (i zapewne swoich przemyśleniach) Kimber reguluje tempa w swoich kompozycjach, zmienia dynamikę czy reaguje na moje sugestie. I co ważne – ma przy tym niezwykle dystans, mądrość i poczucie humoru: kiedy nagrywałem jego *12 Kaprysów* podczas nagrania jedenastego z kolei pękł mi smyczek... stało się to dokładnie w miejscu, w którym kompozytor zapisał trzy forte na akordach granych na trzech strunach naraz, co rzecz jasna wymaga sporego nacisku smyczka na struny. Nagranie dokończyłem drugim smyczkiem, opisałem historię Kimberowi, ten odsłuchał płytę, a potem podesał „poprawioną” wersję kaprysu, zamieniając „fff” na „ppp” z dopiskiem „specjalnie dla Ciebie, żebyś nie musiał martwić się o kolejny smyczek”.

Niezaprzeczalnym plusem jest więc dla mnie możliwość interakcji z kompozytorem tworzącym w tej samej epoce. Wielokrotnie bowiem dociekałem szczegółów wykonawczych, słuchałem koncertowych wykonań samego autora, jego studentów, innych nauczycieli akademickich oraz kolegów altowiolistów w repertuarze Kimbera, dzieliłem się swoimi wątpliwościami, pytałem o wskazówki – natomiast robiłem to zawsze jakiś czas przed nagraniem. Nagrywałem już gotową, ukształtowaną i przemyślaną swoją wersję, tylko w drobnych przypadkach jeszcze na nagraniu coś zmieniając, a kompozytora trzymałem w pełnym napięciu aż do momentu, w którym podsyłałem mu do Ameryki kolejną wydaną płytę. A potem z niecierpliwością czekałem na emaila od Michaela z „recenzją”...

Niezaprzeczalnym plusem jest więc dla mnie możliwość interakcji z kompozytorem tworzącym w tej samej epoce. Wielokrotnie bowiem dociekałem szczegółów wykonawczych, słuchałem koncertowych wykonań samego autora, jego studentów, innych nauczycieli akademickich oraz kolegów altowiolistów w repertuarze Kimbera, dzieliłem się swoimi wątpliwościami, pytałem o wskazówki – natomiast robiłem to zawsze jakiś czas przed nagraniem. Nagrywałem już gotową, ukształtowaną i przemyślaną swoją wersję, tylko w drobnych przypadkach jeszcze na nagraniu coś zmieniając, a kompozytora trzymałem w pełnym napięciu aż do momentu, w którym podsyłałem mu do Ameryki kolejną wydaną płytę. A potem z niecierpliwością czekałem na emaila od Michaela z „recenzją”...

Jak publiczność przyjmuje na koncertach muzykę Kimbera?

Bardzo pozytywnie, niektóre kompozycje – takie jak *Fantasia Hispana*, *Mój sprytny kotek*, przepiękne wolne części z *Concertino na altówkę i orkiestrę* i *Evocations*, czy rustykalne dzieła na orkiestrę – wręcz entuzjastycznie. Czasami na początku występu wyczuwa się pytanie „kto to jest ten Kimber?” ezoterycznie unoszące się nad publicznością, ponieważ w programie naszych koncertów znajdują się wyłącznie dzieła tego twórcy... ale skoro potem każdy koncert kończy się bisem odbiorcy „kupują” i Kimbera i nasze wykonanie. Natomiast jeszcze inna aura towarzyszy nam podczas grania *Wariacji na temat*

polskiej pieśni ludowej „Ty pójdziesz górą” na altówkę i orkiestrę – zdarzało się, że starsze pokolenie słuchaczy śpiewało podczas introdukcji, publiczność płakała przy wariacji z Sestrami Boczniewicz poruszona ich przejmującą interpretacją, a podczas poloneza wyczuwało się patriotyczny entuzjazm. To wspaniałe, to największa nagroda dla muzyka: móc uczestniczyć w tak duchowym, niemal mistycznym przedsięwzięciu, z tak żywiołowo reagującym odbiorcą – dlatego tak dumny jestem z tego utworu, z mojego w niego wkładu, efektu końcowego i chciałbym, żeby na stałe wszedł do koncertującego repertuaru polskich

Michael Kimber
fot. Jonathan F. W. Kimber



i światowych altowiolistów. Marzę o tym, aby w przyszłości wybrać się na koncert, podczas którego – jako słuchacz – mógłbym przeżyć ten utwór „od drugiej strony”.

Czy oprócz muzyki Kimbera ma pan inne plany płytowe?

O tak, choć ostatnie lata poświęciłem wyłącznie Amerykaninowi. Mamy z siostrą flecistką Ewą Murawską niedokończony projekt z muzyką J. M. Krausa, który planujemy zamknąć w 2015 r. A o jeszcze innych chętnie opowiem, jak już się zrealizują.®

Natalia Stokowacka

Adam Czopek

Mówiono o niej, że jest jedną piątą słynnego bytomskiego kwintetu śpiewaczego. Była jedyną z tej grupy, która w 1957 r. nie przyjęła propozycji przejścia do Opery Warszawskiej. Wolą pozostać na Śląsku i być primadonną Opery Śląskiej w Bytomiu, której pozostała wierna przez całą karierę. To na tej scenie podziwiano ją jako rewelacyjną Desdemonę w *Otellu*, Gildę w *Rigoletcie*, Violetkę w *Traviacie* oraz Elżbietę w *Don Carlosie*, operach Verdiego, którego bohaterki darzyła szczególną miłością. Do jej ulubionego repertuaru możemy zaliczyć jeszcze *Madama Butterfly*, *Cyganerię* i *Toszę* Pucciniego, *Don Pasquale* Donizettiego, oraz *Fausta* Gounoda. Wystąpiła w 27 premierach Opery Śląskiej i w 36 partiach wokalnych. Mówiono o niej, że jest stworzona dla sceny, kochała swoje bohaterki i potrafiła każdą z nich obdarować częścią swojej osobowości. Ona kochała swoje bohaterki, a publiczność jej kolejne sceniczne wcielenia. Na dodatek była jedną z tych artystek świetnie, i z klasą, noszących kostium sceniczny. Wystąpiła w ponad 1500 spektaklach na scenach polskich i zagranicznych. 10 października 1978 r., blisko 32 lata po debiucie, wystąpiła po raz ostatni, zaśpiewała tego wieczoru swoją ukochaną partię Cio Cio San w *Madama Butterfly*. Towarzyszyło jej grono wiernych przyjaciół: Krystyna Szczepańska, Bogdan Paprocki i Andrzej Hiolski. Było to pożegnanie

w prawdziwie wielkim stylu. Bywalcy Opery Śląskiej, miłośnicy Jej wspaniałego głosu i talentu aktorskiego długo nie chcieli puścić artystki ze sceny, po obu stronach scenicznej rampy były łzy wzruszenia. Eugenia Wybraniec napisała w „Poglądach” – „Wszystko, co kiedykolwiek dobrego powiedziano o tej artystce, odnajdywaliśmy w *Madama Butterfly*. Znów porwała nas jej żarliwość, której umiała nadać wielość odcieni i znaczeń; nadal mógł budzić podziw piękny jej głos, którym operuje z maestrią”. Czyż trzeba lepszego posumowania tej wspaniałej kariery?

Natalia Stokowacka urodziła się 1 stycznia 1920 r. w Małogoszczu, w powiecie jędrzejowskim, jako córka Stanisława i Antoniny z Zagórskich. Od wczesnego dzieciństwa wraz z rodziną zamieszkała w Sosnowcu. Po ukończeniu szkoły podstawowej uczyła się w Liceum im. Emilii Plater. W wieku 15 lat podjęła naukę śpiewu u Ewy Herbaczewskiej w prywatnej Szkole Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Katowicach. Choć zawowo związała się z Bytomiem, to nigdy nie opuściła Sosnowca. Była ogromną fanką gry w tenisa. Razem z mężem, znanym dziennikarzem Romanem Paszkowskim wolny czas spędzała na kortach tenisowych. Trzykrotnie zdobyła tytuł Mistrzyni Polski w swojej grupie wiekowej.

Jako śpiewaczka zadebiutowała recitalem radiowym w 1938 r., prezentując pieśni polskie. Wojna na kilka lat przerwała jej artystyczną karierę. Po

jej zakończeniu uzupełniała wykształcenie muzyczne u prof. Sergiusza Nadgryzowskiego. W 1945 r. Jerzy Garda zaangażował młodą śpiewaczkę do Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach, w którym wystąpiła w *Halce* Stanisława Moniuszki. Koncertowała na Śląsku, w Zagłębiu Dąbrowskim i Opolszczyźnie. 1 grudnia 1946 r. Stefan Belina-Skupiewski przyjął ją do zespołu Opery Śląskiej w Bytomiu, a już 21 grudnia 1946 r. zadebiutowała rolą Musetty w premierowym przedstawieniu *Cyganerii*. Uroda, talent i piękny głos szybko postawiły ją w gronie największych gwiazd Opery Śląskiej. Kolejną premierą z jej udziałem było *Rigoletto*, w którym 13 maja 1949 r. zaśpiewała partię Gildy pod batutą Jerzego Sillicha. Kilka miesięcy później, 3 grudnia 1949 r. była Olimpią w premierze *Opowieści Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha, pod dyrekcją Edwina Kowalskiego. Szybko okazało się, że wraz z Krystyną Szczepańską, Bogdanem Paprockim, Andrzejem Hiolskim i Antonim Majakiem stworzyli najlepszy w kraju zespół wokalny, słynny bytomski kwintet. O takim zespole marzyła wtedy większość dyrektorów polskich teatrów operowych.

Występowała gościnnie nie tylko na wszystkich polskich scenach operowych, ale również w Czechosłowacji, NRD, Rumunii, Bułgarii i ZSRR. Jej wokalny kunszt podziwiano też w dalekich Indiach oraz Egipcie (Kair, Aleksandria). Głos o zniewalającej barwie i ogromnych możliwościach pozwalał jej sięgać po partie liryczne, koloraturowe, a z czasem i dramatyczne. Początkowo zachwycała jako Gilda, Lakme, Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, z równym powodzeniem śpiewała Królową Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta i Mimi w *Cyganerii*. Z czasem, jak dojrzał jej głos, decydowała się śpiewać partie liryco-spinato, Leonorę w *Trubadurze*, tytułową



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Toscę. Jedną z największych kreacji stworzyła jako Łucja z *Lammermoor* w operze Donizettiego. „W obsadzie premierowej rolę Łucji kreowała Natalia Stokowacka. Rola ta jest bardzo trudna, zarówno aktorsko, jak i wokalnie, ze względu na bardzo długą i pełną koloratur partię w obrazie siódmym. Ze szczególnym zadowoleniem należy więc odnotować sukces Stokowackiej. Postać Łucji w jej interpretacji tchnęła nieklamany wdziękiem, prostotą i naturalnością. Świetne opanowanie trudności wokalnych pozwoliło Stokowackiej na poświęcenie większej uwagi grze, w wyniku czego śledząc obraz drugi, mimo woli myślałem o najlepszych wzorach szekspirowskiej Julii, tak jak w obrazie szóstym nasywało się porównanie z tragiczną Ofelią” – napisał w czasopiśmie „Odra” nr 21 z 1960 r. Leon Markiewicz. „Z wykonawców zapamiętałem jakże pełną charme'u, pięknie śpiewającą partię Hrabiny, Natalię Stokowacką...” napisał w swoich wspomnieniach Wojciech Dzie duszycki, po premierze *Wesela Figara* Mozarta. W takim właśnie tonie pisano większość recenzji po jej występach. Krytycy podkreślają nie tylko ogrom jej aktorskiego talentu pozwalającego wydobyć z kreowanej partii wszystkie odcienie emocjonalne podbudowane ekspresją i pięknie brzmiącym głosem, którym operowała z pełną maestrią. Dowodem na to jest entuzjastyczna opinia Aleksandra Rowińskiego po jej występie w partii Małgorzaty w *Fauście* na scenie Opery Warszawskiej. „Dużym wydarzeniem w życiu operowym stolicy był gościnny występ solistki Opery Bytomskiej – Natalii Stokowackiej w partii Małgorzaty. Stokowacka należy dziś niewątpliwie do naszych najznakomitszych sopranów, a jej Małgorzata była wręcz znakomita. Stokowacka zachwyca piękną barwą swojego dużego głosu, znakomitym frazowaniem, lekkością, wielką kulturą śpiewu i grą. Nie wyobrażam sobie reprezentacyjnej opery polskiej bez Natalii Stokowackiej” – napisał w „Dzienniku Zachodnim”. Jednak stołecznej scenie, mimo wielokrotnych

propozycji nigdy nie udało się skusić artystki do przyjęcia propozycji stałego angażu, czasami jednak przyjmowała warszawskie propozycje gościnnych występów. Jednym z nich była owa cyjnie przyjęta Leonora w *Trubadurze* śpiewana w 1959 r. w sali Romy. Równie entuzjastycznie przyjęto jej kreację tytułowej roli w *Lakme* na scenie Opery Poznańskiej (16 maja 1956 r.).

cenionemu krakowsko-bytomskiemu dyrygentowi Romanowi Mackiewiczowi i zaśpiewała partię tytułową w *Madama Butterfly* w przedstawieniu przygotowanym z okazji jubileuszu 25-lecia jego pracy artystycznej. W 1994 r. zasiadała w jury Konkursu Wokalnego im. Adam Didura organizowanego przez Operę Śląską. Ostatni raz pojawiała się w swoim teatrze 16

Natalia Stokowacka jako tytułowa Manon w operze J. Masseneta – Opera Bytomska



Mimo przejścia w 1978 r. na emeryturę nie straciła kontaktu z ukochanym teatrem, bywała gościem galowych koncertów, podziwiała kolejne premiery i kreacje młodszych kolegów. W lutym 1982 r. dała się namówić

grudnia 1996 r., była to katowicka premiera *Madama Butterfly*, jej ukochanej opery, w której wystąpiła blisko 100 razy.

Zmarła 23 marca 1997 r. w Katowicach. Miała 77 lat. ☹

Seiji Ozawa 50 płyt na 40 lat!

Łukasz Kaczmarek

PRZEBIEG MUZYCZNEJ KARIERY

W roku 1944 rodzina Seijiego Ozawy przeniosła się z Mandżurii do Tokio. Tam przyszły dyrygent rozpoczął edukację

Kończąc edukację w roku 1957, Ozawa pierwsze swe kroki skierował ku Europie. Przystępując dwa lata później do Konkursu w Besançon, odniósł triumf. Wśród jurorów byli wówczas Charles Munch i Eugene Bigot. Na

Jorku jako asystenta dyrygenta Filharmoników. Kolejnym awansem była dla Japończyka posada szefa Orkiestry Symfonicznej z Toronto w roku 1965. Pięć lat później, przejął po Josefie Kripsie funkcję pierwszego dyrygenta

Już niedługo, 1 września 2015 r. Seiji Ozawa ukończy 80 lat! Ten znakomity japoński dyrygent od, mniej więcej, pół wieku zachwyca melomanów na całym świecie. Niezliczone koncerty pozostaną na zawsze w pamięci szczęśliwych słuchaczy, a nagrania, których dokonał będą uczyć i cieszyć kolejne generacje miłośników muzyki. Z okazji jubileuszu Ozawy wytwórnia Decca wydała 50-płytowy boks z najlepszymi rejestracjami Mistrza utrwalonymi dla niej i dla Philipsa. Jak pisze w swoim komentarzu do albumu Dominic Fyfe, „obejmuje on cztery dekady, trzy kontynenty i zdumiewająco szeroki repertuar”. Pierwsze zapisy z bogatej dyskografii dyrygenta pochodzą jeszcze z lat 1960., natomiast najstarsze nagranie, jakie znalazło się w nowym komplecie, datuje się na luty 1974 r. (*IX Symfonia* Beethovena z New Philharmonia Orchestra z Londynu). Najmłodszą rejestracją jest *I Symfonia* Brahmsa z Saito Kinen Orchestra z Carnegie Hall z grudnia 2010 r. Inne zespoły, z którymi dokonał Ozawa nagrań, to: Boston Symphony Orchestra (stała współpraca od 1973 do 2002 r.), Wiedeńscy Filharmonicy, Berlińscy Filharmonicy, San Francisco Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Staatskapelle Dresden, czy New Japan Philharmonic Orchestra.

w Szkole Muzycznej Toho, gdzie jego nauczycielem był Hideo Saito. „Nie jest przesadą stwierdzenie, że Saito sprawił, iż jestem tym, kim jestem, zasiewając ziarno muzyki zachodniej na japońskim gruncie i stymulując, by kielkowało i rosło”, napisał Ozawa wiele lat później. W hołdzie swemu profesorowi japoński dyrygent uformował też Orkiestrę Saito Kinen, co oznacza „Pamięci Saito”.

zaproszenie tego pierwszego Ozawa pojechał do Tanglewood, gdzie miał możliwość zdobycia szlifów pod kierunkiem Pierre’a Monteux. Kolejnym triumfem młodzieńca była Nagroda im. Kusewickiego, która umożliwiła mu wyjazd do Berlina na dalsze studia u Herberta von Karajana, dla którego olbrzymią admiracją zachował po dziś dzień. To tam usłyszał Ozawę Leonarda Bernstein, zapraszając do Nowego

Orkiestry Symfonicznej w San Francisco, w roku 1973 zaś – Bostończyków. To z tym zespołem dokonał swych najznamienitszych nagrań, z nim też jest, prócz Orkiestry Saito Kinen, najbardziej kojarzony. Rozstawszy się w 2002 r. z Bostończykami, Ozawa objął na osiem lat funkcję dyrektora Opery Wiedeńskiej. Symbolicznym początkiem artystycznej współpracy był Koncert Noworoczny 2002 w Wiedniu.

NIEZWYKŁE NAGRANIA

Nim ukończył 40. rok życia, Seiji Ozawa był postacią rozpoznawalną przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, przez pewien okres równocześnie kierował nawet dwoma zespołami: Bostończykami i Orkiestrą z San Francisco. Już wówczas dokonał znaczących nagrań: dla Columbii i RCA, w tym słynną i bardzo wysoko ocenianą przez krytykę rejestrację *Symfonii Turangaila* Oliviera Messiaena (1967). Oczywiście wieść o amerykańskich sukcesach Ozawy szybko dotarła do Japonii i zainteresowała tamtejszych producentów. Prawdziwą chwałę wśród rodaków przyniosła jednak dyrygentowi płyta z *IX Symfonią* Beethovena (1974), utworem mającym dla Japończyków szczególne znaczenie, będącym wizytówką obchodów noworocznych, niczym muzyka Straussów w Wiedniu. Rangę tego przedsięwzięcia dodatkowo podkreślał udział New Philharmonia Orchestra, zespołu legendarnego Ottona Klemperera. Jednak bardzo wysoki poziom artystyczny tego nagrania sprawił, że nie tylko sami Japończycy, ale i cała międzynarodowa krytyka odniosła się do niego z wielkim uznaniem.

Co się zaś tyczy najmłodszej zamieszczonej w jubileuszowym albumie rejestracji, powstała ona w trudnym dla Ozawy czasie, naznaczonym chorobą, fizycznym cierpieniem i koniecznością rezygnowania ze zobowiązań koncertowych. Przybywszy w grudniu 2010 r. na próby do Bostonu, mocno osłabiony dyrygent rozchorował się. Do końca nie było pewne czy dotrze do Nowego Jorku, by poprowadzić koncert w Carnegie Hall. Niemal w ostatniej chwili doznał jednak jakby przyływu sił, stanął za pulpitem. Efektem była niezwykła, natchniona interpretacja *I Symfonii c-moll* Brahmsa, którą dziś możemy podziwiać na płytach.

Ale to nie jedyne perły, jakie znalazły się w nowym boksie. Jednym z najstojniejszych i najwybitniejszych nagrań Ozawy jest *Gurrelieder* Arnolda Schoenberga, przez wielu uważane za najgenialniejszą kreację tego dzieła. To wspaniała, epicka, legendarna już wersja,

w której udział wzięli, jako soliści, m.in. Jessye Norman, Tatiana Troyanos i James McCracken. Doprawdy trudno wyobrazić sobie lepszą obsadę! Z Jessye Norman Ozawa dokonał i innych świetnych rejestracji, w tym *Kindertotenlieder* Mahlera. Jeśli o Mahlerze mowa, warto nadmienić, że w boksie zawarty jest komplet 10 symfonii tego twórcy utrwalony przez Ozawę z Orkiestrą Symfoniczną z Bostonu i fantastycznymi solistami, m.in. Kiri Te Kanawa, Marilyn Horne, czy Benjaminem Luxonem. Najlepsza jest oczywiście *VIII Symfonia*...

Wspaniałe są rejestracje większych dzieł wokalnoinstrumentalnych. Tak się ma rzecz z *Żywotem rozpustnika* Strawińskiego ze znakomitym Anthonym Rolfe-Johnsonem w tytułowej roli. To samo powiedzieć można o *Królu Edypie* tegoż kompozytora, gdzie wspaniały tercet solistów tworzą Jessye Norman, Philip Langridge i Bryn Terfel. Legendarne kreacje stworzył Ozawa w dwóch operach Ryszarda Straussa: *Elektrze* oraz *Salome*. W nagraniu tej pierwszej królują Hildegard Behrens i Christa Ludwig, w drugiej – niepodzielnie Jessye Norman. Inne

Seiji Ozawa
 fot. Gabriela Brandenstein/Decca



wielkie formy wokarno-instrumentalne to *Cycki Tyrezjasza*, opera Francisa Poulenca (bardzo dobre nagranie z Barbarą Bonney w głównej roli) oraz *Carmina Burana* Carla Orffa (jedno z lepszych nagrań tego dzieła!).

Jednymi z najcenniejszych skarbów jubileuszowego boks jest zestaw kompozycji Toru Takemitsu, twórcy, którego muzyce Ozawa poświęcił znaczną część swojej artystycznej działalności. Nagrania koncertów skrzypcowych Czajkowskiego i Sibeliusa z Viktorią Mullovą to obraz pięknej współpracy i jednych z najlepszych rejestracji tych utworów. Ponadto w albumie znajdziemy nagrania dzieł J. S. Bacha, Bartóka, Beethovena, Berliozą, Brahmsa, Brittena, Brucknera, Czajkowskiego, Debussy'ego, Dvořáka, Hellmesbergera, Holsta (świetne

Planety!), Liszta, Mozarta, Pucciniego, Ravela, Rimskiego-Korsakowa, Schoenberga, Szostakowicza, Strausów (pamiętny Koncert Noworoczny z Wiedeńczykami), Ryszarda Straussa, Strawińskiego, Wagnera i dwóch hymnów. Z pewnością marzeniem niejednego melomana (moim również) byłoby postawić go na swojej półce!

DIRYGENT

Na sztukę dyrygencką Seijiego Ozawy niebanalny wpływ wywarła współpraca i nauka, jaką zdobywał od innych muzyków, zwłaszcza dyrygentów. On sam jest tego świadom, o czym świadczy cytat, zamieszczony wcześniej, a tyżący się Hideo Saito. Munch, Monteux, Karajan, Bernstein – wszyscy oni

pojawił się na jakimś etapie w życiu Ozawy, kształtując jego osobowość artystyczną. W stulecie urodzin Karajana japoński dyrygent prowadził koncert poświęcony jego pamięci. To wówczas solistka, Anne-Sophie Mutter, wypowiedziała się o nim jako jedynym, będącym w stanie wydobyć z zespołu „karajanowskie” brzmienie.

Niezwykle pouczającym, a zarazem sprawiającym przyjemność, jest oglądanie Ozawę dyrygującego. Prowadzi on orkiestrę w sposób niezwykle plastyczny; z ruchów jego ciała, jak również mimiki twarzy, wyczytać można bardzo wiele. „Moją zasadą jest unikać słów” – powiedział kiedyś dyrygent. W innej zaś wypowiedzi wyznał: „Muzyka jest dla mnie czymś cudownym. Ona naprawdę ocaliła mi życie”.²⁰

Martha Argerich i Daniel Barenboim Z Buenos Aires do Berlina

Alina Banasiak

WBuenos Aires, dla muzyków tzw. klasycznych lat 1940., wszystkie drogi wcześniej lub później prowadziły na ulicę Talcahuano pod numer 1257. Ten dom,

muzyką. Tak więc w 1949 r. Aida Barenboim po raz pierwszy przyprowadziła swego małego, siedmioletniego Danielita na jeden z takich wieczorów. I to także w taki sposób Juanita Arge-

które teraz są tak odległe. Mimo wszystko, sześćdziesiąt lat później, Daniel Barenboim przypomina sobie, że słyszał swoją ośmioletnią przyjaciółkę grającą *Etiudę cis-moll*

Pod koniec ubiegłego roku pojawiła się płyta, którą można nazwać znakomitą. W Berlinie na jednym koncercie pojawił się duet marzeń – wielcy Martha Argerich i Daniel Barenboim. Zagrali znakomity koncert w zjawiskowej interpretacji, który udało się wydać na płycie. Koncert przeszedł do historii, a dzięki fonografii pozostanie w wiecznej pamięci.

usytuowany w eleganckiej dzielnicy w argentyńskiej stolicy, dokładnie na północy jej centrum, przyciągał międzynarodowych gości, takich jak Adolf Busch i Artur Rubinstein, jak również lokalnych solistów i uczniów uczących się muzyki. To tam, w swoim domu, Ernesto Rosenthal, żydowski biznesmen, emigrant z Wiednia, skrzypek amator, organizował w każdy piątek wieczór muzyki kameralnej.

