

XIX Festiwal Opery Krakowskiej • XXI Festiwal w Busku-Zdroju

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 8 (181)
sierpień 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Jakub
Sarwas**
stawiam poprzeczkę
wysoko

Gidon Kremer
o swojej nowej płycie

**Max Emanuel
Cencić**
kontratenor
o arcypięknym
głosie

**Tomasz
Tokarczyk**
od smyczka po batutę

**Paul
Lewis**
pianista romantyczny





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

KOLEJNY, JUŻ 4 ALBUM Z MUZYKĄ
OTTONA MIECZYŚŁAWA ŻUKOWSKIEGO

Otton Mieczysław Żukowski (1867 – 1942)

Ave Maria op. 30

W majowe Zorze (The Dawns of May)

Błogosław Matko (Bless, Mother) op. 31

Ave Maria

Czwarta msza polska (Polish Mass no. 4) op. 41

Witaj Królowo! (Hail Queen!)

Hymn do N. P. Marji (Hymn to the B.V. Mary)

Zdrowaś Maryjo (Hail Mary)

Ojcze nasz (Our Father) op. 47

Anna Fabrello, sopran

Robert Kaczorowski, baryton

Ewa Rytel, organy

Tomasz Zając, organy

Strzyżowski Chór Kameralny

Grzegorz Oliwa, dyrygent

Acte Préalable



AP0354

Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia
religiosa 4

world premiere
recording



Anna Fabrello • Robert Kaczorowski • Ewa Rytel • Tomasz Zając
Strzyżowski Chór Kameralny • Grzegorz Oliwa

Acte Préalable



AP0288

Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia
religiosa 1



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

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

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

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

Czas wakacji to czas wypoczynku i na ogół medialno-politycznej posuchy. Jednak nic bardziej mylnego. Otóż ogłoszono wszem i wobec, że najwybitniejszy po Chopinie żyjący polski kompozytor, Krzysztof Penderecki, zainaugurował współpracę nagraniową z Orkiestrą Filharmonii Narodowej, w świecie reklamującej się jako Filharmonia Warszawska. Tym razem Mistrz z Lusławic nagrywa dzieła oratoryjne – na pierwszy ogień poszły kompozycje na chór a cappella oraz niedokończone, a mające swoją premierę w listopadzie 2014 r w Brukseli, oratorium *Dies Illa*. To bardzo dobry projekt, być może wiekopomne osiągnięcie polskiej fonografii, tym bardziej, że teraz muzykę Pendereckiego będzie wydawać Warner Classics. My jednak nie podzielamy tych wszystkich wielkich „ochów” i „achów” nad takim przedsięwzięciem kolejny raz finansowanym z budżetu państwa, i to przynajmniej z kilku powodów. Dzieła Pendereckiego z Filharmonią Narodową vel Warszawską znakomicie nagrał prof. Antoni Wit, też za pieniądze z budżetu państwa! Dzieła chóralne Pendereckiego niedawno ukazały się na dwóch płytach w Polsce, również finansowanych dotacją państwową! Rodzi się pytanie, ile jeszcze pieniędzy z państwowej kasy potrzebujemy wydać na twórczość Krzysztofa Pendereckiego, by usłyszeć słowo WYSTARCZY! Czy inni żyjący kompozytorzy, lub nie, z różnych przyczyn zapomniani nie powinni otrzymać takiej pomocy i promocji od Polaków z państwowej kasy? Czy Polska stoi tylko jednym kompozytorem i on jeden może być po wielokroć nagrywany, na dodatek z wciąż tymi samymi artystami? Może trzeba wreszcie ogłosić projekt nagraniowy – jedyny w swoim rodzaju – taki wielki pomnik dla Mistrza z Lusławic: każda polska orkiestra i filharmonia oraz opera nagra i wyda wszystko, co Mistrz napisał i to tylko i wyłącznie pod jego batutą. To dopiero będzie zdobycie Mount Everest dla polskiej fonografii, kultury muzycznej, a naszym muzykologom da pole do popisu; będą mogli bez końca pisać porównania, jak dzieła Mistrza interpretują w Szczecinie, a jak w Gdańsku, Koszalinie, Płocku, Radomiu, Wrocławiu, Łomży, czy Krakowie i Katowicach, a także w Wałbrzychu, czy Białymstoku! Będzie to zajęcie na lata i w sumie pozwoli dobrze wykorzystać polski potencjał artystyczny i docenić dorobek jedyne (według władz) żyjącego polskiego kompozytora. A na marginesie, kto wie, może i *Dies Illa* będzie miało kolejne części, bo trzeba przecież godnie pożegnać odchodzącego Prezydenta, a zmysł polityczny i samozachowawczy powinien nakazywać również stosowne uczczenie pamięci Lecha i Marii Kaczyńskich oraz Prezydenta Elekta. Wszak od jesieni wiele się zmieni i może nie być już tylu tak szczodrych dotacji dla tego jednego... 

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Montreal • Kopenhaga • Koszalin • Busko

CZŁOWIEK

- 19 Paul Lewis – pianista romantyczny – *Karol Rzepecki*
- 21 Instrument o nieograniczonych możliwościach z *Zeeną Parkins* rozmawia *Alexandra Hołownia*
- 22 Legendy Polskiej Wokalistyki (46)
Ewa Werka
Adam Czopek
- 24 Od smyczka po batutę – z *Kierownikiem Muzycznym Opery Krakowskiej i jej pierwszym dyrygentem Tomaszem Tokarczykiem* rozmawia *Jacek Chodorowski*
- 26 Stawiam poprzeczkę wysoko z *kompozytorem Jakubem Sarwasem* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
- 27 *Gidon Kremer o swojej nowej płycie*
- 28 *Max Emanuel Cenčić – kontratenor o arcypięknym głosie* – *Maria Ziarkowska*

DZIEŁO

29 Muzyka jedności i pokoju z Taizé

MUZYKA POLSKA

30 Marcin Mielczewski – przedstawiciel Złotego Polskiego Baroku – *Rafał Grabiszewski*

PŁYTOTEKA

- 32 *Palcem po płycie: James Horner na poważnie* – *Karol Rzepecki*
- 33 Recenzje

KONKURSY

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

współpracownicy
Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski,
Lesław Czaplinski, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
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
Paul Lewis
©Josep Molina/Harmonia Mundi

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

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

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Acte 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).



Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW

Instrumenty śpiewają... „Śpiew” wielokrotnie powracał w tytułach utworów Henryka Mikołaja Góreckiego. *Śpiewy instrumentalne* to kompozycja orkiestrowa z radykalnego dźwiękowo okresu twórczości tego kompozytora, przyrównywanej wówczas przez Jerzego Waldorffa do „dźwiękowej pałki” niemiłosiernie tłukącej słuchaczy po głowach. *I pieśni śpiewają* to podtytuł *III Kwartetu smyczkowego*, którego prawykonanie autor bardzo długo opóźniał. Ale na koncercie symfonicznym w Filharmonii Krakowskiej 12 czerwca naprzód Johannes Moser „wyśpiewał” na wiolonczeli Guarneriego *Koncert e-moll* op. 85 Edwarda Elgara. Co prawda, przy pierwszym wejściu solowego instrumentu szorstkie położenie smyczka na strunach mogło nie najlepiej wróżyć, to w dalszym ciągu swego występu artysta wykazał się wielką muzykalnością i kulturą brzmieniową, kiedy intonował kolejne motywy ledwo muskając struny smyczkiem. Operuje on głęboko osadzonym w instrumencie pianem, świetnie słyszalnym, a przy tym odznaczającym się wielką subtelnością i szlachetnością brzmienia. Potrafi też w niedostrzegalny sposób przechodzić pomiędzy przeciwstawnymi planami dynamicznymi, a także wydobywać z wiolonczeli

nieomal gitarowe zabarwienie. Tak było zwłaszcza w pierwszej części, między innymi w przejściach pomiędzy *Largo* a *Moderato*. Kiedy indziej, w wariacyjnym finale ujętym w formie ronda, dysponuje nośnym dźwiękiem, swobodnie wypełniającym sobą przestrzeń. Ale przede wszystkim podporządkowuje swoje umiejętności oraz brzmienie instrumentu wydobywaniu wszelkich odcieni interpretacyjnych, czego wymaga utwór Elgara, nienarzucający się ostentacyjną efektownością. Na bis artysta zagrał *Sarabandę* ze *Suity wiolonczelowej* Bacha.

Wstępem do właściwej części tego wieczoru była *II Sinfonietta* Aleksandra Tansmana, a właściwie pod względem rozmiarów i obsady prawdziwa symfonia, choć odznaczająca się, jak przystało dla reprezentanta muzycznego neoklasycyzmu, zamiłowaniem do pastiszu. W *Introdukcji* w przewrotny sposób przywołuje Vivaldiego. W *Scherzecie*, w pierwszym jego triu pojawiają się motywy pieśni *Umarł Maciek stary, umarł*, w drugim krakowiaka. Liryczne prawie *Intermezzo* prowadzi do finału, który na romantyczny sposób rozwija się w nieco patetycznym duchu.

Stało się tak, ponieważ nazwisko Tansmana pojawia się w podtytule *IV Symfonii* op. 85 (a może bardziej na miejscu byłoby określenie opus posthumi?) Henryka Mi-

kołaja Góreckiego. Słuchając do tej pory tego dzieła miałem wątpliwości co do jego autorstwa, na ile przypisać je należy samemu twórcy, a na ile jego synowi Mikołajowi, który w oparciu o motywy z dzieł ojca (gęsta faktura orkiestrowa pierwszego ustępu przywodzi na myśl pierwszą część *II Symfonii*, z kolei niskie instrumenty smyczkowe, a potem skrzypce intonują motyw z drugiego ogniwa słynnej *III Symfonii*, uporzycywe dwudźwięki dzwonów przypominają zredukowany akompaniament z *Kantaty o św. Wojciechu*, nieco pospolity motyw taneczny przywołuje drugie ogniwo *Requiem dla pewnej polki*, wreszcie narastający łoskot wielkich bębnow crescendo kotłów ze wstępu do *Ad Matrem*) zmontował ostateczny kształt tego utworu, pozostawionego podobno w formie *particella*, czyli skróconej partytury. Mimo pozornie fragmentarycznego charakteru kompozycji, na co wskazuje podtytuł *Epizody według Tansmana*, układają się one w większe symfoniczne segmenty. Wyraziste frazy klasterowe, puentowane uderzeniami w trzy wielkie bębny, za których przetworzenie uznać można akordy fortepianu oraz dzwonów, a którym przeciwstawione zostają kantylenowe frazy wiolonczel i kontrabasów, poprzez co realizuje się właściwe dla tego kompozytora zderzenie fortissima

i pianissima, uznać można za odpowiednik symfonicznego, dwutematowego allegra. Wspomniany motyw taneczny, intonowany przez waltornie i puzony tworzy rodzaj scherza, w którego triu pojawiają się przywołane w tytule tej recenzji „śpiewy instrumentalne”, naprzód wiolonczeli (Jacek Kociuba), dialogującej z akordami fortepianu (Ewa Jarguz), a następnie dołączających się skrzypiec (Paweł Wajrak) i na krótko pikuliny (Zbigniew Witkowski). Finałowa reprzyza, w której powracają wcześniejsze motywy, pojawiające się na przestrzeni całej kompozycji, prowadzi do kody (wspomniane tremolo wielkich bębnow). Poprzez kontrastowe zestawienie ze sobą kantylenowych

fraz smyczków, nawiązujących do drugiej pieśni z *III Symfonii*, oraz pospolitych motywów marszowych z *Małego requiem*, dochodzą do głosu przeciwstawne jakości estetyczne: wzniosłość czystego tragizmu i kicz w stanie czystym, spoza których od czasu do czasu wygląda i daje znać o sobie zapomniana dziś kategoria czystego piękna, emanująca z prostych melodii podhalańskich, przytoczonych we wspomnianym triu ze *Scherza*.

Po raz pierwszy zapowiedź wykonania tego dzieła w Filharmonii Krakowskiej pojawiła się za dyrekcji artystycznej Jana Krenza, w sezonie 2005/6, jeszcze za życia kompozytora. Wtedy nikt nie potrafił mi

wyjaśnić, czy jest ono gotowe lub na jakim pozostaje etapie powstawania. Teraz, za sprawą krakowskiego wykonania, które uświetniła swą obecnością wdowa po kompozytorze, a poprowadzonego przez młodego kapelmistrza białoruskiego Alaksandra Chumałę, który scalił tę partyturę i ukazał jej wewnętrzną spójność, bezprzedmiotowym stało się dochodzenie dokładnej i ostatecznej atrybucji tego dzieła, albowiem, niezależnie od stopnia wkładu ojca i syna, dla swych własnych walorów zasługuje ono na obecność w stałym repertuarze nie tylko polskich orkiestr.

Lesław Czaplński

MONTREAL **Silent Night (Cicha noc).** Opera w Montrealu została założona w 1980 r. Posiada bazę w Montrealu, w kanadyjskiej, francuskojęzycznej prowincji Quebec. Obecny dyrektorem naczelnym jest Pierre Dufour, zaś rolę kierownika artystycznego zespołu pełni Michel Beaulac. Zwykle w sezonie operowym zespół montrealski wystawia 4 produkcje w systemie „stagione”, jeden koncert galowy oraz przedstawienie studium operowego Atelier Lyrique. Przedstawienia odbywają się w gmachu Sale Wilfred-Pelle-

tier usytuowanym w kompleksie zwanym Place des Arts. Wielofunkcyjna widownia o doskonałej akustyce posiada 3000 miejsc.

Tegoroczny sezon 2014/15 zakończył się wystawieniem współczesnej opery zatytułowanej *Silent Night* autorstwa młodego (42 lata), popularnego kompozytora amerykańskiego Kevina Putsa do libretta Marka Campbella. Utwór nawiązuje do historycznego faktu jednodniowego rozejmu podczas I Wojny Światowej w 1914 r. Na froncie zachodnim trwały krwawe walki pomiędzy armiami niemiecką oraz brytyjsko-francuską. W noc wigilijną żołnierze

obydwu stron zaprzestają działań wojennych i wspólnie obchodzą bożonarodzeniowe święta. Libretto tej opery oparte jest na filmie francuskim wyprodukowanym w 2005 r. pod tytułem *Joyeux Noël (Wesołych Świąt Bożego Narodzenia)*.

Opera składa się z prologu oraz dwóch aktów z szybko zmieniającymi się scenami. Prolog przedstawia główne osoby dramatu. Zabiera nas najpierw na scenę opery berlińskiej, gdzie odbywa się próba opery barokowej z udziałem sopranu Anne Sorensen i wybitnego tenora Nikolausa Sprinka. Przedstawienie przerywa wejście niemiec-



Joseph Kaiser i Marianne Fiset
fot. © Yves Renaud



Marianne Fiset
fot. © Yves Renaud

kiego komendanta ogłaszającego wybuch wojny 1914 r. Wydaje on krzykliwym głosem rozkaz nakazujący pobór tenora do wojska. Następną sceną prologu przedstawia mały kościół w północnej Szkocji, gdzie Kapłan Palmer wraz z bratem Williamem przygotowują się na wojenną wyprawę. Wkrótce widz jest przeniesiony do mieszkania Auberta, francuskiego oficera w Paryżu emocjonalnie żegnającego się z nowo poślubioną żoną oczekującą dziecka.

Akt I opery odbywa się w grudniu 1914 r. Potworność wojny jest przerażająca. Uwikłane w konflikt armie ponoszą ogromne straty ludzkie. Żołnierze na obydwóch frontach są fizycznie i psychicznie umęczeni. Tęsknią za rodzinami i pokojem. Podczas zbliżającej się wigilii Bożego Narodzenia żołnierze z walczących armii ukryci w okopach zaczynają śpiewać tradycyjne kolędy. Nagle odzywa się muzyka grana przez szkockiego dudziarza. Towarzyszy jej śpiew niemieckiego tenora Sprinka. Wzruszeni żołnierze wychodzą powoli z okopów. Zgodzili się na jednodniowe zawieszenie broni i wspólnie świętują wigilię. Francuzi w darze przynieśli czekoladki, Niemcy wystawili kolorowo

wystrojoną choinkę, zaś Szkoci dostarczyli doskonałą whisky. Szkocki kapłan Palmer odprawia tradycyjną pasterkę. Wzruszeni żołnierze razem śpiewają kolędy i tradycyjne ballady, pokazują zdjęcia rodzin, dzielą się wspomnieniami, aby następnego dnia rozpocząć znów działania wojenne. Czekają także okrutna kara ze strony generalicji obydwóch armii za pobratanie się z nieprzyjacielskimi żołnierzami.

Opera śpiewana jest w kilku językach: po francusku, angielsku i niemiecku. Fragment na scenie operowej w Berlinie śpiewany jest po włosku, zaś pasterka celebrowana jest po łacinie. Utwór został skomponowany na zamówienie Minnesota Opera. Światowa prapremiera odbyła się 12 listopada 2011 r. Szybko przechwyciły ją inne zespoły operowe. W ciągu kilku lat następne przedstawienia odbyły się w operze w Filadelfii, Cincinnati, Fort Worth Opera, w Chicago Lyric Opera oraz na festiwalu operowym w Wexford w Irlandii. Inscenizacja *Silent Night* w Montrealu wykorzystała oryginalne dekoracje i kostiumy z prapremiery światowej w Minnesota Opera autorstwa Francisca O'Connora (dekoracje) i Karin Kopischke

(kostiumy). Reżyserię przedstawienia powierzono Ericowi Simonsowi. Dzięki świetnie zaprojektowanej scenografii oraz efektom wizualnym zmiany scen odbyły się wręcz w filmowym tempie. Centrum sceny przedstawia rodzaj wzgórza otoczonego okopami trzech walczących armii. Z dala widnieje sylwetka zniszczonej wieży kościelnej. Obrótowa scena ułatwiała przeskok scen do okopów każdej z walczących armii.

Muzycznie utwór przedstawia liczne style muzyczne w zależności od sytuacji. Mamy tutaj arie, kościelne hymny, ballady, marsze wojskowe, skomplikowane sceny chóralne, wykorzystujące wiele melodii z popularnych melodii i kolęd. Orkiestracja jest niezwykle kolorowa, efektowna, a zarazem zawiera elementy romantyczne. W scenie bitwy muzyka naśladuje wystrzały karabinowe. Warto podkreślić, że kompozytor Kevin Puts w 2012 r., krótko po prapremierze, otrzymał prestiżową nagrodę Pulitzer Prize Winner In Music za skomponowanie swojej pierwszej opery *Silent Night*.

Opera wymaga dużej obsady, gdyż posiada 13 głównych partii solowych. Większość śpiewaków zdominowali soliści Kanadyjscy,

wspierani dodatkowo młodymi adeptami sztuki operowej ze studia Atelier Lyrique. Na uwagę zasługuje sopran Marianne Fiset w partii Anny Sorensen, żony niemieckiego tenora. Obdarzona jest silnym sopranem, łatwo wypełniającym dużą widownięć Salle de Wilfred-Peletier. W momentach romantycznych głos nabiera pięknej lirycznej barwy. Aria *Dona nobis pacem* śpiewana przez Fiset a cappella podczas pasterki była przepięknym diamentem błyszczącym pośród okrucieństwa wojny. Jej partnerem był kanadyjski tenor Joseph Kaiser w roli Nikolausa Sprinka, niemieckiego tenora z opery berlińskiej. Doskonały wizualnie, ak-

torsko i wokalnie świetnie scharakteryzował postać niemieckiego tenora zagubionego na okrutnej wojnie, stwarzając niezwykle sympatyczną postać. Opera posiada kilka partii barytonowych, z których na uwagę zasługuje osoba niemieckiego oficera Horstmeyera, którą brawurowo zaśpiewał kanadyjski bas-baryton Daniel Okulitch. Zespołem orkiestrowym Orchestre Metropolitain dyrygował Michael Christie. Pod jego batutą odbyło się premierowe przedstawienie w St. Paul, Minnesota w 2011 r., dzięki temu wykazał znakomitą znajomość tej trudnej partytury. Orkiestrę prowadził po mistrzowsku balansując w doskonały

sposób sceny solowe i duże partie chóralskie. W pamięci na długo pozostał mi niezwykle subtelny fragment muzyczny na harfę solo na początku Aktu II, podczas którego żołnierze z zaangażowanych armii grzebią zmarłe ofiary. Widownia zgotowała śpiewakom i muzykom długo trwającą owację na stojąco. Opera *Silent Night* ma głębokie antywojenne przesłanie, tak aktualne we współczesnej światowej polityce, a zarazem propaguje braterstwo narodów i światowy pokój.

Kazik Jędrzejczak

KOPENHAGA

Opery Carla Nielsena. Niewiele się chyba wie o tych dziełach w Polsce. Tak jak i niezbyt wiele wiadomo o samym Nielsenie – największym, można nawet powiedzieć – narodowym kompozytorze Danii. Nielsen żył w latach 1865–1931 i w tym roku (2015) obchodzi 150. rocznicę urodzin. Tak więc życie muzyczne Danii w tym roku pełne jest wykonań muzyki Nielsena, ukazały się nowe książki, szeregi artykułów, wydano nowe nagrania jego symfonii (między innymi w wykonaniu filharmoników nowojorskich pod dyrekcją Alana Gilberta), a Opera w Kopenhadze

wystawiła obie jego opery: *Saula i Dawida* (z roku 1902) i *Maskaradę* (z roku 1906). Nielsen miał ogromną węgę melodyczną – świadczą o tym chociażby dziesiątki duńskich pieśni powszechnych, do których napisał muzykę i które są znane nieomal każdemu Duńczykowi. Jest on również doskonałym symfonikiem, miał też dogłębną znajomość warsztatu operowego, jako że przez wiele lat był skrzypkiem orkiestry w Operze Królewskiej w Kopenhadze. Wydawało by się, że posiada wszelkie atuty na sukces w gatunku operowym. Sukcesu tego za życia nie osiągnął, wręcz przeciwnie jego obie opery – a szczególnie *Saul i Dawid* – przyjęte były chłodno, co zniechęciło

Nielsena do dalszych prób na tym polu. Po jego śmierci *Maskarada* utrzymała się w stałym repertuarze duńskiej opery, pełniąc taką rolę w historii kultury tego kraju, jak np. *Straszny Dwór* Moniuszki (obie opery komiczne) w kulturze polskiej. Oparta na klasycystycznej sztuce Ludwiga Holberga *Maskarada* grana jest w Danii regularnie, uwertura i balet z trzeciego aktu należą do często grywanych utworów symfonicznych Nielsena. Ostatnio wyszła ona również poza kręgi skandynawskie, ciesząc się powodzeniem na festiwalu operowym w Bregencji oraz na scenie londyńskiej (w obu wypadkach w reżyserii Davida Poutneya). Opera biblijna Nielsena *Saul i Dawid* jest natomiast

C. Nielsen – *Maskarada*
 fot. Per Morten Abrahamsen



C. Nielsen – *Saul i Dawid*
 fot. Signe Roderik



bardzo rzadkim gościem na kopenhaskiej scenie. Za granicą w sumie zupełnie nieznaną (grana była w latach 30., z sukcesem w Sztokholmie i Göteborgu), od początku swego istnienia opatrzona etykietą „oratorium”, jako że obfituje w wielkie sceny chóralne. W tym roku, ze względu na rocznicę Nielsena, odważono się na premierę tej opery, równocześnie wznawiając przedstawienie *Maskarady* z roku 2006 w reżyserii Kaspera Holtena. Tak to można było oglądać obie opery Nielsena w tym samym sezonie – pierwszy raz w historii. Przedstawienie Holtena grane było już 3 sezony i znane jest powszechnie. Powtórka pokazała raz jeszcze jego wady i zalety. Koncepcja Holtena zakłada „odwrócenie ról” w stosunku do oryginału – to na co dzień nosimy maski, pozwalamy sobie na ich zrzucenie właśnie podczas balu maskowego. Akcja przeniesiona została do współczesności, najbardziej udany był akt pierwszy, który rozgrywał się w poszczególnych pomieszczeniach dużego mieszkania – scena przesuwała się sukcesywnie odstawiając poszczególne wnętrza, co pozwoliło na bardziej „spójne” odebranie akcji, „posiekanej” w krótkie, humorystyczne sceny. Problematyczne natomiast były dwa ostatnie akty (grane bez przerwy), a zwłaszcza sama scena balu. Nielsen skomponował tutaj dwie dłuższe sceny baletowe, między innymi słynny *Taniec koguta*. Nie bardzo wiadomo dlaczego Holten zrezygnował całkowicie z baletu i wprowadził na scenę

artystów cyrkowych, akrobatów, wykonujących ćwiczenia na trapezie, w rytmie zupełnie nie pasującym do muzyki.

O ile więc przyjęto jeszcze jedną „odsłone” starego przedstawienia *Maskarady* z mieszanymi uczuciami, o tyle *Saul i Dawid* oczekiwany był z wielkim zaciekawieniem.

Libretto opery oparte na *Księgach Samuela* ze *Starego Testamentu*, napisane zostało przez dramaturga Einara Christensena, który również użył szeregu cytatów z *Księgi Psalmów* i z *Pieśni nad Pieśniami*. Główny konflikt opery rozgrywa się pomiędzy królem Saulem a bohaterem Dawidem, następnym wielkim królem izraelskim. *Księgi Samuela* obfitują w wiele powtórzeń, ta sama historia opowiadana jest wielokrotnie, w różnych wersjach. Saul nie raz, a aż 3 razy wygania Dawida na banicję, 3 razy też wraca go do łask. Nie do wytłumaczenia (z dzisiejszego punktu widzenia) jest ciągłe „mieszanie się do akcji” profety Samuela, który definitywnie, na łożu śmierci, namaszcza Dawida na króla, podczas gdy Saul ciągle jeszcze jest przy władzy. Dawid odgrywa tak jakby kilka ról – jest on „pocieszycielem” wyraźnie maniodepresyjnego Saula praktykując to, co dziś się zwie „terapią muzyczną” – gra bowiem na harfie i śpiewa, co pozwala Saulowi zapomnieć o depresji, w jakiej się znajduje. Jest on również bohaterem typu „chłopak roztropek”, wyruszającym na pojedynek z Goliatem z procą, jako jedyną swą bronią. W operze Nielsena jest on również

„amantem”, zakochanym w Mikal, córce króla (w biblijnym oryginale wątek ten jest bardzo wąty, Nielsen poszerza go, brakuje mu bowiem elementów żeńskich i sopranu w tym staro biblijnym świecie zaludnionym jedynie przez mężczyzn).

Nielsen pracował nad operą w stanie bliskim ekstazy – wydaje się, że utożsamiał się zarówno z postacią Dawida (pastuszek przychodzący „z nikąd”, który zostaje królem – tak jak Nielsen, który w dzieciństwie pasał gęsi na dalekiej prowincji a stał się potem jedną z najważniejszych osobistości w życiu kulturalnym kraju), jak i z postacią Saula (wydaje się bowiem że i ona sam, Nielsen, miał podobne do Saula dolegliwości psychiczne). *Saul i Dawid* pisany jest w tym samym czasie, co *II Symfonia* Nielsena (nosząca tytuł *4 Temperamenty*), gdzie kompozytor odmalowuje ludzkie „charaktery” za pomocą muzyki – rytmu, nastroju i melodii. Ale jest to również czas, w którym Nielsen studiuje muzykę epoki renesansu, polifonii wokalnej – fascynuje go Palestrina – i to również znajduje swe odbicie w partyturze opery, gdzie znaleźć możemy kilka potężnych fug wokalnych. Prawie wszystkie – nieliczne jak dotąd – inscenizacje opery borykały się ze scenami chóralnymi, no bo wielki chór, ustawiony na scenie niezawodnie osłabia dramaturgię przedstawienia. Nowa inscenizacja znalazła genialne rozwiązanie problemu. Chór nie stoi razem, w większości przedstawienia

umieszczony jest we wnętrzach mieszkań jakiegoś współczesnego, i być może zbombardowanego miasta, gdzie w każdym pomieszczeniu stoi telewizor pokazujący zbliżenia twarzy głównych bohaterów akcji.

Część chóru jest też niewidoczna. Akcja rozgrywa się na dole, przed budynkami, jest to raz wewnątrz pałacu władcy, raz obóz wojskowy w plenerze, raz rynek miasteczka. Wszystko to dzieje się współcześnie, na bliżej nieokreślonym „Bliskim Wschodzie”, gdzie rozgrywa się coś w rodzaju wojny domowej, w wyniku której wojsko Dawida zwycięża. Sam koniec jest jednakowoż zaskakujący: Podczas gdy zwycięskie wojsko otacza swego przywódcę, przez tłum przediera się coś

w rodzaju nowego wcielenia Samuela spychający Dawida z piedestału i obejmujący władzę nad krajem.

Przedstawienie – przyjęte entuzjastycznie przez krytyków i publiczność – miało w sobie tak wiele dramatyzmu, że nie sposób było się nudzić – wspaniała muzyka „wojenna” między 3 a 4 aktem rozgrywała się jako ilustracja nowoczesnego ataku raketowego na tle rozgwieżdżonego nieba – i pozwoliła w pełni docenić genialność muzyki Nielsena w tej właśnie operze. Man nadzieję, że *Saul i Dawid* mają szanse na zdobycie scen operowych świata. Również dlatego, że opera oparta jest na temacie ponadczasowym, w przeciwieństwie do *Maskarady*, mocno

osadzonej w duńskiej tradycji. Przedstawienie obfitowało we wspaniałe kreacje śpiewacze: Johan Reuter (baryton) jako Saul, Niels Jørgen Riis (tenor) jako Dawid, Ann Petersen (sopran) jako Mikal i Morten Staugaard (bas) jako Samuel. Warto również nadmienić genialną Johanne Bock (alt) w roli wiedźmy/wrózki. Ostatnie przedstawienie opery miało miejsce 9 czerwca, w dzień urodzin Nielsena. W przerwie ubrano popiersie kompozytora w wieniec laurowy, a Johan Reuter odznaczony został nagrodą honorową Towarzystwa imienia Carla Nielsena.

Eva Maria Jensen



G. Verdi – *Nieszpory sycylijskie*
fot. Miklos Szabo

Nieszpory sycylijskie Verdiego to opera rzadko pojawiająca się na scenach, zwłaszcza w swej oryginalnej, francuskiej wersji pod tytułem *Les Vêpres siciliennes*.

Nieszpory sycylijskie to pierwsze zmierzanie się Verdiego z tradycją francuskiej „grand opera”. Została zamówiona przez operę paryską, która narzuciła Verdiemu szereg wymagań: „grand opera” jest przedstawieniem pięcioaktowym, musi posiadać dłuższą scenę baletową oraz wielkie sceny zbiorowe i chóralne. Verdi mógł sam zdecydować o akcji opery, ale

libreciści byli ustaleny z góry: Eugène Scribe i Charles Duveyrier. Wiadomo też było, że główną rolę kobiecą ma zaśpiewać Sophia Cruvelli i to właśnie walory jej głosu miał na myśli Verdi, kiedy komponował operę. Wywiązał się też z wymagań dotyczących baletu komponując prawie półgodzinną muzykę po tytule *Cztery pory roku*. Każdy z głównych solistów spektaklu musiał mieć przynajmniej jedną dłuższą scenę składającą się z kilkunastominutowego recytatywu i arii. Każdy akt zawiera też większą scenę zbiorową. Verdi miał wiele kłopotów z ukończeniem *Nieszporów* i wiele razy

chciał zrywać kontrakt, nie zważając na poważne ekonomiczne konsekwencje takiej decyzji. W końcu jednak opera była gotowa, ale właśnie wtedy Cruvelli nagle zniknęła z Paryża i premierę musiano odsunąć na termin późniejszy, gdy gwiazda wróciła ze swej miłosnej eskapady. Ostatecznie premiera odbyła się w czerwcu 1855 r. i stanowiła jedną z głównych atrakcji wystawy światowej w Paryżu. W pierwszym sezonie zagrano ją aż 62 razy, opera zyskała wielki sukces i ugruntowała nazwisko Verdiego jako jednego z głównych kompozytorów operowych swego czasu.

organizator



GDANSK
miasto wolności



Polski Chór Kameralny
Chorale Cameraux Gdansk

współorganizatorzy



Muzeum
Narodowe
w Gdańsku



Muzeum Historii Cześci Miasta Gdańska

mecenas



sponsor główny



sponsor strategiczny



MULTIBUD W. CIURZYŃSKI

wystąpią m.in.:
Martin Kofler
Grażyna Auguścik
Jerzy Maksymiuk
Sinfonia Varsovia
Carolyn Sampson
Polski Chór Kameralny
Akademie für Alte
Musik Berlin

10. Międzynarodowy
Festiwal Mozartowski

Mozartiana

16-22.8.2015 • Gdańsk
Dom Uphagena • Park Oliwski
Archikatedra Oliwska
www.mozartiana.pl



Nieszpory sycylijskie to przedstawienie długie, trwa ponad 3 godziny, a z baletem w trzecim akcie jeszcze dłużej. Norweski reżyser Stefan Herheim zrezygnował więc z baletu, za to „rozsiał” sceny baletowe w wielu miejscach libretta (gdzie ich zupełnie nie ma). Punktem wyjścia jego koncepcji było umieszczenie akcji nie na Sycylii w roku 1282 (kiedy to historyczne zdarzenie – rewolty tubylców przeciw francuskiej okupacji wyspy – rozpoczętej w momencie bicia dzwonów na nieszpory w drugi dzień Wielkanocy a zakończonej masakrą Francuzów, miało miejsce), a na scenie i w kuluarach Opery paryskiej czasu premiery, a więc w roku 1855. Wzorem stały się dla Herheima obrazy Edgara Degasa, przedstawiające paryskie baletnice w różnych sytuacjach i konstelacjach. Właśnie takie baletnice, w charakterystycznych strojach zwanych tu i tańczących „sur la pointe” (na czubkach palców), zaludniają scenę pojawiając się już podczas uwertury, gdzie reżyser starał się opowiedzieć „historie przed historią”, a więc na około 20 lat przed właściwą akcją opery. Tyran Guy de Montfort (czarny charakter, baryton) gwałci jedną z tancerek, a owocem gwałtu jest

Henri (tenor), drugi z głównych bohaterów opery. Jean Procida (bas), bezkompromisowy przywódca sycylijskiego powstania, zostaje w tej scenie okaleczony a następnie wygnany na banicję. Cała trójka spotyka się ponownie po latach, do galerii postaci dodany zostaje sopran (Hélène), a główny konflikt psychologiczny rozgrywa się pomiędzy barytonem a tenorem – tyran kontra rewolucjonista – oboje szarpani uczuciami rodzinnymi (ojciec i syn).

Scenografia pokazuje wnętrze opery paryskiej z tamtych czasów – łoża pełne widzów, scena, na której dzieje się akcja historyczna, kulis, ponure zakamarki (w scenie więziennej), sale ćwiczeń baletowych. Wszystko to przesuwają się pozwalając oglądać scenę z akcją raz z lewej, raz z prawej strony sceny, dekoracje pełne są też luster, wykrzywiających akcję sceniczną. Dzieje się bardzo dużo – jesteśmy świadkami co najmniej kilku egzekucji (może ze trzy za dużo), jedna z nich wzorowana jest na obrazie Goyi – roi się tu od chórzystów, tancerzy i statystów. Jeden z duńskich recenzentów pisał nawet o „bałaganie na scenie” i braku spójności przedstawienia, podczas gdy drudzy chwalili je porównując efekty do „kuli

przeszywającej czaszkę”. W każdym razie na pewno nikt się nie nudził, najwyżej mógł cierpieć na „oczopląs”, bo nie sposób było ogarnąć na raz wszystkich detali tego bardzo intensywnego przedstawienia. Duński teatr nie słynie z głosów zdolnych do śpiewania włoskiej kantyleny, tak więc cała trójka panów była importowana: głos barytona Louis Otey nie bardzo radził sobie z masą orkiestry (przynajmniej na premierze), tenor David Pomeroy dysponował bardzo silnym głosem, aczkolwiek trudno było uwierzyć, że ten niski i trochę korpulentny amant miał mieć zaledwie 20 lat. Erwin Schrott w roli buntownika Procidy, śpiewał doskonale, choć brakowało mu siły w niskim rejestrze (jest to bardziej bas-baryton niż bas). Wspaniałą Heleną była Szwedka, na co dzień zatrudniona w kopenhaskiej operze, Gisela Stille. W sumie było to jedno z najbardziej fascynujących przedstawień, jakie tutaj oglądałam w ciągu ostatnich wielu lat. Przedstawienie było koprodukcją z Covent Garden opera w Londynie. Dyrygował Włoch Paolo Carignani.

