

10. Międzynarodowy Festiwal Mozartowski *Mozartiana*, Gdańsk

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 10 (183)  
październik 2015  
ROK XVI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Michael  
Kimber**  
kompozytor  
przekorny

**Ingolf Wunder**  
Chopin i Liszt

**Anne-Sophie  
Mutter**  
w dyskotecce

**Julian Cochran**  
o byciu artystą



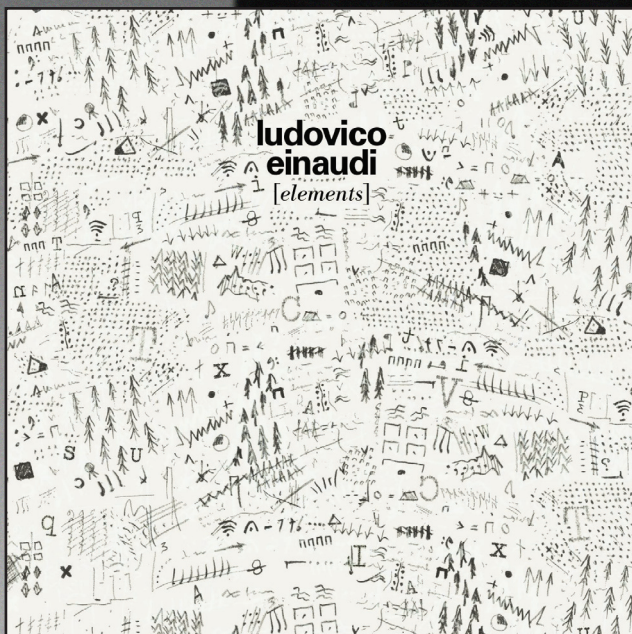
**Ludovico Einaudi**  
*Elements*





# ludovico einaudi [elements]

*Nowy album  
autora muzyki  
do filmu  
„Nietykalni”*





**W**arszawska Filharmonia przyzwyczała nas od lat do tego, że repertuar polski jest dla niej „persona non grata” i to nie tylko w murach swojej siedziby na Jasnej, ale, co szczególnie przykre, podczas swoich wояży zagranicznych. Dlatego też z ogromnym zadowoleniem przyjęliśmy wiadomość, że podczas Wystawy Światowej EXPO 2015 w Mediolanie, na zakończenie obchodów Dnia Polskiego dzięki tej instytucji goście wystawy mogli usłyszeć w jej wykonaniu tylko repertuar polski: włoską premierę *IV Symfonii „Tansman epizody”* op. 86 Henryka Mikołaja Góreckiego oraz *I Koncert fortepianowy e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina. W koncercie wziął udział pianista Andrzej Wierciński a całość poprowadził Jacek Kaspszyk. Brawo! Chcemy wierzyć, że to nie jest jedna „jaskółka”, ale nowy trend.

Niestety, to jedyna dobra wiadomość dla melomanów dotycząca Filharmonii. Repertuar na nadchodzący sezon to, jak co roku, byle jaka, bez żadnych ambicji składanka niepolskiego repertuaru. Chyba nigdy nie doczekamy się, by w Polsce szanowano polskich twórców. I tylko można się dziwić, że ZKP walczący o godne miejsce dla muzykologów w swoich szeregach (patrz **Muzyka21** nr 182, wrzesień 2015) nic nie robi, w szczególności właśnie ci tak ważni dla kompozytorów muzykologów, by polscy twórcy – i ci żyjący, i ci co już odeszli – mieli należne im miejsce w polskich instytucjach kultury.

**O**d kilku lat Polskie Radio przyzwyczało nas, że sezon koncertowy rozpoczyna jakimś zapomnianym utworem. I w tym roku nie obyło się bez miłej niespodzianki. 13 września mogliśmy usłyszeć transmisję na żywo z inauguracji sezonu koncertowego Polskiej Orkiestry Radiowej. Dla miłośników muzyki polskiej przygotowano prawdziwą sensację – zapomnianą jednoaktową operę Michała Kleofasa Ogińskiego *Zelis et Valcour ou Bonaparte au Caire*. A więc, gdy się chce, można przywołać do życia dzieło, które nie należy do arcydzieł muzyki światowej, ale jest świadectwem naszej kultury. Szkoda tylko, że tak rzadko Polskie Radio może pochwalić się takimi osiągnięciami!

Wielkim zgrzytem było natomiast zaserwowanie słuchaczom osiem dni wcześniej opery Pawła Mykietyna *Czarodziejska góra*, której prapremiera miała miejsce na Festiwalu Malta w Poznaniu 26 czerwca br. Fatalne „dzieło” nie nadające się do słuchania, które wierni klakierzy okrzyknęli arcydziełem, a tak naprawdę jest to bezsensowne połączenie różnych dziwnych dźwięków bez ładu i składu. Jedynym sposobem na wykonywanie tego typu dzieł jest dostęp do publicznej kasy. Jak się to ma, to pisać i wystawiać można wszystko. Chętnie jednak odwołamy to, co powyżej napisaliśmy, gdy wybitni śpiewacy o międzynarodowej sławie biorący udział w tym wykonaniu, arie z tej opery włączą do swoich recitali i wykonają je na bis.

**K**olejny przykry temat dotyczący permanentnego ignorowania naszej kultury, to orkiestra I Culture finansowana z wielkim rozmachem przez polskich podatników. W sierpniu ten zespół odbył tournée, na który złożyły się koncerty w Gdańsku, Berlinie, Kijowie, Batumi i Santander. Cóż za świetna okazja, by zagraniczni, młodzi muzycy pochodzący głównie z terenów byłego ZSRR zapoznali się z polskim repertuarem i wieźli go „pod strzechy” Niemiec, Ukrainy, Gruzji i Hiszpanii. Nic z tych rzeczy – nie zagrano ani jednej nuty „made in Poland”. Zaproszona do udziału w tournée świetna skrzypaczka Liza Batiaszwili zagrała koncert Prokofiewa, a równie znakomity pianista Aleksander Gawryluk grał Rachmaninowa. Oto kompozytorzy, którzy zaistnieli podczas tournée: Rachmaninow, Prokofiew, Mosołow, Terterian, Janacek, Łysenko, Cincadze. Jak widać, w przypadku wyjazdu na wschód, jest to typowe „wożenie drzewa do lasu”, w przypadku podróży na zachód, wchodzenie w kompetencje innych, którzy bardziej są predysponowani do prezentacji muzyki z byłych terenów ZSRR. Kolejna stracona szansa, by prezentować naszą muzykę w świecie. Kolejne zmarnowane pieniądze.

A na koniec jeszcze mała sugestia: otóż orkiestra I Culture jest finansowana przez nas wszystkich za pośrednictwem Instytutu Adama Mickiewicza, który to ma podobno krzewić kulturę polską. Mając tak ogromne środki finansowe do dyspozycji, może warto zadbać o poprawną polszczyznę na stronie internetowej, i nie tylko? Co na to Rada Języka Polskiego? Czy rządowej placówce wolno wszystko?!<sup>12</sup>



3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

5 Reflektorem po scenach: Gdańsk • Kraków • Krynica-Zdrój • Toronto • Londyn

**CZŁOWIEK**

- 16 **Kompozytor przekorny** – z amerykańskim kompozytorem *Michaelem Kimberem rozmawia Łukasz Kaczmarek*
- 20 **Legendy Polskiej Wokalistyki (48)**  
*Jadwiga Dzikówna*  
*Adam Czopek*
- 21 **Ingolf Wunder** – o Chopinie i Liszcie w Warszawie  
*z pianistą rozmawia Karol Rzepecki*
- 23 **Ferenc Fricsay** – węgierski wizjoner – *Łukasz Kaczmarek*
- 25 **Anne-Sophie Mutter** w modnej berlińskiej dyskoteczce
- 27 **O byciu artystą i oryginalności** – z australijskim kompozytorem i pianistą *Julianem Cochranem rozmawia Michał Bruliński*
- 30 **Ludovico Einaudi i jego Elements** – *Karol Rzepecki*

**DZIEŁO**

32 **Vincenzo Bellini i jego opery (10)**  
**Bellini na polskich scenach** – *Adam Czopek*

**PŁYTOTEKA**

34 **Palcem po płycie: Znakomity recital polskich pieśni** – *Karol Rzepecki*  
35 **Recenzje**

**KONKURSY**

53 **Krzyżówka** – *Antoni Rojewski*  
54 **Konkurs płytowy: Universal Music Polska** – *Ludovico Einaudi*

**Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów**

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

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

**Uwaga!**

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na oddziku 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](mailto:acteprealable@wp.pl) lub pocztą: **Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93**. Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (tylko przedpłata na konto).

# Muzyka21

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

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

tel. +48 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

redaktor naczelna  
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji  
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne  
Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
Ludovico Einaudi  
fot. Ray Tarantino

skład i łamanie  
Acte Préalable

nakład  
10 000 egz.

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

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





## Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale

**GDAŃSK** **10.** Międzynarodowy Festiwal Mozartowski *Mozartiana*. Gdańsk, 16-22 sierpnia 2015 r. Dąb *Amadeus* zasadzony w 2006 r. w Parku Oliwskim w Gdańsku „na pamiątkę 250. rocznicy urodzin W. A. Mozarta”, podobnie jak Festiwal *Mozartiana*, przy inauguracji którego zasadzono szlachetne drzewo, mają się dobrze. Dąb pnie się ku górze, wypuszcza nowe gałęzie i liście. Festiwal *Mozartiana* ugruntowuje swoją pozycję na kulturalnej mapie Polski, dostarczając miłośnikom muzyki, twórczości Wolfganga Amadeusza w szczególności, wydarzenia sięgające najwyższego artystycznego poziomu. Wzorem poprzednich edycji festiwalu, pomysłodawca i Dyrektor Artystyczny *Mozartianów* – na co dzień Dyrektor Polskiego Chóru Kameralnego – Jan Łukaszewski, zaprojektował kilka odmiennych kategorii wydarzeń muzycznych.

### KONCERTY KAMERALNE PIERWSZY DZIEŃ FESTIWALU

**K**oncerty kameralne w zabytkowej kamienicy zwanej Domem Uphagena, leżącej w centrum Starego Miasta w Gdańsku, należą już do festiwalowej tradycji. Właśnie tam, w scenarii osiemnastowiecznych wnętrz wybrzmiewają pierwsze akordy *Mozartianów*. Dopiero po trzech dniach kameralnego entré, festiwal przenosi się do gdańskiej Oliwy, gdzie na scenie

w Parku Oliwskim oraz w słynnej pocysterskiej katedrze *Mozartiana* otwierają się na wielką formę muzyczną i na masową publiczność.

Program pierwszego festiwalowego koncertu kameralnego otwierały młodzieńcze sonaty W. A. Mozarta: *C-dur* KV 14 oraz *B-dur* KV 15 w wykonaniu wybitnej polskiej flecistki Jadwigi Kotnowskiej i pianistki Hanny Holesy. Zaprezentowane przez artystki sonaty, były ciekawym świadectwem rozwoju zarówno talentu Wolfganga Amadeusza, jak też samej formy sonaty. Kolejne utwory: *Sonata B-dur* KV 454 Mozarta oraz *Sonata D-dur* op. 50 jego zdolnego ucznia Johanna Nepomuka Hummela, pozwoliły zaobserwować istotne zmiany w konstrukcji sonaty, co słyhać było między innymi w zagęszczonej i burzliwej fakturze fortepianu. Na bis artystki zagrały *Wokalizę* op. 34 nr 14 Siergieja Rachmaninowa z roku 1912 w rzadko spotykanej na scenach muzycznych aranżacji na flet i fortepian.

Artystki grały na współczesnych instrumentach. O ile jednak dźwięk fortepianu Steingraeber & Söhne przypominał chwilami późne pianoforte, o tyle flet Jadwigi Kotnowskiej brzmiał już bardzo współcześnie. Skoro jednak koncert odbywał się w zabytkowych, wystylizowanych na osiemnastowieczny wystrój pomieszczeniach, może warto było spojność miejsca i czasu powstania prezentowanych utworów dopełnić barwami instrumentów z okresu klasycystycznego: klawesynu i drewnianego fletu poprzecznego?

### DRUGI DZIEŃ FESTIWALU

**C**hcę się z czytelnikami *Muzyka21* podzielić radością ze słuchania sekstetu smyczkowego, który zaprezentował się w drugim dniu festiwalu. Zespół stworzyli młodzi, ale już wytrawni artyści: skrzypaczki – Maria Sławek (AM Kraków) i Anna Maria Staśkiewicz (p.o. koncertmistrza Sinfonii Varsovii) i altowiolistki – Katarzyna Gałązka-Budnik (lider altówek w Sinfonii Varsovii) i Artur Rozmysłowicz (Filharmonia Wrocławska) oraz wiolonczeliści – Rafał Kwiatkowski (współpracował m.in. z Krystianem Zimmermanem przy płycie z muzyką Grażyny Bacewicz) i Marcin Zdunik (laureat I nagrody, Grand Prix oraz 9 innych nagród w VI Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie w roku 2007).

Sekstet przedstawił dwa utwory: *Grande Sestetto Concertante*, czyli opracowanie *Symfonii Koncertującej Es-dur* KV 364 w redakcji Christophera Hogwooda oraz *Requiem* KV 626 (I. *Introitus*, *Requiem*, II. *Kyrie*, III. *Sequentia: Dies Irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa*) w opracowaniu Marcina Zdunika. Ilek w grze sekstetu było naturalnej i żywej emocji, muzykalności, młodzieńczego wigoru, ale też pięknego dźwięku, dyscypliny, doskonałego zgrania i ciekawego podejścia do arcydzieł muzyki orkiestrowej! Przyznam się, że szedłem na koncert pełen obaw, a wychodziłem zadowolony, ba, zachwycony. Nie



uszy mojej uwadze drobne zachwiania w proporcjach pomiędzy grupami instrumentów, chwilami drażniło mnie „przeemocjonowanie” interpretacyjne w grze Marcina Zdunika, ale wyraz ogólny był doprawdy bardzo piękny i interesujący.

### TRZECI DZIEŃ FESTIWALU

**K**oncerty kameralne w Domu Uphagena zamknęła gra młodej, utalentowanej, niemieckiej harfistki Henrietty Poss i ukraińskiego pianisty mieszkającego na stałe w Niemczech Andrieja Cwietkowa, którzy zaprezentowali *Koncert na harfę i orkiestrę A-dur* Carla Dittersa von Dittersdorfa w opracowaniu na harfę i fortepian. Muzyczny wieczór „na pokojach” Domu Uphagena dopełniły utwory solowe na fortepian Mozarta: *Fantazja c-moll* KV 475 i *Sonata c-moll* KV 457.

Jan Łukaszewski  
fot. Małgorzata Jonczyk



*D-dur* KV 136. Idea prezentacji utworów polskich kompozytorów epoki klasycyzmu jest jednym z rozpoznawalnych znaków *Mozartianów*. Jakkolwiek trudno porównywać błyskotliwe, a często wręcz genialne utwory Mozarta z kompozycjami Jana Wańskiego, prezentowanie najciekawszych osiągnięć polskich kompozytorów epoki klasycyzmu jest ważnym świadectwem żywego uczestniczenia kultury polskiej w dominujących nurtach europejskiej kultury muzycznej XVIII i XIX w.

Inauguracyjny koncert w Parku Oliwskim zamknął mozartowski *Koncert na flet i Orkiestrę G-dur* KV 313 w wykonaniu flecisty Michaela Martina Koflera. Zauważmy, że była to już druga ekspozycja fletu w programie tegorocznego festiwalu. Austriacki flecista uwypatnił radosne, zwiewne, a wręcz taneczne walory koncertu, a przy tym popisał się znakomitą techniką – kadencja w jego wykonaniu wzbudziła wśród widowni okrzyki zachwytu, a cały koncert długie i gromkie brawa.

Tuż po koncercie symfonicznym w południowej części Parku Oliwskiego, przy dźwiękach muzyki Mozarta odbył się „pokaz tańczących fontann”, który – podobnie jak w latach poprzednich – zgromadził setki widzów. Nie mniej liczna publiczność gromadziła się na pokazach „światła, wody i muzyki” podczas kolejnych dni festiwalu. Może warto właśnie w tym miejscu zauważyć, że sukces frekwencyjny *Mozartianów*, tegoroczny, ale też w latach poprzednich, ma swoje źródło w m.in. repertuarze dopasowanym do różnych potrzeb i różnego stopnia muzycznego wtajemniczenia. Na tym festiwalu nikt nie czuje się ani pominięty, ani wykluczony. Mówiąc kolokwialnie: każdy odnajduje na *Mozartianach* to coś dla siebie.

Także w środę rozpoczęła się seria wieczornych koncertów jazzowych. Andrzej Jagodziński

Trio (Andrzej Jagodziński – fortepian, Czesław „Mały” Bartkowiak – perkusja, Adam Cegielski – kontrabas) i Grażyna Auguścik nie po raz pierwszy dowiedli, że są znakomitymi muzykami. Choć w programie koncertu znalazły się tylko dwa bezpośrednie odniesienia do muzyki Wolfganga Amadeusza: *Fantazja d-moll* KV 397 oraz druga część *Koncertu nr 21 C-dur* KV 467, już same te fragmenty były świadectwem ogromnej wrażliwości oraz zdolności muzyków do twórczego przetwarzania tematów muzyki klasycznej na język jazzowy.

### KONCERTY, SPEKTAKLE I POKAZY W PARKU OLIVSKIM CZWARTY DZIEŃ FESTIWALU

**O**d środy (19 sierpnia) do piątku (21 sierpnia) wydarzenia festiwalowe przeniosły się do Parku Oliwskiego, gdzie na tzw. dziedzińcu powitalnym Pałacu Opatów zbudowano zadaszoną estradę. I to właśnie przed tą sceną, na parkowych ławkach, na przyniesionych z domów rozkładanych krzesłach, ale także bezpośrednio na trawie, przez trzy kolejne wieczory gromadziły się setki miłośników muzyki poważnej oraz jazzowej.

Jako pierwsza na festiwalowej scenie pojawiała się Polska Filharmonia Kameralna Sopot pod dyrekcją Pawła Przytockiego. Zabrzmiała *Symfonia G-dur na Orkiestrę Kameralną z Opery „Kmiotek”* (1776/7) rówieśnika Mozarta – Jana Wańskiego, a następnie *Divertimento*

### PIĄTY DZIEŃ FESTIWALU

**K**olejny dzień *Mozartianów* stał pod znakiem *Czarodziejskiego fletu*. Najpierw arcydzieło muzyki operowej, na dodatkowej scenie w Parku Oliwskim, przedstawił słynny Marionettentheater



Schloss Schönbrunn (Austria). Marionetkowa wersja opery w reżyserii Wernera Hierzera była wręcz wymarzoną lekcją wprowadzającą najmłodszych melomanów w świat opery. Spektakl dwukrotnie zgromadził kilka setek dzieci i ich rodziców zapatrzonych w piękne lalki i wsłuchanych w równie piękną muzykę.

Wieczorem tego samego dnia *Czarodziejski flet* rozbrzmiewał na dużej scenie festiwalowej. Operę poprowadził Massimiliano Caldi, który miał do dyspozycji Orkiestrę Filharmonii Bałtyckiej, Polski Chór Kameralny, trzy głosy chłopięce z Poznańskiego Chóru Chłopięcego oraz grupę solistów śpiewających w teatrach niemieckich. Podobnie jak w roku ubiegłym była to wersja quasi koncertowa: orkiestra zamiast w kanale operowym grała na scenie, a ubrani w kostiumy teatralne śpiewacy, śpiewali i aranżowali sytuacje dramatyczne na stosunkowo wąskiej przestrzeni przed orkiestrą (reżyserem spektaklu był Jakub Kornacki). Nie było to tak udane przedstawienie jak ubiegłoroczny *Don Giovani* z liczną grupą włoskich solistów. Może zabrakło wybitnych głosów, może warto było powycinać dialogi mówione w języku niemieckim i skrócić niektóre fragmenty orkiestrowe (nie myślę o uwerturze). Brawa należą się głosom chłopięcym (Jan Sydor, Józef Biegański i Radosław Suchan), którzy trudną partię chłopców zaśpiewali czysto, równo i w pełni profesjonalnie. Widownia bardzo żywo reagowała na słynne fragmenty arii Królowej Nocy w wykonaniu śpiewaczki Aurory Perry. Ja jednak pozostaję w przekonaniu, że niedościgniona, oszałamiająca perfekcją koloratury interpretacja arii należy ciągle do Zdzisławy Donat.

Najsłynniejsza aria z *Czarodziejskiego fletu*, tym razem w jazzowej aranżacji Cezarego Paciorka i w wykonaniu Pauliny Grochowskiej, zabrzmiała ponownie podczas nocnego koncertu *Mozart według Cezarego Paciorka 3.0*. To była bardzo inteligentna aranżacja i świetne wykonanie, podobnie jak cały koncert, w którym zaprezentowali się także młodzi śpiewacy: Gabriela Janosz i Paweł Ruskowski oraz bardziej doświadczeni instrumentalści: Maciej Sikąła (saksofon altowy), Jerzy Małek (trąbka), Piotr Lemańczyk (kontrabas) i Tomasz Łosowski (perkusja).

## SZÓSTY DZIEŃ FESTIWALU

**K**oncerty Sinfonii Varsovii pod dyrekcją Maestro Jerzego Maksymiuka zawsze budzą wielkie oczekiwania. Choć war-

szawiacy wystąpili w okrojonym składzie, brzmiećli dobrze i wyraziście (oczywiście, jak na warunki plenerowe z wykorzystaniem nagłośnienia), popisywali się, szczególnie w *Symfonii nr 35 D-dur „Haffnerowskiej”* KV 385, szybkimi tempami, które onegdaj były wręcz emblematyczne dla Polskiej Orkiestry Kameralnej i Jerzego Maksymiuka. W *Koncertcie na flet i obój C-dur* Antonia Salieriego świetnie zaprezentowali się soliści: Andrzej Krzyżanowski – flet i Arkadiusz Krupa – obój. Podczas drugiej części koncertu Salieriego (*Adagio*), gdzieś na rosnących nieopodal drzewach odezwały się ptaki. I przez chwilę można było odnieść wrażenie, że ptaki, urzeczony głosami instrumentów, dialogują z solistami... Zabrzmiały także: Mozarta *Adagio i fuga c-moll* KV 546 oraz Salieriego *Sinfonia Veneciana*. Ideą programową koncertu było skonfrontowanie muzyki obu twórców. Przypominanie kompozycji tego drugiego jest ciekawe, jednakże próba porównywania obydwu kompozytorów jest, w moim przekonaniu, karkołomna i bezcelowa. Mozart jest tylko jeden!

Nie byłby to koncert prowadzony przez Maestro Maksymiuka, gdyby na koniec koncertu nie padły od dyrygenta słowa kierowane do widowni. Z wielu podjętych wątków przywołałam tylko ten, w którym pojawiły się serdeczne życzenia Maestro dla wszystkich uczestników *Mozartianów*. A to ważne, bo o podobnych życzeniach dla organizatorów, wykonawców i słuchaczy dziesiątego, czyli jubileuszowego, Międzynarodowego Festiwalu Mozartowskiego *Mozartiana* zapomnieli wszyscy urzędnicy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z panią minister na czele. O tempora, o mores!

Tego samego dnia odbył się jeszcze jeden koncert (*Mozart spotyka Indie*), podczas którego pochodząca z różnych stron świata grupa muzyków improwizowała na temat mozartowskiego *Urowadzenia z seraju*. Moja tolerancja na eklektyczny banał została wystawiona na ciężką próbę.

## SIÓDMY DZIEŃ FESTIWALU KONCERT FINAŁOWY

**W**sobotę, w ostatnim dniu festiwalu odbył się koncert finałowy, o którym od początku do końca chcę pisać w samych zachwytach. Jan Łukaszewski zaprosił ponownie do współpracy *Akademie für Alte Musik Berlin*, znakomity zespół, którego obecnością chwałą się estrady na

całym świecie. Razem z Berlińczykami wystąpił Polski Chór Kameralny oraz czwórka wybitnych solistów: Anglicy – Carolyn Sampson (sopran) i Andrew Kennedy (tenor) oraz Polacy – Ewa Marciniak (alt) i Robert Gierlach (bas). Zabrzmiały cztery utwory: *Te Deum* KV 141/66b, *Exsultate Jubilate* KV 165/158A, *Regina Coeli B-dur* KV 127 oraz *Missa Solemnis C-dur* KV 337. Program koncertu stwarzał szczególne warunki do zaprezentowania się sopranistce. Carolyn Sampson od pierwszej frazy zachwyła słuchaczy intonacyjną perfekcją, głosem równym i mocnym oraz szlachetną i wyrafinowaną koloraturą. Precyzja i artyzm Carolyn Sampson spotkały się z intonacyjną i techniczną perfekcją Polskiego Chóru Kameralnego oraz pięknym, „dawnym”, brzmieniem *Akademie für Alte Musik Berlin*. Fenomen koncertów finałowych *Mozartianów* leży i w tym, że Jan Łukaszewski, doskonale znając swój chór, potrafi ustalić taką proporcję pomiędzy orkiestrą i zespołem śpiewaków, która daje wyjątkowo interesujące, soczyste, a jednocześnie szlachetne współbrzmienie.

Ułożony przez Jana Łukaszewskiego program koncertu, na który składały się wyłącznie utwory sakralne Mozarta, doskonale wpisywał się w sakralną i architektoniczną przestrzeń Katedry Oliwskiej. Cieszy fakt, że koncert finałowy był na żywo prezentowany przez radiową Dwójkę oraz transmitowany do krajów Europy.

**D**ziesięć lat pracy Jana Łukaszewskiego i pracowników Polskiego Chóru Kameralnego przy produkcji Międzynarodowego Festiwalu Mozartowskiego *Mozartiana* przyniosły wymierne i wspaniałe owoce: na mapie Gdańska i Polski wyrósł i zakorzenił się poważny projekt muzyczny adresowany do szerokich kręgów odbiorców. Ożyła, wcześniej zapomniana, Gdańska Oliwa z jej historycznymi odniesieniami do kultury europejskiej XVIII w. Na scenach festiwalu *Mozartiana* wystąpiło wiele wspaniałych orkiestr i zespołów kameralnych oraz wielu znakomitych solistów, którzy prezentowali muzykę na najwyższym, światowym poziomie. Życzymy sobie, aby Jan Łukaszewski, z nie mniejszą niż do tej pory energią i pomysłowością, kreował kolejne odsłony *Mozartianów*. Do zobaczenia na *Mozartianach* 2016!

Artur Matys  
Warszawa, sierpień 2015



**G**awryluk po zmkroku. Ponieważ, gdy zasiadał do klawiatury, zapadła już noc. A wystąpił na zakończenie wakacyjnego festiwalu „Wawel o zmierzchu”. Naprzód jednak zabrzmiała *Serenada* op. 2 Mieczysława Karłowicza. Utwór przeznaczony na smyczki, wykonany został przez orkiestrę mającą je w swojej nazwie – CORda Cracovia – składającą się ze studentów i absolwentów krakowskiej uczelni muzycznej. Prowadzący ją Tadeusz Strugała nadał tej kompozycji, pochodzącej z okresu berlińskich studiów kompozytora, rysy zgoła wykraczające poza na poty „rozrywkowy” gatunek muzyczny. Nawet walc przybrał melancholijne zabarwienie.

Ale, jako się rzekło, głównym obiektem zainteresowania tego wieczora był Aleksandr Gawryluk w emblematycznym dla Romantyzmu *Koncertie fortepianowym a-moll* op. 54 Roberta Schumanna. I tu spotkał mnie zawód, wiele bowiem sobie obiecywałem po majowym występie tego artysty w krakowskiej Filharmonii. Niestety, niewiele da się powiedzieć o jego grze, ponieważ współczesny fortepian koncertowy brzmiał wręcz kuriozalnie, niczym instrumenty hi-

storyczne, bardzo często mające tendencję do rozpadu dźwiękowego na poszczególne rejestry, nieprzystające do siebie. Prawdopodobnie wynikało to z faktu posługiwania się sztucznym nagłośnieniem i konieczności koordynacji głosów orkiestrowych z solistą. Artysta wydawał zmagać się z niepoddającym się jego woli, czy też się jej wymykającym brzmieniem. Mimo to udało mu się przeprowadzić kilka zabiegów interpretacyjnych, jak poprzedzające reprzykę kulminacyjne crescendo w *Allegro affetuoso*.

Prawdziwy lwi pazur pianista odsłonił dopiero po odegraniu „programu obowiązkowego” w minirecitalu, złożonym z bisów, w którym zrekompensował publiczności wszystkie wspomniane niedostatki. Sięgnął po dokonane przez Władimira Horowitza opracowania takich orkiestrowych fajerwerków jak *Taniec szkieletów* Camille’a Saint-Saënsa oraz *Marsz weselny* Felixa Mendelssohna. O ile ten drugi pozostał rozpoznawalny i można było tylko podziwiać fantazję, z jaką kolorystyczną mnogość różnych instrumentów zastąpił bez najmniejszego uszczerbku fortepian, to brzmienie pierwszego utworu w tej wersji nabrało dwudziestowiecznej drapieżności, by nie powiedzieć brutalności brzmieniowej

i mogło wręcz uchodzić za kompozycję, która wyszła spod pióra... Prokofiewa. A Gawryluk dołożył jeszcze od siebie nieokiełzany temperament, przejawiający się w szalonych tempach i stosowaniu perkusyjnego wręcz uderzenia, który jednak pozostawał głęboko osadzony w instrumencie. Te wirtuozowskie ujęcia okalały całkiem inny świat dźwiękowy, a mianowicie Chopinowski *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2, w którym doszła do głosu liryczna natura pianisty, który zaledwie muskał palcami klawisze i zanurzył się w melancholijnej nastrojowości, nigdy przy tym nie popadając w sentymentalizm czy czułośćkwość.

A morał z tego taki, iż może indywidualność tego artysty najpełniej ujawnia się w utworach solowych, w których bierze on całą odpowiedzialność za nadany im kształt interpretacyjny, a gorzej sprawdza się w sytuacjach, gdy przychodzi zawierać kompromis z akompaniującym zespołem i nawet takim kapelmistrzem jak Tadeusz Strugała, słynący z umiejętności współpracy z solistami i podążaniem za nimi przy okazji wspólnych występów.

Lesław Czaplński

**J**an Kiepura i jego następcy. Festiwal Kiepurowski w Krynicy-Zdroju siłą rzeczy odwołuje się do repertuaru, wykonywanego przez swego patrona. Do koronnych partii tego śpiewaka należała Kalafa w Pucciniowskiej *Turandot*. Stąd jego aria *Nessun dorma* wielokrotnie powracała w różnych interpretacjach. Tomasz Kuk jako tenor bohaterski skupił się przede wszystkim na wydobyciu jej wymiaru dramatycznego, operując mocnym głosem. Jej odcienie liryczne dały natomiast znać o sobie w ujęciu Adama Zdunikowskiego oraz Adama Sobierajskiego, zbliżając się tym samym do wzoru stworzonego przez samego Kiepurę, z natury będącego raczej tenorem lirycznym.

Wręcz ze swoją żoną Martą Eggert prawie tysiąc razy wystąpił na nowojorskim Broadwayu w *Wesołej wdówce* Franza Lehára. A więc nie mogło zabraknąć słynnego duetu *Usta milczą, dusza śpiewa* z tej operetki. Warunki wokalne Tomasza Kuka oraz Ewy Vesin nie wydają się szczególnie predestynować ich do wykonawstwa tego gatunku muzyki scenicznej, choć nazajutrz w parze z Adamem Zdunikowskim pojawiło się więcej pożądanej lekkości i wdzięku. Z kolei na koncercie

finałowym Joanna Woś i ponownie Tomasz Kuk nadali temu ustępowi bardziej melancholijnego zabarwienia, albowiem już niedługo kompozytor ten stanie się znanym z tego, że stworzy odmianę tzw. smutnej operetki. Zresztą na festiwalowych koncertach można było usłyszeć ustępy z należących do nich *Carewicza* (z dużą wrażliwością zaśpiewana przez Andrzeja Lamperta *Pieśń o Wołdze*, z sięgnięciem dla celów wyrazowych do falsetu), *Paganiniego* (Iwona Socha i Joanna Woś) czy *Krainy uśmiechu* (pieśń Su Czonga w wykonaniu Dominika Sutowicza).

„Chłopak z Sosnowca” nie stronił też od filmu. Z *Walcu brillante* pochodzi transkrypcja na głos *Kujawiaka* Henryka Wieniawskiego. W wykonaniu Tomasza Kuka zabrzmiał on na otwarcie tegorocznego festiwalu, a w ujęciu zespołowym, w którym dołączyli Andrzej Lampert i Dominik Sutowicz, również i na jego zakończenie. Miał też miejsce cały koncert wypełniony muzyką ekranową, w którym udział wzięli między innymi Beata Rybotycka, znakomicie imitująca, czy też raczej parodiująca maniery wykonawcze Hanki Ordonówny i Miry Zimińskiej, oraz Bożena Zawiślak-Dolna.

W swoim repertuarze posiadał ponadto liczne, popularne piosenki. I tak można było

porównać *Ninon* zarówno w wykonaniu na co dzień piosenkarza, czyli Jacka Wójcickiego, jak i operowego śpiewaka Andrzeja Lamperta. Z kolei *Brunetki, blondynki* zaśpiewał Tomasz Kuk, któremu przyszło najczęściej mierzyć się z legendą Jana Kiepury.

Może więc warto byłoby konfrontować współczesne ich interpretacje z oryginałami w wykonaniu patrona festiwalu, wyświetlając stosowne fragmenty filmów na ekranie, rozwieszonym w głębi sceny. Niektóre z nich pojawiły się zresztą w całości w ramach popołudniowych imprez towarzyszących.

Z kolei w nietypowym dla siebie repertuarze francuskich piosenek zaprezentowała się Małgorzata Walewska, w *Hymnie do miłości* bynajmniej nie tuszując operowego ustawienia głosu, ale już w *Milordzie* przyjmująca charakterystyczną intonację i barwę Edith Piaf, jakby na chwilę wręcz stając się nią.

Większość koncertów posiadała formułę znaną z wieczorów sylwestrowych, ostatekowych oraz Letnich Festiwali Opery Krakowskiej, od ubiegłego roku będącej współorganizatorem artystycznym festiwalu.

W tym roku finałowy koncert zadeedykowano Marcie Eggerth, nadając mu tytuł *Śpiewam dla Ciebie*. Szkoda jednak, że nie sięgnięto do jej repertuaru. Skądinąd wystę-



pująca w jego ramach Katarzyna Oleś-Błacha wykonuje specjalnie przetransponowane dla tamtej śpiewaczki pierwotnie utwory instrumentalne. Zamiast nich artystka przedstawiła dostarczający okazji do koloraturowych popisów *Nad pięknym, modrym Dunajem* Johanna II Straussa, a Joanna Woś tegoż *Odgłosy wiosny*.

Krynicki Festiwal Kiepurowski skoncentrowany jest przede wszystkim na wokalnym wykonawstwie. Stąd częste konfrontowanie tych samych ustępów w odmiennych ujęciach przez artystów operujących, co prawda tymi samymi odmianami głosów, ale różniących się barwą, siłą czy wyczuciem stylowości w zakresie interpretacji. Jeden z koncertów takie podejście uczynił nawet swoim

hasłem wywoławczym: „Sopran kontra tenor”, przywołując odwieczną rywalizację wysokich głosów żeńskich i męskich o palmę scenicznego pierwszeństwa (słynne były ostre zwady na tym tle pomiędzy Marią Callas i Richardem Tuckerem o to, kto ma większe prawo wysuwać się do przodu przy końcowych ukłonach).

