

Traviata i Król Roger w Londynie • XI Festiwal Muzyki Polskiej

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 9 (182)
wrzesień 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Joanna Ławrynowicz
muzyka fortepianowa
Witolda Maliszewskiego

Pertti Jalava
muzyka przemawiająca
do wyobraźni i duszy

Ivo Pogorelić
kolekcja nagrań

Emma Kirkby
wielka dama
muzyki dawnej



Ingolf Wunder
Chopin i Liszt w Warszawie

INGOLF WUNDER

NOWY ALBUM!

CHOPIN & LISZT IN WARSAW



RME Classic

AUDIO

 **MEAKULTURA**
FUNDACJA

empik.com

Szanowni Państwo!

W nawiązaniu ze swoistym powitaniem przez Redakcję **Muzyka21** w lipcowym numerze pisma Mieczysława Kominka jako nowego prezesa Związku Kompozytorów Polskich, pragnę Państwa poinformować w trybie prasowego sprostowania, że okoliczność zostania muzykologa – Mieczysława Kominka właśnie – prezesem ZKP, nie jest niczym dziwnym. Połowa członków naszego stowarzyszenia to muzykolodzy, zaś w ciągu 70 lat działalności ZKP muzykolodzy sprawowali funkcję prezesa przez lat 29 – wśród nich Józef Patkowski. Obecność muzykologów w Związku umacnia jego charakter jako obserwatorium idei kulturowych. Przez 12 lat mojej prezesury Związkowi bardzo pozytywnie tę obecność muzykologów odczuwałem.

Nie ma uzasadnienia dla przypisywania Mieczysławowi Kominkowi odpowiedzialności za fakt, że wydawanie Magazynu Płytyowego „Studio” w warunkach rynkowych po kilku latach się nie powiodło. Nie ukazuje się w Polsce żadne inne pismo o zbliżonym profilu w ramach modelu w pełni komercyjnego. Bo nie może. Ktoś musi do takich działań dokładać z racji na właściwości polskiego rynku. Mieczysław Kominek jest więc przede wszystkim autorem sukcesu koncepcji pisma i twórcą znaku kulturowego, który jest do tej pory pamiętany. Pan Jan A. Jarnicki, wydawca **Muzyka21** i osoba wielorako zaangażowana w życie muzyczne, z pewnością wie najlepiej, jak sprawy finansowania pism i nagrań w Polsce funkcjonują; zapewne wie też, że rynek nie zapewni społeczeństwu kulturowego skomunikowania.

Co do Polskich Nagrań: to nie Mieczysław Kominek odpowiada za fakt powstania długów Polskich Nagrań z tytułu absurdalnego wyroku sądowego w sprawie rzekomej sprzedaży w latach 90. nagrań Anny German w dżungli prawnej Związku Radzieckiego. Nie On jest odpowiedzialny za brak zrozumienia racji kulturowych przez reprezentantów dłużników w negocjacjach o rozłożenie spłaty długów na lat kilka, nie On odpowiada za brak działań głuchego na argumenty Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Ministerstwa Skarbu, które nie uznały za stosowne dokonać żadnego wysiłku w sprawie firmy o randze narodowej. Natomiast to M. Kominek doprowadził do corocznych zysków Polskich Nagrań uzyskiwanych ze sprzedaży płyt – także z muzyką współczesną i z nagraniami nowymi. Sprawa sprzedaży

Polskich Nagrań świadczy o wielkiej słabości wszystkich polskich środowisk kultury. I takim znakiem pozostanie.

Stąd nasze – środowiskowe – zaangażowanie w powstanie w Polsce mechanizmów publicznego wspierania tych aktywności kulturowych, które nie mogą, przy obecnych właściwościach rynku, być w sposób zadowalający kultywowane. Wśród tych aktywności jest wydawanie pism i prowadzenie wydawnictw muzycznych oraz produkcja i upowszechnianie nagrań. Żeby było jasne: remedium nie stanowi przejęcie tych aktywności przez sektor publiczny, ale dofinansowywanie wszystkich sektorów równo poprzez wyspecjalizowane mechanizmy.

Od Redakcji **Muzyka21** moglibyśmy oczekiwać nie tylko zwykłej kurtuazji dla nowego prezesa ZKP, ale też poglądów trafniej identyfikujących niedomogi rzeczywistości. Postawa łatwego dokopywania – „w dół” – bliżnim środowiskowym, zamiast „w górę” – politykom i urzędnikom publicznym (bo można się narazić), jest zmorą życia muzycznego w Polsce. Jednak z reguły to nie personalia odpowiadają za nasze niedomogi, ale brak należytej pracy intelektualnej i wysiłku na rzecz zmian systemowych. Wiele zrobić możemy razem. Różne działania wspólne przyniosły wszak w ostatnich latach kilka ważnych nowych instrumentów kulturowego oddziaływania. Dajmy sobie więcej życzliwość i, mniej zaś naburmuszonego gderania. Nie zawężajmy krytyki do krytykowania.

Z wyrazami szacunku,

*Jerzy Kornowicz – kompozytor,
prezes ZKP w latach 2003–2015*

Szanowny Panie,

Dziękując za Pański list chciałabym się odnieść do Pańskich twierdzeń.

Gdyby Związek Kompozytorów Polskich był organizacją samą o sobie stanowiącą to nie naszą sprawą byłoby, kim jest jego przewodniczący. Skoro jednak nie od dziś korzystacie ze wsparcia publicznego, bądźcie gotowi na to, że ktoś się zechce przyjrzeć temu, jak działacie. Dla nas dziwnym jest, że w nazwie macie „kompozytorów”, a muzykolog staje się waszym szefem, tym bardziej, że trudno dopatrzeć się w jego działalności jakiś szczególnych zasług dla kompozytorów.

Rozgrzeszając pana Kominka z nieudolnego zarządzania pismem czy też wydawnictwem postępuje Pan według standardów

obowiązujących w tym kraju przynajmniej od 25 lat: nie ma odpowiedzialnych za nieudolność, czy to za manko w kopalniach, szpitalach, stoczniach... Ludzie są mianowani na eksponowane stanowiska, pod ich rządami dochodzi do strat, a oni odchodzą na inne, równie eksponowane stanowiska i nikt nie odważa się ich krytykować ani postawić im jakichkolwiek zarzutów.

To samo dotyczy Polskich Nagrań. Skoro było tak dobrze, to dlaczego skończyło się tak źle? Dziwnym jest, że od lat „opera mydlana” pod tytułem „Losy Polskich Nagrań” nie skończyła się pomyślnie – przecież Pańska instytucja ma ogromną ilość członków. Co stało na przeszkodzie, by zamiast protestować, co w ostatecznym rozrachunku nic nie dało, rzucić się i wykupić Polskie Nagrania? I to nie wczoraj, ale może i 20 lat temu, zanim jeszcze problem Anny German się pojawił? Wiadomo – brak dotacji. Każdy w środowisku chciałby świetnie żyć za dotacje, nie przemęczać się i za nic nie odpowiadać. Skoro pan Kominek przyjął stanowisko państwowe, to stał się osobą publiczną i był szefem państwowej firmy, tak samo odpowiedzialnym za jej sukces czy porażkę, jak szef kopalni czy stoczni.

Wbrew temu co Pan pisze, pismo „Studio” zostało założone i istniało w czasach wyjątkowej prosperity dla muzyki poważnej: ludzie kupowali płyty, wydawnictwa płytowe reklamowały się. Przecież każdy numer „Studia” miał reklamy 5 koncertów medialnych, wielu wydawnictw płytowych, dystrybutorów, filharmonii, festiwali, oper, a także co najmniej 4 strony programu radiowej Dwójki. I to wszystko przy nakładzie 15000 egz. Nawet nasze wydawnictwo tam się reklamowało! I wszystko to, wraz z ogromnym wsparciem środowiska zostało zaprzepaszczone. Mimo tak znakomitych warunków pod rządami pana Kominka skończyła się ta przygoda w czerwcu 1999 r., po niecałych 6 latach (z przerwami) istnienia, wpadką na co najmniej 250 000 zł!

Gdyby zadał Pan sobie trud i przejrzał nasze pismo, zauważyłby Pan, że nie ma u nas tych wszystkich reklam, tego wsparcia środowiska, a jednak, nieprzerwanie już 16 rok ukazujemy się na rynku. **Muzyka21** jako jedyne pismo w tej branży ukazuje się regularnie, bez żadnego poślizgu, bez żadnych dotacji publicznych, bez wsparcia Pańskiego środowiska. Dotyczy to także wydawnictwa płytowego Acte Préalable, które zainicjowało istnienie pisma. Jednocześnie nie jesteśmy zadłużeni, nigdy nikomu nie zalegaliśmy z płatnościami, nie braliśmy

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Lublin • Londyn • Berlin

CZŁOWIEK

- 12 Tworzyć muzykę przemawiającą do ludzkiej wyobraźni i duszy z fińskim kompozytorem Perttim Jalavą rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 14 Legendy Polskiej Wokalistyki (47)
Pola Bukietyńska
Adam Czopek
- 16 Kameralna dusza Daniela Hope'a
- 18 Emma Kirkby – wielka dama muzyki dawnej. Kolekcja nagrań
- 20 Muzyka fortepianowa Philipa Glassa w nagraniu Walentyny Lisicy
- 23 Ivo Pogorelić kolekcja nagrań
- 25 Muzyka fortepianowa Witolda Maliszewskiego z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 28 Ingolf Wunder. Chopin i Liszt w Warszawie – Karol Rzepecki

DZIEŁO

30 Vincenzo Bellini i jego opery (9)
Cała reszta, czyli Bellini już zupełnie zapomniany – Adam Czopek

PŁYTOTEKA

32 Palcem po płycie: Apolinary Szeluo po raz pierwszy – Karol Rzepecki
33 Recenzje

KONKURSY

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

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
Ingolf Wunder
©DG

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

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

Sprostowanie,

W sierpniowym numerze **Muzyka21** przeprowadziliśmy wywiad z panem Tomaszem Tokarczykiem, kierownikiem muzycznym Opery Krakowskiej. Niestety, z winy działu DTP wkraść się błąd i jego nazwisko zostało przekreślone. Pragniemy z tego miejsca przeprosić Pana Tomasza Tokarczycza oraz Redaktora Jacka Chodorowskiego, autora wywiadu, za zaistniałą sytuację.

Magdalena Wolińska, redaktor naczelna

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

- Uwagi!
- 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

oper • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **P**odsumowanie sezonu. W sezonie letnim przed pierwszą wojną światową do Krakowa zjeżdżała Opera Lwowska, ponieważ w tamtych czasach pod Wawelem istniał tylko zespół dramatyczny. Natomiast od osiemnastu lat organizowany jest Letni Festiwal działającej już od 61 lat miejscowej Opery Krakowskiej. W 1999 r. znowu inaugurowała go Opera Lwowska, tyle że tym razem ukraińska. Do pewnego stopnia stanowi on podsumowanie dobiegającego końca sezonu, skoro w znacznej mierze wypełniają go przedstawienia, pozostające w bieżącym repertuarze.

W *Traviacie* w roli Violetty zadebiutowała Iwona Socha, choć nie jestem do końca przekonany, czy ta partia najlepiej odpowiada typowi jej głosu. Przede wszystkim jest to artystka o niezwyklej muzykalności. Stąd najpiękniej w jej ujęciu zabrzmiały liryczne ustępy, intonowane sotto voce, a mimo to znakomicie słyszalne: krótkie arioso *Amami, Alfredo*, oddające nerwowe zmieszanie bohaterki, czy *Alfredo, Alfredo, di questo core*, rozpoczynające finałowe concertato w drugim akcie. Również pożegnalna aria *Addio, del passato bei sogni ridenti* w jej interpretacji zabrzmiała wręcz rozdzierająco, zapowiadając nieubłagane zbliżającą się śmierć.

Natomiast koloraturowa wirtuozeria nie wydaje się stanowić najmocniejszej strony tej utalentowanej artystki. Jej partnerem w roli Alfreda był Wasyl Grochołsky, który od

czasu premiery poczynił znaczne postępy na miarę swych możliwości wokalnych, a także poprawił odstanianą w drugim akcie muskulaturę swego torsu oraz z większą wprawą przeskakiwał przez kanapę, główny element dekoracji, a zarazem z woli reżysera probierz sprawności fizycznej śpiewaka.

Prowadzący przedstawienie Tomasz Tokarczyk zadbał o wnikliwe odczytanie partytury, nie tylko nadając tragiczny odcień orkiestrowemu wstępowi do trzeciego aktu, ale wydobywając także na ogół umykające uwadze instrumentacyjne subtelności, rozsiane na przestrzeni całego dzieła.

Niestety, pozostała momentami groteskowa i niespójna inscenizacja Krzysztofa Nazara. Z jednej strony dają znać o sobie współczesne realia, jak medyczne wykresy pracy serca i mózgu, z drugiej śpiewaczka czołga się po ziemi i skrobie odręczny list do Alfreda na papierze, zamiast, zgodnie z narzuconą konwencją, wysłać do niego sms lub mail.

Orfeusz i Eurydyka Christopa Willibalda Glucka po raz czwarty pojawiają się na afiszu krakowskiej sceny muzycznej, ale tym razem w wersji francuskiej, tyle że w redakcji Hectora Berlioz, który dla Pauline Viardot przetransponował na niski głos kobiecy pierwotnie tenorową partię Orfeusza. W omawianym przedstawieniu głosu udzieliła mu Agnieszka Czastka, a wyrazu przestrzennego tancerz Dmitri Procharau. Wzorem Isadory Duncan, co było wtedy rewolucją i szokiem dla publiczności, artyści występują bos.

Odpowiednia siła głosu oraz ekspresja pojawiły się dopiero w śpiewie przy akompaniamencie harfy *Il s'appriche avec sa lyre*, towarzyszącym zejściu do Hadesu, a także w posługującym się recytatywem dialogu *Viens, viens, Eurydice, suis-moi*, pojawiającym się z kolei przed opuszczeniem królestwa mroku przez przywróconych sobie małżonków. Wyjątkowo przejmująco zabrzmiał w jej wykonaniu lament Orfeusza po ponownej utracie żony *J'ai perdu mon Eurydice*. Ważną rolę w tym przedstawieniu odgrywa balet, który pole do popisu znajduje w zamykającym całość *divertissement*, z zabawnym *Menuetem*, w którym tancerki unoszą na ramionach i wynoszą ze sceny swego partnera – tym razem Jauheniego.

Festiwalową tradycją stały się widowiska baletowe oraz recitale operowe odbywające się, o ile pogoda tego nie pokrzyżuje, na Dziedzińcu Arkadowym Zamku Wawelskiego.

Poza zespołem baletowym Opery Krakowskiej, w większości był to przegląd duetów solistów z różnych stron świata. Mnie najbardziej przypadli do gustu Francuzi. François Mauduit, w jednej osobie tancerz i choreograf, wraz ze swą partnerką Géraldine Lucas przedstawił pomysłowe układy w stylu *dance moderne*, odznaczające się znaczną wirtuozerią ruchową. Z kolei reprezentująca taniec klasyczny para z Opery Paryskiej: Laëtitia Pujol i Florian Magnenet wykonała fragment baletowej wersji *Manon* Julesa Masseneta, w której pojawiły się wraz z rekwizytami i sprzętami elementy insce-

nizacji, ale szczególnie podobać się mogła w odegranej scenie miłosnej z baletu *Park*, w której w pewnym momencie tancerka wręcz zawisła na ustach partnera, a przy tym wszystkim dominującym wrażeniem pozostawały wdzięk i elegancja. Jakże kontrastowała z tym dosłowność rosyjskiego duetu z petersburskiego Baletu Kirowa (zespół taneczny Teatru Maryjskiego wciąż utrzymuje swą nazwę z czasów radzieckich) w scenie ze *Suity Carmen* Rodiona Szchedrina, kiedy Igor Kołb, wyobrażający toreadora Escamilla, dawał upust swej uwodzicielskiej zmysłowości, uderzając się dłonią w pośladek...

Duet Alena Shkatula i Dzianis Klimuk z Opery Estońskiej w Tallinie wykonał między innymi układ zatytułowany *Łabędź do Medytacji z Tais* Masseneta, w którym jednak bardziej przykuwała uwagę kolorystyka ich kostiumów: purpurowe obramienie peniarza tancerki i purpurowe rękawice jej partnera. Przykładem solidnego wykonawstwa klasycznego repertuaru okazał się fragment z *Don Kiszota* Ludwiga Minkusa w interpretacji pary tancerzy z Kremłowskiego Teatru Baletu.

Na tym tle całkiem przyzwoicie zaprezentował się zespół baletowy Opery Krakowskiej, a zwłaszcza jego soliści: Dmitri Procharau i Robert Kędziński w *Historii żołnierza*, uwspółcześnionej wersji choreograficznej *Romea i Julii* Czajkowskiego.

Mimo nie najwyższej tego wieczora temperatury, wśród tancerzy królowały nagie torsy. Tak było w przypadku wspomnianych: Igora Kołba, odzianego wyłącznie w dolny trykot w szkarłatnej barwie, Dzianisa Klimuka oraz Dmitrego Procharaua, wykonującego układ do muzyki Arva Pärta.

Rzadko występujący w Polsce Piotr Beczała zdawał się odczuwać szczególną odpowiedzialność, by nie zawieść oczekiwań rodzimej publiczności wobec swego „flagowego” tenora. Na obecnym etapie rozwoju swojej kariery śpiewak ten najlepiej odnajduje się w repertuarze słowiańskim i werystycznym. Tym razem nie usłyszeliśmy niczego z oper rosyjskich, a zwłaszcza Czajkowskiego, lecz dramatyczną arię Księcia *Vidino divina z Rusalki* Antonína Dvořáka, zaśpiewaną z dużym przejęciem. Wszelako prawdziwych wzruszeń dostarczył dopiero w arii Stefana *Cisza dokola ze Straszego dworu* Stanisława Moniuszki (artysta dokłada wszelkich starań, by zainteresować twórczością naszego kompozytora zagraniczne sceny muzyczne). Zwłaszcza w poprzedzającym ją recytatywie czarował różnicowaną artykulacją, dobieraniem odpowiedniej barwy, korespondującej z nastrojami, podpowiadany przez tekst, wykończeniem

fraz. Z kolei opera Władysława Żeleńskiego *Janek*, skomponowana na otwarcie nowego Teatru Miejskiego we Lwowie, później nazywanego Wielkim, a obecnie będącego siedzibą Opery im. Salomei Kruszelnickiej, stanowi próbę przeszczepienia na polski grunt weryzmu. Odnaczający się zwartością i niewielkimi rozmiarami ze wszech miar zasługuje na powrót do repertuaru polskich scen muzycznych. Piotr Beczała zaśpiewał arię tytułowego bohatera *Gdy ślub weźmiesz ze swoim Stachem*, dowodząc, iż jest to wartościowa i dobrze napisana muzyka, niesłusznie lekceważona.

Pewna forsowność przy atakowaniu górnych dźwięków, nie razi, a nawet ze względów wyrazowych w pełni sprawdza się w werystycznej manierze wokalne, o czym świadczą arie z oper Pucciniego: *Recondita armonia z Toski* oraz *Nessun dorma z Turandot*. Ta ostatnia stanowiła swego czasu popisowy numer Jana Kiepurę, z którym Beczała łączy nie tylko światowa kariera, ale i pewne podobieństwa fizjonomiczne. Może więc warto byłoby nakręcić z jego udziałem filmową biografię „chłopaka z Sosnowca” i przy okazji spopularyzować ustępy z polskich oper?

Aliści, w zakończeniu arii *Celeste Aida* artysta rozwiązał następujące problemy techniczne poprzez wspięcie się na najwyższe tony za pomocą szlachetnie brzmiącego falsetu zamiast artykulacji pełnym głosem, co jednak nie znalazłoby akceptacji we Włoszech.

I ten wieczór stanowił niewątpliwie punkt kulminacyjny festiwalu, kiedy można było wreszcie na żywo skonfrontować głos Piotra Beczały, dotąd znany przede wszystkim z radiowych i kinowych transmisji z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Znakomicie akompaniowała mu orkiestra Opery Krakowskiej pod batutą Łukasza Borowicza, wykonując ponadto ustępy instrumentalne z oper.

Lesław Czapliński

LUBLIN W pierwszą sobotę lipca lubelscy melomani zgromadzili się w Galerii Malarstwa Polskiego na Zamku Lubelskim, aby wysłuchać kolejnego koncertu odbywającego się w ramach Festiwalu Spotkań Kultur Caper Lublinensis 2015. To doskonała okazja, aby przypomnieć sobie o wielokulturowym wymiarze naszego miasta, co znalazło swoje odzwierciedlenie także w jego kulturze muzycznej.

Po krótkim wprowadzeniu, jakiego dokonała znana artystka Mariola Zagojska

w wykonaniu Grzegorza Cholewińskiego i Kamila Turczyna zabrzmiało jedno z najbardziej kunsztownych dzieł na skrzypce i fortepian, jakie powstały nie tylko w okresie romantyzmu, ale także na przestrzeni całego dotychczasowego rozwoju wiolinistyki. Czteroczęściowa *Sonata A-dur* Césara Francka w wykonaniu lubelskich muzyków stanowiła niezwykle mocny akcent rozpoczynającego się koncertu – zabrzmiała niezwykle dobitnie i przekonująco. Artyści zdołali uchwycić pełnię licznie rozwijających się motywów odznaczających się klasycznym językiem, charakterystycznym dla francuskiego twórcy, co stanowiło nie łatwe zadanie wymagające dużej precyzji, z powodu dużej niezależności partii realizowanych przez dwa instrumenty. *Romance andante z II Koncertu skrzypcowego d-moll* op. 22 Henryka Wieniawskiego stanowiło możliwość do poznania, lub też głębszego zrozumienia ważnego wycinka z dorobku patrona lubelskiej filharmonii. To dzieło opublikowane w 1879 r. stanowi także jeden z istotniejszych filarów wiolinistyki XIX w., a jego zestawienie z kompozycją francuskiego twórcy okazało się nie tylko niezwykle trafnym posunięciem, ale pozwoliło nam kolejny raz przekonać się o wysokim poziomie twórczości lubelskiego skrzypka.

O tym, że naród żydowski od zarania wpisany jest głęboko w historię Lublina nie trzeba nikogo przekonywać. Jak wiadomo muzyka stanowi także istotny filar kultury tejże społeczności. Doskonałą okazją do tego, aby się o tym przekonać było *Baal/SheM „Nigum”* Ernesta Blocha. Liczne podróże tego odbyte przez tego kompozytora sprawiły, że w jego twórczości odnajdujemy wpływy różnych kultur, czego dowodem okazało się przytoczone dzieło w wykonaniu Łukasza Cholewińskiego i Kamila Turczyna. Dwaj absolwenci Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego zwrócili uwagę słuchaczy na język muzyczny tegoż utworu, w którym to nie zabrakło licznych odwołań charakterystycznych dla muzyki żydowskiej. Zakończenie koncertu było równie efektowne jak jego początek. Słuchając *IV Sonaty na skrzypce i fortepian* Grażyny Bacewicz lubelska publiczność miała niebywałą możliwość do głębszego poznania twórczości tej wybitnej polskiej kompozytorki, której dorobek zajmuje ważne miejsce w historii muzyki polskiej XX w. Lubelscy artyści udowodnili, że Bacewicz nie bez powodu niektórzy przypisują miano współczesnego Brahmsa.

Karol Rzepecki

Wokół muzyki polskiej. W tym roku zbiegły się w czasie: zakończenie XI Festiwalu Muzyki Polskiej oraz inauguracja cyklu koncertowego Akademii Beethovenowskiej „Jeszcze Polska Muzyka”.

Zrazu towarzyszyły mi mieszane uczucia, kiedy słuchałem recitalu bułgarskiego pianisty Ludmiła Angelowa. W interpretacji *Preludium cis-moll* op. 45 raziło mnie nadużywanie prawego pedału. Początkowo również kształt brzmieniowy Chopinowskiej *II Sonaty b-moll* op. 35, której artysta zamierzał nadać monumentalne rysy, pozostawiał wiele do życzenia. *Grave* zagrane zostało zbyt płytkim dźwiękiem (pozostaje nierozstrzygniętym, czy była to kwestia touché pianisty, czy jakości samego instrumentu?), a frazy sprawiały wrażenie poszatkowanych. Aliści, albo słuchacz z czasem oswoił się z tą manierą, albo artysta pogłębił swój sposób gry i interpretacji, ponieważ od *Scherza* słuchało się go z coraz większą satysfakcją. Nadając wirtuozowskiego szlif temu ustępowi oraz następującemu finałowemu *Presto*, stanowiącemu swoiste perpetuum mobile, bułgarski muzyk zdawał się wykonywać to dzieło tak, jakby mogło ono zabrznieć pod palcami Franza Liszta.

Sam recital przybrał trochę postać maratonu lub bicia rekordu, skoro cały program wykonany został bez przerwy, również w odniesieniu do oddzielania większych form, jak Chopinowska *Sonata* czy *Polonez Fis-dur* op. 6 Juliusza Zarębskiego, od pozostałych miniatur.

W *Mazurkach* Aleksandra Michałowskiego wyczuwało się jego fascynację mistrzem, jakim był dla niego Chopin, choć niekiedy przeważał w nich przede wszystkim pierwiastek wirtuozowski. Za swoiste kuriozum można natomiast uznać etudy Maurycego Moszkowskiego, do pewnego stopnia przykład muzyki mechanicznej, wypełnionej głównie palcowaniem i wyzutej z wszelkiej muzycznej treści, acz dostarczającej pianicie znacznego pola do popisu, co Ludmił Angelow skwapliwie wykorzystał. Na bis zagrał jeszcze *Kapryś hiszpański* tego kompozytora.

Z koncertu finałowego zapamiętam przede wszystkim zjawiskowego basa Adama Palkę. To właściwie bas profundo, doskonale ustawiony, o szlachetnej, ciemnej barwie i głębokim brzmieniu, którego głos odznacza się ponadto znaczną nośnością. Jeśli wszystko potoczy się dalej pomyślnie, to czeka tego młodego śpiewaka prawdziwie światowa kariera.

Natomiast czym prędzej chciałbym zapomnieć nieprzyjemny, spłaszczony tembr słowackiego tenora.

W systemach totalitarnych występowało pojęcie „muzyki, czy szerzej sztuki zdegenerowanej”, do której zaliczano twórczość awangardową, której estetyki nie rozumiano. Tym razem uświadomiłem sobie, że istnieje jeszcze kategoria muzyki zbędnej, której utwory zapełniają czas nutami, w istocie nie mając słuchaczowi do zaoferowania szczególnej treści. Do niej przyjdzie zaliczyć obydwu *Te Dea* – Wojciecha Kilara i Krzysztofa Pendereckiego, każde na inny sposób. Są to utwory autoepigońskie, zwłaszcza tego pierwszego, i eklektyczne. Na dodatek cierpią na swoistą elephantiosis – czyli nadmiernie rozдутe rozmiary – *Te Deum* Antona Brucknera, stanowiącego wzór dla neoromantycznego okresu w twórczości Pendereckiego, trwa za ledwie dwadzieścia minut! Stefan Kisielewski stworzył swego czasu określenie „sorealizm sakralny”, odnosząc je przede wszystkim do architektury, ale z równym powodzeniem może być zastosowane w odniesieniu do muzyki kościelnej, powstającej w ostatnim czasie na potęgę.

Pochodzące z roku 2008 *Te Deum* Wojciecha Kilara powstało z pobudek osobistych i publicznych. Z jednej strony poświęcone jest pamięci zmarłej rok wcześniej żony, z drugiej stanowi dziękczynienie z okazji dziewięćdziesięciolecia odrodzenia Polski po czasie zaborów. Po nieco archaizującym wstępie, pojawia się typowy dla tego kompozytora ustęp repetytywny, oparty ponadto na wielokrotnie powracającym w jego muzyce efekcie crescendo. W dalszej części daje znać o sobie dramatyczne ostinato. Z kolei modlitewne uniesienie dochodzi do głosu w sekwencyjnie wznoszącym się pierwszym solo sopranu, wyróżniającym się rozległym ambitusem, sięgającym od rejestru piersiowego do właściwej dla niego skali. Szeroki wolumen Anny Petrus pozwolił jej na swobodne pokonanie wokalnych trudności tego ustępu.

O ile powstały nieco wcześniej *Raj utracony*, w którym po raz pierwszy dokonał się tak wyraźny zwrot kompozytora ku przeszłości i tradycji, budzi wątpliwości natury estetycznej, ale zarazem dostarcza satysfakcji czysto sensualnej, to nie da się tego samego powiedzieć o *Te Deum*, skomponowanym dla uczczenia wyboru Karola Wojtyły na papieża. Jest to niewątpliwie solidnie napisana partytura, ale zarazem wtórna wobec spuścizny muzycznej (motyw z Liszta w solowym ustępie basy), również samego Pendereckiego, którego odkrywczosc sonorystyczna dochodzi jeszcze do głosu w partiach kobiecych.

Trzeba jednak sprawiedliwie przyznać, że wykonanie obydwu dzieł stało na wysokim

poziomie, znakomicie odnajdując się zarazem w akustyce kościoła św. Katarzyny. Dawno nie słyszałem chóru Filharmonii Krakowskiej w tak świetnej kondycji. Z *Sinfonią* Varsovią stworzył zgodny zespół, którego wyrównane brzmienie imponowało w licznych ustępach w dynamice forte, przy całej swej potędze nie tracąc nigdy na szlachetności.

Do muzyki zbędnej na pewno nie sposób zaliczyć *Koncertu fletowego* Krzysztofa Pendereckiego. Wykonano go w ramach koncertu inaugurującego kolejny cykl koncertów Orkiestry Akademii Beethovenowskiej w mniejszych i większych miastach Polski pod hasłem „Jeszcze polska muzyka”. Jest to utwór o wyszukanej fakturze orkiestrowej, w zakresie materiału muzycznego zawierający wiele powinowactw z operowym *Królem Ubu* tego kompozytora, na które składają się powracające motywy triolowe, czy ostinata o synkopowanym rytmie. Łukasz Długosz umiejętnie eksponował możliwości brzmieniowe solowego fletu, a przy tym potrafił z dużym wyczuciem nawiązać kameralne dialogowanie i muzykowanie z innymi instrumentami dętymi orkiestry, gdyż do pewnego stopnia utwór ten wpisuje się w tradycję gatunku *concerti grossi*, z przeciwstawioną reszcie grupą koncertującą.

Atoli, głównym punktem ciężkości programu tego wieczoru była *IV Symfonia g-moll* op. 61 Mojsieja Wajnerberga. Utwór posiadający liczne walory, choć niewolny od właściwego dla muzyki radzieckiej piętna akademizmu. Składa się z czterech części, typowych dla tej formy cyklicznej, której prowadzący dzieło Jacek Kasprzyk nadał wyrazisty i spójny przebieg.

Motoryczne ogniwo pierwsze – *Allegro*, z unisonowym tematem smyczków i z wkradającymi się groteskowymi motywami pobocznymi instrumentów dętych drewnianych, posiada wybitnie neoklasyczny rys. Po nim następuje *Scherzo* z groteskowymi motywami drzewa, a zwłaszcza pikuliny, do których w triu dochodzi oschły dźwięk ksylofonu. Melancholijne *Adagio – Andantino* o pomysłowej instrumentacji, zakończone tremolem niskich smyczków i wielkiego bębna, przywołuje aurę pastoralną. Finałowe *Vivace* przypomina nieco rozpedzony kulig z *Porucznika Kize*, filmowej muzyki Sergiusza Prokofiewa, choć mistrzem dla Mojsieja Wajnerberga był największy rywal tamtego – Dymitr Szostakowicz. Sprawnie napisany utwór, ale daleko mu do genialnej symfoniki przywołanego przed chwilą twórcy, unieważniającego wszelkie spory o nowatorstwie i konserwatyzmie.

Dość przypadkowe uzupełnienie programu stanowiła *Uwertura-fantazja „Romeo i Julia”* Piotra Czajkowskiego, pod względem wykonawczym najsłabsze ogniwo koncertu. Zwłaszcza perkusja (kotły i zele) operowała powierzchownym, przebitym dźwiękiem. Aby fortissimo wywierało odpowiednie wrażenie musi być przygotowane poprzez wcześniejsze zarysowanie innych planów dynamicznych, prowadzących do tego rodzaju kulminacji. Zwłaszcza wstęp powinien zabrzmieć na pograniczu pianissima i piana. Na tym tle wyróżniał się walorami dźwiękowymi kwintet smyczkowy, stanowiący mocną stronę tego zespołu.

Starosądeckie cimelia. Od objęcia przed dwoma laty kierownictwa artystycznego Starosądeckich Festiwalu Muzyki Dawnej przez Marcina Szelesta, każdorazowo posiadają one inną formułę programową. Tegoroczny, XXXVII z kolei przebiegał pod hasłem „Rara” (8 – 12 lipca 2015 r.). Mianem tym w bibliotekach określa się rzadkie wydania, niekiedy zamiennie jako „Cimelia”. A więc w naszym przypadku rzecz dotyczyła utworów rzadko słyszanych lub wykonywanych.

Utwory, których odpisy zachowane zostały w archiwum klasztoru Kanoników Regularnych w Żaganiu, w znacznej mierze dokumentują okres przejściowy pomiędzy barokową polifonią (szczególnie kunsztowną w trzecim ogniwie *Lauda Jerusalem* Johanna Valentina Rathgebera) i rodzącą się homofonią (zapowiedzi myślenia jej kategoriami odnaleźć można w anonimowych *Resplendete faces*), a na gruncie muzyki wokalne ozdabianie śpiewu, w którym barokowe melizmaty coraz częściej zastępują ornamenty koloraturowej natury (np. tryle), z czym mieliśmy do czynienia w duetach Hoffmana oraz solowych utworach Wagenseila.

Z kolei swoistą ciekawostką jest liturgiczne *Laudate Sion Salvatorem*, którego autor – Carl Heinrich Graun – wykorzystał materiał swojej wcześniejszej, świeckiej kompozycji, a mianowicie arii z opery *Ifigenia w Aulidzie*, co wszakże było wówczas dość powszechną praktyką.

Spośród muzyków Capellae Viridimontae pod dyktando Jerzego Markiewicza szczególnie wyróżnili się Marzena Michałowska, dysponująca jasnym głosem o metalicznym zabarwieniu, a więc powołany do koloryzowania linii melodycznej i swobodnego pokonywania ozdobnych biegników, oraz kontratenor Sławomir Bronk, towarzyszący jej we wspomnianych duetach. Z kolei Joanna Radziszewska efektownie zaprezentowała

się w kompozycjach Sigismunda Grabe, a zwłaszcza w wymagających wokalne wirtuozerii kadencjach.

Z odmiennym rodzajem zdobnictwa, tym razem linii wokalne przez instrumentalną mieliśmy do czynienia w przypadku tak zwanych fraktów, występujących w notacjach, przechowywanych w starosądeckim klasztorze klarysek. Otóż, pomiędzy głosami pieśni kościelnych pojawiają się dyminucje, czyli motywy w zmniejszonych wartościach rytmicznych, wykonywane przez towarzyszący zespół instrumentalny. Usłyszeliśmy pięć takich utworów z towarzyszeniem zabytkowego pozytywu, wyposażonego w głos regałowy i odznaczającego się znaczną nośnością dźwięku.

Istnieją domniemania, że starosądecki klasztor klarysek posiadał prawdopodobnie przywilej wykonywania w święta uroczystych arii, związanych z pięcioma świętymi z kręgu franciszkańskiego.

Najoryginalniejszą okazała się *Ad te o Clara*, z efektem echa, czyli powtórzeń melodii głosu wokálnego oraz akompaniujących mu skrzypiec w dynamice piano, przy zachowaniu której brzmienie sopranu Anny Zawiszy wyzbyte było cech forsowności, dającej znać o sobie w ariach skierowanych do św. św. Franciszka, Andrzeja i Salomei, a polegającej na ostrym zabarwieniu. Z drugiej jednak strony w kantylenowej arii *Antoni splendor* śpiewaczka wykazała się umiejętnością płynnego prowadzenia frazy.

Szczególną formą zdobnictwa była technika gry na violi da gamba określana jako viola bastarda. Polegała ona na bogatej ornamentacji pierwotnie wokalne kompozycji, przełożonej na ten instrument. Celował w tym szesnastowieczny wirtuoz Orazio Bassani. W ramach festiwalowego koncertu skonfrontowano te pierwowzory (Orlanda di Lasso i Giachesa de Werta) z jego opracowaniami, a umiejętnościami w tym względzie wykazał się Liam Byrne, grający w tenże sposób na przywołanym instrumencie. Zaprezentowane utwory pochodziły z neapolitańskiego rękopisu, przechowywanego obecnie w British Library.

