

Monika Sikorska-Wojtacha in memoriam • Bellini i jego opery: *Pirat*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 4 (177)
kwiecień 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Stefan
Łabanowski**
czas na Chopina

**Krystian Adam
Krzyszowiak**
tenor ceniony

**Świątosław
Richter**
pianista genialny

**Giuliano
Carmignola**
Koncerty skrzypcowe
Jana Sebastiana Bacha



MARIN ALSOP
charyzmatyczna dyrygentka



VIIITH
LEYLA GENCER
 VOICE
 COMPETITION

FINALS 6-11 SEPTEMBER 2015 // Istanbul

Jury presided by Luciana Serra

Application Deadline

Preliminary Auditions / June 2015

1 June

Paris - London - Berlin - Warsaw - Milan - Istanbul

Awards

First prize € 12,500

Second prize € 7,500

Third prize € 3,500

Accademia Teatro alla Scala Special Award

Polish National Opera Special Award

Follow on Facebook:
 leylagencersanyarismasi

For information and application:
www.leylagencer.org

organizers



with the kind
 contribution of



acknowledging the
 kind collaboration of



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

MUZYKA RELIGIJNA OTTONA MIECZYŚLAWA ŻUKOWSKIEGO NA PŁYTACH

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

Acte Préalable

 AP0343

Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa **2**

world premiere recording



Katarzyna Dondalska • Ewa Wolak • Paweł Pecuszek
 Robert Kaczorowski • Ewa Rytel

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

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

Rządzący, jacy by nie byli, uważają obywateli za inteligentnych tylko, gdy potrzebują ich głosów. Po zdobyciu władzy traktują ich jak ciemniaków niezdolnych do wyciągania jakichkolwiek wniosków, nie pamiętających o tym, co wydarzyło się kilka dni wcześniej. Dlatego wciąż zatruwają nas idiotyczną papką, która obraża każdego przeciętnie rozgarniętego człowieka. W lutym spalił się Most Łazienkowski. Samo to już świadczy o beznadziejności władzy, która niczego nie nauczyła się po podobnym wydarzeniu 40 lat temu. Pani prezydent Warszawy, Hanna Gronkiewicz-Waltz bardzo narzekała na brak odpowiednich środków w budżecie miasta, tym niemniej obiecała warszawiakom jak najszybsze odbudowanie mostu przeznaczając na to 55 mln zł z kasy miejskiej, jednocześnie otrzymała wsparcie od pani premier Ewy Kopacz w identycznej wysokości. Tak więc, biedna Stolica została wsparta z budżetu państwa, czyli przez wszystkich Polaków. To władze miasta są odpowiedzialne za katastrofę, ale wciąż „cały naród buduje (po raz drugi) Stolicę”. Czy naprawdę to coś nagannego? Czy nie powinniśmy być solidarni? Owszem, solidarność to podstawa społeczeństwa. Tyle tylko, że w dwa tygodnie po katastrofie pani prezydent Warszawy ogłasza, że rusza wreszcie budowa siedziby Sinfonii Varsovii, która będzie kosztowała warszawiaków, bagatela, niecałe 300 mln zł. Pogratulować pani prezydent, że w tak krótkim czasie potrafiła wyczarować tak wielką kwotę w budżecie, który dwa tygodnie wcześniej był pusty!

Można zapytać, dlaczego cały naród dofinansowuje jakiś most w Warszawie, a Warszawa w tym czasie organizuje igrzyska? Pani prezydent zapewnia, że to działanie ma na celu zmianę oblicza Pragi. Czy jednak na pewno ma to znaczenie dla mieszkańców tejże Pragi żyjących w rudkach, od lat nie remontowanych kamienicach bez wygod, które urągają standardom XXI w.? Może zamiast szykować nikomu niepotrzebną salę koncertową trzeba by wreszcie wyremontować te wszystkie praskie, i nie tylko, slumsy?

Oczywiście kultura jest potrzebna. Tyle tylko, że mamy w Warszawie i Filharmonię Narodową, i Teatr Wielki, i Warszawską Operę Kameralną, i Teatr Roma, i wiele innych miejsc, w których głównie wiatr hula, bo tylko czasem odbywają się tam koncerty. Kolejna, ogromna sala koncertowa, tym razem na Pradze potrzebna jest na pewno tym, którzy na tej budowie świetnie zarobią. Ale skąd wziąć publiczność do wypełnienia jej skoro i w Narodowej, i w Teatrze Wielkim, wypełnienie sali jest problemem. W niedawno otwartej Filharmonii Paryskiej coś się dzieje trzy razy dziennie. A w Narodowej trzy razy w tygodniu...

Miesiąc temu pisaliśmy o dotacjach przyznanych przez MKiDN, a także o odrzuconych. Okazuje się, że jednak niektóre z odrzuconych okazały się warte wsparcia Ministerstwa. Informowaliśmy, jak to ktoś posłużył się swoimi szarymi komórkami i nie zgodził się na finansowanie austriackiego artysty w niemieckiej wytwórni. Okazuje się, że jednak ten inteligent nie miał racji. Czytelnicy sami muszą więc uznać, czy normalnym jest, by MKiDN z naszych podatków, a także SPAM (Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków) ze składek i tantiem swoich członków finansowali austriackiego wykonawcę nagrywającego płytę dla niemieckiej wytwórni płytowej należącej do największego koncernu medialnego na świecie? Również MKiDN zrelektowało się, i uznało, że czymś nagannym byłoby nie nagranie kolejnej płyty z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i wcześniej odrzucony wniosek w tej sprawie uznało za wart wsparcia. Zainteresowanym polecamy link do strony Ministerstwa: http://mkidn.gov.pl/media/po2015/decyzje/20150311_Lista_pozytywne_rozpatrzone_odwolan-Muzyka_2015.pdf

Na koniec należy wspomnieć o koncercie, zaplanowanym przez Filharmonię Wrocławską na dzień zwycięstwa 8 maja br. Dwa utwory w programie: *Stille und Umkehr* Bernda Aloisa Zim-

mermanna i *VIII Symfonia c-moll* Antona Brucknera. Czyż można sobie wymarzyć lepszy repertuar na Dzień Zwycięstwa w mieście, które dłużej było częścią Austrii i Niemiec niż Polski: Niemiec służący w latach 1940-1942 w Wehrmachcie i Austriak, którego muzyka grana była przez rozgłośnie niemieckie na wieść o śmierci Hitlera?

Niestety, nawet najważniejsze święta nie potrafią nas przekonać do naszej, jakże bogatej twórczości. Czy na co dzień, czy od święta, muzyka obca króluje w naszych salach koncertowych.

Sprostowanie: w poprzednim miesiącu w artykule „Od Redakcji” pomyliliśmy się, za co przepraszamy. Otóż Filharmonia Narodowa została otwarta po wojnie w 1955 r., a nie w 1951, jak mylnie podaliśmy. Również to nie Antoni Wit, ale Kazimierz Kord uznał, że *Symfonia* Zygmunta Stojowskiego „posiada wyłącznie wartość historycznej, a więc nie warto po nią sięgać przy takiej okazji”.

To właśnie za czasów Antoniego Wita ta znakomita *Symfonia* mogła znów zabrzmieć w Filharmonii Narodowej w wykonaniu Filharmonii Rzeszowskiej pod batutą Jerzego Koska.🎻

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Warszawa • Wrocław • Lublin • Istanbuł • Paryż • Londyn • Marsylia

CZŁOWIEK

- 16 **Marin Alsop** – *Maria Ziarkowska*
 18 **Legenda polskiej wokalistyki (44)**
Jerzy Garda – *Adam Czopek*
 22 **Najpierw był Antoni Stolpe, teraz jest Fryderyk Chopin**
z pianistą Stefanem Łabanowskim o muzyce Chopina rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 26 **To co robię jest czymś więcej niż zawodem**
z Krystianem Adamem Krzeszowiakiem rozmawia Mariusz Trojanowski
 28 **Monika Sikorska-Wojtacha in memoriam – 1948 – 2014 – Maryla Renat**
 31 **Światosław Richter – Pianista genialny! Kolorowy! – Łukasz Kaczmarek**

DZIEŁO

- 34 **Vincenzo Bellini (5)**
Pirat – *Adam Czopek*

MUZYKA POLSKA

- 36 **Witold Friemann (4)**
Ostatni z czasów Młodej Polski – *Maciej Łakomy*

PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie: Najdoskonalsze nagranie koncertów skrzypcowych Jana Sebastianiana...** – *Łukasz Kaczmarek*
 39 **Recenzje**

KONKURSY

- 53 **Krzyżówka** – *Antoni Rojewski*
 54 **Acte Préalable** – *Otton Mieczysław Żukowski*

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na oddzinku 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.

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Muzyka21

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

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

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
 Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 Marin Alsop
 fot. Adriane White

skład i łamanie
 Acte Préalable

nakład
 10 000 egz.

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie 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 **M**uzyka pomaga się po-
rozumieć! Działające
w Krakowie Stowarzy-
szenie im. Beethovena zorga-
nizowało dwa konkursy: filmo-
wy i kompozytorski w ramach
szerszego przedsięwzięcia pod
hasłem idei wielokulturowości.
Jego uwieńczeniem był koncert
Orkiestry Symfonicznej z norweskie-
go Trondheim, który poprowadził
Jacek Kasprzyk (23 stycznia br.).

W dziale filmowym zwyciężył *Stu-
miony szept* w reżyserii Pauliny Koniuk
(ur. w 1994 r. studentka Uniwersytetu
Poznańskiego). W dobie wszech-
panującej animacji komputerowej ta
poklatkowa stanowi nieomal przejaw
techniki rękodzielniczej, a powstała
w oparciu o nią praca nie wykracza
poza obręb działalności amatorskiej.

O *Współistnieniu*, zwycięskiej kom-
pozycji Ignacego Zalewskiego (dwo-
dziestoczołowiec, świeżo upieczony
absolwent warszawskiej Akademii Mu-
zycznej w klasie Marcina Błażewicza),
parafrazując tytuł utworu Bogusława
Schaeffera można by powiedzieć, że
jest to muzyka dla możliwego, lecz
nieistniejącego filmu, albowiem dają
w niej znać o sobie pierwiastki narra-
cyjno-ilustracyjne, choć nie posiadają
żadnych programowych odniesień
do konkretnych wyobrażeń i treści.
Kolorytu przydają jej ostinatowe, czyli
uporczywie powtarzające się figury
rytmiczne.

Niewidzialna góra, wyróżniony
drugą nagrodą utwór Chińczyka Dai
Bo (ur. w 1988 r. absolwent Konser-
watorium Pekińskiego), zawiera liczne
efekty onomatopeiczne, odznaczając
się zarazem eufoniczną brzmienio-
wością. Całości wszakże nie dostaje
wyrazistszej dramaturgii. To wybitnie
impresyjna muzyka, wyrażająca bar-
dziej nastrój wywołany zjawiskiem (au-
tor jest niewidomy) niż jego opisanie
dźwiękami.

Niedokończoną Franza Schuberta
swego czasu Johannes Brahms na-
zwał „skończoną”, ponieważ, mimo
że nie wyczerpuje ona pełnego cyklu
symfonicznego, to jej dwie części zda-
ją się nie wymagać dopełnienia. Atoli,
do interpretacji pod batutą Kasprzyka
jej pierwszej części, *Allegra moderato*,
można by raczej odnieść słowa
Roberta Schumanna o „niebiańskich
dłużyznach”, dotyczące innej, tzw.
Wielkiej symfonii tego kompozytora.
Za to *Andante con moto* w jego ujęciu
przybrało wyszukaną formę dzięki od-
wołaniu się do bogatej palety odcieni
dynamicznych, przeciwstawiających
grany piano śpiewny temat marszo-
wemu, wykonywanemu forte.

Z kolei w interpretacji *I Symfonii*
D-dur op. 25 Siergieja Prokofiewa
więcej było klasyczności, której mę-
skich, monumentalnych rysów nie
powstydziliby się sam Beethoven, niż
neo, a więc spojrzenia na tradycję z

humorem i przymrużeniem oka, czy w
tym wypadku należałoby powiedzieć
ucha, choć momentami nie można
było odmówić lekkości brzmienia, na
przykład w *Gawocie*, a finał przybrał
wręcz rozpęd *moto perpetuo*, czyli
nieustającego ruchu.

Nie da się wypowiedzieć jedno-
znacznej opinii o grze tej założonej
w roku 1909 orkiestry, choć impono-
wało precyzyjne brzmienie waltorni,
albowiem akustyka Sali Teatralnej
Centrum Kongresowego pozostawia
nieco do życzenia. Zwłaszcza w forte
orkiestrowego tutti dźwięk jest twardy
i spłaszczony, jakby bez należytego
pogłosu wypychany był z estrady na
widownię. Niewątpliwie dla celów kon-
certowych lepiej nadaje się sąsiednie
Duże Audytorium.

Lesław Czaplński



Jacek Kasprzyk
fot. Paweł Mazur

O dwóch nierównych polowach, czyli beethovenowski wieczór w Filharmonii w Warszawie.

Jedną z podstawowych cech klasycznego porządku w architekturze i sztuce jest symetria. Mianem „symetrycznych” pod względem wykonawczym i artystycznym trudno określić dwie części koncertu z 24 lutego, w trakcie którego Orkiestra Filharmonii Narodowej wykonała pod batutą Jacka Kaspszyka *V Symfonię c-moll* op. 67 (pierwsza część koncertu) oraz *III Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena z Rafałem Blechaczem przy fortepianie (część druga).

filharmoniczej w Europie, przynajmniej raz w ciągu każdego sezonu koncertowego od ponad 150 lat. Na licznych nagraniach utrwalonych zostało wiele wybitnych interpretacji tego arcydzieła; w ich poczet trudno zaliczyć wykonanie warszawskich filharmoników.

Orkiestrze pod batutą Kaspszyka nie brakowało wprawdzie pasji, jednak zdecydowanie zabrakło precyzji. Ten brak objawił się dotkliwie w pierwszej części *Symfonii, Allegro con brio*. Sławny „motyw losu” orkiestra wykonała kilkakrotnie techniką quasi-arpeggiową, co odebrało mu dobitny wyraz. Z kolei solo wiolonczel i kontrabasów w trzeciej części, choć

Filharmonii Narodowej blasku. Na przestrzeni całego dzieła brzmienie sekcji kontrabasów i wiolonczel przytłaczało w proporcji altówki i skrzypce, co wśród odbiorców potęgowało odczucie mozołu.

Zupełnie inna jakość estetyczna została zaprezentowana w drugiej części koncertu przez Rafała Blechacza. Wykonanie *Koncertu c-moll*, które przedstawił ten wybitny polski pianista, było jednym z najlepszych, jakie w życiu słyszałem. Niestety, podobnie jak w pierwszej części koncertu, Orkiestra Filharmonii Narodowej zaprezentowała się poniżej swoich możliwości.

W grze Blechacza jest coś magneetycznego; coś, co powoduje, że jego wykonania przykuwają i bez reszty pochłaniają uwagę słuchaczy od pierwszej do ostatniej nuty. Być może jest to połączenie nieskazitelnej precyzji z olbrzymią swobodą gry i naturalnością, być może znakomita proporcja między intelektualnym a emocjonalnym pierwiastkiem wykonania, być może niesamowita wrażliwość na barwę i jakość dźwięku, być może niezwykła przejrzystość i klarowność jego interpretacji. Finezyjne wykonanie zaprezentowane przez zwycięzcę Konkursu Chopinowskiego pełne było szczerzej prostoty oraz młodzieńczego wigoru i werwy. Zachwycał kontrast prawdziwie beethovenowskiego zdecydowania z nienachalną delikatnością. W ramach podsumowania najlepiej chyba po prostu napisać – chapeau bas, Panie Rafale!

Po koncercie (i dwóch znakomitych bisach) Blechacz został odznaczony za dokonania artystyczne ostatnich dziesięciu lat Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Młodemu pianiście pozostaje życzyć – z okazji dziesiątej rocznicy zwycięstwa w Konkursie Chopinowskim oraz trzydziestych urodzin – dalszych sukcesów i następnych dziesięciu lat równie błyskotliwej kariery.

Michał Bruliński



Rafał Blechacz
fot. Felix Broede

Każdy dyrygent, który decyduje się poprowadzić dowolną orkiestrę w *Symfonii c-moll*, musi zmierzyć się z niezwykle bogatą tradycją wykonawczą. *Piątą Symfonię* można bowiem usłyszeć w niemal każdej placówce

podane z należytą precyzją, wykonane zostało mechanicznie; słyhać (i widać) było ponadto, że szybkie tempo kosztuje orkiestrę sporo wysiłku. Pełen radosnego optymizmu finał *Symfonii* pozbawiony został przez Orkiestrę

WROCLAW

Sen, ot i wszystko – *Eugeniusz Oniegin*, albo życie snem. Kluczem inscenizacyjnym Jurija Aleksandrowa do wystawienia *Eugeniusza Oniegina* w Operze Wrocławskiej (kier. muz. Marcin Nałęcz-Niesiołowski, reż. Jurij Aleksandrow. dek. Paweł Dobrzycki. kost. Małgorzata Słoniowska, premiery: 7 i 8 lutego 2014 r.) jest ujęcie całej opowieści w ramy snu rozczytanej w romansach, sentymentalnej Tatiany. Wskazuje na to opuszczona na początku tiulowa zasłona, spoza której widać na tle niezmiennej potem scenerii zatrzymane w ruchu osoby dramatu (między innymi domowego

portreciście, będącego, jak się potem okaże, Francuzem Triquetem). Na pierwszym planie, przy stoliku z zapaloną świeczką siedzi zaś Tatiana, czyżby więc historia, którą będziemy oglądać, rozgrywała się jedynie na scenie jej wyobraźni, rozbudzonej od wpływem wspomnianych lektur?

Ze wspomnianymi założeniami inscenizacyjnymi w pełni korespondowało uczynienie, w zgodzie z naturą partytury Czajkowskiego, symfonicznie ukształtowanego akompaniamentu orkiestrowego głównym narratorem rozgrywających się wydarzeń, przywołującym tło sytuacyjne, odmalowującym stany uczuciowe postaci, wreszcie komentującym bieg wydarzeń. Kierownictwo muzyczne spo-

czywało w pewnych rękach Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego, który we właściwy sposób kształtował przebieg przedstawienia, dobierając odpowiednie tempa oraz zróżnicowane plany dynamiczne.

Mariusz Godlewski w roli Oniegina jak zawsze stworzył wielowymiarową, żywą postać sceniczną, acz w głosie dawały znać o sobie pewne oznaki zmęczenia, polegające na mniejszej jego nośności oraz utracie blasku w górze skali. Niemniej dostarczył wiele satysfakcji stylowym wykonaniem ariosa *Kogda by żyźń domasznym krugom*, zakończonym ekspresyjnym falsetem. Z kolei Tomasz Rak, który w ostatniej chwili zastąpił niedysponowanego Artura

Rucińskiego, w pełni podołał odpowiedzialnemu zadaniu, wytrzymując próbę porównań z doświadczonym kolegą. Przede wszystkim w sposób niezwykle dojrzały jak na swój młody wiek rozłożył siły na czas trwania całego przedstawienia, tak że nie miał problemów z jego dośpiewaniem do końca, co zdarza się w tej partii pewnemu śpiewakowi światowej sławy.

Obydwaj odtwórcy partii Leńskiego, Arnold Rutkowski oraz Ihor Stroin, nie uwzględnili muzycznej tradycji wykonawczej, związanej w Rosji z prowadzeniem głosu tenorowego o charakterze lirycznym, w tym przypadku charakteryzującego na dodatek postać wrażliwego poety. Szczególnie brak tego rodzaju manieri wykonawczej odczuwało się w II akcie, kiedy w scenie balu bohaterem targają sprzeczne uczucia zazdrości i upokorzenia, co znajduje wyraz w zamykającym I odsonę koncertacie *W waszem domie*, a także w następującej scenie pojedynku i arii *Kuda, kuda, kuda wy udallisi?*, w której znajduje wyraz jego skłonność do przesadnego zadreczania się i roztkliwiania nad własnym losem. Zwłaszcza w pierwszym przypadku została ona potraktowana głównie dla wokalnego popisu śpiewaka, a nie o to w niej chodzi. W drugim wykonana ona

XXI Ogólnopolskie

WARSZTATY PIANISTYCZNE W KRYNICY-ZDROJU

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

POD PATRONATEM



TURNUS LETNI

WYKŁADOWCY:

Joanna Ławrynowicz-Just

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
OSM im. Z. Brzowskiego w Warszawie
fortepian, kierownictwo artystyczne

Elżbieta Stefańska

Akademia Muzyczna w Krakowie
muzyka dawna, seminarium i kurs mistrzowski

Karol Radziwonowicz

ZPSM nr 1 w Warszawie
fortepian, seminarium dla nauczycieli i uczniów

Anna Borkowska

PSM I i II st. w Suwałkach
fortepian

Justyna Galant-Wojciechowska

ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian

Elżbieta Karaś-Krasztel

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
fortepian

Wilia Ochocka-Janusz

ZPSM nr 4 w Warszawie
fortepian

Jolanta Ptasieńska

ZPSM nr 1 w Warszawie, PSM nr 5 w Warszawie
fortepian

Mariusz Sielski

Akademia Muzyczna w Krakowie
fortepian

Filip Wojciechowski

warsztaty jazzowe

Grażyna Draus

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
Warsztaty "Sposób na sztukę"
Warsztaty Autorealizacji Artystycznej
seminarium dla nauczycieli i uczniów

Monika Sojka

Uniwersytet Muzyczny w Warszawie
ekspresja ruchu, taniec w muzyce

Tomasz Wilk

kierownictwo organizacyjne

Krynica-Zdrój

29 czerwca - 08 lipca 2015

W ramach warsztatów:

- Lekcje fortepianu
- Kurs mistrzowski interpretacji muzyki dawnej
- Warsztaty autorealizacji artystycznej dla uczniów i nauczycieli - PO RAZ PIERWSZY W POLSCE!
- SeminaRIA dla nauczycieli i uczniów
- Zajęcia wspomagające rozumienie muzyki
- Ekspresja ruchu - taniec w muzyce
- Koncerty uczestników



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

Patronat medialny:



Szczegółowe informacje:

www.kurspianistyczny.com

tel. 660 739 502; 604 274 203

zgloszenia@kurspianistyczny.com

tomasz.wilk@kurspianistyczny.com

joanna.lawrynowicz@kurspianistyczny.com

została z większym wycuciem, ale warunki zewnętrzne artyści niezbyt wiarygodną czyniły tę postać, a pani kostiumolog tylko jeszcze dodatkowo je wyeksponowała.

We wspomnianej scenie pojedynku niemyim świadkiem, niczym zawieszony nad Leńskim fatum, jest Olga, która przywdziała już żałobę. Pamiętać przy tym należy, iż w swojej arii

Dużo satysfakcji dostarczyły obie wykonawczynie tej partii: Jadwiga Postrożna, dysponująca rozleglejszym mezzosopranem o niskim, ekspresyjnym zapleczu barwowym, oraz reprezentująca jego lżejszą odmianę Katarzyna Haras, na dodatek za sprawą swej sylwetki (w *Kawalerze srebrnej róży* wystąpiła w typowej roli en travesti – Oktawiana) znakomicie

porównywalne. Ta pierwsza budziła uznanie swobodą i pewnością posługiwania się środkami natury wokalne, ta druga bardziej wzruszała znacznie większym nasyceniem śpiewu pierwiastkami wyrazowymi.

Poza przytoczonymi innowacjami oraz usunięciem chóru żniwiarzy, wrocławskie przedstawienie jest dość tradycyjne, rozgrywając się w historycz-



P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*
Ihor Stroin i Joanna Zawartko

śpiewa on, że właśnie narzeczona, jako jedyna przyjdzie na jego grób, a więc można to uznać za futurospokę, choć w decydującym momencie Olga daremnie usiłowała będzie powstrzymać bieg fatalnej kuli.

odnajdująca się w kostiumie huzara, w którego na początku przedstawienia realizatorzy przebrali tę postać.

Z partią Tatiany zmierzyły się Magdalena Molendowska i Joanna Zawartko, których efekty pracy były

nych kostiumach, tyle że nie z czasów powstania poematu Aleksandra Puszkina, stanowiącego podstawę libretta, lecz opery Piotra Czajkowskiego.

Lesław Czaplinski

LUBLIN Osoba Jana Pawła II zarówno za życia, jak i po śmierci inspirowała wielu kompozytorów polskich i zagranicznych. Powstawało wiele utworów dla Ojca Świętego. Niejednokrotnie inspirację dla kompozytorów stanowiły teksty Karola Wojtyły, czy też późniejszego papieża. Dziś także kompozytorzy tworzą muzykę ku Jego pamięci.

Do tego grona należy zaliczyć Bernarda Stielera. Ten mało znany poznański kompozytor urodził się 16 VIII 1951 r. w Szcząncu. W 1973 r. rozpoczął studia w zakresie kompozycji w klasie Andrzeja Koszewskiego na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, które ukończył w 1978 r. Działalność religijną rozpoczął w 1970 r. pełniąc funkcje animatora życia muzycznego w kościołach Poznania.

W dniu 22 II 2015 r. w Archikatedrze Lubelskiej miało miejsce światowe prawykonanie jednego z utworów Bernarda Stielera. Barokowe przestrzenie tej najważniejszej lubelskiej świątyni wypełniły się dźwiękami *Requiem* dedykowanego Janowi Pawłowi II. Warto zauważyć, iż nie jest to pierwszy utwór kompozytora poświęcony osobie polskiego papieża. Jego kantata *Redemptor Hominis* została wykonana w Krakowie przed rezydencją papieską podczas pierwszej pielgrzymki Ojca Świętego Jana Pawła II do ojczyzny, co świadczy o głębokiej religijności kompozytora.

Warto zastanowić się dlaczego kompozytor wybrał właśnie tę formę do uczczenia osoby dziś już świętego Jana Pawła II. Otóż przyznał: „utwór powstał po pięciu latach od śmierci papieża, bowiem tyle lat dochodziła do mojej duszy świadomość Jego odejścia”. Kompozycja sama w sobie pod względem zarówno budowy formalnej, jak i faktury nie wydaje się być skomplikowaną. Jak sam mówi kompozytor taki też był jego pierwotny zamysł: „Zastosowałem prostą melodykę i nieskomplikowaną harmonię, po to by utwór stał się przyswajalny nawet przez najmniej wytrawnego słuchacza”. Obsadę stanowią: chór mieszany czterogłosowy i bas solo. Kompozycja wykonywana jest a cappella.

Wykonania utworu podjął się jeden z lubelskich chórów, Camerata Lu-

belska pod dyrekcją Przemysława Stanisławskiego. Partię solową basu wykonał Kamil Kaznowski. Utwór został uzupełniony poezją i tekstami św. Jana Pawła II recytowanymi pomiędzy poszczególnymi częściami kompozycji przez Witolda Kopecia, natomiast ich wyboru dokonał Tadeusz Szykuła. Ich dobór był niezwykle trafny jednak ilość sprawiała niejednokrotnie poczucie przewagi nad treścią utworu co momentami rozbijało całość kompozycji. Dodatkowym atutem, dającym słuchaczowi możliwość emocjonalnego wczucia się w charakter kompozycji była oprawa wizualna w postaci slajdów, jakie przygotowała Beata Sokołowska-Smył.

W utworze można było odnaleźć liczne odwołania do muzyki sakralnej, nawet tej najbardziej pierwotnej, jaką stanowi chorał gregoriański. Świadczy to o głębokiej świadomości religijnej kompozytora. Już podczas *Introitu*, jaki miał charakter dialogu partii basu z chórem dało się słyszeć modalny charakter melodii. Podobnie skonstruowana została ostatnia część – *Lux Aeternam*, zakończone ośmiokrotnym powtórzeniem słowa *Amen*. Jak zaznacza kompozytor stanowi to odwołanie do ośmiu dekad przeżytych przez Jana Pawła II. Zakończenie utworu oznajmiło trzynaście uderzeń gongu, jaki wykorzystywany jest podczas liturgii. Ich liczba nie jest przypadkowa, stanowi bowiem odwołanie do sumy liczb oznaczających godzinę śmierci Jana Pawła II, co w partyturze wyjaśnia kompozytor. Stieler w swoim *Requiem* wielokrotnie nawiązuje do pieśni pasyjnych. W części *Hostias* dało się słyszeć melodię XVIII-wiecznej pieśni *Dobranoc Głowo święta*. W kontekście osoby Jana Pawła II wybór tej właśnie pieśni nie wydaje się być przypadkowy. Natomiast część *Recordare Jesu Pie* rozpoczyna dwugłosowa imitacja, w której możemy odnaleźć motywy z pieśni *Krzyżu Święty*. Całość stanowi prostą kompozycję, łatwą w odbiorze, a jednocześnie bogatą w treści. Należy przyznać, iż przytoczone wcześniej w wypowiedzi kompozytora założenie zostało w pełni zrealizowane.

Niniejszy koncert stanowił istotny element lubelskich obchodów roku św. Jana Pawła II. Taki czas to dobry moment na prawykonanie utworu

dedykowanego tej osobie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę iż kompozycja dojrzewiała pięć lat, zanim ujrziała światło dzienne, co przyznał sam kompozytor.

Karol Rzepecki



Leyla Gencer

ISTAMBUL 8th Leyla Gencer Voice Competition. Organizowany przez Istanbul Foundation for Culture and Arts (IKSV) i Accademia Teatro alla Scala, przy współpracy z Polską Operą Narodową, Leyla Gencer Voice Competition jest poświęcony pamięci „La Diva Turca” – Leyli Gencer – i odbywał się pod jej patronatem aż do jej śmierci w 2008 r.

Leyla Gencer Voice Competition jest zaszczycone obecnością Luciana Serry jako przewodniczącego jury ósmej edycji konkursu. Konkurs wyróżnia się międzynarodowym jury złożonym z najbardziej wpływowych osób z różnych dziedzin muzyk oraz z byłych laureatów (między innymi Pretty Yende, Anita Rachvelishvili, Nino Machaidze, Marcello Alvarez, Nikola Mijailovic), którzy dzięki konkursowi zdobyli światowy rozgłos. Tegoroczne wstępne przesłuchania odbędą się w Paryżu, Londynie, Berlinie, Warszawie, Mediolanie i Istambule między 10 a 30 VI z finałem w Istambule w dniach od 6 do 11 IX. Termin nadsyłania zgłoszeń to 1 VI 2015 r.

Więcej informacji można uzyskać na stronach www.leylagencer.org, www.iksvphoto.com, www.facebook.com/leylagencersanyarismasi.



