

Maurycy Ravel • Vincenzo Bellini i jego opery: *Lunatyczka*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 3 (176)
marzec 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Bernadeta
Sonnleitner
Jakub
Tchorzewski**
o polskich pieśniach

**Grigorij
Sokołow**
w Salzburgu

**Nemanja
Radulović**
serbska dusza
i skrzypce

Nelson Freire
o muzyce Chopina



PIOTR BECZAŁA
francuska kolekcja polskiego tenora



PIOTR BECZAŁA THE FRENCH COLLECTION



„Piotr Beczala jest jednym z najwybitniejszych współczesnych tenorów,
dysponuje niezwykle dźwięcznym, donośnym głosem”

Seen and Heard International

„Beczala jest nadzwyczajnym tenorem, o silnym, czystym głosie”

Buffalo News

NOWY ALBUM!



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Jak podaje „Rzeczpospolita” powołując się na raport NIK: „w latach 2011–2013 resort kultury świadomie i z naruszeniem prawa zaniżał kwoty dotacji przysługujących niepublicznym szkołom artystycznym. Z raportu wynika, że ze 131 mln zł, jakie w tym okresie te szkoły powinny otrzymać z budżetu, na ich konta trafiło niewiele ponad 62 mln zł, czyli mniej niż połowa. Szkoły niepubliczne nie miały możliwości zweryfikowania prawidłowości przyznanych im kwot dotacji ponieważ Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Centrum Edukacji Artystycznej nie podawały wiadomości o wysokości dotacji dla szkół publicznych, na bazie której wyliczane są dotacje dla placówek niepublicznych. Koszty działań resortu ponoszą rodzice, którzy z roku na rok muszą płacić coraz wyższe czesne za naukę w szkołach niepublicznych. A jest tych szkół ponad 130 i uczy się w nich 6,5 tys. uczniów”.

Są pieniądze na isticie bizantyjskie przedsięwzięcia, na budowę nowych sal koncertowych, niekoniecznie potrzebnych, ale oczywiście jak największych, a jednocześnie państwo bez żadnych skrupułów wyciąga pieniądze z kieszeni tych, którzy w przyszłości mają te sale zapelnąć, czy to jako wykonawcy, czy też słuchacze. Państwo piętnuje jak może tych, którzy unikają płacenia podatków, jednocześnie samo bez żenady ograbia swoich obywateli.

Wyliniała „kura znosząca złote jaja” (a raczej kogut) została zarżnięta. Zaledwie miesiąc temu pisaliśmy o tym, jak rząd dofinansowuje ledwo dychającego bankruta, jakim były Polskie Nagrania, a już cały kraj obiegra elektryzująca wiadomość – Warner kupił tę „skarbnicę” polskiej muzyki, ten bezcenny skład nikomu niepotrzebnych nagrań. Wprawdzie przedstawiciele środowiska muzycznego twierdzili, iż była to „kura znosząca złote jaja”, jednakże nikt tych złotych jajek nigdy nie widział, oczywiście poza przedstawicielami rządu, którzy od ponad dwudziestu lat czerpali korzyści z tej firmy doprowadzając ją, bezkarnie, do bankructwa. Polskie Nagrania nareszcie zostały sprzedane za około 8 milionów zł, choć prezes firmy twierdził, że szkoda dla spółki, a więc dla nas wszystkich, że cena jest zawyżona (dobrze, że kupujący go nie posłuchał). Całe środowisko muzyczne, które od lat walczyło o utrzymanie status quo, czyli permanentne dofinansowywanie z budżetu Polskich Nagrań, twierdząc, że to prawdziwy skarb, nigdy nie postarało się o przejęcie tego wydawnictwa. A przecież 8 milionów to niezbyt wielka suma dla tak ogromnego środowiska. Czyżby jedynymi kompetencjami ludzi z tej branży było marnotrawienie publicznych środków?

Gdy Filharmonia Narodowa obchodziła 100. rocznicę założenia, narzekaliśmy, że ówczesny dyrektor, Antoni Wit, nie uszanował tradycji i odtworzył koncert inauguracyjny sprzed 100 lat w zmienionej formie. Czy jednak można

było przypuszczać, że obecny dyrektor, Jacek Kasprzyk, w swoich posunięciach będzie jeszcze bardziej „postępowy”? 21 lutego br. obchodzona była 60. rocznica otwarcia Filharmonii Narodowej po wojnie. Wtedy, w 1951 r. szanowano jeszcze kulturę polską, w programie koncertu znalazły się tylko i wyłącznie utwory polskie: *Bajka* Moniuszki, *I Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego i *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego. W tym roku maestro Kasprzyk, bez skrupułów, postanowił całkowicie wyrzucić muzykę polską z murów tej szacownej instytucji i zaprogramował trzy utwory Mozarta. Zresztą ta pogarda dla naszej muzyki trwa nie od dzisiaj, w koncercie 21 lutego wyraziła się po prostu bardzo dobitnie. Kolejnym etapem powinna być zmiana nazwy tej instytucji na „Filharmonia Wynarodowiona”. Cóż się dziwić, że grali Mozarta skoro w całym roku koncertowym nie gra się w ogóle muzyki polskiej, a artyści polscy mogą tylko pomarzyć, by ich tam zaproszono. Finansujmy z naszych podatków instytucje kultury, które za nic mają dorobek naszych rodaków. MKiDN nie ma nic wspólnego ani z kulturą, ani z dziedzictwem polskim, co i raz otwiera się nowe sale koncertowe, w których wiatr hula, a gra się byle jaki repertuar, ale na pewno nie polski. Jednocześnie tak się zarządza funduszami, że orkiestra Filharmonii Narodowej jest w pogotowiu strajkowym. Po co te sale koncertowe, skoro nie stać nas na przyzwoite opłacenie muzyków? Oczywiście naszych, polskich muzyków, bo do cudzoziemców płynie potok pieniędzy jakbyśmy byli Szwajcarią. Choć tam akurat lepiej tym wszystkim zarządzają.

Jak co roku, MKiDN spóźniło się z ogłoszeniem listy dotacji. Jest coraz gorzej. Ci, którzy chcą realizować małe, lokalne przedsięwzięcia, nie mają szansy na dotację. A ci, których zamierzenia są na miarę wspomnianej Szwajcarii, mogą liczyć na nasze podatki. Jest wiele kuriozalnych przedsięwzięć, które władza postanowiła wesprzeć ku zadowoleniu wnioskodawców ale bez żadnej korzyści dla zwykłego obywatela. Na przykład w Luśławicach zagrają Berlińscy Filharmonicy za skromne 260000 zł. Wziąwszy pod uwagę, że kilka lat temu Royal Philharmonic Orchestra grała w Łodzi za równy milion, Berlińczycy zeszli chyba na psy. Choć i tak kosztują nas niemało.

Tyle się ostatnio mówiło o znakomitym kontrakcie Filharmonii Narodowej z Warnerem. Po co więc starano się o pieniądze na nagranie płyty tej orkiestry w innej firmie? I w ogóle, czy to normalne, że mając tak znakomitych polskich artystów prosi się polskie państwo o wsparcie nagrania, które ma być zrealizowane przez austriackiego pianistę z polską orkiestrą dla niemieckiego wydawcy? W tym jednak przypadku ktoś chyba posłużył się szarymi komórkami i dotacji nie przyznał.

Przeglądając listę udzielonych dotacji, trudno zrozumieć czym się kierują decydenci. Oto kilka przykładów.

Czy to normalne, że państwowa firma otrzymuje dotacje? 203000 zł otrzymało Polskie Wydawnictwo Muzyczne na wykonanie oratorium Henryka Mikołaja Góreckiego *Sanctus Adalbertus* (co tyle kosztuje?). PWM dostało także 50000 zł na wydanie *Rapsodii litewskiej* oraz *Epizodu na maskaradzie* Karłowicza (sam kompozytor chyba nie zarobił tyle na tych dziełach!) – dlaczego tak drogo, dlaczego w ogóle, skoro jest już kilka, a może kilkanaście nagrań tych utworów, że o wykonaniach nie wspomniemy. Przecież przez tyle lat PWM zarobiło dużo więcej na tych partyturach niż potrzeba teraz (czy to nasze podatki poszły na nowe opracowanie i edycję!

185000 zł przeznaczono na dwukrotne wykonanie w Polsce *IV Symfonii* Góreckiego. Pisaliśmy już wcześniej, że tę symfonię zamówili m.in. Anglicy, Amerykanie i Holendrzy, ale to nasze podatki poszły na jej premierę. Teraz znów horrendalna suma na to samo dzieło. Ile razy trzeba będzie je jeszcze wykonać, by Ministerstwo Kultury uznało, że już dotacji ono nie potrzebuje?

91000 zł poszło na serię płyt *Polish Radio Experimental Studio*. To nie pierwszy raz tak ogromna suma pieniędzy przeznaczona jest na wydawanie płyt z dokonaniami tego studia. W czasach, gdy całą spuściznę po Lutosławskim, Pendereckim, Góreckim i Panufniku można znaleźć na stronach internetowych finansowanych przez państwo, jaki jest cel wydawania płyt z muzyką z archiwum Polskiego Radia? Czy naprawdę nie można tych wszystkich archiwaliów umieścić na stronie internetowej? Będzie i taniej, i dostępne dla całej ludzkości, a nie dla kilku melomanów, którzy kupią płyty? Kilkanaście lat temu zapewniano nas, że prace nad digitalizacją w Polskim Radiu trwają. Może czas, by zamieścić rezultat tej pracy w Internecie?

Interesujący jest pomysł na dotowanie sumą 232000 zł festiwalu *Tauron Nowa Muzyka*. Otóż firma Tauron w 30% należy do skarbu państwa. I tak, wielki sponsor Tauron, jest nim, bo korzysta z publicznych pieniędzy. Trudno pisać o wszystkim, zainteresowanym polecamy adres http://mkidn.gov.pl/media/po2015/decyzje/20150204Wyniki_I_naboru-Muzyka_2015.pdf.

Wciąż słyszy się o braku pieniędzy na kulturę, instytucje powołane do jej krzewienia co roku mają problem z dopięciem głodowego budżetu, przez co jakość proponowanych wydarzeń jest coraz niższa, szeregowi pracownicy kultury zarabiają dużo poniżej krajowej (flecista z Narodowej dorabia jako taksówkarz – czy to do pomyslenia w przypadku wspomnianej powyżej Berliner Philharmoniker; oni nie muszą dorabiać na taryfie, bo mogą dorobić w Luśławicach), jednocześnie finansuje się na potęgę przedsięwzięcia-efemerydy (jedynym celem jest zaspokojenie wygórowanych potrzeb ich pomysłodawców), po których znika wszelki ślad wraz z ich zakończeniem. 📌

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Wiedeń

CZŁOWIEK

- 10 Piotr Beczała. Francuska kolekcja polskiego tenora – *Agnieszka Okońska*
- 14 O polskich pieśniach – z *Bernadetą Sonnleitner* i *Jakubem Tchorzewskim* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
- 16 Polska to integralna część jego muzyki – *Nelson Freire* mówi o interpretacjach dzieł *Chopina*
- 19 *Grigorij Sokołow* w Salzburgu. Recital Mistrza – *Łukasz Kaczmarek*
- 22 *Walentyna Lisica* – gwiazda Internetu? – *Maria Ziarkowska*
- 25 *Maurycy Ravel* – francuski zegarmistrz – *Paulina Zarębska*
- 27 Legendy polskiej wokalistyki (43)
Jadwiga Dębicka – *Adam Czopek*
- 29 Serbska dusza i skrzypce – *Maria Ziarkowska*

DZIEŁO

31 *Vincenzo Bellini* i jego opery (4)
Lunaticzka – *Adam Czopek*

MUZYKA POLSKA

34 *Witold Friemann* (3)
Ostatni z czasów Młodej Polski – *Maciej Łakomy*

PLYTOTEKA

36 Palcem po płycie: Kolejny hołd *Tansmanowi* – *Łukasz Kaczmarek*
37 Recenzje

KONKURSY

53 *Krzyżówka* – *Antoni Rojewski*
54 *Universal Music Polska* – *Piotr Beczała*

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 Czapliński, 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
Piotr Beczała
fot. Johannes Ifkovits/DG

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, 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

KRAKÓW **Rzeźbienie w orkiestrze.** Koncerty Filharmonii Krakowskiej 9 i 10 stycznia poświęcone zostały późnoromantycznej muzyce skandynawskiej i niemieckiej, operującej rozbudowanymi składami symfonicznymi, a co za tym idzie polegającej na plastycznym kształtowaniu potężnych mas dźwiękowych, co zawsze wystawia na próbę dyrygenta i prowadzony przezeń zespół orkiestrowy, by nie przemieniły się one wyłącznie w zorganizowany i bezbarwny hałas. A zatem, jak sobie z tym wyzwaniem poradził Michał Dworzyński i od prawie dwóch lat kierowani przezeń filharmonicy krakowscy?

A że koncert odbywał się w porze karnawału, zagrano zatem Straussa, tyle że nie ze słynnego rodu wiedeń-

skich króli walca, lecz Bawarczyka Richarda, z pewnym opóźnieniem czcząc przypadające w ubiegłym roku stu pięćdziesięciolecie jego urodzin. Na tę okazję wybrano jego poemat symfoniczny *Tako rzecze Zaratustra* op. 30.

Jak *Adagietto* z *Piątej* Mahlera zrosło się ze *Śmiercią w Wenecji* Luchina Viscontiego, w której zostało wykorzystane w charakterze ilustracji, tak *Wschód słońca* z *Introdukcji* do tego dzieła Straussa, któremu blasku dodaje dźwięk organów, na zawsze już kojarzyć się będzie z *2001: Odyseją kosmiczną* Stanleya Kubricka.

Michał Dworzyński znakomicie umiał zarysować rozwijanie się znacznych rozmiarów utworu z niewielkiego materiału motywicznego, z którego kompozytor za pomocą techniki

przetworzeniowej rozsnuwa monumentalną opowieść muzyczną. Potrafił przy tym tak rozplanować akcenty dramaturgiczne, iż udało mu się uniknąć wrażenia pewnej rozwlekłości, jakie sprawia niekiedy ta partytura. Świetnie wyważył przy tym proporcje brzmieniowe, tak że zupełnie nieuzasadnioną wydać się mogła niegdyśjsza, kąśliwa opinia Debussy'ego o muzyce Straussa, iż cierpi on na „chorobę dźwięku”. Wydobył ponadto instrumentacyjne subtelności, również te o przejrzystej, na poły kameralnej fakturze, z licznymi krótkimi wstawkami solowymi (skrzypiec, altówki, trąbki, rożka angielskiego).

Nie spóźniono się natomiast z uczczeniem 150. urodzin Jana Sibeliusa. Przyzwoita intonacja, zwłaszcza blachy, której akordy otwierają jego

Nikita Boriso-Glebski i Michał Dworzyński



poemat symfoniczny *Finlandia* op. 26, to jeszcze za mało, by wykonanie można było poczytywać za sukces. Przede wszystkim oczekiwałbym od grających i kapelmistrza większego wycieniowania dynamicznego, bez którego drugi, taneczny temat brzmi nieomal trywialnie, zwłaszcza w połączeniu z nadmiernym tempem.

A że ta orkiestra potrafi również grać w bardziej subtelny sposób mogliśmy się przekonać wkrótce, kiedy na tle koronkowych figuracji skrzypiec wchodzi te solowe w *Koncertie skrzypcowym d-moll* op. 47 tego samego kompozytora.

Niespełna trzydziestoletni skrzypek rosyjski Nikita Boriso-Gleb-

ski dysponuje nośnym dźwiękiem o wyrównanym brzmieniu i szlachetnej barwie, a wszystko to wsparte znaczną swobodą techniczną. Co prawda, artystę ponosi nieco młodzieńczy temperament, sprawiający, że stara się wydobyć i zwielokrotnić ukryty w tej muzyce pierwiastek wirtuozowski, ale rapsodyczny charakter skrajnych części w pewnym stopniu na to pozwala, mimo że w całości dominuje bardziej marzycielski rys liryczny, na co wskazują też oznaczone przez autora dosyć umiarkowane tempa. Pełne ujęcie dla swej żywiołowej natury artysta znalazł w finałowym, tanecznym rondzie, z ustępem granym na jednej strunie i kodzie, za sprawą

modulacji przybierającej formę swobodnego perpetuum mobile. Warto w tym miejscu odnotować, że pięć lat temu zdobył on pierwszą nagrodę właśnie na konkursie imienia Jana Sibeliusa w Helsinkach.

Za zestawieniem dzieł obydwu kompozytorów w ramach programu jednego koncertu przemawiał także wzgląd historyczny, albowiem 19 października 1905 r. w Berlinie Richard Strauss poprowadził prawykonanie dziś najczęściej wykonywanej, zrewidowanej wersji tego *Koncertu skrzypcowego*.

Lesław Czapliński

KRAKÓW **M**uzułmańskie porachunki... Muzułmańskimi władcami, na dodatek pochodzącymi z ludów tureckich, byli obydwaj wielcy wodzowie: zarówno Bajazet, jak i Tamerlan, których historia postawiła naprzeciwko siebie na przedpolach Bizancjum w roku 1402. Osmąński sułtan dostał się wtedy do niewoli samarkandzkiego władcy, który miał go potem umieścić i obwozić w klatce. Tyle historia. Cała reszta, a zwłaszcza wątek romansowy pomiędzy Tamerlanem i córką Baza-

zeta, są tworem wyobraźni Agostina Pioveniego i Nicola Francesca Hyama, autorów kolejnych wersji libretta do opery George'a Fridericka Haendla *Tamerlan* HWV 18 (prapremiera 31 października 1724 r.). Pomimo tytułu, głównym bohaterem jawi się Bajazet, któremu jedenaście lat później swe dzieło sceniczne do pierwotnego libretta Pioveniego poświęcił Antonio Vivaldi. Kulminację całej opery wyznacza nowatorska scena jego śmierci, w realistyczny sposób przywołująca muzyczno-deklamacyjnymi środkami kolejne fazy agonii. Jej zdawałoby się

niedościgniony wzór interpretacyjny, zarówno pod względem muzycznym, jak i scenicznym, stworzył przed 7 laty Plácido Domingo w Operze Waszyngtońskiej. Podczas estradowego wykonania w czwartek 8 stycznia w Teatrze Słowackiego w Krakowie w ramach cyklu „Opera rara” partia ta przypadła angielskiemu tenorowi Johnowi Markowi Ainsleyowi. Za pomocą modulacji głosu, a także nieznaczących ruchów głowy, udało mu się wydobyć cały dramatyzm wspomnianej sytuacji. Mimo zapowiedzi niedyspozycji, w ariach, zwłaszcza drugiej *Ciel e terra armi di sdegno* ozdobne melizmaty posiadały pożądaną krągłość, a w kadencji głos swobodnie poszybował w górę skali.

W roli tytułowej oraz Andronika wystąpili kontratenorzy: Katalończyk Xavier Sabata oraz Chorwat Max Emanuel Cenčić, z których większe wrażenie wywarł na mnie ten drugi. Z arii na arię jego głos brzmiał coraz pewniej, a ozdobniki przybierały coraz wyraźniejszy rysunek ornamentalny. Poza tym szczególnie wyszukany charakter posiada akompaniament instrumentalny z wybijającymi się na pierwszy plan fletami podłużnymi w *Benchè mi sprezzi*, czy solową wiolonczelą w *Cerco in vano di placare*. Z początku jednak miałem pewne wątpliwości, czy uzasadnione ze względów scenicznych, dla uwiarygodnienia akcji, obsadzanie falsetystami partii pierwotnie śpiewanych przez kastratów (Andrea Paciniego i Senesina), sprawdza się



G. F. Haendel – *Tamerlano*
Xavier Sabata
fot. Michał Ramus



G. F. Haendel – *Tamerlano*
Karina Gauvin, Xavier Sabata, John Mark Ainsley
fot. Michał Ramus

przy prezentacji koncertowej? A więc, czy korzystniejszym nie byłoby zastąpienie ich, jak sama nazwa wskazuje, sztucznych głosów, dźwięczniejszymi i mocniejszymi żeńskimi? Zwłaszcza że występujące tego wieczora odtwórczynie partii kobiecych okazały się znakomitymi! Kanadyjski sopran – Karina Gauvin – w roli Asterii, córki Bajazeta, opierającej się miłosnym awansom Tamerlana, szczególnie ujmowała swymi walorami interpretacyjnymi i niezwykłą muzykalnością, polegającą między innymi na kandydowskim kształtowaniu frazy. Nieco do życzenia pozostawiały jedynie wysokie tony. Z kolei z melizmatami, czyli barokowymi ozdobnikami, po mistrzowsku radziła sobie rumuńska mezzosopranistka Ruxandra Donose jako Irena, walcząca o względy

Tamerlana. Ponadto jej ciemny głos nadawał śpiewowi znaczny odcień wyrazowy.

Zrazu gra zespołu instrumentalnego Pomo d'Oro, prowadzonego od skrzypiec przez Riccarda Minasiego, nosiła znamiona akademickiego zdystansowania, brakowało jej ekspresji, do jakiej przyzwyczyli nas inne włoskie formacje barokowe. Dało to już znać o sobie w poprzedzającej operę *Sinfonii*. Z czasem wykonanie nabierało coraz większych barw brzmieniowych i rumieńców wyrazowych, zwłaszcza w rzadkich w tamtych czasach scenach zespołowych jak akompaniowany recytatyw *Padre, ferma!*, z udziałem aż pięciu postaci: obydwu protagonistów, Asterii, Ireny i Andronika. Z kolei pierwiastek liryczny najpełniej doszedł do głosu w nastrojowym duecie Asterii

i Andronika *Vivo in te, mio caro bene*, w którym w zgodny sposób stopiły się brzmieniowo i barwowo głosy Kariny Gauvin i Maxa Emanuela Cenčicia.

Dyskretna oprawa świetlna autorstwa Ady Bystrzyckiej, operująca niefiguralnymi arabeskami, tworzyła atmosferę sprzyjającą muzycznej kontemplacji. Wspomniany Cenčić wyróżniał się spośród solistów lśniąca marynarką z lamy, choć może przypominała ona bardziej kaftan toreadora albo surdut szansonisty, przynależąc raczej do innej epoki stylistycznej niż wykonywane dzieło Haendla. Również na widowni można było dostrzec wiele oryginalnych toalet i strojów, i to zarówno w odniesieniu do pań, jak i panów...

Lesław Czaplński

WARSZAWA
Recital z cyklu *Mistrzowie fortepianu (Filharmonia Narodowa 11.01.2015, 19⁰⁰)*. Zorganizowany przez Filharmonię Narodową cykl *Mistrzowie fortepianu* obfituje w wydarzenia artystyczne doniosłej rangi. Na początku sezonu koncertowego intelektualno-estetyczną ucztę zaserwował słuchaczom Aleksander Mielnikow. Następnie z recitalem wystąpił Grigorij Sokołow, którego barwne interpretacje dzieł Beethovena i Chopina wzbudziły w środowisku muzycznym spory rezonans. Nowo-

roczne wydanie cyklu otworzył Piotr Anderszewski.

Polski artysta – być może podążając śladami Światosława Richtera – wykonał recital w niemal całkowicie wyciemnionej sali, co niewątpliwie sprzyjało skupieniu słuchaczy. Program koncertu spięty został kłamrą Bachowską: jako pierwsza rozbrzmiała *Uwertura w stylu francuskim* BWV 831 z drugiego zeszytu *Clavierübung*, na zakończenie pianista wykonał *VI Suitę francuską d-moll*. Interpretując utwory Bacha, Anderszewski wszedł w niezwykle interesującą polemikę z tradycją wykonawczą. Z jednej stro-

ny naturalnie brzmiące interpretacje Anderszewskiego nie kłóciły się ze stylistycznymi kanonami muzyki baroku, z drugiej – jego odczytania Bachowskich suit były głęboko zakorzenione we współczesności i zarazem bardzo osobiste.

Klawesyn posiada znacznie mniejsze możliwości różnicowania brzmienia niż współczesny fortepian, dlatego też wykonywanie na nim utworów Bacha (i nie tylko) pod nieubłaganym dyktando metronomu może budzić u słuchaczy estetyczny sprzeciw (by nie powiedzieć: mdłości). Każdy klawesynista doskonale zdaje sobie

sprawę z doniosłego znaczenia ekspresji czasu. Wielu pianistów grywa natomiast Bacha po prostu „równo”, wykorzystując jedynie barwowe możliwości instrumentu w celu rekonstruowania Bachowskich struktur polifonicznych. Anderszewski połączył w swoich znakomitych interpretacjach klawesynowe podejście do agogiki i retoryczną świadomość z maksymalnym wykorzystaniem możliwości brzmieniowych fortepianu.

Z konkretnego świata Bachowskiej polifonii artysta płynnie przeszedł do magicznych niedopowiedzeń *Metopów* Karola Szymanowskiego. Anderszewski słynie z sympatii do muzyki polskiego kompozytora; ta sympatia uwidoczniła została w subtelnych i wyrafinowanych interpretacjach. Pianista rozświetlił pogrążoną w mroku Salę Koncertową Filharmonii Narodowej całą feerią najrozmaitszych barw i odcieni swego nieskazitelnego wykonania.

Anderszewski zaprezentował także *Wariacje Es-dur* Roberta Schumanna. Rzadko wykonywane *Geistervariationen* to ostatnie dzieło fortepianowe pogrążonego w chorobie psychicznej kompozytora. Proces twórczy przewała nieudana próba samobójcza, po której Schumann *Wariacje* dokończył. Niemiecki kompozytor twierdził, że ich temat podyktowały mu tajemnicze anioły. Anderszewski doskonale oddał oniryczny klimat obciążonego dużym ciężarem psychicznym dzieła Schumanna, wydobywając z fortepianu dźwięki ulotne i nieuchwytnie; dźwięki, które znajdowały się na przeciwległym brzegu wszelkiego realizmu i pragmatyzmu.

Fanom pianistyki na światowym poziomie przyjdzie teraz trochę poczekać. Tegoroczny cykl *Mistrzowie fortepianu* zamknie swoim recitalem – dopiero w maju – Elisabeth Leonskaja. Dobry gospodarz zostawia najlepsze wino na koniec uczyty. Pozostaje trzymać kciuki za gospodarskie umiejętności pracowników merytorycznych Filharmonii Narodowej!

Michał Bruliński

WIEDEN **E**lżbieta Mazur – wiedeński Schubert polskiej pianistki. *Daß poezji dźwięki a muzyce mowę* – w tej lapidarnej sentencji Franza Grillparzera, austriackiego poety pierwszej połowy XIX w., zawarta jest cała prawda o twórczości i znaczeniu Fran-

spowodowały, iż wiele dzieł, które pozostawił, przeleżeć musiało całe lata w zapomnieniu, nim zostały odkryte i zaczęły torować sobie drogę na estrady świata. Dotyczy to głównie utworów symfonicznych, kameralnych i fortepianowych, bo pieśni, dzięki wytrwałej popularyzacji przez znakomitego śpiewaka ope-

Ewa Mazur
fot. Carol Faber



za Schuberta. Jego nieoczekiwana śmierć w wieku zaledwie 31 lat oraz fakt, że za życia nie był jako kompozytor w pełni doceniony,

rowego Michaela Vogla, były znane i wydawane za życia kompozytora, chociaż mało kto ze współczesnych uświadamiał sobie pełną ich wartość

i znaczenie dla muzyki. Gdy weźmie się pod uwagę, że swoje dwa pieśniarskie arcydzieła, *Króla olch* i *Małgorzatę przy kołowrotku*, napisał Schubert mając 18 lat, można sobie łatwo wyobrazić całą potęgę jego geniuszu i tym trudniej jest zrozumieć pasmo niepowodzeń, jakie go prześladowały przez całe życie.

W licznych utworach fortepianowych pozostaje Schubert wciąż „pieśniarzem” i nadaje swoim frazom narracyjny charakter, niekiedy wręcz sugerując przebiegiem muzycznym nieistniejący tekst. Jest to muzyka introwertywna, pozbawiona oszałamiających efektów pianistycznych, a więc nie schlebająca próżności wirtuozów. Schubertowska wirtuozeria jest dyskretna i zawsze stoi w cieniu ekspresji. Każda nuta ma znaczenie, czasem niepozorna zmiana w melodii lub harmonii wprowadza słuchacza w całkiem inny stan ducha. Muzyka Schuberta to spowiedź duszy cierpiącej. On sam tak ją scharakteryzował: „jak chciałem śpiewać o miłości, stała się ona bólem, a gdy chciałem opisać ból, stawał się on miłością”. A więc miłość i ból to dwa elementarne uczucia dominujące w życiu kompozytora. Nieszczęśliwe miłości, odrzucenie przez ojca, samotność i wyobcowanie nawet wśród wiernych, oddanych mu przyjaciół, bieda, choroba oraz brak spełnienia zawodowego – oto realia życia tego genialnego twórcy.

W dniu urodzin kompozytora 31 stycznia 2015 r. odbył się w Muzeum XXI dzielnicy Wiednia, Floridsdorfie, zorganizowany przez Towarzystwo Beethovenowskie (Verein der Freunde der Beethoven-Gedenkstätte in Floridsdorf) okolicznościowy recital Elżbiety Mazur, absolwentki klasy mistrzowskiej światowej sławy pianisty i pedagoga, Paula Badury-Skody. Zaprezentowanie wiedeńskiej publiczności programu wypełnionego wyłącznie muzyką Schuberta przez polską pianistkę można by uznać za akt odwagi. Jednak już wykonana na początku koncertu wiązanka walców przekonała wszystkich o głębokim zrozumieniu przez artystkę specyficznego charakteru tych utworów. Z jednej strony jest to muzyka użytkowa, komponowana

do tańca i tańczona przez grono przyjaciół Schuberta, z drugiej zaś są to poetyckie miniatury, pełne subtelnych odcieni i różnorodnych nastrojów. Ich infantylna niemal prostota jest pozorna. Jak prawie wszystko u Schuberta, można i tę muzykę spłycić: króciutkie utworki, nieco naiwne melodie, prosty akompaniament. Elżbiecie Mazur udało się stworzyć klimaty pełne autentycznego liryzmu i tanecznego rozbawienia, pozwalające słuchaczom zanurzyć się w atmosferze biedermeierowskiego Wiednia.