Urozmaiceniem festiwalowej formuły stało się w tym roku wstawienie do programu krakowskiego przedstawienia *Barona cygańskiego* Johanna II Straussa (przed I Wojną Światową w okresie letnim zjeżdżała do Krynicy Operetka Lwowska, prezentująca swoje spektakle w Teatrze Modrzewiowym, który, niestety, spłonął w czasie okupacji). Szczupłość przestrzeni scenicznej w Pijalni

Główniej nie pozwoliła na rozwinięcie w pełni skrzydeł efektem inscenizacyjnym, co zrekomensowali publiczności Iwona Socha z Andrzejem Lampertem, przydając głównej parze bohaterów wdzięku i młodzieńczej żywiołowości, zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim.

A wybiegając już do przyszłorocznego, jubileuszowego, bo pięćdziesiątego festiwalu, może warto by pomyśleć o wystawieniu *Wesołej wdówki*, w której triumfy święciła para protagonistów, patronujących krynickiej imprezie?

Lesław Czaplński

**KRAKÓW** **C**zterdzieści lat minęło... .. od powstania festiwalu „Muzyka w starym Krakowie”, organizowanego w drugiej połowie sierpnia i odbywającego się w podwawelskich świątyniach (nie tylko kościołach, ale i w synagogach), w pałacowych wnętrzach i na ich dziedzińcach. Od początku festiwalem kieruje Stanisław Gałoński, założyciel i wieloletni dyrektor Capellae Cracoviensis. I pod jego dyktando odbyła się tegoroczna inauguracja w wawelskiej katedrze, stanowiąca replikę koncertu otwierającego pierwszy festiwal, a prezentującego dawną muzykę polską, w tym jej świeżo odnalezione wówczas zabytki.

## UCRAINIANA

**L**wowscy Wirtuozzi pod dyktando Serhija Burka są stałymi bywalcami krakowskiego festiwalu. Swój interpretacji smyczkowej *III Sonaty* Gioacchina Rossiniego oraz *Serenady* Piotra Czajkowskiego nadali symfoniczne brzmienie, która to monumentalizacja być może po części wynikała ze specyficznej akustyki wnętrza neoromańskiego kościoła Jezuitów?

Z obydwu koncertów skrzypcowych Mendelssohna bliższy mi jest ten nieopusowany, młodzieńczy w tonacji d-moll, w którego zwłaszcza pierwszej części dosłuchać się można fascynacji kompozytora Bachem, na długo zanim przywrócił życiu koncertowemu jego *Pasję Mateuszową*. Wykonujący go ukraiński skrzypek Ołeh Kaśki grał nośnym i pewnym intonacyjnie dźwiękiem, we właściwy sposób wyważając proporcje pomiędzy pierwiastkiem wirtuozowskim i bardziej liryczną kantyleną. Na bis sięgnął do finałowej *la Campanelli* z *Koncertu skrzypcowego* Paganiniego.

Ukraiński kompozytor Wasyl Barwiński wywodził się ze środowiska galicyjskiego, w ramach którego współtworzył w pierwszej połowie XX w. styl narodowy. Jego *Kwartet smyczkowy*, zaprezentowany przez Kwartet Leopoldis, rekrutujący się ze studentów tamtejszej Akademii Muzycznej, to z jednej strony klasyczny, czteroczęściowy utwór, ale po rozbudowanym *Temacie z wariacjami* w I części, dwie następne są niespełna miniaturami, również niewielkich rozmiarów jest finałowe *Allegro moderato*. Złazcza w *Scherzu (Allegro grazioso)* i tanecznym finale dochodzą do głosu dyskretne nawiązania do rodzimego folkloru, zwłaszcza ze szczególnie bliskiej mu Huculszczyzny.

Młodzi muzycy potrafili połączyć właściwy ich wiekowi zapał z dyscypliną wykonawczą, przydając siły wyrazu kompozycjom, słuchanym w ich interpretacji. Pod ich smyczkami *Andante molto sostenuto*, drugie ogniwo *II Kwartetu smyczkowego* Siergieja Rachmaninowa, z obsesyjnie powtarzającym się motywem ostinatowym, nasuwało refleksję, że być może dostarczyło ono inspiracji Dmitrijowi Szostakowiczowi przy pisaniu jego *VIII Kwartetu*, w którym pojawia się podobna figura.

Będąc zwolennikiem pozostawiania obcojęzycznych imion w ich oryginalnym brzmieniu, z którego wywnioskować można narodowość osoby je noszącej, w przypadku Bortnianskiego opowiadałbym się jednak za wersją spolszczoną, a więc Dymitrem. Urodził się na Ukrainie (w Głuchowie, gdzie działała słynna szkoła śpiewaków cerkiewnych), wykształcił i działał we Włoszech, a następnie na carskim dworze w Petersburgu, pisząc na jego potrzeby opery francuskie z gatunku opéra comique. Był więc typowym dla swojej epoki oraz środowiska muzyków

kosmopolitą, którego narodowość trudno byłoby jednoznacznie określić, choć Mozart już wtedy identyfikował się z niemieckością.

Ukraińcy starają się jego twórczość przypisać własnej kulturze muzycznej, aby w ten sposób uzyskała dłuższy rodowód historyczny. W ubiegłym roku w Odessie wystawiono jego napisanego dla Wenecji i tam mającego swą prapremierę w 1778 r. *Alcyda* z librettem sławnego ongiś Pietra Metastasia, którego przedstawienie transmitowało Euroradio, również do Polski.

Także w ubiegłym roku, na po raz pierwszy zorganizowanym, bliźniaczym wobec krakowskiego festiwalu „Muzyka w starym Lwowie”, jego operę *Sokół* (1786) zaprezentowano na dziedzińcu Kamienicy Sobieskiego. Autorem libretta był Franz-Hermann Lafermière, który wykorzystał wątek zaczerpnięty z dziewiętej noweli na piątą dzień *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia.

Akcja rozgrywa się w umownej krainie operowej, przy czym bohaterowie noszą hiszpańskie imiona, a romansowa intryga zyskuje nieco makabryczny wydźwięk. Otóż tytułowy sokół jest dumą głównego bohatera – Federica. Adorowana przezeń wdowa Elwira w końcu przybywa do jego posiadłości, prosząc o podarowanie dla jej chorego syna ptaka gospodarza, ale, jak się okazuje, podano go jako... główne danie wydanej na jej cześć uczt (sic!). Mimo to wszystko kończy się pomyślnie i para zawiera małżeństwo, podobnie jak ich służący Pedrillo i Marina.

Wiele sobie obiecywałem po tegorocznym przeniesieniu tego przedsięwzięcia do Krakowa. Niestety, na wespół sceniczna prezentacja pozostawiała wiele do życzenia. Szkoda przede wszystkim, że zdecydowano się na przekład libretta na ukraiński autorstwa Maksyma Strichy. Wraz z francuszczyzną



ulotniły się wdzięk i elegancja tej partytury. Chwilami można było odnieść wrażenie, że to służba, pod nieobecność państwa, zabawia się odgrywaniem ich ról.

Przed wszystkim raził na poły amatorski poziom, szczególnie w pozostawiającym wiele do życzenia brzmieniu orkiestry. Do bardziej udanych momentów należały duet i tercet w pierwszym akcie oraz duet i finałowy ansambl w trzecim. Spośród śpiewaków najwdzięczniej w pamięci zapisał się bas Jewhenija Wasilkowa.

## DŹWIĘKAMI WYŚLAWIAJĄC STWÓRCĘ

**Z**e spuścizną tegoż Bortnianskiego, tyle że tym razem sakralną, mieliśmy okazję obcować również podczas koncertu lwowskiego chóru „Trembita” pod dyktando Mykoły Kutyka. W jego wykonaniu zabrzmiał imponujący *VI Koncert cerkiewny* na dwa chóry *Chwała Bogu na wysokości*, z wplecionymi ustępami solowymi. Dzięki znakomitej dyspozycji tego zespołu i jego członków można było podziwiać swobodę, z jaką kompozytor operował techniką wielogłosową, przeszczepioną na grunt liturgicznej muzyki prawosławnej. W porównaniu z nim dość blado wypadł przedstawiony wcześniej *V Koncert cerkiewny „Własnym głosem”* działającego mniej więcej w tym samym czasie Artemija Wedla. Tym razem od strony wykonawczej mieliśmy do czynienia z profesjonalizmem najwyższej próby. Śpiew „Trembity” cechuje szlachetne, głębokie brzmienie i rozległa, choć nigdy nie nadużywana skala dynamiczna. Przeważającą część koncertu wypełniła twórczość Mychajła Werbyckiego, greckokatolickiego księdza z okolic Przemyśla, autora melodii ukraińskiego hymnu, powstałego do słów naddnieprzańskogo poety Pawła Czubynskiego *Szcze ne wmerła Ukrajina*. Poszczególne ogniwa liturgii prowadziły do kulminacji *Anheł wopijasz*, podkreślonej za pomocą imponującego crescendo. Kontrastami dynamicznymi, a co za tym idzie i wyrazowymi odznaczał się *Pobłogostaw duszy mojej* Kyryła Stecenki.

Tradycją krakowskiego festiwalu jest prezentowanie muzyki liturgicznej kościołów wschodnich. W tym roku przyszła kolej na monofizycki (wyznający przekonanie o zdominowaniu pierwiastka ludzkiego przez boski w osobie Chrystusa, z którego to powodu został zgodnie potępiony na długo przed zerwaniem chrześcijaństwa wschodniego z zachodnim) kościół gregoriański (od św. Grzegorza Oświeciela, który wprowadził chrześcijaństwo w Armenii). Zaprezentowane

utwory powstałe na przestrzeni prawie dwóch tysiącleci, a słuchaliśmy je w wykonaniu żeńskiego oktetu wokalnego, działającego przy klasztorze św. Włóczni.

W pierwszym szarakanie, czyli hymnie, wchodzące w dalszym ciągu niskie głosy wprowadzają orientalizujący motyw z charakterystycznymi załamaniem opadającej linii melodycznej. Podobny pojawi się w solowej partii *O, głęboka tajemnico*, wykonanej przez krystalicznie brzmiący sopran Luizy Jeremian. Znaczna ich część opracowana została przez Komitasa (właśc. Soghomona Soghomoniana), księdza i kompozytora, zmarłego w Paryżu. Zwłaszcza ustęp liturgiczny *Święty, święty* odznaczał się wyrafinowaną aurą dźwiękową świadcząca, że powstał w XX stuleciu i wyszedł spod ręki twórcy obeznanego z ówczesnymi tendencjami w światowej muzyce.

## JAKOWICZA LEKCJA BACHA

**P**rzeznaczone na skrzypce solo *Sonaty* i *Partyty* Johanna Sebastiana Bacha uchodzą za napisane poniekąd wbrew naturze tego instrumentu, a według Alberta Schweitzera wręcz na nieistniejący, „który od klawiszowych przejąłby możliwość gry polifonicznej, z innymi zaś dzieliłby zalety wydobycia dźwięku poprzez prowadzenie smyczka”. Czyżby miał to być klawiolin, a więc wymyślona przez Leonarda da Vinci viola organista? Niezależnie jak się rzeczy mają, utwory te od dawna znajdują się w repertuarze Krzysztofa Jakowicza. Artysta godzi w nich ze sobą wszystkie atuty swego warsztatu muzycznego: biegłość techniczną i umiejętność kształtowania formy z wrażliwością na barwę brzmieniową, dostrzeganie czynnika architektonicznego z wyrazem rodzących się stanów emocjonalnych, całkowicie podporządkowując przy tym wirtuozowski temperament przekazowi wewnętrznych treści.

Mimo drobnych nieścisłości w *Fudze z II Sonaty a-moll* BWV 1003 oraz w *Chaconne z II Partyty d-moll* BWV 1004 (zresztą w ramach pierwszego bisu skrzypiek powtórzył jej początek), można było cieszyć się ich absolutnym pięknem. Osobliwością *I Partyty* BWV 1002 jest powtarzanie kolejnych ogniów w dyminucjach, a więc w tempach szybszych od pierwotnych. Szczególnie zawrotne i oszalałające zarazem nadał Jakowicz ponownie zagranemu *Courante*. Na bis artysta wykonał *Preludium* oraz *Gawot z III Partyty E-dur* BWV 1006. Zwłaszcza ten ostatni urzekł nieskazitelną urodą dźwiękową.

Od *I Partyty B-dur* BWV 825 Bacha rozpoczął swój recital również Grigorij Sokolow, stały gość festiwalu. W zależności od charakteru tanecznego ogniwa różnicował barwę dźwięku i jego natężenie, dobierał odpowiednie touché. Lekko potrącające o klawisze w *Courante*, nieco ociążale stąpające w *Sarabandzie*.

Wczesną *VII Sonatę D-dur* op. 10 nr 3 Beethovenowską, a zwłaszcza jej drugą część (*Largo e mesto*) odczytał poprzez pryzmat ekspresji romantycznej, a więc z zastosowaniem znacznych kontrastów dynamicznych i agogicznych. Moim zdaniem stanowiło to jednak przykład przeinterpretowania, polegającego na zbyt dalekim przenoszeniu estetyki z innej epoki. Zarazem zabrakło mi umiejętności błyskawicznego przechodzenia od rozsadzającego instrument fortissima do zwiewnego, a mimo to świetnie słyszalnego pianissima, zapamiętanego z wykonywania repertuaru Beethovenowskiego przez Światosława Richtera. Zaprezentowany styl gry w pełni naturalnym wydał się w odniesieniu do *Sonaty a-moll* op. 143/D. 784 Schuberta, przede wszystkim w rozbudowanej, przetworzeniowej części pierwszej (*Allegro giusto*), dochodząca do głosu romantyczna emfaza w niczym nie raziła, wydając się w pełni na swoim miejscu. Pewne rozczarowanie przyniosło mi natomiast ponad miarę dłużące się wykonanie *Sześciu momentów muzycznych* op. 94/D. 780.

Chopinowskie naddatki zdawały się być wprowadzeniem do czekającego nas jesienno-konkursu, zachwycając odpowiednio kształtowaną nastrojowością i szlachetnym dźwiękiem, będącym rezultatem zastosowania mistrzowskiego uderzenia, służącego z równie dobrym skutkiem impresjom Debussy'ego.

Z kolei po Bacha ponownie sięgnął Iwan Monighetti, od wiolonczeli prowadząc zespół instrumentów dętych w opracowaniu nań numerów z Mozartowskiego *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, które przedzielał ustępami ze suit wiolonczelowych lipskiego kantora.

## ORKIESTROWE AKORDY

**W** tym samym wykonaniu zabrzmiało *Cassazione per Natale* Zbigniewa Bujarskiego, stanowiące w istocie rodzaj współczesnego divertimenta, napisanego w znacznej mierze z zastosowaniem środków sonorystycznej artykulacji.

Pochodzący z roku 1980 *Koncert wiolonczelowy* Friedricha Guldya, łączący elementy klasyczne z jazzowymi i właściwym dla tych



ostatnich stylem improwizacyjnym, okazał się niewątpliwie ciekawostką repertuarową, albowiem jego autora znaleźmy dotąd głównie jako pianistę. Towarzyszący soliście zespół, ze względu na przewagę instrumentów dętych blaszanych, pełnił niekiedy funkcję bandu. Iwan Monighetti ze znaczną dozą humoru wpiął się w poetykę tego utworu, którego wykonanie nabierało momentami cech performansu, ale takim był też „ante litteram” bulwersujący w latach siedemdziesiątych występ w austriackiej telewizji Guldy z Ursulą Anders, ówczesną jego życiową partnerką, kiedy dali nago wspólny recital, wypełniony *Liederkreis* Roberta Schumanna.

Na koncercie finałowym po raz pierwszy w Krakowie można było usłyszeć *Dies illa*

(*Dzień ów*), skomponowane przez Krzysztofa Pendereckiego dla upamiętnienia stulecia wybuchu I Wojny Światowej. Twórca *Trenu* i *Pasji Łukaszej* ponownie od czasu *Polskiego Requiem* sięgnął do tacińskiej sekwencji *Dies irae*, z pominięciem wszakże jej pierwszych wersów. I tak między innymi niepokojące ostinato instrumentów dętych blaszanych rozpoczyna *Rex tremendae* z następującym potem solo basowym. Aurze dźwiękowej, przywołującej wizję Sądu ostatecznego, pożądanej grozy przydają aż dwa tubafony, zaprojektowane przez kompozytora i po raz pierwszy wykorzystane w *Siedmiu bramach Jerozolimy*. Poza tym dla celów ekspresyjnych operuje on rozległym ambitusem żeńskich głosów solowych (sopranu i altu). Ten niedługi

utwór zamyka ulubiony i wielokrotnie przez Pendereckiego stosowany efekt akordu, tym razem jednak złamanego dysonansowym zabarwieniem.

Dopełnieniem wieczoru była *VII Symfonia d-moll* Antonína Dvořáka. Krzysztof Penderecki w swojej interpretacji skupił się przede wszystkim na wydobyciu dramaturgicznej zawartości tego dzieła, eksponując zarazem jego tematyczną spójność. Orkiestra Akademii Beethovenowskiej podążała za intencjami dyrygenta, unikającego forsowania temp, za to przywiązującego wagę do wyrównanych proporcji brzmieniowych.

Lesław Czaplński



Garrick Ohlsson  
fot. Paul Body

**TORONTO** **T**oronto Summer Music Festival. W okresie wakacyjnym większość teatrów operowych i scen koncertowych na świecie pustoszeje. Gorące lato i leniwa kanikuła przenoszą życie kulturalne do licznych, malowniczo położonych festiwali letnich. Dla mieszkańców Toronto, którzy nadal pracują podczas gorącego i wilgotnego lata, organizatorzy Toronto Summer Music Festival (Letni Festiwal Muzyczny) dla ochłody zaoferowali 3 tygodnie doskonałej muzyki. Organizowany po raz dziesiąty

torontoński Festiwal trwał od 16 lipca do 9 sierpnia. W tym roku dodatkową atrakcją dla turystów i miejscowych mieszkańców była Panamerykańska Olimpiada (Pan Am Games). Ulice zaludniły się setkami młodych sportowców i turystami, uczestnikami organizowanej co cztery lata Olimpiady krajów Ameryki. W tegorocznej imprezie w Toronto brało udział ponad 7000 zawodników z 41 krajów kontynentu amerykańskiego.

W hołdzie dla zorganizowanych igrzysk panamerykańskich, tegoroczny jubileuszowy Festiwal poświęcony był muzyce i artystom

kontynentu amerykańskiego. Tytułem wiodącym jubileuszowego Festiwalu jest *Music of The New World*. Dyrektor artystyczny torontońskiego festiwalu, Douglas McNabney podczas konferencji prasowej tak sformułował cele tegorocznej imprezy muzycznej: „Festiwal poświęcony jest osiągnięciom wielkich kompozytorów amerykańskich i europejskich związanych z kontynentem amerykańskim. Muzyka Nowego Świata stanowi amalgamat wpływów europejskich i afrykańskich w połączeniu z dziedzictwem autochtonicznych mieszkańców”.



Podczas trwania Festiwalu organizatorzy na kilku miejscowych scenach koncertowych zaprezentowali wielu wybitnych kanadyjskich i międzynarodowych artystów w 24 muzycznych imprezach. Na Festiwalu pojawili się tacy artyści jak kanadyjski sopran Measha Bruegggosman, pianiści Garrick Ohlsson i Ingrid Fliter, fiński sopran Karita Mattila, jazzman Danilo Perez, kwartety kameralne Danish String Quartet i Borromeo String Quartet. Wielką popularnością cieszył się galowy koncert tanga z udziałem argentyńskich gwiazd tanecznych oraz musical prosto

poświęcony został znanym kompozytorom amerykańskim: Georgowi Gershwiniowi oraz Aaronowi Coplandowi. Obydwaj artyści studiowali w Paryżu, gdzie spotkali wielu europejskich kompozytorów, takich jak Prokofiew, Poulenc, Berg i Ravel. Gwiazdą pierwszej części programu był znany kanadyjski sopran Measha Bruegggosman. Po mistrzowsku i z gorącym temperamentem wykonała kabaretowe pieśni autorstwa Willima Bolcoma oraz kilka wierszy amerykańskiej poetki Emily Dickinson do muzyki Aarona Goplanda. Dwoma ariami *My man's*

bliczność festiwalowa oniemiała z zachwytu w obliczu niezwykle talentu chińskiego artysty. W sposób mistrzowski wychwytał elementy jazzowe utworu, wykonując w takt muzyki choreograficzne wywijasy wręcz całym ciałem. Nagrodzono go owacją na stojąco. Temperatura na widowni wzrosła o następne kilka stopni podczas wykonania przez orkiestrę i pianistę Johna Novacka utworu Gershwina *Rhapsody In Blue* (*Blekitna rapsodia*). Kompozycja została napisana na fortepian i orkiestrę. Gershwin nazwał ją „muzycznym kalejdoskopem Ameryki”.

Measha Bruegggosman  
fot. Mat Dunlap



z Broadwayu *The Last Five Years* (*Ostatnie pięć lat*). Dodatkową atrakcją, oprócz koncertów, stanowiły kursy mistrzowskie, seminaria tematyczne, warsztaty muzyczne i pokazy filmów o tematyce muzycznej. Koncerty odbywały się w nowoczesnej Sali Koerner Hall, o doskonałej akustyce oraz w uniwersyteckiej sali Walter Hall, o bardziej kameralnym charakterze. Dodatkowe bezpłatne koncerty w wykonaniu studentów szkół muzycznych miały miejsce w Helikon Hall.

Koncert otwierający Festiwal zatytułowany *Americans In Paris* (*Amerykanie w Paryżu*)

*gone now* i *Summertime* z opery Gershwina *Porgy i Bess* poruszyła publiczność do przysłowiowej białej gorączki. Po przerwie temperatura na sali wzrosła, kiedy orkiestra festiwalowa pod dyktando Tanii Miller wykonała *Clarinet concerto* Aarona Coplanda. Utwór skomponowany na klarnet, smyczki i harfę powstał w latach 1947–1949 i był poświęcony znakomitemu jazzmanowi Benny'emu Goodmanowi. Bohaterem tego wieczoru był młody klarnecista chińskiego pochodzenia Yao Guang Zhai. Od 2011 r. jest członkiem Toronto Symphony Orchestra. Pu-

Całe szczęście, że tak niebezpieczna, wysoka temperatura na sali została ochłodzona obfitymi ilościami szampana serwowanego po zakończeniu koncertu.

Z dużą niecierpliwością publiczność festiwalowa czekała na występ znanego pianisty amerykańskiego Garricka Ohlssona. W Polsce znany jest jako jedyny amerykański pianista zwycięzca VIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w 1970 r. W pierwszej części koncertu artysta wykonał dwie sonaty na fortepian Beethovena. Słuchacze z dużą dozą zaciekawienia czekali



na drugą część koncertu poświęconą utworom na fortepian rosyjskiego kompozytora Aleksandra Skriabina. W tym roku przypada setna rocznica jego śmierci. Kompozycje na fortepian Skriabina oparte są na skomplikowanych harmoniach i zawierają wiele akordów dysonansowych. Całe szczęście Ohlsson, aby przybliżyć twórczość rosyjskiego kompozytora, dwukrotnie przerywał koncert, aby słuchaczom skomentować muzykę Skriabina. Rosyjski kompozytor był spirytualistycznym mistykiem i pragnął, aby jego muzyka działała na inne zmysły. Kompozytor sugerował, aby jego muzyce towarzyszyły efekty wizualne, a nawet zapachowe.

Muzyce kanadyjskiej poświęcony był koncert zatytułowany *Canadian National Brass Project*. Prezentował 18 znakomych muzyków grających na instrumentach dętych. Zostali oni wyselekcjonowani z najlepszych orkiestr w Toronto, Vancouver, Ottawie, Winnipeg i Edmonton. Pod znakomitą batutą Jamesa Sommerville'a przedstawili program począwszy od renesansowej muzyki Giovanniego Gabrieli z Wenecji do współczesnych utworów kanadyjskiej kompozytorki Nicole Lizsee. Wszystkich poruszyła transkrypcja na instrumenty dęte *Obrazków* z wystawy Musorgskiego i suita Bernsteina *West Side Story*.

Recital znanego sopranu fińskiego, Karity Mattili, zakończył 3-tygodniowy maraton Festiwalowy. Śpiewaczka ukończyła Akademię Sibeliusa w Helsinkach i kontynuowała edukację u Very Rozsy w Londynie. Występowała na wielu słynnych scenach operowych i koncertowych świata. Na recital w Toronto w pierwszej części przygotowała pieśni Brahmsa, Duparca i Sibeliusa. Utwory tego ostatniego kompozytora śpiewała do tekstu w języku szwedzkim. Drugą część koncertu Mattila zaczęła od czterech pieśni współczesnego fińskiego kompozytora Aulisa Sallinenena. Intensywność muzyki tego mało znanego twórcy oraz złowieszczy, ponury nastrój poetyckiego tekstu dał złudzenie słuchaczom, że zagubili się podczas arktycznej, zimnej nocy. Artystka zakończyła recital czterema pieśniami Ryszarda Straussa, w których zaprezentowała w pełnym blasku swój legendarny kunszt pieśniarski. Śpiewaczka posiada porywającą wręcz osobowość sceniczną, przykuwającą uwagę słuchaczy od początku do końca koncertu. Po mistrzowsku operuje potężnym głosem o rozległym wachlarzu barw i szerokim zakresie dynamiki. Nic dziwnego, że po zakończeniu koncertu publiczność zgłotowała artystce kilkunastominutową owację na stojąco. Widzowie zostali nagrodzeni dwoma bisami.

Pierwszy to romantyczna pieśń *Zueignung (Dedykacja)* Straussa napisana dla żony do tekstu Hermanna von Gilm. Każda zwrotka poematu kończy się podziękowaniem *Habe Dank*. Drugim bitem była pieśń *Kun paiva paistaa (Kiedy słońce świeci)* autorstwa fińskiego kompozytora Oskara Merikanta.

Podczas Festiwalu zorganizowano kilka kursów mistrzowskich dla śpiewaków

cierpliwie pracowała z ośmioma wybranymi studentami z różnych uniwersytetów kanadyjskich. Podczas kursu, podkreślała wagę rozumienia tekstu, prawidłową wymowę, sposób przekazania emocji i nawiązywania kontaktu z publicznością. Audytorium Walter Hall było wypełnione po brzegi studentami, nauczycielami muzyki i wielbicielami talentu tej wspaniałej artystki.

Karita Mattila  
fot. Lauri Eriksson



i pianistów. W lutym br. 150 studentów szkół muzycznych w Kanadzie ubiegało się o uczestnictwo w takim kursie. Na podstawie przesłanych nagrań na żywo wybrano 8 śpiewaków i 15 pianistów. Uczestniczyłem w kursie mistrzowskim zatytułowanym *Art Of Songs (Sztuka pieśni)* prowadzonym przez fiński sopran Soile Isokoski. Podczas 3-godzinnej sesji, doświadczona artystka

Toronto Summer Music Festival przyciągnął wielu melomanów i stał się uczą dla miłośników dobrej muzyki, która nie tylko łagodzi obyczaje, ale też pozwala przeżyć upalne lato w mieście.

Kazik Jędrzejczak



**B**BC PROMS – *Orfeusz* Monteverdiego w Royal Albert Hall. Londyńskie PROMS-y, których historia sięga roku 1895, uważane są za największy i najbardziej demokratyczny festiwal świata. Być może dlatego, iż nie jest on tak elitarny i trudno dostępny, jak festiwale w Bayreuth, Lucernie czy Salzburgu, a bilety są powszechnie dostępne i na pewno nie zrujniają budżetów domowych. Wśród dziesięciu „najgorętszych” koncertów tegorocznej edycji polecanych przez The Telegraph, znalazł się *Orfeusz* Monteverdiego pod batutą Johna Eliota Gardinera z Krystianem Adamem Krzeszowiakiem w partii tytułowej, który był jedynym Polakiem wśród artystów występujących na BBC PROMS 2015. Po entuzjastycznych recenzjach

z tournée z *Orfeuszem* po Stanach Zjednoczonych, zakończonym występem w słynnej Carnegie Hall, maestro Gardiner postanowił pokazać tę produkcję publiczności Brytyjskiej w równie słynnej Royal Albert Hall. Początkowo miała to być wersja koncertowa, jednak Gardiner w ostatniej chwili zdecydował, że śpiewacy będą „grać”, co prawda bez kostiumów i dekoracji nie mniej jednak wymagało to od nich pamięciowego opanowania tekstu i nut. Wydaje mi się, że akurat w tym przypadku przedstawienie nie w całości inscenizowane i częściowo improwizowane, bez formalnej reżyserii i choreografii było chyba najlepszym rozwiązaniem dla londyńskiego *Orfeusza*. Słuszność koncepcji aby odgrywać role, a nie tylko je śpiewać potwierdziły między innymi sceny tańca z aktu pierwszego i drugiego.

Mariana Flores i Krystian Adam Krzeszowiak  
 fot. BBC/Chris Christodoulou



W przepięknej sali Royal Albert Hall publiczność, w liczbie ośmiu tysięcy, miała okazję wzięcia udziału w wyjątkowym spektaklu. Wystąpili ci sami soliści, których Gardiner zaprosił na amerykańskie tournée. Charakterystyczne dla *Orfeusza* jest odgrywanie przez artystów podwójnych ról. Mieszkająca w Bazylei argentyńska sopranistka Mariana Flores, chociaż nie miała zbyt wiele do zaśpiewania, była przekonująca zarówno jako Eurydyka, jak i Nadzieja. Śpiewała krystalicznym, wysokim i słodkim w brzmieniu sopranem, ale wokalnie nieco lepiej wypadła jako Eurydyka. Natomiast aktorsko wniosła do obydwu kreowanych przez siebie ról nie tylko ogromny ładunek energii, ale też siłę charakteru i pewność siebie. Młodzianka włoska śpiewaczka Francesca Aspromonte, dysponująca przepięknym, bardzo dźwięcznym sopranem, fantastycznie zaśpiewała jako Muzyka, otwierający spektakl prolog *Dal mio Permesso amato*. Powróciła na scenę wchodząc od strony widowni przy akompaniamencie lutni już jako Posłanka, ze smutkiem obwieszczająca Orfeuszowi śmierć Eurydyki. Małżonka Plutona, Prozerpina, wzruszona skargą Orfeusza wymusza na swoim mężu aby ten wypuścił Eurydykę. Odtwarzająca tę partię Francesca Boncopagni była dość wiarygodna w tej scenie. Śpiewała głosem bardzo czystym, z prostotą ale jednocześnie dostojnie. Z czwórki pasterzy najlepsze wrażenie zrobił pierwszy z nich kreowany przez Brytyjskiego tenora Andrew Tortise'a, który bardzo umiejętnie poruszał się w dialogach ze swoimi kolegami, ale prawdziwą klasę pokazał jako Apollo prezentując piękną, rzadko spotykaną liryczną barwę głosu, szczególnie w *Perche a lo sdegno ed dolor in preda* oraz w *Troppo, troppo gioisti*. Można by jeszcze wyróżnić trzeciego Pasterza Jamesa Halla, kontratenora, w arii *Questa e Silvia gentile*. W roli drugiego Pasterza, a także drugiego Ducha i Echa wystąpił Gareth Treseder. Przyjemnie



zabrzmiał jego duet z pierwszym Pasterzem *Alcun non sia che disperato in preda*. Gianluca Buratto dysponujący bardzo głębokim, ciemnym głosem określanym jako basso profondo doskonale sprostął podwójnej roli Charona i Plutona. Nieustępliwy jako Charon zmienia posturę, wkłada marynarkę, głos mu się nieco wyostrza i staje się Plutonem, który daje się przekonać żonie, ale zdaje sobie sprawę, że podjął dobrą decyzję. Wokalnie i aktorsko wypadło to znakomicie. Całość obsady uzupełnili Nicolas Mulroy, tenor, Pierwszy Duch, Esther Brazil, Nimfa, dysponująca bardzo słodkim mezzosopranem z przyjemnym dla ucha vibrato oraz David Shipley, bas jako czwarty Pasterz i trzeci Duch.

Na koniec zostawiam sobie niewątpliwą przyjemność omówienia występu Krystiana Adama Krzeszowiaka w roli Orfeusza. Nigdy nie ukrywałem faktu, że jesteśmy zaprzyjaźnieni z Krystianem i aby nie zostać posądzonym o nie do końca obiektywne opinie, pozwolę sobie przytoczyć (czego zazwyczaj nie robię) kilka fragmentów recenzji krytyków brytyjskich. „Orfeusz Krystiana Adama uwiódł wszystkich. Jego głos nie był ostrym głosem, jaki często słyszymy w tej roli, ale ciepłym, słodkim i prawdziwym w każdej nucie” (Barry Creasy). „Krystian Adam jako Orfeusz był oczywiście w centrum uwagi. Nie śpiewał do Sali, ale zmuszał wszystkich do skupienia uwagi na sobie. Było to przedstawienie warte takiego skupienia (Robert Hugill). „Było to wspaniale zaśpiewane. Ciepła, słodka, liryczna barwa Krystiana Adama mówi bardzo wiele. *Posente spirito* z aktu III, wielka apostrofa Orfeusza do Charona i jego lamentacja z aktu V były wykonane znakomicie i przejmująco” (Tim Ashley, *The Guardian*). „Byłam zachwycona występem polskiego tenora Krystiana Adama. Niektóre jego dźwięki przypominały mi Rolando Villazóna ze swojego najlepszego okresu.... Szczególnie w *Posente spirito* w środku aktu trzeciego, kiedy Orfeusz śpiewa duety ze skrzypcami i harfą, jego występ był dla mnie fascynujący” (Miranda Jackson). Ze swojej strony wyróżniłbym jeszcze świetnie zaśpiewaną i bardzo sugestywnie zagrąną scenę rozpacz po śmierci Eurydyki *Tu se morta, mia vita, ed io respiro*, idealne prowadzenie głosu w *Quest i campi di Tracia, e quest’è il loco*, natomiast jego interpretacja wspomnianego już *Posente spirito*, po której cały Royal Albert Hall pogrążył się w całkowitej ciszy, to absolutne wyżyny sztuki wokalnej i aktorskiej. Oprócz bardzo dobrych recenzji Krystian otrzymał kilka ciekawych propozycji, których szczegółów na razie nie zdradzę, bo są jeszcze nieoficjalne. Natomiast z produkcji zaplanowanych wcześniej, wystąpił w *Weselu Figara* w Covent Garden we wrześniu, a w maju w La Scali w *Dziewczynie z Zachodu*. Oczywiście ten spektakl nie mógłby odnieść takiego sukcesu bez wspaniałej orkiestry English Baroque Soloists i Chóru Monteverdiego pod dyktando Johna Eliota Gardinera. Maestro znany jest z tego, że jest bardzo wymagający a próby u niego bywają stresujące. Jednak efekty, jakie słyszymy na scenie i entuzjastyczna reakcja publiczności, rekompensują artystom cały trud włożony w przygotowania. Finałowy taniec Moresca był zapowiedzią, że przedstawienie zbliża się do końca. Śpiewacy podeszli do przodu i tańcząc w grupach stworzyli krąg wokół dyrygenta a ich rytmiczne oklaski przerodziły się w ogromny i jak najbardziej zasłużony aplauz publiczności.

Mariusz Trojanowski



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

## ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO  
 AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
 w promocji  
 muzyki polskiej

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

## Kompozytor przekorny

z Michałem Kimberem rozmawia Łukasz Kaczmarek

**Czym jest dla pana muzyka? Jak to się stało, że zaczął pan komponować?**

Tworzenie muzyki zawsze było częścią mojego życia. Jeszcze jako dziecko nie pobierające żadnych muzycznych lekcji, często improwizowałem wariacje na tematy ze znanych mi piosenek, nawet tworząc własne melodie i harmonie. Dopiero będąc 12-latkim miałem sposobność, by zacząć się uczyć grać na skrzypcach (wtedy jeszcze nie uległem urokowi altówki). Już w kilka lat później opracowywałem i komponowałem muzykę dla małego, amatorskiego zespołu smyczkowców – przyjaciół. Pod koniec studiów skomponowałem dwa krótkie utwory symfoniczne, które były wykonane przez naszą szkolną orkiestrę. Podczas gdy te wczesne dziełka są zaginione (i, być może, dobrze, że tak się stało!), byłem w stanie odtworzyć z pamięci inne kompozycje, jakie stworzyłem nieco później, w tym kilka krótkich, uroczych utworów fortepianowych i trochę z tego, co użyłem jako główny temat pierwszej części moich *Rustic Dances* z 2013 r., które możemy usłyszeć na płycie *Acte Préalable* (CD AP0321).