PARYŻ // *Il rè pastore* W. A. Mozarta w Théâtre du Châtelet. Równie dobrze można by temu spektaklowi nadać tytuł „Mozart w kosmicznym wydaniu”. Reżyser Oliver Fredj i scenarzysta oraz autor koncepcji wizualnych Nicolas Buffe umieścili akcję opery w odległej galaktyce na planecie o nazwie Sidon. W oryginalnym librecie jest to region Libanu. To stosunkowo mało znane dzieło Mozarta zostało napisane i miało swoją premierę w Salzburgu w 1775 r. Pierwszego lutego odbył się ostatni spektakl tej opery wystawianej w Châtelet od początku stycznia. W swoich recenzjach często narzekałem na współczesne inscenizacje, zarzucając im zbytnią prostotę środków, czy wręcz pójście

na łatwiznę. Paryska produkcja *Il rè pastore* KV 208 na pewno nie była zrobiona oszczędnie. Główny element scenografii to półokrągły ekran, na którym wyświetlano obrazy przedstawiające rozgwieżdżone niebo, po którym przelatuje co jakiś czas statek kosmiczny, innym razem pustynną przestrzeń przypominającą powierzchnię księżyca, a także futurystyczne miasto. Sceny przedstawione na ekranie były tak realistyczne, że publiczność odnosiła wrażenie, że podróżuje w przestrzeni kosmicznej wraz z bohaterami opery. Soliści poruszali się po scenie samochodem, skuterem, a także byli podwieszani wysoko nad sceną. Należało by jeszcze wspomnieć o tancerzach ubranych w stroje astronautów, których akrobacje zapierały dech

w piersiach. Wplecione w muzykę elektroniczne dźwięki rodem z *Gwiezdnych Wojen* nie przeszkadzały w odbiorze, a nawet wzbudzały pozytywną reakcję licznie zgromadzonych na widowni młodych ludzi. Od strony muzycznej *Il rè pastore* przygotował znakomity francuski dyrygent Jean-Christophe Spinosi, który poprowadził swoją orkiestrę Ensemble Matheus. Wśród solistów mieliśmy przyjemność podziwiać tenora Krystiana Adama Krzeszowiaka w roli Agenora, niemieckiego tenora Rainera Trosta, który wcielił się w rolę Alessandra, natomiast partie kobiece kreowały: angielski sopran Soraya Mafi (Aminta), pochodząca z Portugalii Raquel Camarinha (Elisa) oraz Niemka Marie Sophie Pollak (Tamiri), również soprany. Czysty, jasny, deli-

katny, o wielu odcieniach głos Sorayi Mafi szczególnie pięknie zabrzmiał w arii z towarzyszeniem skrzypiec *L'amero saro costante*, ale również w pozostałych ariach i duetach. Jej frazowanie kojarzyło mi się trochę ze śpiewem religijnym. Raquel Camarinha oryginalnie ubrana w czerwoną sukienkę, czerwone pończochy z białymi kropkami i uszami królika na głowie ciągle była w ruchu, poruszając się po scenie skuterem elektrycznym. Jej głos jest mocniejszy i miejscami ostry w górze, ale jednocześnie bardzo zmysłowy i subtelny w odbiorze. Krystian Adam Krzeszowiak uczynił z roli Agenora bardzo wzruszającą, a zarazem zabawną postać, prezen-

tując ogromny talent aktorski. Ponadto, jak zawsze umiejętnie, używał przepięknego timbru i mistrzowsko operował głosem. A zadanie miał bardzo utrudnione, ponieważ arię *Per me rispondete* śpiewał będąc zawieszonym na linie kilkanaście metrów nad sceną. W takiej sytuacji ciężko jest skoncentrować się na śpiewie, jednak Krystian absolutnie nie dał poznać po sobie, że może odczuwać jakiś dyskomfort. Równie pięknie w jego wykonaniu zabrzmiała aria *Sol puo dir come si trova*. Rainer Trost wniósł duży ładunek emocjonalny do roli Alessandro, jednak jego głos mnie nie zachwyił. Był wprawdzie dość mocny i oddawał Mozartowski

klimat, ale dla mnie brzmiał dość bezbarwnie, w rejestrze gdzieś pomiędzy barytonem a tenorem. Marie-Sophie Pollak ubrana w lateksowy kostium, wyróżniała się niezwykle zgrabnymi nogami, ale również bardzo pięknym, czystym sopranem. Jednak jej występ pozostawał trochę w cieniu interpretacji Sorayi Mafi i Raquel Camarinha. Orkiestra Ensemble Matheus pod wodzą swojego szefa Jean-Christophe'a Spinosięgo zagrała fantastycznie. Idealnie dobrane tempa, precyzja i dynamika sprawiły, że maestro otrzymał równie burzliwe owacje jak soliści.

Mariusz Trojanowski

LONDYN Dyrektor londyńskiej Opery Covent Garden – Kasper Holten – mówi o *Holandrze Tulaczu* Richarda Wagnera jako o opowieści o ludzkiej samotności i wyzwoleniu z niej poprzez miłość. Te dwie emocje pokazane są przez mistrza z Beyreuth, w mistrzowski sposób nie tylko w muzycznej warstwie dzieła, ale także przez dramatyczną historię nazwaną przez Holtena: „emocjonalną turbulencją w dźwiękach wzburzonego morza”.

W sezonie 2014/15 wznowiono sześć przedstawień *Holendra Tulacza*. Pierwszy raz z tym dziełem wyreżyserowanym przez Tima Albery'ego londyńska publiczność spotkała się w roku 2009. W tym sezonie reżyserem wznowienia był Daniel Dooner. Za scenografię odpowiedzialny był Michael Levine. Za kostiumy Constance Hoffman, za światła David Finn, a za ruch sceniczny Philippe Giraudeau.

Opowieść o ludzkiej samotności połączonej z rozpaczliwym poszukiwaniem miłości namalowana została przez realizatorów w ciemnych kolorach. W pierwszej scenie za scenografię posłużyła metalowa burta statku, która została ustawiona na scenie pod kątem. Następnie publiczność mogła zobaczyć kilka rzędów z maszynami do szycia, przy których Senta oraz jej towarzyszkę czekają na powracających z morza mężczyzn, szyjąc ubrania. Następnie powraca burta statku. Z przodu sceny zainstalowano płytki



R. Wagner – *Latający Holender*
Bryn Terfel i Adrienne Pieczontka
for. ©ROH/Clive Barde

basenik, który przywołuje morską tematykę opery. Na powierzchni pływa także model statku, który jest symbolem przeklętego okrętu Holendra. W scenie śmierci Senty, zamiast rzucić się ze skał do morza, dziewczyna bierze miniaturowy okręt i umiera na środku sceny. Jest to zarazem czytelny symbol połączenia się dwóch uciemiężonych dusz – Senty oraz Holendra. Reżyseria jest bardzo klarowna, pomaga w percepcji muzyki oraz całej dramaturgii. Mocne wrażenie robi scena pijackiej zabawy marynarzy, podczas której załoga wyśmiewa się ze Sternika, a ten pijany daje im się popychać, być obiektem żartów.

Od strony wokalne było nam dane obcować ze wspaniałym, dojrzałym śpiewaniem. Wszyscy artyści przedstawiali najwyższy poziom techniczny oraz, co oczywiste, interpretacyjny. Jako Mary wystąpiła Catherine Wyn-Rodgers, brytyjski mezzosporan o ciekawej dość ciemnej barwie głosu. Artystka znana z wykonania *Snu Gerontiusa* w St. Paul Cathedral w Londynie pod batutą sir Andrew Davisa. W tej małej partii w *Holendrze* zaprezentowała się dobrze, choć nie miała zbyt wiele do śpiewania, melomanii mogli spostrzec, że jest to śpiewaczka o bardzo dużej renomie oraz kulturze wykonawczej. Na wielkie uznanie zasługują kreacje dwóch tenorów – Erika Königa oraz Eda Lyona. Pierwszy z nich wcielił się w zakochanego w Sencie Erika, który próbuje, niestety z marnym skutkiem, wyrwać dziewczynę z siideł Holendra. Był to śpiew nierówny. Odnosiło się jednak wrażenie, że niektóre części partii sprawiały mu trudność, a po chwili pojawiał się głos jasny, sprężysty, który pozwalał na stworzenie przekonującej interpretacji. Drugim tenorem był Ed Lyon, który specjalizuje się głównie w wykonawstwie muzyki dawnej. W sezonie artystycznym 2014/15 w ROH wcielił się w Marynarza w *Tristanie i Izoldzie* oraz Sternika w *Holendrze*. Jest to głos określany w operowym żargonie – *English tenor* – czyli jasny, brzmiący, choć zazwyczaj o niewielkim wolumenie. Niektórzy krytycy uważają, że angielscy tenorzy niekoniecznie dysponują urokliwą barwą głosu. Ed Lyon, posiada ciekawą, dość jasną barwę głosu. Potrafi

śpiewać legato oraz doskonale kształtować frazy muzyczne, jak na przykład w pieśni Sternika z początku opery *Mit Gwitter und Sturm*.

W roli kapitana Dalanda można było zobaczyć Petera Rose'a. Bas ten specjalizuje się w rolach wagnerowskich, a postać Dalanda kreował w Covent Garden w poprzedniej produkcji w 2000 r. Jest to śpiewak świadomy, sprawny technicznie. Jego głos brzmi wspaniale w całej skali i posiada głęboką, ciepłą barwę. W przypadku wszystkich dało się wyróżnić artystów dobrą dykcją. W przypadku Rose'a słyszeć można było nieskazitelną dykcją oraz niemiecką wymowę.

Spektakl ten to także triumf kanadyjskiej śpiewaczki Adrienne Pieczonki. Jej kreacja w roli Senty porwała publiczność londyńskiej opery. Sopranistka przekonująco zbudowała postać zakochanej, w przerażającym widmowym piracie, obłąkanej dziewczyny. Śpiewaczka dysponuje jasnym głosem o pięknej kremowej barwie. Jest to głos, który pasuje do Senty – przechodzi bardzo łatwo przez orkiestrę. Jej interpretacja słynnej balady *Johohoe! Traft ihr das Schiff* była jedną z najpiękniejszych interpretacji słyszanych przeze mnie do tej pory.

Bryn Terfel w roli Holendra był także zjawiskiem. Jest to śpiewak światowej klasy, najwyższej próby. Znając jego głos z nagrań zawsze jawił mi się on jako śpiewak dysponujący swobodą prowadzenia głosu, który pozwala mu na dokonywanie dowolnych zabiegów interpretacyjnych. I tak też było podczas tego spektaklu.

Orkiestra prowadzona przez dyrygenta Adrisa Nelsonsa brzmiała bardzo dobrze. Muzycy tego zespołu są niezwykle wrażliwi i wyczuleni na każdy niuans interpretacyjny. Było to wielkie wsparcie dla występujących na scenie śpiewaków.

Holender Tułacz jest wczesną operą Wagnera napisaną przed *Tannhäuserem*, ale już po trzech rzadko wykonywanych – *Rienzi*, *Die Feen*, *Das Liebesverbot* – od której warto zacząć przygodę z Wagnerem. Na pewno to bardzo duża przyjemność dla melomanów, szczególnie w tak znakomitym wykonaniu.

Damian Gañclarski

LONDYN **M**agia opery. Czarodziejski flet, inspirowany oświeceniowymi ideałami i tajemnymi praktykami, typowe dziecko swej epoki, uderza sztucznością górnolotnych i abstrakcyjnych idei. Na szczęście jego ojcem jest Mozart, który napisał genialną muzykę, wyrażającą najsztudniejszą emocje. I nawet, gdy przygody bohaterów nie biorą się z realnego świata, mogą z powodzeniem działać na nas wpisane w tę operę uczucia, mieszające się w postaciach komizm i dramat oraz wzniosłość partii chóralnych. Ta opera nie zejdzie ze sceny dokąd znajdują się śpiewacy i scenografowie na miarę tego arcydzieła, bo jak niezziemskie jest piękno jego muzyki, tak i libretto daje plastynom wielkie pole do popisu.

Wznowiona właśnie produkcja *Czarodziejskiego fletu* w Covent Garden zdecydowanie broni jego piękna i magii. Umysławia, dlaczego oczarowuje on odbiorców kolejnych epok i stuleci: bo właśnie łączy piękny śpiew z wyobraźnią reżysersko-scenograficzną. Pozostawia w odbiorcy niezapomniane wzruszenia i obrazy. Konflikt „królestwa nocy” z „królestwem słońca” oraz pełna zasadzek droga głównych bohaterów „ku oświeceniu” jest tu pretekstem do olśnienia widzów baśniową magią i tajemnicą.

Gra światła operująca kontrastami i barwami żywiołów natury oraz łączenie różnych form teatru to mocne strony tego przedstawienia. Dochodzi do tego pełna niespodzianek zabawa skalą: to, co normalnie wydaje się małe i odległe, tu staje się ogromne, przerasta miarę tego, co znamy (przybliżone ciała niebieskie czy choćby gigantyczny wąż, z którym w pierwszej scenie staje oko w oko Tamino). Przy wszystkich tych zabiegach odnosi się wrażenie, że spektakl jest utrzymany w konwencji mozartowskiej epoki. Świadczą o tym kostiumy, wykorzystywane konstrukcje mechaniczne (np. latająca machina jak z wieku nauki i postępu) oraz klasycystyczne i masońskie elementy scenografii. Ale zastosowano i takie zabiegi, jak współczesne potraktowanie roli Papageny (odważnie zagranej przez Rhian Lois), co zupełnie zaskakuje i potęguje komediowy aspekt przedstawienia.

W. A. Mozart – *Czarodziejski flet*
 Anna Simińska jako Królowa Nocy w otoczeniu dam dworu
 fot. © ROH/Mark Douet



Najważniejszy jednak w operze jest śpiew i to właśnie odtwórca głównego bohatera – młodego księcia Tamina, Toby Spence, ofiarowuje pierwsze wspaniałe wrażenia wokalne. Dzieje się tak od jego pierwszej arii, w której wyraża zachwyt nad podobizną jeszcze nie znanej mu jego przyszłej ukochanej, Paminy. Niepozorny z początku głos Spence’a nabiera wówczas tak różnorodnych kolorów, że zaskakuje swym pięknem i odcieniami. Gdy w późniejszym etapie opery w przygody księcia włącza się Pamina (Janai Brugger), są parą zachwycającą. Świetny jest również towarzysz ich magicznych przygód, ptasznik Papageno, w którego wcielił się Markus Werba – zabawny, niezwykle dynamiczny aktor, a przy tym dysponujący pięknym, nośnym barytonem.

Kolejna gwiazda przedstawienia to Sarastro – wyklęty przez Królową Nocy władca domeny światła, mądrości i wszelkich cnót. Georg Zeppenfeld samym tylko śpiewem wzbudza ogromny entuzjazm na widowni, bo jego rola ze swej natury jest statyczna. Rywalizująca z nim na scenie Królowa Nocy, grana przez polską sopranistkę

Annę Simińską, jest pięknie śpiewana i dynamicznie grana, niemniej nie poraża swą obecnością sceniczną, czego zgodnie z tradycją oczekuje się od tej postaci. Ona sama i jej damy dworu są pełne wdzięku i nie mają w sobie czegoś szczególnie złowrogiego, nawet gdy władczyni wpada w furję i chęć odwetu w najśłynniejszej arii tej opery. To pewnie wynika z cechującej odtwórczynię młodości i świeżości, którymi trudno konkurować ze światem Sarastro, zdominowanym przez dojrzałych mężczyzn.

Uwagę przykuwa odtwórca niewielkiej roli. Dwaj mężczyźni w zbrojach stoją na straży pałacu prób ognia, wody, powietrza i ziemi. Niesamowity głos jednego z nich (choć oba były bardzo dobre) sprawia, że na chwilę wychodzi on z roli podrzędnej i jego śpiew zaczyna królować. Mowa o głosie tenora, Samuela Sakkera. Przy okazji budzą się dwie refleksje – przecież to dopiero artysta młodzieżowego Jette Parker Young Artist Programme, działającego przy Królewskiej Operze w Londynie; po drugie – jego niesamowita barwa głosu nadaje całej sytuacji wzniosłą powagę. Jeśli odbiorca miałby nawet

ochotę uśmiechnąć się na widok księcia stojącego wobec strażników u bram kolejnej domeny poznania, to nie jest w stanie tego zrobić, bo dominuje tu inny rodzaj percepcji – uważnej, zastłuchanej w pięknie głosu. Tak samo zachwyca współbrzmienie głosów trzech chłopców, którzy prowadzą Tamina i Papageno na ich niebezpiecznej drodze.

Być może jest to trzeci ze sposobów na tę operę: nie tylko zachwycające głosy i plastyka, ale i siła ekspresji wokalne. Wtedy to „zwykły” strażnik każe nam z pełną powagą i gęsią skórą na ciele słuchać wypowiedzianych przez niego słów; Królowa Nocy w swym pragnieniu zemsty i władzy mrozi widzom krew w żyłach, a Monostatos (świetnym odtwórcą tej roli w Covent Garden jest obecnie Colin Judson) swymi zakusami wobec Paminy budzi wstręt. Wybitny śpiew to podstawa opery, ale przy porównaniu z aktorstwem daje jeszcze więcej satysfakcji i wręcz ratuje dzieło tam, gdzie może razić jego sztuczność.

Agnieszka Okońska



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**

MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

WYBITNA PIANISTKA

VALENTINA SEFERINOVA

ODKRYWA MUZYKĘ POLSKĄ

Acte Préalable **Zygmunt Noskowski**
Piano Works **1**

Impressions Op. 29 • 3 Pieces Op. 35 • Contes Op. 37
Moments mélodiques Op. 36 • Feuille de trèfle Op. 44

World Premier Recording

Valentina Seferinova

Acte Préalable **LUDOMIR RÓŻYCKI**
Piano Works **1**

Gra fal op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 3 Morceaux op. 15
5 Fantasiestücke op. 46 • Rossignol op. 55
Balladyna op. 25 • 4 Intermezzi op. 42

World premiere recording

Valentina Seferinova, piano

Acte Préalable **Józef Wieniawski**
Piano Works **2**

Valée de salon op. 7 • Valée-Caprice op. 46 • Valée de Concert op. 3
Fantaisie op. 42 • Réverie op. 45 no. 1 • Nocturne op. 37
Fantaisie et Fugue op. 25 • Tarantelle op. 4 & op. 35

World premiere recording

Va i Ve – Valentina Seferinova & Venera Bojkova

płyty kupisz w dobrej cenie na merlin.pl

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

MARSYLIA

Ogromny sukces **Polaków**. Polski kwintet dęty Saphire zajął najwyższą, drugą lokatą (pierwszej nagrody nie przyznano) na ósmym Concours International de Quintette à vent Henri Tomasi, który odbył się w dniach 23 – 28 lutego 2015 r. Sukces ten jest tym większy, że to Francuzi wiodą prym w grze na instrumentach dętych, a konkurs odbywał się we Francji. Co ciekawe, również trzecia nagroda została przyznana ex-aequo zespołom zagranicznym: kwintetowi Enara z Hiszpanii i kwintetowi Kalabis z Czech.

Kwintet Saphire został założony przez muzyków polskich filharmonii. Jego członkami są:

- Seweryn Zapłatyński, flecista Filharmonii Narodowej i absolwent Akademii Muzycznej im. Kiejstuta i Grażyny Bacewicz w Łodzi w klasie fletu ad. Urszuli Janik. Był również studentem Hochschule für Musik und Theater w Hannoverze w klasie fletu prof. Andrei Lieberknecht. Trzykrotnie został nagrodzony stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wybitne osiągnięcia artystyczne. Do najważniejszych osiągnięć należy zdobycie I nagrody oraz nagród pozaregulaminowych w III Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Michała Spisaka w Dąbrowie Górniczej w 2009 r. Wziął również udział w prestiżowym XV Międzynarodowym Konkursie Fletowym im. Friedericha Kuhla w Uelzen (Niemcy) w 2013 r. w kategorii zespoły kameralne. Konkurs zakończył się przyznaniem III miejsca;

- Eike Schaefer, oboista orkiestry Filharmonii Gorzowskiej. Laureat konkursów obojowych oraz kameralnych. Współpracuje także z Polską Filharmonią Kameralną w Sopocie;

- Waldemar Żarów – absolwent Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach w klasie klarnetu prof. Andrzeja Janickiego. Pracuje w orkiestrze Filharmonii Gorzowskiej. Wielokrotny laureat Festiwalu Klarnetowego w Piotrkowie Trybunalskim w kategorii

solowej oraz zespołów kameralnych. Laureat IV nagrody na Akademickim Konkursie Klarnetowym we Włoszakowicach. W 2008 r. został pierwszym klarnecistą Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus, z którą nagrał swoją pierwszą solową płytę z utworami C. Debussy'ego, J. Francaix'a i R. Straussa;

- Piotr Kowalski, absolwent Akademii Muzycznej (obecnie Uniwersytet Muzyczny) im. F. Chopina w Warszawie, w klasie waltorni ad. dr hab. Aleksandra Szebeszczyka. Pracuje w orkiestrze Filharmonii Poznańskiej. Jako pierwszy waltornista dwukrotnie brał udział w międzynarodowym projekcie orkiestry: „I Culture” (2011, 2012), koncertującej w najważniejszych salach Europy. Laureat wielu konkursów solowych i kameralnych m.in. w Warszawie, Łodzi i Katowicach, Krakowie;

- Piotr Kamiński, fagocista. Studiował pod kierunkiem prof. Zbigniewa Płużka na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina. Jako solista jest laureatem kilkunastu konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych m.in. w Warszawie, Wrocławiu, Bytomiu, Szczecinku, Jastrzębiu Zdroju. Współpracuje z orkiestrą Sinfonia Varsovia i Polską Filharmonią Kameralną w Sopocie.

„Od pierwszych prób staraliśmy się wszystkie utwory grać z charakterystyczną dla naszej narodowości wrażliwością, a jednocześnie wykorzystać wszystko czego nauczyliśmy się współpracując ze światową czołówką dyrygentów – mówi Seweryn Zapłatyński – Wszystko razem okazało się receptą na sukces. Dzięki naszemu ogromnemu zaangażowaniu, jakim niewątpliwie były ciągłe podróże, gdyż pochodzimy z różnych rejonów Polski, osiągnęliśmy więcej aniżeli mogliśmy się spodziewać. Próby odbywały się w różnych miejscach w zależności od możliwości członków zespołu. Gdy jedni mieli wolne, jechali do miejsca pracy innych, by każdą wolną chwilę poświęcić na ćwiczenie. Podróżowaliśmy również za granicę, aby dać usłyszeć się światowej sławy muzykom i uzyskać

Kwintet dety Saphire
od lewej: Waldemar Zarów, Piotr Kamiński, Piotr Kowalski, Eike Schäfer i Seweryn Zapłatyński
fot. Piotr Łapiński



u nich cenne rady. W samej Marsylii, jak się okazało, serca jury zdobyliśmy perfekcyjnym wykonaniem utworu Mozarta. Było to niejedyne nasze perfekcyjne wykonanie, gdyż otrzymaliśmy nagrodę specjalną za najlepszą interpretację kwintetu dętego patrona konkursu Henriego Tomasiego. Całości zakończyliśmy z najwyższą lokatą. Zajęliśmy drugie miejsce (pierwszego nie przyznano), ale co najważniejsze pokazaliśmy (stwierdzenie to padało w kularach wielokrotnie), że polscy muzycy w żadnym stopniu nie odstają od światowej czołówki". Jak wspomina Seweryn Zapłatyński, „impulsem do powstania kwintetu Saphire była wspólna idea muzyków, by promować muzykę pisaną na kwintety

dęte w wykonaniu artystów czynnie działających w Polsce. Taką niebywałą okazją był właśnie prestiżowy i znany w całym środowisku muzycznym konkurs na kwintety dęte im. Henri'ego Tomasiego". To chęć udziału w tym wydarzeniu zmotywowała młodych artystów do częstych prób i doskonalenia swojej gry w grupie. Mimo iż członkowie zespołu na co dzień pracują w ośrodkach muzycznych w różnych częściach Polskich i by spotkać się na próbie pokonują nieraz setki kilometrów to ich zapał i determinacja nie słabnie. Każdy z nich może pochwalić się licznymi doniosłymi osiągnięciami w swojej karierze.

Podczas konkursu zespół zagrał: w pierwszym etapie *Serenadę nr 11 KV*

375 W.A. Mozarta i *Summer Music* op. 31 S. Barbera, w drugim *Aires Tropicales* P D'Rivery i *Leo M.-O. Dupina*, a w finale H. Tomasiego *Cinq dances profanes et sacrées* oraz T. Blumera *Kwintet B-dur* op. 52.

W skład jury weszli: kanadyjski oboista Normand Forget (przewodniczący), szwajcarski kompozytor Andras Farkas, francuska fagocistka Gaëlle Harbert, niemiecki flecista Michael Hasel i japoński waltornista Takenori Nemoto.

Kwintet Saphire otrzymał także nagrodę za najlepsze wykonanie utworu patrona konkursu *Cinq dances profanes et sacrées*.

(red)

Marin Alsop – charyzmatyczna dyrygentka

Maria Ziarkowska

LATA DZIECIĘCE I EDUKACJA

Marin Alsop urodziła się 16 października 1956 r. w Nowym Yorku. Wywodzi się z rodziny o tradycjach muzycznych. Jej ojciec był skrzypkiem, natomiast matka wiolonczelistką. Alsop już w wieku 2 lat zaczęła pobierać lekcje gry na fortepianie. Okazała się bardzo uzdolnioną i pojętną uczennicą. Talent pozwolił by w wieku 5 lat podjąć naukę gry na skrzypcach. Jako 7-latkę zaczęła uczęszczać do Julliard Pre-College. Zainspirowana Leonardem Bernsteinem i zachwycona przygotowanym przez niego koncertem w Filharmonii w Nowym Yorku zapragnęła zostać dyrygentem. W 1972 r. Marin Alsop dostała się na Uniwersytet w Yale, gdzie kontynuowała dalszą naukę. Ostatecznie dyplom ze skrzypiec artystka uzyskała w Julliard School.

ROZWÓJ KARIERY

Marin Alsop po studiach zaczęła pracę w wyuczonym zawodzie skrzypaczki. Grała w NYPhilharmonic, NYCBallet i Mostly Mozart. Brała także udział w projektach reklamowych i koncertach z muzyką filmową. W 1979 r. pod kierunkiem Carla Bambergera zaczęła poznawać tajniki dyrygentury. Nabyte umiejętności sprawiły, że Marin Alsop założyła w 1981 r. zespół smyczkowy String Fever składający się ze skrzypków, altowiolistów, wiolonczelistów, kontrabasistów oraz perkusistów, który jest jej chlubą. Muzycy do dziś wspólnie koncertują w tym składzie odnosząc spore sukcesy. Kolejnym mentorem dyrygentury artystki był Harold Ferberman, którego ta poznała w 1986 r. 3 lata później rozwój kariery dyrygenckiej nabral tempa. Alsop otrzymała stanowisko prowadzącego orkiestry

w Richmond Symphony, równocześnie doskonaląc umiejętności u mistrzów (Bernsteina, Meier i Ozawa). Ten sam rok przyniósł dyrygentce powód do dumy i radości – otrzymała ona Nagrodę im. Siergieja Kusewickiego. Należy tu podkreślić, że była pierwszą odznaczoną tym wyróżnieniem kobietą. Lata 90. upłynęły pod znakiem służbowych podróży. Alsop odwiedziła m.in. Japonię (z L. Bernsteinem), Kalifornię, Denver, Glasgow. Również wtedy odbyły się jej debiuty dyrygenckie. Artystka poprowadziła koncerty z Philadelphia Orchestra i Filharmonią z Los Angeles (1990 r.). Dwa lata później została mianowana na stanowisko dyrektora artystycznego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Santa Cruz. Niedługo później objęła funkcję dyrygenta Colorado Symphony, a następnie St. Louis Symphony Orchestra. Kolejnym znaczącym wydarzeniem było przyznanie Alsop tytułu doktora honoris causa nadanego przez Gonzaga University w Spokane. Koniec lat 90. przyniósł artystce szczyt prowadzenia Królewskiej Scottish National Orchestra, wówczas została ona dyrygentem gościnnym tegoż zespołu. Sezon artystyczny 2002/2003 rozpoczęła na stanowisku dyrygenta Orkiestry Symfonicznej w Bournemouth. Rok ten był owocny w nagrody i wyróżnienia, co było ewenementem w tym zawodzie wśród płci żeńskiej (m.in. tytuł Artystki Roku). W 2007 r. Alsop została dyrektorem muzycznym Orkiestry Symfonicznej w Baltimore. Z tą orkiestrą zadebiutowała 3 lata później w Carnegie Hall. Kolejnym zespołem, z którym dyrygentka miała okazję współpracować i związana jest do dziś jest Orkiestra Symfoniczna z Sao Paolo (od 2012 r.). Zaangażowana w pracę czynnie udziela się organizując liczne trasy koncertowe.

DYSKOGRAFIA

Do jej znakomitych płyt należą nagrane i wydane: w 1999 r. przez Naxos na sześciu CD dzieła Samuela Barbiera z Royal Scottish National Orchestra, w 2006 r. *Koncert na skrzypce i orkiestrę* Johna Corigliana (solista Joshua Bell), symfonie J. Brahmsa z orkiestrą Filharmonii Londyńskiej, w 2007 r. *Święto wiosny* Strawińskiego, w 2008 r. *Symfonia „Z nowego świata”* i *Wariacje symfoniczne* Dworzaka, w 2009 r. *Msza* L. Bernsteina (nominacja do nagrody Grammy w kategorii Najlepszy Album Muzyki Powaznej), w 2010 r. *Koncert perkusyjny* Jennifer Higdon z Filharmonią Londyńską, w 2012 r. cykl utworów Prokofiewa z orkiestrą symfoniczną z Sao Paulo (Naxos) i w 2012 r. *Symfonia nr 1* G. Mahlera.

Marin Alsop ma opinię bardzo ambitnej dyrygentki. Magazyny po każdym koncercie zwieńczonym sukcesem rozpisują się o jej niesamowitych muzycznych wizjach, wpływie na odbiorców, zaangażowaniu i głębokiej ekspresji. Polot, zapal, pasja i podekscytowanie to cechy, które Alsop potrafi wydobyć z każdego muzyka w zespole. Jeden z dziennikarzy zauważył, że orkiestra na czele z dyrygentką „gra jakby nie było jutra”. Dzięki takim wrażeniom słuchacze tłumnie przybywają na koncerty, gdyż muzyka wypływająca spod batuty ich wzrusza, ładuje energią, szczęściem oraz odwołuje się do wrażliwości.

Ilość i różnorodność nagrań świadczy o tym, że artystka nie ogranicza się w doborze repertuaru do jednej epoki bądź kompozytora. Wręcz przeciwnie – sięga po utwory na różne składy wykonawcze nie wykluczając muzyki współczesnej. Alsop uchodzi za propagatorkę utworów XX- i XXI-wiecznych. 🎧

Po zapoznaniu się z biografią dyrygentki i rozwojem kariery, sądzę że artystka dopiero nabiera tempa i zaskoczy słuchaczy jeszcze nie jeden raz. Ambicja, talent i przychylność melomanów wspomogą ją w dalszych działaniach i sprawia, że znajdzie się ona w czołówce światowych dyrygentów. Mam nadzieję, że Marin Alsop odwiedzi Polskę i będziemy mogli zobaczyć ją „w akcji”, a póki co zachęcam do zapoznania się z jej nagraniami.