Eva Maria Jensen



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO
 AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
 w promocji
 muzyki polskiej

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

Przyszły sezon kopenhaskiej Opery. Na pierwszy rzut oka sezon operowy 2015/16 nie wydaje się zbyt bogaty. Odbędzie się 6 nowych premier, 4 wznowienia, 5 przedstawień gościnnych (głównie opery z Århus) i jedno przedstawienie na wolnym powietrzu. Wśród wznowień polecić mogę *Kobietę bez cienia* R. Straussa w reżyserii Kaspera Holtena (tego samego, który w ostatnim czasie święcił tryumfy w Londynie wystawiając *Króla Rogera* Szymanowskiego). Przed posadą szefa opery Covent Garden w Londynie Holten przez ponad 10 lat był szefem opery kopenhaskiej. Mimo bardzo młodego wieku miał tu niebywałe zasługi: przede wszystkim wystawiając cały cykl *Ringu* Wagnera, ale też realizując takie przedstawienia jak *Wielka masakra* Ligetiego, *Opowieść służebnicy* Rudersa, by wspomnieć tylko kilka z nich. *Kobieta bez cienia* Straussa to jego być może najlepsze dzieło w Kopenhadze z genialną scenografią Steffena Aarfinga (też współtwórcy *Rogera* w Londynie) i z doskonałą obsadą. Opera grana będzie tylko 5 razy we wrześniu (pierwszy raz 5 września) – polecam serdecznie, bo jest to zupełnie fascynujące przedstawienie opery, która nieczęsto występuje w repertuarze teatrów (przede wszystkich ze względu na rozmiary orkiestry). Bilety lotnicze do Kopenhagi nie są drogie (zwłaszcza jak się je kupi w wyprzedzeniu czasowym), więc nie jest to niemożliwe przedsięwzięcie, wymaga jedynie jednego noclegu.

Jeżeli chodzi o przyszłe premiery, to są między nimi dzieła, na które cieszę się szczególnie, np. na *Wolnego strzelca* Webera, który bardzo rzadko ostatnio jest grywany. Również to przedstawienie reżyserowane będzie przez Kaspera Holtena (jest to koprodukcja z Covent Garden), który oświadczył, że będzie to *Wolony strzelec „bez lasów, dzików i broni palnej”*. Premiera odbędzie się 7 listopada i będzie grana 7 razy (ostatni raz 16 grudnia).

Następna premiera, której oczekuję z radością to *Lohengrin* Wagnera w reżyserii młodej Dunki Nicolii Raab (premiera 22 stycznia). Dwie inne opery reżyserowane są przez kobiety: Hansa Wernera Henzego mało grywaną operą *Boulevard Solitude* (premiera 1 października) reżyseruje Holenderka Lotte de Beer, a do *Wesela Figara* (premiera 28 lutego) przymierza się Dunka Elisa Kragerup.

Powder Her Face Thomasa Adésa to już nie nowość, bo opera ta grana była na bardzo wielu scenach. W Kopenhadze wystawiona będzie na małej scenie Takkeloftet w reżyserii Orpha Phelan z Islandii.

Sezon zakończy premiera *Salome* Straussa w reżyserii norweskiego „gwiazdora sceny operowej”, Stefana Herheima. Jego tegoroczne przedstawienie *Nieszporów sycylijskich* Verdiego było prawdziwą rewelacją. Premiera ta odbędzie się 17 kwietnia, grana będzie 8 razy, ostatni raz 3 czerwca – tu można połączyć wizytę w Operze z wizytą w Kopenhadze, kiedy jest tu najpiękniej, najbardziej zielono, a białe noce pozwalają na spacer w słońcu po godzinie 22. Światło i kolory nieba i morza (pięknie widoczne z foyer i balkonów Opery) są doprawdy zupełnie wyjątkowe.

Eva Maria Jensen

KOSZALIN Piątek 20 marca 2015 r. przy-
niósł Filharmonii Koszalińskiej
wspaniały koncert: dyrygujący
tego wieczora jej dyrektor artystyczny,
Massimiliano Caldi, wyczarował na
estrady radość, piękno, poczucie
szczęśliwości, jakie – w zwariowanych
i denerwujących obecnie czasach
– może dać tylko muzyka. I nie bez
kozery zaprzął do tego muzykę, co
tu mówić – niemiecką. Zatem program
rozpoczął uwertura do opery Mozarta
Czarodziejski flet; zaś w przypadku tego
kompozytora nie mogła to nie być muzyka
czarodziejska, i ten jej serwitut zaznacza się
silnie już także w uwerturze. Co dyrygent
znakomicie wyczuwał i przebieg tej pełnej
dynamizmu i kontrastów muzyki świetnie
organizował, stwarzając klimat, po jakim
niechybnie powinna podnieść się kurtyna
– na widok dzikiej okolicy, w jakiej rozlega
się wołanie Tamina: *zu Hilfe, zu Hilfe...*
(*Na pomoc, na pomoc...*). Ale byliśmy
tylko w filharmonii... Zabrzmiały gorące
oklaski, atmosfera na sali cudowna. Po ich
wybrzmieniu na estradę wkraczają bracia
Natan (koncertmistrz orkiestry) i Maksym
Dondalscy, aby wykonać muzykę Louisa
Spohra – w Polsce zapoznaną, w ojczystych
Niemczech uwielbianą: zagrali jego piękny
Koncert h-moll op. 88 na dwoje skrzypiec
znakomicie, ze świetnym towarzyszeniem
orkiestry – otwierając tym kolejne okno
także na ten raczej nieznaną w Polsce piękny
kawałek „niemieckiego” muzycznego raju.
Zaś po przerwie widok na jego wielką połą-
c otworzyła Ludwiga van Beethovena *Symfonia*
F-dur „Pastoralna” op. 68, za wykonanie
której Massimiliano Caldi ma już załatwione
tam honorowe miejsce – dzieło to bowiem
prowadził wspaniale, z niezwykłą wrażli-
wością na jego „pastoralne” i dźwiękowe
serwituty. Dla orkiestry też znajdzie się tam
miejsce: brzmiała cudownie. Słuchacze byli
oczarowani, a że wyraz temu mogli dać tylko
długimi, długimi oklaskami – gorliwie i długo
możliwość tę wykorzystywali...

W piątek 27 marca filharmoniczny fotel
wydawał się jakiś taki niewygodny – choć
zazwyczaj jest to problem niezauważalny,
fotele są znakomite. W drukowanych pro-
gramach Filharmonii każdy koncert ma swą
nazwę – określającą jakąś jego specjalną
cechę. W omawianym tu programie cecha
owa brzmiała bardzo zachęcająco: „mi-
strzowie batuty”, zaś miał ją uwiarygodnić
dyrygent – Jerzy Swoboda. Sala pełna, za-
często się bardzo dobrze, smyczki w *Orawie*
Wojciecha Kilara grały na wysokich emo-

cjonalnych obrotach, dyrygent skutecznie
wyzwał tu pożądane brzmienia i emocje
łatwo rozpoznawalne jako podhalańskie.
Cezary Sanecki zaś grał *Koncert na fortepian*
i orkiestrę Grażyny Bacewicz na wysokich
emocjonalnych i wirtuozowskich obrotach,
podkreślając jego ludową proveniencję,
ale nade wszystko czysto pianistyczne wa-
lory. Wykonanie wzbogaciła także czujna
i wrażliwa praca dyrygenta – jaka pełnym
blaskiem rozbłysnęła w drugiej części kon-
certu, tym bardziej, że wypełniała ją jedna
z najpiękniejszych symfonii Mozarta: *Es-dur*
KV 543. Tu niestety dyrygent, jak to mówią
Rosjanie: „chwatili czierz kraj” – przesadził,
i to mocno. Typowo mozartowską muzykę,
przejrzystą w fakturze, bogatą wyrazowo –
w urokliwych, delikatnych frazach – Jerzy
Swoboda prezentował ciężko, seriozno,
można by powiedzieć, że wyszła spod pióra
Czajkowskiego albo Mahlera. A przecież nie
zakryło to całkowicie faktu, iż jest muzykiem
świetnym, wrażliwym i doświadczonym,
co dowodnie pokazał w pierwszej części
wieczoru. Co słuchacze docenili – przyjmują-
jąc koncert niezwykle gorąco. W czym też
zasługa świetnej gry orkiestry.

Pierwszy kwietniowy wieczór koncertowy
(3 IV 2015) rozpoczął zarazem cykl czterech
koncertów tego miesiąca – o bardzo różnym
charakterze. Zaszczyt otwarcia przypadł
uwerturze Johanna Brahmsa, nazwanej
przezeń *Tragiczną* – napisanej w 1880 r. –
będącej utworem bardzo osobistym, raczej
smutnym i stąd chyba nie darzonym więk-
szym zainteresowaniem dyrygentów oraz
słuchaczy. U nas, pod batutą dyrygenta tego
wieczoru, Wojciecha Czepiela, zabrzmiała
interesująco i choć nieco „przysmucała”,
obietując rozpoczęła wieczór. Następujący
po niej *Koncert fortepianowy a-moll* Roberta
Schumanna nie zawiódł oczekiwań: ową pię-
kną pianistyczną pamiętkę sławnego romansu
Klary i Roberta Schumannów z pianistyczną
swobodą i swadą rozwijał Hubert Rittkowski –
choć nie zaznaczyły się tu choćby jakieś jego
emocjonalne echa – w całej tej pianistycznie
nienagannej interpretacji. Akompaniament
Wojciecha Czepiela – świetny. Po przerwie
ukoronowano wieczór dawno u nas nie
wykonywaną *IV Symfonią f-moll* Piotra
Czajkowskiego – jednym z najpiękniejszych
i najbardziej efektownych dzieł repertuaru
symfonicznego. Dyrygent okoliczność tę
wykorzystał, zaś w upajającym ciągu nie-
zwykle barwnych obrazów symfonicznych
tego dzieła ozdobą były pięknie grane partie
solowe: oboju Iwony Przybysławskiej oraz
fagotu Krzysztofa Rojka – i także wiele po-

mniejszych solowych „odzywek” wskazu-
jących dowodnie, jak znakomitych muzyków
posiada orkiestra Koszalińskiej Filharmonii.
Przy, ogólnie biorąc, znakomitym wykonaniu
arcytrudnego arcydzieła – zabrakło nieco
starań o wyraźniejsze rysowanie wyrazo-
wych, a zwłaszcza artykulacyjnych niuansów
przebiegów – zwłaszcza w IV części. Ale
całość wykonania – i sam fakt wykonania
tego orkiestrowego arcydzieła – powinien
by znaleźć się w złotej księdze Filharmonii
Koszalińskiej, jeśli takowa będzie. Na razie
zastąpiły ją rześiste brawa zachwyconej
publiczności.

Piąta rocznica tragicznej katastrofy
pod Smoleńskiem budzi spory i emocje,
ale także głęboki smutek i żal – i do tych
odczuć nawiązała Filharmonia Kosza-
lińska prezentując na swym piątkowym
wieczorze (10 IV 2015) program w całości
naznaczony ekspresją smutku i żałoby. Tym
razem równorzędnym partnerem Orkiestry
Symfonicznej Filharmonii Koszalińskiej były
współpracujące z Filharmonią połączone
chóry: Chór „Canzona” Centrum Kultury
105 w Koszalinie, prowadzony przez swe-
go kierownika artystycznego Radosława
Wilkiewicza, oraz Chór Akademii Sztuki
w Szczecinie prowadzony przez Barbarę
Halec. Partie solowe należały do Agnieszki
Tomaszewskiej (sopran) i Grzegorza Piotra
Kołodzieja (baryton). Żałobny wieczór
otworzyła *Muzyka żałobna* na orkiestrę
smyczkową Witolda Lutosławskiego – dzieło
poświęcone pamięci wielkiego kompozytora
węgierskiego Beli Bartóka, jednego z naj-
ważniejszych ojców muzyki XX w. Utwór
zatem wybrany świetnie, będący zarazem
prezentacją pierwszego w pełni tak wiel-
kiego „kalibru” dodekafonicznego utworu
w polskiej symfonice (powstał w 1958 r.).
Radosław Wilkiewicz poprowadził jego
wykonanie doskonale, tak też grały nasze
smyczki. Po przerwie zaś estradę zapełniła
całkowicie masa wykonawców: połączone
chóry, orkiestra symfoniczna, elektryczne
organy, dwoje solistów: Agnieszka Toma-
szewska (sopran) i Grzegorz Piotr Kołodziej
(baryton) – oraz chórmistrz Radosław
Wilkiewicz na podium dyrygenta. Wszyscy
oni podjęli wielkie wyzwanie: wykonanie
mszy żałobnej: *Messe de Requiem* op. 48
na sopran, baryton, chór, organy i orkie-
strę Gabriela Fauré (powstała w latach
1888–1891). Autor tych recenzji, oczekując
na wejście dyrygenta, patrzył na tę szczer-
nie zapełnioną estradę zdziwiony, a może raczej
prerażony – gdyż miał z dziełem tym przed
laty własne doświadczenia:... po prostu

Requiem Faurégo trzykrotnie prowadziłem w świątyniach Koszalina, Darłowa i Kołobrzegu z najlepszym wówczas polskim – i nie tylko polskim – chórem Akademii Medycznej w Gdańsku (który był dziełem Ireneusza Łukaszewskiego). Ów dwudziestokilkusobowy, zupełnie genialny zespół, podbił całą Europę i Stany. Miałem szczęście zrobić z nimi jeszcze – i poprowadzić potem kilkakrotnie – *Te Deum* Brucknera, oraz z innym znakomitym gdańskim chórem: Schola Cantorum Gedanensis (również stworzonym i prowadzonym przez I. Łukaszewskiego) – *Mesjasza* Haendla. Ale – wracając do omawianego koncertu: subtelna muzyka Faurégo w tak zmasowanym wykonaniu przez dwa liczne chóry zatracala swą klarowną, niebiańską przejrzystość i uduchowiony wyraz. Ów skromny, dwudziestokilkusobowy chór Łukaszewskiego, o wiele skuteczniej przenosił słuchaczy do Nieba – niż zatłoczona, choć świetnie i potężnie śpiewająca estrada Radosława Wilkiewicza. Jednak maestrę tego dyrygenta oraz wysiłek wszystkich wykonawców tego dzieła oceniam bardzo wysoko. I takżę oceniła to publiczność.

W poniedziałek 20 kwietnia 2015 r. o godz. 17 odbył się w Koszalińskim Zespole Państwowych Szkół Muzycznych recital dyplomowy ich wychowanka – recital, jaki mógłby zgromadzić melomańską publiczność Paryża czy Londynu; zgromadzić i zachwycić. W Koszalinie zgromadził gromadkę kilkunastoosobową, co nie umniejszało jednak jej zachwytu – ani też rangi artystycznej tego wydarzenia – gdyż jego bohater, Michał Krupa – wychowanek klasy fortepianu tyle znakomitego ile skromnego pedagoga – Aleksandra Murawskiego (z kolei wychowanka uczelni rosyjskich) – dał recital na poziomie nie średniej czy też wyższej szkoły, lecz na poziomie wybitnych artystów fortepianu doby współczesnej, zachowując przy tym w pełni swą artystyczną odrębność i osobowość. Ujmujący to rezultat zetknięcia talentu z pedagogiczną intuicją i wrażliwością. Zaś program dyplomowy Michała był piękny, odwołujący się do najgłębszych pokładów muzyki. I muzykalności. Bach: *Preludium i fuga b-moll* (z *Das Wohltemperiertes Klavier*), Chopin: *Etiuda gis-moll* z op. 25 oraz *Scherzo E-dur* op. 54, Rachmaninow: *Etiuda tableau es-moll*, i wreszcie *V Sonata fortepianowa* Skriabina (repertuarowa rzadkość) – wszystkie owe dzieła to przecież wybór z najwyższej półki, najambitniejszy z ambitnych – i z jakim smakiem dobrany. I takżę wykonany! Dojrzałość oraz wszechstronność młodego artysty zupełnie zaskakująca. Każdy

z tych utworów to przecież inny świat, inny styl – i tylko trudności jednakowe: najwyższe. Oraz podziw dla Aleksandra Murawskiego za tak skuteczne przekazanie uczniowi tych wszystkie subtelności i różnic, wyposażenie w imponujący już warsztat, a nade wszystko uczulenie na piękno wykonywanych dzieł, zaś dla młodego Artysty – za wrażliwe, tak pełne skupienia i polotu zarazem, zachwycające ich wykonania. Było to popołudnie piękne i jakżę budujące!

Wyraziste przystawki i uczta... tak można określić ostatni koncert kwietniowy (24 IV 2015) prowadzony cudownie przez Massimiliana Caldiego – chciałbym jednak cofnąć się do poprzedzającego ten koncert wieczoru zatytułowanego *Concert de la Chanson Française* – który, poza francuskim tytułem, nie miał w sobie ani atomu francuskiej piosenki; był to zwykły rozrywkowy wieczór, dźwiękowo (aranż) i stylistycznie nie różniący się nic a nic od niedawnych karnawałowych – zwłaszcza w przypadku solistki (Monika Węgiel); dyrygent (Maciej Osada-Sobczyński) i orkiestra na zwykłym dobrym poziomie. Wracam jednak ad rem – do owego wieczoru w piątek 24 kwietnia, który rozpoczęła uwertura do opery Gioacchina Rossiniego *Cyrulik sewiński* – a już tylko dla tego wykonania warto było nań przyjść. Ale Massimiliano Caldi zaprosił jeszcze do tego programu wspaniałego solistę: Klaudiusza Barana (akordeon, bandoneon), który brawurowo zagrał *Koncert na akordeon i smyczki*, bardzo interesującą kompozycję, nobilitowaną świetnym towarzyszeniem Maestro Caldiego – podobnie jak *Trzy tanga* na bandoneon i orkiestrę Astora Piazzoli; jest to prawdziwy repertuarowy i wykonawczy rarytas. Tak oto wyglądała pierwsza część wieczoru: dynamiczna, rewelacyjna, zaspokajająca rozrywkowe i wszelkie inne potrzeby bywalców Filharmonii, zaś na ich potrzeby wyższe, estetycznie wyrafinowane – czekała po przerwie prawdziwa symfoniczna uczta: *IV Symfonia e-moll* op. 98 Johanna Brahmsa. Ostatnie wielkie dzieło skomponowane przez wcale jeszcze nie sędziwego Mistrza: pisząc je w 1885 r. miał 62 lata. Dzieło znakomite, wyposażone w wielki ładunek wyrazu, natchnienia, doświadczenia – ale także w tym przypadku sięgające w bardzo wysokie rejony wrażliwości towarzyszącej świadomości zbliżającego się końca. Żył jednak jeszcze 12 lat, napisał wiele dzieł, ale do formy symfonii już nie powrócił. Daje się to odczuć w jej ostatniej części: swego rodzaju „rozliczeniu się” w 32 wariacjach, jakim nadał monumentalnego charakteru.

Wielka muzyka. I wielka sztuka Massimiliana Caldiego – nadająca jej życia, głębi i prawdy...

Program pierwszego majowego koncertu symfonicznego (8 V 2015) zawierał dwa nazwiska wykonywanych twórców, każdy z nich otrzymał pół wieczoru. Pierwszym z nich był Stanisław Moniuszko, przy czym inicjującą rolę miała tu oczywiście uwertura do jego *Halki* – niezawodna, niezawodnie poruszająca struny tak drogie każdej polskiej duszy. Bardzo ładnie grana pod batutą świetnie wyczuwającego ten ton Wojciecha Semerau-Siemianowskiego, skutecznie wprowadziła dwoje tak bliskich każdej polskiej duszy postaci, najpopularniejszych bohaterów polskiej opery: Halki i Jontka. Śpiewający arie z ich partii artyści: Joanna Tylkowska-Drożdż (sopran) oraz Tadeusz Szlenkier (tenor) – znaleźli się tu idealnie. Aria Neali z *Parii* oraz Hanny ze *Strasznego dworu* przypomniały, jak wielką rolę gra w tym repertuarze dobrze rozumiana konwencja. *Halka* powstała w roku 1858, *Straszný dwór* w 1865, *Paria* zaś w 1869 – te dwie ostatnie opery to już oczywiście, w siedem lat po *Halce*, jakżę inny Moniuszko. I to w omawianych wykonaniach słusznie się zaznaczyło. A także w świetnie prowadzonych, i granych, partiach orkiestry. Piękny występ obojga artystów, wzruszający polski akcent... Po przerwie, przecząc chronologii przebiegu koncertu, zabrzmiała *VIII Symfonia F-dur* op. 93 Ludwiga van Beethovena (1814), dzieło pół wieku młodsze od utworów Moniuszki, ale swą rangą artystyczną wymykające się chronologii czasowej – po prostu dzieło znakomite, choć może wśród dzieł Beethovena w repertuarze koncertowym najmniej eksponowane. I to było słycać. Porządne, uczciwe wykonanie naszych Filharmoników pod doskonałą batutą Wojciecha Semerau-Siemianowskiego zawiśło jednak gdzieś w muzycznej przestrzeni nieokreślonej, jest bowiem niejako naznaczone ekspansywnym stereotypem pozostałych symfonii – a nic bardziej mylnego. To symfonia wyjątkowa: przejrzysta, wysmakowana, przepojona duchem pogody i pewnej taneczności. Oczywiście nawet grana bardzo „seriozno” zachowuje swoje pogodne walory, ale gubi lekkość, pogodę, taneczność. Tak też było w naszym wykonaniu. Wykonaniu zresztą starannym, niezłe brzmiącym – ale jednak zbyt ociężale dosadnym.

Koncert symfoniczny 29 maja 2015 r. zakończył poważny nurt 59. sezonu artystycznego Filharmonii Koszalińskiej prezentacją świetnej symfoniki dwóch wybitnych kompozytorów XIX jeszcze wieku: *Valse*

triste i *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 47 Jeana Sibeliusa, oraz – po przerwie – *VI Symfonię D-dur* op. 60 Antonína Dvořaka. Zatem na początku wieczoru wprowadzono słuchaczy do głębszych warstw wrażliwości przy pomocy owego „smutnego” walca, smutnego i trącającego o nuty smutku, ale także gdzieś tam głęboko ukrytego dramatu; oraz pięknej kantyleny skrzypiec. Świetnie wykonał to solista, Piotr Pławner, wprowadzając zarazem słuchaczy do regularnego już *Koncertu skrzypcowego* – dzieła również

kiedy w ogólnych planach ekspresji, w ogóle w wyrazie – było tej symfonii bardzo blisko do orkiestrowej stylistyki romantyków niemieckich, a jak na lekarstwo pobrzmiewała w niej czeska jędrna ludowość, i w ogóle ludowość – oraz pogoda. Ale wykonanie ładne i solidne. I świetnie przyjęte.

Ostatni przed przerwą urlopową koncert 59. sezonu Filharmonii Koszalińskiej (12 VI 2015) należał do jej Głównego Dyrygenta i Konsultanta Artystycznego – maestra Massimiliana Caldiego, który ułożył program

dyrygowane, i zagrane: *Bachanalie* z opery Saint-Saënsa *Samson i Dalila* – oraz, nade wszystko, równie świetnie dyrygowane a zatem i świetnie brzmiące cztery uwertury – *Karnawał Rzymski* Berlioza – oraz operowe: *Wesele Figara* Mozarta, *Nabucco* Verdiego, *Il signor Bruschino* Rossiniego. Był to zatem wieczór tyle apetyczny ile znakomity, tak jak znakomita była praca dyrygenta. Nie, nie tylko praca, ale nade wszystko urzekająca sztuka, magia, prawdziwy cud osobowości i artyzmu zupełnie fantastycznie oddziałujący

Natan Dondalski



w owym *Triste* medytującego, także operującego bardzo dramatycznymi wątkami, ale przede wszystkim olśniewającego całą paletą skrzypcowej wirtuozerii w brawurowym, fantastycznie biegłym i porywającym wykonaniu solisty. W ogóle pierwsza część wieczoru należała do Piotra Pławnera – z racji świetnego gatunku wirtuozerii oraz także ciężaru gatunkowego dzieł, ale miał tu również równorzędny udział dyrygent tego wieczoru, Wojciech Radek. A czekało nań, po przerwie, nie lada wyzwanie: *VI Symfonia* Dvořaka. Jak nie lada, okazało się dowodnie,

wieczoru z pogodnych pereł wokalnego i orkiestrowego repertuaru operowego, emanujących pogodą i czarami liryki. Owe wokalne aspekty podkreślał udział znakomitej solistki wieczoru – sopranistki Iwony Hossy. Artystki nie tylko dającej smakować uroki swej mistrzowskiej, czarującej wokalistyki, ale nade wszystko bogactwa jej wyrazowych i stylistycznych niuansów w ariach Gounoda, Pucciniego, Charpentiera. Zaś orkiestra pod batutą maestro Caldiego – znakomicie, wrażliwie towarzyszącego solistce – roztoczyła także smaki czysto orkiestrowe: świetnie

na słuchaczy i także – jeszcze głębiej – na orkiestrę. Cóż za zdolność uzyskiwania przebogatej palety brzmień, barw, wyrazu, artyzmu – u tych kilkudziesięciu muzyków orkiestrowych ukrytych za pulpitemi, owych chronicznie niedofinansowanych osobowości... Przyjęcie entuzjastyczne.

Kazimierz Rozbicki

BUSKO XXI

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. K. Jamroz

w Busku-Zdroju. Z góry można było przewidzieć, że po ubiegłorocznym Festiwalu obchodzącym jubileusz 20-lecia ten następny będzie miał skromniejszy wymiar. I tak się stało, tegoroczny festiwal trwał od 27 czerwca do 4 lipca i był skromniejszy w swoim wymiarze terytorialnym i repertuarowym, co jednak nie oznacza programowego ubóstwa, bo ten zbudowany został z wielu interesujących dzieł i muzycznych gatunków. W tym roku Festiwalowi towarzyszyła, otwarta przed koncertem inauguracyjnym, interesująca wystawa poświęcona artystycznej drodze i osiągnięciom Marceliny Sembrich-Kochańskiej, wielkiej polskiej śpiewaczki z przełomu XIX i XX w. Zorganizowano ją z okazji 80. rocznicy śmierci artystki. Jej autorem jest Juliusz Multarzyński, ceniony artysta fotografik od lat śledzący koleje losów tej wspaniałej śpiewaczki.

W tym roku na inaugurację przygotowano typowy koncert symfoniczny o bogatym programie. Jego bohaterami byli Artur Jaroń, Vadim Brodski i Tadeusz Wojciechowski oraz Sinfonia luwentus.

Pierwszy z panów zagrał *II Koncert fortepianowy g-moll op. 22* Camille'a Saint-Saënsa, o którym powiedziano kiedyś złośliwie, że zaczyna się jak u Bacha, a kończy jak u Offenbacha. Było to wykonanie ze wszech miar udane! Jaroń ujmował nie tylko pięknym nośnym dźwiękiem, ale i świetną techniką oraz wirtuozerią gry i wyrazistością artykulacji. Jego interpretacja uwzględniająca wszystkie cechy muzyki Saint-Saënsa, w zakresie kolorystyki brzmienia dawała słuchaczowi prawdziwą satysfakcję. Każda z trzech części koncertu miała właściwy sobie charakter i klimat. Z kolei Vadim Brodski podbił słuchaczy najpierw brawurowym wykonaniem *Introdukcji i ronda capriccioso a-moll op. 22* na skrzypce i orkiestrę Camille'a Saint-Saënsa, w którym na pierwszy plan wysunęła się kolorystyka dźwięku, dynamika i temperament. Później czarował śpiewnością melodyki i żywiołowością dźwięku oraz wyrazistą artykulacją w *Wariacjach na temat opery Carmen op. 25* Pabla Sarasatego. W obu przypadkach solistom towarzyszył zespół Sinfonia luwentus prowadzony przez swojego szefa Tadeusza Wojciechowskiego, który okazał się niezwykle czujnym i wrażliwym akompaniatorem. To jego zasługą było utrzymanie solistów na pierwszym planie dźwiękowym. Pełny popis pięknej gry i brzmienia orkiestry

i dyrygenckiego kunsztu jej szefa usłyszeliśmy najpierw w *Kaprysie włoskim op. 45* Piotra Czajkowskiego, później w *Kaprysie hiszpańskim op. 34* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Z ogromną satysfakcją słuchałem pięknego nasyconego brzmienia kwintetu smyczkowego i obu grup instrumentów dętych. Precyzja gry, stopień zgrania i zestrojenia wszystkich grup oraz precyzja odczytywania każdego gestu dyrygenta wystawiają temu zespołowi niezwykle wysoką ocenę.

Idąc tropem kolejnych festiwalowych wydarzeń należy zatrzymać się na chwilę przy wykonaniu *Stabat Mater* G. Rossiniego. Kwartet solistów pięknie zestrojonych głosami tworzyli cieni śpiewacy: Joanna Freszel (sopran), Urszula Kryger (mezzosopran), Adam Zduńkowski (tenor) i Robert Gierlach (bas). Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Świętokrzyskiej pod dyrekcją Jacka Rogali oraz Chór Filharmonii Śląskiej przygotowany przez Jarosława Wolanina. Było to znakomite pod każdym względem wykonanie uwzględniające modlitewne skupienie, ale i również operowe echa muzyki Rossiniego. Rozentuzjasmowana publiczność zmusiła wykonawców do bisu ostatniej części dzieła, podwójnej fugi *Amen*. Piękne wykonanie, którego słuchało się z wielką satysfakcją.

Równie wysoko należy ocenić wspólny występ Małgorzaty Walewskiej i Małgorzaty Zalewskiej. Panie udowodniły, że niecodzienne połączenie brzmienia harfy i mezzosopranu może być fascynującą podróżą w krainę wokalne liryki i operowych arii. Wieczór otworzyła pieśń *Plaisir d'amour* XVIII-wieczny utwór, autorstwa Jeana-Paula Martiniego. W dalszej części koncertu zabrzmiały arie z opery *Xerxes* G. F. Haendla (*Ombra mai fu*), *Nabucco* G. Verdiego (*O dischiuso il firmamento*) oraz *Samsona i Dalili* Saint-Saënsa (*Printemps qui commence*). Wszystkie arie śpiewane były ze szlachetną ekspresją i muzykalnością. Jednak centralnym punktem wieczoru okazały się pieśni francuskie Reynalda Hahna, których tematyka obraca się wokół miłości i jej cech czyli namiętności, zdrady, tęsknoty, ale i bólu i cierpienia. Wykonanie każdej z tych pieśni poprzedziła Małgorzata Walewska omówieniem jej treści według własnego przekładu, co znacznie ułatwiało ich percepcję. Panie okazały się godnymi siebie partnerkami o niezmiernie wysokiej kulturze muzycznej. Każdy z prezentowanych utworów okazywał się w ich ujęciu prawdziwym klejnocikiem.

Interesującym okazał się również *Koncert muzyki polskiej*, którego program zbudowany

został z dzieł współczesnych kompozytorów polskich; Andrzeja Panufnika (*Koncert skrzypcowy*), Stanisława Moryty (*Koncert wiolonczelowy*), Henryka Mikołaja Góreckiego (*Koncert na klawesyn i orkiestrę*) oraz Jerzego Maksymiuka, urzekająca jesiennym klimatem miniatura (*Liście gdzieniegdzie spadające*). Koncert przygotował i poprowadził z właściwą sobie klasą Jerzy Maksymiuk. Największe wrażenie pozostawił piękny w swojej formie i wyrazie *Koncert skrzypcowy* Panufnika skomponowany dla Yehudiego Menuhina w 1971 r. Zagrał go z wielkim wyczuciem charakteru muzyki i przejrzystości brzmienia Janusz Wawrowski dysponujący nie tylko znakomitą techniką, ale i pięknym krągłym dźwiękiem. Wykonawcą trudnego technicznie *Koncertu wiolonczelowego* Moryty był Tomasz Strahl, który pokonywał jego techniczne i wyrazowe trudności z godnym podziwu oddaniem. Pięknym wysublimowanym brzmieniem ujmował *Koncert klawesynowy* Góreckiego, z 1980 r., w świetnym ujęciu Aleksandry Gajeckiej-Antosiewicz. Jego budowa i klimat przypominają *Orawę* Kilara. Na szczególne słowa uznania zasługuje zespół Śląskiej Orkiestry Kameralnej ujmujący przejrzystością brzmienia i precyzją realizowania tych niełatwych partytur.

Pozostając jeszcze na gruncie najważniejszych festiwalowych koncertów nie można zapomnieć o koncercie muzyki kameralnej, w którym najpierw podziwialiśmy kunszt Romana Peruckiego znakomitego organisty, który rozpoczął swój program od prezentacji muzyki mistrza Jana Sebastiana Bacha. Tak błyskotliwie zgranych *Passacaglie c-moll BWV 582* oraz *Toccaty i fugi d-moll* tego kompozytora dawno „na żywo” nie słyszałem. Nagle okazało się, że buskie organy kościoła p.w. NMPNP to naprawdę dobrze brzmiący instrument. Z równą satysfakcją słuchałem granych z towarzyszeniem trąbki Janusza Szadowiaka *Arii z III Suity orkiestrowej* Bacha oraz *Serenady* Schuberta. Drugą część koncertu wypełnił śpiew dwóch młodych kontratenorów Jakuba Józefa Orlińskiego i Kacpra Szelążka. Panowie zaprezentowali pięknie głosy o wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniu i pysznej barwie. A że technika obu pozostawia jeszcze co nieco do życzenia, to trudno się temu dziwić, obaj jeszcze się uczą. Jedno jest w przypadku tych panów pewne, jeszcze o ich osiągnięciach usłyszymy. Towarzyszący im Zespół Muzyki Dawnej Gradus ad Parnassum okazał się również sprawnym zespołem młodych muzyków świetnie rozumiejących specyfikę prezentowanej muzyki.

Na tle przedstawionych wyżej wydarzeń zupełnie blado wypadło przedstawienie *Księżniczki czardasza* E. Kalmana zaprezentowane przez zespoły Gliwickiego Teatru Muzycznego, które jakoś tym razem nie budziło większych emocji. Przede wszystkim daleko mu było do poziomu, do jakiego przywykliśmy w poprzednich latach, bo ten teatr od wielu lat jest stałym gościem buskiego Festiwalu. Tym razem nie zachwycała ani przykurzona latami trwania inscenizacja i mało sprawna pozbawiona większej inwencji reżyseria Wojciecha Adamczyka, ani poziom wokalny prezentowany przez solistów. Tak na dobrą sprawę z całej obsady obronił się jedynie szarżujący Arkadiusz Dołęga w potraktowanej z dużym dystansem i humorem roli Boniego.

Oczywiście jak każdego roku nie zabrakło w programie koncertów kameralnych. W zabytkowym kościele w Glinianach spotkali się znakomici kameraliści, Konstanty Andrzej Kulka (skrzypce), Pierluigi Ciamicia i Artur Jaroń (fortepian), Angelica Girardi (sopran), Francesco Girardi (flet) oraz Julius Klein (klarnet). W programie koncertu znalazły się m.in. utwory Henryka Wieniawskiego prezentowane przez K. A. Kulkę oraz dzieła Roberta Clerisse'a, Franciszka Liszta i Gabriela Pierné prezentowane przez Juliusa Kleina, który czarował czystością i miękkością dźwięku. W obu przypadkach solistom towarzyszył Artur Jaroń. Niestety, nieco zbyt ostry, pozbawiony miękkości i krągłości głos Angelici Girardi jakoś nie przypadł mi do gustu podobnie jak gra na flecie Francesco Girardi.

Kościół św. Mikołaja w Solcu-Zdroju był miejscem Gali Operetkowej z udziałem Romy Owsieńskiej, Klaudii Dudy, Jakuba Oczkowskiego i Łukasza Gaja, którzy prezentowali, gorąco przyjmowane, największe z operetkowych przebojów. Towarzyszył im zespół Strauss Ensemble. Bardzo dobre wrażenie pozostał włoski duet fortepianowy Maurizio Mattarrese i Carla Aventaggiato. Program ich tanecznego recitalu zbudowany został z popularnych tańców norweskich (Edward Grieg), hiszpańskich (Maurycy Moszkowski),

słowiańskich (Antonin Dvorak) oraz węgierskich (Johannes Brahms) granych na cztery ręce. Był to prawdziwy pokaz zgodności oraz radości i kultury wspólnego muzykowania.

W nurcie programowym lżejszej muzyki znalazł się tym razem interesujący występ Zespołu AudioFeels, który zaprezentował prawdziwe widowisko z gatunku światło i dźwięk. Pojawiły się też na tegorocznym festiwalu dwie gwiazdy polskiej estrady Ewa Bem i Katarzyna Groniec. Pierwsza z pań pojawiła się w Busku z tygodniowym opóźnieniem spowodowanym problemami

Na koncert finałowy Festiwalu przygotowano specjalnie koncertowe wykonanie *Carmen* Bizeta. Przygotował je z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Śląskiej Tadeusz Wojciechowski. On też dokonał opracowania partytury i wybrania prezentowanych fragmentów opery. Przypada nam, że zrobił to po mistrzowsku budując zwartą muzycznie i dramaturgicznie jej wersję, bez udziału chóru. Obsadę głównych partii stanowiły panie: Magdalena Idzik – Carmen, Katarzyna Tylnik – Micaëla, Aleksandra Olczyk – Frasquita, Karolina Sikora – Mercedes oraz panowie



Małgorzata Walewska i Małgorzata Zalewska
fot. P. Kaleta

zdrowotnymi. Druga miała swój koncert w zabytkowej synagodze w Pińczowie, gdzie zaprezentowała program złożony z piosenek do tekstów Agnieszki Osieckiej. To był prawdziwy spektakl muzyczny dający okazję spotkania z ciekawym głosem, wysoką kulturą wykonawczą oraz świetnie budowanym – przez wszystkich artystów i wizualizację – klimatem całego występu. Z kolei Ewa Bem zachwycała swoich fanów najbardziej znanymi piosenkami, które od lat wykonuje.

Paweł Skatuba – Don José i Zbigniew Macias – Escamillo. Wszyscy stworzyli interesujące kreacje wokalne zachwycając urodą brzmienia głosów prowadzonych naturalnie i z dużą swobodą oraz właściwą ekspresją. Tadeusz Wojciechowski nadał muzyce odpowiednią dynamikę, temperament i hiszpański koloryt nie zapominając o precyzji ansambli. Dyrygent zadbał też o utrzymanie wartkiego tempa od uwertury po dramatyczny finał.