Następnym punktem programu był cykl trzech skomponowanych w 1828 r. utworów fortepianowych, *Drei Klavierstücke* wg katalogu Deutscha nr 946, nazywanych również *Impromptus*. Przez 40 lat czekały one w zapomnieniu, aż w 1868 r. odnalazł je Johannes Brahms i doprowadził do ich publikacji. W porównaniu z wcześniejszymi *Impromptus* są one bardziej rozbudowane, bardziej jeszcze przepełnione ekspresją, bardziej osobiste.

Pierwszy utwór, *Allegro assai es-moll*, przypomina gnanego wewnętrznym niepokojem człowieka, szukającego daremnie swego miejsca w życiu. Dwukrotnie dana mu jest możliwość odnalezienia się w rzeczywistości, jednak ani patetyczna retoryka pierwszego intermezza, *Andante H-dur*, ani nieco naiwny liryzm drugiego, *Andantino As-dur*, nie są w stanie zatrzymać go na dłużej. Po krótkim wahaniu odchodzi. Niewątpliwie utwór ten ma wyraźny autobiograficzny kontekst: owo wyobcowanie kompozytora. Pieśń *Wędrowiec* kończą słowa: „tam, gdzie ciebie nie ma, jest szczęście” – nieprzypadkowo takie teksty wybierał Schubert do swoich pieśni.

Allegretto Es-dur, drugi utwór cyklu, byłby sielankową pieśnią, gdyby nie *Intermezzo c-moll* niosące w swym tremolo niepokój i uczucie zagrożenia. Natomiast drugie *Intermezzo as-moll* zachwyca melodią, której melancholia i cichy ból przemieniają się w czystą kontemplację piękna.

Trzecią częścią cyklu jest pełne temperamentu, przekorne *Allegro C-dur*, z kontrastującą częścią środ-

kową, jakby zastygłą w bezruchu, w sennej monotonii rozbrzmiewających w różnych rejestrach motywów. Jeżeli mówi się o muzyce napisanej między nutami, to ten fragment może służyć jako przykład. Elżbiecie Mazur udało się tak głęboko wejść w materię tego utworu, w jego tajemnicę, że stworzyła pełen różnych odcieni pastelowy obraz, przemawiający do słuchaczy każdym niuansiem. Dawało się wyczuć, że pianistka ma szczególny, bardzo emocjonalny stosunek do wszystkich trzech utworów cyklu. Udowodniła to przepojoną głęboką ekspresją i pełną barwą interpretacją.

W drugiej części recitalu zabrzmiały 4 *Impromptus*, wybrane przez pianistkę z dwóch zbiorów (op. 90 i op. 142), przy czym liryczne utwory przeplatane były wirtuozowskimi. Na największą uwagę zasługuje *Impromptu B-dur* z op. 142, cykl wariacji na temat zaczerpnięty przez Schuberta z jego muzyki do *Rosamundy*. Bogactwo niuansów dynamicznych i agogicznych cechujące grę Elżbiety Mazur nadało temu utworowi charakter swobodnej narracji, pełnej pogody i ciepła. Już w temacie dało się zauważyć, że dla pianistki ważna jest owa grillparzerowska „mowa” muzyki Schuberta, w której zamiast słów występują niuansy harmoniczne i dynamiczne. Każda z kolejnych wariacji miała inny charakter i nastrój, przy zachowaniu ogólnego, założonego wcześniej planu agogicznego. Również *Impromptu As-dur* (op. 142) zabrzmiało jak pieśń bez słów. Wyraźnie wyczuwalny tok narracyjny pozwolił pianistce uniknąć pewnej monotonii dającej się czasem słyszeć w tym utworze. Dwa wirtuozowskie *Impromptus* z op. 90 były pełne lekkości i ekspresji w kontrastujących częściach środkowych. Zwłaszcza finałowe *Impromptu Es-dur* zakończyło koncert brawurowym akcentem. Na bis Elżbieta Mazur zagrała *Walca B-dur* ze zbioru *Valses sentimentales*, w którym wyraźnie dało się słyszeć dźwięki cytry, często występującego instrumentu w austriackiej muzyce ludowej.

Marek Feliks Nowak

Piotr Beczała

Francuska kolekcja polskiego tenora

Agnieszka Okońska

Pytany o swoje ulubione role, Piotr Beczała wymienia zwykle imiona kilku postaci z repertuaru francuskiego. Czasem bardziej jednoznacznie wskazuje na Fausta jako rolę dla siebie idealną. Równie chętnie wykonuje jednak Romea, Wertera czy Kawalera des Grieux i ten typ repertuaru nagrał właśnie w wytwórni Deutsche Grammophon jako zbiór pt. *The French Collection*.

Bohater trójkolorowej płyty jest jednym z najlepszych na świecie tenorów lirycznych i uważa, że bardzo mu służy trzymanie się tej kategorii głosowej. Podpowiada to również obrany przez niego system wokalnego rozwoju, według którego warto praktykować jak najwięcej ról lirycznych zanim bez żalu (bo może bezpowrotnie) przejdzie się do repertuaru werystycznego. Poza tym zupełnie naturalna wydaje się chęć śpiewaka, by kontynuować to, co najbardziej zgadza się z jego typem głosu i świetnie ukazuje walory talentu.

„Werter, Faust, Romeo, des Grieux to moje ulubione role” – przyznaje Piotr Beczała w rozmowie z Eriką Miner, wymownie zatytułowanej *To Sing with Nature* (LAopus). „Oczywiście Kocham Verdiego – mówi dalej artysta – ale kompozytorzy francuscy, Gounod, Massenet, wiedzieli jak pisać dla głosu, by zabłyś swymi najlepszymi cechami. Linia melodyczna prowadzi do najlepszych rejestrów i pozostaje w nich dokładnie tyle, ile trzeba. Świetnie się w tym czuję” – podkreśla polski tenor i powołuje się na swego ulubionego śpiewaka z przeszłości, Fritza Wunderlicha. Przypomina, że posługiwał się on głosem zgodnie ze swymi naturalnymi możliwościami, a nie przeciwko nim, co jest warunkiem pozostania długodystansowcem w dziedzinie opery.

WYSOKOGÓRSKIE ANALOGIE

Piotr Beczała jest przykładem artysty, który solidnie pracując, ze spokojem wspina się po kolejnych szczeblach kariery. Występuje na najważniejszych scenach, więc mógłby powiedzieć, że właściwie jest już na szczycie tej wspinaczki, ale – jak sam zauważa – to nie jest dobra analogia, bo co dalej – droga w dół? Nie. Jego zdaniem chodzi o to, by po wzniesieniu się na najwyższy poziom, umieć się na nim jak najdłużej utrzymać. Po osiągnięciu jednego szczytu, podkreśla, zauważa się kolejny, a potem kolejny itd. Nauka i praca w tym zawodzie nie kończą się nigdy. Tu nasz śpiewak ma uroczą anegdotkę, według której 13-letni Pavarotti był na koncercie Beniamina Gigliego w Modenie. Po koncercie zapytał słynnego tenora, jak on się nauczył tak pięknie śpiewać. Gigli odpowiedział mu: „Właśnie teraz skończyłem się uczyć”, bo ten koncert był kolejnym etapem jego nauki.

Ta niekończąca się praca nad sobą dotyczy nie tylko śpiewu. Artyści operowi mówią często, że lubią role, które oprócz popisu wokalnego dają szansę rozwoju aktorskiego. Dlatego tak atrakcyjny jest dla Piotra Beczały legendarny alchemik Faust, który na początku opery jest człowiekiem starym i rozczarowanym. Potem przechodzi wiekową metamorfozę i dostaje kolejną życiową szansę, a na końcu jest takim, jakim go uczyni reżyser. Bo pomysłów na zakończenie tej opery, o czym przekonał się nasz artysta, może być wiele.

Za najlepszą realizację dzieła Gounoda Piotr Beczała uważa tę, w której debiutował w 2004 r. na scenie Królewskiej Opery Covent Garden. Było to niedługo po jego pierwszym występie na tych samych deskach jako Włoskiego Tenora w *Kawalerze*

z *rozją* Ryszarda Straussa. Do tej samej realizacji *Fausta*, w reżyserii Davida McVicara, powrócił w 2006 r., który okazał się w jego karierze okresem szczególnie szczęśliwym. Przyniósł bowiem także jego debiuty w Metropolitan Opera i w La Scali, w obu przypadkach jako Księcia Mantui w *Rigoletcie* Verdiego.

LIRYCZNYM SZLAKIEM

Rozpoczął się na dobre etap, w którym coraz mniej już pojawia się Mozart – tak ważny dla wczesnego rozwoju głosu naszego tenora, a zaczęło przybywać w jego repertuarze lirycznych partii francuskich, włoskich, rosyjskich, a rok temu również rola czeska – Księcia w *Rusalkie* Dworzaka, o której jej wykonawca mówi, że to już partia odchodząca od czystego liryzmu w kierunku śpiewania dramatycznego. Z ról francuskich przyszedł czas na Wertera, Romea, Kawalera des Grieux i na kolejne wcielenia Fausta.

Na marginesie warto wspomnieć, że Piotr Beczała stara się też popularyzować za granicą repertuar polski, m.in. poprzez swoją płytę *Slavic Opera Arias* oraz koncertowe wykonania polskich arii i pieśni, za co został wyróżniony medalem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Ta działalność ma też konkretny rezonans wśród melomanów z zagranicy. Po koncercie Piotra Beczały, upamiętniającym Alfreda Krausa (Madryt 26 X 2014), Jose Irurzun napisał na stronie internetowej Seen and Heard International, że najbardziej wzruszyły go trzy arie francuskie: z *Wertera*, *Cyda* i *Fausta*, a także *Cisza dokoła* ze *Strasznego dworu*, której wykonanie określił jako zachwycające.

Wracając do francuskiego wątku w karierze Piotra Beczały, ten sam



Piotr Beczala
fot. Johannes Ifkovits/DG



Piotr Beczała
fot. Johannes Ifkovits/DG

autor recenzji upomina się o częstsze występy naszego tenora jako Wertera, którym przed dobrych kilku laty zapisał się wspaniale w pamięci melomanów we Frankfurcie i Monachium. Entuzjastyczne oceny przynoszą również jego koncertowe wykonania arii z tej opery („barwa głosu, jaką posłużył się w drugiej stancy *Pourquoi me réveiller* dosłownie wywołała u mnie dreszcze” – napisał Nicolas Nguyen na stronie Bachtrack po koncercie 23 IX 2014 r. w Concertgebouw). Bieżący rok znów przynosi szansę zobaczenia i usłyszenia Piotra Beczały w *Werterze* – na sierpniowym festiwalu w Salzburgu.

Również na tym festiwalu, ale siedem lat wcześniej, Piotr Beczała zadebiutował w kolejnej francuskiej roli – Romea w operze Gounoda *Romeo i Julia*. Do tej samej produkcji w Salzburgu powrócił dwa lata później, śpiewając część przedstawień u boku Anny Netrebko jako Julii, a ostatnie przedstawienia – z Nino Machaidze, z którą dwa miesiące później wystąpił również w tej operze w Covent Garden. „Piotr Beczała, już uznawany za Fausta naszych czasów, udowodnił, że jest nadzwyczajny w roli Romea” – brzmiał jeden z wielu entuzjastycznych głosów recenzentów („The Stage”). W tym samym roku polski tenor śpiewał tę rolę również w MET w Nowym Jorku, u boku Hei-kyung Hong jako Julii, która zastąpiła Angelę Gheorghiu.

Marzec 2012 r. przyniósł debiut Piotra Beczały w *Manon Masseneta* – znów w Metropolitan Opera. Tytułową rolę śpiewała Anna Netrebko. Było to wydarzenie na wielką skalę, bo spektakl transmitowano w całych Stanach Zjednoczonych i w ponad 50 krajach na świecie. Został też utrwalony na DVD. Głosy publiczności i krytyków brzmiały entuzjastycznie. Verena Dobnik w recenzji dla „The Huffington Post” zauważyła, że kreację des Grieux Piotra Beczały – „z jego wokalną wytrzymałością, męską energią i nieskalaną techniką” – można by uznać za „złoty standard” dla wykonawców tej roli.

WSPANIAŁE OWOCE

Nie sposób tu opisać czy choćby wymienić wszystkich kolejnych wcieleń Piotra Beczały w słynne postacie z francuskiego repertuaru. Ten wybitny artysta wciąż je wykonuje na najwspanialszych scenach obok wielu innych partii ze swego szerokiego repertuaru. Nie sposób też odnotować wszystkich spotkań z wielkimi osobowościami świata opery, jak choćby podczas występów w wiedeńskiej produkcji *Romea i Julii* pod batutą Plácida Dominga. W tym łańcuchu wydarzeń wciąż przybywa ogniw. Teraz ukazała się płyta z francuskimi ariami, a w tym miesiącu Piotr Beczała znów wcielił się w Fausta, tym razem w Opéra Bastille w Paryżu.

The French Collection, oprócz partii wykonywanych przez naszego tenora na scenach operowych, zawiera arie śpiewane przez niego dotąd tylko podczas koncertów, jak np. *La fleur que tu m'avais jetée* Don Josego z *Carmen* Bizeta czy *Merci, doux crépuscule!* z *Potępienia Fausta* Berlioz'a. Są też fragmenty z francuskich oper Donizettiego i Verdiego, a także – by nie brakowało na romantycznej płycie głosu kobiety – duet miłosny *Toi! Vous! – Oui, c'est moi ... N'est-ce plus ma main* z *Manon Masseneta*, w którym polskiemu tenorowi towarzyszy Diana Damrau.

Płyta *The French Collection* podsumowuje pewien etap kariery Piotra Beczały – jeszcze nie zamknięty, ale na tyle dojrzały, że pozwolił już utrwalić jego wspaniałe owoce. 🎧



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

Polskie pieśni w znakomitym wykonaniu Bernadety Sonnleitner i Jakuba Tchorzewskiego

Acte Préalable

AP0337

Chopin • Karłowicz • Szymanowski
Palester • Lutosławski • Panufnik

Songs

world premiere recording



Bernadeta Sonnleitner • Jakub Tchorzewski

Fryderyk Chopin

Piosnka litewska op. 74 no. 16, Melodia op. 74 no. 9,
Poseł op. 74 no. 7, Leci liście z drzewa op. 74 no. 17

Mieczysław Karłowicz

Idzie na pola op. 3 no. 3, Po szerokim morzu op. 3 no. 9,
Rdzawe liście, Mów do mnie jeszcze op. 3 no. 1,
Zaczarowana królowna op. 3 no. 10

Karol Szymanowski

Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op. 5

Roman Palester

Żółta pieśń, Gil i sroka,
III Jak się najlepiej opędzać od szerszenia

Witold Lutosławski

Pięć pieśni do słów Kazimierzy Iłakowiczówny

Andrzej Panufnik

Dreamscape

Ostatnio wydane albumy wokalne

Acte Préalable

AP0323
world premiere recording



FÉLIX FOURDRAIN Songs
LILIANA GÓRSKA mezzosoprano
PIOTR EJSMONT piano

Acte Préalable

AP0338
world premiere recording



APOLINARY SHELUTO SONGS 1
ALEKSANDRA KAMIŃSKA mezzosoprano
LAURA SOBOLEWSKA piano

Acte Préalable

AP0340



WAGNER STRAUSS SONGS
BOŻENA HARASIMOWICZ SOPRANO
DOMINIKA GLAPIAK PIANO

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 | Mecenasek polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

O polskich pieśniach

z Bernadetą Sonnleitner i Jakubem Tchorzewskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ukazała się Wasza wspólna płyta z polskimi pieśniami wydana przez Acte Préalable. Od kiedy współpracujecie ze sobą?

Bernadeta Sonnleitner



Nasza znajomość sięga czasów studiów w warszawskiej Akademii Muzycznej, gdzie stawialiśmy pierwsze kroki w dziedzinie interpretacji pieśni pod okiem prof. Krystyny Borucińskiej. Następnie obydwójce znaleźliśmy się na studiach podyplomowych w Hochschule der Kunste w Bernie, gdzie przez kolejne dwa lata pracowaliśmy z prof. Tomaszem Herbutem. Zdarza się, że zespoły związane podczas studiów po uzyskaniu dyplomu nie wytrzymują próby czasu i każdy z partnerów idzie w swoją stronę. Ale my, pomimo że aktualnie mieszkamy w dwóch różnych krajach, już od ponad 10 lat nieprzerwanie współpracujemy ze sobą.

Pan mieszka we Włoszech, pani w Szwajcarii. Jak radzicie sobie z organizowaniem wspólnych koncertów?

W dzisiejszych, zglobalizowanych czasach nie jest to aż takie trudne jak by się to mogło wydawać. Spotykamy się na próby raz we Włoszech, a raz w Szwajcarii. A jeśli się tak ułoży, to też i w Polsce. Wszystko zależy od dobrej organizacji.

Jaki jest wasz repertuar?

W przeważającej części są to pieśni romantyczne, ale też ważne miejsce zajmuje repertuar XX-wieczny.

Co Was skłoniło do nagrania polskiego repertuaru?

W 2013 r. w związku z Rokiem Lutosławskiego mieliśmy okazję wystąpić kilka razy w recitalach poświęconych w całości muzyce polskiej. Fragmenty tych koncertów zostały umieszczone na YouTube i niespodziewanie dla nas nagranie pieśni Lutosławskiego do słów Iłakowiczówny zaczęło się cieszyć sporą popularnością. I to był pierwszy impuls do nagrania tego repertuaru na płytę. Oczywiście sam pomysł, bez wsparcia sponsorów czyli firmy ABS z Warszawy, Konsulatu RP w Mediolanie i Accademii dei Rampanti, a także Szkoły Muzycznej w Radomiu, gdzie miało miejsce nagranie, jak również nieocenionego i pełnego entuzjazmu wydawcy pana Jana A. Jarnickiego, nie miałyby szans na realizację, dlatego jesteśmy wdzięczni tym wszystkim osobom, które wsparły tę ideę.

Według jakiego klucza wybieraliście repertuar na płytę?

Punktem wyjścia był właśnie cykl Lutosławskiego. Zaczęliśmy zastanawiać się jak umieścić go w ciekawym i logicznym kontekście. A zatem wybór Panufnika i Szymanowskiego był w pewnym sensie oczywisty. Zależało nam również na zaprezentowaniu nigdy wcześniej nie nagrywanych pieśni Romana Palestra, nie zapominając jednocześnie o kontekście XIX-wiecznym. Stąd obecność aż sześciu kompozytorów na płycie.

Oprócz powszechnie znanych i lubianych pieśni Chopina, Szymanowskiego, Lutosławskiego na płycie jest premierowe nagranie muzyki Romana Palestra. Jaka to muzyka?

Roman Palester to kompozytor niezwykle ciekawy, a w dzisiejszych czasach niemal zupełnie zapomniany. Prawdopodobnie tylko wąskie grono specjalistów pamięta o tym, że był on po II wojnie światowej wymieniany wśród najwybitniejszych polskich kompozytorów, a obecnie z przysłowiową świecą można szukać jego twórczości

w programach koncertów filharmonicznych. Jego *Trzy Pieśni* to pełne dowcipu utwory młodzieńcze utrzymane w stylu neoklasycyzmu. Stanowią zapowiedź dalszego poszukiwania własnego, oryginalnego języka muzycznego.

Dlaczego zainteresowaliście się wciąż tak mało znanym Romanem Palestrem?

To zasługa pana Piotra Maculewicza z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Tam właśnie znajduje się archiwum Romana Palestra. Pan Maculewicz udostępnił nam manuskrypt *Trzech Pieśni* i zachęcił do pracy nad tym cyklem.

Pieśń to bardzo wymagający gatunek muzyczny. Co stanowi o dobrej i wartościowej interpretacji pieśni?

Jest oczywiście wiele elementów, które składają się na wartościową interpretację. Ale chyba najważniejszy to właściwe zrozumienie warstwy poetyckiej, czyli słów pieśni, w połączeniu z warstwą muzyczną, czyli wyobrażeniem dźwiękowym kompozytora. Warto pamiętać, że najczęściej najpierw powstawał wiersz, do którego słów dopiero potem komponowano muzykę. A zatem przy pracy nad interpretacją pieśni warto zachować ten porządek.

Często słyszy się narzekania na trudności jakie wywołuje język polski przy śpiewaniu repertuaru w tym języku. Jak pani pochodzi to tego problemu? Podziela pani ten pogląd?

Tak, język polski nie jest łatwym językiem do śpiewania. Moim zdaniem trudność wynika ze zbitek spółgłosek, nosowych samogłosek i otwartych, szerokich „a”, „o”, „e”, które muszą być zrozumiałe w każdym rejestrze i brzmieć możliwie doskonale – pięknie, okrągło i czysto – z zachowaniem charakteru i wyrazu utworu.

Najczęściej wykonuję muzykę oratoryjną Bacha, Mendelssohna i Brahmsa, czyli utwory napisane w języku niemieckim i mimo że władam nim biegle, zawsze pracuję nad utworem rozpoczynając od warstwy językowej w kontekście fonetycznym

i muzycznym zarazem. W przygotowywaniu utworów na płytę, starałam się podejść do tekstu pieśni z dystansu, tak jak to robię w przypadku utworów niemieckich – świadomie, z pełnym zrozumieniem warstwy muzycznej, dla mnie wyrazowej i literackiej.

Jaka jest rola pianisty przy nagrywaniu pieśni?

Wykonawstwo pieśni jest formą kameralistyki, dlatego nie można sprowadzać roli pianisty do podrzędnej roli akompaniatora. Pieśń to partnerstwo w pełnym tego słowa znaczeniu. Żeby uzyskać jedność frazy pianista powinien oddychać razem ze śpiewakiem.

tłumaczenia tekstów pieśni, tak aby słuchacze, którzy nie znają języka polskiego, mogli śledzić przebieg utworu i czerpać z niego jeszcze większą przyjemność.

Jakie macie plany koncertowe na przyszłość?

Mamy w planach kilka koncertów promujących płytę w Polsce, Włoszech i Szwajcarii.

A nagrania?

Na razie musimy chyba trochę ochłoniąć po tej pierwszej płycie... Niemniej plany będą niewątpliwie związane z muzyką polską. Cieszy nas



Bernadeta Sonnleitner i Jakub Tchorzewski podczas nagrania
fot. Grzegorz Stec

Wtedy obie partie stapiają się ze sobą, a fortepian podkreśla i wzmacnia to, co ma do przekazania wokalista.

Czy wykonywaliście repertuar nagrany na płytę publicznie, w czasie koncertów? Jak publiczność go przyjmowała?

Tak, wielokrotnie wykonywaliśmy ten program. Zauważyliśmy, że niezależnie od kraju, w którym występowałyśmy, publiczność reagowała emocjonalnie na te utwory. W miarę możliwości staramy się umieszczać

rosnąca popularność naszej muzyki na Zachodzie. Nie tak dawno odbyły się poważne Festiwale m.in. w Bolonii i Bazylei w dużej mierze poświęcone muzyce polskiej. Dla publiczności muzyka polska (z wyjątkiem Chopina) stanowiła pewne odkrycie, ale reakcja słuchaczy była wyjątkowo życzliwa. To cieszy i napawa optymizmem, że sprawy idą w dobrym kierunku, a i my możemy dołożyć do tego nasz mały wkład.

Dziękuję za rozmowę.®

Polska to integralna część jego muzyki

Nelson Freire mówi o interpretacjach dzieł Chopina

Kiedy interesujemy się pana koncertami i nagraniami, zauważamy, że Chopin wydaje się zajmować szczególne miejsce...

Chopin i jego muzyka towarzyszyły mi zawsze. Moje pierwsze nagranie, płyta długogrająca – nagrałem ją, gdy miałem 12 lat – to był recital jego utworów. Nagranie to zawierało *Balladę nr 4*, która znajduje się także na mojej najnowszej płycie.

Na wydanej teraz płycie łączy pan utwory na fortepian solo z *II*

Koncertem fortepianowym f-moll op. 21...

Być może, dzisiaj modne jest zaplanowanie muzyki solowej w towarzystwie koncertu! To bardzo przyjemna zmiana.

Czy *II Koncert fortepianowy f-moll* Chopina jest jednym z pana ulubionych dzieł?

Nigdy się nim nie męczę – jest to jeden z moich ulubionych koncertów. Nauczyłem się go bardzo wcześnie. Według mnie jest to najtrudniejszy koncert fortepianowy; wymaga du-

żego przygotowania. Uważam, że ta muzyka jest wspaniała, ciągle dostaje od niej gęszej skórki. Dużo grałem *I Koncert* w latach 1960. i 1970., ale to z *II Koncertem* utrzymuję w pewien sposób bardziej osobistą relację. Ten szczególny koncert zawsze mnie głęboko wzrusza.

Kompozycja orkiestrowa Chopina jest często krytykowana za brak brawury...

Uważam, że kompozycja orkiestrowa w koncertach Chopina w rzeczywistości stanowi wielkie

wyzwanie, ponieważ wymaga ona doskonałego wykonania. Nie można ich zagrać nie będąc naprawdę zaangażowanym w muzykę, nie będąc świadomym tego, co robi solista i nie uważając na wszystkie małe szczegóły. Każde tutti musi być zagrane ze szczególną czujnością nad równowagą. Prawdopodobnie jest to bardzo trudne dla muzyków, ponieważ nie jest to utwór bardzo orkiestrowy i nie ma łatwej tonacji. Inni kompozytorzy wielokrotnie próbowali „ulepszyć” kompozycję, jednak działa to rzadko. Kiedyś było w zwyczaju dokonywanie cięć, ale było to nieszczęśliwe posunięcie!

To Guiomar Novaes, brazylijska pianistka miała na pana wielki wpływ...

Ustyszałem *Koncert f-moll* w wykonaniu Guiomar Novaes pod dyktando Eleazara de Carvalho w 1959 r., było to przed moim wyjazdem na studia do Wiednia. Guiomar Novaes różniła się od innych. Była szczególna, odrębna, prawdziwą artystką. Nie zwracam zbyt dużej uwagi na krytyków, ale kiedy Guiomar Novaes debiutowała w Nowym Jorku, jedna z krytyk mówiła: „To jest artystka dzięki łasce Boga” – i to jest tak prawdziwe stwierdzenie! To do niej doskonale pasuje. To ona sprawiła, że odkryłem różne repertuary, w tym Schumanna i Chopina. Ci kompozytorzy znajdowali się w sercu jej repertuaru, tak jak są w sercu mojego repertuaru.

W jaki sposób wybrał pan program na tę płytę?

Zupełnie uczciwie muszę powiedzieć, że nie wiem! Cały czas modyfikuję swoje programy. Jestem zawsze bardzo ostrożny w zobowiązaniach na rok z góry. Czasami tak bardzo zmieniam zdanie, że kiedy przychodzę, myślę, że wszyscy będą na mnie bardzo źli. Kiedyś grałem program, ale zmieniłem go tak bardzo, że kiedy dotarłem do końca, uświadomiłem sobie, że ponownie zagrałem pierwszy utwór! Jeśli chodzi o recital, lubię decydować w danej chwili – jednak jeśli chodzi o to nagranie, absolutnie chciałem zagrać *Balladę nr 4*. To co jest dobre z ekipą Decca, to że daje mi pełną swobodę.

Czy pana związek z muzyką Chopina rozwinął się?



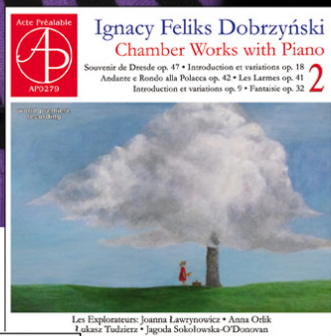
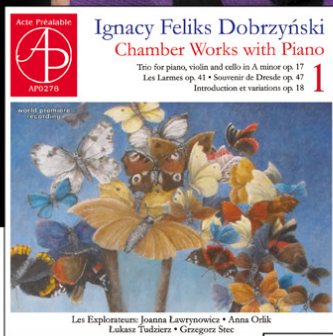
Nelson Freire
fot. Eric Dahan



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**

MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

JOANNA ŁAWRYNOWICZ



Muzyka21
płyta miesiąca

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

PŁYTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU
MUSICWEB INTERNATIONAL

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

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

Za każdym razem, gdy gram Chopina, kocham go coraz bardziej. I za każdym razem uważam, że wnikam głębiej w jego osobowość, w jego wyjątkowe połączenie klasycyzmu i romantyzmu. Chopin jest bardzo klasyczny. To jest bardzo czysta muzyka, która jednocześnie paraduje z podniesioną głową. Jest także niezwykle trudna. Trzeba znaleźć szczególną równowagę – iść bardziej w jednym kierunku niż w innym nigdy nie jest bardzo dobrym rozwiązaniem. Wzywa do prawdziwego zaangażowania. Myślę, że Chopin jest bardzo zazdrosnym kompozytorem, ponieważ jeśli nie poświęci mu się wystarczającej koncentracji, oburzy się!

A jeśli chodzi o jego muzykę z technicznego punktu widzenia?