Marin Alsop
fot. Adriane White

Jerzy Garda

Adam Czopek



Jerzy Garda jako Escamillo w Bolonii

W historii naszej opery mieliśmy takie okresy, kiedy któryś z gatunków głosu dominował na scenach krajowych, ciesząc się zarazem międzynarodowym uznaniem. Przełom XIX i XX w. należał do sopranów (Marcelina Sembrich-Kochańska, Regina Pinkert, Teresa Arkiel, Felicja Kaszowska), tak jak pierwsza połowa XX w. była okresem dominacji polskich barytonów i to nie tylko na europejskich scenach. Jerzy Czaplicki, Wacław Brzeziński, Eugeniusz Mossakowski, Jan Romejko, Marian

Palewicz-Golejewski, Zenon Dolmicki, to grono tych właśnie śpiewaków, którzy byli znani w kraju i za granicą. Na przełomie XX i XXI w. sytuacja powtórzyła się – światowe sceny opanowali Mariusz Kwiecień, Marcin Bronikowski, Wojciech Drabowicz, Andrzej Dobber, Artur Ruciński i Mikołaj Zalasieński. W pierwszej grupie wymienionych artystów okresu międzywojennego był jeszcze nasz bohater, legendarny Jerzy Garda, którego głos określano jako wyjątkowo piękny baryton dramatyczny o rzadko spotykanej mocy i szlachetnej ekspresji. Pozwalało mu to na śpiewanie niemal wszystkich partii barytonowych w operach Verdiego (*Simon Boccanegra*, *Rigoletto*), Wagnera (Telramund w *Lohengrinie*), Pucciniego (Scarpia w *Tosce*), Rossiniego (Figaro w *Cyryliku sewilskim*), Bizeta (Escamillo w *Carmen*), Meyerbeera (Nelusco w *Afrykance*). Śpiewał też partie w operach Moniuszki (Janusz w *Halce*, Dżares w *Parii*). Jego kariera bogata w wydarzenia i wysoko oceniane kreacje trwała niestety bardzo krótko, bo niewiele ponad dwadzieścia lat. Zmarł 18 marca 1951 r. we Wrocławiu, w pełni sił twórczych, z powodu choroby nowotworowej, w wieku zaledwie 48 lat. Ostatnią jego partią był Dżares w *Parii* zaśpiewany 20 stycznia 1951 r. (wiedzano już wtedy o ciężkiej i nieuleczalnej chorobie artysty) na scenie Opery Wrocławskiej, dosłownie kilka tygodni przed śmiercią w klinice uniwersyteckiej. „Stworzył świetną kreację wykończoną tak pod względem wokalnym, jak i aktorskim, sposób prowadzenia kantyleny, wykończenie frazy muzycznej, połączenie śpiewu z ruchem scenicznym i głęboko wzruszająca gra sceniczna, potwierdziły raz jeszcze, że mimo konieczności

zatrzymania pewnych umowności w grze, związanych z konwencjami stylu operowego, można stworzyć w operze postać szczerze czującą i prawdziwie ludzką” – napisał po tym występie Wojciech Dzieduszycki („Muzyka” 1951 nr 3-4). Szybko okazało się, że była to ostatnia recenzja jaką otrzymał ten wielki artysta o niekwestionowanym dorobku artystycznym.

I chociaż kariera Jerzego Gardy rozwijała się w okresie międzywojennym, to pełno w niej niedopowiedzeń i zna-

ków zapytania, które w wielu przypadkach wręcz uniemożliwiają obiektywne odtworzenie jego artystycznej drogi na zagranicznych scenach. Wiele danych zawartych w prasowych anonsach i artykułach nie znajduje potwierdzenia w faktach, ale też należy przypomnieć, że wojenna zawierucha skutecznie ten obraz zaciemniła. Dzisiaj większość archiwów teatralnych nie potwierdza faktu jego występów, co jednak wcale nie oznacza, że ich nie było.

Jerzy Garda, pierwotnie Jerzy Helman urodził się 3 lipca 1903 r. w Zawierciu, w muzycznej rodzinie: ojciec skrzypek amator, matka pianistka, siostra Irena była absolwentką Konserwatorium Warszawskiego. Najpierw ukończył Prywatne Gimnazjum Męskie (maturę uzyskał w 1922 r.) w Zawierciu, które po latach uhonorowało go nadając jego imię jednej z ulic. W latach 1922–1928 studiował prawo i romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Naukę śpiewu rozpoczął w Warszawie u Wacława Brzezińskiego, do czego zobligował go Jan Kiepura, z którym był zaprzyjaźniony, a któremu podobał się głos młodego studenta filologii romańskiej. Rozpoczętą w Warszawie naukę kontynuował we Włoszech w Mediolanie u Giuseppego Anselmiego oraz Aureliana Pertila. Data debiutu też nie jest jednoznaczna. Jedne źródła podają, że miało to miejsce we Lwowie w 1930 r., prawdopodobnie po okresie nauki u Brzezińskiego. Z kolei Wanda Wermińska pisze w swoich wspomnieniach, że Jerzy Garda debiutował w czerwcu 1933 r. partią Escamilla w *Carmen* na scenie Opery w Katowicach, w przedstawieniu z jej udziałem. Było to przedstawienie gościnne z udziałem warszawskich artystów. Z kolei Tadeusz Riedl podaje w swojej pracy, że debiut Gardy miał miejsce na scenie Opery w Katowicach, ale na początku czerwca 1932 r., jednak ta data wydaje się najbardziej wątpliwa,

bo był to ostatni sezon działającej w Katowicach sceny operowej i zakończył się w maju 1932 r. Kolejnym krokiem w budowaniu kariery był wyjazd do Włoch, gdzie najpierw studiował, a jesienią 1933 r. debiutował partią Telramunda w *Lohengrinie* Wagnera na scenie Teatro Comunale di Bologna. Ponoć sukces debiutu sprawił, że jeszcze przez rok tam występował. Ten fakt również budzi wątpliwości bo według oświadczenia archiwum Teatro Comunale gmach teatru spłonął nocy z 27 na 28 listopada i do 1935 r. był odbudowywany. Chodzi więc najprawdopodobniej o jakąś inną scenę operową działającą w tym czasie w Bolonii. A jednak zachowane w Muzeum Teatralnym w Warszawie zdjęcia

Później oklaskiwano go w Rzymie, Bergamo, Turynie, Genui i Wenecji. Ukoronowaniem włoskiego okresu kariery Jerzego Gardy był występ w sezonie 1936/37 w mediolańskiej La Scali, gdzie według wielu źródeł zaśpiewał ponoć partię Rigoletta, która przyniosła mu największe uznanie na włoskich scenach. Piszę – ponoć, bo oficjalne wydawnictwo teatru *Cronologia II Teatro alla Scala* oraz archiwum La Scali tego faktu nie potwierdzają, ale przyznać należy, że kilku innych faktów też nie potwierdza, a miały miejsce i są prawdziwe, jak choćby występ Adma Diura w partii Wotana w *Złocie Renu* Wagnera w grudniu 1904 r. oraz Stapsa w operze *Germania* Franchettiego w 1905 r. A jednak



Jerzy Garda w ostatniej swojej roli Dżaresa w *Parii* - Opera Wrocławska 1951
 fot. Arch. Op. Wrocławskiej

jednoznacznie wskazują, że Bolonia była miejscem występów Gardy w partii Telramunda, Scarpi i Escamilla w sezonie 1933/34. Rok po włoskim debiucie Jerzy Garda przeżywa osobistą tragedię. W czasie koncertów w Monte Carlo i Nicei zaczynają się pojawiać niedomagania prawego oka, które w szybkim tempie narastają. W tej sytuacji Garda przerywa występy i jedzie do Wiednia na leczenie. Niestety, kończy się ono usunięciem gałki ocznej. Od tego czasu zmuszony jest nosić czarną opaskę, którą zdejmuje podczas występów scenicznych, co każdorazowo wymagało specjalnej charakteryzacji.

Muzeum Teatralne Teatru Wielkiego ma w swoich zbiorach kopię umowy Jerzego Gardy z Teatro alla Scala oraz wydrukowany afisz, na którym wśród zestawu solistów umieszczono nazwisko Georgia Gardy. Umowa dotyczy objęcia partii Pellegrino w jednoaktowym misterium *Maria Egipcjanka* Ottorina Respigniego oraz barytonowej partii w trzyczęściowym oratorium *Le Béatitudini* (Les Béatitudes) Francka. Nie ma więc mowy o żadnym *Rigoletcie*, co podaje większość źródeł, między innymi *Encyklopedia Muzyczna PWM* oraz *Großes Sängerlexikon*. Jednak umowa dotyczyła ewentualnego za-

stępstwa i nie została wykorzystana, co potwierdza archiwum La Scali. „Nie znalazłem żadnego śladu Jerzego Gardy lub Garady – pisze *Matteo Sartorio*, z *archiwum La Scali* – Ale fakt, że jego nazwisko nie pojawia się w innych plikach sugeruje nawet, że nigdy nie śpiewał w La Scali”. Tak więc jednak ostatecznie Jerzy Garda w La Scali nie wystąpił, a artykuły mówiące o wielu jego występach (znalazłem nawet tekst podający, że zaśpiewał w La Scali 70 przedstawień) nie znajdują potwierdzenia w faktach i należy je włożyć między bajki.

Nadal są jednak spore wątpliwości co do kariery tego śpiewaka na innych włoskich scenach. I chociaż faktu występów nie potwierdzają też archiwiści scen operowych w Wenecji, Turynie i Rzymie, to jednak zachowane we wspomnianym Muzeum zdjęcia (często z dedykacją scenicznym partnerów) jednoznacznie wskazują na liczne włoskie występy artysty. Wśród zachowanych zdjęć jest jedno szczególnie z Marleną Dietrich, którego klimat jednoznacznie wskazuje na bliższą znajomość obojga. Na podobną znajomość wskazują zdjęcia z Adamem Didurem, Janem Kiepurą i Marthą Eggerth. Znajdują też potwierdzenie koncerty w Wiedniu, Budapeszcie, Berlinie, Nicei, Monte Carlo i Paryżu. Po kilku latach spędzonych na włoskich scenach Garda przeniósł się na sceny niemieckie, najczęściej występował wtedy w Berlinie. Wracając jeszcze na chwilę do włoskiego okresu kariery Gardy należy wspomnieć o występach w partii Escamilla w Teatro Verdi w Vincenzy oraz o występach w dwóch innych niż La Scala teatrach operowych w Mediolanie. Najprawdopodobniej chodzi o nieistniejące już dzisiaj Teatro dal Verme i Teatro Carcano.

Po okresie zagranicznych występów, wioną 1939 r. pojawia się w kraju. W maju 1939 r. przyjechał do Opery Lwowskiej, anonsowany jako światowej sławy baryton, który występował w mediolańskim Teatro alla Scala. Oklaskiwano go w partii Rigoletta. „Głos dźwięczny, baryton o basowej niemal skali i zabarwieniu, o mistrzowskiej technice i olbrzymiej sile. Artysta był przedmiotem gorących owacji i oklasków” – napisał „Dziennik

Polski” z 2 maja 1939 r. Występ we Lwowie poprzedziła wizyta w Operze Warszawskiej, gdzie 20 marca 1939 r. oklaskiwano Gardę w roli Escamilla w *Carmen*. Kilka dni później, 27 III śpiewał partię tytułową w *Rigoletcie*, a 30 III w *Eugeniuszu Onieginie*. Z dokonanego przeglądu partii i występów jednoznacznie wynika, że najwyższej ceniono jego kreacje partii Escamilla i Rigoletta. Rok 1939 był okresem wzmożonej obecności Gardy na polskich scenach i estradach. To w tym czasie koncertował w Cieszynie, Katowicach, Krynicy Zdroju. Pamiętnym wydarzeniem był wspólny koncert Jerzego Gardy i Jana Kiepury, który odbył się 15 lipca 1939 r. w Katowicach na rzecz Funduszu Obrony Narodowej.

Jesienią 1939 r. Garda przyjeżdża do Wilna, gdzie 4 grudnia daje recital w Teatrze na Pohulance, a wczesną wiosną 1940 r. najpierw występuje na dwóch koncertach w Kownie, następnie ma recital w wileńskim Teatrze Muzycznym Lutnia. Lata II wojny światowej spędził w Nowojelni pod Baranowiczami, na Białorusi, ale już wiosną 1945 r. wrócił do Polski. Najpierw wziął udział w trzech koncertach dla wojska w Białymstoku, po których wyjeżdża do Katowic, gdzie spotyka się z Adamem Didurem, który zachęca go, by włączył się do pierwszego etapu organizacji Opery Katowickiej. 2 października 1945 r. w katowickim Teatrze im. Wyspiańskiego ma miejsce pierwszy powojenny recital Jerzego Gardy. W następnych miesiącach zahaczył o Poznań, gdzie krótko był wicedyrektorem do spraw wokalnych w Operze, był też w tym czasie profesorem Wyższej Szkoły Operowej w Poznaniu. Wreszcie zdecydował się na Wrocław, gdzie od sezonu 1949/50 został dyrektorem teatru operowego. Chciał stworzyć nowoczesny teatr o wysokim poziomie artystycznym i od początku starał się wprowadzać ten zamiar w czyn. Przygotowane za jego dyrekcji premiery *Halki* i *Parii* Moniuszki, *Tosci Pucciniego* i *Złotego Kogucika* Rimskiego-Korsakowa miały wysoki poziom artystyczny, co podkreślali niemal wszyscy sprawozdawcy i recenzenci. Zanim został dyrektorem Opery Wrocławskiej zasłynął z tego, że 1947 r. odmówił śpiewania koncertu

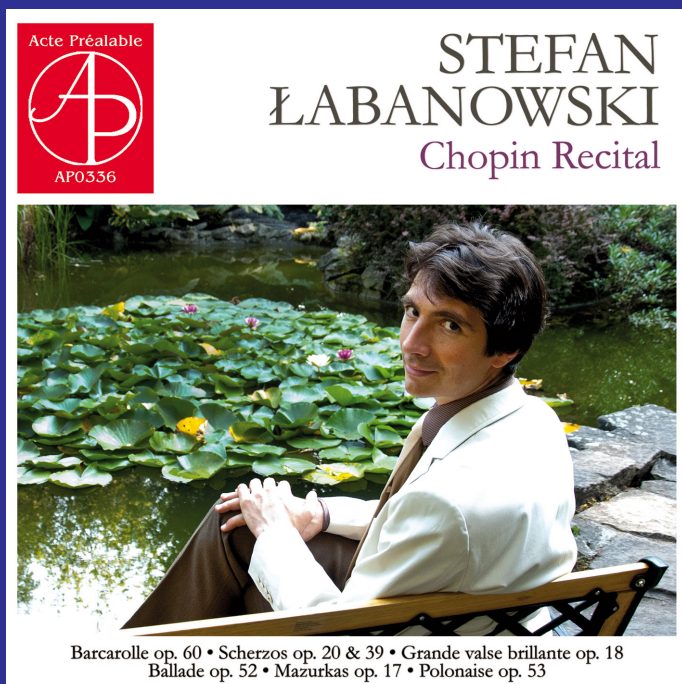
pod batutą młodego Jana Krenza, który kilka tygodni wcześniej zrobił dyplom. Nie pomogły żadne argumenty, odpowiedź Gardy była krótka – „Pański uczeń może być nawet bardzo utalentowany i wiele obiecujący, ale to nie jest partner dla mnie – powiedział do Józefa Wilkomirskiego, który w tej sytuacji był zmuszony osobiście zadyrgować tym koncertem.

Niezależnie od sprawowanych funkcji przyjmował zaproszenia na występy gościnne na scenie i estradzie. 9 lipca 1946 r. dał recital w Bydgoszczy. Kilka miesięcy później 22 października 1946 r. gościnnie śpiewał partię Escamilla w *Carmen* w Operze Śląskiej w Bytomiu. 30 października 1948 r. oklaskiwano go w tej partii na scenie Opery Poznańskiej. Występy operowe w powojennych latach są już rzadkością w jego karierze. Bardziej sobie ceni kameralny charakter koncertów i recitali, a te daje w wielu polskich miastach. W październiku 1947 r. otrzymuje zaproszenie z Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, by w ramach wymiany kulturalnej dał cykl występów w ZSRR. Dochodzi do nich na przełomie 1948 i 1949 r., Najpierw 23 grudnia 1948 r. wielki koncert w 150. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza w Sali Kolumnowej Domu Związków Zawodowych. Wystąpił w tym koncercie obok Lwa Oborina, Walerii Dawidowej i Iwana Kozłowskiego. W styczniu 1949 r. rozpoczyna cykl 10 recitali w najpierw w Moskwie w Sali Koncertowej Konserwatorium im. Czajkowskiego, następnie w Wielkiej Sali Filharmonii Leningradzkiej. „Przyjazd polskiego śpiewaka Jerzego Gardy, to bez wątpienia wielkie wydarzenie w życiu artystycznym Leningradu. Śpiewak władający dużym dramatycznym barytonem już od pierwszych tonów porывa słuchacza wspaniałym dźwiękiem i tą wyjątkową wokalną techniką, która daje mu możliwość wykonania z błyskotliwością utworów śpiewaczych, w których trudności w ogóle dla artysty nie istnieją. Dobra szkoła, wyrazistość frazowania i wyraźna dykcja składają się na to, iż Jerzego Gardę można nazwać prawdziwym mistrzem śpiewu” – napisała po jego recitalu „Leningradzka Prawda” z 6 lutego 1949 r. ❷



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

Najnowsza płyta Stefana Łabanowskiego
już w sprzedaży



Fryderyk Chopin

Barkarola Fis-dur op. 60

Scherzo nr 1 h-moll op. 20

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

Grande valse brillante Es-dur op. 18

Ballada nr 4 F-moll op. 52

4 Mazurki op. 17:
B-dur
e-moll
As-dur
a-moll

Polonez As-dur op. 53

Poprzedni album Stefana Łabanowskiego

Antoni Stolpe (1851 – 1872)

Sonata d-moll

Wariacje d-moll

Allegro appassionato c-moll

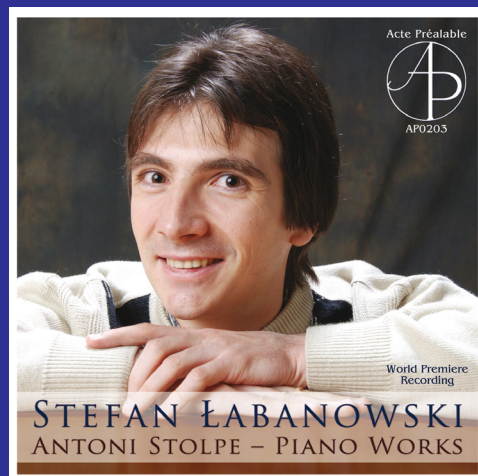
Scherzo C-dur

Andante As-dur

Waltz B-dur

Allegretto nr 1 A-dur

Allegretto non troppo nr 2 As-dur



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 | Mecenase polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

Najpierw był Antoni Stolpe, teraz jest Fryderyk Chopin

z pianistą Stefanem Łabanowskim o muzyce Chopina
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Poprzednia nasza rozmowa dla Muzyka21 ukazała się z okazji promocji debiutancckiego albumu dla Acte Préalable z muzyką Antoniego Stolpego. Jak od tamtej płyty rozwijała się pańska kariera?

Koncertowałem trochę w Polsce i zagranicą. Spośród niedawnych wydarzeń, niezapomnianym przeżyciem był dla mnie koncert w listopadzie 2014 r. na ogarniętej wojną Ukrainie, gdzie wystąpiłem z recitalem w Filharmonii w Iwano-Frankowsku – dawnym Stanisławowie. Ważnym dla mnie osiągnięciem, choć tylko pośrednio wiążącym się z karierą muzyczną, było uzyskanie na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie stopnia doktora sztuki muzycznej w specjalności gra na

fortepianie. Dziełem artystycznym, stanowiącym moją pracę doktorską, była właśnie wspomniana przez pana płyta z utworami fortepianowymi Antoniego Stolpego.

Kolejną pana płytą jest recital z muzyką Chopina. Kim dla pana jest Fryderyk Chopin?

To nie tylko największy polski kompozytor, ale, moim zdaniem, także największy geniusz doby romantyzmu. Jest też ambasadorem polskości w ogólnoświatowej kulturze. To dzięki niemu polska muzyka stała się częścią światowego dziedzictwa.

Chopin to fortepian, a fortepian to Chopin. Dla wielu Chopin jest najważniejszy, bez niego żaden polski pianista właściwie nie

istnieje. Przychyla się pan do tej tezy?

Nie do końca, a przynajmniej na pewno nie dlatego zdecydowałem się nagrać płytę z utworami Chopina. Byli i są przecież polscy pianiści, którzy Chopina grali bardzo rzadko, lub prawie wcale, specjalizując się w wykonywaniu muzyki innych kompozytorów z bardzo nieraz odległego kręgu stylistycznego, a pomimo to ich kariera pianistyczna wspaniale się rozwinęła.

Czy nie sądzi pan, że w muzyce Chopina pod każdym względem poprzeczka wymagań artystycznych dla wykonawcy została postawiona najwyżej?

Tak. Zdecydowanie tak uważam, przy czym, moim zdaniem, poprzeczkę tę postawili nie tylko wielcy pianiści

i ich wspaniałe interpretacje, ale przede wszystkim sam Fryderyk Chopin i jego muzyka, piękna i genialna, wręcz domagająca się jak najlepszego wykonania.

Według jakiego klucza pan wybierał program na płytę chopinowską?

Wybrałem te utwory, które, akurat w okresie nagrania, najbardziej zachwyciły mnie swym pięknem, najsilniej do mnie przemawiały, których graniu właśnie w tym czasie sprawiało mi najwięcej przyjemności i w których wykonywaniu najlepiej się czułem, ale te moje upodobania ciągle się zmieniają i oczywiście jest znacznie więcej utworów Chopina budzących

mój zachwyt. Gdybym więc płytę chopinowską nagrywał nieco wcześniej lub nieco później, zapewne znalazłyby się na niej zupełnie inne utwory!

Co jest najważniejsze w pana interpretacji muzyki Chopina?

Nie staram się wyodrębnić wybranych elementów interpretacji. Grając, chcę po prostu opowiedzieć słuchaczom jakąś historię: o życiu, o Chopinie, o sobie... W każdym utworze inną, ale zawsze chciałbym, by była ciekawa.

Nie boi się pan porównań z legendarnymi nagraniami muzyki Chopina?

Staram się tak nie myśleć i nie podchodzić w ten sposób ani do nagrań, ani do swoich koncertów. Płyta chopinowska stworzyła mi wspaniałą możliwość podzielenia się z innymi moją radością z wykonywania i przeżywania muzyki Chopina.

Czy nie sądzi pani, że tylko u nas w Polsce stawia się przed wykonawcami dzieł Chopina tak wysokie, skomplikowane, a czasami nawet wzajemnie sprzeczne wymagania?

Chopin, co zrozumiałe, zajmuje szczególne miejsce w polskiej kulturze muzycznej, a nawet szerzej – w całej polskiej kulturze. Właściwie już od

Stefan Łabanowski
fot.: Dariusz Rejek



śmierci Chopina, polscy pianiści i pedagodzy, ale także krytycy muzyczni czy muzykolodzy poszukiwali dróg interpretacji jego dzieł, nierzadko tocząc ze sobą spory. Ścierały się różne wizje i podejścia do wykonywania utworów Chopina i tak w pewnej mierze pozostało do dziś. Ma to oczywiście swoje dobre strony, ale zgodzę się z Panem, że ta wielość czasem zupełnie odmiennych gustów sprawia, że nie sposób zadowolić wszystkich.

Kto z wielkich pianistek i pianistów jest dla pana mentorem i ikoną, szczególnie w interpretacji muzyki Chopina?

Pamiętam, że podobne pytanie padło podczas naszej poprzedniej rozmowy dotyczącej płyty z utworami Antoniego Stolpego. Odpowiedziałem wtedy, że najbardziej lubię i cenię chopinowskie interpretacje Artura Rubinsteina, Krystiana Zimmermana, a spośród pianistów niepolskich to Marta Argerich i Murray Perahia. Styl gry każdego z tych pianistów jest zupełnie inny, ale wszyscy oni grają bardzo naturalnie, a bezpośredniość i szczerść interpretacji sprawia, że zawsze byłem pod wielkim wrażeniem ich wykonań, których słuchałem z dużą przyjemnością i wzruszeniem. Nic się w tym względzie nie zmieniło i do dziś pozostałem im wierny.

A czy jest jakaś inna niż naśladowanie metoda wyboru interpretacji?

Dostowne naśladowanie i niejako „kopiowanie” czyjegoś sposobu gry z pewnością w ogóle nie jest metodą na stworzenie własnej wizji artystycznej wykonywanego dzieła i jego interpretacji. Natomiast dotykamy w tej chwili bardzo istotnego zagadnienia, które można ująć, odwracając postawione przez pana pytanie. Mianowicie: czy obecnie, przy tak ogromnej ilości istniejących nagrań utworów Chopina, tworzących tradycję wykonawczą o dosyć szerokich nieraz ramach, możliwa jest interpretacja zupełnie odmienna i oryginalna, diametralnie różniąca się od wcześniejszych dokonań innych pianistów, a zarazem oczywiście muzycznie sensowna

i naturalna? Czy głównym celem wykonawcy, interpretującego dzieło muzyczne, powinno być dążenie do oryginalności? W moim podejściu, na pierwszym miejscu jest zawsze kompozytor. Gdy pracuję nad utworem, najważniejsze jest dla mnie odczytanie z tekstu jego intencji, ich odczucie i zrozumienie. Oczywiście, w przypadku Fryderyka Chopina, słyszałem jego utwory w wykonaniu różnych pianistów, tak z nagrań, jak i podczas koncertów, zanim sam zacząłem się ich uczyć, co mogło, choćby podświadomie, wpłynąć na moją interpretację; inaczej było z kompozycjami Antoniego Stolpego, których nagrania nie istniały. Jednakże, wykonując utwór, chcę być przede wszystkim „pośrednikiem” pomiędzy kompozytorem, a słuchaczem, nie naśladuję niczyich interpretacji, ale też nie staram się „na siłę” uciec od tradycji wykonawczej.

Chopin często mówił o swoich utworach, że fortepian musi śpiewać. Czy pracując nad jego utworami przykładał pan uwagę tylko do śpiewności frazy?

Nie ulega wątpliwości, że śpiewność gry w utworach Chopina jest niezwykle ważna i właściwie nieodzowna dla oddania wyrazu emocjonalnego jego dzieł. Jednakże, oczywiście nie jest ona jedynym istotnym aspektem interpretacji. Ogromne znaczenie ma harmonika utworów Chopina, tak wyjątkowa i oryginalna, mająca także wielki wpływ na wyraz i nastrojowość, będąca dla mnie wskazówką w interpretacji. To, o czym mówiłem przed chwilą – odczytanie intencji kompozytora, właśnie z warstwy melodycznej, harmonicznnej i pochodzących od twórcy oznaczeń wykonawczych odnośnie dynamiki, artykulacji czy tak ważnej u Chopina agogiki, wiążącej się bezpośrednio z chopinowskim rubato, jest dla mnie niezmiernie istotne. Strona brzmieniowa i kolorystyka ma także ogromne znaczenie. Nie mogę wreszcie pominąć aspektu rytmicznego, kluczowego, szczególnie w formach tanecznych, choć oczywiście również w innych utworach. Wszystkie te „elementy” nierozdzielnie się ze sobą wiążą, tworząc niepowtarzalne piękno dzieł Chopina.

Jak pan odbiera atmosferę nagrań w studiu? Czy lubi pan nagrywać, czy woli pan koncerty?

Trudno jest mi jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Zarówno nagrania studyjne, jak i koncerty mają swoje lepsze i gorsze strony. Na pewno studyjne nagranie płyty wymaga znacznie więcej czasu i pracy niż występ na koncercie. Koncert trwa zazwyczaj około półtorej godziny, a nagranie to najczęściej kilka wielogodzinnych sesji. Obecność publiczności podczas koncertu wpływa na mnie bardzo pozytywnie i niejako „dodaje mi skrzydeł”, przy czym, podczas nagrania, staram się tę bardzo nieliczną nagrywającą mnie ekipę, czasem nawet tylko jedną osobę, traktować, jako swoich słuchaczy, jak swego rodzaju publiczność, co bardzo mi pomaga. Z drugiej strony jednak, na koncercie każdy utwór gra się tylko jeden raz i gdy nie jestem zadowolony z wykonania, to nie mogę już właściwie nic zrobić, natomiast nagranie daje możliwość wielokrotnego zagrania danego dzieła, aż do momentu, w którym uznam, że wykonałem je najlepiej, jak potrafię; później – po dokonaniu nagrania, mogę przecież także przesłuchać wszystkie nagrane przez siebie wersje utworu i wybrać tę najlepszą. A przede wszystkim płyta to coś trwałego, co pozostawiam po sobie, a koncerty po pewnym czasie ulecą z ludzkiej pamięci.

Czy zbiera pan płyty z muzyką i słucha nagrań, szczególnie innych pianistów?

Tak, mam całkiem sporo płyt, a także kaset magnetofonowych z nagraniami różnych pianistów, jak również innych instrumentalistów, nagrania muzyki orkiestrowej i wokalne, których słuchanie sprawia mi wielką przyjemność.

Jakie ma pan dalsze plany artystyczne?

Nigdy do końca nie wiadomo, co przyniesie przyszłość, szczególnie ta bardziej odległa, więc trudno jest mi jednoznacznie mówić o jakichś dalekosiężnych planach artystycznych. Z pewnością będą koncerty, być może także nagrania...

Dziękuję za rozmowę.®



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

JUŻ W SPRZEDAŻY



Richard Wagner

Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk für eine Frauenstimme und Klavier

Richard Strauss

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

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



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

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

To co robię jest czymś więcej niż zawodem

z Krystianem Adamem Krzeszowiakiem rozmawia Mariusz Trojanowski

W naszym poprzednim wywiadzie dokładnie 2 lata temu opowiadałeś między innymi o początkach kariery, o studiach w konserwatorium w Mediolanie, występach w chórze La Scali i wreszcie o solowym debiucie na deskach tej słynnej sceny operowej. Nie ukrywałeś, że była to bardzo trudna droga i czasem rodziły się wątpliwości czy warte jest to tylu wyrzeczeń. Teraz jesteś uznanym w świecie śpiewakiem i możesz w pewnym sensie dyktować warunki, wybierać lepsze propozycje, negocjować kontrakty czy też mieć wpływ na interpretację wykonania dzieła. Jakie wydarzenia uznałbyś za momenty przełomowe od tamtych czasów? Czy było to przesłuchanie u Johna Eliota Gardinera w Wenecji?