Adam Czopek

KRAKÓW **XIX** Letni Festiwal Opery Krakowskiej zakończony! Spektaklami *Orfeusz i Eurydyka* Ch. W. Glucka Opera Krakowska zakończyła XIX Letni Festiwal, trwający od 14 czerwca do 5 lipca 2015 r. Tegoroczna edycja obfitowała w wiele wydarzeń artystycznych, w tym plenerowych, które odbyły się w pięknej scenerii Dziedzińca Zamku Królewskiego na Wawelu.

Niewątpliwie najbardziej wyczekiwany punktem programu był koncert *Arie Oper Świata* z udziałem światowej sławy tenora Piotra Beczały, któremu towarzyszyła Orkie-

przez Zygmunta Magierę, a także Chór Dziecięcy Opery Krakowskiej. Porywającą muzykę dopełnił taniec w choreografii Emila Wesolowskiego. Artystów i Orkiestrę Opery Krakowskiej poprowadził Tomasz Tokarczyk. *Carmina Burana* zabrzmiała także na jasielskim Rynku w ramach obchodów 650-lecia nadania Jastu praw miejskich.

W ramach szóstej już edycji gali *Grand pas...!*, przygotowanej przez kierownik baletu Opery Krakowskiej Elenę Korpusenko, miłośnicy tańca podziwiali na Wawelu wspaniałe gwiazdy baletu z najlepszych teatrów Europy: Teatru Maryjskiego, Opery Narodowej w Paryżu, Szwedzkiej Opery Królewskiej,

tę patię Katarzyna Oleś-Blacha. Spektakle w obu obsadach zakończyły długie owacje na stojąco.

„Iwona Socha ma wszystko, co powinna posiadać śpiewaczka operowa, piękny głos, aparycję i wdzięk. Opera *Traviata* zyskała kolejną znakomitą wykonawczynię” – powiedział o debiutującej solistce red. Jacek Chodorowski.

Katarzynę Oleś-Blacha i Iwonę Sochę w partii Eurydyki podziwialiśmy także w balet-operze *Orfeusz i Eurydyka*. Partię Orfeusza kreowały Agnieszka Cząstka i Monika Korybalska, a Amora Agata Widera-Burda i Karolina Wieczorek. W solowych partiach



Piotr Beczała
fot. Ryszard Kornecki

stra Opery Krakowskiej pod dyrekcją Łukasza Borowicza. Krakowska publiczność nagrodziła artystę podbijającego wszystkie najważniejsze sceny świata trzykrotną owacją na stojąco.

W scenerii wawelskiego dziedzińca odbyło się widowisko *Carmina Burana* C. Orffa z udziałem ponad 200-osobowego zespołu artystycznego Opery Krakowskiej i żonglującej flagami Gwardii Gryfa. Oratorium wykonali soliści: Katarzyna Oleś-Blacha, Mariusz Godlewski, Stanisław Kufluk i Adam Sobierajski oraz blisko 90-osobowy chór przygotowany

Estońskiej Opery Narodowej, Kremlowskiego Teatru Baletu oraz Compagnie Chorégraphique François Mauduit. Zobaczyliśmy także solistów i zespół baletu Opery Krakowskiej.

W programie Festiwalu znalazły się również spektakle: *Madama Butterfly* z Magdaleną Barylak w partii tytułowej, *Piękna Helena* z Martą Abako w roli Heleny i Marcinem Pomykałą w partii Parysa oraz *Traviata* z debiutującą w partii Violetty Iwoną Sochą, która zachwyciła krakowską publiczność. Oczarowała także kreująca

tanecznych wystąpili: Dmitry Prokharau, Robert Kędziński (*Orfeusz*), Gabriela Kubacka, Agnieszka Chlebowska (*Eurydyka*) oraz Mizuki Kurosawa, Martyna Dobosz (*Amor*).

Letni Festiwal Opery Krakowskiej był efektywnym zwieńczeniem mijającego sezonu artystycznego. Średnia frekwencja na wydarzeniach w ramach Festiwalu wyniosła 100,64%. Opera zaprezentowała 13 wydarzeń, które obejrzało 12 331 widzów.

(Red)

Paul Lewis Pianista romantyczny

Karol Rzepecki

Muzyka i związane z nią talenty bardzo często w rodzinie dziedziczone są z pokolenia na pokolenie. Tak było i jest w przypadku wielu zarówno kompozytorów, jak i instrumentalistów. Wielokrotnie pierwszym nauczycielem gry na instrumencie byli rodzice lub inni członkowie rodziny, którzy u swoich dzieci wzbudzali od najmłodszych lat zamiłowanie do muzyki. Istnieje także pogląd mówiący o tym, że wcześniej rozpoczęta edukacja muzyczna przynosi lepsze efekty.

Jednak bliższe przyjrzenie się osobie Paula Lewisa (ur. 1972) utwierdza nas w przekonaniu o braku słuszności dla wyżej przytoczonych twierdzeń. Otóż ten angielski pianista urodził się w rodzinie pozbawionej jakichkolwiek związków z muzyką. Tak też swoją przygodę z tą sztuką rozpoczął od gry na niezwykle wymagającym instrumencie, jakim jest wiolonczela, ponieważ tylko to była w stanie wówczas zapewnić mu szkoła. W wieku czternastu lat został przyjęty do elitarnego Chetman School of Music, gdzie rozpoczął swoją przygodę z fortepianem – kształcił się pod kierunkiem wybitnego polskiego pianisty, Ryszarda Baksta, laureata VI nagrody na IV Międzynarodowy Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1949 r. Pianista jest także absolwentem słynnej Guidhall School of Music and Drama, która to placówka od-

znacza się nietypowym sposobem kształcenia opartym na specyficznej metodzie skoncentrowanej na celowej i indywidualnej pracy z kształconym podmiotem. Jej celem jest nie tylko przekazanie wiedzy i konkretnych umiejętności, ale także w równym stopniu kształtowanie osobowości. To tam Lewis rozwijał swoje umiejętności pod kierunkiem niezwykle docenianej i utytułowanej Nowozelandzkiej pianistki Joan Havill oraz Alfreda Brendla, którego znamy nie tylko jako wybitnego austriackiego pianistę, ale także jako docenianego poetę. Zatem jak dostrzegamy wraz z talentem muzycznym Lewisa rozwijała się również jego osobowość, co ważne jak widać nie tylko pod kątem muzyki. Sam fakt możliwości kształcenia się pod kierunkiem pedagogów nie tylko znanych z faktu bycia wirtuozami fortepianu, ale także cenionych jako wybitne osobowości dał mu szerokie pole do rozwoju.

Artysta znany jest przede wszystkim jako interpretator muzyki Beethovena i Schuberta. To w twórczości tych kompozytorów w najdoskonalszy sposób odnajduje swoją osobowość. Twórczość ostatniego z klasyków wiedeńskich stanowi źródło poszukiwań dla wielu artystów, którzy dokonują rejestracji dzieł fortepianowych tego kompozytora będąc na różnych etapach swojej drogi artystycznej, dzięki czemu mamy możliwość

postrzegania dzieł tego twórcy z różnych perspektyw, odkrywając ich różne, czasami dotąd niezauważalne zakamarki. Niektórzy pianiści pracują latami studiując twórczość Beethovena, jak włoski pianista Maurizio Pollini, dla którego niedawno dokonane nagranie dzieł kompozytora było zwieńczeniem czterdziestoletniej pracy, innym zajmuje to mniej czasu. Do tego grona należy właśnie Paul Lewis, który 32 sonaty postanowił utrwalić, można by rzec w kulminacyjnym momencie swojej artystycznej działalności. Nagranie kompletu tych dzieł zajęło artyście cztery lata, jednak było poprzedzone długoletnią pracą. Tym sposobem Lewis wpisał się w grono wybitnych pianistów XX w., stając w jednym szeregu obok wcześniej wspomnianego Maurizio Polliniego, Artura Schnabla, Wilhelma Kempffa, Alfreda Brendla, Claudia Arraua, Annie Fischer, czy Friedricha Guldy. To jedno z największych osiągnięć artystycznych Lewisa jak do tej pory spotkało się z dużym uznaniem i entuzjastycznym przyjęciem. Znany krytyk muzyczny, Anthony Tommasini na łamach New York Times do tych nagrań odniósł się w następujący sposób: „Istnieje wiele cennych nagrań sonat Beethovena dokonanych przez współczesnych artystów, ale gdybym miał polecić jeden komplet proponuję wybitne nagranie pana Lewisa”, natomiast Mike Birmański dodaje: to jest gra

zapierająca dech w piersiach. Jej piękno i umiejętności przypominają, w jakiś sposób wykonania Brendla i Kempffa. Jest to pianistka godna pochwały”. Świadczy to o tym, że Paul Lewis w twórczości Beethovena odnalazł źródło inspiracji i możliwość do wykazania się nie tylko jako pianisty, ale także unaocznienia swojego temperamentu. Niejako potwierdzenie tego stanowi nagranie koncertów fortepianowych

równowagę uczciwości i wyobraźni. Jego gra owiana jest spontanicznością, która sprawia, że te dobrze znane kłamy zadziwiają nas ponownie”. Paul Lewis w muzyce fortepianowej Beethovena nie tylko w pełni realizuje się jako pianista, ale jest to także niejako język, za pomocą którego artysta w pełni ukazuje swoją osobowość. Niejako dopełnieniem hołdu złożonego przez artystę Beethovenowi



Paul Lewis
fot. © Eric Manas

jest album zawierający wariacje na temat walca Diabellego. Ten utwór ukazujący mistrzostwo techniki wariacyjnej stanowi być może dla artysty początek nowej drogi na gruncie twórczości kompozytora z Bonn. To właśnie dzięki tej płycie artysta został uznany przez International Record Review za „najlepszego wykonawcę twórczości fortepianowej Beethovena wśród artystów swojego pokolenia”. Jednak muzyka tego kompozytora to tylko jeden z filarów artystycznej działalności Lewisa.

Równie istotne miejsce w jego dorobku zajmuje twórczość Franciszka Schuberta, nad którego to twórczością Lewis pochyla się z nie mniejszym zaangażowaniem, co niesie za sobą konkretne efekty. Album z twórczością tego kompozytora wydany w 2012 r. został nie tylko uznany na łamach czasopisma Gramophone za wybitne osiągnięcie. Artysta, podobnie jak było w przypadku wykonania dzieł Beethovena także i tym razem został okrzyknięty najwybitniejszym wykonawcą dzieł austriackiego kompozytora. Lewis zatem łączy w sobie, w doskonały sposób wyrazisty i porywczy temperament Beethovena, oraz romantyczność, jaką kryją w sobie dzieła Schuberta.

Paul Lewis w swojej działalności artystycznej doskonale odnajduje się także jako kameralista. I tutaj znów powraca postać Schuberta. Niezwykle trafionym przedsięwzięciem było nagranie wybranych dzieł tego kompozytora w duecie ze szkockim pianistą Stevenem Osbornem, co nie rzadko bywa trudne, z powodu różnic, jakie dzielą artystów, bo przecież w końcu są zwykłymi ludźmi, a jednak tym razem utwory austriackiego prekursora romantyzmu zabrzmiały, niczym „wypływające z jednego serca”, jak czytamy na łamach International Record Review. Podobne owoce przyniosła współpraca artysty z brytyjskim tenorem, Markiem Padmorem, cenionym wykonawcą muzyki dawnej. Artyści na jednym z albumów pięknie utrwalili cykl pieśni zatytułowany jako *Piękna młynarka*, który niesie w sobie kwintesencję tego tak ważnego gatunku dla muzyki romantycznej, jakim były pieśni.

kompozytora z Bonn, które spotkało się także z dużym uznaniem, ze strony krytyków. Wspomniany wcześniej Tommasini na temat koncertów fortepianowych Beethovena wykonanych przy współpracy z BBC Symphony Orchestra, którą dyrygował Jiri Bělohlávek mówił: „Nagrania pięciu koncertów fortepianowych Beethovena są wyjątkowe. Lewis do muzyki Beethovena wprowadza wspaniałą

Podczas jednego z koncertów, jaki miał miejsce w lutym bieżącego roku, w Berkhamsted School jednym z utworów zaprezentowanych przez pianistę było 7 wariacji na temat *Bei Männern, welche Liebe fühlen*. Dlatego warto śledzić kolejne poczynania tego przecież już dojrzałego, a wciąż rozwijającego się pianisty, który na pewno niejednokrotnie oczaruje nas swoją grą. 🎹

Instrument o nieograniczonych możliwościach

z Zeeną Parkins rozmawia Alexandra Hołownia

Dlaczego fascynuje panią harfa?

Mając piętnaście lat studiowałam w szkole muzycznej w Detroit klasyczną grę na fortepianie. Fortepian był instrumentem włączonym w brzmienie wielu orkiestr. Nigdy nie myślałam, że kiedykolwiek będę grała na harfie. Jednak kiedy pierwszego dnia przyszłam do szkoły muzycznej w Detroit, zupełnie przypadkowo weszłam do pokoju, w którym stało siedem dużych harf. Widok ten bardzo mnie zafascynował. Poza tym zachwyliła mnie też relacja pomiędzy harfą a tańcem. Moje doświadczenia z harfą były bardzo fizyczne. Grając na tym instrumencie używałam stóp i rąk, czułam się jakbym tańczyła.

Pani naprawdę lubi taniec?

W młodości tańczyłam. Obecnie najchętniej pracuję z choreografami.

Poszerzyła pani muzykę o nowe dźwięki. Czy wpłynął na panią John Cage?

Od czasu kiedy zamieszkałam w Nowym Jorku i zaczęłam współpracować z choreografami i znalazłam wspólną więź pomiędzy choreografią i muzyką. Komponując utwory, podobnie jak choreografowie myślałam o przestrzeni. Zastanawiałam się, w jaki

Zeena Parkins urodziła się w 1956 r. w Detroit. Studiowała sztukę na Uniwersytecie Michigan oraz taniec, grę na fortepianie i harfie w Bard College. Jest kompozytorką, instrumentalistką, performerką. W swej twórczości bada obszary przekraczania granic w sztuce. Rozwinęła nowe techniki brzmienia poszerzając możliwości dźwiękowe elektronicznej harfy. W zespole Cobra współpracowała muzycznie między innymi z Johnem Zornsem. Wraz z Ikue Mori wydała płytę. Grała improwizację z Yoko Ono, Davidem Mosem, Nicolasem Collinsem. Kooperowała z Björk. Zeena Parkins tworzy muzykę filmową i teatralną. Najchętniej komponuje dla nowojorskich choreografów, ostatnio dla Jennifer Monson, Jennifer Lacey i Neila Greenberga.

sposób dźwięk może zadziałać horyzontalnie albo wertykalnie. Oczywiście John Cage! Ale także inni amerykańscy muzycy eksperymentalni z lat 50. i 60. jak Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff również wpłynęli na moją twórczość, głównie sposobem traktowania dźwięku i czasu.

Słuchając pani muzyki odnoszę wrażenie, że maluje pani dźwiękami. Czy na pani twórczość mieli również wpływ artyści wizualni?

Artyści wizualni pociągają mnie i fascynują zarazem. Nie nazwałabym mojej muzyki malowaniem lecz bardziej muzycznym kreowaniem architektonicznych konstrukcji.

Kiedy zainteresowała się pani Walterem Benjaminem?

Walter Benjamin był znany ze sporządzania wszelkich list. Przeglądając jego zeszyty znalazłam listę „Słów Stefana” (Stephan Words). Chodziło w niej o wyrazy, jakimi posługiwał się syn Benjamin, który uczył się mówić. Benjamin spisał wszystkie nowe, śmieszne, czasami błędne słowa swego syna wyjaśniając ich znaczenie. Notatki Waltera Benjamin zainspirowały mnie do napisania partytury. W moim utworze właśnie one budują melodię i rytm. Czasami słychać je w całości, innym razem zatracają się w dźwiękach. Pracując nad tą kompozycją korzystałam ze zbiorów berlińskiej Akademii Sztuki. W 2014 r. miałam w Berlinie półroczne stypendium. Nie mówię po niemiecku. Studiując manuskrypty Waltera Benjamin zafrapowała mnie ich wizualność. Przyglądałam się jak rozmieścił zawartość strony. Stwierdziłam, że bardzo specyficznie zapisywał proces swego myślenia. Niczym poeta komponował stronę za pomocą znaków, kolorował poszczególne zdania. Używał kół, trójkątów, kwadratów, krzyżyków. Zdecydowałam przełożyć te znaki na dźwięki. Każdy instrument miał wyrażać inny kolor i inny znak. Słyszymy barwy kształty i figury.

Czy jest pani zadowolona z tej pracy?

Tak, bardzo. Połączenie razem wszystkich kawałków jest bardzo skomplikowanym procesem. Moje utwory stają się częścią całości dopiero podczas trwania koncertu. Nabierają charakteru po kilkakrotnym ich odtworzeniu. Tego nie da się po prostu przyjąć i odegrać. Potrzeba ćwiczeń, praktyki i czasu.

Kolejne plany?

Obecnie jestem zajęta pisaniem sztuki solowej *Nieosiągalne uderzenie*. Eksperymentuję z dźwiękami, których do tej pory nie można było zagrać na harfie. A więc wykonuję rzeczy niemożliwe. Kompozycje

zapisuję graficznie. Idea ta ogromnie mnie fascynuje. Chciałabym zrobić w tej dziedzinie jak najwięcej. Ciekawa jestem co mi wyjdzie? Ponadto pracuję również z choreografką Jenifer Monsen nad nowym projektem.

Dlaczego lubi pani pracować z choreografami?

Pracuję z choreografami od czasu kiedy zamieszkałam w Nowym Jorku. Lubię patrzeć na tancerzy tańczących do moich utworów. Kocham taniec i ruch. Interesuje mnie sposób, w jaki choreografowie myślą o architekturze przestrzeni. Jako kompozytorka staram się traktować przestrzeń podobnie.

Pani sztuka sprawiała wrażenie przedstawienia teatralnego. Czy również robi pani teatr?

Moje utwory są rodzajem teatru. Zawsze myślę o dźwięku jako o części przestrzeni.

Pani nie tylko gra na harfie ale również śpiewa oraz gra muzykę rockową. Dlaczego zmienia pani środki ekspresji ?

Mam doświadczenie w improwizacji. Grałam z Björk. Nagrywałam projekty z Yoko Ono i to również było częścią mojej kariery. 🎧

Legendy Polskiej Wokalistyki (46)

Ewa Werka

Uchodziła przez lata za wyjątkowe zjawisko na polskiej operowej scenie. Fascynowała nie tylko śpiewem, ale i wyrazistym aktorstwem. Jej kariera trwała niewiele ponad trzydzieści lat i praktycznie przez cały czas jej trwania pozostawała solistką jednego teatru. Nie zmieniało to faktu, że o tworzonych przez nią kreacjach było głośno w całym polskim operowym światku. Była ulubienicą poznańskich melomanów, a krytycy niemal jednogłośnie chwalili wysoki poziom wokalnie-aktorski jej scenicznych dokonań. „Głos osobowość”, „Głos o niepowtarzalnej barwie”, „Głos o rzadko spotykanym tembrze” – tak najczęściej o niej pisano. Mimo, że śpiewała cały „żelazny” repertuar przeznaczony na jej głos, to jednak największe uznanie przyniosły jej partie w operach XX-wiecznych.

Urodziła się 6 marca 1946 r. w Krośnie Odrzańskim. Po ukończeniu średniej szkoły muzycznej w Zielonej Górze (1965) Ewa Werka odbyła w latach 1965–1970 studia wokalne w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Gdańsku pod kierunkiem Zofii Janukowicz-Pobłockiej. Będąc studentką debiutowała w 1965 r. rolą Jadwigi w *Strasznym Dworze* Stanisława Moniuszki na scenie Opery Bałtyckiej. Drugą partią, którą zaśpiewała też na tej scenie była koloraturowa Angelina w *Kopciuszk* Rossiniego wyreżyserowanym przez Sławomira Żerdzickiego. Współpracowała też w tym czasie z Teatrem Wybrzeże w Gdańsku,

gdzie próbowała swoich sił w dramacie. Po ukończeniu studiów została solistką Opery im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, którą w trakcie jej kariery przemianowano w 1979 r. na Teatr Wielki, który stał się jej artystycznym domem do końca kariery.

Już partia Cherubina w *Weselu Figara* Mozarta wystawionego w Poznaniu w 1974 r. zwróciła na nią uwagę stołecznych krytyków w tym Jerzego Waldorffa, który nie szczędził młodej artystce komplementów po tej premierze. Podobny deszcz pozytywnych opinii spłynął na artystkę we wrześniu 1978 r. po premierze *Orfeusza i Eurydyki* Ch. W. Clucka, wystawionym w poznańskim Muzeum Narodowym w ramach inauguracji cyklu *Polihymnia w Galerii*. „Po raz pierwszy udało mi się ujrzeć i usłyszeć tę mezzosopranistkę w tak dobrze dobranej dla niej roli, którą może zapisać na koncie swoich sukcesów artystycznych.” – napisał Wacław Panek w „Teatrze” (nr 3 z 1979 r.).

Z chwilą kiedy dyrekcję poznańskiej sceny operowej objął Mieczysław Dondajewski nastąpił dalszy rozkwit jej artystycznych możliwości. Można powiedzieć, że był to okres najbardziej korzystny w jej karierze. W 1983 r. ma miejsce polska premiera *Ognistego anioła* Sergiusza Prokofiewa z Ewą Werką w partii Renaty. Rewelacyjna kreacja, jaką wtedy stworzyła przeszła do historii polskiej opery. Dwa lata później odnosi równie głośny sukces jako tytułowa Carmen w operze Bizeta.

Adam Czopek

W grudniu 1985 r. partia Salud w *Krótkim życiu* Manuela de Falli staje się kolejnym jej głośnym sukcesem. „... Ewa Werka jest w roli Salud zjawiskiem wybitnym. Już jej niedawny sukces w roli Carmen świadczył o tym, że bardzo jej odpowiada hiszpański »gerne«. Teraz jeszcze bardziej przekonująco wciela się ona w postać Salud, nie tak rozbudowaną psychologicznie, ale w podobny sposób naznaczoną piętnem fatalizmu, nieuchronności tragicznego losu. Temperament, aktorski typ urody, rodzaj ekspresji wokalne – właściwie wszystko sprzyja wrażeniu, że trudno byłoby znaleźć lepszą odtwórczynię tej roli. Choćby dla tej kreacji warto zobaczyć poznańskie przedstawienie.” – napisał w „Ruchu Muzycznym” Olgierd Pisarenko.

Jednak największym sukcesem był udział artystki w polskiej premierze *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego wystawionej w poznańskim Teatrze Wielkim 25 października 1987 r. w reżyserii Ryszarda Peryta. Werka objęła w tej inscenizacji partię Benigny, zyskując kolejne dowody uznania dla swojego talentu wokálnego i aktorskiej ekspresji. „Prym w tym przedstawieniu wiedzie z pewnością Ewa Werka, wspaniale odtwarzająca wielką, wymagającą zarówno nieprzeciętnych walorów głosowych, jak też daru ogromnej ekspresji oraz fizycznej wytrzymałości partię Benigny” – napisał Józef Kański. Kreacja ta przyniosła artystce rozgłos międzynarodowy. Bardzo wysoko cenili ją też sam Penderecki.

Jedną z ostatnich premier Werki był *Książ Igor* Borodina, w którym zaśpiewała partię Kończakówny, co Józef Kański skwitował na łamach „Ruchu Muzycznego” zdaniem: „Ewa Werka, której śpiew w partii Kończakówny był czystą radością dla ucha – nie tylko z powodu samego pięknego głosu, ale przede wszystkim poprzez niepospolitą muzykalność i kulturę interpretacji.” W podobnym tonie pisano o jej kreacji Amneris w *Aidzie* na scenie Staatsoper w Berlinie w sezonie 1983/84.

Śpiewała też muzykę oratoryjną i pieśni. We wrześniu 1986 r. wykonywała partię mezzosopranową w *Requiem* Verdiego w hiszpańskim Oviedo. W tym samym roku z Filharmonią Poznańską odbyła tournée po Holandii śpiewając w *IX Symfonii* Beethovena. 12 stycznia 1991 r. bierze udział we wznowieniu *Mocy przeznaczenia* Verdiego, co Józef Kański skwitował recenzją „Ewa Werka w roli kusicielskiej Cyganki Preziosilli ujmowała swobodą i niezawodną muzykalnością oraz wdziękiem postaci.” („Ruch Muzyczny”, 24 lutego 1991 r.). Wiele sukcesów tej śpiewaczki związanych jest z dziełami Krzysztofa Pendereckiego, który po *Czarnej masce* zaproponował jej udział w wykonaniu swojego *Te Deum* w Izraelu. Ponieważ poznańska inscenizacja *Czarnej maski* okazała się wielkim sukcesem artystycznym teatru i jego artystów, więc podziwiano Ewę Werkę w partii Benigny w Wiesbaden, Dreźnie, Moskwie i Leningradzie. W lutym 1989 r. wzięła też udział w koncertowym wykonaniu tej opery w Paryżu.

Rola Klytajmnestry w światowej prapremierze opery *Elektra* Mikisa Theodorakisa

wystawionej z zespołem Teatru Wielkiego w Luksemburgu (2 maja 1995 r.) i polskiej premierze w Poznaniu (13 maja 1995 r.) pod dyktando kompozytora, została oceniona równie wysoko jak jej poprzednie kreacje.

mierowym przedstawieniu Tomasz Konina w „Ruchu Muzycznym” (nr 12 z 11 czerwca 1995 r.). Niestety, artystka wystąpiła w *Elektrze* tylko kilka razy. W chwili szczytowych możliwości artystycznych jesienią 1995 r.,



Ewa Werka, Benigna w *Czarnej masce*
T.W. w Poznaniu. zdj. Arch. Teatru

„Ewa Werka stworzyła piękną kreacją Klytajmnestry, władczej, dumnej królowej, która ugina się pod ciężarem wyrzutów sumienia i oskarżeniami córki” – napisał po prapre-

z powodu nawrotu choroby nowotworowej, musiała odejść ze sceny już na zawsze.

Zmarła dwa lata później, 24 października 1997 r. w Poznaniu. ☹

Od smyczka po batutę

z Kierownikiem Muzycznym Opery Krakowskiej i jej pierwszym dyrygentem Tomaszem Tokarczykiem rozmawia Jacek Chodorowski



Tomasz Tokarczyk
fot. Archiwum Artysty

Bydgoszcz, Nowy Sącz, Kraków, Krynica. Co łączy te miasta z tobą?

Masz na myśli festiwale muzyczne, które odbywają się od lat w tych miastach i na których mam przyjemność dyrygować spektaklami i koncertami Opery Krakowskiej, inspirującej lub je organizującej. Jest dla mnie wielką satysfakcją móc prowadzić orkiestrę naszej Opery, z którą pracuję już od 12 lat (w tym 8 lat jako Kierownik Muzyczny) i której gra zyskuje uznanie o czym świadczą liczne pozytywne oceny i recenzje. Satysfakcja ta jest tym większa, iż sam nigdy w mej pracy artystycznej nie składałem nikomu (teatrowi, filharmonii) propozycji moich występów indywidualnych. Mam więc świadomość, iż

w sukcesach artystycznych naszej Opery jest i częśćka mojej pracy. W Operze Krakowskiej znalazłem się na zaproszenie prof. Ryszarda Karczykowskiego, ówczesnego dyrektora artystycznego Opery.

A ja myślę, że to nie częśćka, a spora część. Mówisz o dwunastoletniej współpracy, a twój aktualny repertuar, obejmujący opery, operetki, musicale, koncerty sygnowane twoim nazwiskiem, to *Madama Butterfly, Trubadur, Traviata, Ariadna na Naxos, Miłość do trzech pomarańczy, Wesele Figara, Cesarz Atlantydy (Ullmanna), Zemsta nietoperza, Ptasznik z Tyrolu, Och, Pinokio!, Harnasie, Historia żołnierza, misterium*

Pastorałka, Msza koronacyjna Mozarta, Requiem Verdiego, Carmina Burana. To chyba sporo! A dodać trzeba twój wielki sukces osobisty w przyczynieniu się do rewitalizacji opery Maria Statkowskiego (na Festiwalu w Wexford). Przypomnij, proszę, jakie były początki twego „wejścia” w muzykę. Wiem, iż najpierw były skrzypce!?

Wychowałem się w rodzinie muzycznej. Mój ojciec przez wiele lat grał na kontrabasie w orkiestrze Filharmonii Krakowskiej. Co tydzień zabierał mnie na koncerty i wtedy właśnie narodziła się moja miłość do muzyki, początkowo do tej symfonicznej, „filharmo-nicznej”. Muzykę tę poznawałem również często słuchając jej, ukradkiem, podczas

codziennych prób orkiestry. Wręcz „chłonąc” ją szczególnie utożsamiałem się z dyrygentem, podpatrując jego zachowanie, gesty. Byłem tak zafascynowany, iż w domu próbowałem sam „dyrygować” przed lustrem. Chętnie też sięgałem po kasety magnetofonowe z zapisami tego repertuaru. Tak więc moja miłość do muzyki ma i głębokie i szerokie korzenie. Natomiast moja cała edukacja związana jest już z muzyką: szkoła podstawowa, liceum muzyczne i krakowska Akademia Muzyczna. To kolejne moje etapy kształcenia muzycznego. Cały czas w klasie skrzypiec. Miłość do tego instrumentu pojawiła się już w liceum. Dostałem się do klasy prof. Ewy Szubra-Jarogń. Początki, nie ukrywam, były trudne. Dzisiaj potrafię to wytłumaczyć. Byłem po prostu zbyt leniwy, by ćwiczyć jak wymaga tego instrument, a pani profesor, wyraźnie ze mnie niezadowolona, nie szczędziła, ostrych czasami, uwag. Przełom nastąpił, gdy lekcję ze mną przeprowadziła w obecności mojego ojca. Zrozumiałem nareszcie, że ćwiczenia są niezbędne, a gra na skrzypcach daje wiele przyjemności i także radości osobistej. W czasie studiów na Akademii spełniło się także drugie moje marzenie: dyrygentura. Przyjął mnie do swojej klasy wybitny dyrygent, wieloletni dyrektor naczelny i artystyczny Filharmonii Krakowskiej, Jerzy Katlewicz. W czasie tej nauki rozumiałem, iż swą muzyczną przyszłość będę wiązać z dyrygenturą. Pierwsze „szlify dyrygenckie”, o ile tak można powiedzieć, zdobywałem kierując jednym z krakowskich chórów przykościelnych. To była dobra szkoła współpracy z zespołem muzyków śpiewaków. Po dyplomie (podwójnym: skrzypce i dyrygentura) „osiadłem na laurach”. Byłem bezrobotny. Z własnej zresztą winy. Patrząc z dzisiejszej perspektywy bez troski i lekkomyślnie traktowałem wtedy, nieliczne zresztą, propozycje. To trwało rok, gdy przyszła propozycja zatrudnienia do Opery na Zamku w Szczecinie. Tam właśnie zostałem kierownikiem muzycznym, tam też debiutowałem jako dyrygent w *Czarodziejskim flecie* (wersja dla dzieci opracowana przez R. Karczykowskiego). Być może od tego debiutu datuje się moje uwielbienie muzyki Mozarta. W Szczecinie przepracowałem rok, gdy dostałem, przyjętą przeze mnie, propozycję i angaż do Opery Krakowskiej, której dyrektorem artystycznym był wówczas prof. Ryszard Karczykowski. Działo się to w roku 2004.

Twój krakowski repertuar i dokonania już omówiliśmy. Dodam tylko, iż recenzje i opinie o twym udziale w spektaklach

krakowskich i gościnnych są niezwykle pochlebne i często powtarzają się w nich słowa „utalentowany” i „świetnie prowadzący orkiestrę”.

W swojej pracy współdziałasz bezpośrednio z wszystkimi grupami muzycznymi: orkiestra, chór, soliści, balet. Kim właściwie jest według ciebie dyrygent?

Jednym zdaniem trudno jest zdefiniować tę osobę. Choć można go uznać, w całym tym „aparacie wykonawców”, za lidera, mocno zaangażowanego w swoją pracę. Dyrygent musi umieć zorganizować sobie pracę, przede wszystkim poznać partyturę, odczytać ją i w pewnym sensie narzucić wykonawcom, głównie bohaterom opery, kształt muzyczny, a samej muzyce nadać barwę dźwięku, niuanse, detale. Na podium trzeba być powściągliwie emocjonalnym, nie spontanicznym, to przeszkadza, a zamknięty w sobie introwertyk też się nie sprawdzi. Oczywiście wielki wpływ na ostateczny efekt ma częstość pracy z orkiestrą. Pracy zarówno z sekcjami jak i z całością. Także z solistami i chórem. Czytelność gestu, wyczuwalna życzliwość w korygowaniu błędów poszczególnych muzyków, zdecydowanie poprawiają ostateczny kształt całego zadania artystycznego. Dyrygent, trzeba to pamiętać, rozwija się z całym zespołem.

Truizmem jest stwierdzenie, iż współpraca dyrygenta z reżyserem, scenografem, kostiumologiem jest istotna dla ostatecznego kształtu spektaklu operowego. Współczesne inscenizacje operowe są „na wskroś reżyserkie”. Czy tak powinno być? Czy rzeczywiście akcję opery można swobodnie przenosić w dowolne, wybrane przez reżysera miejsce, środowisko, wręcz w epokę. Czy można tolerować reżyserkie „widowania” będące ingerencją w muzykę opery?

Opera ewaluowała, rozwijała się stopniowo. Pierwszym etapem tego rozwoju był podziw dla sztuki wokalne, szczególnie podziwiano i nagradzano kastratów. Później, pozostając w kręgu „miłośników wysokiego śpiewu”, powstała era primadonn, artystek dominujących w spektaklach, uwielbianych przez publiczność. Na przełomie wieków XIX i XX operą „zawładnęli” dyrygenci. To oni decydowali o kształcie przedstawień narzucając nawet aktorstwo. Myślę, że współczesność to dobry czas dla opery. Przejęcie inicjatywy konstruowania ostatecznego kształtu opery przez scenografów i reżyserów (znakomicie, wszechstronnie przygotowanych), potrafiących umiejętnie wykorzystać dzisiejsze środki techniczne (zwłaszcza grę światła) to dobry

znak. Integracja między śpiewem a materią muzyczną (tak pięknie realizowana w operach Mozarta) staje się podstawowym kryterium oceny spektaklu operowego. Oczywiście nie zawsze uniknie się przejawów, nachalnej symboliki, nadinterpretacji. Coraz częściej pojawiają się reżyserzy „poszukujący”, żyjący sztuką, którą tworzą, zmieniając temat, ożywiają postaci.

„Vide” to kolejne działanie dotyczące „zabiegów” na operze. Powiedziałbym krótko tak: nie wyobrażam sobie skracania arii da capo. To powtarzanie jest przecież dla śpiewaka, dla umożliwienia mu demonstrowania pięknego głosu, wirtuozerii, techniki. Natomiast w operach późniejszych „vide” jest zwykle stosowane w uzgodnieniu z wykonawcą i reżyserem. Ponieważ dotyczy ono zwykle strett, cabalett będących raczej popisem wokalnym stosowanie go zależy od możliwości i kondycji wokalne śpiewaka. Stosuje się go także często zwyczajowo, tym razem w zależności od pomysłu na „wypełnienie” sceniczne „zbyt długiej arii”.

Rozmawiamy między dwoma Festiwalami, w których twój udział był i będzie bardzo intensywny. 5 lipca zakończył się bardzo udany XIX Letni Festiwal Opery Krakowskiej. Publiczność entuzjastycznie przyjmowała Twoje m.in. trzy wykonania misterium *Carmina Burana* Orffa, oraz oper *Butterfly* i *Traviata* (przygotowane i prowadzone przez Ciebie). I te wydarzenia, wpisane w Festiwal, wzbogacone zostały koncertem światowej już sławy naszego tenora, Piotra Beczały i miejscem koncertów, którym był dziedziniec wawelski.

Przed nami natomiast 49 Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy (8 – 15 sierpnia) przygotowany artystycznie przez Operę Krakowską, a więc i przez Ciebie również. I z twoim „mocnym” udziałem (koncerty, spektakle operetkowe i musicalowe, kameralne). Które z tych wydarzeń polecilibyś szczególnie potencjalnym widzom?

Myślę, że ciekawym i nie codziennym wydarzeniem będą szczególnie dwa koncerty zatytułowane *Belcanto, Musical i...?!* oraz *Dla Ciebie śpiewam – Marta Eggerth* (koncert finałowy). Polecam też obejrzenie krakowskiej inscenizacji *Barona cygańskiego* J. Straussa.

Czy możesz powiedzieć, który ze współczesnych dyrygentów najbardziej Cię inspiruje? Carlos Kleiber i John Eliot Gardiner.

Życząc Ci dalszych sukcesów artystycznych, bardzo dziękuję za rozmowę. 🎭

Stawiam poprzeczkę wysoko

z kompozytorem Jakubem Sarwasem rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Jakub Sarwas

Dla kogo pan pisze swoją muzykę?

