

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 7 (180)  
lipiec 2015  
ROK XVI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Elżbieta  
Tyszecka**  
Kassern  
i Majerski

**Rosalyn  
Tureck**  
wielka kapłanka  
muzyki Bacha

**Andreas  
Ottensamer**  
obiecujący  
klarrecista

**Krzysztof  
Urbański**  
znakomity  
dyrygent

**Marcel Pérès**  
mistrz chorału



00180

9 150956 11510051





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

KOLEJNY ALBUM OTTONA MIECZYŚŁAWA ŻUKOWSKIEGO  
JUŻ W SPRZEDAŻY

Acte Préalable  
AP0347

**Otton Mieczysław Żukowski**

**Opera omnia  
religiosa 3**

world premiere  
recording



Tatiana Szczepankiewicz-Maliszewska • Jacek Ścibor • Robert Kaczorowski  
Ewa Rytel • Podkarpacki Chór Męski • Grzegorz Oliwa

Otton Mieczysław Żukowski (1867 – 1942)

Duchu święty  
Królowo Polski módl się za nami  
Błogosław Panie  
Niebiosów dobra Ty Pani  
Twych Panie łask  
Trzecia msza polska op. 50  
Z gwiazd migotem  
O Matko Bolejąca  
Bądź miłościw  
Bądź pochwalona, Święta Pani

*Tatiana Szczepankiewicz-Maliszewska, sopran*  
*Jacek Ścibor, tenor*  
*Robert Kaczorowski, baryton*  
*Ewa Rytel, organy*  
*Podkarpacki Chór Męski*  
*Grzegorz Oliwa, dyrygent*

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 Pecuszok  
Robert Kaczorowski • Ewa Rytel

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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



Czy Polacy zaczną kiedykolwiek cenić i szanować dorobek naszych kompozytorów? Śledząc wydarzenia kulturalne odbywające się w kraju z udziałem naszych pieniędzy można w to wątpić. Miesiąc temu pisaliśmy o „radosnej twórczości” polskich filharmonii, z których jedna fetowała swoją rocznicę utworem zapomnianego brytyjskiego kompozytora, a druga koncertowała przez dwa tygodnie w Wielkiej Brytanii z repertuarem i solistami zagranicznymi.

Tym razem warto opowiedzieć o „wiekopomnym” przedsięwzięciu zorganizowanym w maju przez Instytut Muzykologii KUL oraz tamtejsze Koło Naukowe Studentów Muzykologii. Była to szumnie nazwana ogólnopolska konferencja naukowa z udziałem gości zagranicznych pt. *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX w.* Podczas trwającej dwa dni konferencji wygłoszono w sumie 18 referatów, każdy dzień zakończono recitalem.

Z tych 18 referatów 12 poświęconych było tylko muzyce polskiej twórców takich, jak Zbigniew Turski, Henryk Opieński, Włodzimierz Sławosław Dębski, Władysław Walentynowicz, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski i Władysław Brankiewicz. Można tylko pochwalić organizatorów za tak ciekawe zestawienie. To ewenement na skalę krajową, by w jednym miejscu tyle miejsca poświęcić naszym mało znanym, lub wręcz zapomnianym twórcom.

Najlepsze zostawiamy na koniec. Otóż pierwszego dnia wygłoszono m.in. referaty: *Zapomniane kompozycje Henryka Opieńskiego*, *Pierwiastek romantyczny w polskiej kulturze muzycznej początków XX w. – o recepcji twórczości Henryka Melcera w polskim piśmiennictwie muzycznym w świetle wybranych recenzji*, *Pierwiastek narodowy w życiu i twórczości I. J. Paderewskiego oraz kompozytorów Młodej Polski*. Zwieńczeniem dnia obrad był recital wokalny w wykonaniu polskich artystów; w programie Janacek i Martinu.

Drugiego dnia wygłoszono m.in. referaty: *Władysław Walentynowicz – twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, *Śłopiewnie – bydgoski rodowód okresu narodowego w twórczości Karola Szymanowskiego*, *W jaki sposób Feliks Nowowiejski wyrażał swą*

*wiarę? Tematyka religijna w wybranych utworach kompozytora*, *Działalność muzyczna Władysława Brankiewicza*. Tym razem organizatorzy znów „zaskoczyli” oryginalnością i w całości poświęcili finalny recital twórczości Dworzaka.

Tyle nieznannej muzyki prezentowane w referatach, a skończyło się jak zawsze u polskich muzykologów. Pisać o muzyce to i można, ale żeby jej słuchać, żeby ją przywrócić do życia? Polska kształci armie muzykologów, co roku, a rezultat jest taki, że nie potrafią niczego konkretnego dokonać. Czy autorzy tych referatów na pewno słyszeli dzieła wokalne Melcera, Opieńskiego, Różyckiego, Nowowiejskiego, Brankiewicza? Można w to wątpić. Cóż to za naukowcy, którzy nie mają ciekawości, nie interesują się tym o czym piszą. A przecież muzyka służy do słuchania, pisanie o niej referatów jest czymś wtórnym i bez znaczenia dla większości odbiorców. Żaden uczciwy recenzent nie napisze relacji z filmu, na którym nie skosztował, nie opisz wystawy malarstwa, której nie widział. A rzesze muzykologów potrafią pisać w nieskończoność o muzyce, której nie słyszeli.

Szkoda, że nie skorzystano z okazji i nie udowodniono gościom np. z Czech, że swoich kompozytorów mamy. Oni byli pewnie zaskoczeni, że Polacy opowiadają o swojej muzyce, a grają dla nich to, co w Czechach mają na co dzień.

Jakie konferencje, taka edukacja. Nie ma się co dziwić, że z tej szacownej uczelni wyjdą kolejne pokolenia muzykologów mających za nic naszą muzykę.

A lubelscy urzędnicy powinni wstydzić się, że ich pieniądze poszły na promowanie muzyki czeskiej zamiast na odkrycie krajana, lublinianina Brankiewicza.

Na szczęście nie brak w Polsce ludzi mających szerokie horyzonty i mających na sercu dobro naszej wspólnej kultury i tradycji. W bieżącym numerze znana naszym czytelnikom Elżbieta Tyszecka, nieustrudzona odkrywczyni i propagatorka, opowiada o właśnie wydanej płycie z muzyką Tadeusza Kasserna i Tadeusza Majerskiego. W przeciwieństwie do muzykologów ona najpierw muzykę

wykonuje, a później o niej opowiada. O Kassernie powstała nawet kilka lat temu książka, ale dopiero Elżbieta Tyszecka pokusiła się, by przybliżyć tego twórcę melomanom. Bo w muzyce nie chodzi o to, by o niej pisać, ale by jej słuchać. O Tadeuszu Majerskim nic właściwie nie wiadomo. Pojawiały się co prawda w przeszłości jakieś nieśmiałe próby nagrania jego twórczości ale aż do dzisiaj nic z tego nie wychodziło. Teraz, dzięki Elżbiecie Tyszeckiej możemy poznać choć kilka jego utworów.

Pragniemy zaprosić naszych czytelników na Sopotkie Dni Muzyki Wokalne organizowane już od lat przez znakomitą śpiewaczkę, Bożenę Harasimowicz. Wśród zaproszonych artystów pojawią się Olga Pasiecznik i Kałuda Kałudów.

W numerze piszemy również o mistrzu chorału, Marcelu Pérèsie, wielkiej klawesynistce Rosalyn Tureck, wschodzącej gwiazdce klarnetu, Andreasie Ottensamerze i o znakomitym polskim śpiewaku, Karolu Urbanowiczu. Polecamy także artykuł o włoskim kompozytorze, Marcu Scacchim, który wiele lat spędził na dworze króla Władysława IV.

Nasz korespondent kanadyjski, Kazik Jędrzejczak specjalnie dla **Muzyka21** rozmawiał z polskim dyrygentem, Krzysztofem Urbańskim.

Wiadomość z ostatniej chwili: Krzysztof Penderecki został Prezesem Honorowym, a Mieczysław Kominek, dotychczasowy dyrektor POLMIC, Prezesem Związku Kompozytorów Polskich. Zaskakujące posunięcie biorąc pod uwagę, że związek jest „kompozytorów”, a Mieczysław Kominek jest muzykologiem. Równie zaskakujące jest to, że do największych osiągnięć nowego prezesa jest rozłożenie na łopatki niezwykle popularnego w latach 90. pisma „Studio”, a także nieudolne zarządzanie niezwykle cenionym przez całe środowisko muzyczne narodowym wydawnictwem Polskie Nagrania – jak to się skończyło, wszyscy wiemy. Strach pomyśleć, jak przysłuży się Związkowi Kompozytorów Polskich. Oj, będzie się działo...

Wszystkim naszym czytelnikom życzymy udanych wakacji. ☺



## 3 OD REDAKCJI

## ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Lublin • Sopot • Berlin

## CZŁOWIEK

- 12 Marcel Pérès – mistrz chorału – *Karol Rzepecki*  
 16 Rosalyn Tureck – wielka kapłanka muzyki Bacha  
 19 Andreas Ottensamer – obiecujący klarncista – *Maria Ziarkowska*  
 21 O muzyce fortepianowej Tadeusza Kasserna i Tadeusza Majerskiego z pianistką *Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik*  
 24 Muzyka była zawsze moją gorącą miłością mówi *Kazikowi Jędrzejczakowi dyrygent Krzysztof Urbański*  
 28 Legendy Polskiej Wokalistyki (45)  
**Karol Urbanowicz**  
*Adam Czopek*

## DZIEŁO

- 30 Vincenzo Bellini i jego opery (8)  
*Beatrice di Tenda – Adam Czopek*

## MUZYKA POLSKA

- 32 Marco Scacchi – Cappella Magister Jego Królewskiej Mości Władysława IV  
*Rafał Grabiszewski*

## PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie: Marcin Murawski i Michael Kimber po raz piąty! – *Łukasz Kaczmarek*  
 37 Recenzje

## KONKURSY

- 53 Krzyżówka – *Antoni Rojewski*  
 54 Konkurs płytowy: Acte Préalable – Kassern – Majerski

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

## Uwagi!

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](http://www.acteprealable.com)

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

## Muzyka21

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

## adres do korespondencji

Muzyka21  
 skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto: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,  
 Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,  
 Damian Sowa, Dorota Staszkievicz,  
 Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,  
 Maria Ziarkowska

## oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
 Marcel Pérès  
 fot. Yves Coupanne

skład i łamanie  
 Acte Préalable

nakład  
 10 000 egz.

## wydawca

Acte Préalable Sp. z o.o.  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl)

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



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**KRAKÓW** **W**irtuoz nowych czasów. Ołeksandr Hawryluk występuje w barwach Ukrainy choć legitymuje się również paszportem australijskim. Zwycięzca konkursów Horowitza i Rubinstaina, dwóch gigantów dwudziestowiecznej pianistyki, wystąpił w Filharmonii Krakowskiej 18 maja.

Swego czasu młody muzykolog Zdzisław Jachimecki pisał w swojej książce, że Wagnerianie, czyli miłośnicy tego kompozytora, z niejaką dozą pobłażliwości i wyrozumiałości muszą traktować muzykę Mozarta, w tym jego opery. Po krakowskim recitalu tego pianisty można by opinię tę odnieść również do twórczości Siergieja Prokofiewa i jego poprzedników, zaprezentowanych na omawianym koncercie: a więc znowuż Mozarta oraz Schuberta i Chopina.

*VI Sonata A-dur* op. 82 Siergieja Prokofiewa to z jednej strony dzieło klasyczne, jeśli zważy się, że temat, inicjujący sonatowe *Allegro moderato*, powraca także w finałowym *Vivace*, ujętym w formie rondo. Ale ze względu na swą brzmieniową drapieżność to kompozycja, która wciąż wywiera piorunujące wrażenie, niekiedy w dosłownym tego słowa znaczeniu, zważywszy dobywane niekiedy z klawiatury efekty wręcz perkusyjnej natury. W przebiegu muzycznym pojawiają się czterodźwięki, zapowiadające technikę klasterową, a nad wszystkim dominuje nieustanne przekraczanie reguł tonalności.

Zaskarbiwszy sobie przychylność władz *Zdrawicą*, kantatą na cześć Stalina, kompozytor mógł tym sposobem pozwolić sobie na większy radykalizm dźwiękowy, niemieszczący się w estetyce obowiązującego wówczas realizmu socjalistycznego, a były to niełatwe czasy pod względem politycznym (przełom lat trzydziestych

i czterdziestych ubiegłego stulecia). Pod palcami Hawryluka fortepian nieomal eksplodował w skrajnych ogniwach, choć zarazem pianista unikał przesady w „demolowaniu” instrumentu, nie przekraczając granic dobrego smaku. Dla kontrastu w *Allegretto*, stanowiącym odpowiednik scherza, operował bardziej miękkim uderzeniem, a w następującym *Tempo di valzer – lentissimo* zaledwie muskał klawisze.

*Sonatę D-dur* KV 330 Mozarta artysta zagrał poniekąd na sposób Beethovenowski w skrajnych ustępach, choć dźwiękiem o szklistej barwie, nawiązując w ten sposób do barwy instrumentów z epoki kompozytora. Z kolei środkowe *Andante* pod jego palcami przybrało klimat zgoła romantycznej romancy. Jedyne, co można było zarzucić temu wykonaniu to nadużywanie pedalatury, wskutek czego dźwięki ulegały pewnemu zamgleniu, obcemu klasycystycznej selektywności brzmieniowej.

Pieśniowe *Andante*, środkowe ogniwo *Sonaty A-dur* op. posth. 120 D 664 Franza Schuberta, zostało nieomal wyśpiewane. W ten sposób artysta chciał zaznaczyć spójność muzyki tego kompozytora, mistrza liryki wokalnej. Pierwiastek wirtuozowski doszedł do głosu w finałowym *Allegro*, wskazując na bardziej dynamiczne i zdecydowane męskie rysy, znajdujące odzwierciedlenie w muzyce austriackiego romantyka.

Dopełnieniem programu były dwie miniatury chopinowskie: *Etiuda cis-moll* op. 26 nr 7 oraz *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2. I znów Hawryluk sięgnął do arsenału wyrazowego romantyzmu, z jednej strony stosując delikatne touché, choć dobrze osadzone w instrumencie, z drugiej operując nastrojową kantyleną, ewokującą odpowiednią aurę dźwiękową. Moje zastrzeżenia wzbudziło jedynie wyko-

nanie *Poloneza As-dur* op. 53, zwłaszcza w jego kontrastowym triu zabrakło mi ciemniejszej barwy i dynamicznej subtelności, tego „kociego” skradania się po klawiaturze jakie zapamiętałem z wykonania Artura Rubinsteina podczas jego ostatniego polskiego występu w Łodzi w 1977 r. Ale w końcu Ołeksandr Hawryluk to muzyk XXI w., czasów nowej wrażliwości, również w odczytywaniu spuścizny przeszłości. Godzi się jednak zaznaczyć, że nie ogranicza się on wyłącznie do technicznej perfekcji, nadającej wielu współczesnym interpretacjom rysy bezdusznego automatyzmu, lecz stara się odcisnąć na nich indywidualne piętno, czyniące z niego wykonawcę w pełni zasługującego na miano artysty, a nie tylko błyskotliwego, lecz powierzchownego zarazem odtwórcy zapisu nutowego.

Lesław Czaplński

**Z**nutką Orientu. W dziewiętnastym wieku utrwaliły się w europejskiej tradycji muzycznej dwa wzorce stylizacji orientalnej: Camille’a Saint-Saënsa na Zachodzie oraz rosyjski, ukształtowany za sprawą Michaiła Glinki i Rimskiego-Korsakowa.

Abonamentowy koncert krakowskich filharmoników (8 maja) ujęty został w ramy dwóch suit muzycznych, zainspirowanych arabskimi *Opowieściami z tysiąca i jednej nocy*: *Aladyn* op. 34 Carla Nielsena oraz *Szeherazada* op. 38 wspomnianego Rimskiego-Korsakowa.

Suita koncertowa Carla Nielsena złożona została z muzyki scenicznej do sztuki Adama Oehlenschlägera, autora słów do duńskiego hymnu. Janczarski w swej dźwiękowej zgiełkliwości *Orientalny marsz świąteczny* do pewnego stopnia zdaje się nawiązywać do Mozartowskich *alla turca*, choć w nieco Ketelbèyowskim ujęciu.



Następujący *Sen Aladyna. Taniec porannej mgły* odznacza się na polu impresjonistyczną fakturą instrumentalną, operując głównie subtelnymi barwami. Z kolei w *Tańcu hinduskim* kompozytor nawiązuje do improwizacyjnego charakteru tamtejszej tradycji muzycznej. Bardziej szorstką harmoniką charakteryzuje się *Targ niewolników* oraz dopełniający suitę *Taniec murzyński*. W zależności od natury ogniwa orkiestra wydobywała bądź jego koloryt instrumentacyjny, bądź pierwiastki rytmiczne, lub orientalną melodykę, choć w tych ostatnich ustępach razić mogło nadużywanie dynamiki, nadającej muzyce niezbyt wyszukane, by nie powiedzieć momentami dość niewybredne rysy.

*Szeherazada* Rimskiego-Korsakowa to muzyka programowa, za pomocą środków muzycznej narracji ilustrująca zdarzenia, o których mowa w literackim pierwowzorze. Pod względem formalnym rozwija się wokół dwóch, antagonistycznych tematów: burzliwego, odnoszącego się do okrutnego sułtana Szahrijara, oraz lirycznego tytułowej Szeherazady, które ulegając licznym przetworzeniom, ostatecznie, w finale spletają się ze sobą, zgodnie

z wymową szczęśliwego zakończenia opowieści. W odczytaniu tej partytury przez francuskiego kapelmistrza Jean-Luca Tingaud zabrakło mi większego skontrastowania pobocznych epizodów, by mogły ułożyć się w ciąg dramaturgiczny, zdolny utrzymać uwagę słuchaczy w niesłabnącym napięciu. Należało też pozwolić sobie na więcej fantazji kolorystycznej w zakresie dźwiękowego malarstwa, do którego z takim upodobaniem sięgnął kompozytor.

Po środku tych dzieł orkiestrowych znalazł się *V Koncert fortepianowy F-dur* op. 103 zwany *Egipskim* Camille'a Saint-Saënsa. Pierwsza część *Allegro animato* zagrana została dosyć powierzchownie, wskutek czego zaledwie prześlizgnięto się po materiale tematycznym, który stracił na wyrazistości. Lwi pazur solista, francuski pianista Louis Lortie, odsonił w kluczowym dla kompozycji *Andante*, bardziej przy tym eksponując występujące w nim nawiązania do romantycznej tradycji niż orientalnych inspiracji kompozytora, który podczas pisania tego utworu odbył podróż do Egiptu. A zatem w jego grze można było dosłuchać się reminiscencji

z romanż z koncertów Chopina i Liszta, którego wszystkie utwory na fortepian z orkiestrą pianista ten nagrał z naszym NOSPR-em pod dyktando Antoniego Wita. Oprócz tego dawały znać o sobie odwołania do hiszpańskiej tradycji muzycznej, tak że na tym tle dość banalnie i pretensjonalnie zabrzmiało rzekome przytoczenie gondolierzy przewoźników znad Nilu. Z kolei pierwiastek wirtuozowski doszedł do głosu w finałowym *Molto allegro*, pod koniec którego efekt *crescenda* i *acceleranda* prowadzi do wieńczącej dzieło, błyskotliwej kody.

Solista zagrał go brawurowo, nie szczędząc efektownego rubata. W brzmieniu orkiestry, nieprzeformowanym dynamicznie w ustępach granych tutti, lecz solidnie osadzonych w instrumentach, słyhać było efekty jej pracy z dotychczasowym dyrektorem artystycznym Michałem Dworzyńskim, który odszedł w dość dramatycznych okolicznościach. Stąd prowadzący ten koncert w jego zastępstwie Jean-Luc Tingaud w znacznej mierze korzystał z efektów pracy swego poprzednika.

Lesław Czaplński

**WARSZAWA** Koncert wieńczący sezon w Filharmonii Narodowej (30.05.2015) można zaliczyć do udanych, choć nie był sukcesem tej miary, co inaugurujące sezon, październikowe wykonanie *Gurrelieder* Schoenberga.

W ramach wstępu należy wspomnieć o kilku kosmetycznych, choć istotnych niedociągnięciach technicznych. Osłuchaną w repertuarze operowym publiczność rozczarować mógł brak tłumaczeń francuskich tekstów *Potępienia Fausta* Berlioz, które powinny być (i zazwyczaj w innych placówkach są) wyświetlane symultanicznie w trakcie wykonania. Słuchacze mogli wprawdzie zaopatrzyć się za dodatkową opłatą w przetłumaczone libretto, jednak nie zmienia to faktu, że dostęp do tłumaczeń powinien być zagwarantowany każdemu, kto zakupił bilet. Zamiast przekładu (lub chociaż solidnego streszczenia) w książeczce programowej przedrukowany został

nienajlepszy tekst Janusza Ekierta z 1998 r. (*Renans Berlioz*). Niewątpliwie, *Faust* Goethego należy do grona kanonicznych tekstów kultury europejskiej. Czy jednak pracownicy merytoryczni Filharmonii uznali, że twórcze przetworzenie tekstu Goethego, jakiego dokonał Berlioz wspólnie z Gérardem de Nerval oraz Almirem Gandonnièrem, będzie dla wszystkich słuchaczy w pełni zrozumiałe w języku oryginalnym?

Wróćmy jednak do samej muzyki. Michael Spyres w roli Fausta zaprezentował się naprawdę znakomicie. Ten inteligentny i wrażliwy tenor został obdarzony przez naturę bardzo ciepłym, ujmującym głosem. Spyres był doskonale przygotowany technicznie do wykonania swojej partii. Ponadto – jako jedyny spośród solistów – opłonił ją pamięciowo, co umożliwiło mu nawiązanie aktywnego kontaktu z publicznością. Do dzieła Berlioz podszedł Spyres z głębokim zrozumieniem i olbrzymim wyczuciem scenicznym. Ponadto tenor wyróżnił się

na tle pozostałych solistów doskonałą dykcją i wymową: brzmiał jak rodowity Francuz. W jednej z kulminacyjnych scen dramatycznej legendy, w *Inwokacji Fausta do natury*, Spyres wytworzył na estradzie metafizyczną aurę, hipnotyzując publiczność. Trudno było oprzeć się wrażeniu, że amerykański tenor jest po prostu stworzony do tej roli.

Całkiem dobrze zaprezentował się również Lionel Lhote jako Mefistofeles. Baryton o głębokim i bardzo osadzonym głosie potrafił oddać demoniczny rys swojej mrocznej partii. Duety Mefistofelesa i Fausta w wykonaniu Spyresa i Lhote'a (a szczególnie porównawczy *Cwał Fausta i Mefistofelesa na czarnych rumakach do piekła*) zostały przez śpiewaków fantastycznie rozegrane aktorsko. Nie można tego niestety powiedzieć o duetach Fausta i Małgorzaty, w którą wcieliła się Lilli Paasikivi. Zaprezentowała się ona o klasę gorzej niż Spyres, wobec którego partnerskich wysiłków pozostawała obojętna. Ponadto Paasikivi



po brzegi wypełniła swoją partię natrętnym vibrato, niejednokrotnie uciekając się do banalnych, efekciarzkich chwytów. Trudno wyłowić z jej wykonania jakiś frapujący element estetyczny.

Niespodzianką wieczoru był polski bas wyjątkowo drobnej fizjonomii, Adam Palka, który wykonał partię Brandera. Palka wykonał swoją partię potężnym głosem, bardzo sugestywnie, przekonywająco oraz z wyobraźnią. Można było odnieść wrażenie, że w kontakcie z publicznością odrobinię przeszkadzała mu partytura, w którą był przez cały czas wpatrzony, jednak nie zepsuło to ogólnie dobrego wrażenia.

Tradycyjnie już, lepiej od orkiestry zaprezentował się Chór Filharmonii Narodowej. Imponująco przygotowany przez Henryka Wojnarowskiego zespół znakomicie kreował dramatyczne napięcie. Szczególne słowo uznania należy się tenorom i basom, którzy we fragmentach piano zaprezentowali klasę światową. Prowadzona przez Jacka Kaspszyka Orkiestra grała nieco powściągliwie; zabrakło kontrastów, które tak dobrze potrafił uwypuklić Chór. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wykorzystywane przez kolejne pokolenia kompozytorów berliozowskie „sztuczki” mogły zostać wykonane przez warszawskich filhar-

moników bardziej efektownie, z nieco większym polotem. Nie zmienia to jednak faktu, że Orkiestra Filharmonii Narodowej zaprezentowała się na zakończenie sezonu artystycznego naprawdę przyzwoicie.

Publiczność nagrodziła artystów – nieco na wyrost – owacją na stojąco. Być może, że była to nagroda za cały, bardzo udany sezon koncertowy. Pozostaje życzyć Filharmonii, aby w kolejnym sezonie rozwojowe tendencje zostały utrzymane, a słuchacze mogli przeżyć co najmniej tyle estetycznych uniesień, ile w sezonie minionym.

Michał Bruliński

**LUBLIN** **Belshazzar w Lublinie.** Przestrzenie dominikańskiego klasztoru na Starym Mieście w Lublinie już od XIII w. wpisują się w tradycje tego miasta. Gościnne mury świątyni z relikwiami Krzyża Świętego stanowią jednak nie tylko miejsce kultu religijnego, ale także azyl kultury otwarty na wszelkie inicjatywy. Doskonałym tego dowodem był jeden z najbardziej oczekiwanych koncertów tego lata, który przyciągnął uwagę wielu wielbicieli muzyki poważnej. Dodatkowego splendoru dostarczył fakt, iż wspomniany koncert odbył się dnia 13 czerwca, a zatem we wspomnienie świętego Antoniego, który od wieków patronuje temu miastu.

To właśnie w tym mieście stojącym niegdyś na styku wielu kultur po raz pierwszy w Polsce dane nam było wysłuchać oratorium *Belshazzar* Georga Fridericha Haendla, w wykonaniu solistów i zespołu wokalnego akademii muzycznej w Gdańsku oraz Orkiestry Trybunału Koronnego w Lublinie, pod dyrekcją Przemysława Stanisławskiego. Libretto autorstwa poety Charlesa Jennesa przed każdym z trzech aktów przybliżyła nam Jadwiga Jasińska, co w znacznym stopniu pomogło w zrozumieniu akcji tego rzadko wykonywanego dzieła, którego premiera miała miejsce długo po ukończeniu przez kompozytora w 1745 r. W rolę Balthazara wcielił się Tomasz Grygo, który w dość wyrazisty sposób oddał uczucia towarzyszące osobie tytułowego bohatera. Natomiast całość rozpoczęła się od dramatycznej opowieści ostat-

niej władczyni starożytnego Egiptu. W rolę Nitokris wcieliły się Katarzyna Syguła, Małgorzata Rocławska i Justyna Jabłonowska. To właśnie jej pełen niepokoju dialog z Gorbiasem (Bartłomiej Kłos, Paweł Michalczuk), uznawanym za jednego z mitologicznych herosów wprowadził nastrój pełen niepokoju i rozdrażnienia, czego doskonałym dopełnieniem były nader niespodziewane partie chóru, który w efektowny sposób podkreślał najistotniejsze fragmenty i dawał spójność całej kompozycji. Jeden z istotniejszych elementów całego dzieła stanowiła jednak warstwa instrumentalna. To w niej od samego początku Haendel zawarł cały charakter utworu, główne partie powierzając instrumentom o niskim, a co za tym idzie bardziej mrocznym i przenikliwym brzmieniu, co już od samego początku dało się odczuć w pełnym niepokoju niskim brzmieniu violi da gamba.

*Belshazzar* Haendla to dramat będący doskonałym połączeniem mitologii z wydarzeniami dotyczącymi narodu Babilońskiego. To obraz pełen dramatyzmu i trwogi, ale także nadziei płynącej z faktu obecności Boga już od zarania pierwszych cywilizacji. To wyjątkowe muzyczne wydarzenie, jakie miało miejsce u lubelskich Dominikanów wpisuje się głęboko w obchody okrągłej rocznicy 800-lecia obecności tego klasztoru za murami Starego Miasta w Lublinie.