Mogę śmiało powiedzieć, że każdy koncert, przedstawienie jest takim momentem przełomowym. Człowiek przygotowuje się w zaciszu domowym, ale później przychodzi moment, że trzeba stanąć przed publicznością (często bardziej wymagającą niż dyrygent) i ją kupić. Musisz mieć spokój wewnętrzny, albo stalowe nerwy, żeby pracować w tym zawodzie, ponieważ każdy następny występ jest egzaminem. Po koncertach czas na kolejne przesłuchania itd. Pamiętam kiedy w 2013 r. zostałem zaproszony do Teatro La Fenice w Wenecji, aby zaśpiewać dla Gardinera. Kilka dni wcześniej podczas przedstawienia w Wiedniu przewiał mnie nie na żarty i miałem kłopot z utrzymaniem głowy pionowo. Do Wenecji pojechałem w kołnierzu ortopedycznym, który zdjąłem pół godziny przed audycją. Nie liczyłem na wiele, a okazało się, że ten dzień miał być dla mnie bardzo szczęśliwy. Zaśpiewałem na tyle dobrze, że Maestro od razu zaangażował mnie do kilku swoich projektów, m.in. obchodów

50. rocznicy jego zespołu Monteverdi Choir and English Baroque Soloists w Cambridge, Barcelonie i Wersalu. Po tych koncertach dostałem zaproszenie na Salzburger Festspiele. W tym roku będę jego Orfeuszem na tournée po USA (koncert finałowy Carnegie Hall) oraz zaśpiewam z nim w londyńskich Wigmore Hall i Royal Albert Hall.

W majowym numerze Muzyka21 (2014) zamieściłem między innymi recenzję płyty *Wesele Figara* z twoim udziałem. Wiem, że kulisy realizacji tego nagrania były bardzo ciekawe, a płyta zdobyła tytuł płyty roku w kategorii najlepsze nagranie operowe 2014 w plebiscycie Echo Klassik.

O nagraniu tej płyty początkowo nie chciałem słyszeć (śmiech). Dostałem zaproszenie z Permu (Rosja przy Uralu). Hmm, mam spędzić ponad dwa miesiące w miejscu, o którym słyszałem, że nie należy do najpiękniejszych? Okazało się, że to była jedna z najmilszych produkcji w mojej karierze. Wspaniały teatr, niesamowicie ludzie i muzycy, których pewnie nikt się nie spodziewa w tym zakątku świata. Najpierw wystawiliśmy *Wesele* na scenie a później mieliśmy sporo ponad tydzień na nagrania. A że związki zawodowe znane są tam pewnie tylko z opowieści, nagrania trwały od rana do późnej nocy. I słyhać to, że mieliśmy naprawdę dużo czasu. Płyta jest dopracowana i otrzymała już liczne nagrody w świecie muzycznym. Nasze *Wesele Figara* jest pierwszą z trzech płyt z operami Mozarta, które Teodor Currentzis nagrywa w Permie.

W czerwcu ubiegłego roku wystąpiłeś na bardzo prestiżowym festiwalu G. F. Haendla w Halle w *Giove in Argo*. Zaśpiewała tam z tobą twoja żona Natalia Rubiś-Krzeszowiak. Z tego co wiem było

to niespodziewane zastępstwo. Jak do tego doszło i jak w tak krótkim czasie Natalia zdołała wcielić się w tę rolę i zebrać bardzo dobre recenzje.

Ta produkcja kosztowała mnie bardzo dużo nerwów. Po tygodniu prób wykonawczyni głównej sopranowej roli z powodów rodzinnych zerwała kontrakt. Moja żona przyleciała do mnie na weekend nic nie wiedząc, że zostanie na kolejne trzy tygodnie. Dyrygent, który już ją wcześniej przesłuchiwał, zadzwonił do nas w trakcie obiadu i zaprosił Natalię na spotkanie z reżyserem. Odstawiliśmy talerze i natychmiast udaliśmy się do teatru. Tam Natalia zaśpiewała... i dostała rolę, a my wróciliśmy do restauracji, aby kontynuować obiad. Nie zdawaliśmy sobie sprawy, że jej partia ma więcej materiału nutowego niż moja, tytułowa. Jakże wielkie było moje zdziwienie, kiedy Natalia po 3 dniach znała ją niemal całą na pamięć. Przedstawienia poszły wspaniale, a kiedy przeczytałem pierwsze recenzje wiedziałem, że to może być jej wymarzony debiut. Nie pomyliłem się. Dostaliśmy zaproszenie z Halle Haendel Festspiele na ten rok. „Koniecznie razem”, przeczytałem w mailu. A cieszy mnie to niesamowicie ponieważ śpiewać o miłości z osobą, którą kochasz nie ma ceny.

Od niespodziewanych zastępstw często zaczynają się wielkie kariery. Wierzę, że tak będzie w przypadku Natalii i będę miał przyjemność to wszystko opisać dla Muzyka21. W międzyczasie były jeszcze występy na bardzo prestiżowych polskich festiwalach Misteria Paschalia i Wratislavia Cantans. Jak wytłumaczysz fenomen tych festiwali? Co jest w nich takiego, że najwybitniejsi artyści muzyki baroku i nie tylko przyjeżdżają na nie tak chętnie?

Kiedy będziemy mogli cię ponownie na nich podziwiać?

Jestem bardzo szczęśliwy kiedy słyszę od światowej sławy artystów bardzo pozytywne opinie o naszych festiwalach. Kiedy wreszcie po latach sam dostałem zaproszenie, aby na nich wystąpić mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że są przygotowane i prowadzone na najwyższym poziomie. Powiem więcej. Niektóre renomowane, podobne instytucje w Europie mogłyby się sporo nauczyć od naszych organizatorów. Występ na Wratislavii czy Misteriach jest wpisywany w CV najlepszych muzyków Europy, co mówi najwięcej o randze tych Festiwalu. A my zobaczymy się na nich pewnie nie raz.

Rok temu występowałeś w Théâtre du Châtelet w Paryżu w *Pietra di Paragone* Rossiniego, w czerwcu we wspomnianym już *Giove in Argo* w Halle i teraz w *Il rè pastore* Mozarta, ponownie w Théâtre du Châtelet. Przyznam szczerze, że niewiele mogę powiedzieć na temat tych oper. Czy wolisz występować w utworach powszechnie znanych, takich jak *Mesjasz* Haendla, msze i pasje Bacha, czy odkrywać nieco zapomniane już dzieła, jak wspomniane opery?

Bardzo lubię dzieła często wykonywane i znane przez publiczność (w myśl zasady, że lubię to co znam), ale o wiele większą frajdę sprawia mi odkrywanie nowych utworów i interpretacja, która nie sugeruje się innymi artystami. A pięknej i wartościowej muzyki jest naprawdę bardzo dużo.

Wielką klasę artystów poznaje się między innymi po tym, że każdą publiczność cenią na równi. Dla ciebie tak samo ważna jest ta w Paryżu, w Londynie czy w Wiedniu, jak i ta w Nowym Sączu, Rzeszowie czy Kielcach. Zawsze podchodzisz do występu profesjonalnie i dajesz z siebie wszystko. Cenimy cię również za to, że zawsze znajdziesz czas, żeby spotkać się z przyjaciółmi po koncercie. Chyba zgodzisz się z tą opinią.

Myślę, że to co robię jest czymś więcej niż zawodem. Dlatego staram się nigdy nie wychodzić na scenę i robić coś rutynowo. I to nie ważne, czy jest to wielka i bardzo znana sala koncertowa, czy prywatny występ dla znajomych. Jestem naprawdę

licznie przyjeżdżają na moje koncerty, przedstawienia do miejsc często bardzo odległych. Czasem mi o tym piszą, a czasem po prostu widzę ich ze sceny. To naprawdę niewiarygodne uczucie, które potęguje moją przyjemność z tego co robię. A że generalnie



Krystian Adam Krzeszowiak
fot. Piotr Kucia

szczęśliwy, że robię coś co uwielbiam. A publiczność czuje kiedy robisz coś naturalnie, a kiedy coś, ponieważ reżyser tak kazał. Wielkim wyróżnieniem dla mnie są moi znajomi, koledzy, przyjaciele, którzy coraz

jestem towarzyski, chętnie wracam do normalnego życia pokoncertowego w gronie przyjaciół przy pysznej kolacji.

Dziękuję za rozmowę i do zobaczenia na koncertach.®



Monika Sikorska-Wojtacha in memoriam 1948 – 2014

Maryla Renat

Ja pochodzę z Łodzi – powiedziała na jednej z pierwszych lekcji moja profesorka z fortepianu na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury Akademii Muzycznej w Katowicach. Było to już przed wielu laty, ale spotkania z tym pedagogiem pamiętałam długo, a teraz, gdy odeszła odżyły. Wówczas, gdy byłam trochę wystraszoną studentką, nie wiedziałam na ten moment, że mam przyjemność z pedagogiem wysokiej klasy, pianistką, którą ukształtowali mistrzowie polskiej sceny pianistycznej. Była nauczycielem wymagającym, nawet w stosunku do studentów „nie pianistycznych”. Jej uwagi czysto techniczne dotyczące

układu ręki na klawiaturze, aplikatury, dobrego oparcia w dźwięku – to wszystko zostało, chociażby podczas grania zwykłych zadań z harmonii. Trzeba było ćwiczyć ambitny program: preludia i fugi Bacha, *Sonatinę* Ravela, *Toccatę* Chaczaturiana... A ja przecież nawet nie kończyłam fortepianu w średniej szkole..., byłam po dyplomie ze smyka..., a teraz na Teorii trzeba ostro ćwiczyć. W głębi duszy wcale nie gniewałam się za te „ambitne” utwory, bo fortepian bardzo lubiłam, a teoretyk klawiaturą musi umieć się posługiwać. Dobry pedagog to pedagog wymagający. Tylko takiego się pamięta oraz to czego nauczył. Pamiętam jej recital

w ramach przewodu, na który mnie zaprosiła. Fantastycznie zagrała *Obrazki* z wystawy Musorgskiego. A potem na najbliższej lekcji dzieliła się przeżyciami i zwierzyła się, jak wielką miała treść. To było rozbrajające. Pomyślałam sobie: „jakoś nie było ani widać, ani słychać tej treści...”. Miała świetną rękę do fortepianu: silne palce „słusznej” budowy, bardzo elastyczną dłoń. W czasach, gdy byłam jej studentką, rozpoczynała swoją karierę, także tę akademicką. W indeksie przed jej nazwiskiem mam wpis „starszy asystent”. A miała, u progu swej drogi już na swym koncercie znaczące sukcesy, które zdobyła w latach 70. Na tym bardzo wczesnym etapie była


już potrójną laureatką: I Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego (1970), IV Konkursu na Stypendia Artystyczne im. F. Chopina (1972) oraz VII Festiwalu Pianistki Polskiej (1974).

Jej pierwszym, wielkim nauczycielem był Władysław Kędra, pianista pochodzący z Łodzi, laureat IV Konkursu Chopinowskiego oraz w latach swej kariery gorący propagator polskiej muzyki współczesnej. Jego przedwczesna śmierć w 1968 r. zamknęła możliwość dalszych u niego studiów w PWSM w Łodzi, w której to uczelni w swym rodzinnym mieście pracował tylko ostatnie 4 lata życia. Kolejne życie zaprowadziły Monikę Sikorską na Śląsk. Tutaj dojrzał jej talent pod okiem wytrawnego pianisty i kompozytora, nestora śląskiej szkoły kompozytorskiej, prof. Bolesława Woytowicza. Tu też została na uczelni, poznała swego męża, wybitnego chórmistrza, wieloletniego profesora katowickiej Akademii Muzycznej, prof. Jana Wojtachę. Bolesław Woytowicz był muzykiem wszechstronnym, wykształconym w Warszawie i w Paryżu w zakresie kompozycji. To on zaszczylił u Moniki Sikorskiej zainteresowanie najnowszą twórczością fortepianową, bowiem w toku swojej działalności koncertowej dokonała licznych prawykonań, m.in. *I Sonata fortepianowej* Piotra Radko, kompozytora, który rozpoczął swoją działalność na Śląsku, ale w latach 80. wyemigrował do Niemiec, *Concertino* na fortepian i orkiestrę smyczkową Jana Wincentego Hawela, *I i II Sonata fortepianowa* Andrzeja Hundziaka. Odnośnie tego ostatniego kompozytora, to pamiętam, że na II roku studiów otrzymałam w prezencie repertuarowym również jakiś prostszy utwór tego kompozytora i ...bardzo się dziwiłam. Ale tak się dzieje, że aktualne zainteresowania repertuarowe u koncertujących muzyków przenikają do ich wyborów na niwie pedagogicznej. To ona w latach 80. „wskrzesała” zapomniany *Koncert fortepianowy* Michała Spisaka.

Czynne życie koncertowe i pedagogika spletały się z życiem rodzinnym. Rolę pianistki prowadziła stale w trzech funkcjach: recitali, koncertów symfonicznych oraz kameralistyki. Poza koncertami w kraju występowała w Czechach, na Węgrzech, Ukrainie, we Francji, Włoszech, Niemczech a nawet w dalekiej Japonii. W Czeskim Cieszynie po recitalu w latach 90. otrzymała recenzję – laurkę: „Pięknie skomponowany program przedstawiał rozległą skalę kategorii emocjonalnych i płaszczyzn brzmieniowych, co uchwyciła artystka z prawdziwym talentem, przekonując zarazem o precyzji, biegłości technicznej i wyczuciu barwy...”. Była pianistką uniwersalną. Wykonywała repertuar pianistyczny wszystkich epok, od muzyki klawesynistów francuskich i Bacha aż po awangardę. Widoczne jest to w programach recitali. Obok dzieł mistrzów, klasyków wiedeńskich, Chopina, Debussy’ego, Szymanowskiego czy innych klasyków XX w. sporo uwagi poświęcała muzyce polskiej, twórczości kompozytorów mniej znanych. Tutaj podkreślić trzeba jej zaangażowanie w wykonania utworów twórców doby przedchopinowskiej, takich jak Maria Szymanowska czy Ignacy Feliks Dobrzyński.

Śledząc programy jej recitali nasuwa się wniosek, że każdy z nich miał repertuarową ideę przewodnią.

Acte Préalable



AP0059

Romuald Twardowski

Chamber works 1

Piano Trio No. 1 - Songs - Piano works
Works for violin and piano



World Premiere Recording

Adamek • Armanowska • Domżał • Frakstein • Gębski • Rybak • Sikorska-Wojtacha

Wiele z nich było recitalami monograficznymi, poświęconymi muzyce jednego kompozytora. Były to programy prezentujące często serię utworów cyklicznych, np. sonat i cyklu wariacyjnego. Jeden z takich programów, beethovenowski zawierał 3 pełne sonaty (*D-dur* op. 10 nr 3, *E-dur* op. 109 i *C-dur* op. 53), a przed nimi jeszcze *Wariacje c-moll*. Za wykonania Mozarta zbierała laury. Recenzent „Ruchu Muzycznego” ujął to tak: „Jej gra odznacza się typowym dla Mozartowskiej muzyki wdziękiem i polotem. Efektowne, perliste figuracje w skrajnych częściach dzieła zachwycały równością i czystością, kontrastując z wdziękiem, lirycznym klimatem brzmienia w środkowym *Larghetto*. Był to Mozart idealny...”. Jej występy recenzowano także w prasie lokalnej

Muzyka Polska



AP0082

bolesław woytowicz

piano works

monika sikorska-wojtacha



World Premiere Recording

oraz prasie codziennej o ogólnopolskim zasięgu. Znow wskazuje na stylowość wykonania dzieła Mozarta: „...Ję grę cechowała duża precyzja, wyrównana dynamika i wielka dbałość o styl (także w kadencjach własnego autorstwa). Mozart w jej wykonaniu oprócz tego, że był stylowy, miał jeszcze wiele ciepła i serdeczności...” – tak pisano w „Gazecie Wyborczej” w 1999 r. Dla porównania sięgnijmy po program recitalu bachowskiego. Obejmował on także trzy duże pozycje cykliczne, poprzedzone *Inwencjami* i *Preludiami*. Takim ułożeniem programów recitalowych, zawierających utwory jednego twórcy z różnych okresów twórczości lub różnych form czy gatunków przedstawiała słuchaczom portret kompozytora, a nawet ewolucję jego stylu. Wykonania całych zbiorów utworów tego samego gatunku, np. etiud czy preludii nie są zjawiskiem częstym w recitalach. W programach Moniki Sikorskiej-Wojtacy było to niemalże regułą. Przykładem może być recital, na którym wykonała serię wszystkich etiud Debussy’ego. Nie znajdziemy w jej propozycjach koncertowych takich programów, w których byłyby pojedyncze części sonat, przeplatane miniaturami. A jeżeli były to miniatury, to pięknie uszeregowane w sensowną całość, w której czynnikiem porządkującym była zasada kontrastu wyrazowego pomiędzy kolejnymi utworami. Taką zasadę odczytujemy w recitalu zatytułowanym „Przeboje muzyki polskiej przełomu XIX i XX w.”. Kolejność utworów kreowała wymiennosc trzech toposów wyrazowych: tanecznego, lirycznego i wirtuozowskiego: Paderewski, *Menuet*, *Nokturn*, *Krakowiak fantastyczny*, Szymanowski, *Etiuda b-moll*, Zarębski, *Tarantella*... A po *Tarantelli* znow *Nokturn*, tym razem Melcera. A całość zwieńczyły trzy pozycje z gatunku wirtuozowskiego (Moszkowski). Sposób, w jaki Monika Sikorska-Wojtacha konstruowała swoje recitale wskazuje na to, że brała pod uwagę czynnik percepcji, odbiór programu przez słuchacza, i tego słuchacza – muzyka, jak i słuchacza – melomana. To nie trudności wykonawcze kierowały doбором repertuaru, lecz nadrzędna idea muzyczna, „jedność substancji”, pewna muzyczna, pianistyczna całość. Dlatego na estradzie zawsze przedstawiała dzieło w całości.

Mogła sobie na to pozwolić. Dysponowała techniką solidną, precyzyjną, wszechstronną. Ale sama technika, jak wiadomo, to nie wszystko. Potrzebna jest również umiejętność przekazu stylu epoki, czy też jednego twórcy, umiejętność dostosowania swego potencjału wykonawczego do wypuklenia istoty dzieła. I to się u tej pianistki sprawdzało: „Gra Moniki Sikorskiej-Wojtacy, obok zmysłu konstrukcyjnego, radości muzykowania i wirtuozowskiej brawury, jest bogata we wszystkie odcienie fortepianowej kolorystyki...” pisał jeden z recenzentów „Ruchu Muzycznego”. Jakże nośny muzycznie wątek zawierała w recitalu pod hasłem „Dzwony w muzyce”. Rozpoczęła go od małej serii odpowiednio dobranych utworów Chopina, *3 Preludia*, *Etiuda As-dur* i *Scherzo h-moll* (w których jakże wyraźnie pobrzmiwają „dzwonki” na powtarzanych dźwiękach), a potem seria utworów od Liszta po Romualda Twardowskiego, które w samym tytule określały dźwiękową egzemplifikację dzwonów lub ich intuicyjną obecność w prezentowanym utworze.

Całokształtu jej repertuaru dopełniały dzieła oratoryjne i kantatowe, z fortepianem w obsadzie, jak np. *Mała msza uroczysta* G. Rossiniego. Otwartość jej pianistyki na wszelkie propozycje repertuarowe była zadziwiająca. Pracując stale jako pedagog rozumiała, że wszechstronność w działaniach estradowych daje empirycznie-praktyczną wiedzę, którą się przekazuje studentom. Przekazywała także swą wszechstronną osobowość, całościowe spojrzenie na pianistkę. Dawało to rezultaty w postaci absolwentów – laureatów, którzy byli nagradzani na konkursach o różnym obliczu. Do jej wychowanków należeli: Wojciech Stysz (laureat kilku nagród, m. in. na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Miłosz Magina w Paryżu), Barbara Karaśkiewicz (trzykrotna laureatka Konkursu TiFCu na Stypendia im. F. Chopina), Janusz Florczyk (laureat Międzynarodowego Konkursu „XXI Century Art.” w Kijowie), Piotr Grelowski (laureat nagród specjalnych na konkursach Rubinsteina i Paderewskiego w Bydgoszczy). Zaangażowanie w sprawy pedagogiki wyrażało się także uczestnictwem Moniki Sikorskiej-Wojtacy w pracach jury Konkursów Pia-

nistycznych i ponadto prowadzeniem Warsztatów pianistycznych (np. w ramach cyklicznych Spotkań Muzycznych w Gdańsku).

A funkcje pozapianistyczne? Na macierzystej uczelni nie odmawiała przyjęcia funkcji kierowniczych na swoim Wydziale. Każdy, kto pracuje na uczelni dobrze wie, że tego typu funkcje są bardzo obciążające czasowo i biurokratycznie i dla wielu artystów oznaczają znaczne ograniczenie aktywności artystycznej. Przez 4 lata (2002–2005) pełniła funkcję prodziekana Wydziału Wokalno-Instrumentalnego w katowickiej Akademii Muzycznej, i dodatkowo jeszcze godność pełnomocnika do spraw Studiów Podyplomowych. Najważniejszą dla niej jako pianistki rolą na pewno było kierownictwo Katedry Fortepianu od 2005 r. Odznaczenia Srebrnym i Złotym Krzyżem zasługi były formalnością.

I wreszcie to, co po tej znakomitej pianistce zostało utrwalone dla potomnych. Poza nagraniami radiowymi i dla telewizji utrwaliła na płytach CD dzieła swojego mistrza, Bolesława Woytowicza dla firmy Acte Préalable. Na krążku, wydanym w 2003 r. znalazły się utwory z różnych działów spuścizny pianistycznej jej pedagoga: *12 Etiud*, *Recitativo e Arietta*, *Trois Dances*, *Little sonata*. Uczestniczyła także w nagraniu CD utworów Romualda Twardowskiego (*Trio fortepianowe*, *Pieśni*, *utwory na skrzypce i fortepian*) dla tej samej firmy parę lat wcześniej.

Na zakończenie tych uwag o artystycznej drodze Moniki Sikorskiej-Wojtacy jeszcze jeden zachwyt recenzenta sprzed lat („Gazeta Wyborcza” z 1998 r.): „...Monika Sikorska-Wojtacha jest postacią zjawiskową. Ma ogromną wrażliwość, cudowną barwę dźwięku, niespotykane wyczucie formy i treści, posługuje się tym rodzajem ekspresji, który wywołuje dobre emocje u słuchacza...”.

A prywatnie była bardzo skromną kobietą, która potrafiła długo opowiadać nie bez zachwytu o dokonaniach swojej wnuczki..., to było ostatni raz, kiedy ją widziałam... Dalej pełna pasji, żywotności, naturalności w kontaktach z otoczeniem. Ani słowa o swoich problemach zdrowotnych, które ją zabrały ze świata żywych... ②



Światosław Richter Pianista genialny! Kolorowy!

Łukasz Kaczmarek

Przyszedł na świat równo 100 lat temu – 20 marca 1915 r. Jeszcze za życia osiągnął niemal legendarny status. Podziwiali go najwięksi, zachwycał się nim profesor Harry Neuhaus, Artur Schnabel, Władimir Sofronicki, Władimir Horowicz, nawet Glenn Gould (o ile w jego przypadku można mówić o zachwycie), by wymienić tylko kilku pianistów, potencjalnych „konkurentów”. Zachwycali się i inni muzycy, łącznie z kompozytorami, w tym Prokofiewem, Szostakowiczem i Brittenem.

Do dziś zachowało się stosunkowo sporo zapisów jego nieśmiertelnej sztuki, wśród nich także audiowizualnych. Większość z nich to rejestracje czarno-białe. A tymczasem trudno znaleźć drugiego równie wielobarwnego artystę. Był niezwykle, „nowoczesny”, choć grał tylko to, co w nutach, nie pozwalając sobie na „ekstrawagancje”, do kompozytorskiego zapisu podchodził niemal z nabożną czcią. Było wielu znakomych, naprawdę wspaniałych, nawet wielkich artystów. Ale ilu można by określić mianem geniuszy? Jego – Światosława Richtera, na pewno!

ZIELONY – PAMIĘĆ

Miał doskonałą pamięć. Świadectwem tego jest film Bruno Moinsangeona, *Richter l'insoumis* (*Richter, the Enigma*; jest to bodaj najcenniejszy dokument sztuki artysty). Wielki pianista, stojący już wówczas niemal nad grobem, z niebywałą dokładnością, bez cienia skłonności do konfabulacji, opowiada o życiu, wczesnych latach, snuje wspomnienia. A był to czas dla niego ostateczny – zmarł w zasadzie pomiędzy kolejnymi spotkaniami, w dzień przed następnym planowanym nagraniem, 1 sierpnia 1997 r.

Zastanawiać może pewna ambiwalencja, brak konsekwencji – z jednej strony fenomenalna pamięć, z drugiej – preferowanie grania z nut. Lampka oświetlająca podczas koncertu muzyczny zapis stała się zresztą jednym z atrybutów Richtera. Ale kryło się za tym coś innego, niż po prostu trudności z pamięciowym opanowaniem kompozycji, czy niepewność. Chodziło o owo poczucie służby muzyce, potrzeba, by zawsze mieć przed oczyma tekst, pokazanie, że nie robi się nic wbrew niemu, niezgodnego z nim, nic ponad niego. „Tam wszystko jest zapisane, nie da się oszukiwać” – tłumaczył pianista.

ŻÓŁTY – PERFEKCJONISTA

Richter był perfekcjonistą. Uwidaczniało się to nie tylko w jego stosunku do partytury. Jako artystę cechował go niezwykle wprost autokrytycyzm. Stawiał sobie poprzeczkę niebotycznie wysoko, rzadko kiedy sam mógł sprostać własnemu standardom. I kiedy obiektywnie wszystko było na najwyższym poziomie, wzbudzało zachwyt odbiorców, on najczęściej pozostawał nie do końca usatysfakcjonowany, a wręcz zażenowany. Skrajnie negatywnie ocenił serię recitali danych w Carnegie Hall w 1961 r., mimo iż zostały one uznane za jego wielki triumf. Swoją „niedyspozycję” wiązał z... fortepianami. Rzeczywiście, Richterowi dano do wyboru 12 doskonałych instrumentów. Skonsternowanemu artyście trudno było wskazać ten najwłaściwszy. W efekcie, jak sam później mówił, „grał źle”. Zdecydowanie wolał przyjmować to, co było mu z góry narzucane. Bo wiem, „forte pianowi stawiał znacznie mniejsze wymagania, niżli samemu sobie”. I wreszcie perfekcjonizm Richtera przejawiał się w jego uporządkowaniu, schematach, jakie wprowadzał w swe dość burzliwe życie. Lubił każdy dzień dokładnie planować, ustalać harmonogram, określone ramy. W ten sposób nieokiełznany geniusz wpisywał się w „ziemskie bytowanie”.

CZERWONY – NINA DORLIAK

Towarzyszyła Richterowi przez całe niemal jego życie, od pierwszego spotkania przy ulicy Maksyma Gorkiego, nieopodal Konserwatorium Moskiewskiego, prawdopodobnie w 1943 r., aż do śmierci pianisty. Była jednym z ciekawszych rosyjskich sopranów: Nina Dorliak (1908–1998). Byli przyjaciółmi, towarzyszami (według *Independenta* również małżonkami). Po śmierci Richtera, sama już sędziwa, schorowana, nie potrafiła ukierunkować się na życie, przeżyła go zaledwie o 9 i pół miesiąca. A czym dla Richtera była ta relacja? Z całą pewnością czymś więcej, niż jedynie przykrywką dla swego homoseksualizmu. Wspólnie pozostawili garść nagrań, głównie pieśni.

CZARNY – KARAJAN

Z Karajanem nie lubili się. Gdy nagrywali *Koncert potrójny C-dur* Beethovena doszło do spięć. Między artystami nastąpił podział na dwa przeciwstawne obozy. Jeden tworzyli Richter z Dawidem Ojstrachem, drugi – Karajan z Mścisławem Rostropowiczem. Pianista nie był zadowolony z efektów. Dodatkowo zirytował go fakt, że zamiast dokonać niezbędnych, jego zdaniem, poprawek, dyrygent skoncentrował się na wspólnej fotografii na okładkę płyty. „Wyglądamy na niej – wspominał później – jak troje kretynów wokół upozowanego Karajana”. Richter nie lubił ani rzeczonyj rejestracji *Koncertu potrójnego* Beethovena, ani innego dokonanego z Karajanem nagrania – *Koncertu b-moll* Czajkowskiego (jeśli ufać pianiście, dyrygent nie wywiązał się z danego mu wcześniej przyrzeczenia odnośnie realizacji pewnych kwestii interpretacyjnych, wskutek czego efekty, zdaniem Richtera, były marne). Niemniej, dziś obie kreacje należą do klasyków fonografii.

BIAŁY – ARTYŚCI, Z KTÓRYMI RICHTER LUBIŁ WSPÓŁPRACOWAĆ

Doprawdy, trudno zliczyć artystów, z którymi Światosław Richter lubił współpracować. Jeśli by wskazać tylko po jednym przykładzie dyrygenta, skrzypka, wiolonczelisty, byłoby to z pewnością: Kirił Kondraszyn, Dawid Ojstrach (ale zaraz obok niego Leonid Kogan) oraz Mścisław Rostropowicz. Ale pianista cenił też sobie młodszych muzyków, jak przedwcześnie zmarły skrzypek Oleg Kagan, altowiolista Jurij Baszmiet, czy wiolonczelistka Natalia Gutman. Spośród zespołów – wyróżniał Kwartet im. Borodina. Oczywiście krąg jego artystycznych sympatii nie ograniczał się jedynie do artystów ze Wschodu. Spośród śpiewaków niezwykle estymą darzył Dietricha Fischer-Dieskaua, z wielką satysfakcją występował z Benjaminem Brittenem (cudowne recitale na dwa fortepiany bądź cztery ręce dane podczas Festiwalu w Aldeburgh w 1965 r.), czy dyrygentem Riccardem Mutim.