Dla każdego zainteresowanego, choć wiadomo, że najczęściej w przypadku takiej muzyki jest to odbiorca zainteresowany muzyką współczesną, a termin to dziś pojemny.

A jakiej muzyki pan słucha w domu – dla przyjemności?

Rzadko słucham, jeśli już, to tego, co może mnie dodatkowo zainspirować. Muzyki wcześniej w ogóle mi nieznaney.

Czym zatem jest dla pana muzyka?

Formą komunikacji, sposobem kształtowania wyobraźni, procesem formowania i odkrywania możliwości dźwiękowego przekazu. Jest też czymś „zwykłym” – pracą rzemieślniczą nad materią.

Pana debiutancka płyta wydana w Acte Préalable jest zatytułowana *Prism 1*. Jakie utwory umieścił pan na tej płycie?

Utwory pochodzą głównie z cyklu *Prism* napisanego na instrumenty solowe, choć na tej płycie są tylko te, które są pozbawione elektroniki, na drugiej płycie *Prism 2* znajdują się pozostałe – z elektroniką – i dlatego będzie ona wydana w systemie surround 5.1. Ponadto na pierwszym albumie *Prism 1* znajduje się m.in. również trio fortepianowe i dwa inne tria mieszane. Są to w większości utwory napisane wiele lat temu, bo w okresie 2001–2006, kiedy powstawał cykl utworów solowych pod wspólnym tytułem *Prism*.

Pana utwory na płycie wykonują różni artyści. Jak pan podchodzi do interpretacji swoich dzieł? Zostawia pan wykonawcom wolną rękę, czy narzuca model interpretacji?

Partytura jest zapisana tak, by tam, gdzie to niezbędne informacje dotyczące wykonania były możliwie precyzyjne. Interpretacja tych zapisów będzie zapewne zawsze nieco inna, bo czym innym interpretacja, czym innym dowolność w wykonawstwie zapisu bez względu na jego stopień dokładności.

Zawsze, jeśli to możliwe, staram się, aby wykonanie było możliwie najbardziej zgodne z moim wyobrażeniem utworu, czasem prowadzi to do zmian zapisu partytury po wstępnym procesie prób wykonawcy z utworem, szczególnie wtedy, gdy stosowane są niestandardowe techniki wykonawcze. Zdarza się że zapis, dziś tak rozbudowany w możliwościach, modyfikowany jest przeze mnie tak, by stać się dla wykonawcy możliwie uniwersalnym a jednocześnie precyzyjnym.

W swoich dziełach lubi pan łączyć tradycyjne składy instrumentalne z elektroniką...

Staram się zestawiać je ze sobą tak, by się dźwiękowo uzupełniały i stwarzały odpowiedni koloryt. Takie zestawienie stwarza też nowe możliwości dźwiękowe i narracyjne. Elektronika tak już powszechna jest dla mnie naturalnym elementem partytury, jeśli tylko pomysł na utwór wymaga jej użycia. Samo jej użycie i zastosowanie nie jest problemem, bywa, że problemem staje się w niektórych sytuacjach koncertowych, gdzie nie jest ona ani dla muzyków ani dla organizatorów koncertu czymś powszednim. Jej użycie natomiast implikuje inny sposób myślenia o wykonawstwie i sposobie kształtowanie dźwięku, prezentowania go słuchaczowi. W tym zakresie ciągle napotyka się na problemy wynikające z ignorancji spraw zasadniczych a dotyczących realizacji dźwięku, akustyki miejsca koncertu, sprzętu technicznego, często nieadekwatnego do realizowanego celu. Jestem w tym zakresie wymagający i stawiam poprzeczkę wysoko.

Proszę zachęcić naszych czytelników do sięgnięcia po swoją płytę i zapoznania się z pana muzyką...

Zapraszam do wysłuchania płyty *Prism 1* w oczekiwaniu na album uzupełniający *Prism 2*, jak i następne, w których mam nadzieję chronologicznie będą przedstawiane kolejne kompozycje o większej formie. *Prism 1* rozpoczyna proces umieszczania na płytach CD utworów od form najmniejszych pod względem obsady.

Dziękuję za rozmowę.☺

Gidon Kremer o swojej nowej płycie

Pory roku są tematem, który interesował mnie zawsze, temat ten stał się centrum pewnej liczby moich nagrań i programów koncertowych. Wymienię tu moje pierwsze nagranie *Czterech pór roku* Vivaldiego (z Claudiem Abbadem), płyty *Eight Seasons* (łączącej Vivaldiego i Piazzolę) i *The Russian Seasons* – utwory skomponowane na zamówienie dla Kremerata Baltica i dla mnie przez Leonida Desjatnikowa i Aleksandra Raskatowa, którzy w swych partyturach zainspirowali się *Porami roku* Czajkowskiego, a także tournée koncertowym *Seasons Forever* i *GSS-Gidon Sun Shines*.

Dlaczego pory roku? Dlaczego „nowe pory roku”? Jako artysta nieustannie próbowałem dotrzymać kroku swojemu czasowi. Czas i pory roku są praktycznie synonimami. Ważne dla mnie jest to, aby nie zadowalać się graniem wielkich kompozytorów z przeszłości. Klasycy oczywiście pozostaną na zawsze cudownym źródłem inspiracji, jednak czuję, że bardziej żyję grając nowe utwory, czy je zamówiłem, czy też nie.

Muzyka pomyślana jako pory roku: zarówno one jak i muzyka stanowią część naszej kultury, są naszym językiem do opisania pulsu życia. Ta nowa płyta *New Seasons* jest tego dowodem. Na partytury z muzyką współczesną spogląda się często z pewnym sceptycyzmem. Wielu (w tym także muzycy) jest zniechęconych na sam dźwięk słowa „współczesny”. Kojarzą to z czymś całkowicie „intelektualnym”, z muzyką, która poprzez swój sofistyczny charakter i wygórowane wymagania partytury i brzmień musi być „zrozumiana”. Inni (snoby?) uznają większość partytur tonalnych XX i XXI w. jako zdradę „nowej muzyki”.

Płytą *New Seasons* chcę pokazać, że każdy może poczuć emocjonalną muzykę i wejść z nią w rezonans. To nie jest tak, że uznaję, iż minimalizm i jego odgałęzienia są

jedynym „postępowym” głosem rozwoju. Minimaliści zapowiedzieli swoją „filozofię” przed wieloma dziesięcioleciaми i, cytując tu Mauricio Kagela, spotkali się z opozycją tych „kompozytorów, którzy pisali swe partytury dla kompozytorów”. Alfred Schnittke powiedział to samo innymi słowami: „Muzyki nie komponuje się dla muzyków”.

Według mnie, pozostanie w sferze dzieł tonalnych nie ma w sobie nic bardziej nadzwyczajnego niż oddanie dźwięków stworzonych przez kompozytorów należących do rodziny „nowej złożoności” czy też „nowej prostoty”, czy też w końcu oddanie się wielkim osobistościom. Miałem szczęście, że pracowałem nad partyturami, które oczarowały moje życie, koncerty i nagrania, partytury, których autorami są bardzo różni kompozytorzy (Aleksander Raskatow, Alexandre Vustine, Alfred Schnittke, Aribert Reimann, John Adams, Hans Werner Henze, Michael Nyman, Dobrinka Tabakova, Georgs Pelēcis, Kija Saariaho, Leonid Diesjatnikow, Luigi Nono, Pēteris Vasks, Sofija Gubajdulina, Stevan Kovac Tickmayer, Toru Takemitsu, Valentin Silvestrov, Victor Kissine i Yuji Takahashi).

Wybierając program do *New Seasons* zwracałem mniejszą uwagę na techniki kompozycyjne zastosowane w partyturach dzieł niż na zawarte w nich przesłanie. Stwierdziłem, że coraz bardziej urzekają mnie partytury, które odwołują się jedynie do „niezbędnych nut”, wołę pozostawić znaczną ilość sofistycznych kompozycji moim kolegom, którzy są w trakcie poszukiwania swej własnej drogi.

Wszystkie utwory na tej płycie charakteryzuje pewna przejrzystość, używając stosunkowo niewiele nut, wymagają od kompozytorów (i wykonawców!), aby odwołali się do niezwykle różnorodnych możliwości wyrazu, umożliwiając im jednocześnie skoncentrowanie się na istocie

przekazu. Czyż rzeźbiarz August Rodin nie powiedział, że: „Wybieram blok marmuru i usuwam wszystko to, czego jest za dużo”?

Nie wygłoszę tu przemówienia muzykologicznego o różnicach między takimi artystami jak Arvo Pärt, Gia Kanczeli (którzy tak na marginesie w tym roku obchodzą 80. urodziny), Philip Glass i Shigeru Umabayashi. Wszyscy bardzo przejmują się brzmieniem, jego „duszą”, i wszyscy oni są w stanie podzielić się swymi uczuciami z wykonawcami i słuchaczami.

Czuję się uprzywilejowany mogąc zaprezentować to nowe nagranie z moimi długoletnimi przyjaciółmi i partnerami z Kremerata Baltica, orkiestrą, którą stworzyłem prawie przed dwudziestoma laty. Muzycy tego zespołu są gotowi dzielić zaangażowanie, spontaniczność, chęć podjęcia ryzyka i inspirację.

Most rzucony przez te dzieła pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, jest oczywisty. Wszystkie utwory, nawet te napisane w dość sofistyczny sposób, mają do powiedzenia coś bardzo prostego i wzruszającego. Nie idzie nazwać tego słowami, ale poezja, która łączy znajome „dźwięki” w nieoczekiwany sposób świadczy o tym, że pracują tu wielcy kompozytorzy.

Oto muzyka, które trafia od serca do serca, czy to będzie *Koncert skrzypcowy* Glassa *The American Four Seasons*, *Ex contrario* Kantcheliiego, czy też takie klejnociki, jak *Estońska kołysanka* Pärta i *Temat z Yumeji* Umabayashi. Wszyscy ci kompozytorzy mówią o lepszym świecie i tworzą w naszych czasach nowe pory roku, które na zawsze zachowają swoją wartość”.

© DG 2015/tłum. Małgorzata Kaczmarek
tytuł i skróty pochodzą od redakcji

Max Emanuel Cenčić kontratenor o arcypięknym głosie

Maria Ziarkowska

OBIECUJĄCE POCZĄTKI...

Max Emanuel Cenčić zrobił wrażenie po raz pierwszy w wieku sześciu lat. Jego wykonanie *Arii Królowej Nocy z Czarodziejskiego fletu* W. A. Mozarta odbiło się szerokim echem w muzycznym środowisku. Dalsze lata chłopiec spędził w Wiedniu na pobieraniu nauki oraz szlifowaniu głosu. Praca oraz determinacja sprawiły, że Cenčić jako dziesięcioletnie dziecko był znany ze swojego pełnego i jasnego głosu. Już wtedy dysponował szeroką skalą oraz perfekcyjną techniką. Jego głos został zauważony w Wiedeńskim Chórze Chłopców, w którym to często powierzano mu solowe partie. Niejednokrotnie można go było usłyszeć m.in. w słynnym oratorium *Mesjasz* G. F. Haendla.

ROZWÓJ KARIERY

Cenčić rozpoczął karierę solową dość wcześnie, bo w wieku szesnastu lat. Młody artysta śpiewał wtedy sopranem. Liczne koncerty i spektakle operowe przyniosły śpiewakowi sławę, której blask nie gaśnie do dnia dzisiejszego. Znaczącymi wydarzeniami, ugruntowującymi pozycję Cenčića były: rola Nerona w operze *Koronacja Poppei* C. Monteverdiego (Bazylea, 2003) oraz udział w światowej premierze opery *Medea* A. Reimanna (Opera Wiedeńska, 2010). Doniosłymi występami były

również koncerty Cenčića u boku Plácida Dominga (Liceu, 2011–2012), tournée po Stanach Zjednoczonych z Riccardem Mutim przy akompaniamencie Chicago Symphony Orchestra oraz recitale solowe w Pałacu

Max Emanuel Cenčić urodził się w Zagrzebiu (Chorwacja) 21 września 1976 r. Artysta jest śpiewakiem operowym. Podczas nauki postuluje się sopranem chłopięcym (lata 1986–1992) i sopranem (lata 1993–2001). Obecnie jego barwą jest kontratenor.

Wersalskim. Czynna działalność koncertowa opiniowana bardzo pozytywnie przez recenzentów i krytyków otworzyła śpiewakowi najbardziej znane sale koncertowe: m.in. Carnegie Hall, Salę Czajkowskiego w Moskwie oraz opery i teatry: Wiedeńska Opera Państwowa, Teatr Wiedeński, Bawarska Opera Narodowa, Opera w Berlinie. Max Emanuel Cenčić w latach 2012–2013 objął odpowiedzialne stanowisko dyrektora artystycznego Parnas Arts Production (Włochy). Przyczynił się do odkrycia i rozpowszechnienia dzieła Leonardo Vinciego *Artaserse*. Za działalność śpiewak został dwukrotnie nominowany do nagrody Grammy, otrzymał również wiele innych prestiżowych nagród tj. Echo Klassik.

DYSKOGRAFIA

Dyskografia Cenčića zawiera aż 29 pozycji! Można podzielić je na dwie kategorie: śpiewane sopranem i śpiewane kontratenorem. Wśród nagrań

znajdują się dzieła z epoki baroku, aż po współczesność (Mendelssohna, Mozarta, Haydna, Haendla, Scarlattiego, Vivaldiego, Caldary, Glucka, Vinciego, Hassego, Brucknera, Schuberta i wielu innych). Obejmują one różnorodne formy muzyczne tj. motety, opery, pieśni, msze, kantaty, arie. Wielorodność form oraz ich różnorodność pochodzenie świadczy o elastyczności i wszechstronności artysty. Płyty są również dowodem na bardzo bogaty i zróżnicowany repertuar jakim dysponuje śpiewak.

CENČIĆ O SOBIE

Cenčić wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że nie chciał zostać zawodowym śpiewakiem. Wyznanie artysty jest zadziwiające biorąc pod uwagę jego związek z muzyką od najmłodszych lat oraz niebywały talent, jakim został obdarzony. Na szczęście dla międzynarodowych scen i publiczności losy śpiewaka potoczyły się nie po jego myśli. Cenčić zaznacza, że przeciwny jest imitowaniu śpiewaków pochodzących z dawnych epok. Uważa, że w interpretacji dzieł należy iść z duchem czasu.

Artysta nie bez powodu został okrzyknięty przez magazyn *Opernwelt* najlepszym kontratenorem naszych czasów. Ogromne owacje na stojąco, przychylnie recenzje, pozytywna krytyka przyczyniły się do tego, że śpiewak zapewnił sobie rozgłos, sławę i popularność w całej Europie, a nawet na świecie. 🎭

Muzyka jedności i pokoju z Taizé



Dzisiaj, kiedy codziennie napływają do nas szokujące obrazy o aktach przemocy, rzadko można usłyszeć o niezliczonych młodych ludziach, którzy poszukują pokoju, przyjaźni i dobra. Te wartości pielęgnowane są przez wspólnotę ekumeniczną z Taizé od czasu jej powstania w 1940 r. i wspierane są czystą prostotą pieśni, psalmów skomponowanych specjalnie do wspólnej modlitwy. Płyta *Taizé – Music of Unity and Peace* umożliwi słuchaczom z całego świata odkrycie tego wyjątkowego klimatu medytacji, modlitwy, duchowej siły i zwykłej ufności do Boga, klimatu, który każdego roku przyciąga setki tysięcy młodych ludzi do Taizé, wspaniałego miejsca w Burgundii.

Oprócz siedemdziesiątej piątej rocznicy istnienia wspólnoty płyta Deutsche Grammophon, która ukaże się 3 października br., chce uczcić także inną rocznicę: w 2015 r. brat Roger, charyzmatyczny założyciel wspólnoty, obchodziłby swoje setne urodziny. Dla wspólnoty jest to okazja, by po raz pierwszy nagrać płytę.

Taizé – Music of Unity and Peace przekazuje moc wspólnego doświadczenia poprzez

Nowa płyta Deutsche Grammophon z Taizé łączy ducha jedności, pokoju i wzajemnego zrozumienia, ducha, który stanowi siłę wspólnoty.

muzykę i proste, jednakże wymowne teksty. Każdy utwór sprawia, że muzycy i słuchacze zapominają o swoim ograniczonym, egoistycznym myśleniu i otwierają się na innych.

Na płycie znajdują się pieśni w wykonaniu małej grupy śpiewaków i instrumentalistów: braci z Taizé i chór młodych odwiedzających wspólnotę. W niektórych pieśniach słyszymy chór złożony z ponad dwóch i pół tysiąca osób, w jeszcze innych utworach możemy delectować się ciszą, która otacza modlitwę w Taizé.

„Ludzie dzisiaj są spragnieni pokoju” uważa brat Alois, przeor Taizé. „Na świecie jest tyle miejsc, w których potrzeba pokoju. Jednak ten pokój powinien narodzić się w naszych sercach. Pokój nie oznacza wcale, że zawsze będziemy mieli łatwe życie, ale wierzymy, że pokój jest możliwy”. „*Taizé – Music of Unity and Peace*, dodaje brat Alois, podkreśla znaczenie muzyki w misji wspólnoty”.

„Kiedy przybyłem tutaj w latach 1970., uderzyła mnie ta śpiewająca wspólnota”, wspomina brat Alois. „Na początku nasunęło się pytanie, co zrobić, by wszyscy odwiedzający Taizé, a pochodzący z różnych państw, mogli uczestniczyć w śpiewie”. Taizé, w którym jest obecnie około stu braci wyznania katolickiego i protestanckiego, znalazło odpowiedź: stworzono repertuar pieśni w różnych językach, łatwych do nauczenia się dla wszystkich, ponieważ są proste i powtarzalne. „Sądziliśmy, że powtarzanie jest ważne, ponieważ pozwala zgłębić sens pieśni i przesiąknąć nimi”.

Mark Wilkinson, prezes Deutsche Grammophon, cieszy się bardzo z tej płyty. „Ten szczególnie śpiew, wzruszający, poruszający, zasługuje na to, by dotrzeć do szerszej publiczności. Muzyka może znieść bariery, zmienić bieg rzeczy, a śpiew z Taizé, jedyny w swoim rodzaju, jest tego doskonałym obrazem”.

opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów prasowych DG

Marcin Mielczewski

Przedstawiciel Złotego Polskiego Baroku

Rafał Grabiszewski

Marcin Mielczewski, Polak, muzyk sławny, różne utwory skomponował na więcej i mniej głosów; lecz wydaje mi się, że nie były one dane pod prasę – tak o Marcinie Mielczewskim napisał Matthias Henriksen Schacht w *Musicus Danicus*, duńskim leksykonie z 1687 r.¹

Niestety, dziś twórczość Marcina Mielczewskiego, podobnie jak większości kompozytorów polskich żyjących w XVII w. nie jest odpowiednio doceniana i promowana. Co prawda ośrodek krakowskich muzykologów w znacznym stopniu przyczynił się do odnalezienia i rozpowszechnienia dorobku kompozytorskiego Mielczewskiego, jednak to, co kiedyś uznawane było za wytwór ludzkiego geniuszu, dziś trudno znaleźć na afiszach (z małymi wyjątkami takimi jak m.in. Warszawska Opera Kameralna) czy też w katalogach firm fonograficznych. Należy jednak mieć nadzieję, że dzieła, które grywano niemal w całej XVII-wiecznej Europie – o czym świadczą liczne kopie znajdujące się dziś w różnych europejskich bibliotekach – i dziś dotrą do szerszego grona słuchaczy.

Marcin Mielczewski początkowo był muzykiem w służbie Króla Polskiego Władysława IV Wazy. Była to zaszczytna funkcja, znajdował się bowiem w gronie najznakomitszych muzyków ówczesnej Europy. Jego talent przejawiający się w sztuce kompozytorskiej – o czym informuje nas Adam Jarzębski w *Gościńcu*² – skłonił Miłościwie Panującego do pozyskania go do swojego zespołu. Jaką dokładnie funkcję pełnił Marcin Mielczewski w kapeli królewskiej? Na to pytanie dziś nikt nie jest w stanie dokładnie odpowiedzieć, jednak istnieje kilka hipotez, które uchylają bardzo delikatnie rąbka tajemnicy. Jedna z nich głosi, że był śpiewakiem³, inna pozwala przypuszczać, że był skrzypkiem, a kolejna – najmniej prawdopodobna – że był puzonistą⁴. Są to jedynie hipotezy, które zawsze pozostaną w kręgu przypuszczeń. Z zachowanego dorobku kompozytorskiego Mielczewskiego, można śmiało wywnioskować, że był on wybitnym kompozytorem, miał dobrze opanowany warsztat i znał ówczesne trendy. Najprawdopodobniej był uczniem

Franciszka Liliusa, znakomitego kapelmistrza kapeli katedralnej na Wawelu⁵.

W roku 1645 Mielczewski został oddelegowany do konkurencyjnego pod względem poziomu zespołu królewicza-biskupa Karola Ferdynanda, brata Władysława IV. Tam otrzymał stanowisko capellae magister. Zespół ten, założony jeszcze w latach trzydziestych, na początku nie szczylił się tak wysokim prestiżem, jak kapela królewska. Przyczyn było wiele, jednak najważniejszą były środki finansowe przeznaczane na zespół. Niestety biskupstwo wrocławskie, którym zarządzał Karol Ferdynand, było wyniszczone wojną, a kiesa biskupia świeciła pustkami, co nie sprzyjało rozwojowi kultury. Sytuacja zmieniła się, kiedy Władysław IV obdarował brata opactwem czerwinińskim i tyńieckim, a następnie Stolica Apostolska do rąk biskupa wrocławskiego oddała również diecezję plocką⁶. Znaczna poprawa finansów, a także przyzwolenie Króla Polskiego, spowodowały, że wielu zacnych muzyków – wśród których znajdował się również Marcin Mielczewski – przeszło na służbę do Karola Ferdynanda.

Mielczewski jako kapelmistrz otrzymał od swojego pryncypała folwark Niemirów, oddalony półtorej mili od Wyszkowa – ówczesnej rezydencji pasterza diecezji plocko-wrocławskiej. Świadczy to o dość wysokiej pozycji Mielczewskiego i dobrym wykonywaniu obowiązków.

Kapela, oprócz zaspokajania potrzeb estetyczno-muzycznych swojego mecenasa, pełniła również funkcję reprezentacyjną. Z tego też względu zespół często towarzyszył biskupowi w podróży, m.in. na Śląsk. Był także obecny w Gdańsku podczas powitania Ludwika Marii Gonzagii Nevers – drugiej żony Władysława IV.

Życie rodzinne Marcina przebiegało nader spokojnie, aż do momentu śmierci pierwszej żony Orszuli Manszówny, która zmarła pomiędzy 1645 a 1648 r. Z tego małżeństwa pozostała czwórka dzieci i dość spore długi, które Mielczewski spłacił sprzedając królewskiemu teorbście, Bartłomiejowi Wardyńskiemu, za 2500 florenów, połowę dóbr w Ujazdowie⁷.

Wychowanie czwórki dzieci dla samotnego ojca to dość skomplikowane i absorbujące zajęcie, dlatego też Mielczewski postanowił ożenić się powtórnie. Wraz z drugą żoną, Jadwigą Kołaczkową, zakupił kamienicę znajdującą się na ulicy Mostowej w Warszawie, zwaną Kamienicą Ludwikowską. Tam prawdopodobnie mieszkał aż do swojej śmierci w 1651 r. Z drugiego małżeństwa urodził mu się syn Franciszek Sylwester, który został ochrzczony w 1649 r. W pobliżu kamienicy, w której mieszkał Mielczewski, znajdował się nowo wybudowany dominikański kościół św. Jacka, do którego – jeżeli pozwalały mu na to obowiązki – uczęszczał na niedzielne nabożeństwa. Był to wyraz wielkiego sentymentu, który odczuwał do tego miejsca. Świadczy o nim również koncert wokalo-instrumentalny *Ave Florum Flos Hyacinthe*, poświęcony św. Jackowi, a także ostatnia wola, w której mistrz poleca się pochować w kościele oo. Dominikanów w Warszawie⁸. O taki zaszczyt mogły ubiegać się jedynie osoby, które były fundatorami lub darczyńcami, stąd też można przypuszczać, iż Mielczewski do którejś z tych grup należał. Dziś w tym miejscu nie pozostał ślad po trumnie ze zwłokami muzyka Wazów, nie można odnaleźć także epitafium, które powinno znajdować się na ścianie lub w posadzce świątyni. Możemy się domyślać, że ostatnia wola mistrza została wypełniona, a jedynie czas i burzliwe dzieje tego miejsca zatępiły pamięć o tych wydarzeniach.

W XVII w. z dorobku Mielczewskiego ukazały się drukiem jedynie dwa dzieła: koncert basowy *Deus in nomine tuo* i kanon zamieszczony w *Cribrum musicum* Marka Scacchiego⁹. Nie przeszkodziło to jednak w rozpowszechnianiu jego twórczości, która dzięki ręcznym odpisom znana była nie tylko w wielu ośrodkach krajowych (Lewocza, Kromieryż, Kraków, Gdańsk, Wrocław) ale również zagranicznych (Weimar, Merseburg, Gottorp, Paryż). We wschodniej części Europy przyczynił się do tego traktat Mikołaja Dyleckiego *Gramatyka muzyczna* zawierający przykłady nutowe z dzieł Mielczewskiego, wydany początkowo w Wilnie w 1675 r., a następnie w Smoleńsku i Moskwie¹⁰.

O niebywalej sławie mistrza może świadczyć również fakt, że w 1664 r. na życzenie patriarchy moskiewskiego Nykona miano przysłać do Moskwy „9-głosowe kantyki, jak również 8-głosowe psalmy i msze Mielczewskiego”.

Dziś wiemy o 123 kompozycjach, niestety znaczna ich część znana jest tylko z tytułów lub posiada niekompletne głosy. Ta część dzieł, która dotrwała w całości do naszych czasów, świadczy o nieprzeciętnym talencie i wysokim kunszcie kompozytorskim ich twórcy. Trzon tego repertuaru stanowią kompozycje polichóralne oparte na technice koncertującej. W znacznej mierze są to dzieła wokально-instrumentalne o tematyce religijnej, co nie powinno dziwić, jako że zostały napisane przez kapelmistrza kapeli biskupiej. Do najbardziej znanych należy monumentalny motet *Triumphalis dies* przeznaczony na dwa czterogłosowe chóry z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego, napisany na cześć św. Stanisława, *Magnificat*, motet koncertujący *Audite et admiramini*, czy też przepiękna *Missa super O gloriosa Domina*.

Obok dzieł wokально-instrumentalnych w twórczości Mielczewskiego znajdują się także utwory czysto instrumentalne, takie jak canzony czy tańce.

Jedną z największych zagadek muzykologicznych stanowią tzw. msze łowickie, należące do nurtu wokalnego, które zdaniem Tomasza Jasińskiego stanowią „kwintesencję XVII-wiecznego stilo antico”¹¹. Jednak liczne „szkolne błędy” (np. równoległości wynikające z prowadzenia głosów w interwałach doskonałych) będące wynikiem późniejszych poprawek, uniemożliwiają odtworzenie pierwotnej wersji kompozycji Mielczewskiego, których rękopisy zaginęły¹².

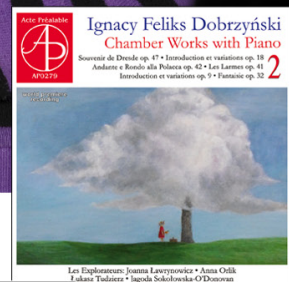
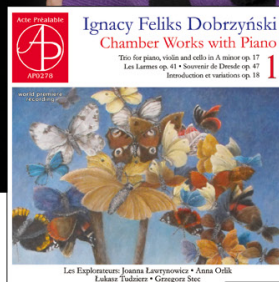
Dziś, dzięki pracy wielu muzykologów, zachowane dzieła Mielczewskiego zostały „dane pod prasę” i zaowocowały wydaniem *Opera Omnia*. Pozostaje mieć nadzieję, że nazwisko sławnego niegdyś Polaka, zostanie również i dzisiaj bardziej docenione i umieszczone w panteonie sławnych polskich muzyków, a jego dzieła doczekają się nagrań, które umożliwią wielbiciele baroku lepsze poznanie twórczości Mistrza.

Przypisy

- 1 Zygmun M. Szweykowski, *Wstęp do Marcin Mielczewski. Opera omnia*, t.1.
- 2 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – Życie i dorobek*, /w:/ *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999.
- 3 j.w., s. 7-8.
- 4 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski...*, dz.cyt., s. 16.
- 5 Informację tę przekazał uczeń M. Scacchiego Hieronim Ninius w *Examen breve ac modestum*. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski...*, dz.cyt., s. 15.
- 6 Ginter Ćwięczek, *Królewicz Karol Ferdynand Waza*, /w:/ *Studia z Historii Kościoła w Polsce*, Warszawa 1973, t. 2, s. 136.
- 7 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Mielczewski...*, s. 14.
- 8 j.w. s. 13.
- 9 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – Katalog tematyczny utworów*, /w:/ *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 38, 43.
- 10 Jan Kazem-Bek, *Marcin Mielczewski w „Gramatyce Muzycznej” Mikołaja Dyleckiego*, /w:/ *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 181
- 11 Tomasz Jasiński, *Polifonia a cappella Mistrzów polskiego baroku. Wiek XVII*, maszynopis (praca doktorska), Lublin 1995, s. 53.
- 12 Tomasz Jasiński, *Msze „łowickie” w nowej perspektywie badawczej*, /w:/ *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 174-5.



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



Muzyka21
 płyta miesiąca

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

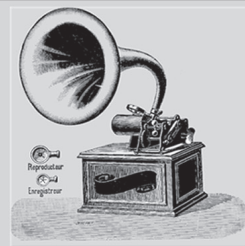
**PŁYTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU
 MUSICWEB INTERNATIONAL**

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

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

PALCEM PO PŁYCIE

JAMES HORNER NA POWAŻNIE



JAMES HORNER
Pas de Deux

Mari & Hakon Samuelson
Mercury 481 1849 • w. 2015 • 56'28"

Muzyka21
plyta miesiąca

Tytuł prezentowanego albumu został zaczerpnięty od pierwszego dzieła, którego wysłuchamy na tym woluminie. Otóż *Pas de Deux* amerykańskiego kompozytora, dyrygenta i znanego twórcy muzyki filmowej to klasyczny koncert podwójny na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę. James Horner (1953–2015) znany z autorstwa muzyki do ponad 110 filmów, z których największą sławę

przyniósł mu *Titanic* w 1998 r. ukazuje się jako dojrzały twórca, o skryzalizowanej stylistyce, która jest głęboko zakorzeniona w muzyce wybitnych twórców XX w. W tej kompozycji odnajdziemy liczne nawiązania do Gustawa Holsta, Benjamina Brittena, czy nawet Henryka Mikołaja Góreckiego. A dzieła Hornera wysłuchamy w wyjątkowym wykonaniu niezwykle utalentowanego rodzeństwa z Norwegii. To właśnie Mari i Hakonowi Samuelsonom kompozytor postanowił zadedykować ten powstały w 2011 r. utwór. Jego prawykonanie miało miejsce trzy lata później w prestiżowej Royal Liverpool Philharmonic. Ta trwająca niespełna pół godziny przestrzeń muzyki kryje w sobie nastrój pełen hipnozy i medytacji. A wyraźna trzyczęściowa struktura nawiązuje do klasycznej formy koncertu. Jak powiedział jeden z krytyków to dzieło „fascynujące, zasługujące na stojącą

owację”. W podobnym tonie utrzymane zostały kolejne z prezentowanych kompozycji na omawianym woluminie. Muzyka estońskiego twórcy Arva Pärta (ur. 1935) budzi zawsze wielkie emocje wśród słuchaczy. Doskonałym tego przykładem jest prezentowane *Fratres*. Tego dzieła skomponowanego ponad czterdzieści lat temu dane nam było wysłuchać już w wielu opracowaniach. Tym razem jednak mamy wyjątkową okazję doświadczenia go w nowej formie. Słuchając tej kompozycji przekonujemy się o słuszności słów jej autora, który mówił o sobie: „odkryłem, że wystarczy mi, gdy pięknie zagrana jest pojedyncza nuta. Ona sama, albo cichy rytm, albo moment ciszy – przynoszą mi wytchnienie”. Prezentowane dzieło doskonale ukazuje estońskiego kompozytora, jako reprezentanta minimalizmu, który swoje inspiracje czerpie z hezychii – praktyki medytacyjno-ascetycznej mnichów

zamieszkujących Świętą Górę Atos.

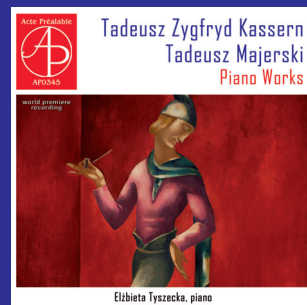
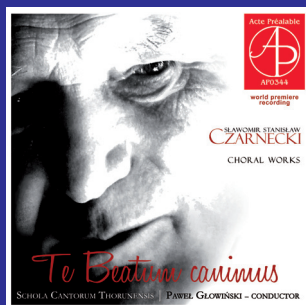
Swego rodzaju dopełnieniem będą dwa utwory włoskich kompozytorów, których wysłuchamy. *Violoncelles, Vibrez!* Giovanniego Solimy (ur. 1962) doskonale wpisuje się w stwierdzenie amerykańskiego krytyka Kyle’a Ganna, który uznał tego kompozytora za reprezentanta postminimalizmu. Dopełnieniem całości natomiast będzie krótkie *Divenire* Ludovica Einaudiego (ur. 1955).

Omawiany wolumin stanowi niebywałą okazję do zapoznania się nie tylko ze współczesną twórczością kompozytorów europejskich, ale także pogłębienia swojej wiedzy na temat minimalizmu, jaki stanowi jeden z czołowych nurtów, którym podąża wielu kompozytorów współczesnej muzyki europejskiej i jak się też okazuje światowej.

Karol Rzepecki



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



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

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH
Partita BWV 830, Włoski koncert BWV 971, Suita francuska BWV 816

Miku Nishimoto-Neubert, fortepian

Solo Musica SM 154 • w. 2011, n. 2009/10 • 62'24"

☆☆☆

Miku Nishimoto-Neubert to młoda, utalentowana pianistka, japońskiego pochodzenia. Jej płyta z utworami Jana Sebastiana Bacha stanowi niejako syntezę twórczości fortepianowej nie tylko kompozytora, ale także pozostałych twórców epoki.

Zaprezentowana jako pierwsza *Partita e-moll* BWV 830 stanowi ukoronowanie pierwszego opublikowanego w 1731 r. zbioru Bacha, zawierającego twórczość fortepianową. Jej zróżnicowana, siedmioczęściowa struktura posiada w sobie zarówno elementy liryczne, uporządkowane, jak i partie wirtuozowskie. Wyraz tego mogą stanowić, *Toccata* wprowadzająca w charakter kompozycji, czy też następujące po niej fragmenty *Allemande*, *Sarabande*, *Corurante* będące odwołaniem do barokowych form tanecznych. Jan Sebastian Bach bardzo cenił sobie twórczość włoskich i francuskich kompozytorów, zarówno tych z poprzednich lat, których utwory bardzo często przepisywał, jak i jemu współczesnych. Dowodem tego są dwa kolejne utwory zaprezentowane przez wykonawczynię. Pierwszy z nich to *Koncert włoski F-dur* BWV 971 powstały w roku 1735. Utwór stanowi przykład klasycznej, trzyczęściowej kompozycji. Rozpoczyna go naprzemienna ritornella charakterystyczna dla muzyki włoskiej. Ponadto pojawiają się liczne fragmenty

synkopowane. Po monumentalnym wstępie następuje stopniowe wyciszenie. Trzeci utwór zamieszczony na płycie to *Suita francuska G-dur* BWV 816. Podobnie jak pierwszy utwór, ten również składa się z siedmiu części o charakterze tanecznym. Ta liryczna kompozycja z elementami wirtuozerii zawiera w sobie wiele elementów charakterystycznych dla muzyki francuskiej, jak chociażby bogata ornamentacja. Kompozytor nie przypadkowo stosuje budowę siedmioczęściową. Stanowi to odwołanie do teorii afektów, o której pisali już teoretycy w epoce renesansu.

Niniejsza płyta stanowi zbiór reprezentatywnych form dla twórczości fortepianowej lipskiego kantora. Żał tylko, że pianistka pomija tak ważny element twórczości kompozytora na ten instrument, jak *Das Wohltemperierte Klavier*. Tym bardziej, że prezentowane kompozycje powstały w podobnych latach. Niemniej jednak niniejsza płyta jest warta uwagi i godna polecenia. Zaprezentowane utwory odznaczają się dużą precyzją wykonania, co jest niezwykle istotne w prezentowaniu utworów tego właśnie kompozytora.

Karol Rzepecki

JAN SEBASTIAN BACH
Suity angielskie nr 3, 1, 5

Piotr Anderszewski, fortepian

Warner Classics 0825646219391 • w.

2014, n. 2014 • 66'45"

☆☆☆☆☆

Prezentowany album to już kolejna porcja utworów Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Piotra Anderszewskiego (ur. 1969). Słuchając tej płyty warto powrócić pamięcią do nagrania tychże kompozycji

z 1999 r., którego wówczas dokonał dla wytwórni Sony Classics wybitny amerykański pianista Murray Perahia, bowiem to pod jego kierunkiem Anderszewski doskonalił swoje umiejętności. Pomimo rozdziwisku czasowego, jaki dzieli te nagrania istnieje pomiędzy nimi wyraźnie słyszalny związek, bowiem w wykonaniu Piotra Anderszewskiego słychać wyraźnie nawiązanie do amerykańskiego pianisty, chociażby w realizacji ozdobników.