Uczestniczyli w nich muzycy w różnym wieku. Także ci bardzo młodzi, skuszeni jednocześnie domową apfelstrudel Pani Rosenthal, jak i

rich trafiła do państwa Rosenthal ze swoją ośmioletnią Marthitą. „Czytaliśmy partytury i graliśmy z kimkolwiek, kto był w mieście”, opowiada Daniel Barenboim. „Byliśmy dwójką małych, cudownych dzieci”, mówi Martha Argerich. „Bawiliśmy się pod stołem w dziecięce zabawy”, mówi Barenboim. „Chowałam się, a on mnie szukał”, wspomina Argerich.

Tych dwoje pianistów pochodzących z Buenos Aires nigdy nie zagrało razem na fortepianie podczas wieczorów muzyki kameralnej u Rosenthalów, wieczorów,

z opusu 10 Chopina „z takim samym rozmachem, z jakim gra ją dzisiaj”. Natomiast Martha Argerich przypomina sobie po prostu, że „Daniel grał wszystko. Jego ogromny repertuar już wtedy był zadziwiający. Mama mówiła do mnie: Oh! Dlaczego nie możesz być jak Daniel?”.

W 1952 r. Barenboim pierwszy wyjechał z Argentyny, Argerich podążyła za nim dopiero w 1955 r. Ich kariery obrały różne drogi. Patrzyli na siebie z daleka, kiedy zostali jednymi z najbardziej czczonych muzyków swych czasów. Jednak dopiero w roku 1980,



Marta Argerich i Daniel Barenboim
fot. Holger Kettner/DG

kiedy Barenboim został dyrektorem muzycznym Orkiestry Paryskiej, Argerich wystąpiła z serią koncertów ze swoim rodakiem „porteño”. Argerich zagrała *II Koncert fortepianowy* Liszta pod jego dyktando. Barenboim przekonał ją, żeby nauczyła się *Nocy w ogrodach Hiszpanii* de Falli. To także w Paryżu, prawie w tym samym czasie, Barenboim i Argerich wystąpili w końcu po raz pierwszy w recitalu na cztery ręce, z programem zawierającym dzieła Schuberta i Liszta.

Potem jednak ich drogi znowu się rozeszły. Każde z nich miało swe własne projekty muzyczne. Argerich chorowała. Barenboim był zajęty dyrygenturą. Później, w 2013 r. Barenboim zaprosił ją na kolejne spotkanie, tym razem do Berlina, w ramach Festtage 2014 – na wiosenny festiwal, który Barenboim organizuje co roku w niemieckiej stolicy od 1996 r. Zaproponował piani-

ście program na cztery ręce, zagrany w jednej części na dwóch fortepianach, w drugiej na jednym instrumencie. Po przemyśleniu, Argerich zgodziła się. Tych dwoje legendarnych pianistów spotkało się więc w Filharmonii Berlińskiej, w sobotę 19 kwietnia 2014 r., by dać jeden z najbardziej wyczekiwanych recitali naszych czasów. Argerich przyjechała do Berlina na tydzień przed recitalem, próby miały miejsce prawie codziennie, aż do koncertu.


Program koncertu był wynikiem przyjacielskich negocjacji między dwójkiem pianistów. „Rozmawiamy zawsze po hiszpańsku – lub raczej po argentyńsku!”, opowiada Barenboim. Na pewno musiał być Mozart. „Naprawdę szaleję na punkcie dzieł Mozarta Daniela, mówi Argerich. W każdej frazie jest jak śpiewak, ale dla mnie Mozart jest trudny, miałam tremę”. Argerich grała wcześniej *Sonatę D-dur na dwa fortepiany*, ale

kiedy Barenboim zasugerował, by wykonać ją z bardzo kontrolowaną dynamiką, wydała się nagle bardzo odpowiednia. Dwoje pianistów zagrało Mozarta, obok siebie, fortepian Barenboima był wysunięty nieco do przodu, fortepian Argerich do tyłu. *Wariacje na temat własny As-dur* Schuberta były w programie paryskiego koncertu Barenboim-Argerich lata wcześniej. Teraz, z jednym fortepianem przewidywalnie posuniętym za kuliszy, dwoje pianistów siedziało obok siebie przy tej samej klawiaturze. Argerich wybrała do zagrania część dolną. „To jest cudowna akompaniorka, mówi Barenboim, i myślę, że chciała także mieć kontrolę nad pedałami i równowagą”.

Jednak to druga część programu przypieczętowała zgodę na ponowne spotkanie Barenboima i Argerich, ta część koncertu, którą prawdopodobnie większość słuchaczy przyszła usłyszeć. Przed kreacją *Święta*

wiosny Strawiński sam przygotował aranżację na cztery ręce swej partytury orkiestrowej – i bardzo wcześnie zaprezentował nawet jej wykonanie ze swoim przyjacielem Claudem Debussym – ale Argerich nigdy jej nie grała. Nauczyła się swej części specjalnie na berliński recital. „Nie czułam, żeby trudności mnie hamowały, chociaż było to bardzo trudne, zwłaszcza na płaszczyźnie rytmicznej, mówi pianistka. Myślę jednak, że to zadziałało. Byliśmy z tego bardzo zadowoleni”.

Publiczność przyjęła entuzjastycznie i płomiennie ich wspaniałą i żarliwą interpretację. To entuzjastyczne przyjęcie podzielił także partner Argerich na scenie. „Dyryguję tym utworem od wielu lat, mówi Barenboim. To bardzo delikatna sprawa. W orkiestrowym wykonaniu zawsze w pewnym momencie jest ktoś w orkiestrze, komu brakuje pewności, z niedoskonałym rytmem lub brzmieniem. Zawsze znajdzie się ktoś, kto popełni błąd. Martha grała tę partyturę po raz pierwszy. I nie zrobiła

najmniejszego błędu. Byłem zdumiony”. Obecni na sali mogli być tylko tego samego zdania. To tak, jakby te długie podróże artystyczne, które zaczęły się podczas muzycznych wieczorów w Buenos Aires w 1949 r., dotarły do momentu spotkania bardzo opóźnionego, spotkania, które jednak w pewnym sensie było przesądzone. 

Na podstawie materiałów prasowych DG oraz autora tekstu.



Marta Argerich i Daniel Barenboim
fot. Holger Kettner/DG

Zdumiewająco zaskakująca *Carmina Burana* Carla Orffa

mówi dyrygent Jos van Immerseel

Kantata *Carmina Burana* Carla Orffa wyśmiewana jako „zwykła muzyka amatorska”, zyskała w naszych czasach swoją sławę dzięki wykorzystaniu jej fragmentów w muzyce rozrywkowej (m.in. wykorzystywał jej fragmenty w swoich koncertach Michael Jackson), Teraz dzieło zostało „odnowione” dzięki oryginalnemu podejściu zespołu Anima Eterna Brugge pod kierunkiem Josa van Immerseela wraz z Collegium Vocale Gent, Schola Cantorum Cantate Domino oraz solistami Yeree Suh (sopran) Yves Saelens (tenor) i Thomasem Bauerem (baryton) przedstawiali to dzieło na tournée koncertowym w lutym 2014 r. w Belgii i w Holandii.



Do tournée i nagrania kantaty *Carmina Burana* Carla Orffa udało się panu zebrać drużynę marzeń...

Rzeczywiście, i proszę mi wierzyć: zgromadzić zespół o takiej jakości jest wielkim wyczynem – z punktu widzenia artystycznego, jak również czysto praktycznego. Na przykład, praca z chórem dziecięcym, to nie jest taka oczywista sprawa: trzeba nie tylko znaleźć zespół, który śpiewa na wystarczająco wysokim poziomie, ale pozostaje także kwestia ustalenia programu, dyspozycyjności na próby

i na koncerty – w końcu wszystkie dzieci chodzą do szkoły... Jeśli chodzi o dwa chóry, jak i o solistów, prawdziwym wyzwaniem jest znalezienie odpowiednich głosów, dostosowanych do niezmiernie wirtuozowskiej partytury wokalne Orffa. Nie należy deprecjonować tej muzyki: muzyka ta zawiera dużą liczbę trudności technicznych, a czasami nuty są niewiarygodnie wysokie! Podejrzewam, że jest to jeden z powodów, dla których wykorzystuje się duże chóry, żeby wykonać i nagrać ten utwór: daje to szeroką bazę, żeby rzucić głosy na

te wysokości. Jednak my wybraliśmy inne podejście: pracujemy z trzynaścioro sześcioma zawodowymi śpiewakami i trzema znakomitymi solistami i zapewniam, że rezultat jest zdumiewający.

Thomas Bauer jest jednym z pana partnerów do muzyki kameralnej, bardzo związanym z orkiestrą. A pozostali soliści?

To Thomas polecił mi Yeree, okazało się, że posiada idealny głos dla tej roli. Nie tylko potrafi zaśpiewać najwyższe nuty, ale robi to w sposób

niesamowicie subtelny – właśnie tego oczekiwałem. Partia tenora jest także niewiarygodnie wysoka, początkowo miałem trudności ze znalezieniem głosu, o którym marzyłem. Ktoś poleciał mi Yves'a i już po pierwszych nutach, które zaśpiewał przede mną wiedziałem, że pasuje idealnie do tej roli. Śpiewa wspaniale mieszanym głosem, nie tracąc przy tym swego specyficznego lekkiego tenorskiego charakteru i jest to coś wspaniałego.

Rzućmy okiem na partyturę. Jak wytłumaczy pan, że krytycy mówią o rzekomo „prostym” charakterze tego dzieła, i wobec tego nie umieszczają go pośród „prawdziwych” arcydzieł muzyki orkiestrowej?

Jest oczywiście, że *Carmina Burana* nie jest utworem złożonym, ani ze względu na budowę, ani też swój układ polifoniczny. Nie znaczy to jednak, że muzyka tego utworu jest zła: złożoność nie jest kryterium, czy też warunkiem sine qua non jakości, nieprawda? Proszę posłuchać Debussy'ego, wystarczy podać jeden przykład: nie można powiedzieć, że jego muzyka jest polifoniczna, ale nikt przy zdrowych zmysłach nie powie nigdy, że jego dzieła są „proste”. Proszę zauważyć, podobna rzecz przydarzyła się innym kompozytorom: na przykład Johannowi Straussowi, którego walce nagraliśmy kilka lat temu dla Zig Zag Territoires. Jego muzyka jest niedoceniana i muszę przyznać, że początkowo ja sam byłem nastawiony sceptycznie na myśl o tym, żeby ją zagrać. Jednak odkąd zagłębiłem się w jego partyturę... cóż za odkrycie! Jestem przekonany, że muzyka Orffa uciszy krytyków: jeśli chodzi o jej jakość, może się mierzyć z największymi, orkiestracja jest wspaniała, a całość jest z pewnością dziełem kompozytora, który miał wielką wyobraźnię.

Co sprawia, że *Carmina Burana* w waszym wykonaniu różni się od pozostałych? Czy też, mówiąc inaczej: do jakiego stopnia ta *Carmina Burana* nosi znak Anima Eterna Brugge?

Z jednej strony brzmienie orkiestry jest zupełnie różne. Zazwyczaj *Carmina Burana* grana jest z wielkimi

orkiestrami symfonicznymi, w których instrumenty smyczkowe stanowią zasadniczą część. Jednak kiedy uważniej zajmiemy się partyturą Orffa, zauważymy do jakiego stopnia skromna pozostaje rola smyczków. W tym utworze kompozytor wyraźnie przydzielił pierwszeństwo instrumentom dętym, często w niezwykłych połączeniach: czelesta z fletami, fagot w dźwiękach wysokich z puzonami... Pomysły całkowicie zadziwiające, wytworzące niewiarygodne brzmienia. Innym elementem podkreślającym różnicę ze „zwykłym” brzmieniem kantaty *Carmina Burana* jest fakt, że Anima stosuje instrumenty – jak zawsze – zbliżone jak jest to tylko możliwe do instrumentów, które były używane w tym czasie i w tym miejscu, w którym powstało dzieło: w przedwojennych Niemczech. Po dyskusji z Paulem Hanouille'em, dawnym kolegą i bliskim przyjacielem Carla Orffa, mieszkającym w Brugii, spotkaliśmy się z nim, by udzielił nam informacji z pierwszej ręki o człowieku i jego dziele. Najbardziej wzięliśmy pod uwagę fascynację, jaką wywierały na Orffie bogate brzmienia i jego upodobanie do przejrzystości w odtwarzanych tekstach: narzucało to zastosowanie strun jelitowych, instrumentów klawiszowych i dętych z epoki, perkusji ze skóry i tak dalej. W większości nagrań utworów Orffa, nawet w tych, które były uznane przez kompozytora, nie stosuje się instrumentów z epoki – i dzieje się tak bez wątplenia dlatego, że w pierwszych dziesięcioleciach po II wojnie światowej, zdobycie takich instrumentów było po prostu zbyt trudne, czy też dlatego, że interpretacja utworów na instrumentach z epoki nie była (jeszcze) tak naprawdę godna zainteresowania.

W tym kontekście... kiedy po raz pierwszy utwór ten wzbudził pana entuzjazm?

Miałem zaledwie 12 lat! Chodziłem wtedy regularnie do biblioteki muzycznej w Antwerpii, która posiadała zdumiewającą kolekcję płyt długogrających, które można było wypożyczyć na tydzień. Dla mnie to była prawdziwa kopalnia, miejsce, w którym mogłem znaleźć wielkie arcydzieła, czy też odkryć nieznane lecz interesujące

dzieła muzyczne! Wypożyczyłem więc nagranie utworu, który wtedy nie był mi zupełnie obcy: *Lament Ariadny* Monteverdiego, ale w aranżacji na głos i dwa klawesynty dokonanej przez... Carla Orffa – przez kogoś, kto był mi znany wtedy jedynie jako pedagog muzyczny. W każdym razie nagranie to zafascynowało mnie: muzyka była wspaniała! Zacząłem interesować się Orffem i odkryłem jego inne dzieła: na przykład operę *Die Kluge*, potem *Catulli Carmina* – wielki utwór, który poznałem dobrze, ponieważ wykonywaliśmy go ze szkolnym chórem.

To wszystko sprawiło, że bardzo szybko poznałem utwory Carla Orffa. Od tego czasu zachowałem sympatię i upodobanie dla tego kompozytora, nie znajdując nigdy okazji, by pracować z jego muzyką... Aż do czasu, gdy zrodził się pomysł tego nowego projektu z Collegium Vocale Gent, w ramach którego *Carmina Burana* zdaje się doskonale znajdować się na swoim miejscu, ponieważ uzupełnia regularny repertuar chóru.

Przypuszczam, że dzięki temu projektowi Carl Orff stał się panu jeszcze bliższy. Czy pana miłość do jego muzyki jeszcze wzrosła?

Bez żadnej wątpliwości. W jego muzyce i w jego osobowości znajduję wiele cech tego regionu Bawarii, który mi się tak bardzo podoba. Szerokie horyzonty, spontaniczność, uczciwość, życzliwość jak również realistyczna, zdrowa i miła mentalność. Poza tym, w czasach, w których dominuje intelektualizm, emocjonalna muzyka Orffa bardzo mnie uwodzi. Z bardziej technicznego punktu widzenia, uważam, że jest to bardzo zadziwiające, w jaki sposób Orff zdołał stworzyć autentycznie nowy i oryginalny język muzyczny. Czerpał inspirację ze świata muzyki klasycznej, ale stworzył z niej coś niesamowicie nowoczesnego. Do tego można dodać jego talent kompozycji wokalne – i w tym, moim zdaniem przewyższa większość sobie współczesnych. I na koniec, Orff jest orkiestratorem nie mającym sobie równego: jego paleta brzmieniowa jest nadzwyczaj piękna.🎧

Rozmawiała Sofie Taes/© Ziga Zag Territoires, 2014
tłum. z jęz. franc. Małgorzata Kaczmarek



Król Roger – studium człowieka

z Mariuszem Kwietniem, o przygotowaniach do tytułowej roli w produkcji *Króla Rogera* w Covent Garden planowanej na maj 2015 r. rozmawia Agnieszka Okońska

Jakie były twoje odczucia, gdy po raz pierwszy zagłębiłeś się w libretto i muzykę *Króla Rogera*?

Dla śpiewaka, który normalnie wykonuje Mozarta i bel canto, *Król Roger* to jest taka muzyka, że trzeba ją odkrywać i się jej nauczyć. Tak też było ze mną. Kiedy usłyszałem tę operę po raz pierwszy, od razu pomyślałem: „rany boskie, jakie to trudne!”. Ale jak zacząłem więcej słuchać nagrania z Andrzejem Hiolskim i Wiesławem Ochmanem, to mniej więcej po tygodniu serce zapłonęło do tej muzyki jak do młodej kochanki! Zaczęła mnie prześladować i chodziłem nucąc niektóre frazy Rogera. Później, przy produkcji w Paryżu, która była moją pierwszą jeśli chodzi o tę operę, byłem tak niesamowicie pochłonięty i realizacją, i muzyką, że chodziłem jak nieprzytomny po ulicach. Nawet doszło do tego, że omal nie zginąłem pod kołami samochodu, bo na czerwonym świetle wszedłem na jedną z głównych ulic w Paryżu – do tego stopnia moja głowa była cały czas gdzieś na próbie, którą właśnie skończyłem.

A teraz, po występach w trzech produkcjach *Króla Rogera* (Paryż,

Madryt, Santa Fe), coś się zmieniło?

Teraz to jest, jak z każdą jedną rolą – okrzepla, stała się częścią mojego codziennego repertuaru. Nadal budzi niesamowite emocje i śpiewam ją z ogromną energią, zaangażowaniem i pasją. Po pierwsze, jest bardzo trudna do zagrania, bo Roger jest niesamowicie złożoną postacią. Po drugie, muzyka jest piękna, ale też bardzo trudna i trzeba się skupić, poświęcić wiele emocji, które w odpowiedni sposób ją wyrażą. Opera jest dość krótka, bo trwa zaledwie godzinę piętnaście – godzinę dwadzieścia minut, w zależności od tempa, jakie wprowadzi dyrygent. To jest dość krótki czas jak na operę i trzeba w nim pokazać transformację mojej postaci. To jest główny cel, na którym się skupiam, wykonując Rogera. Nie jest już tak, jak było na początku – totalne zagubienie w muzyce i postaci, ale bardziej przemyślenie, jak to zrobić, jak poprowadzić rolę – muzycznie i aktorsko.

Czym różniły się interpretacje *Króla Rogera* w produkcjach z twoim udziałem?

Wszystkie miały podobny ogólny zamysł reżyserski. W tej chwili wiem,

że dla Londynu przygotowujemy coś zupełnie odmiennego i później, w Chicago, też będzie kompletnie inne podejście do problemu *Król Roger*. Natomiast i w Paryżu, i w Madrycie, i w Santa Fe było bardzo podobnie: zagubienie i problemy z tożsamością króla Rogera, który sam nie był pewien, kim jest. Zdecydowanie nie był silnym władcą. Miał silną żonę, która nie spełniała jego oczekiwań, ponieważ jego zmysłowość wybiegała poza heteroseksualny związek. Nie mówię, że był homoseksualistą, ale w tych produkcjach duża ingerencja seksualności ze strony Pasterza była ewidentna. Wiem, że w Londynie będzie inaczej, że Kasper Holten [Dyrektor Opery w Royal Opera House, przygotowujący reżyserię londyńskiej produkcji – przyp. AO] odchodzi od seksualności i skupia się bardziej na tym, jak pracuje mózg Rogera, jego głowa i emocje, jak sobie radzi ze swymi słabościami, z rolą króla i męża.

Na ile to zadanie będzie dla Ciebie różne od poprzednich wcieleń w tę postać?

Mam nadzieję, że będzie różne. Mogę powiedzieć, że Kasper Holten jest reżyserem wybitnym, choć

znam go niewiele, bo robiłem z nim jedynie *Don Giovanniego* w Londynie w zeszłym sezonie. Z mojego punktu widzenia cenię bardzo to, że ktoś potrafi nie tylko wymyślić bardzo ciekawe zadania aktorskie, ale również cały spektakl jako jedno wielkie dzieło artystyczne – obraz. I jest w nim namalowana nie tylko jedna piękna twarz, ale całość jest arcydziełem. Ten *Don Giovanni* londyński był bodaj najlepszym, jakiego zrobiłem w całej swojej karierze i dlatego oczekuję bardzo wiele po Holtenie, aczkolwiek opinie o nim jako reżyserze są różne. Niektórzy go chwala, inni gania. Mówią, że jak będzie miał dobry czas, to zrobi dobrą produkcję, a jeśli nie – może zrobić coś nieudolnego. Ja w to absolutnie nie wierzę, ponieważ podczas pracy z Kasperem nad *Don Giovannim* widziałem jego podejście na każdej próbie. To była walka o każde spojrzenie, o każdą emocję, nie dopuszczał rutynowych sytuacji. W tym spektaklu wszystko miało swoją określoną rytmikę, swój własny kształt i kolor. I tego zawsze oczekuję nie tylko od reżysera, ale także od dyrygenta, od śpiewaków, od samego siebie.

Nie rozmawialiśmy z Kasperem szczegółowo o tym, jak będzie wyglądał ten *Król Roger*. Poznałem wyłącznie ogólne założenia, zobaczyłem wstępne projekty scenografii. Na scenie ma być potężna głowa, otoczona amfiteatrem i w I akcie ta głowa jest zwrócona en face, w II akcie odwrócona tyłem i widzimy jej wnętrze – jakieś tryby, przekładnie, mosty – jakby skomplikowanie mózgu i myślenia Rogera, a w III akcie ta głowa ma być rozbita – gdzieś na jakimś pustkowi, czyli upadek ideałów króla, totalna zmiana myślenia, podejścia do świata, do życia, do ludzi. To są bardzo pierwotne założenia, o których rozmawialiśmy ostatnio z Holtenem w Londynie, natomiast spodziewam się, że będzie to spektakl pełen prawdziwych emocji, pozbawiony operowej sztuczności. Już sama muzyka Szymanowskiego jest tak niesamowicie dynamiczna, bogata, kolorowa i oddająca wszelkie emocje, że w połączeniu z realistycznym podejściem reżyserskim Holtena może stworzyć magnetyczny spektakl.

Zgadzasz się z Kasperem Holtenem, który przyznał w wywiadzie dla *Muzyka21* [styczeń 2015 – przyp. red.], że największym wyzwaniem tej opery jest jak ją zakończyć?

Absolutnie się z tym zgadzam. Często jestem pytany, o czym jest *Król Roger* i proszony, bym w skrócie przybliżył libretto. De facto o czym jest *Król Roger*? Był król, miał żonę i pojawia się Pasterz, który mówi, że przychodzi od swojego boga. Zabiera ludzi od Rogera, proponując im niesamowicie ponętne życie. Prowadzi ich gdzieś na pustkowie, razem z żoną króla. Roger później podąża za nimi wraz ze swoim przyjacielem i na samym końcu niby znów widzi swoją żonę, ale może mu się tak tylko wydaje; niby widzi, ale nie widzi Pasterza, słyszy ich głosy i kończy całą operę swoją odą do słońca.

W produkcji paryskiej Roger umierał na koniec z przedawkowania narkotyku, a wszystko działo się w Nowym Jorku, na dachu w basenie. Od początku widzieliśmy utopioną w nim Roksanę, ale ona cały czas też była obok mnie na scenie żywa, czyli moja podświadomość gdzieś ją stłamsiła, zabiła. Roksana w pewnym sensie była od samego początku martwa, przy czym moje zafascynowanie hippisowskim Pasterzem było stricte seksualne. Na samym końcu, przy ognisku rozpalonym gdzieś na środku miasta, widać Rogera jako kloszarda; kogoś, kto utracił wszystko. Widzi on pewne rzeczy, ma różne wizje, dostrzega swoją żonę czy Pasterza, ale to są wszystko nierealne widma. Żona, która go zostawiła, przychodzi, odwiedza go w ostatnim momencie i razem z Edrisim, który jest jego najbliższym przyjacielem, jedynym, który przy nim został, dają mu ogromną dawkę narkotyku, po czym on śpiewa pieśń do słońca i po prostu umiera.

W Santa Fe nie było śmierci. Było pogodzenie się człowieka z jego losem, tzn. żona, która odeszła z Pasterzem zaprosiła Rogera do wspólnej biesiady gdzieś na pustkowiach, do których za nimi dotarł. Po wspólnej orgii (oczywiście też narkotycznej) Roger trzeźwieje i stwierdza, że nie chce iść dalej za swoją żoną, nie chce podążać za Pasterzem i próbuje znaleźć samego siebie, próbuje zacząć od nowa. Zostawia swoją szatę królewską, a Pasterz

oferuje mu wianek z kwiatów, który sam nosił. To jest jakby nowa korona Rogera. Ma w niej zapisane doświadczenie, przez które przeszedł. Być może znów będzie samowładnym królem i dalej poprowadzi swój lud.