Spośród nich na szczególną uwagę zasłużyła klawesynowa *Canzon francese del Principe* Carla Gesualda da Venosy, odznaczająca się śmiałą, dysonansową harmonią. Jej autor był barwną postacią, a jego madrygały w bliższych nam czasach spopularyzował Igor Strawiński w swoich transkrypcjach na orkiestrę (*Monumentum pro Gesualdo da Venosa*). Spore wrażenie wywarły też miniatury Giovanniego de Macque – na przykład *Seconde stravaganze* ze znaczną dozą błyskotliwości wykonane na

barokowej harfie przez Margret Köll. Z kolei *Galiarda* Francesca Lambarda w interpretacji zespołu instrumentalnego odznaczała się bogactwem wyszukanych efektów artykulacyjno-brzmieniowych.

Po raz trzeci występująca Joanna Radziszewska znalazła szczególne pole do popisu w wirtuozowskiej miniaturze anonimowego autora *O del bel oriente*, natomiast *Tu dormi* Jacopa Periego oraz *Lamento d'Olimpia* Claudia Monteverdiego wymagały nie tylko biegłości w posługiwaniu się melizmatami, ale także pogłębionej ekspresji, nieodzownej w przypadku interpretacji kompozycji, będących monodiami.

Jednym z wirtuozów gry na flecie był pruski Fryderyk Wielki. Na pewno jednak nie grał na angielskim flecie poprzecznym, którego konstrukcja oparta była na wskazówkach Charlesa Nicholsona. Ten wybitny muzyk skomponował na swoje potrzeby typowe dla tamtej epoki utwory oparte na technice wariacyjnej, a wykorzystujące popularne tematy, najczęściej operowe. Sam, niczym Antoni Radziwiłł, ograniczał się do linii melodycznej solowego instrumentu, napisanie partii akompaniamentu pozostawiając współpracującym z nim pianistom.

Stąd te utrzymane w stylu brillant kompozycje rażą niekiedy wulgarną wręcz fakturą harmoniczną – na przykład we wprowadzonym przez fortepian polonezowym temacie z *Home! Sweet Home*. Te do pewnego stopnia muzyczne osobliwości zaprezentował na historycznym instrumencie Przemysław Wiśniewski, natomiast towarzysząca mu Katarzyna Drogosz w uzupełnieniu programu przedstawiła miniatury ze sztambucha Marii Szymanowskiej, zwłaszcza *La Tranquillité* Johanna Baptistra Cramera przydając znacznej dozy wyrazu.

Prawie każdy meloman, najczęściej nie zdając sobie z tego sprawy, zna przynajmniej jeden utwór Józefa Kozłowskiego, a mianowicie polonez do słów Gawriły Dierżawina *Grom победы razdawajsa*, do połowy XIX w. stanowiący rosyjski hymn cesarski, a zacytowany przez Piotra Czajkowskiego na koniec pierwszej odsłony drugiego aktu *Damy pikowej*, kiedy sygnalizuje pojawienie się na balu carycy Katarzyny. Na zakończenie starosądeckiego festiwalu wykonano jego *Requiem es-moll*.

Dziwić może użycie w tamtej epoce – czasach klasycyzmu – nietypowej tonacji es-moll, choć Monika Partyk z „Ruchu Muzycznego” dopatruje się w tym muzycznego monogramu, stanowiącego aluzję do imienia króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, na którego

śmierć to *Requiem* zostało skomponowane. W pierwszej połowie XIX w. cieszyło się ono znaczną popularnością i wykonywane było nie tylko w Polsce (w Poznaniu dla uczczenia królewskiego bratanka – Józefa Poniatowskiego) i w Rosji, ale i w Niemczech, przy czym zastępowano jego niektóre ogniwa tymi zaczerpniętymi z *Requiem c-moll* Cherubiniego (była to częsta praktyka w tamtych czasach, jeśli wspomni się wprowadzaniem finałowej sceny z opery Vaccaja do późniejszych *Mon-tecchich* i *Capuletech* Belliniego).

Dzieło Kozłowskiego jest zwarte i odznacza się wyraziście zarysowaną dramaturgią. Jak zawsze w przypadku tego gatunku, największe wrażenie wywiera sekwencja *Dies irae*, na początku której raz po raz pojawiają się ekspresyjne ferматы. To także rozbudowane partie solowe: basowa w *Tuba mirum* i *Confutatis*, duet sopranu z altem w *Judex ergo*. Z kolei w *Sanctus* do przebiegu wkradają się dramatyczne pauzy. Zastosowanie tego rodzaju środków przemawiać może za tym, iż przyjęcie wspomnianej tonacji podykto-

wane było właśnie względami retorycznymi, albowiem w baroku uchodziła ona za jedną z najmroczniejszych, a więc uznać ją można za najodpowiedniejszą, zważywszy okoliczności powstania kompozycji.

Artyści Capellae Cracoviensis pod dyktando Jana Tomasza Adamusa dołożyli wszelkich starań, aby to ożywienie po latach zapomnianej *Msy żałobnej* pozwoliło na trwałe zająć jej należne miejsce w repertuarze oratoryjnym.

Lesław Czapliński

LONDYN Brytyjska premiera napisanego w 1924 r. *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego do libretta Jarosława Iwaszkiewicza była wielkim świętem muzycznym. Nie tylko dla Polaków, którzy byli dumni, że po długich staraniach to dzieło operowe zagościło na scenie Royal Opera House Covent Garden w Londynie. Londyńska publiczność doceniła operę Karola Szymanowskiego. Rozmawiając z widzami, obserwowałem niezwykle zainteresowanie *Królem Rogerem*. Niektórzy z nich, oczarowani tą jedną z najlepszych polskich oper, przychodzili do teatru kilkakrotnie. Żalowali także, że opera Szymanowskiego jest tak krótka.

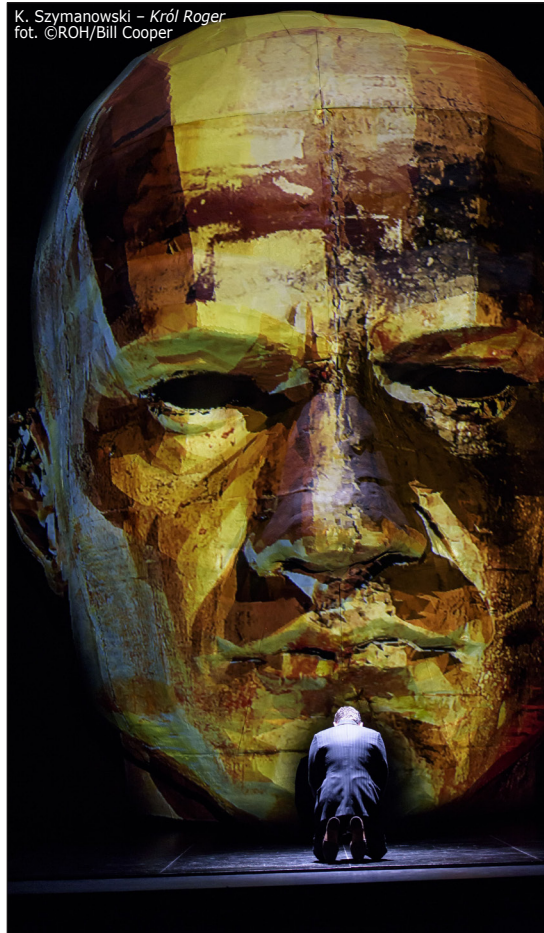
Na przełomie kwietnia i maja ROH wystawiła sześć przedstawień *Króla Rogera* w reżyserii Kaspara Holtena. Orkiestrę Royal Opera House poprowadził jej szef muzyczny Antonio Pappano. Obaj panowie są dyrektorami tego teatru i to właśnie przy *Królu Rogerze* współpracowali po raz pierwszy. Jest to bardzo dobre przedstawienie zarówno od strony muzycznej, jak i wizualnej. Kaspar Holten pokazał Rogera jako człowieka z problemami psychicznymi. Cała akcja opery była rozegrana w głowie króla (wielka ludzka głowa była elementem scenografii). Było to studium nad ludzką psychiką. Wraz z pojawieniem się Pasterza w głowie Rogera budzą się demony, które wraz z Pasterzem w akcie drugim opery, przejmują kontrolę na psychiką króla. W „głowie” pojawia się także Roksana, która ulega czarowi Pasterza. Jej zachowanie wpływa na destrukcję Rogera. W trzecim akcie zobaczyć można było zgliszczą „rogerowej głowy”, symbolizujące jego zdewastowaną psychikę.

Od strony muzycznej było to bardzo dobrze przygotowane przedstawienie. Chór oraz soliści prezentowali bardzo dobrą dykcję i polską wymowę. Chór został przygotowany przez Renata Balsadonna. Wartym podkreślenia jest fakt, że pośród całej obsady było w niej tylko dwoje Polaków. W roli Diakonissy wystąpiła

Agnieszka Zwierko. Zaprezentowała się bardzo dobrze w tej roli. Śpiewaczka ta dysponuje bogatym, ładnym głosem mezzosopranowym o przyjemnej barwie. Archiereiosa śpiewał irlandzki bas Alan Ewing. W znaczącą rolę Edrisiego, który jest jedynym głosem rozsądku i nie ma „wstępu” do głowy Rogera, wykonał Brytyjczyk Kim Begley. W trudną i ważną rolę Pasterza wcielił się Samir Pirgu, który w tym sezonie wystąpił jak Książę Mantui w *Rigolettcie*. Głos tego śpiewaka to bardzo piękny i szlachetny w barwie instrument. Śpiewając Szymanowskiego wypadł o wiele lepiej niż w operze Verdiego. Choć tutaj można by mu zarzucić co nie co, np. nadmierne używanie falsetu. Stworzył przekonującą postać kusiciela, który stopniowo podporządkowuje sobie Sycylię, poddanych, Roksanę, a na sam koniec niszczy samego króla. W partii Roksany obsadzono amerykańską śpiewaczkę Georgię Jarman. Była ona najstarszym ogniwem wokalnym, choć jej śpiew był do zaakceptowania. Wybroniła ją piękna barwa jej głosu, choć dla mnie było to za mało. Nie byłam w stanie zrozumieć śpiewanych przez tę sopranistkę słów, a przepiękna pieśń Rokasany z II aktu była zaśpiewana w tak szybkim tempie, że niemożliwe było delectowanie się pięknem tej muzyki.

W głównej roli *Króla Rogera* wystąpił baryton Mariusz Kwiecień. Jest to jeden z najlepszych interpretatorów tej partii. Następca Andrzeja Hiolskiego czy Wojtka Drabowicza. Głos o niezwykłej urodzie oraz mądrość interpretacyjna to znaki firmowe Kwietnia. Oprócz tego niezwykła wrażliwość oraz przekonujące aktorskie zabiegi, które nigdy nie powodują zaburzenia naturalnego toku muzyki. Trzeba przyznać, że ten śpiewak, zwany „polskim księciem” po raz kolejny porwał londyńską publiczność. Tym razem wykonując polską operę!

K. Szymanowski – *Król Roger*
fot. ©ROH/Bill Cooper



Miałem tylko jeden zarzut do orkiestry i samego Pappana. Czasem orkiestra przykrywała śpiewaków. Oczywiście, porażająca siła i rozmiary dźwięku miały swoje uzasadnienie, ale jednak może było tego zbyt dużo. Szczególnie w średnim co do wielkości teatrze, jakim jest Royal Opera House.

Był to bardzo dobry spektakl. Reżysersko, muzycznie. Bez taniocy, kiczu, Myski Miki oraz seksualnych podtekstów. Wszystko wysmakowane, wcale nie ugrzecznione, lecz sugestywne. Na oficjalnym kanale Royal Opera House na stronie Youtube, można odnaleźć zapis video opery. Zapraszam! Warto!

Damian Ganclarski

Bardzo trudno jest mi odmówić sobie pójścia na *Traviatę* Giuseppego Verdiego w reżyserii Richarda Eyre'a, która od 1994 r. jest wizytówką londyńskiej opery przy Covent Garden Piazza. W poprzednim sezonie recenzowałem ten sam spektakl, którego piękno kostiumów, światła oraz aktorstwa zachwyca niezmiennie publiczność. W tamtym sezonie obejrzałem przedstawienie ze wspaniałą osadą solistów, w której byli m.in.: Diana Damrau jako Violetta oraz Dmitrij Chworostowski jako Giogrio Germont.

rzało mu się śpiewać nieczysto – szczególnie w duecie z pierwszego aktu. Słuchając tego tenora odnosiłem wrażenie, że jest on świadomy piękna swojego głosu i nie używa go po to, aby kreować muzykę, tylko aby kreować siebie. Jego twarz wyrażała zachwyt samym sobą i nad wydawanym, przez niego dźwiękiem. Przez co nie był on w ogóle przekonujący, ni to muzycznie, ni to aktorsko.

Franco Vassallo jako Germont zaprezentował się bardzo dobrze. To świetnie wyszkolony

na końcu wysokim Es. W drugim i trzecim akcie, który o wiele bardziej pasował wokalnie, „rozkrećta się”. Śpiewaczka dała publiczności wiele wzruszających momentów. Kiedy wyszła się kłaniać przed kurtynę, otrzymała gromkie brawa oraz okrzyki aprobaty. Marina Rebeka nie spodziewała się takiego przyjęcia – zdziwienie i wzruszenie malowało się na jej twarzy. Publiczność nagrodziła bardzo, bardzo długą owacją.

Ta produkcja *Traviaty* jest naprawdę moją ulubioną. Dla mnie niezwykle jest fakt, że



Marina Rebeka (Violetta) i Ismael Jordi (Alfredo)
fot. © ROH/Catherine Ashmore

W tym sezonie, podobnie jak w poprzednim, wystawiono aż 16 razy i to w dwóch obsadach. W spektaklu, który był premierą sezonu (18 maja) wystąpili Marina Rebeka jak Violetta Valery, Ismael Jordi jako Alfredo oraz Franco Vassallo jako Germont. Orkiestra była prowadzona przez francuskiego dyrygenta, specjalizującego się przede wszystkim w interpretacjach muzyki dawnej, Marka Minkowskiego.

Śpiewak kreujący partię Alfreda posiada bardzo piękny w barwie głos. Niestety zda-

baryton o bardzo ładnym głosie. Słyszalne, dla wprawionego słuchacza było modyfikowanie brzmienia głosu w jego górnej skali. Wszystko to jednak mieściło się w wykonaniu, które nazwać można – bardzo dobrym. Należy wspomnieć, że Vassallo był także bardzo przekonujący od strony aktorskiej.

Marina Rebeka była zjawiskową Violettą. Widać było, że w pierwszym akcie się denerwowała, przez co jej Violettę można by określić jako zimną. Choć jej wykonanie arii *Sempre libera* było bardzo dobre i zwieńczone

mogłem obejrzeć na żywo oraz na nagraniach, różne śpiewaczki pojawiające się na scenie Covent Garden w tej produkcji. I czy była to: Angela Gheorghiu, Renée Fleming, Diana Damrau czy Marina Rebeka, zawsze podczas tej opery i tego wystawienia jestem głęboko poruszony. W przyszłym sezonie także się wybiorę, bo nie jestem w stanie odmówić sobie tej przyjemności!

Damian Ganclarski



FIŃSKI KOMPOZYTOR – POLSCY WYKONAWCY



Pertti Jalava
1960



Puchacz

Sześć miniatur na gitarę solo

Kwartet smyczkowy nr 1 *Obrazy wiosennego strumienia*

Kiedy spałaś otworzyłem drzwi i wyszedłem w ciepłą noc

Kimmo Rahunen, gitara • Kwartet Akademos • Lorien Trio

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 | Mecenase polskich artystów Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

3 ⇨ kredytów, leasingów.... A gdy pewnego dnia odejdziemy, wszystkim prenumeratorom zwrócimy, co im się będzie należało. Czyli jak się chce, to można. Wbrew Pańskiemu twierdzeniu, w kulturze również można działać w sposób komercyjny i wychodzić na swoje. Ale do tego potrzebna jest chęć ciężkiej pracy i wytrwałość, a nie ciągłe biadolenie, że bez publicznych dotacji nic się nie może dokonać...

Nasze poglądy identyfikujące niedomogi rzeczywistości są niewątpliwie inne niż Pańskie. Ale zarzucanie nam „dokopywania w dół” zamiast „w górę”, bo się nie chcemy narazić są po prostu śmieszne i świadczą o tym, że całkowicie nie zna Pan naszego pisma. Gdyby je Pan znał, już wcześniej zauważyłby Pan, że ośmieliliśmy się wielokrotnie krytykować pana Kominka, a także

„dokopywać w górę”. Bo w przeciwieństwie do Pańskiego środowiska dokopującego „tylko w dół”, zależy nam bardziej na tym, by dobrze się działo w muzyce polskiej, a nie na dobrych układach z decydentami.

Prosi Pan o życzliwość ale może zaczęłyby Pan od swojego środowiska? Na początku naszej działalności, zanim jeszcze został Pan prezesem ZKP, zaproponowaliśmy Związkowi nasze wsparcie – nieodpłatne – przy festiwalu Warszawska Jesień. Propozycja została odrzucona. Doświadczaliśmy tego samego w przypadku wielu innych festiwali, instytucji, organizacji. A więc, gdzie życzliwość Pańskich kolegów? Żadne inne wydawnictwo płytowe nie wydobyci z zapomnienia tylu kompozytorów polskich, co Acte Préalable. Żadne inne nie wprowadziło tylu debiutantów na rynek fonograficzny. I to bez żadnego wsparcia kogokolwiek, w szcze-

gólnosci Pańskiego środowiska. I gdzie byli ci wszyscy ponoć „życzliwi” muzykolodzy, by pisać o tych odkryciach? By wspierać nasze wnioski o dotacje? Łatwiej zainteresować naszymi odkryciami ludzi na drugim końcu świata niż w Pańskie środowisko. A przecież istniejemy już od 18 lat!

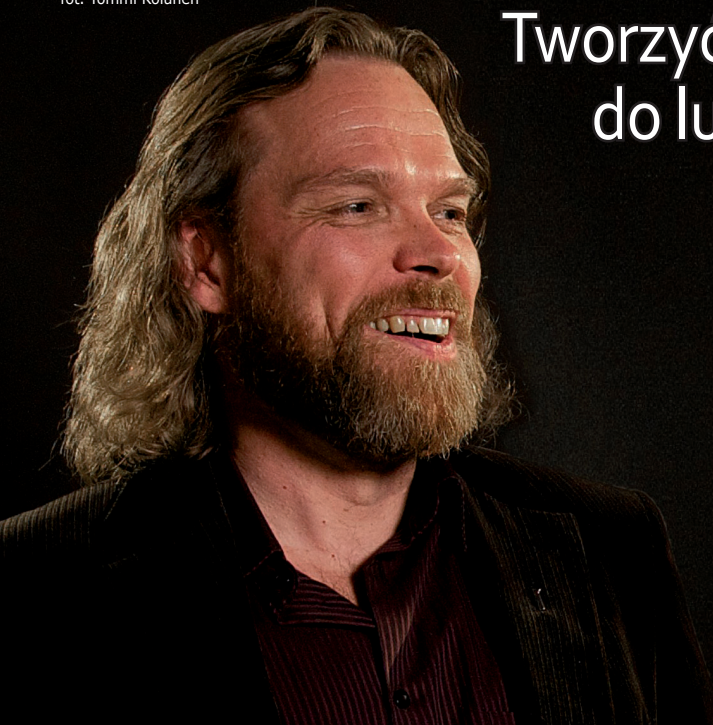
Nie zawężamy krytyki do krytykowania, tylko piętnujemy to, co uważamy za patologię. Jeśli zada Pan sobie trud i zapozna się z treściami zawartymi w **Muzyka21**, zauważy Pan, że krytykujemy tylko i wyłącznie patologie dotyczące dysponowania pieniędzmi publicznymi. Ale do tego potrzebna jest chociażby prenumerata...

Z poważaniem,

Magdalena Wolińska, redaktor naczelna

Tworzyć muzykę przemawiającą do ludzkiej wyobraźni i duszy

z fińskim kompozytorem Perttim Jalavą
rozmawia Łukasz Kaczmarek



Właśnie wydał pan płytę monograficzną w barwach wydawnictwa Acte Préalable. Jak doszło do tego nagrania?

Reżyser dźwięku Grzegorz Stec, który odegrał wielką rolę w powstaniu tej płyty, zaproponował mi, bym nagrał album dla Acte Préalable. Stwierdziłem, że polska wytwórnia będzie bardzo odpowiednia dla mojej muzyki. Przystąpiliśmy więc do pracy. O szczegółach można przeczytać w książeczce dołączonej do płyty.

Czy nowy album Acte Préalable to pierwszy pana krok na polskim rynku muzycznym?

Niezupełnie. Moje pierwsze spotkanie z polską publicznością miało miejsce w grudniu 2009 r., gdy Kwartet Akademos i Kimmo Rahunen prawykonali mojego *Puchacza*, sam Akademos zaś – *I Kwartetu smyczkowego „Obrazy wiosennego strumienia”*.

To właśnie te utwory znalazły się na najnowszej płycie wytwórni Acte Préalable...

Tak, ponieważ były już one dobrze ogracone przez artystów i w moim przekonaniu znakomicie nadawały się na program płyty, ukazując różnicowanie instrumentacyjne.

Czy uczestniczył pan w sesji nagraniowej?

Tak. Na etapie powstawania płyty odwiedziłem Polskę w sumie trzy razy. Ostatnia wizyta miała miejsce w marcu 2014 r., gdy mieliśmy koncert, a następnie podczas dwóch weekendów zrealizowaliśmy nagranie w Katowicach.

Zadam panu pytanie, którego kompozytorzy raczej nie lubią. Jak określiłby pan swój styl kompozytorski?

Rzeczywiście... Ja raczej staram się pozostawiać to innym do określenia. Choć nie mam oporów przed używaniem systemu tonalnego dur-moll, częściej jednak wykorzystuję technikę dwunastotonową. Przy tym moja muzyka daje się zwizualizować. W takim razie czy mogłaby być określona jako ekspresjonistyczna dowolna dodekafonia tonalna? Choć pewnie można wynaleźć lepsze i trafniejsze określenie.

Jest pan samoukiem. Czy jednak jest ktoś, kogo mógłby pan nazwać swoim mistrzem?

Oczywiście, jest bardzo wiele takich postaci. W pierwszej kolejności powinienem chyba jednak wskazać Michaela Tippetta, którego dzieła były dla mnie wielką inspiracją przez bardzo długi czas. Również Frank Zappa. Ale tak naprawdę lista jest bardzo długa. Bartók, Dutilleux, Lutosławski, Prokofiew, Sibelius, Rautavaara...

Co w takim razie myśli pan o sobie jako o kompozytorze?

Myślę, że jestem kompozytorem wbrew wszystkim okolicznościom. Moje korzenie nie są bowiem typowo muzyczne. Pochodzę z rodziny robotniczej, gdzie nikt nie wytyczył mi artystycznej ścieżki, nie wskazał takiej drogi. W szkole lekcje muzyki były bardzo słabe, naprawdę niezbyt zachęcające. Na poważnie zainteresowałem się muzyką gdy miałem 11 lat. Przez pół roku oszczędzałem

pieniądze, żeby kupić sobie moją pierwszą płytę długogrającą. To było *Aqualung* Jethro Tull, polecane mi przez starszego brata. Słuchałem tego co chwila, by wychwycić brzmienie każdego instrumentu. Wciąż lubię ten album. Gdy miałem 17 lat, za wakacyjne zarobki zakupiłem sobie tani zestaw perkusyjny. To był mój pierwszy instrument i jedyny, gdy zaczynałem uczyć się grać. Również od mojego kolegi pożyczyłem małe organy elektryczne. Uczyłem się zapisu nutowego, uczyłem się grać na perkusji i fortepianie z książek, jakie znalazłem w bibliotece publicznej i zacząłem tworzyć własne współbrzmienia organowe. Trzy lata po zakupie zestawu perkusji, w roku 1980, skomponowałem mój wczesny utwór *A Robber's Hut*, który dużo później opracowałem na większy skład.

W tej chwili sam zastanawiam się czy w obecnym roku nie powinienem obchodzić mojego jubileuszu 20-lecia jako kompozytora symfonicznego, w dniu premiery mojej *IV Symfonii „Intimations of Forces”*, 25 września. *I Symfonia „The Missing Child”* po raz pierwszy została wykonana przez Turku Philharmonic Orchestra, ten sam zespół, co dał premierę *IV*, 17 września 1995 r., czyli 20 lat i 8 dni wcześniej...

Czy uważa pan, że muzyka jaką pan tworzy jest ściśle związana z pana osobowością?

Tak, właśnie tak uważam. Myślę, że jestem dość emocjonalną osobą, o sporym temperamencie i to za pomocą emocji tworzę całe dźwiękowe spektrum. Z drugiej jednak

strony jestem dość analityczny w podejściu, sceptyczny, co również, sądzę, ma miejsce w mojej muzyce. Mam również poczucie humoru, co także włączam w moje kompozycje, a co może się przejawiać np. w postaci nieregularnych rytmów. Są one dla mnie jeśli nie zawsze bardzo dowcipne, to przynajmniej zabawne. Ale nie może być inaczej, ponieważ piszę muzykę uczciwie, tak jak mi to dobrze brzmi, nie próbuję zadowolić kogoś innego. Tak sobie myślę, że jeśli muzyka, którą tworzę, przemawia do mnie, to mam nadzieję, że będzie również przemawiać do innych. Myślę także, że odpowiedź na to pytanie będzie dotyczyć zarówno mojej muzyki „klasycznej”, jak i „jazzowej”, mimo, iż są one całkowicie odmienne. W obu tych kulturach muzycznych rządzi tradycja. Zatem moja muzyka nie jest obrazem mnie, lecz po prostu obrazem kogoś takiego jak ja w środowisku tradycji.

Jakim zatem jest pan człowiekiem?

Dotrzymuję słowa i mówię to co myślę. Cenię bardzo te cnoty, choć niestety nie zawsze jest to najrozsądniejsze.

Co jest dla pana ważne w muzyce?

To pytanie powinno być rozważone z różnych perspektyw. Powiem na przykład, co jest dla mnie ważne w pracy kompozytorskiej. Przede wszystkim, by postrzegać siebie jako artystę dającego odbiorcom, muzykom oraz samemu sobie – kompozytorowi, możliwość doświadczenia czegoś w muzyce jeszcze głębiej, niż po prostu postrzegać siebie jako naukowca odkrywającego nowe sztuczki i rozwiązującego nic nie znaczące zagadki. To doświadczenie powinno być również zrównoważone między emocją i intelektem, myślę, że zbytne przywiązanie się do jednego może w efekcie dawać nudną muzykę. Z punktu widzenia odbiorcy zaś, ważne dla mnie jest, by pozwolić muzyce płynąć bez poczucia konieczności „zrozumienia” wszystkiego. Nie trzeba nawet przez cały czas w pełni się koncentrować, można po prostu dać się porwać i ponieść przez samą muzykę.

A co jeszcze jest dla pana prócz muzyki ważne, czy ma pan inne pasje?

Muzyka doskonale wypełnia moje życie, nic więcej nie nazwałbym moją pasją. Lubię na przykład literaturę, czy malarstwo, lecz nie jestem na żadnym z tych pól szczególnie aktywny. Lubię obrazy Salvadora Dali. W lutym ubiegłego roku wykonywano moją kompozycję w Brukseli i spędziłem wtedy sporo czasu w muzeum sztuki szczerze podziwiając surrealistyczne prace René Magritte’a.

Na koniec chciałbym porozmawiać o tym, jak widzi pan przyszłość muzyki poważnej...

Zawsze będzie istnieć muzyka, taka, która może dać odbiorcy głębsze przeżycia,

muzykę, którym głównym założeniem jest eksperyment) pozostanie jedynie jako historyczna ciekawostka. Przyznam jednak, że twórcy takiej muzyki otworzyli drzwi, z których teraz ja sam korzystam, poszerzyli środki ekspresji. Myślę też, że czas, gdy kompozytorzy mieli przekonanie, że są odkrywcami, jak naukowcy, już powoli mijają. Był taki krótki czas. W każdej epoce były, są i będą eksperymenty, nie sądzę jednak, by stanowiły one główny nurt w przyszłości.

Jaka muzyka, pana zdaniem, będzie zatem powstawać za 50-100 lat?



od lewej: Kimmo Rahunen i Pertti Jalava
fot. Grzegorz Stec

a niekoniecznie taka, która jedynie służy rozrywce. Publiczność będzie oczywiście Ignęła do muzyki rozrywkowej dla mas, uważając ją za jedyną słuszną, jak to się dzieje teraz. Lecz czy zawsze będziemy mieć orkiestry i możliwość życia z tworzenia muzyki profesjonalnej, trudno zgadnąć.

Jaka muzyka zatem, spośród tej aktualnie tworzonej, według pana, przetrwa?

Muzyka, która przemawia głęboko do ludzkiej wyobraźni i duszy. Muzyka eksperymentalna (pod pojęciem której rozumiem

Stała się duża krzywda, co da się zauważyć w filharmoniach. Sporo słuchaczy odeszło z obawy przed kakofonią i w najbliższej przyszłości może być czas na leczenie kaca – pisanie muzyki kojącej, relaksującej. Myślę jednak, że sytuacja zostanie opanowana i będzie powstawać muzyka, która naprawdę przemawia głęboko do ludzkiej wyobraźni i duszy.

Ja również mam taką nadzieję. Dziękuję za rozmowę!

Pola Bukietyńska

Adam Czopek



Pola Bukietyńska

Apolonia Pomietlarz, tak brzmiało prawdziwe imię i nazwisko tej znakomitej śpiewaczki, która urodziła się w 1917 r. w Oświęcimiu. Tutaj także uczęszczała do szkoły podstawowej, a następnie poszerzała wiedzę w prywatnym Liceum Koedukacyjnym. Maturę zdała w 1935 r. i rozpoczęła naukę w Konserwatorium w Krakowie, w klasie fortepianu i śpiewu solowego. Jednocześnie od 1936 r. rozpoczęła studia w zakresie wychowania fizycznego na Uniwersytecie

Jagiellońskim. Absolutorium z tego kierunku uzyskała w 1939 r. Rok wcześniej zakończyła naukę w Konserwatorium. Już w okresie gimnazjalnym dała się poznać jako utalentowana śpiewaczka, bo jednak największą jej pasją był śpiew. Okres wojny spędziła w rodzinnym Oświęcimiu. Najpierw prowadziła księgowość w przedsiębiorstwie kominiańskim, następnie była pracownikiem Magistratu, w oddziale meldunkowym, później również w Urzędzie Stanu Cywilnego.

Po wojnie wróciła do marzeń o zawodowym śpiewaniu. Zdecydowała się więc na dalsze studia wokalne, podjęła je w Czechosłowacji u prof. Mileny Bouckowej. Pogłębiła też swoje kwalifikacje muzyczne w renomowanym Instytucie Muzycznym w Halle.

Mówiono i pisano o niej, że jest obdarzona głosem „niezwykłej urody i lirycznej ekspresji” oraz równie niezwykłym talentem aktorskim. Kochał się w jej głosie i talencie kilkunastoletni Sławomir Piertas, późniejszy dyrektor wielu polskich teatrów operowych. Po latach wspominał ją jako wspaniałą artystkę obdarzoną „lirycznym sopranem o niebiańskim kolorze oraz urodą jak senne marzenie”.

W 1947 r. zdobyła II miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym „Młodych talentów”. Dwa lata później, 1 września 1949 r. została solistką Opery Śląskiej w Bytomiu, pozostała nią do chwili przejścia na emeryturę, co stało się 31 stycznia 1974 r. Debiutowała 19 grudnia 1949 r. w podwójnej roli Muzy i Antonii w *Opowieściach Hoffmanna*. Pierwszą premierą z jej udziałem była *Rusalka* Dargomyżskiego wystawiona 24 listopada 1951 r. Drugi raz znalazła się w premierowej obsadzie *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, śpiewała partię Paminy. Partnerowali jej Natalia Stokowacka jako Królowa Nocy, Bogdan Paprocki w partii Tamina i Antoni Majak Sarastro, wszyscy zostali wysoko ocenieni przez recenzentów. Dyrygował Włodzimierz Ormicki. Inszenizacja utrzymała się w repertuarze przez blisko dwadzieścia lat i miała 174 przedstawienia. Zresztą dzieła Mozarta stanowiły podstawę jej repertuaru, *Blonda w Uprowadzeniu z seraju*, *Fiordiligi w Così Fan tutte*, *Donna Elvira w Don Giovannim*, *Hrabina w Weselu Figara*. To właśnie one zawsze i wszędzie zjednywały jej uznanie publiczności i krytyków, którzy podkreślali urodę jej lirycznego sopranu i ogrom kultury muzycznej. Jeszcze w sezonie 1959/60 „wchodzi” w przedstawienie *Sprzedanej narzeczonej* Smetany, w którym śpiewa Marzenkę. Później było koncertowe wykonanie kantaty *Widma*, w której śpiewała rolę Dziewczyny i Zosi. Miała szczęście być pierwszą wykonawczynią kilku operowych

prapremier. Najpierw 26 kwietnia 1953 r. była opera *Janko muzykant* Witolda Rudzińskiego, w którym śpiewała partię Dziewczyny. Drugą prapremierą z jej udziałem było *Zaczarowane koło* Jerzego Gablena, która miała miejsce 2 kwietnia 1955 r. Trzecia to *Cyrano de Bergerac* Romualda Twardowskiego, wystawiony 6 lipca 1963 r., w której śpiewała partię Roksany. W 1957 r. najpierw odnosi sukces jako Fiordiligi, kilka tygodni później śpiewa po raz pierwszy partię tytułową w *Manon* Masseneta. Wystąpiła też w polskich premierach najpierw *Mądry* Carla Orffa (14 czerwca 1958 r.), później *Krutniawy* Eugena Suchonia (12 grudnia 1959 r.). W sumie na repertuar artystki składało się ponad trzydzieści partii, w tym Małgorzata w *Fauście*, Desdemona w *Otelli*, Mimi w *Cyganerii*, Hanna w *Strasznym dworze*, Micaela w *Carmen*. Jak powiedziała w jednym z wywiadów najbardziej lubiła partie Desdemony, Mimi, Paminy i Hrabiny. Po jej kreacji Micaëli w *Carmen* napisano, że „wzruszała szczerym liryzmem”.

W 1960 r. wyjeżdża prywatnie na rok do USA, do siostry. Oczywiście nie obyło się tam bez występów i śpiewania. Zaczęło się to już podczas podróży na naszym flagowym statku „Batory”.

W Chicago, Lidia Plucińska, główna organizatorka życia kulturalnego Polonii zorganizowała Bukietnińskiej recital z „maratońskim” programem, na który złożyły się 24 polskie arie i pieśni. Ta sama pani namówiła ją, by dwukrotnie wystąpiła w operetce *Kwiat Hawaj* Paula Abraháma. Kolejne koncerty zorganizowano bytomskiej solistce w Houston i Shreveport. „Miłośnicy lekkich piosenek i poważnego śpiewu operowego znaleźli się w ubiegły piątek na prawdziwej uczcie – koncercie śpiewaczym artystki Opery Śląskiej – Poli Bukietnińskiej. Jej wspaniały i miły sopran zachwyił tak w *Prząśniczce* Moniuszki, jak i arii z *Hrabiny* oraz *Wesela Figara*. Pola Bukietnińska dała się już poznać Polonii jako pierwszej klasy aktorka i jako wspaniała artystka-śpiewaczka w głównej roli w operetce *Kwiat Hawajów* Paula Abraháma. Artystka zachwyiła wspaniałym wykonaniem arii operowych Mozarta, Pucciniego, Moniuszki, Catalaniego oraz utworów Moniuszki, Nowowiejskiego, Lutosławskiego i innych” – napisał po jej występach polonijny „Dziennik Związkowy”. Po powrocie do kraju wróciła również do swojej ukochanej Opery Śląskiej, której publiczność przyjęła ją z wielką radością. Rozpoczął się jakże bogaty w występy drugi okres jej artystycznej kariery, zresztą występowała nie tylko na polskich scenach, ale również na Litwie, w Rosji, na Węgrzech, w Czechosłowacji, Niemczech. Jednocześnie często występowała z recitalami w filharmoniach i Polskim Radiu. Jej repertuar oratoryjno – kantatowy obejmował m. in. *Magnificat* J. S. Bacha, *Requiem* Mozarta, *IX Symfonię* L. van Beethovena.