Suity angielskie Jan Sebastian Bach skomponował prawdopodobnie jeszcze przed rokiem 1717. Wówczas poza obowiązkami nadwornego organisty i koncertmistrza w kościele zamkowym Bach uczestniczył także w działalności kapeli dworskiej, która to wykonywała muzykę dworską i kameralną. Zatem kompozytor był niejako zmuszony do tworzenia także muzyki świeckiej. Na omawianym woluminie wysłuchamy trzech z sześciu suit. Ich przydomek „angielskie” pochodzi prawdopodobnie od pierwszego biografa Bacha, jakim był Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), zdaniem którego utwory te zostały zamówione przez angielskiego arystokratę. Jak przystało na twórczość lipskiego kantora także te utwory zawierają w sobie wiele symboli. Otóż nieprzypadkowy okazał się dobór tonacji poszczególnych suit (A-dur, a-moll, g-moll, F-dur, e-moll, d-moll), które to oznaczają kolejne dźwięki melodii chorału *Jesu, meine Freunde*, natomiast siedmioczęściowa struktura wszystkich kompozycji z wyjątkiem pierwszej stanowi odwołanie do koncepcji retorycznej Johanna Matthesona (1681–1764).

Omawiany wolumin zawiera trzy suity (g-moll, A-dur, e-moll).

Artysta prezentując te kompozycje pragnie nam jeszcze raz przybliżyć twórczość Bacha. Słuchając tych kompozycji mamy do czynienia nie tylko z muzyką tego kompozytora, powstałą we wczesnym okresie twórczości. Bach nadając poszczególnym częściom swoich utworów charakter odpowiadający poszczególnym tańcom dworskim przybliża nam twórczość charakterystyczną dla tamtego okresu, jaka miała zastosowanie na dworach i salonach. Piotr Anderszewski, znany już z wykonania utworów Bacha, potraktował te kompozycje wręcz w majestatyczny sposób, wydobywając z nich to, co najistotniejsze. Dlatego też niniejsza płyta stanowi doskonałą okazję do jeszcze głębszego poznania i zrozumienia twórczości fortepianowej tego wielkiego kompozytora, co sprawia, że jest niezwykle cenną pozycją.

Karol Rzepecki



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symfonia nr 7, Wielka Fuga op. 134

Piano Duo Trenkner & Speidel
MDG 930 1861-6 • w. 2014 • SACD, 62'58"

☆☆☆☆☆

Symfonie Ludwiga van Beethovena należą do najbardziej okazałych dzieł tego gatunku. Premiera *VIII Symfonii* miała miejsce 8 grudnia 1813 r. Utwór spotkał się z bardzo

entuzjastycznym przyjęciem wiedeńskiej publiczności, tym bardziej, że dyrygował nim sam kompozytor. Próby opracowań tego dzieła na jeden, lub dwa fortepiany były podejmowane wielokrotnie. Czynie to chociażby Friedrich Kalkbrenner, czy Franciszek Liszt. Jednak dokonanie transkrypcji dzieła orkiestrowego o tak skomplikowanej fakturze, harmonii i rytmice nie należy do prostych zadań. Dwie doświadczone pianistki, Evelinde Trenkner i Sontraud Speidel, podjęły się wykonania opracowania wspomnianej symfonii, autorstwa Franciszka Ksawerego Szarwenki (1850–1924). Warto zauważyć, iż mają one już na swoim koncie podobne dokonania z symfoniami Mahlera, czy Brucknera. Jednak nawet najbardziej doświadczony duet fortepianowy nie jest w stanie zastąpić tak wielkiego tworu, jakim jest orkiestra symfoniczna. W tym miejscu warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden czynnik. Otóż sposób, w jaki została dokonana niniejsza transkrypcja. Ma to duże znaczenie, gdyż może w mniejszym, lub większym stopniu przypominać oryginał. Należy zwrócić uwagę, iż w wielu miejscach omawianego opracowania fortepiany nie są w stanie oddać pełnego wolumenu brzmienia, jaki może zapewnić orkiestra.

Drugi utwór zaproponowany przez wykonawczynię to *Wielka fuga B-dur* op. 134 powstała pod koniec życia kompozytora i opublikowana dwa miesiące po jego śmierci, w maju 1827 r. Stanowi ona również transkrypcję utworu na kwartet smyczkowy znajdujący się w katalogu twórczości Beethovena pod numerem 133. Tym razem mamy przykład, kiedy transkrypcji dokonuje sam kompozytor. Powodem tego mogło być zapotrzebowanie opracowania niniejszej kompozycji na taki właśnie

skład, lub też zainteresowanie samego kompozytora sztuką aranżacji. Utwór ten ze względu na trudności wykonawcze jest niezwykle rzadko wykonywany. Forma muzyczna fugi niesie za sobą duże trudności, a tym bardziej jeśli jest wykonywana na cztery ręce. Dlatego niniejsza płyta stanowi godną uwagi i niezwykle wartościową pozycję. Gra na fortepianie w duecie wymaga nie tylko niesamowitej precyzji, ale także podzielności uwagi i skupienia. Prezentowana płyta stanowi przykład tego jak można treść wymagającą wielkiej orkiestry przekazać za pomocą mniejszego aparatu wykonawczego, który w tym wypadku stanowią dwa fortepiany. Jest to produkt godny polecenia nie tylko ze względu na najwyższy poziom wykonania utworów jednego z trzech klasyków wiedeńskich, ale także ukazuje w pełni walory i możliwości fortepianu. Każdy meloman ceniący sobie w sposób szczególny muzykę fortepianową i twórczość Beethovena powinien mieć tę płytę w swojej kolekcji.

Karol Rzepecki

CARSON COOMAN

Rising at Down – Muzyka kameralna na instrumenty dęte blaszane

Métier msv 28538 • w. 2013 • 63'08"

★★★★★

Jakiś czas temu dla **Muzyka21** miałem przyjemność recenzować płytę zawierającą utwory organowe współczesnego amerykańskiego kompozytora Carsona Coomana (ur. 1982). Tym razem mamy przed sobą krążek prezentujący muzykę kameralną tegoż kompozytora. Co więcej, jak sugeruje podtytuł *Chamber music with brass*, jest to w większości muzyka przeznaczona na instrumenty dęte blaszane.

Po motywy pór roku w swojej twórczości sięgało już wielu

kompozytorów od najdawniejszych czasów. Czteroczęściowy cykl *Chasing the Moon Down*, przeznaczony na mezzosopran, trąbkę i fortepian stanowi odwołanie do tego zjawiska przyrodniczego, jakim są zmieniające się pory roku. Kulminacyjnym momentem tej czteroczęściowej kompozycji jest pieśń trzecia – *Summer*. Kompozytor za pomocą zróżnicowanych środków dynamicznych obrazuje w pełni tę porę roku, podczas której najbardziej tętni życie. Natomiast część czwarta, *Fall*, ma charakter kontrastowy. Kompozytor wykorzystuje w konstrukcji melodii takie środki, aby w pełni odzwierciedlić tytuł tego fragmentu. Słowa zostały zaczerpnięte od amerykańskiej poetki, Katherine Gekker.

Cantus I op. 925 odznacza się dużą prostotą i minimalizmem. Ta kompozycja na fortepian solo w porównaniu z poprzednim utworem stanowi duży kontrast. W tym spokojnym utworze o charakterze niemalże medytacyjnym kompozytor posługuje się jednym motywem w różnych konfiguracjach. Z kolei *Quidnet shadows* to kolejna kompozycja powstała pod wpływem inspiracji podyktowanych zjawiskami przyrody. Sam tytuł nawiązuje do wyspy Nantucket w stanie Massachusetts. Kompozytor zainspirowany zjawiskami mgły i cienia próbuje ukazać je za pomocą dźwięków. *Cantus II* to niejako druga część zaprezentowanej wcześniej kompozycji pod tym samym tytułem. Jej rozwojowy charakter prowadzi do punktu kulminacyjnego, o charakterze pełnym ekspresji. *Autumn Sun Canticle* na trąbkę i fortepian to niejako uzupełnienie brakującej części, do pierwszej kompozycji. Jesień zostaje zobrazowana za pomocą monotonicznie powtarzającego się zdania melodycznego. Kulminacyjnym punktem ni-

niejszej płyty jest trzyczęściowa *Sonata na tubę i fortepian*. To właśnie od trzeciej części tego utworu pochodzi tytuł płyty – *Rising at Down*. Pierwsza część omawianej kompozycji – *Speaking of sunsets* – ma charakter dramatyczny. Jej materiał melodyczny składa się z kilku przenikających się nawzajem tematów. Melodia części drugiej – *Build Me a Garden* – zbudowana została na gruncie skali pentatonicznej. Kompozytor wykorzystuje także materiał melodyczny z poprzedniego fragmentu. Część ostatnia kompozycji – *Rising at Dawn* – stanowi kulminację kompozycji. Uwagę przyciąga jej taneczny charakter, co do tej pory nie było spotykane w omawianych kompozycjach.

Niniejsza płyta jest niezwykle wartościową pozycją. Kompozytor za pomocą nowych, współczesnych sobie środków sięga po coś, co jest nam dobrze znane. Muzyka zawarta w omawianej płycie stanowi konsekwentne odwołanie się do muzycznej programowości. Dlatego jest to ważne źródło także z punktu widzenia historycznego rozwoju muzyki. Warto aby niniejsza pozycja zajęła godne miejsce w naszej kolekcji.

Karol Rzepecki

ANTONIN DWORZAK

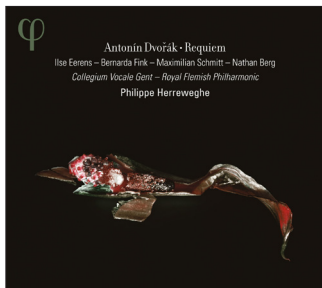
Requiem op. 89

Ilse Eerens, sopran; Bernarda Fink, mezzosopran; Maximilian Schmitt, tenor; Nathan Berg, bas-baryton • Collegium Vocale Gent & Royal Flemish Philharmonic • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH016 • w. 2015, n. • 93'22"

★★★★★

Belgijski dyrygent Philippe Herreweghe uchodzi za jednego z prekursorów wykonawstwa historycznego w muzyce. Głównie specjalizuje się w wykonawstwie dzieł



Bacha, jednak ma na swoim koncie nagrania wielu innych kompozytorów z różnych okresów historycznych: Jean-Philippe'a Rameau, Mozarta, Beethovena, czy Brahmsa. Ostatnie nagranie *Requiem* Mozarta zarejestrowane przez wytwórnię Harmonia Mundi w wykonaniu Collegium Vocale i La Chapelle Royale miało miejsce w 1997 r. Teraz, z kolei po długiej przerwie doczekaliśmy się mszy żałobnej Antoniego Dworzaka w wykonaniu Collegium Vocale Gent i Royal Flemish Philharmonic, a także solistów: Ilse Eerens, Bernardy Fink, Maximiliana Schmita i Nathana Berga.

Dworzak tworząc *Requiem* zapisał się w historii muzyki do grona najwybitniejszych twórców. Jego muzyka skomponowana po roku 1880 odznacza się bogactwem i różnorodnością form, co uwidacznia się na gruncie omawianego utworu. *Requiem* powstało w takim okresie twórczości kompozytora, kiedy do szczytowych swoich osiągnięć doprowadził takie gatunki jak symfonię, czy kantatę, zarówno świecką, jak i religijną. W liście do niemieckiego wydawcy kompozytor pisał: „Mam teraz w głowie same wielkie pomysły”. Wyowiedź ta wydaje się być w pełni uzasadniona, bowiem po monumentalnej *Symfonii G-dur* z roku 1898 przyszedł czas na *Mszę żałobną*. Na przestrzeni stuleci, kiedy to następowało znaczne udoskonalanie formy, *Requiem* zachowało wprawdzie swoje zewnętrzne cechy, ale utraciło pierwotny charakter. Dworzak napisał muzykę do całego

tekstu katolickiej *Mszy żałobnej* dokonując jej podziału na dwie części, składające się kolejno z ośmiu i pięciu odcinków. Dworzak pisząc tę wielką kantatę mówiącą o sprawach ostatecznych podjął się trudnego zadania, chociażby z tego powodu, że jego tematyka była dość zawężona, natomiast w zamian dało mu to możliwość do zagłębienia się w wątek refleksyjny, którą to szansę znakomicie wykorzystał. *Requiem* czeskiego kompozytora nie daje odpowiedzi na sprawy ostateczne, ale niejako stanowi impuls, do tego, aby o nich nie zapominać. Dworzak piszący tę kompozycję nie był już zwykłym czeskim kompozytorem, ale kimś kto za chwilę obejmie stanowisko dyrektora Konserwatorium w Nowym Jorku. Dlatego kompozycja ta w pełni odzwierciedla charakter kompozytora. Dopelnieniem tego są: monumentalna konstrukcja, powiązanie treści i formy, barwa głosów i instrumentów. Wszystko to podporządkowane jest ponuremu wyrazowi dzieła.

Requiem Dworzaka to kolejny ważny element w historii tego gatunku, obok którego nie można przejść obojętnie. Niniejsze nagranie, pod dyrekcją Philippe'a Herreweghe'a będzie zapewne stanowiło nowy impuls w dalszym odkrywaniu tej wartościowej kompozycji.

Karol Rzepecki

FRANCISZEK LISZT

Etudes d'exécution transcendente; Mephisto-Waltz nr 1; Reminiscences de Don Juan; Wagner transcription; Klavierersonate nr 1

Nikolay Tokarev, fortepian

Solo Musica SM 156 • w. 2011, n. 1997-1998, 2000 • 60'44"

☆☆☆☆☆

Franciszek Liszt za swojego życia znany był przede

wszystkim jako wybitny pianista i poszukiwany nauczyciel. Jego rówieśnik, Felix Mendelssohn-Bartholdy mówił: „Nie widziałem, by u kogoś prócz Liszta muzyka spływała do koniuszków palców, a następnie gwałtownie wy-dostawała się na świat”. Komponowanie początkowo temu węgierskiemu pianiście nie przyniosło wielkiej sławy. Nie był ani pierwszym, ani ostatnim wirtuozem tego instrumentu. Także nie odnotował żadnych szczególnych osiągnięć. Jednak zapoczątkowana przez niego sztuka wirtuozowska znalazła wielu kontynuatorów nie tylko wśród jego uczniów, ale także kolejnych pianistów. To on w jednym z napisanych przez siebie artykułów sformułował credo: „Wierzmy równie mocno w sztukę, jak w Boga i ludzkość, w sztukę, której jedno i drugie znajduje swój najwznioślejszy wyraz. Wierzmy w jej nieskończony postęp i we wspaniałą przyszłość społeczną muzyków, wierzmy w to całą siłą naszej nadziei i miłości”. Niniejsze zdanie znalazło wielu zwolenników, takich jak Wagner, Schumann, Berlioz, czy Verdi. Po śmierci kompozytora jego twórczość została zapomniana, a jej znajomość dzisiaj pozostaje w jaskrawej dysproporcji do jej rozmiarów.

Prezentowana płyta stanowi niebywałą okazję do jeszcze głębszego poznania twórczości tego węgierskiego wirtuoza. Młody rosyjski pianista Nikołaj Tokarew (ur. 1983) specjalizujący się w wykonawstwie twórczości tego kompozytora przybliży nam jej najgłębsze zakamarki. Już na samym początku pianista sięga po trzy bardzo wymagające i trudne technicznie utwory z cyklu *Etudes d'exécution transcendente*, który należy zaliczyć do wczesnej twórczości kompozytora. Kolejny z zaprezentowanych utworów

stanowi typowy przykład muzyki programowej. *Der Tanz in der Dorfschenke* stanowi fragment jednego z najbardziej znanych cykli utworów kompozytora, jakim jest *Mephisto-Waltz Nr 1*. Kolejny utwór z roku 1841 – *Réminiscences de Don Juan* – to parafraza słynnej opery Mozarta. Utwór ten odznacza się głębokim dramatyзмом. Kompozytor stawia tutaj przed wykonawcą bardzo wysoką barierę techniczną, z którą jednak Tokarew radzi sobie doskonale. Liszt dokonywał transkrypcji fortepianowych utworów kompozytorów minionych czasów, ale także sobie współczesnych, czego przykładem jest opracowanie *Isoldes Liebestod* z opery *Tristan i Izolda* Ryszarda Wagnera. Ostatni z utworów zaproponowanych przez artystę to *Klavierersonate nr 1*, współczesnego rosyjskiego kompozytora Aleksandra Rosenblatta (ur. 1956). Utwór swoim charakterem i formą zdecydowanie odbiega od poprzednich. Odznacza się ekspresją i dynamizmem. Jego forma nie ma nic wspólnego, z tym, czego moglibyśmy spodziewać się po słowie sonata zamieszczonym w tytule. Kompozytor jednak wykorzystując współczesne zdobycze harmonii zmusza wykonawcę do wykazania się wirtuozerią.

Niniejsza płyta stanowi doskonałą okazję do głębszego poznania twórczości jednego z największych kompozytorów i pianistów epoki romantyzmu. Postać Franciszka Lista jest ciągle żywa i stanowi nadal źródło inspiracji dla wielu muzyków, dlatego warto ciągle powracać do jego twórczości.

Karol Rzepecki



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Desperate heroines

Sandrine Piau, sopran • Mozarteum Orchestra Salzburg • Ivor Bolton, dyrygent

Naïve V 5366 • w 2014, n.2013 • 48'00"
☆☆☆☆

Opery w twórczości Mozarta stanowią istotną pozycję. W tej gałęzi swej twórczości kompozytor wprowadził raczej włoski model opery dbając o indywidualne charakterystyki postaci. Umiejętnie wykorzystywał w swych operach dziecienną skłonność do żartów, szczególnie w scenach frywolnych. W operach seria zaś, demonstrując dojrzały klasycyzm, łączył elementy heroiczno-sentymentalne z komicznymi. Alfred Einstein, biograf kompozytora, zwrócił uwagę na dwa istotne momenty w operowej twórczości swego bohatera. Przypomniał mianowicie, iż Mozart zawsze twierdził, że „w operze poezja musi być po prostu posłuszną córką muzyki” oraz „iż czysto włoska geneza stylu Mozarta pochodzi z włoskiej opery seria”. Wierny tym zasadom, dołączając jeszcze wycucie sceny, tworzył charaktery sylwetek bohaterów swych oper. Muzycznie kreował te postacie urozmaicając rozwiniętą linię melodyczną o skomplikowane fioritury (ozdobniki), nie tylko wyłącznie dla wokalnego popisu śpiewaków.

Francuzka śpiewaczka, Sandrine Piau (rocznik 1965), wykształcona muzycznie (studiowała też grę na harfie) znana jest przede wszystkim jako odtwórczyni muzyki barokowej, odnosząc w interpretacji

tej muzyki znaczne sukcesy. Okazuje się, że śpiewaczka dysponuje też głosem idealnym dla arii Mozarta: śpiewa precyzyjnie, utrzymuje dyscyplinę wokalną, unika emfazy wokalne, zachowuje prawidłową intonację i artykulację. Z dużą kulturą potrafi wokalnie odtworzyć namiętności i uczucia kreowanej postaci. Jej głos posiada czystą, klarowną barwę i brzmienie.

Ta krótka charakterystyka interpretacji arii z oper Mozarta została uwierzytelniona właśnie przez Sandrine Piau wykonaniem 9 arii z oper o różnych charakterach: *Così fan tutte*, *Rzekoma ogrodniczka*, *Wesele Figara* (wszystkie opery buffo), *Don Giovanni* (drama giocosa – opera zabawna), *Mitridate – król Pontu*, *Idomeneo*, *Lucio Silla*, *Król pasterzy* (opera poważna lub drama per musica). Z tych właśnie oper wybrane zostały wykonane przez śpiewaczkę arie na omawianej płycie zatytułowanej *Mozart. Bohaterki zdesperowane* (a więc rozpaczliwe, beznadziejne, doprowadzone do rozpacz).

Ta desperacja w rozwiązywaniu problemów stanowi motyw przewodni i dotyczy różnorodnych zagadnień. Sandrine Piau, wykorzystując swoje warunki wokalne, znakomicie różnicuje „śpiewane” postacie: Zuzanna z *Wesela Figara* w swej pięknej arii „ogrodowej” nieustępliwa w proteście wobec kochliwego Hrabiego czy Barbarina z tej samej opery w swym arioso ukazuje determinację w poszukiwaniu szpilki zagubionej, a kompromitującej Hrabiego. A Donna Anna zakochana w Don Giovannim kategorycznie nie godzi się na rychły ślub z Don Ottavio (z powodu żałoby po śmierci ojca). Aspasia, narzeczona tytułowego króla Mitridata gotowa popełnić samobójstwo (wypijając truciznę) za zdradę uczuć króla i obdarzenie nimi

syna królewskiego czy Sandrina z *Rzekomej ogrodniczki* w swej „arii obłędu”, w który popada na skutek fałszywych oskarżeń i manipulacji. Trudno w recenzji analizować każdą z tych pozostałych arii (*Idomeneo*, *Lucio Silla*, *Il Re pastore*) ale warto tę płytę polecić. Jej wysłuchanie to nie tylko wielka przyjemność, to zachęta do sięgnięcia po kompletne nagrania oper Mozarta.

Jacek Chodorowski



GIACOMO PUCCHINI

Manon Lescaut

Andrea Bocelli, Ana Maria Martinez • Coro de la Generalitat Valenciana; Opera de la Comunitat Valenciana • Placido Domingo, dyrygent

Decca 478 7490 • w. 2014 • 78'32"
☆☆☆☆

W twórczości Pucciniego *Manon Lescaut* stanowi ważną pozycję. To bowiem dzieło, którego prezentacja przyniosła kompozytorowi prawdziwy sukces. Całkowicie zresztą zasłużony. Choć tekst E. A. Prévosta stanowił bazę libretta także dla innych kompozytorów (m.in. Massenet, Halévy, Auber). *Manon Lescaut* ujawnia pełnię geniuszu operowego Pucciniego. Niekończąca się melodia, w ariach, duetach, scenach zespołowych, również i tych czysto muzycznych. Zróżnicowane nastroje muzyczne, żywa akcja, ale przecież zwarta konstrukcyjnie mimo kontrastujących, mocno dramatycznych, wyrazistych intensywnych momentów.

Dzieło Pucciniego wytrzymało konkurencję z *Manon* Masseneta. Autor przewodnika

operowego Piotr Kamiński przypomina słowa samego Pucciniego, iż temat „Manon” Massenet potraktował po francusku, „z pudrem i menuetami”, on zaś włożył w to dzieło „włoską rozpaczliwą namiętność”. Pełna żaru i ekspresji muzyka, a także zgrabne libretto zapewniły operze Pucciniego trwałe sukcesy. Warto dodać, iż libretto tej opery ma aż siedmiu autorów: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo, Domenico Oliva, Marco Praga, Giacomo Puccini i Giulio Ricordi.

Nie bez powodu omawiając ten album rozwdę się nad jego stroną muzyczną. Otóż kreator artystyczny nagrania, dyrygent Placido Domingo (na czele zespołów chóralnych i orkiestralnych z Walencji) potrafił ujawnić całe piękno tej muzyki. Towarzyszy, akompaniuje, wydobywa wszystkie niuanse. Z satysfakcją słucha się nawet samodzielnych fragmentów orkiestralnych. Ta kreacja muzyczna zdecydowanie podnosi wartość samego nagrania. Spróbujmy także przeanalizować poszczególne główne partie solowe. Niewątpliwie na czoło solistów wysuwa się odtwórczyni Manon, Ana Maria Martinez, sopranistka z Porto Rico. Znana, i ceniona na scenach światowych artystka często do swych występów zaprasza Bocellego. Jej partia wokalna, pomyślana jest jako typowa dla Pucciniego „mała zakochana kobieta” („piccola donna innamorata”). Martinez nie jest nią! Początkowo tylko wydaje się, iż będzie tę partię rozwijać. Ale już w drugim akcie Puccini ujął jej nieco frywolności, zaś dodał namiętności i Manon świadomie decyduje się zostać utrzymanką bogatego poborcy podatkowego. Ale i w tej roli jest jej za „duszno” (*In quelle trine morbide – W tamtych delikatnych koronkach*) śpiewa w swej pięknej arii. Jej działanie doprowadzi do

dramatu przy końcu opery. Martinez dysponuje pięknym głosem, ciemnym w barwie, dojrzałym w interpretacji.

Andrea Bocelli interpretuje Kawalera Des Grieux głosem mocnym i swobodnym ale przecież śpiewa z tym samym jego natężeniem. Oczywiście wyśpiewuje wszystko, co zawiera jego partia. Może także wzruszyć, gdy głos jego nabiera żarliwości i namiętności. Pytanie jednak, czy to tylko jego śpiew wywołuje aplauz i daje satysfakcję śpiewakowi? Czy tej interpretacji nie przesłania jednak cień współczucia?

Jacek Chodorowski



FRANCISZEK SCHUBERT
Sonaty fortepianowe

Daniel Barenboim, fortepian
Deutsche Grammophon 4792 783 • w.
2014 n. 2013/2014 • 352'36"
☆☆☆☆☆

W ubiegłym roku Daniel Barenboim świętował sześćdziesięciolecie działalności fonograficznej. Artysta uczcił tę okrągłą rocznicę, dokonując dla wytwórni Deutsche Grammophon nagrania pięciopłytkowego albumu z sonatami fortepianowymi Schuberta. Co prawda, sędziwemu pianiście przydarzyło się w ciągu ostatnich lat kilka występów poniżej oczekiwań publiczności, jednak wspaniałym nagraniem sonat Schuberta Barenboim dowiódł, że wciąż przynależy do szczytnego grona najlepszych pianistów na świecie.

Słuchając zarejestrowanych na płytach nagrań można odnieść wrażenie, że dojrzałem

pianiście nietatwa Schubertowska materia nie przysporzyła żadnego problemu; że ta muzyka jakby naturalnie wypłynęła spod jego palców. W sonatach fortepianowych Schuberta znaleźć można niemało, jak określił to niegdyś Schumann, „niebiańskich dłużyzn”. Barenboim poradził sobie z nimi znakomicie; jego narracja nawet przez moment nie ociera się o monotonię. Pianista potrafił ponadto wnieść się ponad perfekcyjnie wykonane detale, aby spojrzeć na często enigmatyczną architekturę formy z dystansu, okiełznać ją, i przedstawić słuchaczowi całe piękno w niej zakłętę.

Wszystkie umieszczone na płycie wykonania są krystalicznie przejrzyste. Słuchaczy zachwycić może pełne pietyzmu podejście do najdrobniejszych szczegółów faktury. Ponadto Barenboim znakomicie operuje czasem muzycznym, przypominając niejako, że jest nie tylko znakomitym pianistą, lecz również bardzo dobrym dyrygentem. Doznania estetyczne towarzyszące słuchaniu nagranych przez pianistę sonat przypominają mogą wizytę w dobrej galerii sztuki; im wnikliwiej słuchacz spojrzy na dane dzieło, tym więcej może dostrzec w nim piękna. Ponadto wspólnym walorem interpretacji Barenboima zarejestrowanych na płytach jest prostota, w której tkwi olbrzymia siła wyrazu.

Nie każdy pianista potrafi uchwycić ewolucję Schubertowskiego stylu, co Barenboimowi się bez wątpienia udało. Pianista dostrzegł i uwypuklił różnicę między sonatami wczesnymi, a dziełami napisanymi przez kompozytora na kilka miesięcy przed śmiercią. Artysta potrafił odnaleźć w sonatach Schuberta całą gamę kontrastujących ze sobą emocji, nastrojów i barw: taneczną elegancję w *Sonacie Es-dur* D566, finezyjną gracją

i dziecięcą prostotą w *Sonacie H-dur* D757, salonowy urok w *Sonacie D-dur* D850, pełnię wzniosłego dramatyzmu w *Sonatach a-moll* D784 czy *G-dur* D894 oraz tajemniczą, romantyczną delikatność w finale *Sonaty a-moll* D845.

Najważniejszym gatunkiem w twórczości Schuberta była bez wątpienia pieśń, której echa słychać w niemal wszystkich dziełach kompozytora, o czym pamiętał Barenboim. Śpiewne brzmienie wydobyte z fortepianu przez artystę szczególnie ujmuje w *Sonacie A-dur* D664, wobec której urzekającego piękna trudno przejść obojętnie.

Dywagacje nad męskim tudzież kobiecym charakterem dzieł muzycznych przebrzmiały w krytyce muzycznej wraz z końcem XIX w., jednak wykonania Barenboima zdają się te niejako wskrzeszać. Kobięca subtelność i delikatność, która objawia się m.in. w drugiej części *Sonaty a-moll* D537, wyraźnie kontrastuje z męską szorstkością zaprezentowaną przez pianistę w ostatnich sonatach. Poetyka dźwięku wydobywanego z fortepianu przez Barenboima w *Sonacie B-dur* D960 odległa jest od tajemniczego, kojącego ciepła, które usłyszeć można w legendarnych wykonaniach Marii João Pires. Dostawne, pełne prostoty (lecz w żadnym wypadku nie prostactwa!), męskie brzmienie nadaje interpretacji Barenboima interesujący wyraz; przedstawiony przez pianistę w *Sonacie B-dur* Schubert nie jest opuszczonym, wąpiącym w obliczu śmierci cieniem człowieka, lecz raczej samotnym wędrowcem, którego towarzyszem jest nadzieja.

Z całego albumu wyróżnić należy wykonania dwóch przedostatnich sonat. W *Andantino* z *Sonaty A-dur* D959, napisanej przez Schuberta na trzy miesiące przed śmiercią, Barenboim konstruuje trans-

parentne napięcie między melancholijnym śpiewem prawej ręki a statycznym, nieugiętym akompaniamentem. Ów konflikt przeciwstawnych głosów przeradza się następnie w prawdziwie wzniosły, romantyczny dramat, który głęboko porusza słuchacza. Z kolei w przedstawionej przez Barenboima interpretacji *Sonaty c-moll* D958 olbrzymie wrażenie wywrzeć na słuchacza mogą potężne, kamienne akordy. Wykonanie słynnego pianisty jest niezwykle sugestywne; dźwięki, które wydobywa Barenboim z instrumentu pobudzają wyobraźnię, przywołując rozmaite obrazy i wspomnienia.

Album Barenboima z sonatami fortepianowymi Schuberta z pewnością nie jest zbiorem „jednorazowego użytku”. Wraz z kolejnymi odtworzeniami wyłaniają się coraz to nowe warstwy delikatnego piękna Schubertowskich poematów na fortepian. Pianiście udało się zachować równowagę między pierwiastkiem intelektualnym a głębią emocji, co – w przypadku Schuberta – jest wyczynem nie lada. A to wszystko okraszone zostało znakomitą jakością nagrania Deutsche Grammophon.

Michał Bruliński

FRANCISZEK SCHUBERT
Symfonia nr 2 i 6

Sinfoniaorchester Basel • Dennis Russel Davies, dyrygent
Sinfoniaorchester Basel SOB 07 • w.
2014 • 58'50"
☆☆☆☆☆

Coraz więcej zagranicznych formacji muzycznych postanawia wydawać swoje nagrania w barwach własnego wydawnictwa. W ów bardzo popularny trend na współczesnym rynku fonograficznych wpisuje się działalność Orkiestry Symfonicznej z Bazylei, jednego z najlepszych i najbardziej

renomowanych zespołów w Szwajcarii, na czele którego stoi od sześciu lat Dennis Russel Davis.

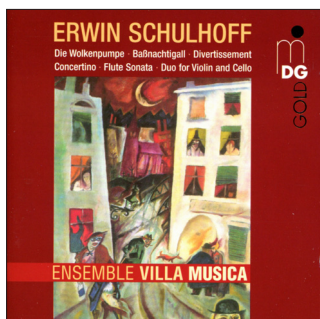
Podczas gdy liczne projekty podobnego rodzaju często nie wyróżniają się niczym szczególnym, poza tym, że eksploatują znaną nazwę, sięganie po standardowy repertuar i obecność sławnych dyrygentów czy solistów, drugi już krążek SOB zyskał moje ogromne uznanie za sprawą doboru programu, jego wykonania i realizacji technicznej. Poprzednio chwaliłem orkiestrę i jej szefa za płytę z muzyką Arthura Honeggera, tym razem przenosimy się do przełomu epok klasycyzmu i romantyzmu, by obcować z II i VI *Symfonią* Schuberta.

Ich obecność razem nie jest często spotykana na jednym albumie, toteż warto się zainteresować produkcją z Bazylei, tym bardziej, że jest po prostu znakomita. Orkiestra i Dennis Russel Davis udowadniają swoją stylistyczną wszechstronność – w muzyce Austriaka czują się znakomicie. Doskonała dyspozycja zespołu i wybitna kreacja dyrygenta pomagają załóżnikom dziełom autora *Króla olch* w pełnym blasku. Jest go w omawianym nagraniu sporo za sprawą świetnie dobranych temp, wszechobecnej energii i podkreślania pierwiastka rytmicznego. Pokazane są w ten sposób wszystkie walory *Symfonii* Schuberta, które pozostają w cieniu sławniejszych sióstr: *Niedokończonych* oraz *Wielkiej*. Niestudni! Melodyczne bogactwo w nich zawarte, multum ciekawych muzycznych pomysłów, co w przypadku tak płodnego i innowacyjnego kompozytora nie dziwi, jak również swoisty urok i wyraźnie słyszalne ludowe inspiracje czynią z *Drugiej* oraz *Szóstej* nadzwyczaj interesujące pozycje. Orkiestra Symfoniczna z Bazylei z Dennisem Russe-

lem Davisem podchodzi do nich bez żadnej taryfy ulgowej, za to z entuzjazmem, pasją i starannością w realizacji zapisów partytur. Bardzo ładnie brzmią poszczególne grupy instrumentów, forma jest należycie zbudowana, tempa bardzo naturalne, co sprawia, że nie sposób nie czuć zachwyty zarówno nad muzyką, jak i wykonaniem. Wybitną kreacją podkreśla także bardzo dobrej jakości dźwięk, choć jest to przecież zapis koncertów na żywo.

Z entuzjazmem przyjmuję kolejne dokonania bazylejskich symfoników i ich amerykańskiego dyrygenta, mając nadzieję na kolejne równie przekonujące i wartościowe albumy. Czyżby londyńscy pionierzy wydawania swoich nagrań własnym sumptem trafili na bardzo groźnego konkurenta ze Szwajcarii?

Paweł Chmielowski



ERWIN SCHULHOFF
Muzyka kameralna

Ensemble Villa Musica
MDG 304 0617-2 • w. 2013 • 74'26"
★★★★★

Trzeba przyznać, że Erwin Schulhoff (1894–1942) nie należy do grona najpopularniejszych kompozytorów, których twórczość nie schodzi z estrad filharmonii. A to wielka szkoda. Prezentowana płyta zawiera twórczość kameralną tego czeskiego kompozytora, tworzącego na styku dwóch epok, romantyzmu i współczesności.

Po śmierci kompozytora jego twórczość została cał-

kowiec zapomniana, czego powodem jak można by przypuszczać było żydowskie pochodzenie i niewygodne poglądy polityczne. Jej renesans przypadł na lata osiemnastego i dziewiętnastego wieku, a to za sprawą łotewskiego skrzypka Gidona Kremera. W latach dwudziestych ubiegłego stulecia był on jednym z najbardziej wszechstronnych propagatorów modernizmu eksperymentalnego, czego wyraz stanowi niniejsza płyta prezentująca twórczość kameralną kompozytora z tego okresu. Twórczość kompozytora zmieniała się wraz z jego poglądami politycznymi. Na początku lat dwudziestych podpisał kontrakt w Wiedniu, który zaowocował powstaniem *Sonaty na skrzypce i fortepian*. Zarówno ten utwór, jak i pozostałe zamieszczone na płycie ukazują unikalną i niepowtarzalną tożsamość kompozytora. Podobnie *Divertissement* na obój, klarnet i fagot, którego to premiera miała miejsce w kwietniu 1927 r. Ten utwór zdaniem krytyków w doskonały sposób ukazuje impulsywność przemian dokonujących się w tamtych czasach. To nietypowe trio odznacza się stosowaniem szorstkich dysonansów, swobodnej tonalności, a także zastosowaniem neobarokowej rytmiki. To wszystko stawia omawianego kompozytora obok jego rówieśnika, Paula Hindemitha. Kolejny prezentowany utwór to *Sonata na flet i fortepian*. To kolejny owoc wizyty kompozytora w Paryżu, podobnie jak powstałe dwa tygodnie wcześniej *Divertissemento*. Utwór dedykowany przyjacielowi kompozytora, fleciście René Le Roy. Utwór nawiązuje w sposób jednoznaczny do podobnych kompozycji Gabriela Faurégo, czy też Claude'a Debussy'ego. Język muzyczny tej kompozycji nie pozostawia złudzeń, co do obecności wpływów francu-

skich. W twórczości Schulhoffa niejednokrotnie uwidaczniają się także wpływy narodowe, czego przykładem jest powstałe w 1925 r. *Concertino* na flet, altówkę i kontrabas. Inspiracją do napisania niniejszej kompozycji był festiwal pieśni Czechosłowackiej, dlatego też kompozycja posiada w sobie wiele motywów z twórczości charakterystycznej dla tamtego regionu. Co ciekawe słyszymy nie tylko motywy dawnych słowackich melodii ludowych, ale także pieśni zaczerpnięte z rosyjskiego Kościoła Ortodoksyjnego. Podobny charakter ma *Duo* na skrzypce i wiolonczelę. Stanowi ono syntezę podobnej formy Zoltána Kodály'a i *Sonaty* Mauricego Ravela. Schulhoff w świadomy sposób wykorzystuje czeską muzykę ludową, podobnie jak czynili to jego poprzednicy. Natomiast *Baßnachtigall* na kontrabas solo to owoc korespondencyjnych dyskusji kompozytora z Albanem Bergiem. Utwór odznacza się zastosowaniem linearniej polifonii, czego zwieńczenie stanowi fuga na temat B-A-C-H.