Król Roger może się więc zakończyć w różnoraki sposób. Możemy go przedstawiać religijnie, politycznie, obyczajowo – w zależności od tego, co reżyser zaproponuje w pierwszych dwóch aktach, a nawet w trzech. Od tego właśnie zależy sama końcówka, ostatnie dziesięć minut opery, które stanowią pole do popisu dla reżysera, by stworzyć coś, co będzie logicznie połączone z całością i pokaże tę opowieść w nowy sposób. Jeśli Kasper będzie chciał eksperymentować i stworzyć coś niesamowitego, a tego się spodziewam, to zawsze będę za tym, by robić nowe rzeczy, szukać nowych zakończeń. Ważne tylko, by to wszystko miało logiczne wytłumaczenie, sens dla zwykłego widza, który być może po raz pierwszy widzi *Króla Rogera* – tak, by miał świadomość tego, co zobaczył i by nie było jakiegoś zbyt ezoterycznego zakończenia, które nie każdy będzie mógł zinterpretować w odpowiedni sposób.

Czy to, że *Król Roger* wypływa z nurtu sztuki inspirowanej Wagnerskim ideałem jedności słowa, muzyki i obrazu dyktuje w jakiś sposób styl aktorski? Myślisz, że bez muzyki pewne elementy libretta są niezrozumiałe?

Od samego początku mam ogromny problem z dokładnym zrozumieniem *Króla Rogera* i przyznaję, że ile razy wykonuję tę operę, staram się stworzyć coś nowego i odnaleźć nowy sens w słowach Iwaszkiewicza. Libretto jest skomplikowane choćby dlatego, że sam Szymanowski dość mocno w nie ingerował i cały trzeci akt poważnie Iwaszkiewicza z Szymanowskim, ponieważ kompozytor tak mocno zmieniał tekst. Librecista w końcu powiedział, że tak do końca to się pod nim nie podpisuje. Być może stąd są problemy.

Myślę, że tekst pokazuje złożoność psychiki być może bardziej Szymanowskiego niż Iwaszkiewicza oraz złożoność relacji między nimi. Pokazuje też próbę odnalezienia cze-

gość nowego, antydekadenckiego, co pokaże, że ta pieśń do słońca ma być triumfem czegoś nad czymś, tylko do końca nie wiemy, czy życia nad śmiercią, czy miłości nad zazdrością itd. W tekście jest również mnóstwo odwołań do homoseksualności jednego czy drugiego z panów, którzy tworzyli tę operę. I tutaj wiem, że Polacy będą strasznie oponować, zwłaszcza ci, którzy podchodzą do *Króla Rogera* w sposób tradycyjny. Będą walczyć z głosami tego typu, jaki ja reprezentuję, ponieważ w Polsce Pasterz kojarzy się zazwyczaj z Jezusem Chrystusem.

Wiadomo, że jak śpiewamy takie opery, jak *Łucja z Lammermoor*, *Rigoletto* czy *Cyganeria*, to trzeba zaśpiewać libretto w taki sposób, w jaki jest napisane. Zawsze będzie ta sama historia. W *Królu Rogerze* jest inaczej. Tu możemy stworzyć każdą historię, jeśli logicznie wiąże ona wszystkie wątki, a jej zakończenie ma sens.

Król Roger to jest fenomenalne studium psychiki człowieka, psychiki mężczyzny. Ja, mając w tej chwili 42 lata, tak samo staram się zrozumieć swoje życie jakby jeszcze raz, na nowo. Analizuję pewne sytuacje,

końca szczęśliwych w takich układach, w jakich są. Nie tylko z partnerem, ale w pracy, w układach międzyludzkich itd. Dlatego to jest za każdym razem nowe, świadome przeżywanie, nowe podchodzenie do Rogera. Sama muzyka jest inspirująca, ale bez zrozumienia tekstu, który jest piękny, choć bardzo skomplikowany, nie miałyby sensu. Powiem jednak szczerze, że nie widzę żadnego powiązania *Króla Rogera* z Wagnerem.

Chodzi tylko o nurt inspiracji jego ideałem syntezy sztuk...



Mariusz Kwiecień (*Król Roger*)
fot. Ken Howard/The Santa Fe Opera 2012

Ja w ogóle nie widzę żadnych związków z religijnością u Pasterza. Dla mnie w grę wchodzi tu rzeczy czysto ludzkie, a nie boskie.

Ponieważ niesamowicie interesuje mnie psychologia (zdawałem z niej nawet egzamin na maturze), traktuję *Króla Rogera* jako studium człowieka, studium samego siebie. Śpiewając w nowej inscenizacji czy z nowymi śpiewakami, zawsze próbuję budować coś swojego, coś autentycznego, co nie będzie powtarzane automatycznie.

które w młodzięcym wieku gdzieś uciekły poprzez to, że nie byłem ich świadom, a może się po prostu nad nimi nie zastanawiałem. Teraz będąc na początku swego średniego wieku, analizuję je jeszcze raz. Utożsamiam się z królem, który nie chce być królem, utożsamiam się z mężczyzną, który do końca nie wie, jakim jest mężczyzną, co go interesuje, co go pociąga. Na pewno wiem, że Roger to jest człowiek, który nie jest szczęśliwy w swoim życiu. I wiele osób nie jest do

No może w tym sensie, że tekst jest równoważny z muzyką. Ja przez Wagnera nie jestem w stanie przejść. Nie lubię go – ani jego tekstów, ani muzyki. Natomiast *Królem Rogerem* jestem pochłonięty i zafascynowany. Być może dlatego, że jest tak skoncentrowany, tak krótki, a tak bardzo intensywny. Uwierz mi, że w Paryżu, Madrycie czy w Santa Fe – po ostatnich nutach, które wybrzmiały (kiedy śpiewam, że wyrwę z piersi swoje serce i dam w ofierze słońcu), po

tym potężnym akordzie, który kończy operę, zapadała ciemność i niesamowita cisza, po czym było słychać na widowni takie „chuuuu!” – jakby wypuszczenie powietrza przez ludzi, którzy już nie są w stanie dłużej tłamsić w sobie emocji i na końcu znajdują one wreszcie ujście.

Oczywiście reakcje na tę operę są skrajne. W Paryżu było dużo buczeń dla reżyserii, a ja i tak uważam, że reżyseria była świetna, niekonwencjonalna i będę tutaj walczył z wieloma polskimi krytykami, którzy od A do Z skrzykowali Warlikowskiego. Być może nie jest to jego najlepsze dzieło, ale dla mnie ta produkcja to była rewolucja w moim życiu. Po raz pierwszy oddałem się całopalnie, zagubiłem się pomiędzy sobą a postacią, którą śpiewałem i będę to pamiętał do końca życia, dlatego bronię tej realizacji.

Jaką scenę z tej opery lubisz najbardziej?

Nie ma takiego miejsca. Nie wiem, jaka będzie realizacja londyńska, ale w tych trzech poprzednich wchodząc na scenę wiedziałem, że z niej nie zejdem dopóki nie wybrzmi ostatni akord. Praktycznie w *Królu Rogerze* przez tę godzinę i dwadzieścia minut jestem na scenie non-stop. Nie mam chwili, by się zastanowić, co lubię bardziej, a co mniej, ponieważ wchodzę w to tak głęboko, że przez cały czas trwania opery przeżywam Rogera, a nie siebie i nie zastanawiam się, co lubię. Po prostu żyję tym życiem. Staram się zawsze grać tak, jakbym po raz pierwszy przeżywał sytuacje, które dzieją się na scenie. Inaczej można popaść w rutynę. Nie jest tak, że wiedząc, na przykład, że za chwilę ktoś ma wejść, a ktoś ma zejść, ja się na to przygotowuję. Nie. Staram się każdym wejściem kolejnej osoby być zaskoczonym. Każdą sytuacją chcę być zainspirowany do tworzenia nowej rzeczy na scenie – na każdej próbie i na każdym spektaklu. Tak więc nie mogę mówić o jednym momencie. Ta opera dla mnie to jest jedna całość, aczkolwiek jakbyś już mnie tak bardzo przycisnęła do muru, to tym, co kocham w tej operze i co wprowadza mnie w trans, to jest sam jej początek i potęga chóru, który rozpoczyna całą operę.

Czyli ten moment, w którym de facto nie uczestniczysz.

Tak, rzeczywiście, aczkolwiek w dwóch produkcjach uczestniczyłem, bo byłem od samego początku na scenie. Nie śpiewałem, nie brałem czynnego udziału, ale słyszałem ten chór, który zawsze głęboko mnie przenika. Daje mi inspirację i potężne skrzydła po to, żeby frunąć w tej operze przez najbliższe niecałe półtorej godziny.

Przeczytałam, że rozmawiałeś w Metropolitan Opera o możliwości wystawienia w niej *Króla Rogera*.

To prawda, ale rozmawiałem też z innymi teatrami na ten temat, bo uważam, że to jest jedyna polska opera, która ma szansę być grana za granicą i to się właśnie w tej chwili dzieje. *Król Roger* stał się popularny i ta jego popularność rośnie na całym świecie. Jest grywany i w Europie, i w USA, w wielu miejscach. Także Australia zaproponowała mi udział w przedstawieniach tej opery, ponieważ kooperuje z londyńską Covent Garden i chce kupić tę samą realizację. Rozmawiałem z MET i dyrektor generalny przyjechał kilka lat temu do Paryża, by zobaczyć *Króla Rogera*. Niestety bardzo mu się ta produkcja nie spodobała i powiedział, że za jego bytności w MET *Król Roger* nie zostanie tam wystawiony.

Myślę, że jeśli chodzi o trudności w przebicciu się tej opery do teatrów za granicą, w grę wchodzi kilka względów: jest to opera polska, a nie mamy wpływowego lobby, które by mogło starać się, proponować, zapłacić za to, żeby wystawiono tę operę w MET. Nam, Polakom, jest ciężko wszędzie. Nie mamy wsparcia, nie jesteśmy krajem, który mógłby się pochwalić jakąś niesamowitą liczbą sponsorów i ludzi, którzy kochają operę i o nią dbają. Tak więc myślę, że to jest główny problem, a to że sobie radzimy, jest wynikiem naszych umiejętności, talentu i siły perswazji bądź odpowiednich dyskusji z odpowiednimi ludźmi. Ja staram się, tak jak każdy z nas, bo przypuszczam, że Ola Kurzak czy Piotrek Beczała też prowadzą takie rozmowy. Piotrek Beczała forsował ostatnio intensywnie *Halkę* czy *Straszny dwór*, z czym ja akurat się nie zgadzam, bo uważam, że te opery nie nadają się do wysta-

wiania na świecie. Są wartościowe dla nas, Polaków, ale przy tym napisane w tak lokalnym stylu, że nie wydaje mi się, by mogły się przebić. *Król Roger* jest właśnie taką operą, która powinna, ma szansę i mogłaby być grana w wielu teatrach na świecie – na tej samej zasadzie, jak grany jest Janacek, Dworzak czy Szostakowicz. To nie są opery z nurtu najbardziej popularnego, z najpiękniejszymi melodiami, ale jednak są wystawiane częściej niż opera polska. Wiem, że *Króla Rogera* będziemy na pewno grać w Chicago.

Kiedy?

W sezonie 2017–2018. Piotr Beczała będzie w tej produkcji Pasterezem, ja Rogerem. W marcu 2015 r. będę występował w Bostonie, tylko to będzie koncertowe wykonanie z Boston Symphony Orchestra – dwa koncerty, w których Olga Pasiiecznik będzie śpiewała Roksanę. Są plany, by wystawić *Króla Rogera* w wielu innych miejscach, ale to wszystko zależy od terminów, od tego kto miałby śpiewać, kto reżyserować, bo to są bardzo ważne rzeczy. Ja często nie chcę wziąć udziału w spektaklu, który jest reżyserowany przez kogoś, kto nie do końca ma – w moim przekonaniu – świadomość, czym jest *Król Roger* i jak to trzeba grać, bo można zrobić spektakl na zasadzie „wychodzisz i śpiewasz” i nic po tym nie zostaje – tylko trochę ładnej muzyki, bo ludzie de facto tego nie przeżyją, nie zrozumieją. To jest opera, która wymaga świetnego realizatora, świetnych świateł, kostiumów, reżysera i oczywiście śpiewaków.

Życzę zatem, by to doświadczenie londyńskie okazało się wspaiałym i dla ciebie, i dla nas, odbiorców, i by twoje starania znalazły konkretny rezultat – byśmy coraz więcej widzieli *Króla Rogera* na światowych scenach. A tymczasem będziemy słyszeć język polski ze sceny Covent Garden!

No właśnie. Czyż nie jest to wspaiałe dla nas, Polaków? Bo ciągle narzekamy na coś, ciągle jesteśmy w bolączkach jak to jesteśmy źle traktowani, dyskryminowani. Nagle udaje nam się coś zrobić i chciałoby się usłyszeć „Dobrze, zapłacimy” – na przy-

kład ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego czy jakiejś organizacji. Wiem, że Instytut Adama Mickiewicza złożył dotacje zarówno do Santa Fe, jak i do Covent Garden, no ale to wszystko są małe środki. Gdyby ktoś, kto ma pieniądze wystąpił z inicjatywą i próbą zrealizowania *Króla Rogera* w MET, w polskiej obsadzie i nie mówię, że ja musiałbym śpiewać (aczkolwiek, gdybym to organizował, to wiadomo, że chciałbym wystąpić), bo mógłby to być Andrzej Dobber, który to tak samo znakomicie śpiewa, ale żeby był Piotrek Beczała, Ola Kurzak jako Roksana i ja czy któryś z innych świetnych polskich barytonów; dyrygowałby Jacek Kaspzyk, a reżyserował Krzysiek Warlikowski czy Mariusz Treliński. Coś takiego można by zaproponować wielkim teatrom, jak MET czy La Scala.

Mamy zatem wszelki potencjał, by takie przedsięwzięcie zrealizować.

I mamy nazwiska, dlatego że nazwisko Oli Kurzak, Piotra Beczały, moje – to są nazwiska, które rozpoznaje każdy meloman operowy na całym świecie. Oprócz tego jest Warlikowski czy Treliński, być może na świecie

mniej sławni, choć Warlikowski w Paryżu jest niesamowicie znany. Mamy więc nazwiska, mamy świetnych artystów, tylko potrzeba takiego małego popchnięcia i tego brakuje – czy to w formie sponsoringu czy promocji na dużą skalę, z nagraniem DVD i zrobieniem jakiejś dużej fety wokół tego wydarzenia.

Potrafimy zorganizować świetnie koncerty Madonny czy Eltona Johna i bijemy przed nimi czołem. I ja biję przed nimi czołem, ale ponieważ nie mamy takich artystów, tylko coś innego, co możemy wypromować, to zróbmy to! To naprawdę nie kosztuje aż tak wiele. Najlepszym dowodem jest Jurek Owsiak, który robi WOŚP. Każdy daje złotówkę i potrafimy zebrać niesamowite pieniądze. No ale do tego właśnie potrzebny jest impuls, potrzebny jest Owsiak, potrzebne jest nazwisko, promocja w telewizji itd. Jaka promocja w telewizji czy jakie znane nazwisko (polityka lub innej osoby, która jest cokolwiek władna w Polsce) wstawia się za operą, za nami, którzy tę polskość szczyrimy na całym świecie? Nikt. Zupełnie inaczej jest z wydarzeniami sportowymi. I nie umniejszam tu ani Agnieszce

Radwańskiej, ani Robertowi Kubicy – wiem, oni są w czołówce, ale to nie jest tak, że wygrywają każde zawody. Nie wygrywają. Są w czołówce. My tak samo jesteśmy w czołówce – my, śpiewacy operowi – tylko o nas się nie pamięta. Wymieniani jesteśmy wśród największych artystów tego świata, ale o tym się nie wspomina. Gdyby o nas pamiętało parę osób i wstawił się za nami ktoś władny, byłoby nam o wiele prościej. I nie mówię „nam”, bo byśmy na tym zarobili. Nie zarobili byśmy większych pieniędzy, ale stałoby się coś pięknego – Polska ujęłaby się za polską kulturą i pokazała, że nas stać na coś, co jest niepowtarzalne, co nas wyróżnia, czym możemy się poszczycić wobec innych narodów. No ale na to chyba trzeba jeszcze poczekać.

Może ta produkcja w Covent Garden przyniesie większy rezonans w Polsce, czego bardzo życzę i wam, artystom, i nam wszystkim – Polakom – bo to naprawdę jest powód do dumy i radości. Dziękuję za twoje myśli i że znalazłeś czas, by się nimi podzielić. 📧

listopad 2014

Vincenzo Bellini (3) Norma w Polsce

Adam Czopek

Dzieje *Normy* Vincenza Belliniego w Polsce nie są z pewnością tak bogate jak dzieje sceniczne oper Verdiego, Pucciniego czy romantycznych dzieł Wagnera. Ale też przyznać należy, że *Norma* nigdy i nigdzie nie zbliżyła się popularnością do *Rigoletta* czy *Traviaty* Verdiego albo *Madame Butterfly* i *Cyganerii* Pucciniego, czy *Carmen* Bizeta. Mimo to jej historia na polskich scenach wcale nie jest tak uboga, jak na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać.

Pierwszy raz na polskich scenach pojawiła się *Norma* już 27 grudnia 1834 r. w teatrze hrabiego Skarbka we Lwowie. Przedstawienie, i to zaledwie

pięć lat po prapremierze w mediolańskiej La Scali, w oryginalnej wersji językowej wystawił zespół Teatru niemieckiego, okazało się pamiętnym wydarzeniem. Poznań poznał tę operę 5 maja 1837 r. W tym samym roku wystawiono *Normę* w Wilnie w języku niemieckim. W Gdańsku pojawiła się *Norma* w 1838 r., a w Bydgoszczy w 1846 r., w obu przypadkach wystawiły ją niemieckie zespoły operowe.

Premiera warszawska miała miejsce 15 sierpnia 1843 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Wystawiła ją, w oryginalnej wersji językowej, wędrowna trupa włoskich śpiewaków zwana przez warszawską prasę

„Operą włoską”. Pierwszą obsadę stanowili: Assandri (Norma), Bauman (Adalgisa), Montresor (Sewer), de la Torre (Orowez). Dyrygował najprawdopodobniej Jan Quattrini, który właśnie z tą grupą artystów przyjechał do Warszawy związując się na wiele lat ze stołecznym Teatrem Wielkim. W 1852 r. został jego dyrektorem. Wystawił w Warszawie ponad sto oper. Jemu zawdzięczamy prapremierę czteroaktowej *Halki* Moniuszki oraz większość polskich premier oper Verdiego. 16 grudnia 1843 r. następuje zmiana w obsadzie, *Normę* śpiewa Ronsi, partię Adalgisy przejmuje pierwsza polska śpiewaczka

Ludwika Rywacka, Oroweza Villa Bassi, Montresor nadal śpiewał partię Sewera (Polliona). Prasa skrupulatnie odnotowała, że od sierpnia do grudnia wystawiono *Normę* dziesięć razy.

8 maja 1845 r. Teatr Wielki w Warszawie wystawia *Normę* ponownie, ale już w polskiej wersji językowej, w przekładzie Jana Seweryna Jasińskiego. Tym razem obsadę stanowią wyłącznie polscy artyści: Ludwika Rywacka – Norma, Paulina Rivoli – Adalgisa, Julian Dobrski – Sewer i Wilhelm Troszel – Orowez. Dyrygował Jan Quattrini. Ta inscenizacja utrzymała się w repertuarze do grudnia 1857 r., osiągając liczbę 58 przedstawień. Oczywiście w obsadzie zachodziły zmiany. W 1850 r. w partii Normy podziwiano Kornelię Holossy, a w 1852 r. Eleonorę Repka (Buszek). Partię tytułowej kapłanki śpiewają też: sprowadzona z Włoch Marie Spezia (1853) i z Francji de la Grande (1854). W grudniu 1857 r. zjeżdża do Warszawy na gościnne występy słynna Paulina Viardot-Garcia, zaśpiewała dwie partie: Rozyny w *Cyruliku sewilskim* i tytułowej Normy. „... Zawładnęła słuchaczami głęboką znajomością sztuki i doskonałą grą dramatyczną, to opisać niełatwo, to trzeba słyszeć i widzieć” – pisał „Kurier Warszawski”. Ponadto w roli Sewera obok Juliana Dobrskiego występował: Jan Szczepkowski (1847), Franco Ciaffei (1853–1854) i Antonio Mazzi (1857). W grudniu 1846 r. w partii Adalgisy debiutowała w Warszawie Waleria Trzczińska, po niej objęły partię Eleonora Buszek, wcześniej podziwiana jako Norma (1853 i 1854) oraz Kornelia Quattrini (1857). W lipcu 1852 r. partię Oroweza, po Aleksandrze Kossorotowie, przejmuje Władysław Miller, późniejszy solista mediolańskiej La Scali.

Premiera kolejnej inscenizacji *Normy* w Teatrze Wielkim w Warszawie odbyła się 26 stycznia 1870 r. Główne partie śpiewali: Charlotta Marchisio – Norma, Barbara Marchisio – Adalgisa, De Azula Tommaso – Pollion oraz Matteo de la Torre – Orowez, dyrygował Jan Quattrini. Ta *Norma* utrzymała się w repertuarze do 1903 r. Od 26 lutego 1871 r. przy pulpicie dyrygenckim Jana Quattriniego zastąpił Cesare Trombini, który trzy lata później został dyrektorem warszawskiego Teatru Wielkiego.

Oczywiście każdego roku w obsadzie pojawiało się grono nowych wykonawców. Partię tytułową śpiewały między innymi: Bronisława Dowiakowska (luty 1871, listopad 1875, sierpień 1884), Teodozja Fiderici-Jakowicka (sierpień 1871, grudzień 1876, sierpień 1877, październik 1878), Ludwika Miller-Czechowska (styczeń 1872), Marie Mariani (grudzień 1873), Karolina de Cespeda (styczeń 1876), T. Singer (styczeń 1881), Maria Prylińska (wrzesień 1881), M. Sittowa (1882), Maria Ossorio-Dobiecka (lipiec 1884) i Zofia Brajnin (lipiec 1885). Równie bogaty jest wykaz śpiewaczek w partii Adalgisy: Maria Wojakowska (lata 1871–1875, 1883–1884), E. Mecocci (1873), Damerini (1876), Wilhelmina Lewicka (1875, 1882). Partię Sewera (Polliona) śpiewali m.in. Franciszek Cieślewski, Tadeusz Niedźwiecki, Julian Zakrzewski. 27 maja 1903 r. obył się, ostatnia przed kilkudziesięcioletnią przerwą, seria przedstawień *Normy* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Obsada: Ida de Frate – Norma, Ferrari Virginia Pozzi – Adalgisa, Cosentino – Sewer, Aristodemo Sillich – Orowez. Dyrygował Vittorio Podesti.

Druga połowa XIX w. to również okres sukcesów *Normy* na scenie Opery Lwowskiej, gdzie dzieła Belliniego cieszyły się szczególną popularnością. Jedną z pierwszych premier powołanej do życia w 1872 r. Opery Lwowskiej była właśnie *Norma*, która od tego momentu aż do 1883 r. pojawia się przynajmniej kilka razy w każdym sezonie (z wyjątkiem sezonu 1882/83). Później wystawiono *Normę* w sezonie 1890/91 i 1891/92 za dyrekcji Mieczysława Schmitta. Dwukrotnie wystawiał tę operę Ludwik Heller, najpierw w sezonie 1898/99, później 1913/14, w tej ostatniej premierze partię Normy śpiewała Janina Korolewicz-Waydowa, Adalgisy Irena Bohuss-Hellerowa. Ponadto lwowska publiczność mogła podziwiać w roli tytułowej kapłanki Teresę Arkłową, która w styczniu 1892 r. śpiewa tę partię w sześciu przedstawieniach na scenie mediolańskiej La Scali. Wcześniej, w 1872 r., zachwycali się lwowianie kunsztem Teodozji Fiderici-Jakowickiej, która zyskała wyjątkowe uznanie jako Norma. Poznańskie tra-

dycje wykonawcze *Normy* Belliniego są więcej niż skromne! 5 maja 1837 r. wystawiono ją na scenie Teatru Miejskiego kierowanego przez Ernsta Vogta, partię tytułową śpiewała M. Lehmann, przedstawienia powtórzone 7 i 12 maja. Dziesięć lat później, latem 1846 r., poznańscy melomani mogli podziwiać w partii Normy słynną Wilhelminę Schröder-Devrient. Trzecia premiera miała miejsce 16 maja 1853 r. za dyrekcji Franza Walinera, przedstawienie powtórzone 25 października. Dwa lata później, na przełomie września i października 1855 r., odnotowano kolejne przedstawienie. Ostatnia premiera *Normy* w Poznaniu odbyła się 27 listopada 1870 r.. Wszystkie przedstawienia zrealizowały niemieckie zespoły operowe. W czasach nam bliższych Teatr Wielki w Poznaniu wystawił *Normę* dopiero 29 grudnia 2002 r. Inscenizacja była dziełem Marii Sartowej, dyrygował Mieczysław Nowakowski. W głównych partiach wystąpili Barbara Kubiak (Norma), Katarzyna Hołysz (Adalgisa) i Sylwester Kosteci (Pollion).