Na początku lat siedemdziesiątych znacznie ograniczyła swoje sceniczne występy, a w sylwestrowy wieczór 1973 r. obchodziła jubileusz 25-lecia pracy artystycznej. Wystąpiła tego wieczoru w partii Mimi w *Cyganerii* Pucciniego. Był to jednocześnie wieczór pożegnalny, bo artystka zdecydowała o zakończeniu tym występem kariery na bytomskiej scenie. Jediną formą artystycznej działalności pozostanie jej od tego momentu praca dydaktyczna w Zespole Pieśni i Tańca Śląsk.

Zmarła 24 maja 1981 r., pochowano ją na cmentarzu rodzinnego Oświęcimia.🕯



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

Kameralna dusza Daniela Hope'a

Dla Daniela Hope'a muzyka kameralna to nieustanna praca nad interpretacją – swego rodzaju magia. „Muzyka kameralna jest zapasem witamin muzyki, uważa Daniel Hope. Pozwala na sondowanie kwintesencji, sensu, pozwala na eksperymentowanie jak najgłębiej. Wzbogaca zarówno wykonawców jak i słuchaczy. Nigdzie muzyka nie jest tak bezpośrednia i osobista”.

Daniel Hope przekonał wiolonczelistę Davida Finckela (który przez dziesiątki lat grał w Quatuor Emerson) i pianistkę Wu Han, dyrektor Towarzystwa Muzyki Kameralnej w Lincoln Center, jak również altowiolistę Paula Neubauera, aby razem z nim zrealizowali jego pierwsze nagranie muzyki kameralnej w Deutsche Grammophon. Wyszła z tego piękna przejażdżka, która zabiera nas do

granic kwartetów z fortepianem Schumanna, Brahmsa i Mahlera.

Ci czterej muzycy znają się dobrze, grają wspólnie od lat i spotykają się regularnie na

Daniel Hope swoje pierwsze nagranie muzyki kameralnej zrealizował wraz z kilkoma przyjaciółmi w Deutsche Grammophon. W programie znaleźli się Brahms, Schumann i młodsze dzieło Mahlera.

Savannah Music Festival, na którym Daniel Hope jest jednym z dyrektorów artystycznych, czy też na festiwalu muzyki kameralnej Music@Menlo, stworzonego przez Davida Finckela i Wu Han. „Jak tylko wchodzimy do sali prób, pojawia się natychmiast ta szczególna atmosfera, wyjaśnia Daniel Hope, szczęście, że możemy grać razem, odkrywać nowe tereny – jest to możliwe tylko z przy-

jaciółmi”. Tych czterech muzyków ma taki sam rodzaj poczucia humoru, ich estetyka jest także porównywalna. „W istocie jest to spotkanie czterech wielkich rozmiarów buta,

żartuje Daniel Hope, fascynujące jest to, że każdy zostawia swoje ego w szatni”. W jego mniemaniu, wspólnota ducha jest istotnym kluczem w pracy z muzyką kameralną. „W tego rodzaju konstelacji chodzi o to, żeby próbować bez przerwy od początku, żeby myśleć o tym, co jest nie do pomyślenia, żeby wspólnie coś odkryć, ale także, żeby zaryzykować i odrzucić pomysł, kiedy nagle znajdujemy się w impasie”.

Muzyka kameralna dla Daniela Hope'a jest także podstawą wielkich recitali i koncertów z orkiestrą. „Naszym celem jest znalezienie miejsca dla każdego z czterech równych

głosów w tych muzycznych puzzlach. W muzyce kameralnej uczymy się słuchać innych, chodzić po napiętej linii. Najmniejszy niuans może zmodyfikować równowagę zespołu i spowodować upadek". Na tej płycie kwartet nieustannie znajduje swą równowagę na granicach ekstremalnej interpretacji.

Rzekomo radosny finał *Kwartetu g-moll* Brahmsa należy zapewne do najbardziej znanych utworów muzyki kameralnej – Schönberg, który go uwielbiał i zrobił jego transkrypcję, przyczynił się niewątpliwie do tego sukcesu. Jeśli chodzi o Hope'a, to w utworze tym widzi po prostu ambiwalentną konkluzję rozdzierającego dzieła: „Tak naprawdę ujmujące w tej partyturze są pierwsze części, uznaje muzyk, ta niezwykła budowa, ta młodzieńcza pasja, wszystko to, z czym eksperymentuje Brahms, tajemniczość i zaskoczenie, te chwile, podczas których nagle znajdujemy się w zupełnie nowym świecie”. Kompozytor pracował pięć lat nad tym kwartetem. Według Hope'a dowodem na to, że muzyka kameralna była dla Brahmsa tym, czym jest kartka ze szkicem dla malarza jest „swego rodzaju wolnością otwartą na niekończące się możliwości, czymś w rodzaju badania, podczas którego delikatność dźwięku jest wszechobecna, laboratorium, w którym każdy szczegół może być dokładnie zbadany a wynik tego badania może być sprawdzony przed naniesieniem go na wielki obraz lub do symfonii”.

Historia powstania *Kwartetu Es-dur* Schumanna była bardziej bezpośrednia. W 1842 r. przelewa na papier nie mniej niż sześć rewolucyjnych utworów z muzyką kameralną. „Patrząc na te genialne kompozycje, szybko zdajemy sobie sprawę, że kompozytor stworzył coś nadludzkiego, entuzjazmuje się Hope, coś porównywalnego z Schubertem czy Mozartem”. W tym kwartecie skrzypka fascynuje szczególnie radykalność Schumanna: „uderza ciągle głową w mur”, w każdej chwili zostawiając jednak miejsce na nadzieję, ujawnia się mistrz koncentracji. „Redukuje środki do niezbędnego minimum”, wyjaśnia Daniel Hope. Muzyk uważa, że solo wiolonczeli w trzeciej części jest pięknym przykładem delikatności. „Jest to jedna z tych chwil w muzyce, kiedy kompozytor wydobywa na światło dzienne to, co nazywamy duszą”. I to właśnie w taki sposób Daniel Hope i jego przyjaciele interpretują dzieło: jak „operacja na otwartym sercu”. Bardziej jako stan niż wydarzenie.

Prawdziwym odkryciem jest *Kwartet a-moll* Mahlera, który miał wtedy zaledwie 15 lat. Według Daniela Hope'a, „w utworze słyszymy to, co miało być czasem wstrząsu w Wiedniu, ale słyszymy także wielką siłę, która stara się przeszkodzić tym przewrotom. Wydaje się, że Mahler od tego czasu przeczuwał już kierunek, w którym zamierza iść, jednak nie zawsze wie, jak osiągnąć swój cel. Tu i tam wychodzą na światło dzienne skrajne wyrazy ekspresji, w pewnym miejscu słyszymy zapowiedź opery *Salome* Straussa, która zostanie skomponowana trzydzieści lat

po nim. Blichrozność wiedziała, że usłyszała ostatnie nuty zagrane przez Beaux Arts Trio w niemieckiej stolicy. W sali zapanowała kompletna cisza, która została przerwana dopiero wtedy gdy ktoś krzyknął »Dziękujemy!«. Daniel Hope odczuł ten spontaniczny okrzyk jako kontynuację muzyki w czasie teraźniejszym, jako most między Beethovenem a naszymi czasami. Jestem głęboko przekonany, kontynuuje artysta, że ten rodzaj muzyki daje słuchaczowi to, czego żadna symfonia, ani żaden koncert skrzypcowy nie jest w stanie mu dać: możliwość myślenia razem z wyko-



później, potem Mahler ponownie się wycofuje i jako wzór służy mu Brahms”. Skrzypek uważa, że spora część symfonii Mahlera jest już zawarta w tym kwartecie. „W kompozycji tej ukazuje się intelektualne poszukiwanie emocjonalnej ekspresji – kompozycja zmiany, tradycji i rewolucji jednocześnie”.

Przez siedem lat Daniel Hope należał do legendarnego Beaux Arts Trio, był ostatnim skrzypkiem tej formacji. Wspomina szczególną chwilę, koncert w Berlinie, podczas pożegnalnego tournée, w programie było Trio „Archduke” Beethovena. „Na koniec pu-

nawcami, uczestniczenie w ich grze, bycie jak najbliższym nich”.

Po latach współpracy z Beaux Arts Trio Daniel Hope wiedział, że rozdział Trio zamknął się dla niego, przynajmniej na jakiś czas. Jego pierwsza płyta z muzyką kameralną w Deutsche Grammophon była okazją na odnalezienie intymności tej formy muzycznej w kadrze kwartetu, do dalszego intensywnego poszukiwania tajemnicy dźwięku w połączeniu czterech muzyków i ich słuchaczy. 🎻

opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów DG

Emma Kirkby – wielka dama muzyki dawnej Kolekcja nagrań

KORZENIE

Swoje powodzenie przypisuje temu, że jest zawsze w odpowiednim miejscu i czasie. Ruch muzyki barokowej ma swoje korzenie w pragnieniu użycia instrumentów „autentycznych” dla poszczególnych utworów i stylów, jednak brzmienia tych strun z jelit, drewnianych fletów, naturalnych trąbek i łagodnych lutni wymagały innego rodzaju głosu, by im towarzyszyć – głosu lżejszego i czystsze niż tradycyjne głosu z konserwatorium, głosu żywszego i mniej charakterystycznego przez ogólne stosowanie vibrato. Kirkby, po klasycznym wykształceniu w Oxfordzie śpiewała głównie w chórach kameralnych i była najbardziej przekonującą kandydatką. Jej cudownie naturalny styl wokalny, wolny od siły, która charakteryzuje zazwyczaj śpiewaczkę liryczną, doskonale pasował do nowego świata brzmieniowego muzyki barokowej i natychmiast zwrócił uwagę.

Z LUTNIĄ

W 1973. Śpiewaczka zaczyna wieloletnią współpracę z lutnistą Anthonyem Rooleyem specjalizującym się w pieśni renesansowej i w ciągu następnych kilku lat ona także staje się coraz ważniejszą śpiewaczką w muzyce baroku i klasycyzmu razem z innym pionierem

Emma Kirkby należy do tej grupy wykonawców, którzy debiutowali na scenie, gdy zaczynała się moda na muzykę dawną. To ona była jedną z jej największych gwiazd. A wszystko za sprawą szczególnej barwy jej głosu, ale także skromności i szlachetności, które sprawiły, że stała się jedną z najbardziej szanowanych i docenianych osobowości muzycznych.

tego okresu, Christopherem Hogwoodem, dyrektorem Academy of Ancient Music. Z tymi dwoma panami Emma Kirkby nagrała wiele płyt dla L'Oiseau-lyre/Florilegium (label Decca specjalizujący się w muzyce barokowej) w latach 1990., w okresie, w którym była niemalże archetypem „głosu muzyki dawnej”. Ta kolekcja płyt z lat 1978–1997 prezentuje

wielki kunszt Kirkby w muzyce od końca XVI do końca XVIII w. Czasami towarzyszy jej Judith Nelson, David Thomas i Martyn Hill, główni śpiewacy barokowi, z którymi utrzymuje solidne więzy pracy. Należy jednak zauważyć, że Emma Kirkby przejawia zawsze ducha pracy zespołowej, uważna na innych muzyków, pełna szacunku dla cech każdego.

Angielski repertuar pieśni z akompaniamentem lutni zawsze był ulubioną dziedziną Kirkby, repertuar ten zbadała dogłębnie. Zainteresowanie nim zaprowadziło ją poza stosunkowo skromny repertuar słynnych utworów podpisanych przez mistrza gatunku, Johna Dowlanda. Płyta zatytułowana *The Lady Musick* zawiera tylko dwie pieśni Dowlanda, obok utworów Thomasa Campiona i Thomasa Morleya jak również innych niedocenionych kompozytorów jak Richard Edwards, Francis Pilkington i John Bartlet.

Ten rodzaj pieśni, z kontrapunktowymi akompaniamentami lutni, był bardzo charakterystyczny przy końcu angielskiego

Renesansu. We Włoszech, około 1600 r. pojawił się nowy styl kompozycji wokalne: głos został powiązany z akompaniamentem akordów pół-improwizowanych, z basso continuo, gdzie realizacja i instrumentacja zależały od warunków każdego wykonania. Pozwoliło to na rozwinięcie podejścia troszczącego się bardziej o tekst, podejścia lżejszego i ekspresywnego, otwierającego drogę do ukazania się opery Gagliana, Perięgo i Monteverdiego, pierwszego wielkiego mistrza gatunku.

Ten pasjonujący nowy styl stanowił jeden z pierwszych fundamentów rodzącej się epoki Baroku, jednak podejście kontrapunkcyjne nie zgasło tak zupełnie i nadal rozwijało się ze względu na swe nieodparte piękno w duetach dzięki kompozytorom włoskim takim jak d'India (który był także śpiewakiem lirycznym), Grandi i Rovetta (obaj weneccjanie) i Monteverdi. Forma dopuszczała także pół-dramatyczne dialogi między śpiewakami, a za pomocą muzyki przeznaczonej do eleganckich przedstawień rozrywkowych wystawianych na dworze Jakuba I i Karola I, utorowała sobie drogę aż do muzyki angielskiej. Interpretacyjna inteligencja Kirkby błyszczy w tym złożonym, często wyszukany repertuarze, który w większości nie został utrwalony w tym okresie. Dystynkcja, którą tam odnalazła, była jej bardzo pomocna, kiedy to na jednej ze swych najpiękniejszych płyt recitalowych zainteresowała się szczytem muzyki angielskiej, jakim jest muzyka sceniczna Henry'ego Purcella.

DLA HAENDLA I BACHA

Zywość i ostre uderzenie głosu Emmy Kirkby uczyniły z niej jeszcze bardziej znaczące odkrycie w muzyce barokowej. Haendel był bardzo często obecny na jej płytach: cudowne świeckie kantaty na tematy bukoliczne, które skomponował we Włoszech mając około dwadzieścia lat, duety kameralne skomponowane w różnych okresach swego życia, arie z *Mesjasza*. Naturalność i wyraźna dykcja Kirkby sprawiły, że została wybrana, by wcielić się w głos Cecilii Young, żony londyńskiego kompozytora muzyki teatralnej Thomasa Arne'a, czy to w ariach skomponowanych z myślą o niej we włoskich operach jak *Alcina* i *Ariodante* Haendla, czy też w angielskich oratoriach *Alexander's Feast* i *Saul* bądź w scenicznych utworach Lampe'a i samego Arne'a. Bach także znajdował się w jej repertuarze idąc od wzruszającego uroku świeckich kantat jak *Kantata o kawie* i *Kantata chłopska* do

duchowej głębi arii *Schlumert ein* pochodzącej z kantaty religijnej *Ich habe genug*.

DLA HAYDNA I MOZARTA

Czystość linii Kirkby była także cennym atutem w interpretacji repertuaru okresu klasycyzmu, ostatniej chronologicznej części jej dyskografii. Wielkie arcydzieło Haydna, oratorium *Stworzenie*

z dojrzałych oper Mozarta, wydaje się jednak zupełnie naturalne, że zajęła się ariami z wcześniejszej opery *Il rè pastore* jak i innymi utworami takimi jak *Voi avete un cor fedele*, które zostały napisane, aby włączyć je do oper już istniejących, czy też jeszcze innymi utworami jak *Ch'io mi scordi di te* (z partią fortepianu obligato dla samego Mozarta), skomponowanych wyłącznie w celach koncertowych.



Emma Kirkby
fot. Decca

świata, było jakby dla niej stworzone, podobnie jak ponadczasowy motet na głos solo Mozarta *Exsultate, jubilate* (skomponowany w Mediolanie w 1773 r.), jak również inne motety na sopran i chór, słyszane rzadziej, skomponowane w młodości w Salzburgu. Chociaż Kirkby nigdy nie śpiewała w żadnej

Cykl 12-płytowy *L'Oiseau-lyre* z recitalami Emmy Kirkby to album, który stanowi smaczkę dla melomanów, kolekcjonerów ponadczasowych nagrań.🎧

opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów Decca



Muzyka fortepianowa Philipa Glassa w nagraniu Walentyny Lisicy

A jednak w 2015 r., kiedy pianistka Walentyna Lisica wydaje kompletną, cudowną i światłą antologię jego muzyki, Glass ma swoje miejsce w historii muzyki nie od wczoraj: dzisiaj cieszy się pozycją największego amerykańskiego kompozytora muzyki poważnej. Płyty Lisicy są jednym ze sposobów, by zrozumieć jak bardzo dogłębnie Glass przeniknął język muzyczny podczas tych ostatnich lat. Oprócz muzyki filmowej, kompozytor jest nagrywany w 2012 r. przez Becka (jego album *Rework – Philip Glass*), Dublin Guitar Quartet, który zajął się jego kwartetami smyczkowymi, przez wiolonczelistę Yo Yo Ma i ulicznego tancerza, którym zdedykował swe ostatnie kompozycje. Są to tylko niektórzy przedstawiciele z całego wachlarza wykonawców utworów Glassa. Jednak jest coś pięknego i mocnego w czystości muzycznej interpretacji w wykonaniu jednego wykonawcy i jednego instrumentu, która sprawia, że nasze ucho koncentruje się bardziej na nutach niż na orkiestracji i ostatecznie na samej muzyce.

Wśród wszystkich nowoczesnych amerykańskich kompozytorów poprzedzających Glassa jak John Cage (1912–1992), a także jemu współczesnych, takich jak Steve Reich (ur. 1936.) i Terry Riley (ur. 1935.), Glass jest jedynym swego rodzaju popularnym kompozytorem. Żaden inny kompozytor nie skomponował dzieła, które z równym sukcesem zostałyby włączone do projektów minimalistycznych i eksperymentów, do koncertów orkiestrowych, czy też do różnych prezentacji w ramach środków masowego

Z całą pewnością Philip Glass ma swoje miejsce w historii muzyki, tak w 2012 r. pisał Alex Ross, krytyk New Yorkera, po wykonaniu *IX Symfonii* kompozytora w Carnegie Hall. Nazwisko Glassa pojawiło się po raz pierwszy w ogłoszeniach drobnych Village Voice, oferował tam swoje usługi przy przeprowadzkach. Tą działalnością zajmował się jeszcze przez kilka lat po wystawieniu jego opery *Einstein on the Beach* (1976), aż do swoich czterdziestych urodzin. Chociaż Village Voice, pierwszy alternatywny tygodnik amerykański, pisze o pierwszych kompozycjach napisanych dla Philip Glass Ensemble, twórczość Glassa została zlekceważona, główne gazety, takie jak New Yorker, przez wiele lat uważały, że jest to zwykły hałas.

przekazu. Kompozytorzy ci nie skomponowali także utworów, które przeciwstawiłyby się najbardziej podstawowym konwencjom klasycznej kompozycji europejskiej, a w innych miejscach użyli „progresji akordów prawdziwie schubertowskich” według deklaracji Davida Harringtona, założyciela Kwartetu Kronos, na temat muzyki Glassa w 2012 r. Ponadto Harrington wyznał Village Voice, że chciałby, żeby sam Schubert „mógł usłyszeć jak inny kompozytor znalazł nową trafność w następstwach akordów”.

Lisica przygląda się różnorodności orkiestracji twórczości Glassa z okresu około trzydziestu lat. Usłyszeć owoc tak wielkiego bogactwa kompozycyjnego na jednym fortepianie, na osiemdziesięciu ośmiu klawiszach, których dotyczą dwie ręce, jest czymś fascynującym i zadziwiającym (czy też podobnie jak fragmenty z *The Hours*, w aranżacji na fortepian dokonanej przez Michaela Riesmana, długoletniego współpracownika Glassa, po wydaniu partytury), wiele z nich było początkowo przewidzianych na wiele instrumentów lub na całą orkiestrę.

Walentyna Lisica
fot. Gilbert François/DG



Lisica prezentuje *Opening*, zaczerpnięty z *Glassworks* (1982), o którym Glass w jednym z wywiadów w 2011 r. powiedział, że utwór został skomponowany specjalnie dla CBS Records, aby jego muzykę poznała szersza publiczność. Jeśli chodzi o przy-

do filmów *Mishima* (1985), *The Truman Show* (1998) i *The Hours* (2002). Te utwory ilustrują talent Glassa do komponowania utworów, które funkcjonują jednocześnie jako samodzielne dzieła symfoniczne (obdarzone swym własnym życiem, niezależnie

z *The Hours* nie myśląc o Virginii Woolf i jej wodnym grobie.

W 1988 r. Glass wydał dwa opusy, *Metamorphosis I-IV* i *Wichita Vortex Sutra*. Fascynujące jest usłyszeć, jak Lisica wykonuje te dwa utwory, pierwszy napisany na fortepian, drugi skomponowany, by być granym razem z tekstem Allena Ginsberga, czytany przez samego poetę (a ostatnio przez Patti Smith w Park Avenue Armory w 2012 r.).

Ta antologia zawiera także kompozycję *Mad Rush*, którą Glass zaprezentował na koncercie w 2012 r. ze szczytu Temple of Isis z Dendur, świątyni mającej 2000 lat, zachowanej w Metropolitan Museum of Art. Tego wieczoru Glass oświadczył, że chodziło o zamówienie na pierwszy przyjazd do Nowego Jorku Tenzina Gyatso, 14. Dalaj Lamy. Utwór został skomponowany na organy nowojorskiej katedry św. Jana i miał być utworem o „nieokreślonej długości” ponieważ godzina przyjazdu Dalaj Lamy nie została dokładnie określona (biorąc pod uwagę nieokreślony charakter takich utworów jak *How Now*, ta jakże trafna uwaga kompozytora wywołuje uśmiech).

Słusznie zastanawiamy się, kiedy muzyka Glassa jest najambitniejsza: ostatnie lata, po całym życiu objawiania się i z orkiestrą symfoniczną do dyspozycji? Czy też kiedy zajmował się przeprowadzkami, komponował używając orkiestracji o których nikt wcześniej nie słyszał? Walentyna Lisica podejmuje się kompletnego zbadania tych dwóch okresów i poprzez pryzmat jednego fortepianu destyluje z nich trzy twórcze dziesięciolecia. Wymazuje różne skale orkiestracji i ukazuje oczywistość: muzyczna odwaga Glassa rośnie i dojrzewa wraz z czasem.

Zresztą, jak okazało się to wyraźnie kiedy Glass wykonał z dziewięcioma innymi pianistami swoje *Etiudy fortepianowe* po raz pierwszy podczas jednego wieczoru w Brooklyn Academy of Music na Festival Next Wave, Glass jest przede wszystkim kompozytorem i w pewnym sensie dociera do współczesności zapewniając sobie miejsce w historii muzyki właśnie jako kompozytor. Jednak jest wykonawcą, który się starzeje, który podobnie jak jego słuchacze jest śmiertelny. Pozostaną po nim jednak jego nuty jak również koncerty i płyty tych, którzy interpretują jego muzykę. Teraz jego muzyka żyje w rękach Walentyny Lisicy, która pisze o tej muzyce nowy i wspaniały rozdział, opowiadając o muzycznej przygodzie tego wielkiego kompozytora. ☺

Opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów Decca



Walentyna Lisica
fot. Gilbert François/DG

stępność, utwór ten dla słuchaczy Glassa jest swego rodzaju stanem zawieszenia. Na jednym biegunie znajduje się *How Now*, utwór na fortepian trwający około trzydzieści minut. Na drugim biegunie znajdują się arie pochodzące z muzyki

od filmu), jako zbiór dyskretnych arii i jako serię tematów, które sadowią się w umyśle i nigdy nie dają już spokoju. Po usłuszeniu tych utworów trudno jest czytać Mishimę, nie przywołując refrenu *Closing* z *Mishima*, podobnie trudno jest słuchać *Choosing life*

Ivo Pogorelič kolekcja nagrań

W 2006 r. w Deutsche Grammophon ukazał się podwójny album zatytułowany *The Genius of Pogorelich* z dołączonym plakatem prezentującym młodego, czarującego mężczyznę o brązowych włosach, w swobodnej pozie, z lekko melancholijnym spojrzeniem. Gdybyśmy nie wiedzieli, że chodzi tu o młodego Pogoreliča, można by go wziąć za muzyka z boys bandu. To zdjęcie, znajduje się także na okładce 14-płytowego albumu, który dokumentuje karierę fonograficzną pianisty zarejestrowaną na płytach DG.

W 1980 r. podbijał świat swoimi oryginalnymi, niezwykle kontrowersyjnymi interpretacjami. Jednocześnie jego modny wygląd sprawiał, że wzruszał dużo szerszą publiczność, niż tę złożoną ze zwykłych melomanów. Podczas gdy jedni nie mogli znaleźć wystarczająco pochlebnych słów odkrywając tę nową gwiazdę na klasycznym firmamencie, inni dostrzegali w nim kometę, która szybko się rozbije. Pogorelič urodził się 20 października 1958 r. w Belgradzie, wciąż jest tak samo kontrowersyjny, ale wiele z jego nagrań jest ważnym punktem odniesienia; w niedostrzegalny sposób ten młody buntownik sam stał się wzorcem.

Do lata 1980 r. w biografii Pogoreliča nie ma niczego spektakularnego. Syn chorwackiego kontrabasisty grę na fortepianie rozpoczyna w wieku 7 lat. Pięć lat później, dzięki państwowemu stypendium, zostaje wysłany do Moskwy. Gdy ma 16 lat opuszcza Szkołę Główną Miasta i wstępuje

do Moskiewskiego Konserwatorium im. Czajkowskiego. To właśnie w 1977 r. podczas jednego z moskiewskich wieczorów poznaje Alizę Kezeradze (1937–1996), pianistkę, która nada nowy kierunek jego życiu i która przez prawie dwadzieścia lat odcisnęła na nim swój muzyczny ślad. Aliza Kezeradze była uczennicą Aleksandra Satiego, więc potomkiem linii Franciszka Liszta. W rozmowie ze stycznia 2014 r. opublikowanej w Berliner Morgenpost, Pogorelič opowiada: „Zagrałem kilka nut, ona podeszła do mnie i powiedziała, że powinienem zmienić ułożenie dłoni. Spojrzałem na nią osłupiały”. I w tej to chwili młodzieniec czuje, że ta kobieta może nauczyć go tego, czego nie nauczył się w ciągu sześciu lat ze sławnymi nauczycielami w Konserwatorium. „Byłem gotów zmienić położenie ręki po raz czwarty. Kilka miesięcy później pracowaliśmy po raz pierwszy razem nad sonatą Beethovena. W ciągu czterdziestu pięciu minut udało nam się zrobić cztery takty”.

Aliza Kezeradze jest o dwadzieścia lat starsza od Pogoreliča, poślubia go w 1980 r. i prowadzi swego ucznia do sukcesu. W 1978 r. wygrywa Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Alessandra Casagrandego w Terni (Włochy), a w 1980 r. Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Montrealu. Jednak to przegrany Konkurs Chopinowski w 1980 r. sprawia, że staje się sławny. Jego oryginalna interpretacja – „ekscentryczna”, powiedzą jego krytycy – Chopina zamyka mu drogę do finału z orkiestrą. Zszokowana Martha Argerich, jedna z najznakomitszych gwiazd

fortepianu, trzaskając drzwiami wykrzykuje: „To jest geniusz!”. Ten wybuch sprawił, że Pogoreliča poznano lepiej, niż gdyby odniósł zwycięstwo w konkursie. Jest zapraszany na koncerty na całym świecie – odtąd wszyscy chcą odkryć tego „zbuntowanego” muzyka. I Deutsche Grammophon, który ma w zwyczaju podpisywać kontrakt z laureatem, tym razem kieruje swój celownik na tego, który wkrótce zostanie najsłynniejszym nieszczęśliwym kandydatem Konkursu Chopinowskiego.

Oczywiście wytwórnia prezentuje swoją nową gwiazdę płytą z nagraniami Chopina. W ciągu zaledwie dwóch dni, 7 i 8 lutego 1981 r. Pogorelič nagrywa w Herkulessaal w Monachium preludium, nokturn, trzy etiudy, *Trzecie Scherzo*, ukoronowaniem jest *Sonata żałobna b-moll*. Płyta dzieli komentatorów. Cokolwiek myślimy, *Sonata* odzwierciedla to, co jest szczególnego w kompozycjach Chopina w wykonaniu Pogoreliča. Pierwsza część jest zdumiewająco oryginalna. Prawdopodobnie żaden inny pianista nie podkreśla kontrastu między dwoma tematami tak jak Pogorelič. *Agitato* gra z fenomenalną wirtuozerią. W prawej ręce ósemki przerywane pauzami ćwierćnutowymi głównego tematu są dużo krótsze niż u jakiegokolwiek jego słynnego kolegi. Nigdy nie słyszeliśmy tego tematu tak ekspresywnego, zadyszanego. Cudowna wirtuozeria, którą proponuje Pogorelič nie ogranicza się jedynie do pierwszej części. W scherzo jego oktawy i akordy są zdumiewające. Idealna technika, szlachetne brzmienia a zwłaszcza wielka wyobraźnia

muzyczna charakteryzują jego wykonania Chopina. Nie jest jednak fanatykiem urtextu. Nie tylko nie powtarza żadnej sonaty, ale wesoło ignoruje niuanse kompozytora, jeśli mu nie odpowiadają.

W jego dyskografii Chopin zajmuje centralne miejsce. Na trzeciej płycie z 1983 r., razem z Claudiem Abbadem i Chicagowską Orkiestrą *II Koncert* – i znowu zadziwia swoimi bardzo swobodnymi rubato. Ostatni album Pogorelića dla Deutsche Grammophon

skakującej często artykulacji a także bardzo swobodnymi tempami.

Od Bacha i Scarlattiego do Schumanna, Liszta, Czajkowskiego i Skrabina przechodząc przez Mozarta, Haydna i Beethovena – dyskografia Pogorelića dla Deutsche Grammophon nie jest szczególnie bogata, ale jest stylistycznie bardzo zróżnicowana. Prawie wszystkie jego nagrania wywołują dyskusję, tak samo jego interpretacje nie pozostawiają słuchacza obojętnym, wychodzą poza całą

tacje Scarlattiiego niekiedy żywe, niekiedy melancholijne i posępne plasują się na poziomie słynnych interpretacji Władimira Horowica – jednego z niezliczonych pianistów, od których, według Pogorelića, można się czegoś nauczyć. Płytę z nagraniami Bacha tego chorwackiego pianisty komentator Klaus Bennert słusznie skomentował mówiąc: „W świecie suit Bacha... stworzonym z niezwykle stylizowanych tańców, ekspresywnych gestów i emocji, Pogorelić... jak się wydaje, znajduje się nie tylko na terenie, który pasuje do niego jak ulał, ale także na szczycie swego kunsztu pianisty i wykonawcy”.

Jego interpretacje Ravela są równie godne wysłuchania dzięki ich wielkiej wrażliwości brzmieniowej, miejscami wręcz upojeniu. *VI Sonata* Prokofiewa ukazuje nam również apogeum jego środków. Unika wszelkiej brutalności i nadmiernych kontrastów w tym dziele ukończonym w lutym 1940 r. Tutaj, podobnie jak w jego wykonaniach Brahmsa charakteryzujących się hojnym liryzmem, jego kunszt zróżnicowania brzmieniowego jest imponujący.

Pogorelić gra *Obrazki* z wystawy Musorgskiego bardzo powoli, pozwalając sobie znowu na dużą swobodę z tekstem muzycznym, jednak nadaje im wiele barw. Rzadko można było usłyszeć *Sonatę h-moll* Liszta tak wewnętrznie rozdzierającą jak pod palcami Pogorelića. Już same jego tempa, zarówno w części wolnej jak i szybkiej, zawierają rozpoznawalną wśród wszystkich marek tego wielkiego pianisty chorwackiego.

W 1982 r. Joachim Kaiser w swojej książce *Große Pianisten in unserer Zeit* pisze o Pogoreliću: „Ważne jest nie to, do czego jest zdolny. Chodzi tu po prostu o warunek wstępny. Ważne jest to, co przychodzi mu do głowy, wszystko to, co jest w stanie wymóc od dzieła i od siebie samego. Jest to więc artysta, którego należy brać na serio. Pianista o wielkim talencie i o niewiarygodnej sile fascynacji. Ujmujący”.

opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów DG



Ivo Pogorelić
fot. Reinhart Wolf/DG

uwiecznia jego koncepcję czterech scherzi. Według magazynu Fono Forum, jest to „interpretacja, która wami wstrząśnie, jeśli można tak powiedzieć... i która przewyższa inne wersje, ponieważ szorstkość i poezja tworzą tu idealną parę”. Z 1989 r. pochodzi jego najslawniejsze nagranie Chopina – *24 Preludia* op. 28. Trudno byłoby znaleźć pianistę, który modeluje swoje utwory z tyloma aspektami i barwami co on. Udaje mu się to dzięki bardzo osobistemu dotykowi i za-

masę standardowych i bezosobowych wykonania. Ich urok jest także sprawą poziomu pianistycznego Pogorelića, który sytuuje się dużo wyżej od przeciętnej. Jego pianissimo są delikatne, jego fortissimo mają siłę i moc, a paleta niuansów i artykulacji – od ciosanego staccato do śpiewnego legata przechodząc przez aksamitne portato – zdaje się nie mieć granic.

Te cechy odkrywamy w jego nagraniach utworów Scarlattiiego i Bacha. Jego interpre-



Muzyka fortepianowa Witolda Maliszewskiego

z wybitną pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Wiosną ukazała się kolejna Twoja płyta, tym razem z twórczością fortepianową Witolda Maliszewskiego. To komplet jego dzieł. Jaka to muzyka?

Mam szczególny sentyment do tej płyty, ponieważ utwory nagrane na niej wymagały ode mnie szczególnego rodzaju zaangażowania ze względu na niejednoznaczność harmoniczną i bogatą motywikę. Jeden z utworów: *Preludium i fuga fantastyczna* okazał się wręcz wyzwaniem. To olbrzymie, monumentalne dzieło, z jego niezwykle gęstą polifonią stanowiło duży wysiłek zarówno intelektualny, jak i pianistyczny, tym bardziej, że mój zbyt wypełniony grafik, zarówno pedagogiczny, jak i artystyczny, pozwala mi na ćwiczenie przede wszystkim w nocy.

Witold Maliszewski kształcił się w Konserwatorium w Petersburgu u znakomitych

rosyjskich pedagogów. Na ile jego muzyka pozostaje oryginalna a na ile wyczuwa się w niej rosyjski romantyzm?

Z pewnością lata spędzone w Petersburgu nie pozostały bez echa słyszalnego w twórczości kompozytora. Mam tu na myśli przede wszystkim gęstość faktury i często tożsame z nią bogactwo harmoniczne, tak charakterystyczne dla twórczości wielu rosyjskich kompozytorów (Czajkowski, Rachmaninow, Głazunow). Ale język muzyczny Maliszewskiego jest tak specyficzny, że w pełni postrzegam go jako absolutnie oryginalny.

Mają szansę te utwory trafić do powszechnego obiegu, do recitali pianistycznych?

Z punktu widzenia ich wartości artystycznej, z całą pewnością! Ale wszystko zależy od nas, artystów, a w jeszcze większym stopniu od instytucji...

Nagrałaś też dzieła Maliszewskiego ze skrzypcami. Jaka jest różnica między twórczością solową a kameralną Witolda Maliszewskiego?

Cała twórczość Maliszewskiego jest bardzo ciekawa, harmonicznie i fakturalnie postrzegam jednak jako bogatsze utwory na fortepian solo. Ale to jest ocena subiektywna, być może wynikająca z mojego wyjątkowego sentymentu do płyty solowej.

Jesteś pianistką, która nie boi się wyzwań. Odkrywasz mnóstwo muzyki zapomnianej: Kolberg, Maliszewski, Żeleński. Znajdujesz jeszcze czas na tzw., żelazny repertuar w swoich recitalach?

Repertuar, który zdobywałam przez wiele lat już od czasów liceum, to główny filar mojej działalności artystycznej. Utwory Chopina, Mozarta, Beethovena, czy innych kompozytorów, które wykonywałam wielo-

krotnie w przeszłości na scenie, wykorzystując bardzo często w programach symfonicznych i recitalowych. Ich doprowadzenie do formy koncertowej nie zajmuje mi zazwyczaj więcej czasu niż 2-3 tygodnie. Natomiast cały repertuar muzyki nieznannej, której ogrom z radością poznaję od czasu nawiązania współpracy z Janem A. Jarnickim, to materiał, z którego korzystam zawsze wtedy, gdy

Wszystko zależy od tego, jak są podane, czyli od wykonawcy. Powinniśmy ze szczególną wnikliwością traktować utwory, które w sposób całkowicie świadomy prezentujemy odbiorcy po raz pierwszy. Interpretacja musi w moim rozumieniu nosić wówczas cechy bardzo wyraziste, pozwalające na roztoczenie przed słuchaczami jak najbardziej przekonującej wizji artystycznej utworu. Podobnie rzecz

Najtrudniejszym elementem jest namówienie instytucji na „ryzyko” przedstawienia publiczności nieznanego repertuaru, który mógłby w opinii wielu organizatorów życia muzycznego w Polsce spowodować jej odstraszenie. Po drugie każda nowa pozycja repertuarowa wymaga od pianisty o wiele więcej pracy niż jakikolwiek utwór wykonywany na estradzie wielokrotnie w przeszłości. Po trzecie,

o czym już wspominałam, przygotowanie artysty powinno być z założenia jeszcze bardziej wnikliwe, a wykonanie bardziej zaangażowane, co wymaga dodatkowego wysiłku.