CZERWONY – REPERTUAR

Repertuar miał bardzo szeroki, poczynając od Bacha (czy przed Bachem doprawdy można w ogóle mówić o muzyce fortepianowej?), na XX w. kończąc. Tak, Bach był jednym z najbliższych Richterowi twórców. Jak stwierdził, „po Bacha należy czasem sięgać choćby i z punktu widzenia samej higieny”. Lubił klasyków, choć uważał, że ma trudności z Mozartem. Ale jego Beethoven jest wizjonerski. Największe królestwo Richtera to chyba jednak wiek XIX i I połowa XX. Z XIX: Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Czajkowski... Chopina grał dość rzadko, ale kiedy już to czynił, tworzył arcydzieła, męskie i zdecydowane (kapitałne wybrane etiudy, ballady). Z XX w. szczególnie chętnie sięgał po Rachmaninowa, Prokofiewa, ale i Debussy’ego, Szymanowskiego, Hindemitha, Brittena, Szostakowicza... Do Skriabina miał ciekawy stosunek, określając go „z pewnością nie chlebem powszednim”, lecz „ciężkim likierem, którym czasem można się upoić”. Grał dużo i z pełnym oddaniem, lecz nie wszystko to, co „inni pianiści”. Gdy słyszał wyrzuty dlaczego nie gra tego a tego, odpowiadał z pełnym przekonaniem: „Bo gram to i to, dlatego, że tak mi się podoba!”.

NIEBIESKI – NOWE WYDAWNICTWA

Wytwórnia Decca wydała właśnie 51-płytowy album z kompletem nagrań Richtera (Decca, Philips i Deutsche Grammophon). W zasadzie wszystkie zamieszczone tam kreacje to bezcenne skarby. Owszem, trafiają się i gorsze, ale każda to świadectwo wielkiej sztuki. Wszystkie dają możliwość poznania wielu obliczy genialnego pianisty, występującego solo, sam na sam z fortepianem, to znów w duetach, zespołach kameralnych, a wreszcie z wielką orkiestrą symfoniczną. Rejestracje Bachowskie są świadectwem nie tylko olbrzymiego kunsztu, ale i ogromnej pokory. Haydna słucha się ciekawie, zwłaszcza w zestawieniu z nagraniami Goulda, czy Horowica. *III Sonaty fortepianowej* Carla Marii von Webera chyba nikt nie utrwalił piękniej. Mozart jest niecodzienny, ze

szczególną satysfakcją słucha się *Sonaty D-dur* KV 448 z Benjaminem Brittenem – zgrabnie skrojonej, bardzo syntetycznej. Beethoven Richtera jest rewolucyjny i fascynujący! Kapitalnie słucha się Schuberta, choć należy przyzwyczaić się do wolniejszych niż zwyczajowe tempa... ale ileż w tym metafizyki! *Winterreise* a Peterem Schreierem to też inna bajka... Chopin Richtera jest wielce oryginalny i szlachetny. Z kolei Liszt – fenomenalny! Tyczy się to zwłaszcza obu *Koncertów* zarejestrowanych pod batutą Kondraszyna: idealne połączenie wirtuozerii i artystycznej wielkości! Brahms wychodził pianiście różnie, z tym że było to spektrum od ponadprzeciętności do genialności. Ale inaczej z Schumannem. Jego *Koncert fortepianowy* w nagraniu Richtera i Rowickiego pełen jest delikatności, bardzo niezwykle. Z nagrań muzyki Rachmaninowa, również to koncertowe (*II Koncert fortepianowy*) i zrealizowane z Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej, lecz tym razem pod dyktando Stanisława Wisłockiego, przede wszystkim zasługuje na uwagę. Prokofiew Richtera jest dziki, Skriabin – hipnotyczny. Legendarne są już dziś nagrania pieśni Hugona Wolfa z wielkim Dietrichem Fischer-Dieskauem. Taki status ma też zapis *Koncertu fortepianowego* Brittena z Richterem przy fortepianie i kompozytorem przy dyrygenckim pulpicie. Bardzo dobrze słucha się *Kwintetu fortepianowego* op. 81 Dwořáka z Kwartetem Borodina. Ciekawy jest Debussy i Szymanowski. Szostakowicz – bardzo dobry, podobnie Franck i Hindemith. Wagner, Strawiński, Bartók i Webern – zajmują raczej marginalne pozycje w dyskografii i repertuarze Richtera. Ale *Obrazki z wystawy* Musorgskiego utrwalone w Sofii w 1958 r. to jeden z największych skarbów w całej historii fonografii. Analogicznie – Światosława Richtera można określić mianem jednego z najznakomitszych artystów wszechczasów!

Podobny box – 18-płytowy – wydało Sony, gdzie umieszczono komplet nagrań koncertowych i studyjnych dokonanych przez Światosława Richtera pochodzących z archiwów Columbia Masterworks oraz RCA Victor. Mamy tu legendarne recitale rosyjskiego pianisty (edycja kompletna: bez cięć i poprawek) z nowojorskiej Carnegie Hall z października, listopada i grudnia 1960 r., debiutanckie nagranie dla RCA *II Koncertu fortepianowego* Brahmsa z Chicago Symphony Orchestra z Erichem Leinsdorfem. Są także studyjne nagrania *I Koncertu fortepianowego* Beethovena z Boston Symphony Orchestra pod Charlesem Munchem i trzech sonat autora *Fidelia*. A także nagrania recitali pianisty z Newark, festiwali w Aldenburgh i Schelswig-Holstein.

Oczywiście, w najnowszych boksach Decca i Sony wielu rejestracji, jakie pozostawił po sobie pianista, nie ma: należy ich szukać wśród innych wydawnictw (są dostępne na rynku nagrania z Pragi (Harmonia Mundi i Suprafon) i Węgier (BMC) oraz z Warszawy). Ale są to zawsze poszukiwania fascynujące i, jeśli tylko zwieńczone sukcesem, nagrodzone w najlepszy możliwy sukces – ogromną satysfakcją z możliwości obcowania z geniuszem.®



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

Vincenzo Bellini i jego opery (5)

Pirat

Adam Czopek

W maju 1826 r. w neapolitańskim w Teatro San Carlo ma miejsce premiera drugiej opery o pierwotnym tytule *Bianca e Germanio*, która dzisiaj nosi zmieniony w 1828 r., przed premierą w genueńskim Teatro Carlo Felice, tytuł *Bianca e Fernando*. Głośny sukces pierwszego przedstawienia w Neapolu sprawił, że do drzwi Belliniego zapukał Domenico Barbaia, w tym czasie wszechwładny intendent Teatro alla Scala w Mediolanie, z zamówieniem kolejnej opery dla tego teatru. Będzie nią wystawiony 27 października 1827 r. w *Pirat* do libretta Felicego Romaniego, najslynniejszego librecisty epoki, który od tego momentu stanie się niemal etatowym librecistą Belliniego. Poróżni ich dopiero klęska *Beatrice di Tenda*, wystawionej w Teatro La Fenice w Wenecji w 1833 r.

Libretto *Pirata* oparte zostało na pięcioaktowej tragedii *Bertram, or The Castle of Saint-Aldobrand* irlandzkiego duchownego Karola Roberta Matusina. Dramat wystawiono w 1816 r. w londyńskim Drury Lane. Jednak Romani wykorzystał w swoim librecie adaptację tragedii Justina Séverina Taylora noszącej tytuł *Bertram ou Le Pirate* wystawioną w 1826 r. w Paryżu. Jest to trzynastowieczna opowieść, której akcja rozgrywa się na Sycylii w zamku Caldora i jego okolicy. Gualtiero, hrabia Montaldo oraz księżę Ernesto Caldora są przeciwnikami politycznymi. Gdy zwolennicy Manfreda, naturalnego syna króla Sycylii Fryderyka II zostali podbici, Gualtiero, jako jeden z jego stronników został przez księcia Caldera skazany na wygnanie z Sycylii. W czasie wieloletniego pobytu na obczyźnie Gualtiero zostaje przywódcą bandy morskich piratów. Lata spędzone na wygnaniu nie osłabiły jego nadziei na powrót do ojczyzny i ukochanej Imogeny, która mimo, że kocha nie dochowała mu wierności

i chcąc pomóc swemu umierającemu w więzieniu ojcu została żoną Caldora. Dziesięć lat po wygnaniu piracki statek Gualtiero rozbija się podczas burzy u wybrzeży Sycylii w pobliżu zamku Caldora. Ratuje go i rozpoznaje zakonnik Goffredo, jego dawny wychowawca. Nie rozpoznany Gualtiero zjawia się na zamku księcia Caldora i namawia Imogenę do wspólnej ucieczki, ta jednak odmawia oświadczając, że już pogodziła się z losem, ponadto ma syna, którego bezgranicznie kocha. Niespodziewanie zjawia się mąż Imogeny i wyzywa rywala na pojedynek, w którym ginie. Gualtiero oddaje się w ręce ludzi zabitego księcia i zostaje skazany na śmierć. W czasie procesu Imogena popada w obłęd i oczyma chorej wyobraźni widzi jak poległy mąż przyzywa ich syna, widzi też szafot przeznaczony dla skazanego na śmierć Gualtiero. W tym momencie rozpoczyna się wielka scena obłędu, w której pełnym rozpacz głosem błaga słońce, by zaszło i okryło tę straszną scenę zasłoną ciemności – aria *O sole, ti vela di tenere oscure!* Poprzedzą ją wspaniała cavatina *Col sorriso ... d'innocenza*.

Pirat, to najdłuższa z belliniowskich partytur komponowana z myślą o ówczesnych gwiazdach La Scali, sopranistce Henrietie Méric-Lalande (Imogena) oraz legendarnym tenorze Giovannim Battistie Rubinim, (Gualtiero) którzy byli pierwszymi wykonawcami tych partii. Premiera 27 października 1827 r. w La Scali okazała się dużym sukcesem kompozytora („Nie spodziewałem się tak szczęśliwego wyniku” – wyznaje Bellini w liście do wuja) i wykonawców, a opera szybko doczekała się kolejnych wystawień. Drugi raz La Scala wystawiła to dzieło już 9 lutego 1830 r, główne partie śpiewali ponownie Méric-Lalande i Rubini. Inscenizacja prapremierowa miała 15 przedstawień, druga dwanaście.

Po tym *Pirat* zniknął z tej sceny La Scali aż do 1958 r, kiedy wystawiono go dla Marii Callas, która była w tej inscenizacji jedyną wykonawczynią partii Imogeny na scenie La Scali. W ciągu dwóch lat od mediolańskiej prapremiery *Pirat* zaistniał na scenach Wiednia (1828), Drezna (1829), Londynu i Madrytu oraz Barcelony (1830), Nowego Jorku i Monte Carlo (1832), dając świadectwo geniuszu jego twórcy. W Wiedniu główne partie śpiewali Rubini i jego żona Adelaida Corelli-Rubini. Jedną z najbardziej podziwianych wykonawczyń partii Imogeny była Giuditta Pasta, a po niej Maria Malibran i jej siostra Paulina Viardot-Garcia. Warszawa dotychczas nie miała okazji poznać tej opery, którą już w 1827 r. wystawiono we Lwowie. Mimo niewątpliwych sukcesów, jakie odnosił *Pirat* w pierwszych latach, szybko okazało się, że nie wytrzymuje próby czasu i zaczyna coraz rzadziej pojawiać się na scenie. Wreszcie znikła zupełnie pod warstwą archiwalnego kurzu. Jak ładnie napisał Piotr Kamiński „*Pirat* poszedł na dno”. Przypomniano sobie o niej dopiero sto lat później, w 1935 r. wystawiono operę w Rzymie dla Giuseppego di Stefano i znowu kilkudziesięcioletnia przerwa, bo kolejna inscenizacja została zrealizowana dopiero w 1951 r. w Katanii. Jednak inscenizacją, która przeszła do historii współczesnego teatru operowego była ta wspomniana wyżej, przygotowana w mediolańskiej La Scali specjalnie dla Marii Callas – premiera 19 maja 1958 r. Zakończyła ją 25-minutowa owacja dla Marii Callas, której burzliwie dziękowano za wspaniałe zaśpiewanie całej partii, a szczególnie sceny finałowego obłędu. Tak kończyło się każde z pięciu przedstawień tej inscenizacji. Partnerem Callas w tym przedstawieniu był Franco Corelli śpiewający rolę Gualtiera. Kolejny raz zmierzyła się Maria Callas z rolą Imogeny

w koncertowych wykonaniach *Pirata* w Carnegie Hall w Nowym Jorku oraz w waszyngtońskim Constitution Hall w styczniu 1959 r. Jedno z wykonawców koncertowych, to w nowojorskiej Carnegie Hall 27 stycznia 1959 r. z udziałem „Primadonny assoluty” nagrano dzięki czemu możemy dzisiaj podziwiać jej legendarny kunszt wokalny.

Po Callas partię Imogeny przejęła młoda Montserrat Caballe, a po niej Lucia Aliberti, jednak obie panie nie potrafiły obdarzyć jej tak wyrazistą osobowością aktorską i ekspresją wokalną jak primadonna assoluta. 1 stycznia 1971 r. pojawił się *Pirat* w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, partię Imogeny zaśpiewała wówczas Montserrat Caballe, dla której dzieło wystawiono. W 2002 r. wystawiono *Pirata* po raz pierwszy na scenie nowojorskiej MET, główne partie powierzono Renée Fleming – Imogena (to z myślą o jej wokalnemu kunsztowi wystawiono operę) oraz Marcellowi Giordaniemu – Gualtiero. Dyrygował Bruno Campanella. Jak widać *Pirat* jest wystawiany rzadko, spowodowane to jest ogromną trudnością partii głównych bohaterów opery. O stopniu trudności, jaki stawia wykonawcom partię świadczy niewielka ilość nagrań tej opery. Obok wspomnianego mamy jeszcze wydane przez EMI w 1971 r. nagranie z udziałem Montserrat Caballé prowadzone przez legendarnego dyrygenta Gianandrę Gavazzeniego. Caballé dokonała nagrania *Pirata* wcześniej już w 1967 r. W 1994 r. pokazała się rejestracja z Lucią Aliberti, dyrygowana przez Marcela Viottiego. Mamy też rejestrację „live” z nowojorskiej MET z Renée Fleming z 2003 r.

Muzycznie dowodzi *Pirat* konsekwentnego rozwoju muzycznego talentu Belliniego, który zaczyna dbać o prawdziwość emocji w swojej muzyce, a bohaterom nadaje wymiar postaci z „krwi i kości”. Nadal jednak linia wokalna ma absolutne pierwszeństwo przed orkiestrą. Służy temu między innymi prostota środków instrumentalnych, które pozwalają na wyprowadzanie linii wokalne jako najważniejszego środka wyrazu artystycznego. Co prawda sporo jeszcze dzieli *Pirata* od *Purytanów*, szczególnie w zakresie instrumentacji, ale już słyszy się zmiany w wykorzystaniu

głosu jako podstawowego nośnika emocji „dramatis personae”. Koloratura w znacznie mniejszym wymiarze jest sztuką dla sztuki, pojawia się tam, gdzie uzasadnia ją dramaturgia, służy również pogłębieniu – i dopełnieniu – dramatu głównej bohaterki. W przypadku Imogeny płynność legato, precyzja koloraturowych pasaży

stabilizacja indywidualnego stylu Belliniego, który zostanie ugruntowany w kolejnych dziełach.

We wrześniu 2013 r. podano do wiadomości, że w La Biblioteca Nacional de España w Madrycie (Biblioteka Narodowa Hiszpanii w Madrycie) odkryto, podczas rutynowej kwerendy nie związanej zresztą



V. Bellini – *Pirat*
Renée Fleming jako Imogena
fot. MET, 2002

musi iść w parze z dobrze wyważoną dynamiką i subtelnie brzmiącymi pianami. Zaś cała kreacja musi być budowana właściwą dramaturgią oraz ekspresją, by zyskać odpowiednie napięcie emocjonalne i siłę wyrazu. Od *Pirata* rozpoczyna się pełna kry-

z Bellinim, fragmenty rękopisu opery *Pirat* Belliniego. Rękopis zawiera 7 nieznanych fragmentów opery i ma odrębną adnotację „Mano-Scritto di Vincenzo Bellini i suoi Fratelli Mario e Carmelo” (rękopis Vincenza Belliniego i jego braci Maria i Carmela).¹⁰

Witold Friemann (4)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy



Nadanie Witoldowi Friemannowi honorowego obywatelstwa miasta Konina

W POLSKIM RADIU W WARSZAWIE

Kompozytor opuścił Katowice targany sprzecznymi odczuciami. Z jednej strony z całą pewnością był usatysfakcjonowany osiągniętym celem: założył Konserwatorium oraz kilka innych instytucji edukacyjnych oraz prowadził je przez kilka lat. Z pewnością luka w muzycznej edukacji w języku polskim na Śląsku została wypełniona. Z drugiej jednak strony ciągle konflikty dotyczące choćby finansowania tych placówek oraz problemy z podziałem kompetencji powodowały, że praca w Katowicach była nużąca i mało stymulująca do działalności twórczej.

Po podaniu się do dymisji Friemannowie zdecydowali się wyjechać do Warszawy. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co spowodowało wybór

akurat tego miasta. Z pewnością nie czekało tam na kompozytora żadne stanowisko. O pracę musiał zadbać sam. Dużym jednak udogodnieniem było mieszkanie w stolicy będące własnością rodziny żony – państwa Lelewelów. Friemannowie zamieszkali tam w dwóch pokojach, a po kilku latach zdobyli własne lokum na ulicy Narbuta. Rozglądając się za jakimś zajęciem, kompozytor wykluczał myśl o pracy organizacyjnej i pedagogicznej. Chciał stanowiska, które zagwarantuje mu możliwość spokojnego tworzenia. Kompozytor tak wspominał ten okres: „Trzeba było rozejrzeć się za stałym zajęciem. Wówczas zacny i uczynny wuj mojej żony prof. Ignacy Chrzanowski zaprowadził mnie do legionowego literata, a swego ucznia, majora Lilienfeld-Krzewskiego, który z ramienia

Rządu był szarą eminencją w Radio, wówczas prywatnej instytucji. Przeszedłem tam najpierw staż kontrolera muzycznego (pół roku). Potem byłem z górą półtora roku w Biurze Studiów, wreszcie jako referent muzyki poważnej pracowałem aż do wybuchu wojny w 1939 r. W okresie tym kompozycja moja leżała odłogiem, ale poznałem strukturę PR przy układaniu zawsze zwyczajowo już krytykowanych programów (...) W owym, jałowym dla mnie czasie, postawiłem sobie za cel życia kultywowanie muzyki o charakterze i rytmach narodowych. Wtedy to zacząłem komponować mazurki, krakowiaki i przygotowywałem sobie podłoże do budowy większych form muzycznych jak polonezy o treści nie tylko narodowej ale i aktualnie patriotycznej, co miało znaleźć najsilniejszy swój wyraz w okresie okupacji”¹.

Praca na stanowisku referenta działu muzyki poważnej wiązała się w głównym stopniu z kontrolą merytoryczną nadawanych audycji (zarówno transmitowanych na żywo, jak i płytowych) a następnie opiniowaniem ich na piśmie. Nad tymi materiałami co tydzień dyskutowano na posiedzeniach Dyrekcji Programowej. Zatrudnienie Witolda Friemanna na stanowisku referenta muzyki poważnej związane było z reorganizacją pracy Działu Muzycznego zapoczątkowaną przez nowego jego kierownika – Edmunda Rudnickiego. W ostatnich latach poprzedzających wybuch II wojny światowej liczba abonentów Polskiego Radia przekroczyła 500 tysięcy, co plasowało je na wysokiej, czwartej pozycji wśród wszystkich nadawców europejskich. Oprócz Witolda Friemanna na stałe współpracowali w tym okresie z Polskim Radiem między innymi literaci (Jan Parandowski, Zygmunt Kisielewski), kompozytorzy (Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto), pedagodzy akademicki (Zofia Kozłowska, Mieczysław Szalewski) oraz muzycy (Władysław Szpilman i Jan Kiepura). Dział muzyczny został przeniesiony do nowej siedziby przy ulicy Zielnej 24. Niestety złote lata Polskiego Radia zostały nagle zakończone wybuchem II wojny światowej.

Już kilka dni przed jej rozpoczęciem, 25 sierpnia 1939 r., na podstawie zarządzenia premiera RP odwołano wszystkie urlopy funkcjonariuszy publicznych (w tym pracowników Polskiego Radia)². Oprócz codziennych audycji dotyczących powszechnej obrony przeciwlotniczej oraz nadawania zarządzeń władz krajowych i miejskich do końca swojej działalności funkcjonuje na niezmiennych zasadach Dział Muzyczny. Niektórzy z jego pracowników zostają powołani do służby wojskowej, inni zostają z niej wyreklamowani przez pracodawcę. Witold Friemann ze względu na wiek (od kilkunastu dni ma 50 lat) pozostaje na stanowisku.

Pierwszego września budynek, w którym pracuje Friemann dostaje zapas masek przeciwgazowych oraz uzbrojoną straż, która kontroluje wchodzących pracowników i petentów. W dniu, w którym rozgłosza przy ulicy Zielnej jest bombardowana przez sa-

moloty niemieckie, występuje z fortepianowym recitale transmitowanym na żywo Władysław Szpilman. Audycję, w pomieszczeniu realizacji dźwięku nadzoruje główny referent do spraw muzyki poważnej – Witold Friemann. Odmówił wcześniejszej ewakuacji i pozostał na stanowisku pracy. Niezamierzonym zbiegiem okoliczności scena ta rozpoczyna słynną produkcję filmową Romana Polańskiego pod tytułem *Pianista*.

5 września po kolejnym bombardowaniu na godzinę 16.00 zostaje zarządzona przez kierownictwo ewakuacja „szkieletowego personelu Radia”. Niestety w ogólnym zamieszaniu nikt

Doświadczylem wielu upokorzeń w zetknięciu z różnymi wewnętrznymi wrogami narodu. Wędrowałem po stratowanej, zniszczonej ziemi aż za Kowel. Wszędzie ruiny i zgliszcza, wszędzie rozpacz i zwątpienie. Trupy, pożary, głód, obłąkany lęk ludności przed odwiecznym śmiertelnym wrogiem, gwałtami, okrucieństwem i bestialstwem zwycięzców. Wreszcie powrót do Warszawy zniszczonej, okrwawionej ale nie upodlonej i nie zwyciężonej. Obawa o los i zdrowie żony, matki i syna dręczyła mnie do ostatniej chwili niewypowiedzianie⁴.

Po powrocie do Warszawy, ze względu na trafienie pociskiem arty-

Witold Friemann z matką i żoną, Lwów 1926



nie precyzuje, kto ma wejść w skład tej grupy. W zaistniałej sytuacji Witold Friemann decyduje się opuścić stolicę³. We wspomnieniach dotyczących tego okresu pisze: „Początek wojny wstrząsnął nami do głębi. Chaos i rozmiary pogromu oszołomiły. Przejawy poświęceń, bezgraniczne ofiary, obok panikarstwa i podłości. Od razu pojawiły się ludzkie hieny gotowe do ograbiania zwłok zabitych, kanciarze, spryciarze. [...] Przyznaję otwarcie, iż niespodziewana klęska wprawiła mnie w osłupienie, ale również wywołała we mnie reakcję w formie tak silnej nienawiści do wroga, że dało mi to siły aby się nie załamać i nie zwątpiłem w zwycięstwo słusznej sprawy. [...] Rozkaz wymarszu z Warszawy pracowników Polskiego Radia wygnął mnie na tułaczkę paromiesięczną.

leryjskim dotychczasowego mieszkania, Friemannowie postanowili przenieść się z całą rodziną do innego lokalu. Wybór padł na lokal przy ulicy Narbutta, gdzie kompozytor mieszkał aż do wybuchu Powstania Warszawskiego.®

Przypisy

- 1 W. Friemann – Wspomnienia o ludziach, którzy czynili mi tylko dobro, rękopis, archiwum rodziny Friemannów.
- 2 M. J. Kwiatkowski, *Wrzesień 1939 w Warszawskiej Rozgłośni Polskiego Radia*, PIW, Warszawa 1984, str. 37
- 3 Wyjeżdża sam. Matka, żona i syn zostają w Warszawie.
- 4 Witold Friemann, Rozmowa z Adamem Mitschą, Archiwum Rodziny Friemannów

PALCEM PO PŁYCIE

NAJDOSKONALSZE NAGRANIE KONCERTÓW SKRZYPCOWYCH JANA SEBASTIANA...



JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty skrzypcowe
 Giuliano Carmignola, skrzypce
 • Concerto Köln

Archiv Produktion 479 2695 • w. 2014
 • 73'44"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Dobrych płyt z muzyką Bacha nigdy za wiele! Ta omawiana stanowi owoc nadzwyczajnego połączenia. Solidny niemiecki zespół z tradycjami, specjalizujący się w muzyce dawnej i wielki (tak, wielki!) włoski skrzypek, również parający się przede wszystkim barokiem, skrzypek, który postawił muzyczny świat na równe nogi swoim porywającym nagraniem oklepanych *Czterech pór roku* Vivaldiego (mam na myśli jego drugą rejestrację, tym razem wprost idealną, z Wenecką Orkiestrą Barokową Andrei Marcona), a który jeszcze wielokrotnie zadziwił, zachwycił, nie raz doprowadził do euforii, a czasem zwyczajnie wzruszył (Tartini). Z takiego zestawu rzeczywiście musiało wyjść coś niebanalnego, i wyszło! To, że Carmignola potrafi grać Bacha, już wiemy, chociażby z albumu

z *Koncertami brandenburskimi* pod batutą nieodżałowanego Claudia Abbada – dziś już legendy dyrygentury, którego włoski skrzypek poderwał do muzycznego tańca z gęstej romantycznej cieczy, w której kapelmistrz najczęściej pływał. Swoją drogą, ciekawe, jak wyszłoby Carmignoli z Karajaniem, czy, sięgając głębiej w przeszłość, z Klempererem...

Giuliana Carmignolę z pewnością nie można nazwać obrazoburcą, otwarcie przecież wypowiada się o swojej olbrzymiej atencji i sentymencie dla Bachowskich rejestracji Dawida Ojstracha z Isaakiem Sternem. Sam, sięgając po skrzypce, poszedł jednak w nieco inną stronę. Bach Carmignoli jest Bachem żywym, którego można wręcz dotknąć, namacalnym, bardzo zmysłowym. To Bach emocjonalny, uśmiechnięty, tryskający energią, pełen euforii, mający w sobie rys hedonisty, rozmiłowany w pięknie życia. Ma duszę młodzieńca, prezentuje się jako okaz zdrowia. To Bach idący własnym, jakże charakterystycznym i uwodzicielskim krokiem (jakże kapitalny puls w wolnej części *Koncertu* BWV 1056R!). Właśnie te „dziwaczne” BWV 1056R i BWV 1052R są chyba najciekawsze. Oba zrekonstru-

ował Marco Serino, biorąc za wzór analogiczne koncerty klawesynowe i brzmią one doprawdy przekonująco. Carmignola, jakby flirtując, nie stroni od brudnych dźwięków, ani melizmatów powodujących czasem jakąś zadrę w krystalicznie gładkiej fakturze (niesamowita pierwsza część BWV 1052R). A zespół jest tu wprost w swoim żywiole (fantastyczne finały!). Ale i „oryginalne” koncerty zasługują na najwyższych zachwytów pienia. Tyczy się to zwłaszcza *Koncertu podwójnego d-moll* BWV 1043, w którym Carmignola wziął partię drugich skrzypiec, oddając prymat Mayumi

Hirasaki, swojej niegdyś uczennicy, obecnie koncertmistrzyni Concerto Köln. Nagranie to prawdziwa perełka! Pozostałymi koncertami zarejestrowanymi na płycie przez Carmignolę i niemiecki zespół są BWV 1041 oraz BWV 1042. Pozostałymi: dziwnie to brzmi, w kontekście niebotycznie wysokiego poziomu całego albumu, w każdym jednym muzycznym momencie i detalu. Być może jest to najdoskonalsze nagranie koncertów skrzypcowych Jana Sebastiana...

Łukasz Kaczmarek



Giuliano Carmignola
 fot. DG

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
plyta miesiąca

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



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Komplet sonat fortepianowych

Maurizio Pollini, fortepian
Deutsche Grammophon 4794120 •
w. 2014
☆☆☆☆☆

32 sonaty fortepianowe Ludwiga van Beethovena to cykl mający znaczenie kamienia milowego w historii muzyki, niczym *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, czy *Tristan i Izolda* Wagnera. Istnieje bardzo wiele nagrań Beethovenowskiego kompletu. Na trwałe zapisały się w dziejach fonografii rejestracje Artura Schnabla, Wilhelma Kempffa, Claudia Arraua, Annie Fischer, Friedricha Guldy, czy Alfreda Brendla. W ostatnim czasie pięknie utrwalił Beethovenowski cykl Paul Lewis. Niektórzy z artystów dokonywali zapisu całego kompletu dwukrotnie bądź jeszcze częściej. Tak było chociażby w przypadku wspomnianych Kempffa, Guldy, czy Brendla, ale również Daniela Barenboima. Obecnie otrzymujemy kolejną rejestrację wszystkich 32 sonat Beethovena. Zadania tego podjął się Maurizio Pollini. Jego nagranie jest owocem niemal 40. lat pracy. Najstarsze zapisy pochodzą jeszcze z lat 1970., ostatnie – z 2014 r. Pollini, jeden z najstojniejszych pianistów świata, kojarzony jest

przede wszystkim jako laureat I nagrody VI Konkursu Chopinowskiego w 1960 r. I rzeczywiście, jest on znakomitym interpretatorem muzyki Chopina, ale to właśnie w twórczości fortepianowej Beethovena artysta realizuje się jeszcze pełniej, doskonale, jego temperament wydaje się być bliższy kompozycjom samotnika z Bonn. Omawiany, 8-płytkowy album można określić jako dzieło życia Polliniego, nie tylko z uwagi na czas, w jakim ono powstawało, ale przede wszystkim na artystyczny format. Wiele z sonat wydawanych na pojedynczych płytach bądź mniejszych albumach doczekało się już uznania międzynarodowej krytyki i sympatii melomanów z całego świata. Tak było m.in. w przypadku późnych sonat Beethovena. Interpretacja Polliniego uchodzi do dziś za jedno z najlepszych, jeśli nie w ogóle najlepsze ich nagranie! Jakże są zatem te wykonania? Przede wszystkim głęboko przemyślane, nie ma w nich nic z przypadkowości. Pianista ma na każdy z utworów własny, oryginalny pomysł, konkretną wizję. Jego interpretacja jest zawsze bardzo logiczna, każda nuta zdaje się wynikać bezpośrednio z poprzedniej. Słuchacz może odnieść wrażenie, że tak po prostu musi być, nie może być inaczej! Kolejną zaletą tego wykonania jest sposób jego realizacji. Pollini pod względem warsztatowym jest olśniewający, a jego technika pozostaje nieskazitelna. Wydaje się, że nie ma dla niego takich wyzwania, które mogłyby przekroczyć czy choćby dotknąć granic jego możliwo-

ści. Artysta często preferuje szybkie tempa, co sprawia, że najbardziej wirtuozowskie momenty porywają, brzmiąc niczym prawdziwe fajerwerki. Rzadką wśród pianistów, a wielce pożądaną cechą, którą posiada Pollini, jest tendencja do bardzo oszczędnego użycia prawego pedału. Dzięki temu nic nie jest zamazane, każda nuta jest krystalicznie czysta. Takie jest też to wykonanie: bardzo przejrzyste, klarowne. Zastrzeżenia, jakie mogą się pojawiać, na co zwracają też uwagę niektórzy krytycy, wiążą się z brakiem spontaniczności, pewnym przeintelektualizowaniem. Jest w tym trochę racji, u Polliniego wszystko wydaje się zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach, może wręcz wykalkulowane. Nawet te najbardziej szalone pomysły interpretacyjne (fenomenalna ostatnia *Sonata c-moll* op. 111!) są efektem głębokich przemyśleń, nigdy chwilową fantazją, kaprysem. Ale nawet ci, którym nie podoba się wizja artysty, nie zarzucą jego wykonaniu braku emocjonalności. W Beethovenowskich sonatach w wykonaniu Maurizio Polliniego jest tyle wewnętrznej dramaturgii, że nie sposób pozostać obojętnym! Znakomitym tego przykładem może być pierwsza część *Hammerklavier* – ileż w niej pasji, energii, jakiejś nadludzkiej mocy! Podobne wrażenia budzi finał *Księżycowej*, czy wspomniana op. 111. Skoro już o op. 111 mowa, dzieło to chyba najdobitniej ukazuje, jak genialny zmysł konstrukcyjny posiada Pollini, jakim „przestrzennym” umysłem się cechuje. Świadomie

analizując poszczególne sonaty w wykonaniu pianisty, można dojść do wniosku, że lepiej wypada on w późniejszych dziełach. W przypadku tych wczesnych, w spojrzeniu artysty może brakować nieco młodości, takiego szczerzego zachwytu. Przykładem mogą być obie *Sonaty* op. 14 – jakby zagonione, nerwowe, choć pod względem technicznym – znakomite! Warto zauważyć, że ich nagrania Pollini dokonał w 2012 r., a więc prawie na samym końcu – być może uczynił to bardziej z chęci domknięcia cyklu, niż z wewnętrznej potrzeby. Ale nawet w tych „słabszych” kreacjach jest jakaś wielkość, z całą pewnością nie można określić ich jako przeciętnych, czy bezwartościowych. Ale to już chyba cecha każdego kompletu tego rodzaju, że interpretacje wybitne, zjawiskowe, przeplatają się z mniej udanymi. Summa, summarum, śmiało można uznać najnowszy komplet sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena – rejestrację Maurizio Polliniego za jedno z najwartościowszych nagrań cyklu. A cena, w przeliczeniu na pojedynczą płytę, może tylko zachęcać...