Pierwsza premiera po II wojnie światowej odbyła się 6 października 1973 r. w Operze Śląskiej w Bytomiu. Zrealizował ją zespół: Napoleon Siess – kierownictwo muzyczne, Mieczysław Daszewski – reżyseria, Wiesław Lange – scenografia, Józef Szulc i Krystyna Świder – kier. chóru. Premierową obsadę stanowili: Ewa Karaśkiewicz – Norma, Stanisława Marciniak-Gowarzewska – Adalgisa, Henryk Kosmowski – Pollion, Eugeniusz Kuszyk – Oroweso, Jan Ballarin – Flawiusz, Joanna Faber – Klotylda. Inscenizacja miała 44 przedstawienia. W grudniu 1977 r. dokonano wznowienia z tym, że partię Normy powierzono Stanisławowi Marciniak.

16 kwietnia 1983 r. ma miejsce premiera *Normy* w Teatrze Wielkim w Łodzi. Inscenizację zrealizowała Alicja Dankowska. Projekty dekoracji przygotowała Janina Jarosiewicz, kostiumów Teresa Działak. Ruch sceniczny opracował Zygmunt Kamiński. Kierownictwo muzyczne sprawował Tadeusz Kozłowski, chór przygotował Henryk Karpiński. W premierowym wieczorze główne partie śpiewali: Teresa May-Czyżowska – Norma, Ryszarda Racewicz – Adalgisa, Jó-

zef Przestrzelski – Pollion, Zdzisław Krzywicki – Oroveso. Prezentowano polską wersję językową w przekładzie Henryka Krzeczковского i Michała Sprusińskiego.

Po blisko dziewięćdziesięcioletniej przerwie 15 lutego 1992 r. *Norma* wraca na scenę Teatru Wielkiego w Warszawie. Premierę przygotowali: José Maria Florêncio – kier. muzyczne, Fedora Barbieri – reżyseria i kierownictwo wokalne, Franco Barlozzetti

międzynarodową karierę. „W stosunku do poziomu przedstawień Teatru Wielkiego z ostatnich sezonów premiera *Normy* stała się na pewno ogromnym sukcesem: zespół Teatru Wielkiego przeszedł tu niejako sam siebie” – napisał w „Ruchu Muzycznym” Józef Kański. „Duże brawa wywołała srebrzysto-jasnobłękitna scenografia, której centralnym punktem był święty dąb Druidów umieszczony jakby w środku Coloseum na

Władimir Prudnikow – Oroveso. Dyrygował Vytautas Virzonis.

Sukcesem zespołu wykonawców zakończyła się przygotowana, na zakończenie sezonu 2001/2 koncertowa wersja tego dzieła, przez Operę Bałtycką w Gdańsku. Premiera, pod muzycznym kierownictwem Krzysztofa Słowińskiego, odbyła się 29 czerwca 2002 r. Obsadę stanowili: Agnieszka Wolska – Norma, Urszula Kryger – Adalgisa, Paweł Skołuba –



Norna w Teatrze Wielkim w Poznaniu w roli tytułowej Magdalena Nowacka fot. T. Jaworski

– współpraca reżyserska, Andrzej Majewski – scenografia, Bogdan Gola – kier. chóru. W premierowej obsadzie wystąpili: Monika Chabros – Norma, Joanna Cortés – Adalgisa, Sylwester Kosteci – Pollione, Romuald Tesarowicz – Oroveso. Anna Malewicz-Madey – Klotylda, Tomasz Madey – Flavio. Sensacją drugiej premiery był debiutancki występ Hasmik Papian, która śpiewaną w Warszawie partią *Normy* rozpoczęła

końcu przemieniający się w „płonący stos” – donosiła „Gazeta Wyborcza”. Jednak nie było to pierwsze, w powojennych dziejach Teatru Wielkiego w Warszawie, przedstawienie *Normy*. W styczniu 1988 r. zaprezentował to dzieło, w litewskiej wersji językowej, występujący gościnnie Teatr Opery i Baletu z Wilna. Obsadę stanowili: Irena Milkeviciute – Norma, Nijola Ambrazaityte – Adalgisa, Bronius Tamasauskas – Pollion,

Pollione, Józef Frakstein – Oroveso. Ostatnią realizację *Normy* na naszych scenach przygotowała Opera Krakowska – premiera 5 października 2003 r. Reżyseria Matthias Remus, kierownictwo muzyczne Lucas Beikircher. Obsadę głównych partii stanowili Barbara Kubiak (Norma), Joanna Podlewska (Adalgisa) Wasyl Grocholski (Pollion).¹²

Witold Friemann (2)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy

SŁUŻBA W 15. PUŁKU UŁANÓW POZNAŃSKICH

Mając już zagwarantowane stanowisko w Konserwatorium we Lwowie, Witold Friemann podejmuje, wydawać by się mogło, całkowicie irracjonalną z punktu widzenia rozwoju kariery naukowej decyzję: powodowany romantycznym uniesieniem tak często opisywanym w znanych mu doskonale dziełach Adama Mickiewicza, wstępuje do dowodzonego przez pułkownika Władysława Andersa 15 pułku Ułanów Poznańskich, rezygnując jednocześnie przy tym ze stopnia oficerskiego nabytego w armii rosyjskiej. Chęć służby w tworzącym się Wojsku Polskim niepodległego kraju jest u niego silniejsza od motywacji artystycznych i naukowych. Friemann wspomina ogromny, fizyczny trud, z jakim przyszło mu się zmierzyć w polskiej armii: „Służba ułana jest stanowczo trudniejszą od wszelkich muzycznych zagadnień i to na własnej osobie spraktykowałem. Ćwiczenia szabłą, cepem okrutnie ciężkim są dla ręki wprost torturą. [...] Pan Wachmistrz każe trzymać ją 5 minut w wyciągniętej ręce, a ćwiczyć 2 – 3 godzin. Lancą zaś nauczyłem się działać ekspedite, a teraz po przejściu kursu instruktorskiego jestem w technicznym szwadronie. Od 5 rano do 8 wieczór mamy zajęcia. Ja tylko to wytrzymałem dzięki temu, że jazda konna mi nie przedstawiała żadnej trudności i że jestem dobrze wygimnastykowany z poprzedniej służby oficerskiej. Oficerowie obchodzą się ze mną nadzwyczaj grzecznie, trudniej z panami kapralami i wachmistrzami, o! to jest złowrogie plemię. Poza tem dobyć od nich słowo niezwiązane z przekleństwem jest absolutnie niemożliwe. Już taki krzyk, że nie mogę pisać, więc kończę. [...] Boże, co za ryki (to koledzy) ”¹.

Szkolenie było bardzo intensywne ze względu na konieczność scalenia w zorganizowany oddział żołnierzy z różnym doświadczeniem wojskowym, wywodzących się z trzech byłych armii zaborczych². Poza tym odnotowano również duży napływ kandydatów do służby wywodzących się z jednostek konspiracyjnych – Polskiej Organizacji Wojskowej, oraz Legionów Polskich i armii generała J. Hallera. Ćwiczone przede wszystkim musztrę, zasady służby patrołowej i polowej, uczono posługiwania się bronią palną i białą. W ramach zintegrowania żołnierzy z różnych środowisk społecznych prowadzono zajęcia oświatowe³. Witold Friemann, po przejściu do szwadronu szkoleniowego nie wziął jednak nigdy udziału w działaniach bojowych swej jednostki. Konserwatorium lwowskie, zainteresowane zatrudnieniem kompozytora, rozpoczęło akcję wyreklamowania go z wojska. Dnia 30 października 1920 r. Friemann w wieku 31 lat został zwolniony do cywila⁴ w stopniu ułana⁵. Wkrótce potem objął nowe obowiązki pedagogiczne we Lwowie.

W KONSERWATORIUM MUZYCZNYM POLSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO WE LWOWIE

W okresie międzywojenny Lwów był jednym z ważniejszych ośrodków kulturalnych w Polsce. Zamieszkiwany przez kilka narodowości, stanowił bogatą kulturowo pożywkę dla rozwoju nauki i sztuki⁶. Tradycje muzyczne Lwowa sięgają XIV w., kiedy to powstały pierwsze państwowe szkoły publiczne w tym mieście. Po kilkuset latach dynamicznego rozwoju, przerywanego wielokrotnie działaniami wojennymi kolejnych konfliktów zbrojnych, Lwów na początku XX w. prezentował szeroką gamę państwowych i prywat-

nych instytucji kulturalnych. Były to: towarzystwa muzyczne, teatry muzyczne, Filharmonia, Radio, orkiestry wojskowe, polska prasa kulturalna i muzyczna.

Dydaktyka muzyczna była bardzo rozwinięta i licznie reprezentowana przez publiczne i prywatne instytucje. Istniała duża liczba szkół muzycznych niższego stopnia, prowadzonych często przez instytucje i towarzystwa muzyczne. Stopnie wyższe reprezentowane były przez 4 konserwatoria.

Za najbardziej prestiżową uczelnię wyższą uważane było Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego – miejsce pracy Witolda Friemanna. Pedagodzy Konserwatorium należeli do wybitnych specjalistów w reprezentowanych przez siebie dziedzinach. Większość kadry prowadziła ożywioną działalność koncertową, kompozytorską lub publicystyczną⁷, niejednokrotnie (jak w przypadku Witolda Friemanna) łącząc wszystkie wymienione wyżej aktywności. W uczelniach polskich, zgodnie z duchem integracji, znaczny odsetek studentów stanowili Żydzi i w mniejszym stopniu Ukraińcy. Również w instytucjach ukraińskich (np. w Lwowskim Instytucie Muzycznym) zatrudniano artystów polskich⁸. W aspekcie muzycznym nie kierowano się odrębnością narodową, a wieloetniczność środowiska muzycznego miała bezpośredni wpływ na dynamiczny rozwój życia kulturalnego Lwowa.

Friemann prowadził w Konserwatorium wyższy – koncertowy – kurs gry na fortepianie. Udzielał dość często lekcji prywatnych oraz aktywnie działał w dziedzinie propagowania muzyki polskiej we Lwowie. Oprócz tego często organizował recitale muzyki fortepianowej. Jeśli do tego wszystkiego dołączymy obecność Friemanna na większości imprez muzyczno-kulturalnych, związaną

z jego pracą sprawozdawcy i eseisty „Słowa Polskiego”, to wyłania się obraz jego niezwykle wszechstronnej działalności⁹. Przyjęcie pracy w redakcji jednego z bardziej poczytnych lwowskich dzienników Friemann komentował z wrodzoną sobie skromnością i poczuciem humoru: „Posadę krytyka w *Słowie Polskim* przyjąłem tylko dlatego, bo uważałem, iż będę może mniej szkodliwy od innych”¹⁰.

Zapytany o preferencje i upodobania stylistyczne dodawał: „Otóż, jako na młodego jeszcze człowieka wywarł na mnie wielki wpływ filozof Kazimierz Twardowski, profesor Uniwersytetu im. Jana Kazimierza. W jednym z domów we Lwowie, gdzie wspólnie bywaliśmy, wypowiedział kiedyś zdanie, które na moich poglądach estetycznych wycisnęło niezatarte piętno: jeżeli czegoś nie wiem, nie rozumiem albo nie widzę, to nie znaczy, że tego nie ma, albo że jest złe. Pojąłem wtedy jasno, że obok moich poglądów mogą istnieć inne, mające podstawy, wartości i pełną rację bytu. To, że są inne od moich, nie oznacza, bym je miał krytykować lub poniżać”¹¹.

Pomimo zaspokojenia ambicji zawodowych kompozytor nie mógł wyzwolić się ze wspomnień wojennych. W liście do Adama Mitschy po latach napisał: „Ja powróciłem z pierwszej wojny jako człowiek psychicznie i moralnie nadłamany, rozbity. Tyle bezeceństw, zbrodni, mordów, okrucieństw, bestialstw, przemocy i podłości przewinęło się w latach 1917–1920 przed moimi oczami, że straciłem wiarę – nie w Boga, ale w ludzi. Nie wierzyłem w człowieka, ani w żadne z ogłoszonych przez niego pojęć, uczuć i prawd. Samobójstwa, jako wierzący, nie chciałem popełniać, ale żyłem obcy, do gruntu rozczarowany do świata i ludzi. Nie był to bajronizm romantyczny, tylko straszliwy upadek wszelkich dotychczasowych przekonań”¹².

Wybawieniem od traumatycznych wspomnień okazuje się być poznana we Lwowie Irena Lelewel – prawnuczka Prota Lelewela, rodzonego brata Joachima. Pobierają się 5 sierpnia 1922 r. w Warszawie i wkrótce potem wracają razem do Lwowa.

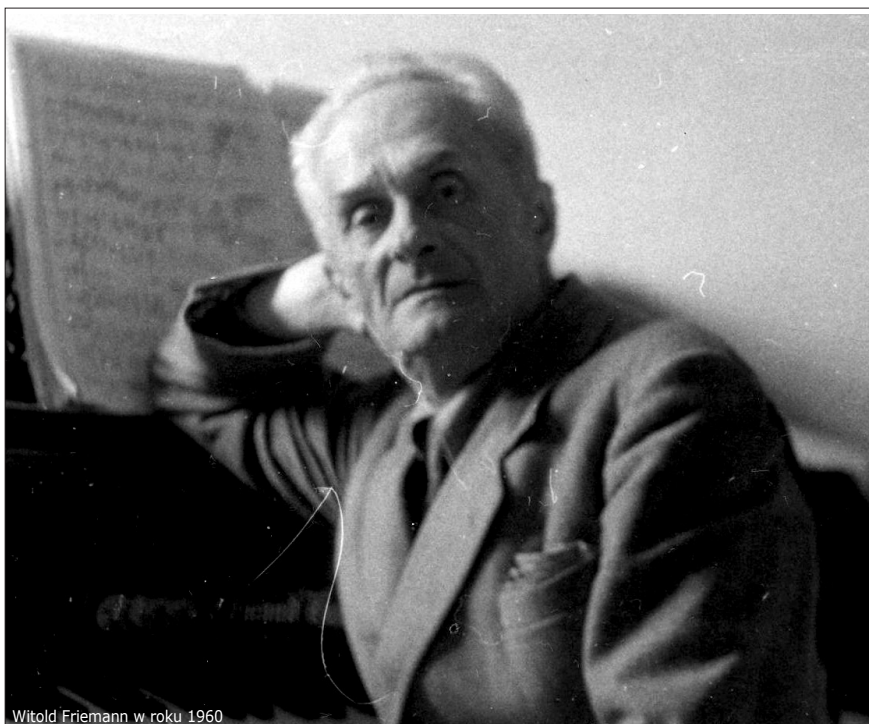
Przez kilka następnych lat Friemann koncertuje i pracuje we Lwo-

wie. Jego przyjaciel Adolf Chybiński nakłania go już pod koniec roku 1927 do przeprowadzki do Katowic w celu przejścia kierownictwa nowopowstałego Konserwatorium oraz szkół muzycznych niższego stopnia.

Rozważając wyjazd ze Lwowa Witold Friemann, zainteresowany był jednak przede wszystkim objęciem posady w Akademii Muzycznej w Warszawie. W liście do Adolfa Chybińskiego pisał: „Otóż niejednokrotnie w rozmowie ze mną podkreślałeś znaczenie Warszawy w obecnym politycznym i kulturalnym jej stanowisku. Gdyby więc, jak pisziesz, była możliwość dostania się do owej Akademii, to trudno byłoby marzyć o czym innym.

pomoc i poparcie.[...] O poparcie [Warszawy] w pierwszym względzie Cię bardzo proszę. Gdyby jednak z tych lub innych względów myśl ta na razie uległaby zwłocze, to na Katowice czy też Poznań chętnie przystaję”¹⁴.

Widocznie zdobycie posady w Warszawie czy Poznaniu napotkało duże trudności, skoro niecałe 2 tygodnie później w liście do Adolfa Chybińskiego, kompozytor przekazał: „W odpowiedzi na Twój list ostatni komunikuję Ci, iż ostatecznie zdecydowałem się na Katowice. Oby tylko udało mi się zdziałać coś dobrego dla muzyki Polskiej. Składam więc swe losy w ręce Twoje i oczekuję wskazówek co do dalszych kroków działania”¹⁵.

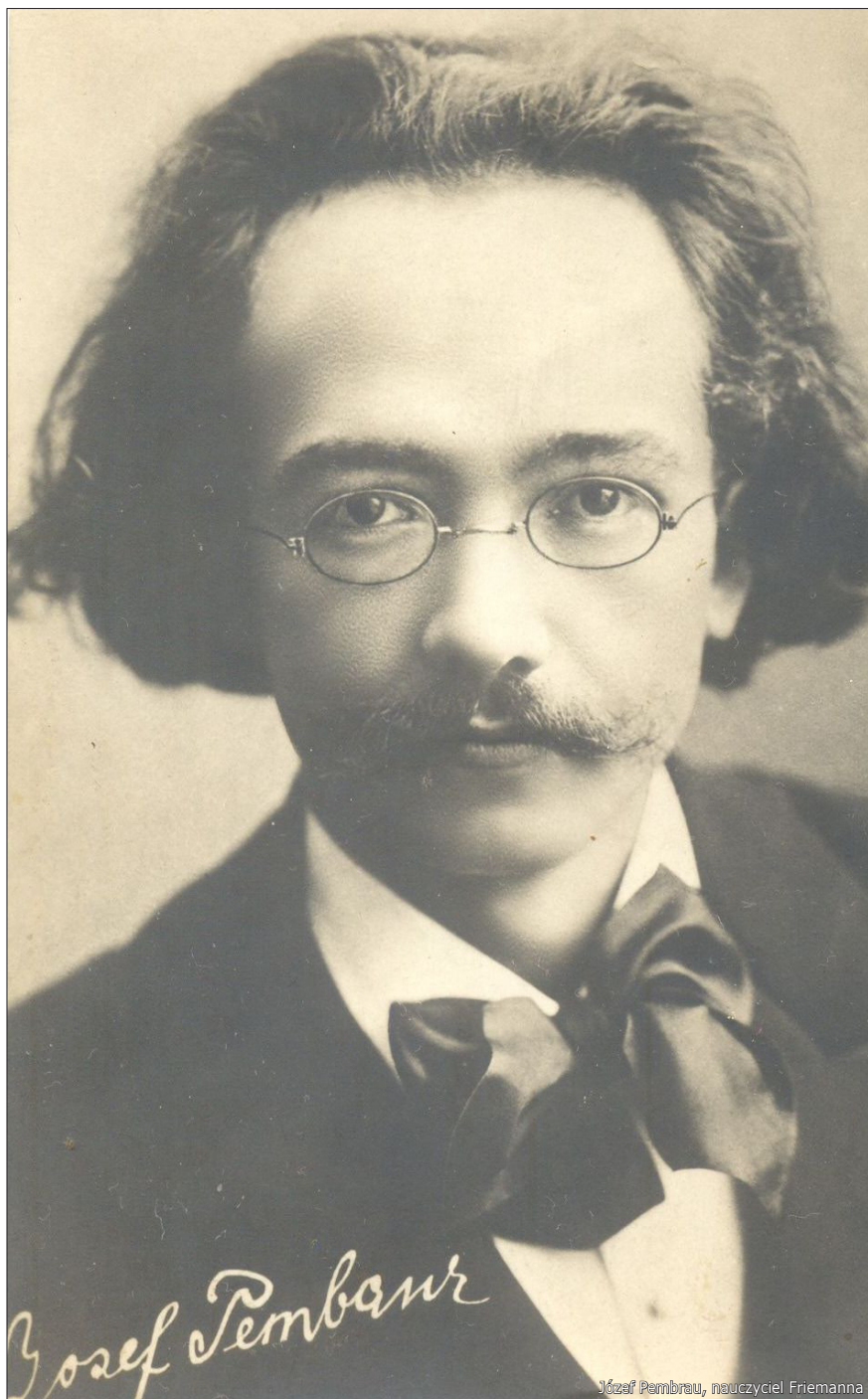


Witold Friemann w roku 1960

Przeniesienie jest rzeczą niesłychanie kosztowną. W Katowicach nie mamy nikogo, a w Warszawie cała falanga krewnych Iri dopomogłaby nam [...]. Piszę to Ci kochany przyjacielu dlatego, żebyś wiedział, iż Warszawa wymagałaby może najmniejszego wysiłku mej energii, którą mógłbym zużyć na kompozycje”¹³.

W swych listach podkreślał również chęć podjęcia pracy w Poznaniu: „W Poznaniu mam parę znajomych i nam życzliwych ludzi. Stosunki tam są jednak zapieczono-konserwatywne, klerikalno-lizusowskie, pomimo to jednak jest to miasto polskie, gdzie chęć patriotycznej pracy spotykać może


Koncert pożegnalny Witolda Friemanna we Lwowie okrzyknięty został wydarzeniem sezonu: „Koncert kompozytorski Witolda Friemanna należy zaliczyć do najbardziej udanych koncertów bieżącego sezonu. Sala Kasyna [...] całkowicie wyprzedana. Wszystkie miejsca zajęte, oklaski, entuzjastyczne owacje: wszystko to świadczyło najdobitniej o wielkiej sympatii i uznaniu, jakie posiada w naszym mieście Witold Friemann. [...] Artystę obrzucono kwiatami i wręczono wspaniałe kosze kwiatów oraz cenne upominki. Żegnano go słowami „do widzenia”, prosząc aby w swych przyszłych koncertach nie



pomijał naszego miasta, które go tak bardzo ceni¹⁶.

Na koniec koncertu poprosił o głos przedstawiciel studentów kompozytora. Stojąc kilka minut przy mównicy ze wzruszenia nie powiedział ani słowa¹⁷, a żegnany przez przyjaciół Witold Friemann wyjechał na początku grudnia 1928 r. ze Lwowa... i już nigdy tam nie wrócił. Adam Mitscha w artykule *Witold Friemann – próba charakterystyki* napisał: „W kompozycjach Witolda Friemanna jest tyle piękna, mocy, szlachetności, talent

jego zakreśla tak śmiało wzloty, że obserwując od kilku lat intensywny i konsekwentny rozwój tegoż talentu, zdumiewamy się rozległą skalą coraz to nowych możliwości artystycznych. Pomimo młodych stosunkowo lat kompozytor osiągnął tak wysoki stopień rozwoju, że może stanąć śmiało obok pierwszorzędnych muzyków europejskich. Twórczość jego jest większego znaczenia, aniżeli by ktoś nieświadomiony mógł przypuszczać. Dziś nie oddziałują one jeszcze w pełni na zewnątrz, gdyż nie stara

się o to sam kompozytor. Poświęcony swej pracy nie dba o zewnętrzny rozgłos, lecz skierowuje wyłączną uwagę na dalsze twórcze plany¹⁸.

Przypisy

- 1 List wysłany z Poznania do prof. A. Chybińskiego z dnia 6 X 1920 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 2 T. Wójcik, *Kształcenie oficerów zawodowych kawalerii Wojska Polskiego w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, str. 34.
- 3 Z. Grot, B. Polak, *15 pułk Ułanów Poznańskich w obronie ojczyzny 1919–1945*, Poznań 1982, str. 12.
- 4 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 25
- 5 Odpowiednik stopnia szeregowego w piechocie.
- 6 E. Nidecka, *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, str. 15.
- 7 E. Nidecka, *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, str. 18.
- 8 E. Nidecka, *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, str. 19.
- 9 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 31.
- 10 J. Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM 1976, str. 118
- 11 J. Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM 1976, str. 118
- 12 List wysłany z Lasek do A. Mitschy z dnia 15 XII 1970 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 13 List wysłany z Dworu Baciki do prof. A. Chybińskiego z dnia 21 VII 1928 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 14 List wysłany z Dworu Baciki do prof. A. Chybińskiego z dnia 21 VII 1928 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 15 List wysłany z Dworu Baciki do prof. A. Chybińskiego z dnia 30 VII 1928 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 16 *Słowo Polskie*, z dnia 19 XI 1928, str. 5
- 17 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 38.
- 18 A. Mitscha, *Witold Friemann – próba charakterystyki*, *Słowo Polskie*, Nr. 312, 12 XI 1926, str. 6

Emil Łapczyński

Koncertista

Marta Wilczek-Krupa

ECHA POWSTANIA LISTOPADOWEGO: DZIECIŃSTWO EMILA

Jego droga zawodowa i życiowa była kręta i skomplikowana, nieprawdopodobna i tragiczna, jak gdyby to nie była rzeczywistość, lecz film – i to bez happy endu. Początkowo nic nie wskazywało na to, że zostanie jego bohaterem. Emil Łapczyński miał bowiem wszystko

czym Królestwie Polskim – zgodnie z wolą cara Mikołaja – województwa zastąpiono guberniami, a Warszawie odebrano status stolicy.

Istnieją powody, by sądzić, że przyszły wirtuoz wzrastał w wielkim kulcie dla wolności i patriotyzmu. W pamięci tamtejszej społeczności wciąż jeszcze tkwiły żywe obrazy słynnej bitwy pod Łysobykami (której sercem był Kawęczyn), stoczonej latem 1831 r.

wał także trzy kolejne wsie: Krępę, Mściska i Zalesie. Dwór, w którym się wychowywał Emil, był przestronny i bogaty. Wokół klomby, park, wybieg dla koni, dalej zabudowania folwarczne, stajnie oraz magazyny. W samym dworze – niewielki skład broni i obszerna biblioteka. Niedawno podobnie zasobna posiadłość w Charlejewie – dom rodzinny jego matki, Emilii z Borowskich; wówczas

27 marca 1863 r. podlaski oddział powstańców styczniowych pod dowództwem Gustawa Zakrzewskiego spotkał na swej drodze wojsko carskie. Tylna straż oddziału starła się z grupą kozaków, w lasach obok Krzywdy. Siły główne – wraz z całym taborem i zapasem amunicji, żywności, opatrunków i odzieży – dotarły aż pod Wróblinę, gdzie stoczyły bój z carskimi piechurami. W krwawej i przegranej bitwie Zakrzewski stracił kilkudziesięciu żołnierzy, w tym 26-letniego pianistę – Emila Łapczyńskiego.