Jesień upłynie pod znakiem Konkursu Chopinowskiego. Bierze w nim udział Twój uczeń...

Tak, to Adam Mikołaj Goździewski, tegoroczny absolwent Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej im. Zenona Brzewskiego w Warszawie. Pianista zaledwie osiemnastoletni, a już bardzo utytułowany i posiadający bogate doświadczenie sceniczne. Jego grę cechuje niezwykła wrażliwość, nieczęsto spotykana dziś wśród młodych artystów.

Znalazł się w gronie 84 pianistów wyłonionych drogą eliminacji spośród 455 nadesłanych zgłoszeń. Ogrom pracy przygotowującej do udziału w konkursie jest już częściowo za nami, teraz czas na wakacje, ale od sierpnia przygotowania znów ruszają do przodu tak, aby utrafić z najlepszą formą na początek października.

Jakie masz kolejne plany płytowe i koncertowe?

Dzięki kolejnemu projektowi Jana A. Jarnickiego odkryłam fantastyczne utwory francuskiego kompozytora. Płyta jest już w trakcie realizacji. Mam jeszcze w planach kilka następnych odkryć, ale poczekajmy z ich ujawnieniem przynajmniej do czasu, aż się rozpoczną.

Dziękuję za rozmowę.☺

nadarzy się ku temu okazja. W mijającym roku prezentowałam publicznie zarówno utwory Maliszewskiego (solowe i skrzypcowe), jak i dzieła Oskara Kolberga, Józefa Wieniawskiego, czy Władysława Żeleńskiego.

Jak publiczność przyjmuje na koncertach dzieła, które słyszy po raz pierwszy?

ma się z nieznanymi powszechnie zabytkami; nadanie im atrakcyjności w oczach zwiedzających leży w umiejętnościach przewodnika.

Trudno jest w programach koncertów umieszczać dzieła mniej znane czy premierowe?

Bardzo trudno i to z różnych względów.





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



Najnowsza płyta
Joanny Ławrynowicz
już w sprzedaży

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

Ingolf Wunder Chopin i Liszt w Warszawie

Karol Rzepecki

Ingolf Wunder to młody austriacki pianista, który, jak się okazuje, wciąż dostarcza nam powodów, dla których warto śledzić jego dynamicznie rozwijającą się działalność artystyczną. Jak sam mówił, jego przygoda z muzyką rozpoczęła się dość wcześnie, bo w wieku czterech lat. To wówczas pierwszy raz w życiu zetknął się z muzyką biorąc do rąk skrzypce, instrument dość popularny, ale trudny i stawiający przed wykonawcą duże wymagania. Nic dziwnego, że nie pozostało to bez echa w dalszym jego życiu, bowiem, jak sam przyznaje, kiedy epizod związany z grą na skrzypcach wspomina z perspektywy czasu mówi o nim, jak o czymś niezwykle pożytecznym. Zdaniem Wundera „proces wydobywania dźwięków za pomocą palców jest w przypadku instrumentów smyczkowych czymś bardzo niezwykle i pomaga w grze na fortepianie”. Jednak to właśnie fortepian przykuł uwagę artysty i po latach stał się jego sposobem na życie.

Śledząc dyskografię tego utalentowanego muzyka zauważymy, że dobór repertuaru, jaki znajdziemy na poszczególnych płytach nie jest przypadkowy, a wręcz ma wymiar bardzo osobisty. Otóż *Sonata h-moll* Scarlattiego, *Sonata B-dur* Mozarta, *Walc fantastyczny* Koczalskiego, czy *Światło księżycy* Debussy'ego to tylko niektóre pozycje, które znalazły się na woluminie zatytułowanym 300, wydany w barwach Deutsche Grammophon.

Jak przyznał artysta, repertuar ten ma dla niego wymiar szczególny, bowiem wpływa na kształt jego pianistycznej osobowości, która od dłuższego czasu kształtuje się pod kierunkiem Adama Harasiewicza, wybitnego polskiego wirtuoza, a zarazem zdobywcy pierwszej nagrody na V Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1955 r.

Podobny wymiar miała płyta austriackiego pianisty z utworami Fryderyka Chopina. Jak przyznał, muzyka tego słowiańskiego kompozytora najbardziej odpowiada jego osobowości. Album ten miał jednak wymiar szczególny, bowiem to także ukłon w stronę polskiej publiczności, której od pierwszych chwil Wunder stał się ulubieńcem. Artysta mówił, „Polacy odczuwają muzykę Chopina po prostu znacznie głębiej”. Natomiast w wywiadzie dla Jürgena Ottena, jaki ukazał się w lipcu 2011 r. na łamach **Muzyka21** artysta zwraca uwagę na istotne elementy, jakie sprawiają, że utwory Chopina nabierają szczególnego wymiaru, co kryje się w „wywarzonym rubato i brzmieniu”, czy też „odpowiednim frazowaniu”. Być może dzięki umiejętnemu połączeniu tych wszystkich elementów zdaniem Sunday Telegraph Ingolf Wunder „Posiada wszystko, czego można oczekiwać od pianisty grającego Chopina – zachwycające wycucie dźwięku, olbrzymią wyobraźnię muzyczną i niewiarygodną wirtuozerię”,

a to wszystko jak mówi zdobywca drugiej nagrody z Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w 2010 r. owiane jest spon-tanicznością, której od wykonawcy wymaga muzyka Chopina.

Nieustanna, wytrwała praca nad dorobkiem tego polskiego kompozytora doprowadziła Wundera do nagrania kolejnego albumu, na którym znalazły się dwa koncerty fortepianowe. Artysta tym razem utrwalił nie tylko *Koncert fortepianowy e-moll* Chopina, której to interpretacji mogliśmy w jego wykonaniu wysłuchać w Warszawie podczas konkursu. Współpraca z Władimirem Aszkenazym i orkiestrą z Petersburga doprowadziły do utrwalenia *I Koncertu fortepianowego* Piotra Czajkowskiego. Jak przyznaje austriacki wirtuoz granie pod dyktando Aszkenazego „jest wielką radością” wypływającą z pełnego zrozumienia. Jak sam mówi, Aszkenazy „podał idealnie za każdym moim ruchem”. W wywiadzie z września 2014 r., jakiego Ingolf Wunder udzielił dla **Muzyka21** przyznaje, że najistotniejszym dla niego czynnikiem jest „taki przekaz emocjonalny, jakiego życzył sobie kompozytor”. Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem i nie przyznać racji artyście, pod wpływem odbioru kolejnego znakomitego albumu, jakim zaowocowała współpraca tych dwóch wirtuozów reprezentujących przecież już tak odległe pokolenia.

I teraz nasuwa się pytanie, czy przez te wszystkie lata zdołaliśmy już dostatecznie poznać osobowość artystyczną Ingolfa Wundera? Otóż nic bardziej mylnego! Ten austriacki pianista znów nas zaskoczy! We wspomnianym wywiadzie z zeszłego roku na pytanie o swoich planach przyznał, że przygotowuje projekt, „który będzie szczególnie interesujący dla polskich melomanów”. Kiedy do naszych rąk trafia kolejna płyta austriackiego pianisty przekonujemy się, że dotrzymał danego nam słowa. Dwupłytowy album Ingolfa Wundera łączy w sobie trzy płaszczyzny istotne nie tylko dla polskiej, ale także europejskiej kultury. Nie bez znaczenia pozostaje także moment, w jakim obchodzimy premierę tegoż woluminu, bowiem sierpień to miesiąc szczególnie w historii naszej ojczyzny. Nowa płyta Ingolfa Wundera łączy w sobie trzy istotne aspekty, które wywarły wpływ na kształt polskiej kultury muzycznej.

Warszawa to miejsce szczególne na muzycznej mapie polski z wielu względów. To właśnie w tym mieście żył i komponował Fryderyk Chopin, którego twórczość stanowi trzon nowego albumu austriackiego pianisty. Pomimo długiego pobytu na emigracji tego jednego z największych polskich kompozytorów utwory, jakie zostały nagrane tym razem są ściśle związane z polską stolicą, której wówczas, jak pamiętamy nie było na mapach świata i Europy. To właśnie w tym mieście miała miejsce premiera dzieł, które znalazły się na nowej płycie Ingolfa Wundera.

Koncert fortepianowy f-moll op. 21 mimo, iż nosi numer drugi to został skomponowany jako pierwszy, natomiast o kolejności zdecydował rok wydania. O jego ukończeniu przez kompozytora warszawscy melomani mogli przeczytać na łamach Kuriera Warszawskiego z 23 grudnia 1829 r.: „Utwory Pana Chopina noszą bez zapszczenia piętno wielkiego geniusza; między nowymi jego dziełami ma być *Koncert f-moll*, godny iść w rzędzie z dziełami najpierwszych Europy muzyków. Spodziewamy się więc, że p. Chopin [...] nie zechce dłużej [...] przytłumiać w nas to miłe przekonanie, że i Polska wielkie talenty wydaje”. Prawykonanie tego utworu w kameralnym gronie miało miejsce 7 lutego 1830 r., w którym odnotowano między innymi udział Józefa Elsnera, czy też Karola Kurpińskiego. Niespełna miesiąc później na łamach warszawskiej gazety ukazała się wzmianka: „[...] Młody Chopin przewyższa wszystkich pianistów, których tu w Warszawie słyszeliśmy. Jest to Paganini fortepianowy i jego kompozycje są szczytne, pełne nowych pomysłów”. Innym dziełem, jakiego wystu-

chamy na nowym albumie austriackiego pianisty będzie kompozycja równie związana z Warszawą. To *Polonez Es-dur op. 22*, którego powstanie datuje się na rok 1830, a zatem czas na krótko przed opuszczeniem ojczyzny przez kompozytora. W jednym z listów do przyjaciela z 18 września 1830 r. czytamy: „Zacząłem poloneza z orkiestrą, ale tylko się cznie, jest cząstek, ale początku nie ma”. Całość została wydana dopiero sześć lat później pod francuskim tytułem: *Grande Polonaise prècèdèd'un Andante Spianato (Wielki polonez błyskotliwy poprzedzony wyrównanym Andante)*. Trzecią odsłoną twórczości Chopina, jakiej dokona przed nami Ingolf

muzyką węgierskiego kompozytora zwróciło po jakimś czasie kroki pianisty ku twórczości Chopina. Natomiast klamrą łączącą te trzy wielkie osobowości stała się Warszawa. To właśnie tutaj odbyły się prawykonania wspomnianych utworów Chopina. To także do stolicy Polski 2 kwietnia 1843 r. przybywa Franciszek Liszt, którego postać już wówczas owiana była sławą wielkiego pianisty, co jednak budziło dużą dezaprobatę znacznej części publiczności. Współcześni mu nie byli przekonani do takiej wirtuozerii i biegłości. Do tego grona należał chociażby Wagner, którego, jak sam mówił, irytowała większość jego kompozycji. Jak przyznaje artysta wybór dzieła



Ingolf Wunder
fot. DG

Wunder, za pośrednictwem omawianego woluminu będzie *Allegro de Concert pour le Piano A-dur op. 46*. Do dzisiejszego dnia to opublikowane w 1841 r. dzieło owiane jest licznymi wątpliwościami. Prawdopodobnie Fryderyk pisał je z zamiarem wykonania po powrocie z emigracji.

Jest jednak jeszcze trzecia niezwykle interesująca odsłona nowej płyty austriackiego pianisty. To pod wpływem twórczości Franciszka Liszta. To właśnie pod wpływem jego twórczości w wieku piętnastu lat Ingolf Wunder zdecydował, że poświęci się sztuce i zostanie pianistą. Nie było by w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że zauroczenie

zatyłowanego *Hexamèron* był oczywisty. To właśnie tego utworu wysłuchali melomani obecni na warszawskim debiucie Franciszka Liszta w Sali Redutowej Teatru Wielkiego. Co więcej węgierski wirtuoz ukrywa tam wariacje skomponowane przez Chopina.

Zatem nowa płyta austriackiego wirtuozu łączy w sobie trzy punkty, jakie zaważyły na jego artystycznej osobowości; Liszta, dzięki jego muzyce zdecydował się na podjęcie nie łatwej drogi pianisty, Chopina, którego muzykę odkrył na nowo i Warszawę, która, jak przyznaje, głęboko zakorzeniła się w jego sercu. ☺

Vincenzo Bellini i jego opery (9)

Cała reszta, czyli Bellini już zupełnie zapomniany

Adam Czopek



operowych sięgają po *Normę* i *Lunaticzkę*, czasami ich wybór (jeżeli mają na widoku odpowiednią obsadę) pada na *Pirata*, znacznie rzadziej na *Capuleti e i Montecchi*. Pozostałe praktycznie nie istnieją na operowych scenach, a jeżeli już są prezentowane to niemal z zasady w formie koncertowej, jako operowe ciekawostki. Do tego grona należą: *Adelson e Salvini*, *Bianca e Fernando*, *Zaira*, *La straniera* (*Nieznajoma*).

Pierwszym z wymienionych dzieł debiutował Bellini jako kompozytor operowy. Prapremiera *Adelson e Salvini* miała miejsce 12 stycznia 1825 r. na scenie neapolitańskiego konserwatorium (Teatrino del Collegio San Sebastiano), którego Bellini był jeszcze studentem, przyniosła młodemu twórcy sukces na tyle głośny, by otrzymać zamówienie na kolejną operę. Zdobył je dla Belliniego, swojego ukochanego ucznia, Niccolò Zingarelli, który nawiązał w tym celu kontakt z neapolitańskim Teatro San Carlo. Partytura nowego dzieła Belliniego została dedykowana Ferdynandowi diukowi Kalabrii. 30

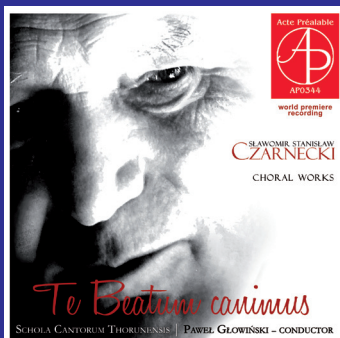
maja 1826 r., w dniu prapremiery *Bianca e Germanio*, pierwszej opery nikomu jeszcze nieznanego kompozytora Vinzenza Belliniego, Gaetano Donizetti napisał: „Dziś wieczór grana będzie w Teatro San Carlo *Bianca e Germanio* naszego Belliniego, pierwsza jego rzecz, piękna, piękna, piękna, zwłaszcza jak na pierwsze dzieło, które pisze. Piękna jest niestety; da mi się we znaki przy mojej nowej operze *Elvida*, która wystawiona będzie za piętnaście dni”. No cóż, aby sprawę dokończyć wypada nadmienić o sukcesie prapremiery opery Belliniego i niewielkim powodzeniu jednoaktówki Donizetti, któremu zupełnie to nie przeszkadzało w rozplywaniu się nad talentem młodego konkurenta. To po tej premierze do drzwi Belliniego zapukał Domenico Barbaia, w tym czasie intendent Teatro alla Scala w Mediolanie, z zamówieniem kolejnej opery dla tego teatru. Tą operą będzie *Pirat*.

Jednak Bellini, mimo powodzenia swojej pierwszej opery jakoś nie mógł sam siebie do niej przekonać. Więc kiedy tylko nadarzyła się okazja, a była nią inauguracja działalności Teatro Felice w Genui po remoncie, na którą zgodnie z zamówieniem miał przygotować

W poprzednich odcinkach naszego cyklu omówiłem wszystkie te opery Belliniego, które czasami można jeszcze spotkać na scenach operowych. Najczęściej dyrekcje teatrów



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



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

nowe dzieło (to zamówienie zawdzięczał hrabinie Melzi) zdecydował się na przeróbkę opery *Bianca e Germanio*. Było to już po wielkim sukcesie *Pirata* na scenie La Scali. Przeróbka objęła nie tylko partyturę ale również libretto Domenica Gilardonego. Twórcą drugiej wersji libretta został Felice Romani, z którym już w tym czasie Bellini rozpoczynał ścisłą współpracę. Nowa opera zyskała też nowy tytuł *Bianca e Fernando* i tylko w niewielkim stopniu przypomina swój pierwowzór. Jest nowa uwertura i chór *Tutti siam*, Fernando zyskał popisową arię, a dzieło nową scenę w finale. Czyż w tej sytuacji można się dziwić, że Genua przyjęła nowe dzieło z wielkim entuzjazmem – premiera, 7 kwietnia 1828 r., była głośnym triumfem Belliniego i wykonawców, wśród nich brylowała Henrietta Méric-Lalande, która kreowała główne partie w prapremierach *Pirata*, *La Straniery* oraz *Zairy*. Szybko też nowa opera zaczęła się pojawiać na innych scenach, jeszcze w tym samym roku wystawił ją Teatro San Carlo w Neapolu. Niecały rok później pojawia się na scenie La Scali w Mediolanie, gdzie doczekała się dziesięciu przedstawień. Następnie wystawiono dzieło w Barcelonie (1830) i Madrycie (1831) i na tym zakończyła się popularność tej opery. Wydobyto ją z zapomnienia dopiero w 1976 r. w formie wykonania koncertowego firmowanego przez RAI w Turynie. W 1978 r. operę wystawiono w Genui. Po czym ponownie zniknęła przykryta kurzem archiwalnych półek.

Powstanie dwuaktowego dzieła *La Straniera* (*Nieznajoma*) dzisiaj zupełnie już zapomnianej opery zawdzięczamy również Domenicowi Barbariemu, intendentowi La Scali w Mediolanie, który po sukcesie *Bianca e Germanio*, w poprawionej wersji, złożył Belliniemu propozycję napisania kolejnej opery dla tego teatru. Libretto *Nieznajomej* (czasami tytuł tłumaczony jest jako *Cudzoziemka*), zostało oparte na powieści wicehrabiego d'Arlincourta, którą ponoć podsunęła Belliniemu Judyta Turina, w tym czasie wielka miłość kompozytora, której to dzieło zostało dedykowane. Rzecznikiem oparcia libretta na tej powieści był również Florima, przyjaciel Belliniego. Napisał je Felice Romani, ówczesny książę librecistów. *La Straniera* poświęcona pani Turinie, komponowana w czasie pierwszych wybuchów namiętności do niej, powstawała w większej części w Mediolanie i tam zgodnie z zamówieniem 14 lutego 1829 r. ujrzała światła scenicznej rampy. Raz jeszcze Bellini udowodnił światu, że jest kompozytorem, którego dzieła szybko zdobywają międzynarodowe uznanie. Sukces prapremiery *La*

Straniery sprawił, że zainteresowały się dziełem nie tylko włoskie teatry operowe. Już rok po sukcesie w Mediolanie dzieło wystawiono w Dreźnie i Madrycie, kolejne inscenizacje zrealizowano w Wiedniu (1931), Londynie i Paryżu (1932). Rok później, 6 marca 1833 r., wystawiono operę we Lwowie na scenie teatru niemieckiego. Niestety, po kilku latach *La Straniera* przestała budzić zainteresowanie i spoczęła na wiele lat w operowym archiwum. W czasach nam bliższych wydobyto ją z zapomnienia w rodzinnej Katanii w 1954 r. Jednak próby wprowadzenia jej do repertuaru teatrów operowych nie powiodły się. Czasami prezentowana jest w formie wykonania koncertowego.

Ostatnim z zapomnianych dzieł Belliniego jest *Zaira*, której libretto wywiedzione zostało przez Romaniego z dramatu Voltaire'a, i o której można napisać jedno – była głównym źródłem zapożyczeń dla skomponowanych na początku 1830 r. *I Capuletti e i Montecchi* wystawionych z sukcesem 11 marca 1830 r. w Wenecji. W ich partyturę wstawił Bellini 10 obszernych fragmentów muzyki z *Zairy*, żadnego jednak nie cytując „in crudo”, każdy z nich był odpowiednio podretuszowany i opracowany, co jednak zupełnie nie przeszkodziło publiczności w ich szybkim rozpoznaniu. Ciekawym przykładem tych zabiegów jest temat końcowej arii *Deh! tu, bell'amina* śpiewanej przez Romea przy grobie Julii. Libretto, którego temat oparty na dziele Voltaire'a podsunął spółce Bellini/Romani Florima, który miał też udział w powstawaniu *La Straniery*. Opera, zamówiona przez Merellego, miała być głównym wydarzeniem otwarcia Teatro Ducale w Parmie, gdzie miała swoją prapremierę 16 maja 1829 r. Nie była ona dla Belliniego dniem chwały i radości, parmeńska publiczność przyjęła dzieło obojętnie i bez entuzjazmu. Dotknięty tym do żywego kompozytor odmówił udziału w kolejnych przedstawieniach, a po ośmiu tak samo obojętnie przyjmowanych spektaklach wycofał partyturę z teatru. Było to pierwsze tak poważne niepowodzenie w karierze Belliniego. I tak *Zaira* opowiadająca o tragicznych losach chrześcijańskiej niewolnicy w haremie sułtana Orosmana szybko podzieliła los wyżej wspomnianych oper. Ale też powiedzmy to uczciwie nie

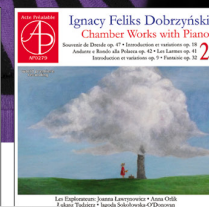
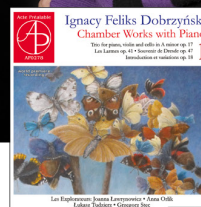
ma czego w tym dziele podziwiać. Jedyną korzyścią było to, że Bellini często sięgał do jej partytury, by po niewielkich retuszach przenieść jej fragmenty do późniejszych swoich oper (oprócz *I Capuletti e i Montecchi*, *Normy* oraz *Beatrice de Tenda*), o czym wielokrotnie już wspominałem. Krótko po śmierci Belliniego próbowano raz jeszcze wprowadzić *Zairę* do repertuaru włoskich



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

**PEYTA ROKU WEDŁUG MAGACZYNU
MUSICWEB INTERNATIONAL**

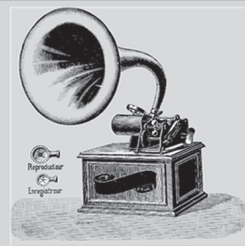
płyty kupisz w dobrej cenie na **gigant.pl**

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

teatrów wystawiając ją w 1836 r. w Teatro della Pergola we Florencji bez większego powodzenia. 140 lat później pojawiła się *Zaira* dwukrotnie w Teatro Massimo w Katanii, najpierw w 1976 r. z Renatą Scotto, a w 1990 r. z Katią Ricciarelli. Niestety, i tym razem nie zyskała trwałego powodzenia. 20

PALCEM PO PŁYCIE

APOLINARY SZELUO PO RAZ PIERWSZY



APOLINARY SZELUTO

Pieśni: Polska mowa op. 129 no. 1 (słowa: Adam Mickiewicz), **Z albumu op. 129 no. 2** (słowa: Adam Mickiewicz), **Nad Bałtykiem op. 129 no. 5** (słowa: Adam Mickiewicz), **Dwa słowa op. 133 no. 1**, (słowa: Adam Mickiewicz), **Pierwiosnek op. 139 no. 6** (słowa: Adam Mickiewicz), **Pożegnanie Czajld Harolda op. 129 no. 3** (słowa: Adam Mickiewicz), **Dudarz op. 134 no. 4** (słowa: Adam Mickiewicz), **Złoty sen op. 136 no. 3** (słowa: Juliusz Słowacki),

Jesienna róża op. 138 no. 8 (słowa: Juliusz Słowacki), **Jesień op. 26 no. 3** (słowa: Leon Radziejowski), **Marzenie op. 70** (słowa: G. Karski), **Kołyśanka op. 14 no. 2** (słowa: Oscar Wilde), **Mazurek op. 26 no. 1** (słowa: Svatopluk Cech z Pieśni niewolnika), **Die Lotosblume (Kwiat lotosu)** (słowa: Heinrich Heine), **Die Blume (Kwiat) op. 12 no. 1** (słowa: Heinrich Heine), **Dein Angesicht (Twarz) op. 12 no. 8** (słowa: Heinrich Heine), **Jesieny śpiew łąbędzia op. 13 no. 1** (słowa: Heinrich Heine), **Co szumi, jęczy... op. 13 no. 3** (słowa: Heinrich Heine); **Nocturne H-dur op. 54**

Aleksandra Kamińska, mezzosopran; Laura Sobolewska, fortepian

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

☆☆☆☆☆



Aleksandra Kamińska
fot. Andrzej Tarnowski

Jakiś czas temu ukazał się album z twórczością kameralną Apolinarego Szeluty (1884–1966) zawierający jego muzykę instrumentalną. Tym razem mamy możliwość zapoznania się z istotnym elementem dorobku tegoż kompozytora, jaki stanowi liryka wokalna. W tym miejscu warto nadmienić, iż omawiany kompozytor jest drugim w kolejności, spośród polskich twórców tego gatunku pod względem liczności napisanych pieśni, reprezentujących wszystkie okresy jego działalności.

Prezentowane dzieła niewielkich rozmiarów stanowią typowy przykład dorobku twórcy pozostającego pod wpływami nurtu określanego mianem *Młodej Polski*. Twórczość kompozytorów przynależących do tego kręgu odznaczała się wieloznaczością i syntezą różnorodnych, rozwijających

się wówczas nurtów, jak chociażby liczne odwołania do impresjonizmu, czego przykładem jest chociażby pieśń *Co szumi, jęczy...* Stopniowe odejście od myślenia tematycznego, rozbudowana chromatyka, a wreszcie stopniowe odchodzenie od tonalności to czynniki świadczące o wysokim stopniu trudności prezentowanego wycinka z dorobku Apolinarego Szeluty.

Aleksandra Kamińska z przejzystą barwą mezzosopranu daje nam się poznać jako artystka niezwykle doświadczona, potrafiąca w pełni sprostać tym zapomnianym, nieznanym, a jednocześnie bogatym w treści i symbole kompozycją. Na uwagę zasługuje także realizacja partii fortepianu. Co charakterystyczne dla omawianych dzieł instrument ten nie pełni jedynie roli akompaniamentu, a jego partia odznacza się równouprawnieniem.

Omawiany wolumin stanowi także przyczynek do poznania strictly fortepianowej twórczości Szeluty. *Nocturne H-dur* z op. 54 to odwołanie do formy będącej jednym z filarów muzyki fortepianowej romantyzmu. W wykonaniu Laury Sobolewskiej uwidocznione zostały wszystkie istotne aspekty tego dzieła, co zaóważymy głównie w rozwijającej się warstwie melodycznej. Jest to także bardzo trafnie wkomponowane uzupełnienie do prezentowanych dzieł wokalnych.

Niniejsza płyta stanowi niezwykle cenną pozycję prezentującą istotny, a zapomniany fragment polskiej liryki wokalne powstałej w oparciu o teksty polskich, a także zagranicznych poetów. Nie pozostaje nam zatem nic innego, jak oczekiwanie na kolejną płytę prezentującą dalsze pokłady dorobku kompozytorskiego Szeluty, na co wskazuje numeracja woluminu.

Karol Rzepecki

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

• ★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubel

JAN SEBASTIAN BACH
Wariacje goldbergowskie

Borbála Dobozy, klawesyn

Nibiru 1522131 • w. 2010, n. 2009 • 70'17"

★★★★★

Wariacje goldbergowskie zajmują w historii muzyki miejsce wśród utworów, co do których autorstwa myślę, że nikt z Państwa nie ma wątpliwości. Jest to jedna z najbardziej rozpoznawanych kompozycji Jana Sebastiana Bacha, dzięki której zyskał sobie sławę i poważanie. Ta obszerna dosyć kompozycja stanowi zamknięty cykl trzydziestu wariacji opartych nie tylko na tym samym temacie, ale także mających za podstawę wspólny schemat harmoniczny. Natomiast początek i koniec stanowi aria prezentująca temat. Utwór miał być prawdopodobnie lekarstwem na bezsenność hrabiego Hermana Karla von Keyserlinga, od którego kompozytor otrzymał dość obfite wynagrodzenie, o czym pisze jego biograf Johann Nikolaus Forkel. Prawykonanie utworu miało miejsce prawdopodobnie w roku 1741 i dokonał tego nadworny klawesynista i uczeń kompozytora Johann Gottlieb Goldberg, od którego nazwiska utwór przejął swoją nazwę. Z czasem utwór został umieszczony przez Bacha w czwartym, ostatnim tomie *Clavier-Übung*.

Utwór ten wciąż cieszy się dużym niegasnącym zainteresowaniem w gronie nie tylko wykonawców, ale także i słuchaczy. Możemy go usłyszeć zarówno w wykonaniu na klawesyn, zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem, ale kompozycja zajmuje także godne miejsce w repertuarze wielu pianistów. Mogliśmy go wysłuchać w interpretacji chociażby słynnego Glenna Goulda, czy

też Murraya Perahii. Wielu osobom zapadło z pewnością w pamięć klawesynowe wykonanie Wandy Landanowskiej, czy też Gustawa Leonhardta. Do tego grona wpisała się także czeska klawesynistka Borbála Dobozy utrwalając tę kompozycję. *Wariacje goldbergowskie* w jej wykonaniu to utwór nieco nostalgiczny, ale zarazem płynny, śpiewny i pełen swoistej świeżości. Tym samym artystka zapewniła sobie zasłużone miejsce w gronie wybitnych interpretatorów tego ciągle żyjącego utworu.

Karol Rzepecki

JAN SEBASTIAN BACH
Bach Imagine

Jean Rondeau, klawesyn

Warner Classics 0825646220090 • w.

2015 • 79'56"

★★★★★

To debiutancki album Jeana Rondeau (ur. 1991) i można by zapytać dlaczego klawesynista zdecydował się na nim zamieścić twórczość Jana Sebastiana Bacha. Jednak po jego wysłuchaniu i zapoznaniu się z osobą artysty odpowiedź nasunie się sama. Ten artysta to bez wątpienia nowa nadzieja współczesnej muzyki klawesynowej. Naukę gry na tym przecieź niełatwym instrumencie rozpoczął już w wieku sześciu lat pod kierunkiem Blandine Verlet, doświadczonej profesor paryskiego konserwatorium, czego rezultatem było duże zainteresowanie w tak młodym jeszcze wieku muzyką barokową. W parze z grą na instrumencie artysta rozwijał swoje zainteresowanie techniką basso continuo, a także zainteresował się improwizacją. Z czasem nie obca stała mu się także muzyka jazzowa. Obecnie artysta kontynuuje

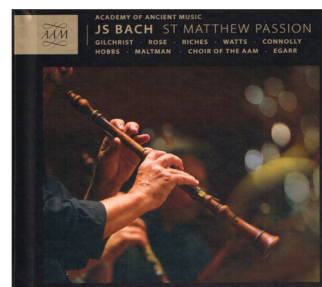
edukację w paryskim Conservatoire National Supérieur de Musique pod kierunkiem Oliviera Baumonta, Blandine Rannou oraz Kennetha Weissa. Swoich zainteresowań artysta nie ogranicza jedynie do muzyki; łączy je z filozofią i psychologią.

Może właśnie stąd pochodzi tak wieloznaczny tytuł omawianej płyty, oznaczający wyobraźnię. Muzyka epoki Baroku, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z twórczością Lipskiego Kantora, nawet jeśli jest czysto instrumentalna, pozbawiona tekstu niesie z sobą konkretny przekaz. Tylko od wykonawcy uzależniony jest sposób, w jaki dotrze on do umysłu odbiorcy.

Zawartość niniejszego albumu stanowią kompozycje klawesynowe Bacha, reprezentujące różne formy. Na samym początku wysłuchamy dwóch czteroczęściowych kompozycji, w których artysta ukazuje swój młodzieńczy, porywczy temperament, ale zarazem poparty dojrzałym postrzeganiem realizowanych kompozycji, którymi są *Suita c-moll* BWV 997 oraz *Sonata skrzypcowa d-moll* BWV 1003 w transkrypcji Wilhelma Friedemanna Bacha. Natomiast w *Koncertcie włoskim F-dur* BWV 971 artysta udowadnia, że stać go także na grę wyważoną i pełną wdzięku, który niesie za sobą ta tonacja.

Prezentowany album to pewnego rodzaju podróż do barokowego świata „ciszy i wyobraźni, w którym ujawnia się magia klawesynu”, jak twierdzi sam wykonawca. Jean Rondeau swoim debiutanckim albumem udowadnia, że warto dalej śledzić jego kolejne poczynania.

Karol Rzepecki



JAN SEBASTIAN BACH
Pasja wg św. Mateusza

James Gilchrist, Ewangelista; Matthew Rose, Jezus; Ashley Riches, pisał • Academy of Ancient Music • Richard Egarr, dyrygent

AAM Records AAM004 • w. 2015 • 144'38"

★★★★★

Jedno z najgenialniejszych dzieł w historii ludzkości, jakim jest *Pasja według św. Mateusza* Bacha doczekała się bardzo wielu nagrań utrzymanych w różnych stylizacjach wykonawczych. Spośród dostępnych wersji każdy może znaleźć coś dla siebie: czy to z wielkimi chórami i zespołami, w romantyczno-gigantycznym stylu à la Otto Klemperer, czy też kameralnie, z obsadą solistyczną à la Paul McCreech. Gdzieś jest jeszcze Herreweghe, Gardiner, Rilling, Harnoncourt, Veldohoven, Chailly, Jacobs, Mengelberg, Ramin... Najnowsze nagranie Richarda Egarr'a znacznie bliższe jest stylistyki kameralnej. Nie jest to jednak dokładnie ta „Wielka Pasja” Bacha, do której przywykliśmy. Egarr proponuje wersję pierwotną dzieła z 1727 r., a więc o dziewięć lat wcześniejszą od tej obiegowej. Sam dyrygent w swoim zawartym w książeczce eseju opowiada się właśnie za ową pierwszą formą, nazywając ją nie wcześniejszą, gorszą bądź lepszą, lecz po prostu inną. Różnice nie są bardzo znaczne, ale z pewnością

dobrze zauważalne. Przede wszystkim w pierwotnej wersji mamy tylko jedną linię continuo (w wersji z 1736 r. każda z orkiestr i chórow miała swoją własną). Kolejna istotna różnica dotyczy chóru *O Mensch, bewein*, którego w wersji z 1727 r. niestety Bach nie uwzględnił. Otwierając II część arie z chórem w wersji z 1736 r. wykonuje alt, w pierwotnym zamyśle był to bas. Słynna basowa aria *Komm, süßes Kreuz* otrzymuje w 1727 r. bardzo delikatny lutniowy akompaniament, w porównaniu z teatralnym, ekspresyjnym brzmieniem violi da gamba z 1736 r. Poza tym istnieją inne, bardziej bądź mniej znaczne różnice, o czym szczegółowiej relacjonuje w komentarzu sam Egarr. W całości jednak ta wcześniejsza wersja wydaje się nieco skromniejsza, bardziej surowa, w wielu miejscach wywołująca odmienne wrażenie. Pierwotna wersja *Pasji Mateuszowej* Bacha zachowała się dzięki sporządzonej w 1755 r. przez Johanna Christoha Farlaua kopii. Farlau był uczniem Johanna Christoha Altnickola, śpiewaka bachowskiego w ostatniej dekadzie życia lipskiego kantora.