**Widzę, że muzyka zajmowała bardzo ważne miejsce w pana życiu już we wczesnych latach. A czy pociągało pana wówczas coś jeszcze, prócz muzyki?**

Inne moje wczesne zainteresowania to nauka i języki. Nauczyłem się sam niemieckiego, parałem się też innymi językami. Wiele moich młodszych godzin spędziłem spoglądając

**Z**aliczam siebie do tych, którzy nie boją się tworzyć muzyki, na którą znawcy i wielbiciele awangardy mogą patrzeć z pogardą.

*Michael Kimber*

przez teleskopy i mikroskopy w zachwycie nad wielkim i małym. Przez pewien czas rozważałem nawet karierę jako nauczyciela języków bądź naukowca.

**Wspomniał pan wcześniej o skrzypcach i altówce. Co przekonało pana do zwrócenia się w kierunku tego drugiego instrumentu?**

Nie byłem dobrym skrzypkiem, muzyka pociągała mnie przede wszystkim przez pragnienie komponowania. Gdy byłem studentem II roku na uniwersytecie, zgłosiłem się jako ochotnik, by grać na altówce w trio smyczkowym i właśnie w tym instrumencie odnalazłem moją prawdziwą miłość. Za pomocą altówki mogłem wydobywać bogate, ciepłe dźwięki, jakich nigdy nie zdołałem osiągnąć na skrzypcach. Po napisaniu utworu na trio smyczkowe, porzuciłem zamiar komponowania (i oczywiście bycia skrzypkiem!) i bez reszty poświęciłem się altówce. Osiągałem postępy w grze na altówce, tak, że wkrótce mogłem uczyć gry na tym instrumencie i być profesjonalnym wykonawcą.

**Ale oczywiście powrócił pan do komponowania. Co skłoniło pana do tego, jak to się stało?**

W roku 1985 zdecydowałem się napisać utwór na altówkę solo, moją pierwszą kompozycję od dwudziestu lat, dzieło 12-tonowe inspirowane Kometą Halleya. Entuzjastyczne przyjęcie utworu podczas premiery zachęciło mnie, by znów zwrócić się w kierunku kompozycji. Przez 30 lat od tamtej chwili stworzyłem przeszło 50 dzieł na altówkę solo oraz kameralnych z altówką, sięgając po różne muzyczne style, inspirowane różnymi miejscami i epokami, jak też garść kompozycji na orkiestrę smyczkową i różne zespoły i wciąż jestem proszony o kolejne. Większość mojej muzyki została pięknie nagrana w ciągu ostatnich trzech lat przez Marcina Murawskiego i jego utalentowanych studentów i kolegów na sześciu świetnych płytach wydanych przez Acte Préalable – niewiarygodne, monumentalne przedsięwzięcie i zaszczyt, jakiego nigdy bym się nie spodziewał.

**Wspomniał pan, że pański muzyczny styl inspirowany jest różnymi miejscami i epokami. Czy mógłby powiedzieć pan o tym coś więcej?**

Oczywiście. Czasem celowo naśladuję styl z innej epoki albo przynajmniej zapożyczam pomysły z innej epoki, jak to miało miejsce w neobarokowej pierwszej części *Concertina* (AP0321), czy też w romantycznych *12 Kaprysach* (AP0284 oraz AP0321). Po co pisać muzykę w takim stylu na altówkę? Lepiej późno niż wcale! Innym razem inspiracją jest





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



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

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



dla mnie kompozycja z odmiennego kręgu kulturowego. W *Emerald Isle* przywołuję taneczną muzykę Irlandzką i staram się odmalować piękne miejsca Irlandii. W Wariacjach na temat polskiej piosenki *Ty pójdziesz górą* (AP0335) staram się wywołać różne nastroje, raz wprowadzając stylizację poloneza, innym razem przywołując *Symphonia de Nativitate* Tadeusza Paciorkiewicza. Żyjemy w czasach, w których możemy łatwo posłuchać muzyki utrzymanej w różnych stylach, pochodzącej z różnych epok i z różnych zakątków świata; to wszystko wzbogaca moją muzyczną wyobraźnię. Rzadko próbuję osiągać „współczesne brzmienie”. Nawet gdy robię to, w *Murovisation* (AP0284), skomponowanych dla Marcina, moim zamiarem jest zawsze pisać muzykę, która coś komunikuje, która porusza mnie (i innych, mam nadzieję) w jakiś sposób, bez względu czy to będzie lekkie, zabawne, mroczne, tajemnicze, czy głębokie i poważne. Będąc altowiolistą tworzącym sporo muzyki na altówkę, zastanawiam się również, czy wykonywanie moich dzieł sprawiałoby mi radość; często też komponuję korzystając z altówki. Chociaż moje utwory są czasem technicznie dość wymagające, jest to muzyka odpowiadająca instrumentowi, na który została napisana.

**Powiedział pan, że większość pańskich kompozycji została wydana przez polską wytwórnię Acte Préalable. Czy był pan kiedyś w Polsce? Czy te płyty to pierwszy pana kontakt z polską publicznością?**

Odwiedziłem dziesiątki europejskich krajów i w większości z nich występowałem jako kameralista, lecz nigdy dotąd nie byłem w Polsce. Poznałem kilku znakomych polskich muzyków, którzy przyjechali na studia do Stanów Zjednoczonych, wśród nich skrzypaczki Blankę Bednarz i Anię Bard. Marcin Murawski od dawna jest niezwykłym orędownikiem mojej muzyki, wykonując ją często przed publicznością w Polsce i innych częściach Europy i włączając ją także do repertuaru swoich studentów. Jego sześć nagranych przez Acte Préalable płyt *Michael Kimber – Music for Viola(s)*, pchnęło moją muzykę naprzód, czyniąc dostępną zarówno dla melomanów w Polsce i Europie, jak też na całym świecie. Nigdy nie spotkałem się z Marcinem osobiście, lecz snujemy plany dotyczące jego przyjazdu do Ameryki, jakichś koncertów, kursów mistrzowskich. Mam również nadzieję, że i ja któregoś dnia odwiedzę Polskę.

**Na jakich polach jest pan obecnie aktywny muzycznie? Czy ma pan w planach jakieś nowe projekty?**

Mimo że przeszedłem na emeryturę 11 lat temu i już nie jestem pełnoetatowym profesorem, wciąż prowadzę ożywioną działalność jako wykonawca, nauczyciel i kompozytor. Odczuwam jeszcze większą pasję do tych zajęć niż kiedykolwiek i jestem wdzięczny za każdą sposobność realizowania się w pełnionych rolach. Jest wszak jeden cel, który nurtował mnie od lat i wciąż nie miałem sposobności by go zrealizować, lecz mam nadzieję że wkrótce go osiągnę: napisać praktyczny przewodnik dla smyczkowców na fascynujący temat intonacji melodycznej i harmonicznego (one się różnią!) w zależności od stroju instrumentu. Wszyscy dążymy do tego, by grać pięknym dźwiękiem, lecz większość z nas robi to intuicyjnie, bez fundamentalnej wiedzy, która winna być częścią wykształcenia każdego muzyka; to często prowadzi do niepotrzebnej frustracji, a nawet nieporozumień pomiędzy artystami. Mówiąc to, podziwiam piękną intonację w nagraniu Marcina i jego studentów wykonujących moją muzykę. Być może Polscy muzycy są lepiej wyszkoleni pod tym względem niż muzycy z innych zakątków świata!

**Czy uważa pan, że w muzyce, którą pan pisze, odcisnęta jest pańska osobowość, że ta muzyka jakoś wyraża pana?**

Mam nadzieję, że moja muzyka wyraża więcej, niż po prostu moją osobowość, choć moja osobowość musi niewątpliwie jakoś poradzić sobie z muzyką, jaką lubię tworzyć. Mimo że my altowiolisci musimy znieść sporo muzyki, która wydobywa ciemną stronę naszego instrumentu, często komponuję utwory pełne humoru, czego przykładem są *Viola Fight Song* (AP0284), czy *Three Quirky Little Pieces* (AP0349). Posiadam jednak też poważną stronę, co można usłyszeć w *Reflection* (AP0332) oraz w wolnej części *Concertina* (AP0321), a nawet tajemniczą, jak w wolnej części *Traveling Music* (wersja na orkiestrę smyczkową – AP0335 – i na kwartet altówek – AP0349) i *Night Music* (AP0335). Często mam poczucie, że moja muzyka pochodzi nie „ze mnie”, tylko przechodzi „przeze mnie”. Zakładam, że może to być zrozumiane w sposób mistyczny, choć mogłoby również być rozważone w sposób bardziej prozaiczny, jako zwyczajne echa życiowych doświadczeń muzycznych.

**Jak zatem określiłby pan swój muzyczny styl?**

Często stawiam sobie to samo pytanie i dochodzę do wniosku, że nie posiadam jednego stylu. Nie sądzę, by ktokolwiek, kto zna moją muzykę, po usłyszeniu nieznanego utworu mógł powiedzieć: „To brzmi jak Kimber”. Czy to źle? Czy nigdy nie mam odnaleźć mojego własnego stylu? Nie sądzę, bym kiedykolwiek chciał znaleźć jeden własny styl, ponieważ nie chcę dać się zasufladkować. Ale być może już jestem zasufladkowany, a tylko nie zdaję sobie z tego sprawy. Albo jestem kompozytorem czasów, w których muzyczny styl jest daleko bardziej złożony, niż kilka wieków wcześniej, gdy większość twórców europejskich posługiwała się tym samym językiem muzycznym – być może różnymi dialektami, lecz zawsze wzajemnie zrozumiałymi. Myślę, że w XXI w. możemy cieszyć się muzyczną wielojęzycznością.

**A muzyka jakich innych kompozytorów wydaje się panu najbliższa?**

Nie potrafiąc określić swojego indywidualnego stylu, tym bardziej nie umiem wskazać kompozytora, którego styl byłby najbliższy mojemu. Czasem piszę muzykę mającą elementy impresjonistyczne, politonalne, atonalne, etc., lecz nie zaryzykowałbym stwierdzenia, że to czyni moje utwory bliskie Debussy'emu, wczesnemu Strawińskiemu, późnemu Schoenbergowi etc.

**Czy któregoś z kompozytorów nazwałby pan w takim razie swoim muzycznym mistrzem?**

Gdybym miał zacząć tworzyć listę moich muzycznych mistrzów, byłaby ona strasznie długa, zawierałaby nazwiska kompozytorów rozpoznawalnych jako mistrzowie, lecz zawsze pewnie brakowałoby na niej kogoś ważnego. Wolałbym raczej wskazać garść, czy nawet garstkę dzieł, które zawsze głęboko mnie poruszały. Wiele z nich to kompozycje mniej znanych twórców. Ilu spośród naszych czytelników zna *Białego Pawia* Charlesa Griffesa? Albo *Zaczarowane Jezioro* Liadova? Czy też „Nimroda” z *Wariacji Enigma* Elgara? Niektóre bardziej znane przykłady, to *Muzyka na instrumenty smyczkowe, perkusję i czeleste* Bartóka, finał *Ognistego ptaka* Strawińskiego, czy ostatnia strona *Pinii rzymskich* Respighiego. Z wszystkich wymienionych teraz kompozytorów mógłbym wyróżnić Bartóka, nie tylko za jego cudowny *Koncert altówkowy*, lecz za jego głębokie związki z muzyką ludową i jego język, który silnie przemawia do mnie. Mówiąc o muzyce ludowej, muszę wyznać, że sam nie czuję się szczególnie związany z amerykańską muzyką ludową,



ani też nigdy nie czułem potrzeby tworzenia czegoś, co brzmiałoby „po amerykańsku”, chociaż co nieco takiego da się usłyszeć w *Knoxville: Autumn of 2013* (AP0332), gdzie indziej zaś można doszukać się wpływów jazzu i ragtime'a.

**Czy mógłby nam pan opowiedzieć co nieco, jak przebiega pański proces kompozytorski? Czy ma pan w umyśle jakąś ideę (ale ideę czego? Struktury, melodii, formy, harmonii?), czy też siada pan z „otwartym umysłem” do fortepianu? A może nie potrzebuje pan fortepianu, bo ma pan słuch absolutny?**

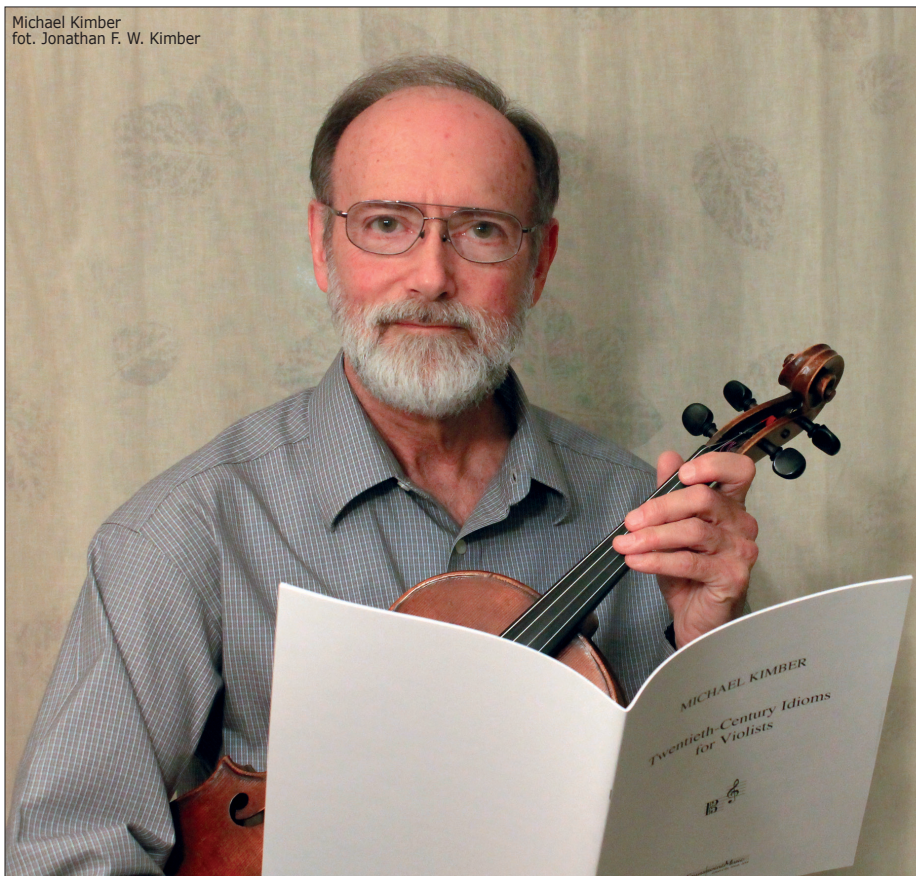
To bardzo dobre pytanie. Po pierwsze, mam świetną zdolność czytania nut w wyobraźni i pamięć muzyczną i, choć nie posiadam słuchu absolutnego, często łąpię się na śpiewaniu sobie w myślach we właściwej tonacji. Niemniej, zazwyczaj korzystam z instrumentu podczas komponowania, ponieważ instrument przemawia do mnie w sposób, który daje mi określone pomysły. Na początku często używam altówki, czasem fortepianu. Ewentualnie zapisuję muzykę za pomocą komputera, z którym mogę coś powtórzyć, zmodyfikować, eksperymentować. Ostatnio napisałem trio z gitarą i choć nie jestem gitarzystą, mając gitarę i będąc w stanie eksplorować jej możliwości, stworzyłem utwór inny, bogatszy pod względem ekspresyjnym i bardziej wygodny dla wykonawcy, niż gdybym tylko poprzestał na wyobrażeniu brzmienia gitarowego. Często kompozycja zaczyna się od idei harmoniczej, czy motywu melodycznego, który staje się ziarenkiem, z którego wyrasta cały utwór. Moje muzyczne pomysły czasem rodzą się z wolnej improwizacji, innym razem idea może przyjść podczas spaceru, jakby spadając prosto z nieba. Wtedy szybko chwytam kartkę papieru, by zapisać ją, zanim uleci (brzmi romantycznie, lecz to prawda!). Czasem zaczynam mając w głowie strukturę formy, co daje mi jakiś szkielet całości, na który nabudowuję kolejne pomysły. Nie zawsze zaczynam komponowanie od początku utworu, niekiedy wyobrażam sobie środek lub koniec. Niektóre utwory nie dają się zmaterializować i muszą zostać zapomniane albo obrócone w niwecz. Inne, z kolei, powstają bardzo szybko; raz zadziwiłem moją żonę znikając w studio i powracając za kilka godzin z gotowym dziełem. Nawet wtedy jednak rzecz nie jest skończona, dopóki nie spędzę kilku dni na dopracowaniu drobnych detali. Oczywiście, ktoś mógłby powiedzieć: „To właśnie to! Nie zamierzam więcej nad tym pracować!”.

**Ostatnie moje pytanie dotyczy przyszłości muzyki poważnej, jak wyobraża pan sobie muzykę za kilkadziesiąt lat?**

Wielu Amerykanów martwi się o przyszłość muzyki poważnej. Spoglądamy na publiczność i widzimy przede wszystkim osoby starsze. Cały czas poszukujemy sposobów, by przyciągnąć młodych słuchaczy i wykształcić nowe pokolenie odbiorców. Zastanawiam się przede wszystkim nad przyszłością współczesnej muzyki poważnej. Niestety, wiele awangardowych eksperymentów XX-wiecznych sprawiło, że bywalcy koncertów zniechęcili się do nowej muzyki. Stąd musimy być ostrożni, by nie pisać za wiele

porzucić awangardową ścieżkę eksperymentu i znacznie tworzyć muzykę dla szerszego grona odbiorców. Ale tak się stało. Zaliczam siebie do tych, którzy nie boją się tworzyć muzyki, na którą znawcy i wielbiciel awangardy mogą patrzeć z pogardą. Mam nadzieję, że współcześni i przyszli kompozytorzy wciąż będą pamiętać o słuchaczach – nie w tym znaczeniu, że będą się obawiać odkrywać nowych obszarów (jak to w swoim czasie czynił Beethoven!), ani też, że będą sphycać muzykę po to, by przemawiała do jak największej rzeszy, lecz po prostu będą zdawać sobie sprawę, że dla muzyki poważnej nie ma przyszłości, jeśli będzie się tworzyć dzieła,

Michael Kimber  
fot. Jonathan F. W. Kimber



muzyki, której publiczność może nie polubić, aby nie skończyć wykonywaniem w kółko tych samych znanych, ulubionych arcydzieł klasycznych. Na szczęście, jednak, odbiorcy muzyki poważnej dojrzewają w pewnych dziedzinach, częściowo dzięki edukacji, nowoczesnym programom, prezentowaniu muzyki przy mniej formalnych okazjach, przełamując bariery między wykonawcami i słuchaczami, pokazując, że muzyka poważna nie musi być przeznaczona jedynie dla „wyższych klas”. Jaka muzyka będzie powstawać za kilkadziesiąt lat? Któż to wie... Dwadzieścia lat temu nie zgadłbym, że wielu współczesnych kompozytorów zdecyduje się

których nikt nie będzie chciał słuchać. Muzyka nie musi brzmieć w sposób staroświecki, by przemawiała do człowieka. W świecie bogatszym niż kiedykolwiek w muzyczną różnorodność, możemy zawsze odnaleźć nowe, świeże drogi, by poruszyć, zachwycić i porwać odbiorców. To jest właśnie mój cel i kiedykolwiek ktoś mówi mi: „Kocham twoją muzykę”, wiem, że robię dobrze.

**Dokładnie tego panu życzymy. Bardzo dziękuję za rozmowę i gorąco pozdrawiam w imieniu czytelników Muzyka21 oraz własnym!**



Legendy Polskiej Wokalistyki (48)

# Jadwiga Dzikówna

Adam Czopek

**M**ieliśmy w historii naszej opery wiele znakomitych śpiewaczek, które odnosiły wielkie sukcesy w partii japońskiej gejszy Cho Cho San, tytułowej bohaterki *Madama Butterfly* Pucciniego. Pierwszą na liście znakomitych polskich wykonawczyń tej partii jest Maria Budziszewska, po niej wpisują się do tego grona Jadwiga Dębicka, Matylda Polińska-Lewicka i Maria Mokrzycka. Niemal wszystkie wymienione panie odnosiły sukcesy nie tylko na krajowych scenach.

Pierwszą powojenną Butterfly była Helena Lipowska, później Alina Bolechowska, Hanna Rumowska, Maria Zielińska, Bożena Kinasz-Mikołajczak, Barbara Zagórzanka, Jadwiga Romańska, Teresa Żylis-Gara. Kreacje tej ostatniej pani podziwiano na zagranicznych scenach. W czasach nam bliższych znakomitymi odtwórczyniami tej partii były Izabella Kłosińska, Agata Młynarska.

Do grona pierwszych powojennych wykonawczyń gejszy Cho Cho San należy bezwzględnie dopisać nazwisko Jadwigi Dzikówny, która tę partię śpiewała nie tylko na niemal wszystkich scenach krajowych, ale też kilku zagranicznych. Po premierze *Madama Butterfly* na scenie Opery Warszawskiej 25 maja 1958 r. napisano: „(...) rola tytułowa *Madama Butterfly* przyćmiewa wszystkie inne. Jadwiga Dzikówna królowała w niej niepodzielnie. Zarówno jej śpiew, jak i jej gra sprawiają naprawdę silne wrażenie” („Przegląd Kulturalny” czerwiec 1958 r.). Jeszcze w tym samym roku wystąpiła jako Cho Cho San na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Wróciła na tę scenę w tej samej partii w 1969 r. Podziwiano też jej kreacje w Operze Wrocławskiej (1965), Operze Bydgoskiej (1967). W międzyczasie śpiewała przedstawienia *Madama Butterfly* w Odessie i Baku.

Jest warszawianką (rocznik 1925). W stolicy spędziła też dzieciństwo i młodość, maturę zdała na tajnych kompletach podczas okupacji. W czasie wojny należała do Armii Krajowej. Zainteresowania muzyczne wyniosła z domu, jej matka była pianistką i to ona pierwsza rozpoczęła z córką lekcje gry i nauki śpiewu. Regularną naukę

biutowała 12 stycznia 1949 r. partią Micaëli w *Carmen* Bizeta. Drugą partią jaką we Wrocławiu zaśpiewała była Hanna w *Strasznym dworze* Moniuszki. W tym czasie tak pisał o niej w swoich wspomnieniach Kazimierz Wiłkomirski – „Wielce obiecującą śpiewaczką była młodzianka Jadwiga Dzikówna. Jej sopran spinto miał srebrzyste, kryształowo czyste brzmienie; była wybitnie muzykalna, inteligentna, wielostronnie artystycznie uzdolniona, przy tym śliczna”.

A jednak tak jak wilka ciągnie do lasu, tak Dzikównę ciągnęło do rodzinnej Warszawy. Więc po jednym wrocławskim sezonie, a sprawą dyrektora Zdzisława Górzyńskiego, przenosi się do Opery Warszawskiej, z którą wiąże się na całą karierę, czyli do 1978 r. Warszawskim debiutem była partia Aliny w *Gopłanie* Żeleńskiego. Tutaj zyskuje największe możliwości rozwoju artystycznego i odnosi swoje największe sukcesy, tutaj staje się ulubienicą publiczności. Tutaj poznaje Jerzego Kobzę-Orłowskiego, który zostaje jej mężem, z którym czasami spotykała się na scenie, najczęściej w *Madama Butterfly* lub *Fauście*. Krytycy niemal jednogłośnie podkreślają urodę i nieprzeciętne walory jej głosu, wysoką kulturę muzyczną, aktorski talent i sceniczną swobodę oraz muzykalność. Każda z jej nowych partii określana jest mianem wielkiej kreacji. Po premierze

*Jolanty* Czajkowskiego w lipcu 1955 r.

Jerzy Macierakowski napisał: „Partię Jolanty odtwarza także Jadwiga Dzikówna, którą słyszałem na jednym z dalszych przedstawień. Jej umiejętność władania głosem łączy się z wybitną uczuciowością, którą nasycy swoje role. Te wartości w połączeniu ze szlachetną urodą i szczerością gry scenicznej czynią z jej Jolanty bardzo ujmującą i artystycznie pomyslaną kreację” („Teatr” 15–31 lipca



Jadwiga Dzikówna  
fot. Edward Hartwig

śpiewu odbyła w PWSM w Warszawie w klasie Adeli Comte-Wilgockiej, dyplom otrzymała w 1948 r. Pobierała też lekcje śpiewu u Wacława Brzezińskiego i Zofii Fedyczkowskiej. Pierwszy angaż otrzymała w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu, której solistką była przez jeden sezon. De-




1955 r.). Będąc solistką Opery Warszawskiej śpiewała w pierwszym spektaklu operowym emitowanym przez Telewizję Polską – *Bastien i Bastienne* Mozarta w roku 1957. Jako Askinia brała udział w warszawskiej premierze *Katarzyny Izmałowej* Dymitra Szostakowicza, premiera 26 września 1976 r. Towarzyszyła też prapremierze opery *Chłopi* Witolda Rudzińskiego (30 czerwca 1974 r., rola Jagustyńki).

W jej repertuarze znalazło się ponad 30 ról operowych, wśród nich te najbardziej ulubione – Małgorzata w *Fauście* Gounoda, Hanna w *Strasnym dworze*, tytułowa partia w *Halce* Moniuszki, Cho cho san w *Madama Butterfly* Pucciniego, Micaëli w *Carmen* oraz Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. W tej ostatniej partii usłyszała ją przypadkowo podczas występów gościnnych w Odessie w 1961 r., amerykański krytyk Harold Schönberg, który napisał w dzienniku „New York Times” – „Jadwiga Dzikówna jest to wrażliwa aktorka o dobrych warunkach, ma czysty młodzieńczy głos. Jej występ

w *Eugeniuszu Onieginie* był to najlepszy śpiew, jaki dotychczas słyszeliśmy w Związku Radzieckim”. Jeszcze dalej w swojej ocenie poszła Atanas Margaritow, która po obejrzeniu kreacji Halki w Operze Sofijskiej napisała: „Przede wszystkim poznaliśmy ją jako śpiewaczkę o wyjątkowo pięknym i dobrze wyszkolonym głosie, świetnie wyrównanym we wszystkich rejestrach. Pozwala jej to na wykazanie w pełni artystycznego talentu i scenicznego uroku”. Jak widać krajowe sceny nie były jedynymi miejscami występów Jadwigi Dzikówny, która występowała wielokrotnie w ZSRR, NRD, Bułgarii, Rumunii, Czechosłowacji, przywożąc z każdego z takich występów entuzjastyczne recenzje. 9 maja 1977 r. obchodziła jubileusz 30-lecia pracy artystycznej z tej okazji wystąpiła jako Micaëla w *Carmen*, było to zarazem jej pożegnanie ze sceną. Powiedziała wówczas: „... trzeba wiedzieć, kiedy odejść przez szacunek dla własnego nazwiska, sztuki i publiczności. Dane mi było przeżyć trzydzieści wspaniałych lat pracy zawodowej i zaśpiewać wszystkie

partie, o jakich marzyłam. Czegóż chcieć więcej!” (cytat z tekstu Jacka Chodorowskiego). Jakaż wielka szkoda, że niewielu śpiewaków wyznaje tę zasadę.

Mimo że była par excellence śpiewaczką operową, to jednak czasami występowała na estradzie koncertowej prezentując wcale niemały repertuar pieśni Moniuszki, Niewiadomskiego, Karłowicza, Bairda, Wolfa, Schuberta, Czajkowskiego, Szymanowskiego. Miała również w swoim repertuarze partie sopranowe w kilku dziełach oratoryjnych.

Przez wiele lat łączyła działalność sceniczną z pedagogiczną. Przygodę z pedagogiką rozpoczęła już 1956 r. kiedy została asystentką prof. Olgi Olginy w PWSM w Warszawie. Później, od 1974 r., uczyła śpiewu w Średniej Szkole Muzycznej im. J. Elsnera w Warszawie. Była też opiekunem wokalnym solistów Operetki Warszawskiej, następnie korepetytorem wokalnym w Filharmonii Narodowej. Do grona jej uczniów należą między innymi Marcin Bronikowski, Beata Morawska, Teresa Krajewska. 

## Ingolf Wunder o Chopinie i Liszcie w Warszawie

z wybitnym pianistą rozmawia Karol Rzepecki

**W**ostatnim wywiadzie dla magazynu *Muzyka21*, w odpowiedzi na pytanie o pańskie plany wspominał pan o swoim nowym projekcie, który może w szczególności zainteresować miłośników muzyki w Polsce. Dziś już wiemy, co miał pan na myśli. Skąd zaczerpnął pan inspiracje?

Oczywiście jest tutaj element bardzo osobisty. Projekt, o którym wspominałem od samego początku związany był z Warszawą i dwoma najważniejszymi dla mnie kompozytorami, Chopinem i Lisztem. Wszystkie te utwory są bezpośrednio związane z tym miastem. *Koncert f-moll* Chopina został napisany w Warszawie, tutaj także miała miejsce jego premiera, tak jak *Polonez op. 22*, również tu skomponowany. Franz Liszt zadebiutował w Warszawie grając swój *Hexameron*. Tak więc wszystkie te utwory są bezpośrednio związane z moim życiem zawodowo i prywatnie, a także w pewnym stopniu z Warszawą. Moja żona jest Polką, a ja spędziłem tu trochę czasu. Od Konkursu Chopinowskiego w 2010 r. stale jestem

w trasie koncertowej i gram na całym świecie. Wszystko to przyczyniło się do powstania tego projektu.

**To niezwykle, że pan jako osoba o austriackich korzeniach był w stanie połączyć te trzy elementy: Chopina, Liszta i Warszawę. Chciałbym zapytać, który element pańskiego nowego albumu jest kluczowym.**

Jest to album, który, mam nadzieję, łączy to, co nieznanne, z tym co znane. Znaną częścią jest oczywiście *Andante Spianato* i *Wielki Polonez*, a także *II Koncert fortepianowy*, który kryje w sobie pierwiastek nowości. Zagrałem ten utwór w orkiestracji Alfreda Cortota, jednego z najwybitniejszych pianistów grających Chopina. Ta orkiestracja to połączenie partytury Alfreda Cortota z oryginalnym rękopisem kompozytora. Mniej znane *Allegro de Concert* miało być pierwszą częścią *III Koncertu fortepianowego*, którego Chopin nigdy nie ukończył. Tak naprawdę nie znamy powodów, dla których tak się stało. Ten utwór jest rzadko nagrywany, a orkiestracja

jest mojego autorstwa i jeszcze nie została zarejestrowana, zatem to premiera. Z kolei, jeśli chodzi o nagrania *Hexameronu* w wersji na fortepian i orkiestrę, to o ile się nie mylę istnieją jedynie dwa, lub trzy. Zatem kluczem w moim albumie jest połączenie tego, co znane z nieznanym.

**Jak przebiegały przygotowania do orkiestracji *Allegro de Concert*?**

Najtrudniejszą była forma utworu. Jak już mówiłem, wielu rzeczy nie znamy. Chopin zaczął go pisać w latach 30. XIX w. i dokładnie nie wiemy, kiedy przerwał pisanie. Kilka lat później opublikował go jako utwór na fortepian solo. Nie wiemy dlaczego. Wyraźnie słychać, że niektóre fragmenty nie są przeznaczone dla fortepianu, a dla orkiestry. Powstaje zatem zasadnicze pytanie: czy Chopin zmieniłby formę utworu, gdyby opublikował go w wersji na fortepian i orkiestrę? Ale to jedynie domysły. Dokonałem więc orkiestracji starając się zachować Chopinowską formę utworu, tak aby ograniczyć ryzyko wypacze-





Ingolf Wunder  
fot. ©DG

nia muzyki. To było najtrudniejsze. Były już w historii dwie próby orkiestracji, o których wiem. W jednej z nich zmieniono formę, więc według mnie to już nie jest Chopin.

**W kontekście pańskiego nowego albumu Orkiestra Filharmonii Narodowej ma znaczenie symboliczne. Jakie wiążą się z nią wspomnienia?**

Całe mnóstwo. Sporo mnie łączy z tą orkiestrą. Byliśmy na tournée kilka razy. Znam tam wielu muzyków, z którymi mam – wydaje mi się – dobry kontakt. Dlatego nagrywanie z nimi było przyjemne.

**Porozmawiajmy o muzykach. W trakcie pańskiej wspianej kariery współpracował pan z wieloma wybitnymi artystami, jak choćby Maestro Ashkenazy. Jak pan ocenia współpracę z Jackiem Kaspszykiem? Czy w trakcie pracy nad nowym albumem były jakieś szczególne momenty?**

Jak powiedziałem, współpraca była bardzo przyjemna. Podobał mi się proces nagrywania z orkiestrą i dyrygentem. Mają tego kompozytora we krwi. Polacy zupełnie inaczej traktują muzykę Chopina. Może z powodu szacunku dla niego, a może to wrażenie, które odnosimy, gdy dorastamy wraz z daną muzyką. Nie znam przyczyn, ale dla tej orkiestry Chopin jest czymś naturalnym, a dla mnie jako pianisty współpraca z takim zespołem to czysta przyjemność. Gdy tylko ten projekt zakiełkował mi w głowie pomyślałem o Filharmonii Narodowej. Wybór był dość naturalny. Cieszę się, że dobrze nam się współpracuje i że mieli dla mnie czas. Z tego względu nagrywanie z nimi było wspiane.

**Co skłoniło pana do nagrania *Allegro de Concert A-dur op. 46*?**

Kiedy zobaczyłem manuskrypt Chopina stwierdziłem, że to piękna muzyka i zastanawiałem się, dlaczego ten utwór nie jest popularny, jest wykonywany bardzo rzadko i tak naprawdę niewiele osób, poza wąską grupą specjalistów, go zna. Zacząłem go analizować i z czasem uświadomiłem sobie, że dzieje się tak dlatego, że nie miał to być utwór solowy na fortepian, ale gdy opublikowano go jako taki, wszyscy przyjęli go za kolejny utwór na fortepian solo. Chopin jest trudnym kompozytorem, ale pisze zawsze przyjaźnie dla ręki pianisty. W tym utworze jest wiele fragmentów, które nie pasują do ręki. W moim przekonaniu dzieje się tak dlatego, że te fragmenty są napisane na orkiestrę. Zdecydowałem się spróbować i napisałem własną orkiestrację. To był impuls do nagrania *Allegro de Concert*.

**Jak wiadomo muzyka Franciszka Liszta ma dla pana szczególne znaczenie. Oprócz tego, że Liszt zaprezentował *Hexameron* w Warszawie, czy były inne przyczyny, które skłoniły pana do nagrania tego utworu?**

*Hexameron* należy do utworów mało znanych. Jak dotąd podczas koncertów grałem go w wersji na fortepian solo. Gdziekolwiek mam go w programie okazuje się, że jeszcze nie był tam wykonywany, albo był raz i to dawno temu. Powodów może być kilka: po pierwsze jest to utwór bardzo trudny technicznie. Po drugie – wielu muzyków po prostu nigdy o nim nie słyszało. Osobiście chciałbym, aby ten utwór został należycie doceniony, ponieważ to wielkie dzieło muzyczne. Historia jego powstania

jest intrygująca: włoska księżna Beljoioso zamówiła u Liszta utwór i poprosiła, aby ten zaangażował dodatkowo pięciu wielkich ówczesnych kompozytorów (nie licząc samego Liszta). Każdy z nich napisał jedną wariację. To fascynująca historia. Gdy odkryłem, że Liszt grał ten utwór podczas swojego warszawskiego debiutu stwierdziłem, że muszę go zarejestrować na tej płycie.