Dziś nikt o nim nie pamięta, chociaż wtedy, w połowie XIX stulecia, był wschodzącą gwiazdą europejskiej pianistyki i cudownym dzieckiem, które – jak donosiła ówczesna prasa – „zaszczyt niósł będzie swojemu krajowi”. Informację o jego istnieniu możemy jedynie odnaleźć w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* (lakoniczna wzmianka Wojciecha Alberta Sowińskiego o wyjeździe Łapczyńskiego w 1855 r. na studia do Pragi) oraz *Słowniku Pianistów Polskich* Stanisława Dybowskiego; krótka notka skonstruowana jest m.in. w oparciu o recenzje koncertowe, zamieszczone w XIX-wiecznych czasopiśmie i dziennikach. Jest w niej parę błędów, bo i wtedy, tak jak i nierzadko dzisiaj, recenzenci nie przywiązywali wagi do ścisłości faktów biograficznych albo chronologii.

to, co w tamtych czasach dawało względną gwarancję szczęśliwego życia – miłość i rodzinne ciepło, pozycję społeczną i olśniewający talent. Na świat przyszedł jako panicz – drugie dziecko i zarazem pierwszy syn Emilii Borowskiej i Felixa Łapczyńskiego herbu Jelita, dziedzica radzyńskich folwarków w Kawęczynie oraz w Krępie, pod Łysobykami. W dawnej parafii łysobyckiej (obecnych Jeziorzanach) zachował się akt urodzenia oraz chrztu, dementujący informację znaną ze *Słownika...* Dybowskiego, jakoby Emil urodził się w roku 1839. Dokument sporządzony ręką ówczesnego proboszcza ks. Stanisława Zakrzewskiego wyraźnie oznajmia, że Emil Stanisław Jan Łapczyński przyszedł na świat 8 maja 1837 r., zaś do chrztu go przyniesiono dwa dni później, czyli 10 maja. A zatem w czasie, w którym w międzypowstań-

– jednej z najbardziej upokarzających w historii powstania listopadowego. Po sześciu latach od zdarzenia, w chwili narodzin Emila, okoliczna szlachta i ziemiaństwo szeroko jeszcze komentowały niepotrzebny i tchórzliwy odwrót batalionów powstańczych, zarządzony przez generała Antoniego Jankowskiego, jak również jego upokarzającą śmierć w wyniku samosądu dokonanego przez pospólstwo (w sierpniu 1831 r. aresztowanych przywódców powstania wywleczono na plac przed Zamkiem Królewskim w Warszawie – Jankowskiego trzy razy wieszano na ulicznej latarni; dwa razy lina urywała się pod ciężarem ciała). Emil wzrastał zatem w atmosferze buntu przeciw władzy cara.

Mieszkał w Kawęczynie – posiadłości swego ojca. Folwark – oprócz najbliższych zabudowań – obejmo-

we władaniu jej starszego brata, Hieronima. Państwo Łapczyńscy utrzymywali ścisły kontakt z Borowskimi – Emil był niezwykle częstym gościem w domu kuzynostwa, wraz z rodzeństwem uczestniczył w grach, zabawach i szaradach towarzyskich, ale także w salonowych rautach i spotkaniach koncertowych. W 1848 r. Felix Ignacy Łapczyński otrzymał od cara potwierdzenie swego pochodzenia; Emil oficjalnie dołączył do grona podlaskiej szlachty.

CUDOWNE DZIECKO: POCZĄTKI KARIERY

To był czas, w którym już było jasne, że nie będzie panem na folwarku albo oficerem. Jego talent pianistyczny nie pozostawiał wątpliwości – Emil wykazywał nieprzeciętną biegłość palców, znakomi-

tą pamięć muzyczną oraz szczególną wrażliwość na dźwięk, dodatkowo rzadką w tak młodym wieku ogładę sceniczną. Z początkiem lat 50. jego nauczyciel – Józef Paul – uznał, że nie wolno skazywać takiego talentu wyłącznie na sąsiedzkie, salonowe granie. Postanowiono, że Emil wyjedzie za granicę, by spróbować sił wśród szerszej publiczności. Opuścił Kawęczyn prawdopodobnie na przełomie 1851/52; Józef Paul skierował go pod skrzydła Alexandra Dreyschocka, czeskiego pianisty i kompozytora, uchodzącego za mistrza błyskotliwej techniki fortepianowej, słynącego z cyrkowej wręcz biegłości lewej ręki (Dreyschock grał *Etiudę „Rewolucyjną”* Chopina z oktawami w lewej ręce; Johann Baptist Cramer słysząc jego interpretację powiedział, że „brak mu lewej ręki, za to ma dwie prawe”). Emil pobierał zatem prywatne lekcje u czeskiego magika fortepianu i sam – z wielkim powodzeniem – koncertował w Pradze. Rok później, gdy przyjechał do Warszawy, miał już markę wirtuoza. Był wówczas prawie szesnastolatkiem, ale wyglądał niepozornie i chłopcę – wysoki wprawdzie, ale bardzo szczupły, o blond włosach i niebieskich oczach, o pociągłej lecz dziecięcej twarzy. Okrzyknięto go cudownym dzieckiem, wschodzącą gwiazdą europejskiej pianistyki; w recenzjach pisano, że osiągnął mistrzostwo i biegłość techniczną nieprzystającą do swoich czternastu (!) lat. Wiek podawano za prasą czeską z lat 1851 i 1852, nie zadając sobie trudu, by doliczyć chłopcu mijające lata. Z pewnością to właśnie dzięki temu w *Słowniku...* Dybowskiego widnieje dziś błędna data jego narodzin.

Pierwsze entuzjastyczne publikacje o młodziutkim wirtuozie fortepianu pojawiły się w 1852 r., na łamach czeskiej prasy. Praski dziennik „Bohemia” donosił o pojawieniu się „wstępującego dopiero w zawód artystowski młodzieńca, którego po koncertach po ośm razy wywoływano”. Takiego przyjęcia i aplauzu czeska publiczność nie pamiętała od czasu pierwszych występów Ignaza Moschelesa. Entuzjastyczny ton szybko podchwyciła polska prasa – już w styczniu 1853 r., zapowiadając

recital w Teatrze Wielkim, pisano o Emilu jako o prawdziwym „zjawisku z krajowego szczerpu, pełnym wielkich nadziei”. Choć – ze względu na karnawał – na innych koncertach sala świeciła pustkami, podczas występu Emila wszystkie miejsca były zajęte. Grał m.in. jeden z *Koncertów Webera* oraz utwory Dreyschocka. Bisował pięć razy, zegnano go huraganem braw. O jego pierwszym warszawskim występie pisała także Natalia Kicka, w swoim pamiętniku na temat życia kulturalnego Warszawy w okresie od początku wieku do roku 1876 r. „Dyrekcja udzieliła mu koncertu w Teatrze Wielkim, na który tłumnie przybyła publiczność” – odnotowała w swoich wspomnieniach Kicka. Z tych zapisków wiemy, że Emil koncertował w Warszawie do połowy lutego, po czym wyjechał na tournée po cesarstwie, dalej po Europie. W ciągu siedmiu miesięcy dał przeszło trzydzieści recitali, m.in. w Petersburgu, w Wiedniu i we Lwowie, w Rydze, Dorpacie, Dyneburgu, Mitawie, Hapsalu i Arnsburgu. Jak donosił „Kurjer Warszawski”, gorące „przyjęcie, jakiego doznawał wszędzie ten pełen najpiękniejszych nadziei artysta, poświadczają miejscowe gazety i rozliczne, ofiarowane mu podarki, od znanych w świecie muzycznym mężów”.

NA ESTRADACH EUROPY: WIRTUOZ I KOMPOZYTOR

W 1854 r. – prawdopodobnie za namową Rudolfa Friedleina – Emil Łapczyński zadebiutował na rynku muzycznym jako kompozytor. Jego przyjaźń z jednym z największych polskich wydawców nutowych tamtego okresu była brzemienna w skutkach – Friedlein był nie tylko doświadczonym propagatorem muzyki, ale także wielkim patriotą i czynnym uczestnikiem powstania listopadowego. Opieka, jaką otoczył młodego wirtuoza, obejmowała przede wszystkim organizację koncertów, dystrybucję biletów oraz publikację kompozycji, niewykluczone jednak, że prywatne rozmowy na tematy polityczne miały pewien wpływ na późniejszą, fatalną w skutkach decyzję Emila. Na razie jednak,

w wieku siedemnastu lat, Łapczyński skomponował miniaturę fortepianową i opublikował ją nakładem firmy wydawniczej Friedleina. A choć w latach 50. XIX w. nie było zwyczaju anonsowania druków muzycznych w prasie codziennej, „Kurjer Warszawski” nr 189 z 1854 r. informował, że „*La Melancolié*, skomponowana na fortepjan i ofiarowana nauczycielowi swemu P. Józefowi Paul, przez Emila Łapczyńskiego, opuściła w tych dniach litografię, i jest do nabycia, oprócz w Xięgarni R. Friedlein, przy ul. Senatorskiej nr 460, we wszystkich składach muzycznych tutejszych, jako też i na prowincji, po kop. 30”.

Losy pierwszej kompozycji Łapczyńskiego nie są dzisiaj znane. Druku nie ma w bibliotekach i w archiwach, tytuł *La Melancolié* trudno także znaleźć w zachowanych do dzisiejszych czasów katalogach okładowych dzieł wydanych przez Friedleina. Pozwala to przypuszczać, że nie sprzedawał się rewelacyjnie, w przeciwnym bowiem wypadku Friedlein dodrukowałby – swoim zwyczajem – kolejne egzemplarze i umieścił miniaturę na okładce któregoś ze swoich zbiorów. Nie wiadomo także, czy Łapczyński komponował nadal, czy poprzestał na debiucie wspomnianym w „Kurjerze”. Informacja o utworze poświęconym nauczycielowi jest – jak dotąd – jedynym śladem jego kompozytorskiej działalności.

Rok 1855 i znaczną część 1856 Emil spędził za granicą. Poświęcił się wówczas wszechstronnym studiom muzycznym oraz kształceniu umiejętności pianistycznych pod okiem Dreyschocka, o czym znów poinformował melomanów „Kurjer”: „W tych dniach opuścił Warszawę młody artysta fortepjanista, P. Emil Łapczyński, udając się za granicę, w celu dalszego kształcenia w obranym przez niego zawodzie muzycznym. Ponieważ P. Łapczyński, złożył już w Warszawie niezaprzeczone dowody talentu swojego, należy mu przeto życzyć wszelkich dalszych powodzeń i powrotu do nas z głośnym imieniem Artysty”. Możliwe, że to właśnie wtedy, podczas jednego z koncertów w Wiedniu albo Pradze, Łapczyński wystąpił przed Franciszkiem Lisztem. Od 1856 r. prasa pisała

o nim jako o „uczniu Dreyschocka oraz Liszta”, co jednak nie znajduje potwierdzenia w dostępnej dziś dokumentacji.

Powrót Łapczyńskiego do kraju był – jak chciał redaktor Karol Kucz z „Kurjera” – szumny i pracowity. Emil miał już renomę światowego artysty, wirtuoza, ulubieńca tłumów. Jego kariera rozwijała się błyskotliwie i imponująco – występował publicznie w największych salach Królestwa, grał także na zamówienie, na prywatnych rautach i koncertach organizowanych przez arystokrację. Jego popularność rosła, a każdy recital poprzedzany był anonsem w prasie i wieńczony komentarzem w gazetach codziennych i pismach branżowych. Oprócz „Kurjera Warszawskiego” pisał o nim m.in. „Czas krakowski”, „Gazeta Lwowska”, „Gazeta Warszawska” oraz „Ruch Muzyczny”. Grał w Warszawie, Lwowie, Rydze, Krakowie, Suwałkach i Lublinie, także za granicą, głównie w Wiedniu, Petersburgu oraz Pradze. W repertuarze miał najczęściej Chopina, Mendelssohna, Liszta, Dobrzyńskiego, Dreyschocka i Webera, czasem Beethovena. Znacznie rzadziej – ku zdziwieniu ówczesnych krytyków – własne kompozycje. Omawiając grę Emila zwracano uwagę na zachwycającą, ale nie krzykliwą czy przesadną biegłość techniczną, zadziwiająco pewny dźwięk oraz czystość i staranność wykonania. Zachwyty wzbudzały przede wszystkim interpretacje Mendelssohna i Dreyschocka, nieco mniej – wykonania *Koncertu e-moll* i mniejszych utworów Chopina. Recenzent „Ruchu muzycznego”, opisując występy Łapczyńskiego w Wiedniu i w Pradze w 1858 r., zarzucił mu, że „grając utwory Chopina, mało rozwinął uczucia”. Z kolei w „Gazecie Warszawskiej” z grudnia 1856 czytamy: „Ścisłość, precyzja, pewność odznaczają grę jego; od szarlanterii stroni bezwarunkowo, wierzy w muzykę nie w oktawy, chociaż je ma bardzo pewne, w myśl nie w huk, w prawdę nie w efekt. Gamma jego biegła i pasaże łatwe, smak nie mały, jakkolwiek w śpiewie, szopenowskim zwłaszcza, cieniowania mało, więcej w nim zrozumienia jak uczucia istotnego”.

Z opisów i recenzji koncertowych wysnuć można wniosek, że technika gry oraz interpretacje Łapczyńskiego przeciwstawiały się ówczesnej modzie pianistycznej, a jego wrażliwość bliższa była estetyce Brahmsa, aniżeli Chopina czy Schumanna, albo nawet Liszta. Co jednak dla jednych recenzentów było „grą za zimną, mimo techniki wysoce posuniętej nie porywającą”, dla innych stanowiło „grę tak pełną sztuki i wyrazu, że cała sala przejęta pięknnością, za każdym ustępem kilkakrotnie go z wielkimi oklaskami wywoływała”.

MIŁOŚĆ I ZBRODNIA: PRZERWANIE KARIERY

Dobra passa podlaskiego wirtuoza trwała do połowy 1858 r. Po tym czasie słuch o nim zaginął – prasa zamilkła, zniknęły afisze i anonse koncertowe. 21-letni Emil Łapczyński przepadł bez śladu i odnalazł się – na łamach gazet – dopiero w 1863 r., jako poległy powstaniec styczniowy. O tym, co się wydarzyło latem 1858 r. i co – jak należy przypuszczać – było powodem nagłego przerwania kariery światowego wirtuoza, mówią nam dziś dwa dokumenty: rękopis ks. Jana Kazimierczaka, proboszcza parafii w Łysobykach w latach 1929–1941 oraz wypracowanie konkursowe Katarzyny Frasek, gimnazjalistki z Przytoczna, napisane w 2012 r. na podstawie źródłowego dokumentu księdza. Ani proboszcz Kazimierczak w swej kronice, ani Katarzyna Frasek w pracy pt. *Miłość, zdrada, zbrodnia. Felicya Łapczyńska ofiara intrygi dorosłych* nie wymieniają osoby Emila, opisują jednak tragedię, jaka rozegrała się w jego rodzinnym domu. Państwo Łapczyńscy utrzymywali od lat przyjazne kontakty z najbliższymi sąsiadami. Matka Emila – wówczas przeszło czterdziestoletnia kobieta – po latach romansu z jednym z nich (sędzią z pobliskiego Adamowa) postanowiła otruć męża, by móc bez przeszkód spotykać się z kochankiem. Trującą substancję (prawdopodobnie modny wówczas arsenik lub roztwór arseniku i wodorowęglanu potasu, stosowany w leczeniu niektórych chorób skóry)

wyspała do talerza z posiłkiem Felixa. W wyniku obiadowego zamieszania potrawę zjadła jednak najstarsza córka Łapczyńskich, 23-letnia Felicya. Rzeczą działa się 4 sierpnia 1858 r.; następnego dnia, późnym popołudniem, siostra Emila zmarła w męce. „Sprawa wydała się – kończy swą opowieść ks. Kazimierczak. – p. Łapczyńska poszła do więzienia i po odsiedzeniu kary zamieszkiwała przez jakiś czas w Łysobykach, gdzie umarła. Łapczyński sprzedał majątek i wyniósł się z okolicy. Jedyną pamiątką tego smutnego zdarzenia jest pomnik na cmentarzu na grobie zmarłej córki”.

Pomnik, o którym pisze ks. Kazimierczak, stoi do dziś na cmentarzu w Przytocznie. Prosty, żelazny postument z krzyżem, otoczony przedzielonym płotkiem i opatrzony napisem: „Upraszają o pobożne westchnienie, FŁ.EŁ.KŁ.AŁ.PO. W boleści wiosnę życia przebyta, męczeńskim zakończyła zgonem d. 5 sierpnia 1858 r. O pokój twojej duszy nieprzestaną błagać przedwiecznego, niepocieszeni ojciec z rodziną”.

Emilia Aleksandra Tekla Łapczyńska – zgodnie z zapisami kroniki proboszcza – przyznała się do winy. Jej proces odbywał się prawdopodobnie w Sądzie Kryminalnym Guberni Lubelskiej; akta – sprowadzone do Warszawy – spłonęły w II wojnie światowej. Po odbyciu kary matka Emila zamieszkała w Łysobykach, gdzie w 1874 r. zmarła. Pochowano ją – jako zbrodniarkę – bezimiennie, na tym samym, co córkę, cmentarzu w Przytocznie. Felix istotnie sprzedał folwark w Kawęczynie, nieprawdą jednak jest, że – jak pisał ks. Kazimierczak – „wyniósł się z okolicy”. Analiza danych meldunkowych wykazuje, że zamieszkał niedaleko, w dworze w Podłodowie. Posiadłość w Kawęczynie przechodziła z rąk do rąk – Łapczyński sprzedał ją rodzinie Bartholdów, którzy wówczas byli już właścicielami dworu w Charlejewie, rodzinnej siedziby Emilii Łapczyńskiej. Pod koniec stulecia folwarkiem zarządzali dziedzice Głuchowscy, wreszcie – od 1900 r. do samego końca – państwo Olędzcy. Dwór w Kawęczynie spłonął tuż po II wojnie – spaliła się wówczas dworska

biblioteka i niewielki fragment dachu. Po interwencji okolicznych chłopów z rodzinnego domu Łapczyńskiego nie pozostał kamień na kamieniu, poza żelazną klamką do drzwi i kieliszkiem od piersiówki, które obecny właściciel – Władysław Wojtaś – wykopał z posesji. Z folwarcznych zabudowań zachowała się jedynie stajnia, obora oraz magazyn zbożowy.

POWSTANIE STYCZNIOWE: PRZEDWZESNA ŚMIERĆ

Kryminalna historia rodzinna definitywnie zakończyła błyskotliwą i obiecującą karierę

Emila. Po pogrzebie siostry pozostał na Podlasiu, z ojcem i młodszym rodzeństwem. W początkach lat 60. był naocznym świadkiem gorączkowych przygotowań do powstania; w pobliskim Ciechominie jego rówieśnik – Gustaw Stanisław Antoni Zakrzewski, wnuk uczestnika powstania kościuszkowskiego i pierwszego prezydenta Warszawy w okresie Sejmu Wielkiego Ignacego Wysogoty Zakrzewskiego – razem z ks. Stanisławem Brzóska opracowywał plany akcji powstańczej i organizował tajne magazyny broni, pożywienia i odzieży. W styczniu 1863 r. Zakrzewski utworzył własny oddział powstańczy, którego zadaniem było zaopatrywanie ochotniczych grup w amunicję, jedzenie, materiały opatrunkowe, koce i ubrania. Liczba powstańców była spora, lecz zapasy broni minimalne. Większość walczących uzbrojona była w piki i siekiery, niektórzy posiadali kosy a nieliczni – dubeltówki.

Kwatermistrzowski oddział Zakrzewskiego liczył kilkuset ludzi; 27 marca 1863 r., w lasach pod wsią Krzywda, konna straż oddziału stoczyła potyczkę z kozakami. Siły główne, wraz z taborem liczącym kilkadziesiąt koni, dwa wozy z odzieżą, prochem i ołowiem oraz aptekę polową, szły dalej na północ. Niedaleko Stani- na, pod Wróbliną, starły się z wojskami carskimi w liczbie kilkuset piechurów i dwustu kozaków. Batalion powstańczy został rozbity w puch – Rosjanie przejęli cały dobytek i zaopatrzenie, w tym także tajne dokumenty oraz plany akcji. W bitwie poległo kilkudziesięciu powstańców; był wśród nich wirtuoz fortepianu, niespełna 26-letni syn dziedzica Kawęczyna, Emil Łapczyński.

Zakrzewski zlecił zakopanie ciał zabitych okolicznym chłopom; pochowali ich na rozstaju dróg, pomiędzy wsią Gąską i Starą Wróbliną, kładąc im na piersiach figurki Matki Bożej jako znak, że byli powstańcami.

W miejscu anonimowego pochówku wbili prosty krzyż; karteczki z nazwiskami, które dostali od dowódcy, dostarczyli proboszczowi stanińskiemu dopiero rok później, w grudniu 1864 r. Gustaw Zakrzewski – wówczas już w stopniu majora – emigrował najpierw do Krakowa, później osiadł na stałe we Lwowie; za udział w powstaniu styczniowym władze carskie rozparcelowały jego rodzinny majątek.

W prasie pojawiło się kilka wzmianek o śmierci Emila. Podług jednych zginął pod Rudą 23 marca 1863 r., podług innych – w potyczce pod Krzywda, wedle jeszcze innych – w starciu pod Wróbliną. Prawdziwość tej ostatniej informacji potwierdza akt zgonu, wypisany w Księdze Zmarłych ręką ówczesnego proboszcza Stani- na, ks. Józefa Korowickiego, na podstawie kartki otrzymanej od pobliskich włościan. Zapis ten – zupełnie przez przypadek – odkrył obecny proboszcz parafii stanińskiej, ks. Zygmunt Głę- bicki. Za jego pośrednictwem w 2012 r. na cmentarzu w Staninie zamontowa- no pamiątkową płytę, poświęconą pamięci ośmiu poległych powstańców styczniowych. Wśród wymienionych nazwisk jest także „Emil Łapczyński. Koncertista”.

Od autorki

Odkryciem opisanych wydarzeń i sprawą przywrócenia pamięci o Emilu Łapczyńskim i jego rodzinie zajmuje się obecnie kilka osób. Obecny właściciel dawnego Kawęczyna, Władysław Wojtaś, z wielkim pietyzmem i prawdziwą pasją odrestaurowuje pozostałości po folwarku i odbudowuje teren. Ks. Zygmunt Głę- bicki dokumentuje historię powstańczych oddziałów działających na Podlasiu, mieszkańcy Starej Wróbliny porządkują anonimową mogiłę żołnierzy, dzisiaj ozdobioną kolorowymi wstążkami oraz metalowym krzyżem. My – badacze życia i kariery Emila Łapczyńskiego – szukamy wszelkich informacji na temat jego działalności, w tym przede wszystkim zaginionej kompozycji *La Melancolie*, wydanej przez Friedleina. Istnieje możliwość, że pojedyncze egzemplarze miniatury Łapczyńskiego zachowały się w prywatnych kolekcjach, jako samodzielne kompozycje lub – co bardziej prawdopodobne – jako część zbioru utworów. Uprzejmie prosimy każdego, kto natknie się na poszukiwaną przez nas partyturę, o kontakt z redakcją.



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



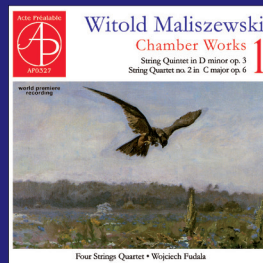
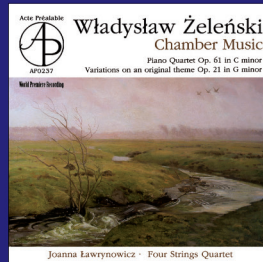
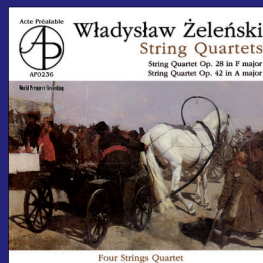
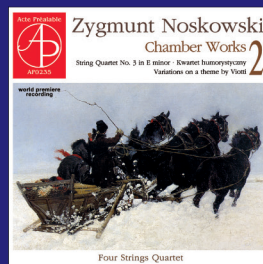
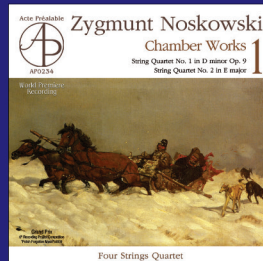
TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Four Strings – Mistrzowie odkrywający polskie skarby



Lucyna Fiedukiewicz
Grzegorz Witke

Beata Rażewska
Łukasz Tudzierz



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

PALCEM PO PŁYCIE

MICHAEL KIMBER PO RAZ CZWARTY!