Karol Rzepecki



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

## ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI,  
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO  
AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
w promocji  
muzyki polskiej

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38



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

# Te Beatum carinus

**Sławomir Stanisław Czarnecki**

**Dzieła Chóralne**

*Antyfona Bądź pozdrowiona Królowo niebieska* op. 47

Hymnus Domina Claromontana – Provida op. 45 nr 5

O, taskawa Panno Maryjo op. 48 nr 1

Hymnus in honorem BMV Vilnae in Acuto op. 45 nr 2

Matko Miłosierdzia op. 48 nr 2

Hymnus in honorem Sancti Joannis Pauli Papae II

Proszę Cię, Matko Jasnogórska op. 48 nr 3

Hymnus Immaculata op. 45 nr 9

Niepokalana Dziewico op. 48 nr 4

Hymnus in honorem BMV in Sanctuario oppidi Piekary op. 45 nr 4

Święta Maryjo op. 48 nr 5

Dziękujemy Ci, Maryjo op. 48 nr 6

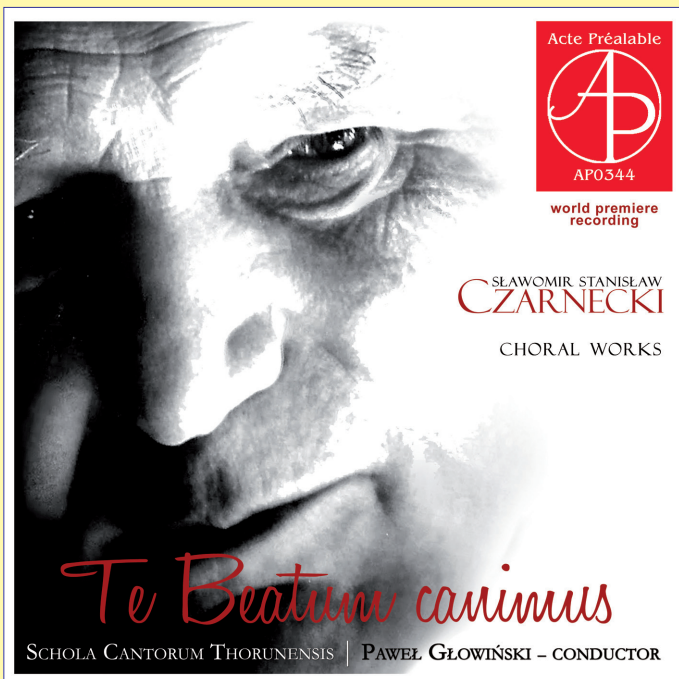
**Schola Cantorum Thorunensis**

**Paweł Głowiński, dyrygent**

premiera płyty miała miejsce  
podczas festiwalu

**XXIX WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE**

10 maja 2015, godz. 20<sup>00</sup>  
Bazylika pw. Świętego Krzyża



Paweł Głowiński



Sławomir Stanisław Czarnecki



Schola Cantorum Thorunensis

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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





**SOPOT** **Sopockie Dni Sztuki Wokalnej** (Sopot, 18–26 lipca 2015), to festiwal muzyczny zainicjowany i organizowany przez znaną śpiewaczkę i pedagoga prof. dr hab. Bożenę Harasimowicz – sopociankę, na co dzień związaną z Akademią Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku.

Imprezą towarzyszącą są kursy mistrzowskie Letniej Akademii Śpiewu, prowadzone przez wybitną kadrę pedagogów z kraju i zagranicy – prof. Charlotte Lehmann, prof. Bożenę Harasimowicz, prof. Jerzego Artysza i znakomitego, bułgarskiego tenora Kałudi Kałudowa.

Na formę Sopockich Dni Sztuki Wokalnej składają się również koncerty gwiazd wokalistyki oraz przesłuchania VII Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego Impresio Art, podczas którego młodzi śpiewacy z całej Polski zaprezentują swe umiejętności dopracowane po okiem mistrzów podczas kursów mistrzowskich, a także walczyć będą o nagrody w postaci koncertów i spektakli promocyjnych, ufundowanych przez Gdański Festiwal Muzyczny i OperaLight.



Olga Pasiecznik

7. Letnia Akademia Śpiewu (18–22 lipca) odbywać się będzie w Akademii Muzycznej w Gdańsku, natomiast pozostałe wydarzenia festiwalowe, w Sopocie. 23 i 24 lipca w sopockim Grand Hotelu odbędą się przesłuchania konkursowe. W jury, oprócz wymienionych wyżej pedagogów zasiądą również Sylwia Anna Janiak – dyrygent i znana śpiewaczka – Roma Owsieńska. 25 lipca o godz. 19<sup>00</sup> zapraszamy na koncert w wykonaniu finalistów konkursu oraz znakomitej sopranistki – Olgi Pasiecznik, która z towarzyszeniem Cappelli Gedanensis pod dyrekcją Sylwii Anny Janiak wykona arie z oper Jerzego Fryderyka Haendla.

26 lipca godz. 12<sup>00</sup> (Sofitel Grand Hotel) festiwal zakończy występ światowej sławy tenora – Kałudi Kałudowa, który przy akompaniamencie pianistki – Grażyny Troć wykona pieśni neapolitańskie oraz arie z oper Pucciniego i Verdiego.

Mecenasem Festiwalu jest Grupa ENERGA. Nagrody w konkursie ufundowały firmy Bauhaus sp. z o.o. i Ziaja Ltd. Organizatorzy: Fundacja Wspierająca Młodych Artystów Muzyków – Sinfonia Juvenilia i Impresio Art Management Bożeny Harasimowicz. Szczegóły na stronie: [www.impresioart.pl](http://www.impresioart.pl) i [fb.com/sopockiednieszukiwokalnej](https://fb.com/sopockiednieszukiwokalnej).

(red)



Kałudi Kałudow





**BERLIN** **M**arcowa Muzyka czyli festiwal z pogranicza sztuk. Odbywające się w stolicy Niemiec wielkie wydarzenia artystyczne, jak festiwal filmowy Berlinale, czy wystawa sztuki współczesnej Berlin Biennale reflektują wokół aktualnych wydarzeń politycznych, społecznych i ekonomicznych. Dzięki nowemu dyrektorowi, początkującemu kuratorowi Berno Odo Polzerowi, festiwal muzyki nowej MaerzMusik (Marcowa Muzyka) nabrał również politycznego wymiaru (nazwa MaerzMusik pochodzi od dadaisty, Kurta Schwittersa, który występując pod pseudonimem Merz przyczynił się do rozwoju całokształtu wszelkich sztuk). Festiwal oprócz koncertów muzycznych, udostępnia przede wszystkim prace z pogranicza sztuk wizualnych i muzyki. Szkoda, że ambitny Austriak, Berno Odo Polzer

pragnący usytuować swą pozycję w nomenklaturze międzynarodowych kuratorów podchwycił modną koniunkturę upolitycznienia sztuki. Na szczęście po kuratorowanym przez Okwui Enwezora aktualnym 56. Biennale w Wenecji wielu krytyków podważyło ideę podporządkowania sztuki politycznym manifestacjom. „Polityka w sztuce nie ma nic do szukania i jeśli politycy sami nie potrafią rozwiązać problemów panujących na świecie to dlaczego mają tego dokonać artyści?” pytała w swej nowej książce *Hinter Weißen Wänden (Poza białymi ścianami)* niemiecka publicystka i historyczka sztuki Julia Voss. Berno Odo Polzer pierwszy zrealizowany przez siebie festiwal Marcowej Muzyki skoncentrował wokół kwestii czasu odbieranego w aspekcie politycznym, społecznym, ekonomicznym i naturalnie muzycznym. Kurator stwierdził,

że wszystko co go dalej rozwija i pomaga w zrozumieniu świata wiąże się z poszanowaniem czasu, dlatego jest zainteresowany podejściem artystów różnych dziedzin do tego problemu. „Czas nie jest żadnym specjalnym tematem dla fachowców, tylko ogólnie dostępnym medium...” mówił na konferencji prasowej Polzer. MaerzMusik otworzył dwudziestego marca belgijski zespół muzyczny Liquid Room. W mieszczącej się za kulisami teatru Berliner Festspiele przestrzeni zbudowano cztery wysokie podesty. Zamiast stałych miejsc siedzących ustawiono lekkie, przenośne tekturowe stołki. Podczas trwania imprezy można było swobodnie poruszać się po całej sali oraz odwiedzać permanentnie otwarty bar. Wolność wyboru w słuchaniu przedstawianych utworów wpływała na stosunek publiczności do prezentowanych obok siebie filmów, akcji i





eksperymentalnych koncertów. Zainteresowały mnie solowe wystąpienia performerów pracujących z dźwiękiem i obrazem. Fascynował wydobywający brzmienia z własnego organizmu, Francois Sarhan jak również tworzący nowe malarstwo dla wzroku i słuchu Pierluigi Billone, operujący szmerami, piskiem, zgrzytami, barwą i światłem kolorowych puszek. Nie zabrakło też weterana amerykańskiego flukusu Alвина Luciera. Przypuszczam, że trwający kilka godzin inauguracyjny koncert był wielkim przeżyciem dla miłośników muzyczno-plastycznej awangardy. Festiwal zakończył się dwudziestego dziewiątego marca o godzinie drugiej rano, projektem dźwiękowym *The Long Now*. W tym dniu właśnie zmieniono czas zimowy na czas letni. Zegarki przesunięto o jedną godzinę do przodu. Ostatni więc projekt Marcowej Muzyki poruszał po-

lityczny aspekt związany ze sztuczną manipulacją czasową. W Niemczech czas letni należy do relikwów pierwszej wojny światowej. Został wprowadzony z powodów ekonomiczno-wojennych w 1916 r. Chodziło wówczas o zwiększenie dostaw energii na cele wojenne, o oszczędność paliwa służącego do produkcji prądu oraz o spożytkowanie czasu aktywności człowieka funkcjonującego wydajniej podczas światła słonecznego. W 1977 r. państwa wspólnoty europejskiej zaakceptowały czas letni jako reakcję na kryzys naftowy. Ludzki organizm nie jest jednak zsynchronizowany z mechanicznym zegarem. Precyzyjnie regulowane, abstrakcyjnie ponumerowane tarcze zegarków pomagają nam tylko w zorganizowaniu życia i naturalnie pracy. W 1944 r. w polemice skierowanej przeciw tyranii zegara, kanadyjski autor, eseista, anarchista George

Woodcock nazwał czas instrumentem potrzebnym do mobilizowania oraz reglamentowania klasy robotniczej wykorzystywanej przez kapitalistyczny przemysł. Despotyczne wymagania związane z przestrzeganiem punktualności miały na celu zmnożenie produkcji. Przykładowo w Berlinie ogromne zegary zdobią do dziś wieże fabryk Siemens. Także na każdym peronie bielińskich dworców kolejowych, autobusowych, metra widoczne są wiszące, wielkie tarcze zegarowe, przypominające o upływie czasu oraz informujące o punktualności pociągów.

Marcowa Muzyka była udaną imprezą. Przez 9 dni omawiano stosunek różnych sztuk do medium czasu. Oprócz koncertów i wizualnych happeningów odbywały się wykłady, sympozja, warsztaty i prezentacje filmowe.

Alexandra Hołownia



## Marcel Pérès – mistrz chorału

Karol Rzepecki

**C**horał gregoriański – muzyka przez jednych zapomniana, przez innych doceniana i wciąż wykonywana. Pomimo takiego rozkwitu wielu gałęzi form muzycznych i gatunków, oraz czasu jaki upłynął, dziedzina ta wciąż kryje w sobie pokłady nieodkrytych tajemnic. W naszych czasach największe osiągnięcia w dziedzinie wykonawstwa i popularyzacji chorału na francuski dyrygent, śpiewak i kreator życia artystycznego Marcel Pérès. Jest on, można rzec, prawdziwym mistrzem, poszukiwaczem i największym autorytetem w dziedzinie wykonań chorału.

**M**arcel Pérès w swojej działalności próbuje nie tylko odtwarzać chorał gregoriański odwołując się do jego najbardziej pierwotnych postaci, ale także odkrywać coraz to nowe i niezbadane jego aspekty. Ten kompozytor, dyrygent i muzykolog, choć trudno mówić tutaj o kolejności ze względu na rozległe pole jego działań, urodził się w algierskiej rodzinie z hiszpańskim rodowodem 15 lipca 1956 r. Naukę muzyki rozpoczął w Nicei, gdzie następnie pełnił funkcję organisty w katedrze

anglikańskiej. Edukację kontynuował w Royal School of Church Music. Istoty wpływ na dalszą jego działalność miały studia nad muzyką średniowieczną, podjęte pod kierunkiem Michaela Hugla w École Pratique des Hautes Études w Paryżu. W roku 1982 założył zespół Ensemble Organum. Grupa ta, działająca do dziś zajmuje się wykonawstwem śpiewu gregoriańskiego, para-gregoriańskiego, a także muzyki kompozytorów baroku i renesansu. Jej repertuar średniowieczny stanowi głównie dorobek trzech

klasztorów – w Sénanque, Royaumont i Moissac. Dwa lata później, w roku 1984 Pérès został dyrektorem instytutu zajmującego się badaniami nad muzyką średniowieczną: Atelier pour la Recherche sur l'Interpretation des Musiques Médiévales (ARIMM). Natomiast w roku 1994 założył Wędrowne Centrum Badań nad Muzyką Dawną.

Śledząc bogatą dyskografię Pérèsa możemy zauważyć szeroki zakres jego zainteresowań muzyką najdawniejszych czasów. Płyta *Chants de l'Église de Rome des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup>*



*siècles: période byzantine* zawiera muzykę anonimowych twórców Kościoła, których historia do dzisiejszego dnia nie została zbadana. Hymny Kościoła bizantyjskiego możemy odnaleźć w *Oktoechos*, księdze liturgicznej sporządzonej przez mnicha monofizycznego, Sewerusa z Antiochii na przełomie V i VI wieku. Jak twierdzi autor płyty nie można zrozumieć Kościoła Rzymskiego, jego najdawniejszych tradycji i śpie-

Mówiąc o muzyce najdawniejszych czasów warto zwrócić uwagę jeszcze na jeszcze jedną pozycję, jaką ma na swoim koncie Marcel Pérès. Jest to *Polyphonie aquitaine du XII<sup>e</sup> siècle: St. Martial de Limoges*. Zachowane dokumenty, jak i prowadzone badania dowodzą, że wczesnośredniowieczne tropy i sekwencje, jak i pierwsze oznaki polifonii, czy organum kształtowały się w opactwach klasztornych, do których należało między innymi to w St. Martial

i flamandzkich przełomu renesansu i baroku. Z chronologicznego punktu widzenia w pierwszej kolejności na uwagę zasługuje tutaj płyta zawierająca *Requiem* Johannesa Ockeghema (1410–1492), utwór uważany za jedno z pierwszych opracowań mszy żałobnej. Kolejna płyta warta uwagi zawiera dzieła jednego z najwybitniejszych przedstawicieli muzyki renesansu, twórcy zasad polifonii, obowiązujących przez kilka stuleci, a mianowicie

Ensemble Organum  
fot. Béatrice Aly-Béril



wów bez odwołania się do Kościoła Wschodniego. Tak o tej płycie krytycy muzyczni wypowiedzieli się na łamach *New York Times*: „Marcel Pérès i jego Ensemble Organum dokonali nagrania fascynującej kolekcji zawierającej zrekonstruowane śpiewy pochodzące z czasów wczesnochrześcijańskiego kościoła, będącego pod wpływami bizantyjskimi. Płyta ma duże walory o znaczeniu historycznym, intelektualnym i emocjonalnym”.

w Limoges. Między innymi tam znajdują się pierwsze zabytki muzyki wielogłosowej. Zatem śledząc nagrania Pérèsa przekonujemy się kolejny raz, iż sięga on do najdawniejszych źródeł.

Repertuar chóru Ensemble Organum nie ogranicza się tylko do chorału gregoriańskiego. Bliska jest mu także muzyka renesansu i baroku. W tym miejscu istotnym elementem dokonań Marcela Pérèsa jest nagranie wybranych dzieł kompozytorów francuskich

Giovaniego Pierluigiego da Palestriny (1525–1594). Pérès tym razem dokonuje zestawienia najbardziej reprezentatywnych form, charakteryzujących twórczość nie tylko samego kompozytora, ale także całej epoki. Słuchając prezentowanych utworów, w wykonaniu chóru Ensemble Organum możemy dostrzec największe walory twórczości nie tylko Palestriny, ale także kompozytorów tego okresu. Dwie istotne pozycje w dyskografii



Pérèsa, na które warto jeszcze zwrócić uwagę to te zawierające twórczość kompozytorów przełomu francuskiego baroku i renesansu. Pierwsza zawiera nagranie *Missa Panguè Lingua Jo-*

przykład cyklu mszalnego o budowie pięcioczęściowej, stanowiącej przykład missa solemnis.

W dyskografii Pérèsa szczególnie godna polecenia jest jeszcze jedna

Marcela Pérèsa możemy wysłuchać *Messe à l'usage ordinaire des paroisses*. Ta wokalnie-instrumentalna kompozycja napisana przez 22-letniego Couperina stanowi typowy jak



Marcel Pérès  
 fot. Yves Coupannec

na tamte czasy przykład techniki alternatim, będącej próbą nawiązywania dialogu pomiędzy instrumentem, a chórem, bądź też solistami. Słuchając tej płyty zauważamy, iż Pérès nie ogranicza się wyłącznie do muzyki wokalne. Znany, współczesny pianista, kompozytor i krytyk muzyczny, Jed Distler na temat jednej z płyt Pérèsa wypowiada się w następujący sposób: „Chociaż msze Guillaume’a de Machaut należą do często rejestrowanych zespół Ensemble Organum pod dyrekcją swojego kantora zrobił to tak doskonale, jak by dało się je słyszeć po raz pierwszy”. Dowodzi to, iż twórczość artysty została wielokrotnie doceniona na różnych płaszczyznach.

Marcel Pérès zajmuje się nie tylko działalnością artystyczną. Zespoły przez niego prowadzone, ich działalność oraz konkretne działania poparte są nowatorskimi metodami, wynikającymi z konkretnej wiedzy muzykologicznej. Pérès prowadzi także szeroko zakrojoną działalność naukowo-badawczą. Powołując się na jednego z największych badaczy chóru gregoriańskiego, jakim był Dom Moequereau prowadzący słynny chór opactwa w Solesmes, udowadnia, że źródeł muzyki, za której autora uważany jest Grzegorz Wielki, należy dopatrywać się w Kościele Wschodnim. Jego zdaniem to Bizancjum jest źródłem wielu tradycji, które zostały przejęte przez Kościół Zachodni. Muzyk w jednym ze swoich artykułów udowadnia także związek śpiewów Kościoła Rzymskiego, z tymi, jakie były praktykowane w Lyonie. Pérès w swojej praktyce próbuje dowieść tezy, iż są to rzeczy niewarte zainteresowania.

squina des Près (1440–1521). Jedno z ostatnich dzieł kompozytora, będące niejako zwieńczeniem jego stylu, datowane na rok 1515. Utwór stanowi

pozycja. François Couperin (1668–1733) odegrał istotną rolę w kształtowaniu się francuskiego baroku. W wykonaniu chóru pod dyrekcją

nia. Mówi o wciąż żywej tradycji ich wykonywania. Dlatego ważną kwestią, jaką porusza w jednym ze swoich artykułów jest wycofanie z Kościoła żywej



praktyki chorału gregoriańskiego. Pérès dzieła przeszłości uznaje za te, które są nie tylko wyrazem minionych czasów, ale także ukazuje je w roli środka mogącego otworzyć ducha współczesnego człowieka na coś, co już zanikło. Pérès twierdzi, że śpiewu liturgicznego minionych czasów nie należy traktować jako rzeczy martwej i zapomnianej, ale ciągle żywej, od której można się wiele nauczyć.

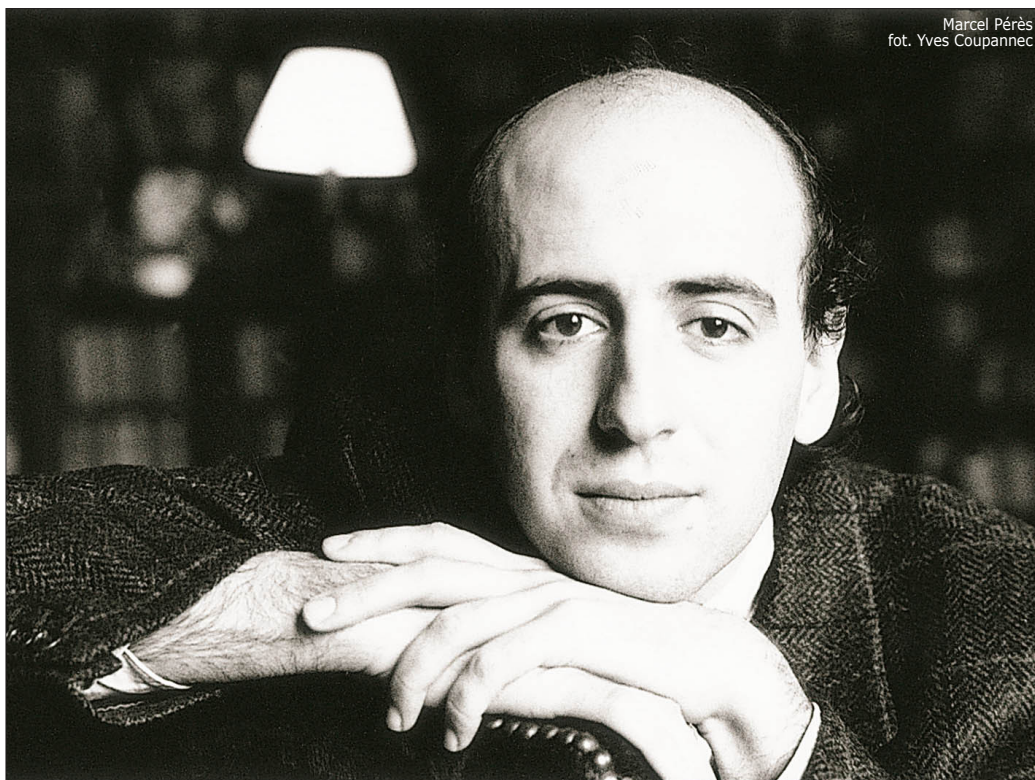
W tym miejscu warto zwrócić uwagę na poglądy Pérèsa dotyczące wykonawstwa muzyki dawnej. Za najważniejszy element uznaje on śpiew i prowadzenie głosu. Jego zdaniem śpiewu nie można traktować jedynie jako złożenia melodii z tekstem, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z muzyką religijną. Pérès uważa śpiew w liturgii za efekt szczególnego prowadzenia głosu. Kolejnym czynnikiem według Pérèsa, odnoszącym się do jakości śpiewu jest prawidłowa proklamacja tekstu. W tym miejscu sięga on do średniowiecznej techniki oratio, będącej sposobem przemawiania. Jak mówi sens tekstu nie jest czynnikiem decydującym, jeśli mówimy o powiązaniu go z głosem. Odwołując się do średniowiecznych technik konstruowania wypowiedzi zwraca uwagę na fakt jej waloryzacji. Główne punkty wypowiedzi, a w tym przypadku śpiewu zdaniem badacza powinny przypadać w takich miejscach, aby doprowadziły słuchacza do jak najgłębszego zrozumienia wypowiedzi. Zdaniem Pérèsa negatywne konsekwencje, (jeśli mówimy o śpiewie kościelnym), pociągnęła za sobą jedna z reform przeprowadzona na początku XX w.

Jak mówi badacz, od XII w. w Kościele katolickim praktykowano śpiewanie z ksiąg, które ze względu na ówczesne możliwości miały dość duże rozmiary, umieszczano je zatem na pulpitych. Negatywnym posunię-

ciem zdaniem Pérèsa było w XX w. zastąpienie wielkich ksiąg przez małe książeczki. Pulpit z wielką księgą zmuszał kantora do podnoszenia głowy, natomiast obecnie wymuszana jest przeciwna postawa ciała, co zdaniem Pérèsa przekłada się na pogorszenie jakości śpiewu. Pochylenie głowy powoduje zamknięcie krtani i zmianę ułożenia aparatu głosowego. Mówi dalej, że ma to również negatywny oddźwięk w wykonywaniu muzyki polifonicznej. Przekłada się na gorsze zapamiętywanie tekstu i melodii, a także pogorszenie słyszalności i zrozumienia pozostałych członków chóru. Równie istotne znaczenie ma

w ciągu dziewięciu wieków obecności w kościele. Muzyk uważa, iż błędem jest stwierdzenie stawiające organy w kościele w roli akompaniowania i podtrzymywania śpiewu. Jego zdaniem należy sięgnąć pamięcią do czasów, kiedy to instrument ten pełnił funkcję równoznaczną ze śpiewem. Ma on tutaj na myśli technikę alternatim przywołaną już przy omówieniu jednej z płyt. Wówczas organy były w kościele wykorzystywane wyłącznie podczas wielkich uroczystości, a zatem kilkanaście razy w roku.

Zatem Marcel Pérès to z jednej strony muzyk prowadzący od ponad trzydziestu lat zespół mający w



Marcel Pérès  
fot. Yves Coupannec

miejsce, w którym śpiew jest wykonywany. Jego wybór nie może być wynikiem przypadku. W średniowieczu i późniejszych okresach miało to istotne znaczenie, a ich dobór podyktowany był przebiegiem akcji liturgicznej.

Marcel Pérès nie stroni także od muzyki instrumentalnej. Dlatego wypowiada się także na temat roli organów w liturgii, zarówno w dawnych czasach, jak i tych nam bliższych. Uważa, że zanim zacznie się korzystać z organów, a więc instrumentu na stałe towarzyszącemu liturgii należy zrozumieć tradycyjny sposób ich wykorzystywania i zastosowanie

swoim repertuarze utwory kompozytorów wczesnochrześcijańskich, od VI w. aż po utwory późnego baroku. Z drugiej strony prezentuje się jako muzykolog nie tylko o bogatym dorobku naukowym, ale także prezentującym oryginalne poglądy i teorie dotyczące wielu zagadnień z historii muzyki. Ten francuski animator życia muzycznego nie tylko wykonuje muzykę ze swoim zespołem, ale także uświadamia nas w jaki sposób powinna być ona słuchana i odbierana. Zwraca uwagę na zawarte w niej szczegóły, które dzisiaj często bywają traktowane jako mało istotne i niewarte uwagi. 📍



# Rosalyn Tureck – wielka kapłanka muzyki Bacha



Rosalyn Tureck  
fot. Suzie Maeder/DG

**R**ok 1936 był dobrym rokiem w Nowym Jorku. Arturo Toscanini dyryguje swoim ostatnim sezonem jako dyrektor muzyczny Filharmoników Nowojorskich. Artur Schnabel był pierwszym pianistą, który zagrał w całości trzydzieści dwie sonaty Beethovena w Carnegie Hall. Natomiast 15 grudnia pianistka Rosalyn Tureck debiutuje oficjalnie w Carnegie Hall grając *II Koncert* Brahmsa pod batutą Eugena Ormandy'ego. Koncert stanowił część serii koncertów Orkiestry Filadelfijskiej, która miała na afiszu jedynie jeszcze trzech innych zaproszonych solistów – Fritza Kreislera, Sergieja Rachmaninowa i Władimira Horowitza. Piękny wyczyn dla świeżej dyplomantki The Juilliard School, mającej zaledwie 23 lata i właściwie nieznaną!

Dokładnie rok później Tureck rzuciła się w ambitną serię recitali poświęconych całkowicie Bachowi, w nowojorskiej Town Hall. W trakcie tych sześciu koncertów zagrała *Partity c-moll i e-moll, Suitę angielską g-moll, Arię z wariacjami w stylu włoskim,*

*Wariacje Goldbergowskie, Das Wohltemperierte Clavier* i jeszcze różne krótkie drobiazgi. Ten wyczyn pamięci, wytrzymałości i muzykalności wywołał entuzjastyczne opinie i sprawił, że została kultową pianistką, aż do końca swego życia.

Ta przyszła „wielka kapłanka Bacha” (The New York Times, 1960) urodziła się 14 grudnia 1913 r. Kiedyś określiła siebie jako „geniusz mimo woli”. Od dziewiątego do trzynastego roku życia jej nauczycielką jest Sophia Brilliant-Levin, uczennica Antona Rubinsteina. To ona skupiła uwagę swej młodej uczennicy na J. S. Bachu, C. P. E. Bachu, Haydnie, Mozarcie i Beethovenie. Jan Chiapusso, jej następny nauczyciel, który studiował razem z Teodorem Leszetyckim, wykorzystując niezwykłą zdolność do zapamiętywania, zachęca Tureck do szybkiego przyswajania i zapamiętywania złożonych partytur Bacha, podsycy jej rodzące się zamiłowanie muzykologiczne, sprawia, że odkrywa klawesyn, klawikord i organy. Kiedy ma 16 lat otrzymuje stypendium na

cztery lata, by uczyć się u Olgi Samaroff w Juilliard School.

Tureck będzie opowiadała często o tym, jak mając 17 lat miała objawienie, które dało jej zupełnie nową wizję budowy muzyki Bacha. Pracuje nad *Fugą a-moll* z pierwszej księgi *DWK* kiedy nagle traci przytomność. „Kiedy odzyskałam świadomość, zwierza się dziennikarzowi Davidowi Dubalowi, od razu wiedziałam, że aby zrealizować tę nową wizję Bacha musiałam stworzyć zupełnie nową technikę pianistyczną. Nagle wiedziałam jak bardzo potrzebowałam zmienić swoją mechanikę palców, aby ożywić muzykę Bacha na fortepianie, żeby wyrwać ją z praktyk pianistycznych XIX w.”. Porówna to doświadczenie z przejściem przez małe drzwi prowadzące do ogromnego świata, nieograniczenie świeżego i zielonego.