**Dlaczego *Hexameron* jest nadal nieznanym?**

Jak już mówiłem, jednym z powodów jest jego duża trudność. Aby jednak w pełni odpowiedzieć na to pytanie musimy zrozumieć, dlaczego Liszt jest tak popularny? Oczywiście, pisał świetną muzykę, ale po jego śmierci została ona spopularyzowana przez tych, którzy ją wykonywali i opracowali. Niektóre utwory są grane zbyt rzadko, a ja chciałbym to zmienić.

**W tej ścieżce wariacyjnej tę formę należy postrzegać w kontekście europejskim. Jak już pan wspomniał, kolejne części utworu były skomponowane przez różnych znanych europejskich pianistów. Czy któraś z tych wariacji przykuła pańską uwagę w sposób szczególny?**

Oczywiście wariacja Chopina jest wyjątkowa, nie dlatego, że to on ją napisał. Ale ponieważ nadał jej inny od pozostałych wariacji charakter nokturnu, co sprawia, że jest ona jakby z innego świata.

**Bardzo dziękuję za wywiad i poświęcony mi czas. Życzę panu wielu sukcesów.**

Dziękuję. To była przyjemność. ☺





## Ferenc Fricsay węgierski wizjoner

Łukasz Kaczmarek

### ŻYCIE I KARIERA

**F**erenc Fricsay urodził się 9 sierpnia 1914 r. w Budapeszcie.

Muzyki uczył się od 1920 r., grał na fortepianie, skrzypcach, klarncie, puzonie i perkusji. Po raz pierwszy sięgnął po batutę prowadząc zespół muzyczny w 1925 r. Sam tak relacjonuje tamto zdarzenie: „Moje pierwsze doświadczenie jako pełnoprawnego dyrygenta miało miejsce w kwietniu

1925 r., gdy byłem 11-letnim chłopcem. W klasie mieliśmy profesora od łaciny, którym się wszyscy bardzo zafascynowaliśmy podczas pierwszych miesięcy zajęć i którego chcieliśmy zaskoczyć prezentem urodzinowym. Ponieważ prezenty jako takie były niedozwolone, a nasza znajomość łaciny za słaba, by dać przedstawienie teatralne, wpadliśmy na pomysł zbiorowego prezentu niematerialnego w postaci serenady urodzinowej w wykonaniu naszej uczniowskiej orkiestry. Zebraliśmy się by ćwiczyć. Znaleźliśmy w naszej klasie sześcioro skrzypków, wiolonczelistę i dwóch

**B**ył jednym z najwybitniejszych dyrygentów XX stulecia, mistrzem wielkiej symfoniki, muzyki współczesnej. W sposób ponadczasowy interpretował dzieła klasyków wiedeńskich. Zmarł w 49. roku życia. Kto wie, jak potoczyłaby się historia, gdyby przyszło mu żyć dłużej. Bo być może byłby jedynym zdolnym zagrozić hegemonii Karajana... Pozostawił po sobie sporo nagrań, zrealizowanych głównie dla Deutsche Grammophon, które właśnie zostały wznowione w postaci wielopłytkowych boksów. W tej formie bezpośrednio przetrwała jego wielka sztuka.

chłopców potrafiących grać na fortepianie. Pojawiły się jednak spore problemy, które trzeba było rozwiązać. Możliwości techniczne członków orkiestry były bardzo skromne. Niektórzy nie mogli sobie poradzić z więcej niż jednym znakiem przy kluczu. Utwór musiał być więc opracowany w tonacji C-dur bądź a-moll. Gdzież jednak zdobyć aranżację na taki skład instrumentów? Poza tym utwór powinien mieć odpowiedni charakter na urodziny. Problem znalezienia czegoś właściwego byłem w stanie rozwiązać sam. Wybrałem Taniec z *Barona Cygańskiego*. Dziś

nie wiem, dlaczego tamten pomysł wydał się wówczas tak przekonujący, lecz moja propozycja została przyjęta jednogłośnie z ogromnym entuzjazmem. Po sześciu tygodniach sekretnych prób, rano w dniu urodzin ustawiliśmy się obok stołu z kwiatami i oczekiwaliśmy, aż pojawi się profesor. O godzinie 8 nadszedł ten moment. Gdy otworzyły się drzwi, to był sygnał dla nas, by zacząć. Moja pierwsza, dziewięcioosobowa orkiestra zagrała z wielkim animuszem. Nasz profesor stał z otwartymi ustami, totalnie zaskoczony i uradowany. To musiało być rzeczywiście poruszające widzieć 11 małych chłopców grających z takim entuzjazmem z własnej woli. Nikt ich do tego nie zmuszał. Całkiem inaczej niż dorośli, którzy muszą grać, by zarobić na życie, choć często, tak naprawdę nie mają na to ochoty. Nasz profesor był oszołomiony i okazał swoją wdzięczność zaliczając nam pierwszą klasę. To było moje pierwsze honorarium”. W dwa lata później, mając 13 lat, Ferenc Fricsay debiutował już



przed szerszą publicznością. Jego ojciec, Richard, prowadzący orkiestrę wojskową, spóźnił się na cotygodniowy koncert radiowy. Młody Ferenc sam, w zastępstwie, poprowadził fragment z Wagnerowskiego *Tannhäusera*. Efekt był satysfakcjonujący, słuchacze nie poznali różnicy, tym bardziej że komentator zapowiedział jedynie: „Będzie dyrygował Fricsay”.

W roku 1933 Ferenc Fricsay otrzymał dyplom z kompozycji oraz dyrygentury Akademii Muzycznej w Budapeszcie, gdzie jego profesorem był m.in. Zoltan Kodály. Dyrygent tak wspominał później tamto wydarzenie: „Kiedy zdałem egzaminy z kompozycji i dyrygentury i miałem w ręku dyplomy, poczułem, jakby świat należał do mnie”. Ale swoją pierwszą orkiestrę miał jeszcze wcześniej – już jako 16-latek przejął bowiem po ojcu orkiestrę młodzieżową. W rok po otrzymaniu dyplomu zaś podjął się prowadzenia Zespołu Wojskowego w Segedynie oraz dyrektorowania Filharmonii Segedyńskiej. Współpraca ta została przerwana przez trudną sytuację polityczną – w roku 1944 Fricsay zmuszony był ukrywać się przed Gestapo. Reaktywacja jego muzycznej działalności nastąpiła w rok później, gdy węgierski dyrygent został na trzy lata zaangażowany, by kierować Państwową Operą i Narodową Orkiestrą Filharmoniczną Budapesztu. Jego ważnymi sukcesami o randze międzynarodowej było w tamtym czasie m.in. przedstawienie *Carmen* w Wiedniu (1946), światowa premiera *Dantons Tod* Gottfrieda von Einema na Festiwalu Salzburkskim (1947) oraz prawykonanie *Zaubertrank* Franka Martina także w Salzburgu. Na uwagę zasługuje zwłaszcza premiera opery Einema. Miał ją prowadzić Otto Klemperer, który jednak wówczas ciężko zaniemógł. Pozostały zaledwie dwa tygodnie. Fricsay podjął wyzwanie. Do dyspozycji miał tak fantastycznych śpiewaków, jak Paul Schöffler, Maria Cebotari i Julius Patzak. Sukces był ogromny! Z dnia na dzień węgierski dyrygent stał się postacią sławną w muzycznym świecie. Nic dziwnego, że kolejna stała posada Fricsaya przypadła na zespoły o światowej renomie – Orkiestrę RIAs w Berlinie oraz Operę Berlińską, którymi kierował w latach 1949–1952. Wówczas też, w roku 1949 podpisał kontrakt z wytwórnią Deutsche Grammophon, dokonując swych pierwszych nagrań w jej barwach (*V Symfonia Czajkowskiego*) W latach 1956–1958 zarządzał Operą Państwową w Monachium. Prowadził wówczas przedstawienia m.in. *Otella*, *Wozzecka*, *Łucji z Lammermoor*... W latach 1959–1961 kierował jeszcze Radiową Orkiestrą Symfoniczną w Berlinie, odbył

turnée z zespołem i Yehudim Menuhinem, dając m.in. przedstawienie inauguracyjne Mozartowskiego *Idomenea* na Festiwalu w Salzburgu, prawykonanie *Symfonii* Zoltana Kodály w Lucernie oraz *Don Giovanniego* Mozarta w Operze Berlińskiej. W tym też, 1961 r., został odznaczony Grosse Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. W rok później ukazała się jego książka *Über Mozart und Bartók*. Wielki dyrygent zawarł w niej stwierdzenie: „Moim językiem macierzystym jest muzyka”. Publikacja była jego ostatnim wielkim sukcesem za życia. Nie dawał już koncertów, długo walczył z rakiem, który w końcu stał się przyczyną jego przedwczesnej śmierci. Ferenc Fricsay zmarł 20 lutego 1963 r. w Bazylei, pozostawiając żonę Siliw i czwórkę ich dzieci.

### FRICSAY W OCZACH SŁYNNYCH MUZYKÓW

**M**aria Stader, słynny węgierski sopran, z którą Fricsay często współpracował, wspomina go jako bezkompromisowego, który nigdy nie pozwolił sobie na rutynę, dla którego liczyła się jedynie muzyka. Artystka mówi o jego niezwykłym wyczuciu głosu ludzkiego, pomocnych radach, jakich często udzielał śpiewakom, mimo, że nie miał profesjonalnego wykształcenia w kierunku śpiewu. Dietricha Fischer-Dieskaua z kolei nauczył poruszania się na scenie, gestów aktorskich, które były mu przydatne w całym okresie jego wspaniałej kariery. Wielki baryton wspomina swój debiut w *Don Carlosie* Verdiego pod Fricsayem, stwierdzając, że gdyby przyszło mu wówczas współpracować z innym dyrygentem, prawdopodobnie nie osiągnąłby takiego sukcesu, a jego kariera nie potoczyłaby się tak dobrze. Tamtą kreację Fischer-Dieskaua i Fricsaya z 1948 r. w *Don Carlosie* możemy podziwiać dzięki szczęśliwie dokonanemu nagraniu. Pianista Geza Anda, który znał Fricsaya od wczesnych Segedyńskich czasów, wspomina, że zapał i poświęcenie dyrygenta dla wykonywanej muzyki zawsze było takie samo, bez względu czy wykonywał marsze wojskowe, czy wielkie klasyczne dzieła. Wielu, m.in. Yehudi Menuhin i Elsa Schiller, podnosili obrazowy sposób rozumienia i przedstawiania przez Fricsaya muzyki, ewokowanie konkretnych wizji odpowiadającym danym fragmentom dzieła muzycznego. Z kolei wielki Bruno Walter powiedział: „Fricsay jest jednym z niewielu moich młodych kolegów, którzy mają pokorę”.

### NAGRANIA

**Z**nakomita większość nagrań Fricsaya została zrealizowana i wydana przez Deutsche Grammophon. Wiele spośród nich wyróżniono. Cztery: *Don Giovanni* Mozarta, *II i III Koncert fortepianowy*, *Koncert na orkiestrę* oraz *Zamek Księcia Sinobrodego* Bartóka nagrodzono prestiżową Grand Prix du Disque. Obecnie Deutsche Grammophon podjęła się trudu reedycji wszystkich rejestracji Fricsaya. Składający się z trzech części wolumin pierwszy (45 płyt) zawiera komplet nagrań orkiestrowych, drugi (37 płyt) – dzieła wokalnoinstrumentalne. Oczywiście, szczególnie cenne są interpretacje Fricsaya muzyki węgierskiej – była to w końcu jego rodzima kultura. Jego wykonania dzieł Bartóka i Kodalya są dziś już kultowe, trudno znaleźć lepsze! Kolejny potężny obszar zainteresowań dyrygenta to muzyka klasyków wiedeńskich. W latach 1950. Fricsay był zapewne jednym z niewielu, który mógł sobie pozwolić, by interpretować je w taki sposób: historycznie wierny, „ukameralniony”, bardzo klarowny, do czego dążą dzisiejsi znawcy muzyki tamtej epoki. Sam odczułem to na własnej skórze przez album z Beethovenowskim *Fidelium*. Wersja Fricsaya była pierwszym nagraniem tej opery, jakie poznałem. Po jego wersji, lekkiej, bardzo zdyscyplinowanej, porywającej, ciężko mi było słuchać jakichkolwiek innych kreacji, czy były to rejestracje Furtwänglera, Klemperera, czy Haitinka. Do dziś zresztą właśnie dwupłytowy album Fricsaya jest dla mnie ulubionym i najpiękniejszym nagraniem *Fidelii*. Po niemal 60 latach od powstania tej rejestracji chyba nikt nie prześcignął jej w stylowości. Jakimż wizjonerem był węgierski dyrygent! Również jego interpretacje symfonii Beethovena (fantastyczne są zwłaszcza *I i IX!*) oraz oper Mozarta należą do najwartościowszych. I wreszcie trzecie ogromne pole aktywności Fricsaya to muzyka XIX i XX w. Sam będąc gigantem batuty, pośród innych gigantów swojej epoki węgierski dyrygent jawi się jakby bardziej współcześnie, mniej anachronicznie, przedstawiając swoimi interpretacjami pewną uniwersalność, ponadczasowość, wartości, które są wciąż aktualne i najwyższej cenione. Bo taka była właśnie sztuka Ferenc Fricsaya, która wciąż jest i z pewnością będzie inspirująca dla kolejnych pokoleń kapelmistrzów. 🎻

Referencje:

<http://www.ferenc-fricsay.net>

Ferenc Fricsay, *Complete Recordings on Deutsche Grammophon*, vol. I, *Orchestral Works*, DG 479 2691





## Anne-Sophie Mutter w modnej berlińskiej dyskotecie

**S**krzypce Stradivariusa w berlińskim klubie, to zupełnie nowa jakość w muzyce poważnej. Światowej klasy artystka gra w modnym klubie, dyskotecie... To, co na pierwszy rzut oka może wydawać się szokujące i trochę prowokacyjne, tak naprawdę jest spójnym posunięciem nieustannie rozwijającej się skrzypaczki, która wie, że jej specjalność, muzyka nazywana poważną, musi odkrywać nowe tereny i nowe sposoby, by docierać do młodych ludzi, pozyskiwać wielbicieli i melomanów z różnych źródeł, by nie wydawać się przestarzałą, sfrustrowaną starą ciotką, zamkniętą w jakimś skanse- nie. Jaką drogę musi obrać muzyka poważna, której już sama nazwa wydaje się pochodzić z innej epoki niż Facebook, Twitter i Instagram? Czy ta muzyka powinna iść tylko drogą mieszczańskiej sali

**W** maju 2015 r. Anne-Sophie Mutter wystawiła swego cennego Stradivariusa o pięknym imieniu „Lord Dunn-Raven” na próbę cięższą niż zwykle. Wyjątkowo skrzypaczka nie grała w jednej ze słynnych sal koncertowych, ale wystąpiła wśród murów pokrytych graffiti w małej, berlińskiej dyskotecie w dzielnicy Friedrichshain. Klub nazywa się „Neue Heimat” (Nowa ojczyzna) i przez dwa kolejne wieczory tłum młodych ludzi słuchał muzyki innej niż zwykle. Po koncertach skrzypaczka mówiła: „Nie było to dobre dla drewna Stradivariusa”. Dodając: „Nie jestem osobą, która bardzo się poci, ale tam było naprawdę bardzo, bardzo gorąco i lakier mógłby ucierpieć. Pokryliśmy więc Stradivariusa cienką folią ochronną w miejscu kontaktu skrzypiec z ciałem, żeby uniknąć uszkodzenia oryginalnego lakieru. Jednakże nie można uniknąć niewielkich śladów użytkowania na instrumencie, który ma ponad trzy wieki”.

koncertowej, czy też wpadać do modnej dyskoteki? Anne-Sophie Mutter wyznaje: „Miałam wrażenie, że znajduję się w paszczy

lwa. Jednak chciałam bardzo, aby publiczność, której niestety nie widzę w filharmonii poznała muzykę, którą kocham, w którą wierzę, i która jest źródłem tylu emocji. Powiedziałam sobie: cóż! jeśli jest grupa ludzi, która nie chce chodzić do filharmonii, pójdę po nich tam, gdzie przebywają. W pewnym sensie »ponękam« ich trochę grając w ich klubie”.

Pierwszym wyzwaniem było wybranie odpowiedniego repertuaru do tego rodzaju przygody. Jaki stopień złożoności można wziąć pod uwagę? Jaki poziom wybrać, by nie było to „zbyt łatwe”, ani „zbyt trudne”? Z pewnością była to delikatna kwestia i wybór programu rozpoczął się bardzo wcześnie. „Przejrzałam wiele utworów. Wynikiem jest kalejdoskop obrazującej historię muzyki, ale także różnorodność skrzypiec” opowiada Anne-Sophie Mutter.



W tym przedsięwzięciu skrzypczace towarzyszyli pianista Lambert Orkis i jej zespół Mutter's Virtuosi, zespół stworzony z laureatów jej fundacji na rzecz obiecujących, młodych muzyków, gdzie w drugich skrzypcach gra Agata Szymczewska. „Bardzo mi zależało na tym, aby wystąpić na scenie z moimi Mutter's

ale także pomiędzy ustanowionymi przez nas różnicami kulturowymi, pomiędzy religiami, i dzielącymi nas czasami dogmatycznymi murami. Jak to ładnie powiedział Heine: »Pod ubraniami wszyscy jesteśmy nadzy«.

Program Yellow Lounge zapoczątkowany kilka lat temu przez Deutsche Grammophon

nale zorganizowana podróż od przeszłości ku teraźniejszości.

Mimo wszystko nie obyło się bez tremy w chwili wejścia na scenę. „Zazwyczaj nie jestem nerwowa, ale wtedy byłam bardzo spięta. Być może po raz pierwszy w życiu musiałam walczyć z tremą. Muzyka, którą zazwyczaj wykonuję na największych światowych scenach z pewną odległością zapewniającą bezpieczeństwo, w tym klubie, dzięki bezpośredniemu kontaktowi z publicznością, naładowała się niezwykłą intensywnością”.

Z pasją i swobodnie, Anne-Sophie Mutter poprowadziła swoich muzyków przez program, rozmawiając i żartując ze słuchaczami, co jest nie do wyobrażenia w tradycyjnych miejscach muzyki poważnej. Wszystko to wpłynęło korzystnie na muzykę, pokreśliło jej żywotność i nowoczesność. Zresztą euforyczna reakcja publiczności sprawiła artystce wielką radość: „Wzruszyły mnie oklaski. Jednak podczas koncertu to uczucie ma także inne oblicze: dzielenie się ciszą, subtelne słuchanie, napięcie, czasami zdziwienie. I poczułam to bardzo mocno w tym klubie. To właśnie dokładnie na tym opiera się muzyka i tego oczekuje: żeby mogła się rozwinąć, i poczuwszy od intymności ciszy, od bardzo osobistej rozmowy, czasami szepcanej, przemienić się w wielki kwiat i wielki przekaz. Nigdy nie zapomnę tego entuzjastycznego przyjęcia, do jakiego była zdolna publiczność podczas tych dwóch wieczorów w tej małej dyskotekce: udało nam się połączyć w ciszy, w dzieleniu się tymi bardzo osobistymi chwilami”.

A Stradivarius? Jak określa to właścicielka, instrument po koncercie musiał się poddać „zabiegom w spa”, u lutnisty, na całkowity przegląd, który pozwoli temu cennemu instrumentowi podejmować wyzwania w nadchodzących stuleciach i w nowych, pasjonujących

miejscach koncertowych.

Zapis tego niecodziennego koncertu ukazał się jesienią w postaci płyty kompaktowej i zapisu filmowego. 🎧

opr. Alina Banasiak na podstawie materiałów prasowych DG



Anne-Sophie Mutter  
fot. ©DG/Stefan Höderath

Virtuosi. Pochodzą oni z Austrii, Polski, USA, Rosji i Hiszpanii, i stanowią integralną część mojego życia wcielając następujące ideały: muzyka może sprawić, że w społeczeństwie coś się porusza. Wreszcie chodzi o to, żeby się spotkać poprzez muzykę, żeby dzięki niej zbudować mosty nie tylko między pokoleniami,

obejmuje muzykę od baroku do współczesności. Anne-Sophie Mutter wybrała *Cztery pory roku* Vivaldiego, dodała *Ave Maria* Bacha/Gounoda, *Jamajską rumbę* i *Preludia* Gershwina, nieco muzyki skrzypcowej country skomponowanej przez Aarona Coplanda i temat z *Listy Schindlera*. Dosko-



# O byciu artystą i oryginalności

z australijskim kompozytorem i pianistą Julianem Cochranem rozmawia Michał Bruliński

**C**zy mógłby pan opowiedzieć o swojej edukacji i muzycznych korzeniach? Połączenie muzyki z matematyką daje zazwyczaj interesujące efekty...

czasie w zadowalającym stopniu opanowałem sztukę programowania, co było dla mnie niezwykle satysfakcjonujące. Stworzyłem kilka gier komputerowych, które zyskały pewną

stłoczone w kątach mechaniczne zegarki i drobiazgi wszelkiego rodzaju oraz przez niezliczone książki z dziecięcymi opowieściami na temat życia Bacha, Mozarta i Beethovena.



Julian Cochran

Matematykę studiowałem na uniwersytecie, jednak prawdziwe zainteresowanie tą dziedziną rozkwitło u mnie tak naprawdę wtedy, gdy mój ojciec przyniósł do domu pierwszy komputer w 1986 r. Zacząłem eksperymentować z programowaniem. Nie miałem żadnego podręcznika, byłem samoukiem. Wpisywałem kolejne komendy, często improwizując poszczególne sekwencje. Praktyka była dla mnie najlepszym nauczycielem. Komputer w czarodziejski sposób pomagał mi sprostać niemal wszystkim wyzwaniom zaprojektowanym przez mój umysł. Po pewnym

popularność. Jeszcze przed siedemnastymi urodzinami otrzymałem ponad pięćset odręcznie napisanych listów z gratulacjami od ludzi z całego świata, co wywarło na mnie ogromne wrażenie. Uświadomiłem sobie wówczas, że na polu programowania mogę naprawdę wiele osiągnąć, jednak właśnie w tym czasie muzyka zaczynała pochłaniać mnie w coraz większym stopniu.

Pierwsze lekcje fortepianu otrzymałem w wieku jedenastu lat od prywatnej nauczycielki, Muriel Hopgood. Wyjątkową aurę jej przesiąkniętego muzyką domu budowały

Muzyka była podstawowym elementem jej świata, do którego mnie wprowadziła. Sielankę przerwała tragiczna śmierć mojej matki, która zaledwie rok później zginęła w wypadku samochodowym. Miałem wtedy dwanaście lat. Mój ojciec, mając na głowie trójkę dzieci oraz wymagającą pracę, nie był w stanie zastąpić nam również matki, więc musieliśmy wraz z rodzeństwem błyskawicznie dorosnąć.

Już w wieku 14 lat zostałem zaproszony na studia w konserwatorium muzycznym. Z dużą łatwością przychodziła mi nauka gry



na każdym instrumencie, który wpadł mi w ręce. Mniej więcej w tym samym czasie kupiłem prosty magnetofon kasetowy, na którym można było nagrać osiem równoległych ścieżek. Od tamtego momentu, łącząc umiejętności z zakresu programowania z muzyką, skupiałem się przez kilka lat na „produkowaniu” nagrań. Całymi nocami przesiadywałem kompletnie pochłonięty przez ten świat, tracąc jakiegokolwiek poczucie czasu.

**Z rozmaitych źródeł wiemy, że Beethoven czuł się przede wszystkim kompozytorem; kariera pianistyczna była dla niego jedynie „potrzebnym dodatkiem”. Myśli Schumanna kierowały się natomiast przez sporą część jego życia przede wszystkim w stronę fortepianu. Czuje się pan w większym stopniu kompozytorem czy pianistą?**

ekonomiści, którzy żyją w hermetycznych środowiskach od lat siedemdziesiątych, dopiero ostatnimi czasy dostrzegając wagę i znaczenie konsultacji ze środowiskiem psychologicznym.

**Co jest dla pana najważniejsze w procesie komponowania nowych utworów? Czy podporządkowuje pan treść formie, czy raczej skupia się pan na motywicznym detalu?**

Bardzo głęboko wierzę w rolę intuicji i podświadomości w procesie komponowania, dlatego nie trzymam się żadnych sztywnych reguł. Wszystkie skomponowane przeze mnie utwory zostały najpierw ukończone w warstwie wyobrażeń, dopiero potem zapisane. Dzieło muzyczne posiada wiele warstw, a każda jego warstwa jest równie ważna. Nauczyłem się cierpliwie pracować

**dla improwizacji we współczesnej edukacji pianistycznej?**

Sztuka improwizacji jest w moim odczuciu fundamentalnie związana ze zrozumieniem muzyki. Bez zrozumienia natury improwizacji i nieustannego jej stosowania w procesie nauczania, studiowanie gry na fortepianie nie może być skuteczne. Skoro jednak nauczyciele fortepianu zazwyczaj niechętnie improwizują, trudno wymagać biegłości w tej sztuce od ich podopiecznych. Nauka improwizacji niepomniernie rozwija muzykalność młodych pianistów. Cały mój proces komponowania składa się z układania poszczególnych „puzli” powstałych w procesie improwizacji w coraz większe i coraz bardziej spójne całości. W tym sensie komponowanie w ogóle jest dla mnie sztuką improwizowania.

**W jaki sposób rozwinęła się pana przyjaźń z australijskim pianistą i odanym popularyzatorem pana muzyki, Gilem Sullivanem?**

Gila Sullivana spotkałem w 1995 r., tj. pięć lat po tym, jak porzuciłem naukę w konserwatorium, aby samemu poszukiwać i doskonalić się w pianistyce i komponowaniu. Zapragnąłem wtedy powrócić do najbardziej wymagających dzieł fortepianowych, jak *VII Sonata fortepianowa* Prokofiewa czy *Gaspard de la Nuit* Ravela, które wykonałem na dyplomie licencjackim. Gil Sullivan był wówczas uważany za jednego z najlepszych nauczycieli fortepianu w Australii. Moja pierwsza nauczycielka, Muriel Hopgood, zachęciła mnie wtedy, abym go odwiedził. Zanim Gil rozpoczął karierę koncertującego pianisty, zajmował się komponowaniem; rozstanie z kompozycją na rzecz kariery pianistycznej nie było dla niego łatwą decyzją. Warsztat kompozytorski i pewien typ kompozytorskiej kreatywności wywarły jednak na niego ogromny wpływ, dzięki czemu jest znakomitym pianistą i wybitnym pedagogiem. Gil zainteresował się moją twórczością, po którą od tamtej pory konsekwentnie sięga, włączając ją w program swoich światowych tournée. Od tamtej pory pozostajemy serdecznymi przyjaciółmi. Jeszcze wiele lat później odwiedzałem go, żeby zasięgać jego rady przed własnymi koncertami.

**145 pianistów z trzydziestu siedmiu krajów zgłosiło się do udziału w Konkursie Pianistycznym im. Juliana Cochra. Co czyni ten konkurs wyjątkowym spośród wielu wydarzeń tego typu?**

Julian Cochran



Dzisiaj często zapomina się, że przez stulecia mistrzostwo we władaniu instrumentem było nierozdzielnie splecione z maestrią w tworzeniu muzyki. Od lat pięćdziesiątych XX w. kultura fonograficzna wprowadziła do pianistycznego świata dominującą obecnie, „rzemieślniczą” perspektywę. A owo pianistyczne „rzemiosło” jest przecież tylko środkiem do osiągnięcia muzycznych celów! Powstało złudzenie, że zawód pianisty i zawód kompozytora to dwie osobne specjalizacje, między którymi należy wybierać. W przeszłości takie rozróżnienie właściwie nie istniało. Ogólnie rzecz biorąc, „nadmierne wyspecjalizowanie” jest obecnie problemem wielu dziedzin. Doskonałym przykładem alienacji wyspecjalizowanej grupy fachowców są

nad detalami, gdy piszę utwór, ponieważ właśnie z motywu może rozkwitnąć zupełnie nieprzewidywalny kształt formy. Forma bywa złudna, jak zresztą wiele pojęć. Teoretycy używają często pojęć-wytrychów, którymi występują się opisując zupełnie nowe zjawiska formalne. Forma zawsze powinna służyć treści muzycznej. Większość moich dzieł oparta jest o pewien prosty wzór opisujący strukturę, który stale udoskonalam i dopracowuję, jednak każda muzyka powinna powstawać intuicyjnie, bez krępującego i powierzchownego formalizmu.

**Które z elementów romantycznej tradycji pianistycznej uznaje pan za użyteczne w dzisiejszych czasach? Czy istnieje przestrzeń**



Spotkałem się z organizatorami Konkursu w czerwcu 2015 r. w Warszawie. Byłem pod wielkim wrażeniem ich podejścia i zaangażowania w organizację Konkursu. Po pierwsze, pianiści uczestniczący w Konkursie traktowani są z szacunkiem. Zapewniona została możliwość twórczego dialogu między uczestnikami Konkursu a jurorami. Każdy pomysł wykorzystany przy organizacji Konkursu służy rozwojowi pianistów. Organizatorzy Konkursu dostrzegli, że współczesne konkursy kładą nacisk na jednowymiarowe kryteria, przeceniając znaczenie techniki samej w sobie oraz tego, czy wszystkie nuty w partyturze zostały przez pianistę poprawnie i równo „odegrane”. W ten sposób nie można oceniać sztuki. Generalnie mówiąc, konkursy pianistyczne z jednej strony przysparzają pianistom sporo chwały, z drugiej – szkodzą tradycjom muzyki poważnej. Tę sytuację starają się zmienić organizatorzy Konkursu Pianistycznego im. Juliana Cochrana, proponując uczestnikom konkurs o wyjątkowej filozofii i formule.

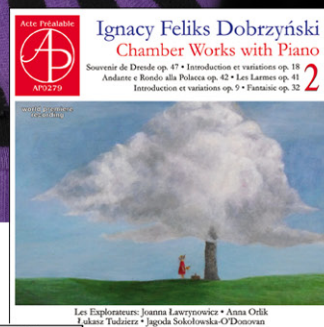
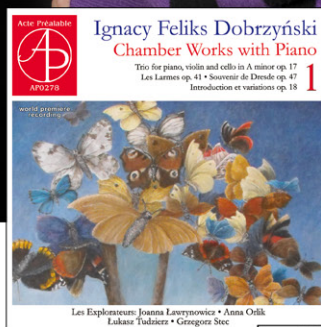
**Jest pan – w odróżnieniu od Liszta, Rachmaninowa, Ravela czy Prokofiewa, których wpływy można usłyszeć w pana kompozycjach – żyjącym kompozytorem. Tworzy pan muzykę całkowicie tonalną, zgodną z neoromantycznym idiomem, posiadającą klasyczną formę. Gdzie we współczesnej panoramie muzycznego świata znajduje pan miejsce dla swoich kompozycji?**

Jedną z dobrych cech muzyków jest to, że właściwie przez całe życie uczą się czegoś nowego; bycie muzykiem to trwający całe życie proces rozwijania swoich zdolności. We współczesnym świecie często mamy do czynienia z sytuacjami, w których artyści wszelkiego rodzaju poświęcają zbyt wiele uwagi temu, aby na siłę wyróżnić się na tle innych. Kompozytorzy, dla których oryginalność jest priorytetem, często nie doceniają możliwości drzemiących w technikach i środkach wyrazu, które istnieją od wielu lat. Dzięki wykorzystywaniu bogactwa „produktywnych” języków rozwiniętych w przeszłości, artysta zyskuje grunt pod budowę bogatszej konstrukcji. Każda osoba rozwiązuje problemy w inny sposób, a każde wykonanie utworu muzycznego jest oryginalne, zatem oryginalność nie jest czymś, czego artysta powinien poszukiwać za wszelką cenę. Mój język muzyczny przeniknięty jest duchem przeszłości, ale został znacznie poszerzony dzięki różnym eksperymentom. Poszerzanie granic istniejącego języka znajduję jako coś bardziej wartościowego niż tworzenie systemów nowych i niezrozumiałych. To, co przedstawiam w swoich kompozycjach, to nie jest zwykłe, akademickie posługiwanie się daną skalą, lecz efekt miesięcy eksperymentów. Gdy Schoenberg, budując system dodekafoniczny, próbował usunąć wszystkie ograniczenia przeszłości z muzyki, stworzył język, który tak naprawdę unicestwił kreatywność. Można wprawdzie napisać wiersz składający się z losowo skomponowanych ciągów liter, jednak nie będą one czytelne w odbiorze i nie będą posiadały żadnego znaczenia. Mózg ludzki jest znacznie silniej umocowany w systemie tonalnym niż można przypuszczać. To nie znaczy, że nie należy tworzyć nowych języków muzycznych, jednak pierwszorzędne funkcje muzyki - poruszanie ludzi i komunikowanie idei – nigdy nie powinny być w procesie tworzenia zapomniane.

Dziękuję za rozmowę. @



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



**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

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

**PŁYTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU**  
**MUSICWEB INTERNATIONAL**

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

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



# Ludovico Einaudi i jego *Elements*

Karol Rzepecki



**W**raz z początkiem XX w. w rozwoju historii muzyki nastąpiło wiele zmian. Można powiedzieć, że nic już nie było takie jak dawniej. Wykształciła się duża liczba nowych gatunków muzycznych, a te istniejące niekiedy przeszły całkowitą metamorfozę, po której wspólnym punktem pozostała jedynie nazwa. Także, jak to bywało już w poprzednich epokach, wykształciły się prądy mające w sobie wyraźne nawiązania do dawnych czasów. Doskonałym przykładem kompozytora, który potrafi w niebanalny sposób połączyć tę różnorodność jest Ludovico Einaudi (ur. 1955). Śledząc jego dokonania zauważymy wyraźne nawiązania do takich nurtów, jak neoklasycyzm ukazujący wyraźne nawiązanie do tradycji wyrażone za pomocą nowoczesnych środków, czy też minimalizm, który, jak mówi sama nazwa, ogranicza się jedynie do tego, co niezbędne.

Einaudi w swojej działalności artystycznej realizuje się jako muzyk na wielu płaszczyznach. Począwszy od 1988 r. dał się poznać jako twórca muzyki do wielu filmów, za co niejednokrotnie został doceniony. W 2002 r. za muzykę do filmu *Luce dei miei occhi* artysta otrzymał nagrodę Italian Music Award, natomiast dwa lata później przyjął podobne wyróżnienie na Avignon Film Festival za ścieżkę dźwiękową do filmu *Sotto falso nome*. Muzyka filmowa jest jednym z filarów, w których włoski artysta nie tylko realizuje się w pełni jako kompozytor, ale także odsłania przed nami różne zakamarki swoich muzycznych przestrzeni, na bazie których kreuje swój własny styl z jednej strony wprowadzając nowe elementy, natomiast z innej perspektywy będący głęboko zakorzenionym w tym, co jest nam już dobrze znane.

Począwszy od drugiej połowy lat 80. włoski kompozytor prowadzi także bogatą działalność artystyczną jako koncertujący pianista. Również na tym polu odnosi liczne sukcesy, co dało się zauważyć już kilka lat później, bowiem w 1992 r. miała miejsce premiera albumu *Stanze* z utworami przeznaczonymi na harfę w wykonaniu włoskiej artystki Cecilii Chailly, która odsłoniła nieznane dotąd oblicze tego instrumentu w jego elektronicznej wersji. Już wtedy mogliśmy się przekonać o skłonnościach włoskiego kompozytora do czerpania z nowych gałęzi kompozycji. Natomiast cztery lata później pod wpływem współpracy z Brytyjską pisarką Virginią Woolf artysta wydał swój pierwszy solowy album *Le Onde*. Z kolei w 2013 r. Włoch odbył tournée po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, gdzie to miała miejsce premiera nowego albumu *In a Time Lapse*, który spotkał się z dużym



zainteresowaniem publiczności, bowiem artysta odnosząc się do osobistego przykładu poruszył problem upływającego czasu.