To jest najlepsze! Nikt nie komponuje bardziej fortepianowo od Chopina, jego palcowania są fascynujące. Jego użycie czwartego palca, który jest najwrażliwszy, jest cudowne. Cała seria nut w drugiej części *II Koncertu* poparta jest „portamento” – jego linia melodyczna jest naprawdę bliska bel canto.

Czy podążanie za proponowanym palcowaniem ma wpływ na wykonanie?

Tak, ponieważ za każdym razem, gdy kompozytor proponuje palcowanie, jest to bardzo inteligentne. Czasami trudno jest zrozumieć od razu dlaczego, ale bardzo szybko staje się to jasne. Najważniejsze jest, aby w jego muzyce zrozumieć rubato. Bardzo ważne jest także to, aby zdawać sobie sprawę z tego, co mówią ci, którzy słyszeli jak ją grano – podkreślają oni wszyscy równowagę, pomiędzy klasyczną dokładnością i swobodą. Oto dobry obraz, który należy mieć w duszy grając Chopina: drzewo poruszane przez wiatr, które kołysze się, ale trzyma się mocno dzięki swym głębokim korzeniom.

Czy polskie korzenie Chopina są głębokie?

Tak, przydatne jest także poznanie Polski, ponieważ jest to integralna część jego muzyki. Polacy uwielbiają go! Byłem członkiem jury na ostatnim konkursie, naprawdę czczą go, nigdzie indziej nie widziałem czegoś takiego.

Czy Polacy reagują na swego rodzaju sposób, w jaki gra się Chopina?

Jest wiele sposobów grania Chopina – nawet według samych Polaków. Nie są aż tak rygorystyczni w swoim podejściu do tego; są wrażliwi i otwarci. Jeśli gra się rzeczywiście z sercem, czują to! 🎹

z pianistką rozmawiał James Jolly © Decca 2014

Tłum. Małgorzata Kaczmarek



Grigorij Sokołow w Salzburgu Recital Mistrza

Łukasz Kaczmarek

Nakładem wytwórni Deutsche Grammophon ukazał się właśnie dwupłytowy album prezentujący recital, jaki rosyjski pianista Grigorij Sokołow dał podczas Festiwalu w Salzburgu, 30 lipca 2008 r. Na program złożyły się kompozycje dwojga twórców: Mozarta (*Sonaty* KV 280 i KV 332) oraz Chopina (*24 Preludia* op. 28). Ponadto pojawiło się aż sześć bisów.

Niewielu pianistów w ostatnich czasach osiągnęło już za życia tak legendarny status, jak Grigorij Sokołow. Jego sztuka budzi skojarzenia z tzw. wielką „złotą erą” pianistyki rosyjskiej początków XX w. Jednak rozpiętość jego repertuaru, epicki wymiar interpretacji i wręcz nieograniczona skala wyobraźni są klasą samą w sobie.

Recital dany w Salzburgu w 2008 r. obejmujący kompozycje od Rameau do Skriabina, jasno ukazuje wyraziste oblicze sztuki Sokołowa. Program

otwierają dwie szczególnie piękne sonaty Mozarta w tonacji F-dur: KV 280 z mrocznym *Siciliano* i brawurowa KV 332. Obie wykonywane są z typową dla Sokołowa starannością, intensywnością i bogactwem nastrojów. Część drugą recitalu wypełniają *24 Preludia* op. 28 Chopina prezentujące nadzwyczajne spektrum barw i pomysłów; nawet w tych utworach, które trwają mniej niż minutę. Potem następuje hojny naddatek sześciu bisów: od zdobnych i pełnych wigoru *Les Sauvages* Rameau po tajemnicze i kapryśne dwa krótkie poematy Skriabina, od introwertywnych i delikatnych późnych mazurków Chopina po wzniosłość Bachowskiego *Preludium chorałowego* „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*”.

Od początku swej kariery Sokołow występował w najważniejszych salach koncertowych Europy, Stanów Zjednoczonych i Japonii. Choć miał w zwyczaju dzielić swą aktywność

między recitale solowe i wykonania koncertowe, w ostatnim czasie skoncentrował się na tych pierwszych. Jego niezwykle szeroki repertuar obejmuje muzykę od Palestriny do Schoenberga. Agent Sokołowa od ponad 20 lat dba o rejestrowanie jego żywych recitali po to, by zachować cenne interpretacje, lecz także w nadziei, że któregoś dnia pianista zezwoli na wydanie niektórych nagrań na płytach. Dzięki swej osobowości i muzycznej zgodności, a także szacunku dla publiczności, Sokołow weźmie pod uwagę wydanie jedynie w pełni „żywych” rejestracji swoich koncertów, bez studyjnych retuszy. Taka jest też idea: aby uchwycić moment życia artysty i jego interpretację muzyki w tym czasie i przestrzeni, w których się odbywa. Po recitalu danym w Salzburgu w 2008 r. pianista przystał na pomysł, że jego nagranie prawdopodobnie doczeka się wydania

plytowego. Dlatego też ten album jest wierną reprodukcją tego, co miało miejsce na scenie tego wieczoru. Kilka obcych hałasów obecnych jest w nagraniu (sala Salzburskiego Domu Mozarta była wyprzedana), jednak pozostaje ono niezwykle ciekawym dokumentem i przy odrobinie szczęścia może wytyczyć drogę dla kolejnych realizacji.

Sam Sokołow postrzegany jest czasem w muzycznym świecie jako odszczepieniec. Rzadko udziela wywiadów. Jednym z nielicznych był ten przedrukowany w roku 2006 w *International Piano Magazine*, dany po znakomitym recitalu w *Palau de la Música Catalana* w Barcelonie. Artysta wyjaśnił wówczas swój stosunek do pracy, muzyki i życia. Sokołow nie godzi się na rezygnowanie ze swoich artystycznych standardów, bez względu na kontekst. Przekłada się to na trwającą już wiele lat niechęć do nagrań studyjnych, decyzję o zaprzestaniu wykonywania koncertów z orkiestrą ze względu na brak odpowiedniej ilości czasu na próby. „Nie lubię tego, co nie jest związane z muzyką” – mówi pianista – „Wszystko co przeszkadza muzyce jest przeciwko niej i nie ma dla tego miejsca obok muzyki. Rzecz jasna, jeśli kochasz muzykę, buntujesz się przeciwko tym rzeczom, jeśli kochasz muzykę, akceptujesz fakt, że wystarczy ona na całe twoje życie”.

Grigorij Sokołow urodził się w Petersburgu (wówczas zwanym Leningradem) w roku 1950 i w tamtejszym Konserwatorium podjął studia muzyczne. Swój pierwszy poważny recital dał w tym mieście w wieku 12 lat. Mając zaledwie 16 lat, zwyciężył Konkurs Czajkowskiego w Moskwie. Decydujący głos prezentował wówczas Emil Gilels. Ale podczas gdy liczni laureaci Konkursu w innych latach szybko osiągnęli międzynarodową sławę, dla Sokołowa możliwości wyjazdu za granicę były bardzo ograniczone. Niektórzy muzycy sowieccy uciekali na Zachód poszukując większej wolności osobistej, lecz Sokołow wolał pozostać w domu w Leningradzie i skoncentrować się na sztuce. Tuż po opadnięciu Żelaznej Kurtyny pianista zaczął być sławny w znaczeniu międzynarodowym.

Prezentując się niewzruszenie na estradzie, Sokołow czasem peszy tę

część publiczności, która oczekuje, że wykonawca będzie się uśmiechał, bądź rozmawiał z audytorium. Krytyk *The Independent* określił kiedyś prezentację Sokołowa przy fortepianie w taki sposób: „jego postać jest tak naturalnie zgarbiona, iż można odnieść wrażenie, że ciało stanowi przedłużenie instrumentu”. Gruby i niedźwiedziowaty, a przy tym posiadający mało atrakcyjny wygląd, nie jest w stanie wkroczyć do świata odbiorcy w jakikolwiek inny sposób, niż przez muzykę. Zaletą tego jest fakt, że cała jego energia koncentruje się na pełnym poświęceniu się muzyce.

Sokołow jest czasem określany jako ostatni z tytanów fortepianu ery sowieckiej, żywy przykład stylu gry i myślenia muzycznego, które jest już coraz rzadziej spotykane. Jego pianistyka budzi skojarzenia z cechami najznamienitszych artystów szkoły rosyjskiej, na przykład głęboki, bogaty dźwięk, który nigdy nie staje się szorstki, czy umiejętność wydobywania i prowadzenia kilku różnych głosów dla uzyskania wrażenia muzycznej przestrzeni. Ale to tylko początek. W rzeczywistości Sokołow buntuje się przeciwko określaniu go jako przedstawiciela „szkoły rosyjskiej”, podkreślając unikalność każdego wykonawcy i to, jak istotne jest odnalezienie własnego stylu. „Byłoby dziwne, gdyby wszyscy pianiści tak ogromnego kraju, jakim jest Rosja, mogli być postawieni w jednym rzędzie i nazwani przedstawicielami po prostu »szkoły rosyjskiej«” – mówi Sokołow – „każdy muzyk jest inny, każda indywidualność jest inna. Jeśli nie mówimy o szkole jako o budynku, lecz w znaczeniu tego, czego się uczy w różnych częściach świata, myślę, że nie ma to większego sensu. Gdy idziemy do muzeum, widzimy obrazy Rembrandta, czy Rubensa, lecz nie określamy pozostałych malowideł jako należących do szkoły Rembrandta, czy szkoły Rubensa. To znaczyłoby, że ci malarze nie mieliby dla nas na tyle osobowości, byśmy pamiętali ich jako indywidualnych artystów. To osobowość jest tym, co jest w sztuce ważne”.

Bez względu na to, czy Sokołow olśniewa ozdobnikami w kompozycjach dawnych mistrzów, jak Byrd,

Couperin, czy Rameau, czy czaruje wysublimowaniem w Chopinie bądź Schubercie, wydaje się, że wyluskuje każdą kroplę muzycznej esencji. Instrument na jakim gra, zyskuje niemal tyle samo jego uwagi, co sama muzyka. Bezpośrednio przed koncertem pianista lubi pracować w sali przy fortepianie prawie przez cały dzień, konsultując przy tym z ekipą techniczną i dając dokładne wskazówki co do swoich wymagań. „Potrzebujesz wielu godzin, by zrozumieć fortepian, ponieważ każdy z nich ma swoją własną osobowość, a my gramy razem” – wyjaśnia.

W przeszłości nie dokonywał licznych nagrań, ponad pracę w studio zawsze przedkładał żywe rejestracje, był niechętny, by poświęcić czas dopracowaniu wydania płyty. Wyjaśnia, że to, jak czuje muzykę, musi z każdym wykonaniem pozostać świeże, z definicji, nigdy nie może dwa razy brzmieć tak samo. „Każdego dnia jesteśmy w jakiś sposób inni” – mówi – „inny jest fortepian, inna sala koncertowa, inna akustyka. Nawet w tej samej sali, na tym samym fortepianie, zawsze będzie inaczej”.

W przeciwieństwie do coraz większej rzeszy pianistów, wykonujących cykle dzieł Beethovena, czy Schuberta, Sokołow preferuje różnicować programy koncertów. „Nie rozumiem sposobu myślenia osób, które decydują: »W porządku, teraz będę grał wszystkie sonaty tego i tego«, a dopiero potem zdają sobie sprawę z tego, co rzeczywiście chcą grać. Jeśli chcą zagrać jakąś konkretną sonatę, powinni to zrobić. Każda sonata reprezentuje odmienny świat. Ja gram tylko te rzeczy, które chcę grać, ale też gram tylko te, które chcę grać w tym szczególnym momencie. Potrzebuję wiedzieć tylko, co chcę grać w danym sezonie. To dlatego tak bolesne jest, gdy ludzie proszą o dokładny program na dwa bądź trzy lata w przód. Dla mnie jest to niemożliwe, co zresztą powoduje olbrzymie trudności w organizacji koncertów, jednak ludzie nie mają wyboru. Nigdy nie gram na zamówienie”.

Tekst na podstawie materiałów Deutsche Grammophon

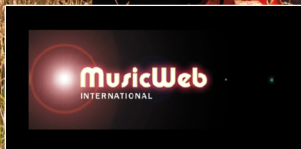


TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Już w sprzedaży! Światowa premiera
Kwintetu smyczkowego Krzysztofa Pendereckiego



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



PIĘTA MIESIĄCA (luty 2015) WG RECENZENTÓW MUSIC WEB INTERNATIONAL

patron medialny

RMF *Classic*

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

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

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



Walentyna Lisica – gwiazda Internetu?

Maria Ziarkowska

Który pianista jest najczęściej słuchany na YouTube? Wcale nie wszechobecny Lang Lang, jak mogłoby się wydawać, ale Walentyna Lisica, ilość wejść przekroczyła zdumiewającą liczbę 50 milionów. I to za pomocą YouTube po raz wtóry ukraińska pianistka sama stworzyła swą karierę.

RYS BIOGRAFICZNY

Walentyna Lisica, ukraińska pianistka urodziła się w 1973 r. w Kijowie. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła już w wieku 3 lat. Po raz pierwszy wystąpiła rok później. Uczęszczała do Szkoły Muzycznej im. Mykoły Łysenki w Kijowie, a następ-

nie do Kijowskiego Konserwatorium, gdzie uczyła się pod kierunkiem Ludmiły Ćwierko. Obecnie mieszka w Stanach Zjednoczonych wraz z mężem – znanym pianistą Aleksiejem Kuzniecowa. Małżeństwo wspólnie występuje oraz nagrywa płyty. Artystka gra na fortepianie Bosphorfer i reklamuje tę markę.

SUKCESY

W 1991 r. Walentyna Lisica wraz z mężem wzięła udział w Murray Dranoff Two Piano Competition (konkurs duetów fortepianowych). Ich występ został doceniony przez jury i nagrodzony I miejscem. Dużym uznaniem cieszyły się również




Walentyna Lisica
fot. Gilbert François




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



Acte Préalable

AP0330

OSKAR KOLBERG
PIANO WORKS **1**
Grande Sonate op. 3
6 Kujawiaks op. 12
6 Polonaises op. 1

world premiere recording



JOANNA ŁAWRYNOWICZ

OSKAR KOLBERG
DZIEŁA FORTEPIANOWE WOL. 1
PREMIERA ŚWIATOWA!

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

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

debiuty z Rotterdam Philharmonic Orchestra (2010 r.) oraz z Orquestra Sinfonica Brasileira prowadzoną przez Lorina Maazela (2011 r.). Talent artystki otworzył jej drzwi do największych sal koncertowych tj. Carnegie Hall i Avery Fisher Hall w Nowym Jorku, a także do wiedeńskiej Musikverein (siedzibie Wiener Philharmoniker). Walentyna Lisica wciąż koncertuje w Europie oraz poza jej granicami. Gra recitale m.in. w USA, Meksyku, Hong Kongu, Tajwanie, Londynie, Wiedniu, Paryżu, Mediolanie, Sztokholmie, Monachium.

SŁAWA

Walentyna Lisica zyskała wielkie grono wielbicieli za sprawą Internetu. Pianistka wypromowała się głównie dzięki stronie YouTube, na której wykonania artystki śledzi kilkadziesiąt milionów melomanów. Na portalu YouTube można usłyszeć artystkę w wykonaniu sonat fortepianowych Beethovena, preludów i koncertów Rachmaninowa, *Koncertu fortepianowego* Griega a także *Sonaty* Prokofiewa. Walentyna Lisica regularnie dodaje nowe nagrania dzięki czemu nie daje o sobie zapomnieć swoim fanom.

DYSKOGRAFIA

Walentyna Lisica nagrała kilka albumów. Artystkę można usłyszeć w repertuarze kameralnym: 2 albumy zawierające nagrania duetów fortepianowych zrealizowane we współpracy z mężem i recital ze skrzypaczką polskiego pochodzenia Idą Haendel oraz w repertuarze solowym: DVD z etudami Fryderyka Chopina, album z utworami Franza Schuberta i Ferencza Liszta. Jej ostatnim nagraniem jest płyta *Black and Pink*, na której znajdują się m.in. kompozycje Beethovena i Chopina.

Walentyna Lisica jest wszechstronną artystką. Doskonale odnajduje się w repertuarze kameralnym i solowym. W jej programie znajdują się kompozycje począwszy od Bacha i klasyków po współczesność. Recenzenci rozpisują się o jej niebywałym sukcesie jaki osiągnęła dzięki Internetowi. Chwałą jej niebywały talent, rozległy repertuar, swobodę gry, umiejętność interpretacji i odnajdywania się w utworach różnych epok.

Fenomenem pianistki jest to, że cały sukces może zawdzięczać samej sobie. Najlepszą tego wizytówką jest ilość wyświetleń jej nagrań na portalu YouTube i tym samym wielbicieli. Popularność Lisicy wśród internautów spowodowała, że zwrócili na nią uwagę producenci, dyrygenci oraz inni ludzie zajmujący się muzyką i sztuką. Od tego momentu całe jej życie uległo zmianie i zwróciło się ku flesztom. Wkrótce ukaże się jej nowy album z muzyką Philppa Glassa.

Z niecierpliwością będę śledzić informacje o artystce.🎹

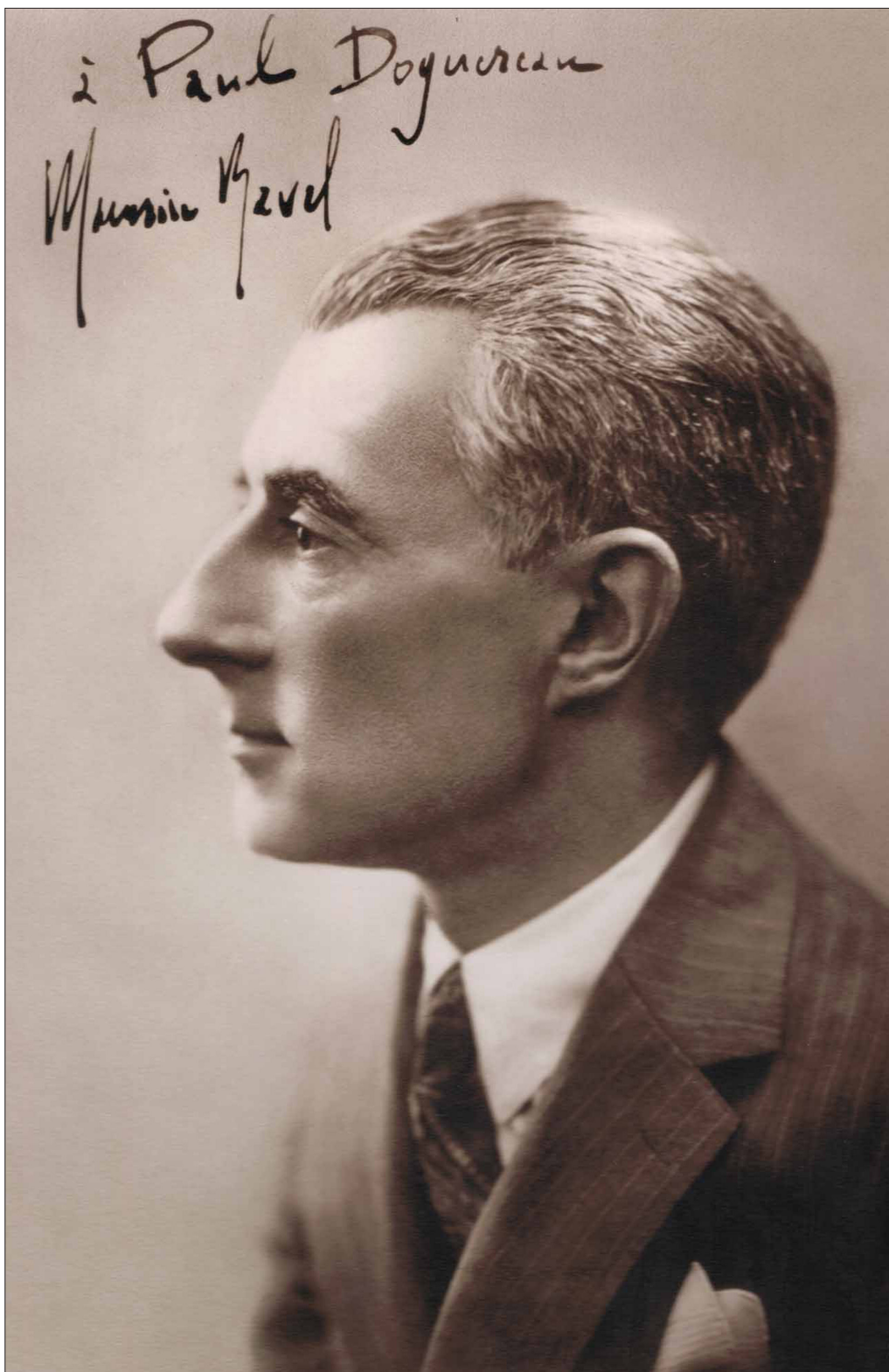
Maurycy Ravel – francuski zegarmistrz

Paulina Zarębska

Każdy z nas bez trudu usłyszy w wyobraźni charakterystyczny, obsesyjny rytm grany na werblu i pojawiającą się na jego tle zmysłową melodię, intonowaną najpierw przez flet, następnie przez klarnet, a wreszcie podejmowaną przez kolejne instrumenty, to niesamowite „studium crescendo” na orkiestrę, kuszący taniec doprowadzony do szaleńczej kulminacji i zakończony nagłym dysonującym hukiem – *Bolero* Ravela. Utwór magiczny, „przebój” sal koncertowych, atrakcja każdego repertuaru symfonicznego. Popis umiejętności muzyków orkiestrowych, zwłaszcza zaś próba nerwów dla perkusisty... Mało kto jednak wie, że autor *Bolera* nie cenił zbyt wysoko walorów artystycznych owego dzieła. Uważał wręcz, że nie ma w nim ani krzty muzyki, jest po prostu dobry pomysł...

Przypadająca 7 marca 140. rocznica urodzin Maurycyego Ravela skłania do przyjrzenia się sylwetce wybitnego francuskiego kompozytora, którego twórczość – poza wspomnianym tytułem – okazuje się mało znana polskim melomanom.

Ravel wcześniej osiągnął artystyczną dojrzałość i nawet dzieła powstałe u progu kariery kompozytorskiej uznaje się za reprezentatywne dla jego idiomu stylistycznego. Koncepcję estetyczną, ukształtowaną już podczas studiów w Konserwatorium Paryskim w klasie Gabriela Faurégo, realizował przez wszystkie lata zawodowej działalności konsekwentnie i bezkompromisowo. Jako najważniejsze definiował dwa



aspekty kompozytorskiego wizerunku: świadomość indywidualną, odnoszącą się do cech osobowości i indywidualności twórcy, oraz świadomość narodową, oznaczającą związki z tradycją i kulturą kraju swego pochodzenia.

Muzyka Ravela wyrasta z tradycji francuskiej i stanowi jej wspaniałą kontynuację. Kompozytor lubił podkreślać, jak ważna była dla niego spuścizna XVIII-wiecznych klawesynistów francuskich, Rameau i Couperina. Z czasów bliższych sobie szczególnie zwracał się ku twórczości Emmanuela Chabrier, Erika Satiego, Gounoda, Faurégo i Debussy'ego. Każdy z tych kompozytorów wywarł pewien wpływ na język muzyczny Ravela.

Cechą, która bodaj najbardziej wyróżnia Ravelowską estetykę muzyczną, jest jej obiektywizm, powściągliwość, nieomal wstydlivość emocji. Kompozytor uważał za niestosowne wypowiadanie w sztuce swych własnych uczuć i przeżyć. Pozostawał obserwatorem odmalowującym w dziełach świat zewnętrzny, zaś muzyka miała po prostu czarować i ukazywać swe czyste piękno. By móc taki cel osiągnąć, Ravel przede wszystkim doskonalił swoje rzemiosło i rozwijał umiejętności techniczne. Czynił to poprzez naśladowanie – lecz nie kopiowanie! – dobrych wzorców, poprzez studiowanie partytur innych kompozytorów. Oprócz wspomnianych kompozytorów francuskich, jako swoich „mistrzów” wymieniał Mozarta, w którym widział absolutnego geniusza, Schuberta, Chopina, Webera, Mendelssohna, Liszta oraz Rosjan: Borodina, Musorgskiego i Rimskiego-Korsakowa. „Podpatrywał” u nich sposób komponowania na orkiestrę i na instrumenty solowe: elementy faktury, instrumentacji oraz umiejętność operowania barwą dźwięku, wirtuozowskie traktowanie fortepianu czy skrzypiec.

Inspiracje muzyką innych autorów traktował Ravel jako rzecz niezbędną dla rozwoju własnej twórczości, niemniej stworzył indywidualny i oryginalny język muzyczny. Posługiwał się rozszerzonym systemem dur – moll, skalami modalnymi, pentatoniką i skalą całotonową, stosował akordy septymowe i nonowe, swobodnie łączył tonacje, unikał jednak ekstre-

malnych pomysłów sonorystycznych i atonalności. Lubił wielość planów harmonicznycch i nuty pedałow. Preferował formy taneczne – od tańców barokowych, poprzez walc, do ludowych rytmów hiszpańskich i baskijskich. Niezwykle wyczulony na barwę dźwięku i jakość brzmienia potrafił sprawić, iż jego kompozycje bądź to skrzę się kolorami, bądź też urzekają subtelnymi pastelami.

Chętnie imitował styl kompozytorski wybranych twórców, a także styl minionych epok. Czynił to poprzez pastisz, co pozwalało mu zachować zdystansowaną postawę i unikać bezpośredniej wypowiedzi. I tak wokół stylistyki Schubertowskiej powstały *Walce szlachetne i sentymentalne*, *La Valse* inspirowany jest twórczością Johanna Straussa i walcem wiedeńskim, zaś suita *Grobowiec Couperina* nawiązuje do tradycji klawesynistów. Dwie miniatury fortepianowe *À la manière de Chabrier* i *À la manière de Borodine* już w samym tytule wskazują model, na którym wzorował się Ravel. Z kolei *Koncerty fortepianowe G-dur* i *D-dur* reprezentują taki typ tego gatunku, jaki spotykamy w twórczości Mozarta i Saint-Saënsa: odpowiadają „rozrywkowemu” i lekkiemu stylowi *divertimenta*, a nie kontynuują linii wielkich romantycznych dzieł, filarów monumentalnej pianistyki.

Kompozytorem równie często sięgającym po wzorce dla własnych dzieł z twórczości innych, był Igor Strawiński. Jego estetyka w pewnym okresie bardzo zbliżała się do zapatrywań Ravela. O ile jednak Strawiński używał muzycznych modeli po to, by na ich kanwie „wykuwać” coś nowego, o tyle Ravel przeważnie studiował je, by uczyć się od nich techniki.

W tym miejscu warto byłoby sprostować nieprawdziwy pogląd, który zakorzenił się w naszej świadomości: dotyczy on umieszczania Ravela zaraz za Debussym w gronie impresjonistów. Maurycy Ravel nie był impresjonistą, stosował jedynie niektóre techniki impresjonistyczne, związane z odpowiednim traktowaniem barwy dźwięku, użyciem figuracji, „plam dźwiękowych”, impresjonistycznej harmoniki. Natomiast zawsze istotny był dla niego wyraźny kontur melodyczny, przejrzysta faktura i czytelna forma.

Punkt widzenia zakładający oparcie estetyki na imitacji lub swego rodzaju rekonstrukcji stawia Ravela – wraz ze Strawińskim – wśród neoklasyków. Neoklasycyzm pojawił się z jednej strony jako reakcja na ekspresjonizm, neoromantyzm i modernistyczny kryzys w sztuce, z drugiej zaś, jako przejaw tegoż kryzysu. Zwrot ku „obiektem z przeszłości”, barokowym lub klasycznym, zapewniał zachowanie zasad i mistrzostwa kompozytorskiego oraz dbałość o piękno czysto muzyczne. Ravel pozostał więc także „antyromantykem”, nigdy nie uległ – tak silnym w II połowie XIX w. – wpływom Wagnera, nie skłonił się ku potężnej architektonice muzycznej i metafizycznym celom, do jakich dążyła muzyka i estetyka Beethovena, Brahmsa, Berlioz, czy Francka. Twórczość Ravela jest wyrafinowana, finezyjna i elegancka, perfekcyjna technicznie i dopracowana w najdrobniejszych detalach.

Ravel napisał niewiele muzyki absolutnej. *Sonatina na fortepian*, *Kwartet smyczkowy*, *Trio fortepianowe*, sonaty na skrzypce i wiolonczelę oraz na skrzypce i fortepian, dwa koncerty fortepianowe – oto dzieła bez programu, jednakże nawiązujące do określonych stylistyk, m.in. do... jazzu. Pozostała twórczość posiada program, opisujący bądź to świat przyrody (cykl pieśni *Opowiadki przyrodnicze*, utwory fortepianowe *Igraszki wody*, *Smutne ptaki*, *Nocne motyle*, fragmenty opery *Dziecko i czary*), inspirowany egzotycznymi krajobrazami i folklorem innych narodów (pieśni *Szeherazada* i *Pieśni madagaskarskie*, *Pieśni Don Kichota do Dulcynei*, pieśni greckie i hebrajskie, *Rapsodia hiszpańska* na orkiestrę, opera *Godzina hiszpańska*, *Bolero*), odmalowujący klimaty baśniowe i fantastyczne (balet *Dafnis i Chloe*, cykl fortepianowy *Gaspard de la nuit* z *Rusałką*, *Szubienicą* i złośliwym karłem *Scarbo*).