Tureck, w rozmowie z Joanne Talbot podkreśla, że jej technika ma na uwadze percepcję budowy i jej związku z palcowaniem. „Na przykład, w fudze na cztery głosy, palce trzeci, czwarty i piąty będą artykułować ina-



czej niż pierwszy i drugi palec. Fuga na cztery głosy posiada cztery różne artykulacje, a jednak muszą być spójne i muszą łączyć się w jedną całość. W tym samym takcie są różne wartości brzmienia, które cechują każdy głos. To tworzy barwę, będącą powiązaniem między brzmieniami. Jest wiele, wiele różnych krótkich staccato, ale jest zaledwie jedno legato – jedyny rodzaj powiązania. To przypomina most. Most albo łączy dwa brzegi, albo nie jest to most. Natomiast staccato na fortepianie ma wiele różnych odmian, tak samo jak uderzenia smyczka na instrumencie smyczkowym”.

Pierwsze koncerty Rosalyn Tureck obejmują szczególnie szeroki wachlarz kompozytorów. Zagłębia się głęboko zarówno w muzykę współczesną, grając wielkie dzieła Davida Diamonda i Williama Schumana. W 1949 r. bierze lekcje u Arnolda Schoenberga i trzy lata później prezentuje pierwszy amerykański koncert muzyki elektronicznej i elektroakustycznej. Jednak Bach pozostaje cały czas priorytetem, a następnie głównym zajęciem. Wyjaśnia to Alanowi G. Ampolskiemu: „Mój repertuar zawierał bardzo wielkie dzieła, takie jak ostatnie sonaty Beethovena; chociaż są tak niebezpieczne, tak trudne i wymagające, nie wymagały one jednak ode mnie wszystkich moich zdolności, tak jak było to w przypadku Bacha. Tak więc, nie konsultując się z nikim, nie myśląc o konsekwencjach dla mojej kariery, zaczęłam eliminować ze swojego repertuaru dzieła, które nie były dziełami Bacha, najpierw *Koncert c-moll* Rachmaninowa; w następnym roku porzuciłam utwory Czajkowskiego. Zachowałam *B-dur* Brahmsa, dwa koncerty Beethovena i jeden koncert Mozarta. Zaczęłam skupiać się coraz bardziej na muzyce Bacha”.

Artykulacja na wielu poziomach, subtelne płaszczyzny dynamiczne Tureck musiały zaskoczyć publiczność na końcu lat 1930. i początku lat 1940., publiczność, która wzrastała z poprzednim pokoleniem mistrzów Bacha, takimi jak Pablo Casals, Wanda Landowska i Edwin Fischer, czy też знаła przede wszystkim utwory organowe Bacha, przefiltrowane poprzez

przeanalizowaniu trzydziestu trzech kopii i sześćdziesięciu wydań.

Natomiast *Wariacje Goldbergowskie*, których Tureck nauczyła się i które zagrała w młodości, zachowała w swoim repertuarze przez całe życie. Wykonanie zajmowało cały program recitalu, bez przerwy, z wszystkimi nienaruszonymi powtórzeniami. Pi-sarzowi Johnowi Ardoin zdradziła, że



Rosalyn Tureck  
fot. Suzie Maeder/DG

transkrypcje na fortepian z XIX w. czy też orkiestracje Leopolda Stokowskiego. Skrupulatne poszukiwania, głęboka refleksja i wielka troska o szczegóły wzbogacają każde wykonanie Tureck. Czekala dwanaście lat zanim uznała, że jest gotowa zagrać publicznie *Fantazję chromatyczną i fugę*, i to po

jej wykonanie było wtedy pierwszą interpretacją, „która nie skracała muzyki poprzez pomijanie powtórzeń, czy też nie łagodziła nieugiętej całości jej budowy po to, by publiczność się odprężyła, nie doceniając zdolności uwagi audytorium. Powszechnie przyjęta opinia, według której publiczność



była niezdolna do ciągłej koncentracji intelektualnej i duchowej, została przerywana raz na zawsze. [...] Wkrótce stało się oczywiste, że słuchacze byli głęboko wzruszeni tym przedłużonym doświadczeniem”.

r. – tym razem na klawesynie. W marcu 1998 r. w Hamburgu, w wieku 84 lat Tureck nagrała swoją ostatnią wersję na fortepianie dla Deutsche Grammophon, wersję tę nazywa żartobliwie swoją „dojrzałą interpreta-

w każdym miejscu swoją własną barwę i ciężar gatunkowy. Introspektywne wariacje w tonacji durowej nabyły nowej elastyczności i rozpędu ku nowej przyszłości, podobnie jak starannie przemyślane ozdobniki. Oryginał wydanie na płycie CD zawierało element CD-ROM umożliwiający użytkownikom komputera śledzenie i robienie notatek na partyturze na ekranie, a także szukania wskazówek w znakomitych artykułach na temat Bacha i jego epoki, interaktywne analizy muzyczne nagrane w formie tekstowej i informacje o wykonawcy.

Wydane w listopadzie ubiegłego roku przez DG przypomniło nagrania muzyki Bacha (*DWK* i *WG*) oddające cały artystyczny talent Rosalyn Tureck. Każda nuta świadczy o etyce pianistki, w której struktura muzyczna i fizyczna technika stają się i stanowią jedność. Pianistka posiada niezależność palców i przenikliwość kontrapunktową, niewielu innych pianistów w historii muzyki może się tego podjąć. Chociaż fuga jest tak przejrzysta i zawila, Tureck nie tylko wyjaśnia i modeluje każdą linię, ale podąża za nią aż do punktu jej logicznego zatrzymania. Nawet preludia pozornie proste ukazują się z rzadką determinacją i impresją; posłuchajmy różnych głosów starannie wykalibrowanych w partyturze *Preludium B-dur* z pierwszej księgi, czy też epicką ścieżkę w stylu arii z *Preludium f-moll* z drugiej księgi. Oprócz dogłębnej analizy muzyki dokonanej przez samą Tureck, książeczka do oryginalnej reedycji DG zawierała także jej refleksje na temat ewolucji jej sztuki i jej myśli między 1953 a 1999 r. „Dzisiaj, po czterdziestu sześciu latach odstępu, pisze pianistka, moje wykonanie niektórych preludiów i fug mogłoby się różnić od wykonania z roku 1953 – myślę, że jako osoba, muzykolog i artysta, nie pozostałam statyczna. Podstawy, które stanowią bazę i podsycają te wykonania z 1953 r. w dalszym ciągu, nieustannie wzbogacają moje idee, moją wyobraźnię i moje uczucia”.



Rosalyn Tureck  
fot. Suzie Maeder/DG

Po raz pierwszy *Wariacje Goldbergowskie* dla celów komercyjnych Tureck nagrała na końcu lat 1940. Ponownie dzieło nagrała w 1957 r., przed inną wersją studyjną w 1978

cją”. Jeśli jej tempi w miarę upływu lat rozszerzyły się wyraźnie (a nie były szczególnie szybkie na początku), kanny ujawniają wyraźną niezależność palców chociaż zawile linie zachowują

opracowanie na podstawie materiałów prasowych  
DG: Alina Banasiak





## Andreas Ottensamer obiecujący klarncista

Maria Ziarkowska

### RYS BIOGRAFICZNY, DROGA DO KARIERY

**A**ndreas Ottensamer jest klarncistą młodego pokolenia o austrowęgierskich korzeniach. Urodził się w 1989 r. w Wiedniu. Swoją przygodę z muzyką rozpoczął bardzo wcześnie, bo już w wieku 4 lat. Pierwszym jego wybranym instrumentem był fortepian. 6 lat później rozpoczął naukę gry na wolonczeli na Uniwersytecie Muzyki i Sztuki. Będąc w nastoletnim wieku (14 lat) Ottensamer zmienił instrument na klarnet, na którym zdobywał umiejętności przy pomocy Johanna Hindlera.

Artysta zyskał bardzo szybko uznanie wśród muzyków. Talent i pracowitość zapewniły mu miejsca w znanych orkiestrach. W orkiestrze Opery

**M**łodość, świeżość i witalność – te cechy Andreas Ottensamer, pierwszy klarncista Berliner Philharmoniker wnosi do muzyki klarncetowej z racji swojego talentu, zapału i wieku. Nierzadko o nim usłyszymy, a jego dźwięk stanie się legendą.

Wiedeńskiej i Filharmonii Wiedeńskiej doskonalił swoje umiejętności i zdobywał doświadczenie na stanowisku II klarncisty. Olbrzymim wyróżnieniem i szansą dla młodego muzyka było otrzymanie stypendium w Akademii Orkiestry Filharmoników Berlińskich. Od 2011 r. Andreas Ottensamer gra na stanowisku I klarncisty w Filharmonii Berlińskiej.

Andreas Ottensamer zyskał uznanie dzięki nagrodzonym występom podczas konkursów. Znany jest również z koncertów solowych i kameralnych. Współpracuje ze sławnymi mu-

zykami tj. Yo Yo Ma, Clemens Hagen, Janine Jansen, Leonidas Kavakos, Murray Perahia. Ponadto grywa w rodzinnym trio The Clarinottos, które założył wraz z ojcem i bratem. Zespół jest bardzo ceniony i zdobywa wciąż różne propozycje koncertowe.

### DYSKOGRAFIA

**A**ndreas Ottensamer od 2013 r. współpracuje z wytwórną Deutsche Grammophon. Jego pierwszy album *Portrety* zawiera koncerty Coplanda, Spohra, Cimarosa oraz miniatury klarncetowe. Artyście towarzyszy Rotterdam Philharmonic Orchestra. Druga płyta prezentuje głównie dzieła Brahmsa. Są wśród nich m.in. 2 kwintety fortepianowe, walce, tańce węgierskie. Płyta ukazała





się w marcu br. Obie pozycje spotkały się z przychylnością słuchaczy, a albumy zdobyły pozytywne recenzje krytyków.

#### HOBBY


**K**larnecista jest wielkim pasjonatem sportu. Bardzo czynnie udziela się podczas turniejów tenisowych jako zawodnik. Wraz z bratem jest współtwórcą klubu pił-

karskiego, który od 2007 r. gra w lidze Wiener DSG.

#### OTTENSAMER W OCZACH INNYCH

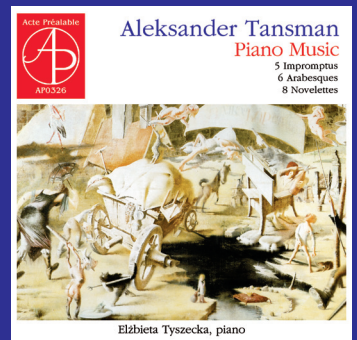
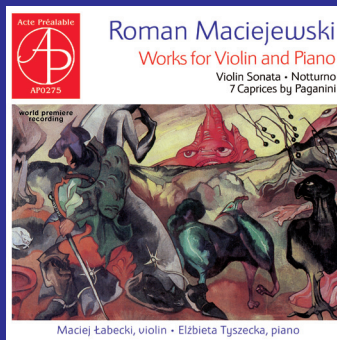
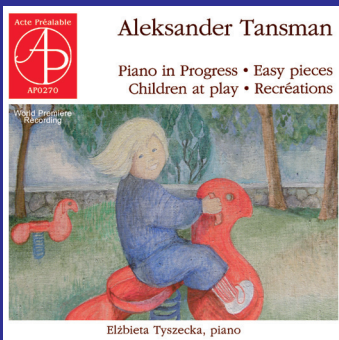
**K**rytycy wypowiadają się bardzo pochlebnie o dźwięku Andreasa Ottensamera. Sybilla Mahlke z magazynu Der Tagesspiegel pisze o „nieograniczonym zakresie dynamicznym”, o tym, że artysta „gra z witalnością”. Z kolei Rebecca

Schmidt z MusicalAmerica.com określa grę klarnecisty jako „finezyjną”, „pełną melancholii”.

Andreas Ottensamer jest bardzo młodym muzykiem, dopiero na początku swojej drogi. Pierwsze jego kroki są jednak bardzo obiecujące i dobrze wróżą na przyszłość. Mam szczerą nadzieję, że artyście powiedzie się dalszy rozwój kariery. Czekam z niecierpliwością na jego kolejne albumy oraz koncerty. 



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



do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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



A close-up portrait of Elżbieta Tyszecka, a woman with short grey hair and blue eyes, wearing a red jacket over a light blue turtleneck. She has sunglasses perched on her head. A small, dark-colored dog is sitting next to her, looking towards the left. The background is a soft, out-of-focus green.

## O muzyce fortepianowej Tadeusza Kasserna i Tadeusza Majerskiego

z pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**K**olejna pani płyta jest arcy-ciekawym odkryciem następnej białej plamy w historii polskiej muzyki, a także krokiem naprzód w obejmowaniu całościowym bogactwa polskiej kultury muzycznej. Tym razem na płytę nagrała pani dzieła fortepianowe Tadeusza Majerskiego i Tadeusza Kasserna. Co panią skłoniło do tego odkrycia?

Z muzyką Tadeusza Kasserna zetknęłam się kilkadziesiąt lat temu, gdy jako uczennica średniej szkoły muzycznej wzięłam udział w Konkursie Muzyki Polskiej. W programie znalazła się między innymi bardzo mi bliska *Sonatina* – utwór dedykowany żonie kompozytora, pochodzący z roku 1935 i nagrodzony na konkursie kompozytorskim. Twórczość fortepianowa Tadeusza Zygryda Kasserna

znakomicie wpisała się w realizowane przeze mnie nagrania związane z działalnością polskich kompozytorów – emigrantów. Interesuje mnie również grupa twórców zafascynowanych dziełami Karola Szymanowskiego i muzyką francuską, a ten nurt w pierwszym okresie swojej twórczości Tadeusz Zygfryd Kassern niewątpliwie reprezentował. Z twórczością fortepianową Tadeusza Majerskiego zapoznałam się dzięki odkryciu rękopisów tego kompozytora przez pana Jana A. Jarnickiego, niestrudzonego poszukiwacza zapomnianych polskich twórców.

**Kim był Tadeusz Zygfryd Kassern?**

Tadeusz Zygfryd Kassern był człowiekiem o niezwykle osobowości

i rzadko spotykanych wszechstronnych możliwościach intelektualnych. W ciągu swego krótkiego – żył w latach 1904–1957 – lecz wyjątkowo pracowitego życia uprawiał z powodzeniem kilka zawodów: był prawnikiem, recenzentem teatralnym i krytykiem muzycznym, dyplomata, pianistą, kompozytorem i pedagogiem. Przed wojną był związany z dwoma ośrodkami muzycznymi – Lwowem i Poznaniem. W czasie pobytu w Paryżu w latach trzydziestych działał w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków. W czasie wojny wraz z pracownikami Prokuratury Generalnej został ewakuowany do Lwowa, skąd udało mu się przedostać do Krakowa. Jednak i to miasto nie było bezpieczne dla polskiego kompozytora żydowskiego pochodzenia, więc Tadeusz



Zygfryd Kassern przeniósł się do Warszawy, gdzie ukrywał się pod nazwiskiem Teodora Sroczyńskiego. Po wojnie kompozytor wrócił do Poznania, skąd wkrótce wyjechał do Stanów Zjednoczonych i pracował jako attaché kulturalny polskiego konsulatu w Nowym Jorku. Wkrótce został konsulem i delegatem polskim do spraw kulturalnych przy ONZ. W roku 1948 zrezygnował ze służby dyplomatycznej i obywatelstwa polskiego. Ostatnie lata życia poświęcił na pracę pedagogiczną i komponowanie.

### Jaka jest jego muzyka fortepianowa, szczególnie ta przez panią nagrana?

Nagrałam cztery sonatiny, cykl utworów dla dzieci *Amusement Park Music Book* oraz należącą również do amerykańskiego nurtu twórczości *Coney Island Sonatina*. Utwory te reprezentują różne okresy twórczości kompozytora. *Pierwszą sonatinę* można określić jako neoklasyczną, choć Tadeusz Zygfryd Kassern uważał się za neoromantyka. *Druga Sonatina* pochodząca z roku 1944 jest dość odległym echem fascynacji kompozytora muzyką Karola Szymanowskiego i folklorem. Końcowa część jest oberkiem, przekształconym ze skomponowanego wcześniej mazurka, którego tempo uległo przyspieszeniu. *Trzecia Sonatina „Kolędowa”* powstała w roku 1945 i należy do nurtu archaizującego w twórczości Kasserna. Jako tematy utworu kompozytor wykorzystał melodie zaczerpnięte z XVI-wiecznych kancjonałów. *Czwarta Sonatina – „Piano Sonatina on Stephen C. Foster Themes”* powstała po roku 1948 i reprezentuje amerykański okres twórczości kompozytora. Tematy utworu opierają się na powszechnie znanych, popularnych melodiach amerykańskich. Cykl *Amusement Park Music Book* jest przykładem wielkiego zaangażowania Tadeusza Zygfryda Kasserna w pracę pedagogiczną, którą traktował bardzo poważnie, a utwory dostosowywał do możliwości wykonawczych swoich uczniów.

### Kassern napisał sonaty fortepianowe, pani nagrała sonatiny. Czy nagra pani też sonaty?

Tadeusz Zygfryd Kassern napisał dwie sonaty fortepianowe. Pierwsza była utrzymana w tonacji h-moll i pochodziła z młodzieńczego okresu twórczości kompozytora – z roku 1926. Niestety, utwór ten zaginął. Podzielił los wielu kompozycji Kasserna, które padły ofiarą zawieruchy wojennej i częstych zmian miejsc zamieszkania. *Druga Sonata „Orawska”* powstała w roku 1937 po śmierci Karola Szymanowskiego i została poświęcona jego pamięci. Jest to utwór trzyczęściowy, reprezentujący folklorystyczny nurt zainteresowań Tadeusza Kasserna. Kompozytor wykorzystał w nim atonalność, zmiany metrum i skomplikowane układy rytmiczne. Odczytanie rękopisu też nie jest łatwe. Wykonanie tej sonaty jest dla pianisty trudnym wyzwaniem, jednak może uda mi się ją nagrać.

### A jakim kompozytorem był Tadeusz Majerski?

Tadeusz Majerski jest zapomnianym kompozytorem lwowskim. W okresie międzywojennym jako pianista-kameralista występował w wielu miastach polskich i europejskich, prowadził ożywioną działalność pedagogiczną i był aktywnym organizatorem życia muzycznego we Lwowie. W roku 1939 został profesorem państwowego konserwatorium we Lwowie. Niestety, nie znam muzyki Tadeusza Majerskiego. Udało mi się poznać nieliczne utwory fortepianowe, w tym *Preludia* reprezentujące dodekafo-

Elżbieta Tyszecka  
photo: Marek Krymarys



niczne zainteresowania kompozytora oraz *Suitę* złożoną z czterech utworów – są to: *Polonez, Mazurek, Kolysanka* i *Krakowiak*. Wiem, że Tadeusz Majerski był kompozytorem dość wszechstronnym, piszącym symfonie, koncerty, utwory kameralne, pieśni i muzykę do sztuk teatralnych.

**Muzyka obu kompozytorów jest jedną nogą w neoklasycyzmie, a drugą jest już w nurtach nowoczesnych. Obaj w młodości fascynowali się muzyką**



## m.in. Karola Szymanowskiego. Jakie trudności stwarzała ich muzyka przy nagraniu?

Obydwaj kompozytorzy fascynowali się muzyką Karola Szymanowskiego ulegając dość powszechnej tendencji młodego pokolenia do poszukiwania nowych dróg twórczości muzycznej. Skłonności te były uzasadnione konserwatywnym nastawieniem ówczesnych pedagogów i większości środowisk muzycznych. Na tym tle Karol Szymanowski wyróżniał się swoją europejskością, wszechstronnymi zainteresowaniami i ambitną twórczością. Utwory Kas-



serna nie stwarzały trudności przy nagrywaniu. *Preludia* i dwa utwory niezatytułowane przez Tadeusza Majerskiego wymagały przede wszystkim prawidłowego odczytania, utrzymania właściwego tempa i poszukiwania barwy.

**Obu kompozytorów łączy miasto urodzenia, przedwojenny Lwów. Kassern żył na emigracji, Majerski natomiast pozostał w mieście urodzenia, które wtedy znalazło się w granicach ZSRR...**

Tadeusz Zygfryd Kassern i Tadeusz Majerski to dwie zupełnie różne osobowości. Kompozytorów tych łączyło miejsce urodzenia, jednak ich drogi życiowe i twórcze kształtowały się zupełnie odmiennie. Wydaje mi się, że pewną rolę odegrał tutaj fakt studiowania w różnych ośrodkach. Tadeusz Majerski edukację rozpoczęła we Lwowie kontynuował w Lipsku, natomiast Tadeusz Zygfryd Kassern po studiach przebywał w Paryżu, gdzie bardzo szybko odnalazł się w środowisku muzycznym i zaczął odnosić sukcesy. Kassern z dużym powodzeniem brał udział w licznych konkursach kompozytorskich, dbał o swoją karierę. Początkiem jego sukcesów paryskich była nagroda za *Koncert na głos i orkiestrę* oparty na poezji Tadeusza Micińskiego z tomu *W mroku gwiazd*. Tadeusz Majerski pozostał w swoim rodzinnym Lwowie i szczególnie w czasach stalinizmu miał jako Polak bardzo trudną sytuację.

### Dlaczego ich muzyka popadła w zapomnienie?

Muzyka obydwu kompozytorów popadła w zapomnienie, ponieważ została na nie skazana jako źle obecna w PRL-u. Obydwaj kompozytorzy po wojnie mieszkali poza granicami Polski. Tadeusz Zygfryd Kassern zrzekł się obywatelstwa polskiego i zdecydował na los emigranta, a wtedy został wykluczony ze Związku Kompozytorów Polskich, jego utwory nie mogły być publicznie wykonywane ani wydawane. Po roku 1956 kompozycje Kasserna wróciły do sal koncertowych, lecz wkrótce znów przestały istnieć w planach repertuarowych.

### Jak pani myśli, czy jest szansa, by utwory Kasserna i Majerskiego zagościły na stałe w naszej świadomości i programach koncertów?

Przywrócenie do życia koncertowego utworów Kasserna i Majerskiego nie jest łatwym przedsięwzięciem, wymagającym wysiłku wielu osób, a przede wszystkim pokonania niechęci do nieznanego repertuaru. Twórczości Tadeusza Zygfryda Kasserna wiele lat badań poświęciła profesor Violetta Kostka, pracująca w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Opublikowała wiele artykułów dotyczących kompozytora, a podsumowaniem tego etapu poszukiwań stała się książka *Tadeusz Kassern. Indywidualne odmiany stylów muzycznych XX w.* wydana w Akademii Muzycznej w Gdańsku w roku 2011. W szkołach muzycznych w Gdańsku i Warszawie odbyły się koncerty prezentujące pedagogiczny nurt twórczości Tadeusza Kasserna. W Akademii Muzycznej w Gdańsku miała miejsce prapremiera opery Kasserna *Comedy of the Dumb Wife (Komedia o żonie niemowie)* Na kolejne premiery czekają opery skomponowane przez Kasserna w ostatnim okresie twórczości. W roku 2007 w mistrzowskiej interpretacji Urszuli Kryger i Katarzyny Jankowskiej został przypomniany i kilkakrotnie wykonany *Tryptyk żałobny* poświęcony pamięci Romana Padlewskiego.

**Dziękuję za rozmowę.®**

## Muzyka była zawsze moją gorącą miłością

mówi Kazikowi Jędrzejczakowi dyrygent Krzysztof Urbański

### **J**ak daleka była droga z małych Pabianic na światowe sceny koncertowe?

Dzieciństwo spędziłem jak każdy normalny chłopak w moim wieku – zabawy, oglądanie telewizji, gry w piłkę. Rodzice nie mieli specjalnych uzdolnień muzycznych. Ojciec w swoich marzeniach widział mnie raczej jako zawodowego piłkarza niż muzyka. Pewnego dnia jeden z moich sportowych kumpi zabrał mnie na lekcje fortepianu i pokazał mi, jak zagrać kilka nut. Ten moment zupełnie mnie zamroczył. Chciałem zostać muzykiem. Niestety, nie zostałem przyjęty do klasy gitary szkoły muzycznej pierwszego stopnia. Uważano, że nie mam talentu. Jednak dzięki koneksjom mojej mamy dostałem się do klasy waltorni. Było tam jeszcze jedno wolne

miejsce. Miałem wtedy 12 lat. Od tego momentu szkoła muzyczna stała się moim drugim domem. Spędzałem tam większość mojego wolnego czasu. Ćwiczyłem godzinami na fortepianie i waltorni, wielokrotnie stwarzając konflikty z naszymi sąsiadami. Często wagarowałem, aby wymykać się do szkoły muzycznej i ćwiczyć. W ciągu dnia bowiem było tam spokojnie i mogłem całkowicie skupić się na muzyce. Nadal ciepło wspominam moje lata w pabianickiej szkole muzycznej i utrzymuję żywe kontakty z moimi tamtejszymi przyjaciółmi.

### **A skąd zainteresowania dyrygenturą?**

Zawsze interesowała mnie orkiestra. Z pasją godzinami przepisywałem partytury, próbując je analizować

i zapamiętać. Ganiałem na różne wycieczki z plikiem nut w plecaku, aby w wolnej chwili do nich zajrzeć. W ten zapis nutowy mogłem się gapić nawet godzinami. Z pobudek dyrygenckich zorganizowałem pabianicki Youth-Rock Symphony Orchestra. Z kolegami ze szkoły muzycznej graliśmy na specjalnych okazjach i imprezach. Często komponowałem własne utwory dla tej młodzieżowej orkiestry. Dyrygowałem pałeczkami od ryżu. Przygotowanie koncertów, reklama, sprzedaż biletów zabierało sporo mojej energii i czasu. Całe szczęście moi nauczyciele gimnazjalni okazywali wiele zrozumienia dla mojej pasji muzycznej i zawsze dawali mi szanse na powtórny egzamin. Takie były moje pierwsze kroki dyrygenckie.



## W końcu marzenia dyrygenckie zawiodły pana pod skrzydła Antoniego Wita. Jak do tego doszło?

Rozwój kariery artystycznej jest jak wspinaczka po górach. Zdobywa się jeden szczyt, a potem myśli się, że trzeba wejść na jeszcze wyższy szczyt, a potem na jeszcze wyższy. Po pabianickiej szkole muzycznej przyszła kolej na następny szczyt. Marzyłem, aby dostać się do klasy dyrygenckiej prowadzonej przez Antoniego Wita, Dyrektora Filharmonii Warszawskiej. Dla mnie był on nie tylko wspaniałym muzykiem, dyrygentem, ale także pedagogiem. Chodziłem na jego koncerty i kursy mistrzowskie. Podczas mojego wstępnego egzaminu w obecności Mistrza z trudem opanowałem emocje i treść. Zostałem jednak przyjęty do jego klasy. Był to żmudny czas nauki, poznawania tajników muzyki i dyrygentury. Od Mistrza nauczyłem się też cierpliwości i pokory. Nadal jesteśmy w głębokiej przyjaźni. Często zapraszam Maestro Wita na moje koncerty i doceniam jego wszystkie uwagi. W 2007 r. ukończyłem studia na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Następnie w latach 2007–2009 pełniłem funkcję dyrygenta-asystenta Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej.

## Kiedy został pan zauważony na scenie międzynarodowej?

Po ukończeniu studiów dyrygenckich miałem świadomość, że aby zaistnieć na forum międzynarodowym muszę zdobyć nagrodę na prestiżowym konkursie dyrygenckim. Taka okazja nadarzyła się tuż po ukończeniu moich studiów. Postanowiłem brać udział w konkursie dyrygenckim zorganizowanym podczas Praskiej Wiosny. Wyjazd, koszty pobytu, wpisowe musiałem pokryć we własnym zakresie. Byłem tak zde-

terminowany wygraniem konkursu, że odwołałem wszystkie, najbardziej lukratywne propozycje koncertowe w kraju. Skupiłem się całkowicie na przygotowaniach do Praskiej Wiosny. Przeanalizowałem sytuację konkursowe. Zwykle wszyscy uczestnicy są doskonale przygotowani do pierwszego etapu. W moim przypadku,

**K**rzysztof Urbański dyryguje orkiestrami w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Norwegii i Japonii. Mimo młodego wieku (33 lata) pełni funkcję Dyrektora Muzycznego w Indianapolis Symphony Orchestra, jest Głównym Dyrygentem i Artystycznym Dyrektorem norweskiej Trondheim Symfoniorkester, Pierwszym Gościennym Dyrygentem Tokyo Symphony Orchestra, a także od sezonu 2015/16 Pierwszym Gościennym Dyrygentem NDR Sinfonieorchester w Hamburgu. Wykłada dyrygenturę symfoniczną w Jacobs School of Music na Indiana University, USA.