Ensemble Villa Musica to niemiecki zespół wykonujący muzykę kameralną. Śledząc repertuar dostrzegamy, iż znajdują się w nim kompozycje wielu zapomnianych i niedocenianych twórców. Do tego grona należy Erwin Schulhoff i jego twórczość kameralna. Stanowi ona ważny, a zapomniany wkład w rozwój muzyki europejskiej początku XX w. Dlatego warto, aby ta pozycja znalazła się w naszej płytotece.

Karol Rzepecki

ROBERT SCHUMANN
Muzyka kameralna wol. 3

Ensemble Villa Musica
MDG 304 1649-2 • w. 2014 • 61'58"
★★★★★



Romantyzm to czas w historii muzyki, kiedy na znaczeniu zaczęła zyskiwać w sposób szczególny twórczość kameralna, przeznaczona na zespoły o niewielkiej obsadzie. Było to podyktowane wieloma czynnikami. Muzyka wkroczyła na salony, ale także zaczęły powstawać pierwsze instytucje o ściśle kulturalnym przeznaczeniu.

Prezentowana płyta to już trzeci wolumin z muzyką kameralną Roberta Schumanna, pierwszego kompozytora, który na gruncie tego rodzaju muzyki odważył się pozbawić lirycznego i prostego języka muzycznego partię fortepianu. Przełomowym dla tego rodzaju twórczości był rok 1849, kiedy to Schumannowie z Drezna przeprowadzili się do Dusseldorfu, a kompozytor został dyrektorem Teatru Muzycznego. To właśnie wtedy powstały dwa utwory zaprezentowane na omawianej płycie. *Fantasiestücke* op. 73 to trzyczęściowa kompozycja na klarnet, którego partię wykonuje Ulf Rodenhäuser, z towarzyszeniem fortepianu – Kalle Randalu. *Adagio und Allegro* op. 70 to, jak wskazuje sama nazwa, dwuczęściowa kompozycja na róg (Radovan Vlatkovic) i fortepian, powstała w lutym 1849 r. Omawiany utwór odznacza się dużą ekspresją, zwłaszcza w drugiej części. Kompozycja ta znana jest także w wersji na wiolonczelę i fortepian. Wspomniany rok 1849 miał istotne znaczenie dla kompozytora także z innego punktu widzenia – przyniósł dla Schumanna początki choroby

psychicznej. Z tego okresu pochodzi jeszcze trzyczęściowa kompozycja na obój (Ingo Goritzki) i fortepian. Choć tytuł *Drei Romanzen* op. 94 sugeruje trzy różne utwory można potraktować je jako jedną całość. Premiera kompozycji miała miejsce dwa lata później. W tym samym okresie powstała czteroczęściowa kompozycja na altówkę (Hariolf Schlichting) i fortepian. *Märchenbilder* op. 113 to utwór bardzo zróżnicowany pod wieloma względami. Schumann różnicuje kompozycję wprowadzając odmienne tonacje i różne metrum. Można by tutaj doszukiwać się wahnięć emocjonalnych kompozytora. Tonacje jakie stosuje w tej kompozycji, a są nimi d- moll, F- dur i D- dur są od siebie bardzo odległe pod względem definicji odwołującej się do teorii afektów. Ostatni z prezentowanych utworów to *Phantasie* op. 131 na skrzypce (Nicolas Chumachenko) i fortepian. Kompozycja powstała w roku 1853, natomiast jej pierwsze wykonanie miało miejsce rok później.

Robert Schumann przyczynił się w znacznym stopniu do rozwoju muzyki kameralnej na początku XIX w., a za jego przykładem podążyli kolejni twórcy. Śledząc twórczość tego kompozytora możemy zauważyć jak muzyka może odzwierciedlać emocje i stan człowieka, któremu przyszło ją tworzyć i wykonywać. Kalle Randalu wraz z innymi, zaproszonymi przez siebie artystami za pomocą niniejszego woluminu przybliży nam nie tylko twórczość kameralną Schumanna, ale także ukazuje wkład kompozytora w rozwój muzyki kameralnej tego okresu. Właśnie dlatego jest to pozycja warta uwagi, która powinna znaleźć miejsce w płytotece każdego wytrawnego melomana.

Karol Rzepecki

Igor STRAWIŃSKI
Święto wiosny (wersja na orkiestrę i na 2 fortepiany)
Sinfonieorchester Basel • Dennis Russel, dyrygent i fortepian; Maki Namekawa, fortepian

Sinfonieorchester Basel SOB 06 • w.
 2014-08-07
 ★★★★★

Igor Strawiński uchodzi za jednego z największych, a na pewno najbardziej wszechstronnych kompozytorów XX w. W jego twórczości uwiadaczniają się częste zmiany stylistyczne, z czego czerpał ogromne korzyści. W utworach Strawińskiego widzimy wpływy zarówno neoklasycyzmu, jak też i dodekafonii. Nie powinny zatem nikogo dziwić słowa francuskiego kompozytora Francisca Polenca, który w 1914 r., jakiś czas po wysłuchaniu *Święta wiosny* wypowiedział się następująco: „Nawet dziś drzę z emocji na myśl o cudzie tej produkcji: harmoniczny wszechświat nagle otwarty naprzeciw mnie. Moja muzyka nigdy nie zapomniała tego pierwszego pocałunku miłości”.

Le sacre du printemps zajmuje szczególne miejsce nie tylko w twórczości Strawińskiego, ale także w szeroko pojmowanej muzyce XX w. z wielu względów. W żadnym bowiem innym dziele z tego okresu nie spotykamy skumulowanych razem tak wielu innowacji. W omawianym dziele swoje szerokie zastosowanie mają takie środki jak polirytmia, polimetria. Kompozytor posługuje się także dość rozbudowanym i nietypowym jak na tamte czasy aparatem wykonawczym, z potężną sekcją instrumentów dętych i perkusyjnych. Premiera baletu *Święto wiosny* spotkała się z obyczajowym skandalem ze względu nie tylko na wcześniej wspomniane śmiałe, nowatorskie rozwiązania, ale także kontrowersyjną tematykę, jaką porusza kompozytor. Utwór

znalazł jednak także swoich zwolenników, wśród których znaleźli się między innymi Claude Debussy, Maurice Ravel, czy znany krytyk muzyczny Jean Cocteau. Słuchając tego utworu na tle ówczesnych kompozytorów jesteśmy w stanie uświadomić sobie dlaczego Sergiej Prokofiew określił swojego rodaka mianem „fałszującego Bacha” chcąc być może w ten sposób ukazać wielkość tego kompozytora i wkład, jaki wniósł w rozwój muzyki XX w.

Prezentowana płyta jest wyjątkowa pod każdym względem. Otóż tej wyjątkowej kompozycji wysłuchamy w dwóch różnorodnych opracowaniach. Pierwsze z nich w wersji przeznaczonej na orkiestrę wykonuje Sinfonieorchester Basel, jeden z najstarszych i najbardziej utytułowanych zespołów w Szwajcarii, który od 2009 r. występuje pod batutą amerykańskiego pianisty i dyrygenta Dennisa Russella Daviesa. Nagranie jest tym bardziej wartościowe, iż zostało sporządzone na żywo, podczas jednego z koncertów. Prezentowanego utworu wysłuchamy także w opracowaniu na cztery ręce w wykonaniu dyrygenta wspomnianej orkiestry i młodej japońskiej pianistki Maki Namekawa. Zestawienie tych dwóch nagrań z jednej strony jest jak najbardziej uzasadnione, jednak patrząc z innego punktu widzenia zauważamy, że sam fortepian nie jest w stanie zapewnić odbiorcy takiego ładunku emocjonalnego, jaki daje orkiestra, zwłaszcza w tak specyficznej obsadzie. Omawiany wolumin stanowi niezwykle cenną pozycję. *Święto wiosny* Igora Strawińskiego otwiera nowy rozdział w historii muzyki XX w.

Karol Rzepecki



ALEKSANDER TANSMAN
Muzyka na skrzypce i fortepian

Klaidi Sahatci, skrzypce • Giorgi Koukl, fortepian

Naxos 8.573127 • w. 2015, n. 2013 • 79'08"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Prezentowany wolumin to kolejna płyta z twórczością Aleksandra Tansmana zarejestrowana przez wytwórnię Naxos. Tym razem wysłuchamy muzyki kameralnej na skrzypce i fortepian. Autorzy płyty zśród wielu dzieł kompozytora wybrali je w taki sposób, aby reprezentowały różne okresy twórczości Tansmana.

Pierwsze dwa utwory, których wysłuchamy powstały w latach 1917–1919. Był to okres w życiu kompozytora kiedy studiowała prawo na Uniwersytecie Warszawskim, także uczył się kompozycji u Piotra Rytla i Henryka Melcera. *Romance* (1919), którego wysłuchamy na początku to krótka, wydawać by się mogło prosta kompozycja, która przyniosła jej autorowi nagrodę na konkursie. Następnie wysłuchamy czterech sonat na skrzypce i fortepian. Są to kompozycje zróżnicowane pod względem budowy i charakteru. Fortepian i skrzypce są równorzędne i współzawodniczą ze sobą. Zarówno *Sonate nr 2* (1917–1919) jak i *Sonate quasi una fantasia* (1924) to czteroczęściowe kompozycje zbliżone do siebie pod względem formy i charakteru. Zwłaszcza druga ze wspomnianych kompozy-

cji ukazuje pierwsze owoce z przeprowadzki do Paryża, gdzie Tansman w pierwszym okresie poświęcił się studiowaniu twórczości Maurycego Ravela. Z kolei *Sonatine nr 1* (1925) to kolejny dowód na świadomy powrót kompozytora do środków charakterystycznych dla neoklasycyzmu. Natomiast *Sonatine nr 2* (1941) to jedno z ostatnich dzieł artysty, powstałych przed emigracją kompozytora do USA. Kilku-letni pobyt Tansmana w tym kraju zaowocował szeregiem utworów powstałych na gruncie muzyki filmowej. W utworach kompozytora powstałych po roku 1960 pojawiają się oznaki unowocześnienia języka brzmieniowego, chociażby takie, jak klastery, jednak nie stanowiły one nigdy głównego celu. Dowodem tego jest sześcioczęściowa *Fantasia* (1963). Utwór ten stanowi ukłon kompozytora w stronę eksperymentatorstwa, któremu jednak oddawał się niechętnie. Jak sam mówił: „Nigdy muzyka nie była dla mnie wynikiem kalkulacji, natomiast zawsze była potrzebą”.

Prezentowana płyta to już kolejny album w pełni ukazujący kolejny rąbek twórczości Aleksandra Tansmana, któremu przyszło żyć i komponować na emigracji. Jednak nigdy nie negował faktu, iż jest polskim kompozytorem, co także słychać w jego kompozycjach. Jak mówił Raymond Petit: „rytm mazurka jest u niego naturalniejszy, niż żydowska melopea”. Kompozytor ten nie dał się ponieść współczesnym sobie zdobyczom i pozostał wierny tradycji. Omawiany album, to kolejna warta uwagi pozycja na gruncie muzyki polskiej XX w.

Karol Rzepecki

FELIX TREIBER

Prisma, Notturmo

Felix Treiber, skrzypce; Annami Egri, fortepiano; Wolfgang Güttler, kontrabas

Antes Edition BM319277 • w. 2012 • 57'36"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Prezentowana płyta to kolejna porcja współczesnej muzyki skrzypcowej. Tym razem ma ona jednak charakter szczególny, bowiem rzadko mamy możliwość wysłuchania utworów w wykonaniu ich kompozytora.

Felix Treiber (ur. 1960) to niemiecki kompozytor, urodzony w Stuttgarcie. Studia muzyczne w zakresie gry na skrzypcach ukończył z wyróżnieniem na uniwersytecie we Fryburgu. Działalność kompozytorska Treibera obejmuje utwory zarówno orkiestrowe, wokalne, jak i kameralne. Jego muzyka bywa wykonywana niemal na wszystkich kontynentach od Europy, poprzez Rosję, Japonię, czy USA.

Zawartość płyty, jak sugeruje tytuł – *Prisma, Notturmo* – stanowią dwa utwory. Pierwszy z nich to cykl dwudziestu siedmiu krótkich kompozycji. Kompozytor uważa, iż są to utwory przeznaczone dla młodych skrzypków w celu doskonalenia ich techniki. Stąd też pochodzenie ich tytułów, takich jak *Improvisation, Etüde, czy Alla Paganini*. Sugerują one konkretne problemy, przed którymi staje wykonawca. Kompozytor w prezentowanym zbiorze wprowadza bogatą różnorodność na gruncie stylistyki, formy, techniki, a także harmonii i środków wykonawczych. Celem omawianych utworów jest nie tylko doskonalenie umiejętności przez skrzypków, którzy będą je wykonywać, ale także wprowadzenie nowych rozwiązań, które przyczyniać się będą do rozwoju biegłości w opanowaniu tego instrumen-

tu. Pod względem harmonicznym kompozytor wykorzystuje zdobycze wszystkich epok, od renesansu, aż po XX w., z których każda wprowadziła innowacje do techniki gry na tym instrumencie. Oprócz wspomnianego cyklu płyt zawiera także *Notturmo* – trzyczęściową kompozycję na skrzypce, kontrabas i fortepian. Utwór ten jest pełen nostalgii i wyciszenia, ale nie brakuje w nim także fragmentów pełnych ekspresji. Kompozytor w omawianym dziele swobodnie posługuje się harmonią, daleko wykraczając poza ramy ogólnie przyjętej tonalności.

Niniejsza płyta jest bardzo wartościową pozycją nie tylko z tego względu, że możemy wysłuchać utworów skrzypcowych w wykonaniu ich kompozytora, ale także dla tego, iż ukazuje nam, w jakim kierunku rozwija się muzyka skrzypcowa XX w. Jest to niezwykle cenny wolumin szczególnie dla młodych skrzypków, którzy stoją u progu swojej edukacji na gruncie właśnie tego instrumentu.

Karol Rzepecki

MIECZYSLAW WEINBERG

Koncert skrzypcowy g-moll op. 67, IV Symfonia a-moll op. 61

Ilya Gringolts, skrzypce • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Jacek Kaspszyk, dyrygent

Warner Classics 0825646224838 • w. 2014, n. 2014 • 61'56"

☆☆ (Koncert)/☆☆☆ (Symfonia)
 ☆☆☆ (dźwięk)/☆ (edycja)

Cieszy mnie wzrastające z roku na rok zainteresowanie twórczością Mieczysława Weinberga – pojawia się coraz więcej płyt przypominających jego dorobek. Prym wiodą oczywiście zagraniczni wydawcy oraz wykonawcy, my mamy jak zwykle sporo do nadrobienia w tej dziedzinie. Kiedy jednak polskie instytucje zabierają się do przemierzenia

szlaków dawno już przetartych przez innych, powstają poważne wątpliwości co do sensowności i jakości powziętych przedsięwzięć. Nie inaczej jest z najnowszym albumem wytwórni Warner Classics, powstałym przy współpracy z Filharmonią Warszawską. Rezultat końcowy trzeba ocenić z kilku punktów widzenia: wykonawczego, technicznego, koncepcyjnego (repertuarowego), promocyjnego oraz edytorskiego.

Na płycie znalazły się dwa utwory kompozytora, znane już z innych rejestracji. Nie pierwszy to przypadek, kiedy Polacy nagrywają utwory już zarejestrowane przez innych, nie ostatni. Palicho, gdyby to były doskonale interpretacje, wnoszące coś nowego do dotychczasowej dyskografii, olśniewające polotem, zrealizowane na dobrym poziomie technicznym. Niestety, nic takiego nie można powiedzieć o prezentowanym krążku Warnera. Początek znakomitego *Koncertu skrzypcowego g-moll* szokuje apatią skrzypka i orkiestry, brakiem pasji, napięcia i wymaganej przez Weinberga energii – na próżno szukać właściwie oddanego charakteru ogniwa opatrzonego napisem *Allegro molto*. Rozciągnięte tempa dają o sobie też znać w *Adagio* trwającym 3 minuty dłużej w porównaniu z innymi nagraniami. Co prawda solista i orkiestra są utrzymani w dobrej równowadze, lecz niewiele z tego wynika, skoro całość interpretacji nie wywiera odpowiedniego wrażenia, jest niezbyt przekonująca. Sądzę, że nie mają zbyt wielkiego pojęcia, co z tej muzyki można wydobyć i jakimi sposobami. Jakiż kontrast w porównaniu do niej stanowi historyczna kreacja Leonida Kogana z Moskiewskimi Filharmonikami pod dyktando Kiryła Kondraszyna (*Melodia, Olympia*), gdzie napięcie trwa od pierwszej do

ostatniej minuty, a dynamiczny początek dzieła elektryzuje odbiorcę. Z czasów nam współczesnych wybija się niewątpliwie omawiana przeze mnie płyta wytwórni Challenge z wizją młodego niemieckiego skrzypka Linusa Rotha, bardzo zaangażowanego w promocję muzyki Weinberga, o czym świadczy nie tylko przywołany krążek z bardzo dobrym wykonaniem *Koncertu*, ale też trzy płytowy album z kompletem utworów na skrzypce i fortepian. Niezbyt korzystne wrażenie jest tylko w niewielkim stopniu zniwelowane *IV Symfonią*, która brzmi poprawnie, zaś Orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod dyktando Jacka Kasprzyka wydaje się tylko wygrywać wszystkie nuty zapisane w partyturze. Nie jest to komplement, a ekspresja i wartość dzieła wydaje się być zubożona. Dziwi to w przypadku utworu atrakcyjnego podczas słuchania, z drapieżną rytmiką, bardzo dynamicznego, świetnie skonstruowanego, o poruszającej części wolnej, intrygującej melodyce i doskonałej instrumentacji z wbijającymi się w pamięć solówkami waltorni oraz kłarnetu na czele. Tutaj również dużo nam mówi porównanie z historyczną kreacją wytwórni Olympia, na której popis sztuki wykonawczej dał wyżej wspomniany Kirył Kondraszyn. Również powstałe przed ponad dekadą nagranie wytwórni Chandos, z udziałem Gabriela Chmury i NOSPR-u podoba się znacznie bardziej. Na niekorzyść produkcji Warnera przemawia też bardzo przeciętna, zaledwie zadowalająca realizacja techniczna nagrania, która nie pozwala się sycić całym bogactwem brzmienia partytur Weinberga. Sporo do życzenia pozostawia wyrazistość i przejrzystość dźwięku oraz słyszalny gdzieś pogłos. W tym kontekście bardzo mnie rozbawiły informacje o dwóch

nominacjach prezentowanego krążka do nagrody Fryderyk w kategorii „Album roku” oraz „Najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej”.

Po zapoznaniu się z niezbyt satysfakcjonującym wykonaniem zarejestrowanym na płycie, należy postawić pytanie o celowość nagrywania dzieł, które są obecne w kilku innych wersjach, znacznie lepszych, co wykazałem powyżej. Jaki sens ma powielanie repertuaru od dawna znajdującego się na krążkach? Mieczysław Weinberg jest autorem 22 symfonii i kilkunastu koncertów instrumentalnych z udziałem orkiestry; czy spośród nich wódarze Filharmonii Warszawskiej i szefowie wytwórni Warner Music Poland naprawdę nie mogli wybrać dzieł zasługujących na światową fonograficzną premierę? Czy w ogóle wiedzą cokolwiek na temat dorobku kompozytora i ilości pozostawionych przez niego dzieł, czy tylko ograniczają się do naśladowania innych, którzy zrobili już to samo wcześniej? Kilka lat temu Filharmonia Warszawska pod dyktando poprzedniego szefa, Antoniego Wita, nagrała *VIII Symfonię „Kwiaty polskie”* do słów Juliana Tuwima. Szkoda, że na jednorazowej inicjatywie się skończyło, a projekt kontynuacji dzieł Weinberga realizuje Władimir Lande oraz Państwowa Orkiestra Symfoniczna z Petersburga. Znając praktyki wytwórni Naxos można sądzić, że na czterech dotąd nagranych albumach się nie skończy, a splendor wynikający z odkrywania świata symfoniki urodzonego i wykształconego w Warszawie kompozytora oraz dochody z racji nagrania jego dzieł spłyną znowu na Rosjan. Żenujące jest, że inwestowane są znaczące środki, podnoszony ogromny i nieuzasadniony, o czym poniżej, szum medialny promujący przedsięwzięcie wtórne,

powielające dokonania innych, dowodzące o braku horyzontów osób decyzyjnych.

Skoro poruszyliśmy temat promocji, warto zatrzymać się przez chwilę przy materiałach reklamujących ów projekt, wywołujące uśmiech politowania i uczucie żenady. O tym, że na omawianej płycie „niekonwencjonalnego piękna, emocji i światowego poziomu nagrania (sic!)” jest niewiele, pisałem powyżej. Wiadomo, że prywatna, komercyjna firma stara się zachwalić swój produkt nie przebierając w słowa, ale marketingowcy z polskiego oddziału Warnera tym razem znacząco popuścili wodze swojej fantazji. Według nich bowiem, atutem jest „najważniejsza polska orkiestra o międzynarodowej renomie, dyrygent, który jest nie tylko legendą w świecie klasyki, lecz także postacią znaną w popkulturze. (...) nie tylko uważany jest za żywą legendę i jednego z najwybitniejszych artystów współczesnej estrady, lecz znany jest także z innowacyjnego podejścia do prezentacji muzyki klasycznej, czemu odbiorcy dali wyraz, przyznając mu w 2014 r. nagrodę »Wdechy Publiczności«”. Cóż, nagroda lokalnego pisemka rzeczywiście jest bardzo nobilitująca i wiele mówi o artyście, podobnie jak informacja o rzekomej międzynarodowej renomie Orkiestry Filharmonii Warszawskiej, co potwierdzają znakomite, codzienne występy tej formacji i stała obecność najśłynniejszych mistrzów batuty oraz najbardziej znanych solistów, wreszcie zaś wszelkiego rodzaju rankingi typu „the best of”. Zaś „żywa legenda” stojąca na jej czele z pewnością jest postacią znaczącą w świecie popkultury, niejaka Lady Gaga czy Madonna z dumą przyznają się do tak rozpoznawalnego kolegi! Obecne jeszcze wśród nas legendy dyrygentury,

których niestety coraz mniej z roku na rok, taki chociażby maestro Bernard Haitink czy Herbert Blomstedt, czy nieżyjący już kapelmistrzowie, do których przywołane powyżej określenie bardziej pasuje, jak np. Sergiu Celibidache, Fritz Reiner, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik, Georg Solti, Carlo Maria Giulini czy Arturo Toscanini, z pewnością mogą teraz wzniesić radosny okrzyk „Nasz zastęp się powiększył – legendą jest Jacek Kaspszyk!”.

Kiepsko niestety funkcjonuje dział promocji wytwórni, zaś jeszcze gorzej odpowiednia komórka Filharmonii Warszawskiej. Płyta miała swoją premierę w listopadzie ubiegłego roku, zaś nie słycać było na koncertach formacji w kraju czy za granicą obydwu dzieł. W normalnych państwach artyści, którzy nagrywają materiał na krążek, promują go, gdzie tylko mogą. U nas zaś dyrektor Kaspszyk, „żywa legenda” obudził się i po pół roku od wypuszczenia na rynek krążka, wstawił *IV Symfonię* do programu jednego ze swoich występów 24 kwietnia 2015 r. w Warszawie. Lepiej późno, niż wcale, jesteśmy wdzięczni za tak znaczące wzbogacenie polskiego repertuaru w tej instytucji w bieżącym sezonie i gratulujemy sprawności działań reklamowych. Jest to znaczący postęp, gdy przypomnimy sobie, ilu polskich kompozytorów nie zaszczycono podobną decyzją, ilu czekało na uświetnienie ich jubileuszy choćby tylko symbolicznym umieszczeniem swojego dorobku w planie działalności Filharmonii Narodowej. Ciekawe, czy poza jednym wydarzeniem dzieła Weinberga zagoszczą na stałe w murach instytucji na ulicy Jasnej, a tym bardziej w programach zagranicznych wyjazdów?

Czytelnikom warto przy tej okazji uzmysłowić, że „ekskluzywny” kontrakt za-

warty między Filharmonią Warszawską i Warner Music Poland ma przynieść regularne przedsięwzięcia fonograficzne. Poprzednia wytwórnia, Naxos, zrealizowała w Warszawie kilkadziesiąt albumów i mimo swojej znakomitej ogólnoświatowej dystrybucji, powszechnej dostępności i dobrej sprzedaży nie okazała się godna, by dalej nagrywać przy współpracy z czołową polską instytucją muzyczną. W krajach takich jak np. Niemcy czy Czechy, Filharmonicy Berlińscy od dziesięcioleci kooperują z Deutsche Grammophon, zaś cała rzesza artystów z kraju znad Wełtawy, z Czeską Filharmonią na czele i innymi zespołami, trzymają się wieloletnich kontraktów z Supraphonem. Tylko u nas zmiana dyirekcji w instytucji kulturalnej pociąga za sobą zmianę partnera. O tym, jakie możliwości w zakresie promocji swoich wykonawców ma Warner Music Poland, świadczy chociażby obecność ich płyt w dziale recenzji **Muzyka21** – prawie żadna. Jakiś czas temu opisywałem trzy albumy z muzyką Antonína Dvořáka, powstałe przy udziale znakomitego mistrza batuty, Joségo Serebriera, realizującego projekt nagrania kompletu *Symfonii* Czecha. Płyty otrzymaliśmy od menedżera artysty – oto dowód, jak bardzo wytwórni Warner zależy na promocji swoich „okrętów flagowych”. Również krążek z dziełami Weinberga redakcja dostała po długich perypetiach i pokonaniu biurokratycznych formalności. Kiepsko to wszystko wróży owej szumnie zapowiadanej rzekomej ekskluzywności kontraktu fonograficznego z Filharmonią Warszawską. Czy wydawca robi łaskę dziennikarzom muzycznym oraz melomanom, że w taki sposób zaszczyca ich informacjami o swojej działalności?

Warto sobie jeszcze postawić pytanie związane z faktem

zaproszenia do współpracy zagranicznego solisty, który w roku 2011 był gościem świętującym dziesiątą rocznicę powstania Orkiestry Kameralnej FN w postaci wykonania jednego z dzieł Mozarta, teraz zaś z jej główną formacją nagrywa *Koncert* Weinberga. Czyżby Ilya Gringolts był jakimś etatowym pracownikiem warszawskiej instytucji? Pamiętam świetny debiutancki krążek tego wirtuoza, na którym pięknie grał utwory Sibeliusa i Prokofiewa w barwach wytwórni Deutsche Grammophon. Nagrał dla niej później kilka innych płyt, ale wielkiej fonograficznej kariery niestety nie zrobił i błąka się od tamtego czasu po różnych wytwórniach. Mimo całej sympatii do artysty i szacunku dla jego działalności pedagogicznej oraz aktywności koncertowej, nie można go uznać na reprezentanta pierwszej ligi wirtuozów smyczka swojego pokolenia. Co zatem sprawiło, że postanowiono go znowu zaprosić do współpracy? Czym się Ilya Gringolts zasłużył dla Filharmonii rzekomo „Narodowej”, że ta oferuje zlecenie jemu, zamiast któremuś z naszych artystów? Czy Warner Music Poland oraz uważająca się za czołową w Polsce instytucja muzyczna muszą się posiłkować rosyjskim desantem, by nagrać dzieło kompozytora warszawiaka? Czyżby nie było w ogóle polskich wiolinistów mogących wykonać dzieło naszego rodaka?

I na koniec, last but not least, pozostaje kwestia oprawy edytorskiej albumu. Zasługuje na podsumowanie jednym słowem – bubel. Jeśli tak mają się przedstawiać kolejne płyty „ekskluzywnej” współpracy między firmą Warner a Filharmonią Warszawską, to melomanów przyzwyczajonych do tradycyjnie zaprojektowanych i zrealizowanych płyt czekają ciężkie czasy. Aż strach po-

myśleć, jak będą wyglądać kolejne projekty! Omawiany teraz tytuł poza wątpliwej jakości kolorystyką, cechując się „innovacyjną” formą. Nie przypomina tradycyjnego albumu w formie kwadratu, lecz prostokąt dłuższy od standardowego kompaktu o całe półtora centymetra. Wydawca każe nam w ten sposób zmieniać utarte przyzwyczajania czytelnicze i lekturę w poziomie, odwracając album o 90 stopni do postaci pionowej. Na tytułowej stronie największą czcionką wyróżniono Jacka Kaspszyka, jak gdyby on tu był największym bohaterem zasługującym na upamiętnienie, twórca muzyki pozostaje skromnie w napisie umieszczonym poniżej. Z góry do dołu ustawione są niezbyt czytelnie, w czarnym kolorze litery tworzące napis „Warsaw Philharmonic”. Co znajdujemy w środku? Kolejny wynalazek polskiej „myśli” produktowej z ulicy Jasnej i Osmańskiej – aż dwie cieniutkie książeczki, prawdziwe novum w dotychczasowej tradycji wydawniczej, polegającej na wydawaniu jednej, porządnej broszury. Z pewnością światowe zagraniczne wytwórnie skorzystają z tak genialnego, nowatorskiego rozwiązania, przełamującego przestarzałą praktykę! Napisane są okropnym w czytaniu drukiem zamieszczonym na dwukolorowym tle, czcionką bardzo małą, niewyraźną, której rodzaj oraz rozmiar nie jest przyjazny dla oczu. Kuriozalna i kompromitująca dla wydawcy jest niekonsekwencja pisowni nazwiska kompozytora. Na stronie tylnej albumu mamy duży napis „Mieczysław Weinberg” zaś tuż pod nim widnieje „Mieczysław Wajnberg”. Z czego ów dualizm wynika i jakie ma uzasadnienie? Sięgamy do książeczki poświęconej autorowi dzieł, by zobaczyć to samo. Dobrze przynajmniej, że znawczynie dokonają twórcy,

badaczka i muzykolog Danuta Gwizdalanka na podstawie swoich odkryć posługuje się konsekwentnie drugą formą; szkoda, że w jej ślady nie poszedł edytor. Całość jest w ogóle niefunkcjonalna, wiadać, że album projektowała osoba niemająca zielonego pojęcia o słuchaniu płyt z muzyką poważną, na co wskazuje sam kształt produktu. Jest prawdziwym kuriozum, na widok którego oczy otwierają się szeroko ze zdumienia. Obie książeczki umieszczone są w niedogodnym miejscu, wyjmując się je i wyciągając z trudnościami, zaś „kwiatek do kożucha”, kompakt, umieszczony jest w małej, tekturowej, poprzecznej przegródce, gdzie ledwo się trzyma, zaś częściej z niej wylatuje podczas otwierania albumu, narażając się tym samym na mechaniczne uszkodzenia. Całość stanowi kwintesencję niedbałości, niechlujności, wydawniczej arogancji i niekompetencji – wstyd coś takiego wypuścić na rynek, nie mówiąc już o chwaleniu się produktem na takim „poziomie” za granicą. Gwarantuję, że świat podobnego albumu w formie wymyślonej przez Warner Music Poland jeszcze nie widział. Ironicznie zatem w tym kontekście brzmi zapowiedź promocyjna: „Warsaw Philharmonic to synonim najnowszych trendów w klasyce”.

Paweł Chmielowski

Różne

BANCHETTO MUSICALE

Utwory: K. Wüsthoffa, D. Wolffa, G. Bizeta, J. H. Scheina, J. U. Günthera, M. de Falli, M. O. Pujola, C. Corei
Das Gitarrenensemble der Musikakademie Kassel • *Michael Tröster, dyrygent*

Thorofon CTH 2593 • w. 2012, n. 2012 • 47'28"

☆☆☆☆

Banchetto musicale to płyta nagrana przez uczniów i nauczycieli Das Gitarrenensemble der Musikakademie, renomowanej szkoły nauki gry na gitarze założonej w 1988 r. przez Michaela Tröstera i Wolfganga Lendle, dwie znane osobowości w świecie muzyki gitarowej. Szkoła ta w ciągu ponad dwudziestopięcioletniej działalności wykształciła wielu wybitnych gitarzystów zarówno na gruncie muzyki solowej, jak i kameralnej.

Prezentowany wolumin zawiera utwory skomponowane na ten instrument, ale także aranżacje. Są to utwory zarówno solowe jak i przeznaczone na większą obsadę. Autorami pierwszych dwóch utworów, jakie wysłuchamy są współcześni kompozytorzy. Pierwsza kompozycja to *Samba Quica* Klausa Wüsthoffa (ur. 1922). Jest to fragment większego dzieła *Concertino de Samba*. Utwór przeznaczony na duży skład, doskonale wpisuje się w definicję gatunku tego żywiołowego tańca pełnego energii. Następnie wysłuchamy *Consort Overture* Daniela Wolffa (ur.1964). Ta liryczna, pełna nostalgii kompozycja stanowi kontrast do poprzedniej. Następnie w wykonaniu zespołu wysłuchamy trzech fragmentów: *Prelude-Andante moderati*, *Habanera* i *Chanson bohème* z opery *Carmen* George'a Bizeta. Dzięki prezentowanej kompozycji ten twórca francuskiej muzyki romantycznej zyskał niebywałą popularność. Należy przyznać jednak, że muzyka ta w adaptacji przez gitary bez towarzyszenia jakichkolwiek innych instrumentów brzmi nie do końca przekonująco. Następnie wysłuchamy pięciu fragmentów z *Banchetto musicale* Johanna Hermanna Scheina. Ten niemiecki kompozytor tworzący na styku renesansu i baroku był jednym z najwybitniejszych twórców

obok Samuela Scheidta i Heinricha Schütza. Utwory gitarowe tego kompozytora w doskonały sposób ukazują ducha reprezentowanej przez niego epoki. W prezentowanej płycie warto jeszcze zwrócić uwagę na dwie kompozycje. Pierwsza z nich to *Danza del Molinero* na gitarę solo, andaluzyjskiego kompozytora Manuela da Falli. Natomiast autorem kolejnej jest współczesny kompozytor Chick Corea (ur. 1941). Utwór ten zatytułowany jako *Spain* w doskonały sposób ukazuje możliwości tego instrumentu i jego współczesne zastosowanie.

Gitara bywa często niedocenianym instrumentem kojarzonym tylko z ulicznymi występami i grą „do kotleta”. Jednak omawiana płyta wydaje się być zaprzeczeniem dla tej tezy. Ukazuje ona bowiem, że ten instrument ma swoje zasłużone miejsce w historii muzyki, a także stanowi nieodłączny element kultury niektórych regionów Europy.

Karol Rzepecki



Benjamin Britten, Samuel Barber – Koncerty fortepianowe, Nokturny

Elisabeth Joy Roe, fortepiano • *London Symphony Orchestra* • *Emil Tabakov, dyrygent*

Decca 478 8189 • w. 2015, n. 2013 • 71'

☆☆☆☆

Zawartość prezentowanej płyty stanowią kompozycje dwóch wybitnych twórców, którzy w znacznym stopniu wywarli wpływ na kształt muzyki amerykańskiej w XX w.

Jak mówił Benjamin Britten „muzyka nie może być zawieszona w próżni, ponieważ to niesie z sobą wiele niebezpieczeństw”. Z takim też przekonaniem należy podejść do tegoż albumu.

Pierwsza kompozycja, jakiej wysłuchamy to *Koncert fortepianowy* op. 13 wspomnianego kompozytora. Jak mówi Elisabeth Joy Roe, wykonawczyni partii fortepianowej: „muzyka Brittena należy do takiej, która przenika człowieka na wylot”. Ta czteroczęściowa kompozycja powstała w roku 1937, ma charakter niezwykle dynamiczny, podczas której niejako toczył się zacięty dialog pomiędzy fortepianem, a pozostałą częścią orkiestry. Nieco odmienny charakter ma drugi z zaprezentowanych koncertów fortepianowych. Jego autor, Samuel Barber nadał mu klasyczną trzyczęściową budowę. Sam kompozytor na temat dzieła wypowiedział się w następujący sposób: „*Koncert* rozpoczyna solo fortepianu w stylu recytatywnym, które stanowi zapowiedź trzech tematów przenikających siebie nawzajem w dalszych częściach utworu”. Natomiast sama wykonawczyni w opisie do tej kompozycji zamieszcza cytata z *Dover Beach*, którego autorem jest amerykański poeta Matthew Arnold. Wydaje się on w doskonały sposób odzwierciedlać charakter kompozycji, a brzmi następująco: „Jest taka linia, gdzie księżyc dotyka ziemi”. W drugiej części płyty wysłuchamy dwóch utworów na fortepian solo. Zostały dobrane nieprzypadkowo, bowiem ich wspólną cechą jest styl, forma i charakter, jaki reprezentują. A będzie to *Nocturne* op. 33 Samuela Barbera i *Night-Piece* Benjamin Brittena. Prezentowane dwa utwory stanowią niejako dopowiedzenie do wcześniej zamieszczonych koncertów.