Strawiński nazwał Ravela „szwajcarskim zegarmistrzem”, sam Ravel powiedział o swej muzyce, iż jest „jednoznacznie francuska”. Precyzja i elegancja, drobiazgowość i finezja – połączenie tych cech w twórczości Ravela to swoista sygnatura i nowa kategoria: francuskie zegarmistrzostwo.☉

Jadwiga Dębicka

Adam Czopek

Debiutowała w 1910 r. na scenie Opery Niemieckiej w Pradze. Jedne źródła podają, że była to partia tytułowej bohaterki w *Madama Butterfly* Pucciniego, inne że Manon w operze Massenet'a. Jednak jej prawdziwy debiut miał miejsce da lata wcześniej w Operze Lwowskiej, gdzie 16 maja 1908 r. zaśpiewała partię Micaëli w *Carmen* Bizeta. Praga, z którą związane były początki jej artystycznej drogi przez Europę, oglądała jeszcze jej kreacje w *Traviacie* (Violetta), *Rigoletcie* (Gilda) Verdiego, *Czarodziejskim flecie* (Królowa Nocy) Mozarta, *Królowej Sabie* (Sulamith) Goldmarka i *Cyganerii* (Mimi) Pucciniego. Potrzebowała zaledwie kilku lat, by stać się jedną z najbardziej poszukiwanych polskich śpiewaczek w okresie międzywojennym. Ceniono ją nie tylko za wspaniałe brzmiały głos o szlachetnym brzmieniu, bogatej barwie oraz swobodę wyśpiewywania koloraturowych pasaży, ale również za aktorski talent i sceniczny temperament. Przez ponad dwadzieścia pięć lat kursowała między scenami i estradami Amsterdamu, Kopenhagi, Barcelony, Berlina, Drezna, Paryża, Budapesztu, Sztokholmu, Bazylei, i Wiednia, zbierając uznanie za pamiętne kreacje Violetty, Desdemony w *Otelli*, Gildy, Butterfly i Mimi, Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, Izabeli w *Robercie diable* Meyerbeera, Zofii w *Kawalerze z różą*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa, Matyldy w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, Eudoksji w *Żydówce* Halèy'ego oraz Ewy w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera.

Jadwiga Dębicka urodziła się w 1888 r. w Warszawie, inne źródła podają, że stało się to we Lwowie. Sama śpiewaczka twierdziła, że przyszła na świat w Żywcu (tak też podają austriackie dane meldunkowe, które też określają rok jej urodzin na



1890) i była córką miejscowego notariusza. Czasami jednak jako miejsce urodzenia podawała Warszawę. Była wychowanką klasztornej gimnazjum Siostr Sercanek pod Lwowem, pierwszych lekcji śpiewu udzielała jej starsza siostra Maria prowadząca w tym gimnazjum chór. Zanim ukończyła Konserwatorium Warszawskie,

przez dwa lata uczyła się śpiewu w szkole sióstr Kozłowskich. Później, na prośbę rodziny, jej nauką śpiewu zajął się znany dyrygent Piotr Stermicz-Valcrociata, który z czasem został nie tylko jej mężem, ale również dyrektorem najpierw Opery Poznańskiej (1922–1929), później Opery Warszawskiej (1929–1930). To on sprawił,

że artystka za czasów jego dyrekcji stosunkowo często pojawiała się gościnnie na poznańskiej scenie. Jednak nie tylko, oklaskiwano ją również we Lwowie, Krakowie, Katowicach oraz Warszawie, gdzie ostatni raz wystąpiła w 1936 r.. W Stanisławowie w 1911 r. zaśpiewała partię Halki w operze Moniuszki wystawionej w tym mieście przez miejscowe Towarzystwo Muzyczne im. St. Moniuszki – „... partię tytułową odśpiewała Jadwiga Dębicka, artystka lwowskiej opery, która w partii tej debiutowała we Lwowie i tam zyskała sobie od razu sympatię lwowskiej publiczności. W Stanisławowie śpiewaczka już w pierwszym

akcie zdobyła sobie całą publiczność, a to dobre wrażenie wzmagało się w każdym następnym akcie” – pisał po tym występie „Kurier Stanisławowski”.

1 listopada 1914 r. wystąpiła pierwszy raz na scenie Hofoper w Wiedniu, zaśpiewała wówczas pod batutą Franza Schalka partię Powiernicy w *Elektrze* R. Straussa. Stało się to początkiem udanej współpracy z tym teatrem, przez kolejny rok. Na afiszu figurowała jako Hedwig von Debitzka i zaśpiewała sześć partii, w tym m.in. Królową Małgorzatę w *Hugonotach* Meyerbeera, Eudoksję w *Żydówce* Hallevy’ego. Wróciła od Hofoper w 1923 r. jako Gilda w *Rigoletcie*. Po zakończeniu współpracy z Hofoper została zaangażowana do wiedeńskiej Volksoper, w której dyrygentem był Stermicz-Valcrocziata, i gdzie pojawiała się regularnie w latach 1916–1924. Wystąpiła w austriackiej premierze *Jaskółki* Pucciniego w 1920 r. oraz *Lodollety* Mascagniego. Z Wiednia, za sprawą propozycji Ericha Kleibera, przeniosła się do Staatsoper w Berlinie, gdzie wcześniej 30 czerwca 1924 r. jeszcze jako gość debiutowała partią Gildy w *Rigoletcie* Verdiego. W Berlinie określano ją mianem „polskiego słowika”. Występowała w stolicy Niemiec do 1929 r. śpiewając często partię Violetty w *Traviacie*, Mimi w *Cyganerii*, częstymi jej partnerami byli w tym czasie dwaj znakomici tenorzy, Julius Patzak i Helge Rosvaenge. Śpiewała też partię Gildy w *Rigoletcie* w berlińskim Charlottenburgoper, w przedstawieniu *Rigoletta*, w którym partię Księcia śpiewał Jan Kiepusa. Drugim polskim śpiewakiem, z którym występowała na berlińskich scenach był Józef Mann. W międzyczasie zapraszano ją na wiele europejskich scen i koncertowych estrad, wszędzie zbierała uznanie dla swojego sopranu koloraturowo-lirycznego ujmującego srebrzystą barwą i znakomitą ekspresją oraz wokalną maestrią. Z roku na rok rozbudowywała też swój repertuar, na który oprócz wyżej wspomnianych składały się też partie Neddy w *Pajacach* Le-

oncavalla, Olimpię w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, Harriet Durham w *Marcie* von Flotowa, Leonory w *Trubadurze* Verdiego, Konstancji w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta. Miała w repertuarze partie w polskich operach z najważniejszą sopranową rolą Halki. Śpiewała ją na scenie Opery Lwowskiej, w Krakowie i Stanisławowie. We Lwowie śpiewała też partię Hanny w *Strasznym dworze* Moniuszki. Kiedy stała się już cenioną i sławną artystką to na krajowych afiszach zapowiadano ją jako – „primadonnę Wielkiej Opery w Wiedniu”.

W pierwszym poznańskim sezonie 1922/23 oklaskiwano ją jako Mimi, Gildę, Małgorzatę, Konstancję. W listopadzie 1923 r. podziwiano jej kreacje Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego i Neddy w *Pajacach*. Śpiewała też w Poznaniu w *Madama Butterfly*, wystąpiła w tej operze również w Krakowie w 1932 r. Kraków poznał kunszt Dębickiej znacznie wcześniej podczas gościnnych występów Opery Poznańskiej w tym mieście. Śpiewała wówczas pod batutą Stermicz-Valcrocziaty partię Konstancji w *Urowadzeniu z seraju*, Blondą była wtedy młoda Ewa Bandrowska. Lwów podziwiał ją dwa lata wcześniej (maj 1931 r.) w *Cyganerii* i *Rigoletcie*. Mimo że była par excellence śpiewaczką operową to miała też niemały repertuar koncertowy i oratoryjny, na który składały się pieśni oraz partie sopranowe w symfoniach Mahlera, dziełach J. S. Bacha, Ch. W. Glucka i Cacciniego. W 1935 r. została wdową i rozpoczęła powolne wycofywania się ze sceny.

Lata II wojny światowej spędziła we Włoszech skąd w 1940 r. przyjechała do Warszawy, by zaopiekować się matką ciężko ranną podczas jednego z bombardowań. Po jej śmierci wróciła do Włoch, mieszkała w Rzymie, przez pewien czas również w Sienie, czasami występowała na koncertowych estradach, rozpoczęła też pracę pedagogiczną udzielając prywatnych lekcji śpiewu. W 1950 r. otrzymała propozycję powrotu do Wiednia, do Akademii für Musik und darstellende Kunst, której została profesorem śpiewu, i gdzie pracowała do 1954 r.

Zmarła 3 listopada 1970 r. w Wiedniu.®



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

Serbska dusza i skrzypce

Maria Ziarkowska

Okładka jego płyty wydanej w Deutsche Grammophon pokazuje artystę dynamicznego, który pragnie ujarzmić skrzypce. Na swój debiutancki album wydany pod szyldem niemieckiej wytwórni Serb Nemanja Radulović wybrał różne utwory wśród których znalazło się miejsce dla jego rodzinnego folkloru. Jego wcześniejsze płyty pokazały, że mamy do czynienia z artystą o ukształtowanej bogatej osobowości z kilkoma ciekawymi płytami w dorobku, czas zatem przybliżyć jego sylwetkę naszym czytelnikom.

EDUKACJA

Nemanja Radulović urodził się w Serbii w 1985 r. Jest skrzypkiem młodego pokolenia. W świat muzyki wkroczył w wieku 7 lat (1992 r. – rozpoczęcie nauki gry na skrzypcach). Bardzo szybko zaczął odnosić sukcesy w tej dziedzinie. Po raz pierwszy został wyróżniony w 1996 r., a więc po czterech latach kształcenia. Rok 1997 przyniósł młodemu skrzypkowi Nagrodę Specjalną Ministerstwa Edukacji Republiki Serbii „Talent 1997”. Zdolności i pracowitość Radulovića zaprowadziły go do Konserwatorium w Saarbrücken (1998 r.). W tym czasie otrzymał on Piątą Nagrodę podczas Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego „Rodolfo Cena Lipizer”. Rok później swoje drzwi otworzył przed instrumentalistą belgradzki Wydział Sztuk Pięknych. Ostatnim etapem edukacji było Konserwatorium Paryskie, w którym to skrzypek kształcił się od 1999 r. pod okiem Patrice’a Fontanarosy. Solidne wykształcenie, zdolności i zaparcie sprawiły, że młody adept skrzypiec zaczął być dostrzegany przez muzyczne środowisko, o czym świadczyły liczne sukcesy.



Nemanja Radulović
fot. Marie Staggart

ODZNACZENIA

Wcześniej wspomniane nagrody są jedynie namiastką. Artysta za swój niebywały talent i wirtuozerię był i wciąż jest regularnie doceniany wszelkiego rodzaju wyróżnieniami. 2003 r. przyniósł mu pierwsze miejsce podczas Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Hanowerze. Podczas francuskiej imprezy „Victories de la Musique

a jego gra wciąż rozkwita w blasku sławy. Dowodem na to jest ilość oraz jakość nagrań jakich dokonał młody artysta.

DYSKOGRAFIA

W 2008 r. ukazała się płyta z *Koncertami skrzypcowymi* Felixa Mendelssohna. Kolejny krążek został nagrany rok później i otrzymał tytuł *Les trilles du diable*

Nordmann (zawierający utwory m.in. Chopina, Czajkowskiego, Bartoka, Saint-Saënsa, Ravela, Faure) i drugi pod tytułem *Fantasy* z dziełami Paganiniego. Od tej płyty artysta związany jest z wytwórną Deutsche Grammophon, z którą 2014 r. stworzył pozycję pt. *Journey East*. Radulović zamieścił na niej kompozycje: Czajkowskiego, Dworzaka, Brahmsa, Chaczaturiana, Williamsa i innych.

WSPÓLPRACA

Nemanja Radulović związany jest z wieloma znanymi orkiestrami. Często występuje z Muncher Philharmoniker, NDR Radiophilharmonie w Hanowerze, Deutsches Symphonie – Orchester w Berlinie, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre de Montreal. To tylko niektóre orkiestry, z którymi miał okazję grywać artysta. Pracowitość i talent otworzyły mu drzwi do sal koncertowych na całym świecie. Młody muzyk miał okazję występować w Carnegie Hall w Nowym Jorku czy też Concertgebouw w Amsterdamie. Skrzypek nagrywa płyty i daje koncerty nie tylko przy akompaniamencie orkiestr. Czuje się również dobrze w kameralnych składach, w których grywa ze wspomnianymi wcześniej Marielle Nordmann i Susan Manoff oraz z Laure Favre-Kahn.

Nemanja Radulović może poszczycić się wszystkimi cechami jakie powinien posiadać wirtuoz. Jest on wybitnym, wrażliwym, doskonałym technicznie i interpretacyjnie młodym instrumentalistą. Określenia „mistrz skrzypiec”, „objawienie sezonu”, „geniusz”, nie bez powodu pojawiają się w światowej prasie. Po zapoznaniu się z sylwetką artysty oraz z jego dyskografią mogę mieć jedynie nadzieję na jego odwiedzin w Polsce. Wprowadź grafik koncertów wciąż się wypełnia, póki co Polska nie znajduje się na liście planów koncertowych. W najbliższym czasie skrzypek wystąpi w Niemczech, Hiszpanii i Francji. Chylę czoła zdolnościom i talentowi Radulovića i gorąco polecam do zapoznania się z jego nagraniami oraz sylwetką wszystkich muzyków i melomanów! 🎻

Nemanja Radulović
fot. Marie Staggart



Classique” w 2005 r. został okrzyknięty „Objawieniem Roku”, natomiast w 2014 r. „Najlepszym Artystą Roku”. Sezon 2006/2007 przyniósł skrzypkowi opinię „wschodzącej gwiazdy”. Bardzo znaczące było również nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Nisz w Serbii. Ciągłe sukcesy sprawiają, że o Nemanji Raduloviću jest wciąż głośno w muzycznym świecie. Jest on znany niemal na całej kuli ziemskiej,

(*Diabelskie Tryle*). 2010 r. zaowocował albumem prezentującym *Sonaty na skrzypce i fortepian* L. Van Beethovena. Przy fortepianie towarzyszyła skrzypkowi Susan Manoff. Interesującym nagraniem z 2011 r. Jest *Five season*. Zamieszczone są na nim *Cztery pory roku* A. Vivaldiego oraz utwór *Wiosna w Japonii* Aleksandra Sedlara. W 2013 r. Nemanja Radulović wypromował aż dwa albumy: pierwszy we współpracy z Marielle

Vincenzo Bellini i jego opery (4)

Lunaticzka

Adam Czopek

Opery Belliniego, jak już w tym cyklu niejednokrotnie pisałem, mają niepowtarzalny styl i wdzięk, ale zarazem stawiają wykonawcom niezmiernie wysokie wymagania pod względem wokalnym. W *Lunaticzce* będącej pastoralną idyllą łączącą w sobie wątki poważne z komediowymi obok właściwego temu kompozytorowi wdzięku, liryzmu i melancholijnej melodyjności dochodzi jeszcze dodatkowo szczególnie melanz stylowości i realizmu, piękna i uwodzicielskiej siły samego śpiewu, a zarazem konieczności przekazania w nim żywych, czasami nieco wybuchających, emocji. Z tych względów stosunkowo rzadko można spotkać *Lunaticzkę* na scenie, bo trudno zebrać troje śpiewaków, którzy z pełnym powodzeniem zmierzają się z ogromem trudności partii Aminy, Elvina i hrabiego Rudolfa. Zakończona ogromnym sukcesem kompozytora i wykonawców (Giuditta Pasta – Amina, Giovanni Battista Rubini – Elvin, Luciano Mariani – Hrabia Rudolf), prapremiera opery miała miejsce 6 marca 1831 r. w mediolańskim Teatro Carcano. Udana prapremiera sprawiła, że Bellini wreszcie zdobył zaszczyty, pieniądze i poklask krytyków. Chociaż ci ostatni nie byli jednomyślni w swoich opiniach, padały nawet określenia „kiepska partytura”. Jednak publiczność na przekór niektórym krytycznym opiniom pokochała *Lunaticzkę* od pierwszego przedstawienia, bo jednak Bellini zawarł w niej całe piękno XIX-wiecznej harmonii, a momentami wręcz zniewalającą melodykę. Z pewnością też potrafi to dzieło zaskarbić sobie sympatię słuchaczy poprzez trudności techniczne, jakie stawia wykonawcom – brawurowe arie i potężne partie zbiorowe, co wśród operowych fanów zawsze cieszyło się wielkim uznaniem.

Opera, do której libretto napisał Felice Romani, jest adaptacją libretta baletowego Eugène'a Scribe'a, napisanego na podstawie wcześniejszego wodewilu stworzonego wspólnie z Casimirem Delavignem, powstała na zamówienie grupy mediolańskich arystokratów i przemysłowców,



Joan Shuterland w *Lunaticzce* Covent Garden w Londynie 1964 r.

którzy w 1831 r. finansowali sezon operowy Teatro Carcano. Pierwszymi wykonawcami głównych partii byli Giuditta Pasta oraz Giovanni Battista Rubini, dla którego w finale II aktu napisał Bellini słynną scenę z nieprawdopodobnie wysokimi dźwiękami, które dzisiaj rzadko znajdują właściwego wykonawcę. Od tego momentu przez ponad 170 lat opera nie zeszła ze sceny, nie można jednak powiedzieć, że wystawiano ją tak często jak na to zasługuje. Tym niemniej głośnie sukcesy odnosiły w niej Maria Malibran, Adelina Patii, Marcelina Sembrich-Kochańska (pierwsza Amina w nowojorskiej MET w listopadzie 1883 r.), Emma Albani, Toti dal Monte, Lily Pons. W czasach nam bliższych

partię Aminy śpiewały z powodzeniem: Joan Sutherland, Renata Scotto i Maria Callas. Ostatnimi laty dołączyły do tego grona Mariella Delia, Giusy Devinu i Cecylia Bartoli. Bodaj najtrafniej scharakteryzował postać Aminy sam Romani, który napisał, że: „Choć na pierwszy rzut oka rola Aminy wydawać się łatwa, jest ona bodaj trudniejsza od wielu innych ról. Wymaga bowiem aktorki, która potrafi być figlarna i prostoduszna, a jednocześnie namiętna, wrażliwa i uczuciowa... Sam śpiew Aminy winien natomiast odznaczać się niezwykłą prostotą, ale i bogactwem środków, spontanicznością, ale i dyscypliną, techniczną perfekcją, ale i swobodą”.

Wśród znakomitych wykonawców partii Elwina byli Alessandro Bonci, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Cesare Valetti i Nicola Monti. Po nich pałeczkę przejęli Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus, Nicolai Geddea oraz Juan Diego Flórez. To ich kreacjom zawdzięcza *Lunaticzka* swoją nieprzemijającą popularność.



Warto jeszcze dodać, że sam Bellini uznał tę swoją operę za dzieło skończone i nie dokonał w jej partyturze istotnych zmian po premierze. *Lunaticzka* jest też jedyną, gdzie trup nie ściele się gęsto po scenie. Akcja ma lekko komediowy charakter, a całość kończy się wdzięcznym happy endem, w którym wszyscy są szczęśliwi.

O wielkiej popularności tej opery świadczy fakt, że jeszcze w XIX w. powstały inspirowane jej wspaniałymi belcantowymi melodiami utwory. Rosyjski kompozytor Michaił Glinka napisał w 1832 r. na jej motywach *Divertimento brillante As-dur* na fortepian, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas. Ceniony węgierski kompozytor i pianista Franciszek Liszt również nie oparł się urokowi melodii *Lunaticzki* i skomponował *Fantazję fortepianową* na jej motywach. Również Giovanni Bottesini skompono-

wał *Fantazję na tematy z opery Lunaticzka*. Tą operą, podobnie jak *Normą* i *Purytanami*, zauroczony był nasz Fryderyk Chopin.

Akcja opery rozgrywa się w szwajcarskiej wiosce na początku XIX w. i opowiada o tym, jak pogrążona w lunatycznym śnie Amina zbłądziła do pokoju nieznanego. Dowiedziawszy się o tym Elvino, jej narzeczony, zrywa zaręczyny. Żadne słowa ani zaklęcia nie są w stanie przekonać go o tym, co się naprawdę zdarzyło. Dopiero widok śpiącej Aminy wędrującej po niebezpiecznej kładce nad rzeką przekonuje niedowiarka. Rzecz cała ma szczęśliwe zakończenie: Amina i Elvino biorą ślub, i – jak to podają w bajkach – żyją długo i szczęśliwie.

Muzycznie *Lunaticzka* składa się z samych urokliwych i przebojowych, zabarwionych delikatną melancholią melodii, czego dowodem jest błyskotliwa uwertura będąca wstępem do otwierającej I akt sielankowej sceny chóralnej. Na jej tle Amina śpiewa pierwszą swoją arię będącą pięknie przez Belliniego nakreślonym portretem młodej bohaterki. Już tutaj kompozytor wprowadza słuchacza w świat koloraturowych ozdobników. I tak już będzie do końca, aria, duet, scena ansamblowa, chór, bo jednak *Lunaticzka* stoi jeszcze twardo na gruncie tradycyjnej opery włoskiej. Ma się wręcz wrażenie, że Bellini miał w przypadku tej opery wyjątkowo lekką rękę w kreowaniu pięknych i poruszających melodii, czego najlepszym dowodem jest melodia towarzysząca Aminie przekonanej, że utraciła ukochanego, który zwrócił uczucia stronę Lisy, czy cavatina Elvina *Prendi l'anel ti dono*, którą ten śpiewa w I akcie w towarzystwie Aminy i chóru oraz romanza Aminy *Ah, non cerdea mirarti si presto*, śpiewana w finale wspólnie z Elwinem. Zawsze wydarzeniem wieczoru kiedy grają *Lunaticzkę* jest aria *Come per me sereno* zwieńczona pełną koloraturowych ozdobników cabaletą *Sovra il sen*, śpiewana przez Aminę w pierwszej scenie I aktu. Pod jednym wszakże warunkiem, że słuchamy znakomitej śpiewaczki, która wie jak powinno się śpiewać belliniowskie belcanto. Najpiękniej dowiodły tego Maria Callas, Joan Shuterland oraz Cecilia Bartoli. Linia wokalna tej arii wzbogacona świetną ornamentyką, z wysokim E na czele, pozostawia na każdym wrażliwym słuchaczu wrażenie, o którym się długo pamięta. Podobnie jak o wspaniałym duecie zaręczynowym *Prendi l'anel Ti dono* oraz duecie *Son glosso del zefiro errante*, w których kunsztownie splatają się głosy Aminy i Elvina. Jedną z najpiękniejszych scen ansamblowych jest kwintet *D'un pensiero e d'un accento rea non son* w finale II aktu. Jednak ukoronowaniem opery jest wielka scena lunaticzna Aminy rozpoczynająca się od recytatywu *Oh! Se una volta sola* a kończąca się efektownym rondem *Ah! Non giunge uman pensiero*, to właśnie tutaj wymagana jest od wykonawczynie prostota, spontaniczność i precyzja w realizacji kunsztownej koloraturowej ornamentyki. Niezwykle wzruszający jest ten fragment, gdzie śpiewaczce towarzyszy jedynie altówka.

Historia *Lunaticzki*, mimo, że była pierwszym dziełem Belliniego na naszych scenach jest wyjątkowo skromna. Co prawda jej polska premiera miała miejsce już 2 czerwca 1840 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie pod dyrekcją Karola Kurpińskiego, który dokonał też przekładu libretta na język polski. Scenografia była dziełem Antonia



NOWA PŁYTA Z MUZYKĄ HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO

ORKIESTRA KAMERALNA
MIASTA TYCHY **AUKSO**
POD DYREKCJĄ **MARKA MOSIA**

- » **PIEŚNI O RADOŚCI I RYTMIE** «
- » **TRZY UTWORY W DAWNYM STYLU** «
- » **KONCERT NA KLAWESYN I ORKIESTRĘ SMYCZKOWĄ** «
- » **MAŁE REQUIEM DLA PEWNEJ POLKI** «

JUŻ W SPRZEDAŻY
WWW.MIASTO-OGRODOW.EU



Sacchetiego. Pierwszymi polskimi Aminami były Paulina Rivoli i Ludwika Rywacka. Partią Elvina debiutował na scenie w 1841 r. Leopold Matuszyński, z czasem jeden z czołowych tenorów Opery Warszawskiej. 11 stycznia 1858 r. prezentowano fragmenty II aktu przy okazji wizyty w Warszawie Pauliny Viardot-Garcii. Kolejne przedstawienia odnotowano w 1860 r. Inscenizację z 1840 r. wznowiono od stycznia 1871 do 28 października 1874 r. Kolejne przedstawienia tej inscenizacji odnotowano w kwietniu 1880 r. i maju 1897 r. Wśród wielu wykonawczyń partii Aminy jaśniej, niczym rodowy klejnot, nazwisko Marceliny Sembrich-Kochańskiej, która śpiewała tę partię w 1886 r. Drugą inscenizację *Lunatyczki* mogli warszawscy melomani obejrzeć dopiero w lutym 1996 r. podczas gościnnych występów weneckiego Teatro La Fenice. Główne partie śpiewali wówczas Giusy Devinu i Marcello Alvarez. I to już cała historia *Lunatyczki* na stołecznej scenie. Opera Lwowska wystawiła *Lunatyczkę* w 1836 r., niestety niemożliwym jest doszukanie się jej realizatorów. W 1893 r. dzieło pojawiło się ponownie na scenie Opery Lwowskiej, która rok później prezentowała je na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, z udziałem Janiny Korolewicz-Waydowej w partii Aminy. W 1933 r. wystawiła dzieło Opera Krakowska, firmowana przez reaktywowane w 1931 r. Krakowskie Towarzystwo Operowe. Prezentowano tę inscenizację w 1934 r. w Teatrze Miejskim w Katowicach. W obu miastach gwiazdą przedstawień była Ada Sari. Poznań, jak dotąd nie zdecydował się na wystawienie tego dzieła. Melomani tego miasta mogli je poznać dopiero we wrześniu 1969 r. podczas gościnnych występów Teatro Comunale z Genui. Po II wojnie światowej jedynie dwa nasze teatry operowe zdecydowały się wprowadzić *Lunatyczkę* do swojego repertuaru. Najpierw 2 maja 1982 r. wystawiła to dzieło Opera Śląska w Bytomiu, reżyserowała Maria Fołtyn, partię Aminy śpiewała gościnnie sprowadzona z Teatru Wielkiego w Poznaniu Antonina Kowtunow, Elvinem

był Henryk Grychnik. 24 lipca 2009 r. zrealizowała premierę Opera na Zamku w Szczecinie. Przedstawienie prezentowano na dziedzińcu Zamku Książąt Pomorskich w ramach letniego sezonu. Reżyserował Wacław Kunc, dyrygował Piotr Deptuch, partię Aminy śpiewała Aleksandra Buczek. W listopadzie tego samego roku pojawiła się *Lunatyczka* na scenie Opery na Zamku w jej stałej siedzibie. Reżyserował Martin Otawa, dyrygował Wacław Kunc.®



Witold Friemann (3)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy

WITOLD FRIEMANN ZAŁOŻYCIELEM I DYREKTOREM KONSERWATORIUM MUZYCZNEGO W KATOWICACH

W roku 1928, w momencie przybycia Witolda Friemanna do Katowic, miasto to stanowiło własność Polski od niecałych 6 lat. Sytuacja polskiej kultury muzycznej na Śląsku była skomplikowana. W Katowicach nie istniało polskie szkolnictwo muzyczne, nie funkcjonowały zawodowe orkiestry symfoniczne. Dodatkowo sytuację komplikowała obecność aktywnej politycznie i organizacyjnie mniejszości niemieckiej, nieprzychylniej tworzeniu polskiego środowiska kulturalnego. W tak specyficznych warunkach społecznych Witold Friemann organizował szkolnictwo muzyczne wszystkich trzech szczebli nauczania.

A pracy organizacyjnej i merytorycznej czekało na Witolda Friemanna w Katowicach bardzo wiele: rzeczą pierwszoplanową było pozyskanie lokalu, wyremontowanie go oraz adaptacja do potrzeb szkolnictwa muzycznego. Następnie kompozytor zorganizował zakup instrumentów niezbędnych do dydaktyki oraz prawidłowego funkcjonowania orkiestry. Wybudowano również w Katowicach pierwsze organy, które nie znajdowały się w świątyni. Kolejnym problemem było pozyskanie kadry pedagogicznej. Friemann postawił sobie za cel nadrzędny dobranie pracowników reprezentujących bardzo wysoki poziom wykonawczy

i pedagogiczny. Wszystkie te działania wykonywał lub nadzorował w zasadzie osobiście, a wiązało się to z częstymi wizytami w Urzędzie Wojewódzkim oraz podróżami do Warszawy.

Osobnym zagadnieniem było utworzenie od podstaw struktury szkolnictwa muzycznego w Katowicach.

pomysłu przyczyniło się spotkanie z Faustynem Kulczyckim, nauczycielem klarnetu, będącym jednocześnie czynnym oficerem Wojska Polskiego, a po wielu staraniach pomysł zyskał akceptację Marszałka Piłsudskiego, który początkowo twierdził, iż instrumenty dęte służą do trąbienia, a nie do studiowania².

Podsumowując pierwszy rok pracy w Konserwatorium Witold Friemann w liście do Adolfa Chybińskiego pisał: „Chciałbym Ci po porządku zdać relację z faktycznego stanu P. K. M.³ w Katowicach, a nie wiem czy mi się to uda, bo leżę w łóżku i pojękuję na nerki. Otóż nauka w Konserwie idzie już normalnie. Uczniów zgłosiło się ponad 600, przyjęto 500, z tego – myślę, że setkę wyrzucę. Mamy dobre fortepiany (9 sztuk), [...] kupujemy harfę i dęte instrumenty za 35 000 złotych. [...] Mam grono profesorskie – 40 osób. Kupuję floretty, szable, gimnastyczne przyrządy etc. Życie mam niełatwe. Ciągłe wywalczanie czegoś dla onego konserwatorium, a tu przeważnie wyrastają trudności. Obecnie, kiedy już główniejsza robota organizacyjna skończona, to powinienem zająć się



Witold Friemann podczas lekcji z niewidomą uczennicą, Łaski 1949 r.