Urodził się 17 października 1982 r. w Pabianicach koło Łodzi. W 2007 r. ukończył studia w klasie profesora Antoniego Wita w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W tym samym roku jednogłośnie przyznano mu I nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim podczas Praskiej Wiosny. W latach 2007–2009 pełnił funkcję dyrygenta-asystenta Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej. W sezonie 2013/14 zadebiutował z Berliner Philharmoniker i Chicago Symphony Orchestra. Na podium dyrygenckim Urbański kojarzy się raczej z młodym idolem wrzaskliwych nastolatek niż z posiwiłym Maestro. Jego interpretacje muzyczne tchną młodzieńczą świeżością i dynamizmem. Recenzenci zgodnie podkreślają żywiołowy temperament, analityczne spojrzenie, wycucie stylu i czytelną gestykulację na pograniczu choreografii. Podkreślają zgodnie niezwykle umiejętność młodego dyrygenta w nawiązywaniu głębokiego porozumienia z orkiestrą. Artysta jest gorącym propagatorem muzyki polskiej. W jego repertuarze ważną rolę odgrywają utwory takich kompozytorów jak Witold Lutosławski, Karol Szymanowski, Wojciech Kilar. W marcu br. po raz pierwszy Maestro Urbański dyrygował Toronto Symphony Orchestra (TSO). W ambitnym programie umieszczono premierowe wykonania utworu *Orawa* Wojciecha Kilara oraz *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Mimo intensywnego, tylko dwudniowego programu prób w Toronto z nieznaną mu orkiestrą, młody Maestro znalazł czas na udzielenie wywiadu dla *Muzyka21*.

skoncentrowałem się na ostatnim etapie, najtrudniejszej części konkursu. Z młodzieńczą beczelnością zakładałem, że bez wątplenia dojdę do tego

etapu. Wynikiem mojego wysiłku była Pierwsza Nagroda na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim podczas Praskiej Wiosny.

## Czy posypały się propozycje?

Otrzymałem wiele propozycji koncertowych z różnych zespołów orkiestrowych, w tym kilka ofert z USA. Byłem jednak nieco ostrożny w podejmowaniu decyzji, gdyż w moim przeświadczeniu kariera jest mniej ważna niż moja gorąca miłość do muzyki. To daje mi pełną satysfakcję.

## Zdecydował się pan jednak na szefostwo Indianapolis Symphony Orchestra.

Była to nieco śmieszna historia. Orkiestra w Indianapolis ma długą tradycję. Założona została w 1930 r. przez Ferdynanda Schaefera. Daje 200 koncertów rocznie dla 350 000 słuchaczy. Od 1987 r. była kierowana przez Raymonda Lepparda, znanego brytyjskiego dyrygenta. W 2010 r. byłem tam na koncercie. Podczas mojego pobytu w Indianapolis zarząd orkiestry szukał od kilku miesięcy nowego dyrektora muzycznego. Zwykle moje plany koncertowe są bardzo napięte i natychmiast po koncercie śpieszę się na samolot, aby dotrzeć na następny koncert. Tymczasem w 2010 r. los sprawił, że zostałem uziemiony w Indianapolis na kilka tygodni. Loty do Europy zostały odwołane ze względu na wybuch wulkanu Eyjafjallajokull w Islandii. Nagle miałem teraz czas, aby przyjrzeć się bliżej pracy tej orkiestry oraz spokojnie zwiedzić miasto. Zdecydowałem się podpisać kontrakt na 4 lata. Byłem też zachwycony, gdyż według naszej umowy jako szef artystyczny mogłem swobodnie planować programy koncertów.

## Jak zareagowała orkiestra na pana nominację?

Podczas małej uroczystości zostałem oficjalnie przedstawiony władzom

miasta oraz członkom orkiestry. Byłem najmłodszym dyrygentem w historii tego zespołu muzycznego. Miałem wtedy ukończone 28 lat. Mój wiek wykorzystano jako chwyt reklamowy i na mój pierwszy koncert cena wszystkich biletów była tylko 28 dolarów. Podczas mojej prezentacji miłym gestem gospodarzy było także umieszczenie flagi polskiej obok flagi amerykańskiej. Odnośnie kontaktów z orkiestrą – to

**W Ameryce dyrektor artystyczny orkiestry poza muzyką musi organizować zbiórkę pieniędzy od prywatnych dobroczyńców. Czy łatwo było panu zaadoptować się do tej publicznej funkcji?**

W tym zakresie otrzymałem sporą pomoc od zarządu orkiestry i dużej grupy wolontariuszy. Dodatkowo moja urodziwa żona Joanna czuje się doskonale w kręgach towarzyskich

**Prasa rozpisuje się na temat pana genialnej pamięci. Czy to kwestia mnemotechniki, czy też dobrej genetyki?**

Zawsze cieszyłem się dobrą, wręcz fotograficzną pamięcią. W szkole średniej wystarczyło mi przeczytać kilka stron z fizyki lub matematyki i mogłem zdawać egzamin. Staram się dyrygować z pamięci, nawet na próbach. W jakiś genialny sposób mogę zapamiętać całe strony partytury rozpisane na wiele instrumentów. W ten sposób mogę się skupić na interpretacji i uzyskaniu właściwych kolorów w brzmieniu orkiestry.

**Czy w przygotowaniu do koncertu pomagają panu nagrania wielkich dyrygentów?**

Darzę niezwykłym szacunkiem moich wielkich poprzedników. Słucham z zaciekawieniem ich interpretacji muzycznej. Ale nie ma to wpływu na moje wykonanie. W muzyce ważną jest szczerłość i uczciwość w stosunku do kompozytora. Muzyka jest jedyną sztuką, w której do percepcji potrzebujemy pośrednika – dyrygenta, muzyka, śpiewaków. Dlatego dla mnie najważniejszym elementem jest partytura i intencje kompozytora. Odrzucam poprzednią tradycję jako niepotrzebny balast. Jeśli trzeba na próbach powtarzam kilka nut po wiele razy aż jestem usatysfakcjonowany. Natomiast ważnym dla mnie jest znajomość tła historycznego kompozytora. Trudno byłoby mi

we właściwy sposób zinterpretować muzykę Szostakowicza bez wiedzy na temat terroru w okresie Stalina.

**Czy interesuje pan dyrygowanie operą?**

Jak dotąd w tym zakresie mam niewielkie doświadczenie. Tylko raz dyrygowałem w Norwegii przedstawieniem *Carmen*. Nie jest to mój

prawda, niektórzy członkowie orkiestry mogli by być moimi ojcami lub nawet dziadkami. Ale w kierowaniu zespołem muzyków nie liczy się wiek, lecz profesjonalizm. Dlatego szybko nawiązuję porozumienie z muzykami, przychodzę na próby dobrze przygotowany i staram się jasno przekazać moją wizję muzyczną, aby przekonać ich do mojej koncepcji.

i szybko nawiązała wiele ciekawych kontaktów; Joanna towarzyszy mi w moich wszystkich poczynaniach i podróżach. Jesteśmy do siebie tak przywiązani od lat szkolnych w Pabianicach, że po godzinie nieobecności już tęsknimy za sobą.

(Obecna podczas naszej rozmowy Joanna Urbańska, potwierdza ten fakt gwałtownymi gestami).

Krzysztof Urbański  
fot. Joanna Urbańska





ulubiony genre. Na operę składa się wiele elementów – muzycy, śpiewacy, balet, dekoracje, kostiumy, światła. Trudno to wszystko skoordynować i czasami trzeba pójść na kompromisy. Tymczasem w muzyce absolutnie nie uznaję kompromisów.

**Na początku tego roku media podały, że jest pan laureatem nagrody imienia Leonarda Bernsteina. Gdzie odbędą się uroczystości?**

Wiadomość o nagrodzie przyjąłem z wielkim zachwytem. Jest to wielki honor otrzymać nagrodę Bernsteina. Poprzednimi laureatami tej nagrody byli znani muzycy jak chiński pianista Lang Lang, gruzińska skrzypaczka Lisa Batiashvili, austriacki multiperkusista i moderator Martin Grubinger i amerykańska wiolonczelistka Alisa Weilerstein. Moja kandydatura została wytypowana przez jury o znanych nazwiskach w świecie muzycznym, takie jak Christoph Eschenbach, Zubin Metha, Jamie Bernstein Thomas i Christian Kuhnt. Uroczystości wręczenia nagrody odbędą się 17 lipca na Festiwalu Muzycznym Szlezwik-Holsztyn w hali kongresowej miasta Lubeka. W programie planuję koncerty Chopina w wykonaniu znakomitego pianisty polskiego pochodzenia Jana Lisieckiego oraz orkiestrowe wykonanie *Święta wiosny* Strawińskiego.

**Podczas fragmentu dzisiejszej próby z torontońską orkiestrą obserwowałem pana technikę dyrygowania. Jest ona niezwykle elegancka, ale zarazem emocjonalna. Wykonuje pan wręcz taneczne ewolucje. Znajduje to poklask**

**wśród wielu krytyków oraz publiczności. Czy ma pan świadomość tego obrazu?**

Muszę powiedzieć, że ten efekt choreograficzny jest zupełnie niezamierzony. Jestem tak wrażliwy na dźwięk muzyki, że spontanicznie reaguję całym ciałem. Nie mam zupełnie świadomości moich tanecznych

roku na XX Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena organizowanym przez Elżbietę Penderecką. Dyrygować będę orkiestrą symfoniczną z Hamburga. Z tym zespołem zrobimy małe tournée po Polsce.

**Jakie ma pan marzenia?**



Krzysztof Urbański  
fot. Fred Jonny

wywijasów na podium dyrygenckim. Nie wiem, czy rzeczywiście to pomaga w odbiorze muzyki.

**Kiedy zobaczymy pana w Polsce?**

Mój kalendarz koncertowy wypełniony jest szczelnie aż do 2017 r. Będę jednak w Polsce w przyszłym

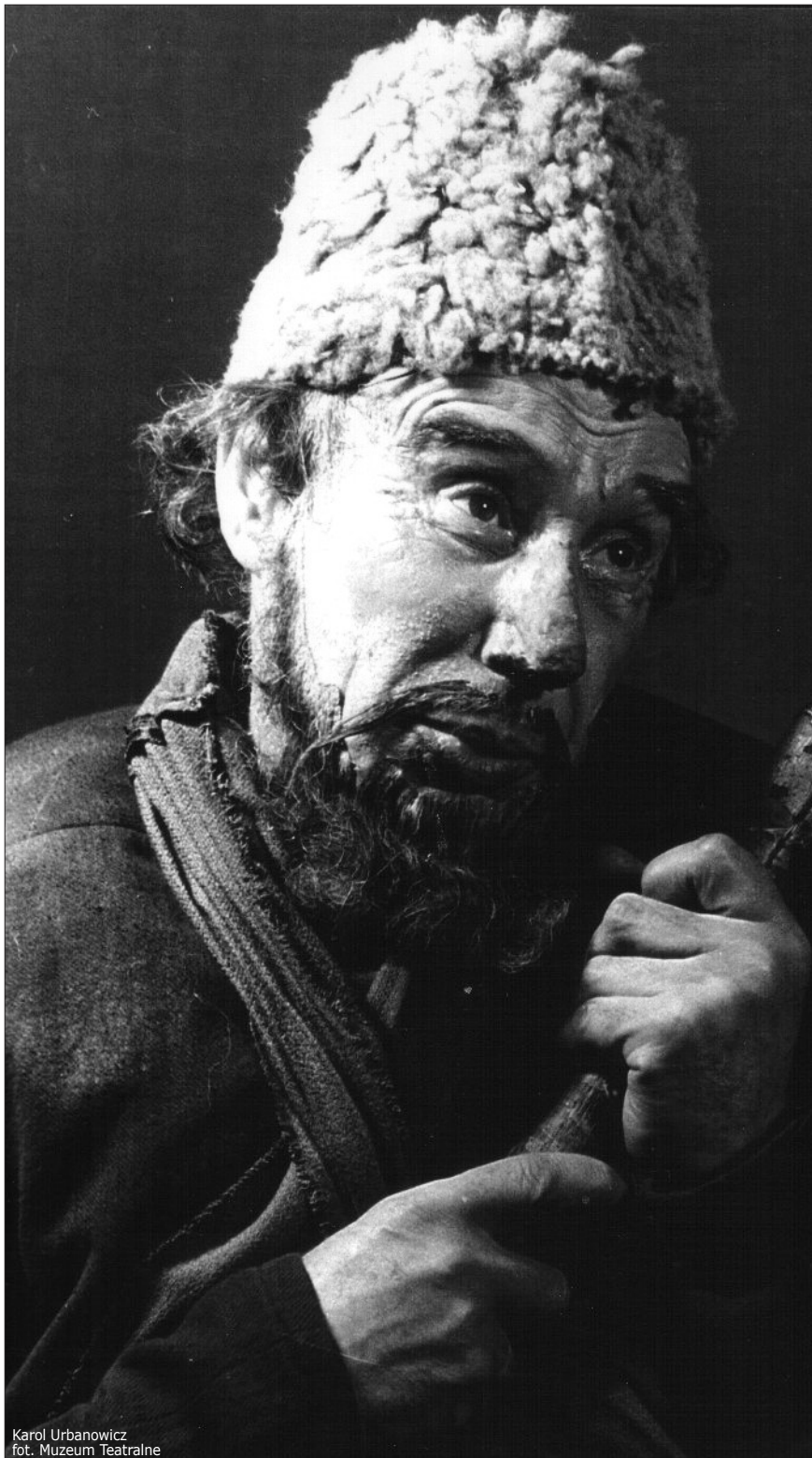
Aby kiedyś poprowadzić taki koncert, z którego byłbym całkowicie zadowolony. Nadal zdobywam następne szczyty.

**Dziękuję za interesującą rozmowę i życzę miłego pobytu w Toronto.🇺🇸**



# Karol Urbanowicz

Adam Czopek



Karol Urbanowicz  
fot. Muzeum Teatralne

Urodził się 26 stycznia 1887 r. w Samborze. Najpierw uczył się śpiewu we Lwowie u Wandy Hendrich, potem studiował prawo na Uniwersytecie we Lwowie skąd przeniósł się na Uniwersytet Jagielloński w Krakowie. Po przeniesieniu jednocześnie podjął naukę śpiewu u prof. Adama Ludwiga w Konserwatorium Krakowskim. Debiutował w Krakowie basową partią Gremiena w *Eugeniuszu Onieginie*. Z Krakowa przeniósł się do Poznania, gdzie był pierwszym Stólnikiem w poznańskiej premierze *Halki* otwierającej 31 sierpnia 1919 r. poznański Teatr Wielki jako polską scenę. Warto przypomnieć, że obok Urbanowicza znaleźli się w obsadzie Józefa Zacharska (*Halka*), Franciszek Bedlewicz (*Jontek*), Liliana Zamorska (*Zofia*) i Augustyn Wiśniewski (*Janusz*). Dyrygował Adam Dołżycki, pierwszy dyrektor poznańskiej sceny operowej. Później poznański Teatr Wielki był świadkiem jego wielkich sukcesów w partii Mefista w *Fauście*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Króla Henryka w *Lohengrinie*, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*. 28 listopada 1924 r. brał też udział w prapremierze *Legendy Bałtyku* Nowowiejskiego, śpiewał partię Mestwina. Wielki sukces przyniosła mu partia tytułowego cara w *Borysie Godunowie* Musorgskiego wystawionego 23 marca 1927 r. W tym przypadku sukcesem okazała się również reżyseria, której Urbanowicz był autorem. Był to zarazem jego reżyserski debiut. Drugi raz stał za reżyserskim pulpitem przygotowując poznańską premierę opery *Chopin* Giacomo Oreflice (29 wrzesień 1928 r.). Jego nauczycielem reżyserii był sławny bas Zygmunt Zaleski, który w tym samym czasie występował i reżyserował w Operze Poznańskiej, nie szczędzący młodszemu koledze rad, wskazówek i pomocy. Od momentu objęcia dyrekcji Teatru Wielkiego w Poznaniu



przez Zygmunta Wojciechowskiego w 1929 r. Karol Urbanowicz zostaje głównym reżyserem. Był nim również podczas obu dyrekcji Zygmunta Latoszewskiego. Oczywiście reżyseria w przypadku tego artysty była poniekąd dodatkiem do jego artystycznej drogi cenionego śpiewaka obdarzonego basem o „szalapinowskim zabarwieniu”.

marca 1936 r.). Karol Urbanowicz nie ograniczał swojej śpiewaczej kariery tylko do poznańskiej sceny, w okresie drugiej dyrekcji Janiny Korolewicz-Waydowej, w latach 1934–1963, występował gościnnie w Teatrze Wielkim w Warszawie. Okres niemieckiej okupacji spędził w Krakowie, gdzie w maju 1945 r., jako szef Zrzeszenia

znaniu. „Dzięki dobranej starannie obsadzie oglądaliśmy spektakl naprawdę ciekawy i mocny w swoich artystycznych walorach” – napisał po tym wydarzeniu Zygmunt Sitowski w *Głosie Wielkopolskim*. Drugą premierą Urbanowicza była *Cyganeria* 9 marca 1946 r. Zrealizowana 9 kwietnia 1961 r. premiera *Mazepy*



G. Rossini – *Cyrulik Sewilski*  
Kraków, Stary Teatr (Powszechny), marzec 1944  
od lewej: Stecka, Adam Dobosz, Halina Dudicz-Latoszewska, Eugeniusz Mossakowski, Karol Urbanowicz, Bolesław Bolko

W 1931 r., kiedy Operę Poznańską z powodu kryzysu zamknięto to Karol Urbanowicz, Maria Janowska-Kopczyńska i Aleksander Karpacki zawiązali Zespół Artystów Operowych, któremu udało się po wielu rozmowach doprowadzić do reaktywowania działalności poznańskiej opery. To właśnie z ich rekomendacji, i za ich namową, dyrektorem został wtedy trzydziestoletni Zygmunt Latoszewski, któremu udało się odbudować prestiż i poziom Opery Poznańskiej. Tak rozpoczęła się wielka kariera artysty, który przeszedł do historii polskiego teatru jako znakomity dyrygent i także dyrektor wielu polskich teatrów operowych. Jednym z większych sukcesów Urbanowicza w tym okresie była pamiętna kreacja Giovanniego da Procidy w polskiej premierze *Nieszporów sycylijskich* Verdiego (16

Artystów Operowych otrzymał zgodę na tymczasowe organizowanie przedstawień operowych. W ramach tej zgody 27 czerwca 1945 r., w sali Domu Żołnierza, wystawiono *Verbum nobile*. Natomiast 10 sierpnia tego roku Urbanowicz wystąpił na scenie Teatru im. Słowackiego w roli Chorążego w pierwszej powojennej premierze moniuszkowskiej *Hrabiny*, której partię śpiewała Ewa Bandrowska-Turska. Zaraz po tych wydarzeniach wraca do swojego ukochanego Poznania.

Klamrą spinającą przedwojenny i powojenny okres artystycznej pracy artysty był jego udział w pierwszej powojennej premierze *Strasznego dworu*, której był reżyserem oraz śpiewał partię Zbigniewa. Przedstawienie odbyło się 19 stycznia 1946 r. i było oficjalną inauguracją sezonu operowego Teatru Wielkiego w Po-

Piotra Czajkowskiego była ostatnią, nad którą pracował. W sumie miał w repertuarze imponującą liczbę 85 partii operowych i wyreżyserował 47 inscenizacji, w tym polską premierę *Miłości trzech królów* Montenezziego, prapremierę opery *Krzyżacy* Dołżyckiego, oraz wszystkie opery Stanisława Moniuszki. W 1957 r. wyreżyserował *Madama Butterfly* w Operze Bałtyckiej w Gdańsku.

25 stycznia 1972 r. urządzono mu w Teatrze Wielkim w Poznaniu uroczystość z okazji 85. urodzin. Wystawiono z tej okazji *Cyrulika sewilskiego*, w którym zaśpiewał w I akcie rolę Don Basilia. 24 marca 1981 r. zorganizowano z ponad dziewięćdziesięcioletnim artystą specjalne spotkanie z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru.

Zmarł 4 października 1985 r., w sędziwym wieku 98 lat.🕯

# Vincenzo Bellini i jego opery (8)

## *Beatrice di Tenda*

Adam Czopek



G. Donizetti – *Beatrice di Tenda*  
June Anderson (Beatrice) i Armando  
Ariostini (Filippo)  
Wenecja, 1987

Niezbyt udana, by nie powiedzieć klęska, premiery *Beatrice di Tenda*, dwuaktowej opery seria w weneckim Teatro La Fenice 16 marca 1833 r. stała się powodem zerwania współpracy z Felicem Romanim, dotychczasowym librecistą, z którym przez lata wyjątkowo dobrze układała się Belliniemu współpraca. Poszło o niedotrzymanie przez Romaniego terminów, a przy okazji Bellini

oskarżał też poetę o to, że libretto, jakie mu stworzył jest wyjątkowo słabe i to właśnie stało się przyczyną klęski weneckiej prapremiery. Szum, jaki wywołało zerwanie przyjacielskich stosunków między kompozytorem a jego librecistą sprawił, że Bellini szybko przyjął propozycję londyńskiego impresaria, który zapraszał go, by zechciał asystować przygotowaniom wystawienia w tym mieście *Lunatyczki*

i *Normy*. Razem z Bellinim wyruszyła do Londynu Giudita Pasta, jedna z jego ulubionych primadonn, dla której skomponował partię tytułową *Beatrice di Tenda*. Na wszelki wypadek, by uciszyć złośliwców posądzających tych dwoje o romans towarzyszył im mąż Pasty. Z Londynu udał się Bellini do Paryża, gdzie zdecydował się zamieszkać i tworzyć, do Włoch już nie zdążył wrócić, dwa lata później, 23 września 1835 r. zmarł w podparyskim Puteaux.

Mimo że libretto tej opery oparte przez Romaniego na dramacie Carla Tebaldiego Floresa wydanym w Mediolanie w 1825 r. jest wierne historycznym faktom, to jednak ani librecista, ani kompozytor nie bardzo potrafili się w tym temacie odnaleźć. Na dodatek wyznaczone przez Teatro La Fenice terminy zmuszały ich do pośpiesznej pracy nad tym dziełem, co bez wątpienia odbiło się niekorzystnie na jego wartości muzycznej. Przy tym wszystkim Romanii uwikłany w realizację kilku innych projektów ciągle spóźniał się z dostarczaniem kolejnych fragmentów libretta, to z kolei prowokowało nieustanne sprzeczki z doprowadzonym do pasji Bellinim, który w końcu powiedział „basta!” i po fatalnej premierze zerwał współpracę z Romanim. Ten jednak okazał się zręcznym polemistą i zarzucił Belliniemu, że przyczyną klęski było jego większe zainteresowanie romansem z Giudittą Turiną niż partyturą, nad którą pracował. To publiczne wyznanie skłoniło męża wspomnianej pani do złożenia pozwu rozwodowego. Właśnie dlatego nad *Beatrice di Tenda* ciąży atmosfera pośpiechu i nerwowości. Mimo że opera ma kilka świetnych muzycznie momentów o wyszukanej



wyrazowo melodyce wspaniałej linii wokalne (aria Beatrice *Ma la sola* z I aktu, m.in. kwintet *Al tuo fallo* z II aktu), to jednak giną one w powodzi tych nie najwyższych lotów o katarskim rytmie i melodyce. Na dodatek Bellini nie posunął się ani o krok do przodu w swoim rozwoju. Wielu twierdzi wręcz, że się cofnął. Nadal podstawą konstrukcyjną opery pozostał schemat: aria, duet, scena ansamblowa i sceny z udziałem chóru, wszystko to bez większej dbałości o dramaturgiczną i psychologiczną prawdę bohaterów dramatu. Co nie zmienia faktu, że muzyka jest, jak zawsze u Belliniego, pełna romantycznego patosu, wspaniałej melodyki i głębokiego liryzmu. A jednak kilka miesięcy po weneckiej prapremierze i nikłym zainteresowaniu dziełem sam Bellini przyznał, że *Beatrice* nie miała szczęścia, „lecz nie była niegodną najlepszych swych sióstr”.

Mimo braku widoków na wielki sukces, po nieudanej premierze w Wenecji, kilka teatrów zdecydowało się wystawić to dzieło ze względu na Belliniego, który był już w tym czasie kompozytorem o ustalonej renomie. Zdecydowały się na ten krok nie tylko miasta włoskie Palermo, Florencja, Turyn, Neapol, Mediolan, Parma, ale też kilka zagranicznych Wiedeń, Paryż, Madryt. Jednak ani to, ani wielkie gwiazdy tamtych lat z Giuditą Pastą, Marią Malibran, Sofią Loeë, Fany Persiani, Erminią Frezzolini i Ronzi-De Begnis nie sprawiły, że opera zaczęła cieszyć się większym powodzeniem. Po dwunastu latach ograniczonej do kilkunastu scen historii zesłała z afisza i na wiele lat spoczęła na archiwalnej półce. Opera Warszawska wystawiła *Beatrice di Tenda* dwukrotnie, pierwszy raz w 1845 r. w reżyserii Jana Jasińskiego, z udziałem włoskiej śpiewaczki Perelli. Drugi w 1867 r. w reżyserii Leopolda Matuszyńskiego. W obu przypadkach nie zdobyła większego powodzenia. Dwa lata przed Warszawą poznał to dzieło Lwów, gdzie *Beatrice* wystawiła w 1843 r. wędrowną trupa operowa, główną partię śpiewała węgierska śpiewaczka Frisch, partię księcia Philippe śpiewał jej mąż.

Dopiero niemal równo sto lat po prapremierze zaczęto się ponow-

nie interesować tą operą. Najpierw wystawiono ją w rodzinnej Katanii (1935). Wiele lat później pojawiła się w koncertowej formie w nowojorskiej Carnegie Hall z Joan Sutherland w roli tytułowej (1961). W tym samym roku wystawiono *Beatrice di Tenda* w mediolańskiej La Scali, też z udziałem Sutherland, jednak po pięciu przedstawieniach zapomniano o niej. Trzy lata później w 1964 r. zdecydował się na ten krok Teatro La Fenice w Wenecji z Leylą Gencer w roli Beatrice. Drugi raz wystawiono tę operę w La Fenice w 1987 r. z June Anderson. Jednak i tym razem we wszystkich przypadkach wielkie wokalne gwiazdy nie zapewniły dziełu większego powodzenia.

Krwawa historia rozgrywająca się w dramatycznym trójkącie: Philippo, księżę Mediolanu, jego nowo poślubiona, ale niekochana żona Beatrice di Tenda, wdowa po kondotierze Facino Cane i hrabianka Agnieszka del Maino. Oczywiście konieczne są, jak w każdym z operowych librett, powikłania, bo Agnieszka kocha Philippo, ale jej serce należy do paza Orombella, który z kolei jest zakochany w Beatrice. Motorem napędowym akcji jest też zazdrość, niespełnione nadzieje i chęć zemsty, co prowadzi do śmierci głównej bohaterki ginącej na szafocie. Wszystko to jednak nie porywa widza i nie wciąga go w toczącą się akcję, muzyka chwilami może się nawet podobać, ale brakuje jej emocjonalnej głębi. Mimo generalnie negatywnej ocenie przyznać trzeba, że geniusz Belliniego i jego muzyki dochodzi do głosu w kilku świetnie poprowadzonych scenach, od modlitwy Beatrice *Il mio Dolores e Pira* w finale I aktu poczynając. Pięknie narastającym napięciem dramatycznym możemy się

napawać w scenie sądu z kapitalnym kwintetem, o którym wspominam wyżej. Interesująco wypadła też scena z finałowym tercetem *Angiol di pace*, śpiewanym przez Beatrice, Agnieszkę i Orombello. Wszystko to jednak tylko przebłyski natchnienia, jakie może-



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

## WAGNER I STRAUSS

### BOŻENA HARASIMOWICZ

DOMINIKA GLAPIAK, PIANO



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

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

# Marco Scacchi – Cappella Magister Jego Królewskiej Mości Władysława IV

Rafał Grabiszewski

**R**eorganizacja dworu polskiego, jaka nastąpiła za czasów Zygmunta III Wazy, objęła swoim zakresem także kapelę królewską. Zespół ten, pomimo dobrego poziomu artystycznego, w porównaniu z innymi kapelami europejskimi nie sytuował się na dość wysokiej pozycji, aby móc pretendować do funkcji zespołu reprezentującego majestat królewski. Tymczasem włoskie innowacje muzyczne, które coraz bardziej wpływały na życie muzyczne Europy, nie mogły być pominięte również na polskim dworze królewskim. Wobec powyższej sytuacji Zygmunt III, używając argumentu finansowego i swoich kontaktów we włoskich centrach kulturowych, postanowił sprowadzić do Krakowa muzyków włoskich<sup>1</sup>.