Nokturny te w doskonały sposób ukazują różnicowany charakter stylistyczny twórczości omawianych kompozytorów. Utwory stanowią zdecydowaną opozycję do zaproponowanych wcześniej koncertów fortepianowych, co w doskonały sposób ukazuje różne aspekty tych amerykańskich twórców muzyki XX w.

Muzyka XX w. głównie kojarzy nam się z tym, co europejskie, utarte w pewnego rodzaju schematach. Być może jest tak dlatego, że to już po prostu dobrze znamy i niechętnie otwieramy się na nowości. Elizabeth Joy Roe przybliżyła nam zapomniany, a być może dla niektórych nieznany obszar niezwykle wartościowej twórczości. Benjamin Britten i Samuel Barber to kompozytorzy, których prezentowane utwory stanowią syntezę tego, co najistotniejsze w muzyce XX w. Dlatego jest to bardzo wartościowa pozycja.

Karol Rzepecki

WADIM CHOŁODENKO

Utwory: J. S. Bacha, F. Schuberta, A. Kurbatowa, S. Rachmaninowa

Thorofon CTH 2594 • w. 2012 • 63'08"
☆☆☆☆

Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Franciszka Schuberta, który ma miejsce w Dortmundzie to bardzo ważne wydarzenie wpisane na trwałe do Światowej Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych od 1987 r. Zdobywcą pierwszej nagrody podczas tego prestiżowego wydarzenia w 2011 r. został młody, ukraiński pianista Wadim Chołodenko (ur. 1986). Być może nazwisko to niewiele nam mówi, ale warto je zapamiętać. Na pewno o tym utalentowanym muzyku z Kijowa dane nam będzie usłyszeć jeszcze wiele razy. Przywilejem zdobywcy pierwszej nagrody

w niniejszym konkursie jest nagranie płyty.

Repertuar zamieszczony na płycie ma charakter przekrojowy. Pianista sięga po utwory od Bacha, aż po kompozytorów sobie współczesnych. To właśnie utwory Bacha stanowią swoistą klamrę, jaką otwiera i zamyka niniejszą płytę. *Koncert włoski F-dur* BWV 971 to utwór bardzo często wykonywany przez wielu pianistów. Jego budowa i charakter w bardzo wyraźny sposób nawiązują do muzyki włoskiej. Natomiast kompozycja Bacha, jaką proponuje nam pianista to *Preludium h-moll* ze słynnego zbioru *Das Wohltemperierte Klavier*, tym razem w dość nietypowym opracowaniu Alexandra Silotiego (1863- 1945), bo przeznaczonym tylko na lewą rękę, podobnie jak jedno z dwóch preludium współczesnego kompozytora Aleksieja Kumbatowa (ur. 1983). Ważny element płyty stanowi także twórczość innych rosyjskich kompozytorów – Sergiusza Rachmaninowa i Igora Strawińskiego, który należy bez wątpienia do grona najwybitniejszych pianistów XX w. Co charakterystyczne dla twórczości tego kompozytora, traktował fortepian jako instrument perkusyjny, co znajduje oddźwięk w jego kompozycjach, a z czym wielokrotnie wdawał się w polemikę z Arturem Rubinsteinem. Wśród dzieł Rachmaninowa, jakie proponuje nam pianista wysłuchamy między innymi dokonanych przez niego transkrypcji op. 38 i op. 41. Płyta nagrana po zdobyciu najwyższej nagrody w konkursie im. Schuberta nie mogła by być pozbawiona utworów tegoż kompozytora. Franciszek Schubert w porównaniu z wymienionymi powyżej kompozytorami nie był wybitnym wirtuozem fortepianu. Prezentowane walce z op. 77, pomimo tego, iż są bogate w treści pod względem har-

monii, czy faktury prezentują kres możliwości technicznych kompozytora.

Omawiana płyta ma charakter przekrojowy pod względem historycznym. Ten młody ukraiński pianista dobierając repertuar w taki właśnie sposób w pełni zaprezentował całą paletę swoich umiejętności. Myślę, że warta uwagi jest rozwijająca się działalność tego młodego wirtuoza, a niniejsza płyta może stanowić cenną pozycję w naszej kolekcji.

Karol Rzepecki

ERIKA KÖTH

Ihre schönsten Aufnahmen – Ihre größten Erfolge

Membran 600210 • w. 2014, n. 1954-1960 • 614'33"
☆☆☆☆

Erika Köth (1925–1989), niemiecki sopran liryczno-koloraturowy, należała niewątpiwie do czołowych renomowanych śpiewaczek swojej generacji. Studia muzyczne odbyła w latach 40. w rodzinnym Darmstadt. W roku 1947 wygrała jeden z radiowych konkursów wokalnych, a rok później zadebiutowała jako Philina w *Mignon* Thomasa na scenie opery w Kaiserslautern. Potem związała się z operą w Monachium, której solistką pozostała do 1978 r., czyli do końca swej czynnej działalności scenicznej. W tym okresie występowała gościnnie na licznych scenach niemieckich i światowych (m.in. w mediołańskiej La Scali, londyńskiej Covent Garden i Operze Wiedeńskiej). Po wycofaniu się ze sceny podjęła działalność pedagogiczną. Artystka była szczególnie ceniona za wykonawstwo partii Mozartowskich. Dysponowała wspaniałym, krystalicznie czystym głosem koloraturowym o wybornej piękności brzmienia, bardzo sprawnym technicznie i swobodzie zwłaszcza w górze skali.

Płytę pierwszą wypełniają utwory W. A. Mozarta – arie i fragmenty oper: *Wesele Figara* (Cherubin i Suzanna), *Don Giovanni* (Zerlina), *Così fan tutte* (Despina), *Zaczarowany flet* (Królowa Nocy) i *Urowadzenie z seraju* (Konstanze). Szczególnie ta ostatnia opera (nagrana w 1956 r. z A. Dermotą i J. Greindlem oraz pod batutą Karla Böhma) ukazuje wspaniałe możliwości wokalne artystki. Czystość i bezbłądność intonacyjna są tu imponujące. Nagrania pochodzą z lat 1955–1959. Płyta druga przenosi nas w świat lirycznych bohaterek Verdiego. Fenomenalnie wykonana aria Violetty z *Traviaty* (na żywo, 1959) wyzwoliła kilkuminutową owację, z przywoływaniem artystki (co utrwalono w nagraniu!). Obszerne fragmenty *Rigoletta* (w partii Rigoletta M. Cordes i J. Metternich) autentycznie wzruszają. Natomiast fragmenty *Balu maskowego* (artystka jako Oscar) zadziwiają młodzieńczą werwą i figlarnością scenek. Pięknie też brzmi w jej wykonaniu aria Anusi z *Falstaffa* (z III aktu – *Na nitce westchnienia*). Trzecia płyta to Puccini i romantycy, a od strony wykonawczej Wilhelm Schüchter (1911–1974), który akompaniuje artystce prowadząc bardzo pewną ręką berlińskich symfoników w *Cyganerii* (Musetta), *Turandot* (Liu), *Lakme* i *Łucja z Lammermoor*. W dwóch ariach Małgorzaty z *Fausta* Gounoda i w brawurowo wykonanej „arii z dzwoneczkami” z *Lakme* Delibesa dyrygują B. Klobucar i K. Eichhorn. Musettę artystka śpiewa bardzo młodzieńczym głosem interpretując, gdy trzeba zalotnie (słynny walc) i z rozpaczą (w finale opery). Jej Butterfly jest natomiast dojrzała głosowo (1959). W *Łucji* śpiewa wzruszająco, jej dialog z fletem jest doprawdy perełką fonograficzną. Ta Łucja stawia jej interpretację obok

najwybitniejszych ówczesnych wykonawczyń tej partii (nagranie z 1957 r.). Płyta czwarta to około 60 minut fragmentów *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego oraz arii Noriny z *Don Pasquale* i duetu z tejeże opery (z tenorem Josefem Traxelem). Arię Noriny Köth śpiewa dwukrotnie, powtarza ją bowiem w scenie lekcji śpiewu w *Cyruliku*. I jest w swej interpretacji wręcz perfekcyjna. Podobnie jak jej Rozyna. Cavatina Rozyny to kolejna porcja brawurowej koloratury, błyskotliwej choć nie traktowanej wyłącznie jako wokalny popis. Ta Rozyna jest prawdziwa, delikatna, zalotna, może trochę naiwna. Omawiana płyta kończy „światowy” repertuar artystki utrwalaony w nagraniach. Warto zwrócić uwagę, iż artystka wszystko śpiewa po niemiecku doskonale radząc sobie z tłumaczeniami! Płyta piąta przynosi nas w świat muzyki operowej kompozytorów niemieckich: Otto Nicolai, Carl Maria von Weber, Erich Wolfgang Korngold, Richard Strauss, Ludwig van Beethoven, a nawet Richard Wagner (Helmwige w *Walkirii*, Furtwängler, 1954). Okazuje się, iż także w tym repertuarze artystka potrafi ujawnić swoje nieprzeciętne warunki wokalne. Szczególnie zadziwia mistrzostwo prowadzenia głosu i swoboda frazowania we fragmentach *Kawalera z różą* (Sophie) i *Ariadny na Naxos* (Zerbinetta) Straussa. Płyta szósta to pełna młodzieńczego wigoru interpretacja czterech fragmentów *Jasia i Małgosi* Humperdincka (Małgosia), cykl niemieckich pieśni ludowych śpiewanych lekko i naturalnie (nagranie z 1956 i 1957, Otto Matzerath – fortepian) oraz dwa koloraturowe walce Straussów: Johana syna *Odgłosy wiosny* i Josepha *Wiedeńskie jaskółki z Austrii* – nagrania perełki: bezbłędna koloratura, swoboda i wręcz krystaliczna czystość głosu. Równocześnie z na-

graniami operowymi artystki pojawiały się jej zapisy arii, duetów i fragmentów, a także całości, operetek. Rozpoczyna je płyta siódma z fragmentami operetki *Figle bandytów* Franza von Suppé. Kompozytor ten był autorytetem w dziedzinie formy muzycznej. O wymienionej operetce pisano, iż jej brawurowa muzyka pozwala zapomnieć o rozpaczliwym tekście. Na tej płycie znajdują się jeszcze fragmenty Straussowskich *Wiedeńskiej krwi* i *Barona cygańskiego*. Płyta ósma przypomina kreacje Eriki Köth jako Saffi (*Baron cygański*, 1959), parę lat późniejsze niż nagranie z płyty poprzedniej, Adeli (*Zemsta nietoperza*, 1960, Karajan) oraz Laury z operetki *Student żebrak* Karla Millöckera (1959). W nagraniach tych towarzyszą jej m.in. tenorzy Rudolf Schock, Waldemar Kmentt, Giuseppe Zampieri, Fritz Wunderlich oraz sopranistka Hilde Güden. Erika Köth w nagraniach tych imponuje swobodą interpretacyjną, a zwłaszcza wokalną. Płyta dziewiąta jest kontynuacją świetnych nagrań operetkowych realizowanych w latach 1957–1960. Rozpoczynają ją obszerne fragmenty utworów Kálmána *Księżniczka czardasza* (Sylva Varescu) i *Fiołek z Montmartre* (Violetta). Poza tym kilka fragmentów dzieł kompozytorów mało lub prawie u nas nie znanych: Bruno Granichstaedten – operetka *Orłów* (dzieje miłości wielkiego księcia rosyjskiego do tancerki Nadji – kompozytor zaprezentował w swym dziele nowoczesne rytmy jazzowe), *Kuzynek z księżycą* (Julia) Eduarda Künneke’a, *Domek trzech dziewcząt* (partia Hannerl) Heinricha Berté’a (kontrowersyjna operetka o Schubercie) oraz udana operetka ludowa Leona Jessela *Schwarzwaldmädel* (Bärbele). W trzech tych ostatnich operetkach partnerował jej znakomity tenor

Rudolf Schock, częsty partner śpiewaczki. Towarzyszy jej także i na ostatniej płycie omawianego zestawu. Płyta ta obejmuje cenne zapisy fragmentów *Carewicza*, *Fryderyki*, *Krainy uśmiechu*, *Hrabiego Luxemburga* Lehára oraz całkowitą niespodziankę: dwie arie z operetki Franza Grothego (tego od słynnego czardasza, 1908–1987) *Szwedzki słowik*. Erika Köth wciela się w partię tytułową Jenny Lind (1820–1882), legendarnej śpiewaczki koloraturowej, obrosłej legendą już za życia, bohaterki ponad 20 biografii!

Istotnie, piękne zwieńczenie omawianego zestawu.

Jacek Chodorowski

RAFAEL KUBELIK
Legendary and Rare Recordings

Membran 600182 • w. 2014 • 10 CD
★★★★★

To nie jest pierwszy boks wytwórni Membran poświęcony sztuce dyrygenckiej Rafaela Kubelika (1914–1996). Jakiś czas temu wydany już został album *Rafael Kubelik – Complete Masterpieces*. Dziś Membran powraca do nagrań artysty, proponując coś innego: „nagrania legendarne i rzadkie”. Wydawcy przypominają rejestracje utrwalone na przestrzeni 15 lat: od 1945 do 1959 r. I bardzo dobrze, bowiem sztuka wielkiego czeskiego dyrygenta z całą pewnością warta jest przypomnienia.

Był on synem Jana Kubelika (1880–1940), znakomitego skrzypka. Żył w trudnym czasie, przeciwstawiał się komunizmowi, ideologii faszystowskiej. Współpracował z najlepszymi orkiestrami świata, by wspomnieć Wiedeńskich Filharmoników, Berlińskich Filharmoników, czy Orkiestrę Symfoniczną Radia Bawarskiego, przy tym był niezwykle lubiany przez muzyków.

W późniejszym okresie choroba zmusiła go do ograniczenia swej działalności. Po roku 1985 w zasadzie zaprzestał dyrygowania. Wyjątek uczynił 12 maja 1990 r., inaugurując Praską Wiosnę wykonaniem cyklu poematów *Moja ojczyzna* Bedřicha Smetany. Szczęśliwie wieczór ten został utrwalaony i wydany na płytach, co stanowi jeden z cenniejszych dokumentów sztuki Kubelika. Spośród dość licznych nagrań, jakie po sobie zostawił, do najcenniejszych zaliczyć należy wydane przez Deutsche Grammophon komplety symfonii Dvořáka oraz Mahlera, a także jedne z najwybitniejszych kreacji w operach *Rigoletto* Verdiego, czy *Śpiewacy norymberscy* Wagnera.

Jeśli chodzi o omawiane wydawnictwo Membran, większość zamieszczonych tutaj nagrań, to prawdziwe cymesy – rzeczy mało znane nawet wśród rasowych kolekcjonerów. Kilka jednak to wielkie, legendarne, powszechnie cenione kreacje. Do nich należą *Tańce słowiańskie* Dvořáka zarejestrowane z Wiedeńskimi Filharmonikami w 1955 r., jak również *VII i IX Symfonia „Z Nowego Świata”* tego twórcy, także z Wiedeńczykami, z 1956 r. Nagrania te zostały wydane m.in. w serii wytwórni Decca *Legends*. Przez wielu krytyków oceniane są jeszcze wyżej, niż późniejsze kreacje Kubelika, odpowiednio z Bawarczykami i Berlińczykami i na pewno mogą stanowić jedne z najlepszych, modelowych płytowych rejestracji tych dzieł. W *Tańcach słowiańskich* czeski dyrygent zachwyca znakomitą wyczuciem idiomu muzyki, wyobraźnią, temperamentem, wirtuozerią i blaskiem. Każdy z utworów wypada spektakularnie, bardzo efektownie i interesująco. Znakomicie prezentuje się Orkiestra Wiedeńskich Filharmoników, będąca wówczas w szczytowej formie.

Podobnie można powiedzieć o wykonaniach VII i IX *Symfonii*. Zwłaszcza VII *Symfonia* pod batutą Kubelika z 1956 r. jest być może najgenialniejszym nagraniem tego dzieła. Cóż za pasja i zaangażowanie, jaka ogromna siła przekonania, doskonale uchwycenie warstwy rytmicznej. Również wykonanie IX *Symfonii* „Z Nowego Świata” ze wzruszającą częścią drugą, zasługuje na słowa najwyższego uznania.

Pozostałe zawarte w albumie kreacje to już prawdziwe perełki. VIII *Symfonia* Dvořáka utrwalona przez Kubelika z Philharmonia Orchestra w 1948 r. nie ma jeszcze wprawdzie tej pełni, co późniejsza wersja z Berlińczykami, niektóre fragmenty brzmią niepewnie (nieco rozciągnięta część trzecia), choć wiele pomysłów interpretacyjnych może zachwycić i zaskoczyć, a całość jest jednak przekonująca i wielce wartościowa. Innym dziełem Dvořáka, które znalazło się w albumie, jest *Koncert wiolonczelowy*, również zarejestrowany z Philharmonia Orchestra w 1948 r., z Pierrem Fournierem jako solistą. To wykonanie pełne majestatu i szlachetności, znakomicie zagrane i poprowadzone, będące świadectwem wielkiej dojrzałości tak „wczesnego” Fourniera, jak i „wczesnego” Kubelika. Pozostałe utwory Dvořáka z kompletu, to pięknie zagrana *Legenda* op. 59 nr 10 oraz efektowne *Scherzo capriccioso*.

Muzyka Bedřicha Smetany jest reprezentowana w omawianym boksie rejestracjami poematu *Hakon Jarl* (1945) oraz orkiestrowych fragmentów ze *Sprzedanej narzeczonej* (1951). Interpretacje są pełne stylowości, czeskiego ducha, nieraz dosadne, trafiające wprost do serca.

Muzyka tych mistrzów muzyki czeskiej XIX w. zajmuje pięć płyt omawianego albumu.

Na szóstym krążku znalazły się dwa arcydzieła muzyki 1. połowy XX w.: *Sinfonietta* Leoša Janáčka oraz *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Béli Bartóka. Obie interpretacje zasługują na słowa najwyższego uznania. Pierwsza, dokonana z Wiedeńskimi Filharmonikami w 1955 r., jest bardzo wyrazista, żywa i pełna barw. Z kolei *Muzyka* Bartóka w wykonaniu Kubelika i Orkiestry Symfonicznej z Chicago (1951) to jedna z najlepszych płytowych kreacji w tym dziele i dowód na fenomenalną współpracę dyrygenta z zespołem. Godne podziwu efekty uzyskał również Kubelik z Royal Philharmonic Orchestra, zespołem Thomasa Beechama. Przykładem tego jest zamieszczona w albumie rejestracja *Symfonii C-dur „Wielkiej”* Schuberta (1959). Zwłaszcza pełna pasji pierwsza część może porwać i zachwycić. Trzy ostatnie płyty omawianego kompletu zawierają komplet symfonii Johnnesa Brahmsa utrwalonych przez Rafaela Kubelika z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich w 1957 r. To dość rzadkie nagranie, utrzymane w klasycznym stylu. Dyrygent przywiązuje dużą wagę do lirycznych momentów, nie spieszy się, snuje epickie opowieści. Znakomita alternatywa dla skądinąd bardzo dobrych, rozognionych kreacji współczesnych mistrzów batuty!

Dźwięk wszystkich rejestracji jest, jak to zwykle ostatnimi czasy w przypadku wytwórni Membran bywa, bardzo dobry, zawsze akceptowalny. Dla wielbicieli wielkiej sztuki dyrygenckiej jest to bardzo atrakcyjna pozycja fonograficzna!

Łukasz Kaczmarek

LE CHARME DU BASSON
Utwory: C. Saint-Saënsa, R. Boutry'ego, A. Tansmana, H. Dutilleux, M. Bitscha, F. Poulenca

Clara Dent, obój; Bence Bogányi, fagot; Brigitte Engelhardt, klarnet
 Profil PH11024 • w. 2010, n. 2010
 ★★★★★

Fagot często określany jako błązen orkiestry należy do sekcji basowej w grupie instrumentów dętych drewnianych. Początki tego instrumentu sięgają pierwszej połowy XVII w., jednak na stałe wszedł on do orkiestry pod koniec wieku XVIII, nie ciesząc się zbytnią popularnością. Pierwszym, jednym z najwybitniejszych dzieł na ten instrument jest *Koncert B-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Znaczący rozwój muzyki kameralnej na ten instrument nastąpił w XIX w. Być może dlatego znacząca część płyty poświęcona jest kompozytorom z tego okresu. Jako pierwszej wysłuchamy trzyczęściowej *Sonaty na fagot i fortepian* op. 168. Jej autorem jest francuski kompozytor Camille Saint-Saëns. Ten absolwent Szkoły Paryskiej, założyciel Société Nationale de Musique w dość śmiały sposób wykorzystuje zdobycze muzyki romantycznej, czego przykładem jest prezentowana sonata. Jak sam kompozytor mówił o sobie „komponuję muzykę tak jak jabłoń obradza owoce”. Kolejny utwór, którego wysłuchamy to *Enterfèrences* Rogera Boutry'ego (ur. 1932). Ta niezwykle dynamiczna i pełna ekspresji kompozycja stawia wysokie wymagania przed wykonawcą. Następnie autorzy nagrania powracają do klasycznej formy, prezentując *Sonatę na fagot i fortepian*, tym razem polskiego kompozytora przełomu XIX i XX w. Aleksander Tansmann dość swobodnie posługuje się językiem muzycznym, pozostając jednak w duchu romantyzmu. Ta powstała w 1952 r., niewielkich rozmiarów kompozycja w pełni ukazuje możliwości tego instrumentu. W podobnym

stylu utrzymana jest *Sarabande et Cortège*. Jej autor, francuz Henri Dutilleux w doskonały sposób ukazuje możliwości tego instrumentu, nie zapominając przy tym o charakterze tej kompozycji, o czym mówi sam tytuł. Płytę wieńczy *Trio na fagot, obój i fortepian* Francisca Poulenca. Wszechstronne zainteresowania tego kompozytora zaowocowały wieloma sonatami na liczne instrumenty. Tak też należy potraktować prezentowaną kompozycję.

Prezentowany wolumin stanowi niezwykle cenną pozycję. Jego przedmiotem jest muzyka przeznaczona na fagot, autorstwa kompozytorów głównie francuskiego romantyzmu. Wybitny fagocista Bence Bogányi w pełni ukazuje możliwości tego niedocenianego instrumentu, który zazwyczaj brzmi w tle orkiestry, a rzadko możemy wysłuchać go w repertuarze solo, czy też składowie kameralnym. Niniejsza dzięki omawianej pozycji nie tylko możemy zapoznać się bliżej z tym instrumentem, ale także poszerzyć swoją wiedzę na gruncie prezentowanej muzyki romantycznej i współczesnej.

Karol Rzepecki



MAX RAABE & PALAST ORCHESTER
Eine Nacht in Berlin

Decca 479 3381 • w. 2014 • CD, 52'02" + DVD-V, 98'13"

★★★

Omawiany album tworzą dwie płyty: DVD i CD zawierające nagranie tego samego koncertu zarejestrowanego

w Admiralpalast w Berlinie w 2014 r. Płyta DVD zawiera pełne nagranie koncertu i pozwala na obserwację interpretacji, także i aktorskiej, bardzo popularnego w Niemczech wokalisty i jego orkiestry, Maxa Raabe (rocznik 1962). Płyta CD stanowi tylko wybór wykonywanych podczas koncertu utworów. Max Raabe należy i dzisiaj do wybitnych wokalistów niemieckich. Starannie wykształcony głos, autentyczny talent interpretacyjny pozwalają mu na groteskę i niekiedy nawet parodię. Specjalizuje się w odtwarzaniu nastroju utworów, głównie niemieckich, lat 20. i 30. XX w. oraz przewrotnych i dwuznacznych interpretacji piosenek kabaretowych z epoki weimarskiej, a także w aranżacjach w dawnym stylu współczesnych amerykańskich przebojów. Popularność zawdzięcza nie tylko swoim walorom głosowym, ale również wyjątkowemu poczuciu humoru i dystansu do muzyki filmowej i rozrywkowej. W jednej z recenzji jego ironiczne poczucie humoru skwitowano lakonicznie „Maxa Raabe pikanteria i smutek”.

Zarówno głos, interpretacja i repertuar tego artysty kojarzą się ze znanym i wybitnym w swym rodzaju artystą niemieckim, Rudim Schurickem (1913–1973), a z polskich artystów z nieżyjącym już Zbigniewem Rawiczem (1912–1966) i współczesnym Andrzejem Rosiewiczem (rocznik 1944).

Repertuar zarejestrowany na omawianym albumie jest właściwie bardzo reprezentatywny dla jego wykonawców. Znajdziemy więc w nim utwory Kurta Weilla (*Opera za trzy grosze* i musical *One Touch of Venus*), arie z operetek Eduarda Künneckego i Paula Abrahama, piosenki z musicali Jerome’a Kerna (*Trzy siostry* i *Roberta*) czy Cole’a Portera (*Paris*), a także wiele popularnych piosenek z filmów

muzycznych. Warto podkreślić, iż artysta wykonuje także pisane przez siebie (muzyka i słowa) utwory. A wszystko podane miłym, ciepłym, choć niewielkim głosem. Muzykalnie i z wielką kulturą artystyczną.

Jacek Chodorowski

MERCELLE MEYER
Complete Studio Recordings

Membran 600209 • w. 2014 • 17 CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Marcelle Meyer (1897–1958) należy do grona najwybitniejszych, dziś już legendarnych pianistek. Studiowała pod kierunkiem Marguerite Long, Ricarda Viñesa, Joségo Iturbiego, a przede wszystkim Alfreda Cortota. Jej pierwszym mężem był aktor i reżyser Pierre Bertin. Była zaprzyjaźniona z Grupą Sześciu, z samym Claude’em Debussym konsultowała kwestie wykonawcze jego *Preludiów*, Eric Satie uważał ją za swoją ulubioną pianistkę, a oczarowany jej sztuką Maurice Ravel to ją wybrał za partnerkę do zaprezentowania na dwóch fortepianach poematu *La Valse* przed Strawińskim, Diagilewem i Poulencem. Zmarła nagle, w domu swojej pierwszej nauczycielki fortepianu, starszej siostry Germaine.

Pierwszych swych nagrań dokonała Marcelle Meyer w roku 1925; ostatnie zapisy pochodzą z 1957 r. Poza nimi istnieją jeszcze żywe rejestracje utrwalone podczas publicznych koncertów. Omawiany album przynosi

komplet zapisów studyjnych artystki. Są to reedycje nagrań wydanych przez EMI. Znakoμίta większość utwalonych przez Marcelle Meyer dzieł to muzyka baroku i XX w. Wielka francuska dama była jedną z pierwszych, która odważyła się sięgnąć po kompozycje francuskich klawesynistów: François Couperina i Jean-Philippe’a Rameau. Efekt jest taki, że w konfrontacji z jej rejestracjami chyba żaden współczesny pianista nie wychodzi zwycięsko. A rejestracje Meyer pochodzą sprzed 60-70 lat! Cóż za precyzja, żelazna dyscyplina! Przy tym Meyer w genialny wręcz sposób traktuje ozdobniki, nigdy ich nie nadużywa, ale też nie ociera się o ascezę. Za to daje maksimum naturalności. A przy tym jakże miękko, śpiewnie, delikatnie, czule, ciepło i w sposób chwytający za serce brzmi muzyka francuskich mistrzów baroku pod palcami genialnej pianistki! To niebawale, że „przedpotopowe” nagrania muzyki dawnej pozostają do dziś nieprześcignione! Do tego trzeba jednak geniuszu. Dwaj kolejni barokowi giganci, których utwory zarejestrowała Marcelle Meyer, to Domenico Scarlatti i oczywiście Jan Sebastian Bach. Tutaj wielka dama ma już konkurencję, ale i tak zajmuje jedną z najwyższych pozycji. Urzekająca skromność, niezwykła klarowność, jasność i bezpośredniość przekazu oraz doskonałe proporcje to główne cechy jej interpretacji. Z bogatej twórczości Bacha przeznaczonej na instrumenty klawiszowe

Meyer niestety nie wybrała, by utwalić dla potomnych ani *Das Wohltemperierte Klavier*, ani *Wariacji Goldbergowskich*, zarejestrowała natomiast cztery wybrane partity, *IV Suite angielską*, cztery toccaty, *Fantazję i fugę*: BWV 903 i BWV 904, *Koncert włoski* oraz 30 inwencji. Warto posłuchać zwłaszcza kapitalnych partit, z których *Scherzo z III Partity BWV827* ze swoją zadziornością, wyrazistym charakterem, doskonałą artykulacją i dynamiką, może budzić zachwyt i zdumienie: czy to możliwe, żeby tak grać Bacha w 1946 r.? Wizjonerka!

Prócz baroku, drugim poważnym obszarem zainteresowań Marcelle Meyer byli kompozytorzy jej współcześni, z Debussym i Ravelem na czele. Wiedziała doskonale, jak interpretować ich muzykę, oni zawierzali jej swoje muzyczne sekrety, traktowali jak mużę. Spośród rejestracji dzieł Debussy’ego, szczególnie cenny jest komplet *Preludiów* utrwalony w roku 1956 oraz *Images* z 1957 r. Z kolei jeśli chodzi o Ravela, na uwagę zasługują zwłaszcza *Miroirs*, *Le Tombeau de Couperin*, *Gaspard de la nuit* oraz *Walce szlachetne i sentymentalne* (zrejestrowane dwukrotnie: w 1948 i 1954). Odnajdziemy tutaj francuskość, magię, zmysłowość, niedopowiedzenia, ale zawsze elegancję i olbrzymią klasę.

Milhaud, Poulenc, Strawiński, to również kompozytorzy, których Marcelle Meyer знаła, a którzy byli w dużo większym stopniu jej kolegami – rówieśni-



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

kami. To właśnie dzieła m.in. Strawińskiego artystka utrwaliła na płytach podczas swoich pierwszych sesji nagraniowych. Co do Milhauda, nieocenionym skarbem jest suita *Scaramouche* zarejestrowana przez pianistkę z kompozytorem. I wreszcie Poulenc, szczególnie bliski Marcelle Meyer... Owocem ich pięknej przyjaźni jest m.in. wspólne nagranie *Trzech walców romantycznych na dwa fortepiany* Emmanuela Chabrier. Stanowi ono jeden z klasyków fonografii. Ale Meyer zarejestrowała również utwory solowe Chabrier, w tym *Pièces pittoresques*.

W 1930 r. Richard Strauss zaprosił Marcelle Meyer do Budapesztu, by podczas festiwalu poświęconemu jego muzyce wykonała pod jego własną dyрекcją *Burleskę* na fortepian i orkiestrę. W roku 1943 w Paryżu, pod batutą André Cluytensa artystka zarejestrowała ową *Burleskę*. Obok nagrań Światosława Richtera i Byrona Janisa, jest to jedna z ciekawszych płytowych wersji tego utworu.

Marcelle Meyer była mistrzynią również w muzyce hiszpańskiej. Jak stylowo grać dzieła rodem z Półwyspu Iberyjskiego dowiedziała się od Ricarda Viñesa, a także, i chyba w jeszcze większym stopniu, Joségo Iturbiego. Rejestracje kompozycji Isaaca Albeniza, Manuela de Falli oraz Oscara Espli stanowią ważny element w dyskografii artystki. Szkoda, że nie zachowało się jej nagranie *Goyescas* Granadosa...

Mozart był pierwszą miłością muzyczną Marcelle Meyer. W zaciszu płytowego studia zarejestrowała ona trzy sonaty fortepianowe (KV 310, 331, 533) oraz trzy fortepianowe drobiazgi Salzburchyca, jak również dwa koncerty fortepianowe (KV 466 oraz KV 488) w towarzystwie Maurice'a Hewitta i jego orkiestry.

I znów, odnajdziemy w nich najlepsze cechy pianistyki Meyer: i ciepło, i naturalność, i odpowiedni rygor, i doskonałe uchwycenie stylistyki. Nie ma w jej interpretacji ani hysterii, ani przerysowania, ani jakiegokolwiek przedramatyzowania, choć artystka nie stroni od ukazania emocji (KV 310). Podobnie można powiedzieć o Schubercie Marcelle Meyer, którego walce, lendlery i tańce niemieckie utrwaliła: bez cienia pretensjonalności. A Haydn (*34 Sonata*) to klasyczne proporcje, spokój i równowaga. Z kolei Rossini Meyer to jeszcze inna historia: wielka dama po prostu bawi się pysznie jego dziełkami, zbliżając się stylistycznie to do Bacha, to do Offenbacha!

Pod względem artystycznym, otrzymujemy zatem wyjątkowo ucztę: bogatą i różnorodną repertuarowo, a przy tym zawsze mistrzowską i fascynującą wykonawczo. Jakość dźwięku jest fantastyczna! Mimo, że nagrania utrwalone zostały w technice mono, naprawdę nie trzeba się bardzo wysilać podczas słuchania, choć nawet gdyby było trzeba – dla takiej sztuki warto!

Wydanie Membran nie pozostaje jednak bez wad – są to jednak błędy edytorskie. Po pierwsze, nie określono orkiestr i dyrygentów towarzyszących solistce w obu koncertach fortepianowych Mozarta, *Sonacie* op.52 Oscara Espli oraz *Burlesce* Richarda Straussa. Nie określono również drugiego pianisty, który wystąpił w suicie *Scaramouche* Dariusza Milhauda (a to sam kompozytor, sic!). Ponadto zignorowano daty i miejsce nagrania kilku utworów Debussy'ego i Couperina z piątej płyty. Wreszcie pomyślono numer w katalogu Köchla *XI Sonaty fortepianowej A-dur* Mozarta oraz błędnie zapisano nazwisko Couperina jako „Coupertin”. Dla świadomego odbiorcy nie będą to jednak wielkie uchybienia, brakujące

dane można bez większego trudu znaleźć w Internecie, na błędy drukarskie – warto przyknieć oko. Zwłaszcza, gdy mamy do czynienia ze sztuką najwyższej miary, jak w przypadku nagrań wielkiej Marcelle Meyer.

Łukasz Kaczmarek

OBLIVION

Utwory: Paula Schoenfelda, Astora Piazzolli, Joaquina Turiny, Isaaca Albéniza

Gelius Trio

Thorofon CTH2610 • w. 2013, n. 2013 • 63'40"

☆☆☆☆☆

Prezentowany album to kolejna porcja muzyki kameralnej kompozytorów będących pod wpływami muzyki hiszpańskiej. Płyta zawiera twórczość kompozytorów żyjących w XX w., jednak ich muzyka stanowczo odbiega od tej, jaka powstawała w tym okresie. To doskonale połączenie zdobył współczesności z muzyką ludową. W krajach takich jak Hiszpania, czy Argentyna muzyka stanowi nieodłączny element codziennej kultury, czego niezaprzeczalnym dowodem są prezentowane kompozycje.

Już na samym początku wysłuchamy *Café Music*. Amerykański, współczesny kompozytor, Paul Schoenfeld (ur. 1947) wykorzystując trzyczęściową formę sonaty dokonuje doskonałego połączenia jazzu z folklorem, odwołując się przy tym do środków klasycznych. Natomiast sam tytuł dzieła nawiązuje do twórczości kompozytorów, takich jak chociażby jak Francis Poulenc, którzy równie często wykorzystywali w swojej twórczości motyw „café coulture”, będący odwołaniem do rodzinnego, domowego muzykowania. Znaczącą część płyty wykonawcy poświęcają twórczości Astara Piazzolli. Ten argentyński kompozytor swoje pierwsze

kroki w dziedzinie kompozycji skierował w stronę jazzu i muzyki poważnej, dokonując doskonałego połączenia tych gatunków. Pierwsza z kompozycji, której wysłuchamy – *Die vier Jahreszeiten in Buenos Aires* ma budowę czteroczęściową, bowiem stanowi nawiązanie do motywu pór roku często wykorzystywanego przez kompozytorów. Jest to także odniesienie do rodzinnej miejscowości Piazzolli, w której to spędził pierwsze lata swojego życia. Kompozycja ta powstawała w latach 1965–1970 i tak naprawdę tworzą ją cztery samodzielne utwory. Natomiast *La muerte del ángel* to utwór pełen grozy i napięcia, obrazujący „śmierć anioła”. Kompozytor wykorzystuje w nim technikę snucia motywicznego. Za pomocą klasycznego środka fugi ukazuje próbuje zilustrować odbiorcom to wydarzenie. *Oblivi6n i Libertango* to z kolei dwie kompozycje będące do siebie w całkowitej opozycji. Pierwsza z nich pełna jest wyciszenia i melancholii. Stanowi także kontrast dla poprzedniej. Natomiast w drugim utworze kompozytor do granic możliwości doprowadza formę tanga ukazując słuchaczom jego wcześniej nieznane obszary. Joaquin Turina to kolejny kompozytor, którego wysłuchamy na płycie. W swoim *Circulo* op. 91 także jak poprzednicy pozostaje on wierny tradycji klasycznej. Utwór, jak mówi sam kompozytor, stanowi trzyczęściową ilustrację dnia. Natomiast *Tango* op. 165 nr 2 w pełni ukazuje styl Isaaca Albéniza. Ten kompozytor pozostaje całkowicie wierny tradycjom Hiszpanii i Andaluzji. Niniejsza płyta nagrana przez Gelius Trio to doskonała porcja muzyki kraj6w hiszpańskojęzycznych, których kompozytorzy w doskonały sposób dokonują połączenia trzech elementów, jakie sta-

nowią jazz, folklor i muzyka klasyczna.

Karol Rzepecki

Wolfgang Amadeus Mozart – Fantazja KV 475, Sonata c-moll KV 457 • Ludwig van Beethoven - Sonata nr 21 op. 53, Andante favori

Alejandro Picó-Leonis, fortepian

Oehms OC 797 • w. 2012, n. 2010 • 66'08"

☆☆☆☆

Prezentowana płyta to kolejna porcja muzyki fortepianowej kompozytorów klasycyzmu. Zarówno Wolfgang Amadeusz Mozart, jak i Ludwig van Beethoven w dużej mierze wywarli wpływ na rozwój muzyki przeznaczonej na ten instrument, na gruncie różnych gatunków.

Muzyka fortepianowa Mozarta znana jest przede wszystkim z koncertów na ten instrument pełnych ekspresji i wirtuozerii, natomiast pozostała twórczość niejako pozostaje w cieniu. Dwie prezentowane kompozycje zostały wybrane nie przypadkowo, bowiem wnoszą one istotny wkład w twórczość kompozytora przeznaczoną na ten instrument. Obydwa utwory powstały w niewielkim odstępie czasu i w grudniu 1785 r. zostały opublikowane przez wydawnictwo Artaria jako op. 11. Prezentowana sonata to jeden z dwóch utworów Mozarta napisany w tonacji molowej – powstała sześć lat po śmierci jego matki. Być może dlatego słuchając jej mamy wrażenie, jakby mówiła o przeżyciach kompozytora. Zarówno w sonacie, jak i fantazji istotną rolę odgrywa partia basu, co w pewien sposób było charakterystyczne dla stylistyki kompozytorów tamtego okresu. Podobne zjawiska uwidaczniają się już w twórczości fortepianowej Muzia Clementiego, czy Carla Philippa Emanuela

Bacha. Prezentowana sonata charakteryzuje się w swojej trzyczęściowej budowie ścisłym przestrzeganiem formy, choć kompozytor nie unika innowacyjnych rozwiązań, poprzez zastosowanie otwartego tematu, jaki poprzez progresję prowadzi do ekspozycji, a wreszcie kończy się kadencją. Sprawia to wrażenie niedokończonej myśli, jak by to kompozytor sam miał nam coś jeszcze do przekazania. Niniejsza sonata, jak żadna inna w pełni zawiera w sobie syntezę tego, co najważniejsze dla stylu Mozarta. Natomiast *Fantasia* KV 475 odznacza się charakterem mniej uporządkowanym, a zawierającym więcej elementów improwizacyjnych. Język muzyczny kompozycji zawiera w sobie dużo chromatyki i pochodów oktaowych, co też niejako jest charakterystyczne dla tonacji c-moll. Drugą część płyty stanowią kompozycje ostatniego z trzech klasyków wiedeńskich. Pianista prezentując *Sonatę C-dur* op. 53 nr 21, chce uzyskać nie tylko kontrast do poprzednio wystuchanych utworów, ale także ukazać rozwój formy. Latem 1803 r. Beethoven otrzymał nowy fortepian od Ferdynanda Ernsta von Waldsteina. To właśnie jemu dedykowana jest prezentowana kompozycja, pełna błyskotliwości i lirycznego języka. Bo nikt inny, jak właśnie Beethoven doprowadził ten gatunek to szczytowych jego możliwości, wykraczając poza ramy przyjęte w klasycyzmie. Ostatni prezentowany utwór to krótkie *Andante FAVORI F-dur* WoO 57. Jak mówił Ferdinand Ries, jeden z uczniów kompozytora, przyjaciele zwracali mu często uwagę, że jego kompozycje są zbyt długie, dlatego dla jednego z nich postanowił napisać krótką, swobodną, łatwą w odbiorze kompozycję. I tak powstało *Andante*.

Osoba hiszpańskiego pianisty Alejandro Picó-Leonis być

może niewielu z nas przywodzi na myśl jakieś skojarzenia. Jednak to jeden z najbardziej rozpoznawanych współcześnie hiszpańskich pianistów, w którego wykonaniu muzyka brzmi niezwykle wiarygodnie. Omawiana płyta przybliży nam nie tylko twórczość dwóch wielkich kompozytorów, ale także ukazuje ewolucję, jaką przechodziły prezentowane formy muzyczne. Dlatego stanowi niezwykle wartą uwagi pozycję.

Karol Rzepecki

HERMANN PREY

Die schönsten Arien und romantischen Lieder

Membran 600205 • w. 2014, n. 1953–1986

☆☆☆☆

Hermann Prey (1929–1998) był rodowitym berlińczykiem. Tam się urodził, tam studiował muzykę, tam dał swój pierwszy recital pieśniarski w 1951 r. Rok później zadebiutował na scenie operowej w Wiesbaden (Moruccio w *Nizinach* d'Albera). W latach 1953–1960 był solistą Staatsoper w Hamburgu. Tam właśnie zyskał opinię znakomitego wykonawcy partii Figara w operach Mozarta i Rossiniego. W 1960 r. związał się z Bayerische Oper w Monachium. Wejście Preya do światowej czołówki śpiewaków odbyło się szybko i gładko. Już w 1956 r. śpiewał w Wiedniu, w 1959 r. wystąpił na Festiwalu w Salzburgu, a od 1960 r. słuchała go publiczność Metropolitan Opera. Gościnnie na tej scenie występował do 1995 r. (debiutował jako Wolfram w *Tannhäuserze*, a wielkie triumfy święcił także w *Czarodziejskim flecie*, *Śpiewakach norymberskich* i *Ariadnie na Naxos*). Wszystkie wielkie, prestiżowe sceny i estrady koncertowe i festiwalowe (z La Scalą, Covent Garden, Bregencja, Aix-en-Provence,

Edinburgh Festiwal) zabiegały o jego występy. Uczestniczył też w światowych premierach oper Krěneka i Henzego. W 1982 r. został mianowany profesorem wokalistyki w Hamburgu.

Hermann Prey przez cały okres swej kariery cieszył się ogromnym uznaniem krytyki i publiczności. Zawdzięczał to swym możliwościom wokalnym oraz wyjątkowo szerokiemu i wszechstronnemu repertuariowi. Głos artysty brzmiał ciepło, szlachetnie, zdecydowanie mocno. Jego interpretacje były ujmujące, przemyślane i przekonujące. Jego barytonowy, jasny, liryczny głos stopniowo nabierał pełnej siły, uroku i blasku. Technicznie doskonale prowadzony głos robił głębokie wrażenie. A tę jego wszechstronność można ująć „reklamowo”: „śpiewak operowy – interpretator pieśni – wykonawca pieśni ludowych – śpiewak operetkowy – śpiewak bez granic”. Był w całym tego słowa znaczeniu artystą niepowtarzalnym.

Omawiany, dziesięciopłyty album płytowy z nagraniami Hermanna Preya, zawiera dowody tej niezwyklej popularności artysty. Otwiera go płyta recitalowa z ariami z oper kompozytorów niemieckich, a ściślej dwie arie z *Tannhäusera* zapisane podczas debiutu w Metropolitan Opera (dyr. G. Solti, 1960), a poza nimi znane i mniej znane arie z oper Marschnera *Hans Heiling*, Lortzinga *Kłusownik* oraz *Car i cieśla*, Kreutzera *Nocleg w Granadzie*, Nesselera *Trębacz z Säkkingen*, Korngolda *Umarłe miasto* i Humperdincka *Dzieci królewskie*. Brakuje jednak nagrań Beckmessaera ze *Śpiewaków norymberskich* Wagnera, w której to operze artysta brylował na Festiwalach w Bayreuth. Natomiast na płycie drugiej znalazły się fragmenty oper Mozartowskich, których Prey był niezrówna-

nym interpretatorem, a więc *Czarodziejski flet* (Papageno), tytułowy Don Giovanni, *Così fan tutte* (Guglielmo), *Wesele Figara* (Figaro, Hrabia). Tymi rolami podbijał publiczność Festiwalu w Salzburgu. Głos jego, pełen swobody i lekkości, interpretacja subtelna i pełna Mozartowskiego wdzięku wysoko były też oceniane przez krytyków. Prey sprawdzał się również w repertuarze włoskim. Potwierdza to płyta trzecia, zwłaszcza rewelacyjna interpretacja Figara z *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Aria *Largo al factotum* nagrana jest dwukrotnie, w wersji niemieckiej (1959) i włoskiej (1986). Różnica dzieląca oba nagrania zacierza się całkowicie. Z nagrań na tej płycie wzruszają szczególnie jeszcze aria Walentyna z *Fausta* Gounoda i prolog z *Pajaców* Leoncavalla. Płyta czwarta stanowi recital arii z operetek i pieśni z filmów muzycznych oraz z estrady koncertowej od *Barona cygańskiego* J. Straussa po *Schwarzwaldmädel* Jessela. To repertuar bardzo bliski artyście. Często wspominał, że na przykład w partii Eisensteina w *Zemście nietoperza* śpiewał w Covent Garden w obecności rodziny królewskiej (a potem w Metropolitan i Monachium). W jego interpretacji arie operetkowe zyskują blask, lekkość i śpiewność. Cała piąta płyta poświęcona jest twórczości Fritza Jöda (1887–1970), muzyka, który praktycznie jest u nas nieznany. Był on raczej pedagogiem i muzykologiem. Herman Prey włączył do swego repertuaru cykl 15 pieśni *Der kleine Rosengarten* do wierszy Hermanna Lönsa. Pieśni wywodzą się niewątpliwie z niemieckiego bogatego folkloru, są raczej smętne, a artysta interpretuje je z wrodzoną kulturą i muzykalnością. Autentyczną satysfakcję przynosi zaś dołączona do tej płyty *Ave Maria* Bacha/Gounoda.

Dalszych pięć płyt, to pieśniarskie recitale artysty. Ciepły, pełny wyrazu głos pozwala mu na podejmowanie nie tylko lirycznych partii operowych ale także zadziwiać na estradzie koncertowej. Repertuar pieśniarski Preya był olbrzymi. Na płycie szóstej możemy wysłuchać m.in. *14 ludowych pieśni niemieckich* w opracowaniu Johannes Brahmsa. Brahms kolekcjonował niemieckie pieśni ludowe, miał do nich stosunek romantyczny (nie pozwolił m.in. przekładu na inny język!). Z przyjemnością słucha się ich w wykonaniu też „romantyka”, Hermanna Preya. A *Czterech pieśni poważnych* (*Vier ernste Gesänge*) słuchamy na płycie ostatniej. To arcydzieło gatunku, pełne pożegnania i smutku. Wykonanie Preya można uznać za znakomite. Muzykę Brahmsa uzupełnia jeszcze aria z jego *Requiem*. Płyta zawiera także sporą ilość fragmentów *Orfeusza* Carla Orffa oraz Glucka (*Ifigenia na Taurydzie*) i Haendla (*Rodelinda*). W tej trudnej muzyce Orffa Prey ujawnia wszystkie swoje możliwości wokalne łącząc dramat Monteverdiego z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Płyta siódma to recital ballad i pieśni Carla Loewego, kompozytora zwanego „Schubertem Północnych Niemiec”. To on właśnie zapoczątkował gatunek ballady romantycznej – utworów bogatych ekspresyjnie i zawierających liryczne piękno. I tak brzmią one w interpretacji Preya. Z wielkim pietyzmem traktuje artysta romantyków. Płyta ósma, to Grieg (z pięknie zaśpiewaną *Ja kocham cię* do słów Andersena), Schubert (z *Polną różyczką* do słów Goethego), Hugo Wolf czy Schumann. Płyta dziewiąta to pieśni Ludwiga van Beethovena – kilka luźnych (ze znakomitą interpretacją *Adelaidy*), dwa cykle *6 pieśni do słów Gellerta* i *An die*

ferne Geliebte. W pierwszym kompozytor wybrał teksty nie liryczne, a raczej religijno-moralizatorskie, które zresztą sam „ulirychnił”. Drugi cykl *Do dalekiej ukochanej* powstał w 1816 r. (do słów A. Jeittelesa) ma wszelkie znamiona pieśni romantycznych, przepojonych uczuciem smutku, tęsknoty. I tak właśnie interpretuje je Hermann Prey.

Cały ten zestaw (choć to około 11 godzin słuchania), wart jest, by się z nim zapoznać. Nie koniecznie od razu z całością.

Jacek Chodorowski

**THE HUNGARIAN BASSOON
Orbán – Petrovics – Lendvai
– Sári – Takács – Dubrovay
– Farkas**

Bence Bogányi, fagot; Oliver Triendl, fortepian

Profil PH 14007 • w. 2014 • 65'07"

★★★★

Poprawne wymówienie nazwisk takich, jak Bence Bogányi, czy Oliver Triendl dla wielu osób może stanowić duże wyzwanie. Niemniej jednak płyta *The Hungarian Bassoon* świadczy o tym, że warto zapamiętać ten duet, a idzie za tym kilka powodów.

Otóż jakiś czas temu dla **Muzyka21** recenzowałem płytę *Le charme du basson*, której zawartość stanowiły utwory na fagot głównie kompozytorów francuskich. Dzisiaj mamy przed sobą natomiast wolumin z muzyką współczesnych węgierskich kompozytorów na ten instrument. Twórczość ta jest często nie o tyle, niedoceniana ile świat muzyki o niej zapomina, pomijając często bogactwo, jakie niesie za sobą twórczość przeznaczona na ten instrument. Na prezentowanej płycie wysłuchamy między innymi trzech sonat na fagot i fortepian. Autor pierwszej z nich, György Orbán (ur. 1947) to jeden z ostatnich, żyjących

węgierskich kompozytorów, należących do dawnej generacji. W pierwszej części tej kompozycji słyszymy wpływy tonalności charakterystycznej dla wczesnej muzyki jazzowej, a także odwołanie do twórczości Claude'a Debussy'ego. *Sonata Missoulana* op. 65 Jena Takácsa (1902–2005) to z kolei typowy przykład nawiązania do stylu neoklasycznego, czego szczególnym dowodem jest środkowa część kompozycji. Język muzyczny tego kompozytora, pełen oryginalnych rozwiązań tonalnych nie stroni także od symbolizmu. Kompozytor w sposób świadomy na gruncie tego utworu nawiązuje do muzyki arabskiej lat 30. XX w., gdzie fagot był wykorzystywany na szeroką skalę. Ostatnia z trzech sonat, które wysłuchamy zatytułowana została jako *Sonate romantique*. Jej autor, Ferenc Farkas (1905–2000) uchodzi za najwybitniejszego kompozytora węgierskiego, obok Beli Bartóka i Zoltána Kodályego. Farkas jest autorem ponad siedmiuset kompozycji w stylu folkowym. Jego twórczość w wyraźny sposób nawiązuje do muzyki romantycznej, o czym świadczy już sam tytuł wspomianej kompozycji. Z utworów prezentowanych na niniejszym woluminie uwagę przyciąga także pięcioczęściowy cykl na fagot i fortepian – *Cinque Pezzi für fagot und klavier* autorstwa Lászla Dubrovaya (ur. 1943). Kompozytor ten w latach 70. odbył studia z Karlheinzem Stockhausenem. Jego twórczość znana jest z eksperymentowania na instrumentach dętych drewnianych.

Prezentowana płyta stanowi bardzo wartościową pozycję z dwóch względów. Otóż dzięki niej jeszcze lepiej możemy poznać możliwości fagotu, instrumentu, który często niezauważenie ginie w gąszczu orkiestry. Autorzy płyty także poprzez zróżnicowany sty-

listycznie dobór repertuaru doskonale przybliżają nam twórczość kompozytorów węgierskich XX w. Dlatego właśnie prezentowana płyta stanowi bardzo wartościową pozycję.

Karol Rzepecki

ITAMAR ZORMAN – PORTRAIT
Utwory: O. Messiaena, F. Schubertq, E. Chaussonq, P. Hindemithq, J. Brahmsq
Itmar Zorman, skrzypce; Kwan Yi, fortepian

Profil PH14039 • w. 2014, n. 2013 • 75'05"
 ★★★★★

Jakiś czas temu dla **Muzyka21** recenzowałem płytę rosyjskiego pianisty, zatytułowaną *Mikhail Pletnev in person*. Podobne znaczenie ma tytuł omawianego woluminu. Itmar Zorman (ur. 1985) to niezwykle utalentowany izraelski skrzypek młodego pokolenia, doskonale odnajdujący się w muzyce zarówno klasycznej, jak i współczesnej.

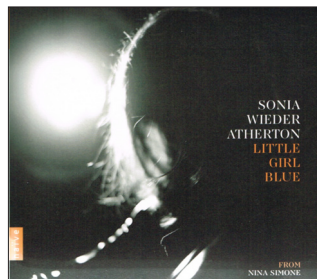
Na niniejszą płytę składają się utwory pięciu kompozytorów. Pierwszy z nich to *Thème et variations* Oliviera Messiaena. Ten francuski muzyk, który zasłynął szczególnie jako organista wywarł znaczący wpływ na muzyczną osobowość Zormana, czego doskonałym odzwierciedleniem jest niniejsze wykonanie tego trudnego utworu, wymagającego skupienia od wykonawcy, ale także pełnego zaangażowania ze strony słuchacza w zrozumieniu i odbiorze tej muzyki. Drugi z prezentowanych utworów to *Rondo b-moll*, D895 Franciszka Schuberta. Utwór ten powstał na krótko przed śmiercią kompozytora, w 1826 r. z dedykacją dla wybitnego skrzypka Josefa Slavika. Dzieło to stawia duże wymagania techniczne przed wykonawcą. Zawiera w sobie zarówno wiele fragmentów ekspresyjnych, jak i pełnych

lyryzmu. Schubert w niniejszej kompozycji objawia się jako znakomity znawca techniki skrzypcowej i mistrz harmonii, bowiem partia fortepianu, jaką realizuje koreański pianista Kwan Yi jest równie wymagająca. Kolejny utwór, którego wystuchamy to *Poème* op. 25. Jego kompozytor nie należy do grona tych najbardziej rozpoznawalnych twórców. Ernest Chausson to francuski kompozytor, którego twórczość jest niestety pozostała w cieniu i do dzisiejszego dnia jest niedoceniana. W prezentowanym jednoczęściowym dziele uwiadczenia się wpływy Szkoły Paryskiej i Césara Francka, którego to zresztą Chausson był uczniem. Następnie wykonawca ponownie sięga ponownie po twórczość kompozytorów XX w., wykonując pięcioczęściową *Sonata na skrzypce solo* op. 31 nr 1 Paula Hindemitha. Muzyka skrzypcowa zajmuje szczególne miejsce w twórczości tego kompozytora. Już w wieku 19 lat miał na swoim koncie występy we Frankfurt Opera House. Prezentowana kompozycja powstała w marcu 1924 r. Utwór ten składa się z wielu zamkniętych odcinków, które również mogłyby być wykonane niezależnie od siebie. Język muzyczny tej kompozycji wyraźnie nawiązuje do muzyki Arnolda Schoenberga. Ostatnia kompozycja, jakiej wystuchamy to *Sonata d-moll* op. 108 Johanna Brahmsa. Wykonawcy dzięki zestawieniu ze sobą tych dwóch utworów ukazują odbiorcy jak ewoluowała muzyka skrzypcowa na przestrzeni tego gatunku. Sonata Brahmsa w odróżnieniu od poprzedniej odznacza się bardziej wyrazistym tonalnie językiem muzycznym.

Prezentowana płyta stanowi niezwykle wartościową pozycję z kilku powodów. Otóż nie tylko wystuchamy muzyki skrzypcowej w wybitnych wykonaniach

dwóch młodych, a już niezwykle dojrzałych artystów, ale także dzięki bardzo zróżnicowanemu doborowi repertuaru możemy przekonać się, w jaki sposób ewoluowała muzyka na ten instrument. Dlatego jest to niezwykle wartościowa pozycja.

Karol Rzepecki



LITTLE GIRL BLUE
From Nina Simone

Sonia Wieder-Atherton, wiolonczela; Bruno Fontaine, fortepian; Laurent Kraif, perkusja
 Naïve V 5376 • w. 2014 • 74'00"
 ★★★★★

Sonia Wieder-Atherton to utalentowana współczesna wiolonczelistka doskonale odnajdująca się w repertuarze klasycznym, jak też bardziej swobodnym. I to te dwie płaszczyzny przenikają się niustannie w jej działalności. Prezentowany album powstał pod wpływem inspiracji twórczością i osobą współczesnej amerykańskiej piosenkarki, Niny Simone, w której twórczości przenikają się jazz, blues i soul. Celem niniejszego albumu jest niejako złożenie hołdu zmarłej w 2013 r. artystce wpisanej na trwałe w historię amerykańskiej muzyki jazzowej. Jednak na omawianej płycie znajdziemy także dobrze nam znane utwory Duke'a Ellingtona, czy Richarda Rodgersa. Jest to potwierdzenie faktu, że artystka doskonale odnajduje się na gruncie muzyki poważnej, czego przykładem będzie fragment *Andante* z *Sonaty g-moll* op. 19 Rachmaninowa, ale także równie ceni sobie

repertuar bardziej swobodny. Doskonałym pomysłem było zaproszenie do nagrania albumu perkusisty Laurenta Kraifa. Zastosowane przez niego efekty jeszcze bardziej pozwolą odbiorcy zrozumieć charakter tej z jednej strony wydawać by się mogło prostej, ale niosącej bogaty przekaz twórczości.

Prezentowany album stanowi idealną okazję ku temu, aby zapoznać się z twórczością współczesnych kompozytorów stojących na pograniczu muzyki rozrywkowej w niebanalnych, oryginalnych opracowaniach, oddających w pełni jej klimat i charakter.

Karol Rzepecki



ALISA WEILERSTEIN
Solo

Decca 478 5296 • w. 2014 • 78'11"
 ★★★★★

Alisa Weilerstein jest amerykańską wiolonczelistką młodego pokolenia. Aktualnie jest u szczytu swojej kariery, czego dowodzą liczne koncerty, nagrody i bogata dyskografia. W recenzowanym albumie artystka umieściła utwory przeznaczone na wiolonczelę solo kompozytorów doby XX w. Na płycie znajduje się *Sonata* op. 8 Kodalya, utwór *Omaramor* Golijova, *Suita na wiolonczelę* Cassada oraz kompozycja *Seven Tunes Heard In China* Shenga.

Pierwszą pozycją nagrania jest *Sonata* op. 8 węgierskiego kompozytora Zoltana Kodalya. Utwór ten został skomponowany w 1915 r., jednak jego prapremiera się

opóźniła z powodu I Wojny Światowej. Ostatecznie dzieło po raz pierwszy zaprezentował Jenő Kerpely (wiolonczelista, któremu zadedykowana jest sonata) w Budapeszcie w 1918 r. Kompozycja jest bardzo wymagająca dla wykonawcy. Napiętrzona wieloma problemami technicznymi, różnorodną artykulacją, dwudźwiękami, akordami, zmianami rejestrów sprawia kłopot niejednemu artyście. Alisa Weilerstein zaprezentowała utwór z wielkim „uszanowaniem”. Bardzo precyzyjna intonacja, perfekcja artykulacji, dbałość o barwę dźwięku i przemyślana interpretacja stworzyły spójną i przejmującą wizję z elementami węgierskiej muzyki ludowej.

Kolejnym utworem przedstawionym przez wiolonczelistkę jest dzieło *Omaramor* stworzone przez Argentyńczyka Osvalda Golijova. Utwór posiada formę taneczną, słyszalne są w nim elementy tanga argentyńskiego. Do tanecznego fragmentu doprowadza nostalgiczny wstęp. Weilerstein bardzo trafnie odzwierciedliła w utworze charakter tanga. Brawurowe, dzikie fragmenty przeplatane snującymi się melodiami odzwierciedlają różne barwy uczucia miłości – od euforii po zawód. Muszę przyznać, że wykonanie dzieła jest bardzo charyzmatyczne i przepelnione różnorodnymi emocjami.

Trzecią kompozycją albumu jest *Suita* Gaspara Cassada, także popularna wśród wiolonczelistów. Utwór ten jest trzyczęściowy, tworzą go: *Preludium*, *Sarbanda* i *Intermezzo*. Uważny słuchacz być może zwróci uwagę na nawiązanie w pierwszej części utworu do *Sonaty* Kodalya omawianej wyżej. Ponadto wyraźnie słyszalne jest odniesienie do baletu *Daphnis i Chloe* M. Ravela. Artystka podkreśliła swym wykonaniem

owe „zapożyczenia”. Całą *Suitę* wykonała ze swoją dla tańca gracją.

Ostatnią propozycją nagrania jest utwór Brighta Shenga *Seven Tunes Heard In China*. W dziele tym wyraźnie występują wpływy muzyki Chin. Kompozytor podkreślił odrębność muzyki chińskiej poprzez ascezę, prostotę i mistykę brzmienia. Momentami pojawia się skala pentatoniczna, charakterystyczne następstwa kwart (oparte o flażolety, dają swoisty rodzaj brzmienia) połączone efektami dynamicznymi (nagłe uderzenia) i agogicznymi (liczne zwolnienia). Artystka bardzo wpasowała się w charakter utworu. Uzyskała różnorodność barw, które podkreśliły chińskie cechy dzieła.

Album Alisa Weilerstein Solo jest bardzo ciekawą propozycją promującą solową muzykę współczesną. Osobiście wysłuchałam go z wielkim zainteresowaniem, gdyż nie znałam utworów Golijova i Shenga, mimo że jestem wiolonczelistką. Godne polecenia jest wykonanie, które nie raziło brakiem pomysłów wykonawczych, co w przypadku muzyki XX i XXI w. często się zdarza. Alisa Weilerstein bardzo dobrze czuje się w prezentowanym repertuarze i zasługuje na wysokie uznanie.

Maria Ziarkowska

EUSKEL ANTIQVA

Euskal Barrokensemble • Enrike Solinis, dyrekcja

Alia Vox Diversa AV9910 • w. 2015, n.

2014 • 57'15"

★★★★★

Alia Vox, ale nie Jordi Savall? Nazwa wytwórni jest niemal synonimem wielkiego katalońskiego artysty. Tym razem jednak powstała płyta nie sygnowana ani przez Jordiego Savalla, ani nikogo

z jego rodziny, ani też żaden z jego zespołów. Niniejszym krążkiem otworzył się nowy rozdział w historii Alia Vox. Jak pisze w komentarzu sam Savall, seria *Diversa* poświęcona jest odkrywaniu zaniedbanego repertuaru wykonywanego z uwzględnieniem praktyki historycznej i tradycji wykonawczych odpowiadających dla muzyki danego okresu w dziejach. W tym przypadku otrzymujemy płytę poświęconą muzyce kraju Basków w interpretacji zespołu *Euskal Barrokensemble* kierowanego przez Enrike Solinisa. Melodie większości utworów należą do nurtu tradycyjnego, część z nich została później opracowana, opatrzona warstwą literacką. Niektóre z dzieł to kompozycje twórców profesjonalnych, jak Gonzalo Martinez de Bizkargi, Luis Alberto de Gomez, czy Mateo Perez de Albeniz. Znajdziemy tu utwory wokально-instrumentalne i czysto instrumentalne, taneczne, liturgiczne, okolicznościowe – w sumie dość duży i atrakcyjny przekrój. Wykonujący je muzycy są pełni entuzjazmu. Pośród instrumentów mamy tu flet, tubę, albokę (tradycyjny baskijski instrument dęty drewniany), gwizdek, tksalapartę (tradycyjny baskijski instrument perkusyjny mo-

gący przypominać cymbały), skrzypce, wiole, perkusję, setar oraz organy. Sam kierownik zespołu gra na vihueli (przypominającej gitarę), lavcie (ludząco podobnej do lutni), lutni (tym razem we własnej osobie), teorii oraz gitarze.

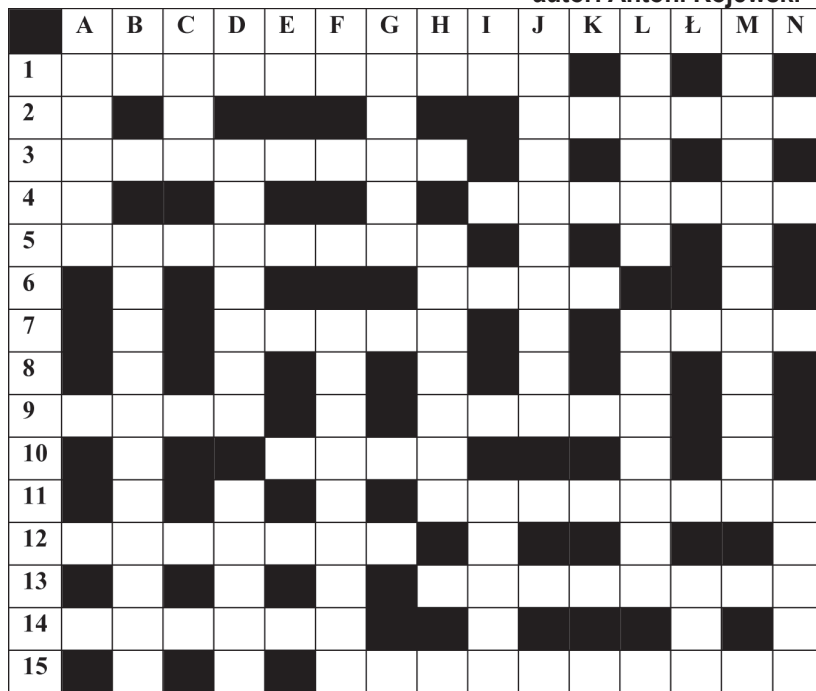
Omawiana płyta stanowi zatem okazję do pewnego przyjrzenia się kulturze Basków: i tej muzycznej, i, poprzez zamieszczenie tekstów utworów wokально-instrumentalnych, również literackiej. Brakować może jedynie bardziej wnikliwych opracowań teoretycznych. Osoby o większych potrzebach poznawczych będą odczuwały pewien niedosyt – zwłaszcza w porównaniu z innymi płytami wytwórni Alia Vox, gdzie komentarze są dużo bogatsze i bardziej dopracowane w szczegółach. Niewiele możemy też dowiedzieć się o samym zespole. Miejmy nadzieję, że kolejne płyty serii *Diversa* będą bardziej dopracowane pod tymi względami. Bo ich zawartość muzyczna (biorąc pod uwagę założenia) z całą pewnością na to zasługuje!

Łukasz Kaczmarek



Krzyżówka nr 63/sierpień 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) balet Prokofiewa; 2-J) książę z opery *Wolny strzelec*; 3-A) Helena ..., pol. śpiewaczka (1898–1985); 4-I) Hector ..., fr. kompozytor; 5-A) opera Donizettiego; 6-H) lud. instrument muz.; 7-D) opera Flotowa; 7-L) 24 godziny; 9-A) ... *żelazny* w tytule opery H. Jareckiego; 9-H) wariacje symfoniczne twórcy opery *Fervaal*; 10-E) ... *polska* Łuciuśka; 11-H) osoba z opery *Odprawa posłów greckich* W. Rudzińskiego; 12-A) balet twórcy opery *Peer Gynt*; 13-H) fr. teoretyk muzyki (1588–1648); 14-A) Andrzej ..., współczesny muzyk, wiolonczelista; 15-F) niem. muzykolog (1919–1999).

Pionowo: A-1) ... z *Bagdadu* w tytule opery Boieldieu; B-5) współczesna szwedzka piosenkarka; C-1) osoba z opery *Katarzyna Izmałłowa*; D-3) arcykapłan z opery *Norma*; D-11) brazylijski taniec; F-7) ang. kompozytor XIV-XV w.; G-1) Calvin Harris lub Mike Scott; H-5) Elżbieta – polska piosenkarka; I-11) wykonawczyni przeboju *Skyfall*; J-1) ... *Paryża* w tytule opery W. Rudzińskiego; L-1) Glenn ..., kanad. pianista i kompozytor; L-7) wł. kompozytor muzyki religijnej (1684–1755); Ł-13) ... *letnia*, opera E. Młynarskiego; M-1) ang. pianista (1873–1951), wybitny odtwórca dzieł Beethovena (imię i nazwisko); N-11) Hermann ..., niem. muzykolog (anagram „Berta”).

Rozwiązanie krzyżówki nr 63.

Jerzy Garda

płyty otrzymują: **Mieczysława Napiórkowska-No-wak**, Świebodzin; **Joanna Trociuk-Dobrowolska**, Kraków; **Jadwiga Warat-Hapońska**, Kraków

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

3-E, 1-E, 2-K, 5-D, 9-A, 7-F, 5-A, 15-K, 9-H, 10-M, 3-J, 8-M, 10-B, 9-F.

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. Poczтовая 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, 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
www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – lipiec 2015 r.

ACTE PRÉALABLE – KASSERN – MAJERSKI

Anna Bąk, Warszawa; **Maria Czerwińska**, Warszawa; **Ireneusz Deszkiewicz**, Poznań;
Natalia Grabowska, Włocławek; **Kazimierz Iwanek**, Łomża; **Henryk Janik**, Łódź; **Mateusz
Kowalewski**, Kielce; **Dariusz Pawelec**, Piastów; **Maciej Sokołowski**, Warszawa; **Mirosław
Trociuk**, Warszawa; **Mariola Zych**, Katowice.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI

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

Gdzie urodził się i gdzie został pochowany Otton Mieczysław Żukowski?

Acte Prealable
ANOSKO
Otton Mieczysław Żukowski
**Opera omnia
religiosa 1**

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

Acte Prealable
ANOSKO
Otton Mieczysław Żukowski
**Opera omnia
religiosa 2**

Katarzyna Dondalska • Ewa Wólk • Paweł Pucoszok
Robert Kaczorowski • Ewa Ryś

Acte Prealable
ANOSKO
Otton Mieczysław Żukowski
**Opera omnia
religiosa 3**

Tytania Szczępankiewicz-Maliszewska • Jacek Schlor • Robert Kaczorowski
Ewa Ryś • Podkarpacki Chór Męski • Grzegorz Oliwa

Acte Prealable
ANOSKO
Otton Mieczysław Żukowski
**Opera omnia
religiosa 4**

Anna Fabeńska • Robert Kaczorowski • Ewa Ryś • Tomasz Zajac
Strzyżowski Chór Kameralny • Grzegorz Oliwa

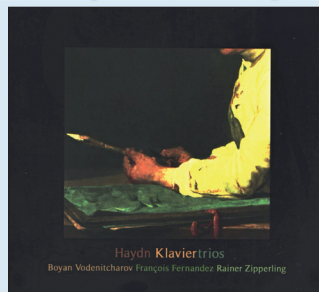
Nowości w dystrybucji CMD



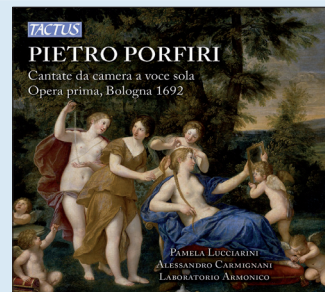
Naxos 8.573300



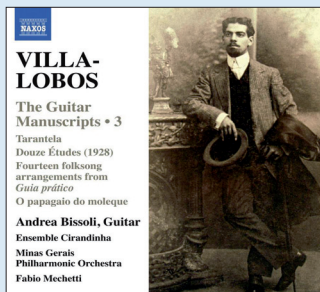
Naxos 8.573305



Flora FLO 0805



Tactus TC 651601



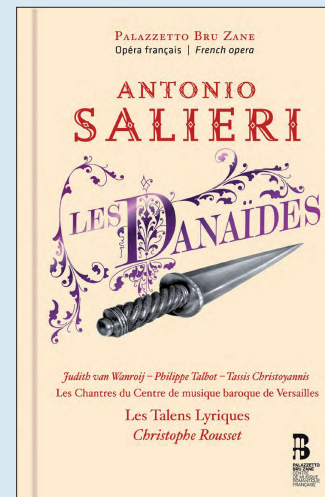
Naxos 8.573117



Naxos 8.573440



Fra Bernardo FB 1504211



Ediciones Singulares ES 1019



Naxos 8.572806



Naxos 8.573398



CPO 777 971

Barokowe lato – festiwale





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

Katarzyna Dondalska znów zachwyca



- Charles Gounod – Je veux vivre
- Giacomo Puccini – O mio babbino caro
- Luigi Arditi – Parla-Waltz
- Enrico Toselli – Serenade
- Luigi Arditi – Il bacio
- Franz Lehár – Liebe du Himmel
- Franz Lehár – Meine Lippen, sie küssen so heiß
- Wojciech Kilar – Vocalise
- Johann Strauss, jr. – Mein Herr Marquis
- Franz Grothe – Musikanten sind da
- Franz Grothe – Immer wenn ich glücklich bin
- Franz Grothe – Wenn ein junger Mann kommt
- Krzysztof Dębski – Pieśń Heleny
- Jacques Offenbach – Les oiseaux dans la charmille
- Gerhard Winkler – Komm, Casanova
- Frederic Loewe – I could have danced all night

Katarzyna Dondalska, sopran koloraturowy
Natan Dondalski, skrzypce
Monika Dondalska, skrzypce
Małgorzata Niemiec, altówka
Wiktor Cisoń, wiolonczela



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

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