Konserwatorium obejmowało trzy stopnie nauczania: niższy, średni i wyższy, było więc odpowiednikiem dzisiejszych Szkół Muzycznych: I i II stopnia, oraz Akademii Muzycznej¹.

Witold Friemann zorganizował również jedyną w Polsce Wojskową Szkołę Muzyczną, kształcąca zawodowych żołnierzy na potrzeby orkiestr dętych. Do zrealizowania tego

pedagogiczną stroną, a tu jak na złość do dnia dzisiejszego nie ma administratora; więc zajmuje się kaloryferami, wieszakami ... Oto żywot człowieka poczciwego. [...] Wszystko byłoby dobrze, żeby nie powolność maszyny urzędniczej⁴.

Z zachowanych materiałów wynika jednoznacznie, że podczas pobytu w Katowicach Witold Friemann sta-

rał się ponownie o posadę w Konserwatorium w Poznaniu. Niestety liczba dokumentów na ten temat jest niewielka, jest to jednak zagadnienie interesujące i warto przedstawić je jak najbardziej wyczerpująco.

Założone w roku 1919 Konserwatorium Muzyczne im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, w drugiej połowie lat 20. XX w., po kilku latach bardzo dynamicznego rozwoju, przeżywało pierwszy kryzys. W roku 1926 podjęto próbę uniezależnienia finansowego Konserwatorium od Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Niestety próba ta zakończyła się niepowodzeniem, i w dalszym ciągu szkoła finansowana była z centralnych środków państwowych. W związku z niepowodzeniem swoich planów ze stanowiska dyrektora zrezygnował Henryk Opieński⁵ a jego miejsce zajął Zygmunt Butkiewicz. Mimo że próba uniezależnienia się od opieki środowiska warszawskiego nie udała się, miasto Poznań postanowiło przyznać roczną subwencję na działalność Konserwatorium w wysokości 25 tysięcy złotych. Rok szkolny 1929/1930 to kolejny kryzys wewnętrzny, związany przede wszystkim z kilkukrotnymi zmianami na stanowisku dyrektora. Po rezygnacji Butkiewicza, pełniącym obowiązki dyrektora został Zdzisław Jahnke. Jednocześnie Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego prowadziło rozmowy w sprawie przyjęcia funkcji dyrektora z Czesławem Markiem. Otrzymał on nominację (w październiku 1929 r.⁶) i przyjechał na kilka dni do Poznania. Z nieznanym dziś przyczyn Marek nie objął oferowanego stanowiska, a po kilku tygodniach Ministerstwo mianowało dyrektorem Konserwatorium Eugeniusza Morawskiego. Decyzja ta była o tyle niezrozumiała, że Morawski był w dniach ogłoszenia tej decyzji właśnie w Poznaniu, po czym kilka dni później wyjechał do Paryża i do Poznania już nigdy nie powrócił.

Z pewnością Witold Friemann był doskonale poinformowany o skomplikowanej sytuacji Konserwatorium. Donosiła o tym ogólnopolska prasa, a informacje szczegółowe przekazywał mu wieloletni przyjaciel Adolf Chy-

biński, związany już w tamtym czasie znajomościami z gronem profesorów Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Dodatkowo przyjacielem Friemanna był również Feliks Nowowiejski, profesor Konserwatorium w Poznaniu, który często bywał gościem w katowickim domu kompozytora.

O zainteresowaniu Friemanna Konserwatorium w Poznaniu świadczą listy pisane do prof. Chybińskiego. W jednym z nich czytamy: „Ponieważ poleciłeś mi studiować pisma – przesyłam Ci odcinek z gazety z prośbą abyś, nie zdradzając się z tem absolutnie przed nikim zechciał wypośredkować w Warszawie, czy kandydatura moja na Poznań w Warszawie byłaby życzliwie przyjęta. Do 28 VIII jestem w Felsztynie [...] poczem jadę do Katowic. Proszę o kilka słów szczerzej odpowiedzi, którą pod najściślejszą dyskrecją zachowam. Ciebie ściskam serdecznie”⁷.

Nie można dziś jednoznacznie stwierdzić, czy kandydatura Witolda Friemanna była rozważana w Ministerstwie w Warszawie. Sprawa kierownictwa szkoły została ostatecznie rozstrzygnięta kilkanaście dni po wysłaniu przez Witolda Friemanna wyżej przytoczonego listu i 1 października 1930 r. Dyrektorem Konserwatorium w Poznaniu został Zdzisław Jahnke⁸.

Witold Friemann zaś, zmęczony dyrektorskimi obowiązkami po czterech latach pracy w Katowicach, podał się do dymisji. Powody podjęcia takiej decyzji opisał w liście do Adolfa Chybińskiego: „Dopóki miałem dostęp wprost do Wojewody – to zawsze mogłem mu logicznie i treściwie przedstawić stan rzeczy i potrzeby konserwatorium. Dzięki temu Konserwatorium w Katowicach rozwinęło się racjonalnie, nie nadmiernie, ale na sposób zachodnio – europejski. [...] Stan ten kłui w oczy tutejszych karierowiczów, którzy strawić nie mogli, iż pracą uczciwą i inicjatywą górowaliśmy nad ich ciężkimi umysłami. [...] Pracę moją chcą zagarnąć i zepsuć. [...] Ja od żadnego nadzoru nie chcę wyłamywać się, lecz nadzór winien znajdować się w rękach ludzi kulturalnych i fachowych, [...] tymczasem oddano pieczę nad sztuką profesorowi fizyki, który sam przy świadkach oświadczył, że dotychczas w gmachu konserwato-

rium nigdy nie był. [...] Mieszkanie obiecali – nie dotrzymani, zapomogi obiecali – nie dali. [...] Dyrektor (nawet szkoły powszechnej) otrzymuje dodatek za kierownictwo, a ja takowego nie otrzymuję »z braku podstaw prawnych«. Ja, który prowadzę 5 szkół. [...] Chcą zrobić z Konserwatorium szkołę powszechną. Wydają rozporządzenia, że nie wolno uczniom chodzić do kin i teatrów, kiedy my mamy 70 grających w kinach i występujących w teatrze; następnie mamy 60 nauczycieli i 50 wojskowych, którzy kpią z ich rozkazów. Nie pozwalają chodzić na tańce uczniom, a my mamy kilkuset dorosłych ludzi, którzy drwią z nich w żywe oczy. Nie ma pieniędzy na instrumenty orkiestrowe, znajdują się atoli na stworzenie posady dla teścia jednego z panów. [...] Starano się wplątać mnie w politykę, mnie, co jej gorzej od eteru, od kalarepy nienawidzę. Nie dałem się sprowokować. [...] Nękają mnie wciąż różnymi formalnościami, [...] chcą, żebym lizał się do nich. Ja dla każdego grzeczny jestem [...], ale honoru swego nie splamię uniżonością. Gdybyś potrzebował jeszcze informacji to dam Ci je w każdej chwili, nie żałuj swych wpływów, bo to nie o mnie chodzi, a o instytucję, którą zorganizowałem (i to ja sam tylko, bez niczyjej pomocy) na zasadzie naszych wspólnych prac”⁹.

Przypisy

- 1 XXXV lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, Zeszyty Naukowe Nr 6, Katowice 1965, str. 9.
- 2 Ze wspomnień prof. Juliusza Pietrachowicza
- 3 Państwowe Konserwatorium Muzyczne
- 4 List wysłany z Katowic do prof. A. Chybińskiego z dnia 2.10.1929 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 5 St. Chudak, 50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu 1920–1970, PWN Warszawa Poznań, 1973, str. 29.
- 6 St. Chudak, 50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu 1920–1970, PWN Warszawa Poznań, 1973, str. 36.
- 7 List wysłany z Felsztyna do prof. A. Chybińskiego z dnia 22.08.1930 r. – archiwum rodziny Friemannów.
- 8 St. Chudak, 50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu 1920–1970, PWN Warszawa Poznań, 1973, str. 37.
- 9 List wysłany z Katowic do prof. A. Chybińskiego z dnia 18.04.1930 r. – archiwum rodziny Friemannów.

PALCEM PO PŁYCIE

KOLEJNY HOŁD TANSMANOWI



Aleksander Tansman Piano Music

5 Impromptus
6 Arabesques
8 Novelettes



Elżbieta Tyszecka, piano

ALEKSANDER TANSMAN
Cinq impromptus pour piano – à Serge Koussevitzky, Arabesques, six pièces pour piano – à Janine Cools, Huit novelettes pour piano

Elżbieta Tyszecka, fortepian
Acte Préalable AP0326 • w. 2014, n. 2013 • 48'36"

★★★★★

„Aby być dobrym muzykiem, należy nie tylko dużo ćwiczyć, ale też czytać” – powiedział kiedyś włoski pianista Fabio Grasso. Elżbieta Tyszecka jest taką właśnie artystką. Jeśli ktoś miałby wątpliwości co do jej erudycji (nie tylko muzycznej!), wypada przypomnieć, że jest ona z wykształcenia i profesji również filologiem, autorką rozprawy pt. *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa*

Manna i Jarosława Iwaszkiewicza. Jako muzyk-pianista poświęciła się przede wszystkim muzyce fortepianowej Aleksandra Tansmana. Omawiana płyta jest jej ósmą z kolei w całości poświęconą kompozycjom Tansmana właśnie, a zarejestrowaną dla wytwórni Acte Préalable. Nagrania utrwalone zostały w miejscowości kompozytorowi (ale i pianistce) szczególnie bliskiej, rodzinnej Łodzi. W albumie znalazły się trzy fortepianowe cykle: *Pięć Impromptus* dedykowanych Sergiuszowi Kusewickiemu, *Sześć Arabesek* z dedykacją dla Janine Cools oraz *Osiem Novelett*. Kompozycje te powstawały między rokiem 1922 i 1936, a więc w dobrych dla twórcy, paryskich czasach. Pozycja Tansmana wówczas

umacniała się, następowało wiele korzystnych zmian w jego życiu, choć niejednemu przeszkadzał nazbyt śmiały język muzyczny, który odbijały się w Polsce bardzo różnymi echemi. Zaprezentowane na płycie cykle często nawiązują jeszcze do romantyzmu i tradycji, choć twórca nie stroni od nowoczesnych zdobyczy, czasem ucieka w atonalność. Podejmuje różne formy: etiudy, form tanecznych, nokturnu, etc., nawiązuje do tradycyjnej muzyki polskiej, jawańskiej, wprowadza rytm bluesa.

Każda z miniatur posiada swój charakter, każda jest w jakiś sposób interesująca. Wykonawczynie wszystkich kompozycji, Elżbieta Tyszecka, dobrze oddaje tę unikatowość, uwytłumia kompozytorskie idee. Gra w sposób bardzo wierny oryginałowi, nie pozwala sobie na najdrobniejsze uchybienia w stosunku do Tansmanowskich partytur.

Omawiana płyta to kolejny tom wspaniałej kolekcji Elżbiety Tyszeckiej z muzyką fortepianową Aleksandra Tansmana.

Łukasz Kaczmarek



Elżbieta Tyszecka
fot. Witold Krymarys

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

• ☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ – bubeł



JAN SEBASTIAN BACH
Uwertura Francuska BWV 831, Aria BWV 989, Concerto d-moll BWV 974, Koncert włoski BWV 971

Władimir Aszkenazy, fortepian

Decca 478 6773 • w. 2014 • 67'07"

☆☆☆☆☆

Ostatnimi laty Władimir Aszkenazy coraz częściej powraca do przejrzystego piękna muzyki Bacha. Być może, że to właśnie w niej rosyjski artysta odnajduje ukojenie i oczyszczenie po intensywnych latach błyskotliwej kariery pianistycznej i dyrygenckiej. Tym razem Aszkenazy sięgnął po utwory z wczesnego (BWV 989), dojrzałego (BWV 974) oraz stosunkowo późnego (BWV 831 i 971) okresu twórczości Bacha.

Płytę otwiera *Uwertura francuska h-moll* BWV 831 z drugiego tomu *Clavierübung*. Wykonanie Aszkenazego posiada rozliczne walory. Można jednak niekiedy odnieść wrażenie, że dojrzały artysta nie jest już w tak znakomitej pianistycznej dyspozycji, w jakiej był jeszcze cztery lata temu, nagrywając *Partity*. Oczywiście na nagraniu nie usłyszymy kiksów, jednak słuchacz może kilkakrotnie odnieść wrażenie, że pianista toczy ze sobą – nie zawsze w pełni zwycięską – walkę o wykonawczą perfekcję. Nie wszędzie poszczególne gło-

sy są przeprowadzone przez Aszkenazego tak czytelnie, jak w dwugłosowym *Bourrée*. Przejrzystości, której można oczekiwać od wykonania artysty tej klasy, brakuje szczególnie w miejscach, w których bachowska polifonia jest utkana gęsto. Należy jednak oddać Aszkenazemu, że znakomicie uchwycił całą formę quasi partity, oba *Gawoty* w jego wykonaniu są ujmujące, natomiast *Echo*, które wieńczy *Uwerturę*, to prawdziwa perła.

W rzadko nagrywanej *Arii z wariacjami w stylu włoskim* BWV 989 ową „włoskość” Aszkenazy znakomicie uchwycił. Warto jednak pamiętać, że utwór ten przeznaczony był przez Bacha na klawesyn. Nie można mieć do pianisty pretensji, że grając na współczesnym fortepianie wykorzystuje w pełni jego możliwości i walory brzmieniowe. Jednak dźwięk wydobywany z fortepianu przez Aszkenazego wydaje się w kontekście tego utworu odrobinę zbyt masywny.

Bach dedykował *Koncert włoski* BWV 971 „przyjaciółom muzyki ku ich uciesze i radości”. Z pewnością ową radość można w wykonaniu Aszkenazego usłyszeć. Olbrzymią zaletą zaprezentowanej przez rosyjskiego pianistę interpretacji *Koncertu włoskiego* jest spójność formy i płynność narracji.

Pośród pozostałych wykonania umieszczonych na płycie wyróżnia się bachowska transkrypcja *Koncertu obojowego d-moll* Alessandra Marcella. Nie sposób przejść obojętnie wobec głębokiego, jasnego smutku drugiej części *Koncertu* (słynne *Adagio*). W pełnym prostoty wykonaniu całego

dzieła Aszkenazy wydobywa z fortepianu intensywny, śpiewny dźwięk, który przywołać może na myśl brzmienie oboju. Warto dodać, że dzięki znakomitej jakości nagrania można usłyszeć wszystkie zalety charakterystycznego dźwięku Aszkenazego.

Wielokrotnie w historii pianistyki wybitni artyści wracali po latach burzliwych karier właśnie do Bacha. Po kataryczny powrót Aszkenazego z całą pewnością sięgnąć warto.

Michał Bruliński



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die geschöpfe des Prometheus op. 43

Armonia Atenea • George Petrou, dyrygent

Decca 478 6755 • w. 2014, n. 2014 • 65'02"

☆☆☆☆

Uważni czytelnicy **Muzyka21** z pewnością kojarzą zespół Armonia Atenea i kierującego nią George'a Petrou z nagrań dokonywanych dla MDG czy wytwórni Decca. Grecka formacja specjalizująca się w muzyce dawnej robi coraz większą światową karierę, a jej ostatnim fonograficznym osiągnięciem jest wydany przez londyńską firmę krążek, zawierający niewątpliwie repertuarowy rarytas – jedno z niewielu dzieł scenicznych Ludwiga

van Beethovena, jego balet *Twory Prometeusza* op. 43, wystawiony po raz pierwszy w roku 1801.

Na okładce płyty widzimy wystylizowanego dyrygenta w stanowczej, może nawet gniewnej pozie, co dobrze koresponduje z temperamentem i charakterem autora dzieła oraz samą jego tematyką, poświęconą buntowi mitologicznego herosa przeciwko boskim porządkom i pragnieniu uszczęśliwienia ludzkości poprzez ofiarowanie jej ognia. Nic dziwnego, że Beethoven zapalił się do pomysłu zilustrowania owej szczytnej idei muzyką. W życiu koncertowym funkcjonuje jedynie *Uwertura*, całość partytury rzadko pojawia się na scenach oraz płytach. Niniejsze nagranie jest jedną z niewielu rejestracji baletu.

Armonia Atenea posługuje się instrumentami historycznymi i wykonuje dzieło wielkiego klasyka w specyficznej stylistyce, która może się podobać albo nie. Artykulacja jest niezwykle czytelna, ostra, smyczki grają bez wibracji, w forte króluje niestety dosyć prymitywnie brzmiący hałas zagłuszających wszystko waltorni oraz kotłów, tempa są szybkie, czasami nawet aż za bardzo, całość kreacji jest z pewnością pełna energii, dynamiki, siły wyrazu, po prostu efektowna. Orkiestra gra w klasycznym, niewielkim składzie, istotną ciekawostką jest udział użytych przez Beethovena wyjątkowo instrumentów: harfy oraz rożku basetowego. Obecność greckich muzyków niesie dodatkowy smaczek związany z tematem dzieła i pochodzeniem jego bohatera, ale udowadnia zarazem,

że Armonia Atenea i George Petrou zajmują silną pozycję na współczesnej scenie historycznego wykonawstwa.

Warto poznać cały balet *Twory Prometeusza* nie tylko w tym wykonaniu, choć przydałoby mu się nieco więcej wyważenia emocji i powściągnięcia temperamentu przez kapelmistrza i niektórych instrumentalistów. Dzieło Ludwiga van Beethovena, znane ogółowi słuchaczy jedynie z uwertury oraz finałowego, słynnego tematu pojawiającego się w jego twórczości wielokrotnie, w tym doprowadzonego do genialnej i nieśmiertelnej postaci ostatniej części *III Symfonii*, zyskało kolejną interesującą i efektowną płytową kreację.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
V Koncert fortepianowy,
Sonata fortepianowa nr
32 op. 111

Nelson Freire, fortepian • Gewandhausorchester • Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 478 6771 • w. 2014, n. 2014 • 61'55"

☆☆☆☆☆

Płyta z piątym koncertem oraz ostatnią sonatą fortepianową Beethovena w wykonaniu Nelsona Freira jest znakomitą konkluzją wydanego kilka miesięcy wcześniej albumu, zawierającego młodzieńcze nagrania artysty (*Radio Days*). Ponadto inauguruje ona wspólny projekt brazylijskiego pianisty

oraz Gewandhausorchester pod batutą Riccardo Chiallego, w ramach którego artyści zmierzają się ze wszystkimi pięcioma koncertami fortepianowymi wiedeńskiego klasyka.

Z *Koncertem Es-dur* – ostatnim w porządku opusowym, pierwszym w nagrywanej serii – debiutował Freire w wieku dwunastu (sic!) lat; siedemdziesięcioletniemu pianiście utwór ten towarzyszył przez całą karierę. Od pierwszych dźwięków słychać, że mamy do czynienia z głęboko przemyślaną i niezwykle dojrzałą interpretacją. Zamieszczone na płycie nagranie koncertu stanowi kwintesencję pianistyki Freira: nienaganna technika i precyzja artykulacyjna, przemyślane frazowanie, szlachetny i głęboki dźwięk, barwna i dojrzała narracja. W dostojnym wykonaniu brazylijskiego pianisty nie ma cienia pośpiechu i gwałtowności; każdy dźwięk jest dopieszczony i poetycko wypowiedziany, tak przez Gewandhausorchester pod wodzą Chiallego, jak przez Nelsona Freira.

W drugą część koncertu wprowadza magiczne brzmienie, wyczarowane przez Gewandhausorchester. Każda nuta wydobywana z fortepianu jest natomiast odbiciem poetyckiej wrażliwości Freira. Wobec tak sugestywnego i poruszającego wykonania po prostu nie można przejść obojętnie. Po wspaniałym *Adagio* następuje kipiący radością finał, którego wyrazistość zmultiplikował pianista dzięki oszczędnej pedalizacji. Pełna wigoru partia orkiestry mieni się całą paletą radosnych barw. Chailly i Freire znakomicie skonstruowali klasyczną architekturę całego koncertu, która sklepia się nad słuchaczem, olśnie-

wając go pięknym swego wyrazu.

Freire wyraźnie uwypuklił różnicę między skomponowanym w latach 1809-1811 koncertem a napisaną dziesięć lat później *Sonatą c-moll* op. 111. Trudno opisać słowami głębię emocji, które odnaleźć można w pierwszych frazach sonaty. Kunsztowna interpretacja brazylijskiego pianisty – choć bardzo intelektualna – nie jest pozbawiona spontaniczności. Całkowicie głuchy Beethoven, komponując swą ostatnią sonatę, zamknięty był w krainie wyobraźni. Freire jakby zagłębia się w ten mroczny i tajemniczy świat, dzięki czemu prezentowana przez niego kreacja pełna jest epickiego rozmachu i mistycznej wzniosłości. W drugiej części sonaty brazylijski pianista uzyskał niebywałą ciągłość frazy, jednak dokonał tego kosztem szybkiego (jak na *Adagio molto*) tempa *Arietty*. Upiorne technicznie tryle wykonał Freire z charakterystyczną dla niego łatwością.

Od strony technicznej nagranie zrealizowane jest po mistrzowsku. Wydana przez Deccę płyta to pozycja obowiązkowa dla każdego melomana. Koneserom i słuchaczom pozostaje z niecierpliwością czekać na dalsze nagrania koncertów, które ukażą się już za kilka miesięcy.

Michał Bruliński

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symfonie nr 2 i 3

Orchestre Revolutionnaire et Romantique • John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG721 • w. 2014, n. 2013 • 55'58"

☆☆

John Eliot Gardiner i jego zespoły powielają w bar-

Live at
Cadogan Hall
Beethoven
Symphonies
2&8
ORR/Gardiner

wach własnego wydawnictwa repertuar nagrany przed laty dla innych wytwórni. Mamy do czynienia z ponowną rejestracją utworów sakralnych Jana Sebastiana Bacha, jesteśmy w trakcie kompletowania kolejnych koncertowych zapisów *Mszy uroczystej* czy symfonii Ludwiga van Beethovena. Soli Deo Gloria wypuściła właśnie na rynek krążek z niezmiernie rzadko spotykanym na płytach zestawieniem *Drugiej* oraz *Ósmej* – tym razem jest to nagranie z londyńskiej Cadogan Hall z listopada 2013 r. Jak się okazuje, obie kompozycje należą do ulubionych dzieł Gardinera. Niezwykłym zbiegiem okoliczności jest fakt, że są też szczególnie cenionymi i często przeze mnie słuchanymi dziełami klasyka, stąd zaciekawienie najnowszym krążkiem SDG, rozczarowanie efektem końcowym i krytyka z mojej strony.

Orkiestra Rewolucyjna i Romantyczna pod dyktando kapelmistrza gra je w swoim stylu, który można opisać jako „szybko, jak tylko się da i głośno, jak tylko możliwe – im szybciej i głośniej – tym lepiej”. Niestety, rzadko kiedy oznacza to „mądrze” lub „z sensem”. Stąd wynikają szalone, przesadzone tempa, instrumentalny hałas eksponujący napastliwe interwencje trąbek, rogów i kotłów, ogólne wrażenie dźwiękowego prymitywizmu, by nie rzec prostactwa. Trudno w przypadku *II Symfonii D-dur*, dzieła

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

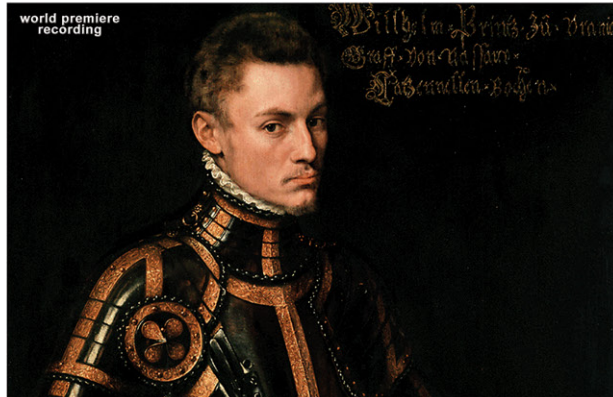
ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII PODKARPACKIEJ



Józef Wieniawski

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

world premiere recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Muzyka21
płyta miesiąca

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

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

fenomenalnego, odnaleźć powolny charakter wstępu oznaczonego jako *Adagio molto* czy pięknej, szeroko zakrojonej drugiej części, *Larghetto*. Śmiem wątpić, czy niejaki Franciszek Schubert, gdyby tylko miał okazję poznać owo ogniwo w prezentowanej interpretacji, miałby powody do wielkiego zachwytu. Brzmi jak beztroska muzyczka promenadowa, nie przykuwając uwagi słuchacza ani głębią wyrazu, ani bogactwem myśli czy melodyki, ani rozwojem i narracją. Stawianie na efekciarstwo, hałas i płytki popis, czego dowody daje Gardiner i jego formacja od początku do końca płyty, niestety naruszają strukturę muzyczną kompozycji. Za przykład niech posłużą kulminacje postaci głównego tematu pierwszej części, złożonego z półnuty z kropką i czterech szesnastek – tych ostatnich, będących jego charakterystycznym motywem, w prymitywnym hałasie fortissima całej orkiestry wręcz nie słychać – jest zagłuszony! O ile od biedy można ją jakoś przebrnąć przez utrzymaną w takiej stylistyce *Drugą*, o tyle nie wybaczę Gardinerowi „rozprawienia się” z *VIII Symfonią F-dur* op. 93. Zachwyć się nią od zawsze, uznając ją za jedną z najwybitniejszych kompozycji Ludwiga van Beethovena. Podobnego zdania był Hektor Berlioz: „To dzieło jest kolosalne. Szczerze mówiąc, za obłęd można uważać porównywanie jej z jakąkolwiek, choćby najpiękniejszą symfonią Mozarta – zbyt nierówni są współzawodnicy”. Pośpiech i brak głębszej refleksji nad wielkimi wartościami dzieła królują w tym nagraniu od pierwszej do ostatniej minuty. Rozumiem co prawda

potrzebę wyrażenia pełni emocji w dziele genialnego klasyka, którego rozsądzał temperament, co widać w *Ósmej* w fantastycznie skonstruowanych odcinkach części pierwszej i ostatniej, ale wykonywanie wszystkiego „jak leci”, bez wykonawczej kultury, bez głębszej refleksji i wrażliwości jest dla mnie profanacją utworu. W drugim ustępie nie słyszę pewnego wyrafinowania i humoru typowego dla autora, płatającego figla słuchaczom. Jest za szybkie i bez wyrazu. Cóż z tego, że jego oznaczeniem agogicznym jest *Allegretto scherzando*, skoro całość utrzymana jest w bardzo małych wartościach rytmicznych (32/64/128) – warto przy tym sobie zdać sprawę z różnic między tempem *Allegretto* a *Allegro*! Nie słychać i tu, i w poprzedzających oraz następujących po nim ogniwach ogromnego bogactwa faktury, instrumentacji i wartości muzycznej kompozycji – w triu trzeciej części, eksponując główną myśl wyrażaną przez klarnety i rogi, kapelmistrz zapomina o ważnym, pulsującym triolowym akompaniamencie wiolonczel. Wprost okropnie brzmi finał, określony przez Beethovena jako *Allegro vivace*, co w tym nagraniu brzmi jak *Prestissimo*. Powtarza się sytuacja z tematem pierwszej części *Drugiej* – we wszechobecnym pośpiechu nie słychać rytmicznej triolowej struktury tworzącej przedtakt głównego tematu, a prymitywny hałas nie tylko tu, ale i w przebiegu całego dzieła, uniemożliwia rozkoszowanie się pełnią struktury dzieła. Czasami dochodzi nawet do takich sytuacji, że nie kończy się w jednej grupie instrumentów dana myśl, a już zachodzi na nią ko-

lejna, nie dając wybrzmieć pierwszej! O możliwości usłyszenia wszystkiego, co jest zapisane w partyturze, można jedynie pomarzyć.

Jakiś czas temu omawiałem na łamach **Muzyka21** zapis koncertu z Carnegie Hall, podczas którego zabrzmiała *Piąta* i *Siódma* – uważni czytelnicy pamiętający pięć gwiazdek widniejących przy ocenie owej produkcji mogą mi teraz zarzucić niekonsekwencję. Wady stylistyki wykonania Orkiestry Rewolucyjnej i Romantycznej pod dyrykcją Johna Eliota Gardinera nie były w nich jednak aż tak rażące, a całość wywarła na mnie w sumie pozytywne wrażenie. Szkoda, że nie mogę napisać tego samego o najnowszym albumie wytwórni Soli Deo Gloria. Nie oznacza to również faktu, że prezentowana pozycja jest zła pod każdym względem. Lubiący ów nurt fonografii docenią udział instrumentów z epoki, energię, charakterystyczne brzmienie, zwartość, lekkość i ekspresję. Miłośnicy wykonawstwa historycznego, ceniący dokonania dyrygenta i renomowanego zespołu, z pewnością mogą się zachwycić niniejszym nagraniem, ja zaś odłożę niniejszy krążek niestety na odległą półkę, by do niej nie sięgać. Znacznie częściej w moim odtwarzaczu za to będą gościć nagrania pokazujące genialną *II* i *VIII Symfonię* Ludwiga van Beethovena w ich pełnym, porywającym bogactwie, ale na zupełnie innym, nieosiągalnym niestety dla większości współczesnych orkiestr i dyrygentów poziomie wykonawczej kultury, świadomości i szacunku dla partytur. Dokonane pod koniec lat 80. ubiegłego stulecia mistrzowskie rejestracje Orkiestry Symfonicznej Radia Nie-

mieckiego w Hamburgu pod batutą wielkiego Güntera Wanda (RCA) są w tym repertuarze niepokonane, zaś omawiana „interpretacja” nie wytrzymuje z nimi absolutnie najmniejszego porównania.