**P**oczątkowo na dworze polskim istniały dwie kapelle – polska i włoska, które z czasem przerodziły się w jeden zespół zrzeszający najlepszych muzyków z całej Europy. Za panowania Zygmunta III kapelą kierowały osobistości, które uzyskały dość wysoki status w środowisku muzycznym kierując znanymi włoskimi kapelami: Luca Marenzio (1595–1597), Gulio Cesare Gabussi (1601–1602), Asprilio Pacelli (1602–1623) oraz Giovanni Francesco Anerio<sup>2</sup> (1624/25–1630). Skład kapeli ulegał ciągłej zmianie, o czym świadczą

m.in. 3 duże rekrutacje włoskich muzyków, które miały miejsce na przestrzeni dwóch pierwszych dekadach XVII stulecia. Najprawdopodobniej podczas trzeciej rekrutacji, przypadającej na lata 1624–1625, kiedy to Zygmunt III sprowadził na swój dwór Giovanniego Francesca Aneria, mianując go maestro di cappella, w grupie włoskich muzyków znalazł się także Marco Scacchi<sup>3</sup>. Istnieją jednak również niepotwierdzone przypuszczenia, że przybył on do Polski już ok. roku 1621. Scacchi początkowo był skrzypkiem, jednak po śmierci Aneria w 1630 r., najprawdopodobniej przejął jego obowiązki w kapeli, chociaż obecne zachowane źródła nie potwierdzają tej informacji. Po śmierci Zygmunta III Wazy nowy król – Władysław IV – nominował Scacchiego w pierwszej połowie 1632 r. na kapelmistrza swojej kapeli, a w listopadzie tegoż roku nominację tę potwierdził<sup>4</sup>.

**W** latach 30. XVII w. Scacchi był już znanym i cenionym kompozytorem, a jego dzieła – w szczególności madrygały – cieszyły się dość znaczną popularnością. Warsztat najprawdopodobniej doskonalił u swojego poprzednika na stanowisku kapelmistrza Giovaniego Aneria, o czym niejednokrotnie sam wspominał. W 1633 r. w Rzymie zostały wydane drukiem jego 5-głosowe msze utrzymane w stilo antico<sup>5</sup> – *Missarum quatuor vocibus* dedykowane królowi Władysławowi IV. Rok później w Wenecji Scacchi wydał drukiem zbiór 5-głosowych madrygałów z towarzyszeniem rozbudowanego zespołu instrumentalnego – *Madrigali a cinque, concertati da cantarsi su gli stromenti* utrzymanych w stilo moderno<sup>6</sup>.

**J**ednym ze zjawisk, które można było zaobserwować w muzyce europejskiej pierwszej połowy XVII w. było rozprzestrzenienie się nowego gatunku muzycznego zwanego *dramma per musica*. Drammi per musici były wystawiane niemal na wszystkich dworach królewskich i magnackich w całej Europie, a zatem również teatr władysławowski nie pozostał obojętny

Vobis datum est  
5 part madrigal

Bible, Gospel of Luke, Chapter 8 verse 10 Marco Scacchi (c.1600-c1681)



na ten typ pałacowej rozrywki. Niestety dziś nie można określić dokładnej liczby przedstawień, jakie odegrano w latach 1632–1648 na dworze Władysława IV. Można jedynie przypuszczać, że była to liczba dość duża, ze względu na szczególną słabość króla do tego typu muzyki. Nad muzycznym przygotowaniem każdego *dramma per musica*, ze względu na pełnioną funkcję, czuwał Scacchi. Dziś Scacchiemu przypisuje się autorstwo muzyki do 8 dramatów, które powstały na terenie Rzeczypospolitej, jednak tylko w przypadku *Il ratto di Helena*, autorstwo to jest potwierdzone wiadomością zawartą w liście ówczesnego nuncjusza apostolskiego Maria Filonardiego do kardynała Francesca Barberiniego. Do naszych czasów nie zachowała się – nawet w szczątkowej części – ani jedna partytura, która mogłaby uchylić rąbka tajemnicy dramatów wykonywanych na dworze królewskim. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, biorąc pod uwagę kontakty dworu polskiego z ówczesnymi ośrodkami włoskimi, wysunęła hipotezę, iż „pierwsze opery wystawiane w Rzeczypospolitej wzorowane były na dramatach florenckich, opery z lat 1632–1638 na rzymskich, natomiast z lat czterdziestych na wzorach weneckich”<sup>7</sup>. Prawdopodobnie nigdy nie dowiemy się dokładnie jakie wpływy oddziaływały na dzieła sceniczne Scacchiego.

Obok muzyki scenicznej również muzyka religijna, a w szczególności jej nurt liturgiczny, spełniała ważną funkcję na dworze Władysława IV. Godność miejsca i ranga sprawowanych obrzędów, podczas uroczystości państwowo-kościelnych, a także rozliczne audytorium, w skład którego wchodziła elita patrycjuszki europejskich z królem Polski na czele, mówią wiele o charakterze muzyki, jaka wówczas musiała rozbrzmiewać wypełniając przestrzeń świątyni. W roku 1637 Scacchi skomponował – według informacji Hieronima Niniusa – „Mszę na siedemnaście chórów ściśle sobie odpowiadających, którą cała polska szlachta nie bez uznania słyszała śpiewaną podczas uroczystych zaślubin, które Władysław IV, nasz Król i Pan Najmiłościwszy święcił z Najjaśniejszą Cecylią Renatą Austriacką”<sup>8</sup>. W dorobku królewskiego kapelmistrza znajduje się również koncertująca *Missa Pacis*, zachowana szczątkowo, a napisana z okazji pokoju polanowskiego z Moskwą w 1634 r. Również *Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniae Casimiri*, znana obecnie w dwóch przekazach, jest dziełem Scacchiego. Polichoralizm jaki stosował Scacchi w swoich dziełach pozostawał w kręgu *prima prattica*, choć w ostatnim dziele – jak wskazuje tytuł *Missa omnium tonorum* – widoczne jest wyjście poza ten nurt objawiające się nowymi rozwiązaniami w zakresie tonalności. Twórczość królewskiego kapelmistrza, dzięki publikacjom i odpisom znana była w środowisku muzycznym XVII-wiecznej Europy, niestety do dziś przetrwało bardzo niewiele jego dzieł.

Działalność muzyczna Scacchiego obejmowała również szeroko zakrojoną teorię muzyczną, która dzięki publikacjom była rozpowszechniona w XVII-wiecznej Europie. Zainteresowanie poglądami Scacchiego rozbudził spór dotyczący stylistyki dzieł, który kompozytor toczył z Paulem Siefertem, uczniem Sweelinga. Spór ten, podobnie jak niegdyś polemika Monteverdiego z Artusim wokół *seconda prattica*, poruszył europejskie środowisko muzyczne. Jego owocem była wydana przez Scacchiego w Wenecji praca teoretyczno-muzyczna *Cribrum musicum* (1643), w której dość ostrej krytyce poddał pierwszą księgę psalmów Sieferta. Punktem wyjściowym dla tej publikacji stały się poglądy Monteverdiego, mówiące o istnieniu *prima* i *seconda prattica* i odmiennym sposobie komponowania w tych dwóch nurtach, z czym nie do końca zgadzał się Siefert<sup>9</sup>. W pracy Scacchi zawarł również klasyfikację gatunków muzycznych, która była *novum* ówczesnej myśli teoretyczno-muzycznej. Muzykę podzielił na dwie praktyki: *prima* i *secondo* oraz trzy style: kościelny, kameralny i teatralny, w obrębie których umiejscowił istniejące gatunki muzyczne<sup>10</sup>. Styl kościelny obejmował utwory *a cappella* na 4-8 głosów, kompozycje polichoralne z organami, utwory wokalnie-instrumentalne (*in concerto*) oraz motety w nowym stylu (*stile imbastardito* lub *misto*, czyli w stylu mieszanym, łączącym cechy *prima* i *seconda prattica*). Styl kameralny obejmował madrygały *a cappella*, madrygały z *basso continuo* oraz kompozycje na głosy i instrumenty. Styl teatralny dotyczył natomiast recytatywów<sup>11</sup>.

2

10

S. reg - ni De - i, reg - ni De - i,

A. um - mis - te - ri - um, reg - ni - De - i, reg - ni De -

T. mis - te - ri - um reg - ni - De - i, re - ni -

T. da - tum est nos - ce - re mis - te - ri - um reg - ni De - i,

B. nos - ce - re mis - te - ri - um reg - ni De -

15

S. - ni De - i, cae - te - ris au - tem in pa -

A. i, cae - te - ris au - tem in - pa - ra -

T. reg - ni De - i,

T. reg - ni De - i, cae - te - ris au - tem in pa - ra -

B. i,

20

S. - ra - bo - lis, ut vi - den - tes non vi - de - ant, ut vi - den - tes,

A. - bo - lis, ut vi - den - tes non vi - de - ant,

T. - bo - lis,

T. - bo - lis, ut vi - den - tes non vi - de -

B. ut vi - den - tes non vi - de - ant,







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



Najnowsza płyta  
Joanny Ławrynowicz  
już w sprzedaży

do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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



PALCEM PO PŁYCIE

MARCIN MURAWSKI I MICHAEL KIMBER  
PO RAZ PIĄTY!



MICHAEL KIMBER

Music for viola 5

Marcin Murawski, Alicja Guściora, Martyna Kowzan, Eugeniusz Dąbrowski, Paweł Michałowski, altówka • Pavel Rys, marimba

Acte Préalable AP0346 • w. 2015 • 56'14"

☆☆☆☆☆

Pierwsza płyta wytwórni Acte Préalable z muzyką Michaela Kimbera (ur. 1945 r.) okazała się rewelacją. Oto bowiem altówka, instrument nieco zaniedbany, został ukazany nie dość że w roli głównej, to jeszcze w nowym, świeżym, atrakcyjnym brzmieniu. Po niej nastąpiła kolejna, i kolejna, i kolejna, a wreszcie ta piąta – omawiana płyta. Przeglądaliśmy się Kimberowi w różnych odsłonach, każdy z albumów miał bowiem swój indywidualny profil. Ten niniejszy tworzą przede wszystkim dzieła solowe. Muzyka na altówkę solo Kimbera pojawiała się już w programach wcześniejszych woluminów, lecz, jak dotąd, nie w takiej ilości, stanowiła raczej dodatek. Tutaj jest daniem głównym, przystawką zaś – kompozycja na altówkę i marimbę. Tym jednak, co charakteryzuje

chyba wszystkie kompozycje Kimbera, bez względu na zastosowany skład instrumentalny, są bogactwo melodyczne i doskonałość warsztatowa.

Omawianą płytę otwiera *Dziesięć Krótkich Utworów*, cykl posiadający zarówno wielkie walory artystyczne, jak i pedagogiczne. Od wykonawcy wymaga techniki gry w wysokich pozycjach, „piątej pozycji (przeważnie)”, jak zawarł w podtytule kompozytor. Marcin Murawski, w którego interpretacji słyszymy to dzieło na płycie, idzie dalej, częstokroć „wspinając się” jeszcze wyżej – efekty są imponujące i nie raz bardzo zabawne. Pozostałą część programu Profesor – Mistrz oddał w ręce zdolnych uczniów, tym samym realizując dosłownie zamysł kompozytora. *Sześć Etiud-Kaprysów* pisał bowiem Kimber właśnie z myślą o konkretnych studentach. Może nie tak trudne, jak *Dwanaście Kaprysów*, są utworami równie wdzięcznymi i atrakcyjnymi. Na omawianej płycie dzielą je między siebie utalentowane i urocze, znane z poprzednich woluminów, młodzieńki Martyna Kowzan i Alicja Guściora. Większą formą jest *Sonata na altówkę solo*, inspirowana trochę Bachem, tro-

chę jazzem, a trochę Paganinim (*Moto perpetuo*), bogata wyrazowo, której złożony charakter dobrze został oddany przez Eugeniusza Dąbrowskiego. Na zakończenie tej „oficjalnej” części programu słyszymy czteroczęściowe *Ciemne Drewna* na altówkę i marimbę, muzykę świeżutką, powstałą w 2014 r. Jako, że pisana była z przeznaczeniem dyplomowym, dla muzyków-kameralistów przystępujących do egzaminu, jest utworem odpowiednio wirtuozowskim i kończącym się nader efektownie. We wcześniejszym przebiegu ma jednak ciemne barwy, co też sugeruje sam tytuł (który wszak należy interpretować dosłownie w odniesieniu do barwy drewna, z których wykonane zosta-

ły instrumenty). Wykonujący *Ciemne Drewna* na omawianej płycie Paweł Michałowski oraz Pavel Rys z pewnością zdaliby egzamin! Na koniec, jak zwykle, czeka nas niespodzianka. Tym razem jest to *Kołysanka dla Maksymiliana* – uroczy utwór na marimbę solo z dedykacją dla nowonarodzonego siostrzeńca Marcina Murawskiego, co przedstawia nam Pavel Rys.

Niniejszy album, jak i poprzednie z tej serii, dla muzyka-altowiolisty stanowić może arcyważną pozycję. Podobnie, jak dla każdego melomana, pod jednym wszak warunkiem – potrafi się cieszyć muzyką!

Łukasz Kaczmarek



Michael Kimber  
fot. Jonathan F. W. Kimber



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**GRAŻYNA BACEWICZ**  
**Koncert na orkiestrę smyczkową, Symfonia na smyczki, Kwintet fortepianowy nr 1**

Ewa Kupiec, fortepian • Capella Bydgosciensis • Mariusz Smolij, dyrygent

Naxos 8.573229 • w. 2014, n. 2013

• 65'11"

☆☆☆☆☆

Rzadko w ostatnich latach wykonawcy oraz wydawcy przypominali sobie niezwykle bogaty, różnorodny gatunkowo i atrakcyjny w odbiorze dorobek twórczy Grażyny Bacewicz. W pamięci melomanów zapisały się szczególnie płyty Joanny Kurkowicz z *Koncertami skrzypcowymi* dla wytwórni Chandos czy niewątpliwie wydarzenie – płyta Krystiana Zimmermana (DG) z wybranymi pozycjami muzyki fortepianowej i kameralnej kompozytorki. Najnowszym tytułem w powoli rozrastającej się dyskografii poświęconej autorce jest wydany w listopadzie ubiegłego roku przez wytwórnię Naxos album, zawierający trzy ważne dzieła, których słuchanie za sprawą pianistki Ewy Kupiec, Capelli Bydgosciensis i dyrygenta Mariusza Smolija sprawia niewątpliwą satysfakcję nie tylko koneserom twórczości Grażyny Bacewicz, ale i ogólnie miłośnikom muzyki polskiej.

Nie mogło oczywiście zabraknąć słynnego *Koncertu na orkiestrę smyczkową*

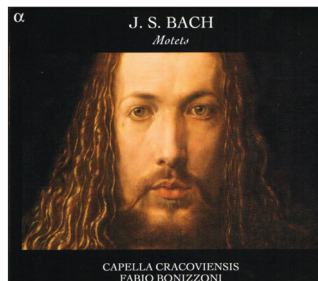
(1948), ujmującego mnie za każdym razem doskonale zaprojektowaną formą, świetną instrumentacją i wykorzystaniem możliwości instrumentów. Równie wartościową pozycją jest *Symfonia* (1946), napisana na taki sam skład, dzieło znacznie bardziej rozbudowane, ale cechujące się podobnymi zaletami. Krążek zamyka opracowanie *II Kwintetu fortepianowego* (1952) dokonane dwa lata temu przez dyrygenta. Co prawda, niezbyt mnie zachwycają podobne przeróbki muzyki kameralnej, jako że brzmi ona najpełniej i najprawdziwiej w swej oryginalnej postaci, lecz można zrozumieć zachwyt artysty nad utworem i pragnienie wzbogacenia repertuaru o owo arcydzieło, po które sięgnął też niedawno wraz z grupą młodych wykonawców przywołany na wstępie Krystian Zimerman.

Płyta Naxosu zachwyca bardzo dobrą jakością techniczną nagrania – dźwięk zarejestrowany w Filharmonii Bydgoskiej znanej z doskonałej akustyki jest bardzo klarowny, wyraźny, poszczególne grupy instrumentów w orkiestrze są dobrze słyszalne, równowaga między nimi a fortepianem wzorowa. Dzięki temu słycać tu wszystkie walory muzyki Grażyny Bacewicz: kontrasty dynamiczne, agogiczne, ekspresji, liryzm, ostrość rytmiki, piękne melodie. Pracując w tak doskonałym otoczeniu, Ewa Kupiec, Mariusz Smolij i Capella Bydgosciensis stworzyli kreację żywo przemawiającą do słuchacza za sprawą świetnych temp, ale przede wszystkim dogłębnego zrozumienia stylu prezentowanych kompozycji, kreację utrzymaną na wysokim poziomie zarów-

no technicznym, jak i artystycznym. Dzięki niej muzyka żyje, oddycha, jest pokazana w nowym świetle, udowadniając wartość i atrakcyjność wszystkich trzech pozycji programu krążka. Może się podobać nie tylko ze względu na witalność i radosny charakter dominujący we wszystkich kompozycjach, które są bardzo bogate w różnorakie emocje, łącznie z tymi bardziej poważnymi. Świadczy o tym *II Kwintet*, najwybitniejsze dzieło nagrane na płycie, niewątpliwie arcydzieło polskiej kameralistyki drugiej połowy XX w., przede wszystkim zaś jego część wolna – *Grave*. Intensywność ekspresji i przepiękna melodyka sprawiają, że słyca się jej w zachwycie i pragnie się poznać ów utwór w oryginalnej wersji.

Kto nie zna kompozytorki, powinien bez wahania sięgnąć po omawiany album, by zacząć poznawać jej fascynujący dorobek. Mam nadzieję, że wytwórnia Naxos na jednym krążku nie poprzestanie, albowiem w przypadku twórczości nie tylko orkiestrowej Grażyny Bacewicz jest sporo do nagrywania i odkrywania.

Paweł Chmielowski



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Motety**

Capella Cracoviensis • Fabio Bonizzoni, dyrygent

Alpha 199 • w. 2015, n. 2014 • 66'26"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Ostatnimi czasy dosyć głośno zrobiło się wokół zespołu Capella Cracoviensis, co raczej nie powinno u nikogo budzić zdziwienia, bowiem ta formacja specjalizująca się w wykonawstwie muzyki dawnej ma na swoim koncie liczne osiągnięcia. Dodatkowym impulsem jest jubileusz 45. lat jej istnienia przypadający w tym roku. Artyści z tego zespołu mają w repertuarze dzieła najwybitniejszych kompozytorów polskich i zagranicznych. W tym miejscu warto przywołać chociażby trzy wielkie oratoria Haendla, czy chociażby cykl trzech wielkich mszy, h-moll Bacha, c-moll Mozarta i *Missa Solemnis* Beethovena.

Prezentowany album odświeżania przed nami istotny element twórczości Jana Sebastiana Bacha, jaki stanowią motety. Te dzieła lipskiego Kantora swoimi rozmiarami, kunsztownością i zastosowanymi środkami daleko wykraczają poza przyjęte ramy, jakimi odznaczała się forma motetu w Renesansie, czy Baroku. Cechą charakterystyczną takich kompozycji jest fakt, że były pisane z przeznaczeniem na konkretne okazje głównie związane z wydarzeniami roku liturgicznego. Wśród motetów Bacha dominującym motywem jest tematyka żałobna. Kompozytor na przestrzeni poszczególnych dzieł dokonuje różnicowania obsady, od tych przeznaczonych do wykonania a cappella, po motety z towarzyszeniem niewielkiego zespołu instrumentalnego.

Zespół Capella Cracoviensis stanowi formację o niewielkim aparacie wykonawczym, co doskonale zauważymy nie tylko czytając książeczkę załączoną do płyty, ale

także słuchając niniejszego nagrania. I wydawać by się mogło, że jest to wada, ale przecież Bach nawet w Lipsku nie dysponował wielkim chórem i orkiestrą, a nawet tak okazałe dzieła jak oratoria, czy pasje były wykonywane przez aparat wystarczający, aby sprostać partyturze, ale prawdopodobnie złożonym z niewielkiej liczby wykonawców w każdym z głosów. Słuchając prezentowanego wykonania zauważamy położenie dużego nacisku przez wykonawców na deklamację tekstu, który jest wykonywany z dużą świadomością, w odniesieniu także do warstwy muzycznej nasyconą ogromem figur retorycznych, które w doskonały sposób zostają ukazane, tak aby muzyka w pełni oddziaływała na odbiorcę.

Karol Rzepecki



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Tria fortepianowe op. 70 nr 2 i op. 97**

Alexander Melnikov, fortepian;  
Isabelle Faust, skrzypce; Jean-Guihen Queyres, wiolonczela  
Harmonia Mundi HMC 902125 • w. 2014 • 67'34"  
☆☆☆☆☆

**Tria fortepianowe**  
**Boulanger Trio**

Profil PH14015 • w. 2014, n. 2012 • 61'36"  
☆☆☆☆☆

**Tria fortepianowe**  
**Wiener Klaviertrio**

MDG 942 1842-6 • w. 2014 • SACD, 74'00"  
☆☆☆☆☆

Druga połowa XVIII w. był to taki okres w historii muzyki, kiedy zyskiwać na znaczeniu zaczęła twórczość kameralna. Gatunek ten z czasem zyskał miano „damskiej muzyki salonowej”, bowiem najczęściej partię fortepianu wykonywała dama, w męskim otoczeniu. Mówiąc o twórczości Ludwiga van Beethovena bardzo często nie doceniamy tego kompozytora, zapominając, że prześladowała go głuchota i to nie u kresu życia, ale spadła na niego w momencie kiedy to powinien odnosić największe sukcesy u szczytu kariery.

Niniejsze trzy woluminy prezentują znaczną część twórczości kameralnej Beethovena na gruncie tego gatunku. Utwory te odznaczają się dużą wirtuozerią i są pełne ekspresji. Jednak muzyka ta nie zawsze spotykała się z entuzjastycznym przyjęciem, o co też trudno było winić kompozytora, jak pokazuje historia. Dwa z omawianych nagrań dokonane przez Boulanger Trio i zespół w międzynarodowym składzie: Alexander Melnikov, Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyres zawierają nagranie *Tria B-dur* z op. 97. Jego premiera miała miejsce w roku 1814, a znany krytyk muzyczny, Louis Spohr pisał: „Trudno to było nazwać ucztą dla ucha, bo przede wszystkim fortepian był fatalnie rozstrojony, co niezbyt przeszkadzało samemu Beethovenowi skoro go nie słyszał”. Jednak słuchając prezentowanych nagrań mamy to szczęście, że fortepiany są nastrojone, a ze-



społy przygotowane. Niniejszy utwór stawia przed wykonawcami duże wymagania techniczne, a wykonanie zespołu nagrałego przez Harmonię Mundi, gdzie przy fortepianie zasiada Alexander Melnikov wydaje się lepiej odzwierciedlać klasycznego ducha tej muzyki. W wykonaniu niniejszego zespołu usłyszymy jeszcze *Trio Es-dur*, op. 70 nr. 2, odznaczające się równie perfekcyjnym wykonaniem przez zespół. Wykonanie tej kompozycji na swojej płycie zamieszcza także Wiener Klaviertrio. Zespół ten, co godne uwagi prezentuje dwa tria z opusu 70. Pierwsze z nich w tonacji D-dur swoimi skrajnymi częściami tworzy pewnego rodzaju klamrę, gdzie pomiędzy dwiema częściami pełnymi dynamizmu i ekspresji wysłuchamy wolnego *Largo*. Natomiast wspomniane *Trio Es-dur* stanowi kompozycję bardziej rozbudowaną. Zaletą płyty jest, że możemy wysłuchać obu tych kompozycji, gdyż stanowią one pewnego rodzaju całość, zróżnicowaną i bogatą w treści. W wykonaniu zespołu z Wiednia usłyszymy jeszcze *Wariacje na temat pieśni „Ich bin der Schneider kakadu”* op. 121A. Wariacje to forma, której Beethoven był mistrzem. Ta pełna ekspresji dwuczęściowa kompozycja odznacza się dużą wirtuozerią i stawia przed zespołem wysokie wymagania. Utworu tego wysłuchamy także w nie mniej ciekawym wykonaniu Boulanger Trio, który to zespół prezentuje jeszcze krótkie *Trio H-dur* WoO 39.

Twórczość kameralna Beethovena stanowi niejako zwieńczenie dokonań jego poprzedników. Kompozytor wykraczając poza obowiązujące normy łamie wszelkie konwencje. Wówczas nie do końca doceniana twórczość dziś zyskuje na wartości i odradza

się na nowo. Miejmy nadzieję, że wyżej wymienione zespoły nie poprzestaną na tych dokonaniach i już niebawem w ich wykonaniu usłyszymy pozostałą spuściznę kompozytora.

Karol Rzepecki



**JOHANNES BRAHMS**  
**Secular Vocal Quartets with Piano vol. 1**

Markus Bellheim, fortepian • Norddeutscher Figuralchor • Jörg Straube, dyrygent  
MDG 947 1867 • w. 2015 • SACD, 64'26"  
☆☆☆☆☆

Romantyzm stanowił okres w historii muzyki, w którym ponownie na znaczeniu zyskała twórczość wokalna, bądź też wokalo-instrumentalna. Rozwijała się ona zarówno na gruncie religijnym, jak i świeckim. Kompozytorzy w swoich dziełach wielokrotnie wykorzystywali teksty znanych poetów, napisane specjalnie z przeznaczeniem do wykonania, jako utwór muzyczny, bądź nie.

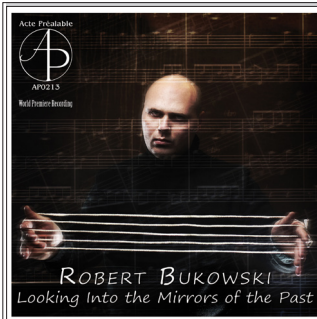
Doskonałym przykładem kompozytora, którego twórczość głęboko wpisuje się w ten nurt jest Johannes Brahms. Prezentowany album zawiera twórczość reprezentującą różne okresy z życia kompozytora w związku z czym odmienne są także okoliczności, w jakich ta muzyka powstawała. Sześć pieśni z op. 112 powstałe wiosną 1891 r. to dzieła, do których słowa w większości napisał Franz Theodor Kugler (1808–1858), wybitny znawca historii i literatury. Teksty pre-



zentowanych dzieł ilustrują różne wydarzenia z życia. Są to dzieła pełne melancholii i spokoju. Natomiast zbiór *Jedenastu pieśni cygańskich* z op. 103 stanowi odwołanie do węgierskiego folkloru, w niemieckim opracowaniu autorstwa Huga Conrata. Wspomniany zbiór to owoc pobytu Brahmsa w Budapeszcie. Natomiast pieśni z opusku 31 znalazły swoją adresatkę w jednej z miłości kompozytora, który wykorzystał tutaj teksty między innymi Johanna Wolfganga von Goethego.

Prezentowane kwartety wokalne Brahmsa z towarzyszeniem pianoforte stanowią tylko niewielki wycinek z wokalnie-instrumentalnej twórczości tego kompozytora, który w swojej działalności czerpie głęboko inspiracje z różnych źródeł, czego przykładem jest prezentowany album w wykonaniu Norddeutscher Figuralchor. Ten zespół wokalny istniejący już od 1981 r. ma na swoim koncie liczne nagrania, z których większość poświęcona jest kompozytorom romantyzmu. Artyści tym razem odsłaniają przed nami kolejny fragment twórczości powstałej w tym ważnym dla rozwoju muzyki wokalne okresie. Słuchając prezentowanego albumu w wykonaniu wspomnianych artystów możemy dostrzec wszystkie aspekty wspomnianego śpiewu, który wykorzystuje liczne środki kompozytorskie. A wszystko tylko po to, aby w jak najpełniejszy sposób wyrazić i odzwierciedlić wykorzystany tekst. Prezentowany album został opatrzony numerem pierwszym, dlatego z niecierpliwością oczekujemy kolejnych nagrań z muzyką wokalaną Brahmsa, a także innych kompozytorów.

Karol Rzepecki



**ROBERT BUKOWSKI**  
**Looking into the Mirrors of the Past: Nawałnica; Bramy kościoła; Małżeństwo; Pogrzeb mnicha; Bohaterom polskim II wojny światowej; O nieszczęsnej miłości; Zranione serce**

Acte Préalable AP0213 • w. 2011 • 79'10"

★★★★★

Robert Bukowski to współczesny polski kompozytor, który jak sam przyznaje, przez bardzo długi czas poszukiwał właściwej dla siebie drogi na gruncie muzyki stanowiącej jego pasję już od dziecka.