MICHAEL KIMBER
Music for Violas 4: Night Music for viola and string orchestra, Adventure Overture, Evocations for viola and string orchestra, Traveling Music, O dyssey for string orchestra, Variations on a Polish folk song Ty pójdiesz górą for viola and orchestra, Ti pidesh horom (Ty pójdiesz górą), Mój sprytny kotek for viola and string orchestra

Marcin Murawski, altówka • Sestry Boczniewicz (Ramona & Natalia Boczniewicz); Orkiestra Kameralna Concertino • Marek Siwka, dyrygent

Acte Préalable AP0335 • w. 2014, n. 2014 • 73'25"

☆☆☆☆☆

Wytwórnia Acte Préalable przedstawia nam czwartą już płytę z muzyką altówkową amerykańskiego kompozytora Michaela Kimbera. Każdy z dotychczasowych krążków miał jakiś profil. Trzecia była kameralna i w nieco lżejszym tonie, druga zawierała, prócz kompozycji solowych, także orkiestrowe, pierwszą wreszcie można by określić jako solowo-kameralną. Wszystkie one zdobyły już uznanie wśród krytyki polskiej (*Muzyka21*) i zagranicznej (*MusicWeb International*). Obecna płyta z pewnością nie ustępuje poprzednim pod względem wartości artystycznej, jej charakter jest zaś bardziej eklektyczny. Znalazły się tutaj kompozycje przeznaczone na altówkę z towarzyszeniem orkie-

stry, na orkiestrę kameralną, a także na głosy solowe i zespół. Większość utworów to „poważne” dzieła klasyczne, część posiada humorystyczny wydźwięk (*Mój sprytny kotek*), część zaś utrzymana jest w ludowym charakterze (*Wariacje na temat piosenki*

zdolność ewokowania poprzez muzykę niezwykle nastrojowych obrazów, ogromna ilustracyjność utworów, a przy tym jakaś naturalność, szczerłość, prostolinijność przekazu. Sprawia to, że dzieł Kimbera słucha się znakomicie zarówno jako

nocą, *Uwerturę przygodową*, czy *Muzykę drogi*.

Podobnie jak w przypadku wcześniejszych płyt Kimberowskiej serii Acte Préalable, tak i tym razem artystą, który w największym stopniu współtworzy całość jest Marcin Murawski, jeden z czołowych polskich altowiolistów i ceniony pedagog. To przede wszystkim on i jego uczniowie odpowiedzialni są za przedstawienie kompozycji amerykańskiego twórcy w możliwie najdoskonalszy sposób. Podobnie też czyni prowadzona przez Marka Siwkę Orkiestra Kameralna Concertino, czyli, by zacytować słowa Murawskiego, „najlepsza grupa smyczkowców”. Za niezwykle stylowe wykonanie piosenki *Ty pójdiesz górą* odpowiedzialne są natomiast Ramona i Natalia, siostry Boczniewicz. Wykonania artystów utrzymane są zawsze na najwyższym poziomie, dopracowane pod względem technicznym, zaś w ich grze odnajdziemy wiele pasji, radości muzykowania i pełnego zaangażowania. Mówiąc krótko: otrzymujemy prawdziwą płytową perełkę. Album powinien zainteresować wszystkich altowiolistów; wzbogacenie repertuaru o dzieła Kimbera byłoby oryginalnym i cennym przedsięwzięciem. Ale dla czystej przyjemności słuchania – chyba nikt, kto sięgnie po krążek nie powinien być zawiedziony!



„*Ty pójdiesz górą*” oraz „*Ty pidesh horom*” (z opracowaniem samej rzeczony piosenki). Skoro już wspominamy owe przykłady „etno” z twórczości Kimbera, to naprawdę imponujące móc posłuchać tak niezwykle stylowego polskiego folkloru w amerykańskim wydaniu! Podobnie jak w przypadku muzyki Kimbera znanej z wcześniejszych płyt, każda kompozycja posiada swój indywidualny charakter, a zarazem silne i łatwo rozpoznawalne piętno twórcy. Składają się na nie olbrzymia inwencja melodyczna kompozytora,

wyrafinowanego muzycznego tła, jak i „dania głównego” – ta muzyka wciąga odbiorcę, pozwala się w sobie zatopić. Nie wymaga od słuchacza jakiegoś szczególnego przygotowania – równą radość może czerpać z niej tak „poważny” muzyk, jak i mało doświadczony, początkujący meloman. Michael Kimber często nadaje swoim kompozycjom obrazowe tytuły, co zresztą jest uzasadnione, zważywszy na charakter muzyki, o którym była już mowa. I tak, na omawianej płycie mamy m.in. *Muzykę*

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Ich elender Mensch – Leipzig Cantatas

Dorothee Mielsds, sopran; Damien Guillon, alt; Thomas Hobbs, tenor; Peter Kooij, bas • Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent
Phi 012 • w. 2013 • 68'30"

☆☆☆☆☆

Cztery kantaty lipskie Johanna Sebastiana Bacha (BWV 48 – *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*, która dała tytuł albumowi, BWV 73 – *Herr, wie du willst, so schick's mit mir*, BWV 44 – *Sie werden euch in den Bann tun*, BWV 109 – *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!*) i aria na pięć głosów *Komm, Jesu, komm* Johanna Schelle stanowią kolejną znakomicie zagraną, zaśpiewaną i zarejestrowaną pozycję w autorskiej serii wydawniczej, podpisywanej nazwiskiem Philippe'a Herreweghe'a. Wraz z Collegium Vocale Gent, dyrygent nagrywa ją niespiesznie od lat, dbając przy tym, by wyjątki z opusu lipskiego kantora regularnie pojawiały się w tym – godnym polecenia – kameralnym zbiorze. Wirtuozowska realizacja serii bazuje na wykorzystaniu unikatowego instrumentarium z epoki, jakim dysponuje formacja, a jego niepowtarzalne walory stanowią rodzaj rozpoznawalnej sygnatury, która funkcjonuje w wyobraźni słuchaczy

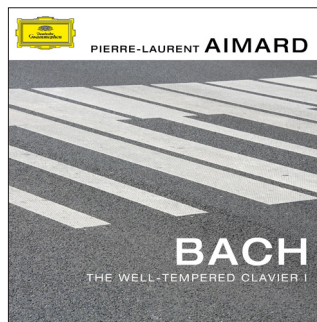
tego repertuaru. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że instrumentalisci formacji czują tę muzykę tak, jakby z lipskiej świątyni niemal nie wychodzili. Znaczenie dla sukcesu serii mają również bezustannie doskonałe kompetencje śpiewacze członków formacji; ich skalę docenić pozwalają wszak przede wszystkim interpretacyjnie dopracowane wykonania partii chóralnych.

Philippe Herreweghe, który uchodzi również za znawcę głosów, zapewnił małym dziełom Bacha oprawę zasługującą na uwagę wokalnych instrumentów (które raz to wyłaniają się z partii chóralnych, raz z nimi harmonijnie stapiają). Od partii sopranu i altu, którą powierzono kontratenorowi, bije jednak typowy dla współczesności chłód dyscypliny wokalne. Interpretacje Dorothee'i Mielsds i Damiena Guillona na przestrzeni całej rejestracji pozostają oddalone, jakby ci poważni wykonawcy obserwowali swoje partytury przez pancerną szybę dystansu.

Wrażenie robi natomiast basowy instrument Petera Kooija, z którego na przestrzeni arii *Herr, so du willst* (BWV 73) i duetu na dwa naturalne męskie głosy *Sie werden euch in den Bann tun* (BWV 44) wykonawca wydobywa obszerne bogactwo barwne. Największym wokalnym walorem nagrania jest jednak głos tenora – Thomasa Hobbsa. On to sprawia, że dzieło Bacha zyskuje wymiar czysto ludzki (w arii *Wie zweifelhaft ist mein Hoffen* BWV 109) i emanuje ciepłem bijącym spod dawnych form (*Vergibt mir Jesus meine Sünden*).

Prezentowany na płycie okres twórczości Bacha to czas formalnej swobody i konstrukcyjnych poszukiwań w obszarze dobrze rozpoznanych formuł kantatowych. Od współczesnych wykonawców muzyka ta domaga się interpretacji szczególnej; z jednej strony wolnej od przyzwyczajęń do protestanckiej symetrii, z drugiej zaś niemal improwizacyjnej lekkości w realizacji jej powtarzalnych schematów. W ten sposób Bach przełożył przecież wizerunek sacrum na język baroku. O ile instrumentalisci Collegium Vocale Gent wiedzę tę przełożyli już na interpretację, śpiewaków odnajdzie słuchacz jeszcze na etapie realizacji swych umiejętności.

Damian Sowa



JAN SEBASTIAN BACH
Das Wohltemperierte Klavier cz. 1

Pierre-Laurent Aimard, fortepian

Deutsche Grammophon 479 2784 • w. 2014 • 109'35"

☆☆☆☆☆

Das Wohltemperierte Klavier Jana Sebastiana Bacha, zbiór 48 preludium i fug ujętych w dwa tomy, uznawany jest powszechnie za „Biblię” pianistów. Legendarny Hans von Bülow określał cykl mianem „Starego Testamentu”. Nowy stanowiły dlań 32

sonaty fortepianowe Beethovena. Nie dziwi fakt, że po 48 Bachowskich preludium i fug sięgali najwybitniejsi pianiści, klawesyniści, organiści; niektórzy z nich utrwalili nawet je na płytach. Tak się rzecz miała z Edwinem Fischerem, Samuelem Feinbergiem, Rosalyn Tureck, Glennem Gouldem, Friedrichem Gulda, Światosławem Richterem, Andrássem Schiffem, Angelą Hewitt, czy Władimirem Aszkenezym, by wymienić tylko kilku pianistów. Jakiś czas temu I tom zarejestrował Maurizio Pollini, a zupełnie niedawno uczynił to Pierre-Laurent Aimard. Fakt ten chyba nie dziwi; przecież ma już na swoim koncie płytę z *Kunst der Fuge*. A muzyka XX w., w której w zasadzie specjalizuje się, wbrew pozorom, jest Bachowi bardzo bliska. Jakie jest zatem DWK według Aimarda? Z pewnością nie romantyczne. Nie znajdziemy tu quasi-rubato à la Feinberg, nie znajdziemy słodczy, czy „zbędnych” ornamentów à la Guld. Jest za to niezwykła inteligencja, spokój, doskonała precyzja, olbrzymia przejrzystość i doskonale uchwycona architektonika całości. Wszystko co być musi i nic ponadto. Interpretacja Aimarda może wydawać się nieco ascetyczna, poważna, za mało barokowa. Z uwagi na, w zasadzie, brak ozdobników, koncepcji Aimarda nie dałoby się zrealizować na klawesynie. Przy tym jednak, mimo że przedstawiona fortepianem, jego kreacja jest mało pianistyczna, mało zmysłowa. Użycie przez pianistę prawego pedału jest wyjątkowo oszczędne, w ogóle brak tu

większych kontrastów dynamicznych, artykulacyjnych czy wyrazowych. Można mieć wrażenie, jakby artysta w Bachowskiej materii chciał powiedzieć ostatnie słowo, stworzyć pomnik, idealny lecz zimny. Z całą pewnością jest to jedna z tych wersji, na których można się uczyć, które są najlepszym zilustrowaniem partytury. I do których można powracać jak do źródła. Ale obcując z DWK dla czystej przyjemności, częściej chyba będzie się sięgać po bardziej „skażone” zmysłowością i „ziemskim pierwiastkiem” kreacje...

Łukasz Kaczmarek

ANTON BRUCKNER
Symfonia nr 5 D-dur
Philharmonia Festiva • Gerd Schaller, dyrygent
 Profil PH14020 • w. 2014, n. 2013 • 72'52"
 ★★★★★

Wytwórnia Profil kontynuuje swój cykl płytowy poświęcony symfoniom Antona Brucknera. Zbliży się on już do końca; z informacji internetowych zdobytych w momencie pisania niniejszego tekstu wynika, że powstaną nagrania dzieł bez numeru porządkowego (*Studyjna f-moll* i *Zerowa d-moll*). Obecnie pozostaje czekać jedynie na *Szóstą*. Godnym zwieńczeniem całości „przepisowych” pozycji gatunku stworzonych przez Austriaka i projektu byłaby jednak przedstawiana teraz przeze mnie *V Symfonia B-dur*, a to ze względu zarówno na ogromne znaczenie w twórczości autora, jak i doskonale wykonanie, jakie stało się udziałem tradycyjnie orkiestry Philharmonia Festiva i Gerda Schallera. Mamy do czynienia ponownie z zapisem koncertu na żywo z lipca 2013 r., który

odbył się w kościele opactwa w Ebrach, miejscu cyklicznego letniego festiwalu muzycznego. Dość wyraźny pogłos mimo wszystko dodaje autentyczności kreacji, choć owo zjawisko nie przynosi zawsze dobrych rezultatów w przypadku nagrań muzyki symfonicznej. Tu nie ma takiego niebezpieczeństwa. Ponieważ w skądinąd dobrze jak zawsze opracowanej książeczce zabrakło informacji o wyborze wersji partytury, „na ucho” musiałem zidentyfikować fakt, iż zagrało *Piątą* prawdopodobnie w swojej popularnej postaci, której sam kompozytor notabene nie miał okazji usłyszeć za życia, czyli z roku 1878, aczkolwiek pewnym zastanawiającym novum jest zakończenie drugiej części i udział klarnetu oraz fletu w ostatnim takcie na tle pizzicato smyczków (w „klasycznej” wersji Nowaka czy Haasa ostatni takt wykonują tylko te ostatnie). Znaczący udział klarnetu oraz fletu w ostatnim takcie na tle pizzicato smyczków (w „klasycznej” wersji Nowaka czy Haasa ostatni takt wykonują tylko te ostatnie). Znaczący udział klarnetu oraz fletu w ostatnim takcie na tle pizzicato smyczków (w „klasycznej” wersji Nowaka czy Haasa ostatni takt wykonują tylko te ostatnie). Znaczący udział klarnetu oraz fletu w ostatnim takcie na tle pizzicato smyczków (w „klasycznej” wersji Nowaka czy Haasa ostatni takt wykonują tylko te ostatnie).

Całe dzieło zalicza się do szczytowych osiągnięć kompozytora i romantycznej symfoniki. Wielkie rozmiary partytury i jej polifoniczne komplikacje w ostatniej części stanowią wyzwanie zarówno dla publiczności, jak i dyrygenta. Gerd Schaller jest jednak doskonale obeznany z kompozycjami austriackiego mistrza, a prezentowane nagranie jest chyba najlepszą częścią nagraniowego projektu, jakie słyszałem, ale być może entuzjastyczny osąd jest nieco zaburzony ze względu na fakt, że *Piątą*

jest moją najulubieńszą ze wszystkich *Symfonii* Antona Brucknera. Zapisana na krążku kreacja, bo trzeba mówić w tych kategoriach, budzi bardzo pozytywne odczucia, choć z jednym wyjątkiem. Intryguje świeżością, nowym podejściem i zaangażowaniem orkiestry i kapelmistrza. Gerd Schaller ma upodobanie do szybkich temp i nadaje całości żywy wymiar agogiczny. Jestem co prawda ostatnią osobą, która mogłaby wykazać płytki entuzjazm dla przegoniętego tempa, cechującego niestety większość mistrzów batuty, zwłaszcza tych, którzy nagle, po swoich często wątpliwych „historycznych” doświadczeniach, nagle zapalali wielką miłością do Brucknerowskiej symfoniki, ale w tym wypadku całość jest bardzo przekonująca. *V Symfonia* trwa niecałe 73 minuty i jest jedną z najszybszych zarejestrowanych na płytach, ale sposób odczytania partytury, doskonała konstrukcja formy, poprowadzenia narracji i objawienia muzycznych i wyrazowych wartości dzieła są tak naturalne i właściwe, że nie wyrządzają szkody ani utworowi, ani utartym przyzwyczajeniom w odbiorze. Część pierwsza jest bardzo zwarta, płynna i energiczna, trzecia z kolei cechuje się lekkością i nie brzmi tak ociężale jak zazwyczaj. Niestety, ofiarą dynamizmu kapelmistrza pada piękne *Adagio*, które wolałbym usłyszeć w nieco wolniejszej postaci. Gerd Schaller wydaje się tu iść w ślady większości kapelmistrzów, wśród których największe kuriozum jest udziałem Nicolasa Harnoncourta – „załatwił się” z nim w dwanaście i pół minuty – coż za żenujące „osiągnięcie”. Dyrygent recenzowanego nagrania

jednak mądrze zwalnia puls w szeroko zakrojonym finale, by tym wyraźnie ukazać jego skomplikowane, polifoniczne przebiegi i wielowątkową konstrukcję. Końcowy chorał jest prawdziwym triumfem, wywierającym odpowiednie wrażenie za sprawą bardzo dobrej dyspozycji orkiestry, zabłyśnięcia najważniejszej grupy instrumentów dętych blaszanych i wtopienia ich w pozostałe sekcje w sposób wprost imponujący. Słuchanie wykonania *V Symfonii* musiało być dla słuchaczy w Ebrach dużym przeżyciem, a teraz za sprawą wytwórni Profil melomani mają płytę z kreacją wpisującą się w poczet wybitnych fonograficznych rejestracji dzieła. Moja prywatna lista, obejmująca przede wszystkim wizję Eugena Jochuma (EMI), Herberta von Karajana (DG), Sergiu Celibidache (EMI) i Güntera Wanda (RCA, z Berlina, 1997) poszerza się o kolejną wartościową pozycję. Nie ulega wątpliwości zamięłowanie Gerda Schallera do romantycznej germańskiej symfoniki i „zdrowy”, rzeczowy, ale nie suchy czy obojętny sposób prowadzenia zespołu. Słysząc tu i preferowanie swobodnych, płynnych temp, i szacunek dla partytury, i koncentrację na architekturze całości z jednoczesnym pokazaniem detali. Brzmienie jest przejrzyste, muzycy grają precyzyjnie i z wyrazem (proszę zwrócić uwagę na głębokie smyczki, szlachetną blachę czy inicjację fugi w finale w wykonaniu klarnetu).

Niektórym recenzentom w tym momencie należy się informacja, że Philharmonia Festiva istnieje co prawda od roku 2007, ale nie jest nową formacją, tylko zgromadzeniem muzyków pochodzących z czołowych monachijskich orkiestr. Zna-

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

60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

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

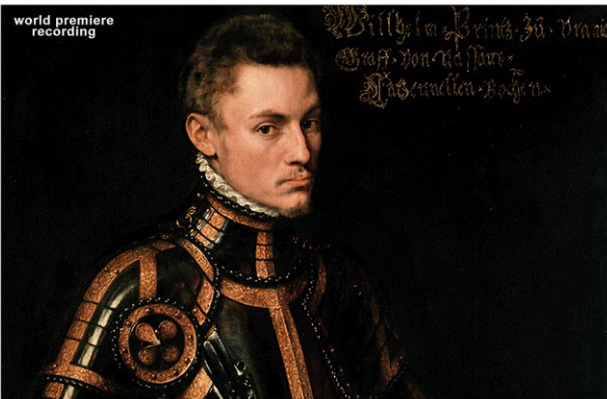
JÓZEF WIENIAWSKI PIOTR WAJRAK

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**

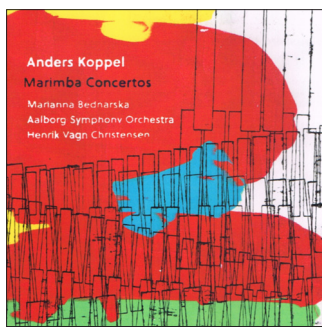
więcej na **www.acteprealable.com**
acteprealable@wp.pl • tel. 22 648 88 38

leżć wśród nich możemy artystów rekrutujących się z takich instytucji, jak Münchner Philharmoniker, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Bayerisches Staatsorchester czy Die Münchener Bachsolisten, kierowanych w przeszłości i obecnie przez najwybitniejszych dyrygentów naszych czasów. Podważanie jej kompetencji oraz formy pod znakomitą batutą Schallera nie jest w moim przekonaniu zbyt rozsądne, tym bardziej, że na każdym krążku, który miałem okazję przesłuchać, można odnaleźć niewątpliwe zalety: wielką kulturę gry, dyscyplinę techniczną, precyzję intonacji, a przede wszystkim zgranie poszczególnych sekcji: smyczków, drewna, blachy oraz kottłów, co w przypadku specyficznej techniki instrumentacji tego akurat kompozytora jest niezwykle istotne. Nie sposób też doszukać się rzekomej ospałości i ociężałości, co wykazałem powyżej przy okazji omawiania tempa *V Symfonii*; takie zadziwiające oskarżenia są doprawdy kuriozalne i niezrozumiałe. Mam nagranie jej poprzedniczki, *Romantycznej*, w tym samym wykonaniu, ale z roku 2007. Trwa 65'43" i ocenianie nowszej kreacji dzieła, opierającej się o rarytasową, hybrydową edycję Nowaka (1878/80) z pierwotnym finałem, nawet jeszcze trochę dłuższej (66'11") o jakąś niezdamność, jest w moim przekonaniu po prostu zdumiewające. Jeśli ktoś preferuje prymitywne gonitwy i niczym nieuzasadniony pośpiech, cechujący większość kapelmistrzów mających małe pojęcie o właściwościach i zawartości twórczości Antona Brucknera i oczekuje stylistyki wykonawczej à la galopy Johanna Straussa, czyli byle

szybciej i głośniejszy, to rozsądne, starannie przygotowane i bardzo dobrze realizowane kreacje nie wzbudzą w nim entuzjazmu. Co kto woli...

Nie ulega wątpliwości, że projekt wytwórni Profil zalicza się do najbardziej interesujących, współczesnych nagrań symfonii austriackiego mistrza. Szkoda, że dobiega już końca, tym bardziej, że opierał się na wykonaniu dzieł w różnych wariantach, stanowiąc cenny materiał poznawczy.

Paweł Chmielowski



ANDERS KOPPEL
Koncerty marimbowe

Marianna Bednarska, marimba
• Aalborg Symphony Orchestra
• Henrik Vagn Christensen, dyrygent

Da Capo 6.220595 • w. 2014 • SACD, 78'51"

☆☆☆☆

Kompozytor Anders Koppel (ur. 1947) to postać bardzo znana w duńskim środowisku muzycznym. Jest on najmłodszym synem Hermana D. Koppela (1908–1998), syna żydowskich imigrantów z Polski, pianisty, kompozytora, profesora kompozycji, nestora muzycznego klanu Koppelów w Danii. Jego córka Lone (ur. 1938) była słynną śpiewaczką operową, synowie Thomas (1944–2006) i Anders (ur. 1944) znanymi kompozytorami z pogranicza muzyki poważnej i rozrywkowej, wnukowie też zajmują znaczną pozycję w życiu muzycznym Danii: Nikolaj

(ur. 1969) to znany pianista, potem szef instytucji muzycznych, Benjamin (ur. 1974) jest światowej sławy saksofonistą, Marie Carmen (ur. 1971) to śpiewaczka w stylu gospel, by wymienić tylko tych najbardziej znanych. Sława braci Thomasa i Andersa w Danii pochodzi jeszcze z lat 70., kiedy to obaj byli aktywni w bardzo znanej grupie jazzowo-rockowej *Savage Rose* (założonej w roku 1967). Skomponowany przez Thomasa w roku 1970 balet *Triumf śmierci* (*Dødens triumf*) przez kilka sezonów był stałym punktem programowym Baletu Królewskiego w Kopenhadze, sławny nie tylko dzięki muzyce, lecz również poprzez fakt, że tancerze występowali nago.

Anders odszedł od *Savage Rose* już w roku 1974 i od tego czasu pisze utwory zarówno jazzowe, jak i poważne, często też włączając elementy muzyki rozrywkowej i filmowej (Anders skomponował muzykę do ponad 200 filmów) do utworów klasycznych. Przez ponad 35 lat Anders prowadzi zespół *Bazaar*, który charakteryzuje się zmieszczeniem muzyki rodem z Bałkanów, z improwizacją i muzyką poważną. W jego dorobku, liczącym ponad 90 opusów, znajdziemy szereg koncertów na instrumenty nietypowe dla muzyki poważnej – koncertów saksofonowych, koncertów na tubę, fagot basowy, na akordeon i na alofon, na skrzypce i saksofon oraz 4 koncerty na marimbę. Powstały one w latach 1995 (*I Koncert*) do 2006 (*IV Koncert*). Anders jest również autorem krótkich kompozycji solowych na marimbę, niektórych pisanych na zamówienia składane przez międzynarodowe konkursy na ten instru-

ment. Koncerty na marimbę zdobyły sobie duży rozgłos na świecie, gdzie grywane są przez wirtuozów na tym instrumencie.

Duńska firma Dacapo od dawna namawiała Andersa Koppela na nagranie CD z koncertami na marimbę. Anders ociągał się, mówiąc, że stanie się tak, jak znajdzie odpowiedniego wykonawcę.