Paweł Chmielowski

JACQUELINE FONTYN

Koncert skrzypcowy, Koncert na 2 perkusje i orkiestrę kameralną, Koncert na wiolonczelę i orkiestrę, Koncert podwójny na flet, klawesyn i smyczki

Kolia Lessing, skrzypce; Tom De Cook, Swen Pollkötter, perkusja; Jan-Filip Tupa, wiolonczela; Gaby Pas-Van Riet, flet; Martin Schmieding, klawesyn • Göttinger Symphonie-Orchester • Christoph-Mathias Mueller, dyrygent

Cybele KiG 005 • w. 2014 • SACD

★★★★

W swojej znakomitej serii *Künstler im Gespräch* wytwórnia Cybele Records przedstawia belgijską kompozytorkę, Jacqueline Fontyn (ur. 1930 r.). Jest to postać dość słabo w Polsce znana. W jej muzycznej edukacji bardzo ważną rolę odegrał Ignace Bolotine, pod kierunkiem którego zdobywała pierwsze szlify i który zaszczylił w niej ogromną miłość do muzyki. Wśród kolejnych profesorów Fontyn wskazać należy przede wszystkim na Maxa Deutscha, ucznia Schoenberga. Sama kompozytorka jednak nigdy nie poszła drogą serializmu, mówiąc, iż jest to dla niej „zbyt intelektualne”. Za swoje zasługi Jacqueline Fontyn była wielokrotnie nagradzana, m.in. hiszpańską nagrodą Oscara Esply, czy francuską Arthura Honeggera, ale również przez Króla Belgii – tytułem szlacheckim. A jaka jest muzyka Fontyn? Utrzymana raczej

w stylistyce neoklasycyznej, choć pod względem brzmieniowym współczesna, wykorzystująca zdobycze XX i XXI w. Kompozytorka dużą wagę przywiązuje do formy, jej dzieła są dobrze pomyślane pod względem architektonicznym, zbudowane proporcjonalnie. Słuchacz ma wrażenie ładu i porządku. Choć Fontyn nie prezentuje wyraźnych linii melodycznych, preferuje raczej dłuższe frazy, a nawet tematy, niż tak częste we współczesnej muzyce strzępy motywów. Ta muzyka wydaje się bardzo naturalna, co zresztą jest zgodne z postawą samej kompozytorki, żyjącej blisko natury. Jacqueline Fontyn lubi duże formy, w których zresztą sprawdza się dobrze. Orkiestra jest jej ulubionym wyrazicielem artystycznego przekazu, mówi o niej jako o najukochańszym instrumencie, który potrafi wszystko.

Omawiany 3-płytowy album przynosi jeden krążek z muzyką Fontyn. Znalazły się tutaj *Koncert skrzypcowy Rêverie et Turbulence*, *Koncert na dwa zestawy perkusji i orkiestrę kameralną Capricorne*, *Koncert wiolonczelowy Colinda* oraz *Koncert podwójny na flet, klawesyn i smyczki Es ist ein Ozean...* Są to interesujące kompozycje, pełne ciekawych pomysłów. Radzę dobrze wsłuchać się zwłaszcza w stylizowany *Koncert podwójny* i sposób, w jaki autorka przemycyła w nim cytaty, będące w zasadzie reminiscencjami. Wykonania utrzymane są na dość wysokim poziomie; powstawały pod czujnym okiem kompozytorki.

Pozostałe dwie płyty albumu zawierają rejestracje rozmów, jakie z Fontyn odbyli Mirjam Wiesemann oraz Kolja Lessing – kompozytorka

z wielką mądrością, dystansem i humorem opowiada o muzyce, swoim życiu, pasjach, ideałach. Wywiady przeprowadzono w języku niemieckim. W całości album, jak i wszystkie inne z serii *Künstler im Gespräch (Twórcy w dyskusjach)* ma sporą wartość dokumentalną, poza tym ukazuje ciekawą twórczość czołowej belgijskiej kompozytorki.

Lukasz Kaczmarek



**JOHANN ADOLPH HASSE
Siroe, Re di Persia**

Max Emanuel Cenčić, kontratenor; Julia Leźniewa, sopran; Mary-ellen Nesi, mezzosopran; Franco Fagioli, kontratenor; Laureen Snouffer, sopran; Juan Sancho, tenor; Armonia Atenea; George Petrou, dyrygent
Decca 478 6768 • w. 2014, n. 2014 • 170'28"

★★★★★

Jesień roku 2014 dość mocno obrodziła w bardzo dobre nagrania operowe, szczególnie dla miłośników muzyki dawnej (Caldara, Haendel, Vivaldi, Gluck) i poszukiwaczy dzieł zapomnianych, które po raz pierwszy nagrano. Do tej kategorii należy zaliczyć wydane w listopadzie premierowe nagranie na dwóch płytach opery *Siroe, Re di Persia* Johanna Adolpha Hassego. Dzieło, które w podtytule informuje, że zostało napisane specjalnie dla Augusta III Mocnego, Króla Polski i Elektora Saksonii.

Za całość produkcji odpowiada chorwacki kontra-

tenor Max Emanuel Cenčić, który w wydawnictwie Decca debiutował nagraniem recitalu z oper Hassego o tytule *Rococo*. On był jego pomysłodawcą i kreuje tu główną rolę, jest na okładce albumu. Do nagrania zaprosił grecką orkiestrę i dyrygenta oraz czołwkę europejskich artystów, wśród których najbardziej znani są Julia Leźniewa i Fabio Fagioli. Całość wyprodukowała jego firma Parnassus Arts Productions i licencję na wydanie udostępniła firmie Decca. Obecnie to artyści starają się kreować rynek płytowy, znajdują skarby do wydania, pozyskują artystów i fundusze na produkcję, rejestrują ją i udostępniają swój gotowy produkt do wydania światowym liderom fonograficznym. Era producentów muzycznych i wydawców kreujących rynek przemija.

Max Emanuel Cenčić napisał słowo przewodnie do swojej produkcji. Zacytujmy zatem artystę: „*Siroe* to baśń. Wyidealizowana historia, która nas porusza, która chce nam coś opowiedzieć, która chce się z nami czymś podzielić. Historia, która chce nas przede wszystkim nauczyć tego, co jest niedobre, a co słuszne. Przywołując los księcia *Siroe*, chce nam powiedzieć, że dobro góruje nad złem. Baśń ta dzieje się w jakiejś Persji, oderwanej od rzeczywistości, gdzie bohaterowie są wynalezieni ze wszystkich utworów, nie mający wiele wspólnego z historycznymi postaciami dawnej Persji. (...) Ale o co chodzi w tej operze? Arystoteles i św. Tomasz z Akwinu są duchowymi i filozoficznymi ojcami tej historii. Librecista Metastasio, który sam był wyświęconym kapłanem, był zapoznany

z ich myślą. Innym ważnym źródłem libretta jest filozofia epoki Oświecenia, która w XVIII w. sprzyjała rozwojowi łoż masońskich i innych ruchów. Pochodzące z 1725 r. libretto *Metastasio do Siroe* jest librettem „rewolucyjnym”, podobnie jak jego *Ezio*. *Siroe* kończy się na buncie ludowym, obaleniu tyrańcy i nadejściu nowej ery. To zakończenie zapowiada wydarzenie z prawdziwej historii, zapowiada Rewolucję Francuską, która wybuchnie sześćdziesiąt lat później i przerazi sporą część europejskich narodów. Kiedy jednak Hasse w 1733 r. napisał muzykę do *Siroe*, a potem w 1763 r. przygotował jej drugą wersję, chodziło wtedy jeszcze o prosty temat, o zwykle rozważania filozoficzne. Bohaterowie *Siroe* są stworzeni według *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa: każda z tych postaci przedstawia jakąś wadę w zachowaniu. Tak więc *Ladice* przedstawia zazdrość, *Medarse* jest chciwością, *Emira* zemstą z nienawiści. *Siroe* uosabia także wadę, jest zbyt cnotliwy, co także wcale nie jest dobre, ponieważ człowiek, który świadomie zmierza na spotkanie śmierci nie jest kimś, kto podejmuje decyzje w sposób przemyślany. Według oceny Arystotelesa, chodzi raczej o głupca niż o człowieka cnotliwego. *Cosroe* to ktoś, kto stracił poczucie proporcji. Jest więźniem chthonicznego świata przesądów. Nie ocenia na podstawie faktów, ale wierzy i przypuszcza – nie ma jednak żadnego dowodu. W tej opowieści *Arasse* stanowi wyjątek: to właśnie on, dzięki wyważonemu sądowi, przekształca tragedię w dobro. *Metastasio* umieszcza swoich bohaterów w urzekającym opowiadaniu. Me-

darse i Loadice żalują swej chciwości i zazdrości, i przysięgają odtąd zmienić swoje zachowanie. Siroe prosi Emira, by wybaczył Cosroe (ojcu Siroe), że zabił Asbite (ojca Emira), potem idzie za radą Arasse i prowadzi bunt, by potem położyć temu pokojowo kres. Cosroe, poruszony symulowaną śmiercią swego syna, na którego sam wydał wyrok, koronuje Siroe, który zostaje nowym królem Persji, po czym wycofuje się. Zaczynają się nowe czasy...”

Muzyka tej opery to prawdziwa gratka dla wielbicieli opery, miłośników dawnej muzyki. Johann Adolph Hasse w mistrzowski sposób opracowuje muzycznie libretto Metastasia, efektem czego jest muzyka wyrafinowana, szykowna, w której kłębi się od muzycznych fajerwerków, pięknych arii, duetów.

Gwiazdami tej produkcji są kontratenorzy Max Emanuel Cenčić i Franco Fagioli oraz sopran Julia Leżniewa, pozostali soliści dorównują tym gwiazdą i ich głosy są dobrze dobrane do tej produkcji. Ich atutami są zwinne, mistrzowskie, pewnie i precyzyjnie osadzone koloratury oraz głębia wyrazu w ariach wolnych, gdzie tak ważny jest kolor i głębia artystycznego wyrazu.

Grecka orkiestra Armonia Atenea prowadzona przez George’a Petrou to idealny partner śpiewaków. Jej udział w tej produkcji potwierdza, że jest jedną z najbardziej cenionych orkiestr barokowych Europy. Gra tu zachwycająco, po prostu świetnie, jest pełna wigoru w częściach szybkich, a w wolnych czaruje kolorem, brzmieniem, intensywnością emocji. To idealne połączenie orkiestry i głosów śpiewaków.

W sumie udało się tu połączyć wspaniałą muzykę w porywającym premierowym nagraniu. Warto poznać tę zapomnianą operę!

Arkadiusz Jędrasik



GUSTAV MAHLER
Symfonia nr 7
Simon Bolivar Symphoony
Orchestra • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 1700 • w. 2014, n. 2014 • 78'51"
★★★★

Nie jest dziś łatwo dokonać dobrego i wyróżniającego się nagrania symfonii Gustava Mahlera. W obliczu tak wielu wspaniałych, dostępnych na płytach kreacji utrwalonych w przeszłości, trzeba nie lada odwagi, by ponownie sięgać po ten repertuar. W przypadku *VII Symfonii* (trochę niedocenianej, niesłusznie zresztą!), na trwałe zapisały się w fonografii interpretacje Bernsteina, Soltiego, Abbada, Gielena, Chailly’ego. Najnowsze nagranie Gustava Dudamela i jego Orkiestry Simóna Bolívara utrzymane jest na wysokim poziomie, lecz nie ma ani tej dojrzałości, ani charyzmy, by zająć miejsce w jednym szeregu z wymienionymi. Muzyka Gustava Mahlera jest wenezuelskiemu dyrygentowi bardzo bliska. Na płytach, tak CD, jak i DVD, mamy już zapisy kilku Mahlerowskich symfonii dokonane pod jego batutą. W moim przekonaniu tym najbardziej udanym był

krażek z *V Symfonią*, w której Dudamel powiedział coś chyba bardziej osobistego, niż uczynił to właśnie w *VII*. Tutaj przygotował wykonanie zmysłowe, lecz mało przemawiające do sfery duchowej. Wenezuelskiemu dyrygentowi z pewnością nie brak temperamentu. Jego Mahler żyje, jest barwny, a gdy trzeba efektowny. To nieco zbliża jego koncepcję do Georga Soltiego. Dudamel duży nacisk kładzie na zewnętrzny blask i ze swoją orkiestrą osiąga godne uznania rezultaty. Najnowszej płyty bardzo dobrze się słucha, co więcej została ona ładnie nagrana (zapis z marca 2012 r. z Caracas). Imponująco wypada zwłaszcza ostatnia część, która chwilami może porwać, ciekawie słucha się też części pierwszej, w której niektóre z pomysłów dyrygenta są bardzo twórcze. Całej koncepcji brakuje jednak jakiejś myśli przewodniej, jasnej i zrozumiałej koncepcji. Momentami razi nachalna motoryka, nieco mechaniczny charakter. Co było kapitalne w *Święcie wiosny* Strawińskiego, niekoniecznie musi się sprawdzać w symfonii Mahlera. Dudamel w zasadzie wszystko robi dobrze, jednak nie sięga Mahlerowskiej głębi, zdaje się być bardzo ostrożny, poprawny, obiektywny. W przypadku tego kompozytora co Mahler jest to dość istotna kwestia. Wykonaniu brakuje jakiejś magii, czegoś nieuchwytnego, co osiągnęli starsi mistrzowie, o których wcześniej była mowa. I chociaż uważam Dudamela za najzdolniejszego dyrygenta swego pokolenia, myślę, że czas na jego „ostateczną” Mahlerowską *Siódmą* jeszcze nie nadszedł.

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Don Giovanni

Mariusz Kwiecień, Alex Esposito, Malin Byström • Royal Opera Chorus and Orchestra • Nicola Luisotti, dyrygent

OpusArte OA1145D • w. 2014 • DVD-V, 182',00"
★★★★

Właściwy tytuł tej opery Mozarta brzmi *Don Giovanni, o sia il dissoluto punito (Don Giovanni albo rozpustnik ukarany)*. Przyjął się jednak tylko *Don Giovanni* i taki tytuł funkcjonuje powszechnie. Opera ta zrobiła nieprzerwaną i olśniewającą karierę. I dziś każda jej premiera wywołuje jeśli nie ogólne zainteresowanie, to przynajmniej zaciekawienie inscenizacją i realizacją. Tak też jest z prezentowanym zapisem londyńskiej premiery w Covent Garden przygotowanej muzycznie przez włoskiego dyrygenta Nicola Luisottiego i dyrektora artystycznego Teatru, Kaspera Holtera.

Światową prapremierę opera ta miała w Wiedniu w 1788 r. I dotąd nie schodzi ze scen muzycznych świata. Ciekawostką niech będzie fakt, iż w 1826 r., w Nowym Jorku triumfowała w niej słynna rodzina hiszpańskich śpiewaków. W spektaklu wystąpili obok siebie: Manuel (ojciec, jako Don Giovanni), Manuel (syn, jako Leporello), Joaquina (matka, jako Donna Elwira), a córka Maria

Malibran śpiewała Zerlinę. Autorem libretta *Don Giovanni* jest Lorenzo da Ponte (wg Giovanniego Bertatięgo). Muzyka i libretto tworzą wręcz arcydzieło, osobliwie łącząc, jak zauważa publicysta Józef Kański „elementy lekkiej, pogodnej komedii z nurtem akcji pełnym dramatycznego napięcia, grozy, tragizmu. Jest to opera, w której wydarzenia dyktują muzyczną formę, a ona obraca się w teatr”. Akcja *Don Giovanni* umieszczona jest w hiszpańskiej Seville, na jej ulicach, placach i na pokojach pałaców bohaterów. Reżyser Kasper Holten rozgrywa ją w dwu poziomach obracającej się konstrukcji, imitującej miejsca. Konstrukcja zatrzymuje się więc stosownie do miejsca akcji. Ilustracje video, nie przerysowane kostiumy dopełniają zabudowę sceny. Włoski dyrygent Nicola Lusotti prowadzi spektakl z odpowiednią lekkością tak charakterystyczną dla Mozarta, rysując muzycznie postaci w sposób nowoczesny ale do przyjęcia dla muzyki Mozarta. Cokolwiek by jednak pochwalić czy cokolwiek zarzucić rozwiązaniom scenicznym, o sukcesie opery decydują w głównej mierze śpiewacy. Na czoło solistów prezentowanego nagrania zdecydowanie wysunął się polski baryton, Mariusz Kwiecień. Stworzył on wysokiej klasy postać sceniczną. Umiejętnie połączył swą atrakcyjną aparycję z nieprzeciętnymi warunkami głosowymi i niewątpliwym talentem aktorskim. Nieśkończenie uwodzicielski, w tej koncepcji reżysera, jego cynizm i energię zastąpiło pewne zmęczenie i znużenie życiem. Niewiele zostało z siły i czaru, próby kolejnych podbojów erotycznych nie udają się już tak

lekką jak wcześniej. Śpiewał natomiast głosem pięknym, dźwięcznym i młodzieńczo świeżym. Don Giovanni Kwietnia to nie tylko interpretacje pełne sukcesów, to również ulubiona rola tego śpiewaka. Dzielnie „sekundowała” mu Malin Byström, szwedzka śpiewaczka (wyszkolona w Szwecji, debiutowała jako Amalia w *Zbójcach* Verdiego). Ta smukła urodziwa kobieta obdarzona jest pięknym głosem, lirycznym sopranem z koloraturą. Jako Donna Anna była imponująca wokalnie. Śpiewała bezbłędnie technicznie, a przy tym bardzo zmysłowo. Jej kariera pięknie się rozwija, ma już za sobą debiut w Metropolitan. Partię Donny Elwiry kreuje Francuzka, Veronika Gens, urzekający w brzmieniu głos, postaciowo trochę anonimowa, tworzy typ „sposa abbandonata” (porzucona żona). Wciąż jednak ma nadzieję, bo wciąż jest zakochana. Wdziękiem i głosem czaruje też Angielka, Elisabeth Watts (Zerlina). Typowo Mozartowska postać. Swobodna wokalnie i aktorsko. Alex Esposito, młody włoski basbaryton, o naturalnej vis comica, przyciąga uwagę słuchaczy. Ceniony za inne role Mozartowskie (Papageno, Figaro) tworzy udaną partię Leporella. Zespół solistów uzupełniają Ukrainiec Aleksander Cymbaliuk (Komanador) – posagowy, groźny i po śmierci, Antonio Poli ładnie śpiewający Don Ottavia (rola dopracowana, interpretacja wyważona, umiarkowana) oraz David Kimberg jako Masetto, narzeczony Zerliny, mało skuteczny w jej obronie, ale dobrze śpiewający.

Śpiewacy sprawiają, iż tego nagrania słucha się z „zapartym tchem”.

Jacek Chodorowski

Różne

AFTER HOURS

King's College

King's College KGS0006 • w. 2014 • 43'16"

★★★★★

Chyba nikt nie ma wątpliwości, że The King's Men to męska formacja stworzona z The Choir of King's College w Cambridge. Mamy więc zespół z tradycjami, który słynie z profesjonalizmu i przyzwyczał nas do bardzo wysokiego poziomu swoich realizacji. Na łamach **Muzyka21** recenzowaliśmy już niejedną krążek z ich fonograficznymi dokonania, nie tak dawno *Requiem* Mozarta, nieco wcześniej album będący muzyczną wizytówką słynnego Festival of Nine Lessons and Carols. Tym razem otrzymujemy coś zgoła odmiennego. Artyści sięgają po lekki repertuar – popularne piosenki, w tym całkiem świeżutkie hity pop-kultury: *Forget You*, *Call Me Maybe*, czy *I Want You Back*. Wykonują je w 14-osobowym składzie, rzecz jasna we własnych (to jest ludzi z The Choir of King's College, Cambridge) opracowaniach. Są to niezwykle twórcze, oryginalne, momentami bardzo żartobliwe, a przy tym stylowe aranżacje. A ich muzyczna realizacja jest ponad wszelkie pochwały. Zaznaczyć w tym miejscu należy, że większość nagrań to żywe rejestracje koncertowe, tylko trzy spośród 14 piosenek utrwalono w studio. To zadziwiające, że brzmienie chóru jest tak wyrównane, zważywszy na fakt, że jego członkowie zmieniają się co trzy lata bądź częściej! Przy tym poszczególni śpiewacy dysponują pięknymi głosami o interesujących barwach, jak chociażby David Bagnall, czy Ben Goble, występujący

w niektórych piosenkach jako soliści. Kolejnymi zaletami wykonania jest znakomite wycucie rytmu i pulsu przez muzyków, połączone z ogromną dyscypliną. I wreszcie świeżość, lekkość, spontaniczność i młodzieńczość – to te cechy interpretacji, o których nie sposób nie wspomnieć. Ta świeżość to także jedna z głównych zalet prezentowanych tutaj opracowań, które mogą zaskoczyć zarówno tych, którzy wykonywane piosenki dobrze znają z oryginałów, jak i tych, którzy jeszcze się z nimi nie zetknęli. To bardzo ciekawe, bowiem jak możemy przeczytać w dołączonej do płyty książeczce, pomysł realizacji projektu ewoluował od dłuższego czasu. Świetnie, że nareszcie udało się go zrealizować! Każdy chórzysta: profesjonalny bądź amator, po prostu powinien zapoznać się z omawianą płytą. Ale myślę, że przyniesie ona wiele radości wszystkim melomanom, którzy się z nią zetkną!

Łukasz Kaczmarek

BACH – BUSONI

Komplet transkrypcji

Sandro Ivo Bartoli, fortepian

Brilliant 94867 • w. 2014, n. 2013 • 132'12"

★★★★★

Jakiś czas temu wytwórnia Brilliant Classics wypuściła na rynek 100-płytowy boks *The Piano* poświęcony najszlachetniejszemu dziełom fortepianowych. Wykonania, które tam się znalazły, utrzymane były na różnym poziomie: od przeciętnego do wybitnego, nie brakowało prawdziwych fonograficznych pereł. Zastrzeżenia mógł budzić jednak dobór repertuaru: w komplecie nie znalazł się żaden przykład

muzyki Bacha, co może dziwić zważywszy na nieocznione zasługi tego twórcy na polu muzyki fortepianowej/klawesynowej. Omawiany w niniejszej recenzji album poświęcony opracowaniom utworów Bacha dokonany przez Ferruccia Busoniego można potraktować więc jako suplement do tamtego boks.

Muzyka Bacha od dawien dawna była poddawana różnym opracowaniom. Tymi najbardziej znanymi „opracowaniami” kompozycji genialnego kompozytora byli m.in. Dame Myra Hess, Wilhelm Kempff i właśnie, a zarazem przede wszystkim, Ferruccio Busoni, by ograniczyć się tylko do transkrypcji fortepianowych. Niezwykle cenną inicjatywą wydawnictwa Brilliant było poświęcenie albumu wszystkim opracowaniom Bachowskim tego ostatniego. To ciekawe, że mimo upływu ponad stu lat, są one wciąż chętnie włączane przez pianistów do repertuaru. Tutaj wykonawcą jest, pochodzący z Włoch, Sandro Ivo Bartoli. W załączonym eseju artysta pisze o swojej fascynacji Szurą Czerkaskim, w którego wykonaniu usłyszał przed laty słynną *Chaconnę* Bacha-Busoniego. Bartoli specjalizuje się przede wszystkim w muzyce fortepianowej początku XX w., zwłaszcza dziełach Caselli, Malipiera i Respighiego, niektóre z nich przywracając światu. Tak było z *Koncertem fortepianowym* Malipiera, który to Bartoli utrwalił na płytach po raz pierwszy w historii, co spotkało się z dużym uznaniem międzynarodowej krytyki. Dla wytwórni Brilliant artysta zarejestrował już wszystkie transkrypcje Liszta Busoniego, dzieła na fortepian i orkiestrę Respighiego oraz *Fantazję contrappuntisticę* Busoniego. Teraz otrzymu-

jemy opracowania Bacha Busoniego. Wykonania, jakie otrzymujemy są kompetentne i rzeczowe, przy tym dość surowe. Pianista gra dużym dźwiękiem, majestatycznie i z powagą. Wyjątek stanowi *10 Preludiów chorałowych*, które brzmią nieco skromniej. Wadą wykonania jest nadużywanie przez pianistę prawego pedału, co miejscami zamazuje szczegóły. Miejsce nagrania jest niezwykle, choć niekoniecznie kojarzące się z muzyką fortepianową – to Gran Teatro Giacomo Puccini w Torre del Lago, skąd pochodził znakomity włoski twórca. Jako komplet, śmiało można polecić omawiany album. Co do poszczególnych utworów, warto szukać zapisów Petriego, Lipattiego, Horowitza...

Lukasz Kaczmarek



NICOLA BENEDETTI
Homecoming
A Scottish Fantasy

Decca 478 6690 • w. 2014 • 76'00"
★★★★★

Swoim najnowszym albumem szkocka skrzypaczka Nicola Benedetti oddaje hołd ojczyźnie – w zasadzie całą płytę wypełnia rodzimy repertuar. Tylko jedna kompozycja należy do żelaznej klasyki – to *Fantazja szkocka* Maxa Brucha. Pozostałe ścieżki stanowią tradycyjne szkockie pieśni i piosenki. Jest to muzyka bardzo miła dla ucha, tym bardziej że opracowania utworów są naprawdę najwyższych lotów. Artystka gra pięknym,

pełnym, srebrzystym dźwiękiem, z wielką naturalnością. Wyraźnie słyszalne jest, że wykonywana muzyka jest jej bardzo bliska. Z pełnym przekonaniem mogę stwierdzić, że *Fantazja szkocka* Brucha w jej interpretacji jest jednym z najlepszych nagrań tego dzieła. Techniczna precyzja i doskonałość łączy się tu z autentycznością (w końcu kto jak kto, ale Nicola Benedetti jest świadoma tego co gra!). Całość wypada bardzo pięknie i niezwykle stylowo. Artystce świetnie partneruje BBC Scottish Symphony Orchestra, którą prowadzi Rory Macdonald. Dalej słyszymy trzy pieśni Roberta Burnsa, chyba jednego z najbardziej znanych Szkotów w historii. Szczególnie wzruszająca jest cudowna *My love is like a red red rose*. Czy znają Państwo tę kompozycję w wykonaniu Andreasa Scholla? Choć pod względem czysto brzmieniowym, śpiewa on chyba równie pięknie, co Benedetti gra, jednak co do autentyczności skrzypaczka nie ma sobie równych! Ona po prostu oddycha tą muzyką! Z innych utworów zawartych na płycie uwagę zwraca w sposób szczególny taneczne *Hurricane Set* Jamesa Scotta Skinnera. Nicola Benedetti w pełni ujawnia tu swą szkocką duszę, jej skrzypce mają tu mniej słodczy, a za to sporo zadziorności, nie brzmią tak czysto, co jest, rzecz jasna, zamierzonym efektem. Cudo! A *The Gentle Light That Wakes Me*, gdzie Benedetti towarzyszy fidel, czy finałowe *Bonnie Banks of Loch Lamond* mogą wzruszyć do łez. Za sukces omawianej płyty odpowiedzialna jest jednak nie tylko sama skrzypaczka. Spośród muzyków, których zaprosiła do współpracy, na słowa

największego uznania zasługują Julie Fowlis, śpiewająca z wielką naturalnością i prostotą, grający na fidlu Aly Bain oraz Duncan Chisholm, Éamon Doorley (buzuki), a także akordeonista i pianista Phil Cunningham. Są to artyści na co dzień zajmujący się przede wszystkim muzyką folkową.

Dla Nicoli Benedetti realizacja omawianej płyty była marzeniem. Nam pozostaje się cieszyć, że zostało ono spełnione. Do tego czarującego albumu z pewnością będzie się często powracać!

Lukasz Kaczmarek

... E PER CONVERTO DI VIOLE
Utwory: Cabezona, Guamiego, Trabaciego, Arauxa, Gussaga, Frescobaldiego, Strozzi, Frobergera, Roberdaya, J. S. Bacha
Accademia Strumentale Italiana

Divox CDX-70808-6 • w. 2013, n. 2010
• 61'17"
★★★★★

Oto ciekawy zestaw kompozycji późnorenesansowych i barokowych przeznaczonych na zespół wiol. Znajdziemy tutaj utwory, m.in. Antonio de Cabezona, Girolamo Frescobaldiego, Johanna Jacoba Frobergera, jak również innych, mniej rozpoznawalnych twórców. Program wieńczy transkrypcja chorału *Liebster Jesu* BWV 731 Jana Sebastiana Bacha figurująca jako bonus track, słabo też wpisująca się w estetykę płyty. W XVI i XVII w., gdy powstawały te kompozycje, określenie „concerto”, które było wobec nich stosowane, odnosiło się również do zapisu uwzględniającego pewną dowolność obsady. Instrumenty bądź głosy ludzkie były łączone w sposób umożliwiający osiągnięcie pełni i różnico-

wania brzmieniowego. Stąd też tytuł płyty nawiązujący zresztą do *Gagliardy III* Gregoria Strozziiego. Tytuł ten zdradza zarazem skład wykonawczy. Accademia Strumentale Italiana prezentującą wszystkie kompozycje składa się z czterech muzyków grających na wiolach. Zespół powstał w 1981 r. w Weronie i specjalizuje się właśnie w muzyce, jaką przedstawia na omawianej płycie. Wykonanie Włochów, choć w pełni profesjonalne, charakteryzujące się dojrzałością i homogenicznością brzmienia, jest jednak mało włoskie: poważne, stonowane, momentami nieco bezbarwne, utrzymane być może w zbyt wolnych tempach, pozbawione kontrastów, trochę nudnawe. Szkoda, bowiem mało znane kompozycje zasługują na ciekawszą oprawę. Muzycy mają do dyspozycji znakomite instrumenty włoskie pochodzące z XVIII w.