Analizując historię muzyki na przestrzeni różnych okresów zauważamy, że w wielu

przypadkach na powstała twórczość mają wpływ różne wydarzenia z życia kompozytorów. Na takiej właśnie płaszczyźnie należy rozpatrywać prezentowaną pozycję. Ma ona wymiar bardzo osobisty. Robert Bukowski to twórca młodego pokolenia, który za pośrednictwem dźwięków słuchaczom swoje przeżycia. Doskonałym tego przykładem jest chociażby pierwszy z prezentowanych utworów przywołujący konkretne wydarzenie z życia Bukowskiego. *Nawałnica* to tytuł w pełni oddający charakter wspomnianego dzieła pełnego ekspresji i narastającego napięcia. Takie oryginalne podejście do muzyki sprawia, że ma ona dla swojego twórcy wymiar niezwykle osobisty, co powoduje odzwierciedlenie drzemających w nim uczuć, czy emocji. Jak kompozytor sam przyznaje tworzenie muzyki jest procesem niezwykle skomplikowanym i wymagającym licznych umie-

jętności. Słuchając twórczości zamieszczonej na prezentowanym albumie zaliczanym do gatunku muzyki poważnej zauważamy swoistą indywidualność kompozytora, ale także nawiązanie do licznych twórców, w tym przypadku muzyki organowej. Jak Bukowski przyznaje najistotniejsze jest to, aby tworzyć w zgodzie z własnym sumieniem, co wskazuje jako klucz do znalezienia uznania ze strony publiczności. Trudno w tej chwili wnikać w sumienie kompozytora, jednak prezentowanym kompozycjom nie można odmówić autentyczności i oryginalnego charakteru.

Prezentowany album to kolejna pozycja od wydawnictwa Acte Préalable służąca promocji i dalszemu rozwojowi młodych, dojrzewających twórców muzyki polskiej, która nieustannie rozwija swoje nowe pokłady.

Karol Rzepecki



**FRYDERYK CHOPIN**  
**II Koncert fortepianowy op. 21, Ballada nr 4 op. 52, Impromptu nr 3 op. 51, Berceuse op. 57, Polonez op. 53, Mazurki op. 50**

Nelson Freire, fortepian  
 Decca 478 5332 • w. 2014 • 65'44"

★★★★★

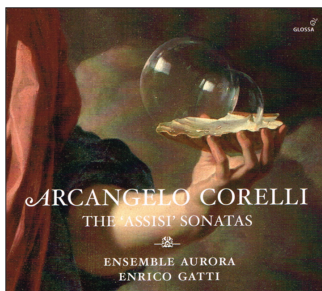
Jeden z najwybitniejszych, a przy tym najsympatyczniejszych żyjących pianistów w ukończonym przez siebie repertuarze: Nelson Freire gra Chopina. Program został

wybrany przez artystę dość spontanicznie, a wypełniony kompozycjami solowymi i *II Koncertem fortepianowym f-moll*. Odnajdziemy tu wszystkie najlepsze cechy pianistki Nelsona Freira: naturalność, ciepło, miękkość, promiennosc, jasne barwy. A przy tym jest to gra wielce dojrzala, wszystkie detale interpretacyjne zostały świetnie przemyślane. Nie znajdziemy tu kontrowersyjnych, zaskakujących pomysłów, rewolucyjności. Jest to Chopin raczej klasyczny, bardzo stylowy, a przy tym serdeczny: uniwersalny, a zarazem bardzo osobisty. Artysta gra zawsze dźwiękiem wielce subtelnym, nigdy nie przeforsowanym, doskonale realizując ideę Paderewskiego o „opowieści o głośnym dźwięku”. Prowadzeni przez Nelsona Freira

uczujemy się po prostu bezpieczni. Nie znajdziemy tu mroku i grozy (jak chociażby u Claudia Arraua), lecz piękno i dobro. Nawet najczarniejsze momenty, jak w *Balladzie f-moll*, są przez pianistę osłoneczniane i ocieplane. Nie ma niepokoju, jest wewnętrzna harmonia i pogodzenie. A przy tym nic na siłę, wszystko zawsze naturalnie. *Berceuse Des-dur* nie jest „przemotoryzowane”, jak u genialnego zresztą Józefa Hofmanna, lecz bardziej tradycyjne, adekwatne do charakteru muzyki. Cudowne są mazurki (zwłaszcza nieco kapryśny *As-dur*) – jakże proste, a przy tym wciągające. I *Polonez As-dur* op. 53 – bez zbędnego patosu, puszenia się, z nienarzucającą się wirtuozerią. Głównym punktem programu jest, rzecz jasna, *Koncert*. Brzmi

on po prostu homogenicznie, bez sztucznych podziałów na solistę i orkiestrę, czy na ustępy liryczne i dramatyczne. Pierwsza część jest bardzo ciekawa, z pięknym rubato, poetycka. Podobnie można powiedzieć o części drugiej, chwilami nieco kokieteryjnej, urzekającej. Trzecia część może zdziwić. Została przez pianistę zagrana lekko, z niezwykłym humorem, swobodą, w sposób wartki, pełen polotu, chwilami nadspodziewanie brawurowo, dość odważnie, w szybkim tempie (znakomita współpraca z Gürzenich-Orchester Köln pod dyrekcją Lionela Bringuiera). Wszędzie, w każdej kompozycji otrzymujemy niezwykłą precyzję, świetną technikę, piękną dźwięk, trafiony zamysł interpretacyjny. Omawiana płyta łączy zatem najlepsze cechy, jakie możemy sobie wyobrazić u Chopina i przynosi jedne z najlepszych współczesnych nagrań prezentowanych dzieł.

Lukasz Kaczmarek



**ARCANGELO CORELLI**  
**The „Assisi” Sonatas**  
Ensemble Aurora

Glossa GCD 921209 • w. 2014, n. 2013 • 74'43"

☆☆☆☆☆

Oto do rąk melomanów może trafić kolejne, wybitne nagranie słynnego skrzypka, jakim niewątpliwie jest Enrico Gatti. Wraz ze swoim zespołem Ensemble Aurora, w którego składzie znajduje się jeszcze wiolonczelista Gaetano Nasillo i klawesynistka Anna Fontana nagrał 12 sonat

*Assisi* (Asyż) Arcangela Corelliego. Ten zbiór powstał prawdopodobnie jeszcze przed słynnym op. 1, w czasach gdy muzyk przebywał jeszcze w Bolonii.

Rękopis prezentowanych utworów znajduje się w klasztorze Franciszkanów w Asyżu, stąd ich nazwa. Styl tych sonat, choć jest charakterystyczny dla utworów komponowanych w połowie XVIII w. w Bolonii, zawierają one już elementy typowe dla Corelliego. Cztery pozostałe sonaty pochodzą z tego samego rękopisu i, według Gattiego, można je również przypisać temu samemu autorowi.

Trzeba jeszcze dodać, że utwory te zostały nagrane w 2013 r., w 300. rocznicę śmierci kompozytora.

Zespół Ensemble Aurora znakomicie oddaje ducha epoki, słyszy się, że artyści są zakochani w wykonywanej muzyce. Grają tak naturalnie, tak stylowo i zjawiskowo, odnosi się wrażenie, że czują się w tym repertuarze jak przysłowiowa „ryba w wodzie”. Wszyscy dysponują fantastyczną techniką, pięknym brzmieniem i niezwykłymi umiejętnościami interpretacyjnymi. Co więcej, potrafią odkryć w muzyce dużo więcej niż podpowiadają nuty – docierają do duchowej głębi corelliovskich sonat, rozkoszując się ich zmysłowością.

Piękny, odkrywczy album wart posiadania.

Stanisław Lubliński

**ANTONI DWORZAK**  
**Requiem op. 89**

Christiane Libor, sopran; Ewa Wolak, alt; Daniel Kirch, tenor; Janusz Monarcha, bas • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572874-75 • w. 2014, n. 2012 • 97'56"

☆☆☆☆☆



Mamy tu do czynienia prawdopodobnie z ostatnim nagraniem Antoniego Wita i Filharmonii Warszawskiej, zrealizowanych dla wytwórni Naxos, co jest wydarzeniem o tyle znaczącym, że wybór padł na bardzo rzadko wykonywane i nagrywane arcydzieło Dworzaka – *Requiem b-moll* op. 89. Jestem ogromnym entuzjastą tej wspaniałej, potężnej kompozycji, której powstanie wiąże się z licznymi pobytami autora w Anglii i napisaniem na zamówienia tamtejszych instytucji wielkich dzieł. Używając epitetu „wielki”, nie popełniam przesady, gdy przejrzymy ich listę: znajdziemy na niej oratorium *Święta Ludmiła*, *Stabat Mater*, kantatę *Białe koszule*, czy genialną *VII Symfonię d-moll*.

Podobnie jak w przypadku *Szóstej* Mahlera, również *Requiem* Czecha powstało w bardzo szczęśliwym dla niego okresie, wypełnionym intensywną pracą twórczą i odnoszonymi ogromnymi sukcesami wykonań swojej twórczości. Rzecz to przedziwna, ponieważ potężnych rozmiarów kompozycja, napisana na kwartet solistów, chór mieszany i dużą orkiestrę, wypełniona jest niezwykle intensywnymi emocjami z ogromną siłą oddziaływania. Mistrzostwo, z jakim kompozytor operuje aparatem wykonawczym i nasącza gatunek ważną i przejmującą treścią, wysuwa jego dzieło na szczyty w religijnej twórczości Dworzaka, choć funkcja czysto liturgiczna utworu zesza na dalszy plan. Zawsze nie mogę się nadzi-

wić, że tak wspaniałe dzieło, doskonale zinstrumentowane, z porywającymi pomysłami, wspaniałą melodyką, pełnymi wyrazu partiami solowymi i efektownymi fragmentami chóralnymi, nie cieszy się należywym uznaniem. W ostatnich czasach fonografia zaczyna sobie jednak przypominać o arcydziele z op. 89, czego przejawem są rzadkie, bo rzadkie, ale coraz częściej pokazujące się na rejestracji płytowe *Requiem b-moll*. O dziwo, dopiero niedawno brak owej pozycji w swoim bogatym katalogu zauważyła wytwórnia Naxos, stąd angaż Orkiestry i Chóru Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Antoniego Wita, specjalistów od wielkiego repertuaru wokalnoinstrumentalnego, wspartych siłami polsko-niemieckiej grupy solistów.

Niestety, nie mogę uznać proponowanej pozycji za udaną w każdym punkcie i mam raczej mieszane wrażenia. Największe uznanie należy się dyrygentowi, który doskonale rozumie specyfikę przygotowania i wykonania wielkich form. Nie zapomina o przekazie płynącym z muzyki, dba również o płynne tempa i dramaturgię. Co mi się szczególnie spodobało i od razu przykuło moją uwagę, był początek dzieła, pokazujący w smyczkach składający się z czterech nut motyw, przewijający się przez całą kompozycję. Ten krótki wstęp jest nosicielem głębi i ekspresji całego dzieła, wprowadza w jego nastrój i powagę. Jest bardzo charakterystyczny, dlatego stał się częstym źródłem cytatów w arcydziełach czeskiej muzyki, ponieważ sięgał do niego zarówno sam Dworzak, jego zięć, Josef Suk, we wspaniałym *Asraelu*, oraz Bohuslav Martinů w *III i VI Symfonii*. Już w tym krótkim, lecz ważnym fragmencie otwierającym *Requiem*,







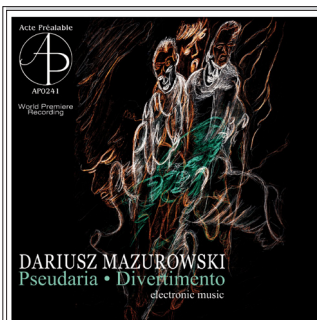


Prezentowany album stanowi niezwykle interesującą pozycję, a to z kilku względów. Jan Kanty Pawluśkiewicz, którego twórczość niniejszy wolumin prezentuje znany jest przede wszystkim jako kompozytor muzyki filmowej i teatralnej. Niniejsze nagranie, a raczej twórczość w nim zawarta stawia go także w szeregu twórców muzyki religijnej. Jeden ze współczesnych kompozytorów pytany o swoją twórczość przyznał, że dzisiaj jest niezwykle trudno skomponować utwór religijny.

Sam kompozytor pytany o omawiane dzieło zalicza je do muzyki rozrywkowej. I słusznie, bowiem nie jest to w żadnym wypadku muzyka poważna, ale nie ma także żadnych przesłanek ku temu, poza tytułem i treścią religijną, aby zaklasyfikować ją do muzyki liturgicznej. Omawiany album jest zatem odpowiedzią kompozytora na nowo tworzący się trąd na gruncie muzyki religijnej i rozrywkowej. Prezentowane kompozycje stanowią połączenie tych dwóch wydawać by się mogło odległych od siebie płaszczyzn. Jan Kanty Pawluśkiewicz tworząc prezentowane kompozycje czerpał inspirację z wielu źródeł. Były nimi Pismo Święte, a także inne teksty o tematyce religijnej. Kompozycja ta powstała dla uczczenia najstarszego Sanktuarium Maryjnego na Podhalu. Dlatego właśnie w omawianych utworach słyszymy wielokrotnie motywy charakterystyczne dla twórczości góralskiej.

Prezentowany album stanowi dobry przykład połączenia tego, co tradycyjne z nowoczesnością.

Karol Rzepecki



**DARIUSZ MAZUROWSKI**  
**Pseudaria, Divertimento – muzyka elektroakustyczna**

Acte Préalable AP0241 • w. 2011 • 63'02"

☆☆☆☆

Twórczość zamieszczona na prezentowanym albumie pod wieloma względami wydaje się być trudną i niezrozumiałą. Muzyka elektroniczna bowiem to stosunkowo młoda gałąź tej sztuki, która czerpie tylko z nowych zdobyczy

techniki. Jednak prezentowana twórczość Dariusza Mazurowskiego stara się być zaprzeczeniem tej tezy.

Już sam tytuł omawianego woluminu stanowi dużą zagadkę i skłania słuchacza do poszukiwań głębszego wymiaru przedstawianej twórczości. Pierwsze z prezentowanych dzieł to suita składająca się z dwunastu luźno zestawionych ze sobą części, dlatego też na próżno szukać odwołań do klasycznego charakteru tej formy. Jednak pomimo wszystko stanowi ona całość, a jej tytuł odwołujący się do jednego z największych matematyków starożytności ukazuje kłamrę łączącą te dwie odmienne rzeczywistości. Odmiernym natomiast charakterem odznacza się *Divertimento*. Ta druga z prezentowanych kom-

pozycji powstała w 2010 r. jest owocem wieloletniej pracy i twórczych poszukiwań jej autora. Dzieło to odznacza się spójną, ośmioczęściową strukturą, a jednocześnie pełną kontrastów i przeciwieństw.

Prezentowany album wpisuje się głęboko w koncepcję muzyki, jaką niosą ze sobą nowatorskie zdobycze XX i XXI w. Muzyczne poszukiwania Dariusza Mazurowskiego stanowią niejako odpowiedź na nowe wyzwania, jakie niesie wraz z sobą nie tylko nowoczesna technologia, ale to także wbrew pozorom doskonałe połączenie tego co dawne ze współczesnością i wyrażenie tego nowo dostępnymi środkami.

Karol Rzepecki



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**Magnificat, Kadisz**

Soliści • Warsaw Boys' Choir • Warsaw Philharmonic Choir  
Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572697 • w. 2015, n. 2010 • 65'12"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Naxos kończy wydawać nagrane przez Antoniego Wita z Filharmonikami Warszawskimi dzieła Krzysztofa Pendereckiego. Najnowsza płyta zawiera dwa dzieła religijne. Monumentalny *Magnificat* i napisany 35 lat później *Kadisz*. Dwa różne dzieła, dwa różne muzyczne światy pięknie obrazujące ewolucję stylu kompozytorskiego polskiego twórcy.

Siedmioczęściowy *Magnificat* na bas, męski zespół wokalny, 2 chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę został napisany w 1974 r. na jubileusz 1200-lecia katedry w Salzburgu i prawykonany pod dyrekcją kompozytora (ponoć prowadzenia prawykonania odmówił sam Herbert von Karajan, bowiem kompozytor do ostatniej chwili kończył dzieło). Nie będę tu opisywał nagranych na płytę dzieł bowiem można o nich przeczytać na stronie www.trzejkompozytorzy.pl.

*Magnificat* jest bardzo wymagający technicznie, a muzycznie też nie jest zbyt przystępny. Penderecki kończył wtedy przygodę z awangardą a wkraczał na drogę umiętnego i oryginalnego korzystania z muzycznej tradycji wieków poprzednich. *Magnificat* też należy do dzieł najrzadziej wykonywanych (Schott podaje, że był wykonywany tylko trzy razy: prapremiera w Austrii, potem w 1978 r. w Wielkiej Brytanii

i ostatnio w 2008 r. w Polsce w Katowicach). A to nagranie jest dopiero jego drugą rejeestracją płytową. Symbolika teologiczna dzieła – uwielbienie Boga przez Maryję – uwielbienie Boga przez Maryję po zwiastowaniu w utworze Pendereckiego nabrało jakiegoś przerażająco smutnego, posępnego, turpistycznego charakteru. Absolutnie nie kojarzy się z nadzieją, zaufaniem, uwielbieniem, prędkiej z filmem grozy, horrorem. W sumie ciężko się go słucha.

Całkowicie odmiennym dziełem jest *Kadisz*, bardziej intrygujący, wciągający i wzruszający. Przeważa w nim skromność, prostota oparta na przepięknych melodiach. Dwie części są wykonywane po polsku: śpiewa Olga Pasiecznik i recytuje Daniel Olbrychski, który niestety poszedł drogą przerysowania tekstu Jeremiasza i jest w tym bardzo dosadny i dosłowny, a mógł się wykazać większą dozą wyczucia i klasy aktorskiej.

*Kadisz*. Łódzkim Abramkom, którzy chcieli żyć. Po-

*Iakom, którzy ratowali Żydów* taki jest pełny tytuł tego dzieła, ukończonego w 2009 r. i prawykonanego w Łodzi w sierpniu tego roku. Olga Pasiecznik śpiewa fragmenty poruszającej poezji Abrama Cytryna. Daniel Olbrychski recytuje fragmenty *Lamentacji Jeremiasza*, po których męski chór wciela się w rolę trzech młodzieńców w piecu ognistym z *Księgi Daniela*. Dzieło zamyka kadisz jatom. Żałobna żydowska modlitwa, którą śpiewa tenor, chicagowski kantor Alberto Mizrahi. O tym dziele kompozytor mówił: „Pisząc muzykę do kadiszu, nawiązałem do modlitw odmawianych w Galicji wschodniej, na Ukrainie, czy jeszcze dalej na południe, w Rumunii”. Wielką pomocą był dla niego wielki bas Boris Carmeli, który nie doczekał premiery, a miał tę partię wykonywać. „Śpiewał mi różne melodie, które jemu z kolei śpiewał dziadek, czyli melodie przynajmniej z połowy XIX w. Stworzenie muzyki do kadiszu to coś wyjątkowego i niepowtarzalnego. Myślę, że takiego utworu nikt jeszcze nie napisał” – wyznał Penderecki.

Oba dzieła są wykonane z wielką klasą. Antoni Wit po raz kolejny pokazał, że znakomicie i z wielkim wyczuciem interpretuje dzieła Krzysztofa Pendereckiego. Słowa najwyższego uznania należą się także dla solistów i chórów.

Polecam ten album, szczególnie z racji premierowej rejestracji przepięknego dzieła, jakim jest *Kadisz*. To płyta o dużej wartości!

Arkadiusz Jędrasik

#### RICHARD STRAUSS

#### Die Frau ohne Schatten

Matti Kastu, Siv Wennberg, Walter Berry, Birgit Nilsson, Barbro Ericson, Bo Lundborg, Hillvi Blylods, Tord Skåttergård, Birgit Nordin, Ileana Peterson •

*Kungliga Hovkapellet Stockholm • Berislav Klobucar, dyrygent*  
Sterling CDA 1696/98-2 • w. 2015, n. 1975 176"10"

★★★★

Biograf Richarda Straussa, Ernst Krause, komponowaną „na raty” (1911–1917, prapremiera 10.10.1919, Wiedeń) operę *Kobieta bez cienia* nazwał „wielką humanistyczną operą baśniową... dla wielu najwartościowszą ze wszystkiego, co kompozytor napisał”. Fantazja na pograniczu mistyki, rozwijająca się od pierwszych taktów, bardzo utrudnia zrozumienie dzieła. Libretto Huga von Hofmannsthal’a zawiera przeciwstawienie sobie czworga „istot”, z których jedna jest postacią ziemską, a druga istotą baśniową. E. Krause pisze wprost: „zasadnicze znaczenie nadano misterium macierzyństwa i cieniowi jako dawnemu biblijnemu symbolowi płodności. Dzieło jest hymnem na cześć prawdziwej miłości małżeńskiej”. Jest pewna paralela między omawianą operą Straussa, a Mozartowskim *Czarodziejskim fletem*. Baśniowe również libretto tej drugiej jest jednak bardziej sensowne, podczas gdy tekst Hofmannsthal’a, choć literacko upiększony obciąża pewną komplikacją filozoficzną. Sama muzyka *Kobiety* jest doskonała warsztatowo, pełna dramatyzmu i swoistego „uduchowienia”. Muzyka ta pięknie brzmi i całkowicie harmonizuje z postaciami libretta. Wielkość tej opery wynika przede wszystkim z faktu, iż jej trzy akty kończą się potężnymi scenami wokalnymi. Dotyczy to szczególnie aktu trzeciego rozpoczynającego się duetem pary farbiarzy *Mir Arvertraut* (*Powierzono ją mej opiece*). Duet ten, porównywany rozmiarem i emocjami z dziełami Wagnera, uważany jest

za jeden z najpiękniejszych w całej literaturze operowej. Omawiana opera stwarza niezwykle trudności teatralne, szczególnie scenograficzne. Pojawiają się one w kolejnych inscenizacjach i występują praktycznie z nadmiaru muzyki i tekstu. Dlatego ważna jest w nich harmonijna współpraca dyrygenta i reżysera.

Omawiane nagranie jest zapisem spektaklu z 1975 r. Orkiestrą Kungliga Hovkapellet Stockholm dyryguje Berislav Klobucar. Dyrygent swobodnie panuje nad potężnym brzmieniem muzyki i potrafi wydobyć z tej gęstości dźwięku wszystkie niuanse instrumentalne. A jest ich sporo (zwłaszcza dla skrzypiec i wiolonczel). Opera wymaga do głównych partii pięciu śpiewaków z głosem pewnym w brzmieniu, szerokim w skali, z możliwością różnicowania barwy. Partię Cesarza wykonuje fiński tenor Matti Kastu, o mocnym, pełnym blasku głosie, znany z wielu scen i estrad europejskich. Interpretuje zgodnie z intencjami kompozytora. Jego małżonkę, Cesarzową, śpiewa znakomita Szwedka Siv Wennberg, głos o pięknej barwie i emocjonalnym brzmieniu. W tej zresztą partii debiutowała w londyńskiej Covent Garden i śpiewała ją na wielu scenach. Doskonale radzi sobie z trudnościami wokalnymi i skomplikowanym charakterem postaci. Partia Farbiarki, to popis wokalny wielkiej Birgitt Nilsson. Dramatyczny głos, piękny i głęboki w brzmieniu, czysty w intonacji. Swoją sztukę wokalną artystka ujawnia w całej pełni. Austriacki bas-baryton, Walter Berry, wciela się w farbiarza Baraka. Ten niedoszły inżynier dysponuje pięknym w brzmieniu głosem; należał zresztą do czołówki artystów swej generacji. Warto jeszcze zwrócić uwagę na śpiewającą

rolę Niani, szwedzką mezzosopranistkę Barbro Ericson, która także ma (dzisiaj już) dużą karierę wokalną za sobą i pozostaje szczególnie właśnie ceniona za interpretację tej partii.

Przewodniki operowe polecają aż pięć płytowych nagrań tej opery z Leonie Rysanek w roli Cesarzowej. Wydaje się jednak, iż Siv Wennberg może śmiało z nią konkurować!

Jacek Chodorowski



#### ANTONIO VIVALDI Koncerty mandolinowe

Avi Vital, mandolina • Venice Baroque Orchestra

Deutsche Grammophon 479 4017 • w. 2015 • 51'34"

★★★★

Śledząc dyskografię Aviego Avitala zauważamy nie tylko ścisłą współpracę tego izraelskiego mandolinisty z niemiecką wytwórnią płytową, ale także konsekwentną realizację pewnych postawionych przed sobą założeń. W 2012 r. artysta dokonał nagrania wybranych dzieł Jana Sebastiana Bacha, tym razem proponuje nam twórczość jego rówieśnika Antonio Vivaldiego.

W epoce Baroku mandolina była jednym z popularniejszych instrumentów strunowych i cieszyła się dużym powodzeniem, co znalazło swoje przełożenie w twórczości wielu kompozytorów. Choć pochodzenie tego wywodzącego się z rodziny lutniowych instrumentu sięga drugiej połowy XVI w.

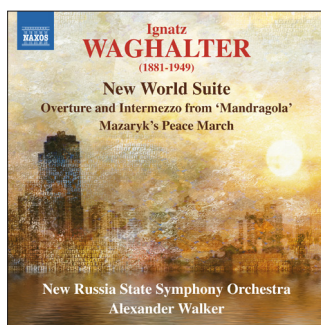


nieprzerwanie cieszył się dużym zainteresowaniem w późniejszych latach. Na omawianej płycie swoje miejsce znalazły utwory zarówno przeznaczone pierwotnie na mandolinę, jak też aranżacje. I tak też wysłuchamy czterech koncertów, o trójdzielnej budowie, co jest charakterystyczne dla twórczości tego kompozytora. Pierwszy z nich w tonacji a-moll, RV 356. Słuchając tego utworu pierwotnie przeznaczonego na skrzypce popadamy w zdumienie jego niezwykle wiarygodnym brzmieniem także na tym instrumencie. Podobne wrażenie towarzyszy nam podczas słuchania *Koncertu D-dur* RV 93 skomponowanego na inny, równie popularny wówczas instrument strunowy, jakim była lutnia. Jednak słuchając *Lata RV 315* ze słynnych *Czterech pór roku* możemy się czuć nico rozczarowani, bowiem jest to kompozycja dostosowana wybitnie do techniki skrzypcowej. Apogeum stanowi *Koncert mandolinowy* C-dur RV 425. To dzieło powstałe w 1725 r. w pełni ukazuje bogate możliwości tego niepozornego instrumentu. Ta niezbyt długa kompozycja zawiera w sobie wszelkie elementy charakterystyczne dla koncertu instrumentalnego. Nie brakuje w nim zarówno partii solowych, jak i przeznaczonych do współzawodnictwa z orkiestrą. Podobny charakter ma *Sonata triowa* C-dur RV 82 przeznaczona pierwotnie na lutnię, skrzypce i basso continuo. Na płycie wysłuchamy także gościnnie tenora Juana Diega Flóreza, który wykona jedną z włoskich melodii ludowych *La biondina in gondoleta* popularnie śpiewaną szczególnie w Wenecji, rodzinnym mieście kompozytora.

Mandolina to instrument, który lata swojej świetności przeżywał w epoce Rene-

sansu i Baroku. Słuchając prezentowanego albumu przekonujemy się, że dobrze brzmią na nim utwory przeznaczone nawet pierwotnie na inną obsadę. Mandolina ukazuje się nam z tej drugiej, nieznanej strony jako niepozorny instrument o bogatym wachlarzu możliwości.

Karol Rzepecki



IGNACZY WAGHALTER

**Uwertura i Intermezzo z opery Mandragola, Suita Nowy świat, Pokojowy marsz Masaryka**

New Russia State Symphony Orchestra • Alexander Walker, dyrygent

Naxos 8.573338 • w. 2015, n. 2013 • 53'36"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Postać Ignacego Waghaltera jest znana uważnym czytelnikom **Muzyka21**. Pisaliśmy o nim na naszych łamach już w październiku 2012 r., gdy pochodząca z Radomia skrzypaczka Irmina Trynkos wydała pierwszą płytę z jego muzyką i udzieliła nam wywiadu. Tak mówiła o kompozytorze: „Ignacy Waghalter był jednym z najbardziej utalentowanych muzyków swoich czasów. Jego życie i kariera, podobnie jak wielu jego rówieśników, zostały tragicznie zdruzgotane katastrofą II wojny światowej. Stopień jego późniejszego zapomnienia, gdy porównać ze skalą jego międzynarodowego uznania przed rokiem 1933, jest wręcz uderzają-

cy. Ignacy Waghalter urodził się w 1881 r. w Warszawie w rodzinie o tradycjach muzycznych. Jego pradziadek Laibisch Waghalter był szanowanym skrzypkiem, często zwanym „Paganinim Wschodu”. Jego najstarszy brat Henryk był jednym z najbardziej znanych polskich wiolonczelistów i profesorem Akademii Muzycznej w Warszawie. Waghalter wykazywał wyjątkowy talent muzyczny. Jego występy fortepianowe szybko dały mu statut cudownego dziecka. Nastoletni Waghalter pragnął jednak dalej rozwijać swój talent i w wieku 17 lat postanowił opuścić ukochany dom w Polsce przekraczając nielegalnie granicę niemiecką w drodze ku nieznanej przyszłości. Wytrwałość Waghaltera opłaciła się, kiedy przez czysty przypadek zainteresował się nim Józef Joachim, światowej sławy skrzypek i przyjaciel Brahmsa, który zapewnił mu wstęp do Akademii Muzycznej w Berlinie. Wkrótce kompozytorski talent Waghaltera, zwłaszcza jego wyjątkowa wyobraźnia melodyczna, wywarły niesamowite wrażenie. Jego kompozycje były wszędzie wychwalane...”. Cytuję tę artystkę, bowiem dziś pisze się o tym twórcy jako o niemieckim kompozytorze, co wywołuje tylko uczucie zażenowania i gest pukania w czoło. Ignacy Waghalter należy do tego samego pokolenia najwybitniejszych polskich artystów, co Józef Hofmann, Arthur Rubinstein i Bronisław Huberman.