Przed kilkoma laty go znalazł „Szperając” po Youtube znalazł nagle amatorskie video, na którym 15-letnia uczennica, Marianna Bednarska, grała jego pierwszy koncert. W tym momencie był już pewien. To ona nagrała jego koncerty, bo tak, jak ona, nie grał tego nikt. Marianna wygrała wtedy konkurs szkolny instrumentalistów perkusyjnych i jednym z elementów nagrody był występ z orkiestrą w koncercie Koppela. Ojciec Marianny nagrał ten koncert i posłał go na Youtube. I dalej było już, jak w bajce.

Anders znalazł numer telefonu do Marianny i zadzwonił pytając, czy nie nagrałaby wszystkich jego koncertów na marimbę. Marianna zgodziła się od razu. Dostała nuty, zaczęła ćwiczyć, a Anders kilkakrotnie jeździł do Warszawy, by doglądać postępów. „Ale wkrótce zrozumiałem, że nie jest to konieczne, Marianna doskonale wiedziała, jak ma to grać”. W przeciągu kilku miesięcy opanowała bardzo wymagające partie koncertów i rok później nagrała pierwsze dwa z orkiestrą w Aalborg. Dwa ostatnie nagrała rok później. W międzyczasie zrobiła maturę i rozpoczęła studia w konserwatorium w Stuttgarcie. W roku 2013 grała koncert solowy na festiwalu *Rudersdal Sommerkonserter*, odbywających się w okolicy Kopenhagi, gdzie otrzyma-



APOLINARY SZELUTO

Pieśni: Polska mowa op. 129 nr 1, Z albumu op. 129 nr 2, Nad Bałtykiem op. 129 nr 5, Dwa słowa op. 133 nr 1, Pierwiosnek op. 139 nr 6, Pożegnanie Czajld Harolda op. 129 nr 3, Dudarż op. 134 nr 4, Złoty sen op. 136 nr 3, Jesienna róża op. 138 nr 8, Jesień op. 26 nr 3, Marzenie op. 70, Nokturn H-dur op. 54, Kołysanka op. 14 nr 2, Mazurek op. 26 nr 1, Die Lotosblume, Die Blume op. 12 nr 1, Dein Angesicht op. 12 nr 8, Jesienny śpiew łabędzia op. 13 nr 1, Co szumi, jęczy... op. 13 nr 3

Aleksandra Kamińska, mezzosopran; Laura Sobolewska, fortepian

Acte Préalable AP0338 • w. 2014, n. 2014 • 42'27"

☆☆☆☆☆

Nazwisko Apolinarego Szeluto (1884–1966) znane jest przeciętnemu absolwentowi szkoły muzycznej II stopnia. Kto jednak jego muzykę słyszał? Do niedawna nie mieliśmy żadnego nagrania (nie licząc radiowych i słupeckich archiwów) kompozycji Szeluto. W ostatnich latach powstały rejestracje muzyki kameralnej i jednego mazurka. Poza tym nic. Aż do dzisiejszego dnia, gdy oto pojawiła się płyta z 18 wybranymi pieśniami kompozytora i nokturnem na fortepian w wykonaniu Aleksandry Kamińskiej-Rykowskiej, mezzosopranu, oraz pianistki Laury Sobolewskiej. Znamienne jest, że dotychczas

nikt nie dokonał nagrania żadnej pieśni Szeluto, które byłoby powszechnie dostępne. Istnieją w radiowych archiwach zapisy kilku pieśni autorstwa niezidentyfikowanych artystów. Ponadto w Słupcy jest nagranie koncertu, podczas którego wybrane pieśni z fortepianowym towarzyszeniem Andrzeja Tatarskiego wykonał Wojciech Maciejowski, profesor Aleksandry Kamińskiej, bohaterki omawianej płyty.

Swego czasu to właśnie pieśni Szeluto, obok jego kompozycji fortepianowych, cieszyły się największym powodzeniem. Legenda polskiego piśmiennictwa muzycznego, Mateusz Gliński, tak oto pisał po koncercie kompozytorskim Szeluto w roku 1925: „... największe wrażenie wywarły pieśni i wariacje fortepianowe”. Zaś Seweryn Barbag tak wypowiadał się o 9 *Pieśniach do słów H. Heinego*: „będą kiedyś pouczającym zabytkiem muzyki europejskiej z ostatniego okresu tonalizmu. Stylowo spokrewnione z pieśniami Fitelberga, sprzeciwiają się swym wielce rafinowanym aparatem technicznym romantycznej prostocie tekstów. Z części fortepianowej przeziera duch Skriabina”.

Pieśni pisał Szeluto przez całe swoje życie, w efekcie powstało ich ponad 200 (nie licząc ok. 170 pieśni masowych powstałych w ostatnim okresie twórczości kompozytora). Te zawarte na omawianej płycie to prawdopodobnie najwybit-

niejsze przykłady tej karty aktywności kompozytorskiej Szeluto. Uwagę zwracają w nich niekiedy bardzo śmiałe harmonie, swoisty flirt z tonalnością. W niektórych z nich partie głosu solo i fortepianu mogłyby egzystować jako różne utwory. Może się wydawać, że większą wagę przykładął kompozytor właśnie do tej partii instrumentalnej, niejednokrotnie bardzo rozbudowanej, co zresztą jest logiczne, biorąc pod uwagę jego wykształcenie pianistyczne (studia pod kierunkiem Leopolda Godowskiego!). Zaś znakomitym przykładem fortepianowej twórczości Szeluto może być, także zamieszczony w programie omawianego albumu, *Nokturn H-dur op. 54 nr 1*, nieco skriabinowski, ekspresjonistyczny, niewątpliwie świadczący o sporym kunszcie Szeluto. Aż chciałoby się poznać więcej utworów fortepianowych kompozytora!

Znakomitymi wykonawczyniami zawartych na płycie kompozycji są dwie młode artystki, wspomniane panie Aleksandra Kamińska-Rykowska i Laura Sobolewska, związane z poznańskim środowiskiem muzycznym. Można zaryzykować stwierdzenie, że sięgamy do źródła, bowiem osiadłszy z początkiem 1934 r. w Słupcy, Apolinary Szeluto właśnie z poznańskim światem nawiązał znajomości, czego pokłosiem było kilka koncertów. Zaprezentowane wykonania są dopracowane w szczególności, bardzo dobre tak pod względem technicznym, jak i dramaturgicznym. Artystki zaproponowały bardzo interesujące interpretacje, próbując dociec jakie idee towarzyszyły Szeluto w momencie komponowania dzieł i w najbardziej klarowny sposób przedstawić je odbiorcy. Zadanie, którego się podjęły było naprawdę karkołomne (co więcej, spora część pieśni tu zawartych egzystuje jedynie w rękopisach!).

Płytę komentarzem opatrzyła sama Aleksandra Kamińska-Rykowska, bez wątpienia największa specjalistka od tego repertuaru.

Proszę jeszcze zwrócić uwagę na sam tytuł: *Apolinary Szeluto – Songs 1*. Czyżbyśmy więc mogli się spodziewać kolejnych woluminów z pieśniami kompozytora? Byłby to następny krok w tym wielkim odkryciu, którego już jesteśmy świadkami.

Łukasz Kaczmarek



Aleksandra Kamińska
fot. Anna Mizgajska (Kolecki Studio)

ła Polsko-duńską nagrodę przyjaźni, którą ten festiwal rokrocznie przyznaje młodemu polskiemu muzykowi grającemu duńskie utwory.

W ubiegłym roku, 22 października, płyta została promowana w Kopenhadze. Uroczystość odbyła się w Ambasadzie Polskiej, gdzie Marianna zagrała kilka utworów Andersa Koppela, a sam kompozytor opowiedział o tej ciekawej i długiej drodze od momentu pierwszego usłyszenia Marianny na Youtube, do gotowego produktu.

Na stronie internetowej *Dacapo Records* można zobaczyć zarówno fragmenty utworów w wykonaniu Marianny, jak też i zdjęcia. Również gazeta BT przyniosła artykuł na temat tego nagrania a w przeddzień uroczystości prezentacji CD Anders Koppel i Marianna gościli w studiu telewizyjnej duńskiej opowiadając historię ich przyjaźni. Również tutaj pokazano fragmenty gry Marianny.

CD uzyskało bardzo dobre recenzje w duńskiej prasie i niejednokrotnie już słyszałam poszczególne koncerty w programie II Duńskiego Radia. Na wiosnę tego roku koncerty zostaną zaprezentowane w Aalborg, z Marianną jako solistką.

Słyszałam Mariannę i na koncercie solowym w zeszłym roku, i na nagraniach i mogę całkowicie podpisać się pod entuzjazmem kompozytora – takiej gry na marimbie jeszcze nie słyszałam. Marianna ma doskonałą technikę, ale ma jeszcze coś więcej, muzykalność, która pozwala jej cyzelować dźwięk instrumentu tak, iż czasami można zapomnieć, że to instrument perkusyjny, a nie skrzyżowanie fortepianu z wiolonczelą...

Warto, aby CD również w Polsce uzyskało zwolen-

ników – muzyka Koppela jest bowiem i melodyjna, i rytmicznie skomplikowana i wychodząca na przeciw słuchaczowi. A dźwięk marimby pod uderzeniem Marianny Bednarskiej, to naprawdę fascynująca przygoda.

Eva Maria Jensen

GUSTAV MAHLER
Symfonia nr 1

Hungarian National Philharmonic Orchestra • Zoltan Kocsis, dyrygent

BMC CD 188 • w. 2014, n. 2014 • 54'47"

★★★★★

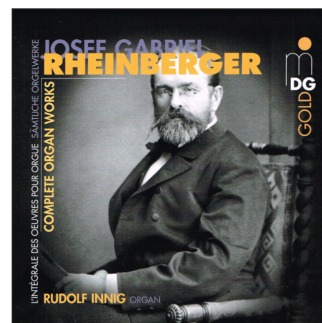
Nieczęsto zdarza się możliwość usłyszenia *I Symfonii „Tytan”* Gustava Mahlera w wersji 5-częściowej, z *Blumine* jako drugim segmentem. Nieczęsto zdarza się też usłyszeć dzieło w wykonaniu węgierskich muzyków, jak to miało miejsce podczas premiery, która odbyła się w Budapeszcie w 1889 r. A tymczasem nowo wydane (bowiem od rejestracji dzieła minęło 11 lat) nagranie przedstawia i wersję 5-częściową i zapis dokonany przez Węgrów, a utrwalony w Budapeszcie właśnie. I chociażby z tych symbolicznych powodów omawiana płyta warta jest uwagi. *I Symfonię* Mahlera prezentują nam tutaj muzycy Narodowej Węgierskiej Orkiestry Filharmonicznej prowadzeni przez Zoltána Kocsisa. Kocsis co prawda bardziej znany jest jako pianista, lecz okazuje się również utalentowanym dyrygentem. Jego wizja Mahlerowskiego wczesnego arcydzieła jest w wielu momentach rzeczywiście frapująca. Co prawda początek *I Symfonii* pod jego batutą nie zachwyca, brzmi dość nudnawo, bez odpowiedniego napięcia, jednak z czasem nabiera „charakteru”. Frag-

menty tutti brzmią naprawdę interesująco i efektownie. Dyrygent lubi eksponować w nich blachę, co w przypadku muzyki Mahlera jest uprawomocnione, chwilami nieco przyspiesza tempo, każe muzykom grać odpowiednio ostro, wyraźnie akcentować puls. Co do drugiej części, *Blumine*, największą radością jest fakt, że została ona w ogóle zawarta. Jej wykonanie jest porządne. Najlepszym fragmentem dzieła w tej interpretacji jest jednak trzecia część, „quasi-scherzo”. Potraktowane zostało przez muzyków w sposób bardzo pomysłowy, ma wiele wdzięku. Ciekawie została tutaj uchwycona rytmika, tempo jest nieco szybsze od zwyczajowego. Część ta w wykonaniu węgierskich muzyków pod wodzą Kocsisa brzmi niczym orkiestrowy fajerwerk. W czwartym ustępie *I Symfonii*, ze słynną melodią *Panie Janie*, mamy podobny problem co w pierwszej: gdy tempo jest wolne, wydaje się, że w interpretacji brakuje koncepcji, jakiegoś skupienia, gdy muzyka przyspiesza, artyści bardziej się angażują. W całości część ta może jednak się wybronić. Nie rozumiem jednak koncepcji finału, *Stürmisch bewegt*. Wydaje mi się on niespójny, jakby poszatutowany, będący zlepkiem kilku różnych kawałków. Owszem, w poszczególnych fragmentach może się podobać, brzmieć efektownie, w całości jednak, w moim przekonaniu, nie wychodzi zwycięsko.

Nagranie zostało dokonane podczas koncertów, dźwięk jest dość mało atrakcyjny. Płytę wydano bardzo skromnie, lecz estetycznie. Dla kogoś, kto jest fanem muzyki Mahlera, omawiany krążek stanowić będzie dość

interesującą propozycję, odnajdzie tu bowiem wiele fragmentów brzmiących naprawdę ciekawie, a wręcz odkrywczco. Jeśli jednak zadowolimy się jednym, dwoma, czy nawet trzema rejestracjami *I Symfonii* Mahlera, wyboru należałoby dokonać raczej spośród innych wersji. Dobrych nagrań tego dzieła jest bowiem naprawdę sporo: Abbado, Bernstein, Gielen, Haitink, Kubelik, Mitropoulos, Ormandy, Sinopoli, Solti, Zinman... Mamy zatem w czym wybierać!

Łukasz Kaczmarek



JOSEF GABRIEL RHEINBERGER
Komplet dzieł organowych

Rudolf Innig, organy

MDG 317 1754-2 • w. 2014, n. 1999-2004 • 832'12"

★★★★★

Josef Gabriel Rheinberger urodził się w Vaduz 17 marca 1839 r., zmarł 25 listopada 1901 r. w Monachium. Ten pochodzący z Liechtensteinu kompozytor i organista był wybitnym kompozytorem należącym do niemieckiej grupy kulturowej, ceniono go za życia, jego muzyka była znana, lubiana, powszechnie grana i wydawana. Specjalizował się głównie w muzyce organowej i religijnej, choć w dorobku ma też wiele utworów kameralnych, chóralnych, symfonicznych. Już jako siedmioletni chłopiec grał na organach w kościele w swoim rodzinnym mieście, mając lat osiem skompo-

nował swój pierwszy utwór. W jego dorobku znajduje się między innymi 14 mszy, wiele kantat, dwa *Stabat Mater*, trzy *Requiem*. Napisał również trzy opery i trzy singspiele. Nauczał kompozycji w monachijskim konserwatorium; jego uczniami byli tak znakomici muzycy, jak Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari i Wilhelm Furtwängler. Po śmierci o kompozytorze trochę zapomniano, choć nie do końca. Niemieckie wydawnictwa takie jak Carus, czy wydawca prezentowanego albumu MDG, starają się nie dopuścić, by ta świetna muzyka popadła w zapomnienie.

Twórczość organowa Rheinbergera była ogromna – objętością można ją porównać z dorobkiem Bacha czy Regeera. Jej nagranie stanowi prawdziwe wyzwanie zarówno dla organisty jak i wydawcy. Tego wyzwania nie przerazili się znakomity niemiecki organista Rudolf Innig, który zrobił więcej dobrego dla spuścizny organowej Feliksa Nowowiejskiego, niż wszyscy polscy organiści razem wzięci, oraz ogólnie znane i cenione wydawnictwo zza Odry, MDG. W latach 1999–2004 wspólnie nagrali i wydali całą spuściznę organową Rheinbergera na 12 krążkach CD.

Dziś, dziesięć lat po zakończeniu tego przedsięwzięcia, wydawca postanowił dokonać reedycji tych znakomych nagrań w jednym pudełku zawierającym wszystkie krążki. Dla tych, którzy jeszcze nie mają tych nagrań to bardzo dobra okazja, by w przystępnej cenie mieć dostęp do całej tej twórczości.

Rudolf Innig to wszechstronny wybitny specjalista od muzyki organowej. Ma w swoim dorobku, poza

wspomnianymi nagraniami muzyki Feliksa Nowowiejskiego, rejestracje dzieł Charlesa Ivesa, Horatia Parkera, Roberta Schumanna, Franza Lachnera, Oliviera Messiaena, Jana Sebastiana Bacha, Felixa Mendelssohna, Huga Distlera, Johannes Brahmsa.

Nagrania zostały dokonane w kościołach Niemiec i Szwajcarii. W grze Rudolfa Inniga wyczuwa się dużą wrażliwość i muzykalność, a jednocześnie doskonałą warsztat i świetną technikę. Porusza głębia jego interpretacji, zwraca uwagę świetne rozplanowanie forma. Grę organisty charakteryzuje przede wszystkim wielka kultura, spokój, przemyślana forma i przebieg. Dzięki niemu możemy odkryć piękno utworów organowych Josefa Gabriela Rheinbergera.

Jedynym mankamentem tego wydawnictwa jest dołączona książeczka, zbyt skromna, jak na tak ważne przedsięwzięcie – wydawca zamieścił w niej tylko spis utworów, opis organów i życiorysy kompozytora i organisty, pomijając całkowicie opis utworów, który przecież znajdował się w pierwszym wydaniu.

Ale i tak jest to godny polecenia album.

Stanisław Lubliński

ALESSANDRO SCARLATTI
Alto Cantatas

Gabriela Martellacci, alt • Insieme Strumentale di Roma • Georgio Sasso, dyrygent
Brilliant 94440 • w. 2014, n. 2012 • 66'56"
☆☆☆

Wydawnictwo Brilliant Classics wydaje nie tylko wielopłytkowe edycje oparte w dużej części o nagrania innych firm fonograficznych, prowadzi też aktywną politykę

na polu publikacji nowych tytułów, zwłaszcza tych poświęconych muzyce dawnej. Jedną z owych pozycji jest krążek zawierający wokalnoinstrumentalną muzykę Alessandra Scarlatti (1660–1725). Tytuł jest niestety trochę mylący, ponieważ nie zawiera wyłącznie samych kantat altowych – mamy tu zresztą jedynie dwie spośród kompozycji tego gatunku, z których zdecydowana większość była zresztą przeznaczona na sopran, zaś na alt jedynie kilka. Oprócz nich znalazły się na płycie dzieła bez udziału głosu: *Koncert a-moll i c-moll* na flet, dwoje skrzypiec i basso continuo oraz *Sonati a quattro g-moll i d-moll*.

Ogólnie prezentowany album wywiera mieszane uczucia. Jego mocną stroną jest repertuar, ale w przypadku *Koncertów* znane są inne nagrania, często bardziej przekonujące pod względem dźwiękowym i interpretacyjnym. Tutaj fletowi brakuje nieco do ideału pod względem błyskotliwości gry i urody brzmienia. Może warto było zamiast nich sięgnąć po inne sonaty, tym bardziej, że ich wykonanie wywiera lepsze wrażenie? Są dziełami ciekawymi; kompozytor zasugerował w nich pozbycie się klawesynu, co muzycy Insieme Strumentale di Roma w niniejszym nagraniu wykorzystali. Słuchając z przyjemnością obu utworów, nasuwają się skojarzenia z renesansową muzyką na consort viol za sprawą i operowania kontrapunktem, i specyficzną instrumentacją przez Scarlatti. Jest to zjawisko naprawdę interesujące ze stylistycznego i historycznego punktu widzenia. Kolejną zaletą omawianej produkcji jest udział znakomitej włoskiej śpiewaczki, Gabrieli Martelacci w obu kanta-

tach, napisanych do tekstów opiewających arkadyjskie radości, smutki i marzenia: *Perchè tacete, regolati contenti?* oraz *Filen, mio caro bene*. Artystka dysponuje pięknym, głębokim, wyrównanym, ciepłym kontraltem, prawdziwie niskim, kobiecym głosem o wspaniałej urodzie i ekspresji, przekonująca zarówno w recytatywach, jak i ariach. Życzylbym sobie pojawiania się jej na kolejnych płytach, nie tylko z barokowym repertuarem, ponieważ taki wokalny instrument jest rzadko spotykanym zjawiskiem. Szkoda tylko, że zarówno w przypadku kantat, jak i kompozycji czysto instrumentalnych ujawniają się niedostatki nagrania: brak wyraźnych kontrastów dynamicznych, bez przerw ma się wrażenie odbioru śpiewu i gry na jednym, średnim poziomie. Niezbyt korzystne wrażenie wywiera także monotonia brzmienia instrumentów i dość zachowawcze podejście do kwestii interpretacji, co dziwi nieco w przypadku pełnych energii i temperamentów muzyków z Italii. Być może rzymska Bazylika pw. św. Bonifacego i Aleksego, w której została płyta zrealizowana, ujawniła przy tej okazji swoje akustyczne mankamenty?

Interesująca muzyka Alessandra Scarlatti jest warta poznania i zainteresowania, ale przydałoby się jej nieco bardziej zaangażowane, dopracowane wykonanie oraz nagranie. Liczę na postępy w tej dziedzinie zarówno wytwórni Brilliant Classics, jak i formacji Insieme Strumentale di Roma, którą chętnie bym posłuchał również w innych dziełach włoskiego baroku. Tych przecież nie brakuje.

Paweł Chmielowski

Różne



Piotr Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1 • Sergiusz Prokofiew – Koncert fortepianowy nr 3

Beżod Abdurajmow, fortepin • Orchestra Sinfonica Nazionale de la RAI • Juraj Valčuha, dyrygent

Decca 478 5360 • w. 2014, n. 2013 • 64'19"

☆☆☆☆☆

Beżod Abdurajmow jest artystą o trudnym do wymówienia i zapisania w poprawnej formie imieniu i nazwisku, ale warto poświęcić trochę czasu na ćwiczenia leksykalne i fonetyczne, by zapamiętać na dobre jeden z najbardziej obiecujących obecnie pianistycznych talentów wśród muzyków młodego pokolenia. Wytwórnia Decca wydaje się prowadzić bardziej sensowną politykę, jeśli chodzi o znajdowanie nowych gwiazd swoich fonograficznych produkcji, stawiając na uzbeckiego pianistę czy Benjamina Gosvenora, niż Deutsche Grammophon. Dowodem są dotychczas wydane albumy obu wirtuozów, w tym najnowszy z nich, zawierający żelazne pozycje rosyjskiego repertuaru – *III Koncert fortepianowy C-dur* Sergiusza Prokofiewa oraz *I Koncert b-moll* Piotra Czajkowskiego.

Oba dzieła doskonale znane z dziesiątek wcześniejszych rejestracji, stanowią wyzwanie dla kolejnych pokoleń mistrzów klawiatury,

muszących sprostać legendzie zarówno samych utworów, jak i ich wykonawców czy nagrań. Beżod Abdurajmow w towarzystwie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Radia i Telewizji Włoskiej, którą prowadzić świetny młody słowacki kapelmistrz, Juraj Valčuha, okazuje się być godnym następcą słynnych wirtuozów, udowadniając ogromne możliwości techniczne, lwi pazur, pokazując pianistykę imponującą rozmachem, energią i wyrazem, niezwykle efektowną, ale jednocześnie świadomą. Mamy tu do czynienia nie z pustym popisem, ale wybitną artystyczną kreacją. Owe słowa pochwały można odnieść zarówno do pianisty, jak również orkiestry i dyrygenta, współpracujących ze sobą bardzo mądrze i wspólnie rozumiejących problemy wykonawcze obu dzieł. Na podkreślenie zasługuje mocno uwidoczny rosyjski idiom koncertów – nie sposób go przeoczyć, co jest kolejnym plusem nagrania. Świetnie dobrane są tempa, dające możliwość wygrania wszystkiego, co jest zapisane w partyturze. Wykonawcy nie gubią w drodze prymitywnego pośpiechu licznych szczegółów instrumentacji, podkreślają też świadomie ważne momenty, zwracając uwagę odbiorcy – tutaj podkreślam szczególnie powolne narastanie kulminacji przed wspaniałą kodą finału *Pierwszego Czajkowskiego* oraz lekki, kapryśny charakter jego części środkowej, która brzmi wreszcie jak *andantino semplice*, a nie *adagio*. Wspaniale brzmi zresztą sam jej początek, grany przepięknie przez flet solo. Zarówno w *Koncertcie b-moll*, jak i dziele Prokofiewa jest mnóstwo fragmentów intrygujących odbiorcę z punktu widzenia udziału i zaangażowania

zarówno całej orkiestry, jak też jej poszczególnych sekcji. *Trzeci* znajduje w niniejszej wersji fenomenalną równowagę między obecnością pierwiastków wirtuozowskich i lirycznych, między technicznym, błyskotliwym popisem a głębią wyrazu i duchowej inspiracji, a to wszystko w sposób zapierający dech w piersiach. Tak doskonale znane kompozycje brzmią tutaj niezwykle świeżo, inspirowano i porywająco, jakby zostały na nowo napisane i zagrane – jest to wielka zasługa uczestniczących w nagraniu wykonawców, pianisty zaś w szczególności. Zwłaszcza *Pierwszy Czajkowskiego* w moim przekonaniu okazuje się pod tym względem sensacją. Oba dzieła przy tym nie są jedynymi pozycjami płyty: rozdziela je zabawna, efektowna transkrypcja *Tańca łabędzi* Earla Wilde'a – ot, urocza błyskotka, mogąca się podobać, świetna jako bis.