Włoski artysta i kompozytor prowadzi także szeroko zakrojoną działalność komercyjną na łamach stacji telewizyjnych i radiowych, gdzie korzysta z okazji do prezentowania swojej twórczości. Już w bieżącym roku artysta zrealizował na tym gruncie dwa projekty, jakie spotkały się z dużym zainteresowaniem publiczności, o czym świadczy chociażby liczba wyświetleń na portalach społecznościowych. Natomiast miarą popularności, jaką zdobył na Starym Kontynencie dorasta takim artystom, jak Bocelli, czy Pavarotti. W tym miejscu nasuwa się pytanie, co sprawia, że kompozytor z Turynu cieszy się tak dużym zainteresowaniem? Zapewne znalazło by się wiele odpowiedzi na to pytanie i każda z nich będzie poprawną. Muzyka Ludovica Einaudiego jest prostą, przystępną, a zarazem niebanalną. Kompozytor potrafi jak mało kto połączyć nie tylko tradycyjne środki z nowoczesnymi, o czym przekonujemy się wielokrotnie, ale odznacza się także niebywałą swobodą w łączeniu różnych, niekiedy daleko odmiennych od siebie pod względem stylistycznym. To wszystko czyni Włocha jednym z najbardziej utytułowanych i cieszących się niegasnącą popularnością muzyków na wielu współczesnych estradach.

Artysta podążając konsekwentnie tym nurtem odstania przed nami swój nowy album zatytułowany *Elements*. Polska premiera tej kolejnej płyty nagranej w barwach Decca Records nastąpi 16 października bieżącego roku. Co tym razem przygotował dla nas włoski kompozytor? Jak sam mówi, sens tego albumu odnajdujemy już w tytule, bowiem na jego powstanie złożyło się wiele czynników, które determinowała odkrywcza ciekawość. Jak przyznaje: „Stojąc od dawna na granicy pomiędzy tym, co widzialne, a tym co niewidzialne chciałem zobaczyć mit stworzenia, geometrię Euklidesa, pisma Kandiński’ego, a także poruszyć temat dźwięku i koloru, światła i krajobrazu”. Na ile to się udało niebawem państwo ocenią sami, ale już teraz możemy stwierdzić, że mnogość źródeł, z jakich czerpie inspirację jeden z najwybitniejszych włoskich kompozytorów XX w. ukazuje go jako twórcę nieporzostającego na tym co osiągnął, ale rządnego nowych poszukiwań. Czy tym razem zaskoczy nas włoski muzyk? Do organizacji nowego projektu, który zaowocował płytą Einaudi powołał „drużynę” muzyków pod nazwą „Ludovico’s Band”. Ta nowo powołana orkiestra ma być wyrazicielem nowych muzycznych myśli włoskiego kompozytora. A w składzie zespołu znaleźli się między innymi artyści z Włoch, Holandii, Niemiec, czy odległej Brazylii. Jednak, jak możemy się spodziewać, *Elements* to nie tylko połączenie odległych kultur reprezentowanych przez wykonawców, ale także dość odmienne stylistyki. Już sama obecność uznanego twórcy muzyki elektronicznej, Roberta Lippoka, a także popularnego ostatnimi czasy skrzypka Daniela Hope’a dają nam wiele do myślenia. Jak przyznaje Einaudi, zanim sięgniemy po krążek całą ideę albumu odnajdziemy już w okładce, którą sam zaprojektował. To ona ma odzwierciedlać różnorodność, jaką nacechowany jest nowy album, który za granicą spotkał się już z dość entuzjastycznym przyjęciem. The Times określa Einaudi’ego, mianem „bezdyskusyjnego króla klasyczno- popowego crossoveru”, natomiast Record Collector dodaje: „Przypomina zespół Radiohead bez śpiewaków: fortepianowe medytacje z delikatnym towarzyszeniem elektroniki”. Wspominaną różnorodność odnajdziemy także w poszczególnych tytułach, które składają się na liczbę doskonałą. Zatem nie pozostaje nam nic jak czekać, jakie tym razem pokłady swojej sztuki odstłoni przed nami kompozytor z Turynu. ☺



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


## WITOLD MALISZEWSKI

### MUZYKA KAMERALNA

Acte Préalable  
AP0285

**Witold Maliszewski**  
**Works for Violin and Piano**  
Sonata for violin and piano in G major op. 1  
Quatre morceaux for violin and piano op. 20

world premiere recording




Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Orlik • Józef Kolinek

Acte Préalable  
AP0327

**Witold Maliszewski**  
**Chamber Works 1**  
String Quintet in D minor op. 3  
String Quartet no. 2 in C major op. 6

world premiere recording



Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

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

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



# Vincenzo Bellini i jego opery (10)

## Bellini na polskich scenach

Adam Czopek

Obserwowany od kilku lat zupełny brak dzieł Belliniego w repertuarach polskich scen operowych wcale nie oznacza, że zawsze tak było. Mieliliśmy przecież naprawdę bogatą historię wystawiania *Normy*, o czym już pisaliśmy. Nie oznacza to jednak, że pozostałe dzieła Belliniego nie były u nas wystawiane. Mieliliśmy też wcale nie małe grono uznanych wykonawców, na ich czele błyszczały niczym rodowe klejnoty, nazwiska Marceliny Sembrich-Kochańskiej, Reginy Pinkert oraz Karoliny Smerowskiej i Teodozji Friderici-Jakowickiej. Pierwsza z pań partią Elviry w *Purytanach* debiutowała w maju 1877 r. w Operze Włoskiej w Atenach, na scenie której śpiewała również partię Aminy w *Lunaticzce*. Warto pamiętać, że Sembrich-Kochańska była pierwszą wykonawczynią tych partii na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku w listopadzie i grudniu 1883 r. Wcześniej w maju tego samego roku występowała jako Elwira w Covent Garden w Londynie.

Uznaną wykonawczynią belliniowskich partii była też zupełnie już dzisiaj zapomniana Regina Pinkert, szczególnie ceniona

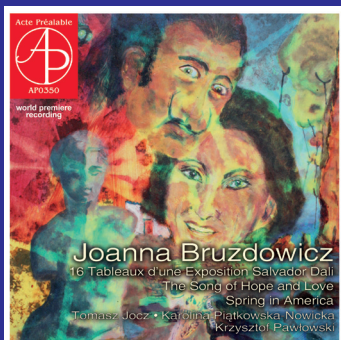
za wirtuozerię, z jaką wykonywała wielkie partie liryczno-koloraturowe z epoki belcanta z Bellinim na czele. Pinkert debiutuje w legendarnej mediolańskiej La Scali 18 lutego 1897 r. jako Elwira. Najpierw śpiewa, z wielkim sukcesem, dziesięć przedstawień *Purytanów*, a od 7 marca występuje jako Amina w dwóch przedstawieniach *La Sonnambula* Belliniego. Partie Elwiry i Aminy wcześniej śpiewała w rzymskich Teatro Costanzi i Teatro Argentina, później wielokrotnie we Florencji, Neapolu, Wenecji, Veronie, Genewie, Barcelonie i Buenos Aires, Montevideo oraz weneckim La Fenice. Smerowska bywała ozdobą afiszy *Purytanów* w Kairze, Messynie i Weronie. Smerowska śpiewała też partię Adalgizy w *Normie* m.in. w Moskwie i Londynie. Ostatnia z wymienionych pań uchodziła za wzorcową Aminę w *Lunaticzce*, śpiewała tę partię m.in. w Hawanie, Turynie i Lyonie. Opinię świetnego wykonawcy partii Pollione miał Ignacy Dygas. Jednak do wykazu polskich artystów odnoszących sukcesy w trudnych partiach w operach Belliniego należy jeszcze dodać Teresę Arkiel (Norma, Amina), Helenę Ruskowską (Norma).

Oczywiście największe tradycje wystawiania oper Belliniego ma Opera Warszawska, gdzie pierwsze dzieło tego kompozytora – *Lunaticzka* – pojawiło się w 1840 r. Do 1900 r. wystawiono *Lunaticzkę* (1840), *Normę* (1843, 1845), która do 1858 r. będzie wystawiona 55 razy. Ponadto *Capuletti e i Montecchi* (1844, 1847), *Purytanów* (1852, 1860, 1865), *Beatrice di Tenda* (1845, 1867). Po 1900 r. opery Belliniego znikają na blisko sto lat (do 1991 r.) z repertuaru stołecznego Teatru Wielkiego. W powojennej historii stołecznej sceny pierwsze dzieło Belliniego *Capuletti e i Montecchi* wystawiono dopiero w styczniu 1991 r. Drugim była *Norma*, której premiera miała miejsce 15 lutego 1992 r. Reżyserowała legendarna Fedora Barbieri. Partię tytułową w tym przedstawieniu śpiewała z powodzeniem Monika Chabros. Pollione kreował Sylwester Kostecki, Oroveso Romuald Tesarowicz. Dyrygował José Maria Floréncio Junior.

Znacznie wcześniej, bo już w 1830 r. poznają twórczość Vincenza Belliniego bywalcy Opery Lwowskiej, z tym, że do 1900 r. były to przedstawienia wędrownych trup



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



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

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



operowych, najczęściej niemieckich. We wspomnianym roku zaprezentowano *Capuletti e i Montecchi*, w 1834 r. pojawiała się *Norma*, a dwa lata później *Lunaticzka*. I podobnie jak w Warszawie znika Bellini z repertuaru Opery Lwowskiej. W Operze Poznańskiej do 2002 r., kiedy wystawiono *Normę*, również twórczość Belliniego omiędowano szerokim łukiem. Co prawda Poznań poznał *Normę* 5 maja 1837 r., w tym samym roku wystawiono tę operę w Wilnie. W obu przypadkach w języku niemieckim i przez niemieckie zespoły. W Gdańsku pojawiła się *Norma* w 1838 r., a Bydgoszczy w 1846 r.,

gościnnych występów Opery z Genui na scenie Opery Poznańskiej. W lutym 1996 r. pokazana została *Lunaticzka* w inscenizacji weneckiego Teatro La Fenice podczas jego gościnnych występów w Teatrze Wielkim w Warszawie. Pamiętne kreacje stworzyli w tym przedstawieniu Giusy Devinu (Amina) i Marcelo Alvarez (Elvin). Jak widać historia polskich wykonań tej opery jest wyjątkowo krótka i skromna. Z tym większym uznaniem należy się odnieść do wystawienia jej przez Operę na Zamku w Szczecinie. Premiera *Lunaticzki* Vincenza Belliniego została przygotowana w ramach organizowanego od

1991 r. Główne partie śpiewały Zdzisława Donat (Julia) i Maria Olkisz (Romeo) kier. muzyczne Andrzej Straszyski. 13 lutego 1999 r. wystawiono *Capuletti e i Montecchi* w Operze Krakowskiej pod dyrekcją cenionego australijskiego dyrygenta Richarda Bonynga, prywatnie męża Joan Sutherland. Główne partie powierzono Annie Karasińskiej (Julia) i Bożenie Zawiślak-Dolny (Romeo). Reżyserował Wojciech Adamczyk.

Nieco uboższą historię mają na naszych scenach *Purytanie*. Pierwszy raz wystawiono operę na scenie Opery Warszawskiej w 1852 r. Drugi raz, już w polskiej wersji językowej

*Purytanie* w Teatrze Wielkim w Łodzi  
fot. Ch. Zieliński



jednak w obu przypadkach wystawiły ją również niemieckie zespoły operowe.

Polska premiera *Lunaticzki* odbyła się w Teatrze Wielkim w 1840 r., później było wznowienie w 1874 oraz 1897 r. Partię tytułowej bohaterki śpiewały w 1840 r. Paulina Rivoli i Ludwika Rywacka, czasami gościnnie Teodozja Friderici-Jakowicka. Po II wojnie światowej wystawiono ją jedynie w Operze Śląskiej w Bytomiu, premiera 2 maja 1982 r. Główne partie wykonywali: Antonina Kowtunow (Amina), Henryk Grychnik (Elvin), Romuald Tesarowicz (hrabia Rudolf). Wcześniej mogli polscy melomani poznać to urokliwe dzieło w 1968 r. podczas

piętnastu lat Letniego Sezonu Operowego, a zrealizowano ją na zamkowym dziedzińcu 24 i 25 lipca 2009 r. Reżyserował Wacław Kunc, a wystąpili Aleksandra Buczek (Amina), Kirlianit Cortem (Elvin) i Janusz Lewandowski (hrabia Rudolf), dyrygował Piotr Deptuch. Kilka miesięcy później weszła *Lunaticzka* do repertuaru tego teatru, tę inscenizację reżyserował Martin Ottawa.

*Capuletti e i Montecchi* pojawili się 28 kwietnia 1844 r. na scenie stołecznego Teatru Wielkiego, w reżyserii Jana Tomasza Jasińskiego. Inscenizację wznowiono w 1847 r. Drugi raz wystawiono to dzieło w stołecznym Teatrze Wielkim dopiero 26 stycznia

(tłumaczenie Jana Chęcińskiego), ale w inscenizacji z 1852 r., pojawili się *Purytanie* w 1860 r. Trzecia inscenizacja ujrzała światła scenicznej rampy dopiero 27 kwietnia 2002 r., kiedy wystawiono *Purytanów* w Teatrze Wielkim w Łodzi. Główne partie śpiewali Joanna Woś (Elwira) i Giorgio Casciarri (Lord Artur Talbot) oraz Piotr Miciński (Sir Walton). Dyrygował Tadeusz Kozłowski, reżyseria Gray Veredon.

Jak dotychczas nie wystawiono na naszych scenach ani *Pirata*, ani *Beatrice di Tenda*, nie mieliśmy też okazji poznania oper *La Straniera* i *Zaira*.<sup>12</sup>



PALCEM PO PŁYCIE

ZNAKOMITY RECITAL POLSKICH PIEŚNI

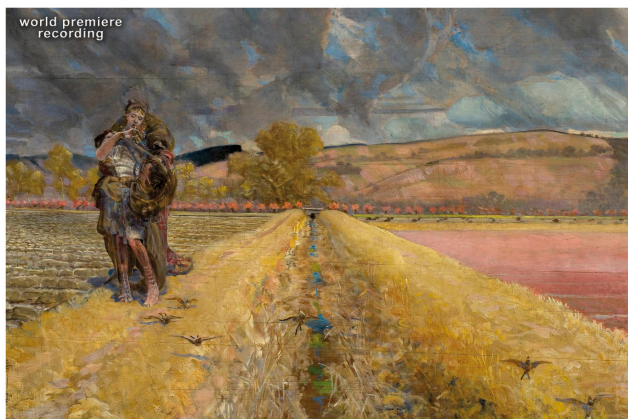


F. Chopin – Piosnka litewska, Melodia, Poseł, Leci liście z drzewa • M. Karłowicz – Idzie na pola, Po szerokim morzu, Rdzawe liście, Mów do mnie jeszcze, Zaczarowana królowa • K. Szymanowski – Trzy poematy op. 5 • R. Palester – Trzy pieśni do słów Kazimierza Iłakowiczówny • W. Lutosławski – Pięć pieśni do słów Kazimierza Iłakowiczówny • A. Panufnik – Dreamscape  
Bernadeta Sonnleitner, mezzosopran; Jakub Tchorzewski, piano  
Acte Préalable AP0337 • w. 2014, n. 2014 • 66'51"



Chopin • Karłowicz • Szymanowski  
Palester • Lutosławski • Panufnik

Songs



Bernadeta Sonnleitner • Jakub Tchorzewski

kompozytor, który drugą połowę swojego życia podobnie jak wspomniany wcześniej Fryderyk Chopin, spędził na emigracji w Paryżu, jak się przekonamy słusznie dzisiaj nazywany jest następcą Karola Szymanowskiego.

Bernadeta Sonnleitner i Jakub Tchorzewski to dwoje młodych, utalentowanych artystów, dzięki którym prezentowane dzieła zyskały nowy blask. Wysłuchamy zatem być może częściowo dobrze nam znanej twórczości polskich kompozytorów jednak w oryginalnej, niepowtarzalnej interpretacji w której artyści ukazali pełnię muzyki romantycznej. Na szczególną uwagę zasługuje także wykonanie *Dreamspace* Andrzeja Panufnika (1914–1991), w którym to dziele artystka ukazała całą pełnię swoich możliwości wokalnych. Warto zatem sięgnąć po tę pozycję będącą wartościowym źródłem do poznania polskiej twórczości pieśniarskiej na przełomie XIX i XX w.

Karol Rzepecki

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Mówiąc o działalności kompozytorów polskich na przestrzeni XIX w. nie sposób nie wspomnieć ich wkładu w rozwój twórczości pieśniarskiej, która stała się jednym z wyznaczników epoki romantyzmu. Jednak w naszej ojczyźnie ta dziedzina miała wymiar szczególny, na co złożyło się wiele czynników, wśród których istotną rolę odegrał aspekt historyczny. Prezentowana twórczość Fryderyka Chopina stanowi doskonały przykład muzyki salonowej, która jednak pozostaje zakorzeniona w muzyce ludowej. Chopin komponując na tym gruncie potrafił uchwycić nie tylko ludowy charakter krakowiaka, czego przykładem będzie pieśń *Poseł*, ale zdobywa się także na tym gruncie na twórczość bardziej rozbudowaną, czego doskonałym przykładem jest pieśń *Leci liście z drzewa* do słów

Wincentego Pola. Muzyka wokalno-instrumentalna Fryderyka Chopina mimo, iż nie zajmuje zbyt wiele miejsca w jego twórczości stanowi istotny element dorobku tego kompozytora. Nurt ten kontynuowali także między innymi Mieczysław Karłowicz, czy też Karol Szymanowski. Twórczość pierwszego z nich powstała we wczesnym okresie, podczas studiów w Berlinie. Słuchając prezentowanych dzieł przekonamy się, że klarowna stroficzna budowa wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera znalazła swoje przełożenie w strukturze kompozycji. Słuchając pieśni Szymanowskiego pozostaniemy dalej w duchu neoklasycyzmu, jednak nie sposób nie zauważyć w tych dziełach wpływu modernizmu. Prezentowany album jest dowodem na to, że prosta forma, jaką jest pieśń na głos z fortepianem znalazła godne

miejsce także w twórczości kompozytorów XX w. Wydawnictwo Acte Préalable jest tym, które zajmuje się popularyzacją twórczości polskich kompozytorów, zwłaszcza tych mniej znanych. Dlatego być może na omawianym woluminie znalazły się trzy pieśni Romana Palestra (1907–1989), których mamy możliwość wysłuchać po raz pierwszy. Ten zapomniany



Bernadeta Sonnleitner & Jakub Tchorzewski  
fot. Grzegorz Stec



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**JOHANNES BRAHMS**  
**Serenady**  
Gewandhausorchester • Riccardo Chailly, dyrygent  
Decca 478 6775 • w. 2015 • 65'19"  
☆☆☆☆☆

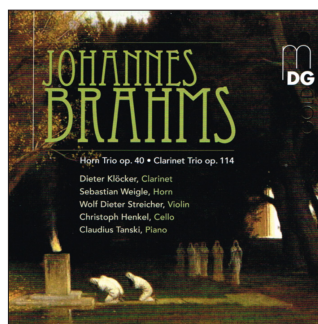
Osoba Johanna Brahmisa zarówno za życia, jak i po śmierci była i jest postrzegana na różne sposoby. Jeden z jego angielskich przyjaciół niegdyś mówił „nagle zobaczyłem jakiegoś zmierzającego ku mnie nieznanego, dość tęgiego mężczyznę, średniego wzrostu, z brodą i długimi włosami. Bardzo głębokim i ochryplym głosem przedstawił mi się jako Musikdirektor Müller, składając nader sztywny i oficjalny ułkon”. Innym razem ta sama osoba przedstawia kompozytora jako „złotego młodzieńca, o przenikliwych niebieskich oczach z dolną wargą wysuniętą do przodu w chwilach emocji”. Innym razem dowiadujemy się od Piotra Czajkowskiego: „Byłem na wódce z Brahmem”, a Edward Grieg mówi, że był to człowiek „jowialny i serdeczny”. Tak też właśnie, w różnorodny sposób należy rozpatrywać jego muzykę.

Prezentowanych kompozycji wysłuchamy w wykonaniu zespołu, którego tradycje sięgają roku 1781. W między czasie jej dyrygentami byli Felix Mendelssohn-Bartholdy, czy Carl Reinecke. Natomiast słowa będące przewodnim mottem tego największego na

świecie zawodowego zespołu brzmią: „powaga jest prawdziwą radością”. Słuchając prezentowanego albumu przekonujemy się, że są one w pełni adekwatne także w odniesieniu do Brahmsa i jego twórczości. *Serenady*, których wysłuchamy powstały w latach 1857–1859. Był to okres kiedy kompozytor znaczną część czasu spędzał na dworze w Detmold, pracując jako nauczyciel rodziny Leopolda III. Pierwsze z prezentowanych dzieł powstało w okresie, gdy Brahms tworzył także swój pierwszy koncert fortepianowy. *Serenada D-dur* op. 11 to sześcioczęściowe dzieło w pełni oddające klimat dworu i dostojny charakter, pełne zarazem dostojności, ale także nie pozbawione napięć. Podobny charakter ma nieco krótsza *Serenada A-dur* op. 16. Adresatka tego dzieła to Clara Schumann, jedna z miłości kompozytora. Brahms pisząc te dwa dzieła dążył do wzmocnienia swojej pozycji, zwłaszcza po tym jak jego koncert fortepianowy spotkał się z krytycznym, chłodnym przyjęciem.

Omawiane wykonanie pod dyrekcją Riccarda Chailly'ego, który już jako dwudziestolatek asystował podczas koncertów w słynnej La Scali, natomiast jego pierwszy poważny debiut, który zaważył na dalszych losach artysty miał miejsce w roku 1978. Natomiast od 2005 r. dyrygent współpracuje z Operą Lipską, a także ze wspomnianą orkiestrą, w wykonaniu której wysłuchamy doskonałej interpretacji omawianych utworów. Zespół ten świetnie oddaje charakter prezentowanych dzieł, uwypuklając ich najistotniejsze walory.

Karol Rzepecki



**JOHANNES BRAHMS**  
**Trio op. 40, Trio op. 114**  
David Klöcker, klarnet; Sebastian Weigle, róg; Wolf Dieter Schirmer, Violin; Christoph Henkel, Cello; Claudius Tanski, fortepian  
MDG 301 0595-2 • w. 2015, n. 1995 • 53'56"  
☆☆☆☆☆

Oto kolejna bardzo wartościowa pozycja z bogatego katalogu wytwórni MDG z muzyką kameralną. Chociaż płytę nagrano dwadzieścia lat temu, a wydano w roku 2015 r., nic nie straciła na wartości z racji doskonałego doboru repertuaru i jego wykonania. Jest gratką dla wielbicieli twórczości Johanna Brahmisa, jako że zawiera stosunkowo rzadko ukazujące się na kompaktach utwory, powstałe na przestrzeni kilkudziesięciu lat: wspaniałe *Trio Es-dur* op. 40 na skrzypce, róg oraz fortepian i *Trio a-moll* op. 114 na klarnet, wiolonczelę oraz fortepian. Należy zwrócić uwagę na sięgnięcie przez wytwórnię oraz artystów po pozycje, w których ważną rolę odgrywa instrument dęty. O ile w przypadku klarnetu doskonale jest znana rola jego wirtuoza, Richarda Mühfelda, znajomość z którym zainspirowała kompozytora do napisania kameralnych arcydzieł w ostatnich latach życia, o tyle mało kto wie, że młody Johannes Brahms był nie tylko doskonałym pianistą, lecz także

czynnie grał na rogu i bardzo cenił jego walory brzmieniowe. Świadectwem żywego zainteresowania owym instrumentem jest wyjątkowa pozycja w światowej kameralistyce, wybijająca się zarówno nietypową obsadą, jak i imponującym mistrzostwem kompozytorskim.

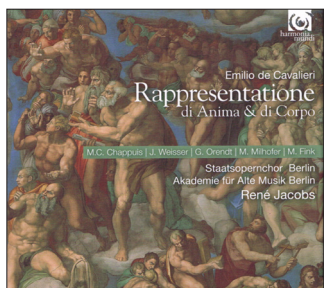
O tym, jakie wrażenie *Trio Es-dur* do tej pory wywiera na słuchaczach, można się samemu przekonać, słuchając płyty wytwórni MDG. Nie ulegają wątpliwości melodyczne, brzmieniowe i wyrazowe walory samej kompozycji, jak i kunszt wykonawców. Nie tworzą oni co prawda stałego zespołu funkcjonującego pod daną nazwą jako formacja kameralna, ale ich wspólne rozumienie muzyki Brahmisa i doskonale zgranie gwarantuje kreację na bardzo wysokim poziomie. Żaden z instrumentów nie przyćmiewa innych, choć oczywiście wyróżnia się waltornia z racji wolumenu oraz odrębności dźwięku; szkoda może, że nie wykorzystano w nagraniu rogu naturalnego, który przewidział autor w partyturze. Piękna, nastrojowa, pełna wyrazowych kontrastów muzyka doskonale wykorzystuje nietypowe połączenie instrumentów. Słychać tu i niezwykle wzruszającą melancholię w części wolnej (jeden z dwóch przykładów w całej twórczości autora *Niemieckiego requiem* noszący oznaczenie „mesto” – wł. „smutno”), jak i wyrazistą, dynamiczną rytmikę poprzedzającego scherza oraz żywiołowość finału. Równie dobre wrażenie wywiera *Trio a-moll*, pochodzące już z ostatnich lat życia Johanna Brahmisa, znacznie poważniejsze w treści, lecz nie depresyjne czy tragiczne, za to przepełnione refleksjami i jesienną zadumą. Wykonawcy, z niezapomnianym klarnecistą



Dietrichem Klöckerem na czele, odczytują w pełni liryczny i dramatyczny potencjał utworu. Szkoda, że tak rzadko pojawia się na płytach oraz w programach koncertów.

Doskonałą okazję, by nadrobić ewentualne braki w swojej znajomości kameralnych arcydzieł Johannesa Brahmsa, stanowi rekomendowany przeze mnie krążek wytwórni MDG. Warto posłuchać w nadchodzące jesienne i zimowe wieczory.

Paweł Chmielowski



**EMILIO DE CAVALIERI**  
**Rappresentatione di Anima & di Corpo**

Marc-Claude Chapuis, Johannes Weisser, Gyula Orendt, Mark Milhofer, Marcos Fink • Staatsoperchor Berlin; Concerto Vocale Akademie für Alte Musik Berlin • René Jacobs, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902200.01 • w. 2015 • 92'52"

☆☆☆☆☆

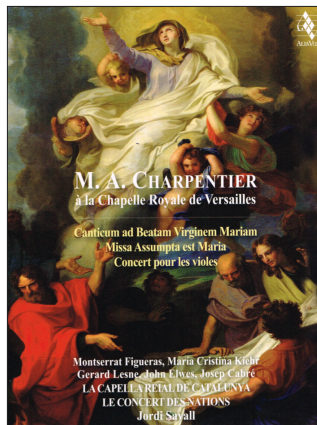
*Rappresentatione di Anima et di Corpo* to największe dzieło autorstwa Emilia de Cavalieriego (1550–1602), dzięki któremu ten włoski kompozytor, członek kameraly florenckiej zapisał się w historii muzyki, jako jeden z prekursorów opery i oratorium, bowiem prezentowane dzieło jest niejako pierwowzorem tych dwóch gatunków. Oratorium bowiem pierwotnie oznaczało specjalne pomieszczenie w klasztorze przeznaczone do modlitwy i to właśnie stąd pochodzi nazwa gatunku muzycznego, który zyskał następnie popularność w Baroku i rozwijała się w późniejszych epokach.

Cavalieri w swoim dziele porusza drażliwy jak na tamte czasy temat dialogu pomiędzy duszą i ciałem. Do tego celu wykorzystuje chór i orkiestrę, których zadaniem jest charakterystyka postaci występujących w roli solistów. Staatsoperchor i orkiestra z Akademie für Alte Musik z Berlina w doskonały sposób dokonały utrwalenia tego dzieła pod dyktando René Jacobsa, który przed dziesięcioma laty zasłynął jako zdobywca prestiżowej nagrody Grammy za wykonanie innego wielkiego dzieła – *Wesele Figara*. Tym razem sięgnął po utwór, przedmiotem którego są rozważania na pograniczu filozofii i teologii. Na wysoką jakość powyższego wykonania mają wpływ nie tylko umiejętności artystów, ale także fakt, iż w pełni zostaje ukazany charakter kompozycji nie tylko od strony wykonawczej i interpretacyjnej, ale także zrozumienie jego wymowy w kontekście okresu historycznego, jaki to dzieło reprezentuje.

Dlatego prezentowany album to ważna pozycja widziana przede wszystkim z punktu widzenia muzyki przełomu dwóch epok, w których dzieło tego włoskiego kompozytora odegrało kluczową rolę.

Karol Rzepecki

**MARC-ANTOINE CHARPENTIER**  
**Canticum in honorem Beatæ Virginis Mariæ; Conceptio tuo Dei genitrix virgo, H313; Concert pour quatre parties de violes H. 545; In natiuitatem Domini canticum, H. 416; Litanies de la Vierge, H83; Magnificat, H. 80; Missa Assumpta est Maria, H. 11; Natiuité de la Vierge, H309; Pour la fete de l'Épiphanie, H 395; Prelude pour le Magnificat, H533; Salve Regina, H. 23; Stabat Mater, H15; Symphonie devant Regina: Prelude a 3, H509**



**La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent**

Alia Vox AVDVD9905 • w. 2014, n. 1989/2004/2013 • 230'43"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Nikt tak pięknie nie potrafił przetworzyć funduszy unijnych w znakomite albumy, które w warstwie edytorskiej są poza zasięgiem konkurencji, jak Jordi Savall i jego wydawnictwo Alia Vox. Szkoda, że decydenci z Filharmonii Warszawskiej nie zapoznali się z tymi znakomitymi pod każdym względem albumami, zanim zaczęli wydawać swoje paskudne, niefunkcjonalne produkty albumopodobne. A przecież na Jasnej funduszy może brakuje na pensje dla muzyków, ale na pewno nie na promocję decydentów!

Jeśli chodzi o prezentowany album, powstał on z okazji 25-lecia założenia zespołu Le Concert des Nations przez Montserrat Figueras i Jordiego Savalla w 1989 r. Trzypłytowy album, a właściwie luksusowo wydana książka, zawiera na dwóch płytach nagrania utworów Marca-Antoine'a Charpentiera. Nagranie *Canticum in honorem Beatæ Virginis Mariæ* zostało zrealizowane w roku 1989 i było to pierwsze nagranie zespołu. Teraz, w zremasterowanej wersji z dźwiękiem dookólnym (SACD), znajduje się na pierwszej płycie. Na dru-

giej płycie oraz na płycie video znajdują się utwory nagrane 9 października 2004 r. w Kaplicy Królewskiej w Wersalu. Jeden utwór, *Concert pour quatre partie de viols H. 545*, zarejestrowano 7 maja 2013 r.

Cały album jest nagrany znakomicie, nagranie sprzed ćwierć wieku zachowało swoją świeżość i nic się nie zestarzało. Trzeba jednak przyznać, że choć nagrane utwory są znakomite, wysłuchanie całego albumu staje się trochę nużące. Należy raczej zarezerwować sobie trzy kolejne wieczory, podczas każdego słuchając tylko jednej płyty.

Mam jedno, niewielkie zastrzeżenie: zadano sobie trud, by nagranie z 1989 r. przekonwertować do dźwięku przestrzennego, a zrealizowany niedawno film ma dźwięk stereo, choć większość płyt DVD-video ma dźwięk przestrzenny.

Całość, jak to u Savalla, jest na bardzo wysokim poziomie, zarówno wykonawczo jak i edytorsko. Piękna książka zawierająca trzy płyty, bardzo interesujący tekst w sześciu językach, teksty wszystkich utworów i piękne zdjęcia artystów. Znakomite uzupełnienie kolekcji, piękny prezent dla miłośnika muzyki barokowej.

Stanisław Lubliński

**ERNŐ DOHNÁNYI**  
**Kwintety fortepianowe nr 1 i 2**  
*Shmuel Ashkenasi, skrzypce; Nobuko Imai, altówka; Trio Nota Bene*

Claves CD 50-1505 • w. 2015 • 52'49"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Miłośnikom wielkich kreacji mało znanej twórczości trafia się nie lada gratka – krążek wydany przez niewielką szwajcarską wytwórnię Claves, zawierający oba *Kwintety for-*



WITOLD MALISZEWSKI

Complete works for piano

Joanna Ławrynowicz, fortepiano

Acte Préalable AP0320 • w. 2015, n. 2013/15 • 76'01"

★★★★★

Jak możemy się wielokrotnie przekonać przełom XIX i XX w. pozostaje wciąż nieodkrytym, kryjącym w sobie wiele niespodzianek, obszarem na gruncie muzyki polskiej. Prezentowany album jest okazją do poznania nigdy wcześniej nie wykonywanej twórczości wybitnego, a zapomnianego polskiego kompozytora tego okresu.

Witold Maliszewski (1873–1939), o którym mowa, znany jest przede wszystkim z twórczości symfonicznej, oratoryjnej, czy też kantatowej. W jego dorobku znajdziemy także kompozycje o charakterze religijnym. Prezentowany wolumin to już trzecia odsłona jego twórczości w wydawnictwie Acte Préalable. Dotychczas mieliśmy możliwość zapoznać się z jego muzyką kameralną. Tym razem w wykonaniu Joanny Ławrynowicz, znanej czytelnikom czasopisma **Muzyka21** chociażby z poprzednich nagrań dzieł Maliszewskiego, ale także Fryderyka Chopina. Istotnym okresem, który miał duży wpływ na twórczość Maliszewskiego był pobyt w Petersburgu (1898–1902) i studia pod kierunkiem Rimskiego-Korsakowa w tamtejszym Konserwatorium. Przekonamy się o tym słuchając już pierwszego cyklu z op. 4 składającego się z sześciu miniatur, których powstanie datuje się na rok 1900. Faktem, na który warto zwrócić uwagę jest umiejscowienie na pierwszym planie lirycznej miniatury, po której dopiero następuje preludium, jakiego zazwyczaj powinniśmy się spodziewać na początku. Należy przyznać, że pianistka doskonale wręcz ukazała charakter tychże kompozycji przykuwając naszą uwagę do ich stylistyki. Ławrynowicz w swoim wykonaniu ukazuje taneczny charakter drugiej grupy trzech z sześciu dzieł, którego to pierwszym zabrakło. Podobnie rozpoczyna się cykl *Miniatur* z opus 5. Liryczny wstęp kieruje naszą uwagę w stronę twórczości Czajkowskiego, czy Rachmaninowa. Słuchając tego dzieła warto z kolei zwrócić uwagę na wieńczący je niezwykle rozbudowany temat z kolejnymi wariacjami, których romantyczny charakter został ukryty w synkopowanych wartościach składających się na kolejne motywy. Z kolei dzieła z opus 16 zostały opublikowane dużo później, bo w roku 1913. To czas, kiedy Maliszewski pełnił funkcję dyrektora Konserwatorium w Odessie. W tym dziele pełnym modernistycznej harmoniki odnajdujemy barokowy archetyp preludium i fugi, które to dwa czynniki doskonale współbrzmiały ze sobą. Z kolei dwa ostatnie dzieła to transkrypcje fortepianowe utworu scenicznego. *Matelot* pochodzący z III aktu opery-baletu *Syrena* to kompozycja, w której istotną rolę



Witold Maliszewski  
Complete Works for Piano

Œuvres de piano op. 4 & 5 • Wyznanie miłości  
Prélude et fugue fantastiques op. 16 • Matelot



Joanna Ławrynowicz

odgrywa czynnik rytmu. Artystka w wyraźny i precyzyjny sposób ukazuje nieregularnie rozłożone akcenty *Allegro giocoso*. Natomiast *Wyznanie miłości* to kolejna część z tego samego utworu. Dzieło to stanowi liryczną klamrę tegoż woluminu nawiązującą swoim charakterem do poprzednich kompozycji.