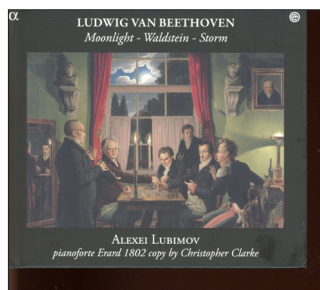
Dzieło znajduje znakomitych wykonawców w artystach, którzy wraz z Richardem Egarem podjęli się jego nagrania (poprzedzonego publicznymi prezentacjami). Tworzą oni kreację ciepłą, miękką i łagodną, unikając silnych kontrastów, bardzo piękną muzycznie i dopracowaną, choć z pewnością nie nazbyt dramatyczną, ekspresyjną. W brzmieniu Chóru Academy of Ancient Music może zwracać uwagę jakby nadreprezentacja głosów wysokich, co jest jednak tylko mylnym wrażeniem. Jest to po prostu angielska sztuka śpiewu, białe głosy, oszczędne vibrato, coś bardzo pięknego. Szybkie tempa Maestro Egarr nigdy nie sprawiają wra-

żenia zagonionych. Dyrygent momentami nieco eksperymentuje, co jednak przynosi fascynujące efekty (np. *Der du den Tempel Gottes zerbrichst – Andern hat er geholfen*). W wielu fragmentach zauważamy wybijające się, interesujące, osobliwe frazowanie z wyraźnym spowalnianiem przy zakończeniach myśli muzycznych (np. aria *Buss und Reu*, aria *Ach, nun ist mein Jesus hin!*, etc.), często zawieszenie frazy, oddech, muzyczny przystanek. Oczywiście, przyzwyczajeni do wersji z 1736 r., jesteśmy początkowo na to nieprzygotowani, stanowi to jednak ważny efekt wyrazowy (np. recytatyw sopranu *Er hat uns allen wohlgetan*). Interesujące są także ozdobniki solistów. Oczywiście wiele smaczków interpretacyjnych wynika przede wszystkim z faktu wzięcia na warsztat wersji z 1727 r.: aria *Komm, süßes Kreuz* ma tutaj zupełnie inny, intymny, introwertyczny wydźwięk. Powiedzieliśmy, że zespoły Academy of Ancient Music spisują się znakomicie. Również wybrani do nagrania soliści to wybitni wykonawcy bachowskich partii. Jako Ewangelistę słyszymy Jamesa Gilchrista, który w słynnym nagraniu Herreweghe'a z 1998 r. wykonuje arie tenorowe. Dysponuje delikatnym głosem, z wielką subtelnością aktorską przedstawiając biblijny zapis. Pod względem językowym sprawdza się dość dobrze, choć oczywiście to nie to samo, co Karl Erb, Ernst Haefliger, czy Peter Schreier. Matthew Rose jako Jezus pozwala sobie na większe efekty ekspresyjne, momentami naprawdę porywając odbiorcę. Wykonuje swoją partię z dużym przekonaniem. Sopran Elizabeth Watts, kremowy, ciepły, łagodny i wyważony zwraca się nieco w kierunku mezzo, działanie ma jednak balsamiczne. Sarah Connolly (alt) jest po prostu doskonała. Jestem pod wra-

żeniem dokonań tej artystki, która znakomicie sprawdza się w każdym wykonywanym repertuarze. Trzej pozostali panowie, wykonawcy arii i partii Piłata, odpowiednio: tenor Thomas Hobbs, bas Christopher Maltman oraz baryton Ashley Riches, są również odpowiedzialnymi artystami i zasługują na pochwały. Tyczą się to zwłaszcza Maltmana.

W całości otrzymujemy zatem bardzo dobrą produkcję. Ładne książeczkowe wydanie ma tylko jedną wadę: płyty umieszczone w wąskich kopertach tekturowych będących częścią książeczki mogą po prostu się niszczyć podczas wyjmowania. Jeśli więc zamierzamy po omawiany album sięgać częściej, niż tylko raz w roku z okazji Świąt Wielkanocy, zasadnym byłoby dokupić trzy plastikowe pudełka. Trzy? No właśnie: mimo, iż nagranie zawiera niespełna 145 minut muzyki, zostało podzielone nie na dwie, lecz na trzy płyty. Poza tym warto jednak zainwestować w omawiany album, zwłaszcza jeśli się lubi Bachowską *Pasję Mateuszową* w wersji z 1736 r., nie zna zaś jej wcześniejszego odpowiednika.

Lukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe nr 14, 21 i 17

Aleksiej Lubimow, fortepian
Alpha 194 • w. 2013, n. 2012 • 66'48" ★★★★★

W roku 1803 Ludwig van Beethoven otrzymał od Sébastiena Érarda nowo przeze-

skonstruowany fortepian francuski z czterema pedałami (w tym rejestrem lutni). Zafascynowany stale doskonalącym się mechanizmem i możliwościami kolejnych instrumentów, wyzyskiwał ich walory brzmieniowe w swoich dziełach. Pisząc w 1801 r. *Sonatę fortepianową cis-moll „Księżycową”* op. 27 nr 2, kompozytor nie dysponował jeszcze swoim „francuskim Érardem”, w dziele tym zadziwiają dynamiczne niuansy pierwszego pianissimo. Z kolei *Waldsteinowska* to doskonały przykład przeniesienia na fortepian orkiestrowej przestrzeni. *XVII Sonata „Burza”* do dziś stanowi zaś zagadkę – czy jej poruszający, bardzo ekspresyjny charakter, słusznie zyskał skojarzenia z Szekspirowskim arcydziełem? Trzy wyszczególnione sonaty Ludwiga van Beethovena słyszymy na omawianej płycie w wykonaniu Aleksieja Lubimowa. Ten, urodzony w 1944 r., rosyjski pianista i klawesynista, zdażył jeszcze studiować u Harry'ego Neuhauasa. W kręgu jego artystycznych zainteresowań ważne miejsce zajmuje muzyka dawna oraz współczesna. Zapewne za sprawą tego pierwszego zwrócił się w kierunku instrumentów historycznych, jak to ma miejsce w przypadku omawianego albumu. Lubimov gra tutaj na współczesnej kopii legendarnego, zaginionego pianoforte Érarda z 1802 r., autorstwa Christophera Clarke'a. Nagrania sonat fortepianowych Beethovena na instrumentach z epoki podejmowali się już inni artyści. Wspomnieć należy płyty Paula Badury-Skody, Josa van Immerseela, czy Ronalda Brautigama. Lubimow jest bardzo naturalny. W arcystawnej I części *Księżycowej* znajduje odpowiedni sposób i śpiewność, którą doprawdy trudniej osiągnąć na pianoforte z 1802 r. niż na współczesnym koncertowym Steinwayu. Znakomicie

odnajduje się we fragmentach wirtuozowskich (III cz. *Księżycowej*, fenomenalna, porywająca I cz. *Waldsteinowskiej*), gdzie jego instrument brzmi perliście, a wszystkie szybkie pasaże bardzo klarownie i dokładnie. *Burza* pod palcami pianisty wypada odpowiednio ekspresyjnie i dramatycznie, choć momentami można by zatęsknić za wolumenem i możliwościami bliższych naszym czasom instrumentów. W całości Lubimow jawi nam się jako znakomity Beethovenista: inteligentny, grający z odpowiednim wyczuciem i zrozumieniem stylu, w sposób ciekawy, a przy tym zawsze dysponujący nienaganną techniką. A tak na marginesie – artysta nagrał już *Sonatę „Księżycową”* i „*Waldsteinowską*” (nie wspominając o kilku innych sonatach), tyle że na instrumencie Broadwooda z 1806 r.

Omawiana płyta jest warta uwagi nie tylko ze względu na wartość artystyczną samego krążka, ale nie mniej na piękne i bardzo profesjonalne wydanie z fachowymi tekstami (fascynujący artykuł o instrumencie użytym w nagraniu!), cennymi ilustracjami i wielką estetyką całości, jak to zwykle w przypadku wytwórni Alpha. Tak właśnie powinny wyglądać i przedstawiać się klasyczne płyty!

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

4 Ballady, Berceuse, Nocturny op. 62, Polonaise-fantaisie
Håkon Austbø, fortepian

Simax PSC1347 • w. 2105 • 67'48"

☆☆☆☆

Muzyka Fryderyka Chopina cieszy się wśród pianistów nieustającym, niegasnącym powodzeniem. Wielu z nich dokonuje wciąż nowych nagrań twórczości tego kompozytora nie zważając na to, że wcze-

śniej zrobili to już inni. Niektórzy artyści podejmują wyzwanie nagrania całej twórczości kompozytora, nawet dwukrotnie, w różnych okresach swojej działalności. Inni natomiast dokonują utrwalenia tylko wybranych dzieł kompozytora z różnych względów.

Do grona takich artystów należy Håkon Austbø (ur. 1948), norweski pianista, profesor konserwatorium w Amsterdamie. W czasie swojej działalności zasłynął zarejestrowaniem kompletu sonat fortepianowych Aleksandra Skriabina, a także Claude'a Debussy'ego, dzięki czemu odniósł znaczący sukces. Teraz artysta proponuje nam swój nowy album, którego zawartość stanowi muzyka Chopina. Tytuł *Chopin Now* wskazuje, że artysta przez całą swoją wieloletnią działalność dojrzał do tego, aby wykonywać muzykę polskiego kompozytora i odnajduje w niej trzy płaszczyzny, które stanowią poezja, sztuka i improwizacja. Pianista doskonale odnajduje te trzy aspekty w romantycznej muzyce kompozytora.

W wykonaniu Håkona Austbø wysłuchamy przede wszystkim oryginalnej interpretacji wszystkich czterech ballad. Jak wiemy utwory te są owocem późnej, dojrzałej twórczości kompozytora, bowiem powstawały w latach 1833–1843. Słuchając tych kompozycji utrzymanych w niezwykle oryginalnym stylu, bowiem wykreowanym przez samego kompozytora, dostrzegamy liczne przemiany stylistyczne, jakie zachodziły w jego utworach. Pianista proponuje nam ciekawą interpretację tych ważnych w dorobku Chopina pozycji. Jest to nieco inne ujęcie tych utworów, od tego, do którego zdążyliśmy przywyknąć. Pianista przedstawia nam dość ciekawą zaskakującą interpretację tych dzieł, które niosą w sobie zarówno wiele elementów

ekspresyjnych, jak też pełnych liryzmu i melancholii.

W dalszej części nagrania artysta konsekwentnie podąża w stronę dzieł z późnego okresu twórczości kompozytora. Wysłuchamy *Barcarolle Fisdur* op. 60, dwóch nokturnów z op. 62, a całość zwieńczy *Polonez-fantazja As-dur* op. 61. Słuchając tych wykonań zauważamy konsekwentną realizację trzech wspomnianych już wcześniej kategorii, w jakich artysta postrzega muzykę Chopina szczególnie dużą wagę przywiązując do czynnika improwizacyjnego. Håkon Austbø podchodzi do prezentowanych utworów nie tylko w sposób analityczny, ale także z punktu widzenia psychologicznego, na co, jak mówił Karol Mikuli, Fryderyk Chopin zwracał uwagę swoim uczniom. Dzięki temu artysta w zaskakujący sposób odkrywa przed nami nowe oblicze tej przecież dobrze znanej twórczości.

Karol Rzepecki

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Ifigenia na Taurydzie

Helena Juntunen, sopran; David Pershall, baryton; Eric Barry, tenor; George Mosley, bas; Benoît Deney, tenor; Guillaume Durand, bas • Chór i Orkiestra Polskiego Radia

Polskie Radio PRCD 1906-1907 • w. 2014

☆☆☆☆☆

Christoph Willibald Gluck należy do grona najwybitniejszych kompozytorów nie tylko w okresie Klasycyzmu, ale na przestrzeni całej historii muzyki. Jego doniosły klasyczny styl jest rozpoznawany wszędzie niemal od pierwszych taktów. Pomimo wielu przeszkód, jakie ten młodzieniec napotykał na drodze zdecydował się wszystko poświęcić dla muzyki, co niejednokrotnie wymagało wielkiego poświęcenia, bowiem już w wieku trzynastu lat Krzysztof

został z tego właśnie powodu wyrzucony z domu przez swojego ojca leśniczego i uciekł do Pragi, gdzie pracował jako wędrowny muzykant. Z czasem ten niepozorny młodzieniec został muzykiem i nauczycielem cenionym w Europie na wielu magnackich dworach. Aż wreszcie apogeum swojej działalności osiągnął jako reformator opery. Uważał, że dzieła wówczas tworzone mają w sobie zbyt mało ekspresji. W swoich dziełach dążył do bardziej emocjonalnego przeżywania wszystkich aspektów dramatycznej opery.

Ifigenia na Taurydzie to przedostatnie dzieło kompozytora reprezentujące ten gatunek. Obok *Orfeusza i Eurydyki* utwór uznawany jest za szczytowe osiągnięcie Glucka. Historia powstania opery związana jest z kontraktem, który Gluck podpisał w 1775 r. z Królewską Akademią Muzyczną. Autorem libretta wzorowanego na Eurypidesie Claude'a Guimonta de la Touche jest Nicolas-Francois Guillard. Dzieło zgodnie z umową było ukończone w roku 1778 jednak prawykonanie miało miejsce dopiero 18 maja 1779 r., co spowodowane było nie tylko chorobą wykonawczyni partii tytułowej, ale także oskarżeniami pod adresem kompozytora dotyczącymi swobodnego i niekonwencjonalnego traktowania tego gatunku. Jednak premiera *Ifigenii na Taurydzie* zakończyła się wielkim sukcesem. Z czasem dzieło wpisane zostało na stałe w repertuar sal koncertowych w całej Europie. Dzieło zagościło w Wiedniu, Londynie, Stuttgarcie, Monachium, Berlinie, aż wreszcie w 1916 r. dotarło do Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Libretto niniejszego dzieła odbiega od antycznego oryginału, choć bohaterowie dzieła zmagają się nie tylko między sobą, ale także walczą

z własnymi sumieniami. Ważny problem, jaki zostaje poruszony przez autora libretta stanowią dylematy moralne i przeżycia wewnętrzne przedstawione w cieniu losu, który nieubłaganie dotyka każdego człowieka.

Niniejsze dzieło stanowi pełną realizację postulatów ogłoszonych przez kompozytora, dotyczących opery. Już w pierwszych taktach opery ujawnia się pełen wyrazu charakter, obfitujący w liczne napięcia silnie wywierające presję na osobie odbiorcy. Wzmaganie tego służy budowa poszczególnych części. Arie tej czteroczęściowej opery bowiem nie są wyłącznie popisem wokalnemu solistów lecz stanowią istotny element formotwórczy.

Wartość prezentowanego nagrania jest tym większa, iż jest to wydanie koncertowe, zarejestrowane na żywo, w ramach projektu realizowanego przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, przy współpracy Chóru Polskiego Radiowej, natomiast w postaci tytułową wcieliła się Helena Juntunen. Prezentowane nagranie to doskonała okazja do jeszcze głębszego zapoznania się z operą i poszerzenia swojej wiedzy na temat tego gatunku, zwłaszcza, że wydawca do nagrania dołącza obszerną książeczkę z librettem i historią kompozycji.

Karol Rzepecki

GINO GORINI
Works for Strings
and Piano

Kwintet fortepianowy, Sonata wiolonczelowa, Sonata altówkowa, Pavana na skrzypce i fortepian, Due studi per violino e piano forte

Jessica Oddie, skrzypce; Kumiko Sakamoto, skrzypce; Morgan O'Shaughnessey, altówka; Bridget Pasker, wiolonczela; Jakub Tchorzewski, fortepian



Tactus TC 910702 • w. 2014, n. 2013
• 70'53"

★★★★★

Zawsze z wielką przyjemnością sięgam po nieznaną repertuar. Jeśli na dodatek repertuar ten odkrywają artyści, którzy wcześniej mnie zachwycili innymi dokonaniem, przyjemność jest tym większa. Tak właśnie jest w przypadku płyty, którą niedawno otrzymałem, a w której nagraniu uczestniczył polski pianista mieszkający we Włoszech, Jakub Tchorzewski. Jego kunszt poznałem już dzięki płycie z polskimi pieśniami, która niedawno ukazała się w wydawnictwie Acte Préalable w roku 2014. Na tej płycie okazał się on znakomitym akompaniatorem świetnej śpiewaczki, Bernadety Sonneleitner.

Recenzowany album ukazał się niedawno, lecz nagrany został rok wcześniej. Jakub Tchorzewski w towarzystwie równie znakomitych muzyków odkrywa całkowicie zapomnianego kompozytora włoskiego, Gina Goriniego. Muzyk ten żył w latach 1914–1990, uczył się u takich mistrzów jak Gino Tagliapietra czy, w latach 1934–1940, Gian Francesco Malipiero. Trzeba wspomnieć, że Tagliapietra był kontynuatorem monumentalnego stylu pianistycznego takich sław jak Ferruccio Busoni czy Egon Petri.

Gino Gorini był neoklasyzystycznym pianistą i kompozytorem pozostającym pod wpływem Malipiera. Często był pierwszym wykonawcą swoich dzieł. Jego dokonania

jako pianisty można znaleźć na płytach, a jeśli chodzi o jego twórczość, to prezentowana płyta jest chyba pierwszą w historii fonografii. Pomimo usilnych starań nie znalazłem żadnego innego nagrania.

Prezentowane utwory to duety na skrzypce lub altówkę i fortepian oraz kwintet. Poza wspomnianym już naszym rodakiem, Jakubem Tchorzewskim, w nagraniu wzięli udział artyści z USA, Japonii i Nowej Zelandii. Czyżby Włosi mieli podobne podejście do swojej historii jak Polacy i stronili od dzieł nieznanymi?

Najbardziej awangardowym utworem jest *Sonata na altówkę i fortepian*, najpewniej dlatego, że choć kompozytor zaczął ten utwór w latach 40., tak jak i pozostałe utwory, to ukończył ją w roku 1974, kiedy obowiązywały już inne trendy.

Ze wszystkich utworów tu prezentowanych *Kwintet* jest najbardziej rozbudowany i jednocześnie najciekawszy. W tym utworze możemy poznać najlepiej możliwości wszystkich muzyków. Słychać wyraźnie, że muzyka XX w. nie jest im obca, ich interpretacja fascynuje precyzją, energią, zaangażowaniem i mistrzostwem. Na szczególne uznanie zasługuje pianista znakomicie odczytujący intencje kompozytora i zachowuje tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki epoki Goriniego.

Godne polecenia, odkrywcze nagranie.

Stanisław Lubliński

JÓZEF HAYDN

Die Jahreszeiten

Gerhard Göschel, bas; Wilma Lipp, sopran; Heinz Hoppe, tenor • Kölner Rundfunkchor; Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester • Lorin Maazel, dyrygent

Membran 233928 • w. 2015, n. 1960

★★★★★

Czy ktoś o tym radiowym nagraniu w ogóle słyszał? Ja, przyznaję się, dopiero za sprawą omawianego albumu dowiedziałem się, że ono istnieje. Oratorium *Pory roku* Józefa Haydna zarejestrowane przez młodego, ale już znanego w świecie Lorina Maazela (liczył sobie wówczas ledwie 30 lat) i zespoły Rozgłośni Radiowej w Kolonii oraz solistów: Wilmę Lipp, Heinza Hoppe i Gerharda Gröschela. Wilma Lipp (ur. 1925) w latach 1950. i 1960. była znaną sopranem, zastąpiła przede wszystkim swymi interpretacjami Mozartowskimi, zwłaszcza partią Królowej Nocy. Dysponuje głosem czystym, krystalicznym, ruchliwym, niezbyt dużym, ale miłym, szczególnie dobrze brzmiącym w koloraturach. W omawianym nagraniu kreśli wdzięczny portret wieśniaczki Hanny. Przeszkadzać mogą w jej śpiewie jedynie pewne manieryzmy. Heinz Hoppe (1924–1993), tenor, to artysta o dużej kulturze wokalne, świetnie sprawdzający się zwłaszcza w lirycznych fragmentach, słucha się go z satysfakcją. Gerhard Gröschel (1902–1996), bas, jest postacią nieco zapomnianą. Śpiewa w zapomnianym już „wiedeńskim” stylu, przypominając nieco Ericha Kunza. Zarzucić można mu pewne niezgrabności, braki w technice koloraturowej. Chór i Orkiestra wypadają poprawnie, można wybaczyć im czasem pewne drobne rozejścia, zachwiania intonacyjne. Lorin Maazel prowadzi całość pewną ręką, z dużym spokojem, ale może nieco przyciężkawo, czasem preferując zbyt wolne tempa, nie dość różnicując kolejne części. Taka była zresztą estetyka wykonawstwa muzyki Haydna w tamtych czasach (nagranie powstało w roku 1960). W zestawieniu z dzisiejszymi, bardziej „prężnymi” kreacjami, omawiana rejestracja może

wypadać nieco blado, wymagając od odbiorcy cierpliwości. Dodatkowym minusem jest fakt, że artyści prezentują wersję skróconą Haydnowskiego dzieła. Mimo wszystkich wad, nagranie posiada przede wszystkim wartość historyczną i na pewno zostanie docenione przez kolekcjonerów. Osoby poszukujące po prostu dobrej płytowej wersji *Pór roku*, powinny sięgnąć raczej po inne rejestracje.

Łukasz Kaczmarek

**WOLFGANG AMADEUS MOZART
Lang Lang – The Mozart
Album**

Wiener Philharmoniker • Nikolaus Harnoncourt, dyrygent

Sony 888430825222 • w. 2014-11-30

☆☆☆

**Koncert fortepianowe nr
9 i 12**

Ekaterina Litvintseva, fortepian •
Klassische Philharmonie Bonn •
Heribert Beissel, dyrygent

Profil PH14047 • w. 2014 • 56'24"

☆☆☆☆

Koncert fortepianowe Mozarta nieustannie przyciągają coraz to nowe pokolenia muzyków. Koniec ubiegłego roku przyniósł dwa ciekawe albumy, które łączy twórczość autora *Wesela Figara* oraz udział orkiestr i dyrygentów z germańskiego kręgu kulturowego – Niemców w jednym przypadku oraz Austriaków w kolejnym. Różni natomiast występ solistów z różnych krajów: Rosjanki oraz Chińczyka, a także fakt, że mamy do czynienia z najsłynniejszymi nazwiskami na współczesnej scenie wykonawczej, światowej sławy pianistę, orkiestrę i kapelmistrza z jednej strony, zaś z drugiej wschodzącą dopiero gwiazdę gry na fortepianie, kameralną formację, jedną z wielu i nieznanego bliżej mistrza batuty. Jak zatem wypada porównanie obu

płytowych przedsięwzięć? Czy już na starcie na tej podstawie można typować faworytów?

Wytwórnia Profil wydała krążek, którego bohaterką jest licząca 29 lat Rosjanka, Ekaterina Liwnicewa. Pięknie, lirycznie i swobodnie gra dwie pozycje na fortepian i orkiestrę z dwudziestu siedmiu stworzonych przez Mozarta: *Koncert A-dur* KV 414 oraz *Es-dur* KV 271. Dobrze czuje stylistykę kompozycji, ich liryczny charakter, uwypukla śpiewność melodii i wdzięk partii fortepianowej, pełnej perlistych fragmentów i niewymagających forsowania dźwięku. Ładnie frazuje, wie, jak prowadzić narrację i sprawić, by wykonywana muzyka żyła razem z nią, odtwórczynią. Stronie wyrazowej występu poświęca dużo uwagi. Proszę zwrócić uwagę np. na zmianę trybu przy wprowadzeniu drugiego tematu w moll w wolnej części *Koncertu A-dur* – nastrój się zmienia momentalnie, co intryguje słuchacza. Oba dzieła, pełne radości, energii i wdzięku, znajdują w pianistce interpretatorce doskonale czującą owe cechy, ale równie dobrze wyrażającą poważniejsze emocje, o czym świadczy przejmujące, zadziwiająco smutne, delikatne *Andante* z *Koncertu Es-dur*. Artystce towarzyszy Klasyczna Filharmonia z Bonn, formacja o niewielkiej liczebności, prowadzona przez Heriberta Beissla. Mamy do czynienia z nagraniem live; szkoda, że na krążku wytwórni Profil nie znalazło się *Divertimento F-dur* KV 138, otwierające koncert w Teatrze w Meppen z listopada 2013 r. Dyrygent nonszalancko zrezygnował z wykonania oryginalnej postaci *Koncertu A-dur*, jednego z trzech znanych z opracowań na kwintet smyczkowy. Tutaj prof. dr Beissel dokonał dziwacznej hybrydy: sięgnął po ową kameralną wersję, by zagrać ją z orkiestrą, argu-

mentując, że instrumenty dęte pełnią znikomą rolę i służą jedynie zwiększeniu siły dźwięku. Pytam: czyżby Mozart nie wiedział co robi, pisząc swoje dzieła na określony skład? Czy współcześni „znawcy”, zamiast wykonywać jego partytury takimi, jakie są, pozwalają sobie na autorskie zmiany i wiedzą lepiej niż sam kompozytor, jak utwory mają brzmieć? Czego jak czego, ale takiego podejścia kapelmistrz na pewno nie nauczył się podczas studiów w Konserwatorium w Kolonii u samego Güntera Wanda, znanego z wierności zapisom autora i szacunku dla wykonywanej muzyki. By wyczerpać listę krytycznych uwag, trzeba jeszcze wspomnieć o zbyt bliskim ustawieniu fortepianu przy mikrofonach, co sprawia, że dźwięk solowego instrumentu jest na pierwszym planie. Nie jest to konieczne ani w żaden sposób uzasadnione, przecież gra orkiestra kameralna, o małej obsadzie, która nie jest w stanie zagłuszyć pianistki, tym bardziej w utworach klasyka o przejrzystej fakturze.

Intencji maksymalnie wiernego odczytania dzieł Mozarta nie sposób za to odmówić Nicolausowi Harnoncourtowi, 84-letniemu nestorowi historycznego wykonawstwa, który towarzyszy na luksusowo wydanym, dwupłytowym albumie wytwórni Sony, 31-letniemu Lang Langowi. Kapelmistrz prowadzący Filharmoników Wiedeńskich brzmiących tutaj fenomenalnie i pieszczących ucho fantastycznym brzemieniem, zwłaszcza odzywkami instrumentów dętych, odpowiada za partie orkiestrowe dwóch arcydzieł gatunku. W *Koncertcie c-moll* KV 491 zasługą Harnoncourta jest uwypuklenie niezwykle dramatycznego, intensywnego w emocjach, charakteru dzieła, eksponując dużą jak na dzieła klasyka obsadę instrumentalną, a przede wszystkim udział

kotłów oraz rogów i trąbek. Zespół i dyrygent wiodą tu prym, są bardzo ekspansywni w porównaniu z wycofanym, delikatnym w wyrazie pianistą, który wydaje się pozostawać w cieniu. Nie wydaje mi się, że odpowiada to zamierzeniu Mozarta, a połączenie dominacji jednego podmiotu nad solistą bez autorytetu nie jest szczęśliwe. Na szczęście sytuacja jest uratowana w jednym z moich ulubionych dzieł gatunku, przepięknym *Koncertcie G-dur* KV 453. Jego śpiewny, liryczny charakter wydaje się bardziej odpowiadać możliwościom współpracy między Lang Langiem a Wiedeńczykami, pozbawionymi silnego wsparcia blachy oraz perkusji. Druga płyta też nie jest jednoznaczna w ocenie. Są na niej trzy *Sonaty*, zarejestrowane podczas recitalu Chińczyka w Londynie (*IV G-dur* KV 283, *V Es-dur* KV 282, *VIII a-moll* KV 310), drobiazgi pochodzące z występu, ale tym razem w Paryżu (*Marsz C-dur* KV 408/1, *Klavierstück F-dur* KV 33b, *Allegro F-dur* KV 1c), zaś całość wieńczy słynne *Rondo à la Turca*. Wykonane na zakończeniu koncertu w Londynie, wywiera jak najgorsze wrażenie, za sprawą wulgarności interpretacyjnej pianisty oraz chęci przypodobania się niewybrednym gustom, co zgromadzona publiczność nagrodziła gromkimi brawami. Udowadnia tutaj, że jest specjalistą w grze zbyt głośnej, zbyt szybkiej – niezrozumienie oznaczenia *allegretto* i zrobienie z tego *prestissimo* woła po prostu o pomstę do nieba – i bez żadnej wartości. Przypomina mi popisy zwierząt cyrkowych, biednych stworzeń wyćwiczonych przez trenerów w celu schlebiania gwiazdy bez serca błyskotliwymi sztuczkami. Nie rozumiem za bardzo sensu zamieszczenia fortepianowych drobiazgów z Paryża i ich związek z poprzedzającymi je kompozy-

cjami o większych rozmiarach i znaczeniu sonatami, chyba że chodziło o wzbogacenie albumu o rzadziej wykonywane pozycje. *Klavierstück* i *Allegro* trwają niewiele ponad pół minuty i nadają się idealnie dla młodziutkich adeptów gry na fortepianie. Interesującym jest fakt, że sięgnął po nie uznany wirtuoz, znany na całym świecie z powodu swych ogromnych możliwości technicznych. Czyżby przypominał sobie dziecięce lata? Jądem krążka są jednak sonaty, zwłaszcza ostatnia z nich, utrzymana w wymownej tonacji a-moll, którą Mozart wykorzystał kilkakrotnie w swojej fortepianowej twórczości, tworząc dzieła o wielkiej wadze. Lang Langa niekiedy zdaje się ponosić temperament, wykraczający chyba poza ramy stylistycznej poprawności, ale nie sposób odmówić mu zaangażowania i pasji. O wiele lepsze wrażenia wywierają liryczne kompozycje KV 282 i 283, pełne klasycznej doskonałości formalnej i wyrazowej, w których chiński pianista czuje się wyśmienicie. Przekonuje mnie w nich najbardziej, choć trzeba podkreślić fakt, że ciągle szuka swojej własnej drogi, co w przypadku tak trudnej w interpretacji twórczości wiedeńskiego klasyka przynosi rezultaty bardziej lub mniej udane. Najnowsza propozycja fonograficzna chińskiego wirtuoza nie daje się łatwo zaklasyfikować pod kątem ostatecznej oceny, zbyt wiele jest w niej niespójności zarówno w warstwie wykonania, jak też doboru repertuaru i jego układu na płytach. Zastanawia brak na drugim krążku większego czasowego odstępu między ostatnim akordem *Sonaty Es-dur* a pierwszym *Sonaty a-moll*, przechodzących niemalże od razu z jednego w drugie, dzieł pochodzących przecież z różnych okresów życia Mozarta i nie związanych ze sobą w żaden sposób. Czemu

ma służyć takie rozwiązanie i jakie jest jego uzasadnienie? Czy jest to decyzja pianisty, czy też może wypadek przy pracy realizatorów nagrania? Całość, oprócz paru wyjątków wywarła na mnie w sumie pozytywne wrażenie, lecz nadal pozostają mieszane odczucia. Czekam na projekty Lang Langa, w których wreszcie przekona mnie do siebie w większym stopniu. Bardzo trudno jedną oceną wyrazić mój stosunek do albumu wytwórni Sony, o wiele łatwiej przyszło mi wyrobienie sobie opinii o produkcji firmy Profil. Odpowiadając na pytanie postawione na wstępie trzeba stwierdzić, że obydwie produkcje mają swoje wady i zalety i nie do końca są w stanie usatysfakcjonować wybredne gusta miłośnika nieśmiertelnej muzyki Mozarta.

Paweł Chmielowski

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty skrzypcowe

Vilde Frang, skrzypce • *Arcangelo* • *Jonathan Cohen, dyrygent*
Warner Classics 8256462767 • w. 2015 • 77'24"



Życie Mozarta obfitowało w liczne podróże, co wiązało się z obowiązkami członków jego rodziny. Można powiedzieć, że przez bardzo długi czas prowadził on niemal koczowniczy tryb życia. Zaowocowało to wieloma doświadczeniami na gruncie muzycznym. Mozart rozwijał się nie tylko jako solista. Występował także jako akompaniator, czy też muzyk kameralny. Tak liczne doświadczenia zaowocowały rozwojem twórczości kompozytora na różnych płaszczyznach.

Koncerty skrzypcowe nie mają nic wspólnego z dramatyзмом. To utwory pełne wdzięku i ekspresji. Utwory zaproponowane przez artyst-

kę zostały skomponowane około roku 1775, przez dwiętnastoletniego Mozarta, prowadzącego życie salonowe pełne blasku i świetności, kiedy nic jeszcze nie zapowiadało dramatów. Jako pierwszego wysłuchamy *Koncertu skrzypcowego B-dur* KV 207. Dzieło to powstało prawdopodobnie na przestrzeni lat 1773–1775. Utwór powstał na zlecenie jednego z najbardziej znanych wówczas skrzypków w Salzburgu, Antonia Brunetiego. Nic zatem dziwnego, że utwór obfituje w liczne pasáže i trudności techniczne. Druga z prezentowanych kompozycji to *Koncert A-dur* KV 219 również związany z rodzinną miejscowością kompozytora. Utwór ten należy do grona dzieł tego klasyka, o których przeznaczeniu nie miał on pojęcia podczas ich pisania. Nie wiedział kto je wykona, ani na jaką okazję. Na płycie swoje miejsce znalazła także *Symfonia koncertująca Es-dur* KV 364, do której wykonania artystka zaprosiła utalentowanego ukraińskiego altowiolistę Maksyma Rysanowa, absolwenta elitarnego Guidhall School of Music and Drama. Kompozycja ta powstała również prawdopodobnie z przeznaczeniem do wykonania przez orkiestrę w Salzburgu, co można wywnioskować po jej niewielkiej obsadzie.

Vilde Frang (ur.1986) to norweska skrzypaczka młodego pokolenia, która za każdym razem prezentuje nam się w nowej, innej odsłonie. Teraz artystka sięgnęła po twórczość jednego z klasyków wiedeńskich. I słusznie, bo Mozart w jej wykonaniu brzmi oryginalnie i niekonwencjonalnie. Wydawać by się mogło, jakoby artystka odsłoniła przed nami nowe oblicze tych przecież dobrze nam znanych utworów. Jednak fakt ten nikogo nie dziwi, gdyż artystka ta podobnie jak Mozart swój pierwszy

kontakt ze skrzypcami miała już w wielu czterech lat, co więcej w latach 1993–2002 kształciła się nie tylko pod okiem wybitnych pedagogów, ale także za pomocą specjalnej metody, przeznaczonej do nauki gry na tym instrumencie, której nazwa wywodzi się od nazwiska jej autora, którym był japoński skrzypek Shinichi Suzuki (1898–1998). Wśród jej pedagogów czołowe miejsce zajmuje niemiecka skrzypaczka Anne-Sophie Mutter. Warto zatem śledzić rozwijającą się działalność artystyczną tej młodej skrzypaczki, która jeszcze na pewno wielokrotnie nas zaskoczy.

Karol Rzepecki

MODES MUSORGSKI
Obrazki z wystawy, Pieśni i tańce śmierci, Noc na Łysej Górze

Ferruccio Furlanetto, bas • *Orkiestra Teatru Maryjskiego* • *Walerij Giergiew, dyrygent*
Marinsky MAR0553 • w. 2014, n. 2014 • SACD, 68'28"
★★★★

Walerij Giergiew i Orkiestra Teatru Maryjskiego prowadzą bardzo aktywną działalność fonograficzną, wypuszczając na rynek z imponującą systematycznością coraz to nowe płyty, wypełnione, co oczywiste, przede wszystkim repertuarem rosyjskim. Ostatnie miesiące ubiegłego roku przyniosły krążek poświęcony twórczości Modesta Musorgskiego. Krytycy przedsięwzięć dyrygenta podniosą fakt, że przed laty nagrał już dla Philipsa album z dziełami autora *Borysa Godunowa*, a teraz w barwach własnego wydawnictwa powieła wcześniejsze dokonania, nie wnosząc nic nowego.