Na okładkach książeczki omawianej płyty jej główny bohater uśmiecha się od ucha do ucha i ma naprawdę powody do radości, podobnie jak melomani ceniący wielką pianistykę i kreacje najświetniejszych rosyjskich koncertów fortepianowych. Warto zatem przyswoić sobie poprawną wymowę i pisownię imienia oraz nazwiska Beżoda Abdurajmowa, by go dobrze zapamiętać i śledzić z uwagą karierę młodego wirtuoza. Być może jeszcze jest za wcześnie na wysuwanie daleko idących wniosków, ale czy nie będzie błędem postawienie pytania o fakt pojawienia się Władimira Horowica dwudziestego pierwszego wieku?

Paweł Chmielowski

MARGARETA DELLEFORS Limelight and Limestone – A Singing Journey

Sterling CDA 1693-2 • w. 2014, n. 1963-1972 • 79'15"

☆☆☆

Najpierw wyjaśnienie podtytułu płyty. Otóż wybitna szwedzka śpiewaczka Margareta Dellefors (rocznik 1926) była także popularną w swoim środowisku dziennikarką. Na tyle znaną, by z początkiem lat 90. podjąć batalię o adaptację nie eksploatowanego kamieniołomu skały wapiennej (limerstone z angielskiego znaczy wapień) na otwartą arenę służącą do plenerowych festiwali operowych. Udało się i pięknie, naturalnie usytuowany wśród bogatego lasu kamieniołom Dalhalla stał się od 1995 r. areną muzyczną festiwali nie tylko operowych. Sama artystka, urodzona w Goteborgu, wykształcona wokalnie w Sztokholmie, także w Londynie i swym rodzinnym mieście; tam też zadebiutowała w 1958 r. na estradzie koncertowej, a dwa lata później, już w Sztokholmie, zaśpiewała Lizę w operetce Lehára *Kraina uśmiechu*. W latach 60. była najpierw solistką Opery w Oslo, potem w Goteborgu. Gościnnie występowała w Malmö i Kopenhadze. Do jej wyjątkowo udanych interpretacji należały *Toska*, *Donna Elwira* i *Rozalinda*. Brała też udział w koncertach oratoryjnych. Od roku 1972 aktywnie współpracowała jako redaktorka audycji radiowych.

Prezentowana płyta przynosi recital artystki złożony z nagrań dokonanych live w latach 1963–1972. Składają się na niego arie z oper *Andrea Chénier* Giordana, *Moc przeznaczenia* Verdiego, *Toska* Pucciniego, *Ariadna na Naxos*



Antoni Dworzak – Kwintet smyczkowy G-dur op. 77 • Krzysztof Penderecki – Kwintet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”

Kwintet Śląskich Kameralistów

Acte Préalable AP0334 • w. 2014, n. 2014 • 53'52"

☆☆☆☆☆

Czy ktoś z Państwa liczył kiedyś, jaki jest stosunek płyt wydawnictwa Acte Préalable opatrzonego znaczkami „world premiere recording” do wszystkich albumów tej wytwórni? Osobiście, nie dokonywałem takich obliczeń, jednak z mojej, oczywiście niepełnej, znajomości bogatego katalogu wydawnictwa wynika, że większość ich produkcji to światowe premiery fonograficzne. Tak też się dzieje w przypadku omawianej płyty. Początkowo fakt ten może wywoływać zdumienie: utwór Dvořáka jako „world premiere recording”? To niemożliwe, musi chodzić o tego drugiego. Racja, istnieje przecież niejedno nagranie *Kwintetu smyczkowego G-dur op. 77* wielkiego czeskiego twórcy. Chodzi zatem o kompozycję Krzysztofa Pendereckiego. Ale przecież *Kartki z nienapisanego dziennika* były już nagrywane! Owszem, ale jako kwartet smyczkowy, nie zaś kwintet! Mamy więc pierwsze nagranie dzieła w takim kształcie. Nie jest to jedyny przypadek w twórczości Pendereckiego, gdy przekomponowuje on

swe utwory. Tak już miało miejsce z *Koncertem altówkowym*, *Concerto doppio*, czy też *Sinfoniettami* nr 1, nr 2 i nr 3 (to także, jeszcze bardziej rozbudowana, wersja *III Kwartetu smyczkowego „Kartki z nienapisanego dziennika”*). Tym razem autorowi brakowało podbicia w dolnych rejestrach, stąd zdecydował się do tradycyjnego kwartetu dodać kontrabas i w ten sposób powstał rzeczony *Kwintet*. Przesłanie kompozycji jest, rzecz jasna, takie samo, zmienia się jedynie jej kształt brzmieniowy, jakby tę samą historię opowiedzieć raz w jednym języku, raz w innym. Sens pozostaje jednakowy, pod warunkiem, że opowiadający równie biegle włada obydwojema językami. Maestro Penderecki, tak rozpisując swe dzieło na kwartet, jak i na kwintet smyczkowy, zawsze czyni to po mistrzowsku. Powiedzmy zatem pokrótce o owym sensie, treści, najbardziej immanentnym składniku – czymś niezmiennym, niezależnie od wersji jaką przyjmujemy. Kompozytor patrzy na swoje życie z perspektywy 75 przeżytych lat (premiera dzieła w pierwotnej wersji – jako *Kwartetu* – miała miejsce w roku 75. urodzin twórcy), nasuwają się pewne wspomnienia, z różną mocą, jedne są bardziej zatarte, przyprószone znakiem czasu, inne jawią się wyjątkowo wyraziście. Tak jak poszczególne osoby z przeszłości, przeżyte zdarzenia, przychodzą i odchodzą jedne po drugich, niejako wywołując się nawzajem, tak w utworze pojawiają się kolejne tematy, ustępy, części, swobodnie następując po sobie.

Bardzo ciekawą inicjatywą *Kwintetu Śląskich*

Kameralistów i wytwórni Acte Préalable jest połączenie na jednej płycie kwintetów smyczkowych Krzysztofa Pendereckiego i Antonína Dvořáka. Nie jest to często spotykany zestaw, choć wydaje się logiczny. Obaj kompozytorky uprawiali/uprawiają w zasadzie wszystkie gatunki muzyczne, obaj umiłowali przyrodę, młodszy bardzo ceni starszego, a wreszcie ich muzyka dobrze „współgra” ze sobą, mimo, iż jest odmienna – wszak Penderecki spogląda na Dvořáka z perspektywy całego stulecia. Badacze wskazują na związki między *Kwintetem smyczkowym G-dur op. 77* (pierwotnie oznaczonym numerem opusowym 18) a operą *Uparte tby* op. 17, powstałymi kolejno po sobie. Początkowo *Kwintet* składał się z pięciu części, co w domniemaniach miało odpowiadać pięciu bohaterom opery. Ostatecznie kompozytor zrezygnował z drugiego ustępu, *Andante religioso*. Zachował jednak formę kwintetu – pozostaje zatem pięć instrumentów – może więc to one symbolizują pięcioro bohaterów dzieła scenicznego? Tak czy inaczej, *Kwintet G-dur op. 77* jest dziełem niezwykle barwnym, zachwycającym świetnymi pomysłami i inwencją melodyczną twórcy.

Muzyka cieszy szczególnie wtedy, gdy trafia na odpowiedzialnych wykonawców, a tak się dzieje, w przypadku gdy są nimi muzycy *Kwintetu Śląskich Kameralistów*. Ich wykonanie *Kwintetu* Pendereckiego jest bardzo dobre. Artyści z wielką dbałością przedstawiają kolejne odcinki dzieła, przywiązują duże staranie do wyodrębnienia kolejnych tematów, wła-

ściwego skonstrastowania odmiennych nastrojów w każdym z ustępów. Istotnie, zestawiając ich nagranie z rejestracjami wersji kwartetowej dzieła, odnajdziemy tu jakąś pełnię, dodatkowy element, wymiar, co wskazuje na zasadność tego nowego kompozytorskiego opracowania.

Ciekawie słucha się również *Kwintetu* Dvořáka. Pierwsza część w wykonaniu *Kwintetu Śląskich Kameralistów* jest gęsta i dosadna, bardzo późnoromantyczna. Muzycy grają długimi pociągnięciami smyczków. Pewna dosadność jest również obecna w ich interpretacji części drugiej – która jednak ma swój charakter, taką zadziorność, brzmi bardzo wyraziście. To bardzo mocny element tego wykonania! Część trzecia jest poważna, skłaniająca do zadumy, rozwijająca się w sposób logiczny. Gęsta i może nieco nazbyt poważna jest z kolei część czwarta. Choć wykonanie w całości jest bardzo dobre, w grze muzyków może czasem brakować pewnej lekkości, humoru, a w brzmieniu pewnej klarowności, sprężystości. Koncepcja dzieła jest jednak spójna i przekonująca, a *Kwintet Śląskich Kameralistów* jako zespół sprawdza się znakomicie – bez „solistyczności”, indywidualnych popisów, za to uważnie, słuchając siebie nawzajem i realizując konkretną, całościową wizję.

Otrzymujemy zatem płytę wartościową pod względem artystycznym i szczególnie cenną z uwagi na fakt, że po raz pierwszy możemy dzięki niej usłyszeć *Kwintet* Krzysztofa Pendereckiego.

Łukasz Kaczmarek

R. Straussa oraz *Den Bertagna* szwedzkiego kompozytora Ivara Hallströma. Prócz tych fragmentów operowych możemy słuchać jeszcze cyklu Wagnera *Wesendoncklieder*, pięciu pieśni z cyklu *Wybraniec* Ture Rangströma oraz utworu *Canticum annae* Torstena Sörensen (kompozytor i organista szwedzki, zmarły w 1992 r.). Pieśni te brzmią jak swobodne arioso. Ciekawa jest interpretacja przez artystkę cyklu Wagnerowskiego. Głos śpiewaczki nabiera w nich przyciemnionej barwy, skoncentrowanego szlachetnego brzmienia, nie pozbawiony jest jednak pewnego patosu i uniesienia. Wolne tempo i piękne frazowanie potwierdza dramatyzm wyrazu całego cyklu.

Płyta, choć nagrana w wersji AAD, nic nie traci na atrakcyjności.

Jacek Chodorowski



ELINA GARANČA
Meditation

Deutsche Grammophon 479 2071 • w. 2014, n. 2014 • 71'41" ★★★★★

Aria cantilena, *Habenera*, *Bel canto*, *Romantique*, a teraz *Meditation*. Wszystkie tytuły i zawarte pod nimi utwory są akceptowaną propozycją wykonawczynie. Na omawianej płycie artystka proponuje szeroki wybór utworów sakralnych. A więc Charles Gounod, Pietro Mascagni, William Gomez, W. A. Mozart,

Georges Bizet, Gregorio Allegri, Giulio Caccini, Giacomo Puccini, Adolphe Adam oraz współcześni kompozytorzy łotewscy Ugins Pauliņš i Pēteris Vasks. „To co nagrywam, odzwierciedla zawsze moje emocje i stan umysłu chwili” – mówi artystka. Ten przez nią wybrany repertuar śpiewa znakomicie. Głos prowadzony jest płynnie, elastycznie i swobodnie w górnych rejestrach.

Elīna Garanča urodziła się na Łotwie, w Rydze (1976) w rodzinie muzyków. Wokalistyki uczyła się w swojej ojczyźnie oraz w Wiedniu i Stanach Zjednoczonych (u Virgini Zeani, wybitnej rumuńskiej śpiewaczki, prywatnie żony znakomitego basa (Nicola Rossi-Lemeni). Karierę światową rozpoczęła od występów w Salzburgu (Anno w *Łaskawości Tytusa*, 2003). Rok później zadebiutowała w Wiedniu (Dorabella, 2004). W roku 2008 po raz pierwszy usłyszała ją publiczność nowojorskiej Metropolitan Opera (Rozyna, 2008). Już wtedy zwróciła na siebie uwagę śpiewając liczne pasáže Rossiniego z ogromną swobodą. Wielkim sukcesem była także jej Carmen w MET. Kunszt wokalny artystki jest bardzo wysoki: „kremowy” w brzmieniu głos nienaganie wyszkolony technicznie, subtelny choć intensywny, znakomicie prowadzony w legato. Poprzez występy na licznych operach na wielu scenach i estradach świata, ta młoda mezzosopranistka szybko stała się nową gwiazdą muzyki operowej. Krytycy bardzo wysoko oceniają jej piękny głos, inteligencję muzyczną i fascynujące interpretacje. Muzyka utrwalona na omawianej płycie wymaga głębokiego zaangażowania i dużej dozy intymności. Wszak artystka wykonuje

„skrzyżowane” utwory (sacrum, muzyka operowa) z kilkoma pięknymi wersjami modlitewnej sekwencji *Ave Maria* (Mascagni, Gomez, Caccini).

Dodatkowym atutem płyty jest akompaniament chórny (Chór Radia Litewskiego) oraz orkiestralny (Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern) prowadzone przez Karela Marka Chichona. Dyrygent jest mężem artystki. Urodził się w Londynie, w rodzinie pochodzącej z Gibraltaru. „Przy tak osobistym albumie znać się dobrze stanowi oczywiście wspaniały atut – mówi Chichon i dodaje z Eliną – nie potrzebujemy wielu słów, by się zrozumieć. Zbliżyliśmy się do siebie poprzez muzykę”.

Pozwolę sobie przypomnieć, iż miałem przyjemność recenzować na łamach **Muzyka21** (nr 9 z 2007 r.) debiutancką płytę recitalową artystki zatytułowaną *Aria cantilena*.

Jacek Chodorowski

VARIATIONS ON AMERICA

Utwory: G. Rossiniego, D. Bucka, H. Parkera, C. Ivesa, R. Wagnera, G. Gershwina

Rudolf Inig, organy
MDG 917 1809-6 • w. 2013 • SACD, 70'16" ★★★★★

Omawiana płyta zawiera kompozycje organowe twórców amerykańskich, bądź dzieła Europejczyków w organowych opracowaniach Amerykanów. Tytuł – *Wariacje na temat Ameryki* – pochodzi od utworu Charlesa Ivesa, który zresztą znalazł się w programie albumu. Pozostałe „oryginalne” dzieła, to *Wariacje koncertowe na temat Gwiazdzistego sztanbaru* op. 23 Dudleya Bucka

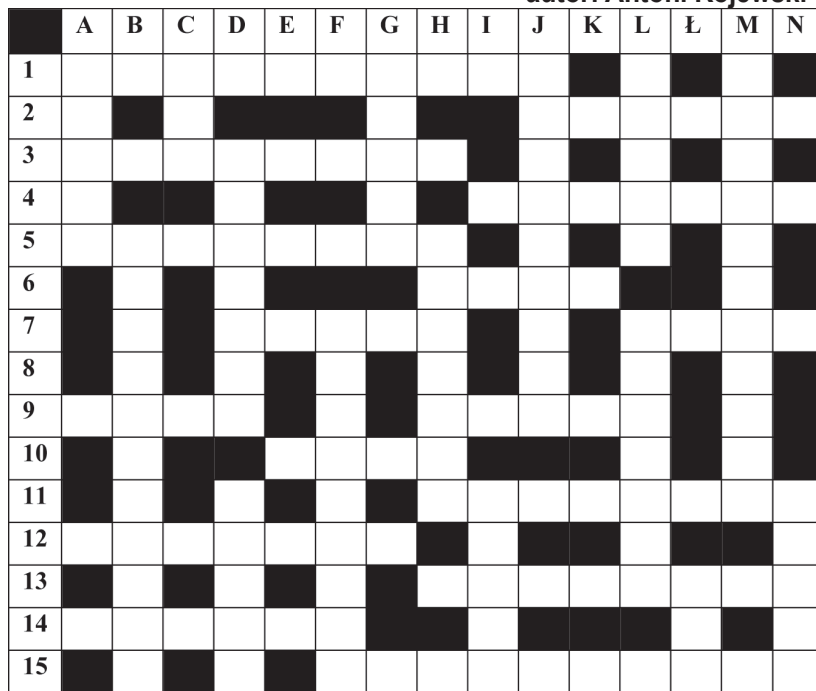
oraz *Revery* op. 66 nr 2 Horatia Parkera. Transkrypcje obejmują zaś *Uwerturę do Wilhelma Tella* Rossiniego, *Czar ognia z Walkirii* Wagnera i *Błękitną Rapsodię* Gershwina. Autorami opracowań są, odpowiednio: Dudley Buck, James H. Rogers, a także Rudolf Innig, który jest wykonawcą wszystkich kompozycji. To artysta uznany, o dużym doświadczeniu i sporych zasługach, na co dzień związany z Bielefeld. Dla wytwórni MDG zarejestrował już kompozycje m.in. Felixa Mendelssohna, Josefa Rheinbergera, Oliviera Messiaena, ale też Feliksa Nowowiejskiego.

Prezentowana płyta jest interesująca przede wszystkim ze względów czysto poznawczych. „Oryginalne” amerykańskie utwory nie są dziełami często wykonywanymi, a warto je usłyszeć – zwłaszcza bardzo ciekawe *Wariacje Ivesa*. Co się zaś tyczy transkrypcji, można ich posłuchać, w całościowej ocenie stwierdzić jednak należy, że są one mało udane, a przede wszystkim „nie-trafione”. Mimo, że organy są królewskim instrumentem, nie sposób równać ich z orkiestrową materią. Tak *Uwertura do Wilhelma Tella*, jak i *Błękitna Rapsodia* brzmią po prostu ciężko, nudno i płasko, bez krzty polotu. Grane są w wolnym tempie, nielicującym z ich charakterem, w sposób nie dość skonstrastowany, monotony. Lepiej broni się *Czar ognia z Walkirii*, gdzie jednak zawodzi przede wszystkim wykonanie – mało inspirowane. Płyta, choć z uwagi na samą ideę może wzbudzać zainteresowanie, wydaje się mało wciągająca, po którą raczej nieprędko znów się sięgnie.

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 57/luty 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) opera Donizettiego (dwa wyrazy); 2-J) *kameralny* B. Matuszczak; 3-A) kompozycja A. Koszewskiego; 4-I) opera Haendela; 5-A) król z opery *Parsifal* Wagnera; 6-H) ... *pamięci ofiar Hiroszimy* K. Pendereckiego; 7-D) osoba z opery *Poławiacze perle*; 7-L) ... z *Montargis* Kurpińskiego; 9-A) ... *w bok* w tytule piosenki I. Dudka; 9-H) *ruska* w tytule symfonii Milwida; 10-E) balet Oleszkowicza; 11-H) balet Z. Wiehlera; 12-A) amer. śpiewaczka jazzowa (1915–1959); 13-H) operetka J. Szulca; 14-A) Anastazja, solistka urodzona na Ukrainie; 15-F) pol. piosenkarka (imię i nazwisko), wykonawczyni piosenki *Tańczące Eurydyki*

Pionowo: A-1) strunowy instrument muzyczny; B-5) całość wiedzy o muzyce; C-1) Pierre de la ... , kompozytor franko-flamandzki z XV-XVIw.; D-3) Jan ... , pol. muzykolog (1904–1987); D-11) amer. pianista jazzowy (1903–1983); F-7) V stopień skali durowej lub molowej; G-1) ... *Baltazara* kantata K. Statkowskiego; H-5) Janusz, współczesny polski gitarzysta, kompozytor; I-11) opera G. Bécanda; J-1) muzyczne dotknięcie ręką w grze na instrumencie; L-1) opera Statkowskiego lub Opieńskiego; L-7) duży instrument muzyczny; Ł-13) marynarski trunek wymieniany w szantach; M-1) Roman, pol. kompozytor i pianista (1910–1998); N-11) utwór polifoniczny, rodzaj śpiewu chóralnego

Rozwiązanie krzyżówki nr 56 ze stycznia 2015 r.

Piotr Wajrak

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 6-M, 1-G, 11-B, 3-H, 1-J, 9-A, 3-F, 1-H, 14-Ł, 3-M, 12-D, 6-B, 11-K

płyty otrzymują: **Anna Bąk**, Leszno; **Jacek Dzik**, Myślenice; **Karol Włodarczyk**, Katowice

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	5	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Philips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambrony	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
Armide	2	Eloquentia	2	Musique de la Chabotterie	5	Sterling	5
Ar Re Se	5	EPR Classic	5	Musique en Wallonie	5	Supraphon	2
Arthaus	2	Etcetera	5	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	Naxos	2	Syrius	5
Arte Dell Arco	5	Flora	5	NM Classics	5	Tahra	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Northern Flowers	5	Talanton	5
Arts	5	Genuin	5	O+ Music	2	Talent Classic	1
Atma	5	Gimell	5	Ocora	2	TDK	2
Avi Music	5	Globe	5	Oehms Classics	5	Tempéraments	2
Avie Records	5	Glossa	2	Olive Music	5	Verve	4
Bayer Records	5	Glyndebourne	5	Onyx	5	Vox Lucida	2
Bel Air	2	Gramola	5	Opera D'Oro	5	Wigmore Hall	5
Berliner Philh.	2	Hänssler	5	Opus Arte / BBC	2		
Bis	5	Harmonia Mundi	2	Orfeo	5		

① Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. 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. Napoleńska 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 pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic z Chatki

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 – styczeń 2015 r. ACTE PRÉALABLE – BOŻENA HARASIMOWICZ

Tadeusz Czyrek, Warszawa; **Joanna Dębska**, Białystok; **Andrzej Lipowiecki**, Berlin; **Mateusz Kowalik**, Kraków; **Karolina Krzywonos**, Łódź; **Szymon Łapiduch**, Kraków; **Maria Majewska**, Poznań; **Stanisław Nowacki**, Wrocław; **Marek Pomagański**, Szczecin; **Ryszard Zięba**, Piaseczno.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE MARCIN MURAWSKI

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

Proszę podać wszystkie albumy płytowe nagrane przez Marcina Murawskiego dla wydawnictwa Acte Préalable?

Marcin Murawski, Marek Siwka, Orkiestra Kameralna Concertino
fot. Michał Niedzielski, www.michalniedzielski.com



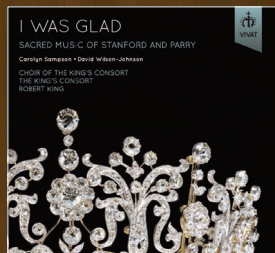
Nowości w dystrybucji CMD



NOWY LABEL

VIVAT!

ROBERT KING
THE KING'S CONSORT



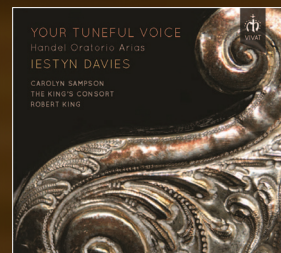
VIVAT 101



VIVAT 104



VIVAT 102



VIVAT 105



VIVAT 103



VIVAT 106



VIVAT 107



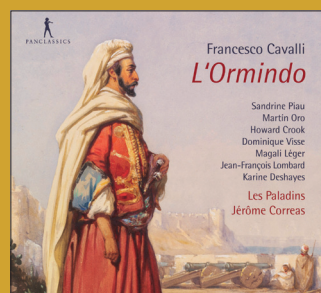
Arcana A 382



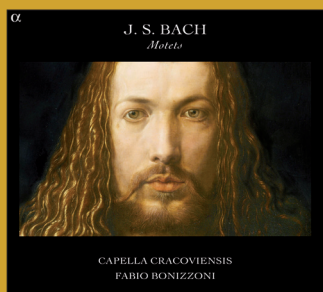
Glossa GCD 922804



Harmonia Mundi HMC 902200.01



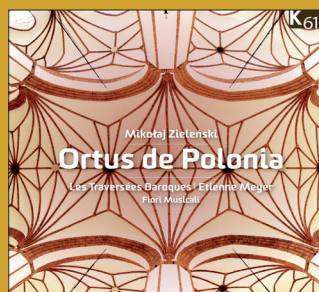
Panclassics PC 10330



Alpha 199



Glossa GCD 923402



K617 248




Ricercar RIC 354




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

JUŻ W SPRZEDAŻY

Acte Préalable

AP0336

**STEFAN
ŁABANOWSKI**
Chopin Recital



Barcarolle op. 60 • Scherzos op. 20 & 39 • Grande valse brillante op. 18
Ballade op. 52 • Mazurkas op. 17 • Polonaise op. 53

Fryderyk Chopin

Barkarola Fis-dur op. 60

Scherzo nr 1 h-moll op. 20

Scherzo nr 3 cis-moll op. 39 (1839)

Grande valse brillante Es-dur op. 18

Ballada nr 4 F-moll op. 52

4 Mazurki op. 17

- I B-dur
- II e-moll
- III As-dur
- IV a-moll

Polonez As-dur op. 53

Jakub Sarwas (1977)

Prism for flute • Three-O • Prism for cello • One in Opposite •
Prism for violin • From origin to apogee • Prism for oboe •

Das Neue Ensemble (Sabine Akiko Ahrendt, skrzypce/altówka; Brigitte Sauer, flety; Udo Grimm, klarnety)

Ensemble Aeolian Trio (Carin Levine, flety; Peter Veale, obój; Pascal Gallois, fagot)

Soloists of work in progress – Berlin (Katrin Plümer, flet; Peter Michel, obój; Biliiana Wolczkova, skrzypce • Marika Gejrot, wiolonczela)

Lasoń Ensemble (Krzysztof Lasoń, skrzypce; Stanisław Lasoń, wiolonczela; Piotr Sałajczyk, fortepian)

Acte Préalable

AP0341
world premiere recording



PRISM
JAKUB
SARWAS

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