Prezentowany album zawierający muzykę fortepianową Witolda Maliszewskiego daje nam pełen obraz o tej gałęzi jego twórczości, ale także kieruje naszą uwagę w stronę innych nie mniej wyrafinowanych dzieł tego mało znanego, a niezwykle wartościowego polskiego kompozytora.

Karol Rzepecki

Joanna Ławrynowicz  
fot. Agnieszka Indyk





tepianowe Erna Dohnányi'ego (1877–1960). Kompozycje owe niestety nie cieszą się równie dużą popularnością wśród pianistów oraz smyczkowych grup instrumentalnych, jak doskonale znane pozycje gatunku stworzone przez Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa, Antonína Dvořáka czy Gabriela Fauré, choć ich atrakcyjność oraz wartość artystyczna są niewątpliwe. Najnowsze nagranie dzieł, będące przedmiotem mojej rekomendacji, zdecydowanie zasługuje na uwagę wielbicieli kameralistyki w najlepszym wydaniu. Jego bohaterem jest szwajcarskie Trio Nota Bene, do którego na płytę dołączają renomowani zagraniczni goście: izraelski skrzypek Shmuel Ashkenazi oraz japońska altowiolistka Nobuko Imai. Razem w zachwycający sposób odkrywają arcydzieła kameralistyki przełomu XIX i XX w. / *Kwintet c-moll* op. 1, którym młody Węgier debiutował w muzycznym świecie w roku 1895, od razu wzbudził entuzjazm krytyki oraz znawców, w gronie których znalazł się między innymi sam Johannes Brahms. Ich zachwyt można zrozumieć nawet dziś – dzieło jest niezwykle namiętne, pełne pasji i żaru, a mistrzowska konstrukcja idzie w parze z melodycznym bogactwem i doskonałym połączeniem instrumentów. Aż dziw bierze, że takiej klasy muzyka pozostaje na uboczu żelaznego repertuaru. Młodszy o blisko dwie dekady *II Kwintet es-moll* op. 14 reprezentuje już zupełnie inny dźwiękowy styl. Utwór bardziej refleksyjny, dojrzały i poważniejszy w treści, zawierający także elementy narodowe, jest jednak równie interesującą kompozycją. Dowodzi znaczącego rozwoju języka kompozytorskiego Erna Dohnányi'ego w roku 1914.

Wykonanie obu pozycji zasługuje na najwyższe pochwały. Mamy tu do czynienia

z kreacją wybitną, niezwykle żywą i przekonującą zarówno pod względem technicznym, jak i interpretacji. Muzyka Węgry w wizji tria Nota Bene oraz zaproszonych gości oszałamia bogactwem emocji, siłą wyrazu, wyrazistością melodyki i kontrastami nastrojów w obrębie nie tylko samego dzieła, ale także jego poszczególnych części. Instrumenty są idealnie zbalansowane, a wyśmienita realizacja dźwiękowa nagrania pozwala się sycić pełnym, soczystym, wyraźnym dźwiękiem, pokazującym w pełnej krasie wszystkie walory muzyki Erna Dohnányi'ego. Bardzo satysfakcjonująca jest również warstwa edytorska albumu w postaci skromnej, ale estetycznej oprawy graficznej książeczki, zawierającej niezbędne informacje o programie, kompozytorze oraz wykonawcach. Świadczy bardzo dobrze o profesjonalizmie wydawcy.

Polecam niniejsze nagranie wszystkim miłośnikom pięknej, atrakcyjnej, mało znanej, lecz zasługującej na popularyzację muzyki kameralnej węgierskiego twórcy. Warto ją poznać w tak doborowym wykonaniu.

Paweł Chmielowski

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART Urowadzenie z seraju

*Thomas Quasthoff, Selim; Rolando Villazón, Belmonte; Diana Damrau, Konstanze; Anna Prohaska, Blonde; Paul Schweinester, Pedrillo; Franz-Josef Selig, Osmin • Vocalensemble Rastatt • Chamber Orchestra of Europe • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent*

Deutsche Grammophon 479 4064 • w. 2015 • 139'02"

★★★★★

Nagranie dokonane zostało podczas koncertowej prezentacji tej opery na Festiwalu w Baden-Baden w lipcu 2014 r. Inicjatywa takiego wykonania



i nagrania Mozarta wysłała od dyrygenta Yannicka Nézet-Séguina i śpiewaka Rolanda Villazón. Obaj mieli już za sobą dwie, również nagrane, inscenizacje Mozartowskie, *Così fan tutte* i *Don Giovanni*. Realizacja trzeciej, tej omawianej, stała się trafna pod każdym względem. Nagranie jest bodaj ostatnim obecnie nowym nagraniem tej opery.

Muzykę dla sceny zaczął Mozart komponować od 11. roku życia, dlatego w jego twórczości mieszają się różne gatunki muzyki operowej. Tą operą kompozytor zadebiutował w Wiedniu (prapremiera w 1782 r.). Dzieło charakteryzuje się połączeniem niemieckiego singspielu z elementami tradycyjnego schematu opery neapolitańskiej. Zachowując komiczność opery, partiom solowym nadaje kompozytor doskonałość scen zespołowych, bogactwo orkiestrowe i bardzo przekonującą muzyczną charakterystykę postaci. Opera wyróżnia się także „tureckością” brzmienia orkiestry (poprzez wprowadzenie do niej bębnów, dzwonek, trójkątów imitujących turecką melodykę). Wszystkie te cechy muzyki *Urowadzenia z seraju* decydowały i nadal decydują o niezmiennym powodzeniu utworu. Libretto opery napisał Gottlieb Stephanie (dramaturg i aktor) na podstawie sztuki Christopha Friedricha Bretznera. Kontrowersyjne było autorstwo libretta, bowiem Bretzner energicznie protestował, choć, być może, sam popełnił plagiat. Ale zostawmy

poezję, przecież wielki Mozart w jednym ze swoich listów napisał: „w operze poezja musi być po prostu posłuszną córką muzyki”. Tekst Stephaniego nie należy do najciekawszych, ale muzyka wszystko wyrównuje, zmienia się jak w kalejdoskopie. Biograf kompozytora, Alfred Einstein, pisze: „*Urowadzenie z seraju* Mozarta stało się wydarzeniem epokowym. Był to singspiel niemiecki, ale singspiel specjalnego rodzaju... tutaj [kompozytor] po raz pierwszy pokazał swój lwi pazur dramaturga... W *Urowadzeniu z seraju* pełno jest różnych piękności... i przeszło ono oczekiwanie publiczności, a gust autora i nowe pomysły, które były zachwycające, zdobyły najgłośniejszy i najpowszechniejszy aplauz”. Po światowej premierze operę poznały sceny niemieckojęzyczne i europejskie poza Włochami. Na premierę włoską czekano do 1935 r.! (Florencki Maj Muzyczny).

Spróbujmy omówić poszczególne postacie (jest ich w sumie sześć) przypominając najciekawsze momenty ich partii. Osmin – nadzorca dworu Selima Baszy to postać w zamiarze komiczna, przemienne poważna lub błazeńska. Cytowany już biograf kompozytora nazywa Osmina „największą kreacją Mozarta w tym dziele”. W drugim akcie opery Osmin śpiewa słynną arię (tzw. arię z pogrózkami) *O, wie will ich triumphieren (O, jakże zamierzam triumfować)*. W omawianym nagraniu Selima interpretuje Franz-Josef Selig, artysta, który dysponuje bardzo ładnym głosem typu bas-buffo. Konstancja, ukochana Belmonta, porwana przez korsarza i sprzedana Selimowi, broni się skutecznie przed zalotami Baszy i pozostaje nieugięta wobec niego. Jest to popisowa partia dla sopranu lirycznego z koloraturą, głosu miękkiego, delikatnego



i subtelnego. Z powodzeniem wcieliła się w nią znakomita Diana Damrau. Mozart bogato wyposażył tę partię we wspaniałe: *Ach, ich liebte, war so glücklich (Ach, kochałam, byłam tak szczęśliwa)*, *Traurigkeit war mich zum Lose (Smutek stał się mym losem)* z aktu I i *Martern aller Arten (Katusze wszelkiego rodzaju)* z II aktu. Piękny jest też finał tego aktu *Ach, Belmonte, ach mein Leben (Ach Belmonte, ach moje życie)*. Belmonte to młody, dzielny, odważny i wrażliwy w poszukiwaniach uprowadzonej Konstancji, szlachcic hiszpański. I jego partia została bogato wyposażona: *Hier soll ich dich denn sehen, Coasanze (Tu powinienem cię ujrzeć, Konstancjo)* oraz *O wie ängstlich, o wie feurig (O jak trwożliwie, jak ogniście)*. Akt II przynosi duet, z krótkim recytatywem *Welch ein Geschick (Co za los)*, *Meinetwegen sollt' du sterben (Przeze mnie masz umrzeć)*. Partie Belmonta śpiewa chyba najslawniejszy tenor naszych czasów Rolando Villazón. Piękny głos, wspaniała fraza, znakomite prowadzenie głosu w mezza voce. Warto przypomnieć, iż partię tę nagrał na płycie w 1996 r. również i nasz śpiewak Piotr Beczała, będący wówczas u progu swej wspaniałej kariery. Nagranie to opublikowała dwa lata później niemiecka firma Arte Nova. Drugą parę amantów (określenie zapożyczone z operetki klasycznej) tworzą Pedrillo i Blonda. On – sługa Belmonta, zakochany w Blondzie, pomaga mu w próbach dotarcia do Konstancji i zorganizowaniu ucieczki. Już w I akcie śpiewa arię *Frisch zum Kampfe! (Żwawo do boju!)*. Śpiewa ją upijając Osmina. W nagraniu partię tę odtwarza tenor Paul Schweinester, ładny, lekki głos o miłej barwie. Rezolutna, angielska służąca Konstancji ma też swoją popisową arię

*Welche Wonne, welche Lust (Jakaż słodycz, jakaż rozkosz)*. Śpiewa ją Anna Prohaska, lekki i dźwięczny głos, sopran z koloraturą, swobodna interpretacja. W mówionej roli Selima Baszy możemy usłyszeć Thomasa Quasthoffa. Solistom w omawianym nagraniu towarzyszą Vokalensemble Rastatt oraz Chamber Orchestra of Europa pod sprawną dyрекcją kanadyjskiego dyrygenta Yannicka Nézet-Séguina (rocznik 1975, aktualnie związanego z orkiestrami i scenami Ameryki Północnej, w tym z Metropolitan Opera).

Polecam to nagranie!

Jacek Chodorowski



**MAURICE RAVEL**  
**Daphnis et Chloé**  
WDR Rundfunkchor Köln;  
Beethoven Orchester Bonn •  
Stefan Blunier, dyrygent  
MDG 937 1863-6 • w. 2014 • SACD,  
58'36"  
☆☆☆☆☆

Miłość tak w życiu, jak i w sztuce potrafi zaskakiwać. Czasem pojawia się niespodziewanie niczym grom z jasnego nieba. Innym razem kiełkuje powoli. Przytrafia się przyjaciółom, lecz również, pokonawszy uprzedzenia, dotyka zadeklarowanych wrogów. Niektórzy mają to szczęście, że okoliczności zdają się sprzyjać ich uczuciu. Inni muszą o nie zabiegać, borykać się z miłosnymi perypetiami, a nawet o nie walczyć.

Jeśli wierzyć legendzie do grona tych, których los nie rozpieszczał, należała para

pasterzy greckich – Chloe i Dafnis. Historię ich miłości spisał żyjący w II w. poeta Longos. Jedną z prób, której zostali poddani młodzi kochankowie było porwanie i przetrzymywanie bezbronnej dziewczyny przez piratów. Tylko dzięki interwencji dobrotliwego bożka Pana para mogła znów się połączyć.

Wątek uprowadzenia i cudownego ocalenia pasterki Chloe posłużył Michaiłowi Fokinowi i Maurycemu Ravelowi za akcję ich wspólnego muzycznego przedsięwzięcia. Najprościej można scharakteryzować je jako jednoaktowy balet w trzech obrazach. Sam kompozytor widział w nim wielki fresk muzyczny inspirowany wyobrażeniami na temat Grecji. Biograf Ravela – Vladimir Jankelevitch określił je z kolei jako doskonałe „następstwo tańców połączonych nicią konwencjonalnej treści”. Od strony formalnej dzieło może uchodzić za symfonię choreograficzną opartą na pięciu tematach.

W przypadku tego baletu dobre jego wykonanie w dużej mierze polega na niezmarowaniu potencjału w nim tkwiącego. Wirtuozowska instrumentacja, bogactwo kolorystyki dźwiękowej, żywiołowość i zmysłowość stanowią najważniejsze atuty utworu. Artystami, którzy zdecydowali się zaprezentować na płycie własną wersję miłosnych perypetii greckich pasterzy zostali członkowie WDR Rundfunkchor i Beethoven Orchester pod batutą Stefana Bluniera.

Wątek z historii Chloe i Dafnisa pozbawiony jest nagłych zwrotów akcji i zawiłych intryg. Choć treść dzieła nie zaskakuje rozbudowaną dramaturgią, to w warstwie muzycznej nie brak napięć. Nagranie przygotowane pod dyрекcją Stefana Bluniera dawkuje słuchaczom emocje z uwzględnieniem nastrojowej różnorodności, a muzyczna narracja w ciekawy sposób

podaje banalną opowiastkę. W interpretacji chórzystów z Kolonii i instrumentalistów z Bonn symfoniczny poemat taneczny Ravela brzmi barwnie i z finezją. W przypadku dzieł o impresjonistycznym rodowodzie ma to niebagatelne znaczenie. Dzięki zachowaniu precyzji rytmicznej i odpowiedniemu doborowi temp nie trudno sobie wyobrazić to, co w przypadku krążków audio pozostaje w sferze domysłów, a więc gest i ruch.

Sięgając po płytę z muzyką widowiska scenicznego *Daphnis et Chloé* odbiorca ma szczęście. Nieczęsto się bowiem zdarza, by dzieło baletowe pozbawione efektów wizualnych – choreografii, kostiumów czy scenografii nie traciło niemal nic ze swej istoty. Wydaje się, że wersja przygotowana przez muzyków WDR Rundfunkchor i Beethoven Orchester ukazała tę kompozycję w możliwie atrakcyjny brzmieniowo sposób.

Romana Zaitz



**GIOACHINO ROSSINI**  
**Petite messe solennelle**  
Julia Leżniewa, sopran; Delphine Galou, kontralt; Michael Spyres, tenor; Aleksander Winogradow, bas; Christophe Henry, organy • Accentus; Orchestre de Chambre de Paris • Ottavio Dantone, dyrygent  
Naive V 5409 • w. 2014, n. 2014 • 77'00"  
☆☆☆☆☆

Gioachino Rossini to kompozytor, który znany jest głównie jako wybitny twórca muzyki operowej i mistrz stylu bel canto. Jego dzieła



takie jak *Cyrulik Sewilski*, czy *Włoszka w Algierze* po dzień dzisiejszy cieszą się nieprzerwaną popularnością. Twórca ten zyskał z czasem miano najwybitniejszego włoskiego kompozytora XIX w., przed Giuseppe Verdim. Ważne miejsce w dorobku tego twórcy zajmuje także muzyka religijna, która świadczy o jego głębokiej wierze w istnienie Boga, choć tematyce tej nie poświęca zbyt wiele uwagi.

*Petite Messe Solennelle* obok *Stabat Mater* stanowi jedyny ukłon kompozytora w stronę muzyki religijnej. Powstała w 1863 r., a zatem pod koniec życia Rossiniego. Jak pisze Michael Steen, muzyka tego twórcy skomponowana pod koniec życia odznacza się skromnością i prostotą. Jednak w tym przypadku stwierdzenie to nie do końca jest prawdziwe, bowiem jak na dzieło przeznaczone do wykonania podczas nabożeństwa jest to utwór bardzo obszerny. Sam fakt zastosowania czterech głosów solowych, orkiestry i organów świadczy o niemałych rozmiarach tego dzieła. Twórca w prezentowanym dziele ujawnia swoje zamiłowanie do muzyki operowej. Liczne partie solowe mające postać rozbudowanych arii wykonywanych równolegle z chórem, jak chociażby *Agnus dei* ujawniają liczne wpływy gatunku, w którym kompozytor odnajdywał się najlepiej. Dzieło to stanowi niejako testament Rossiniego, o którym sam mówił: „Drogi Boże, oto jest, ukończona, moja mała Msza. Czy to, co stworzyłem, to na pewno święta muzyka, czy może raczej muzyka potępiona? Dobrze wiesz, że urodziłem się dla opery buffa! Trochę umiejętności, trochę serca, to wszystko. Bądź więc błogosławiony i przyjmij mnie do raju”.

*Mała msza* Gioachino Rossini to doskonałe połączenie

twórczości sakralnej z muzyką operową, o czym możemy się doskonale przekonać słuchając tego wykonania paryskich artystów.

Karol Rzepecki



**PABLO DE SARASATE**  
**Opera Phantaisies**  
Volker Reinhold, skrzypce; Ralph Zedler, fortepian  
MDG 903 1819-6 • w. 2013 • SACD, 74'16"  
☆☆☆☆

Pablo de Sarasate to hiszpański kompozytor, który w historii muzyki zapisał się przede wszystkim jako wybitny wirtuoz skrzypiec, znany z oryginalnych interpretacji, a także doskonałej techniki wykonawczej. To właśnie jemu Henryk Wieniawski zadedykował swój *II Koncert skrzypcowy*.

Prezentowany album zawiera sześć fantazji operowych, wykorzystujących najpopularniejsze tematy tego gatunku, w opracowaniu hiszpańskiego wirtuoza. Usłyszmy je w wykonaniu Volkera Reinholda, koncertmistrza orkiestry w Mecklenburgu, w towarzystwie pianisty Ralpa Zedlera. Niniejszy wolumin do doskonała okazja do tego, aby wysłuchać tych rzadko prezentowanych kompozycji w ich oryginalnym brzmieniu, bowiem artysta gra na dziewiętnastowiecznym instrumencie francuskim „Mougeot”. Fantazja na dobrze znany temat wykorzystujący główne motywy z opery *Carmen* George’a Bizeta wydaje się być dobrym wyborem na wprowadzenie

słuchacza w świat muzyki operowej. Następnie wysłuchamy fragmentu stanowiącego podstawę dla opery *Czarodziejski flet* Mozarta. Należy przyznać, że brzmi to dość oryginalnie, jednak fragment wykorzystujący motyw arii *Ein Mädchen oder weibchen* pozbawiony został lekkości i śpiewności charakterystycznych dla twórczości tego kompozytora. W doskonały sposób zostaje oddany charakter fantazji na temat opery *Wolny Strzelec* Carla Marii von Webera. Artysta dobrze ukazuje wczesnoromantycznego ducha tej kompozycji. Natomiast fantazja z opery *La forza del destino* Verdiego stanowi doskonały przykład w pełni ukazujący ducha tego kompozytora, który doskonale potrafił za pomocą muzyki zilustrować uczucia i emocje. Dlatego też dzieło to obfituje w liczne fragmenty pełne napięć i ekspresji, ale także melancholii. Zwieńczenie całości stanowi opracowanie opery Gounoda opartej na dobrze znanym dramacie *Romeo i Julia*.

Prezentowany album daje możliwość głębszego zapoznania się z muzyką operową kompozytorów romantycznych. Jest to także doskonała okazja do wysłuchania tych dzieł w opracowaniu jednego z najwybitniejszych skrzypków XIX w.

Karol Rzepecki

**SAY PLAYS SAY**  
Fazil Say, fortepian  
Naive V 5400 • w. 2014, n. 1993-2003 • 62'00"  
☆☆☆☆☆

To mój pierwszy (i mam nadzieję, że nie ostatni!) kontakt z muzyką Fazila Saya (ur. 1970), znakomitego tureckiego pianisty i kompozytora. Płyta zawiera 19 fortepianowych miniatur (niekiedy ujętych w zbiory) o obrazowych ty-

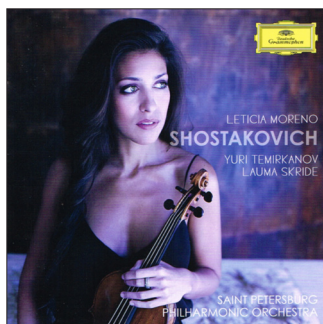


tułach. Powstawały one na przestrzeni ponad 20 lat: od 1990 do 2012 r. Utrzymane są w quasi-klasycznej, quasi-filmowej stylistyce, czasem trochę minimalistyczne, opierające się na repetytywności, silnie oddziaływujące na wyobraźnię, często bardzo ekspresyjne. Gdzieś na styku kompozycji i improwizacji. Tego typu twory mają różną wartość, wielokrotnie wydają się jakby skądś wyjęte, czegoś w nich brakuje. Tak rzecz się miała chociażby z niedawno recenzowaną płytą Chrisa Rafaela Wnuka. Inaczej się dzieje w przypadku omawianego albumu. To muzyka autonomiczna, owszem – mogąca stanowić ścieżkę dźwiękową do filmu, lecz przy tym samodzielna – świetna do słuchania bez obrazu. Utwory są ambitne, dobrze skonstruowane i bardzo miłe dla ucha. Są zróżnicowane tematycznie, nawiązując do tradycyjnej muzyki tureckiej, jazzu, Mozarta, Paganiniego, Wagnera. Opowiadają jakieś historie – często zabawne, niekiedy refleksyjne, czasem chwytające za serce, przy tym zawsze niezwykle barwne. Z reguły cechują się prostotą, lecz nigdy prymitywizmem, łatwo zapadają w pamięć.

Fazil Say zwykł wykonywać swoje miniatury podczas koncertów, często czyniąc z nich wdzięczne bisy. Tak też czyni na omawianej płycie – to on jest wykonawcą. Say jest jednym z ciekawszych współczesnych pianistów. Z lekka szalony, indywidualny, mający coś interesującego do powiedzenia od siebie, niebanalny. Z całą pewnością

jest idealnym interpretatorem swojej muzyki. Jego własne kompozycje dają mu świetną szansę do pianistycznego opisu, zademonstrowania techniki, artystycznego wyczucia. Możemy podziwiać też jego szwung (ciężko mi znaleźć lepsze określenie) – kapitalnie wykonuje np. *Paganini Jazz*, czy *Alla Turca Jazz*. Jest kameleonem, doskonale czującym się w różnej stylistyce. Odnajdziemy w jego grze świeżość, coś elektryzującego, zadziornego, co nie pozwala przejść obok niej obojętnie. *Say plays Say* to jedna z ciekawszych płyt pianistycznych, ale też jeden z wybitniejszych przykładów nowej muzyki.

Łukasz Kaczmarek



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Koncert skrzypcowy nr 1 a-moll op. 77, Preludia op. 34a**

*Leticia Moreno, skrzypce; Lauma Skride, fortepian • Petersburska Orkiestra Filharmoniczna • Jurij Temirkanow, dyrygent*

Deutsche Grammophon 481 1338 • w. 2014 • 65'10"

☆☆☆☆

Życie i twórczość Dymitra Szostakowicza przypadły na czas trudny nie tylko dla Rosji, ale także całej Europy, co znalazło wyraźne odzwierciedlenie w jego dziełach. Mówiąc o tym nie można pominąć faktów świadczących o zaangażowaniu kompozytora w życie państwa. To w 1941 r., gdy miało dojść do oblężenia Leningradu brał udział w kopaniu rowów przeciwzwołgowych, a w

wolnych chwilach komponował *VII Symfonię*. Natomiast osiem lat później współtworzył komitet zorganizowany z okazji obchodów siedemdziesiątej rocznicy urodzin Józefa Stalina.

To właśnie na przełomie roku 1947 i 1948, a więc na krótko przed tymi wydarzeniami doszło do skomponowania prezentowanego *Koncertu skrzypcowego a-moll op. 77*. Jednak prawykonanie miało miejsce dopiero 29 października 1955 r., w wykonaniu Dawida Ojstracha, z myślą o którym dzieło powstało. Słyszymy w nim wyraźne nawiązanie do twórczości Prokofiewa, zwłaszcza w aspekcie formalnym. Natomiast cykl preludiów na skrzypce i fortepian to owoc moskiewskiej działalności Szostakowicza. Rok 1932 w życiu kompozytora przyniósł wielkie zmiany, mianowicie nie tylko ożenił się, ale także został członkiem zarządu Związku Kompozytorów Radzieckich.

Leticia Moreno to utalentowana hiszpańska skrzypaczka, która naukę gry na tym instrumencie rozpoczęła już w wieku trzech lat, za pomocą metody Suzuki, natomiast już dwa lata później artystka zaliczyła swój pierwszy debiut sceniczny. Śledząc repertuar Moreno zauważamy jej bogatą różnorodność i otwartość na liczne zarówno gatunki muzyczne, jak też i okresy historyczne. Ma ona w swoim repertuarze kompozycje Bacha, Mozarta, Beethovena, Francka, jak też i kompozytorów współczesnych. W prezentowanym albumie wysłuchamy oryginalnej interpretacji dzieł Szostakowicza, które niosą w sobie duży ładunek emocjonalny, ale jednocześnie są wyciszone i zrównoważone. Artystka dobrze odnajduje się w prezentowanym repertuarze, jednak jej gra wydaje się być nie do końca przekonująca, co u słuchacza może pozostawić niekiedy uczucie pustki.

Niemniej jednak jest to album godny polecenia.

Karol Rzepecki



**GIUSEPPE VERDI**

**Rigoletto**

*George Petean, Aleksandra Kurzak, Saimir Pirgu • Chor der Oper Zürich; Philharmonia Zürich • Fabio Luisi, dyrygent*

Philharmonia Records PHR 0203 • w. 2014, n. 2014 • DVD-V, 124'39"

☆☆☆☆

Giuseppe Verdi w historii muzyki zapisał się w gronie najwybitniejszych twórców opery. Był to kompozytor, który doskonale potrafił za pomocą muzyki wyrażać uczucia, radość i dramatyzm pełne pięknej melodii. Arie odznaczające się naturalnością i prostotą stanowią kontrast dla skomplikowanych, rozbudowanych dzieł jego rówieśnika Wagnera.

*Rigoletto* należy do cyklu dzieł kompozytora powstałych w latach pięćdziesiątych, obok *Trubadura* i *Traviaty*. Prapremiera odbyła się w Gran Teatro La Fenice, na zamówienie to którego dzieło powstało w 1851 roku, co jednak wiązało się z licznymi przeszkodami, na jakie natrafił kompozytor, ponieważ początkowo libretto Francesca Piave spotkało się z negatywnym przyjęciem ze strony mieszkańców Wenecji, co spotkało się z gwałtowną reakcją ze strony kompozytora, który posunął się do daleko idących stwierdzeń mówiąc,

że „Umieszczenie na scenie postaci, która jest rażąco zdeformowana i absurda, ale wewnętrznie żarliwa i pełna miłości będzie moim zdaniem doskonałe. Wybrałem ten temat właśnie dla tych przymiotów, dla owych, wyjątkowych cech, a jeśli są one odrzucane nie mogę już pisać dla niej muzyki”. Ostatecznie jednak zmieniono miejsce akcji, złagodniono gwałt, a Franciszek stał się księciem, jakiego dzisiaj znamy z *Rigoletta* jako księcia Mantui.

Za pośrednictwem prezentowanego woluminu mamy możliwość obejrzenia tej trzyaktowej opery, która została wystawiona w Zurichu. Jest to ważne wykonanie także z punktu widzenia muzyki polskiej, ponieważ partię Gildy wykonała wybitna polska sopranistka Aleksandra Kurzak, której wielokrotnie mogliśmy już wysłuchać na deskach wielu teatrów w całej Europie i nie tylko, bo ma na swoim koncie także występy w Metropolitan Opera, gdzie właśnie wcieliła się doskonale w rolę tej samej postaci. Tym razem to kolejny sukces polskiej artystki, szkoda tylko, że poza granicami naszego kraju.

Karol Rzepecki

**CARL MARIA VON WEBER**  
**Silvana**

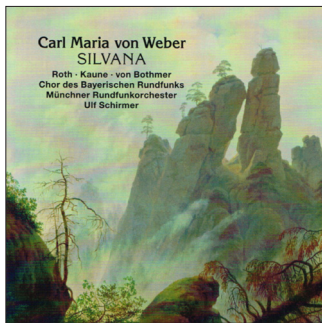
*Maichaela Kaune, sopran; Ines Krapp, sopran; Ferdinand von Bothmer, tenor; Jörg Schöner, tenor • Chor des Bayerischer Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester • Ulf Schirmer, dyrygent*

CPO 777 727-2 • w. 2015, n. 2010 • 142'34"

☆☆

Niemiecka wytwórnia CPO jest doskonale znana melomanom z powodu swojego profilu wydawniczego – poświęca się przede wszystkim muzyce mało znanej i zapomnianej.





Nie inaczej jest z jej najnowszym nabytkiem operowym, czyli dwupłytowym albumem zawierającym *Silvanę* Karola Marii Webera, dzieło nagrane dotychczas przez lata chyba tylko przez firmę Marco Polo. Już w roku 1800 na scenie ukazało się *Dziewczę z lasu* (*Das stumme Waldmädchen*), autorstwa trzynastoletniego kompozytora, zafascynowanego atrakcyjnym tematem. Mamy tu i zainteresowanie autora średniowieczem, i rycerskimi klimatami, i światem przyrody z lasem w roli głównej, wreszcie wątek miłosny. Dla współczesnego odbiorcy fabuła jest, łagodnie mówiąc, niezbyt wiarygodna i logiczna. Młody, szlachetny rycerz znajduje w puszczy niemą dziewczynę, w której się zakochuje. Zabiera ją ze sobą na dwór swojego przyszłego teścia, której córki nie kocha. Ta z kolei darzy uczuciem członka rodziny, do której ojciec czuje nienawiść z powodu porwania w dzieciństwie drugiej córki. Okazuje się na końcu, że owo uprowadzone dziecko jest dziewczyną z lasu, która przez całe życie milczała na polecenie opiekuna i dopiero w kulminacyjnym momencie przemawia, łamiąc ten zakaz, ratując życie w obliczu grożącego niebezpieczeństwa i uszczęśliwiając dwie młode pary. Debiut nie okazał się jednak sukcesem z powodu niewystarczająco przygotowanego wykonania i słabego libretta. Młodego Webera nurtował jednak temat opery i dekadę później odbyła się we Frankfurcie nad Menem premiera zrewidowanej wersji

dzieła ze zmienionym librettem. Prezentowane nagranie, powstałe w 2010 r., dwa stulecia od powstania dzieła, opiera się na krytycznej edycji partytury i zawiera nie tylko wszystkie dialogi, ale także wprowadzone przez kompozytora zmiany do kolejnych wydań utworu w roku 1812 w Berlinie oraz niezrealizowanej inscenizacji drezdeńskiej cztery lata później.

Niestety, daleką drogę miał przebyć Weber do *Wolnego strzelca*, wystawionego jedenaście lat po ukazaniu się na scenie *Silvany*. W moim odczuciu trwająca dwie i pół godziny opera jest przydługa i nie przyciąga uwagi słuchacza, choć nie sposób jej odmówić uroku i udanych pomysłów, zwłaszcza partii orkiestrowej. Dobrze wypadają również partie chóralskie, z odpowiedzialnym w przypadku dzieła podejmującego tematykę lasu śpiewem myśliwych. Moje największe uznanie wzbudził dyrygent Ulf Schirmer, który podjął się wyzwania przygotowania zapomnianego utworu, czyniąc to bardzo profesjonalnie i rzetelnie. Dobrze spisuje się Chór Radii Bawarskiego oraz kierowana przez niego Monachijska Orkiestra Radiowa. Obsada wokalna nagrania zawodzi, zwłaszcza w przypadku głównej roli żeńskiej, Mechtildy (niechcianej narzeczonej rycerza Rudolfa), „kreowanej” przez Michaelę Kaune. Głos nieprzyjemny, rozwibrowany, forsowany do krzyku na granicy hysterii, zero interpretacji i subtelności, za to rys prostactwa – przykro się jej słucha, zwłaszcza wielkiej arii *Weh mir, es ist geschehen* z początku II aktu. Nieco lepsze wrażenie wywiera kolejna sopranistka, Ines Krapp w mniejszej roli pokojówki Klarusi; możliwości głosowe artystki trafniej wpisują się w charakterystykę postaci. Dodać należy w tym momencie, że

tytułowa postać przez prawie cały czas milczy i dopiero pod koniec zabiera głos w dialogu. Doprawdy interesujący pomysł w operze, nazwać ją imieniem bohaterki, która nie śpiewa ani słowa! Baryton Simon Pauly jako giermek Rudolfa umiejętnie wprowadza elementy rubaszości i komizmu. Tenor Ferdinand von Bothmer jest przekonujący w kreśleniu sylwetki jego pana, młodego, romantycznego hrabiego targanego wątpliwościami i uczuciem miłości – satysfakcję sprawia szczególnie w swojej drugiej popisowej arii *Ich liebe dich* z II aktu. Ojciec Silvany, Adelhart, którego rolę wykonuje baryton Detlef Roth, momentami nie wydaje się wywierać wrażenia osoby dojrzałej wiekowo i bogatej w życiowej doświadczenia, za to lepiej wypada, gdy pokazuje się z bardziej łagodnej strony. Za cenną uznać należy inicjatywę przypomnienia *Silvany* w dwieście lat po jej premierze, lecz mało wciągające dzieło, na dodatek pozbawione wyrazistych kreacji wokalnych, nie daje poczucia zadowolenia przy słuchaniu tego nagrania. Miłośników języka niemieckiego – jest tutaj mnóstwo dialogów mówionych oraz partie dla narratorów. Ich tekst nie jest włączony do książeczki, zatem można przy okazji poćwiczyć rozumienie ze słuchu i delektować się znakomitą wymową rodzimych użytkowników niemieczyny. Sądzę jednak, że jest to jedną z bardzo niewielu zalet omawianego przedsięwzięcia, a przy słuchaniu opery nie chodzi o filologiczne doświadczenia, lecz o estetyczne przeżycia i obcowanie z pięknymi głosami. Pod tym względem produkcja CPO jest niestety rozczarowująca.

Paweł Chmielowski

## Różne

AMÜSANTES UND RASANTES  
FÜR 2 FLÖTEN UND KLAVIER

Dzieła: W. A. Mozarta, J. Hermana, L. Delibesa, F. Dopplera, F. Kuhla, P. Hindemitha

Elisabeth Weinzierl, Edmund Wächter, flety; Eva Schieferstein, fortepian

Thorofon CTH 21592 • w. 2012, n. 2011 • 67'18"

★★★★★

*Zabawne i szybkie* to tytuł, który w niezwykle trafny sposób odzwierciedla charakter prezentowanej płyty. Ta kolejna porcja muzyki na flet właśnie w taki sposób ukazuje nam ten instrument, na pierwszy rzut oka niepozornie wyglądający kryje w sobie wiele możliwości, które w pełni wykorzystali członkowie Divertimento Musicale.