Łukasz Kaczmarek

ZDENĚK FIBICH
Dzieła orkiestrowe 4

Czeska Orkiestra Symfoniczna
Marak Štílec, dyrygent
Naxos 8.573310 w. 2014, n. 2013
66'00"
☆☆☆☆☆

Miłośnicy muzyki czeskiej na pewno natychmiast sięgną po ten czwarty wolumin



muzyki symfonicznej Zdenka Fibicha wydany niedawno przez Naxos (chyba ostatni). Trzy pierwsze woluminy zawierały obie symfonie i poematy symfoniczne, teraz możemy poznać dzieła właściwie nie grywane – uwertury, fragmenty z oper, utwory okazjonalne. Nie są to dzieła wybitne, ale warte na pewno poznania, tym bardziej, że ponad połowa z nich została nagrana po raz pierwszy.

W tych utworach można zauważyć pewne podobieństwo do muzyki Czajkowskiego, choć pierwiastek czeski jest wszechobecny. Jest to muzyka dosyć oryginalna, łatwa do zapamiętania.

To bardzo dobre nagranie zrealizowała Czeska Orkiestra Symfoniczna pod dyktando Marka Štílca. Z przyjemnością się jego słucha, i to wielokrotnie. Polecam.

Stanisław Lubliński

DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonia nr 13 op. 113
„Babi Jar”

Aleksander Winogradow, bas
• Royal Liverpool Philharmonic Choir; Huddersfield Choral Society; Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Wasili Petrenko, dyrygent

Naxos 8.573218 • w. 2014, n. 2013
• 59'39"

☆☆☆☆☆

Koniec wieńczy dzieło – tę rzymską maksymę warto przypomnieć przy okazji słuchania ostatniej

części szeroko zakrojonego fonograficznego projektu wytwórni Naxos, poświęconego symfoniom Dymitra Szostakowicza. W ciągu kilku lat Królewska Orkiestra Filharmoniczna z Liverpoolu pod dyktando młodego rosyjskiego dyrygenta, Wasyla Petrenki, nagrała piętnaście dzieł tworzących szczytowe osiągnięcie europejskiej muzyki XX w., wybijając się wśród współczesnych płytowych realizacji dzieł autora *Leningradzkiej*. Nie inaczej jest z krążkiem będącym przedmiotem mojej recenzji – zasługuje na uznanie wszystkich miłośników wielkich kreacji artystycznych oraz słowiańskiego repertuaru.



Jedenasty wolumin serii jest znakomitym podsumowaniem cyklu i zawiera tylko jedno dzieło: *XIII Symfonię b-moll* op. 113. Napisana w 1962 r., przeznaczona jest na wielką orkiestrę, bas solo i chór męski, wykonujących teksty Jiewgienija Jewtuszenki. Podtytuł dzieła, *Babi Jar*, odnosi się do tragicznych wydarzeń okresu II wojny światowej, do zagłady Żydów, Rosjan i Ukraińców straconych przez Niemców niedaleko Kijowa. Kompozytor postanowił jednak wykorzystać inne teksty poety, co stało się powodem niepokojów władz i rezygnacji zaangażowanych pierwotnie artystów: solisty oraz dyrygenta, co dla Szostakowicza było tym boleśniejsze, że Jiewgienij Mrawiński dał w przeszłości premiery

większości jego symfonii. Użyty dodatkowy materiał literacki, wyraźnie mówiący o antysemityzmie, realiach panujących w ZSRR oraz stosunkach między jednostką a społeczeństwem, był mieszanką wybuchową dla reżimu, zaś dla autora bezcennym źródłem inspiracji. W jej wyniku powstało dzieło niezwykle. Po raz pierwszy *Trzynastą* wykonano w Moskwie 18 VII 1962 r., poprowadził ją Kirił Kondraszyn, kapelmistrz wstawiony prawykonaniem równie „niebezpiecznej” dla czynników oficjalnych oraz samego kompozytora *Czwartej*, powstałej w najmroczniejszych latach stalinowskiego terroru – przeleżała w szufladzie twórcy ćwierć wieku, by zabrznieć po raz pierwszy niewiele ponad pół roku wcześniej.

Zakończenie serii fonograficznej wytwórni Naxos poświęconej muzyce Rosjanina uważać należy za osiągnięcie wybitne. Wasyl Petrenko i jego orkiestra z Liverpoolu, wsparta siłami lokalnych formacji chóralnych, zaprawieni w wykonywaniu utworów Dymitra Szostakowicza, nadają wykonaniu bardzo przekonujący wyraz emocjonalny. Jest to warunek niezbędny, by nie ponieść klęski w starciu z dziełem o wielkiej sile wyrazu, mistrzowskiej konstrukcji formalnej i wspaniałej instrumentacji, która dzięki bardzo dobrej jakości dźwiękowej nagrania łśni tu pełnym blaskiem. Chórzyści wydają się dobrze radzić z koniecznością śpiewania w języku oryginału – brzmią bardzo przekonująco we fragmentach groteskowych, szybkich i głośnych kulminacjach oraz odcinkach dramatycznych, pełnych powagi czy refleksji. Prawdziwym bohaterem nagrania jest

jednak fenomenalny rosyjski bas młodego pokolenia, Aleksander Winogradow, nad którego sztuką wokalaną zachwycam się już w przypadku *XIV Symfonii*, w której nagraniu wziął udział. Gdybym miał jednym słowem scharakteryzować jego występ w obu dziełach, użyłbym słowa „wspaniały”. Głos ma silny, niski, ponury, bez śladu wibracji, idealnie wpisujący się w stylistykę dzieła Szostakowicza. Od początku do końca śpiewa z zaangażowaniem, doskonale wyrażając nastroje wszystkich pięciu części *Trzynastej*. Jest tym bardziej przekonujący, że śpiewa w ojczystym języku, doskonale znając kontekst historyczny i polityczny utworu. Dzięki temu muzyka poraża intensywnością, blaskiem, dramatyzmem, wpisując się w największe dokonania twórcze kompozytora.

Warto poznać zarówno tę kreację, jak również całość projektu zrealizowanego przez Wasyla Petrenkę i Królewską Orkiestrę Filharmoniczną z Liverpoolu dla wytwórni Naxos. Ciekawym doświadczeniem będzie z pewnością poznanie „odpowiedzi” Walerego Gergiewa i Teatru Maryjskiego, którzy również w tym samym czasie wypuszczają na rynek płyty z identycznym repertuarem. Płyta, którą mam przyjemność przedstawić, będzie zdecydowanie często gościć w moim odtwarzaczu, nie tylko dlatego, że jest doskonale przygotowana muzycznie i technicznie. Może stać się ważnym argumentem dowodzącym śmiałej tezy, że *Trzynastą* uznać należy za szczytowe osiągnięcie Dymitra Szostakowicza na polu gatunku symfonii.

Paweł Chmielowski

PROMOCJA ROCZNA PRENUMERATA W CENIE 108 ZŁ

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

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 3 (176)
marzec 2015
ROK XVI
ISSN 1509-569X
index 350212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 9%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Bernadeta
Sonnleitner**
**Jakub
Tchorzewski**
o polskich pieśniach

**Grigorij
Sokołow**
w Salzburgu

**Nemanja
Radulović**
serbska dusza
i skrzydła

Nelson Freire
o muzyce Chopina



PIOTR BECZAŁA
francuska kolekcja polskiego tenora

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



GRIGORY SOKOLOV The Salzburg Recital

Deutsche Grammophon 479 4379 • w.

2015, n. 2008 • 109'02"

★★★★★

Mając na karku jakieś ledwie 10 lat, przeczytałem w którejś z lektur (nie pomnę tytułu), że Salzburg to tam, gdzie najlepiej grają Mozarta. To dość naiwne stwierdzenie, wywodzące się zapewne stąd, że Salzburg był miastem rodzinnym genialnego kompozytora, miejscem jego urodzenia. 30 lipca 2008 r. podczas corocznego Festiwalu wystąpił tam z recitalem Grigorij Sokołow. W programie nie mogło zabraknąć dzieł Mozarta. Jego dwie sonaty (F-dur KV 280 i F-dur KV 332) pianista połączył z muzyką Chopina (*Preludia* op. 28). Mozart Sokołowa jest szalenie interesujący, wciągający, bardzo wyrazisty. Niektóre fragmenty brzmią, jakbyśmy słyszeli je po raz pierwszy, momentami wręcz futurystycznie. Części środkowe są magiczne. Pianista jawi się w nich jako filozof, ważąc każdy dźwięk, poprzez każdą nutę przedstawiający coś niesłychanie ważnego. Żaden oddech, gest, najmniejszy ozdobnik nie jest przypadkowy. Jest w tym maksimum esencji; to bardzo poważny Mozart, mądry, doświadczony, proroczy. Tempa są nieco wolniejsze niż zwyczajowe, lecz nigdy rozwlekłe. Ale w szybkich trzecich częściach artysta nie szczędzi energii, gra z wielkim wdziękiem, podkreślając kontrasty, z charakterystyczną

artykulacją non legato, wyodrębniając pojedyncze nutki, czyniąc je niezwykle wyraźnymi, bez śladów tendencji do nadużywania prawego pedału, zamazywania efektów. Czyni to jego wykonania bardzo stylowymi, uwzględniającymi specyfikę gry i instrumentów z czasów twórcy. Na słowa najwyższego uznania zasługuje również interpretacja *Preludiów* op. 28 Chopina: bardzo poetycka, wyrafinowana, pełna subtelności. W 1. zwraca uwagę niezwykle oryginalne tempo rubato, falowanie. W 2. pianista bardziej kładzie nacisk na dynamikę, akcentując poszczególne frazy. 3. to genialnie uchwycona motoryka, 4. niezwykła nastrojowość... W każdym kolejnym preludium odnajdziemy coś fascynującego, na każde Sokołow posiada swój oryginalny pomysł, który zresztą znakomicie się sprawdza. W jego interpretacji odnajdziemy wiele wewnętrznego spokoju, przekonania, tej, obecnej również w Mozarcie, proroczej wielkości. Recital artysty został z wielkim entuzjazmem odebrany przez salzburską publiczność, co znalazło swe odzwierciedlenie w postaci aż sześciu bisów. Wśród nich znalazły się dwa *Poematy* op. 69 Skriabina – wizjonerskie i intrygujące, dwa Chopinowskie mazurki – niezwykle, bardzo refleksyjne, kontemplacyjne wręcz, przepelnione smutkiem, szalenie indywidualne, słynne *Les Sauvages* Rameau – pełne wdzięku, perliste, a na zakończenie preludium chorałowe *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 Bacha – kojące, rozmodlone, studzące gorączkowe emocje publiczności. Każda z tych interpretacji warta jest poznania, w każdej artysta przekazuje nam coś ważnego. Ale już sama tylko pierwsza część recitalu (sonaty Mozarta) warta byłaby ceny albumu. Bo słuchając najnowszego albumu Sokołowa chyba nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że Salzburg to tam, gdzie najlepiej grają Mozarta.

Lukasz Kaczmarek

Różne



DANCES

Benjamin Grosvenor, fortepian
Decca 478 5334 • w. 2014 • 81'09"

Muzyka21
płyta miesiąca

Benjamin Grosvenor jest jednym z tych nielicznych pianistów młodego pokolenia, którzy mają coś oryginalnego i ciekawego do powiedzenia. O tym przekonać mogą się bywalcy jego koncertów oraz melomani znający artystę z przedsięwzięć płytowych. Tak było z jego pierwszą płytą (Decca) z kompozycjami Chopina, Liszta i Ravela, tak też było z drugą płytą, na której zawarł dzieła koncertowe, tak wreszcie jest i teraz. Brytyjski pianista wydał bowiem nowy krążek, zatytułowany *Dances*. Inspiracją dla takiej idei był list Ferruccia Busoniego z 1909 r. do ucznia, również wielkiego pianisty, Eгона Petriego, w którym sugerował, by Petri poświęcił program swego recitalu tańcom – tym w oryginalnym fortepianowym kształcie, jak również transkrypcjom. Benjamin Grosvenor, który poznał ten list, postanowił w podobny sposób skomponować program swego debiutanckiego recitalu w londyńskiej Queen Elizabeth Hall w roku 2012 oraz, jak się okazuje, tejże nowej płyty. Wszystko zaczyna się od Bacha. Młody pianista spośród bogatej twórczości na instrumenty klawiszowe tego geniusza wybrał IV

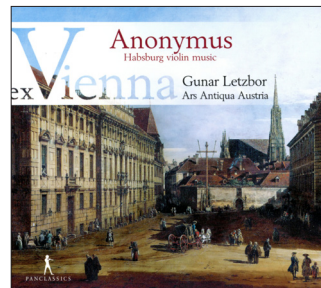
Partię D-dur BWV 828 (ze słynną *Sarabandą*). Dalej pojawiają się dwa dzieła Fryderyka Chopina – *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur op. 22* oraz *Polonez fis-moll op. 44*. Potem następują kompozycje Aleksandra Skriabina: trzy spośród *10 Mazurków op. 3* oraz *Walc As-dur op. 38*. Po nich słyszymy *8 Walców poetyckich* Enriqua Granadosa. Kolejnym punktem są dwa opracowania: najpierw *Arabeski na tematy z „Nad pięknym modrym Dunajem” J. Straussa II* Adolfa Schulza-Evlera, potem słynne *Tango* ze suity *España* Albéniza w transkrypcji Leopolda Godowskiego. Program zamyka *Etiuda Bogogie-Woogie* Mortona Goulda. Otrzymujemy zatem kompozycje dobrze znane (Bach, Chopin, Albéniz), jak i te rzadziej pojawiające się na recitalach i płytach (pozostałe punkty programu).

Interpretacje wszystkich dzieł przepełnia młodzieńczość i świeże spojrzenie artysty. Pod jego palcami nawet „ograne” dzieła Bacha i Chopina brzmią jak coś nowego. W grze Grosvenora jest sporo, jak najlepiej pojętej, brawury, co sprawia, że jego wykonania lśnią blaskiem. Zastanawiam się, na ile Grosvenorowskie interpretacje kompozycji Chopina zbliżone są do Lisztowskich... Na pewno u Brytyjczyka mamy więcej dyscypliny, gra on bowiem ściśle z tekstem oryginału, co częstokroć było grzechem artystów XIX-wiecznych. Chopin Grosvenora przykuwa uwagę od pierwszej do ostatniej nuty – wszystko jest tutaj bardzo precyzyjne, rytm idealnie wyczelowany, artysta ma pomysł na każdy najmniejszy muzyczny motyw. Tempa są raczej szybkie ale

zawsze bardzo naturalne, kontrasty właściwie uwydatnione. Ale jest i spokój, perliste piękno dźwięku (*Andante spianato*). Podobnie jest z Bachem Grosvenora – to styl pełen swobody i luzu, ale jednak wszystko zgodnie z nutkami. Każda z części IV Partyty BWV 828 Bacha w wykonaniu Grosvenora ma swój charakter. *Uwertura* to radosne przejęcie, rodem z *Oratorium na Boże Narodzenie*, *Courante* – jazzująca krotchwila, *Sarabanda* – cudowny spokój, mogący przywołać skojarzenia z *Arią* z *Wariacji Goldbergowskich* w nagraniu Glena Goulda z 1981 r. Wszystko jest tutaj żywe, nie ma nic z muzealności. Pozostałe utwory również brzmią fantastycznie: skromne miniaturki Skriabina jawią się jako, pełne poezji, małe arcydzieła, Granados jest cudowny – pełen naturalności, wewnętrznego ciepła, prostoty, Schulz-Evler – zagrany z odpowiednim umiarem, wyczuciem, dość nietypowo jak na Grosvenora, bo z bardzo powstrzymaną brawurą, Albéniz – w sposób delikatny, wyrafinowany, z właściwą mu stylowością, zaś M. Gould – niczym fajerwerk.

A nawet gdyby nie jakoś interpretacji i niezwykle pomysł Grosvenora na każdy z prezentowanych utworów, płyty można by słuchać dla czystej przyjemności brzmienia, artysta gra bowiem pięknym, niezwykle subtelnym dźwiękiem, doskonale pod względem technicznym. To pianista, który nie tylko ma wiele do powiedzenia, ale i sposób w jaki to czyni, jest cudowny!

Łukasz Kaczmarek



ANONYMOUS

Habsburg violin music

Gunar Letzbor, skrzypce • Ars Antiqua Austria

Pan Classics PC 10 310 • w. 2014, n. 2013 • 60'17"

★★★★★

Bardzo sobie cenię twórcze podejście do repertuaru oraz ciekawość wśród muzyków, prowadzące ich do odkryć i interesujących fonograficznych projektów. Jak dobrze, że są jeszcze tacy, którzy zamiast sięgać przez szereg lat po dzieła jednego lub dwóch najbardziej znanych kompozytorów i używać motocykli na okładkach swoich płyt, penetrują archiwa, wydobywając z zapomnienia partytury i przywracając do życia wartościową, nieznaną twórczość. Jednym z nich jest skrzypek Gunnar Letzbor – wraz z formacją Ars Antiqua Austria skupia się na instrumentalnej muzyce XVII i XVIII w.

Że z bardzo dobrym skutkiem, dowodzi najnowsza płyta wytwórni Pan Classics, poświęcona niezwyklej źródłu kultury – *Manuskryptowi XIV 727* z wiedeńskiego Konwentu Minorytów – zawierającemu ponad czterysta sonat. Niniejszy dysk otwiera tematyczną serię nagrań związaną z ową kolekcją – w tym roku ma ukazać się na rynku krążek zatytułowany *Scordato*, zaś w następnym *Accordato*. Na dysku będącym przedmiotem mojej recenzji znalazły się utwory nieznanymi autorów, ułożone przez Gunnara Letzborę w atrakcyjny dla

ucha, interesujący recital. Jak sam stwierdza: „W anonimowych kompozycjach odnajdujemy za każdym razem przepiękną i pełną wyrazu muzykę, świadcząca o wysokim poziomie gry skrzypcowej po północnej stronie Alp”. Program ułożono starannie, z wyczuciem, urozmaicając go włączeniem dzieł o zróżnicowanej ekspresji – od refleksyjnej, melancholijnej *Sonaty nr 87* po oszalałamiący żywiołowością rytmu i eksplozją radości *Das Post-Horn (Róg pocztowy) nr 69*, będący niezwykle efektownym zakończeniem albumu. Oczywiście na plan pierwszy, poza samą muzyką, wysuwa się Letzbor, niewątpliwym specjalista od barokowego repertuaru. Porywa wirtuozowskim zacięciem, technicznym mistrzostwem, wyrazistością tonu, bardzo czytelną i bogatą artykulacją oraz pięknym dźwiękiem. Trzeba jednak koniecznie docenić udział pozostałych artystów, którzy tworzą znakomite, pełne wyrazu muzyczne tło dla skrzypiec solo. Wzorowa jakość nagrania sprawia, że słyszymy dzieła w ich całym bogactwie, również w partii klawesynu, organów, lutni oraz violone.

Gunnar Letzbor niniejszą płytą udowadnia, nie tylko jako wykonawca, ale również pedagog, jak dobry efekt może przynieść poszukiwanie nowego repertuaru, jego staranne przygotowanie i bezbłędne wykonanie. Daje tym samym lekcję swoim kolegom po fachu, decydując z wytwórni fonograficznych oraz młodym adeptom gry na instrumentach historycznych. Dla miłośników barokowej muzyki instrumentalnej prezentowany tutaj krążek firmy Pan Classics będzie pozycją obowiązkową.

Paweł Chmielowski



HENRYK MELCER
Dzieła kameralne: Trio fortepianowe g-moll op. 2, Sonata na fortepian i skrzypce G-dur, Dumka

Natalia Zubko, fortepian; Joanna Okoń, skrzypce; Anna Wróbel, wiolonczela

Acte Préalable AP0333 • w. 2014, n. 2014 • 74'36"

★★★★★

Twórczość Henryka Melcera kojarzona jest przede wszystkim ze znakomitymi koncertami fortepianowymi i muzyką na fortepian solo. A tymczasem pisał on również świetne kompozycje kameralne. Okazją do przypomnienia tej mniej znanej, a pięknej karty twórczości Melcera jest nowa płyta wytwórni Acte Préalable zawierająca trzy jego dzieła. Jest to komplet zachowanej muzyki kameralnej twórcy. Napisał on jeszcze *Kanon* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, który jednak zaginął. Proszę państwa, to nie pomyłka: określenia „nowa” użyłem z pełną świadomością. Wprawdzie płyta z tym samym repertuarem pojawiła się już w katalogu Acte Préalable, jako światowa premiera fonograficzna, jednak wykonawcy byli wówczas inni: pianistka Joanna Ławrynowicz, skrzypek Andrzej Gębski oraz wiolonczelista Jarosław Domżał. Tym razem są to trzy młode panie: pianistka Natalia Zubko, skrzypaczka Joanna Okoń oraz wiolonczelistka Anna Wróbel.

Pochodząca z Ukrainy Natalia Zubko zdobyła gruntowne wykształcenie pianistyczne pod kierunkiem m.in. prof. Andrzeja Jasińskiego, Tatiany Szebanowej, Jarosława Drzewieckiego, Joanny Ławrynowicz, czy Waldemara Malickiego. Ma na swoim koncie laury na konkursach ogólnoukraińskich i międzynarodowych. W kręgu jej zainteresowań ważne miejsce zajmuje muzyka kameralna, co też było przedmiotem jej podyplomowych studiów. Joanna Okoń również miała znakomitych pedagogów, do których zaliczyć należy m.in. prof. Janusza Kucharskiego, Jana Staniendę, Marię Jaszwilli, czy Konstantego Andrzeja Kulkę. Współpracowała z takimi mistrzami batuty, jak Neville Marriner, Riccardo Muti, Sandor Vegh, Heinrich Schiff, Fabio Luisi, czy Justus Frantz. Posiada duże doświadczenie zarówno na gruncie koncertowym, jak i dydaktycznym. Wśród pedagogów Anny Wróbel są m.in. Andrzej Wróbel, Andrzej Orkisz, Roman Jabłoński, Piotr Janowski i Iwan Monighetti. Dodatkowo kształciła się również jako muzykolog. Do jej najważniejszych osiągnięć artystycznych należą odkrycia zapomnianych dzieł m.in. Antoniego Stolpego i Witolda Maliszewskiego.

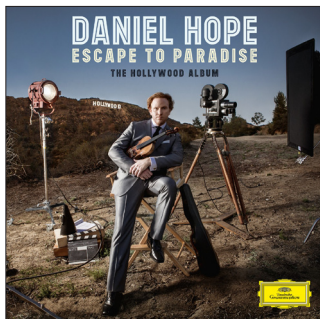
Już te skrótowe informacje o artystkach wskazują, że są one muzykami o gruntownym wykształceniu, sporym doświadczeniu i nieprzeciętnym talencie, pretendując tym samym do znakomitych wykonawczyń muzyki kameralnej Henryka Melcera. Pochodzące z 1894 r. *Trio fortepianowe g-moll op. 2* twórcy, choć skomponowane tradycyjnie, wyróżnia się wśród polskiej kameralistyki niezwykle in-

wencją melodyczną. Bogactwo w tym zakresie, płynne przechodzenie tematów, ciekawe ich zestawienie na zasadzie kontrastu, sprawiają, że muzyki tej słucha się z wielką satysfakcją i radością. A niezwykle wyrazistość melodyczna sprawia, że dzieło jest łatwo rozpoznawalne już po krótkim obcowaniu z nim.

Młodsza o 13 lat *Sonata G-dur* to utwór nieco trudniejszy w odbiorze, ale i bardziej nowatorski, odważniejszy. Jest kompozycją wysoko cenioną przez specjalistów. Tadeusz Wroński i Bolesław Woytowicz określili ją jako „może i najlepszą sonatę polską”. Z całą pewnością dzieło to przedstawia sobą dużą wartość artystyczną i zasługuje na czołową pozycję w polskiej literaturze muzyki kameralnej.

Dumka na skrzypce i fortepian jest parafrazą moniuszkowskiej pieśni – to utwór całkiem zgrabnie napisany, miły dla ucha. Otrzymujemy zatem repertuar ze wszech miar atrakcyjny. A wykonawczynie – rzeczywiście nie zawiodły. Znakomicie oddają one klimat emocjonalny kompozycji, ukazują ich późnoromantyczny rodowód. Grają w sposób rozlewny, bardzo „słowiański”, z wielkim zaangażowaniem, troszcząc się o piękny dźwięk. Pod względem technicznym są sprawne i w pełni kompetentne. Bardzo dobrze przedstawia się również współpraca między nimi, tworzą świetny zespół, wyrównany brzmieniowo. Krótko mówiąc: strzał w dziesiątkę. Wartość muzyki i atrakcyjność wykonania sprawiają, że przypomnienie dzieł kameralnych Melcera przez wytwórnię Acte Préalable było w pełni zasadne!

Łukasz Kaczmarek



DANIEL HOPE
Escape to Paradise

Deutsche Grammophon 479 2854 • w.
2014 • 77'04"
☆☆☆☆☆

Bardzo lubię Daniela Hope'a i jego kolejne płyty. Jakiś czas temu artysta zaskoczył nas interesującą interpretacją *Koncertu skrzypcowego g-moll* Maxa Brucha, potem wykonał *Cztery pory roku* Vivaldiego w przekomponowanej wersji Maxa Richtera, następnie wydał interesujący album *Spheres*, teraz zaś proponuje płytę hollywoodzką *Escape to Paradise (Ucieczka do Raju)*. Tytuł bezpośrednio odnosi się do emigracji prześladowanych z powodu pochodzenia kompozytorów do Ameryki, gdzie oddali się twórczości na potrzeby filmu. Album może budzić skojarzenia z płytą *The Silver Violin* Nicoli Benedetti; zresztą repertuar obu tych krążków po części jest ten sam. Ale tylko po części. U Hope'a program otwiera temat miłosny z *Ben-Hura* Miklósa Rózsy, kompozytora, którego w takim zestawieniu po prostu nie mogło zabraknąć. W dalszej części słyszymy jeszcze jego inny temat miłosny – z filmu *Cyd*, a także preludium i temat miłosny z *Spellbound*. Drugim twórcą, którego nie mogło zabraknąć jest Erich Wolfgang Korngold. Jak w przypadku Benedetti, tak i u Hope'a pojawia się cały *Koncert skrzypcowy*. Później słyszymy jeszcze *Preludium i Serenadę*

z *Bałwanka* w opracowaniu Alexandra Zemlinsky'ego. Z żyjących mistrzów dwoje również musiało być reprezentowanych. Są nimi oczywiście Ennio Morricone oraz John Williams i dwa ich arcydzieła-samograje, wyciskacze łez: główne tematy z, odpowiednio, *Cinema Paradiso* oraz *Listy Schindlera*. Poza tym program wypełniają utwory będące, w mniejszym bądź większym stopniu, niespodziankami. Jedną z nich jest *Potajemne małżeństwo* Hannsa Eislera. Mówiąc o tym punkcie programu nie sposób nie wspomnieć o artystach, których Daniel Hope zaprosił do współpracy nad swoim projektem. W przypadku piosenki Eislera jest to Sting. Drugim wokalistą, który pojawia się w albumie jest Max Raabe, z niezwykłą wręcz stylowością wykonujący w towarzystwie Hope'a *Speak Low* Kurta Weilla. Pozostałe zawarte w programie kompozycje to dzieła Maria Castelnuevo-Tedesca, Erica Zeisla, Franza Waxmana, Waltera Jurmanna – Bronisława Kapera, Thomasa Newmana, Wernera Richarda Heymanna oraz Hermana Hupfelda. Program jest więc dość interesujący, a sama muzyka – miła, słodka, wzruszająca, momentami cikliwa, momentami bardzo piękna. Słuchanie płyty, chociażby z uwagi na program, jest więc przyjemnością. Interesujące i ambitne aranżacje oraz bardzo dobre wykonanie tylko dodaje albumowi atrakcyjności. Daniel Hope gra pięknym, pełnym dźwiękiem, o srebrzystej barwie, z wielkim wyczuciem, bez niepotrzebnych manieryzmów, bez nadmiernego sentymentalizmu, czy kiczowatości, o co łatwo. Współpracujący z nim artyści godnie wywiązują się

ze swoich zadań; prócz wokalistów tyczy się to zwłaszcza muzyków Deutsches Kammerorchester Berlin, a także Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Całości dopełnia atrakcyjna książeczka z zapisem rozmowy Daniela Hope'a z Michaeliem Haasem, znawcą tematu od strony historycznej. Proszę zatem nie obawiać się kiczu, lecz spokojnie sięgnąć po omawianą płytę i rozkoszować się jej pięknem.