Naxos wydał wiosną drugą płytę z muzyką orkiestrową polskiego kompozytora ngraną w Rosji, przez dyrygenta, który z Trynkos zarejestrował jego *Koncert skrzypcowy*. Na płycie nagrano cztery dzieła: Uwerturę i Intermezzo z opery komicznej *Mandragola*, Suitę *Nowy świat*, *Pokojowy marsz Masaryka* zainspirowa-

ny życiem Tomáša Garrigua Masaryka.

Dyrygent interpretuje muzykę Waghaltera znakomicie. Pięknie maluje muzykę długimi liniami, nie zapominając o jej energii. Frazowanie i wirtuozeria zawsze podporządkowane są melodycznej konstrukcji. Orkiestracja każdego utworu jest doprawdy znakomita. Bardzo kolorowo brzmi orkiestra, każda kompozycja uzyskała efektowną, zwartą i intrygującą interpretację. Kto kocha muzykę Straussów, Busoniego, Humperdincka zachwyci się i Waghalterem! Bardzo polecam tę płytę.

Arkadiusz Jędrasik

**CARL MARIA VON WEBER Der Freischütz – aranżacja na zespół dęty**

Consortium Classicum

MDG 301 0267-2 • w. 2014, n. 1987 • 54'56"

★★★★★

W XVIII i XIX w. kwitło w klasztorach monarchii austriackiej życie muzyczne, zaś szczególną popularnością cieszyła się kameralistyka w najrozmaitszych przejawach gatunkowych czy obsadowych. Tamtejsze biblioteki pełne były zbiorów nutowych, świadczących nie tylko o chwalebnej chęci zespołowego grania i szczytnej idei zainteresowania sztuką, ale także o ówczesnych artystycznych trendach. Do nich z kolei należały przeróbki popularnych wówczas oper, zaś ulubioną formą obcowania z nimi była tzw. Harmonie-Musik. Powstało wtedy wiele opracowań na instrumenty dęte, uzupełniane o kontrabas, tworzące w ten sposób obsadę nonetu. Na taki właśnie skład przeznaczono na przykład wyjątki z *Wolnego strzelca* Karola Marii von Webera, zachowane w opactwie

augustianów pw. św. Tomasza w Brnie, autorstwa płodnego i znanego z dokonywania tego rodzaju opracowań, Václava Sedláka (1776–1851), czeskiego aranżera i klawecisty. Wziął on na warsztat np. *Fidelia* czy *Cyrułika sewilskiego*.

Jego transkrypcję zawierającą łącznie szesnaście numerów (od *Uwertyury* po słynny chór myśliwych *Was gleich wohl auf Erden* z trzeciego aktu) wykorzystwała renomowana niemiecka formacja Consortium Classicum. Choć nagrania dokonano w 1986 r., nic nie straciło na atrakcyjności, czego dowodzi kompakt wytwórni MDG. Trzeba przyznać, że niezwykle romantyczna i zarazem swojska dźwiękowa aura *Wolnego strzelca* idealnie wpisuje się we właściwości brzmieniowe i muzyczne właściwości owej formacji. Również w oryginalnej partyturze Weber przeznaczył istotną rolę sekcji drewna i blachy, z klawkami i waltorniami na czele. Mając ów fakt na uwadze, Sedlák dokonał transkrypcji udanej, pomysłowej oraz atrakcyjnej w odbiorze. Z pewnością spopularyzowała niemiecką narodową operę w opactwie stolicy Moraw. Choć my dzisiaj z pewną pobłażliwością czy uśmiechem patrzymy na podobne praktyki, przed dwoma stuleciami były częścią ówczesnego życia muzycznego, spełniając również ważną funkcję praktyczną.

Consortium Classicum, założone przed półwieczem przez klawecistę Dietera Klöchera, specjalizuje się w takim repertuarze, a w omawianym nagraniu dowodzi swojej renomy, wysokiego poziomu gry i niewątpliwej kultury wykonawczej. Nic co prawda nie zastąpi ani ludzkiego głosu, ani brzmienia całej orkiestry w oryginalnej postaci opery Webera, ale

*Wolny strzelec* zredukowany tu do zaledwie dziewięciu instrumentów i tak zachwyca. Warto posłuchać jego fragmentów, zrecenzowanych i bardzo dobrze zaprezentowanych.

Paweł Chmielowski

## Różne



**THE HUNGARIAN CONNECTION**  
**Andreas Ottensamer, klarnet**  
 Deutsche Grammophon 481 1409 • w.  
 2015 • 61'30"  
 ★★★★★

Prezentowana płyta stanowi istotny wkład w popularyzację muzyki kompozytorów węgierskich. Jednak jej przewodnim motywem jest twórczość Johannes Brahmsa, który był narodowości niemieckiej. Niemniej jednak kompozytor wielokrotnie czerpał inspiracje z węgierskiej muzyki ludowej, co zaowocowało powstaniem dwudziestu jeden tańców zwanych węgierskimi, jednak wpływy, jakie niesie ze sobą muzyka charakterystyczna dla tego kraju w twórczości Brahmsa uwidaczniają się nie tylko na gruncie wcześniej przywołanych tańców. Młody austriacki klawecista Andreas Ottensamer, obecnie solista w Filharmonii Berlińskiej podążając tym nurtem prezentuje *Kwintet klarnetowy h-moll* op. 115. Jest to typowy przykład twórczości Brahmsa potwierdzający jego sprzeciw wobec muzyki programowej i podążanie śladami Barokowych i klasycznych wzorców. Do napisania utworu na klar-

net zainspirowała kompozytora gra wybitnego wirtuozą tego instrumentu, Richarda Mühlfelda. Prawykonanie dzieła miało miejsce w 1891 r. w Berlinie. Zaprezentowane następnie dwa walce stanowią dopiero niewielki krok w stronę muzyki węgierskiej, która odegrała ważną rolę w twórczości kompozytora.

Ottensamer dobierając repertuar nie poprzestał jedynie na twórczości niemieckiego kompozytora. Klarrecista podąża śladem kompozytorów węgierskich będących dla Brahmsa źródłem inspiracji. Dlatego zaprezentowane zostały *Tańce węgierskie* Eduarda Reményiego (1828–1898) oraz Miski Borza (1800–1864), którzy to w swoich kompozycjach wyraźnie nawiązują do twórczości ludowej swojej ojczyzny, co później także wykorzysta Brahms w swoich *Tańcach węgierskich*. Na niniejszym woluminie znajdziemy również dwa utwory Lea Weinera (1885–1960). *Búsuló juhász* i *Csüördögölő* to kompozycje powstałe w 1959 r. z przeznaczeniem na klarnet, o nazwach niełatwych dla nas do wymówienia. Kompozytor ujawnia się w nich, jako wierny kontynuator nurtu zapoczątkowanego przez Johannes Brahmsa, którego dzięki temu historia muzyki zapamiętała, jako wiernego odtwórcę folkloru w oprawie wykorzystującej współczesne dla siebie, ale także charakterystyczne środki.

Autorem transkrypcji na klarnet jest Stephan Koncz, który w swoich opracowaniach udowodnił, że klarnet jest instrumentem dobrze wpisującym się w klimat muzyki węgierskiej. Prezentowany album to nie tylko okazja do zapoznania się z muzyką charakterystyczną dla tego kraju, ale także możliwość wysłuchania dobrego, odda-

jącego charakter wykonania tych kompozycji.

Karol Rzepecki



**Wolfgang Amadeus Mozart – Sonata na 2 fortepiany KV 448 • Franz Schubert – Wariacje As-dur D 813 • Igor Strawiński – Święto wiosny**

Marta Argerich, Daniel Barenboim, fortepian  
 Deutsche Grammophon 479 39 22 • w.  
 2014 • 76'26"

Muzyka21  
 płyta miesiąca

To w końcu musiało nastąpić! Znali się i cenili od maleńkości, jednak nie często dane im było wspólnie występować. Jednym z niewielu takich momentów był wieczór w Filharmonii Berlińskiej, 19 kwietnia 2014 r. Z ich dwójga, to Martha Argerich częściej dawała się poznać w duetach fortepianowych. Jej partnerami byli m.in. Nicolas Economou, Nelson Freire, czy Stephen Kovacevich. Barenboim w dużo mniejszym stopniu uprawiał tę formę muzykowania (w tej chwili przychodzi mi na myśl tylko jedna płyta niemieckiego artysty nagrana w duecie fortepianowym – dzieła Schuberta wespół z Radu Lupu). A jednak spotkali się! Program, jakim wypełnili swój niezwykle wieczór, tworzyły trzy arcydzieła: słynna *Sonata na dwa fortepiany D-dur* KV 448 Mozarta, *Wariacje As-dur* D 813 Schuberta oraz *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w kompozytorskiej wersji na fortepian



na cztery ręce. W każdym z nich cudowny duet Argerich-Barenboim dał się poznać od nieco innej strony. W Mozarcie były to dwa jakby odrębne światy, kontrastujące ze sobą, uzupełniające się. Argerich – doświadczona kameralistka, ale również pianistka jedyna w swoim rodzaju: porywczą, nieokiełznana, o niezwykłym temperamencie, lecz muzykę Mozarta penetrująca w dość ostrożny sposób. Barenboim – odwrotnie: świetnie interpretujący kompozycje genialnego Salzburgczyka, choć rzadko występujący w zespołach kameralnych, ceniący raczej klasyczny ład, dbający o śpiewność dźwięku. Nie trudno się domyślić, że wolna druga część bardziej zbliżona była do estetyki Barenboima, porywająca trzecia – Argerich. Tak naprawdę jednak cała *Sonata* należała do obojga artystów – stworzyli oni spójną i przekonującą koncepcję, w idealny sposób się uzupełniając, a przy tym zawsze pozostając sobą.

Daniel Barenboim zarejestrował niedawno w 5-ptykowym albumie sonaty fortepianowe Franciszka Schuberta i uczynił to bardzo dobrze. O jego bliskim stosunku do muzyki tego kompozytora świadczy również dana wspólnie z Marthą Argerich interpretacja *Wariacji* D 813. Ich wykonanie w wielu miejscach było dość odważne, pełne emocji i barw, choć, gdy trzeba – odpowiednio delikatne, intymne.

Głównym punktem programu było jednak *Święto wiosny* Igora Strawińskiego – utwór, który w wykonaniu „naszego” duetu wypadł wprost fenomenalnie! Przede wszystkim artyści doskonale uchwycili charakter dzieła – ową dzikość, pogańskość, nieokrzesanie; jest w ich interpretacji jakaś pierwotna siła, jądro. Ponadto zdołali za pomocą

samiych tylko fortepianów oddać całe bogactwo brzmieniowe, niezwykłą, momentami bardzo jaskrawą kolorystykę dźwiękową. Wreszcie, wykazali się fenomenalną wręcz techniką, ich wykonanie stanowi majstersztyk! Czy *Święto wiosny* wciąż może porywać i zaskakiwać? W wykonaniu Marthy Argerich i Daniela Barenboima na pewno może! Amy – możemy pozazdrościć szczęśliwcom, którzy zgromadzili się 19 kwietnia 2014 r. w Filharmonii Berlińskiej. Szczęśliwie, te niezwykle chwile zostały na zawsze utrwalone.

Łukasz Kaczmarek

**BOLERO**

**utwory: Ravela, Pierné, Escaicha, Françaixa**

*Ellipsos Quartet*

Genuin GEN14543 • w. 2014 • 75'58"

★★★★★

*Bolero*, to płyta nagrana przez francuski kwartet saksofonowy. Zawiera utwory XIX- i XX-wiecznych kompozytorów francuskich: M. Ravela (*Pavane pour une Infante Défunte*, *Le Tombeau de Couperin* oraz *Bolero*), G. Pierné (*Introdukcja i wariacje na temat Ronda Populaire*), T. Escaicha (*Bal*, *Tango Virtuoso*) oraz J. Françaixa (*Mały kwartet na saksofony*).

W momencie komponowania najstarszych z utworów na tej płycie (*Introdukcja*) saksofon istniał dopiero nieco ponad 30 lat, a literatura muzyczna na ten instrument (aż do lat 30. XX w.) była bardzo uboga (w bardziej znanych utworach pojawił się on dopiero podczas orkiestracji *Obrazków z wystawy* M. Musorgskiego przez M. Ravela w 1922 r., w *Stworzeniu świata* D. Milhauda w 1923 r., w *Cardillacu* P. Hindemitha w 1926 r. i wreszcie w *Bolero* M. Ravela w 1928 r.). Nie mniej jednak

instrument ten dość szybko zdomował się w składzie orkiestry symfonicznej wśród instrumentów dętych (bardzo lubił go i doceniał jego walory brzmieniowe wspomniany wcześniej Maurice Ravel).

Jest to ciekawy projekt, łączący na jednej płycie dzieła bardzo znane i z łatwością rozpoznawane (*Bolero*, *Pawana*) z utworami mało znanych XX-wiecznych (lub z przelomu wieków XIX i XX) kompozytorów francuskich – Gabriela Pierné, Thierry’ego Escaicha oraz Jeana Françaixa. Projekt tym bardziej ciekawy, że zawiera muzykę skomponowaną bezpośrednio na kwartet saksofonowy (jak *Introdukcja i wariacje na temat Ronda Populaire*, *Bal* czy *Mały kwartet na saksofony*) – a więc rzadki skład instrumentalny, na którego pisane są kompozycje – z utworami orkiestrowymi, jak *Pawana* czy *Nagrobek Couperina*. Te ostatnie zaskakują bardzo ciekawą i dobrą aranżacją, wysublimowanym brzmieniem. Bardzo oryginalnie brzmi *Pawana* Ravela, w której dzięki przemyślanej aranżacji udało się uzyskać delikatne brzmienie, uwypuklić melancholię charakterystyczną dla tego XVI-wiecznego tańca, a także podkreślić subtelne pianissima, często ginące w wykonaniach orkiestrowych. Podobnie rzecz ma się w utworach skomponowanych bezpośrednio na ten skład instrumentalny – w *Introdukcji* G. Pierné kompozytor niezwykle trafnie uwypukla możliwości saksofonu, od jego najcieplejszych do najostrzejszych brzmień, co słychać także w *Balu* i *Tango Virtuoso* (nota bene skomponowanych przez jednego z członków kwartetu!).

Jeśli ktoś nie wie, że saksofon wynaleziono właśnie we Francji, to płyta ta na pewno nie pozostawi żadnych wą-

pliwości. Czterech przedstawicieli najmłodszego członka rodziny instrumentów dętych drewnianych gra z lekkością stylu Belle Epoque, z pełną zmysłowością i gracją. Od delikatnej *Pawany* Ravela do „muzycznych wybryków” burleski w utworze Jeana Françaixa – muzyka na tej płycie brzmi bardzo przemyślane, ukazując niezwykłą kolorystykę instrumentu, jakim jest saksofon. Szczerze polecam!

Jakub Banaś

**Jan Sebastian Bach – Toccata i Fuga BWV 565, Preludium chorałowe BWV 654, Fantasia BWV 572 • Max Reger – Fantasia op. 1, 3 Chorały op. 67, Benedictus op. 59, Fantasia i Fuga BACH op. 46**

*Erik Boström, organy*

Sterling CDA 1687-2 • w. 2014, n. 2013

• 75'31"

★★★★★

Mogłoby się wydawać, że prezentacja na jednej płycie dzieł kompozytorów tak odległych jak Jan Sebastian Bach i Max Reger to wybór przypadkowy i nieprzemyślany. Jednak nic bardziej mylnego. Tak jak dla wielu kompozytorów, także i dla Regeera twórczość Bacha stanowiła bogate źródło inspiracji.

Niemiecki organista, Erik Boström (ur.1947) nagrywając niniejszą płytę sięgnął po utwory dobrze znane w twórczości obu kompozytorów. Niniejszą prezentację rozpoczyna słynna *Toccata i Fuga d-moll* BWV 565, co do której autorstwa nikt nie ma wątpliwości. Utwór powstały w Arnstadt, w roku 1705 stanowi przykład wczesnej twórczości kompozytora. Jak wiemy w twórczości Bacha bardzo istotne miejsce zajmował chorał protestancki. Jeden z najbardziej kunsztownych opracowań jest, należący

do zbioru chorałów lipskich, *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654. Utwór powstały w roku 1740, a zatem prezentujący już dojrzałą twórczość kompozytora. Bach bardzo cenił sobie twórczość swoich poprzedników. Szczególnym sentymentem darzył kompozytorów francuskiego renesansu i początku baroku, przepisując ich dzieła. Owocem tego była jedna z kompozycji, *Pièce d'Orgue* BWV 572.

Znacznie więcej miejsca organista poświęca twórczości drugiego z kompozytorów. Prezentacja dzieł Regera rozpoczyna się od *Fantazji chorałowej* op. 40 nr 1. To forma dobrze znana i zajmująca istotne miejsce w twórczości organowej także Jana Sebastiana Bacha. Trzy krótkie przygrywki chorałowe z op. 67 stanowią natomiast przykład romantycznego opracowania XVI-wiecznych melodii pieśni luteirańskich. Następnie zaprezentowane *Benedictus* z op. 59 to niewielkie dzieło powstałe w 1901 r. Jednak stawia przed wykonawcą duże wymagania pod względem technicznym, odznaczając się skomplikowaną fakturą. Całość wieńczy monumentalna *Fantazja i Fuga* na temat *B-A-C-H*, op. 46, utwór powstały w lutym 1900 r. stanowi niejako hołd Maxa Regera dla Jana Sebastiana Bacha, którego twórczość wywarła znaczący wpływ na działalność romantycznego kompozytora. Temat stanowiący również treść nazwiska kompozytora przenika przez całą kompozycję w wielu kontrapunktycznych konfiguracjach. Krytyk muzyczny Karl Straube, po wysłuchaniu premiery tego dzieła odniósł się do niego w następujący sposób: „to ponadczasowe arcydzieło literatury organowej”.

Erik Boström daje się poznać jako doświadczony or-

ganista, a dobór repertuaru zamieszczonego na płycie, mogący sprawiać początkowo wrażenie zestawionego dość chaotyczne okazuje się głęboko przemyślany. Organista pozwala słuchaczowi dostrzec, jak na gruncie kolejnych epok przebiegała ewolucja poszczególnych form muzycznych. Dlatego jest to pozycja warta uwagi.

Karol Rzepecki



**CLASSICA BRASILIANA**  
**Kompozytorzy: Pixinguinha, Luiz Antonio, Ernesto Nazareth, Paulinho da Viola, Darius Milhaud, Morgana Moreno, Sivuca, Heitor Villa-Lobos, Antonio Carlos Jobim, Ernesto Nazareth, Luiz Bonfá, Marco Pereira, Egberto Gismonti**

*Anette Malburg, flet; Filippo Gojo, śpiew; Rafael Aguirre, gitara; Gabriel Rosario, mandolina, Włodzimierz Gula, kontrabas; Roland Peil, perkusja*  
 MDG 910 1874-6 • w. 2014 • SACD, 61'45"

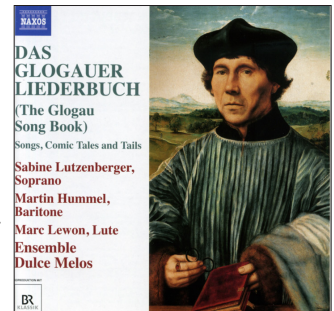
☆☆☆☆

Z czym kojarzy się muzyka brazylijska? Przede wszystkim z bossa novą, sambą, wielokrotnie wykonywanym podczas uroczystości sportowych hymnem narodowym, miłośnikom muzyki poważnej zaś – z Heitorem Villa-Lobosem i jego nieśmiertelnymi *Bachianas brasileiras*. I chyba tyle, przynajmniej dla większości z nas. Jeśli ktoś jednak pragnąłby poszerzyć swą świadomość kultury muzycznej Brazylii, omawiana płyta

może być doskonałą ku temu okazją. *Classica Brasiliana*, to kolejny z serii krążków wytwórni MDG poświęconych muzyce wybranych krajów, po m.in. Kubie, Argentynie i Hiszpanii. W różnych kameralnych składach młodzi i głównie rdzenni artyści wykonują kompozycje z XIX, XX, a nawet XXI w. Zaznaczyłem, że są to „głównie” brazylijscy muzycy, bowiem flecistka Anette Malburg pochodzi z Niemiec, zaś kontrabasista Włodzimierz Gula – z Polski! Wraz z przyjaciółmi tworzą oni znakomity zespół osób wzajemnie inspirujących się i pełnych entuzjazmu. Flecistka osiąga ładną, ciepłą barwę instrumentu, oboje gitarzyści, jak również mandolinista i kontrabasista imponują biegłością techniczną i świetnym wyczuciem rytmu. To samo tyczy się perkusisty. Ciekawie brzmi także głos Filippy Gojo, lekko i stylowo, choć w jej wykonaniu brakuje pewnego charakteru, charyzmy, zmysłowości, swą nadmierną słodkością artystka momentami może drażnić. Ale słuchanie muzyki to sama przyjemność! Z pierwszą kompozycją (*Choro Pixinguinha*) odbiorcy udziela się radość. Dalej bywa refleksyjnie i kapryśnie (Luiz Antônio, Paulinho da Viola, *Odeon* Ernesto Nazaretha, dwa znakomite i urzekające utwory Egberto Gismontiego), niezobowiązująco i relaksująco (*Matuto* Nazaretha, Sivuca, Luiz Bonfá), bardzo znajomo (Milhaud, Villa-Lobos), nieco prymitywistycznie, tubylczo (Jobim), a nawet quasi-transow (kompozycja Morgana Moreno napisana specjalnie na niniejszy projekt). I są też fantastyczne wprost „kawałki”, wyzwalające pozytywną energię i mogące wzruszyć, a przy tym pełne lekkości i prostoty (Marco Pereira). Każdy zatem powinien tu odnaleźć coś dla siebie. To nie

jest muzyka zobowiązująca, wielce „ambitna”, ale przecież obcowanie ze sztuką nie zawsze ma być intelektualną gimnastyką, równie dobrze może być radością samą w sobie. A czymś takim jest właśnie omawiana płyta!

Łukasz Kaczmarek



**Das glogauer Liederbuch**  
*Sabine Lutzenberger, sopran; Martin Hummel, baryton; Marc Lewon, lutnia • Ensemble Dulce Melos*

Naxos 8.572575 • w. 2012, n. 2010 • 78'17"

☆☆☆☆

Choć tytuł i okładka płyty sugerują, że mamy do czynienia z muzyką dawną wykonywaną przez śpiewaków dysponujących bezbarwnymi głosami w zapomnianych dialektach, mamy do czynienia z wyjątkowo atrakcyjnym nagraniem pięknych, atrakcyjnych głosów: sopranu (Sabine Lutzenberger) i barytonu (Martin Hummel), którym towarzyszy wyjątkowy lutnista Marc Lewon, specjalista od XV-wiecznego repertuaru, i Ensemble Dulce Melos grający na różnych renesansowych instrumentach.

Nagranie składa się z wielu pieśni zarówno świeckich jak i sakralnych, piosenek dworskich, hymnów i tańców interpretowanych elegancko, bez udziwnień. Całość ułożona jest w logiczny ciąg, którego słucha się z przyjemnością, bez znużenia choć płyta trwa niemalże 80 minut.

Rejestracja została wykonana we współpracy



z Radiem Bawarskim i jest na najwyższym poziomie.

Warto na koniec wspomnieć, że *Glogauer Liederbuch* jest najstarszym zachowanym zbiorem śpiewów i jest ważnym zbiorem XV-wiecznych utworów. Pochodzi on ze zbiorów Biblioteki Pruskiej, które pod koniec II wojny światowej zostały schowane na Dolnym Śląsku, i których część znajduje się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej.

Znakomity album, który powinien zainteresować wszystkich, nie tylko miłośników muzyki dawnej. Polecam.

Stanisław Lubliński

**HARALD HERRESTHAL**  
**dzieła organowe: Hovlanda, Nustedta, Badena, Nordheima**

Simax PPC9067 • w. 2014 • 75'09"  
★★★★★

Herald Herresthal (ur. 1944) prezentując utwory organowe kompozytorów norweskich XX w. zabiera nas w nieznane rejony tej muzyki. Ten organista i profesor, począwszy od lat siedemdziesiątych XX w. odgrywa istotną rolę w kreowaniu życia muzycznego tego kraju. Nagranie zaprezentowane przez norweskiego organistę zawiera utwory czterech kompozytorów żyjących w podobnym okresie, jednak ich twórczość jest dość zróżnicowana stylistycznie.

Dominującą część utworów na płycie stanowią utwory Egila Hovlanda (1924–2012), jednego z najpłodniejszych kompozytorów skandynawskich. Zaprezentowane utwory w pełni ukazują twórczość kompozytora. Pierwszy z nich to *Toccata*, forma, której szczytowy okres rozwoju miał miejsce na styku dwóch epok – baroku i renesansu. Można by się tutaj pokusić o stwierdzenie, iż wybór tej formy nie

był przypadkowy, gdyż główny temat utworu został oparty na kanwie siedemnastowiecznej pieśni – *Now thank we all our God*. Niejako drugą częścią utworu jest partita na temat wspomnianej pieśni zakończona równie popularną formą w epoce baroku, jaką była *Passacaglia*. Drugi z utworów tego kompozytora jaki możemy usłyszeć na płycie nosi tytuł *Il canto del more* op. 114. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż kompozytor dedykował ten utwór wykonawcy. Conrad Baden (1908–1989), to drugi kompozytor norweski, którego muzykę możemy usłyszeć na płycie. W jego wczesnej twórczości uwidaczniają się wpływy impresjonizmu, a także norweskiej szkoły narodowej. Twórczość organowa z lat 50. stanowi wyraźne nawiązanie do neoklasycyzmu, a także odznacza się pozbawieniem wszelkich ram tonalnych, co jest charakterystyczne dla kompozytora. Przykładem tego jest zaprezentowany przez Herresthala utwór kompozytora, a mianowicie wariacja na temat: *I see thee, o Lamb of God, standing. Suita d'orgue*, op. 84 to kolejny utwór, jaki usłyszymy na płycie. Jej autorem jest tym razem żyjący kompozytor, Knut Nystedt (ur. 1915). W swoim dorobku ma on nie tylko muzykę organową. Jego twórczość chóralna lat powojennych miała kluczowe znaczenie dla rozwoju norweskiej muzyki chóralnej tamtego okresu. Przywołana suita to kolejny utwór zamieszczony na tej płycie, jaki został dedykowany wykonawcy. Jej pierwsza część stanowi typowe nawiązanie do muzyki francuskiego baroku. W części czwartej, poprzez charakterystyczne motywy rytmiczne i zastosowanie echa znajdziemy odwołanie do norweskiej scenarii.



**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 no. 1, Du meines Herzens Krönelein op. 21 no. 2, Ach Lieb, ich muss nun scheiden! op. 21 no. 3, Ruhe, meine Seele op. 27 no. 1, Morgen op. 27 no. 4**  
Bożena Harasimowicz, sopran;  
Dominika Glapiak, fortepian  
Acte Préalable AP0340 • w. 2014, n. 2014 • 50'03"  
★★★★★

Od urodzenia związana z Wybrzeżem Gdańskim śpiewaczka należy do wybitnych współczesnych polskich sopranetek. Doskonale wykształcona muzycznie, obficie nagradzana laurami konkursów wokalnych, często występuje na koncertach, choć jest także animatorką licznych wydarzeń muzycznych i również (od 1989) pedagogiem gdańskiej Akademii Muzycznej. Repertuar artystki jest bardzo szeroki i obejmuje utwory muzyczne od baroku do współczesności.

Bożena Harasimowicz, bo o niej mowa, do swej kolejnej płyty recitalowej wybrała pieśni Ryszarda Straussa (ulubiony kompozytor artystki) i Ryszarda Wagnera (debiut w muzyce tego kompozytora). Sama artystka przyznaje, iż wybór cyklu Wagnera (*Wesendonk Lieder*) spowodowała wypowiedź Wiesława Ochmana, który powiedział, że Wagnera mogą śpiewać

także głosy liryczne. Przygotowując nagranie dokonała detalicznej analizy tekstów pieśni Matyldy Wesendonk i „zachłysnęła się” równie jak muzyką także poezją. Słuchając interpretacji Bożeny Harasimowicz ma się wrażenie, iż artystka „tchnęła” w nią wiele swoich emocji, wydobywając nie tylko dramatyzm ale i głębię i swoistą serdeczność. A że głos artystki posiada unikalną barwę można samym jego brzmieniem różnicować dynamikę i ekspresję.