Prezentowany album zawiera twórczość będącą przykładem podwójnego wykorzystania tego samego instrumentu z towarzyszeniem fortepianu. Ta technika kompozytorska była wykorzystywana przez licznych twórców, na przestrzeni wielu epok. Ideą takiej formy jest współzawodnictwo pomiędzy dwójkiem instrumentów. Jednym z najznamienszych w historii był duet fletowy braci Dopplerów. Tak też na prezentowanym albumie usłyszymy kompozycję jednego z nich, Franciszka. *Duettino hongrois* op. 36 to kompozycja utrzymana pod wpływami węgierskiej i austriackiej muzyki folkowej. W podobnym tonie skomponowana została fantazja koncertująca *Souvenir de Lucie de Lammermoor* Julesa Hermana (1830–1911). Jest to dzieło, które swój wzór czerpie ze słynnych kaprysów Paganiniego. Z kolei *Pantomime* Paula Hindemitha stanowi doskonały przykład zastosowania tego jednego z pierwszych instrumentów

**LILI & NADIA BOULANGER  
SONGS**

*Anna Fabrello, sopran; Rafał Lewandowski, fortepian*

Acte Préalable AP0286 • w. 2013, n. 2013 • 49'57"

☆☆☆☆

*Clairières dans le ciel* Lili Boulanger i wczesny zbiór *Mémoires* Nadii Boulanger łączą ten rodzaj pokrewieństwa, którego podłożem jest swobodny nurt myśli i koncepcji, jaki musi przepływać przez zasobny dom, w którym muzyka od pokoleń jest pełnoprawnym członkiem rodziny. W domu takim Nadia – późniejsza papieżyca dwudziestowiecznej kompozycji – i niemniej utalentowana Lili – laureatka Prix de Rome z 1913 r., której krótkie życie nie dało szansy na wyjście z cienia starszej siostry – były sobie jeszcze równe. Cykle pieśni utrwalone w zapisie Acte Préalable układają się więc w interesujący dyptyk utworów, które pozostają zarówno heterogenicznymi całościami, jak i kompletem w pewnym sensie organicznym

– grającym ze sobą i kontrastem i podobieństwem.

Utwory te wydają się być przeznaczone na krótki sopran zwany „falcon” – rodzaj głosu o typowo francuskim rodowdzie – oznaczający w gruncie rzeczy niski sopran lub wysoki mezzosopran (po odrzuceniu wszakże ściśle operowych konotacji). Wrażenie, że instrument Anny Fabrello jest w tych kompozycjach nie na swoim miejscu, stanowi – niestety – jeden z wyraźniejszych rysów nagrania. Wykonawczyni dostarcza więc tym małym dziełom realizacji głosu miłego „w dotyku”, jeśli nie liczyć kilku ostrzejszych lub mniej swobodnych nut – miękko, przelewającego się przez palce. Jednak ładunek ilustracyjny warstwy poetyckiej tych wcale niełatwych – wyjątkowo kobiecych – kompozycji jest znikomy. Jeśli sopranistka nie faworyzuje repertuaru żadnej z siostr (w czym może właśnie tkwi problem), jej głosowi zdecydowanie lepiej leżą pieśni starszej z rodzeństwa Boulanger. W ściszonych pieśniach



Nadii wszakże głos śpiewaczki częściej osiąga wyrównane brzmienie na przestrzeni całej skali (choć zaznaczyć trzeba, że jest to skala zawężona), a w kilku miejscach poczyna nawet rozkwitać płatkami wczesnej interpretacji.

Rafał Lewandowski realizuje obydwa zbiory ze znanostwem; wykonanie znaczy zdecydowanymi akcentami skrajnymi

– mocą i delikatnością barw. Pomiędzy nimi rozpościera zaś wycieniowane bogactwo nastrojów. Jest przy tym partnerem wyrozumiałym, cierpliwym i podążającym za śpiewaczką, co także stanowi istotny wkład w ów zapis, którego nie można ocenić inaczej jak poprawny.

*Damian Sowa*

Anna Fabrello  
fot. Sebastian Jezierski





w muzyce współczesnej. Flet odgrywał także istotną rolę w epoce klasycyzmu. Doskonałym tego przykładem jest twórczość wirtuoza tego instrumentu, za którego uchodził Friedrich Kuhlau. Ten kompozytor tworzący na przełomie dwóch epok w doskonały sposób wykorzystuje zdobycze techniki fletowej. *Grand Trio* op. 119 stanowi doskonały przykład, gdzie dwa instrumenty prowadzą ze sobą ożywiony dialog. Flet odgrywał także istotną rolę w twórczości Mozarta. Przywiązywał on dużą wagę do tego instrumentu, co znalazło odzwierciedlenie w jego twórczości. Ten klasyk wiedeński fletowi poświęcił nawet jedną ze swoich oper. Dzieło, którego wysłuchamy to *Sonata* KV 448. Bywa ona wykonywana w różnych opracowaniach. Równie dobrze jak w aranżacji na dwa pianoforte, czy dwoje skrzypiec i fortepian dzieło to brzmi w aranżacji na dwa flety. Flety doskonale oddają melodyjność i zdobnictwo charakterystyczne dla muzyki Mozarta.

Prezentowany album to doskonała porcja muzyki fletowej w profesjonalnym wykonaniu. Uwagę przyciąga szczególnie zróżnicowany dobór repertuaru, w pełni ukazujący możliwości tego instrumentu.

Karol Rzepecki

STEPHEN BEVILLE  
IN KARLSRUHE

**F. Chopin – Scherzo op. 54 •  
P. Boulez – Douze notations  
• L. van Beethoven – Sonaty  
op. 111 i op. 81a • R. Schumann – Fantazja c-moll op. 17**  
*Stephen Beville, fortepian*

Divine Art dda25108 • w. 2012 • 95'47"  
☆☆☆☆☆

Angielski pianista Stephan Beville nie należy do grona najbardziej rozpoznawalnych artystów wykonujących muzykę poważną, przynajmniej

w Polsce. Prezentowany album udowadnia nam jednak, że ta osoba i muzyka w jego wykonaniu warte są naszego zainteresowania. Już jako dziecko na łamach Frankfurter Neue Press został uznany za „jednego z najbardziej utalentowanych młodych muzyków, jakich wydała Wielka Brytania” i nie ma w tym nic zaskakującego, bowiem artysta już w wieku jedenastu lat rozpoczął studia w zakresie kompozycji na Royal Academy of Music, a równolegle rozwijał swoje umiejętności pianistyczne.

Początkowo koncepcja tego dwupłytkowego albumu wydaje się być nieco chaotyczną i nieprzemysłaną, bowiem zestawienie po sobie tak odmiennych utworów jak *Scherzo E-dur* op. 54 Fryderyka Chopina i cykl *Douze Nations* Pierre'a Bouleza początkowy wydaje się być posunięciem dość ryzykownym, bowiem ci dwaj kompozytorzy posługują się całkowicie odmiennym językiem muzycznym. Jednak punkt wspólny tych dzieł znajduje się w przekazie, jaki niosą te pełne napięć i dramatyzmu utwory. Bowiem ten cykl Bouleza należy także rozpatrzyć pod kątem psychologicznym. Natomiast *Sonata c-moll* op. 111 Beethovena powstała w 1822 r. stanowi niejako kontynuację myśli mówiącej o metafizycznym wymiarze muzyki, co doskonale ujawnia się w dojrzałej twórczości tego kompozytora. Artysta w doskonały sposób oddaje charakter zaprezentowanych kompozycji, ukazując w pełni różnorodność prezentowanego materiału. Po parokrotnym wysłuchaniu omawianych woluminów przekonujemy się o zasadności takiego doboru repertuaru i wcześniejsze zarzuty stają się bezpodstawne. Natomiast *Fantasia C-dur* op. 17 Roberta Schumanna wydaje się być idealnym podsumowaniem, rozładującym dotychczas

sowe napięcia. Słuchając tych dzieł w wykonaniu angielskiego pianisty odkrywamy je na nowo, przekonując się o ich głębokim przesłaniu, jakie zawarli w nich kompozytorzy.

Beville za pomocą tegoż albumu udowadnia nie tylko swoje umiejętności, ale także daje się poznać, jako dojrzały artysta, który wykonuje muzykę świadomie, w pełni uwzględniając jej wszystkie aspekty, także te nie zawsze dostrzegane od samego początku.

Karol Rzepecki



**Robert Schumann – Kwintet fortepianowy op. 47 Es-dur • Felix Draeseke – Kwintet fortepianowy op. 48 B-dur**  
*Mozart Klavierquartett*

MDG 615 0673-2 • w. 2014 • 64'55"  
☆☆☆☆☆

Prezentowany album to kolejna dawka muzyki kameralnej, tym razem w wykonaniu wybitnych muzyków tworzących Mozart Klavierquartett. Jest to niejako kontynuacja rozpoczętej przez tych artystów działalności. W ich wykonaniu wcześniej mogliśmy już wysłuchać doskonałej interpretacji kwartetów Huga Stähle'a (1826–1848) i Antoniego Dworzaka. Tym razem oddając w nasze ręce kolejny album z muzyką romantyczną artyści sięgnęli po twórczość Roberta Schumanna i Felixa Draeseke'a (1835–1913).

Pierwszy z wymienionych kompozytorów to postać dobrze znana, a jego *Kwartet Es-dur* op. 47 to dzieło dosyć popularne i chętnie wykonywane przez

różne zespoły. Dzieło to powstało w roku 1842, określanym w twórczości kompozytora jako „rok muzyki kameralnej”. Z tego okresu działalności Schumanna pochodzi wiele utworów zaliczanych do dzieł na kameralną obsadę. Jednak to wśród nich zajmuje szczególne miejsce. To czteroczęściowe dzieło nawiązuje do poprzednich utworów kompozytora utrzymanych w tym gatunku, z roku 1826. Odznacza się wyjątkową śpiewnością, która w doskonały sposób zostaje odzwierciedlona przez wykonawców. Natomiast Draeseke, którego kwartetu także wysłuchamy, to niemiecki kompozytor będący przedstawicielem „Nowej Szkoły niemieckiej”, której początki dali Franciszek Liszt i Ryszard Wagner. Twórczość kameralna zajmuje bardzo istotne miejsce w dorobku tego twórcy. Prezentowana kompozycja stanowi owoc jego dojrzałej działalności. *Kwartet B-dur* to dzieło o podobnej konwencji, jak kompozycja Schumanna. Jest to utwór niezwykle energiczny, pełen ekspresji i dynamizmu. Uwagę słuchacza przykuć może druga część tego dzieła zbudowana na zasadzie kontrastu. Na początku słyszymy temat i jego opracowanie w tonacji d-moll, a następnie kompozytor moduluje do F-dur, wykorzystując przy tym motyw rytmiczny charakterystyczny dla pieśni *O Tod, wie bitter bist du* z op. 121 Brahmsa. Natomiast w ostatniej, czwartej części zwanej *finalem* kompozytor daje się nam poznać jako mistrz techniki kontrapunktycznej. Nie nawiązuje tutaj do pierwszej części kompozycji, aby stworzyć klamrę, a tworzy do niej kontrast.

Prezentowany album to porcja muzyki romantycznej w doskonałym wykonaniu i niezwykle oryginalnym, wiarogodnym brzmieniu.

Karol Rzepecki

**FLIGHT OF ANGELS**  
**Music from the Golden Age**  
**in Spain: Guerrero & Lobo**  
*The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent*

Coro COR16128 • w. 2015 • 63'52"  
 ★★★★★

Chorał gregoriański, uchodzący za pierwotny śpiew kościoła rzymskokatolickiego, na przestrzeni całej historii muzyki stanowił inspirację dla wielu kompozytorów i tak jest aż po dzień dzisiejszy, jednak szczególny rozkwit twórczości czerpiącej swoje wzorce z tego gatunku miał miejsce w epoce renesansu, kiedy to kształtowały się pierwsze fundamenty muzyki wielogłosowej, co miało miejsce zwłaszcza w wielu ośrodkach przyklasztornych, dlatego też szczególnie na znaczeniu zyskiwała muzyka religijna.

Prezentowany album przybliża nam dwóch hiszpańskich kompozytorów z tego okresu, których twórczość jest nieco zapomniana. Album został skonstruowany w ten sposób, abyśmy mogli wysłuchać zarówno części *proprium*, jak i *ordinarium missae*, jednak stanowiące części różnych większych dzieł. Francisco Guerrero i Alonso Lobo to kompozytorzy, których muzyka potwierdza renesansową, niepisaną regułę mówiącą o wyższości warstwy tekstowej nad muzyką, o czym w swoim traktacie pisał brat Monteverdiego, uchodzącego za jednego z prekursorów opery. Girolamo Monteverdi mówił wówczas: „niech mowa będzie panią harmonii”. Słuchając fragmentów prezentowanych nagrań, stanowiących fragmenty takich dzieł, jak *Kyrie* z *Missa Maria Magdalene* Alonsa Loba, czy *Credo* z *Missa de la batalla escoutez* autorstwa Guerrero przekonujemy się, że to nie muzyka odgrywa tutaj najistotniejszą rolę, ale jest ona całkowicie podporządkowana

warstwie tekstowej, w myśl wcześniej przytoczonego stwierdzenia.

To już kolejny album z muzyką dawną w wykonaniu angielskich artystów. Słuchając tej interpretacji przekonujemy się, że muzyka dawna stanowi dla nas niewyczerpane źródło mające nie tylko wartość historyczną, ale ukazującą walory estetyczne tych z jednej strony prostych, ale także niosących głębokie przesłanie kompozycji, w oddającej w pełni ich charakter interpretacji.

Karol Rzepecki

**Franz Schubert • Sonata na wiolonczelę i gitarę „Arpeggione” a-moll D. 821 • Sofia Gubajdulina – Repetence na wiolonczelę, 3 gitary i kontrabas**

*Olga Dowbusch-Lubotsky, wiolonczela; Peter Constant, Marion Schaap, Annette Kruisbrink, gitary; Alexander Suslin, kontrabas*

NCA234002 • w. 2015, n. 2014 • 51'27"  
 ★★★★★

Prezentowany album ma wysoką wartość zarówno z punktu widzenia historii muzyki, jak też i z perspektywy twórczości współczesnej. Pierwszym dziełem, jakiego wysłuchamy będzie *Arpeggione sonata* Franciszka Schuberta. Ten trzyczęściowy utwór przeznaczony na dość nietypową, jak na tamte czasy obsadę został skomponowany w Wiedniu w listopadzie 1824 r. Słuchając tej kompozycji odbiorca wyraźnie odczuwa niepokój, jaki towarzyszył kompozytorowi podczas jej tworzenia, co spowodowane było pierwszymi oznakami kiły i depresji. Dzieło to było już nagrywane wielokrotnie przez różnych artystów. Ostatnio pięknie utrwalił je Nicolas Deletaille i Paul Badura-Skoda, jednak w nieco innym opracowaniu. Tym razem wysłuchamy

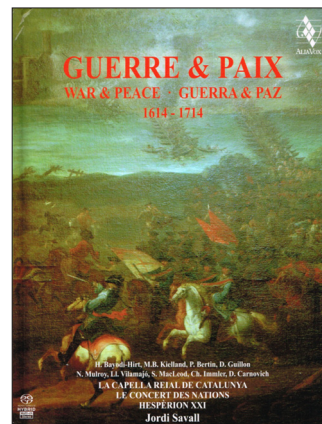
tej pełnej napięć i niepokoju kompozycji w wykonaniu Olgi Dowbusch-Lubotsky (wiolonczela), niezwykle utalentowanej artystki, odznaczającej się niezwykle opanowaniem instrumentu, jak też wysoką kulturą dźwięku, co pozwala jej na wykonywanie z dużymi sukcesami różnorodnego repertuaru. Natomiast Peter Constant realizujący partię gitary to równie utalentowany artysta, mający na swoim koncie liczne wykonania utworów Bacha, Scarlattiego, czy Vivaldiego, ale także kompozytorów bliższych naszym czasom, jak Poulenc, czy Milhaud. Wykonanie, którego wysłuchamy w pełni odzwierciedla nie tylko charakter dzieła, ale także niepokój, jaki towarzyszył kompozytorowi, podczas jego tworzenia.

Wysłuchamy także dzieła Sofii Gubajduliny. Twórczość tej rosyjskiej kompozytorki zaliczana jest do nurtu „nowej muzyki religijnej”, którą reprezentują także Arvo Pärt i John Tavener, jak też Polak, Henryk Mikołaj Górecki. Tym razem wysłuchamy dzieła, które na pozór nie ma nic wspólnego z religią i należało by je rozpatrywać jako świecką kompozycję. Inny punkt widzenia sugeruje dopiero tytuł, tłumaczony jako „skrucha”. To niezwykle barwne dzieło opatrzone w wiele glissand, flażoletów, którym autorka nadaje indywidualny i niepowtarzalny styl. Natomiast wprowadzony kontrast na gruncie obsady ma znaczenie symboliczne, obrazujące konflikt spraw ziemskich i niebiańskich.

Omawiany album zawiera muzykę, która koresponduje ze sobą w doskonały sposób. Z jednej strony mamy do czynienia z kompozytorem tworzącym pod wpływem bólu spowodowanego swoimi przeżyciami, natomiast później zostaje nam przedstawiony niezwykle wymowny obraz

człowieka pokutującego. Słuchając prezentowanego albumu przekonujemy się, iż artyści wykonując prezentowane utwory mieli tego głęboką świadomość.

Karol Rzepecki



**GUERRE & PAIX**  
**1614 – 1714**

*Hesperion XXI; La Capella Reale de Catalunya; Le concert de Nations • Jordi Savall, dyrygent*  
 Alia Vox AVSA9908 • w. 2015, n. 1996-2001, 20013, 20014 • 153'45"

★★★★★

Analizując historię muzyki na przestrzeni wielu epok zauważymy jej związek z licznymi wydarzeniami historycznymi o zasięgu niekiedy większym, a czasami lokalnym. Słuchając prezentowanej twórczości zauważymy jak na jej gruncie dokonywały się zmiany, co często było podyktowane zapotrzebowaniem muzyki na określone okoliczności, jak chociażby hymn na cześć Filipa IV Ambrossia Cotesa, czy też *La Paix de Prague* skomponowane z okazji podpisania traktatu pokojowego, kończącego jedną z najdłuższych wojen w historii.

Polska premiera prezentowanego albumu miała miejsce w Łodzi, w 2014 r., podczas 10 Międzynarodowego Festiwalu Tansmana. Wówczas autor omawianej pozycji, Jordi Savall, znany także jako badacz i wykonawca twórczości dawnej mówił, że muzyka to reflek-



sja na temat emocji i piękna. Właśnie w takich kategoriach należy rozpatrywać prezentowaną pozycję niosącą w sobie zarówno wiele trwogi z powodu wojen toczących się wówczas na obszarze niemal całej Europy, ale także radości z powodu zapanowania pokoju, czego doskonałym przykładem jest oryginalna interpretacja dobrze wszystkim znanego *Te Deum* Marc-Antoine'a Charpentiera. Jak mówił dalej Savall lata 1614–1714 zostały wybrane nie przypadkowo, ponieważ jest to okres niesamowicie obfitujący w twórczość powstałą pod wpływem wydarzeń wojennych, bądź też ich zakończenia, jak chociażby *Chwała Ojcu – jak było na początku* Georga Friedricha Haendla, które to dzieło stanowi pochwałę dla pokoju w Utrechcie z 1714 r. Wolorów artystycznych prezentowanemu zbiorowi dodaje fakt znakomitego wykonania prezentowanych kompozycji. Artyści w doskonały sposób oddają dramatyzm, radość bądź też inne afekty towarzyszące prezentowanym dziełom, które zostały dobrane nie tylko pod kątem wspomnianego zagadnienia *Wojny i Pokoju*, ale jak przyznaje autor nagrania kierował się także względami osobistymi, bowiem twórczość takich kompozytorów, jak Scheidt, czy Rosenmüller ma dla niego szczególne znaczenie.

Zdaniem artysty prezentowany wolumin wzbogacony o książeczkę z dość obszernym komentarzem w kilku językach powinien stanowić przestrożę dla współczesnych mieszkańców starego kontynentu, aby zawsze dążyli do pokoju, a nie do wojny. Ta kolejna pozycja wydana przez hiszpańskiego muzyka należy wpisać się w cykl projektów muzycznych prezentujących twórczość skupioną wokół różnych tematów. Jak wiemy obecnie artysta pracuje nad albumem mającym na celu ukazać

związki dwóch dziedzin sztuki, jakimi są muzyka i malarstwo. Mamy nadzieję, że będzie to równie ciekawa pozycja jak ta prezentowana obecnie.

Karol Rzepecki



**IL DIARIO DI CHIARA**  
**Music from la pieta in Venice in 18<sup>th</sup> century**

*Europa Galante* • Fabio Biondi, dyrygent

Glossa GCD 923401 • w. 2014, n. 2013  
 • CD, 72'30"; DVD, 16'9"

★★★★★

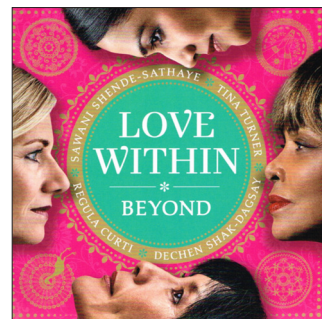
*Il Diario di Chiara* jest jednym z tych współczesnych albumów, których zawartość spaja opowieść. Fabio Biondi wyszukał tę narrację wśród przepastnej muzycznej kultury dawnej Wenecji, zbudowanej (wbrew wyobrażeniom dzisiejszych estetów) w równym stopniu z cienia i mroku, co z blasku i światła (podobnie jak historia). By wzmocnić swój przekaz, dyrygent sięga zresztą po medium filmowe i załącza do albumu płytę DVD z etiudą podpisaną przez Lucrezię Le Moli. Dawni mistrzowie – Giovanni Porta, Antonio Vivaldi, Nicola Porpora, Antonio Martinelli, Gaetano Lattilla, Fulgenso Perotti i Andrea Bernasconi – pojawiają się w tej opowieści zaledwie na mgnienie, a główną jej bohaterką jest Chiara del violino (jak sama się przedstawia) – wychowanka weneckiego Ospedale della Pietà, która trafiła tam jako porzucone dwumiesięczne niemowlę, by spędzić w nim całe swoje życie. Młodość bohaterki przypada na największy rozkwit muzycznej działalności

instytucji wiążącej wychowanie dziewcząt z instrumentalną aktywnością na wirtuozowskim poziomie. Koniec pracowitego życia Chiarety – choć nagrodzonego szacownym tytułem Maestry – spowija zmierzch całej owej szkoły wykonawczyń w czerwonych habitach. Wyjątkowość Chiary polegała wszak na tym, że nie była ona jedynie skrzypaczką – uczennicą Anny Marii, która studiowała ten instrument u samego Antonia Vivaldiego. Grała także na violi d'amore i organach oraz śpiewała. Kompozycje zamieszczone na płycie pochodzą z jej repertuaru. Kilka z tych dzieł twórcy – w tym Vivaldi i Martinelli – dedykowali Chiarze w uznaniu wszechstronnej wirtuozerii znakomitej wykonawczynie. Zapisy nutowe utworów pochodzą zaś z przechowywanego w weneckim konserwatorium (jako część dawnej muzycznej kolekcji Museo Correr) tytułowego zbioru. Z niego właśnie Fabio Biondi wyczytuje słuchaczowi „swoją” opowieść...

W komentarzu do otwierającej album *Symfonii Party* Fabio Biondi zauważa „ekstremalnie rytmiczny instrumentalny narcyzm, który przechodzi niemal w labiryntowy chromatyzm”. Słuchając zapisu, trudno uwolnić się od wrażenia, że dla możliwości oszałamiającego wykonania takich właśnie muzycznych efektów wydobyta została z uśpionej przeszłości opowieść o życiu Chiary. Fabio Biondi jest bez wątplenia wirtuozem – jednym z największych wykonawców naszych czasów – jednak jego interpretacja więcej ma wspólnego z autopoportretem menagera-perfekcjonisty, aniżeli z wizerunkiem biednej dziewczyny z sierocińca, dla której jedyną drogą do godnego życia jest muzyczna doskonałość. Oczywiście ta rzutuje nawet na wykonania dedykowanych Chiarze utwo-

rów, w tym na ulubiony przez dawną mistrzynię *Concerto per Violino* Vivaldiego (opatrzonej odręcną dedykacją kompozytora „Per la S.ra Chiara”) z wyjątkowej urody reminiscencjami z *Czterech pór roku*.

Damian Sowa



**LOVE WITHIN**  
**Beyond**

Tina Turner, Dechen Shaldagsay, Regula Curti, Sawani Shende-Sathaye

Universal 479 3423 • w. 2014 • 67'09

★★★★★

Ostatnimi laty w USA na znaczeniu bardzo zyskała muzyka religijna. Można usłyszeć ją nie tylko w kościele, czy podczas różnych wydarzeń, ale także gości ona w wielu stacjach radiowych. A zyskuje ona na popularności także dlatego, że głęboko czerpie z kultury muzycznej tego kraju będącego skupiskiem wielu kultur i narodowości, czego doskonałym przykładem jest prezentowany album. Choć zawiera twórczość o charakterze religijnym, to trudno mówić o jej liturgicznym przeznaczeniu, i to nie tylko ze względu na wykorzystane środki artystyczne, ale także chociażby swobodne potraktowanie tekstu. Słuchając poszczególnych utworów zauważymy w nich połączenie wielu motywów, jak chociażby *Kyrie Eleison* i popularne także w Polsce *Amazing Grace* z pierwszej kompozycji, czy też połączenie *Ave Maria* z recytowanym *Ojciec nasz*. Słuchając prezentowanego

KASSERN – MAJERSKI

**Dzieła fortepianowe**

*Elżbieta Tyszecka, fortepian*

Acte Préalable AP0345 • w. 2015, n. 2013/15 • 73'31

☆☆☆☆☆

Prezentowany album to kolejna porcja nieznannej twórczości fortepianowej zapomnianych polskich kompozytorów od wydawnictwa Acte Préalable, które tym razem zaprosiło do współpracy wybitną postać współczesnej polskiej pianistyki. Śledząc katalog wspomnianego wydawnictwa zauważymy wiele albumów z nieznaną i niewykonywaną muzyką polskich kompozytorów, których to utrwalenia dokonała Elżbieta Tyszecka. Szczególne jednak miejsce w jej działalności zajmuje zarówno solowa, jak też kameralna twórczość Aleksandra Tansmana, któremu to poświęciła wiele miejsca w swojej dyskografii.

Tym razem wysłuchamy twórczości dwóch polskich kompozytorów i połowy XX w., których to losy mimo wspólnego początku, jakim były studia odbyte na Konserwatorium Muzycznym we Lwowie potoczyły się w zupełnie różnych kierunkach, czego jednym z dowodów jest muzyka zamieszczona na prezentowanym woluminie. Tadeusz Kassern (1904–1957) należy do grona tych polskich pianistów, którym przyszło z różnych powodów tworzyć na emigracji. Jego wyjazd do USA zaowocował faktem, który przyczynił się w znacznym stopniu do promocji polskiej kultury muzycznej na tamtym kontynencie, bowiem artysta został mianowany attaché przy Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku. Prezentowana twórczość pochodzi z różnych okresów jego działalności. Pierwsze cztery kompozycje to trzyczęściowe sonatiny powstałe na przestrzeni lat 1935–1954. Te niepozorne dzieła kryjące się pod nazwą sugerującą prostotę zawierają w sobie bogaty kunszt kompozytorski. Słuchając wspomnianych dzieł nie sposób nie zauważyć licznych odniesień do muzyki Karola Szymanowskiego, od którego Kassern czerpał liczne inspiracje będąc zafascynowanym jego twórczością. Jak wiemy w marcu 1920 r. we Lwowie jako młodzieniec uczestniczył w koncercie tego wielkiego pianisty. Ostatnie ze wspomnianych dzieł stanowi jeden z owoców pobytu kompozytora za oceanem. Inspiracją do jego powstania była popularna pieśń Stephena Fostera, co zauważymy szczególnie słuchając trzeciej części przepelnionej ilością dysonansów, którym artystka nadaje wyrazisty charakter. Z kolei *Amusement Park Music Book* to zbiór utworów o przeznaczeniu pedagogicznym, które to powstały podczas takowej działalności, jaką także prowadził artysta. Cykl krótkich dzieł odznacza się nie tylko stopniowaniem trudności, ale także poruszaniem różnych problemów związanych z wykonawstwem muzyki fortepianowej. Artystka w wyrazisty sposób ukazuje różnice dynamiczne, czy też artykulacyjne zawarte w prezentowanych dziełach.

Dopełnienie tego woluminu stanowi twórczość Tadeusza Majerskiego



**Tadeusz Zygfryd Kassern  
Tadeusz Majerski  
Piano Works**



Elżbieta Tyszecka, piano

(1888-1963). Ten polski pianista prowadził bogatą działalność artystyczną zarówno na gruncie muzyki solowej, jak i kameralnej. W zaprezentowanym cyklu preludium odnajdziemy zestawienie ciekawych rozwiązań harmonicznym, rytmicznymi i melodycznymi. To doskonała okazja, aby zapamiętać twórczość Majerskiego jako jednego z pierwszych polskich dodekafonistów obok znanego Józefa Kofflera, co szczególnie uwidacznia się w twórczości kompozytora powstałej po roku 1930. Kompozytor, co usłyszymy, podchodzi do tej techniki indywidualnie i nie waha się poddać ją przeobrażeniom wpływającym z własnych poglądów estetycznych. To dowód, że Majerski nie ulegał bezkrytycznej fascynacji nowo powstałymi prądami, ale przyjmował wszystko z umiarem odnajdując w tym klucz do zachowania własnego stylu.

*Karol Rzepecki*

Elżbieta Tyszecka  
fot. Marek Krymarys





albumu warto zwrócić uwagę na zastosowanie różnego rodzaju instrumentów perkusyjnych, które stanowią doskonale połączenie z muzyką elektroniczną, oddając przy tym charakter specyficzny dla muzyki wywodzącej się z różnych kultur, bowiem usłyszymy śpiewy wykonane nie tylko w języku angielskim, który doskonale został zespolony z łaciną. Warto zwrócić także uwagę na tytuły kompozycji, zapowiadające charakter poszczególnych utworów i niekiedy wykorzystane teksty, jak chociażby kiedy to w *Mother within* słyszymy śpiew *Ave Regina Celorum*.

Prezentowany album z jednej strony stanowi dość odważne posunięcie, natomiast ukazuje także w pełni pewien element kultury i pod tym względem jest to ciekawe nagranie.

Karol Rzepecki

POEM

**Utwory: Mariny Dranisznikowej, Charlesa Farguesa, Camille'a Saint-Saënsa, Eugèna Bozzy'ego, Trygve'a Madsena**

*Katsuya Watanabe, obój; David Johnson, fortepian*

Profil PH12024 • w. 2012 • 61'56"

☆☆☆☆☆

Obój to instrument, który szczególną popularnością cieszył się w epoce Baroku, kiedy znajdował zastosowanie zarówno jako instrument solowy, ale też stanowił bardzo często część kwartetu, bądź orkiestry kameralnej. Obecnie obój cieszy się równie dużą popularnością i jest często wykorzystywany przez kompozytorów także w muzyce jazzowej. Prezentowany album to doskonała pozycja nie tylko ze względu na wysoką jakość wykonywanych utworów, bowiem Katsuya Watanabe to artysta mający na swoim koncie liczne nagrania z twórczością

kompozytorów reprezentujących różne okresy w rozwoju tego instrumentu, jak chociażby Telemann, czy Mozart.

Tym razem artysta oddaje w nasze ręce album zawierający twórczość kompozytorów reprezentujących okres XIX i XX w. będący niejako dopełnieniem poprzednich woluminów. Tytuł płyty pochodzi od krótkiego dzieła współczesnej rosyjskiej kompozytorki, Mariny Dranisznikowej. Ten powstały w 1953 r. utwór obfitujący w liczne figuralne stanowi duże wyzwanie dla wykonawcy. Jest to dzieło pełne spokoju i melancholii. Dlatego też pełna ekspresji *Fantazja* na temat Carla Marii von Webera stanowi duży kontrast dla poprzedniej kompozycji. Ponad to wysłuchamy dwóch sonat trzyczęściowych. Autorem pierwszej z nich jest Camille Saint-Saëns. To dzieło z opusu 166, powstałe w roku śmierci kompozytora, swoim charakterem nieco odbiega od klasycznego rozumienia tej formy. Dwie pierwsze części są przepelnione melancholią i spokojem objawiającym się w pastoralnym charakterze. Natomiast zakończenie stanowi wirtuozowski popis pełen skomplikowanych pasażów. To typowy przykład stylu brilliant. Natomiast dzieło autorstwa współczesnego norweskiego kompozytora, Trygve'a Madsena (ur. 1940) to dzieło ukazujące fakt doskonałego zastosowania oboju na gruncie muzyki współczesnej. Prezentowana sonata to utwór pełen niepokoju, co wyraźnie podkreśla partia fortepianu prowadząca burzliwy dialog z solistą.

Katsuya Watanabe w prezentowanym albumie kolejny raz udowadnia nam, że obój to instrument, w którym doskonale się odnajduje. Ponadto artysta daje nam doskonałą lekcję historii muzyki, dotyczącą tego instrumentu.

Karol Rzepecki

REQUIEM LUDOWE

*Adam Strug; Kwadrofonik*  
Polskie Radio PRCD 1940 • w. 2015

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Prezentowana płyta to owoc współpracy artystów wywodzących się z dwóch różnych muzycznych światów. Pierwszy z nich to kompozytor, śpiewak i instrumentalista, Adam Strug. Założony z jego inicjatywy zespół Monodia Polska zajmuje się kultywowaniem i praktyką pieśni obecnych w żywej tradycji ustnej, w różnych regionach naszego kraju. Natomiast Kwadrofonik to zespół powstały z niezwykle oryginalnego połączenia dwóch duetów – fortepianowego i perkusyjnego. Zespół ten, który w przyszłym roku będzie obchodził dziesięciolecie istnienia ma na swoim koncie liczne sukcesy, jak chociażby zwycięstwo podczas dziewiątego Festiwalu Muzyki Folkowej „Nowa Tradycja”, gdzie artyści zdobyli szereg nagród.

Omawiany album porusza odwieczny temat ostatecznej wędrówki duszy. Szczególną wymowę zyskuje to w tradycji ludowej, gdzie wykonawcy przedstawiają kolejne godziny zbliżające się do chwil ostatecznych. Apogeum stanowi dźwięk telefonu, którego nie ma komu odebrać z powodu śmierci. Podstawę dla artystów stanowiły teksty zawarte w *Śpiewniku Pelplińskim* z 1871 r. Niezwykłą wagę zyskują tutaj figury retoryczne, którymi artyści nasycają swoje wykonanie. Sprawia to, iż dzieło zmusza słuchacza do zadumy nad sprawami ostatecznymi. Dramatyzm przeżyć wzmagają recytowane teksty mówiące o obawach przed zbliżającą się śmiercią i różnych drogach, jakimi później podąży ludzka dusza. Wreszcie nadchodzi ostateczna godzina, która wprowadza trwogę wyra-

żoną dokładniej w specyficznej, bogatej w emocjonalne środki recytacji.

*Requiem Ludowe* to wyjątkowa pozycja niosąca z sobą połączenie tego, co tradycyjne ze zdobycami współczesności. Artyści wykorzystując nowe zdobycze dokonują przedstawienia śpiewów kultywowanych w żywej tradycji. To umiejętne i wyważone połączenie muzyki fortepianowej i elektronicznej z harmonią, w której wyraźnie słyszymy nawiązania do dawnej modalności. Słuchając omawianej płyty nabieramy głębokiej świadomości o sprawach ostatecznych, a wszystko to dlatego, że jej wykonawcy włożyli w to głęboki ładunek emocjonalny, który sprawia, że prezentowany materiał brzmi nie tylko oryginalnie, ale także niezwykle wiarygodnie.

Karol Rzepecki

ROMANTIC SILHOUETTES

**R. Schumann – Abegg-  
variations op. 1, Fantasie-  
stücke op. 12 • F. Liszt – Nok-  
turn op. 62 no 3, Rapsodia  
węgierska nr 6 • M. Reger  
– Silhouetten op. 53 • O.  
Schoeck – 2 Klavierstücke**  
*Maria Kihlgren, fortepian*

Sterling CDA 1680-2 • w. 2013, n. 2012  
• 65'42"

☆☆☆☆☆

Prezentowany album to kolejna porcja muzyki romantycznej w wykonaniu Marii Kihlgren. Jest to konsekwentna kontynuacja drogi, jaką pianistka rozpoczęła od pierwszego albumu, do którego niniejsza płyta stanowi swoistą analogię. Natomiast tytuł zaczerpnięty od jednego z prezentowanych zbiorów Maxa Regera wydaje się być niezwykle trafnie dobranym.