Nie znam poprzednich kreacji Giergiewa zrealizowanych z Filharmonikami Wiedeńskimi i trudno mi orzec, czy mamy do czynienia z jakimś postę-

pem czy regresem w jego sposobie widzenia muzyki Musorgskiego, faktem jest, że mamy do czynienia z produkcją utrzymaną na wysokim poziomie wykonawczym oraz technicznym. Nie oznacza to jednak, że nie można wysunąć zastrzeżeń innego rodzaju. Omawiana płyta jest dowodem, jak niewielkie pojęcie mają decydenci z Petersburga o kształtowaniu programu nagrań, który cechuje się tutaj odwróconą kolejnością. Logicznym powinien być układ, w którym utwór najkrótszy otwiera całość, będąc wstępem do kolejnych pozycji, zaś utwór najdłuższy, najbardziej efektowny miałby wieńczyć projekt blaskiem i energią. Na dysku fonograficznej agencji Teatru Maryjskiego jest zupełnie inaczej: rozpoczyna się *Obrazkami z wystawy* w instrumentacji Ravela, następują po nich *Pieśni i tańce śmierci* w orkiestracji Dymitra Szostakowicza, zaś ostatnim punktem jest poemat *Noc na Łysej Górze*, nagrany tutaj w oryginalnej wersji kompozytora. Właśnie on spodobał mi się najbardziej i to z kilku powodów. Orkiestra pokazała się tam w doskonałej formie, zwłaszcza słuchanie sekcji dętej jest rozkoszą dla ucha. Wybór pierwotnej postaci Nocy, mniej znanej, niż słynne opracowanie Rimskiego-Korsakowa, udowadnia wielką fantazję i kreatywność autora, a oprócz tego słycać w prezentowanym nagraniu bardzo wyraźnie jego rosyjski charakter, co dla mnie jest niezwykle ważne. Poprzedzające poemat *Pieśni* wykonał znany włoski bas Ferruccio Furlanetto. Ci z melomanów, którzy cenią go jako wykonawcę ról mozartowskich, ze zdziwieniem, ale i satysfakcją przyjmą jego bardzo zaangażowaną kreację wokalnych arcydzieł Musorgskiego, w bardzo dobrej oprawie orkiestrowej autorstwa Szostakowicza,

mającego znaczne zasługi w dziedzinie opracowania muzyki poprzednika. Śpiewak jest niezwykle przekonujący w opowiadaniu głosem historii każdej z czterech pieśni, podkreślając odmienny charakter emocjonalny; słycać tu i patos, i gorycz, i specyficzny humor, no i oczywiście grozę. Szkoda, że w książeczce nie zamieszczono tekstów, co w przypadku tak renomowanego wydawnictwa jest poważnym niedociągnięciem. Punkt popisowy każdej szanującej się orkiestry, czyli *Obrazki z wystawy* w przepysznej instrumentacji Ravela tutaj wypada poprawnie, ale nie zachwyca niestety niczym szczególnym. Giergiew prowadzi je w swoim stylu, w którym można znaleźć pewien chaos w doborze temp – są tu zarówno fragmenty zagrane za szybko, jak i zadziwiająco wolno, jak np. *Stary zamek* – można by się zdumieć, że kapelmistrz wyciągnął jakieś nauki z doświadczeń i nagrań wielkiego Sergiu Celibidache. Rumuński mistrz batuty, autor kongenialnej kreacji wykonawczej utworu, zarejestrowanego na płycie wytwórni EMI, udowodnił, jak wielką siłą wyrazu odznaczają się odcinki wykonane wolniej, niż zazwyczaj, i jak bardzo takie podejście uwypukla bogactwo partytury. Szkoda, że podobnych skojarzeń nie nasunęło mi się więcej, a reszta cyklu nie wyróżnia się innowacyjnym podejściem ze strony Giergiewa. Zabrakło mi u niego specyficznego nastroju, rosyjskiego charakteru, trudnej do definicji magii, obecnej w *Obrazkach*. Bardzo dobrze gra Orkiestra Teatru Maryjskiego, co pokazuje realizacja techniczna nagrania na wysokim poziomie.

W odróżnieniu od doskonale przeze mnie przyjętych produkcji z symfoniami Dymitra Szostakowicza, niniejszy album nie wzbudził u mnie wielkiego zachwyty, czego

przyczynę należy upatrywać przede wszystkim w rutynie i mało twórczym podejściu dyrygenta. Tak interesujący i wartościowy program zasługuje na naprawdę wybitne i dopracowane kreacje. Nie zawsze powielanie swoich artystycznych osiągnięć w postaci ponownego nagrywania identycznego repertuaru przynosi dobre skutki.

Paweł Chmielowski

JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL
5 Koncertów klawesynowych

Marcin Świątkiewicz, klawesyn
• *Arte Dei Suonatori*

Bis CD- 2179 • w. 2015 • 127'10"

★★★★★

Johann Gottfried Mützel (1728–88) jest dziś nieco zapomnianą postacią. Był synem organisty, zdażył jeszcze pobrać kilka lekcji u Jana Sebastiana Bacha w 1750 r., przyjaźnił się z Carlem Philippem Emanuelem Bachem, zaś udawszy się w 1753 r. do Rygi, został mianowany kapelmistrzem barona von Vietinghoff, dodatkowo pełniąc funkcję organisty w kościele św. Piotra. Tam też dokonał swoich dni. O Mützelu ze sporym uznaniem wypowiadali się jemu współcześni, podkreślając dużą fantazję, pomysłowość, elegancję i kunszt jego dzieł. Sam twórca, podobnie jak później Karol Szymanowski, uważał, że komponować należy jedynie w szczególnym stanie ducha, inspiracji, jako że jest to nie rzemiosło, lecz sztuka. Sprzeciwiał się naśladownictwu, wtórności, zdecydowanie opowiadał się za oryginalnością. Jego koncerty na instrument klawiszowy i orkiestrę pod względem stylistycznym najbliższe są chyba muzyce Carla Philippa Emanuela Bacha. Znajdziemy tu podobny układ części (z powolnym, dostojnym wstępem otwierającym koncert),

charakter okresu Sturm und Drang, wykorzystanie techniki koncertującej. Muzyka Mützela jest jednak może mniej kapryśna niż weimarskiego Bacha, może też młodszy kompozytor nie ma tej szalonej inwencji co jego starszy kolega. Daje za to wiele wirtuozowskiego popisu, stawiając tym samym niemałe wyzwanie soliście – primus inter pares. Dla współczesnego odbiorcy jest to muzyka bardzo atrakcyjna, wciągająca, momentami porywająca i zaskakująca, a przy tym niezwykle miła dla ucha. Koncerty na instrument klawiszowy i orkiestrę Mützela nagrywali już Christine Schornsheim, czy muzycy zespołu Musica Alta Ripa. Obecnie sięga po nie Marcin Świątkiewicz mając za partnerów Arte Dei Suonatori. Być może to właśnie polski artysta jest dziś najbardziej obiecującym klawesynistą młodego pokolenia. Omawiane nagranie zdaje się to potwierdzać. Cóż za polot, olbrzymia muzyczna erudycja, swoboda, techniczna doskonałość! Świątkiewicz przy klawesynie z koncertami Mützela na pulpicie zdaje się czuć jak ryba w wodzie. Jego gorący temperament może zjednać chyba nawet najzgorzalszych sceptyków. A ponoć „na żywo” jest jeszcze lepszy... Artyście doskonale towarzyszy zespół Arte Dei Suonatori, zarażony zapałem Świątkiewicza. Bo trzeba właśnie takiego muzyka, by wykrzesać z zakurzonych nieco dzieł niemieckiego mistrza przełomu epok to bogactwo emocji, magię nastrojów, twórczego ducha, jakie rzeczywiście są w nich zawarte, a co jednak, przy gorszym wykonaniu, łatwo gdzieś zgubić. To nie Midas, który wszystko czego dotknie czyni złotem, lecz jubiler szlifujący diament i odkrywający jego najpiękniejszy kształt.

Łukasz Kaczmarek



ERNST RUDORFF
Muzyka kameralna
Viller Valbonesi, fortepian; Berolina Ensemble

MDG 948 1889-6 • w. 2015, n. 2014 • SACD, 76'12"

★★★★★

Nigdy nie zrozumieć, dlaczego Niemcy, mający tak wielu genialnych muzyków, wciąż odkrywają swoich zapomnianych twórców, a Polacy stoją w miejscu i promują wciąż tych samych, nie potrzebujących żadnego wsparcia, Chopina, Szymanowskiego, Lutosławskiego czy Pendereckiego. Oto ukazał się kolejny, odkrywczy album w znakomitym niemieckim wydawnictwie MDG z muzyką całkowicie zapomnianego Ernsta Rudorffa, urodzonego w Berlinie w 1840 r. i zmarłego tamże w roku 1916. W latach 1852–1857 uczył się gry na fortepianie u Woldemara Bargiela, później jego nauczycielami byli m.in. Ignaz Moscheles i Carl Reinecke. Od roku 1869 aż do przejścia na emeryturę w 1910 r. uczył w Berlin Hochschule. Był również w latach 1880–1890 następcą Maxa Brucha na stanowisku dyrektora berlińskiej Stern Gesangverein. Jego uczniami byli m.in. Wilhelm Berger, Leo Blech, Leopold Godowsky i Carl Schuricht. Tworzył muzykę fortepianową, kameralną, symfoniczną.

Firma MDG wraz z pianistą włoskim Villerem Valbonesim i zespołem kameralnym Berolina Ensemble przywróciła do życia niewielki fragment spuścizny po Rudorffie. Są to: *Sekstet* op. 5 na troje skrzypiec,

altówkę i dwie wiolonczele (bardzo nietypowy skład), *Romans* na skrzypce i fortepian op. 41 oraz utwory fortepianowe: 6 *Utworów* op. 52, 3 *Romanse* op. 48, *Capriccio appassionato* op. 48 i dwie *Concertetude* op. 28.

Najważniejszy utwór na płycie, otwierający ją *Sekstet* op. 5 zaciekawia już samym oryginalnym, nietypowym składem. Jest to utwór bardzo interesujący, wciągający słuchacza, wywołujący zaciekawienie i trzymający w napięciu przez prawie pół godziny. Duża w tym zasługa kameralistów z zespołu Berolina. Zaskakująco rozpoczyna się trzecia część przypominając początek *V Symfonii* Beethovena.

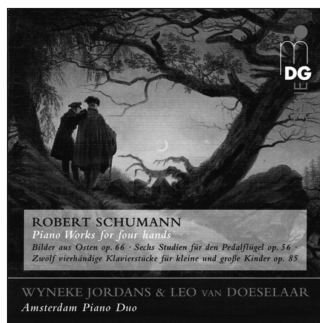
Kolejne prawie 40 minut poświęcone jest muzyce fortepianowej. W grze Villera Valbonesiego można wyczuć lekki, delikatny, o ciepłej barwie dźwięk, wrażliwość, muzykalność. Dysponuje znakomitym warszatem i techniką. We wszystkich utworach zwraca uwagę świetnie rozplanowaną formą. Jego grę charakteryzuje przede wszystkim wielka kultura, spokój, przemyślana forma i przebieg. Wszystko to sprawia, że z wielką przyjemnością słuchamy miniatur Rudorffa.

Ostatnim utworem na płycie jest trwający prawie 10 min. *Romans* na skrzypce z fortepianem. Piękna miniatura w świetnym wykonaniu.

Bardzo wartościowa płyta odkrywająca kolejnego, niesłusznie zapomnianego mistrza. Mam nadzieję, że MDG „pójdzie za ciosem” i za jakiś czas odkryje dla melomanów symfoniczną twórczość Ernsta Rudorffa.

Stanisław Lubliński

ROBERT SCHUMANN
Utwory na fortepian na 4 ręce: 6 Stüdien in kanonischer Form für den Pedalflügel Op. 56, Bilder aus Osten Op. 66,



Stücke für grosse und kleine Kinder Op. 86

Amsterdam Piano Duo: Wynneke Jordans / Leo van Doeselaar
 MDG 904 1902-6 • w. 2015, n. 2014

★★★★★

Duety fortepianowe rzadko pojawiają się na płytach, a także na estradach. Z reguły repertuar jest przypadkowy, co niekoniecznie zachęca potencjalnych nabywców do sięgnięcia po nagranie. W przypadku prezentowanego albumu jest inaczej. Artyści z Amsterdam Piano Duo pokusili się o nagranie płyty monograficznej – wszystkie dzieła napisane zostały przez Roberta Schumanna, z tym że op. 56 został zaaranżowany na fortepian na 4 ręce przez Georgesa Bizeta.

Wybór repertuaru, stopień trudności i sama koncepcja wykonawcza zachowane są w szlachetnym umiarze i pełnej elegancji grze. Interpretację duetu cechuje bardzo dobra stopliwość brzmienia, niemal jednorodna technika fortepianowa i urozmaicona dynamika.

Płytę otwiera 6 *Etiud* op. 56 powstałych w 1845 r., gdy Schumann interesował się dokonaniem Jana Sebastiana Bacha (napisał w tym okresie jeszcze kilka utworów inspirowanych muzyką lipskiego kantora). Następują po nich *Obrazki z Orientu* op. 66 inspirowane poezją Friedricha Rückerta. Na zakończenie zarejestrowano 12 utworów dla dużych i małych dzieci op. 86. Zbiór ten pisany był od razu na fortepian na 4 ręce i jest niejako kontynuacją *Albumu dla młodzieży* op. 68.

Można mieć nadzieję, że ta płyta, ze względu na repertuar, w szczególności 12 *Utworów* op. 86, dotrze do młodych odbiorców i przekona ich, że muzykowanie we dwoje jest porywające i zachęci ich do tworzenia takich duetów. A że w Internecie można znaleźć tysiące dzieł w oryginale napisanych na cztery ręce lub na dwa fortepiany, że o transkrypcjach nie wspomnę, zespoły takie mają przed sobą piękne perspektywy.

A zwykły meloman na pewno nie raz powróci do tej zachwycającej płyty.

Stanisław Lubliński

DÉODAT DE SÉVERAC
Komplet dzieł fortepianowych

François-Michel Rignol, fortepian
 Solstice SOCD 306/8 • w. 2015, n. 2014 • 190'29"

★★★★★

Déodat de Séverac był francuskim kompozytorem, rówieśnikiem Debussy'ego. Z jego utworów najczęściej nagrywane są pieśni, twórczość fortepianowa jest raczej pomijana. I oto niewielkie wydawnictwo francuskie po raz drugi sięgnęło po tę twórczość. Najpierw, w roku 2008 wydało płytę zawierającą dwa utwory – *Cerdeña* i *En vacances* – nagrane przez François-Michela Rignola, teraz to samo wydawnictwo w tym samym wykonaniu prezentuje trzy płytowy album zawierający całą twórczość fortepianową Déodata de Séverac.

Nigdy wcześniej nie miałem okazji posłuchać tego pianisty. Jego interpretacja tej impresjonistycznej muzyki urzekła mnie od samego początku. Jestem pełen podziwu do sposobu, w jaki potrafił podejść do wykonywanej muzyki – wszystko jest tu dopracowane w najmniejszym szczególe, bezbłędnie są odczytane inten-

cje kompozytora, zachowane są tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki epoki. Piękny dźwięk, koronkowe prowadzenie frazy, zjawiskowa lekkość, odpowiednie tempa – wszystko to pozostawia niezapomniane wrażenia.

Poza wspomnianymi wcześniej, i w miarę znanymi, utworami nagrany na pierwszej płycie, album zawiera: *Le chant de la terre*, *Les Naiades et le Faune indiscret*, *Baigneuses au soleil* i *Sous les lauriers roses* na płycie drugiej oraz dwa zbiory *En vacances*, *Stances à Madame de Pompadour*, *Pippermint-get*, *Le soldat de plomb* i *Ma poupée chérie* na płycie trzeciej. Polecam – naprawdę znakomite odkrycie!

Stanisław Lubliński

KAROL SZYMANOWSKI
Koncerty skrzypcowe nr 1 i 2, Mity

Baiba Skride, skrzypce; Laura Skride, fortepian • Oslo Philharmonic Orchestra • Vailij Petrenko, dyrygent

Orfeo C 873 141 A • w. 2014, n. 2013

☆☆☆☆☆

Symfonia nr 1 i 3, Pieśń Hafiza

Ben Johnson, tenor • BBC Symphony Chorus & Orchestra • Edward Gardner, dyrygent

Chandos CHSA 5143 • w. 2014 • SACD, 66'28"

☆☆☆☆☆

Wyraźne zainteresowanie zagranicznych wykonawców oraz wytwórni muzyką Karola Szymanowskiego staje się faktem (co nie dziwi skoro czynią to za subwencje polskiego rządu). Cieszy coraz większa ilość nagrań jego dzieł, po które sięgają najślynniejsi artyści, również z młodszego pokolenia. Że z bardzo dobrym skutkiem, świadczą dwie pozycje omówione pokrótce poniżej.

Orkiestry Symfonicznej BBC i jej nowego szefa, Edwarda

Gardnera, nie trzeba zbytnio przedstawiać czytelnikom **Muzyka21**, ponieważ na jej łamach były omawiane płyty tych wykonawców poświęcone twórczości Witolda Lutosławskiego. Drugi krążek z serii zawierającej muzykę autora *Harnasiów*, wydany tak jak poprzednio przez Chandos, przynosi *I* oraz *III Symfonię*, rozdzielone *Pieśniami Hafiza*. Śpiewa je młody angielski tenor Ben Johnson. Dobrze sobie radzi z wymaganiami postawionymi przez kompozytora w zakresie ekspresji i interpretacji. Jego piękny, liryczny głos brzmi znakomicie. Na duże uznanie zasługuje również odwaga artysty i podjęcie się wykonania partii solowej w *Trzeciej* w języku polskim – można przypuszczać, że jest to jego pierwsza okazja ku temu. Polszczyzna jest dla cudzoziemców wyjątkowo niewdzięczna i niełatwa, a tu jeszcze dochodzi konieczność artykułowania tekstu przekładu autorstwa Tadeusza Micińskiego, obfitującego w pełne szelestu zbitki spółgłosek. Ben Johnson wychodzi z owej próby obronną ręką, podobnie jak chór. Powiększona do ogromnych rozmiarów orkiestra, wspomagająca siły wokalne, lśni pełnym dźwiękowym blaskiem – jej ekspresja w ekstazy kulminacjach wywiera duże wrażenie. Zmieniające się bez przerwy nastroje i barwy dzieła intrygują odbiorcę, udowadniając bardzo dobre wyczucie charakteru utworu przez wykonawców. Sukcesem okazuje się też rzadko wykonywana i nagrywana *I Symfonia*, „harmoniczno-kontrapunktyczne monstrum”, by użyć określenia jej autora. Wbrew opinii Szymanowskiego, nie jest ona żadnym potworem, lecz trwającym 19 minut dwuczęściowym, efektownie zinstrumentowanym i interesującym w odbiorze dziełem, zasługującym na

większe uznanie słuchaczy i dyrygentów. Edward Gardner pokazuje w niej brzmieniowe bogactwo, blask i siłę, w czym szczególną rolę odgrywa sekcja blachy oraz perkusji. Słychać w omawianym nagraniu potencjał kompozycji i jej atrakcyjność, zarówno dla zespołu, jak i melomanów.

Niniejszy krążek dobrze wpisuje się dwa poprzednie, będące udziałem Orkiestry Symfonicznej BBC i jej szefa. Można je porównywać z wybornymi nagraniami Antoniego Wita i Filharmonii Narodowej, zrealizowanymi w ubiegłej dekadzie dla firmy Naxos.

Również twórczość skrzypcowa Szymanowskiego znalazła nową, młodą ambasadorkę w osobie lotewskiej wiolinistki Baiby Skride oraz jej siostry, pianistki Laumy, które sięgnęły po *Mity*. Próba zmierzenia się z cyklem fenomenalnych dźwiękowych obrazów inspirowanych mitycznymi postaciami okazała się sukcesem. Artystki pokazują ogrom brzmieniowego wyrafinowania w każdej z trzech kompozycji, intrygujących słuchacza i bardzo sugestywnych w odbiorze, co w ogóle nie dziwi z uwagi na ich impresjonistyczny charakter. Warto uważnie podążać za nimi i śledzić tok narracji, by podziwiać brzmienie obu instrumentów, pełne niuansów dynamicznych i artykulacyjnych, dowodzących ogromnego muzycznego bogactwa tryptyku. Główną atrakcją programu płyty wytwórni Orfeo stanowi jednak nagranie obu wyśmienicie towarzyszy Orkiestra Filharmoniczna z Oslo pod dyktando swojego nowego szefa, Wasyla Petrenki. Czytelnicy **Muzyka21** znają młodego dyrygenta ze znakomitych rejestracji wielkiej symfoniki Czajkowskiego, Rachmaninowa czy Szostakowicza. Tutaj zupełnie odmienna stylistycznie twórczość Szymanowskiego

znajduje w rosyjskim mistrzu batuty równie kompetentnego wykonawcę. Czujnie towarzyszy Baibie Skride od początku do końca, doskonale radzi sobie z wymaganiami bogatych dźwiękowo, specyficznie zinstrumentowanych i wymagających wielkiej obsady partytur. W kulminacjach, które nigdy nie są przesadzone i zbyt głośne, nie zagłusza jej masywnością brzmienia zespołu. Świadczy to nie tylko o wybitnej kulturze wykonawczej Petrenki, ale również dogłębnym przemyśleniu problemów interpretacyjnych koncertów. Lotewska wiolinistka gra dźwiękiem pięknym, wyrazistym we wszystkich rejestrach, zwłaszcza w najwyższych tonach, których Szymanowski nie żałował w obu dziełach, np. w samym zakończeniu *Pierwszego*. Doskonale rozumie zarówno mozaikowy charakter op.35, w którym epizody, kolory instrumentalne i emocje zmieniają się co chwilę, jak też rapsodyczną formę, skondensowaną ekspresję i urozmaiconą rytmikę, czerpiącą z ludowych, podhalańskich inspiracji, *Dругiego*. Technicznie radzi sobie wyśmienicie, co zasługuje na podkreślenie w przypadku tak wymagających pozycji smyczkowego repertuaru, wykorzystujących maksymalnie możliwości skrzypiec. Baiba Skride prowadzi narrację świadomie, z imponującą biegiłością i swobodą, wiedząc, co chce przekazać. Ona „opowiada” historię, skupiając uwagę na sobie i dźwięku swojego instrumentu (*Stradivarius Ex Baron Feilitzsch z 1734 r.*, wypożyczony przez Gidona Kremera), ale nie oznacza to, że dyrygent i orkiestra są pozostawieni w tyle. Wręcz przeciwnie, są równorzędnymi partnerami. Wzajemna współpraca między artystycznymi podmiotami i balans dźwiękowy są wzorowe. Bardzo satysfakcjonująca jest również realizacja techniczna całego nagrania.

Jeśli ktoś chce posłuchać oryginalnej, fascynującej, atrakcyjnej, mogącej się naprawdę spodobać interpretacji skrzypcowej muzyki Karola Szymanowskiego, nie będzie zawiedziony sięgnięciem po prezentowaną płytę wytwórni Orfeo.

Paweł Chmielowski



LEONARDO VINCI

Catone in Utica

Max Emanuel Cenčić, Franco Fagioli, Valer Sabadus, Vince Yi, kontratenorzy; Juan Sancho, Martin Mitterutzner, tenorzy • Il Pomo d'Oro • Riccardo Minasi, dyrygent

Decca 478 8194 • w. 2015, n. 2014 • 233'42"

Muzyka21

płyta miesiąca

Świetne premierowe nagranie opery *Catone in Utica* neapolitańskiego kompozytora Leonarda Vinciego w gwiazdorskiej obsadzie m.in. kontratenorów z towarzyszeniem orkiestry Il Pomo d'Oro, którą dyryguje Riccardo Minasi. Sprawcą tej realizacji jest chorwacki śpiewak, kontratenor Max Emanuel Cenčić. Album płytowy wydano w korelacji do scenicznej realizacji tej opery wystawianej w Europie.

Katona w Utyce to kolejne dzieło muzyczne napisane do tekstu libretta Metastasia. Popęłnił takowe m.in. Antonio Vivaldi. Sztuka opowiada o walce Juliusa Cezara z republikańskimi siłami dowodzonymi przez Marcusa Portiusa Katona w 46 r. przed Chrystusem. Leonardo Vinci jest

jednym z wielu zapomnianych kompozytorów barokowych. Wcześniej niektóre arie z jego dzieł przypominała w swoich projektach Cecilia Bartoli. Teraz mamy kompletne nagranie jego kolejnej opery. Wcześniej wydano *Artakserksesa* z Philipem Jarousskym i Cenčićem.

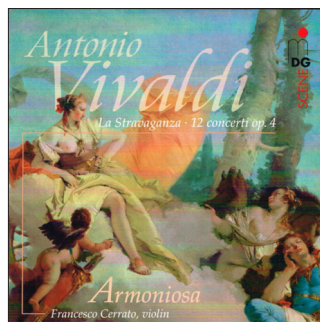
Catone in Utica ukazuje zapomnianego geniusza włoskiej opery i tajemniczy, wyłącznie męski świat estrady z XVIII w. Ta opera została wystawiona w Rzymie w 1728 r. w obsadzie wyłącznie męskiej (udział kobiet w operze był zabroniony): kontratenorzy wykonują tu trzy bohaterskie role męskie, a także role kobiece.

Realizacja *Katona w Utyce* Vinciego nie ma słabych punktów! Śpiewacy są w bardzo wysokiej formie artystycznej. Obok Cenčića w roli Arbace występują tu świetni kontratenorzy: Franco Fagioli w roli Cesara, Valer Sabadus w roli Marzii, Vince Yi w roli Emilii, a tenor Martin Mitterutzner w roli Fulvia. Drugi tenor Juan Sancho wykonuje rolę tytułową, a dyryguje mistrz w dziedzinie nagrań muzyki barokowej Riccardo Minasi.

Jest w tym nagraniu sporo elegancji i temperamentu. Współpraca z wokalistami jest bardzo dobra. Leonardo Vinci stworzył przepiękne melodie, jest w nich sporo popisu technicznego dla śpiewaków. Dawał im dużo możliwości, by mogli się popisać na scenie zarówno, od strony technicznej, jak i dramatycznej. Smaczkowi realizacji dodaje fakt, że w tamtych czasach wszystkie role musieli wykonywać tylko mężczyźni, kobietom Watykan zakazywał występów scenicznych. Zatem triumfowali w jego dziełach m.in. kastraci, stąd może dziś popadła ta opera w zapomnienie. Choć trzeba przypomnieć, że dzieła Leonarda Vinciego, neapolitańskiego mistrza wysoko cenili Vivaldi czy Haendel!

Ta realizacja to prawdziwa muzyczna i operowa uczta! Warto jej posmakować... Polecam!

Arkadiusz Jędrasik



ANTONIO VIVALDI

La Stravaganza op. 4

Armoniosa • Francesco Cerrato, skrzypce i dyrygent

MDG 901 1885-6 • w. 2015 • SACD, 102'09"

★★★★★

Barok był okresem w historii muzyki, kiedy na znaczeniu zyskało budownictwo instrumentów. Powstawały nowe, ale też ciągle udoskonalano istniejące. Taka sytuacja miała miejsce także w przypadku skrzypiec, szczególnie we Włoszech, gdzie przede wszystkim było wiele firm lutniczych o długowiekowych tradycjach. Sytuacja ta znalazła swoje odzwierciedlenie w twórczości wielu kompozytorów, czego przykładem jest muzyka Antonio Vivaldiego (1678–1741).

W twórczości tego księdza z Wenecji istotną rolę zajmuje nie tylko muzyka skrzypcowa, ale także forma koncertu. Gatunek ten Vivaldi upodobał sobie szczególnie, bowiem napisał ich ponad 200 na różne instrumenty. Jednak skrzypce to instrument, który darzył szczególnym sentymentem, dzięki czemu dzisiaj jest powszechnie znany przede wszystkim z kompozycji *Cztery pory roku*. Prezentowany wolumin zawiera dzieło, a w zasadzie zbiór dzieł zatytułowanych *La Stravaganza* op. 4. Jest to zbiór dwunastu koncertów

na skrzypce, zamieszczonych pod jednym wspólnym tytułem. Śledząc kolejno ich budowę możemy zauważyć w jak różnorodny i swobodny sposób Vivaldi traktował formę koncertu skrzypcowego, albowiem pierwszy z utworów, którego wysłuchamy to typowe concerto grosso, opierające się na dialogu niewielkiej grupy solistów z pozostałą częścią orkiestry. Jednak kompozytor w tym utworze przełamuje pewien schemat stosując, jak w większości zaprezentowanych utworów budowę trzyczęściową, co stanowi pewnego rodzaju opozycję wobec ówczesnego pojmowania tej formy, co sugeruje sam tytuł tłumaczony jako ekstrawagancja. Kolejne cztery utwory z omawianego zbioru to również koncerty. Tym razem jednak Vivaldi skomponował je na dwoje skrzypiec, które prowadzą dialog i współzawodniczą ze sobą. Także we wszystkich tych utworach kompozytor zdecydował się na zastosowanie formy trzyczęściowej. Natomiast pozostałe dzieła, które znalazły się w omawianym zbiorze mają charakter koncertów solowych. Jeden z nich o niezwykle patetycznej wymowie w tonacji d-moll ma nawet budowę dwuczęściową. Kompozytor jednak w pierwszej części chcąc oddać wymowę i niepokój wspomnianej tonacji kilkakrotnie dokonuje zróżnicowania tempa.

Omawiając ten zbiór warto zauważyć, iż także dobór tonacji nie jest przypadkowy. Kompozytor posługuje się bowiem tonacjami jednoimiennymi. Cykl tych utworów ma przede wszystkim jednak charakter pedagogiczny i służy doskonaleniu gry na tym instrumencie. Vivaldi prawdopodobnie tak jak w wielu innych przypadkach napisał ten cykl w 1714 r. z przeznaczeniem dla swoich uczniów z sierocińca Ospedale

della Pietà, gdzie pracował jako nauczyciel przez większą część swojego życia.

Prezentowany dwupłytowy album to kolejna ważna pozycja zawierająca twórczość kameralną kompozytorów doby Baroku. Ma on szczególne znaczenie z punktu widzenia rozwoju muzyki skrzypcowej nie tylko tamtego okresu, ale także na przestrzeni całej historii muzyki. Wartość tego nagrania jest tym większa, że tak jak wszystkie płyty wytwórni MDG zostało zrealizowane nie tylko na instrumentach historycznych, ale także w specjalnej przestrzeni akustycznej. Jest to pozycja, która powinna znaleźć godne miejsce w kolekcji każdego miłośnika muzyki skrzypcowej.

Karol Rzepecki



ANTONIO VIVALDI

4 pory roku, Kantata Cessate..., Aria Gelido... z Farnace
Dmitry Sinkovsky, skrzypce, kontratenor, kierownictwo artystyczne • *La Voce Strumentale*
Naive OP30559 • w. 2014, n. 014 • 61' ★★☆☆

Czy potrafili by państwo wymienić z pamięci kilka kompozycji Antonia Vivaldiego? Pójdźmy dalej, jeśli usłyszelibyśmy już te tytuły czy potrafili by państwo zanucić przynajmniej kilka taktów wymienionych przez siebie utworów? Zapewne tak. Co więcej, jestem przekonany, że wśród nich najczęściej powtarzającym się motywem były by kompozycje, od których młody rosyjski skrzypek Dymitr Sinkowski rozpoczyna swój

album. To właśnie *Concerto „la Primavera”* oraz *Concerto „l'Estate”* przyniosły największą sławę temu włoskiemu artyście w sutannie. Jednak całość tej kompozycji, określanej mianem *Czterech pór roku* cieszy się po dziś dzień wielką sławą i jest chętnie wykonywanym przez artystów repertuarem koncertowym, nic więc dziwnego, że sięgnął po niego także ten młody, utalentowany rosyjski skrzypek.

W dalszej części nagrania solista, wraz z towarzyszącym mu zespołem wykona pozostałe dwa fragmenty tej opublikowanej w 1725 r. kompozycji, która znalazła swoje miejsce w zbiorze 12 koncertów zatytułowanym *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*. Niewątpliwą zaletą tego nagrania jest skromna obsada ograniczona nieprzypadkowo, bowiem w tamtych czasach kompozytorzy nie dysponowali dużymi zespołami. Artyści w ten sposób próbują w jak najwiarygodniejszy sposób oddać ducha baroku. Jednak płyta posiada także jeden znaczący mankament. Wprawdzie poszczególne części słynnych *Czterech pór roku* są skonstruowane w taki sposób, iż mogą funkcjonować niezależnie od siebie, to autor nagrania w nie do końca uzasadniony sposób rozbija tę jedność proponując słuchaczowi pomiędzy drugą i trzecią, oraz trzecią i czwartą częścią wysłuchanie *Cessate omai cessate*, oraz *Gelido in ogni vera*, prezentując w ten sposób swoje umiejętności wokalne.

Prezentowana płyta pomimo swoich mankamentów stanowi doskonałą okazję do tego aby kolejny raz sięgnąć po twórczość nie tylko Antonia Vivaldiego, ale także na nowo wzbudzić w sobie ducha włoskiego baroku.

Karol Rzepecki

Różne

W. A. Mozart – Sonata KV 533/494 • L. van Beethoven – Sonaty nr 17 i 31

Jill Crossland, fortepian

Diversion ddv24147 • w. 2010, n. 2003 • 76'06"

★★★★★

Mozart – Beethoven – Bach – Busoni

Jill Crossland, fortepian

Divine Arts dda25111 • w. 2013, n. 2013 • 61'16"

★★★★★

Jill Crosland to jedna z najbardziej utalentowanych pianistek europejskich, prowadzących bogate życie koncertowe, a jednocześnie sprawia wrażenie pozostającej niejako w cieniu. Studia rozpoczęła pianistka w Chethams School of Music, oraz The Royal Northern College of Music, gdzie kształciła się pod kierunkiem wybitnego polskiego pianisty Ryszarda Baksta. Następnie edukację kontynuowała w Wiedniu, w klasie fortepianu Paula Badury Skody i Sally Sargent. Pianistka ma na swoim koncie wiele występów na żywo, oraz nagrań dla radia i telewizji. W komentarzu do jednego z omawianych woluminów artystka napisała: „W trakcie przygotowań do nagrania tej płyty jeden z moich młodych uczniów, młody entuzjastyczny Eli Mintz zachorował na raka (...). Chciałabym pamiętać o nim i jego miłości do fortepianu”.

Na początku pierwszego albumu znalazły się dwie kompozycje Mozarta. Artystka prezentuje dwa utwory, a są nimi *Fantasia d-moll* KV 397, oraz *Variations „Ah vous dirai-je Maman”* KV 265. Artur Schnabel o tych utworach powiedział: „zbyt proste dla dzieci, za trudne dla artystów”. Prezentowane wariacje na temat francuskiej pieśni ludowej to doskonały utwór, jaki może posłużyć do

poznania i zrozumienia różnych zagadnień związanych z techniką gry na fortepianie. To niewątpliwie owoc wizyty Mozarta w Paryżu 1778 r. Już w pierwszych dźwiękach nawet najmniej wytrawny meloman rozpozna zapewne *Sonatę cis-moll* op. 27 nr 2 Beethovena, znaną także pod nazwą *Księżycowej*. To jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł kompozytora powstało w 1801 r. z dedykacją dla Giulietty Guicciardi. Jej pierwszą część Hector Berlioz określił mianem „lamentacji”. Natomiast niejako dopełnienie tego stanowi *Bagatelle* op. 126. Ta nie do końca sprecyzowana forma muzyczna, którą tym mianem określił pierwszy raz François Couperin Le Grand w 1717 r. znalazła swoje właściwe miejsce nie tylko w twórczości Beethovena, ale także muzyce romantyzmu. Niejako dopełnienie tych kompozycji klasyków wiedeńskich stanowi prezentacja trzech adwentowych chorałów Jana Sebastiana Bacha, w transkrypcji Ferruccio Busoniego. W drugim z prezentowanych albumów pianistka również prezentuje twórczość klasyków wiedeńskich, rozpoczynając tym razem od *Sonaty F-dur* KV 533/4949 Mozarta. Prezentowany utwór stanowi przykład kompozycji, w której twórca w niezależny sposób traktuje formę rondo. Prezentowana kompozycja powstawała w dwóch etapach. Mianowicie w czerwcu 1786 r. powstało wspomniane rondo, a pierwsze dwie części skomponował Mozart dopiero dwa lata później. Na albumie znalazły się jeszcze dwie sonaty Beethovena. Był on tym kompozytorem, który całkowicie odwrócił bieg w historii muzyki współczesnych sobie czasów. *Sonata d-moll* op. 31 nr 2 nie bez powodu określana jest mianem *Burzy*. Powstawała bowiem na przełomie 1801 i 1802 r., kiedy to kompozytor

zauważał u siebie pierwsze objawy głuchoty. Ten utwór to nic innego jak połączenie burzy i lirycznej poezji. Natomiast drugi z prezentowanych utworów Beethovena powstał dwadzieścia lat później. *Sonata As-dur* op. 110 to monumentalnych rozmiarów kompozycja, w której kompozytor łamie wszelkie obowiązujące normy dotyczące tej formy. To pełen ekspresji utwór, którego kulminacyjny punkt stanowi fuga z powracającym w późniejszych częściach tematem.

Prezentowane dwa albumy z muzyką fortepianową w wykonaniu Jill Crosland stanowią doskonałą okazję nie tylko do jeszcze głębszego poznania twórczości fortepianowej Mozarta i Beethovena, ale także do lepszego poznania działalności tej wybitnej pianistki.