Nagranie powstało dla wytwórni Divox, która jest jakoś mało obecna w ostatnim czasie na polskim rynku muzycznym. W całości jest to spójna produkcja o jasnej, logicznej koncepcji i układzie kompozycji, według chronologii ich powstania. W obliczu wielu wspaniałych rejestracji muzyki tego okresu warto by chyba jednak poszukać ciekawszych wykonawców...

Łukasz Kaczmarek

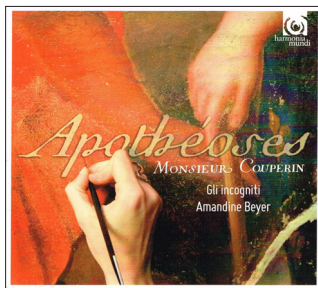
**APOTHEOSES & AUTRES
SONADES
Couperin & Lully**

Gli Incogniti

Harmonia Mundi HMC 902193 • w. 2014 • 57'34"

☆☆☆☆☆

François Couperin „Wielki” (1668–1733) był kompozytorem niezwykłym. Jako



rodowity Francuz wywodzący się z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych, styl francuski dobrze znał, czemu wyraz dawał w wielu swoich dziełach. Jednymi z najdoskonalszych tego przykładów są wczesne msze organowe. Z drugiej strony fascynował się estetyką Włochów, ich muzycznymi regułami, często bardzo odmiennymi i silnie konkurencyjnymi wobec rodzimych. Owocem tej fascynacji jest m.in. wokalno-instrumentalna muzyka religijna Couperina. Ale kompozytor nie zadowolął się jedynie pisaniem w stylu francuskim bądź w stylu włoskim. Dążył raczej do ich unifikacji. Zbiór *Les Goûts Réunis (Style Zjednoczone)* pięknie o tym świadczy. Jeden z utworów wchodzących w skład cyklu jest bezpośrednim hołdem złożonym jednemu z najznamienszych Włochów tamtych czasów – Corelliemu. To *Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli*. Inna apoteoza Couperina dedykowana została, gwoli sprawiedliwości Francuzowi, lecz pochodzenia włoskiego – Lully'emu. Mowa tutaj o *Concert instrumental sur le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*. Oba te dzieła, jak również *Sonade en trio La Superbe* oraz *Sonade en quatuor La Sultane*, wypełniają program omawianej płyty. Dwa ostatnie utwory są wcześniejszymi kompozycjami Couperina, datowanymi jeszcze na ostatnią dekadę XVII w.; apoteozy pochodzą

z lat 1720. Wszystkie cztery dzieła najczęściej wykonuje się na smyczkach i tak też ma miejsce w przypadku omawianego nagrania, w którym słyszymy zespół Gli Incogniti wraz z jego założycielką, skrzypaczką Amandine Beyer. Jest to pierwsza płyta artystów zarejestrowana dla wytwórni Harmonia Mundi. Za wcześniejszy album wydany przez Zig-Zag Territoires z *Concerti grossi* Corelliego, muzycy zdobyli złotego diapazona. Ich wykonanie dzieł Couperina jest znakomicie przemyślane i doskonale wyważone. Artyści odnajdują tutaj idealną równowagę pomiędzy elementem włoskim i francuskim. Już sam skład zespołu (dwoje skrzypiec, klawesyn, teorba, wiola da gamba – opcjonalnie druga wiola), jest ukłonem w stronę Włochów – afektowane skrzypce zdecydowanie dominują nad eleganckim, miarowym continuo. Energia, z jaką obie skrzypaczki grają, również wskazuje na włoski rodowód muzyki. Natomiast pewna wytworność, wyrafinowanie, niezwykle wysmakowana interpretacja to cechy bardziej francuskie. Tak jak przed trzystu laty Couperinowi, tak i dziś zespołowi Gli Incogniti, ten mariaż włoskości z francuskością wyszedł na dobre. Omawiany krążek przedstawia z całą pewnością jedno z najlepszych nagrań muzyki François Couperina, wszystko jest tutaj na swoim miejscu, a słuchanie płyty jest sporą radością. Można by ją śmiało polecić nawet tym, którym wystarczy jedno (ale możliwie najdoskonalsze) wykonanie zaprezentowanych kompozycji. Ten debiut muzyków w barwach wytwórni Harmonia Mundi okazał się świetnym sukcesem!

Łukasz Kaczmarek

DEDICATIONS

New Music for Mandolin and Guitar

Duo Trekel-Tröster: Steffen Trekel, mandolina, Michael Tröster, gitara

Thorofon CTH2613 • w. 2014, n. 2014 • 55'51"

☆☆☆☆☆

Dedications – New Music for Mandolin and Guitar to nowa płyta duetu Trekel-Tröster. Jest ona wynikiem pomysłu Steffena Trekela oraz Michaela Tröstera, polegającego na zaproszeniu współczesnych kompozytorów do skomponowania utworów na gitarę i mandolinę, dedykowanych specjalnie dla nich. Wynika to z założenia muzyków, że „im bardziej międzynarodowy artysta się staje, tym bardziej interesują się nim kompozytorzy”. Zainteresowanie kompozytorów połączeniem brzmienia tych dwóch instrumentów strunowych i zadedykowania ich tym właśnie artystom przeszło najśmielsze oczekiwania Duo Trekel-Tröster. W krótkim czasie nadeszły listy wyrażające chęć uczestnictwa w tym projekcie, szkice utworów, a także całe dzieła. Artyści postanowili zamieścić na CD tylko część utworów, resztę zaś nagrać na kolejnym albumie, wszystkie zaś wykonywać koncertowo. Tak wielkie zainteresowanie kompozytorów wynikało z uznania, jakim darzą oni duet Trekel-Tröster. W rzeczy samej, jest to para znakomitych muzyków, którzy od czasu założenia Duo w 2004 r. wykonywali najrozmaitsze utwory w całej Europie, Japonii, USA oraz Korei Południowej.

Na płycie znajdziemy utwory współczesnych kompozytorów. Są to Klaus Wüsthoff (*Collagen*), Mar-

kus Joppich (*Smokers of the Deep Sea – Nocturnal*), Torsten Ratzkowski (*Jalousie*), Yoshinao Kobayashi (*Rhyme*), Daniel Wolff (*Tremata e choro*) oraz Michael Kubik (*Minimal Dowland*). Są to zarówno pojedyncze, kilkuminutowe kompozycje, jak i całe kilkuczęściowe cykle. Kompozycje te charakteryzują się bardzo trafionym połączeniem dynamizmu, ornamentyki oraz figuracji z jednej strony oraz lirycznego brzmienia i subtelnej kantyleny z drugiej. Zwłaszcza *Collagen* i *Jalousie* to niezwykle przemyślane, bardzo liryczne kompozycje, przypominające muzykę z sielankowego filmu, w którym muzyka podkreśla barwne sceny ujęte przez kamerę. Jest to, mówiąc kolokwialnie, po prostu bardzo przyjemna muzyka, niezwykle barwna i ukazująca wszystkie walory, jakie posiada zarówno gitara, jak i mandolina. Nie ma tu przeładowania brzmienia, linie melodyczne są bardzo klarowne, przemyślane, budujące napięcie w delikatny sposób i równie delikatnie je rozładowujący. Żadna kompozycja nie odstaje od pozostałych, o żadnej nie można powiedzieć, że nie pasuje do tego albumu; wszystkie z nich utrzymane

są w podobnej konwencji wyrazowej, wszystkie też pokazują wysoki kunszt zarówno kompozytora, jak i wykonawcy. Na pozytywną ocenę płyty wpływa również bardzo dobre nagranie, charakteryzujące się czystym, wyraźnym brzmieniem.

Można śmiało powiedzieć, że projekt ten to fascynująca mieszanka premierowych dzieł kompozytorów niemieckich, japońskich i brazylijskich, szczerze godna polecenia. Dodatkowo płyta ta zawiera książeczkę z komentarzami samych kompozytorów, opisujących swoje inspirowanie oraz skomponowane przez siebie dzieła (opis w języku niemieckim i angielskim).

Jakub Banaś

IMPRO

Ferran Savall

Alia Vox AVSA 9909 • w. 2014 • SACD,

68'31"

★★★★

Jordi Savall i nieżyjąca już Montserrat Figueras, znani są chyba całemu muzycznemu światu. Ich dzieci, Arianna i Ferran Savallowie niejednokrotnie pojawiali się przy okazji różnych projektów nagraniowych rodziców, mają

na swoim koncie także solowe albumy. Pięknymi przykładami mogą być *Bella Terra Arianny*, czy *Mireu El Nostre Mar Ferrana*. Drugim solowym projektem tego ostatniego jest omawiana płyta. Artysta pojawia się tutaj w dwóch rolach: wokalisty i gitarzysty (czasem zastępując gitarę teorbą). Wykonuje on 13 improwizacji oraz własne opracowanie piosenki *Somewhere over the rainbow*. Choć nagrania zostały utrwalone na przestrzeni 9 lat (od 2003 do 2011 r.), stylistyka płyty jest bardzo spójna. A określić można ją na rozmaite sposoby,



z których żaden nie będzie w pełni oddawał istoty. To taki hiszpański chillout, z nutką folkloru, nutką nowoczesności, ale i nutką muzyki dawnej, chwilami jazzująca, chwilami nieco manierycznie klasyczny. Możemy podziwiać spore możliwości głosowe artysty, jego niezwykłą plastyczność, wielobarwność,

lekkość, a przy tym ogromną stylowość. Niektóre z improwizacji są naprawdę wybitne, jak np. *Comiat d'una mare* dedykowane genialnej Matce, Montserrat, czy *Jaroslav*, czego tłumaczyć nie trzeba. Słuchanie kolejnych utworów, jeden po drugim, jednak nieco nuży, brakuje tu pewnego zróżnicowania, dominuje wrażenie monotonii. Ferranowi Savallowi w poszczególnych improwizacjach towarzyszą Pedro Estevan oraz Jordi Savall. Już sam ten fakt może być gwarantem artystycznej jakości. Wielbicieli rodziny Savallów z pewnością sięgną po omawianą płytę i raczej nie zawiodą się. Pozostali, jeśli docenią piękny głos Ferrana i dobrze poczują się w proponowanych przezeń klimatach, także powinni być usatysfakcjonowani. Myląca może być jedynie okładka. Wśród stylizowanych płam (czyżby z wina?) przebija się skromny tytuł i nazwisko artysty. Całość raczej mało wyróżnia się wśród setek innych pozycji. Ale może właśnie o to chodziło artyście, by jego dzieło dostrzegli tylko ci bardziej przenikliwi?

Łukasz Kaczmarek



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



Jan Sebastian Bach – Koncert podwójny BWV 1060R, Koncert BWV 1042, Sonata BWV 1003 • Carl Philipp Emanuel Bach – Trio Sonata Wq 143

Lisa Batiashvili, skrzypce • Kammerorchester des Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Deutsche Grammophon 479 2479 • w. 2014 • 69'19"

☆☆☆☆☆

W komentarzu dołączonym do omawianej płyty możemy przeczytać: „Dlaczego Bach? Lisie Batiashvili, należałoby postawić pytanie w odmienny sposób: dlaczego dopiero teraz Bach? Ponieważ trzeba być dojrzałym, lub przynajmniej dojrzać”. Gruzińska skrzypaczka rzeczywiście jest artystką dojrzałą. Takie zdanie mogliśmy o niej mieć już po poprzednich płytach, *Echoes of time* oraz *Koncertach skrzypcowym* Brahmsa. Omawianym albumem Batiashvili tylko utwierdza nas w tym przekonaniu. Albumem, który jest rodzinny z dwóch powodów. Po pierwsze, zawiera kompozycje Bacha-ojca i Bacha-syna, Carla Philippa Emanuela. Po drugie zaś, jednym z muzyków partnerujących skrzypaczce jest jej mąż, oboista François Leleux. Pozostali artyści, którzy wzięli udział w nagraniu, to: flecista Emmanuel Pahud, wiolonczelista Sebastian Klinger, klawesynista Peter Kofler oraz kameraliści Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego prowadzeni

przez Radosława Szulca. Po wielkim „boomie” na wykonania na instrumentach z epoki, nastąpił chyba czas, gdy z jednakową radością witamy na płytowym rynku pojawienie się produkcji „autentycznej”, co „tradycyjno-symfonicznej”. Da się to odczuć zwłaszcza w przypadku muzyki Jana Sebastiana Bacha, chyba najbardziej uniwersalnego kompozytora wszechczasów, którego dzieł równie chętnie słucha się w wykonaniu klawesynistów, co pianistów, zespołów specjalizujących się w muzyce dawnej, co tradycyjnych orkiestr symfonicznych (np. Orkiestry Lipskiego Gewandhausu). Stąd słuchanie Bacha w wykonaniu zespołu i instrumentalistów na co dzień związanych raczej z muzyką XIX-wieczną, jak w przypadku omawianej płyty, nie powinno budzić większego sprzeciwu. Zwłaszcza, że główna bohaterka nagrania ma do dyspozycji wspaniałe skrzypce Guarneriego del Gesù z 1739 r. To połączenie cudownego brzmienia i niezwyklej klasy instrumentu oraz wielkiego kunsztu, artyzmu i własnie dojrzałości Batiashvili sprawia, że jej wykonania zasługują na miano królewskich. W *Sinfonii z Kantaty* BWV 156 oraz wolnej części *Koncertu E-dur* BWV 1042 brzmienie jej skrzypiec jest niezwykle czyste, nieskazitelne, zaś jej gra emanuje subtelnością, artystka tworzy cudowny, pełen intymności nastrój. Świetnie brzmią również części szybkie *Koncertu E-dur*, gdzie wszystko wykonuje w sposób niezwykle staranny, z wielką miękkością, lekkością, pięknym, jasnym dźwiękiem. To samo można powiedzieć o *Koncertie podwójnym c-moll* BWV 1060, gdzie znakomicie dialoguje z nią

François Leleux. Pięknym owocem współpracy obojga, bliskich sobie, artystów jest również zamykające płytę *Erbarme dich z Pasji według św. Mateusza* (obój bardzo wymownie zastępuje ludzki głos). Owocem artyzmu jest pięknie wykonana, w sposób bardzo świadomy, przez samą Batiashvili, *II Sonata a-moll na skrzypce solo* BWV 1003. Mało który skrzypek dysponuje piękniejszym dźwiękiem niż gruzińska skrzypaczka! Nieco gorzej wypada *Sonata triowa h-moll na flet, skrzypce i continuo* Carla Philippa Emanuela Bacha, utwór dość mało, jak na tego kompozytora, interesujący, a przy tym wykonany nieco słabiej z uwagi na małą stylowość Pahuda (jakoś nie mogę się przekonać do tego flecisty w repertuarze XVIII-wiecznym). Jednak pozostali artyści, łącznie z zespołem Orkiestry Radia Bawarskiego stanęli na wysokości zadania. Gra zespołu jest dość stylowa, dobrane tempa adekwatne, nie ma poważniejszych niedociągnięć wykonawczych.

W całości jest to jednak płyta Lisy Batiashvili, a z uwagi na jej wkład i artyzm nie sposób nie przyznać jej najwyższych not.

Łukasz Kaczmarek

Piotr Czajkowski – Serenada C-dur • Bela Bartók – Divertimento

LSO String Ensemble • Roman Simovic, dyrygent

LSO Live LSO0752 • w. 2014, n. 2013 • SACD, 55'50"

☆☆☆☆☆

Płyta agenda Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej nieprzerwanie promuje jej działalność fonograficzną, wydając zapisy koncertów słynnego zespołu. Do tej pory na ogół poświęcała

uwagę wielkim dziełom na pełny skład, tym razem przyszła pora na krążek zawierający dwa, różniące się od siebie wszystkim, utwory napisane wyłącznie na smyczki.

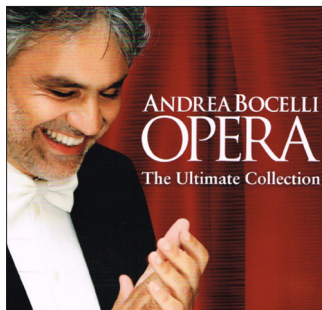
Płytę otwiera jedna z najsłynniejszych kompozycji w swoim gatunku, *Serenada C-dur* op. 48 Czajkowskiego, uwielbiana przez melomanów, ciesząca się dużą popularnością wśród orkiestr, mistrzów batuty oraz liderów sekcji smyczkowej, którzy często przygotowują dzieło i nagrywają je bez udziału „batutowego” głównego dyrygenta. Tak stało się również w przypadku albumu LSO Live. Londyńczyków poprowadził ukraiński skrzypek, Roman Simowicz, absolwent Konserwatorium Moskiewskiego imienia autora *Serenady*. Zagrana jest bardzo przekonująco, w dobrze dobranych tempach, z właściwą charakterystyką wyrazową poszczególnych części. Brzmi lekko, lecz nie traci swojej romantycznej, cieszącej ucho ekspresji, za to na szczęście brakuje w niej obecnych w niektórych innych nagraniach przesadnej masywności i egzaltacji. Brzmienie jest klarowne, lecz nie wątle, jak sam chciał kompozytor, sugerując wykonywanie dzieła przez orkiestry smyczkowe o znacznej liczebności. Stanowi przy tym fundamentalny kontrast języka i stylu z drugą pozycją krążka. *Divertimento* Bartoka



należy do jego częściej nagrywanych utworów. Tutaj jest to zapis koncertu z londyńskiej Barbican Hall w październiku 2013 r. Część pierwsza w formie allegro sonatowego, intryguje wyrazistością głównego tematu, logiką przeprowadzenia narracji, dobrym tempem i zwartością. Kolejne ogniwo, oznaczone przez autora jako *Molto adagio*, wprowadza zasadniczy kontrast między sąsiadującymi z nim ogniwami. Ma charakter mroczny, tragiczny, przejmujący – w bardzo ścisłej konstrukcji Bartók tworzy muzykę o wielkiej sile oddziaływania – czyżby przeczuwał w niej nieuchronne rozstanie ze swoją ojczyzną? *Divertimento* jest jedną z jego ostatnich kompozycji powstałych przez opuszczeniem Węgier; podobnie jak w każdej partyturze autora *Zamku Sinobrodego*, wyraźnie słychać w nim narodowe elementy, przede wszystkim w zamykającym całość trzecim ustępie, będącym swoistym połączeniem ronda z fugą, o żywym charakterze, efektywnym w wyrazie. Zespół Smyczków LSO dobrze radzi sobie z meandrami niełatwej w odczycie muzyce Bartóka, zaś na uwagę zasługuje szczególnie przejrzyste, lekkie brzmienie, precyzja rytmiczna i bogactwo dynamiki, które w przypadku zespołu o takiej renomie nie dziwi, lecz jest ważnym elementem interpretacji dzieł dwudziestowiecznych.

Niniejszy krążek jest niewątpliwie udaną pozycją, dowodzącą zasłużonej sławy Londyńczyków i ich nieustającego rozwoju. Dla miłośników orkiestr smyczkowych i żelaznego repertuaru tworzonych na ten skład, płyta LSO Live będzie z pewnością wartościową propozycją.

Paweł Chmielowski



ANDREA BOCELLI
Opera – The Ultimate Collection

Decca 478 7732 • w. 2014 • 76'33"
★★★★★

Z Andream Bocellim od zawsze krytycy mieli problem. Czy należy stosować wobec niego kryteria jak do piosenkarza czy też profesjonalnego, klasycznego śpiewaka? Jeśli przyjmujemy to pierwsze, wówczas okazuje się on fenomenem, jednym z nielicznych (obok Michaela Boltona), który z repertuarem operowym po prostu sobie radzi. By namacalnie wręcz przekonać się, jak trudną sztuką jest śpiewanie arii, wystarczy posłuchać chociażby płyty *Pavarotti & Friends* – jakże blade wypadają tam ikony pop! Jeśli jednak potraktujemy Bocellego jako zawodowca, dla którego śpiewanie partii operowych jest czymś więcej niż realizowaniem własnej pasji, wówczas ocena będzie dużo bardziej problematyczna. Artyście przede wszystkim brakuje solidnego wykształcenia w kierunku śpiewu klasycznego. Wiele jego nawyków, zwłaszcza tych z wcześniejszych lat, jest rodem z złejszego repertuaru. Jego głos jest dość kruchy, chwilami brakuje mu odpowiedniej mocy. Z drugiej strony, właśnie ten głos jest chyba największym walorem artysty, jego barwa jest bardzo piękna i niebanalna, łatwo rozpoznawalna. Wydaje mi się, że nie przesadzę, stwierdzając, że

wielu profesjonalnych śpiewaków klasycznych mogłoby Bocellemu pozazdrościć właśnie barwy. Być może, gdyby Bocelli od wczesnych lat kształcił się w kierunku śpiewu klasycznego, jego osiągnięcia na polu opery byłyby dziś dużo większe. Ale, paradoks: koncentrując się na samej tylko operze, czy artysta byłby w stanie zdobyć taką sławę, jaką posiada obecnie? Tak, czy inaczej, Bocellego słucha się po prostu miło, czego świadectwem jest omawiana płyta. To typowa produkcja z gatunku „składanek”. Większość zawartych w niej nagrań, powstałych na przestrzeni ostatnich 20 niemal lat, zostało już opublikowanych. Tylko trzy „kawałki” to nowości. Pierwszym jest aria *Donna non vidi mai* z *Manon Lescaut* Pucciniego, którą Bocelli zarejestrował w całości pod batutą genialnego Plácida Dominga (swoją drogą, chętnie posłuchałbym kompletnego nagrania!). Druga to *Ah! Lève-toi, soleil* z *Romea i Julii* Gounoda, trzecia zaś – przestawna *Nessun dorma* z *Turandot* Pucciniego, bardzo ciekawie zaaranżowana (rozbudowany finał). Pozostałe ścieżki to inne popularne arie i duety, w których partnerami Bocellego są m.in. baryton Bryn Terfel, sopran Barbara Frittoli oraz dyrygenci: Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Steven Mercurio, czy Walerij Giergiew. Oczywiście jedne rzeczy wypadły lepiej, inne nieco gorzej. Ten brak mocy i odpowiedniej kultury wokalne u Bocellego raz i zwłaszcza w finałowych, bardzo siłowych i przekraczających możliwości artysty finałach arii z *Rigoletta*, *Traviaty*, jak również *Córki pułku*. Ale do *Donna non vidi mai*, *Ingemisco* (*Requiem* Verdiego), duetu z *Poławiaczy perel* i kilku jeszcze innych,

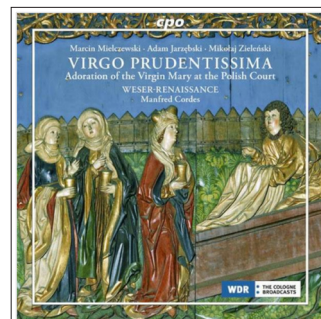
będzie się kierować mniej zastrzeżeń. Generalnie, nowsze nagrania Bocellego są lepsze, wydaje się, że artysta wciąż się uczy niełatwej sztuki śpiewu operowego, czego efekty wyraźnie słychać! Są płyty, których lepiej nie posiadać z uwagi na skandaliczny poziom wykonawczy. Omawiany album z pewnością do nich się nie zalicza – i choć nie jest czymś wielce wybitnym, jednak posiada swoją niezaprzeczną wartość.

Łukasz Kaczmarek



MARIE ET MARION
Motety i pieśni z XIII w.

Anonymous 4
Harmonia Mundi HMU 807524 • w. 2014 • 56'02"
★★★★★



VIRGO PRUDENTISSIMA
Adoracja Maryi na polskim dworze
Mielczewski – Jarzębski – Zieleński

Weser-Renaissance
CPO 777 772-2 • w. 2014, n. 2012 • 69'20"
★★★★★

Lubię płyty związane z jakąś nadrzędną ideą, poświęcone wspólnemu tematowi, a jeszcze bardziej, gdy można jego funkcjonowanie

prześledzić na przestrzeni odległych od siebie okresów. Do najpopularniejszych z nich w dawnych wiekach należał niewątpliwie kult Maryi, sławionej w rozlicznych utworach literackich oraz muzycznych. Oto przed nami dwa różne ujęcia wątku, pochodzące z różnych epok czasowych oraz geograficznych rejonów. Oba łączy udział specjalistów w swoim fachu – znawców historycznych praktyk wykonawczych, doskonale znających styl epoki i jej repertuar. W przypadku drugiej poniżej recenzowanej pozycji dodatkowo bardzo cieszy wątek polski.

Amerykański wokalny kwartet Anonymouos 4 jest doskonale znany koneserom muzyki dawnej z licznych płyt zrealizowanych dla wytwórni Harmonia Mundi. Na najnowszej z nich, będącej chyba jedną z ostatnich, ponieważ grupa planuje pożegnalne tournée w roku bieżącym i następnym, znalazły się ponownie utwory zapisane w *Kodeksie z Montpellier*. Jest on najważniejszym źródłem francuskiej średniowiecznej polifonii. Artystki wybrały na program krążka motety pochodzące z XIII w., opiewające miłość boską, idealną, skierowaną do Maryi Dziewicy, oraz ziemską, zmysłową w pieśniach autorstwa truwerów, których adresatką jest uwodzicielska Marion. Połączenie sakralnej i świeckiej tematyki powiązane jest dodatkowo z językami, w jakich kompozycje zostały napisane. Z reguły motety religijne opiewające Maryję były stworzone po łacinie, ale na krążku znalazły się też wyjątki w języku starofrancuskim (*Ha merie du Mo* 146 czy *A la clarte qui tout* Mo 189), używanym przez poetów dworskich, a także poematy dwujęzycz-

ne. Zatrzymując się przy lingwistycznym aspekcie wykonania, warto podkreślić doskonale przygotowanie filologiczne śpiewaczek, które posługują się z biegłością i łąciną, i starofrancuskim, bardzo do siebie zbliżonymi, co można zauważyć w książeczce zawierającej oryginalny tekst oraz jego przekłady. Staranna praca nad źródłami literackimi wokalistek idzie w parze z doskonałą znajomością muzyki średniowiecza i jego stylu. Mamy tu przegląd kompozycji o wspólnym temacie i języku, lecz różniących się fakturą – od śpiewanych solo dzieł po dwu-, trzy-, czy nawet czterogłosowe kompozycje. Podane są z dużą kulturą, precyzją rytmiczną i intonacyjną, wyrazistością poszczególnych głosów, czytelnie oraz z odpowiednią ekspresją – bardzo przekonująco. Nie ma tu mowy o monotonii czy nudzie, co wynika ze starannego doboru urozmaiconego repertuaru i jego zaangażowanego wykonania. Jest to jednak pozycja skierowana bardziej do koneserów średniowiecza, niż początkujących melomanów bez niezbędnego przygotowania z zakresu historii muzyki i literatury. Warto podkreślić także piękne, estetyczne wydanie albumu, dobrze współgrające z jego tematyką i wykonaniem.

Wraz z drugim krążkiem przenosimy się o cztery stulecia później, do pierwszych dziesięcioleci XVII w., kiedy na polskim tronie zasiadał Zygmunt III Waza, religijny fanatyk, zafascynowany stylem włoskim. Jakiś czas temu pisałem w recenzji albumu wytwórni Coro o twórczości kompozytorów z Italii sprowadzonych przez monarchę do Krakowa. Tym razem znana niemiecka firma CPO, specjalizująca się

w repertuarowych odkryciach, wydaje album z twórczością religijną naszych rodaków: Marcina Mielczewskiego i Mikołaja Zieleńskiego oraz instrumentalną Adama Jarzębskiego. Wykonuje ją Weser-Renaissance pod dyrekcją Manfreda Cordesa, artyści specjalizujący się w twórczości renesansu oraz wczesnego baroku. Przeglądając skład osobowy śpiewaków i instrumentalistów, można dostrzec liczne polskie nazwiska, co cieszy tym bardziej, że całość przedsięwzięcia jest bardzo satysfakcjonująca. Otwiera go radosna, uroczysta *Virgo prudentissima* Mielczewskiego, dająca tytuł krążkowi, wypełnionemu w większej części utworami religijnymi, napisanymi na zespół instrumentów i głosów, łączonych w większe całości, a nawet dwa lub trzy chóry. Być może obsada pod względem liczebnym może wydać się zbyt mała, by oddać splendor i siłę polichoralnej faktury niektórych utworów, lecz ja nie wysuwam takich zastrzeżeń, uznając balans muzyków i śpiewaków za odpowiedni. Nie brak tu też fragmentów o charakterze koncertującym (*Salve virgo*), w których wykonawcy mają pole do popisu. Czytelna artykulacja, pięknie brzmiące głosy i efektowne dźwiękowe tło, tworzone m.in. przez trzy pużony, wpływają na siłę wyrazu poszczególnych kompozycji i ich splendor. Zróżnicowanie stylistyczne i wyrazowe z kolei wynika z mistrzostwa w posługiwaniu się gatunkami i technikami twórczymi przez ich autorów, a także służy jako dowód bliskich związków z Włochami. Dzieła polskich mistrzów mogą być uznane za perły dawnego repertuaru i jego znaczące wzbogacenie,

rzecz ceną w kontekście nakreślenia pełnego obrazu europejskiej kultury muzycznej początku XVII w. Dobrze, że po ten repertuar sięgnęła renomowana zagraniczna formacja wykonawcza, należy mieć nadzieję, że zagości u niej na stałe, a pozostałym muzykom z Europy zaproponuje cenny poznawczo, wartościowy materiał do kolejnych nagrań i koncertów. Zainteresowanie z pewnością będzie – wytwórnia K617 wydała właśnie krążek poświęcony w całości twórczości Mikołaja Zieleńskiego (*Ortus de Polonia*). Płyty CPO słucha się z prawdziwą przyjemnością – można być pewnym, że od razu zaintryguje słuchacza i sprawi, że będzie po nią często sięgał.