A dane nam będzie wysłuchać kompozycji czterech przedstawicieli tej epoki, którzy reprezentują wszystkie jej okresy. W pierwszej kolej-

ności usłyszymy dwa cykle dzieł jednego z prekursorów muzycznego romantyzmu, jakim był Robert Schumann. Słuchając *Abegg-variations* op. 1 oraz *Fantaisstücke* op. 12 zapoznamy się z różnymi okresami, jakie miały miejsce w twórczości tego kompozytora, który miał ogromne ambicje zmierzające do tego, by zostać wielkim, znanym pianistą, co uniemożliwiła mu kontuzja ręki. I dobrze się stało, bo gdyby nie to, być może nie słuchali byśmy dzisiaj tak wspaniałej muzyki. Natomiast w zaprezentowanej twórczości Franciszka Liszta odnajdujemy nie tylko ducha dojrzałego romantyzmu, ale także osoby wrażliwej, przepelnionej wyższymi uczuciami. Jak mówił sam o sobie kompozytor: „moje serce jest pełne mityczności, tęsknoty za miłością i religią. Pokazuję się taki, jaki jestem, szczerze wierzący”. Tak też słuchając *Rapsodii węgierskiej* doświadczymy nie tylko tego, co stanowi kwintesencję muzyki romantycznej, ale także będzie to spotkanie z węgierską muzyką ludową, pod której wpływami pozostawał ten kompozytor. Natomiast wspomniana wcześniej twórczość Maxa Regera to próba wniesienia czegoś nowego, innego niż istniejące wówczas normy, co spotkało się z dużą krytyką ze strony ówczesnych twórców. W kompozycjach Regera odnajdujemy połączenie spuścizny pozostawionej przez Bacha z muzyką absolutną. Z kolei *Consolation i Toccata* to utwory w pełni ukazujące indywidualny język muzyczny Othmara Schoecka. Kompozycje te powstały w trudnym okresie dla tego szwajcarskiego twórcy. Rok 1919 rozpoczyna także nowy etap w jego twórczości, kiedy to poddał się wpływom Ferruccio Busoniego. A adresatką tych dwóch dzieł z opusu 29 była wybitna pianistka Mary de Senger.

Omawiany wolumin to doskonale źródło stanowiące syntezę muzyki fortepianowej XIX w. Pianistka kolejny raz udowadnia, że dobrze odnajduje się w repertuarze kompozytorów tego okresu.

Karol Rzepecki

**SHLOYME**

*Timofeyev Ensemble & Psoy Korolenko*

Profil PH12000 • w. 2011, n. 2011 • 64'40"  
★★★★★

Prezentowanego albumu nie należy rozpatrywać jako pojedynczo wydanej płyty, lecz ugruntowanej w kontekście pewnej całości, jaką stanowi twórczość Olega Timofeyeva i Timofeyev Ensemble. Otóż jest to kolejny album tego artysty poświęcony muzyce przeznaczonej na gitarę siedmiostrunową, której początków należy szukać w XIX-wiecznej Rosji.

Omawiana płyta została nagrana przy współpracy z artystą o pseudonimie Psoy Korolenko, autorze muzyki, ale także licznych tekstów, których wysłuchamy. Prezentowany album stanowi zatem połączenie muzyki zaliczanej do dziewiętnastowiecznego folkloru, za którego badacza uchodzi Timofeyev, ale z tekstami współczesnego artysty przeplatany opowieścią o ukraińskim chłopcu i jego tułaczce. To dobra okazja do tego, aby przybliżyć sobie nie tylko ludową muzykę rosyjską, ale także folklor żydowski, który stanowił inspirację do powstania tego albumu z kompozycja-

mi rosyjskiego artysty. Możemy wręcz na nowo dokonać odkrycia tej zapomnianej w naszych kręgach twórczości. A przecież jej neoromantyczny charakter jest nam bardzo bliski. Historia *Shloyme*, ukraińskiego Żyda, który przeżył największe tragedie XX w. wydaje się być dość ciekawą i przedstawioną w niebanalny sposób. Jednak połączenie tego z tekstami w języku angielskim może wywołać nieco uczucie zagubienia i zatracenia wiarygodności, bowiem trudno przypuszczać, by taki chłopiec posługiwał się językiem angielskim.

Słuchając tegoż albumu warto przywołać na myśl wydarzenia historyczne z pierwszej połowy XX w., ponieważ to one stanowiły inspirację do jego powstania. Jednak brak konsekwencji w kontynuacji podjętego tematu wprowadza odbiorcę w zagubienie.

Karol Rzepecki

**SKY BLUE FLOWER**

*Music for Mandolin and Mandola*

*Takaki Shibata & Christian Laier*  
Antes Edition BM319276 • w. 2012  
• 62'37"  
★★★★★

W wielu przypadkach instrumenty muzyczne stanowią element kultury poszczególnych państw. Tak jest właśnie w przypadku mandoliny, która od setek lat cieszy się niegasnącą popularnością w wielu krajach Azji i Europy. Prezentowany album stanowi owoc współpracy dwóch artystów, których drogi przecięły

się podczas studiów w Music Academy Kassel.

Słuchając omawianej pozycji zapoznamy się zarówno z repertuarem współczesnym, jak i dawnym, przeznaczonym na ten instrument, autorstwa kompozytorów różnych narodowości, a co za tym idzie, także odmiennych kultur. Pierwsza z kompozycji, jakiej wysłuchamy, autorstwa Claudia Mandonica (ur. 1957) to dzieło pełne dynamizmu, w którym dwa instrumenty rywalizują ze sobą, prowadząc dialog pełen ekspresji. W podobnym tonie utrzymane jest trzyczęściowe *Duo* Gabriela Leone, jednego z najwybitniejszych wirtuozów tego instrumentu w XVIII w., obok Domenica Scarlattiego, którego trzy sonaty, których wysłuchamy stanowią kwintesencję muzyki Barokowej, przeznaczonej na ten instrument, charakteryzującą się dużą wirtuozerią. Natomiast dzieło Yasuo Kuwahary (1946–2003), od którego pochodzi tytuł woluminu ukazuje nieznaną dotąd oblicze tego instrumentu, który okazuje się doskonale sprawdzać także w muzyce współczesnej. *Sky blue flower* to doskonale połączenie współczesnej tonalności z japońską muzyką folkową.

Prezentowany album stanowi ciekawą pozycję, dającą możliwość zapoznania się z twórczością przeznaczoną na mandolinę nie tylko z różnych okresów historycznych, ale także stylów i tradycji. Niemniej jednak słuchając tej płyty odbiorca może czuć się nieco zakłopotany z powodu



**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

zawsze kupisz w sklepie internetowym

**www.gigant.pl**

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



trudności w odnalezieniu się, w tak odmiennych barwach.

Karol Rzepecki



**ORFEO(S)**  
**Italian & French Cantatas**  
*Sunhae Im, sopran • Akademie für Alte Musik, Berlin*

Harmonia Mundi HMC 902189 • w. 2015 • 69'21"  
★★★★★

Postać mitologiczna Orfeusza uchodziła w starożytnym Rzymie za największego śpiewaka, muzyka i poetę greckiego, nic w tym jednak dziwnego, gdyż jego muzyka zgodnie z legendą poruszała nie tylko ludzkie serca, ale także skały i drzewa. Dzięki grze na lirze, za której wirtuoza był uznawany Orfeusz, niejednokrotnie przewyciężył wiele opresji, czego apogeum była słynna wyprawa po Eurydykę do podziemnego Tartaru, której zakończenie miało jednak dramatyczny charakter dla obojga zakochanych.

Z czasem historia Orfeusza stała się często wykorzystywanym wątkiem przez wielu kompozytorów, którzy podejmowali ten temat w swoich operach, czy też innych gatunkach muzycznych. Początki wykorzystywania tego mitu jako libretta do dzieł muzycznych sięgają roku 1600, kiedy to dwaj kompozytorzy: Giulio Caccini i Jacopo Peri skomponowali tzw. pra-operę, określaną także jako *dramma per musica*, pod tytułem *Euridice*. Była to kompozycja utrzymana w stylu recytatywnym. Z czasem historia ta przedostała się także na inne gatunki muzyczne.

Sunhae Im to doświadczona koreańska śpiewaczka, która ma na swoim koncie liczne osiągnięcia. Jednak dopiero teraz zdecydowała się na nagranie pierwszej solowej płyty, której zawartość stanowi historia mitu Orfeusza opowiedziana przez czterech kompozytorów.

Kantata Giovanniego Battista Pergolesiego o tytule zaczerpniętym od imienia głównego bohatera to utwór powstały w roku 1735. Kompozycja odznacza się głębokim dramatyзмом, co zostaje podkreślone zwłaszcza na gruncie recytatywów. Dzieło to jest typowym przykładem zdobyczy Baroku Neapolitańskiego. W podobnym tonie utrzymana jest kantata *Orphée* Louis-Nicolas Clembaulta. Jej dramatyczny charakter dodatkowo podkreśla zastosowanie tonacji h-moll. Natomiast w opracowaniu tego mitu w formie kantaty przez Alessandra Scarlattiego. Kompozycja ta jest dowodem na to, że w epoce Baroku tekst pełnił rolę nadrzędną w stosunku do muzyki. Jako ostatnią usłyszemy kantatę francuskiego kompozytora Jean-Philippe'a Rameau. Ten autor wielu baletów i dzieł operowych dał się poznać także jako wybitny klawesynista.

Sunhae Im w swoim debiutanckim albumie solowym, nagrany przy współpracy z Akademią für Alte Musik z Berlina dokonała połączenia dwóch stylów. Bowiem Francja i Włochy były kluczowymi ośrodkami w Europie, sprzyjającymi szczególnie rozwojowi muzyki barokowej. Artystka wykorzystując mitologiczną postać Orfeusza ukazała nam największe zdobycze tego okresu. Wykonania, które usłyszemy nie tylko w pełni oddają ducha tej mitologicznej postaci, ale także przywiązują dużą wagę do formy i charakteru, w jakich zostały utrzymane kompozycje. Zatem prezentowany album

to doskonała lekcja łącząca w sobie zdobycze muzyki Barokowej z mitologią.

Karol Rzepecki

**CONRAD TAO**  
**Voyages**

**Utwory: Monka, Rachmaninowa, Ravela, Tao,**  
*Conrad Tao, fortepian i iPad*  
EMI Classics 9 34476 2 • w. 2013 • 64'11"  
★★★★★

Conrad Tao to amerykański pianista i kompozytor chińskiego pochodzenia. Prezentowana płyta potwierdza fakt, iż warto śledzić jego ciągle rozwijającą się działalność artystyczną. Pomimo młodego wieku ma już na swoim koncie liczne sukcesy. Tao dał się poznać jako oryginalny interpretator dzieł Chopina, jednak nie tylko. Mianowicie w 2012 r. wielkie uznanie zdobył wykonując *II Koncert fortepianowy* Camille'a Saint-Saënsa z Detroit Symphony Orchestra. Jeden z krytyków na ten temat wypowiadał się następująco: „Tao wysadził estradę swoim koncertem. Jego grą rządziła finezja, poetyckie usposobienie i niebywała sprawność techniczna”. Obecnie artysta współpracuje z Orlando Philharmonic Orchestra, z którą to wykonuje koncerty fortepianowe Mozarta i Beethovena.

Prezentowany album powstał w 2013 r. Jego koncepcja i zawartość zostały dokładnie przemyślane. Jednak nie kierowały tym aspekty historyczne, czy też formalne. Jak mówi sam Tao kierował nim „surrealistyczny obraz poddawany muzycznej i literackiej metamorfozie”. Artysta także miał na celu, jak sam przyznaje, wprowadzenie „rozchwiania emocjonalnego i harmonicznego niejednoznaczności”. Należy przyznać, że efekt ten został w pełni osiągnięty. Otóż punkt kulminacyjny stanowi pięć

preludium Rachmaninowa z opusu 23 i 32, które to w pełni oddają styl muzyki romantycznej. Artysta w doskonały sposób oddaje charakter tych kompozycji „stojących twardo na ziemi”, jak mówił Sergiusz Prokofiew. Opozycję dla wspomnianych dzieł rosyjskiego kompozytora stanowi chociażby krótkie *Railroad* Mereditha Monka stojące na pograniczu jazzu i muzyki romantycznej. Ważne miejsce zajmują także kompozycje samego artysty. To od ich wspólnego tytułu pochodzi nazwa płyty. Jest to niezwykle trafne określenie, bowiem słuchając niniejszych wykonań przekonujemy się, że Conrad Tao wyraźnie podąża śladami Rachmaninowa i Mauricego Ravela, którego *Gaspard de la nuit* usłyszemy.

Prezentowany album stanowi doskonałe połączenie muzyki romantycznej ze współczesnością, niosąc przy tym ogromny ładunek emocjonalny.

Karol Rzepecki

**FRITZ WUNDERLICH**  
**Deinist mein ganzes Herz**

Membran 233929 • w. 2015, n. 1956-1965 • 114'56"  
★★★★★

Fritz Wunderlich był rzeczywiście śpiewakiem fenomenalnym. Jego głos posiadał nie tylko piękną, niepowtarzalną barwę, ale lekkość i bardzo swobodną górę. Cechowała go też umiejętność wydobywania wszystkich niuansów wokalnych. Artysta doskonale opanował technikę śpiewu, a zwłaszcza emisji głosu. Należał do śpiewaków o solidnych podstawach wokalnych opartych o włoską szkołę śpiewu. Był najbardziej „włoskim” tenorem wśród tenorów niemieckich i nie miał sobie równych wśród wokalistów jego generacji. Wrodzony talent tego artysty uzupełniała ogromna pracowitość. Urodzo-

ny w 1930 r., zmarł tragicznie w 1966 r. (spadł ze schodów w myśliwskim domku swojego przyjaciela, znakomitego basa Gottloba Fricka, po powrocie z polowania). Tak więc jego kariera artystyczna trwała zaledwie 10 lat. Zmarł 17 września, kilka tygodni przed swym przewidzianym na listopad tego samego roku debiutem w nowojorskiej Metropolitan Opera! Jego liczne występy na scenach niemieckich i światowych (m.in. Covent Garden w Londynie, Wiener Staatsoper, Teatro Colón w Buenos Aires), a także na Festiwalach w Salzburgu i w Edynburgu potwierdziły wysoką opinię o sztuce wokalne i interpretacyjnej śpiewaka: nie tylko piękny w brzmieniu głos, ale wyjątkowa elegancja frazowania i niezwykła muzykalność. Te, i wcześniej wymienione cechy sztuki wokalne Wunderlicha, pozwalały mu interpretować utwory od Bacha, Haendla i Mozarta, po Ryszarda Straussa, Janáčka i Orffa. Błyszczał w repertuarze belcantowym, z uwagą i uczuciem wykonywał pieśni. Jego silny, ekspresyjny i pełny życia głos, także doskonała dykcja, umożliwiały mu również podjęcie repertuaru operetkowego.

Omawiany album przynosi na dwóch CD wybór arii, duetów i fragmentów klasycznych operetek, głównie Lehara (*Kraina uśmiechu*, *Carewicz*, *Giuditta*), Kálmána (*Hrabina Marica*, *Księżniczka czardasza*), Leo Falla (*Róża Stambułu*), J. Straussa (*Zemsta nietoperza*), ale znajdują się na nich swoiste „perelki” gatunku, po raz pierwszy nagrywane, lub publikowane arie z operetek m.in. *Wenus w jedwabkach* Stolza, a także, dokończone przez syna Kálmána, Charlesa, ostatnie dzieło ojca *Arizona Lady*.

Trudno analizować i opisywać każdą z pozycji utrwalonych na płytach (jest ich

w sumie 30). Ich wspólnym mianownikiem jest znakomita interpretacja śpiewaka: wyjątkowa lekkość, tonowana impulsywność, namietność i pełny ekspresji wyraz. Szczęśliwie zachowały się te nagrania potwierdzające niepospolity głos artysty i jego wspaniałą interpretację wokalną.

Jacek Chodorowski



**CHOPIN & LISZT IN WARSAW**  
Ingolf Wunder, fortepian • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Jacek Kasprzyk, dyrygent  
Deutsche Grammophon 474 5072 • w. 2015 • 82'44"

**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

Austriacki pianista Ingolf Wunder to postać dobrze znana uważnym czytelnikom **Muzyka21**. Jego kolejny album nagrany przy współpracy Deutsche Grammophon i Universal Music Polska to okazja, by jeszcze dokładniej przyjrzeć się jego osobie. Podobnie jak poprzednie woluminy ten, jak przyznaje sam artysta ma także wymiar bardzo osobisty, bowiem łączy w sobie trzy płaszczyzny zajmujące szczególne miejsce nie tylko w kształtowaniu jego kariery artystycznej, ale znajdują także trwale przełożenie na grunt życia osobistego.

Jak przyznaje artysta, na nagranie niniejszego albumu złożyło się wiele czynników. Jednym z nich była chęć wyrażenia wdzięczności dla polskich melomanów, u któ-

rych już od pierwszych chwil spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Natomiast nieustanne poszukiwania sprawiły, że to właśnie takie kompozycje znalazły się na prezentowanym albumie, a łączącym je spoiwem jest objawiający się na różne sposoby związek z polską stolicą. Po nagraniu pierwszego artysta postanowił utrwalić drugi z koncertów fortepianowych Fryderyka Chopina. Jego interpretacja jest na swój sposób oryginalna i porywająca. Tym samym Ingolf Wunder wpisał się w grono najwybitniejszych wirtuozów tego instrumentu, którzy dokonali utrwalenia obydwu koncertów fortepianowych Chopina. Prezentowany utwór ma jednak znaczenie szczególne, bowiem należy do grona dzieł pianisty z Żelazowej Woli, dzięki którym już za życia został okrzyknięty mianem geniusza, o czym pisał „Kurier Warszawski”: „utwory Pana Chopina noszą bez zaprzeczenia piętno wielkiego geniuszu; między nowymi jego dziełami ma być *Koncert f-moll*, godny iść w rzędzie z dziełami najpierwszych Europy muzyków”. Fascynację austriackiego pianisty muzyką Chopina sięgnęły jednak dużo dalej. Jego uwagę zwrócił utwór, który wśród pianistów nie cieszy się dużą popularnością. To *Allegro de Concert A-dur* op. 46, niedokończony trzeci koncert fortepianowy, który kryje w sobie wiele niejasności i do dziś niewyjaśnionych tajemnic. Prawdopodobnie kompozytor pisał go z nadzieją wykonania w wolnej ojczyźnie, czego niestety nie było mu dane doczekać. Zainteresowanie Ingolfa Wundera tym utworem posunęło się do tego stopnia, że artysta postanowił niejako dokończyć dzieła kompozytora, dokonując orkiestracji partii fortepianowej, co nadało nowy oryginalny, a jednocześnie

naturalny kształt temu dziełu.

Jednak szczególne miejsce w życiu artystycznym Ingolfa Wundera zajmują nie tylko Fryderyk Chopin i Warszawa, ale także, a może i przede wszystkim Franciszek Liszt, kompozytor, pod wpływem twórczości którego młody Ingolf zdecydował, że zostanie właśnie pianistą. *Hexaméron* należy do dzieł węgierskiego twórcy, które nie cieszą się wśród pianistów zbyt dużą popularnością. Wynika to być może z faktu, że poza bogatą historią utwor ten odznacza się brawurą i wirtuozerią, które sprawiają, że jest to dzieło o niezwykle wysokich wymaganiach technicznych. Nie ma nic w tym jednak dziwnego, bowiem do jego skomponowania przyczyniło się aż sześciu najwybitniejszych pianistów ówczesnej Europy, wśród których swoje miejsce znalazł także Fryderyk Chopin. Fakt, iż możemy wysłuchać tego dzieła w wykonaniu austriackiego pianisty i Orkiestry Filharmonii Warszawskiej tym bardziej zatem zasługuje na uznanie. A w kontekście prezentowanego albumu zajmuje on szczególne miejsce, bowiem prawykonanie tego dzieła miało miejsce właśnie w Warszawie, o czym donosi lokalna prasa: „Liszt zelektryzował słuchaczy wykonaniem *Fantazji z Don Juana* Mozarta, kompozycji Chopina i *Hexaméronu*”. Porywająca, pełna kunsztu i wirtuozerii interpretacja Wundera miejmy nadzieję, że przyczyni się do ponownego odkrycia wielkości tego dzieła przez wielu melomanów, a zaproponowane opracowanie będzie impulsem do dalszych badań nad tym utworem.

Prezentowany wolumin to prawdziwa uczta dla wielbicieli muzyki Chopina i Liszta, ale także lekcja bogatej historii.

Karol Rzepecki





**TUTTO BUFFO**

Paolo Bordogna • Filarmonica Arturo Toscanini • Francesco Lanzillotta, dyrygent

Decca 481 1685 • w. 2015

☆☆☆☆

Paolo Bordogna urodzony we Włoszech (rocznik 1972), tam też wykształcony, to śpiewak, można powiedzieć, prawie zupełnie u nas nieznan, choć jego popularność (największa oczywiście we Włoszech), wyszła daleko poza kraj rodzinny. Doskonale wyszlifowany głos i uformowany technicznie. Nauki pobierał m.in. u takich mistrzów, jak Roberto Corvieto, Kattia Ricciarelli, czy Bianca Maria Casoni. Występuje na wielu scenach świata, głównie naturalnie we Włoszech z La Scalą włącznie. Repertuar artysty jest szeroki, obejmuje utwory kompozytorów od XVI stulecia do bel canto. Wrażliwość muzyczna i walory wokalne, a także nieprzeciętne aktorstwo i naturalna „vis comica”, predysponują go do podejmowania przede wszystkim barytonowych partii komicznych. „Zawsze miałem talent do błaznowania” – powiedział w jednym z wywiadów. Te umiejętności wokalne i aktorskie pozwalają mu nie tylko na szeroki i różnorodny repertuar, ale także na opanowywanie partii nawet dwu postaci w jednej operze zbliżonych komicznym zabarwieniem. A więc Belcore i Dulcamara (*Napój miłosny*), Don Pasquale i Malatesta (*Don Pasquale*), Guglielmo i Don Alfonso (*Così fan tutte*) czy Marcello i Shaunard (*Cy-*

*ganeria*). W sumie artysta do chwili obecnej opanował około 40 partii operowych. Występuje ze znanymi i wybitnymi dyrygentami i reżyserami. Wrażliwość artystyczna w połączeniu z naturalnymi warunkami głosowymi pozwalają mu na odwórstwo wręcz doskonałe, nigdy nie przerysowane, zachowujące jednak pewien dystans do kreowanej postaci.

Omawiana płyta jest swoistą „podróżą komiczną artysty” od Cimarosy do Pucciniego. Kreśli w niej sylwetki 21 bohaterów operowych trafnie interpretując je wokalnie. Jest więc m.in. zabawnym, pełnym pretensji Don Bartolem w *Cyruliku sewilskim*, uległym ale wygodnym sługą Leporellem w Mozartowskim *Don Giovannim*, lekarzem szarlatanem Dulcamarą w *Napój miłosny* (postaci najbardziej plastycznej w operach nie tylko Donizettiego), w podwójnej roli Malatesty i Don Pasquala, śmiesznym łajdakiem zmieniającym tylko maskę tytułowym Falstaffem Verdiego, sprytnym oszustem z umiejętnościem potrafiącym modulować głos Giannim Schicchim. Słuchając śpiewu Paola Bordogny ma się wrażenie, iż jego kreacje wokalne są doskonale „wyszlifowane”, a interpretacyjnie przemyślane. W tych swych interpretacyjnych jest wręcz doskonały.

W całym nagraniu artyście towarzyszy orkiestra Filarmonica Arturo Toscanini pod dyktando Francesca Lanzillotta. Warto jeszcze podkreślić, iż recital wokalny złożony z barytonowych arii komicznych został, bodaj po raz pierwszy w historii fonografii, zaprezentowany na płytach CD przez niewielką firmę włoską Aura w 1999 r. Wykonawcą tych arii był wtedy Fernando Corena (1916–1984) światowej sławy śpiewak włoski.

Jacek Chodorowski



**TIME PRESENT AND TIME PAST**  
Mahan Esfahani, klawesyn • Concerto Köln

Archiv Produktion 479 4481 • w. 2015 • 73'45"

☆☆☆☆

Mahan Esfahani to kolejny klawesynista młodego pokolenia, którego działalność artystyczna jest warta uwagi. Jego debiutancki album z muzyką barokową nagrany został przy współpracy z niemiecką wytwórnią Deutsche Grammophon. Nic w tym jednak dziwnego, bowiem wówczas to przypadła złoty wiek dla twórczości przeznaczonej na klawesyn. Dzisiaj Esfahani oddaje w nasze ręce album stanowiący poniekąd kontynuację poprzedniego woluminu. Doskonałym tego przykładem jest *Koncert klawesynowy d-moll BWV 1052* Jana Sebastiana Bacha. Artysta podkreśla wszelkie najistotniejsze aspekty tego dzieła, ukazując jego patetyczny wymiar, czemu służy także zastosowana przez kompozytora tonacja. Natomiast *12 Wariacji na temat „Les Folies d'Espagne”* autorstwa Carla Philippa Emanuela Bacha stanowi dla artysty duże wyzwanie, ale jednocześnie obszar, w którym udowadnia słuchaczom swoje możliwości techniczne, chociażby poprzez zastosowanie szerokiej palety artykulacyjnej. Temat ten powróci także w kompozycji Alessandra Scarlattiiego. Natomiast *Concerto Grosso d-moll* Francesca Geminianiego stanowi ukłon w stronę muzyki włoskiej. Wykonaw-

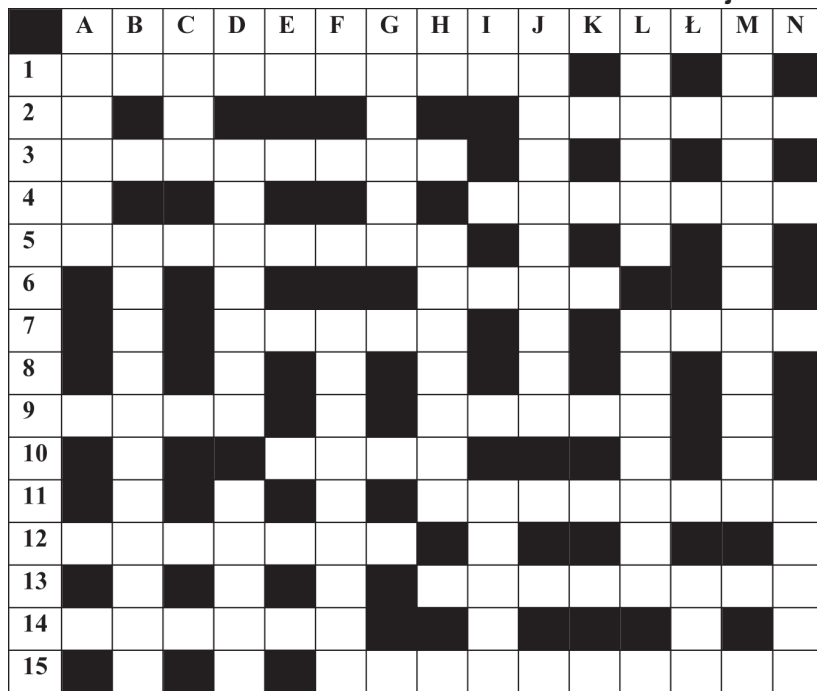
ca perfekcyjnie wypukła wszystkie aspekty istotne dla twórczości wywodzącej się z tego kraju. Na szczególną uwagę zasługuje jednak precyzyjna i konsekwentna realizacja ozdobników. Na albumie irańskiego wirtuozu znajdziemy także dwie kompozycje współczesnych twórców. Dwuczęściowy *Koncert klawesynowy op. 40* Henryka Mikołaja Góreckiego stanowi doskonale połączenie wykorzystania instrumentu klawiszowego, znajdującego swoje zastosowanie głównie w muzyce dawnej z wykorzystaniem współczesnych technik kompozytorskich. Słuchając dzieła Góreckiego nie sposób nie zauważyć w nim wpływów minimalizmu, czy też sonoryzmu. Pierwsza część koncertu oparta na stale powtarzającym się motywie ukazuje całą paletę możliwości tonalnych do zastosowania na tym instrumencie. Górecki udowadnia tym samym, że klawesyn równie dobrze znajduje swoje zastosowanie w muzyce współczesnej. Niejako potwierdzeniem tej tezy jest kompozycja współczesnego twórcy Stevena Reicha. Utwór ten doskonale koresponduje z dziełem polskiego kompozytora. To dzieło opatrzone w liczne fragmenty grane unisono daje słuchaczowi możliwość do pełnego poznania barwnego brzmienia tego instrumentu.

Prezentowany album pozwala poznać muzykę klawesynową różnych okresów, kierując naszą uwagę ku zmieniającej się stylistyce i praktyce wykonawczej dotyczącej tego instrumentu. To doskonała okazja, aby się o tym przekonać!!!

Karol Rzepecki

# Krzyżówka nr 65/październik 2015

autor: Antoni Rojewski



**Poziomo:** 1-A) pol. kompozytor, jeden z pionierów polskiego jazzu; 2-J) imię Awdiejewa piosenkarza i aktora; 3-A) śpiewanie melodii bez tekstu; 4-I) poemat symf. Rytla; 5-A) zespół z J. Borysewiczem; 6-H) imię Jessela – niem. kompozytora operetkowego; 7-D) opera Pucciniego; 7-L) miasto rodzinne Beethovena; 9-A) zbiór ponumerowanych utworów kompozytora; 9-H) opera Antona Rubinsteina; 10-E) awangardowy kompozytor amer. XX w.; 11-H) w zespole baletowym; 12-A) podkomorzy z opery *Bolesław Śmiały* L. Różyckiego; 13-H) opera twórcy opery *Zenobia*; 14-A) Jerzy ..., pol. pianista-kameralista, pedagog; 15-F) słynna suita Bizeta.

**Pionowo:** A-1) .... *Wakula* w tytule opery Czajkowskiego; B-5) utwór na orkiestrę T. Sikorskiego; C-1) ścisła imitacja melodii w ruchu wstecznym; D-3) osoba z opery *Eros i Psyche* L. Różyckiego; D-11) Francesco ..., główny przedstawiciel sonaty przedklasycznej; F-7) starohiszpański taniec; G-1) w nim cięte kwiaty; H-5) instrument muzyczny; I-11) współczesna angielska wokalistka; J-1) zespół muzyczny S. Karpiela-Bulecki; L-1) Luigi ..., wł. kompozytor, śpiewak i organista; L-7) ang. kompozytor uczeń i przyjaciel R. Schumanna; Ł-13) rzeka z opery Wagnera; M-1) balet R. Gliera (dwa wyrazy); N-11) opera Hadleya.

Rozwiązanie krzyżówki nr 64  
**Maciej Małecki**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-A, 3-D, 1-L, 12-C, 2-K, 6-B, 15-D, 11-F, 10-M, 10-L, 7-E, 12-G, 13-M, 11-K, 1-J

płyty otrzymują: **Tadeusz Grzymała**, Iława; **Ewa Paciejewska**, Lublin; **Lech Zdun**, Warszawa

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

## Wytwornie 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	2	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		
① Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleńska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	



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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)



# Gadki pismo tradycja muzyka świata folkowe i okolic z Chatki

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

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

**Rozstrzygnięcie konkursu – wrzesień 2015 r.**

**UNIVERSAL MUSIC POLSKA – INGOLF WUNDER**

**Janusz Bryła**, Słupsk; **Marżena Domańska**, Stargard; **Kazimierz Furmanik**, Piaseczno;  
**Andrzej Gaeryluk**, Zamość; **Zygmunt Hulewicz**, Zduńska Wola; **Mateusz Korona**, Łódź;  
**Aleksander Lubowiecki**, Wrocław; **Marek Mazur**, Lublin; **Lech Nowak**, Warszawa; **Damian  
Włodarczyk**, Gdańsk; **Maria Wypych**, Zakopane.

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

## Konkurs płytowy UNIVERSAL MUSIC POLSKA LUDOVICO EINAUDI

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

Gdzie i kiedy urodził się Ludovico Einaudi?

Ludovico Einaudi  
fot. Ray Tarantino





# Nowości w dystrybucji CMD



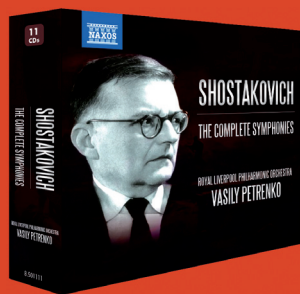
fot. Jonas Sacks

Channel Classics CCS SA 37315

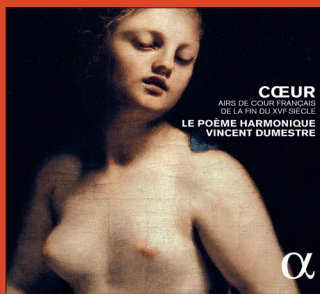


## Biber – Sonaty różańcowe

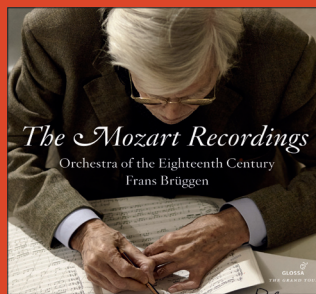
Rachel Podger – skrzypce  
 Marcin Świątkiewicz – klawesyn i organy  
 Jonathan Manson – wiolonczela, viola da gamba  
 David Miller – teorba, arcyłutnia



Naxos 8.501111



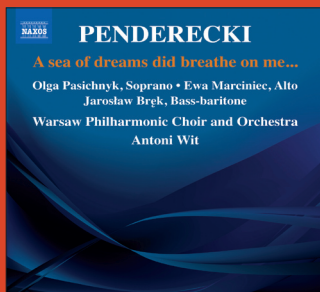
Alpha 213



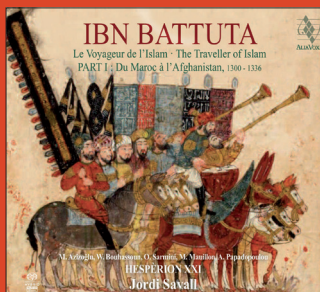
Glossa GCD 921121



Harmonia Mundi HMC 902214.15



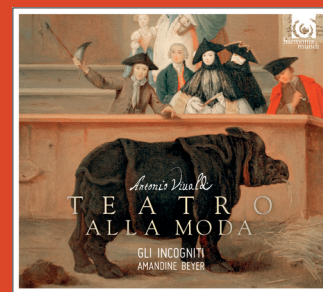
Naxos 8.573062



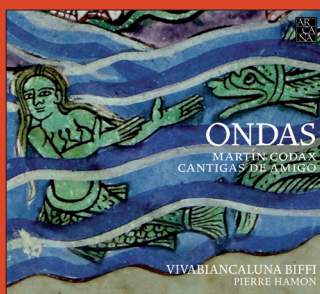
Alia Vox AVSA 9913



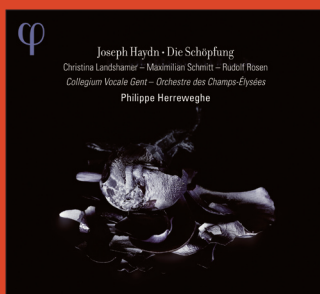
Glossa GCD 921517



Harmonia Mundi HMC 902221



Arcana A 390



Phi LPH 018



Pan Classics PC 10328



Harmonia Mundi HMC 952223.24





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

*Już w sprzedaży*

## Premierowe nagranie Orkiestry Kameralnej Progress



Acte Préalable AP0353



Dominika Glapiak



Paweł Hulisz



Szymon Morus

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

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