Karol Rzepecki



ROBERTO ALAGNA
My life is an opera

Deutsche Grammophon 481 1524 • w. 2015, n. 2014 • 57'31"
☆☆☆☆

Jedna z brytyjskich wytwórni fonograficznych, biorąc za podstawę opinię krytyki muzycznej, obwołała go w 1996 r. „czwartym tenorem” (obok Pavarottiego, Dominga i Carrerasa). Coś jednak w tym było, skoro w tym samym roku znany polski krytyk muzyczny (stałe mieszkający we Francji) Leszek Bernat, po jednym z przedstawień *Cyganerii* w Paryżu, napisał: „...jego pełny, silny i doskonale osadzony głos w połączeniu z piękną barwą i giętkością

frazowania sprawia rzadko spotykaną satysfakcję...”. A był to właściwie początek wielkiej kariery tego śpiewaka. Alagna urodził się we Francji w 1963 r. w rodzinie sycylijskiej, ale uważany jest za śpiewaka francuskiego. W roku 1988 został laureatem Konkursu Wokalnego Luciana Pavarottiego, w tym samym roku zadebiutował w operze (Alfred w *Traviacie* na Festiwalu w Glyndebourne). Lata 90. XX w. to okres bardzo intensywnej pracy artystycznej tego śpiewaka i również debiuty na wielkich, prestiżowych scenach świata: La Scala (1991), Covent Garden (1992), Metropolitan Opera (1996). Artystyczna osobowość śpiewaka została ugruntowana. Szturmem też zdobywa czołową pozycję wśród światowej najwyższej rangi tenorów. I to powodzenie, także u publiczności, trwa. Jego walory głosowe (opisane wyżej przez Leszka Bernata) uzupełniają: śpiew w autentycznym legato, wewnętrzny żar, emocja i uczucie. Do tego dochodzi znakomita aparycja. Roberto Alagna stał się po prostu gwiazdą (także w sensie pejoratywnym, o czym świadczą konflikty, czasem ujawniane przez prasę). Artysta dużo nagrywa. Ma w swym dorobku fonograficznym kilkanaście recitali i kompletnych oper. Początkowo nagrywał dla EMI, obecnie współpracuje z Deutsche Grammophon.

Prezentowana płyta, nagrana w 2014 r. przynosi utwory dotąd nie nagrywane. Każdy z utrwalonych 16 utworów, ma „odbicie” w albumie płyty w formie biograficznej informacji i dostosowanej interpretacji. „Nie ważne libretto – to jest o mnie” podsumowuje śpiewak. W nagraniu oczywiście dominuje opera francuska. I to niekoniecznie ta szczególnie, zwłaszcza w Polsce, znana (m.in. arie z oper *Królowa Saby* Gounoda i Goldmarka, *Herodiada* Masseneta czy

Sigurd Ernesta Reyera). Prawdziwą ciekawostką jest aria z całkowicie nieznaną operą *Ostatni dzień skazańca* Davida Alagni, brata śpiewaka). Opery włoskie w tych nagraniach reprezentują *Manon Lescaut* i *Madama Butterfly* Pucciniego, *Roberto Devereux* Donizettiego i *Pajace* Leoncavalla. A możemy też posłuchać arii Leńskiego z *Eugeniusza Oniegi* Czajkowskiego i Orfeusza z *Orfeusza i Eurydyki* Glucka. A także brawurowej *La Danzy* Rossiniego. W trzech utworach Alagni towarzyszy polska sopranistka Aleksandra Kurzak. Wszystkim utworom wokalnym akompaniuje London Orchestra pod dyktando Yvana Cassara.

Roberto Alagna w nagraniach na omawianej płycie potwierdza wszystkie swoje zalety, zwłaszcza pięknego głosu. W interpretacjach jest bardzo skoncentrowany, zmieniający nastroje, żywiołowy w tarantelli, wzruszający w *Pajacach*. W śpiewanym repertuarze francuskim czuje się doskonale. Ma przy tym perfekcyjną dykcję i całkiem swobodną górę skali w duecie z *Roberta Devereux*.

Autentycznie ciekawy zestaw arii i pieśni.

Jacek Chodorowski

DIRRECCIÓN SUR
Utwory Piazzolli, Ginastery, Bardesio

José Fernández Bardesio, gitara
Profil PH11002 • w. 2010, n. 2010 • 66'10"
☆☆☆☆☆

Urugwajski gitarzysta José Fernández Bardesio to bez wątpienia jeden z najwybitniejszych wirtuozów tego instrumentu w historii XX w., czego dowodem jest prezentowany album. Inspiracją do jego powstania stały się słowa Astora Piazzolli który twierdził, że „tango jest sposobem na życie”. Słuchając prezentowanego albumu należałoby dokonać

parafrazy tych słów, mówiąc, że „sposobem na życie jest gitara”. Osoba Piazzolli stała się dużym źródłem inspiracji dla artysty, o czym świadczy nie tylko zawartość prezentowanego albumu ale samo wykonanie prezentowanych kompozycji. Otóż wysłuchamy przede wszystkim oryginalnej interpretacji dwóch dobrze znanych dzieł kompozytora, jakimi są *Libertango* i *Oblivion*. Artysta wprowadza nieco nostalgiczny nastrój pozbawiając pierwsze ze wspomnianych dzieł żywiołowości charakterystycznej dla tego gatunku. Jak pisał jeden z hiszpańskich krytyków muzycznych Bardesio dokonuje wręcz „połączenie folkloru z medytacją, odnajdując przy tym w tej muzyce jej głębokiego ducha”. Potwierdzeniem tych słów może być tryptyk skomponowany przez samego wykonawcę, na który składają się *Puimayen*, *Lejos* i *Candombeando*. I tutaj znów, zwłaszcza w dwóch pierwszych przywołanych tytułach odnajdujemy zamiłowanie artysty do tanga, postrzeganego jednak nieco inaczej niż zdołaliśmy do tego przywyknąć. *Puimayen* to doskonale połączenie rytmu charakterystycznego dla żywiołowej formy tanga z urugwajskim tańcem pełnym melancholii. Całość wieńczy utwór jednego z najwybitniejszych kompozytorów Ameryki Południowej w XX w., jakim był Alberto Ginastera. *Danza de la Moza Donosa* to kompozycja będąca połączeniem nowatorskiej techniki kompozycji z argentyńskim folklorem.

Prezentowany album to doskonała okazja do głębszego zapoznania się z muzyką charakterystyczną dla krajów Ameryki Południowej i wysłuchania ich w oryginalnej interpretacji, ale także zetknięcia się z inną, odległą kulturą.

Karol Rzepecki

FLUTE VOCALISE

Utwory: Chaminade, Chopina, Saint-Saënsa, Masseneta, Debussy'ego, Bricaldiego, Rachmaninowa, Gauberta, Gaurégo, Borne'a

Kenneth Smith & Paul Rhodes

Diversion ddd 24156 • w. 2013, n. 2013

• 70'44"

☆☆☆☆

Prezentowany album został poświęcony pamięci wybitnego XIX-wiecznego francuskiego flecisty Paula Taffanela (1844–1908). Ten niezwykle utalentowany muzyk i kompozytor od 1883 r. był wykładowcą Paryskiego Konserwatorium Muzycznego, gdzie uczył gry na tym instrumencie. W znaczący sposób przyczynił się do rozwoju techniki gry na tym instrumencie, który w tamtym okresie przeżywał swoje ponowne narodziny.

Zawartość niniejszej płyty stanowią utwory zarówno pierwotnie skomponowane na ten instrument, ale także aranżacje kompozytorów współczesnych osobie Taffanela. Na samym początku wysłuchamy jednoczęściowego *Concertino* op. 107 w wersji na flet i fortepian. Utwór został skomponowany przez Cécile Chaminade (1857–1944), pierwszej kobiety, która ukończyła Paryskie Konserwatorium. Była również pierwszą kompozytorką, której utworów można było wysłuchać na terenie nie tylko całej Europy, ale także i Stanów Zjednoczonych. Jedną z pasji Paula Taffanela była muzyka wokalna i operowa. Stąd też na płycie znalazło się opracowanie na flet i fortepian *Wariacji na temat Rossiniego* Chopina. Należy przyznać jednak, że opracowanie to w pełni nie oddaje charakteru dzieła Chopina. Ważną pozycję na płycie stanowi *Le Cygne* Camille'a Saint-Saëns'a, który wywarł znaczący wpływ na działalność Taffanela, z wzajemnością.

Drogi tych dwóch artystów przecinały się nieustannie.

Rok 1890 był to dla Paula Taffanela dobry czas, bowiem odnosił wówczas liczne sukcesy nie tylko jako solista, ale także jako muzyk kameralny. Z tego okresu pochodzi trzyczęściowa *Suite de trios morceaux* na flet i orkiestrę, której tutaj wysłuchamy w opracowaniu z fortepianem. Warte uwagi jest także aranżacja słynnej *En Bateau* z *Petite suite* Claude'a Debussy'ego w opracowaniu wykonawców, co brzmi niezwykle oryginalnie. Na płycie nie zabrakło także słynnej *Wokalizy* op. 34 nr 14 Sergiusza Rachmaninowa, który to utwór znany z wielu opracowań. Tym razem jednak wersja z fletem brzmi niezwykle wiarygodnie, gdyż jest to instrument o barwie zbliżonej do głosu ludzkiego, dla którego dzieło zostało stworzone.

Niniejszy album to doskonałe źródło wiedzy na temat muzyki fletowej. Śledząc te nagrania możemy zaczerpnąć wiele informacji jak w XIX w. rozwijała się muzyka przeznaczona na ten instrument.

Karol Rzepecki

**MARIA KIH LGREN
Piano recital**

Utwory: Griega, Honeggera, Chopina, Frumerie'a, Liszta

Sterling CDA 1695-2 • w. 2015, n. 1990

• 59'53"

☆☆☆☆

Maria Kihlgren to niezwykle utalentowana pianistka. Studia w zakresie fortepianu rozpoczęła na Högskolan för Scen och Musik w Gothenburgu mając szesnaście lat. W tym samym roku miał miejsce jej pierwszy debiut na scenie, kiedy to pianistka z wielkim sukcesem wykonała wraz z orkiestrą *Koncert fortepianowy C-dur* KV 467 Mozarta. Studia w zakresie fortepianu solowego artystka kontynuowała także

w Wiedniu, które zakończyła w roku 1979 r. uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Pianistka ma bogate doświadczenie w grze zarówno solowej, jak i kameralnej, co można dostrzec śledząc chociażby jej dyskografię.

Nagrania zaprezentowane na omawianym, debiutanckim albumie zostały zarejestrowane w roku 1990, a więc w okresie kiedy artystka była u progu rozwijającej się wówczas kariery pianistycznej. Na niniejszej płycie w wykonaniu pianistki wysłuchamy twórczości kompozytorów romantyzmu, a także muzyki współczesnej. Czteroczęściowa *Sonata e-moll* Edwarda Griega to typowy przejaw nurtu narodowego w twórczości kompozytorów XIX w. Dzieło jest także owocem przyjaźni kompozytora z Rikardem Nordraakiem, twórcą norweskiego hymnu narodowego. Następny utwór, jakiego wysłuchamy to ukłon w stronę muzyki współczesnej. Jego twórca Artur Honegger wprawdzie urodził się w Szwajcarii, jednak większość swojego życia spędził w Paryżu. Dlatego też zaliczany jest dzisiaj do słynnej *Les six. Sept pièces brèves* to cykl krótkich siedmiu utworów powstały w latach 1919–1920, w których słyhać wyraźne nawiązania do stylistyki Bacha, Ravela, czy też Chopina. Dlatego też na płycie poświęconej kompozytorom tego okresu nie mogło zabraknąć muzyki Chopina. Pianistka wykonuje trzy dobrze nam znane utwory: *Fantaisie-Impromptu cis-moll* op. 66, *Nokturn F-dur* op. 15, oraz słynną *Etiudę c-moll* op. 10 nr 12. Nagranie wieńczą dwa utwory największego z pianistów XIX w., jakim był Liszt. *Etiuda Des-dur* zaliczana do tzw. etiud koncertowych powstała w roku 1848 i określana jest także jako *Etiuda harfowa*, gdyż kompozytor pracował wówczas równolegle

nad utworami przeznaczonymi na harfę, co znalazło także swój oddźwięk w muzyce fortepianowej. Natomiast *Fu-nérailles* to kompozycja ze zbioru *Harmonies poétiques et religieuses*, powstającego w latach 1845–1852. Tym samym jest to jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł kompozytora.

Słuchając tego debiutanckiego albumu Marii Kihlgren stwierdzenie, jakie pojawiło się wówczas na łamach *Blekinge Läns Tidning* wydaje się być w pełni uzasadnione. Jeden z krytyków pisał wówczas: „Pianistka Maria Kihlgren gra z dobrze przemyślanym dramatyзмом i wspaniałym wyczuciem szczegółów. Ona wie na czym polega muzyka programowa i jak połączyć zachodzące w niej kontrasty”. Prezentowany album jest dedykowany szczególnie osobom, nie tylko będącym miłośnikami muzyki fortepianowej XIX w., ale także wielbicielom nagrań, które przeżywają po latach swój renesans.

Karol Rzepecki



Witold Lutosławski – Koncert na orkiestrę • Karol Szymanowski – Trzy fragmenty do poezji Jana Kasprowicza op. 5

Ewa Podleś, kontralt • NOSPR • Alexander Liebreich, dyrygent

Accentus ACC 30332 • w. 2014, n. 2014 • 46'56"

☆ (koncepcja)

☆☆☆☆☆ (wykonanie/dźwięk)

Cieszy każda nowa płyta z muzyką polską wydana przez zagraniczne wytwórnie, które

ostatnimi czasy sięgają po nią coraz częściej (tym bardziej, że funduje to im polski budżet). Jesień ubiegłego roku przyniosła na przykład w barwach wytwórni Accentus krążek z dwoma dziełami naszych czołowych twórców XX w.: *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego oraz *Trzy fragmenty do poezji Jana Kasprowicza* Karola Szymanowskiego w instrumentacji Grzegorza Fitelberga, wykonane zjawiskowo przez Ewę Podleś. Towarzyszy jej NOSPR pod dyktando Alexandra Liebreicha.

Czołowej polskiej formacji wykonawczej można pogratulować szybkości działania. Dopiero po dwóch latach od objęcia funkcji dyrektora artystycznego Alexander Liebreich zaszczyił melomanów krążkiem z muzyką polską, narodu, który opłaca jego kierowniczą funkcję. Lepiej późno niż wcale, by zacytować popularne porzekadło, problem polega niestety na tym, że końcowy rezultat pod względem projektowania programu jest kompromitujący i dla niego, i dla decydentów instytucji oraz mało znanej wytwórni Accentus. Cóż za niebywałym osiągnięciem dla obydwu podmiotów jest nagranie na krążek aż dwóch dzieł, zarejestrowanych do tej pory w dziesiątkach wersji! Krążek otwiera *Koncert na orkiestrę*, niezwykle efektowny, nadający się idealnie na mocny akcent końcowy, czy to występu na żywo, czy produkcji płytowej, po nim następują trzy *Pieśni* Szymanowskiego, a potem... cisza, dalszych pozycji już niestety brak, choć płyta zapelniona raptem w połowie! Pomieszanie kolejności i naturalnego porządku, zerowa logika i brak wyczucia przy układaniu repertuaru płyty. Czy pan Liebreich i dykcja orkiestry nie znają innych polskich kompozytorów, poza doskonale znanymi na świecie Lutosławskim i Szymanowskim,

którzy by byli godni włączenia ich dzieł na przygotowywany krążek? Za żenujący należy uznać fakt, że czas trwania płyty wynosi zaledwie 47 minut, pozostawiając ponad pół godziny pustki. Widocznie dykcja orkiestry i dyrygent nie widzą w tym nic złego – gratulujemy zatem odwagi artystycznej, szerokich horyzontów i znajomości repertuaru. Zatrzymajmy się na chwilę przy ostatnim punkcie. Alexander Liebreich w Katowicach zajmuje się za pieniądze podatników z kraju nad Wisłą przede wszystkim wykonywaniem dzieł swoich rodaków: autorów niemieckich, a oprócz tego austriackich, czy skandynawskich. Nowością jest program w całości rosyjski, zaplanowany na tegoroczną edycję Wratysłavii Cantans. Decydem to nie przeszkadza, nie widzą powodów, by stosować się do dewizy „płacę i wymagam”, fundując cudzoziemcom możliwość radosnego propagowania kompozytorów zagranicznych wg ich swobodnego uznania. Jeśli już „światowej sławy” niemiecki kapelmistrz sięgnie od wielkiego dzwonu po coś napisanego przez naszych rodaków, efekt jest piorunujący, by przywołać program koncertu uświetniającego Dzień Przyjaźni Polsko-Węgierskiej. Jak głosi informacja internetowa, zabrzmiała wtedy pierwsza część poematu *Hungaria 1956* Artura Malawskiego. Nie mogę wyjść z podziwu nad nowatorskim trendem wykonywania jednego ogniwa większej całości zawartej w ramach gatunku poematu symfonicznego! Czy Liebreich czyni podobnie w swojej ojczyźnie np. z *Don Juanem* Richarda Straussa?

Biorąc pod uwagę powyższe należałoby zwrócić uwagę, że program krążka, choć zaprojektowany fatalnie, jest zrealizowany wyśmienicie, zarówno pod kątem poziomu gry orkiestry, doskonałej

jakości technicznej nagrania, a przede wszystkim wybitnej kreacji zaproszonej solistki. O jej roli w przedsięwzięciu nie napisano ani jednego słowa w książeczce, nie zaszczycono również żadnym zdjęciem w książeczce. Każda instytucja angażująca do współpracy Ewę Podleś powinna ów fakt traktować jako nadzwyczajne wydarzenie artystyczne oraz zaszczyt. Tutaj, poza standardowym biogramem mastry, nie ma ani jednego zdjęcia, ani informacji o roli, jaką odegrała podczas nagrania – skandal! Trzeba jasno powiedzieć, kto jest kim w świecie muzycznym, jaką renomą cieszy się nasza śpiewaczka, a jakie „światowej sławy” osiągnięcia ma na swym koncie Alexander Liebreich, wygłaszający w książeczce niewiele mówiące opinie na temat Polski, Polaków czy muzyki Witolda Lutosławskiego. Zresztą dość nisko oceniam merytoryczną i informacyjną zawartość książeczki płyty, traktującej w znacznej mierze o informacjach na temat Katowic i Śląska czy szczegółów z życia dyrygenta, zamiast o nagranych dziełach, opisanych dość zdawkowo.

Dla mnie niekwestionowaną bohaterką nagrania jest Ewa Podleś, tworząca z *Trzech fragmentów do poezji Jana Kasprowicza* majstersztyk wokalny i artystyczny. Rzadko się zdarza, by możliwości interpretacyjne śpiewaczki pasowały tak idealnie do charakteru wykonywanej muzyki, pełnej ciemnych barw, ogromu emocji i intensywności wyrazu. Słyszymy tu dzieło fascynujące, podane z wielką kulturą wykonawczą i w kreacji Ewy Podleś porywające nawet tych, którzy z twórczością Karola Szymanowskiego niewiele mają wspólnego. Zadać sobie można pytanie, dlaczego z tak wyjątkową artystką i jej fenomenem wokalnym obcujemy tak rzadko na płytach, dlaczego

maestra nie jest zapraszana częściej przez podmioty fonograficzne realizujące nagrania w naszym kraju, sięgające po polski repertuar? Jak dowodzi znakomita kreacja *Pieśni* Szymanowskiego, jej udział byłby sensacją i ozdobą każdego płytowego przedsięwzięcia!

Również *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego jest podany przez NOSPR i Liebreicha wyśmienicie, w czym pomogła bardzo dobra akustyka Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Wielką zaletą ich interpretacji jest analityczny sposób pracy nad partyturą przewidującą potężną obsadę, zwrócenie uwagi na wielość szczegółów dotychczas nie należycie uchwyconych, jak np. wyraźnie słyszalne przednutki w partii fortepianu przed pierwszym z rytmicznych, posępnych akordów towarzyszących głównemu tematowi na początku *Intrady*. Takiemu podejściu przysłużyły się również umiarkowane tempa, które nadają wykonaniu rys niemalże monumentalizmu. O ile większość nagrań *Koncertu* akcentuje rytmikę oraz stronę wyrazową utworu i nie zapomina o ludowych inspiracjach obecnych zwłaszcza w finale, niniejsze pokazuje ogrom detali instrumentacyjnych oraz wspaniałą architekturę formalną. Słucha się tej kreacji z wielkim zainteresowaniem oraz przyjemnością. W ostatnich latach nie brakowało świetnych nagrań *Koncertu*, by przypomnieć te powstałe pod batutami takich mistrzów batuty, jak Jukka-Pekka Saraste (LPO), Edward Gardner (Chandos) czy Stanisław Skrowaczewski (CD Accord). Najnowsze, katowickie, wpisuje się w ciąg wybitnych i wartościowych fonograficznych rejestracji utworu.

Szkoda tylko, że NOSPR pod batutą swojego szefa, Alexandra Liebreicha, starczyło sił

jedynie na dwa dzieła, trwające niecałych 47 minut. Można płytę wytwórni Accentus uznać za znakomitą pod względem wykonania i realizacji technicznej, można ją też niestety opisać jako kolejną zmarnowaną szansę na bardziej sensowną promocję polskiej muzyki za nasze podatki. Twórczość Szymanowskiego i Lutosławskiego zagościła już na świecie, reklamowania już nie potrzebuje. Żałować należy, iż podobnego zaszczytu nie dostąpi cała rzesza wartościowych i atrakcyjnych kompozycji innych polskich twórców, dla których i na koncertach w Katowicach, i na płytach znowu zabrakło miejsca.

Paweł Chmielowski



Lux, Voces 8

Christian Forshaw, saksofon;
Matthew Sharp, wiolonczela
Decca 478 8053 • w. 2015 • 60'03"
☆☆☆

Prezentowana płyta została zatytułowana jako *Światło*. To ono rozświetla mroki duszy i ciemności. Z każdą kolejną chwilą słuchanej płyty przekonujemy się o niezwykle trafnym doborze tego tytułu.

Niniejsza płyta dowodzi faktu, że chorał gregoriański to muzyka ciągle żywa i obecna w naszej kulturze pomimo tak dużych przemian, jakie zachodziły w historii muzyki. Należy jednak przyznać, iż zespół dość swobodnie traktuje chorał pod względem wykonawczym i ma to niewiele wspólnego ze średniowiecznymi praktykami wykonywania

tych śpiewów. Wykonawcy pokazują, jak można wykonywać tę pierwotną muzykę stosując dostępne współcześnie rozwiązania, wynikające chociażby z zastosowania trybu dur-moll, pozbawionego harmonii modalnej. Słuchając płyty możemy się jednocześnie przekonać o różnorodnym charakterze i zastosowaniu prezentowanych śpiewów, które zazwyczaj słyszymy tylko podczas nabożeństw liturgicznych.

Niniejsza płyta prezentuje wysoką jakość pod względem wykonawczym i jest ciekawym wynikiem „eksperymentów” przeprowadzanych na tym co wydaje się być nam już dobrze znane.

Karol Rzepecki

**JEAN SIBELIUS – EDVARD GRIEG
Malinconia**

David Geringas, wiolonczela;
Ian Fountain, fortepian
Profil PH15005 • w. 2015 • 67'24"
☆☆☆☆☆

Melancholia to tytuł nowego albumu, którego nagrania litewski wiolonczelista i dyrygent David Geringas dokonał przy współpracy z pianistą Ianem Fountainem, zwycięzcą Artur Rubinstein Piano Masters Competition, najmłodszym w historii tego konkursu. Jednak różnica wieku dzieląca tych dwóch artystów nie przeszkodziła im w nawiązaniu współpracy, a wręcz przeciwnie przyniosło konkretne efekty, w postaci prezentowanego woluminu.

Nazwa albumu pochodzi od pierwszego z prezentowanych utworów autorstwa Jeana Sibeliusa uważanego za twórcę stylu narodowego w muzyce fińskiej. Jego twórczość powstająca pod wpływem muzyki ludowej i literatury narodowej stała się w Finlandii bardzo popularna i rozbudziła wśród Finów żywy patriotyzm. Drugie z dzieł tego kompozytora, które zamieszczone zostało jako ostatnie powstało w 1903 r. i nosi tytuł *Smutnego walca*. Jest to podobnie, jak poprzednie zaprezentowane dzieło Sibeliusa utwór o charakterze pełnym nostalgii.

Znacząca część prezentowanego albumu poświęcona została także twórczości innego, dobrze znanego kompozytora skandynawskiego Edwarda Griega. Co więcej jego twórczość w istotnym wymiarze ma również charakter patriotyczny. Kompozytor ten uznawany jest za twórcę narodowej szkoły norweskiej w muzyce, czego niezaprzeczalny dowód stanowi zaprezentowane opracowanie głównego tematu ze suity *Peer Gynt*. Natomiast trzyczęściowa *Sonata a-moll* op. 36 to kompozycja, w której wiolonczela i fortepian prowadzą partnerski dialog. Utwór ten daje możliwość zaprezentowania swoich umiejętności obojgu artystom.

Prezentowany album stwarza możliwość nie tylko do jeszcze głębszego zapoznania się z muzyką kompozytorów półwyspu skandynawskiego, ale także wysłuchania jej w wykonaniu dwóch wybitnych artystów, z których jeden stanowi

doświadczoną indywidualność, natomiast drugi stoi u progu swojej muzycznej działalności, którą warto dalej obserwować.

Karol Rzepecki

**PSYCHOLOGY OF PERCEPTION
– TÄBRIZ**

Monotype Records Mono 063 • w. 2013 • 39'41"
☆☆☆

Prezentowana płyta jest wynikiem projektu, który współtworzyli Hannes Strobl i Reinhold Friedl, przy współpracy Chaydena Chisholma. Zagadnienie psychologii muzyki i jej wpływu na człowieka stanowiło już przedmiot rozważań wielu filozofów i teoretyków. Artyści podjęli się próby ukazania miejsca nie tylko muzyki, ale także otaczających nas dźwięków w środowisku.

Stąd też tytuł pierwszego utworu odnoszącego się do stolicy Azerbejdżanu. *Täbriz* to miejsce pełne różnorodności, oraz elementów wielokulturowych, stojących na styku Islamu, Turcji i Persów, który to klimat autorzy próbują oddać w omawianym dziele, za pomocą nowatorskich technik wykorzystujących nie tylko klasyczne instrumenty, ale także środki elektroniczne. Dzięki czemu autorzy nagrania w niezwykle wiarygodny sposób uzyskują chociażby odgłosy charakterystyczne dla jadącego pociągu. Natomiast drugi z prezentowanych utworów daje wrażenie głębi i wszechstronności zastosowanych dźwięków. Jego celem jest scharakteryzowanie za



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

pomocą muzyki osobowości należącej do obywatela Azerbejdżanu, który osiągnął wiek 100 lat i ma za sobą konkretny bagaż doświadczeń. Ostatnie z prezentowanych dzieł przynosi nas do Iranu.

Kompozytorzy wykorzystując technikę aleatoryzmu wykorzystującą przypadkowość. Aby dobrze zrozumieć prezentowany album i jego zadanie należy przed wysłuchaniem zapoznać się z opisem dołączonym do płyty, aby mieć świadomość wymowy prezentowanych dzieł, gdyż bez tego mogą nam wydać się płytkie i niezrozumiałe. Jest to dobry przykład podjęcia próby ukazania psychologicznych aspektów muzyki.

Karol Rzepecki

SEIJI OZAWA

The Complete Warner Recordings 25 CD

Warner Classics 0825646139514

• w. 2015



ARTURO BENEDETTI

MICHELANGELI

The Complete Warner Recordings 14 CD

Warner Classics 0825646154883

• w. 2015



Warner Classics, dawniej EMI Classics, przoduje w wydawaniu znakomitych nagrań zebranych w tzw. edycje kompletne. Dotyczy to zarówno kompozytorów, jak i wykonawców. Późną wiosną 2015 r. ukazały się dwa znakomite pudła pełne mistrzowskich nagrań. Jedno poświęcone wybitnemu japońskiemu dyrygentowi Seijiemu Ozawie, a drugie legendarnemu włoskiemu pianiście Arturowi Benedettiemu Michelangelie-

mu. Obie kolekcje zasługują na polecenie ze względu na zawartość – wybitne nagrania, które poddano remasteringowi i wprowadzono na rynek w bardzo dobrej cenie!

We wrześniu Seiji Ozawa będzie świętował 80. urodziny. Swoją karierę zaczynał młodo, nagrywał przede wszystkim dla Philipsa, ale też i swego czasu dla EMI. Teraz zebrano w piękną całość na 25 płytach jego dorobek fonograficzny zarejestrowany dla EMI. Tych nagrań artysta dokonał w latach 1968–1997, a ukazują się obecnie pod logo Warner Classics. Są tu przepiękne, barwne nagrania muzyki XIX i XX-wiecznych mistrzów, wielkich dzieł orkiestrowych. Do nagrań koncertowych zaangażowano tak wybitnych solistów, jak Itzhak Perlman, Anne-Sophie Mutter czy Mścisław Rostropowicz. Repertuar prezentowany na 25 płytach jest rozległy i obejmuje zarówno najważniejsze pozycje muzyki romantycznej, jak i arcydzieła modernizmu, a także kompozycje najnowsze, prawykonane na przestrzeni ostatnich 20 lat. Nagrania odzwierciedlają międzynarodowy status Ozawy, który współpracował z wieloma najważniejszymi orkiestrami z całego świata, w tym m.in. z Boston Symphony Orchestra (której był dyrektorem muzycznym przez 29 sezonów), Chicago Symphony Orchestra i Berliner Philharmoniker. Są tu dzieła takich twórców, jak Czajkowski, Rimski-Korsakow, Strawiński, Prokofiew, Szostakowicz, Bartók, Sibelius, Dwořák, Janáček, Bizet, Saint-Saëns, Ravel, Dutilleux, Gershwin, Barber, Bernstein czy Takemitsu. Są też nagrania muzyki polskiej: oba *Koncerty skrzypcowe* Henryka Wieniawskiego i *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Są to wyjątkowe nagrania, znakomite w każdej nucie!

Seiji Ozawa studiował i ter-

minował u takich mistrzów dyrygentury, jak Charles Munch, Pierre Monteaux, Herbert von Karajan czy Leonard Bernstein. Na przestrzeni swojej kariery Ozawa znany jest ze swojego szalenie ekspresyjnego (także fizycznie) stylu dyrygowania i dyrygowania z pamięci. W Japonii Ozawa jest dyrektorem artystycznym Saito Kinen Orchestra, którą utworzył w 1984 r., a także dyrektorem Saito Kinen Festival. W 2010 r. zdiagnozowano u niego raka przełyku, ale dzięki operacji zakończonej sukcesem wybitny artysta mógł powrócić do dyrygowania i działa wciąż także jako mentor dla młodych muzyków, z jego pomocy korzystała skrzypaczka Agata Szymczewska. Pudło z 25 płytami (każda w okładce będącej repliką tych sprzed lat) to wielka muzyka w zjawiskowo pięknej interpretacji, po którą trzeba sięgnąć!

Drugie pudło, to 14-płytowa kolekcja wydana dla uczczenia 20. rocznicy śmierci wyjątkowego włoskiego pianisty Artura Benedettiego Michelangeliego (1920–1995). Zawiera nagrania dokonane przez pianistę pomiędzy rokiem 1939 i 1995. W pudle znajdziemy też niepublikowany wcześniej materiał pochodzący z 1972 r. (trzy części *Faschingsschwank aus Wien* Schumanna). Michelangeliego wciąż jest postacią enigmatyczną, jednak wyjątkowe piękno i poetyka jego gry – oraz nadludzka niemal precyzja – nie pozostawiają cienia wątpliwości. Był artystą, pianistą, który autentycznie zasługuje na – nadużywany w wielu innych przypadkach – epitet „legendarny”. Był niezwykle skrytym człowiekiem, przez wielu uważanym nawet za niekomunikatywnego i zdystansowanego, nawet gdy występował na scenie. Znany był ze swego perfekcjonizmu, zarówno w kwestiach artystycznych, jak i dotyczących

warunków, w jakich występował. Rzadko dawał więcej niż 20 koncertów w sezonie. Wielokrotnie też w swojej karierze odwoływał koncerty, gdy okoliczności odbiegały jego zdaniem od ideału. Miał nawet zwyczaj podróżować z dwoma swoimi fortepianami, aby mieć pewność, że instrument będzie spełniał wyznaczone przez niego standardy. Na marginesie można wspomnieć, że dziś ze swoim instrumentem podróżuje Krystian Zimerman. W recenzjach pisano o nim: „Michelangeliego zaangażowany był w intymny dialog sam na sam z muzyką i mógł wystąpić na scenie jedynie wówczas, gdy warunki pozostawały w harmonii z jego poczuciem perfekcji”, „umiał wyczarować kolorowy świat, w którym osiągał oszałamiające efekty, łącząc głęboki dźwięk z perlistą klarownością. Umiał kształtować muzykę w najsztubtelniejsze kształty jak miękki wosk”. Repertuar Michelangelego nie był przesadnie obszerny. Był on wybitnym interpretatorem dzieł Debussy’ego i Ravela. Poświęcił się też pedagogice, wśród jego uczniów byli m.in. Martha Argerich i Maurizio Pollini, dwoje spośród najwybitniejszych współczesnych pianistów, a z Polski Lidia Kozubek. Każda z płyt jest ozdobiona fascynującymi archiwalnymi fotografiami Michelangelego z Arezzo we Włoszech, gdzie pianista udzielał lekcji mistrzowskich w latach 50. Fotografie te nigdy wcześniej nie były publikowane w powiązaniu z jakimkolwiek komercyjnym wydawnictwem nagrań Michelangelego. Każda płyta to prawdziwa uczta muzyczna, a sztuka wykonawcza włoskiego pianisty wciąż ma w sobie jakąś hipnotyczną siłę przyciągania. To prawdziwa gratka dla wielbicieli pianistyki z najwyższej półki. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

THE EXPRESSIVE VOICE OF THE FLUTE

Keneth Smith, flet; Paul Rhodes, fortepian

Divine Art dda 21222 • w. 2013, n. 2013 • 145'44"

★★★★★

Flet to jeden z najstarszych instrumentów muzycznych, który znany był już w starożytnym Egipcie. W Grecji flety poprzeczne pojawiły się w IV w. p.n.e. Z upływem czasu ten instrument przybierał coraz to nowe, bardziej rozbudowane formy i tak rozwijał się aż do XIX w., kiedy to Hector Berlioz powiedział: „flet osiągnął obecnie taką doskonałość i zrównoważenie brzmienia, że żadne dalsze udoskonalenia nie są już konieczne”.

Prezentowany dwupłyty album zawiera zarówno kompozycje przeznaczone na ten instrument, jak też i opracowania popularnie znanych utworów. Keneth Smith to utalentowany flecista, członek orkiestry filharmonii londyńskiej. Artysta poprzez zróżnicowany repertuar stara się w pełni ukazać możliwości tego pozornie niewielkiego i prostego instrumentu. Artyście na fortepianie towarzyszy utalentowany pianista irlandzki, Paul Rhodes, mający na swoim koncie wiele nagrań płytowych zawierających muzykę kameralną. Na nagraniu znajdziemy przede wszystkim twórczość kompozytorów XIX i XX w. Wydawać by się mogło jakby artyści chcieli udowodnić wspomniane wcześniej słowa Hectora Berlioz.

Jednak podobnie jak omawiany album składa się z dwóch płyt można go podzielić na dwie części. Mianowicie niniejsza płyta dowodzi jednak, że nie każdy instrument jest w stanie w pełni oddać muzykę, która pierwotnie była poddana innemu opracowaniu, czego dowodem jest chociażby *Clair de Lune* Claude'a Debussy'ego.

Niemniej jednak prezentowany album stanowi wartościową pozycję, dzięki której możemy w pełni poznać bogate możliwości tego instrumentu.

Karol Rzepecki

**WHITE NIGHTS
Viola music from Saint Petersburg**

Sergiusz Prokofiew – Fragmenty baletu *Romeo i Julia*
• Gienadij Banzzykow – Sonata altówkowa – Dymitr Szostakowicz – Sonata altówkowa op. 47

Tatiana Masurenko, altówka; Roglit Ishay, fortepian

Profil PH11070 • w. 2013 • 61'19"

★★★★★

Sztuka na różnym gruncie od zawsze w mniejszym, czy to większym stopniu stykała się z polityką. Swiste potwierdzenie tej tezy stanowi prezentowana płyta. W twórczości kompozytorów rosyjskich oddziaływanie na siebie tych dwóch płaszczyzn jest szczególnie zauważalne, zwłaszcza w takim mieście, jak Petersburg. Niniejsza płyta ukazuje ten dobrze wszystkim znany instrument, jakim są skrzypce z nieco innej strony, bowiem z początkiem XX w. muzyka skrzypcowa przeżyła dużą rewolucję. Wszyscy trzej kompozytorzy, których utwory zostają zaprezentowane na płycie odbyli edukację muzyczną we wspomnianym wcześniej mieście i spędzili w nim znaczącą część swojego życia.