Łukasz Kaczmarek

ITALIENISCHE FLÖTENKONZERTE
Utwory: Vivaldiego, Boccheriniego, Plattiego, Mercadantego

Junko Ukigaya, flet
Bella Musica BM312454 • w. 2014, n.
2013 • 65'58"
☆☆☆☆☆

Italienische Flötenkonzerte to płyta zawierająca koncerty fletowe barokowych, klasycystycznych oraz romantycznych kompozytorów włoskich. Znajdziemy tu utwory Antonia Vivaldiego (*Concerto III D-dur, II Cardellino* op. 10 nr 3, RV 428), Luigi Boccheriniego (*Koncert na flet i małą orkiestrę smyczkową D-dur, op. 27*), Giovanniego Plattiego (*Koncert fletowy G-dur*) oraz Saveria Mercadantego (*Koncert e-moll na flet i orkiestrę smyczkową*).

Przed wykonawcami pojawia się trudne zadanie, jakim jest oddanie praktyki wykonawczej koncertów solowych różnych epok, czego doskonałym przykładem jest przedstawiony na tej płycie barokowy koncert *II Cardellino* Vivaldiego. W koncercie tym demonstruje kompozytor niezwykle zrozumienie specyfiki instrumentu solowego, co przejawia się w wykorzystaniu wielkiej ilości tryłów, skoków interwało-

wych, szybkich, kwiecistych pasaży, powtarzanych nut, staccatowym, figuracyjnym rytmie – a wszystko to przypomina ptasi szczebiot, co zasugerował w tytule dzieła sam kompozytor: *II Cardellino – Szczygieł*. W rozpoczynającym utwór *Allegro* pierwsze orkiestrowe ritornello daje fletowi możliwość wykonania pasaży „a piacere” (wedle upodobania), co z kolei zapewnia soliście możliwość pofolgowania swojej muzycznej wyobraźni; centralne *Cantabile* (w metrum 2/4) jest sycylianą o pastoralnym charakterze, odmiennym od figuracyjnego *Allegro*.

Wykonania koncertu Vivaldiego, jak i kolejnych koncertów Boccheriniego, Plattiego i Mercadantego, prezentują bardzo wysoki poziom. Wielkie uznanie należy się solistce, Junko Ukigai (studia w Tokio, od 1987 r. praca dydaktyczna i koncerty w Berlinie), która bardzo trafnie stosuje zarówno środki artykulacyjne, jak i dynamiczne oraz dobrze oddaje nastrój charakterystyczny dla koncertów z tak różnych epok. Dialogowanie instrumentu solowego z pozostałymi muzykami jest przejrzyste i wyraziste. Nie pojawiają się żadne błędy wykonawcze, a w momentach takich jak repetycja dwóch głównych motywów, np. w cz. II (*Cantabile*) koncertu *II Cardellino*, flecistka zręcznie ubogaca artykulacyjnie powtórzenia (używa głównie tryłu, tremola, obiegników), zgodnie z barokową zasadą stosowania zmian przy powtórzeniach tych samych części lub fraz (*ad libitum*). Na podkreślenie zasługuje także zręczne operowanie dynamiką oraz umiejętnie dobrane tempa.

Minusem samego wydania jest brak precyzji przy

nazewnictwie koncertów, zwłaszcza opusowaniu i numeracji. Nazwy są pobieżne, np. przy koncercie Vivaldiego i Boccheriniego brakuje tonacji (D-dur), u tego drugiego także opusu (op. 27). Niedokładność w opisach nadrabia jednak znakomite wykonanie i bardzo dobra jakość brzmienia.

Jakub Banaś

JONAS KAUFMANN

Du bist die Welt für mich

Sony 88843087729 • w. 2014 • DVD-V, 117'00"

★★★★★

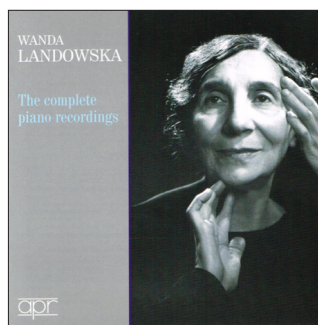
Od debiutu w Metropolitan Opera w Nowym Jorku (*Traviata*, Alfred, 2006), nazwisko młodego tenora (rocznik 1969) stało się głośne w świecie, a drzwi teatrów muzycznych otworzyły się przed nim szeroko. Urodzony i wykształcony w Monachium śpiewak (jego nauczycielami byli tak sławni artyści, jak Hans Hotter, James King i Josef Metternich) stał się często i chętnie zapraszanym gościem scen i estrad świata. Zainteresowały się też nim studia nagraniowe. Początkowo związał się z wytwórnią Decca, obecnie nagrywa dla Sony. Ostatnim jego albumem (opublikowanym także na CD) jest zestaw arii operetkowych i pieśni filmowych z repertuaru gwiazd sceny i ekranu z lat trzydziestych. Album nosi tytuł *Jonas Kaufmann: Du bist die Welt für mich (Ty jesteś moim światem)*. Repertuar śpiewaka jest doprawdy wyjątkowo szeroki i zróżnicowany. Przecież jego debiutancka płyta, to album z pieśniami Ryszarda Straussa! W międzyczasie nagrał arie z oper Verdiego, Wagnera, romantyków, werystów, a także dwa cykle Schuberta (*Podróż zimowa*

i *Piękna młynarka*) oraz kilka oper. Takie swobodne poruszanie się po wielkim repertuarze operowym i pieśniarskim możliwe jest dzięki wybitnej muzykalności artysty i pełnym opanowaniu własnego instrumentu wokalnego. Kaufmann czuje się w tym repertuarze swobodnie i pewnie. Jego głos jest nieco przyciemniony w barwie, dźwięk wypolerowany w górze, góra skali porywa, piano i pianissimo zachwyca. Potrafi też zadbać o ukazanie wszystkich niuansów wykonywanego utworu. Krytycy oceniają go bardzo wysoko przyrównując do Pavarottiego (lekki dźwięk), Carrerasa (doskonała aparycja) i Dominga (pełny wyraz dramatyczny). Wszystkie te cechy wykonawstwa tego artysty możemy sami sprawdzić, słuchając i oglądając omawiane nagranie. Artysta w ariach Lehára (*Kraina uśmiechu*, *Paganini*, *Frasquita*, *Giuditta*), Kálmána (*Hrabina Marica*), Ábraháma (*Wiktoria i jej huzar*, *Kwiat Hawajów*), a także w pieśniach Stolza, Spoliansky'ego, Maya, Taubera ukazuje całe piękno swej sztuki wokalnej i interpretacyjnej. W dwu utworach towarzyszy mu sopranistka Julia Kleiter, we wszystkich zaś akompaniuje Radiowa Orkiestra Symfoniczna z Berlina pod dyrekcją Johena Riedera. Kaufmann wszystkie wymienione arie i pieśni śpiewa głosem swobodnym, pełnym metalicznej siły i blasku, dźwiękiem „gorącym” i skupionym, głosem o pięknej barwie. Góra skali ma moc i werwę. Interpretacja jest intensywna, erotyzująca. Wszystkie te zalety powodują, iż utwory nabierają indywidualnego charakteru.

Swoistym bonusem nagrania recitalu Kaufmanna jest dodatek zawierający

około 50-minutowe przypomnienie bogatej działalności kulturalnej w Berlinie, zwłaszcza filmowej i rewiowo – operetkowej w latach 30. Fragmenty filmów obrazują sztukę wokalną ówczesnych gwiazd sceny i estrady, Ryszarda Taubera, Josepha Schmidta, Jana Kiepury, Marthy Eggerth, Marleny Dietrich. To właśnie ich interpretacje były inspiracją dla Kaufmanna dla doboru repertuaru zawartego w omawianym albumie.

Jacek Chodorowski



WANDA LANDOWSKA
The complete piano recordings

Aspian APR 7305 • w. 2014 • 223'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

Jeśli spojrzymy w katalog wytwórni APR, miłośników archiwaliów, zwłaszcza tych fortepianowych, aż ciarki przejdą po plecach. Już jakiś czas temu omawialiśmy na łamach **Muzyka21** piękny album z kompletem nagrań Maurycego Rosenthala. Obecnie otrzymujemy komplet nagrań fortepianowych Wandy Landowskiej. Całość zajmuje niemal cztery godziny i została zgromadzona na trzech płytach. A jeśli dodamy, że remasteringiem zajął się Mark Obert-Thorn, znany m.in. z fantastycznych reedycji Naxos Historical, omawiany album łatwo może stać się wymarzoną pozycją dla kolekcjonerów. Moją wątpliwość budzi tylko jedna

kwestia: czy aby na pewno są to wszystkie nagrania fortepianowe Landowskiej? Sam posiadam w kolekcji zapis *XIII Koncertu fortepianowego C-dur* KV 415 Mozarta dokonany przez Landowską i Artura Rodzińskiego, który nie znalazł się w programie niniejszego albumu. Być może takich nagrań jest więcej... W każdym razie, warto się cieszyć z proponowanej przez APR kolekcji, bowiem jest ona naprawdę imponująca.

U niektórych z państwa zdziwienie może budzić sama idea: Landowska i fortepian? Przecież artystka była klawesynistką! Jej klawesynowe rejestracje *Wariacji Goldbergowskich* (w 1933 r. dokonała pierwszego w ogóle płytowego zapisu tego dzieła, później jeszcze utrwaliła je ponownie) czy *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha pozostają nieśmiertelne mimo upływu bardzo wielu już lat. A jednak była też wyborną pianistką. Czy mogło być inaczej, skoro jej profesorem był sam Aleksander Michałowski? Wielki mistrz nie zdołał jednak wzbudzić w niej pragnienia wykonywania dzieł Chopina i innych romantyków, w głównym kręgu zainteresowań Landowskiej zawsze pozostawał barok i klasycyzm (aczkolwiek sięgała też po muzykę współczesną: Poulenc i de Falla dedykowali jej nawet swoje koncerty klawesynowe). Tak też było z Landowską-pianistką. Utrwalony repertuar fortepianowy artystki zawiera wyłącznie kompozycje Mozarta – *26 Koncert fortepianowy D-dur* KV 537 (z orkiestrą prowadzoną przez Waltera Goehra), *Fantazja d-moll* KV 397, *Rondo a-moll* KV 511, autorska aranżacja *Tańca* KV 606 oraz *Sonaty* KV 282, 283, 311 (utrwalona

dwukrotnie), 332, 333 i 576 – oraz Haydna – *Andante z wariacjami f-moll, 34 Sonata e-moll* oraz *49 Sonata Esdur*. Każdy z tych zapisów ma swoją historię. Tak było również w przypadku *26 Koncertu D-dur „Koronacyjnego”*. Wanda Landowska utrwaliła ten *Koncert* w 1937 r. specjalnie dla uświetnienia koronacji Jerzego VI. Rzeczywiście, Król otrzymał złotą kopię płyty. Uwagę osób dobrze obeznanych z dziełem, w nagraniu Landowskiej zwracać będzie chyba przede wszystkim oryginalna kadencja jej autorstwa. Zresztą stosunek pianistki do muzyki Mozarta był niezwykle twórczy. Nie wahała się ona przed, niezwykle stylowym zresztą, stosowaniem ozdobników. Jej podejście najlepiej chyba ilustrują słowa, które sama wypowiedziała o wykonywaniu dzieł Mozarta: „Jest wiele miejsc, zwłaszcza w wolnych częściach jego sonat i koncertów, które są po prostu naszkicowane i pozostają do przepracowania i ozdobienia wedle woli wykonawcy. Wykonania, które cenimy dziś za wierność tekstowi oryginału, przez współczesnych Mozartowi byłyby określone jako ignoranckie, czy barbarzyńskie. To poprzez sztukę ornamentacji XVIII-wieczny artysta mógł być oceniony jako cechujący się dobrym bądź złym smakiem”. Ozdobniki, jakie wprowadza Landowska są niezwykle delikatne, często wręcz dyskretne (przeciwieństwo Friedricha Guldy), a zawsze bardzo naturalne, w żaden sposób nie zaburzające cudownej mozartowskiej frazy. Dla tych najbardziej ortodoksyjnych melomanów fakt dodawania w ogóle czegokolwiek do oryginalnego tekstu może się wydać niedopuszczalne,

bluźniercze, czyż jednak Landowska nie miała racji? Bo po cóż kompozytorzy klasycy zalecaliby repetowanie ekspozycji, a niekiedy i przetworzenia z reprzyą? By wykonać jeszcze raz to samo w identyczny sposób? Wątpię. A jeśli ktoś myśli, że to co robiła kilkadziesiąt lat temu Landowska w kontekście dzisiejszej wiedzy i świadomości muzykologicznej jest niemodne, czy naganne, niech posłucha nowych nagrań Kristiana Bezuidenhouta (czy Andresa Staiera lub Barta van Oorta). Patrząc na zdjęcia Landowskiej grającej na fortepianie dziwić może jej sposób ułożenia rąk, jakby „mało pianistyczny”. Istotnie, pewne nawyki gry klawesynowej artystka przenosi na fortepian. W przypadku Haydna, czy Mozarta, prowadzi to jednak do interesujących i pożądanym wręcz rezultatów. Każdy dźwięk wyływający spod palców Landowskiej jest idealnie wyartykułowany, nigdy nie zamazany prawym pedałem, jednoznaczny, klarowny i czytelny. Kolejną cechą pianistki jest idealny umiar. Bardzo wyraźnie różnicuje ona poszczególne motywy, czy frazy, jej wykonanie jest odpowiednio skonstrastowane, zwłaszcza pod względem dynamiki, przy tym jednak wystrzega się ekstremów, w zasadzie nie stosuje dynamiki większej niż forte, unika przejaskrawienia. Jest więc w jej interpretacji pewna dostojność, autorytet, królewskość. I znakomicie się to sprawdza nie tylko w przypadku *Koncertu „Koronacyjnego”*! Mozart Landowskiej (ale i o Haydnie można by powiedzieć podobnie) być może nie jest najśladzszy, najśpiwniejszy, nie cechuje się najbardziej „boskim legato”, jednak ar-

tystka, jak mało kto, podkreśla bogactwo harmoniczne, nie tuszuje dysonansów, ukazuje nowatorstwo kompozytora. Jej interpretacje to nie tylko kawał dobrej historii, to jedne z najcenniejszych zapisów pianistycznych! A jeśli otrzymujemy je w tak znakomitym kształcie jak w przypadku omawianego wydawnictwa, doprawdy trudno się nie zachwycić!

Lukasz Kaczmarek

PILAR LORENGAR

Audite 21.420 • 2014, n. 1959-1962

★★★★

Bardzo dobrze się stało, iż niemieckie radio (Deutschlandradio Kultur) opublikowało w bieżącym roku (2014) trzy płytowy album z własnymi nagraniami znakomitej i wybitnej śpiewaczki hiszpańskiej, związanej z Deutsche Oper Berlin od 1959 r., którą opuszczała jedynie na gościnne występy. Wybitny niemiecki krytyk muzyczny Hans Heinz Stuckenschmidt tak scharakteryzował jeden z pierwszych jej występów: „... błyszczący sopran, którego barwa głosu opromienia wieczór: Pilar Lorengar. Ta młoda, piękna Hiszpanka została już odkryta parę lat temu w Aix-en-Provence. Dzisiaj jej głos rozwinął się i jest wspaniały. Trzeba podziękować Ebertowi, że ściągnął ją do Berlina”. Przypomnijmy więc pokrótce działalność artystyczną tej legendarnej już dziś artystki.

Pilar Lorengar urodziła się w Saragossie w 1928 r. Debiutowała w roku 1949 w Madrycie jako wykonawczyni hiszpańskich zarzuel. „Odkrył” ją Festiwal Aix-en-Provence, a w 1959 r. nastąpił wspomniany już angaż do Opery w Berlinie. Odtąd zaczęła się jej wielka kariera wokalna. Zapraszały

ją największe i najbardziej prestiżowe sceny operowe i estrady koncertowe świata na czele z Metropolitan Opera (Donna Elwira, 1966; w MET zaśpiewała 16 partii w 118 spektaklach). W jej repertuarze główne miejsce zajmowały opery Mozarta, później Verdiego i Pucciniego. Śpiewała też Wagnera, Janáčka, Hindemitha, Debussy'ego i Cherubiniego. Ze sceną pożegnała się w 1990 r. (Tosca w Berlinie), z estradą rok później recitałem pieśni także w Berlinie. Tam też zmarła w 1996 r.

Kunst wokalny artystki i jej wszechstronność repertuarową łatwo poznać słuchając prezentowanych nagrań. Płyta pierwsza, to właściwie recital arii operowych: Norma Belliniego (wspaniale zaśpiewana *Ca-sta diva* tą charakterystyczną długą Belliniowską frazą), Pucciniego: *Butterfly* (przejmująca „aria oczekiwania”), *Mimi* (delikatne, bardzo uczuciowe wykonanie), *Liu z Turandot* (arioso *Signore, ascolta*, to wokalna zapowiedź wielkiego poświęcenia). Wykonania arii Mozarta (Pamina z *Czarodziejskiego fletu* oraz Donna Anna z *Don Giovanniego* potwierdzają nienaganną szkołę wokalną i predyspozycje do wykonawstwa, zwłaszcza wokalnego, partii Mozartowskich. Podobnie ma się z Verdim. Brawurowo wykonana cavatina Elwiry z *Ernaniiego* i wielkiej sceny *Violetty z Traviaty (E strano)* zdają się być potwierdzeniem nie tylko piękności głosu, lecz także talentu wokalnego i dramatycznego. Artystka jasnością i młodzieńczym brzmieniem swego głosu fascynowała publiczność i krytyków.

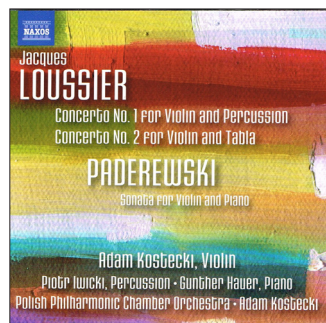
Druga płyta przynosi znakomite, pełne blasku wokalne wykonanie pieśni

hiszpańskich kompozytorów: Rodriga, Nina, Leoza, Guridiego, Granadosa, Toldy. Można zaryzykować twierdzenie, iż ta prezentowana twórczość pieśniarska (przełom XIX i XX w. wywodzi się niejako z zarzueli). Charakterystyczny w interpretacji tych utworów przez Lorengar jest pewien „wspaniały niepokój w spokoju” zauważalny w modelowaniu linii wokalne. To dość specyficzna cecha śpiewu artystki. Tę płytę zamyka kilka pieśni Verdiego. Pięknie brzmi *La Zingara* (do słów Manfreda Maggioniego) z akompaniamentem pianistki Herthy Klust.

Płytę trzecią otwiera pięć pieśni Belliniego, cztery pieśni Mozarta i *Cantata Spagnola* G. F. Haendla. Podstawową jej treść wypełniają jednak pieśni hiszpańskiego renesansu. Pochodzą one z XVI w. i są prazródłem zarzuel. A cechą charakterystyczną prezentowanych na tej płycie utworów jest (przy anonimowości pieśni renesansowych) gitarowy akompaniament.

Album dla miłośników pięknego śpiewu!

Jacek Chodorowski



J. Loussier – Koncerty skrzypcowe • I. J. Paderewski – Sonata skrzypcowa

Adam Kostecki, skrzypce • Polska Orkiestra Kameralna • Adam Kostecki, dyrygent

Naxos 8.573200 • w. 2014, n. 2011/2014 • 65'14"

☆☆☆☆☆

Naprawdę nie przepadam za płytami tworzonymi na zasadzie przysłowiowego grochu z kapustą – krążek będący przedmiotem niniejszej recenzji spełnia owo założenie w 100%! Różne miejsca i czas powstania nagrania, osobliwy dobór repertuaru, którego pozycje nie mają ze sobą absolutnie nic wspólnego, zaś różnią się pod każdym względem – epoki, stylu, języka, obsady, gatunku, narodowości ich autorów. Recenzenckie narzekanie może jednak zejść na dalszy plan, gdy okaże się, że nawet tak dziwacznie pomyślany album jest bardzo interesujący i przyjemny w słuchaniu, tym bardziej, że zawiera silny akcent polski.

Na dysku niezastąpionej wytwórni Naxos mamy światową premierę fonograficzną obu koncertów skrzypcowych francuskiego kompozytora i pianisty, Jacquesa Loussiera, urodzonego w roku 1934 – czyżby płyta miała upamiętniać 80. urodziny? Miłośnicy łączenia muzycznych stylów znają nazwisko owego autora, zajmującego się między innymi opracowaniami dzieł Johanna Sebastiana Bacha w stylu jazzowym. Ślady tego ostatniego można również odnaleźć w przypadku wyżej wymienionych utworów. Dzieli je osiemnaście lat, łączy bardzo atrakcyjny i przystępny język, w jakim zostały napisane, zgrabna forma, chwytliwość tematów, efektywność partii solowej, wzbogaconej zresztą o niebagatelny udział instrumentów perkusyjnych, co jest zasługą uczestniczącego w nagraniu Piotra Iwickiego, wreszcie zaś obecność różnych stylistyk. Słychać tu elementy nie tylko jazzu, ale też muzyki tanecznej, folkowej, filmowej oraz poważnej. Całość prezentuje się naprawdę interesująco, tak

że nawet osoby niezwiązane ze światem klasyki z pewnością nie przejdą obojętnie wobec koncertów Jacquesa Loussiera. Wykonanie jest od początku do końca przekonujące, kiedy trzeba drażniące, błyskotliwe, a nawet zabawne, kiedy indziej zaś skłaniające do refleksji. Solista prowadzi jednocześnie Polską Filharmonię Kameralną z Sopotu, operującą tutaj jedynie smyczkowym składem (*Drugi*), poszerzoną o niewielką grupę dętą i blachy (*Pierwszy*). Radzi sobie z ich specyfiką w sposób niebudzący moich zastrzeżeń. Słychać, że lżejsza muza i skłonność do improwizacji nie są mu obce, podobnie jak dyscyplina techniczna, swoboda w prowadzeniu narracji, eksponowaniu wyrazistego rytmu i ukazaniu melodycznego potencjału dzieł.

Płytę natomiast zamyka dzieło wielkiego formatu – wspaniała *Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 13 Ignacego Jana Paderewskiego, napisana w roku 1882. W kontekście kompozycji Francuza obecność owego utworu naprawdę dziwi, ale palicho zastrzeżenia, ważne że ta piękna i wartościowa muzyka znalazła miejsce w katalogu wytwórni Naxos, a w osobach Adama Kosteckiego i pianisty Gunthera Hauera także bardzo kompetentnych i zaangażowanych wykonawców. Bardzo wysoko cenię sobie twórczość autora *Manru* i cieszę się z każdego wydawnego albumu sygnowanego jego nazwiskiem. Aż dziw bierze, że takiej rangi dzieło, z natychmiast zapadającymi w pamięć tematami, imponujące biegłością formy, wszechstronnym wykorzystaniem możliwości połączenia instrumentów, ogromnym bogactwem inwencji i melodyki, nie wpisało się w zela-

zny kanon gatunku. Warto dodać, że na tym polu Polacy mają szczególne powody do dumy, czego niekwestionowanym dowodem są albumy wytwórni Acte Preálable, przypominającej skarby najszej muzyki na skrzypce i fortepian. Tutaj *Sonata a-moll* wywiera odpowiednie wrażenie na miłośnikach porywającej, przepelnionej emocjami twórczości późnego romantyzmu.

Jeśli ktoś poszukuje oryginalnej, efektownej i bez wątplenia wartościowej muzyki skrzypcowej czerpiącej z różnych stylów i gatunków, omawiany krążek wytwórni Naxos będzie dla niego cenną pozycją.

Paweł Chmielowski

Felix Mendelssohn – Symfonia nr 3, Uwertura Hebrzyd • Robert Schumann – Koncert fortepianowy

Maria Joao Pires, fortepian • London Symphony Orchestra • John Eliot Gardiner, dyrygent
LSO Live LSO765 • w. 2014, n. 2014 • BD/SACD, 79'17"

Muzyka21
płyta miesiąca

Zastanawiam się jaki jest sens wydawania w formie jednego albumu dwóch płyt z tymi samymi nagraniami lecz zapisanymi na różnych nośnikach – tradycyjnej płycie kompaktowej w formacie SACD oraz płycie Blue-Ray. Czy nie rozsądniej byłoby uczynić z tego dwa oddzielne produkty, w niższej cenie tak, iż nabywca sam podjął decyzję, jaką formą bardziej jest zainteresowany? Mniejsza z tym. Najbardziej istotny jest bowiem fakt, że w postaci omawianego produktu otrzymujemy doskonałe artystycznie kreacje. Jest to zapis koncertu, jaki odbył się 21 stycznia br. w londyńskiej Barbican Hall.

Wystąpili wówczas Londyńska Orkiestra Symfoniczna i John Eliot Gardiner, jako solistka pojawiła się portugalska pianistka Maria João Pires. W programie wieczoru znalazły się trzy kompozycje romantyczne: *Uwertura Hybrydy czyli Grota Fingala* Felixa Mendelssohna, *Koncert fortepianowy a-moll* Roberta Schumanna oraz *III Symfonia „Szkocka”* Mendelssohna w drugiej części koncertu. Program zawierał więc pozycje z żelaznego repertuaru klasycznego, nazwiska wykonawców zaś można śmiało zaliczyć do muzycznej I ligi. Proszę zwrócić też uwagę na konfigurację artystów: Pires i Londyńczycy kojarzeni są przede wszystkim z nurtem tradycyjnym, Gardiner – z historycznie poinformowanym, nawet wówczas, gdy wykonuje on Brahmsa czy Strawińskiego. To połączenie współczesnej materii (orkiestra) ze stylistyką autentyczną daje znakomite rezultaty, czego przykładem chociażby nagrania Sir Rogera Norringtona, czy Thomasa Feya dla wytwórni Hänssler, albo też Riccarda Chailly’ego z Orkiestrą Lipskiego Gewandhausu. W przypadku omawianego albumu, efekty również są fantastyczne. Gardiner potrafi wyczarować ze współczesnej orkiestry symfonicznej prawdziwie „autentyczne” brzmienie, jak gdyby miał do dyspozycji Orkiestrę XVIII Stulecia, czy „swoją” Orkiestrę Rewolucyjną i Romantyczną. Londyńczycy pod jego batutą grają z odpowiednią, ściśle przestrzeganą artykulacją, w brzmieniu uwydatniając zwłaszcza swoje znakomite sekcje dęte (tak drewniane, jak i blachę). Akcenty są zawsze mocno podkreślone, dużą wagę przywiązuje się do rytmu, tempa są szybkie.

Dzięki temu muzyka Mendelssohna odarta została z tak często zarzucanego jej sentymentalizmu, klikiwości. Zadziwia to zwłaszcza w interpretacji *Uwertury Hybrydy*. Jest to wykonanie, które porywa, zachwyca, sprawia, że chce się go słuchać wciąż od nowa, ale w mniejszym stopniu wzrusza, niż cenione tradycyjne kreacje, np. Karajana, Bernsteina, czy Abbada.

Bardzo ciekawie słucha się też *Koncertu* Schumanna. Być może połączenie Pires z Gardinerem nie jest najlepszym muzycznym tandemem, jednak artyści osiągnęli imponujące i w pełni satysfakcjonujące rezultaty, tworząc jedną z ciekawszych kreacji w tym, jakże często granym dziele. Pires jest raczej liryczna, delikatna, w muzyce Schumanna poszukuje łagodnej uczuciowości, Gardiner jest dramaturgiem, stawia na wartość akcji, emocje. A jakimi cudownymi barwami mienia się pod jego batutą Londyńczycy! Przy tym zarówno pianistka, jak i dyrygent są artystami doświadczonymi, w ich wykonaniu nie spotkamy przypadkowości. Mimo, że interpretacja brzmi świeżo, jest głęboko przemyślana.

Natomiast co do *III Symfonii „Szkockiej”* Mendelssohna, omawiana interpretacja już jest jednym z moich ulubionych nagrań. Bo Gardiner porywa, ukazuje tę muzykę jako żywą, pełną energii, będącą wyrazem przeżyć młodego (33 lata to jednak młodość!) kompozytora zachwyconego urokami Szkocji. A zdolna wyczarowywać najpiękniejsze barwy Londyńska Orkiestra Symfoniczna po prostu w idealny i chyba najbardziej malowniczy z możliwych sposobów przedstawia nam to muzyczne arcydzieło. Nie wiem czy

artyści kiedykolwiek grali w stylu bardziej „historycznie poinformowanym”!

W całości otrzymujemy zatem wielce wartościową i zadziwiającą płytę. Niełatwo bowiem powiedzieć coś nowego, gdy kilkuset innych znakomitych artystów już kiedyś coś w tej materii powiedziało...

Łukasz Kaczmarek



LA BELLE EXCENTRIQUE

Patricia Petibon, Susan Manoff
Deutsche Grammophon 479 2465 • w.
2014 • 64'52"
☆☆☆

Ekscentryczny (dziwaczny, odbiegający od zwyczajności) repertuar pieśniarski, zestawiony z pieśni Eryka Satiego (1866–1925), Francisca Poulenca (1899–1963), Manuela Rosenthala (1904–2003), Léa Ferrégo (1916–1993), Gabriela Faurégo (1845–1924), Reynalda Hahna (1874–1947), a więc fascynujący świat pieśni francuskiej od czasów kabaretów XIX w. do lat 60., pieśni humorystycznych i nostalgicznych. Repertuar, który można uznać za swoisty hołd pieśni francuskiej – *mélodie* i *chanson*. To wszystko w wykonaniu francuskiej artystki równie fascynującej Patricii Petibon. Artystki, która imponuje wszechstronnością, wykształconej muzycznie w paryskich uczelniach (głos kształciła u słynnej Rachel Yakar, wybitnej śpiewaczka francusko-grecko-tureckiego pochodzenia, rocznik 1938).

Petibon, specjalistka od francuskiego baroku, poetycznie nazywana była „eteryczną boginią o prerafaelijskiej urodzie” (studiowała także sztuki plastyczne).

Pieśni Satiego są żartobliwe, stanowią raczej piosenki kabaretowe (kompozytor w pewnym czasie grał po kawiarniach jako pianista). Utwory Poulenca należą do tych o „rozwijającej się swobodnie formie”, w których „muzyka i poezja stapiają się w jednolitą całość”. Rosenthal, bardziej znany jako dyrygent, miał w swej karierze epizod pracy w orkiestrach kinowych (jako skrzypek), jego kompozycje prezentują raczej pewną powściągliwość emocjonalną. Urodzony w Monako Ferré (poeta i piosenkarz), to twórca piosenki zaangażowanej. W jego piosenkach, zwłaszcza tych do własnych tekstów, pobrzmiewają tendencje anarchizmu. Z około stu pieśni Faurégo na omawianej płycie znalazły się zaledwie dwie, utrzymane w konwencji muzycznej całej płyty. Pochodzący z Wenezueli kompozytor Reynaldo Hahn, sam obdarzony pięknym głosem, znany jest głównie jako autor szeregu operetek odtwarzających atmosferę Paryża z Belle Époque.