Paweł Chmielowski



Modes Musorgski – Obrazki z wystawy • Maurice Ravel – Pavane pour infante defunte • Sergiusz Rachmaninow – Wokaliza op. 34 nr 14

Joachim Enders, organy; Manfred Bockschweiger, trąbka

Antes Edition BM319291 • w. 2014, n. 2014 • 53'55"

★★★★

Joachim Enders znany jest publiczności jako biegły organista, klawesynista i pianista, który z powodzeniem występuje na gruncie muzyki solowej i kameralnej. Głównym ośrodkiem jego aktywności, podobnie jak prezentowanego poniżej

trębaczka, jest Darmstadt. Manfred Bockschweiger odebrał staranną edukację muzyczną. Aktualnie działa przede wszystkim jako muzyk orkiestrowy i nauczyciel. Niemniej instrumentalista z chęcią angażuje się w realizację innych, ciekawych artystycznych pomysłów. Jednym z nich jest płyta przygotowana wspólnie z Endersem.

Trzon nagrania stanowią *Obrazki z wystawy* Musorgskiego. Ponadto na krążku znalazły się miniatura *In der Nähe des Südufers der Krim*, *Wokaliza* autorstwa Rachmaninowa oraz akcenty taneczne w postaci *Gopaka* i Ravelowskiej *Pawany dla zmarłej infantki*.

Choć *Obrazki z wystawy*, *Pawana* i *Wokaliza* od lat cieszą się dużą sympatią ze strony publiczności, to zamieszczenie ich na płycie nie przesądza o jej sukcesie. Nie tylko bowiem poziom wykonawczy w przypadku „evergreenów” musi być wysoki, ale trzeba znaleźć „argument”, który przekona potencjalnego odbiorcę do wyboru konkretnej realizacji spośród wielu podobnych.

Walorem nagrania przygotowanego przez Endersa i Bockschweigera jest aspekt brzmieniowy wynikający z zastosowanej obsady. Organy i trąbka dobrze wpisały się w charakter prezentowanych utworów. Różnorodność barw, jakie są możliwe do uzyskania przez aerofony odpowiada zróżnicowaniu tematów i nastrojów stanowiących o uroku kolejnych *Obrazków z wystawy*. Ravel zalecał, by przy wykonywaniu *Pawany* zachować spokój i wyzbyc się skłonności do dramatyzowania. Zwykł był mawiać, że napisał „pawanę dla zmarłej infantki”, a nie „umarłą pawanę”. „Stoicki” charakter brzmienia

organów oraz fanfarrowe, uroczyste skojarzenia, jakie budzą dźwięki trąbki przełożył się i tym razem na satysfakcjonujący efekt końcowy. Transkrypcja czternastej, ostatniej pieśni z op. 34 autorstwa Rachmaninowa z sopranu lub tenoru i fortepianu na trąbkę i organy również należy ocenić pozytywnie. Wszak i głos ludzki, i instrumenty dęte wykorzystują w muzyce ten sam materiał – powietrze.

Oceniając płytę przygotowaną przez duo Joachim Enders-Manfred Bockschweiger docenić należy zarówno sam pomysł, jak i jego realizację, na którą złożyły się praca aranżacyjna i wykonanie. Choć krążek stanowi interesującą propozycję nagraniową, to przynależny on zdecydowanie bardziej do kategorii ciekawostek niż fonograficznych „must have”.

Romana Zaitz



CUBAN SYMPHONIC MUSIC
Kompozytorzy: Alejandro Garcia Caturli, Carlos Farinas, Enrique Gonzalez Mantici, Guido Lopez-Gavilan del Rosario, Alfredo Diez Nieto

Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba • Enrique Perez Mesa, dyrygent

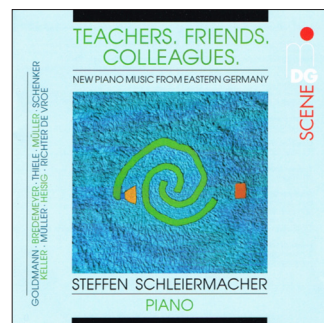
MDG 601 1872-2 • w. 2014 • 49'38"
 ★★★★★

Ilmu kompozytorów kubańskich potrafiliby Państwo wymienić z nazwiska? Ignacio Cervantes, Ernesto

Lecuona, czy Leo Brouwer, być może gdzieś zapisali się w pamięci. Komu jednak mówią cokolwiek nazwiska Alejandra Garcíi Caturli, Carlosa Fariñasa, Enrique Gonzáleza Mánticiego, Guida Lópeza-Gavilána del Rosario, czy Alfreda Dieza Nieto? A właśnie ich muzyka znalazła się na nowej płycie wytwórni MDG, poświęconej kubańskiej muzyce symfonicznej. Otrzymujemy zatem album z dziełami mało znanymi, a w naszej kulturze wręcz niszowymi. Czy jednak warto było po nie sięgnąć? Z całą pewnością kompozytorzy byli nie byle kim! Caturla zdobywał szlify pod kierunkiem wielkiej Nadii Boulanger, która w taki oto sposób wyraziła się o nim: „Rzadko staję wobec tak utalentowanego ucznia (...). On ma naturalny talent i należy pozwolić mu się objawić”. Nie wiadomo, jak potoczyłaby się kariera kompozytorska Caturli, gdyby nie jego przedwczesna śmierć w roku 1940 w wieku 34 lat. *Trzy tańce kubańskie*, jakie wyszły spod jego pióra są znakomitym świadectwem jego kunsztu. Z kolei w twórczości Fariñasa możemy podziwiać fantastyczną różnorodność gatunkową. Choć jego muzyka zdaje się być trudniejsza w odbiorze od tej Caturli, satysfakcja ze świadomego obcowania z nią jest spora! Zaś *Pregón y Danza* Enrique Gonzáleza Mánticiego to jedna z najpiękniejszych pereł muzyki kubańskiej. Równie wysoko można ocenić mistrzowsko skrojony *Ritmotiv* Guido Lópeza-Gavilána del Rosario. Wszystko to muzyka niezwykle barwna, emocjonalna, bardzo szczerą, ekstrawertyczną, często z silną koncentracją na warstwie rytmicznej, ale i z wielkim smakiem zorkiestrowana,

pełna słońca. W tym kontekście zaskakujący zdawać się może ostatni punkt programu – *In Memoriam* Alfredo Dieza Nieto, kompozycja poświęcona pamięci zmarłej żony. To dzieło poruszające, już nie tak akcentujące rytm, już bez tak promienistego słońca, nie tak barwne, napisane na same tylko smyczki, lecz z pewnością szczerą i wywołującą na odbiorcy silne wrażenie. Wszystkich utworów słuchamy w wykonaniu iście rdzennym, a przy tym bardzo dobrym – Narodowej Orkiestry Symfonicznej Kuby prowadzonej przez Enriqua Péreza Mesę. Płyta może zatem stanowić nader atrakcyjny nabytek. Szkoda tylko, że jej program zawiera niespełna 50 minut muzyki...

Lukasz Kaczmarek



TEACHERS. FRIENDS. COLLEAGUES
New Piano Music from Eastern Germany

Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1858-2 • w. 2014 • 74'35"

★★★★★

Nauczyciele, przyjaciele, współpracownicy – taki jest tytuł nowej płyty wytwórni MDG poświęconej nowej muzyce fortepianowej ze wschodnich Niemiec. Znalazły się tutaj kompozycje Friedricha Goldmanna (1941–2009), Reiner Brede-meyera (1929–1995), Siegfrieda Thiele (ur. 1934), Thomasa Müllera (ur. 1939), Friedricha Schenke-

ra (1942–2013), Hermanna Kellera (ur. 1945), Knuta Müllera (ur. 1963), Wolfganga Heisiga (ur. 1952) oraz Nicolausa Richtera de Vroe (ur. 1955). Prezentowane utwory powstawały na przestrzeni lat 1969–2013. Są to dość typowe dla estetyki lat 1950–1970 prace, oczywiście atonalne (wyjątek stanowi sześć uroczych miniatur Heisiga), często punktualistyczne, bardzo sonorystyczne, doskonale pod względem akademickim. W kontekście muzyki najnowszej nie stanowią jednak raczej nic odkrywczego, nieco trącą przysłowiową myszką.

Wykonawcą jest niekwestionowany mistrz w tym repertuarze – Steffen Schliermacher. Nie muszę chyba dodawać, że przedstawia on wszystkie kompozycje w sposób znakomity, niezwykle kompetentny.

Płyta została świetnie dopracowana pod względem muzykologicznym – dobór utworów jest bardzo trafny i reprezentatywny, książeczka – fachowa, z wyczerpującym tekstem, stanowiącym wartościowy naukowo materiał. I chyba tak też należałoby potraktować zawartość muzyczną... W całości – płyta raczej dla ścisłego grona specjalistów.

Łukasz Kaczmarek

PANUFNIK • LUTOSŁAWKI
Kwartety smyczkowe
Tippett Quartett

Naxos 8.573164 • w. 2014, n. 2013
• 79'39"

☆☆☆☆☆

Kolejna płyta Naxosu zawierająca nagrania dzieł polskich kompozytorów XX w. to krążek, który prezentuje kwartety smyczkowe Andrzeja Panufnika i Witolda Lutosławskiego. Jest to



zbiór wszystkich kwartetów, które pozostawili po sobie dwaj giganci polskiej muzyki II połowy wieku XX. Tak oto usłyszeć możemy: *Kwartet smyczkowy nr 1* (1976), *Kwartet smyczkowy nr 2 „Messages”* (1980) oraz *Kwartet smyczkowy nr 3 „Wycinanki”* (1990) Andrzeja Panufnika, a także jedyny kwartet smyczkowy w dorobku Witolda Lutosławskiego, z roku 1964.

Wykonawcą wyżej wymienionych kompozycji jest brytyjski Tippett Quartet, w którego skład wchodzi: John Mills (I skrzypce), Jeremy Isaac (II skrzypce), Lydia Lowndes-Northcott (altówka) oraz Bozidar Vukotic (wiolonczela).

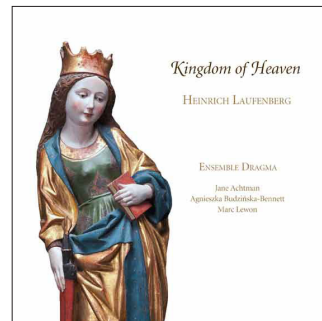
Płyta Naxosu zawiera prawie wyłącznie utwory utrzymane w klasycznych formach, typowe dla muzyki autonomicznej (kwartety Panufnika). Każdy z nich jest jednak swoistą opowieścią. *Kwartet smyczkowy nr 1* jest rodzajem rozmowy toczony pomiędzy 4 instrumentami, z których każdy odznacza się indywidualnym charakterem, quasi agresywnym (pierwsze skrzypce), „dowcipnym” (skrzypce drugie), podniosłym (altówka) i spokojnym, niemal filozoficznym (wiolonczela). *Kwartet nr 2*, noszący tytuł *Messages* (*Sygnaty*) nawiązuje do wspomnień kompozytora z czasów dzieciństwa, kiedy to do jego ulubionych zajęć należało nasłuchiwanie dźwięków wydobywających

się z drutów słupów telegraficznych. Ostatni, *Kwartet nr 3*, nawiązuje do tradycji polskich wycinanek. Pięć części – różnych pod względem charakteru, wyrazu i dominujących w nich problemów technicznych – jest jak pięć różnych w kolorze i kształcie wycinanek.

Charakterystyczna dla dojrzałych dzieł Lutosławskiego stała się forma oparta na dwóch częściach: wstępnej, stanowiącej jakby przygotowanie oraz głównej – bardziej rozbudowanej. Tak skonstruowany jest ostatni utwór na płycie Naxosu – *Kwartet smyczkowy*. Epizody przygotowujące, albo pozwalające słuchaczowi na chwilowe odprężenie są z zasady aleatoryczne, natomiast główne, wymagające od słuchacza większej uwagi, są skomponowane tradycyjnie.

W kwestii wykonawczej na podkreślenie zasługuje fakt bardzo wyraźnego dialogu między muzykami; muzyka jest „zwarta”, instrumenty dialogują ze sobą w bardzo klarowny sposób, każdy z nich jest zarówno odrębny w charakterze, jak i profesjonalnie scala się w całość, jaką stanowi kwartet. Ten typ odrębności i scalenia zarazem można zaobserwować szczególnie w *Kwartecie nr 1* Panufnika. Subtelność brzmienia i dokładne, logiczne frazowanie są natomiast uwypuklone zwłaszcza w *Kwartecie nr 2*. Z całą pewnością płyta ta powinna znaleźć swoje miejsce w bibliotece muzycznej każdego melomana, któremu postaci Panufnika i Lutosławskiego są bliskie.

Jakub Banaś



KINGDOM OF HEAVEN
Muzyka Heinricha Laufenberga i jego współczesnych

Ensemble Dragma

Ramée RAM 1402 • w. 2014, n. 2014
• 77'31"

☆☆☆☆☆

Uważni Czytelnicy **Muzyka21** z pewnością kojarzą nazwisko Agnieszki Budzińskiej-Benett. Śpiewaczka, muzykolożka, instrumentalistka, związana jest z formacją Ensemble Peregrina, z którą nagrywa muzykę średniowiecza. Artystka współpracuje także z innymi grupami, jak np. z Ensemble Dragma. Najnowszym płytowym osiągnięciem międzynarodowego zespołu, w skład którego wchodzi również Jane Achtman i Marc Lewon, jest wydana przez wytwórnię Ramée nadwyczał interesująca płyta poświęcona twórczości Heinricha von Laufenberga (1390–1460) i jego współczesnym.

Przyszedł na świat we Freiburgu, zmarł zaś w Strassburgu, w ciągu życia związany był z oboma ośrodkami. Jako duchowny i autor pieśni działał w Szwajcarii oraz Niemczech Południowo-Zachodnich. Większa część jego dorobku nie dochowała się wskutek tragicznego pożaru w Strassburgu w 1870 r. podczas wojny francusko-pruskiej. Na szczęście dziewiętnastowieczni badacze odtworzyli jego literacką

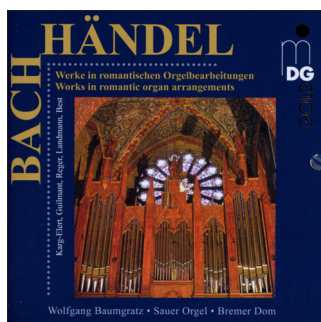
spuściznę; niestety nie da się tego powiedzieć o zdecydowanej większości materiału muzycznego, który na potrzeby nagrania omawianej płyty musiał zostać zrekonstruowany. Wielość i ważkość problemów z tym związanych wymagała dogłębnej pracy nad źródłami oraz sprawdzenia w praktyce, podczas koncertów, słuszności wprowadzonych rozwiązań.

W sumie mamy na krążku osiem z siedemnastu zachowanych pieśni z linią melodyczną; uzupełnione są kompozycjami innych twórców, anonimowych, z nieznanym bliżej z imienia i nazwiska mnichem z Salzburga na czele. Próba przywrócenia do życia tej fascynującej twórczości doby późnego średniowiecza wydaje się być bardzo udana i przekonująca w efekcie końcowym. Ensemble Dragma składa się zasadniczo z tercetu, ale nagranie obejmuje również występ gości: Hanny Marti oraz Elisabeth Rumsey. Wszyscy wykonawcy grają i śpiewają, wykonując partie wokalne i instrumentalne, posługując się oryginalną harfą, dzwonekami, lutnią z plektronem, symfonią, fidelą. Program albumu, trwającego niemalże 80 minut, jest wielką gratką dla miłośników zarówno historii języka niemieckiego, jak i muzyki późnego średniowiecza. Piękny dźwięk sopranu Agnieszki Budzińskiej-Bennett śpiewającej bądź solo, bądź z akompaniamentem, cechuje się wysoką klasą artyzmem i siłą oddziaływania. Z kolei wokalna produkcja Marca Lewona wydaje się nawiązywać do popularnej, ludowej stylistyki. Wspaniałe jest instrumentalne tło wykonania, które fanta-

stycznie buduje odpowiedni, intrygujący nastrój i stanowi rozkosz dla ucha.

W książeczce dołączonej do płyty nie tylko omówiono osobę i znaczenie Heinricha von Laufenberga oraz perypetie związane ze zniszczeniem większej części jego twórczości i problemy dla rekonstruktorów, ale zamieszczono też teksty nagranych pieśni i ich przekłady na trzy języki. Stworzono w ten sposób skarbnicę wiedzy dla koneserów i amatorów muzyki niemieckiego późnego średniowiecza. Choć podobne projekty zwykle kierowane są do znawców epoki i historycznych praktyk wykonawczych, fascynująca twórczość dawnych mistrzów zaprezentowana na płycie wytwórni Ramée swoim bogactwem wyrazu i dźwiękową atrakcyjnością może bez wątpliwości zainteresować, a nawet zachwycić początkujących melomanów. Jej siła przekazu i bezpośredniość są niewątpliwie. Debiutancki krążek formacji Ensemble Dragma pod tym, jak i każdym innym względem, okazał się sukcesem. Warto posłuchać i poznać interesujący rozdział muzycznej historii.

Paweł Chmielowski



BACH – HAENDEL

Utwory organowe w romantycznych aranżacjach

Wolfgang Baumgratz, organy
MDG 320 0761-2 • w. 2013, n. 1997

• 64'49"
★★★★★

Wolfgang Baumgartz należy do grona organistów, którzy w swoim repertuarze nie ograniczają się do jednej epoki, czy też konkretnego gatunku, czego dowodem jest nie tylko niniejsza płyta, ale chociażby nagrane w wykonaniu artysty dzieła Telemanna, Fischera, czy też Schumanna.

Kompozytorzy, zwłaszcza jeśli chodzi o muzykę organową, często podejmowali się pisania aranżacji, lub innych form opracowań utworów skomponowanych przez swoich poprzedników. Utwory Jana Sebastiana Bacha i Jego rówieśnika Georga Fridricha Haendla stanowią na tym gruncie niewyczerpane źródło inspiracji.

Jak mawiał Max Reger, jeden z kompozytorów, którego opracowania zawiera niniejsza płyta, Bach był „początkiem i końcem muzyki”.

Warto w tym miejscu postawić sobie pytanie czy Alexandre Guilmant (1837–1911), Sigfrid Karg-Elert (1877–1935) i inni opracowując utwory Bacha, Haendla, czy też innych kompozytorów zdawali sobie sprawę z trudności, na jakie natrafia przyszli wykonawcy ich dzieł?

Niektórzy twierdzą, że także w przypadku organów dobór instrumentu nie ma znaczenia, inni zaś mają odmienne zdanie, twierdząc, że dobór instrumentu odgrywa istotną rolę, zwłaszcza jeśli zależy nam na oddaniu prawdziwego brzmienia prezentowanych utworów.

Zatem jak pogodzić wykonanie kompozycji barokowych w opracowaniu romantycznych kompozytorów? Jaki wybrać instrument: barokowy, czy ten z okresu romantyzmu? Na takie pytania przed nagraniem niniejszej płyty z pewnością musiał odpowiedzieć sobie Wolfgang

Baumgartz. Organista chcąc pogodzić te dwa stanowiska, w jak najbardziej możliwy sposób wybrał instrument kościoła św. Piotra w Bremie, mieście znajdującym się w północno-zachodnich Niemczech, gdzie budownictwo organowe w wielu przypadkach pozostaje pod wpływami francuskimi. W dołączonej do płyty książeczce możemy znaleźć nie tylko pełną dyspozycję instrumentu, ale także głosy wykorzystane do wykonania poszczególnych utworów.

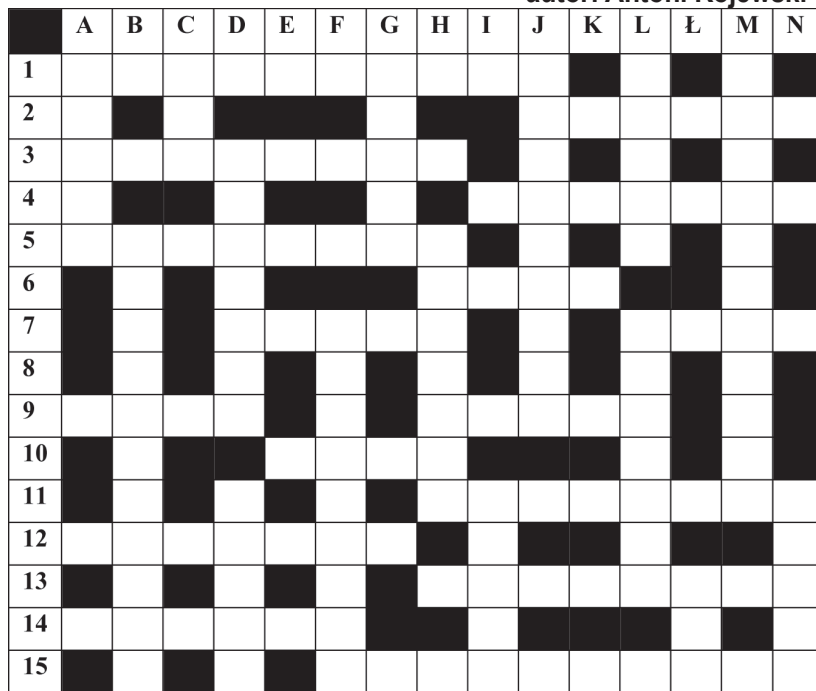
Mówiąc o opracowaniach utworów zaproponowanych przez autora płyty należy zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Jak było już wspomniane kompozytorzy, a zatem jak w przypadku tej płyty: Sigfrid Elert-Karg, Max Reger, Alexandre Guilmant (1837–1911), Arno Landmann (1887–1966), oraz William Thomas Best (1826–1897), dokonując aranżacji dzieł swoich poprzedników nie zawsze w wierny sposób oddawali charakter i inne walory opracowanej kompozycji, jak w przypadku jednego z opracowań autorstwa Sigfrida Karg-Elerta, który dokonuje transkrypcji *Aagia* BWV 1068 z tonacji D-dur do C-dur. Dużym wyzwaniem dla wykonawcy była zamieszczona także na płycie *Chacona d-moll* BWV 1004, Arno Landmanna, która jest dużym wyzwaniem dla wielu organistów.

Niniejsza płyta jest dowodem na to, iż wszystko co dokonuje się w historii muzyki na przestrzeni wieków nie pozostaje bez odpowiedzi. Jest to obowiązkowa pozycja w płytotece nie tylko organistów, ale także miłośników muzyki zarówno barokowej, jak i romantycznej.

Karol Rzepecki

Krzyżówka nr 58/marzec 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo:

1-A) Alojzy ..., twórca opery Żywila; 2-J) imię Browna z operetki Noc w San Francisco; 3-A) twórca opery Duch wojewody; 4-I) instrument muzyczny; 5-A) Krzysztof ..., dziennikarz muzyczny, konferansjer; 6-H) Chcę wyjechać na ..., śpiewała U. Sipińska; 7-D) muzyczne widowisko rozrywkowe; 7-L) Marcel ..., belgijski kompozytor, pedagog; 9-A) Wiedeńska operetka. Straussa II; 9-H) agentyński taniec; 10-E) myśli przewodnie; 11-H) opera Verdiego; 12-A) ... Zajdel lub Ziółko; 13-H) utwór Schuberta; 14-A) część instrumentu strunowo-szyjkowego; 15-F) artysta śpiewak.

Pionowo:

A-1) Ignacy ..., pol. śpiewak operowy; B-5) balet pantomima A. Blocha; C-1) musical M. Mateckiego; D-3) opera twórcy opery Śnieżycy; D-11) zapal, animusz; F-7) imię kompozytora Żeleńskiego; G-1) pieśń F. Chopina (magiczne obrzędy); H-5) czterech muzyków; I-11) opera Eedena; J-1) ten urząd sprawował Staroświecki z komedio-opery Siedem razy jeden; L-1) pieśń poświęcona J. Popieluszcze (muzyka Korcza wg słów E. Brylla); L-7) opera Mosołowa; Ł-13) ... King Cole; M-1) utwór Skriabina; N-11) opera twórcy opery Bianca.

Rozwiązanie krzyżówki nr 57 – luty 2015 r.

Juliusz Łuciuk

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-F, 1-D, 3-H, 15-B, 2-N, 10-F, 14-N, 12-D, 5-B, 15-J, 7-E, 3-B

płyty otrzymują: **Ewa Gorczyca**, Kraków; **Zygmunt Schönbeck**, Szewca; **Monika Wójcik**, Lublin

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	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. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 – 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki 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 – luty 2015 r. ACTE PRÉALABLE – MARCIN MURAWSKI

Anita Adamska, Kielce; **Maria Czajka**, Łomża; **Mateusz Domaszewicz**, Warszawa;
Jan Falkowski, Wrocław; **Maria Mamińska**, Wałbrzych; **Karol Nowak**, Warszawa;
Stefan Rawski, Łódź; **Karolina Waścińska-Łukanowska**, Poznań; **Halina Więclawska**,
Warszawa; **Marek Ziembkiewicz**, Warszawa

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

Konkurs płytowy UNIVERSAL MUSIC POLSKA PIOTR BECZAŁA

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.

W jakiej operze zadebiutował Piotr Beczała?



Piotr Beczała
fot. Johannes Ifkovits/DG

Nowości w dystrybucji CMD



fot. Jonas Sacks



Channel Classics CCS SA 36515

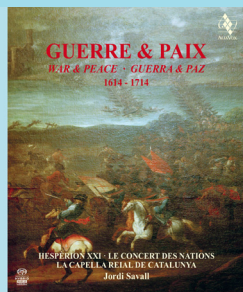
Antonio Vivaldi

12 koncertów na 1, 2 i 4 skrzypiec op. 3 „L'Estro Armonico”

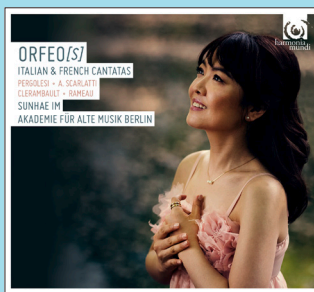
Rachel Podger - skrzypce i prowadzenie
Brecon Baroque



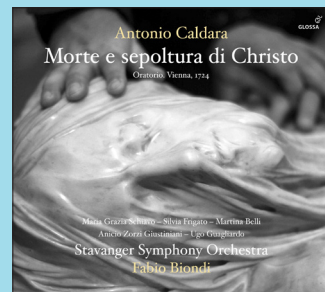
Arcana A 383



Alia Vox AVSA 9908



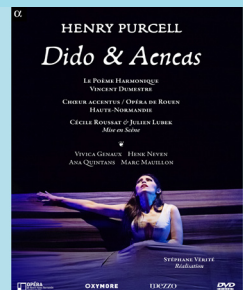
Harmonia Mundi HMC 902189



Glossa GCD 923403



Arcana A 384



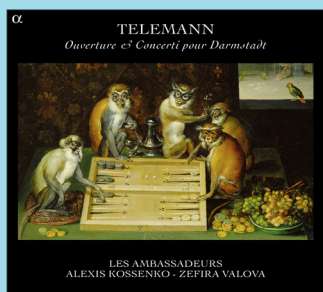
Alpha 706



Harmonia Mundi HMC 902196



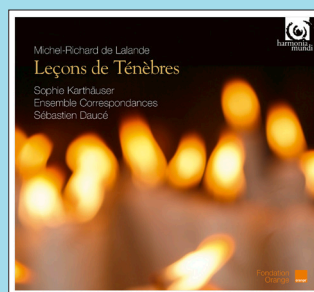
Glossa GCD 923503



Alpha 200



Alpha 707



Harmonia Mundi HMC 902206



Phi LPH 016



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

KOLEJNY ALBUM OTTONA MIECZYŚŁAWA ŻUKOWSKIEGO JUŻ W SPRZEDAŻY

Acte Préalable
AP0343

Otton Mieczysław Żukowski

**Opera omnia
religiosa 2**

world premiere recording



Katarzyna Dondalska • Ewa Wołak • Paweł Pecuszok
Robert Kaczorowski • Ewa Rytel

Otton Mieczysław Żukowski (1867 – 1942)

Panie miłosierny
Wierzymy Panie
Zostań z nami Panie
Pozostań z nami
O Jezu Chryste
Modlitwa
Do Boga
Boga Rodzico!
Królowo niebios
Do Matki Boskiej Dobrej Rady
Matko Bolesna
Niebios Królowa
Witaj gwiazdo morza
Pod Twoją obronę
Mateńko moja!

Otton Mieczysław Żukowski (1867 – 1942)

Ave Maria
Gwiazdo zaranna
Niepokalana święta Pani
Ave maris stella
Stała Matka bolejąca
Pocieszycielko strapionych
Ucieczko grzesznych
Błogosław, słodka Pani
Ave Maria op. 30
Msza polska (Missa Polonica) op. 38
Tantum ergo Sacramentum
Panie, do Ciebie wołam
Twych Panie łask
Gdy boleść wstrząsa (When sorrow strikes)
O salutaris Hostia

Acte Préalable
AP0288

Otton Mieczysław Żukowski

**Opera omnia
religiosa 1**

world premiere recording



Katarzyna Dondalska • Ewa Marciniak • Piotr Kusiewicz
Robert Kaczorowski • Ewa Rytel • Art'n'Voices

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