Ze 170 pieśni skomponowanych przez Ryszarda Straussa publicznie wykonywanych jest tylko około 20. „Sięgając po dzieła Straussa kierowałam się fascynacją jego pieśniami, a szczególnie poezją, do której komponowałam. Odnosi się ona do życia i wielu jego barw. Poza tym pracowałam nad tymi pieśniami na różnych kursach”. Do omawianej płyty artystka włączyła cykl *Acht Lieder* z *Letzte Blätter* do tekstów Hermanna von Gilma. Są to pieśni z wczesnego okresu twórczości kompozytora. Strauss był wybredny w doborze tekstów swych pieśni, być może i ten walor ich zauroczył śpiewaczkę. „Niemiecki jest bardzo wokalny i przepięknie można wydobywać z niego kolory podkreślające znaczenie słów” – mówi artystka. Proszę zresztą posłuchać dwóch późnych „szlagierów” kompozytora: *Zueignung (Dedykacja)* i *Allerseelen (Zaduszki)*. Z pozostałych nagranych pieśni szczególne wrażenie pozostawia interpretacja dwu: *Ruhe, meine Seele (Spokój mojej duszy)* oraz *Morgen (Poranek)*.

We wszystkich pieśniach śpiewaczce akompaniuje pianistka Dominika Glapiak, imponując sprawnością techniczną i muzykalnością.

Jacek Chodorowski

Natomiast ostatnia, siódma część stanowi odwołanie do twórczości francuskiego romantyzmu, a bardzo wolne adagio to nic innego, jak nawiązanie do organowych kompozycji Oliviera Messaena (1908–1992).

Niniejsza płyta stanowi ważne źródło wiedzy o współczesnej muzyce organowej, zwłaszcza na gruncie kompozytorów norweskich. Jej mankamentem jest brak bardziej szczegółowego opisu dotyczącego instrumentu, na którym wykonane zostały utwory. Niniejsza pozycja powinna znaleźć się na półce każdego miłośnika muzyki organowej, a także współczesnej.

Karol Rzepecki



**PIANOHOOLIGAN**  
**15 studies for oberek**

Piotr Orzechowski, fortepian

Decca 471 191-2

☆☆☆☆

To nie jest *I Koncert fortepianowy* Szostakowicza! Po pierwszych dźwiękach najnowszej płyty Piotra Orzechowskiego (ur. 1990), znanego jako Pianohooligan, można odnieść wrażenie, że są one dobrze znane. Skąd? Ano właśnie z kompozycji Szostakowicza. Już po chwili jednak okazuje się, że jest to zupełnie coś innego. Ale pojawiają się i kolejne ułudy, mylne skojarzenia. Cóż to więc jest? Klasyka czy jazz? Raczej jazz, ale trochę też klasyka. Kompozycja czy improwizacja? Improwizacja tworząca kompozycję. A może kompozycja rodząca improwizację? Zażębianie się, nierozłączność.

W przypadku omawianej płyty, podobnie jak zresztą i wcześniejszych projektów Orzechowskiego, poświęconych Pendereckiemu, czy Bachowi, stosowanie prostych schematów, kategoryzacji, zdaje się być ścieżką donikąd. Artysta jest gdzieś na pograniczu, nie opowiada się jednoznacznie za żadną z naszych, uprzednio ustalonych, sztucznych kategorii. Nie znaczy to wcale, że balansuje, jest niepewny, poszukuje siebie. Nie, on jest sobą! Nie odzwierciedleniem jednej kategorii, lecz sobą. A skoro sobą, to również z inspiracjami, jakim ulega, jakie go współtworzą, odciskają swe piętno. W przypadku omawianej płyty główną inspiracją jest oczywiście oberek. W swoich piętnastu kolejnych studiach, Orzechowski rozbiega go na czynniki pierwsze, operując, wydobywając i skupiając się na poszczególnych elementach dzieła muzycznego. Sam Pianohooligan podzielił swoje studia na pięć grup: barwy, napięcie harmonicznym, puls (rytmu), impulsu (improwizacji) oraz linii melodycznej. Jego wycieczki (czasem wręcz ucieczki) są bardziej bądź mniej odległe. Oberek jako inspiracja czy pretekst? Istotnie, wiele pytań rodzi omawiana płyta, skłaniając tym samym do myślenia, świadomego, a zarazem twórczego obcowania z nią. *15 Studiów nad oberkiem*, nowy, solowy album Pianohooligana, podobnie jak wcześniejszy, wydany został przez wytwórnię Decca. To znakomicie, że dobra polska płyta ma tym samym większe szanse, by dotrzeć do melomanów na całym świecie. Bo ta z pewnością na to zasługuje!

Łukasz Kaczmarek



**SCANDALE**

Alice Sara Ott, fortepian; Francesco Tristano, fortepian

Deutsche Grammophon 479 3541 • w. 2014 • 61'58"

☆☆☆☆

Ostatnio nastąpiła moda na *Święto wiosny*. Liczne wykonania i nagrania, sesje naukowe, performance... Trudno się dziwić, bowiem nie tak dawno, 29.05. 2013 r., obchodziliśmy 100-lecie premiery dzieła, które wstrząsnęło muzycznym światem. Częściej można usłyszeć je w wersji orkiestrowej, ale przecież istnieje również frapujące opracowanie kompozytorskie na dwa fortepiany. Strawiński dokonał go z myślą o sobie i Debussy'emu jako wykonawcach. Przypomnieli je podczas niezapomnianego wieczoru w Filharmonii Berlińskiej Martha Argerich i Daniel Barenboim, przypominają je również na swej płycie Alice Sara Ott i Francesco Tristano, artyści młodzi, interesujący i utalentowani. Chociaż kreowani są na muzyków szokujących, kontrowersyjnych, w rzeczywistości w swoich produkcjach często wypadają dość tradycyjnie, nie zaskakują tak bardzo jak można by się spodziewać tego, biorąc pod uwagę ich status medialny. Podobnie jest w przypadku omawianej płyty. Tytuł i szata graficzna przykuwają uwagę. Po zetknięciu się z zawartością muzyczną okazuje się jednak, że nie jest ona tak „skandaliczna”, jak można by tego oczekiwać. Owszem, w swoim czasie *Święto wio-*

śny było światowym skandalem, trudno jednak podobnie powiedzieć o pozostałych zawartych w albumie kompozycjach: poemacie *La Valse* Ravela, czy *Szeherazadzie* Rimskiego-Korsakowa (artyści wykonują *Opowieść o Księżu Kalenderze*), a nawet napisanym specjalnie na potrzeby niniejszego projektu *A soft shell groove* Francesca Tristana. Jest to utwór utrzymany we współczesnej konwencji tanecznej, swą warstwą rytmiczną zbliżający się do muzyki techno. Niemniej, choć chwyt marketingowy okazał się mało adekwatny, wartość artystyczna płyty jest duża. W prezentowanych kompozycjach pianisci odnajdują się znakomicie. Są idealnymi odtwórcami utworu Tristano, czemu zresztą trudno się dziwić. W najsłynniejszym fragmencie z *Szeherazady* snują piękną, plastyczną opowieść, zaś *La Valse* Ravela wykonują w sposób efektowny, wyrazisty i przekonujący. Oczywiście największą część programu wypełnia *Święto wiosny*. Artyści prezentują je w sposób wierny zamysłom kompozytorskim, uwzględniając jego wizję fortepianu jako instrumentu perkusyjnego. Stawiają na rytmikę, momentami są nieco brutalni, ale nigdy nie przekraczają granicy dobrego smaku. Ich interpretacja nie jest aż tak barwna i porywająca, jak duetu Argerich-Barenboim, jednak z całą pewnością można ją nazwać ze wszech miar udaną i wartościową, zasługującą na naszą uwagę. Co również pozostaje nie bez znaczenia, pod względem technicznym oboje pianisci są sprawni i robią bardzo pozytywne wrażenie. Otrzymujemy zatem wartościową produkcję – dla mnie najlepszą dotychczas płytę Alice Sara Ott.

Łukasz Kaczmarek



**LUKE WHITLOCK**  
**Flowing Waters**

*Duncan Honeybourne, fortepian; Anna Stokes, flet; James Meldrum, klarnet; Vicky Cromwell, fagot; Wai Yin Lee, fortepian*

Divine Art dda 25121 • w. 2015 • 72'14"  
★★★★☆

**UWE STEINMETZ**  
**Absolutely!, Chaconne for Steve Lacy, Fantasias**

*Uwe Steinmetz, saksofon; Mads Toling, skrzypce; Fitzwilliam String Quartet*

Divine Art dda 25112 • w. 2013 • 62'41"  
★★★★☆

**NEW SOUND FROM**  
**MANCHESTER**

**Utwory: Camdena Reeve-  
sa, Richarda Whalleya,  
Johna Caskina, Philippa  
Grange'a**

*Quatuor Danel*

Métier msv 28546 • w. 2015 • 60'55"  
★★★★☆

Trzy prezentowane woluminy dają nam niebywałą możliwość spotkania z muzyką współczesną. Otóż pierwszy z nich prezentuje kompozycje Luke'a Whitlocka. Prostota formy i łatwość w odbiorze to pierwsze skojarzenia nasuwające się po wysłuchaniu tego woluminu. Jednak pomimo tego w tej twórczości dostrzegamy wartość wynikającą chociażby z oryginalnych rozwiązań harmonicznyc, czego doskonały przykład stanowi sześcioczęściowa *Suite Antique*. Wyraźnie podzielona struktura tego dzieła świadczy nie tylko o jego prostocie, ale przede wszystkim nadaje mu spójnego, jednolitego charakteru. Natomiast w dziele będącym równocześnie źródłem dla tytułu albumu odnajdziemy wyraźne odwołania do słynnej *Sonaty Księżycowej* Ludwiga van Beethovena, co nie wydaje się być przypadkowe, bowiem omawiany kompozytor wydaje się czerpać z różno-

rodnych środków z bogatego skarbca epoki klasycyzmu. Natomiast *Sonata fletowa* oparta na motywach słynnej arii z musicalu *Skrzypki na dachu* stanowi z kolei ukłon kompozytora w stronę jemu rodowitych twórców.

Album zatytułowany, jako *Absolutely!* to z kolei doskonała okazja do zapoznania się z twórczością Uwego Steinmetza. W pierwszej części wysłuchamy pięcioczęściowej suity na kwartet smyczkowy, saksofon i skrzypce solo. To także niebywała okazja, aby wysłuchać wszystkich dzieł w wykonaniu samego ich twórcy, wybitnego wirtuoza saksofonu. Cykl trzech fantazji to doskonale połączenie współczesnych środków i praktyki wykonawczej z dawną techniką kompozytorską. Dla dwóch z nich Steinmetz czerpie źródła od jednego z mistrzów tego gatunku, jakim był Henry Purcell. Kompozytor w umiejętny sposób opracowuje dobrze znane dzieła, nadając im nowy, niepowtarzalny wydźwięk. A dzięki muzykom z Fitzwilliam String Quartet doświadczymy pełni tego połączenia.

Podobnie, jak poprzedni album, twórczość zawarta na trzecim z prezentowanych woluminów także przeznaczona jest do wykonania na kwartet smyczkowy. Jego nazwa pochodzi od nazwiska Marca Danela, założyciela tej formacji. W wykonaniu artystów wysłuchamy dzieł czterech współczesnych kompozytorów. W pierwszym z prezentowanych dzieł autorstwa Camdena Reevesa (ur. 1974) odnajdu-

jemy nawiązanie do naturalizmu. Kompozytor czerpie bowiem głębokie inspiracje z obserwacji zwierząt morskich. W podobnym tonie utrzymane jest drugie z prezentowanych dzieł tego twórcy. Natomiast w dziele *Interlocking Melodies* autorstwa Richarda Whalleya (ur. 1974) słyszymy wyraźne nawiązanie do jednego z dzieł György Ligetiego, jakim jest *Untitled XIII*. Whalley wykorzystuje środki charakterystyczne dla węgierskiego twórcy, traktując przy tym swobodnie skalę tonalną, co stanowi duże wyzwanie dla wykonawców. Natomiast John Casken (ur. 1949) w swoim utworze *Choses en moi* wyraźnie nawiązuje do jednej z kompozycji Prokofiewa z 1928 r., która została opatrzona takim samym tytułem. Motoryka i charakter tej kompozycji wyraźnie nadają jej charakteru wokalnego. Natomiast *Ghosts of Great Violence* Philippa Grange'a (ur. 1956) stanowi mroczne zakończenie omawianego albumu, co dobrze oddaje wstępne solo wiolonczeli realizowane w niskim rejestrze. Ta czteroczęściowa kompozycja odznacza się spójną i klarowną formą.

Omówione woluminy stanowią okazję do bliższego zapoznania się z muzyką współczesną. Słuchając prezentowanych płyt przekonamy się, że pomimo upływu czasu i licznych przemian wiele aspektów nawet na gruncie muzyki pozostało nienaruszonych.

Karol Rzepecki



**SOLE MIO**

*Sol3Mio*

Decca 473 5632 • w. 2014  
★★★★☆

Jakiś czas temu na łamach **Muzyka21** mogli Państwo przeczytać mój artykuł na temat rodzinnego zespołu Sol3 Mio, w skład którego wchodzi trzech tenorów z Nowej Zelandii. Niniejsza płyta stanowi doskonałą okazję do wysłuchania dobrze nam znanych przebojów. Jest jednak jedna rzecz, która decyduje o wyjątkowości tego albumu. Otóż artyści z Sol3 Mio dokonują opracowania prezentowanych dzieł w sposób niezwykle oryginalny, charakterystyczny dla kultury, z której się wywodzą. To doskonała okazja, aby wysłuchać chociażby słynnego *O Sole Mio* w niebanalnym opracowaniu na solistów z towarzyszeniem orkiestry. A my możemy pozazdrościć Nowej Zelandii, że ma tak wspaniałych ambasadorów swojej kultury muzycznej.

Karol Rzepecki

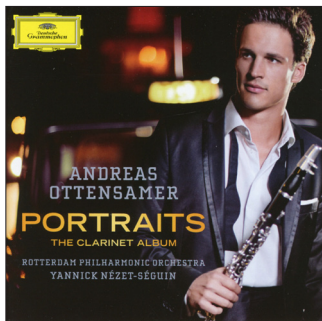


**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

zawsze kupisz w sklepie internetowym

**www.gigant.pl**

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



**ANDREAS OTTENSAMER**  
**Portraits – The Clarinet Album**

Rotterdam Philharmonic Orchestra • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent

Deutsche Grammophon 481 0131 • w. 2013, • 57'25"

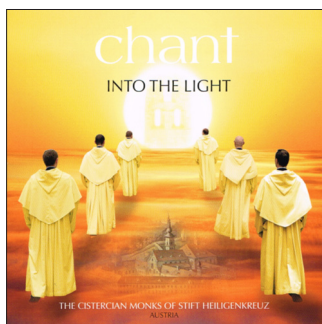
★★★★★

Oto debiutancka płyta wybitnego klawecisty Andreeasa Ottensamera. Dla **Muzyka21** recenzowałem już kilka woluminów opatrzonych podobnym tytułem. Artysta dobierając repertuar udowodnił przede wszystkim, że odznacza się niebywałym opanowaniem instrumentu, ale także dobrze odnajduje się w twórczości kompozytorów różnych epok. *Portraits* to tytuł albumu, w którym Ottensamer ukazuje w doskonały sposób swoje możliwości i skłania słuchacza do zwrócenia uwagi na rozwój stylistyczny twórczości na ten instrument w poszczególnych okresach. Słuchając prezentowanego albumu przekonamy się dokładnie, że *Koncert klawetowy* Domenica Cimarosy to zupełnie inne dzieło, niż kompozycja utrzymana w tej samej formie autorstwa amerykańskiego współczesnego twórcy Aarona Coplanda, który swoje umiejętności rozwijał w Europie pod kierunkiem Nadii Boulanger. W podobnym tonie utrzymane jest *Preludium* George'a Gershwin, który miał aspiracje do tego, aby zostać kompozytorem muzyki poważnej.

Andreas Ottensamer omawiany wolumin zrealizował

przy współpracy z Rotterdam Philharmonic Orchestra pod dyktando Yannicka Nézet-Séguina. Dobierając utwory prezentuje dobrze nam znany repertuar na klawet, ale także łączy go z dziełami mniej popularnymi, co sprawia, że słuchacz pozostaje w ciągłym zaciekawieniu, a sprzyja temu oryginalna interpretacja. Ottensamer już ze swoim debiutanckim albumem odniósł zatem duży sukces, dając się poznać jako wybitny wirtuoz tego instrumentu. Zatem warto śledzić dalszą drogę artystyczną tego klawecisty, który na pewno jeszcze nieraz nas zaskoczy!

Karol Rzepecki



**CHANT – INTO THE LIGHT**  
*The Cistercian Monks of Stift Heligenkreuz*

Obsculta Musica • w. 2015 • 76'27"

★★★★★



**CHANT – MISSA LATINA**  
*The Cistercian Monks of Stift Heligenkreuz; Ensemble Vox Gotica*

Obsculta Musica OM0002 • w. 2015

★★★★★

Prezentowany album stanowi niezwykle ciekawą pozycję, która ukryta jest w jego prostocie.

Można go rozpatrywać przyjmując różnorakie kryteria, tak jak w przypadku innych płyt, jednak warto zwrócić uwagę szczególnie na jeden aspekt. Otóż kompozytorem tworzącym liczne dzieła przyświecają zawsze pewne cele. Jedni komponowali i nadal to czynią w celu zaspokojenia „muzycznego głodu” swoich odbiorców, inni natomiast tworzą na zamówienie. Celem zaś prezentowanej twórczości jest wyłącznie „chwała Boża i uświęcanie wiernych”. Wydawać by się mogło, że te słowa z Motu Proprio papieża Piusa X dzisiaj zostały w dużym stopniu zapomniane. Słuchając *Missa de Sacratissimo Corde Jesu* anonimowego autora przekonujemy się o prostocie, a zarazem bogactwie ukrytym w pierwotnym śpiewie kościoła, jak mówi o chorale gregoriańskim Katechizm Kościoła Katolickiego. Ta prostota wynikała nie tylko z ograniczonych wówczas możliwości, jakimi dysponowali ówcześni twórcy, ale przede wszystkim z chęci podkreślenia faktu, że to nie muzyka jest tutaj najważniejsza, ale wydarzenia, jakie się dokonują, ona zaś stanowi jedynie dodatek. To właśnie o tym często zapominali kompozytorzy późniejszych epok pisząc wielkie, okazałe kompozycje, wykorzystujące nowe, dostępne im techniki kompozytorskie. Wartość prezentowanego albumu jest tym większa, iż stanowi zapis realnie odbywającego się nabożeństwa. Natomiast *Missa sine nomine* Guillaume'a Dufay (1397–1474) stanowi przejaw wspomnianych wcześniej działań, jakie podejmowali kompozytorzy w celu wzbogacenia środków w swoich dziełach, chociażby poprzez zastosowanie rozwijającej się wówczas techniki faux bourdon, jak w tym przypadku. Dopelnie-

niem omawianego albumu z 2012 r. jest płyta, jaką zespół niemieckich zakonników nagrał dwa lata później. Pierwsza część albumu o wymownym tytule *Into the light* została poświęcona prezentacji twórczości towarzyszącej celebrowaniu liturgicznym związanym ze świętami dedykowanymi Matce Bożej, która to zajmuje istotne miejsce nie tylko w liturgii kościoła rzymskokatolickiego, ale także w oprawie muzycznej.

Słuchając prezentowanych albumów warto zwrócić uwagę na opracowanie i sposób wykonania poszczególnych śpiewów, co niekiedy ściśle ze sobą koresponduje. Otóż niewielka obsada podyktowana jest zachowaniem jak najbardziej pierwotnego charakteru omawianych dzieł. Mając pewną świadomość wykonawstwa chorału gregoriańskiego zauważymy, że zapis nutowy nie do końca odpowiada temu, co usłyszymy. Nie chodzi tutaj jednak o wysokości poszczególnych dźwięków, ale chociażby o sposób deklamacji tekstu, w którym autorzy opracowań pozostawiają pewną swobodę wykonawcom, dając jednak pewne wskazówki za pomocą pewnej specyficznej notacji, której nazwa pochodzi od jednego z klasztorów, który stanowił jeden z centralnych punktów rozwoju chorału gregoriańskiego, a był to klasztor w St. Gallen.

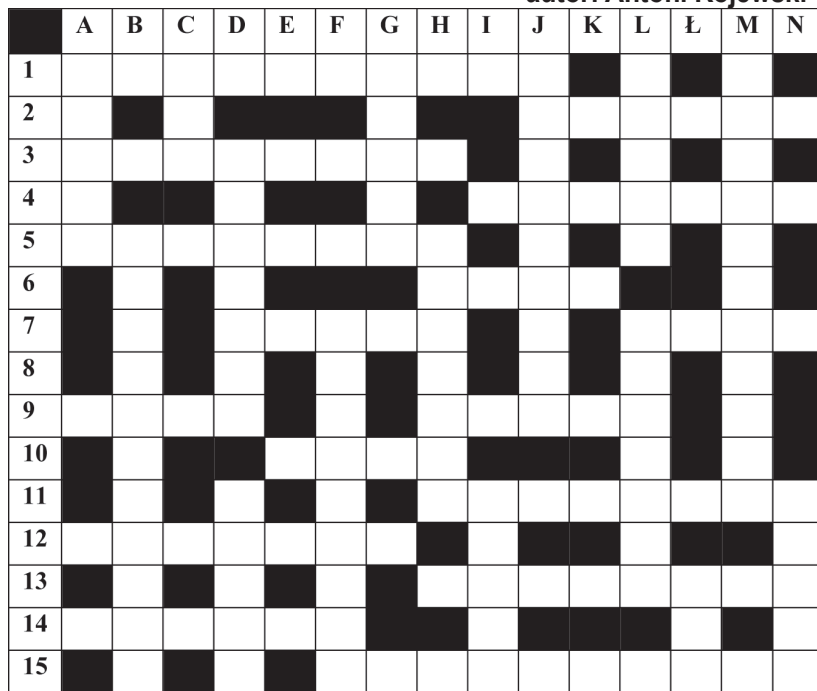
Niniejsze pozycje stanowią doskonałą okazję do bliższego poznania bogactwa, jakie kryją w sobie pierwotne śpiewy kościoła. Słuchając tych opracowań nasuwa się niewątpliwie refleksja nad dzisiejszym stanem muzyki w kościele katolickim. Warto powracać do tej muzyki będącej wyrazem duchowości ówczesnych jej twórców.

Karol Rzepecki



# Krzyżówka nr 62/lipiec 2015

autor: Antoni Rojewski



**Poziomo:** 1-A) pol. kompozytor, pianista, puzonista; 2-J) marka węgierskich autobusów; 3-A) szwedzki kompozytor z XIXw.; 4-I) twórca *Sprzedanej narzeczonej*; 5-A) linia melodyczna występująca w ariach XVII w; 6-H) album zespołu Kombi; 7-D) postać z *Poławiaczy pereł*; 7-L) imię Szerszenia, Zdunikowskiego; 9-A) talerze muzyczne; 9-H) niem. kompozytor i dyrygent (1763–1826); 10-E) śpiewane w operze; 11-H) ros. historyk muzyki (1907–1995); 12-A) element rozpraszający fale dźwiękowe; 13-H) opera Solowiowa; 14-A) opera Giordana; 15-F) twórca baletu *Ognisty ptak*.

**Pionowo:** A-1) Wojciech ..., kompozytor, twórca muzyki do ponad 100 filmów; B-5) muzyczny F. Chopina w Warszawie; C-1) opera szwedzkiego kompozytora W. Peterson-Bergera; D-3) może być proste lub złożone; oscylacja; D-11) dęty instrument muz. z suwakiem; F-7) litewski kompozytor, pianista i dyrygent (1904–1972); G-1) .... i *Małgosia* w tytule pieśni dziecięcej A. Malawskiego; H-5) centrum np: kultury muzycznej; I-11) opera P. Rytyla; J-1) był nim Jan Zaremba z operetki *Polska krew*; L-1) opera Flotowa; L-7) opera R. Camberta; Ł-13) burleska Strawińskiego; M-1) piosenka z repertuaru Kory (dwa wyrazy); N-11) włoski kompozytor i dyrygent, kapelmistrz cesarskiej kapeli w Wiedniu od 1712 r.

Rozwiązanie krzyżówki nr 61.

**Delfina Ambroziak**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 12-I, 1-F, 1-C, 11-N, 12-B, 5-C, 7-M, 9-M, 14-C, 13-N.

płyty otrzymują: **Anna Dąbrowska**, Warszawa; **Jan Nowak**, Kielce; **Kamil Rawski**, Legnica

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

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smekkleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	2	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	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](http://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, muzyki,  
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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

## Rozstrzygnięcie konkursu – czerwiec 2015 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – SOL3 MIO

**Karol Czajkowski**, Zielona Góra; **Paweł Dudzik**, Koszalin; **Szymon Dybowski**, Leszno;  
**Maria Gryń**, Wałbrzych; **Jadwiga Iwanek**, Warszawa; **Halina Nieznańska**, Słupsk;  
**Maria Nowak**, Kraków; **Jan Pawlicki**, Pruszków; **Władysław Rychert**, Wrocław; **Janina  
Szczępańska**, Warszawa; **Szymon Żak**, Kielce.

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

## Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE KASSERN – MAJERSKI

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 dokładne daty urodzenia i śmierci Tadeusza Kasserna i Tadeusza Majerskiego?

Elżbieta Tyszecka  
photo: Marek Krymarys





# Nowości w dystrybucji CMD

Długo oczekiwane wznowienia nagrań z katalogów firm Glossa i Harmonia Mundi

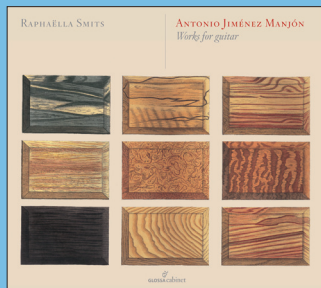
GLOSSA cabinet



Glossa GCD C80016



Glossa GCD C80604



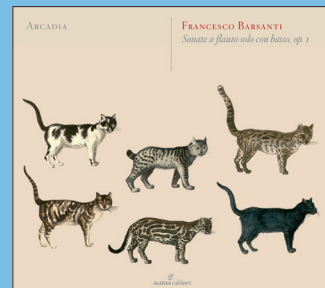
Glossa GCD C80017



Glossa GCD C80018



Glossa GCD C80019



Glossa GCD C80020



Harmonia Mundi HMG 501323.24



Harmonia Mundi HMA 1951758

hmGold  
LES TRÉSORS harmonia mundi THE TREASURES



Harmonia Mundi HMG 501393



Harmonia Mundi HMG 501783.84



Harmonia Mundi HMG 501824



Harmonia Mundi HMG 508190.91



Harmonia Mundi HMG 501566.67



Harmonia Mundi HMG 501808



Harmonia Mundi HMG 501913



Harmonia Mundi HMG 508298.99





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

## Michael Kimber po raz szósty



Acte Préalable  
AP0349  
world premiere recording

**Michael Kimber**  
**Music for Viola 6**  
**MARCIN MURAWSKI**  
ALICJA GUŚCIORA | MARTYNA KOWZAN | EWA TRACZ  
EUGENIUSZ DĄBROWSKI | PAWEŁ MICHAŁOWSKI  
ORKIESTRA DLA DYPLOMANTÓW



Acte Préalable  
AP0348  
world premiere recording

**Michael Kimber**  
**Music for Viola(s) 1**  
**MARCIN MURAWSKI**  
EWA TRACZ | MARTYNA KOWZAN | ALEKSANDRA BŁONIA



Acte Préalable  
AP0351

**Michael Kimber**  
**Music for Viola 2**  
**MARCIN MURAWSKI**  
ORKIESTRA KAMERALNA CONCERTINO | MAREK SIWIKA



Acte Préalable  
AP0353  
world premiere recording

**Michael Kimber**  
**Music for Viola(s) 5**  
**MARCIN MURAWSKI**  
KATARZYNA STRONSKA-SIERAFIT  
ALICJA GUŚCIORA | KOWZAN | DĄBROWSKI  
TRACZ | SIPICHAŁA | TOKIOWICZ | WIŚNIEWSKI



Acte Préalable  
AP0352  
world premiere recording

**Michael Kimber**  
**Music for Viola 4**  
**MARCIN MURAWSKI**  
SESTRY BOŻNIEWICZ | MAREK SIWIKA  
ORKIESTRA KAMERALNA CONCERTINO



Acte Préalable  
AP0354  
world premiere recording

**Michael Kimber**  
**Music for Viola 5**  
**MARCIN MURAWSKI**  
ALICJA GUŚCIORA | MARTYNA KOWZAN | PAWEŁ PIŁO  
EUGENIUSZ DĄBROWSKI | PAWEŁ MICHAŁOWSKI



do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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