Patricia Petibon (rocznik 1970) dysponuje sopranem koloraturowym o szlachetnym brzmieniu i ciekawej barwie. Jej dykcja jest bardzo dobra. W interpretacji dominuje przejmujące poczucie szczerości. We współpracy z towarzyszącą jej na fortepianie, wybitną pianistką Susan Mandoff, tworzą niezapomniane kreacje wokalo-forte-pianowe, tak bardzo rzadko wykonywane. Płyta miała premierę we wrześniu 2014 r.

Jacek Chodorowski



**OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI
Opera Omnia Religiosa 2:
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!**

Katarzyna Dondalska, sopran;
Ewa Wolak, alt; Paweł Pecuszok, tenor;
Robert Kaczorowski, baryton; Ewa Rytel, organy
Acte Préalable AP0241 • w. 2015, n. 2014 • 60'14"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Rok po światowej premierze pierwszego woluminu z twórczością kompozytora doczekaliśmy się kolejnej porcji Jego kompozycji.

Przełom XIX i XX w. na gruncie polskiej muzyki religijnej upłynął pod znakiem cecyliarizmu. Inspirację dla tej idei stanowiła odnowa życia liturgicznego, która miała miejsce po rewolucji francuskiej. Z czasem cecyliarizm przedostał się także na grunt polski. Inną przyczyną był znaczny spadek zainteresowania kompozytorów XIX w. twórczością religijną na rzecz innych form.

W ten nurt doskonale wpisuje się Otton Mieczysław Żukowski (1867–1942). Jego twórczość religijna obejmuje msze, utwory na chór, kompozycje na chór męski, a także utwory na głos z organami. Prezentowana płyta zawiera piętnaście krótkich dzieł kompozytora. Są to proste utwory, o niewielkich rozmiarach, bowiem ich przeznaczeniem było od samego początku zastosowanie podczas liturgii. Tak zapewne było, gdyż jak wiemy kompozytor przez wiele lat posługiwał jako organista parafii w Czerniówce, odpowiedzialny za życie muzyczne parafii. Pieśni zaprezentowane na płycie składają się niejako na dwa cykle. Pierw-



sze osiem zostało poświęcone Bogu. Ich treści wskazują na różne zastosowanie podczas roku liturgicznego. Natomiast tytuły pozostałych kompozycji wskazują na Matkę Bożą, która w kościele katolickim czczona jest pod różnymi przymiotami, do których nawiązują teksty kompozycji, jak: *Witaj gwiazdo morza, Niebios Królowa, czy Boga Rodzico*. Prezentowana twórczość Ottona Mieczysława Żukowskiego jest przykładem tego jak na gruncie polskim na przełomie XIX i XX w. rozwijała się muzyka religijna, która zesza na dalszy plan w innych częściach Europy. Omawiając prezentowane kompozycje należy zaznaczyć czas w jakim powstały. Bowiem był to trudny okres w historii Polski. Dlatego też twórczość religijna miała także wymiar patriotyczny. Niniejsze utwory stanowią bardzo wartościowe źródło wiedzy na temat muzyki

polskiej. Pomimo niewielkich rozmiarów kompozytor posługuje się rozbudowanym językiem harmonicznym, który to jednak w całości podporządkowany jest pod tekst utworu.

Prezentowana płyta to kolejna porcja muzyki polskiej w wydaniu wytwórni Acte Préalable. Twórczość religijna zawsze na gruncie muzyki polskiej stanowiła nieodłączny jej element, a zwłaszcza wtedy, gdy naszego kraju nie było na mapach. Jest to niezwykle cenna pozycja z punktu widzenia historii muzyki polskiej, bowiem ukazuje jeden, dotąd zapomniany i niedoceniany kierunek jej rozwoju, jaki stanowi twórczość religijna. Często małe wiejskie parafie stanowiły miejsca intensywnego rozwoju kultury muzycznej. Tego dowodem Żukowski i Jego twórczość.

Karol Rzepecki



Katarzyna Dondalska



Ewa Wolak



Robert Kaczorowski



Paweł Pecuszok



PLETNEV IN PERSON
Beethoven – Sonata nr 2 •
Bach – Partita BWV 1004
• Chopin – Życzenie op.
74 • Czajkowski – Nokturn
Cis-moll, Trojka • Schubert
– Impromptu D 899

Onyx 4110 • w. 2013 • 61'42"
 ★★★★★

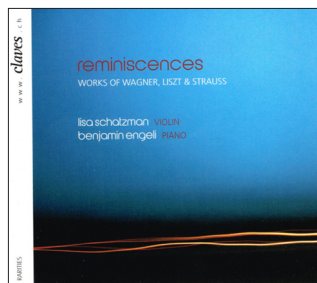
Jednym z najbardziej utalentowanych pianistów europejskich dzisiejszych czasów jest rosyjski wirtuoz Michaił Pletniew (ur. 1957). Zasłynął już w roku 1978, jako zdobywca pierwszej nagrody na konkursie im. Czajkowskiego w Moskwie. Tytuł *Pletnev in Person* wydaje się być niezwykle trafny. Zawartość krążka w pełni ukazuje możliwości pianisty i jego osobowość. Jak sam mówi „artyście bez intuicji polecałbym lepiej stanowisko księgowego”. W utworach zamieszczonych na płycie odnajdujemy dużo ekspresji, ale także umiaru i wyważenia.

Płyta ma charakter przekrojowy pod względem historycznym. Jako pierwszą słyszymy *Sonatę A-dur* op. 2 nr 2 Beethovena. Ta czteroczęściowa kompozycja stanowi typowy przykład twórczości fortepianowej kompozytorów późnego klasycyzmu. Następnie pianista proponuje nam *Partitę d-moll* BWV 1004 na skrzypce solo, w opracowaniu Ferrucia Busoniego. Jej kompozytor, Jan Sebastian Bach, przenosi nas w barokowy świat retoryki pełnej symboli. Po trudnej, pełnej ekspresji i wy-

magającej skupienia kompozycji pianista proponuje nam liryczne *Życzenie* op. 74 Fryderyka Chopina. Jednak ten krótki utwór stanowi tylko przygotowanie do nostalgicznych kompozycji Piotra Czajkowskiego. *Nokturn* cis-moll op. 39 nr 4 stanowi element *Albumu dla młodzieży*. Jednak czytając ten tytuł nie należy mieć złudzeń co do poziomu trudności tego utworu, jakie niesie za sobą. Pletniew udowadnia kolejny raz, że muzyka jego rodaka jest mu bliska. Drugi utwór tegoż samego kompozytora nosi tytuł *Listopad*. Stanowi fragment słynnego zbioru *Pory roku* op. 37. Motyw ten wielokrotnie podejmowało wielu kompozytorów nie tylko w tamtym okresie. Całość kończą dwa pełne ekspresji *Impromptu* op. 90 Franciszka Szuberta. Ich charakter sugerują już tonacje, w jakich zapisane zostały przez kompozytora, Es-dur i Ges-dur. Spoglądając na całość jaką zawiera płyta z punktu widzenia historycznego uważa się pewną klamrę, jaka obejmuje pozostałe części stanowiące niejako ich dopełnienie. Pianista czyni to świadomie umieszczając na początku i na końcu utwory kompozytorów przełomu dwóch epok, klasycyzmu i romantyzmu. Świadczy to o świadomym doborze repertuaru.

Niniejsza płyta stanowi niezwykle ciekawą pozycję wartą uwagi. Nie tylko ze względu na najwyższą jakość prezentowanej muzyki, ale także z punktu widzenia historycznego. Prezentuje bowiem reprezentatywne formy, w pełni charakteryzujące twórczość fortepianową poszczególnych epok. Aż żal, że płyta jest tak krótka!!!

Karol Rzepecki



REMINISCENCES
Dzieła: Wagnera, Liszta,
Straussa

Lisa Schatzman, skrzypce;
 Benjamin Engeli, fortepian
 Claves 50-1303 • w. 2014 • 66'43"
 ★★★★★

Dzieła kompozytorów XIX w. stanowią niewyczerpane źródło inspiracji, czego dowodem jest niniejsza płyta nagrana przez dwoje młodych, ale już doświadczonych i utalentowanych muzyków.

Twórczość Ryszarda Wagnera niesie w sobie duży ładunek emocjonalny i wyraża ekspresję wypływającą z przeżyć artysty. Muzycy dokonują transkrypcji utworów przeznaczonych pierwotnie na głos z fortepianem. Jednak nie wydaje się to mieć znaczącego wpływu na odbiór utworów, ponieważ nie zaburza ich charakteru. Muzyka Wagnera poddyktowana jest osobistymi przeżyciami kompozytora. Pierwszym dziełem, które usłyszymy jest *Mignonne*, liryczna ballada powstała jesienią 1839 r. do słów francuskiego poety Pierre'a de Ronsarda. W języku muzycznym kompozycji odnaleźć można liczne nawiązania do twórczości Feliksa Mendelssohna. Podobnym charakterem odznacza się kolejny utwór – *Träume* (*Sny*), napisany do słów Matyldy Wesendock, ówczesnej miłości kompozytora. W *Ankauf bei Schwarzen Schwänen* kompozytor sięga po motyw z preludium do trzeciego aktu *Tristana*

i *Izoldy*. Słuchaczom została także zaprezentowana twórczość jednego z rówieśników Wagnera – Franciszka Lista. Pierwsze dwa utwory, *Première* i *Romance Oubliée*, wprowadzają słuchacza w nastrój pełen powagi i wyciszenia. Podobny, budujący napięcie i pełen patetyzmu charakter ma *Am Grabe Richard Wagner*. Utwór ten w oczywisty sposób nie tylko tytułem, ale i treścią nawiązuje do wcześniej wysłuchanych kompozycji. Płytę zamykają utwory kompozytora późnego romantyzmu – Richarda Straussa. Żywiotłowa, pełna ekspresji *Sonata Es-dur* wydaje się być dla słuchacza rekompensatą, w zamian za cykl melancholijnych, pełnych patetyzmu i wymagających skupienia utworów.

Muzyka kameralna na fortepian i skrzypce stanowi charakterystyczny element dla muzyki tego okresu. To właśnie w XIX w. znalazły swój początek wszelkiego rodzaju instytucje muzyczne, w których twórczość ta była uprawiana i cieszyła się szerokim zainteresowaniem.

Kompozycje z okresu Romantyzmu zaprezentowane przez dwoje młodych artystów wpisują się w znaczący sposób w charakterystykę epoki, stanowiąc jej nieodłączny element. Prezentowana płyta jest cenną pozycją – jej repertuar trzyma słuchacza w ciągłej niepewności. Dlatego album ten, ze względu na trudności, jakie może stwarzać w odbiorze skierowany jest przede wszystkim do wytrawnych melomanów. Niemniej jednak stanowi cenną pozycję godną uwagi.

Karol Rzepecki

REMEMBERING JUSSI
Bror Magnus Todenés,
tenor; Havard Gimse,
fortepiano • Norwegian Radio
Orchestra • Ingar Bergby,
dyrygent

Simax PSC1338 • w. 2014 • 51'07"
 ★★★★★

Na skandynawskim rynku pojawiła się w 2014 r. płyta recitalowa bardzo młodego śpiewaka, który profesjonalnie śpiewać zaczął w wieku około 20 lat. Tym właśnie, między innymi, upodobnił się do Jussiego Björlinga, legendarnego szwedzkiego tenora (1911–1960), dla którego ta płyta jest swą dedykacją i wspomnieniem. Todenés, urodzony w Norwegii, studia muzyczne rozpoczął już w szkole średniej (początkowo grał na gitarze i występował w licznych zespołach rockowych zwracając uwagę dobrym wyczuciem jazzu, bluesa i muzyki pop). Tu właśnie został odkryty jako niewątpliwy i niezwykle talent wokalny. Uwierzywszy w ten talent postanowił go rozwijać. Z początku próbował naśladować wielkich: Carusa, Gigliego i Lanżę. Jego „wokalna odwaga” i niewątpliwa pracowitość spowodowały, iż wielkim i odpowiedzialnym repertuarem tenorowym zainteresował się poważnie. W 2011 r. rozpoczął studia w Conservatorio di Musica St. Cecilia Roma (Akademia św. Cecylii w Rzymie). Tym sa-

mym zbliżył się i „zaglądnął w głąb” opery włoskiej i stylu bel canto.

Omawiana płyta recitalowa artysty, to arie operowe, pieśni włoskie i pieśni kompozytorów skandynawskich (w tym cztery Griega i dwie Sibeliusa). Pieśni te śpiewa uczuciowo, serdecznie i subtelnie (zwłaszcza słynną *Jeg elsker dig* czyli *Ja kocham cię* Griega do słów Andersena). Ale prawdziwym popisem wokalnym tego młodziutkiego śpiewaka są nagrane na płycie arie z oper: *Cyganeria*, *Tosca*, *Butterfly*, *Turandot* Pucciniego oraz *Fedora* Giordana i *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego. Piękny głos, wysoka kultura muzyczna, już dobra technika i staranna interpretacja dobrze rokują (artysta ma w 2015 r. wystąpić z recitalem w Salzburgu).

Warto śledzić tę karierę!

Jacek Chodorowski

MOTHERLAND

Dzieła: Bacha, Czajkowskiego, Mendelssohna, Debussy'ego, Kanczelego, Ligetiego, Brahmsa, Liszta, Dworzaka, Ravela, Chopina, Skriabina, Scarlattiego, Haendla, Pärta

Katia Buniatiszwili, fortepian

Sony Classical 88843067512 • w. 2014
 ★★★★★

Najnowsza płyta gruzińskiej pianistki Katii Buniatiszwili to zbiór utworów



różnych epok, od baroku do wieku XXI. Na krążku znaleźć możemy utwory oryginalnie skomponowane na fortepian, jak i aranżacje utworów orkiestrowych. Wśród kompozytorów znaleźli się: J. S. Bach, P. Czajkowski, F. Mendelssohn, C. Debussy, G. Kanczeli, G. Ligeti, J. Brahms, F. Liszt, A. Dworzak, M. Ravel, F. Chopin, A. Skriabin, D. Scarlatti, E. Grieg, G. F. Haendel, A. Pärt. Wcześniejsze nagrania pianistki to utwory fortepianowe Chopina (dodatkowo jego *II Koncert na fortepian z orkiestrą f-moll*) oraz CD z muzyką Ferencza Liszta (obie płyty wydane, podobnie jak *Motherland*, przez Sony Classical).

27-letnia Gruzinka rozpoczęła naukę w wieku lat trzech, a jej pierwszym nauczycielem była jej matka, Natalie. Jej talent objawił się w wieku sześciu lat, a jako dziesięciolatka dawała już pierwsze koncerty w Gruzji, a także – później – we Francji, Szwajcarii, Niemczech, Belgii, Holandii, Austrii, Polsce, Czechach, Danii, Rosji, Armenii, Izraelu oraz we

Włoszech i na Ukrainie, razem z orkiestrami takimi jak Orchestre de Paris (pod Paaavo Järvim), Los Angeles Philharmonic, Wiener Symphoniker, Orchestre National de France (pod Danielem Gattim) czy London Philharmonic Orchestra. Często można ją usłyszeć również w muzyce kameralnej, razem z muzykami pokroju Gidona Kremera czy Renauda Capuçona. Ukończyła Główną Szkołę Muzyczną w Tbilisi, po czym rozpoczęła naukę w Konserwatorium Muzycznym w Tbilisi (2004). Zdobyła liczne nagrody, m.in. II nagrodę na III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Tbilisi w 2005 r., III nagrodę na XII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Artura Rubinsteina w Izraelu w 2008 r., oraz nagrodę Borlettiego-Buitoniego w roku 2010 (co umożliwiło jej bycie włączoną w serię BBC „Artyści Nowej Generacji”).

Tym razem artystka prezentuje płytę-zbiór, dedykowaną swojej matce, Natalie Buniatiszwili. Wybór wydaje się nie być przypadkowy, na płytę składają się utwory bliskie pianistce. Są to w większości utwory nastrojowe, spokojne; przeplatają się tu utwory powszechnie znane i często wykonywane, z tymi rzadkimi, które nieczęsto możemy znaleźć pośród nagrań płytowych,



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

a nawet jeden gruziński utwór tradycyjny – *Vaguiorko ma*. Brzmienie jest bardzo czyste, interpretacje niezwykle trafne, przez co cały krążek zasługuje na najwyższą notę. Pianistka doskonale odczytuje muzykę różnych epok, z taką samą łatwością radzi sobie z muzyką baroku (Bach, Haendel, Scarlatti), romantyzmu (Chopin, Liszt, Brahms), jak i muzyką najnowszą (Kanczeli, Ligeti, Pärt). Interpretacje nie są kolejnymi „kopia-ami” powszechnie znanych i uznanych wykonań. Wiele z nich to świeże spojrzenie na muzykę mistrzów, nowe odczytanie kwestii agogicznych, artykulacyjnych i dynamicznych. Bardzo logiczny jest też dobór utworów, a podczas słuchania nie odczuwa się poczucia przypadkowości i chaosu. Płyta szczerze godna polecenia.

Jakub Banas



**LA LIRA D'ESPÉRIA II
GALICIA**

Jordi Savall, Pedro Estevan, David Mayoral

Alia Vox AVSA 9907 • w. 2014, n. 2014

• SACD, 74'00"

☆☆☆☆

Przeszło 20 lat temu, w roku 1994, ukazała się płyta Jordiego Savalla i Pedra Estevana *La Lira d'Espéria* (*Hesperyjska Lira*), poświęcona średniowiecznej muzyce na fidel, rebec i rabab z perkusją. Lira była bowiem określeniem na greckie instrumenty strunowe, które znalazły swe zastosowanie w Hiszpanii –

przede wszystkim fidel i jego odmiany. Obecnie muzycy powracają do tej tematyki, prezentując album *La Lira d'Espéria II – Galicia*. Tym razem skoncentrowali się oni na Galicji i jej spuściźnie historycznej i muzycznej. Artyści wykorzystali zarówno starodruki i oryginalne zapisy, jak również utwory funkcjonujące w przekazach ustnych, różniące się wariantami zależnie od regionów Galicji. Te ostatnie to tradycyjne piosenki ludowe epoki – pochodzące głównie z XIII w. Pośród manuskryptów zaś, Savall i Estevan sięgnęli do materiałów zebranych przez króla Alfonsa X Mądrego w XIII w. jako *Cantigas de Santa Maria*, które stanowią dziś bezcenne źródło. Starannie wybrane przez muzyków utwory wykonywane są przez nich, jak w przypadku tamtej dawniejszej produkcji, na fidelu, rebec i rebabie, z towarzyszeniem instrumentów perkusyjnych, wśród których znalazły się dzwonki, tamburyn, darbuka, czy bęben. Do współpracy Savall i Estevan zaprosili Davida Mayorala, który wspiera ich ze swoją perkusją w trzech ostatnich utworach. Fakt, że wybrane miniatury pierwotnie przeznaczone były na głos, obecnie zaś wykonywane są w wersji instrumentalnej, nie jest czymś niespotykanym. Stanowi raczej wyzwanie dla artystów, by zaprezentować muzykę w sposób nie mniej atrakcyjny. Savallowi i jego przyjaciółom udaje się to znakomicie. Każdy utwór opracowują i wykonują z wielką stylowością, w sposób wysoce oryginalny, pomysłowy. A znalazły się tutaj i różne tańce, i pieśni, jest też kołysanka. Oczywiście cała praca Savalla poparta została dogłęb- nymi studiami i znajomością

tematu, posiada nie tylko artystyczne, ale również muzykologiczne walory. Dla wszystkich interesujących się muzyką średniowieczną jest to bezcenna pozycja. Ale i dla każdego słuchacza stanowić może fascynującą podróż – Galicja w XIII w. jest doprawdy wielce frapująca. Zwłaszcza gdy naszymi przewodnikami są Jordi Savall i Pedro Estevan!

Łukasz Kaczmarek



**PREVIN – FRANÇAIX – POULENC
Trio obojowe**

Ensemble Blumina

MDG 903 1827-6 • w. 2013 • SACD, 51'25"

☆☆☆☆☆

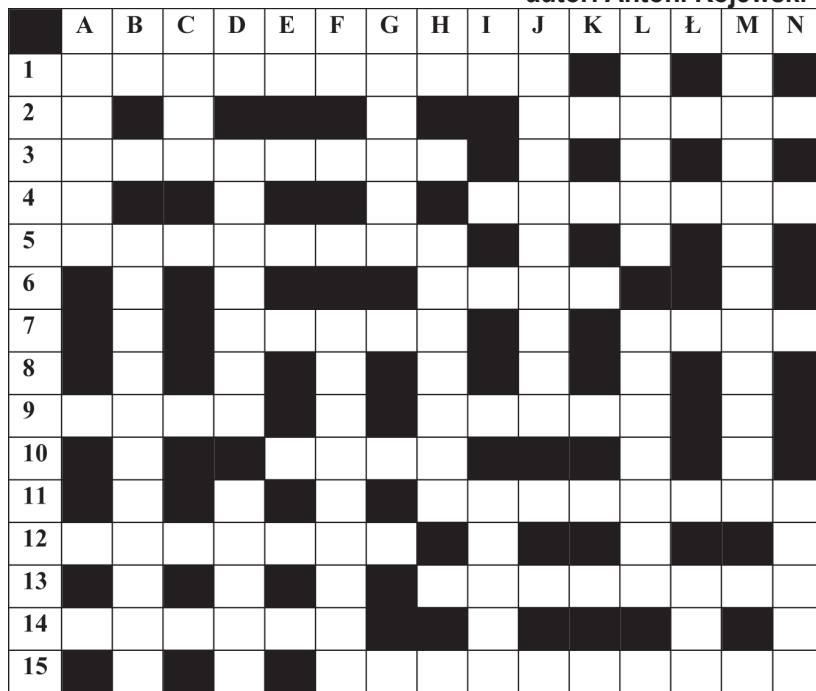
Są tacy, którzy czytają nazwisko André Previna w sposób francuski. Jest to pewien ekscentryzm, jednak pod względem stylistycznym, zaprezentowana na omawianej płycie kompozycja tego twórcy jest na wskroś francuska i może tylko utwierdzać taką postawę. Zestawiając ją z analogicznymi dziełami Jeana Françaixa i Francisca Poulenca, otrzymujemy zatem rzeczywiście „francuską” płytę. Zespół Ensemble Blumina przedstawia tria na fortepian, obój i fagot (bądź też na obój, fagot i fortepian – zależnie od preferencji autorów) tych trojga kompozytorów. Są to niezwykle barwne utwory, utrzymane w typowym francuskim neoklasycznym stylu, napisane z niezwykłym kunsztem, ale i odpowiednią dozą humoru,

sprawiające sporą satysfakcję słuchaczowi. Mimo, iż *Trio* Poulenca dzieli od *Triów* Françaixa i Previna około 70 lat, posiadają one ten sam rodowód, doskonale ze sobą współgrają. Słychać jednak, że Poulenc posługuje się innym językiem dźwiękowym, nawiązuje do Haydna, Mozarta i klasyków, Françaix i Previn zaś – m.in. do... Poulenca! W tych nowszych kompozycjach wyraźnie odbijają się zdobycze całej niemal XX-wiecznej muzyki, z jazzem i pop włącznie (Previn), chociaż Françaix właśnie do Poulenca nawiązuje chyba najsilniej. Ze wszystkimi nawiązaniem, zapożyczeniami stylistycznymi, inspiracjami, są to dzieła przeurocze. Ich wartość i urok w znakomity sposób uwydatnia znakomite wykonanie zespołu Ensemble Blumina. W jego skład wchodzi troje, pochodzących z Europy Wschodniej muzyków: pianistka Elizawieta Blumina, oboista Mathias Baier. Spośród nich najlepiej rozpoznawalna jest chyba Blumina, znana melomanom również z nagrań utworów Mieczysława Weinberga. Ale również i Baier może poszczycić się wartościowymi rejestracjami (także m.in. muzyki Weinberga), w tym dla wytwórni MDG. Cała trójka muzyków tworzy świetny zespół o wyrównanym brzmieniu. Ich wykonanie jest klarowne, grają bardzo czysto. Pod względem technicznym są sprawni, nie pozwalają sobie na niedociągnięcia. Troszczą się o piękny dźwięk, co dotyczy zwłaszcza oboisty i fagocisty. W całości otrzymujemy zatem znakomicie dopracowany projekt o sporej wartości artystycznej.

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 59/kwiecień 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) Ewa...-Turska; 2) Władysław ..., pol. altowio-lista, dyrygent i kompozytor; 3-A) operetka Berensa; 4-I) śpiewaczka pochodzenia czeskiego (1887–1982); 5-A) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar* Haendla; 6-H) termin używany w partyturach; 7-D) niewidomy węgierski pianista (1909–1972); 7-L) niem. kompozytor, uczeń M. Regeera; 9-A) ... *i Psyche* w tytule baletu Rytla; 9-H) imię pol. kompozytorki Bądarzewskiej-Baranowskiej; 10-E) zbiór staroskandynawskich pieśni i mitów; 11-H) twórca angielskiej operetki; 12-A) imię śpiewającej córki Niemena; 13-H) duński kompozytor, twórca opery *Susanne*; 14-A) opera Haendla; 15-F) Antonio ... najwybitniejszy lutnik.

Pionowo: A-1) fantazja ork. P. Czajkowskiego; B-5) franc. organista i kompozytor (1676–1749); C-1) ... *letnia* opera E. Młynarskiego; D-3) współczesny amer. pianista, laureat nagrody Leventritta; D-11) imię Fołtyn(sopran); F-7) Juozas – litewski muzykolog; G-1) kantata Moniuszki; H-5) Teresa ... kanadyjska śpiewaczka (sopran); I-11) *Zwariowana ...*, (musical) L. Bernstein; J-1) Babadżanian lub Chaczaturian; L-1) Włodzimierz ..., pol. skrzypek i kompozytor (1883–1929); L-7) opera Moniuszki; Ł-13) ... *fal* utwór fortepianowy L. Różyckiego; M-1) Jolanta Stopka lub Agata Szymczewska; N-11) wyłansował przebój *Kobiety są gorące*.

Rozwiązanie krzyżówki nr 58.

Arnold Rezler

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 9-C, 1-E, 1-M, 2-K, 13-B, 9-K, 7-M, 2-M, 15-M, 5-M, 7-F, 14-M, 8-D.

płyty otrzymują: **Franciszek Dębiński**, Katowice;
Anna Fijas, Elk; **Maria Matusiak**, Wołomin

Prosimy nadsyłać e-maile z odpowiedziami do 15 bieżącego miesiąca

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	5	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Philips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambrony	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
Armide	2	Eloquentia	2	Musique de la Chabotterie	5	Sterling	5
Ar Re Se	5	EPR Classic	5	Musique en Wallonie	5	Supraphon	2
Arthaus	2	Etcetera	5	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	Naxos	2	Syrius	5
Arte Dell Arco	5	Flora	5	NM Classics	5	Tahra	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Northern Flowers	5	Talanton	5
Arts	5	Genuin	5	O+ Music	2	Talent Classic	1
Atma	5	Gimell	5	Ocora	2	TDK	2
Avi Music	5	Globe	5	Oehms Classics	5	Tempéraments	2
Avie Records	5	Glossa	2	Olive Music	5	Verve	4
Bayer Records	5	Glyndebourne	5	Onyx	5	Vox Lucida	2
Bel Air	2	Gramola	5	Opera D'Oro	5	Wigmore Hall	5
Berliner Philh.	2	Hänssler	5	Opus Arte / BBC	2		
Bis	5	Harmonia Mundi	2	Orfeo	5		

① Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Pocztowa 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: acteprealable@wp.pl

② CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 – 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

④ Universal Music Polska Sp.
z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island
ul. Napoleńska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 – 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – marzec 2015 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – PIOTR BECZAŁA

Tadeusz Adamik, Łódź; **Danuta Cieplińska**, Poznań; **Marisz Czaplinski**, Warszawa;
Joanna Fijałkowska, Piaseczno; **Kazimierz Hulewicz**, Wrocław; **Czesław Janik**, Łomianki;
Matylda Kuligowska, Kraków; **Stefan Niewiedział**, Poznań; **Wojciech Szczęsny**, Olsztyn;
Agata Ziomecka, Rzeszów.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI

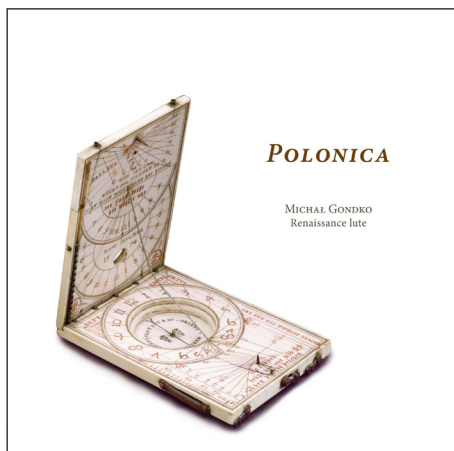
Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadeśle na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście tego konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Proszę podać dokładną datę urodzin i śmierci Ottona Mieczysława Żukowskiego?

Robert Kaczorowski



Nowości w dystrybucji CMD



POLONICA

MICHAŁ GONDKO
Renaissance lute

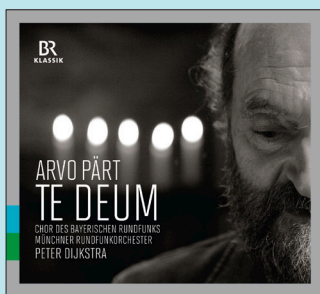
Ramée RAM 1406

POLSKIE ŚLADY W EUROPEJSKICH TABULATURACH
LUTNIOWYCH OK. 1600 ROKU

MICHAŁ GONDKO, LUTNIA RENESANSOWA



Alpha 470



Bayer Klassik BR 900511



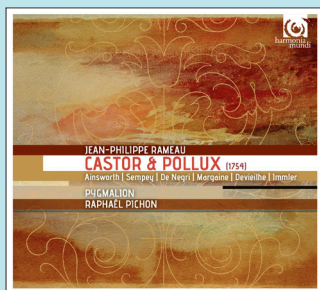
Flora FLO 3615



Glosa GCD 920313



Harmonia Mundi HMU 907611



Harmonia Mundi HMC 902212.13



Harmonia Mundi HMC 902187



Glosa GCD 923504



ICA Classics ICAC 5135



Opus Arte OA CD9008 D



Panclassics PC 10322



Zig Zag Territoires ZZT 360



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



Michael Kimber
 po raz piąty



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

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