Płytę rozpoczyna sześcioczęściowy cykl fragmentów opracowanych na skrzypce i fortepian przez Wadima Borysowskiego, pochodzących z baletu *Romeo i Julia* Sergieja Prokofiewa. Kompozycja ta powstała w latach 1935–1936 i miała swoją premierę w Brnie 30 grudnia 1938 r. Jest to doskonałe potwierdzenie słów, które niegdyś kompozytor wypowiedział na swój temat

mówiąc: „Nienawidzę imitacji i nie znoszę tego, co pobrzmięwa znajomo”. Prezentowane opracowanie na skrzypce i fortepian powstało w 1961 r. Jednak jego premiera miała miejsce już po śmierci tego jednego z najwybitniejszych skrzypków XX w. W drugiej kolejności wysłuchamy *Sonaty*. Jej twórca, współczesny kompozytor Giennadij Banzszykow nadał jej formę trzyczęściową jednak jej niewielkie rozmiary, oraz fakt, iż kolejne części następują bezpośrednio po sobie stwarza wrażenie niezatartej jedności utworu. Ten wybitny rosyjski kompozytor swoje pierwsze sukcesy odnotował już w latach 70., jednak w wydanym w 1980 r. Oxford Dictionary of Music czytamy o nim „to twórca będący pod wpływami Straussa i Schoenberga”. Ostatnią część płyty stanowi *Sonata* op. 147 na skrzypce i fortepian Dymitra Szostakowicza. Utwór ten został ukończony zaledwie na krótko przed śmiercią kompozytora. Szostakowicz swobodnie posługuje się tutaj skalą dwunastodźwiękową, jednak słyszalne jest także centrum tonalne charakterystyczne dla tonacji c-moll.

Prezentowana płyta stanowi niezwykle wartościową pozycję z kilku względów. Mianowicie ukazuje kierunek rozwoju muzyki skrzypcowej od XIX w., aż do współczesności, ale także przedstawia twórczość kompozytorów rosyjskich, którzy wnieśli znaczący wkład w rozwój tego instrumentu.

Karol Rzepecki

ORIENTALE LUMEN II
Saint Ephraim Male Choir
BMC CD 217 • w. 2015, n. 2013/14
★★★★★

HUNGARIAN CONTEMPORARY VESPERS
Zsolt Serei – Sunday vespers
• Peter Zombola – Vesperae per annum

Schola Cantorum Budapestiensis • Tamás Bubnó, János Mezei, dyrygenci

BMC CD 211 • w. 2015, n. 2007 • 72'59"

★★★★★

Oto festiwal węgierskich chórów! Pierwszy z albumów poświęcony jest muzyce tradycyjnej oraz profesjonalnej. Znajdziemy tutaj hymny grecko-bizantyjskie, pieśni religijne z Mołdawii, pieśni kościelne z Bułgarii i Grecji, ludowe śpiewy religijne, jak również kompozycje twórców klasycznych różnych epok: od XV-wiecznego manuskryptu, przez kompozycje Czajkowskiego i Rachmaninowa do współczesnych dzieł Marka Bubna i György'ego Philippa. Cały program został ułożony w porządku liturgicznym. Różne style przeplatają się, korespondują ze sobą, ukazując równowartość uczoności i prostoty, jakby obrazując w ten sposób równość każdego człowieka wobec Boga. Każdy utwór opatrzony został stosownym komentarzem, dużo bardziej wszak odwołującym się do warstwy treściowej, religijnej, aniżeli muzykologicznej. Świetny materiał do medytacji, świadomego słuchania i rozważań duchowych!

Drugi album zawiera współczesne nieszpory węgierskie: *Nieszpory niedzielne* Zsolta Sereia (ur. 1954 r.) i *Roczne Nieszpory* Petera Zomboli (ur. 1983 r.). Oba cykle utrzymane są w bardzo tradycyjnym, klasycznym stylu, wywodzącym się z nurtu cecyliańskiego, nawiązującym do chorału gregoriańskiego. Pierwszy z nich, krótszy, wydaje się być oszczędniejszy w środkach, bardziej zwarty, monolityczny. Drugi, chyba ciekawszy, bardziej rozbudowany, w większym stopniu zróżnicowany, o zmiennym charakterze. I w jednym i w drugim znajdziemy wiele pięknych, wzruszających fragmentów, czego przykładem

może być pełen wewnętrznego spokoju *Psalm 130 z Nieszporów* Zamboli. Oba cykle są znakomicie napisane na chór.

Ale największą atrakcją w przypadku obu albumów jest chyba możliwość posłuchania fantastycznych zespołów chóralnych. W przypadku płyty z węgierską muzyką współczesną jest to Schola Cantorum Budapestiensis kierowany przez różnych dyrygentów: Tamasa Bubna, Janosa Mezeia oraz György'ego Philippa. W przypadku albumu *Oriente Lumen II*, zespołów tych jest nieco więcej. Nie licząc solistów, mamy tutaj do czynienia aż z czterema znakomitymi formacjami. Są to Chór Męski św. Efrema kierowany przez Tamasa Bubna, Chór Kameralny NIKA, Chór Żeński Barilli pod dyрекcją Katalin Tasić oraz słynny Moskiewski Chór Patriarchalny Anatolija Grindienki. Istny festiwal! Oba albumy zostały bardzo ładnie wydane, choć umieszczenie płyt w tekturze przy częstszym korzystaniu z nich może okazać się niezbyt fortunnym rozwiązaniem.

Lukasz Kaczmarek



**BRAHMS – SCHUMANN
MAHLER**
Kwartety fortepianowe
Daniel Hope, skrzypce; Paul Neubauer, altówka; David Finckel, wiolonczela; Wu Han, fortepian

Deutsche Grammophon 479 4609 • w.
2015 • 77'26"
☆☆☆☆

Wiek XIX w historii muzyki przyniósł znaczący rozwój

twórczości kameralnej na terenie całej Europy. Jedną z najpopularniejszych form, która zresztą była już wcześniej dobrze znana stał się kwartet. Kompozytorzy bardzo często poddawali modyfikacji jego obsadę, która nierzadko była poddawana rozbudowie.

Zawartość prezentowanego albumu stanowią trzy kompozycje będące przykładem klasycznego potraktowania tej formy, czego doskonały przykład stanowi zaprezentowany fragment z *Kwartetu a-moll* Gustawa Mahlera, kompozytora, który zapisał się jako jeden z łączników dwóch epok. Jego twórczość doskonale wpisuje się w styl charakterystyczny dla muzyki XIX w., ale także stanowi zwrot ku poszukiwaniu nowych środków, czego doskonały przykład stanowią głównie jego symfonie, których pisanie sam porównywał do „kreowania świata”. Prezentowane dzieło pochodzi z okresu, kiedy Mahler przebywał w Wiedniu. Był już znanym i cenionym twórcą, zarówno w Europie, jak też poza jej granicami.

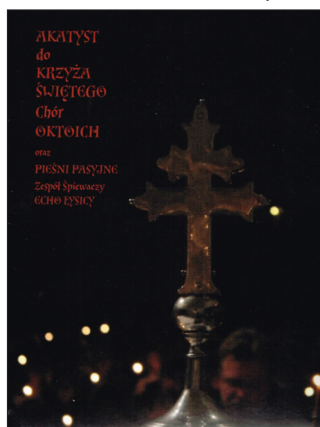
Kolejną kompozycją, jakiej wysłuchamy jest *Kwartet Es-dur* op. 47 Roberta Schumanna. Dzieło to stanowi doskonale połączenie ekspresji z wirtuozerią, gdzie fortepian współzawodniczy z pozostałą częścią zespołu. Słuchając prezentowanego wykonania odnosimy wrażenie, jakby tych środków służących do oddania pełnego charakteru dzieła wykonawcom brakowało, co przekłada się także na niewielkie wykorzystanie całej palety środków dynamicznych, która powinna tutaj znaleźć swoje zastosowanie przynajmniej w wirtuozowskich fragmentach.

Ostatnia kompozycja, jakiej wysłuchamy to *Kwartet g-moll* op. 25 Johannesa Brahmsa. Podobnie jak w przypadku kompozycji Mahlera jego prawykonanie miało miejsce w Wiedniu. Słuchając tego

utworu nie sposób nie przyznać Johannowi Matthesonowi (1681-1764), który w jednym ze swoich traktatów tonacji g-moll przypisał miano najpiękniejszej ze wszystkich. Artyści tym razem w doskonały sposób oddali ewolucyjny, pełny napięcia i rozwijający się charakter tego dzieła.

Prezentowany album stanowi doskonałą okazję do jeszcze bliższego zapoznania się z twórczością kameralną, jaka odgrywała istotną rolę w muzyce przełomu XIX i XX w., a kwartet stanowił wówczas jedną z najbardziej reprezentatywnych form tego okresu.

Karol Rzepecki



**AKATYST DO KRZYŻA
ŚWIĘTEGO
Pieśni Pasyjne**

Chór Oktoich
Busferie • w. 2014, n. 2014
☆☆☆☆

Prezentowany album należy rozpatrywać w nieco innych kategoriach, niż pozostałe prezentowane na łamach *Muzyka21*. A wszystko dlatego, że jego zawartość stanowi zarejestrowane nabożeństwo, jakie ma zastosowanie w Kościele Prawosławnym. Otóż *Akatyst do Krzyża Świętego*, którego wysłuchamy to jeden z hymnów funkcjonujących w liturgii grekokatolickiej, obok takich, jak *Akatyst na święto Zwiastowania Bogurodzicy*, czy inne napisane ku czci różnych świętych.

Celem tej śpiewanej modlitwy jest oddanie chwały i czci dla relikwii Krzyża Świętego odnalezionym przez św. Helenę, dlatego też znajduje on swoje zastosowanie dwa razy, w ciągu roku liturgicznego. Jego treść stanowi 13 kontakionów i 12 ikosów, wywodzących się z tradycji syryjskiej. Ich podstawę stanowi tekst Psalmu 67, który jak mówi św. Atanazy Aleksandryjski stanowi wołanie o przeprowadzenie sądu nad nieczystymi duchami i demonami.

Omawiane nagranie jest tym bardziej wartościowe, iż zostało zrealizowane w miejscu, gdzie Krzyż cieszy się szczególnym kultem i też od niego pochodzi nazwa tej miejscowości. Tej śpiewanej modlitwy wysłuchamy w wykonaniu chóru męskiego Oktoich, funkcjonującego przy Parafii Prawosławnej św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu. To nie pierwszy raz, gdy w wykonaniu tych artystów zostaje podjęta tematyka krzyża. Usłyszymy także zespół Echo Łysicy, mający na swoim koncie także liczne osiągnięcia. Obydwa chóry doskonale odzwierciedliły charakter prezentowanych śpiewów, w których to warstwa tekstowa pełni nadrzędną rolę, a muzyka wydaje się być tylko uzupełnieniem. Jest to zatem doskonała okazja do bliższego zapoznania się z bogatą w tradycje muzyczne liturgią Kościoła Prawosławnego.

Karol Rzepecki

THE 1ST CONCERT
Filharmonia Narodowa – Pierwszy koncert w odbudowanej sali koncertowej 1955 Stanisław Moniuszko – Uwertura fantastyczna „Bajka”, Karol Szymanowski – I Koncert skrzypcowy, Witold Lutosławski – Koncert na orkiestrę Wanda Wilkomirska, skrzypce •

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej • Witold Rowicki, dyrygent

Warner Classics 0825646144631 • w.2015, n.1955 • 74'44"

★ (edycja)

★★★★★

„Ekskluzywny” kontrakt wytwórni Warner Classics i Filharmonii Narodowej przynosi kolejną płytę, utrzymaną, podobnie jak krążek z dziełami Mieczysława Weinberga, w swoistym, kuriozalnym „stylu” wydawniczym. Pisałem o nim szczegółowo poprzednio; tutaj mamy również absurdalne w pomysłach i realizacji opracowanie edytorskie książeczki i płyty, odbiegającej od dotychczasowych standardów innym kształtem, formatem, z którym nie wiadomo co zrobić na domowej półce z kompaktami, dowodzącym, że całość projektował ktoś bez żadnego pojęcia o wydawaniu nagrań z muzyką poważną, ktoś kto pewnie nigdy nie kupił ani jednej płyty. Krążek wsadzany do tekturowej kieszonki z boku, z której może wypadać i narażać się na uszkodzenie, dwie cieniutkie książeczki zamiast pojedynczej, z których jedna jest całkowicie niepotrzebna, z fatalną, małą, utrudniającą czytanie czcionką, brak pomysłu na okładki i zdjęcia je zdobiące, a całość utrzymana jest w kolorystyce pamiętnych czasów budowania PRL, epoki nawet nie gomułkowskiego, tylko komunizmu bierutowskiego w rozkwicie – jasnożółta, zgrzebna, niezbyt atrakcyjna w odbiorze dla współczesnego odbiorcy. Przypomina wydane ostatnio w stylu retro zestawy piór i długopisów marki Zenith, tylko że owe przybory piśmienne są przynajmniej funkcjonalne, dobrze spełniają swoje zadanie i cechują się wysoką jakością. Nie da się tego niestety powiedzieć o wątpliwych pomysłach marketingowych, repertuarowych i edytorskich

duetu Filharmonia Narodowa – Warner Music Poland.

Wydawca był tak gorliwy, że na krążku zamieścił nawet odśpiewany i wygrany z socrealistycznym entuzjazmem hymn narodowy oraz przemówienia komunistycznych oficjeli z okazji otwarcia odbudowanego gmachu Filharmonii Narodowej dnia 21 lutego 1955 r. Orkiestra pod dyktando ówczesnego dyrektora, Witolda Rowickiego, oraz opromieniona triumfem na Konkursie im. Wieniawskiego w Poznaniu trzy lata wcześniej Wanda Wiłkomirska, wykonali uroczysty w idei program poświęcony w całości muzyce polskiej. Tak, to byli artyści, którzy nie bali się sięgać po rodzimy repertuar i wykonywać go nie tylko w kraju, ale i za granicą w sposób zapierający dech w piersiach. Czy teraz ktośkolwiek uświadczy tak szczere, pełne pasji i zaangażowania wykonanie przepięknej *Bajki* Stanisława Moniuszki, dla którego coraz mniej jest miejsca w programach współczesnych koncertów filharmonicznych i scen operowych? O zjawiskowej kreacji *I Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego nawet nie wspomnę, solistka, orkiestra i dyrygent grają jak w transie, a ich wizja, fenomenalna pod względem artystycznym, cechuje się też najlepszą jakością dźwięku spośród wszystkich zaprezentowanych pozycji na krążku. Nie da się tego niestety powiedzieć o *Koncertie na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego, skądinąd bardzo interesująco i przekonująco zagranego, wyjątkowo atrakcyjnej i nowej w owym czasie pozycji repertuarowej (swoją premierę miał zaledwie trzy miesiące wcześniej z udziałem tych samych wykonawców, ale w innej sali). Niekonstytucyjna akustyka nowego gmachu nie przysłużyła się niestety dziełu operującemu ogromnym składem instrumentalnym,

w którym zwłaszcza sekcja dęta blaszana pozostawia sporo do życzenia. Pomimo tych mankamentów ówczesny wieczór przeszedł do historii muzyki polskiej i dobrze się stało, że mamy jego zapis na kompakcie opublikowanym przez Warner Music Poland. Miłośnicy wielkich kreacji wykonawczych mają czym cieszyć uszy.

Szkoda tylko, że w 60 lat po owym pamiętnym wydarzeniu Filharmonia Narodowa nie znajduje miejsca dla polskiej twórczości symfonicznej. Każda normalna, szanująca się europejska instytucja muzyczna, w której dział marketingu czy promocji działa należycie, z takiej okazji zorganizowałaby koncert nawiązujący do swojej historii, z identycznym programem. Tymczasem obecnie panowie Wojciech Nowak i Jacek Kaspszyk w rocznicę odbudowania gmachu instytucji, w której pełnią funkcje dyrektorskie, organizują w rocznicowy dzień koncert wypełniony muzyką Wolfganga Amadeusza Mozarta. Przypomina to żenujące stwierdzenie biura prasowego Festiwalu Wratistavia Cantans, że wydanie albumu z *Eliaszem* Feliksa Mendelssohna jest „ze względu na promocję kultury polskiej w świecie niezmiernie ważnym wydarzeniem”. W kolejce tam czekają już zresztą nasi byli rodacy – Józef Haydn i Heinrich Schütz! Austriacy cieszą się wyjątkowo dużym powodzeniem na ulicy Jasnej i w Warszawie jako takiej. Warto tu wspomnieć fakt czczenia 60. rocznicy zakończenia II wojny światowej muzyczną imprezą sprzed dekady wypełnioną Mozartem i Brahmem. We Wrocławiu czynią to dziesięć lat później (maj 2015 r.) Berndem Zimmermanem, żołnierzem Wehrmachtu, i Antonem Brucknerem, którego *Adagio* z *VII Symfonii* było wyrazem smutku rozgłośni III Rzeszy po śmierci

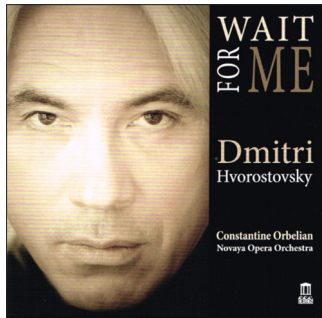
Hitlera. Oczywiście nie można mieć pretensji ani do młodego człowieka wcielonego siłą do armii, ani nieżyjącego kompozytora, którego twórczość zawłaszczają ideologicznie zbrodniczy system, ale na miłość boską, czy taka okazja w naszym kraju musi być uświetniona muzyką austriacką? Tymczasem zaś w polskiej stolicy nie dość, że nagrywa się nikomu niepotrzebny album z orkiestrowym opracowaniem Arnolda Schönberga *Kwartetu g-moll* Brahmsa, jak gdyby czekał na to z podekscytowaniem cały świat, o kraju nad Wisłą nie wspominając, to na dodatek organizuje się koncert twórczości Mozarta w najbardziej prestiżowym dniu dla Filharmonii Narodowej. Ta widocznie nie uważa nawiązania do chlubnej historii i wyboru rodzimego repertuaru za godną siebie, zaś decydenci rządowi jeszcze wspomagają nagranie austriackiego pianisty dla niemieckiej wytwórni publicznymi pieniędzmi – jakżeby inaczej, uczestniczy w tym orkiestra ww. podmiotu i jej naczelny dyrygent. Czy panowie dyrektorzy wstydzą się muzyki polskiej, dzieł Moniuszki, Szymanowskiego i Lutosławskiego, że w tak uroczystym momencie nie znaleźli dla nich miejsca w programie koncertu zaplanowanego z wielką pompą dnia 21 lutego 2015 r.? Kuriozalnie, a nawet bezczelnie w tym kontekście jawi się fakt poświęcenia jednej z książeczek albumu w całości Jackowi Kaspszykowi i obecnemu zespołowi, co można nawet jeszcze zrozumieć. Wyliczane są tam bardzo szczegółowo niewątpliwe osiągnięcia kapelmistrza, liczne nagrody, ze szczególnie nobilitującą i znaną na świecie „Wdechą”, dowodzące jego europejskiej sławy i renomy, jak gdyby miał jakiegokolwiek zasługi związane z uczczeniem rocznicy odbudowania sali koncertowej Filharmonii

Narodowej. Nie ma absolutnie żadnych! Ze środowisku muzycznemu owe bulwersujące okoliczności, czyli brak muzyki polskiej w tak ważnym dniu nie przeszkadzają, świadczy wypowiedź samozwańczej królowej internetowych blogów, mającej o sobie zresztą bardzo wysokie mniemanie, że nie była to okrągła rocznica, więc nie zaszła konieczność powtórzenia programu. Czy idąc takim absurdalnym tokiem rozumowania, na przypomnienie koncertu sprzed 60 lat będziemy czekać do 2055 r.? Obawiam się, że mało kto z czytających te słowa i niżej podpisany dożyje tego dnia! Powtórzę również, co napisałem już przy okazji płyty z utworami Weinberga – fatalnie funkcjonuje komórka promocji i marketingu czołowej polskiej instytucji filharmonicznej, dla której kwestia wizerunkowa wydaje się w ogóle nie istnieć. Żeby tak arogancko podchodzić do własnej historii i lekceważyć najśłynniejszych polskich kompozytorów? Rodzimi twórcy i tak z rzadka goszczą w programach imprez instytucji mającej słowo „narodowy” w nazwie, skoncentrowanej za rządów nowej dyrekcji na promocji artystów i autorów zagranicznych. Na świecie podobne wydarzenie powiązane byłoby w oczywisty sposób z promocją opublikowanej w tym samym czasie płyty, tylko u nas władze państwowych podmiotów albo nie mają zielonego pojęcia o tak fundamentalnych zasadach, albo ich niechęć do polskiego dorobku kulturalnego jest tak wielka, że przesłania logikę działania i zwykłą przyzwoitość.

Dobrze, że w roku 1955 inaczej podchodzono do podstawowych kwestii związanych z funkcjonowaniem instytucji i repertuarem obecnym w naszych filharmoniach, czego

znamienity przykład mamy na kuriozalnie zaprojektowanym i wydanym albumie wytwórni Warner Classics.

Paweł Chmielowski



WAIT FOR ME

Dmitri Hvorostovsky • Novaya Opera Orchestra • Constantine Orbelian, dyrygent

Delos DE 3475 • w. 2015, n. 2014 • 63'43" ★★☆☆

Ten swoisty „skok w bok” używając terminologii sportowej, stał się już właściwie „trójskokiem” repertuarowym wybitnego rosyjskiego barytona o światowej renomie. Trzecia więc w kolejności płyta (pierwsza, to *Where are You, my Brothers?*, a druga nosi tytuł *Moscow Nighst*) stanowi zestaw piosenek o kondycji (uczuciowej, psychicznej) człowieka w różny sposób wplątanej w wojnę. I ten właśnie nietypowy dla Chworostowskiego, wybitnie operowego artysty, repertuar jest prowokacją dla przypomnienia drogi artystycznej śpiewaka, oczywiście w dużym skrócie.

Artysta (rocznik 1962) wychowywał się w atmosferze muzycznej. Odkrywszy swój niewątpliwy talent wokalny, zmienił i poszerzył swoje zainteresowania (sport, kobiety!) i po czterech latach nauki w Konserwatorium w rodzinnym Krasnojarsku, zadebiutował na scenie operowej. Właściwie to zaczął od zwycięskich konkursów wokalnych: Glinki (1987), Tuluza (1988), Cardiff (1989). Po takich sukcesach otworzyły się przed nim drzwi tych naj-

bardziej prestiżowych teatrów muzycznych z Metropolitan na czele (debiut w 1995 r.). Dysponując obszernym operowym repertuarem barytonowym szybko stał się ulubieńcem publiczności, podbijając słuchaczy nie tylko znakomitą aparycją sceniczną ale również muzykalnością i pięknym głosem, głębokim, dźwięcznym, aksamitnie miękkim. Czarował też wyjątkową wrażliwością muzyczną. Pisano, iż śpiewa z „narkotyczną melodyjnością” i z „pełnym energii zaangażowaniem”. Od 1992 r. nagrywa dla różnych firm.

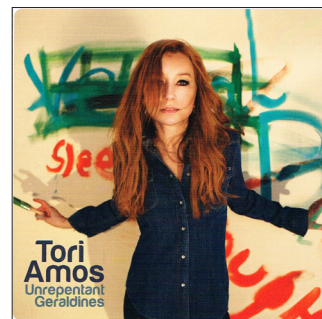
Prezentowana płyta dokumentuje wspomniane możliwości głosowe w zakresie interpretacji różnorodnego repertuaru, a także potwierdza wymienione zalety jego głosu. Płyta zawiera utwory o charakterze piosenek bardzo sentymentalnych i refleksyjnych. Utwory te dedykowane są wszystkim, których w jakiś sposób dotknęła wojna i jej skutki: (tęsknota, nadzieja, smutek, tragedia). Interesujące muzycznie, napisane zostały przez współczesnych (choć w większości już nieżyjących) kompozytorów rosyjskich, m.in. Anatolija Nowikowa, Matwieja Błantera, Izaaka Dunajewskiego czy Wasyla Sołowiewa-Siedoja. Chworostowski śpiewa je wzruszająco, z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym, nigdy nie próbuje „operyzować”. W repertuarze tym towarzyszy mu Nowaja Opera pod dyrekcją Constantina Orbeliana, a także Chór Armii Rosyjskiej. W sumie można udać ten „skok” śpiewaka za udany, mogący zadowolić słuchaczy interpretacją i walorami wokalnymi.

Jacek Chodorowski

TORI AMOS
Unrepentant Geraldines
Mercury Classics 0602537755370 • w. 2014 • 59'28" ★★☆☆

Prezentowany wolumin jest kolejną okazją do zapoznania się z twórczością Tori Amos, amerykańskiej kompozytorki, piosenkarki, pianistki i autorki licznych tekstów, jednym słowem osoby uzdolnionej w wielu dziedzinach. Album, którego tytuł pochodzi od jednego z utworów podobnie jak poprzednie niesie w sobie metaforyczne przesłanie wypływające z osobistych przeżyć kompozytorki. Być może to właśnie takie podejście do muzyki świadczy o wyjątkowym charakterze jej twórczości, co potwierdzają chociażby fakty dwunastu milionów sprzedanych płyt na całym świecie, czy ośmiokrotna nominacja do nagrody Grammy.

Twórczość Tori Amos jest niejako zaprzeczeniem wobec twierdzeń, jakoby współczesna muzyka rozrywkowa miała być prostą i banalną. Słuchając

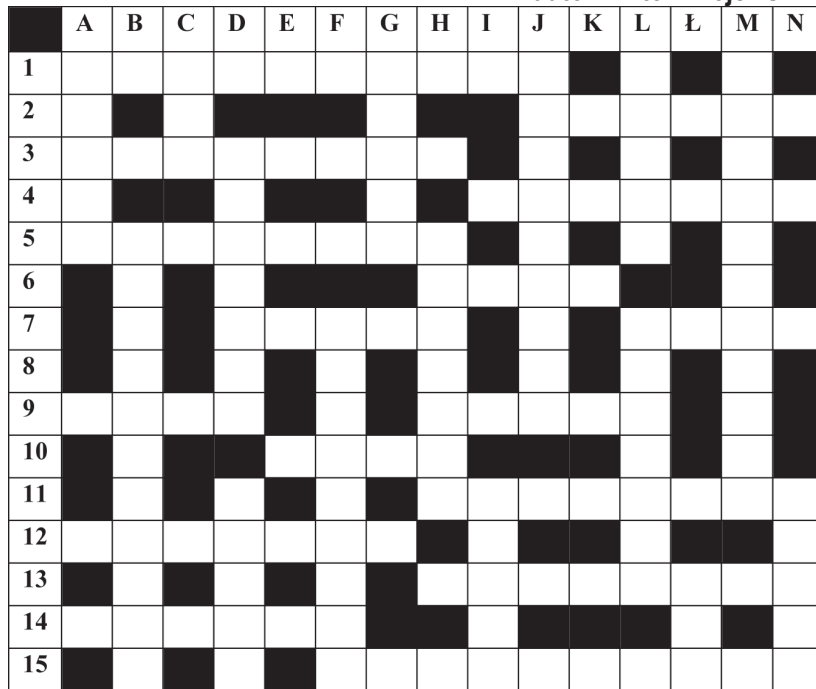


omawianego albumu przekonamy się, że nie brak w tej twórczości skomplikowanych środków stylistycznych wpływających z zastosowania chociażby połączenia klasycznych instrumentów z efektami uzyskanymi komputerowo. Umiejętne wypośredkowanie tych dwóch płaszczyzn nadaje oryginalny kształt dziełom amerykańskiej kompozytorki. Niniejszy wolumin stważy możliwość do posłuchania muzyki „łżejszej”, mniej wymagającej, ale tym samym niebanalnej.

Karol Rzepecki

Krzyżówka nr 64/wrzesień 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) rodzaj utworu muzyczno-literackiego; 2-J) arcykapłan z opery *Paria*; 3-A) ros. kompozytor i pianista (1866–1920); 4-I) ang. kompozytor pochodzenia niem.; 5-A) imię saksofonisty Namysłowskiego; 6-H) ... *Krakowa* w piosence P. Rubika; 7-D) *Dyskretny* ... w wykonaniu K. Prońko i A. Dąbrowskiego; 7-L) podstrunnica; 9-A) amer. film muzyczny z 1953 r.; 9-H) ... *za wsią* w tytule opery Noskowskiego; 10-E) ... *i smok* w balecie twórcy opery *Aspazja*; 11-H) państwo, które w muzyce ludowej zachowało wiele elementów muzyki skandynawskiej; 12-A) poemat symf. Smetany; 13-H) rozwidlenie dróg; 14-A) *Dolora* ..., ameryk. śpiewaczka operowa; 15-F) altówka, skrzypce, pianino.

Pionowo: A-1) wojskowy utwór muzyczny; B-5) *III Symfonia c-moll* Skriabina (dwa wyrazy); C-1) Brenda ..., amer. piosenkarka muzyki country; D-3) Andrzej ..., popularny piosenkarz, aktor (1904–1978); D-11) wybitny niem. budowniczy organów i fortepianów; F-7) ros. choreograf i pedagog (XX w); G-1) opera Periego; H-5) Zbigniew – popularny piosenkarz; I-11) ang. kompozytor (1879–1970); J-1) opera Smetany; L-1) osoba z operetki *Orfeusz w piekle*; L-7) niem. kompozytor i pedagog (1872–1944); Ł-13) symfonia Thilmana; M-1) Witold ..., pol. pianista o światowej sławie; N-11) Hermann ..., niem.

Rozwiązanie krzyżówki nr 63.

Witold Friemann

muzykolog (anagram „Berta”).

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-A, 2-M, 14-E, 3-B, 13-D, 14-C, 15-L, 8-F, 7-F, 3-C, 4-M, 3-F, 11-H.

płyty otrzymują: **Mariusz Domaradzki**, Zduńska Wola; **Maria Przybylska**, Zgierz; **Jan Sztaba**, Radom

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	5	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		
① Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. 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**

szczególności: www.eis.com.pl



Gadki pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic z Chatki

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – sierpień 2015 r. ACTE PRÉALABLE – OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI

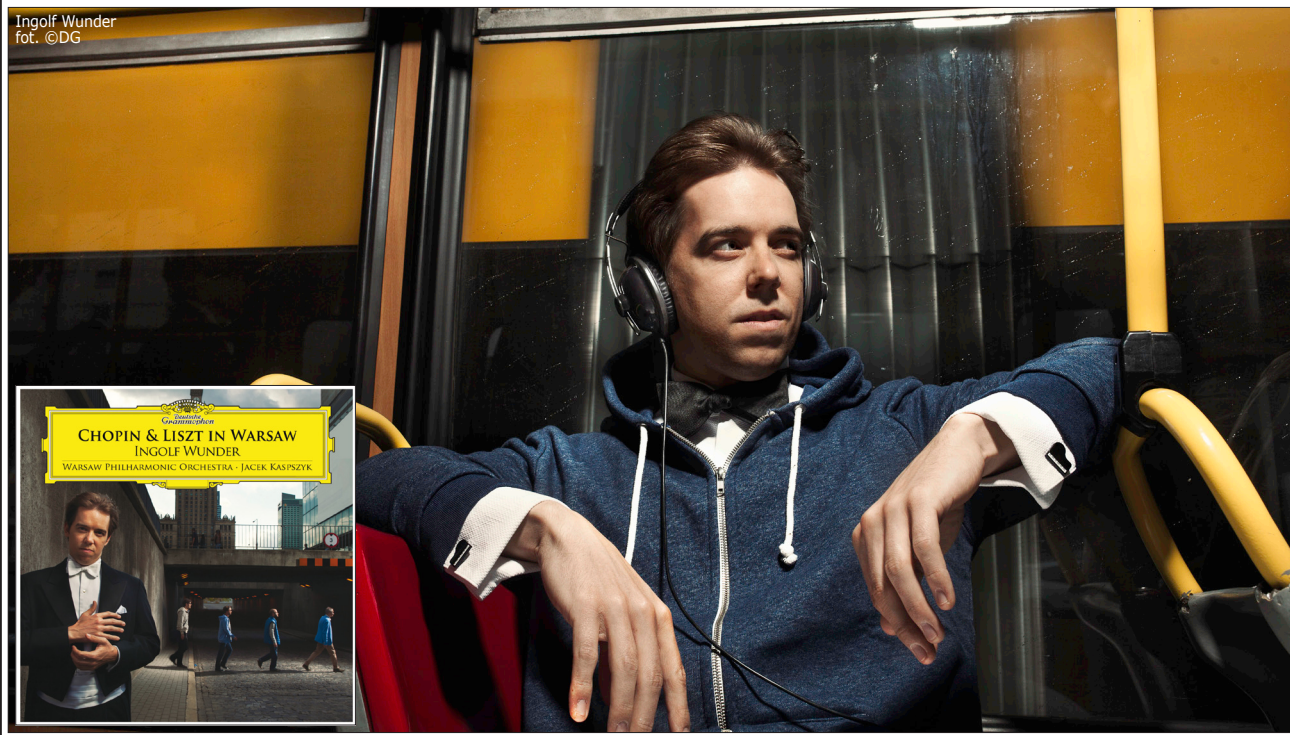
Mariola Cichy, Wołomin; **Paulina Domańska**, Świecko; **Karol Gładysz**, Zielona Góra;
Mateusz Kaczmarek, Bytom; **Elżbieta Kulawik**, Łódź; **Jadwiga Mysińska**, Nasielsk;
Grażyna Napierała, Olsztyn; **Marian Pawlicki**, Warszawa; **Wojciech Raczkowski**, Kielce;
Aneta Wybicka, Wrocław; **Eugeniusz Zawada**, Kazimierz Dolny.

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

Konkurs płytowy UNIVERSAL MUSIC POLSKA INGOLF WUNDER

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

Proszę podać wszystkie płyty nagrane przez Ingolfa Wundera?



Nowości w dystrybucji CMD



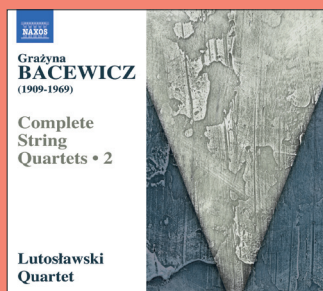
fol. Alvaro Yañez

Harmonia Mundi HMC 902181.82

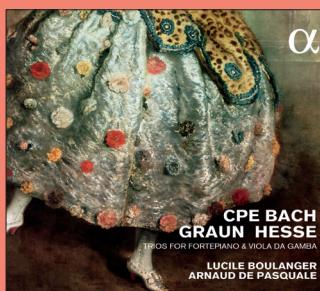


Johann Sebastian Bach
Koncerty klawesynowe BWV 1052 – 1057

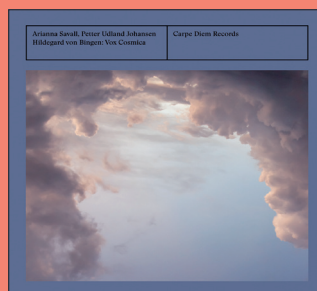
Andreas Staier, klawesyn
 Freiburger Barockorchester



Naxos 8.572807



Alpha 202



Carpe Diem CD-16304



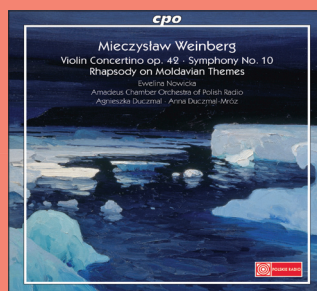
Glossa GCD 923404



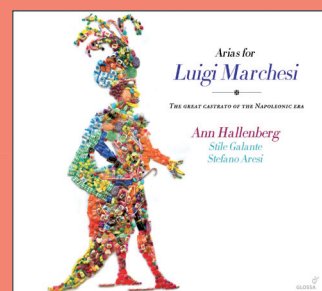
Naxos 8.573357



Alpha 206



CPO 777 887-2



Glossa GCD 923505



Alia Vox AVSA 9912



Alpha 212



Harmonia Mundi HMU 907629



Harmonia Mundi HMC 902198



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

Wrześniowe nowości



Joanna Bruzdowicz

16 Tableaux d'une Exposition Salvador Dali for piano
Spring in America – sonata for violin and piano
The Song of Hope and Love – sonata for cello and piano



Nocturnes

Ludwig van Beethoven

– *Notturmo for viola and piano* op. 42

Fryderyk Chopin

– *Nocturne no. 2 in E flat major* op. 9 no. 2

– *Nocturne no. 13 in C minor* op. 48 no. 1

– *Nocturne no. 18 in E major* op. 62 no. 2

Johann Baptist Wenzel Kalliwoda

– *Six Nocturnes for viola and piano* op. 186



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 | Mecenasek polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej