Tomasz Jocz i *Koncert fortepianowy* Joanny Bruzdowicz

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 12 (185)
grudzień 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski miesięcznik o muzyce poważnej

Anna Mikolon
Noskowski na fortepian

Iwona Socha
od Małgorzaty do Mimi

Joachim Olkuśnik
człowiek Renesansu

Krystian Zimerman
koncert bardzo osobisty

Joanna Bruzdowicz
16 Obrazków z wystawy

SEONG-JIN CHO
laureat Konkursu Chopinowskiego

SEONG-JIN CHO

Album zwycięzcy
XVII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego
już w sprzedaży!

Deutsche Grammophon
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

dwójka POLSKIE RADIO
VIVA!
URODA
AUDIO
cojestgrane
METROMEDIA
empik.com

Wielomiesięczny spektakl po tytułem Wybory zakończony. Nowy prezydent, nowi ministrowie. Z zainteresowaniem słuchaliśmy podczas kampanii wyborczej, a także w ekspozé w Sejmie, jak prezes Jarosław Kaczyński nawoływał do produkcji w Hollywood kasowych filmów promujących Polskę i jej historię. Świadczy to o tym, że ten pogląd, wielokrotnie, od lat lansowany na naszych łamach, trafił wreszcie do decydentów i ich przekonał do naszych racji. Będziemy z uwagą śledzić, jak te zapowiedzi będą realizowane. Jest szansa, że nareszcie zaczniemy lepiej się promować.

Miłym zaskoczeniem była niedawna wypowiedź nowego Ministra Kultury, profesora Piotra Glińskiego, który chce się wzorować na Czechach, przez nas również wielokrotnie dawanych za przykład, przy promowaniu naszej kultury. Tak trzymać! Mamy nadzieję, że nareszcie coś się zmieni w polskiej kulturze. Ponieważ do końca listopada można zgłaszać wnioski o dotacje do MKiDN, na początku lutego przekonamy się, czy te obietnice były prawdziwe i coś się zmieniło, czy też jak zwykle było to czcze gadanie i ci sami na te same projekty dostaną iście bizantyjskie wsparcie.

Nawet najwięksi malkontenci muszą zauważyć, jak bardzo Polska się zmieniła na lepsze przez ostatnie 26 lat. Z kraju na skraju bankructwa stała się krajem kwitnącym, zamożnym, w czym ogromnie pomogło wstąpienie do Unii Europejskiej 10 lat temu i ogromne subwencje, które dzięki temu do Polski płyną. Choć kraj się rozwija na potęgę, to jednak wiele patologii jest nie do uniknięcia. Niestety, wciąż pokutuje zasada, że pieniądze publiczne, a tym bardziej „obce", bo pochodzące z Unii, są niczyje i można je do woli marnować. Przykład z ostatnich dni – Radom i jego kosztujące 200 mln zł lotnisko. Otwarte niedawno, w chwilach swojej świetności odprawiało dwa samoloty tygodniowo z kilkunastoma pasażerami na pokładzie. Wreszcie ostatni samolot odleciał i pozostał obiekt nic nierobiący, który zatrudnia 140 osób. Zwolnić nikogo nie można, bo lotnisko straci certyfikaty i nie wtedy już na pewno nie będzie mogło przyjmować samolotów. Teraz zatrudnia tych pracowników, co dużo kosztuje, a i tak nikt tam nie lata. Jak zawsze, ktoś postanowił zagospodarować „niczyje" pieniądze nie myśląc o tym, że raz wybudowany obiekt musi jednak służyć ludziom i mieć środki na funkcjonowanie, czy to zarabiając na siebie, czy też otrzymując odpowiednie subwencje.

Podobnie dzieje się w kulturze. Od wielu już lat wydaje się ogromne pieniądze na renowację starych, lub na budowę nowych filharmonii, oper i tym podobnych obiektów. Założenie słuszne, tyle tylko, że tak jak w przypadku lotniska w Radomiu, służą nielicznej grupie, która prowadzi inwestycję nie myśląc o tym, że później trzeba mieć środki na funkcjonowanie. Ileż to w Polsce jest miejsc, gdzie władza utrzymuje instytucje kultury na minimalnym poziomie: wprawdzie trwają, ale nic się w nich nie dzieje. Jaki jest sens utrzymywać filharmonię, w której grane są dwa koncerty w miesiącu, za wyłączeniem miesięcy letnich, a resztę czasu obiekt albo stoi pusty, albo też prezentuje spektakle całkiem odmienne od tego, co normalnie powinno być prezentowane w placówce nazywanej szumnie „Filharmonią"? Podobno nie ma pieniędzy na więcej. Ale czy nie należało najpierw się zastanowić, za co się będzie utrzymywało budynek i płaciło godziwe pensje pracownikom, zanim się taką placówkę zorganizuje?

Nie będziemy tu wymieniali konkretnych placówek, bo nie chodzi o to, by piętnować je, ale o to, by władze zarządzające nimi zastanowiły się nad ich funkcjonowaniem oraz nad tym, że zbyt niskim ich finansowaniem pozwalają na bylejakość. Miejmy nadzieję, że nowy Minister Kultury znajdzie sposób na to, by z jednej strony dofinansować placówki kultury, by zapewnić im rozkwit, a także, by ich pracownicy otrzymywali godziwe wynagrodzenia, z drugiej zaś wymusi na nich prawdziwą promocję kultury, w szczególności polskiej.

Pragniemy z tego miejsca życzyć wszystkim naszym czytelnikom szczęśliwych, spokojnych i radosnych Świąt Bożego Narodzenia oraz szczęśliwego Nowego Roku.

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Poznań • Kopenhaga

CZŁOWIEK

11 **Iwona Socha – od Małgorzaty do Mimi –** *Jacek Chodorowski*
13 **O muzyce fortepianowej Zygmunta Noskowskiego**
z pianistką Anną Mikolon rozmawia Arkadiusz Jędrasik
16 **Joachim Olkuśnik – człowiek Renesansu – Idee twórcze i wszechstronna działalność**
Łukasz Kaczmarek
18 **Legendy Polskiej Wokalistyki (50)**
Romuald Tesarowicz
Adam Czopek
20 **Krystian Zimerman i koncert bardzo osobisty! –** *Karol Rzepecki*
23 **Itzhak Perlman – mistrz skrzypiec z trwałym miejscem w historii –** *Łukasz Kaczmarek*
25 ***16 Obrazków z wystawy* Joanny Bruzdowicz**
z wybitną kompozytorką rozmawia Karol Rzepecki
27 **Radość i strach – Seong-Jin Cho – zwycięzca XVII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego –** *Maria Wilczek-Krupa*
29 **Kolejne pasjonujące wyzwanie – *Koncert fortepianowy* Joanny Bruzdowicz**
z pianistą Tomaszam Joczem rozmawia Karol Rzepecki

DZIEŁO

31 ***Mefistofeles* Arriga Boita (2) –** *Basia Jakubowska*

MUZYKA POLSKA

34 **Zygmunt Noskowski i fortepian –** *Anna Mikolon*

PŁYTOTEKA

36 **Palcem po płycie: *16 Obrazków z wystawy* –** *Karol Rzepecki*
37 **Recenzje**

KONKURSY

53 **Krzyżówka –** *Antoni Rojewski*
54 **Konkurs płytowy: Universal Music Polska – Song-Jin Cho**

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

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

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

zdjęcie na okładce
Song-Jin Cho
fot. Bartek Sadowski/TFC

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW

Odroczenie potępienia? Jeśli śpiewak już na samym początku swego występu w tytułowej partii operuje drewnianym, topornie brzmiącym głosem, to skutecznie zniechęca do wykonania mającego dalej nastąpić. Zwłaszcza że *Potępienie Fausta* Hectora Berlioza nie poprzedza żaden wstęp, lecz po zaledwie kilkunastu taktach orkiestry wchodzi solista. I tych kilkanaście taktów rozstrzyga o ostatecznym wrażeniu.

Berlioza opus 14 najczęściej pojawia się w wersji estradowej. Tak uczyniono również z okazji inauguracji 71 sezonu koncertowego Filharmonii Krakowskiej (25 i 26 września). Poprowadził je Gabriel Chmura, jej pierwszy dyrygent gościnny. Wiele sobie obiecywałem po tym wykonaniu, albowiem przed kilku laty byłem świadkiem, ile potrafił ten kapelmistrz wydobyć z orkiestry Filharmonii Rzeszowskiej w *Symfonii fantastycznej* tego samego kompozytora. Jak świetnie budował wtedy dramaturgię utworu, dbając zarazem o jakość i rozmaitość brzmienia. Tym większe zatem przyszło mi przeżyć rozczarowanie.

Dzieło Berlioza w podtytule określone gatunkowo jako legenda dramatyczna, w interpretacji Gabriela Chmury wyzbyte było wszelkiego nerwu... dramatycznego. Pod jego batutą muzyczny czas płynął nieśpiesznie, ale nie były to niebiańskie dłużyzny, będące skutkiem tego, że Faust przedwcześnie wyraził swój zachwyt w eksklamacji *Chwilo, trwaj, bo jesteś piękna!*, co stanowiło cenę jego paktu o duszę z Mefistofelesem. Dłużył się niemiłosiernie, bo zabrakło jakichkolwiek większych kontrastów dynamicznych i zróżnicowania temp, a więc środków ulubionych przez skłonny do emfazy romantyzm nie tylko muzyczny. Nawet francuski, raczej nie przekraczający granic dobrego smaku. Dyrygent nie wypunktował ponadto kulminacji, które przydałyby narracji muzycznej rozmachu (zamykający drugą część dialog dwóch chórów: żołnierzy i studentów – jeden z tych efektów, do których Berlioz lubił się uciekać). Uratowały się głownie ustępy instrumentalne jak taniec sylfów czy taniec błędnych ogników, zagrane z pożądaną eterycznością brzmienia i wyczuleniem na barwę dźwięku. *Marszowi węgierskiemu* natomiast przydano zbyt wiele wojskowej huczności, by nie powiedzieć zgiełkliwości. A przecież jest to mimo wszystko symfoniczna stylizacja.

Gabriel Chmura sięgnął głównie po artystów z Teatru Wielkiego w Poznaniu, którym kieruje od trzech lat. Jak już wspomniałem głos Piotra Friebe nie odznacza się ani urodą ani giętkością, pożądanymi w partii należącej do repertuaru francuskiego i przeznaczonej na liryczną odmianę głosu tenorowego, mającego skłonność do ekspresyjnego wznoszenia się falsetem, bardziej dostosowanym barwowo do charakteru instrumentalnego akompaniamentu. Do pewnego stopnia starał się sprostać tym wymaganiom w nastrojowej, otwierającej trzecią część arii *Merci, doux crépuscule*, lecz w znacznej mierze przekraczało to jego naturalne warunki wokalne.

Również mezzosopran Eweliny Rakocy nie należy do zjawiskowych, ale artystka potrafiła to zrekompensować kulturą w operowaniu nim. Archaizowana, tak zwana gotycka pieśni o królu z Thule z charakterystycznym wtórem altówki zabrzmiała całkiem poprawnie, choć dla pełnej satysfakcji zabrakło ciemnego, altowego kolorytu. Podobnie było w przypadku romansu przy kołowrotku *D'amour, l'ardente flamme*. Nie pozostawało mi zatem nic innego jak przywołać w pamięci niezrównane kreacje w tych partiach Anny Malewicz-Madey i Kazimierza Pustelaka pod dyrekcją Tadeusza Strugały sprzed lat.

Korzystne wrażenie wywarł Rafał Kornik w epizodycznej partii Brandera, wykonującego charakterystyczną *Pieśń o szczurze*.

Na tym tle wyróżniał się bas Wojciecha Śmiłka, choć może oczekiwałbym od wykonywanego przezeń Mefistofelesa większego ładunku demonizmu, zwłaszcza w ustępie finałowego *Pandemonium*. Ale nawet on niewiele mógł zdziałać w niemrawo toczącym się przebiegu muzycznym, przydać mu, poza blaskiem, zwłaszcza w brawurowo zaśpiewanej *Pieśni o pchle*, więcej ożywienia.

Na dobrym poziomie utrzymany był występ chórów (mieszanego i chłopięcego) Filharmonii Krakowskiej, ale znów zabrakło mi ze strony dyrygenta większej brawury w poprowadzeniu nieco prześmiewczej fugi *Amen*, puentującej. Nie powiało też zbytnią grozą we wspomnianym *Pandemonium*, a w wieńczącej całość apoteozie Małgorzaty pewnej dozy niebiańskiej ekstazy, której wywołaniu służy między innymi przebijający się spośród chóru glos sopranowy (Dorota Mentel).

A może intencją dyrygenta było odroczenie, najdłużej jak to możliwe, zapowiedzianego już w tytule potępienia swego bohatera?

Lesław Czapliński

KRAKÓW

Jubileusz Romualda Twardowskiego.Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Lubelskiej udowadniała już wielokrotnie swoją otwartość do wykonywania różnorodnego repertuaru, nie poprzestając jedynie na dobrze nam znanych dziełach popularnych kompozytorów. Okazją, aby się o tym przekonać, był październikowy występ (16.10.2015) wpisujących się w 71. sezon koncertowy tej instytucji. Na pierwszą część złożyły się dzieła Romualda Twardowskiego (ur. 1930), kompozytora dobrze znanego uważnym czytelnikom **Muzyka21**. *Preludium, Toccata i Chorał* w wykonaniu lubelskich muzyków pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego wprowadził słuchaczy w świat muzyki współczesnej. Ten zwarty tryptyk powstały w 1973 r. okazał się być dziełem wiernym barokowej tradycji, ale zarazem wykorzystującym współczesne techniki kompozytorskie. Niepozorne *Preludium* przechodzi w rozbudowaną *Toccatę*, na gruncie której ma miejsce ożywiony dialog instrumentów smyczkowych i blaszanych. Niejako przedłużenie *Toccaty* stanowi następujący bezpośrednio po niej *Chorał* zakończony kodą. To krótkie i zwięzłe dzieło kryje w sobie logiczną budowę, czego odzwierciedlenie stanowią przejrzyście skonstruowane frazy.

Z kolei *Koncert fortepianowy* to utwór dość nietypowy. Ta kompozycja z 1985 r. będąca wierną klasycznym wzorcom okazała się być

dość oryginalną, bowiem w literaturze znajdujemy niewiele koncertów rozpoczynających się od partii instrumentu solowego. Ten jednoczęściowy utwór o wyraźnie zarysowanej strukturze kryje w sobie bogaty ładunek emocjonalny, który w pełni wydawał się być odzwierciedlonym zarówno przez orkiestrę, jak też Marię Gabryś, która zrealizowała partię fortepianu. Pierwsza część koncertu została dopełniona *Polonezem* ukazującym silne wpływy elementów narodowych na twórczość kompozytora, którego obecność była swoistym dopełnieniem pierwszej części koncertu.

Zaprezentowany poemat symfoniczny *Miške* Mikalojusa Čiurlionisa (1875–1911) stanowił niejako rodzaj hołdu złożonego pamięci tego wybitnego, a zapomnianego kompozytora, którego 140. rocznica urodzin przypadła niespełna miesiąc po omawianym koncercie. Prezentowane dzieło kryje w sobie znaczący pokład walorów artystycznych, który został doceniony, jak to często bywa, po śmierci kompozytora. Prawykonanie miało miejsce w roku 1912 w Petersburgu, po czym jeden z krytyków wypowiedział się następująco: „największa jego siła leży w unikalnym sposobie uduchowienia emocji". Na zakończenie zabrzmiała *Symfonia „Bohaterska"* Aleksandra Borodina (1833–1887), jednego z najwybitniejszych przedstawicieli dziewiętnastowiecznej rosyjskiej szkoły narodowej. Dzieło to w wyraźny sposób nawiązuje do programowości filozoficzno-ideowej, dzięki czemu daje się w nim odczuć ducha neoromantyzmu. Wydawać by się mogło, że siedem lat pracy kompozytora nad tym utworem przyniosło wymierny efekt, którego mogli doświadczyć lubelscy melomani w wykonaniu orkiestry pod batutą dobrze im znanego, gościnnego dyrygenta Sławka A. Wróblewskiego.

Karol Rzepecki

KRAKÓW

Rudolf pisze libretto do *Cyganerii*. W krakowskiej inscenizacji *Cyganerii* Giacoma Pucciniego (premiera 25 września 2015 r.) główny bohater, poeta Rudolf, zdaje się wykorzystywać romans z ubogą hafciarką Mimi do pobudzenia natchnienia, by wreszcie móc napisać udany poemat, który nie padnie pastwą płomieni piecyka w celu ogrzania zimnej mansardy, jak to dzieje się na początku pierwszego aktu. Zdaje się na to wskazywać finał, w którym wykonujący tę partię Tomasz Kuk, zamiast wznieść okrzyk rozpaczy w stronę zmarłej ukochanej, czyni to po oddaleniu się od jej łóżka, siadając do niej tyłem. Aliści, Andrzej Lampert z drugiej obsady zgodnie z uświęconą tradycją praktyką skierował już swoją eksklamację ku martwej Mimi.

Kolejną innowacją było przeniesienie akcji w czasy powstania opery, a więc ostatnie dziesięciolecie XIX w., na co zdaje się wskazywać rekwizyt – używana przez Rudolfa maszyna do pisania. A zatem może i Marcel, zamiast malarstwem, powinien był zająć się robiącą wówczas coraz większą karierę fotografią? W trzecim obrazie pojawiają się ponadto kokoty w wyzywających strojach jakby żywcem przeniesione z obrazów Henri'ego Toulouse-Lautreca. Jak zazwyczaj w takich sytuacjach nie jest jednak zachowana konsekwencja, skoro w dialogach napomyka się o monarchii, a są to już czasy III Republiki, lub o dawno już nie ukazujących się tytułach prasowych, z którymi współpracuje Rudolf. Ale mało który z dzisiejszych reżyserów zawracałby sobie głowę takimi szczegółami... Skądinąd i Puccini oraz jego libreciści nie byli wcześniej w Paryżu, gdzie rozgrywa się akcja, stąd umieścili swoich bohaterów w wieczór wigilijny w restauracyjnym ogródku, na co z trudem jeszcze pozwoliłby klimat Włoch, ale nie północnej Francji.

Partia Mimi wydaje się wręcz idealnie przeznaczona na rodzaj głosu, jakim rozporządza Iwona Socha. W jej ujęciu została ona wystudiowana w każdym calu. Charakteryzuje się kulturą artykulacji dźwięków, starannie wykończonych, a także operowaniem bogactwem planów dynamicznych, dzięki czemu w pełni przemawia liryczna natura postaci, ale kiedy potrzeba, w arioso w trzecim obrazie dochodzi do głosu również jej bardziej dramatyczny rejestr. Frazy w wykonaniu tej śpiewaczki odznaczają się pełnym wykończeniem, a ich belcantowe dziedzictwo daje znać o sobie poprzez wypełnianie ich śpiewem legato.

Z całej czwórki tytułowych Cyganów najsympatyczniejszy wydaje się filozof Colline. W jego postać ze znacznym powodzeniem wcielił się Patryk Rymanowski, z dużym wyczuciem i szlachetnie brzmiącym głosem wykonujący arię *Vecchia zimarra*, w której przejawia się jego altruistyczna postawa względem świata.

Typ głosu Tomasza Kuka predestynuje go przede wszystkim do wykonawstwa repertuaru niemieckiego. Muzyka Pucciniego reprezentuje weryzm, stanowiący włoską odpowiedź na wagnerowską sztukę wokalną, ale będącego mimo wszystko nieodrodnym spadkobiercą rodzimej szkoły belcanta. A więc pożądany jest silny głos, ale liczy się też jego uroda, a nie służy mu wszelka forsowność.

Tenor Andrzeja Lamperta jest jasnym i o bardziej dźwięcznej barwie, lepiej odnajdującym się w świecie włoskiej opery. Warto by jednak zadbać o dopracowanie jego wyrównanej emisji w górze skali, by poruszanie się w jej obrębie sprawiało wrażenie mniej wymuszonego. Atutem artysty w tej roli są też świetne warunki zewnętrzne, pozwalające w pełni uwierzyć w jego zdolność do rozkochania w sobie od pierwszego wejrzenia nieznajomej dziewczyny.

Mariusz Godlewski jako Marcel wydawał się na premierze nieco spiętym, ale występując także w drugiej obsadzie w pełni odzyskał panowanie nad swoim

PŁYTY ACTE PRÉALABLE
zawsze kupisz w sklepie internetowym
www.gigant.pl
PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

G. Puccini – *Cyganeria*
fot. Jacek Jarczok

dźwięcznym głosem, w którym w ostatnim czasie dawały znać o sobie oznaki pewnego zmęczenia. A zatem można oczekiwać godnej i obiecującej rywalizacji z drugim Mariuszem spośród polskich barytonów w listopadowej premierze *Króla Rogera*.

Słuchając bezpretensjonalnego śpiewu Marceliny Beucher doszedłem do wniosku, iż scenicznie może zostać uznany za bardziej wiarygodny w przypadku skromnej gryzetki niż dopracowana w najdrobniejszych detalach muzyczna kreacja wokalna?

Znacznej satysfakcji dostarczył występ Ilony Krzywickiej jako Musetty, płochego natchnienia paryskich artystów. Z wdziękiem wykonała słynny walc w drugim obrazie, a w charakterystycznym duecie z Marcelem w następnym obrazie stworzyła humorystyczne tło dla pierwszoplanowego duetu Mimi i Rudolfa.

Sprawujący kierownictwo muzyczne Tomasz Tokarczyk we właściwy sposób rozłożył akcenty dramatyczne, a także zadbał o to, by orkiestra, u Pucciniego odznaczająca się już pewną gęstością instrumentacji, w żadnym momencie nie przykrywała solistów. Wydobył ponadto z partytury wiele detali instrumentacyjnej natury, a także motywów, które zazwyczaj umykają uwadze.

Dekoracje Barbary Kędzierskiej wprowadziły nieco więcej światła i przestrzeni nie tylko do ciasnej mansardy ubogich artystów, ale i niewielkiej sceny Opery Krakowskiej. Cieszyło oko zharmonizowanie kolorystyczne dekoracji i kostiumów, unikające pstrokacizny, zwłaszcza w rodzajowej scenie świątecznego tłumu w drugim obrazie, z ulicznym handlarzem Parpignolem, stanowiącym personifikację paryskiego ludu, a któremu przydano pewnych cech orientalnych poprzez przykrycie głowy fezem.

Cyganeria po raz czwarty pojawia się na scenie Opery Krakowskiej. Może nie jest to przedstawienie zniewalające, ale na całkiem przyzwoitym poziomie.

Lesław Czapliński

POZNAŃ

Twardowski laureatem nagrody im. Jerzego Kurczewskiego. Tegorocznym laureatem nagrody im. Kurczewskiego został znany kompozytor Romuald Twardowski. Jury pod przewodnictwem Krzysztofa Meyera przyznało mu to prestiżowe wyróżnienie za wybitne osiągnięcia na polu muzyki chóralnej będącej ważnym wycinkiem twórczości tego kompozytora.

Twórczość ta, szeroko znana na całym świecie, cieszy się wciąż niesłabnącym zainteresowaniem, co znajduje wyraz w licznych wykonaniach i uznaniu, wyrazem którego było przyznanie mu w 1993 r. przez Zachodnio-europejską Federację Chórów nagrody Złotego Triangla.

Nagroda im. Jerzego Kurczewskiego, twórcy Poznańskiego Chóru Chłopięcego i założyciela szkoły chóralnej, przyznawana jest od 1999r. Jej laureatami są m.in. H. M. Górecki, A. Koszewski, K. Penderecki.

(red)

KRAKÓW

Perska opowieść. Persja w operze barokowej to kraj na poły baśniowy, leżący za rzekami, górami i przedmurzami religii. Siroe, sasanidzki król Persji z VII w., to tytułowy bohater oper między innymi Leonarda Vinciego, Vivaldiego, Haendla oraz dwudziestej czwartej Johanna Adolfa Hassego, na którego przyszła kolej w ramach krakowskiego cyklu Opera rara (13 października w krakowskim Centrum Kongresowym). Jego twórczość przypada na czasy przełomu, kiedy barok przekształca się w klasycyzm (na przykład zalążki koloraturowej już ornamentyki dają znać o sobie w pierwszej arii Arasse oraz w ostatniej Medarse).

W obrębie osobowości twórczej Hassego walczyli o lepsze niezrównany melodysta (na którego wskazuje *Un poco lento* – środkowe ogniwo poprzedzającej operę sinfonii) z wytrawnym dramaturgiem (nie przeładowuje swych dzieł ariami, ważną rolę odgrywają u niego dynamiczne i wewnętrznie zwarte recytatywy, a te akompaniowane stoją niekiedy na pograniczu ariosa – dramatyczny recytatyw Emiry, *Saranno almen comuni i nostri affanni*, w którym daje znać o sobie jej wewnętrzne rozdarcie pomiędzy pragnieniem pomszczenia ojca a miłością do syna jego zabójcy, recytatyw Chosroesa *Ah, che ristoro invano io cerco al. mio dolor* na wieść o wykonaniu wydanego przez niego samego wyroku śmierci na syna Siroe). Akompaniament w ariach nie jest tylko harmonicznym wtórem dla głosu, ale zarysowuje sytuacje lub wyraża stan w jakim znajduje się postać, często dopowiada jej uczucia.

Należy zatem żałować, że większość oper Hassego padła pastwą płomieni podczas pożaru zbiorów Opery Drezdeńskiej, dla której większość z nich została skomponowana.

Na prapremierze pierwszej wersji *Siroe* 2 maja 1733 r. w Bolonii w rolach obydwu, rywalizujących ze sobą synów króla Chosroesa – Siroe i Medarse – wystąpili dwaj sławni kastraci: Farinelli i Caffarelli. W Krakowie wysłuchaliśmy drugiej, o trzydzieści lat późniejszej redakcji autorskiej dzieła, przygotowanej dla Drezna, a powstałej na zamówienia elektora saskiego i króla polskiego Augusta III, który zmarł w dwa miesiące po jej wystawieniu w teatrze dworskim w Zwingerze.

Tytułowa partia w ujęciu chorwackiego kontratenora Maxa Emanuela Čencicia ukazywała całą złożoność charakterologiczną postaci wyrażającą się poprzez odpowiedni dobór środków muzycznych. W jego pierwszej arii *La sorte mia tiranna farmi di più non può*, w której dominuje kantylenowe prowadzenie głosu, z bardziej ożywionym ustępem środkowym, daje znać o sobie przede wszystkim wrażliwość młodego królewicza. Pewna popędliwość natomiast znajduje ujście w kolejnej arii – *Mi credi infedele, sol kuesto m'affanna* – której skrajne ogniwa odznaczają się wirtuozerią wokalną, którym przeciwstawiona zostaje liryczna część środkowa.

Kanadyjska mezzosopranistka Mary-Ellen Nesi w roli Medarse dostarczyła dużej satysfakcji estetycznej za sprawą kultury brzmienia oraz zdolności wydobycia ładunku dramatycznego z recytatywów, na przykład *Anch'io gelo in pensarlo*, poprzedzającego arię *Tu decidi del mio fato*, w której kantylenowa linia melodyczna przyozdobiona jest delikatnymi melizmatami.

Tenorową partię Chosroesa kompozytor bogato koloryzuje ozdobnikami, wyjątek czyniąc jedynie w lamencie na wieść o rzekomym straceniu syna – *Gelido in ogni vena scorrer mi sento il sangue*. Śpiew Juana Sancheza odznaczał się dużą muzykalnością (operowanie dynamiką piano oraz momentami ekspresyjnym falsetem dla oddania ojcowskiej rozpaczy), jedynie w portamenti, czyli ciągłym łączeniem odległych dźwięków, głos miewał tendencję do załamywania się.

Jako przewrotna Laodice, królewska faworyta, uwodząca zarazem syna i snująca sieć intryg wystąpiła Julija Leżniewa. Zaimponowała opanowaniem techniki pokonywania efektownych melizmatów (aria z I aktu oraz aria di bravura *Di tuo Amor, mio cor è indegno*, zapożyczona od Carla Heinricha Grauna z jego opery *Brytanik*), a także umiejętnością śpiewu legato (aria *Mi lagnerò tacendo del mio destino avaro* z II aktu), które to walory wywierały najkorzystniejsze wrażenie w dynamice piano lub mezza voce, bo w przypadku forte wkradało się vibrato, przydające brzmieniu głosu zbyt ostrą barwę, a w kadencji pierwszej arii pojawiła się nawet pewna krzykliwość na pograniczu intonacyjnej dokładności. Artystka, jak przystało na wschodząca diwę, w przerwie pomiędzy częściami zmieniła toaletę z kremowej na amarantową.

W roli jej sprawiedliwego brata Arasse wystąpiła Diliara Irysowa, baszkirski sopran, wraz z Ildarem Abdrazakowem należąca do artystów tej narodowości, którym przypada w udziale międzynarodowa kariera. Jej krystalicznie czysty głos od najlepszej strony ukazał się w arii *Se pugnar non sai col fato*, będąc jakby stworzonym do wyrazistej artykulacji wokalnych ornamentów.

Rumuński mezzosopran Roxana Constantinescu w partii Emiry, występującej w męskim przebraniu jako Idaspe, w wielkiej arii *Non vi piacque, ingiusti dei* na zakończenie II aktu wykazała się znaczną wokalną biegłością, ale dopiero w arii gniewu *Che furia, che mostro, che barbaro padre!* pokazała skalę swych możliwości dramatycznych.

Gra zespołu Armonia Atenea, prowadzonego od klawesynu przez Georga Petrou, odznaczała się bardzo wyrazistą artykulacją, zwłaszcza w odniesieniu do kwintetu smyczkowego, momentami może nawet nieco przerysowaną. Ale nie zabrakło też kultury brzmieniowej i znacznej dozy szlachetności, na przykład w rokokowym wdzięku, jakim odznacza się akompaniament do arii Laodice *Mi lagnerò tacendo del mio destino avaro*.

Tym razem oprawa świetlna była nader skromna i powściągliwa, nieznośnymi natomiast stały się przedłużające się pauzy pomiędzy numerami, wypełnione hałaśliwymi przemarszami solistów, każdorazowo wychodzących zza kulis, a przecież mieliśmy do czynienia z wykonaniem koncertowym, mogli więc przebywać przez cały czas na estradzie.

Lesław Czapliński

KRAKÓW

Poniatowski redivivus, czyli opera liturgiczna. Giuseppe Michele Saverio Poniatowski, stryjeczny wnuk ostatniego króla Polski, z matki Włoszki, był śpiewakiem i kompozytorem operowym, występującym na scenach Italii wraz z żoną i utalentowanym wokalnie rodzeństwem (między innymi jako Otello w operze Rossiniego we Florencji oraz Nemorino w *Napoju miłosnym* w Genui), którego utwory sceniczne wystawiała Opera Paryska (*Piotr Medyceusz*) oraz londyńska Covent Garden.

Jego pochodząca z 1867 r. *Msza F-dur* to poniekąd opera liturgiczna, w której dominują teatralne wręcz afekty i efekty, częściowo stonowane przez samego kompozytora za sprawą akompaniamentu powierzonego organom. A zatem najbardziej ryzykownym posunięciem przy okazji współczesnego wznowienia tego utworu (22 października w Centrum Jana Pawła II „Nie lękajcie się" w Borku Fałęckim) było wprowadzenie w ich miejsce orkiestry. W związku z tym o dokonanie instrumentacji zwrócono się do młodego krakowskiego kompozytora Macieja Jabłońskiego, którego wsparł w tym przedsięwzięciu oraz poprowadził wykonanie *Mszy* w takiej postaci Sebastian Perłowski.

Momentami jednak swym fanfarowym zabarwieniem (rogi) wydaje mi się ona zbyt wyjaskrawiona wobec faktury partii wokalnych (chóru i kwartetu solistów). Uważam więc,

że należało raczej zaufać intuicji kompozytora i korzystniejszym dla utworu byłoby go pozostawienie w pierwotnej redakcji autorskiej jak to uczyniono podczas tegorocznego wykonania londyńskiego.

Szczególnie eksponowana rola przypada w tym dziele sopranowi, na który przeznaczono dwa ariosi – *Christe elejson* w *Kyrie* oraz przywołujące wizję ukrzyżowania w *Credo*. Tessytura tej partii jest bardzo rozległa, pod koniec pierwszego ariosa wznosząc się w górę oktawy trzykreślnej, by potem kaskadami opadać o ponad decymę w dół. Z uwagi na sakralny charakter kompozycji Poniatowski z lekka tylko koloryzował linię melodyczną sopranu dyskretnymi wokalizami. Zwłaszcza drugie ze wspomnianych ariosi, zaśpiewane przez Katarzynę Oleś-Blachę mezza voce, wywarło przejmujące wrażenie swą dramatyczną wymową, nie tracąc przy tym nic ze śpiewnego ujęcia.

Duet tenora i basa w ustępie *O salutaris*, w którym głosy prowadzone są imitacyjnie, odwołuje się do belcantowej kantyleny, której płynność znalazła odpowiednich wykonawców w osobach Pawła Tołstoja i Wojciecha Śmiłka.

Z kolei basowa aria z chórem w *Agnus Dei* „przywodzi na ucho" *Nabuchodonozora* Verdiego i wymaga od solisty nośnego, gęstego głosu, odznaczającego się zarazem ciepłą barwą.

Rola chóru może nie jest do tego stopnia pierwszoplanowa jak ma to miejsce w niemieckiej muzyce sakralnej, ale niektóre jej ustępy świadczą o opanowaniu przez Poniatowskiego techniki polifonicznej. Świadczy o tym przede wszystkim finałowa fuga w *Amen*, spełniającym zarazem funkcję kody, godnie wieńczącej całość kompozycji.

Kwartet solistów uzupełniał mezzosopran Urszuli Kryger, której partia, niestety, okazała się dosyć skromną. Oprócz nich wystąpił krakowski Chór Polskiego Radia oraz specjalnie na tę okazję powołana Orkiestra Instytutu Rozwoju Kultury Polskiej, ale, jako się rzekło, pomysł jej wprowadzenia w miejsce organów lub fortepianu (jak miało to miejsce w Londynie) okazał się najbardziej dyskusyjnym.

Tewje Mleczarz z przypowieści Szołema Ałejchema zapytywał rabina, czy istnieje jakieś błogosławieństwo dla maszyny do szycia? Okazuje się, że problemów tego rodzaju nie ma z poświęceniem, albowiem aktu tego rodzaju względem partytury Poniatowskiego przed rozpoczęciem koncertu dokonał kardynał Dziwisz!

Lesław Czapliński

KOPENHAGA

Boulevard Solitude – opera Hansa Wernera Henzego z 1953 r. na kopenhaskiej scenie. *Boulevard Solitude* – pierwsza opera Hansa Wernera Henzego (1926–2012) nie jest zbyt częstym gościem na operowych scenach. Od zapomnienia ratuje ją temat – jest to mianowicie nowoczesna wersja historii o Manon Lescaut, tej samej, która zainspirowała Massenet (*Manon* z roku 1884) i Pucciniego (*Manon Lescaut* z roku 1892). I tak w ostatnim czasie kilka teatrów wystawiło cały „cykl" Manon, *Boulevard Solitude* jest mile widzianym nowoczesnym pendantem tej starej historii. Trudno powiedzieć, czy bez tych „koneksji" *Boulevard* pojawiał by się na współczesnej scenie. Ciekawe produkcje z ostatnich lat to wersja z Covent Garden w Londynie (2001), jej nowa adaptacja w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie (2007 – ta wersja nagrana została na DVD) i w Welsh Opera w Cardiff w roku 2014 (reżyseria: Mariusz Treliński). W Kopenhadze wystawiono zupełnie nową wersję, reżyserowaną przez holenderską Lotte de Beer.

H. W. Henze – *Boulevard Solitude*

Hans Werner Henze to Niemiec wyrosły w cieniu nazizmu (był nawet jako 16-latek wcielony do armii, służbę odbył w Danii, gdzie dostał się do niewoli angielskiej), krytycznie nastawiony do swej ojczyzny, większość życia spędził we Włoszech. Kompozytor bardzo wszechstronny, przechodzący przez różne fazy twórcze, oddany dramaturgii muzycznej (oprócz 12 oper tworzył muzykę do baletów, do sztuk teatralnych i muzykę filmową). W młodości chłonął nowinki z Darmstadtu, fascynował się też jazzem. Potem przeszedł przez okres fascynacji marksizmem (spędził nawet 2 lata na Kubie i napisał oratorium na cześć Che Guevary, które wywołało wielki skandal w Hamburgu w roku 1968 – produkcję wycofano), w miarę upływu czasu coraz bardziej liryczny w wyrazie. Już od roku 1953, kiedy to osiedlił się we Włoszech, mógł całkowicie poświęcić się komponowaniu. Sława jego rosła: uczył w Salzburgu, Dartmouth, New Hampshire, prowadził kursy kompozytorskie w wielu krajach. Interesował się też młodzieżą – w roku 1976 założył instytut muzyczny w Montepulciano (w Toskanii), którego celem było stworzenie odpowiednich warunków twórczych dla młodych kompozytorów. Podobny instytut założył w roku 1988 w Austrii, a w Monachium był inicjatorem festiwalu muzycznego Münich Biennale. Jego opery miały premiery na najbardziej prestiżowych scenach świata, otrzymał wielką ilość nagród, tytułów doktora honoris causa. Henze komponował prawie do samej śmierci, jest autorem 10 symfonii, koncertów instrumentalnych, oratoriów, muzyki kameralnej. Kiedy w roku 2011 nagrywano na DVD wersję *Boulevard Solitude* w Barcelonie, Henze był jeszcze obecny na

widowni, zmarł w Dreźnie, gdzie przebywał, by doglądać wystawienie jednej z jego oper.

W Danii Henze grywany był często, jego dziewiąta symfonia z chórem (dedykowana niemieckim ofiarom faszyzmu i bohaterom walki z nazizmem) grana była w sali Duńskiego Radia w roku 2000. Rok później grano jego „kubańską" operę *El Cimarron* z roku 1969 na scenie kameralnej Opery.

Boulevard Solitude to „dramat liryczny w siedmiu scenach" z dłuższymi wstawkami muzycznymi pomiędzy scenami. Nie jest to długa opera – trwa około półtora godziny i grywana bywa bez pauzy. Poszczególne sceny są krótkie, rozgrywają się w mniejszych, lub większych odstępach czasowych. Historia Manon Lescaut, kobiety „upadłej", opowiedziana jest w sposób dużo bardziej cyniczny, niż ma to miejsce w operach Massenet i Pucciniego, gdzie „okolicznością łagodzącą" jest namiętna miłość Monon do Armanda des Grieux. U Henzego (i jego librecistki, Grete Weil), Manon jest cyniczna, wyrachowana i „zdalnie sterowana" przez istną kanalię, swego brata, który nie tylko jest jej alfonsem, ale również złodziejem i mordercą (Manon naciska cyngiel pistoletu, który jej brat trzyma w ręce). Inne osoby dramatu: kochankowie Manon, Lilaque ojciec i syn (ani oni, ani brat Manon nie są opatrzeni imionami) to też figury istnie papierowe, marionetki ulicznego teatru. Jedyną osobą sympatyczną jest nieszczęsny Armand. Stereotypy zdają się stać w kolejce za sceną, czekając na wejście do akcji. Zastanawiający cynizm, jaki wyłania się z akcji, jest być może oddźwiękiem czasów, w których opera powstała, po katastrofie wojennej, kiedy modny był egzystencjalizm i pesymistyczne wizje świata i ludzi. Jednostka jest w zasadzie samotna w nieprzychylnym jej świecie, a „piekło to inni". Miłość jest krótka i przemijająca, niczego nie „zbawia", dobra materialne to jedyne, na co można liczyć. Z dzisiejszego punktu widzenia obraz kobiety przedstawiony w *Boulevard Solitude* jest bardzo negatywny i stereotypowy. Tym bardziej zastanawiający jest fakt, że operę tą „wyprodukowano" w ostatnich latach aż kilka razy. Może właśnie ten stereotypowy wizerunek głównej bohaterki jest wyzwaniem dla reżyserów? No bo co z tym, w dzisiejszych czasach, zrobić? I co zrobić z długimi przerywnikami muzycznymi między scenami? Nie wiadomo, co Henze sam myślał na ten temat – może wyobrażał sobie wstawki baletowe? Muzyka „przerywników" jest stylistycznie bardzo różna, nie wydaje się nawet antycypować następnych scen. Różnorodność tą „wyrównać" można jednością akcji przerywników. W wersji londyńskiej (powtórzonej w Barcelonie) elementem jednoczącym jest rodzaj pantomimy rozgrywającej sie na stacji kolejowej, miejscu rozstań i spotkań, oczekiwań i przypadkowego mijania się. W Kopenhadze reżyserka wymyśliła pantomimę quasi feministyczną. Negatywny obraz głównej bohaterki próbuje wytłumaczyć krótkim przeglądem scen kobiecych „przestępstw" – od Ewy i jabłka, poprzez Klitajmestrę, lady Macbeth, Kundry aż do czasów dzisiejszych, gdzie kobieca seksualność „sprzedaje" różnorodne produkty. Wszystkie sceny, co czyni całą historię bardziej pikantną, rozgrywane są przez grupę dziewczynek w różnym wieku, od bardzo małych, do nastolatek. Powstaje w ten sposób fascynująca akcja, nie zawsze czytelna, ale zawsze frapująca wizualnie, śmiało mogąca konkurować z akcją właściwą. W ostatniej scenie, kiedy Manon prowadzona jest do więzienia, dziewczynki w welonach niosą ją jak figurę w procesji, jak Madonnę. W ten sposób krąg się zamyka – dychotomizm kobiety upadłej i Madonny, dominujący europejską kulturę, raz jeszcze pokazuje swe „prawdziwe" oblicze – jako sztuczny, męski punkt widzenia.

H. W. Henze – *Boulevard Solitude*

Również postać Manon zostaje przez Lotte de Beer w pewien sposób „usprawiedliwiona" – jest ona całkowicie bierna w rękach brata, być może łączy ich traumatyczna przeszłość, której oboje są ofiarami.

Oglądając przedstawienie na scenie Opery Królewskiej w Kopenhadze (razem z niewielką ilością widzów – *Boulevard Solitude* nie był tu sukcesem) stwierdziłam – z pewnym zaskoczeniem – że elementem usprawiedliwiającym wystawienie *Boulevard Solitude* jest muzyka. Mimo swej multistylistyczności, a może właśnie dlatego, brzmiała ona świeżo i żywo, obfitując w momenty wstrząsające, jak i liryczne, w partie wokalne bardzo trudne, lecz atrakcyjnie brzmiące. To muzyka czyni z postaci Manon bohaterkę tragiczną a postacie negatywne zaopatruje w elementy komiczne, łagodzące brutalizm postaci.

W Kopenhadze w rolę Manon wcielała się Sine Bundgaard i była to kreacja doskonała, pomimo karkołomnej linii melodycznej. Armand (Gert Henning-Jensen) do walorów wokalnych dodawał jeszcze chłopięcy wdzięk. Do tego należy dodać jeszcze bardzo pomysłową scenografię, mądre wykorzystanie sceny obrotowej i kostiumy, wierne czasom powstania opery, początkowi lat 50. W sumie było to ciekawe przedstawienie przybliżające widzom muzykę Hansa Wernera Henze, jednego z wybitnych twórców europejskich ubiegłego wieku.

Eva Maria Jensen

Iwona Socha
Fot. Jakub Laszek

Iwona Socha od Małgorzaty do Mimi

Jacek Chodorowski

Ta śpiewaczka ma wszystko, co potrzebne solistce opery: piękny głos, znakomitą aparycję oraz dojrzałe, przemyślane aktorstwo – powiedział jeden z krakowskich recenzentów po debiucie artystki w partii Violetty w *Traviacie* (Opera Krakowska, 1.07.2015).

Urodzona i wychowana w Tarnowie, wykształcona w Katowicach, na swe stałe miejsce w teatrze operowym wybrała jednak Kraków i scenę jego Opery. I nic dziwnego, bowiem scena ta cieszy się coraz większą popularnością i coraz wyższą pozycją w światowych rankingach porównujących poziom teatrów operowych. Tradycja plus nowoczesność, te dwa kierunki działalności, przy wysokim poziomie wokalistyki, w Krakowie właśnie są harmonijnie łączone. A co najważniejsze dobrze odbierane przez melomanów. Publiczność krakowska serdecznie przyjęła młodą artystkę, a i bezpośrednie środowisko wokalne chętnie z nią współpracuje doceniając walory wokalne i aktorskie śpiewaczki.

Iwona Socha jest absolwentką dwóch katowickich uczelni: Wydziału Radia i Telewizji (organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej, 1998–2002) Uniwersytetu Śląskiego oraz Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej (kl. prof. Jana Ballarina, 2000–2005, dyplom z wyróżnieniem). Debiut sceniczny śpiewaczki miał miejsce w maju 2005 r. w Operze Śląskiej w Bytomiu. Śpiewała wtedy partię Małgorzaty w *Fauście*, a sam spektakl był jej spektaklem dyplomowym. Miał on zresztą charakter przedstawienia jubileuszowego (60-lecie Opery Śląskiej, gościnny występ w partii Starego Fausta Bogdana Paprockiego). Ambitna i zawsze dobrze przygotowana śpiewaczka nie poprzestała tylko na studiach akademickich. Brała udział w licznych kursach i warsztatach wokalnych. Prowadzili je zwykle znakomici pedagodzy m.in. prof. I. Kłosińska, J. Romańska, T. Żylis-Gara, J. Żmurko, A. Kruszewski. P. Mura, I. Kremling. Jeszcze w czasie studiów została laureatką Konkursów Słowiańskiej Muzyki Wokalnej (Katowice, 2005) i Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej (Warszawa, 2005).

Początek swej aktywnej działalności artystycznej śpiewaczka datuje właściwie na rok 2003. Wtedy bowiem, jeszcze jako studentka, wystąpiła publicznie z Orkiestrą Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją J. M. Błaszczyka w *Paukenmesse* Haydna. Repertuar oratoryjny artystki jest zresztą niezwykle szeroki. Ma w nim dzieła m.in. Bacha, Beethovena, Brucknera, Chaussona, Dvořaka, Góreckiego, Haydna, Haendla, Kilara, Mahlera, Mozarta, Rossiniego, Schoenberga. W repertuarze zaś pieśniarskim nie brak cykli i utworów m.in. Brittena, Chopina, Fitelberga, Karłowicza, Paderewskiego, Świderskiego. Tak bogaty i różnorodny repertuar, w tak młodym wieku to zaiste zjawisko niecodzienne, ale przecież ułatwiające liczne występy filharmoniczne i festiwalowe. Śpiewa więc w prawie wszystkich polskich filharmoniach. A spośród licznych festiwali wymieńmy kilka polskich i zagranicznych: Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", Festiwal Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana", „Viva il Canto" w Cieszynie, „Viva Canaletto" w Warszawie, Krakowski Festiwal Muzyki Kameralnej „Voice&Piano", Bydgoski Festiwal Operowy, Festiwale w Krynicy, Busku Zdroju, Łańcucie i Letnie Festiwale Operowe w Krakowie, Festiwal „Bravo Maestro" w Kąśnej k/Tarnowa. Brała też udział w Międzynarodowym Festiwalu Kauno Pilyje (na Litwie) oraz Festiwalu St. Maxim de la Saint Baume we Francji. W repertuarze scenicznym, w okresie 2003–2011 artystka występuje gościnnie w operetkach i operach na krajowych scenach muzycznych. Jest więc w Lublinie Krysią w *Ptaszniku z Tyrolu* i Adelą w *Zemście nietoperza*, Saffi w *Baronie cygańskim* (w Bydgoszczy, Krakowie i w Łodzi), Maricą, Czardaszką, Lizą, Rozalindą, Hanną Glawari, Marią w *West Side Story* Bernsteina. W tym okresie buduje także swój repertuar operowy. Już wtedy recenzenci zauważają nieprzeciętne walory wokalne i aktorskie śpiewaczki. „Iwona Socha błysnęła szczerym dramatyzmem w swojej lirycznej w gruncie rzeczy partii. Jej głos i postać wyraźnie dominowała" (M. Dziadek, „Śląsk" nr 3 z 2007 r.). W Teatrze Wielkim w Łodzi z powodzeniem śpiewa partię Anusi w *Wolnym strzelcu* Webera (reż. W. Zawodzińskiego), a do ważnej dramaturgicznie partii Amora, w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, spektaklu Opery Narodowej – Teatru Wielkiego, zaprasza ją reżyser, M. Treliński. Koncertuje również za granicą:

Austria, Belgia, Czechy, Francja, Hiszpania, Holandia, Litwa, Słowacja. Dokonuje także nagrań koncertowych i archiwalnych dla Polskiego Radia oraz Telewizji Polskiej, jak również nagrań płytowych.

W roku 2012 Iwona Socha zostaję solistką Opery Krakowskiej. Rok wcześniej daje się poznać krakowskiej publiczności jako Donna Anna w znakomitym spektaklu M. Znanieckiego. Recenzent pisał: „Piękną kreację w roli Donny Anny stworzyła Iwona Socha prawdziwie przejmująca w dramatyczno-tragicznej ekspresji wokalnej, zwłaszcza w Arii zemsty" (O. Pisarenko, 2011). Rola Zuzanny w kolejnej operze Mozartowskiej *Wesele Figara* stała się kolejnym wielkim sukcesem artystki.

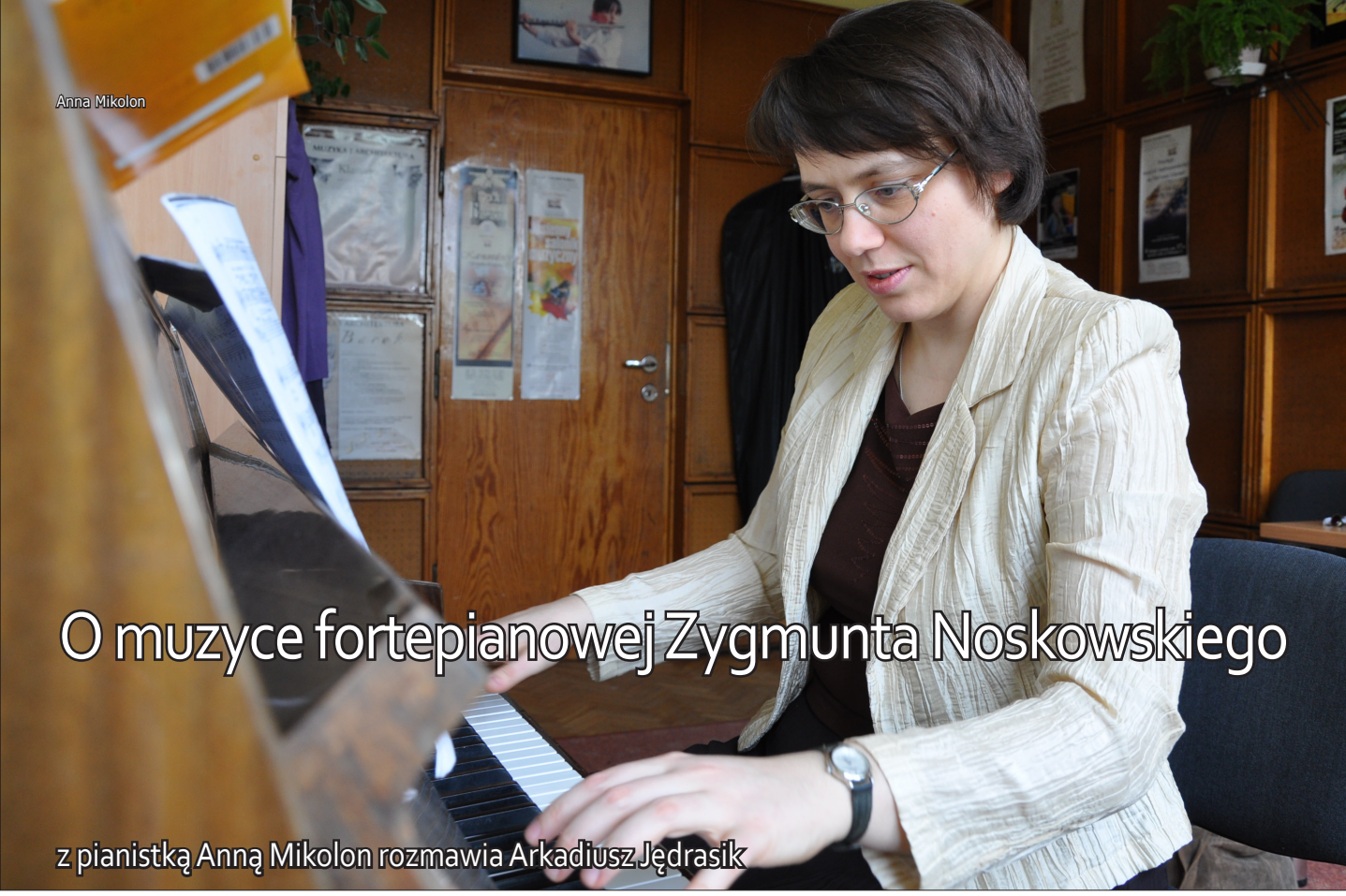
W. A. Mozart – *Wesele Figara*
Mariusz Kwiecień i Iwona Soch
fot. Ryszard Kornecki

„W interpretacji Iwony Sochy jest ona jedną z osób rozgrywających intrygę, zdecydowaną i dokładnie wiedzącą, co chce osiągnąć, zarówno w odniesieniu do swego narzeczonego jak i chlebodawcy. Artystka dysponuje pięknym i dobrze ustawionym głosem, z którego robi należyty użytek w celach dramatycznych. Wyróżnia się umiejętnością odpowiedniego kształtowania frazy, tak ważnej przy śpiewaniu Mozarta. A także nadawania kantylenie pożądanej płynności i brzmieniowej szlachetności, nie mniej istotnych przy wykonywaniu tej muzyki – pisał Leszek Czapliński" („Odra", 2012). Natomiast Anna Woźniakowska stwierdziła, iż „Zuzanna jest rozsądną pokojówką walczącą o swoje szczęście" („Dziennik Polski", 2012). Dowodem wszechstronności wokalnych i interpretacyjnych możliwości śpiewaczki jest udział w krakowskiej inscenizacji dzieła *Schoenberg Cabaret lunaire* w 2013 r. Po premierze pisałem: „Iwona Socha znakomicie rozwija swój talent. Wychodzi swobodnie poza klasykę operową, rozszerza repertuar roztropnie i powoli, by jej piękny głos nic nie stracił na jakości brzmienia i barwy, ale przecież nie oszczędza się i potrafi dostosować do wykonywanej muzyki. Stworzyła więc postać autentycznej divy kabaretowej, zawsze prowokującej ale też i zawsze pełnej wdzięku" (www.maestro.net.pl, 8.03.2013). Inne recenzje z kolejnych premier krakowskich są nie mniej znakomite: „Iwona Socha (Micaela w *Carmen*) urzekła nośnością i siłą głosu oraz autentycznością wyrazu postaci" (Krakowski Portal Kultury, 2013). „Doskonałą kreację stwarza Iwona Socha (Adina w *Napoju miłosnym*). Subtelnie brzmiący śpiew, znakomita dramaturgia, wrodzony urok osobisty" (Anna Małachowska, 2015). Ostatnią, jak dotąd, rolą artystki w Krakowie jest Mimi w *Cyganerii* Pucciniego 25.10.2015). Oto jedna z recenzji spektaklu premierowego: „Na czoło wykonawców wysuwa się Iwona Socha. Głos jej ujmuje przede wszystkim bogactwem, szlachetnością i czystością brzmienia. Jego ciepła, indywidualna barwa wzrusza liryzmem i naturalnością. Zalety te artystka ujawnia również w grze aktorskiej. Jest romantyczną postacią, bardzo autentyczną, kruchą i delikatną. Po prostu kocha, cierpi i umiera. Partia Mimi mieści się w Pucciniowskiej rodzinie tzw. »małych, zakochanych kobiet«, którą uzupełniają także Butterfly i Liu. Aktorsko Iwona Socha też jest przekonująca" (www.maestro.pl, 8.10.2015).

W sumie, na krakowskiej scenie artystka brała udział, jak dotąd, w 9 inscenizacjach operowych i w 3 operetkowo-musicalowych. Trzeba podkreślić, iż wszystkie jej kreacje sceniczne są interesujące wokalnie i wyrazowo. Oto jej „krakowskie" role: Margarita w *Mefisto*, Micaela w *Carmen*, Adina w *Napoju miłosnym*, Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce*, Ninnetta w *Miłości do trzech pomarańczy*, Donna Anna w *Don Giovannim*, Zuzanna w *Weselu Figara*, Violetta w *Traviacie*, Mimi w *Cyganerii* oraz partie operetkowe: Rozalinda oraz Adela w *Zemście nietoperza*, Saffi w *Baronie cygańskim* i Chawa w *Skrzypku na dachu*.

Iwona Socha znalazła również uznanie kapituły Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury przyznawanych corocznie m.in. w kategorii najlepsza śpiewaczka. Nagrodę tę otrzymała w VII edycji w 2013 r. (odbierała ją także dla Mariusza Kwietnia, też blisko współpracującego z Operą Krakowską). I jeszcze jedna recenzja, tym razem z koncertu estradowego: „uroku prezentowanej muzyce dodała też sopranistka Iwona Socha, która porwała publiczność, prezentując wielkie umiejętności wokalne oraz pełną paletę nastrojów" (A. Malatyńska-Stankiewicz, 17 edycja Last Night of the Proms, „Dziennik Polski", 10.09.2013).

Kolejną, i jak dotąd ostatnią kreacją artystki dla sceny krakowskiej, jest partia Roksany w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego (reż. Michał Znaniecki, kier. muz. Łukasz Borowicz, scenogr. Luigi Scoglio – premiera w listopadzie 2015). *Król Roger* reprezentuje gatunek dramatu muzycznego, nie zaś klasycznej opery. Partie śpiewaków są po prostu śpiewanymi kwestiami. Ich wyraz poetycko-symboliczny nie przesłania sugestywności i ekspresji muzyki. Akcja muzyczna jest raczej wolna, „miękka" melodycznie. Nie brak jednak w tym dziele napięć, uniesień, nawet kulminacji emocji, można też dopatrywać się rysów ekspresjonizmu słowiańskiego – łączącego dziwne mistyczne emocje o wysokiej wręcz temperaturze ze zmysłową wrażliwością i miękkością wyrafinowanych kolorów (T. A. Zieliński: *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM 1997 r.). Partia Roksany jest trudna wokalnie i odpowiedzialna. Wszak Roksana, wrażliwa i delikatna w swym wnętrzu mocno targana jest uczuciem i rozrywana między światem appolińskim i dionizyjskim. Iwona Socha, wykonawczyni tej partii, dodaje: „w tej inscenizacji Roksana ma charakter niebotycznej, głęboko nieszczęśliwej kobiety, rozdartej pomiędzy szeroko rozumianą miłością osoby, której depresja, nadwrażliwość i wszelkiego rodzaju lęk nie pozwalają na bycie człowiekiem w swojej istotowości. To jest poszukiwanie, walka, cierpienie i dramat". Głosowo jest jak zwykle bezbłędna, podporządkowując linię wokalną postaci i uwiarygodniając ją. Koncepcja realizatorów bardzo jej odpowiada, a współpracę z nimi wysoko sobie ceni, tym bardziej, iż ma znakomitych partnerów scenicznych (zwłaszcza obu Mariuszy, Kwietnia i Godlewskiego). Dodam jeszcze, iż śpiewaczka prywatnie jest osobą niezwykle ujmującą, komunikatywną i o wysokiej kulturze zwłaszcza muzycznej.



Anna Mikolon

O muzyce fortepianowej Zygmunta Noskowskiego

z pianistką Anną Mikolon rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Muzyka fortepianowa Zygmunta Noskowskiego. Świetny repertuar na najnowszą płytę. Skąd pomysł na jej realizację?

Mogę powiedzieć, że byłam „karmiona" muzyką polską w domu od najwcześniejszych lat dzieciństwa, słuchając stale starych płyt analogowych z nagraniami laureatów kolejnych konkursów chopinowskich, wydań utworów Karola Szymanowskiego, Henryka Melcera i wielu, wielu innych. W naturalny sposób ją pokochałam i związałam w dużej mierze swoje życie zawodowe. Wykonałam niezliczoną ilość koncertów z utworami m.in.: Moniuszki, Chopina, Lutosławskiego, Noskowskiego, Maklakiewicza, Niewiadomskiego, Czyża, Kilara, Twardowskiego, Szymanowskiego, Wiechowicza, Karłowicza, Statkowskiego, Żeleńskiego, Świdra, Meyera, Żukowskiego. Brałam udział w prawykonaniu dzieł M. T. Łukaszewskiego, I. F. Dobrzyńskiego i R. Kłoczko. W 2003 r. nagrałam płytę z pieśniami Moniuszki i Chopina. Dwa lata temu grałam kameralne utwory na wiolonczelę i fortepian Noskowskiego i podzieliłam się tą informacją z panem Janem A. Jarnickim, który w odpowiedzi udostępnił mi kilka cykli miniatur fortepianowych tego kompozytora. Zachwyciła mnie ekspresyjność i doskonała struktura formalna tych „pieśni bez słów".

Które dzieła Zygmunta Noskowskiego pani nagrała?

Nagrałam *8 Krakowiaków* op. 2 dedykowanych Lisztowi, wydanych w Lipsku w 1878 r. Dedykacja nie była przypadkowa. Franciszek Liszt wysoko ocenił te utwory, sam je wykonywał i dopomógł w ich wydaniu. Po nich następuje na płycie *Kołysanka* op. 11 napisana dla żony. W pierwotnej wersji przed rokiem 1880 została przeznaczona na skrzypce i fortepian (wykonywałam ją też w wersji na wiolonczelę i fortepian). W roku 1882 kompozytor opracował ją na fortepian solo. Dalsze utwory, to *Les sentiments* op. 14 z 1886 r.: *L'inquiétude, Consolation, Resignation*. Noszą wymowne tytuły i każdy z nich prezentuje inny klimat dźwiękowy i emocjonalny. Kolejne cykle, to *Aquarelles – Six morceaux caractéristiques* op. 20 (*Caprice, Cantique d'amour, Valse en miniature, Impromptu, Vogue la galère, La Gitana) i En pastel* op. 30 *(Au printemps, Valse sentimentale, Berceuse mélancolique).* W *Akwarelach* kompozytor maluje włoskie i hiszpańskie krajobrazy, natomiast w *Pastelach* nawiązuje do muzyki francuskiej i niemieckiej. Oczywista jest tu wrażliwość Noskowskiego na piękno przyrody.

Kim jest dla pani Zygmunt Noskowski?

Zygmunt Noskowski jest dla mnie przede wszystkim patriotą, tytanem pracy, niestrudzonym społecznikiem, innowatorem wcielającym w czyn wciąż nowe pomysły. Ponadto – wspaniałym i wszechstronnym pedagogiem, który wykształcił nie tylko plejadę przyszłych kompozytorów, ale także umuzykalniał dzieci, udzielając im bezpłatnych lekcji. O jego niezwykle wnikliwym zrozumieniu psychiki dziecięcej świadczy *Śpiewnik dla dzieci* op. 34 uznany za arcydzieło w skali światowej.

Jaka jest jego muzyka?

Jest śpiewna, piękna, rzewna, chwytająca za serce, miejscami dowcipna, często taneczna, wielobarwna, nawiązująca do spuścizny rodzimej kultury (Chopin, Statkowski) i do najlepszych wzorców europejskich (Schumann, Debussy, Ravel), o żywej narracji, przenosi nas w świat opisywany przez Kraszewskiego, Konopnicką, czy Rodziewiczównę, a także w krajobrazy Hiszpanii, czy do Wenecji.

Dlaczego muzyka Noskowskiego jest zapomniana?

Ponieważ Zygmunt Noskowski wydawał swoje utwory głównie w zachodniej Europie, podczas obu wojen światowych jego spuścizna uległa znacznemu rozproszeniu, bądź wręcz zaginęła. Ustrój państwowy, jaki zapanował w Polsce w 1945 r. nie sprzyjał promowaniu w muzyce elementów narodowych, tradycyjnych, religijnych, nawiązujących do szlacheckiej i ziemiańskiej Rzeczypospolitej

wielu narodów. Bardzo przykro, że muzykę i osobę Noskowskiego dotknęły krzywdzące oceny niektórych muzykologów. Wydaje mi się, że ta sytuacja powoli ulega poprawie.

Jest szansa, by zainteresowali się nią melomani i artyści?

Mam nadzieję, że moje nagranie się do tego przyczyni. W pracy dydaktycznej stale używam *Krótkiej i łatwej szkółki na fortepian*. Dużym powodzeniem u uczniów cieszy się uproszczona wersja *Zadumki* z op. 15. Dokonana przeze mnie analiza kilku opusów wskazuje, że większość tych miniatur może być wykorzystana w szkolnictwie muzycznym średniego i wyższego stopnia. Jeśli chodzi o melomanów, to mogę stwierdzić z całą pewnością, że utwory te podobają się słuchaczom, a ja – jako wykonawca – mam satysfakcję, że przyczyniam się do reaktywowania pamięci o wielkim rodaku.

Pani wcześniejsze płyty zrealizowane przez Acte Préalable…

Miałam przyjemność nagrywać dla Acte Préalable *Rysunki z przystani* Joanny Bruzdowicz – przykład genialnej kameralistyki wokalno-instrumentalnej oraz monotematyczną płytę *The Nightingale* zrealizowaną przy udziale Katarzyny Dondalskiej, Katarzyny Czerwińskiej-Gosz i Natana Dondalskiego. Posiadaczkę głosu o niezwykłej skali poznałam bliżej podczas kursu wokalnego i recitalu mistrzowskiego w których jej partnerowałam. Pełna podziwu dla jej umiejętności nie wahałam ani chwili, gdy zaproponowała dalszą współpracę. Przygotowanie *Słowika* było nie lada wyzwaniem logistycznym w sytuacji, gdy Katarzyna Dondalska mieszka w Berlinie, Natan Dondalski krąży między Koszalinem i Olsztynem, Katarzyna Czerwińska-Gosz i ja żyjemy w Gdańsku. Na jedną próbę pojechałam do Berlina, gdzie miałam okazję poznać rodzinę Katarzyny. Na kolejną – do Olsztyna, gdy właśnie śpiewała koncert w tamtejszej filharmonii. Mam swój twórczy wkład w wyszukiwaniu i doborze odpowiednich „ptasich" utworów. Z przyjemnością gościłam Kasię w swoim domu podczas tygodniowej sesji nagraniowej w Gdańsku.

Bardzo się cieszę, że mogę dalej współpracować z Acte Préalable przy wydaniu monograficznej płyty solowej. Byłoby nietaktem w tym miejscu podawać nazwy innych wydawnictw, ale pragnę dodać, że mam na swoim koncie nagranie *II sonaty fortepianowej* Szostakowicza oraz kilka monografii kameralnych: kompozytorów gdańskich, Brittena, Szostakowicza, M. K. Ogińskiego, R. Kłoczko, Belliniego i Verdiego.

Przez wiele lat współpracowała pani z Operą Bałtycką…

Niedługo mija 20 lat mojej pracy pianisty, kameralisty, korepetytora wokalistów, z których 11 spędziłam w operze Bałtyckiej. Zagrałam ok. 1000 prób muzycznych i reżyserskich, jeszcze większą ilość prób indywidualnych lub w małych zespołach oraz 180 spektakli jako muzyk orkiestrowy (w wielu operach znajdziemy partie fortepianu, klawesynu, organów i czelesty). Kanon oper trzeba było opanować w ekspresowym tempie. Stale poszerzałam repertuar na kolejne przesłuchania solistów i muzyków orkiestrowych. Czytanie a vista, dobre rozumienie dużych form, znajomość tradycji wykonawczych, umiejętność odczytywania w partyturze tego co ważne, gdy jest właściwie pod względem pianistycznym niewykonalna i wreszcie znajomość wszystkich partii wokalnych w każdej operze, by móc odpowiednio dośpiewać drugi głos lub podpowiedzieć z wyprzedzeniem tekst – to niektóre elementy mojej pracy w teatrze operowym. Teatr to przede wszystkim ludzie, pasjonaci. Osobowość niektórych odcisnęła piętno na moim życiu. Należą do nich: Dieter Reuscher – wybitny reżyser niemiecki, znający na pamięć i teksty i muzykę realizowanych oper, których wyciągi wykonywał na fortepianie jeszcze będąc dzieckiem, Jeanpierre Faber – pianista i dyrygent przygotowujący *Kawalera srebrnej róży* Ryszarda Straussa, Hans Urbanek – dyrygent podczas Gdańskiej Wiosny, gdy wykonywałam arie z koncertującym fortepianem, prof. Janusz Przybylski – dyrygent, genialny interpretator Verdiego, mistrz rubata w belcanto, a także soliści: Marzena Prochacka, Monika Fedyk-Klimaszewska, Alicja Rumianowska, Anna Fabrello, Kazimierz Sergiel, Florian Skulski, Leszek Skrla, Piotr Lempa, Grzegorz Kołodziej, Jacek Szymański. Moje doświadczenia teatralne obejmują również Teatr w Ingolstadt w Bawarii, Teatr Wybrzeże w Gdańsku oraz współpracę z TV Mezzo przy realizacji *Gwałtu na Lukrecji* Brittena.

Teraz gra też pani w duecie fortepianowym…

Do tej pory publicznie prezentowałam utwory solowe i kameralne o składzie niehomogenicznym (prawie 800 koncertów). Jednak granie w duecie fortepianowym wymaga rozwiązywania nieco innych problemów. Moja współpraca na odległość (jaka dzieli / łączy Łódź i Gdańsk) to całkiem nowa przygoda muzyczna. Wraz z Anną Liszewską nawiązujemy do doświadczeń, jakie zdobyłyśmy w pracy z wokalistami. Prezentujemy z dużym powodzeniem opery w opracowaniu na fortepian na 4 ręce. Nie stronimy też od innej literatury na ten skład kameralny. Miałyśmy zaszczyt wystąpić na Międzynarodowym Festiwalu Duetów Fortepianowych w Gdańsku. Grałyśmy też Chopina nad wodami Motławy w Filharmonii Bałtyckiej. Zaprezentowałyśmy *Fausta*, *Carmen*, *Samsona i Dalilę* oraz *Werthera* podczas Wieczorów Muzycznym w Akademii Muzycznej w Łodzi. Utwory Liszta, Moszkowskiego, Saint-Saënsa i Paderewskiego włączyłyśmy do programu koncertów w Oliwie i Sopocie.

Zajmuje się też pani organizacją koncertów…

Dzięki uprzejmości Sióstr Brygidek odbyło się już blisko 30 koncertów w Centrum Ekumenicznym w Gdańsku-Oliwie – w pięknym II Dworze Gdańskim, wyposażonym po królewsku w fortepian i harfę. Natomiast Wieczory Muzyczne u św. Andrzeja Boboli w Sopocie, które współorganizuję wraz z prof. Elżbietą Rosińską i dr Anną Sawicką mają dłuższy staż. Podczas koncertów łączymy muzykę z odpowiednią prelekcją, nawiązując dialog ze słuchaczami. Żywe reakcje publiczności i zawsze pełna sala dają wykonawcom poczucie, że są potrzebni, że nie ćwiczą wiele godzin na darmo. Świadczą również o tym, że trafnie dobieramy repertuar.

Wspólnie z Karoliną Klawitter opracowywałam muzycznie także programy skierowane do młodszej publiczności w formie poranków muzycznych (Mała Gdyńska Filharmonia i Poranki w Filharmonii Kaszubskiej w Wejherowie).

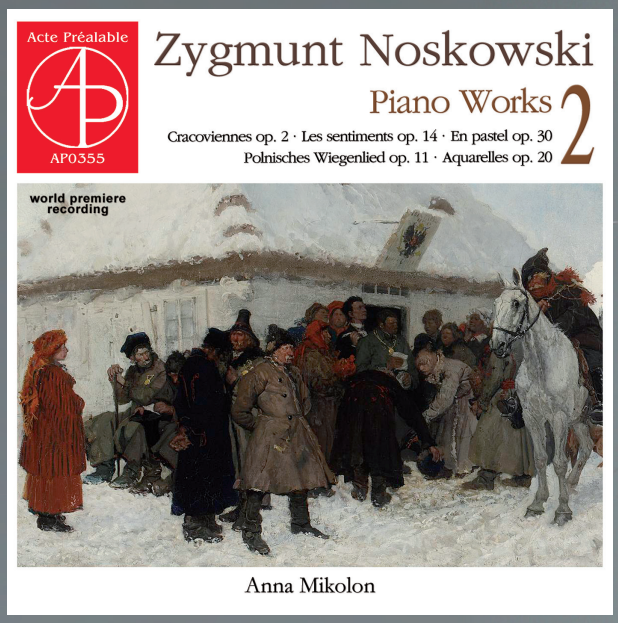
Systematycznie organizuję koncerty uczniów w przedszkolu Promyczek, dla Towarzystwa Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich oraz w Domu Pomocowym Caritas. Myślę, że to skromna kontynuacja tego, co robił Noskowski, od którego zaczęła się nasza rozmowa.

Wśród tych wielu zajęć znajduje pani czas na uczenie młodych…

Gross mojej pracy pedagogicznej to tzw. akompaniowanie, czyli towarzyszenie studentom i uczniom średniej szkoły muzycznej na fortepianie. Razem z nimi ćwiczę, gram podczas koncertów i egzaminów, wyjeżdżam na konkursy. Współpracuję ściśle z pedagogiem prowadzącym. Szczególnie cenię sobie pracę w klasie skrzypiec. W przeszłości akompaniowałam dyrygentom

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

Zygmunt Nooskowski – kolejna odsłona w wykonaniu Anny Mikolon



Zygmunt Noskowski (1846 – 1909)

8 Cracoviennes op. 2
Polnisches Wiegenlied op. 11
Les sentiments op. 14
Aquarelles op. 20
En pastel op. 30

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

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

na studiach podyplomowych, na dyrygenturze symfonicznej i chóralnej. Prowadzę również przedmiot nauka akompaniamentu. Trójka moich uczniów zdobyła nagrody na konkursie czytania a vista, zaś absolwentka została zatrudniona jako korepetytor w Akademii Muzycznej.

Jakie ma pani dalsze plany artystyczne? Nagraniowe?

W najbliższym czasie chciałabym ukończyć i wydać książkę, której pomysł podsunął mi przed laty prof. Jerzy Marchwiński. Pani Ewa Skardowska-Kiljan w pracy doktorskiej przeanalizowała już specyfikę pracy pianisty-korepetytora instrumentalistów. Postaram się więc napisać coś o pianiście-korepetytorze wokalistów. Dalej planuję wraz z barytonem Krzysztofem Bobrzeckim prawykonać pieśni Krzysztofa Pendereckiego w opracowaniu Stanisława Deji na głos i fortepian. Mam też już nagrane, a jeszcze nie wydane przepiękne op. 15 Z. Noskowskiego. Może Pan Jan A. Jarnicki znajdzie w swojej bibliotece coś „do kompletu". Zostawiam też spory margines na projekty-niespodzianki.

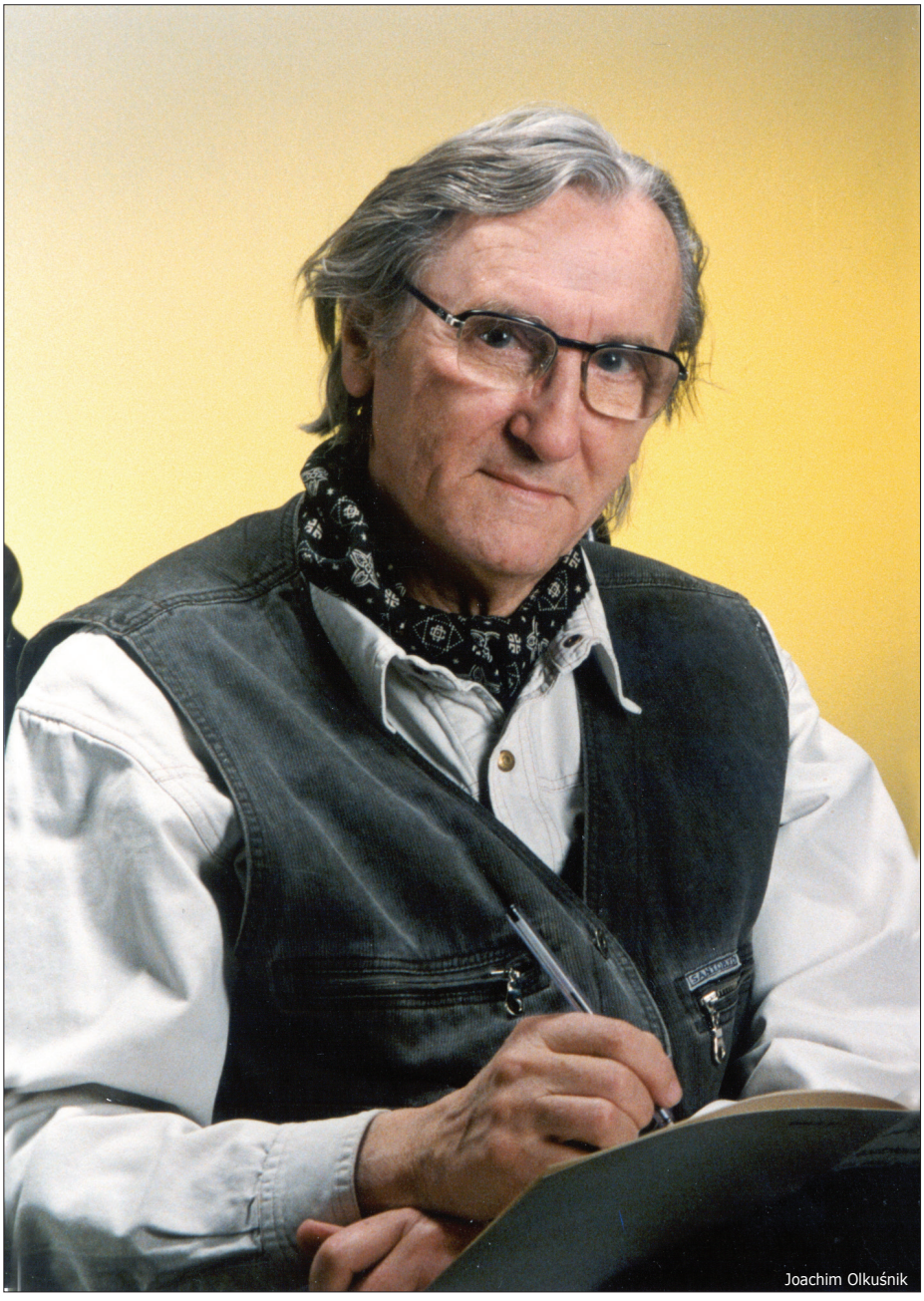
Dziękuję za rozmowę.

Joachim Olkuśnik – człowiek Renesansu
Idee twórcze i wszechstronna działalność

Łukasz Kaczmarek

W każdym akcie twórczym jest coś z pożądania jak i objawienia. Można to nazwać olśnieniem, które jak błysk flesza, na krótki moment rozjaśnia mrok nieprzenikliwej ciemności. Dla twórcy pozostaje wtedy tylko – znojny trud odtwarzania tego co w tym rozbłysku zaistniało.

Są to słowa Joachima Olkuśnika (27 III 1927 w Kostrzyni k. Częstochowy – 18 XII 2008 w Warszawie), jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI w. Definiuje on akt twórczy jako połączenie ciężkiej pracy z czymś magicznym („objawienie", „olśnienie", „rozbłysk"), co nadaje mu mistyczny wymiar. Olkuśnik nie określił jednak, co rozumie poprzez „każdy akt twórczy". Że komponowanie – to nie ulega wątpliwości. A publicystykę? Pytanie to jest ciekawe chociażby z tego punktu widzenia, że sam Joachim Olkuśnik, wywodzący się jeszcze z pokolenia Mycielskiego, Kisiela, łączył pracę kompozytorską z publicystyką i szeroko zakrojoną działalnością muzyczną. Od początku lat 1960. datuje się ożywiona praca publicystyczna Olkuśnika, tak muzyczna, jak i literacka. Zresztą właśnie ze środowiskiem literackim związał się kompozytor już od początku swojej zawodowej kariery. Mając za wspólników m.in. Benedykta Konowalskiego, Romualda Twardowskiego, ale również Stanisława Grochowiaka, by wymienić tylko trzy nazwiska, w ścisłej współpracy z czasopismem literackim „Współczesność" założył grupę artystyczną „Camerata". Do zadań spółki należała organizacja wieczorów literacko-muzycznych. Idea syntezy sztuk była więc Olkuśnikowi bliska, w działaniach inspirację stanowił dla niego krakowski Teatr Rapsodyczny. Jako popularyzator muzyki Olkuśnik w sposób szczególny skupiał się na muzyce polskiej. Piastując w latach 1964–1970 posadę w Naczelnej Redakcji Muzycznej Polskiego Radia w Warszawie, był twórcą cyklu audycji „Z dawnych i najnowszych kart muzyki polskiej". Jako kompozytorowi, Olkuśnikowi szczególnie bliska była muzyka współczesna. Będąc redaktorem naczelnym Wydawnictwa Muzycznego Agencji Autorskiej w Warszawie w latach 1974–1985 skupił się właśnie na popularyzacji nowej muzyki. Mówiąc o działalności nie wiążącej się stricte z twórczością kompozytorską Joachima Olkuśnika wspomnieć należy o jego członkostwie w Zarządzie Głównym Związku Kompozytorów Polskich, co miało miejsce w latach 1967–1969 oraz 1975–1977.



Joachim Olkuśnik

Kompozytor

Rok 1960 był dla kompozytora czasem ukończenia studiów w warszawskiej PWSM w klasie prof. Tadeusza Szeligowskiego. Pierwsze znaczące w jego dorobku dzieła powstały jednak nieco wcześniej. Wspomnieć tu należy *Sinfoniettę na smyczki*, fortepianowe *Preludia* z 1955 r., *Bagatelę, intermezzo i scherzino* na fortepian z 1956 r., *Sonatę fortepianową* oraz *Dwa utwory na flet i fortepian* z 1957 r., *Trio na flet, klarnet i fagot* z 1958 r., *Concertino na fortepian i orkiestrę*, *Muzykę na sopran, wiolonczelę, wibrafon i fortepian* oraz *Trzy pieśni* do słów K. I. Gałczyńskiego z 1959 r. Już po samych tytułach widoczne jest zamiłowanie kompozytora do klasycznych form. Przy tym zaznacza się różnorodność i bogactwo gatunków muzycznych. Najwięcej stworzył jednak Olkuśnik utworów kameralnych. Mówiąc o jego stylu kompozytorskim, warto by się posłużyć zaproponowanym przez Iwonę Lindstedt podziałem. Utwory powstałe do roku 1960, a więc te wyżej wymienione, charakteryzuje muzykolog jako przesiąknięte wpływami neoekspresjonizmu. Drugą fazę w twórczości Olkuśnika wyszczególnia w latach 1960–1963, gdy uwydatniły się wpływy dodekafonii i punktualizmu. Był to czas powstania m.in. *I Kwartetu smyczkowego* oraz *Muzyki kameralnej na sopran i pięć instrumentów*. Późniejsze kompozycje Lindstedt określa jako naznaczone tzw. „modalnym konstruktywizmem" wykorzystującym techniki aleatoryczne oraz emocjonalnym ekspresjonizmem. One też wyznaczają główny styl twórczości, muzyczny język Olkuśnika.

Olkuśnik na płytach

Na rynku muzycznym dostępna jest tylko jedna komercyjna płyta poświęcona twórczości Joachima Olkuśnika. Jest to album wytwórni Acte Préalable z 2002 r., a więc wydany jeszcze za życia kompozytora i przy jego wydatnym udziale. To niezwykłe móc przeczytać słowne komentarze autora prezentowanych dzieł. Na płycie znalazła się głównie muzyka kameralna oraz dwie kompozycje solowe – na fortepian i na organy. Pierwszym dziełem, jakie pojawiło się w programie, są *Trzy Bagatele na flet i harfę* z 1990 r. „Taką symfonię mógłby napisać Haydn, gdyby przyszło mu żyć w naszych czasach" – miał powiedzieć Prokofiew o swojej *I Symfonii D-dur „Klasycznej"*. W podobny sposób Joachim Olkuśnik mógłby wypowiedzieć się o swoich *Trzech Bagatelach na flet i harfę*: „Taką muzykę mógłby napisać Ravel, gdyby żył dziś". Sam „nieśmiało" określa dzieło pod względem klimatu jako „postravelowskie". Następujące dalej *Epigramy na fortepian* pochodzą z 2001 r. Jest to hołd Stefanowi Kisielewskiemu w 10. rocznicę jego śmierci. „Bo właśnie Kisiel był dla mnie Sokratesem tych trudnych powojennych czasów (...) Ironistą i myślicielem, którego kanonem była zawsze czysta idea sensu i prawdy" – pisze w komentarzu Olkuśnik. *Sekwencje na skrzypce i fortepian* z 1976 r. są znakomitym uosobieniem opisywanej przez Lindstedt trzeciej, właściwej fazy w twórczości Olkuśnika. Natomiast *Tre impressioni per pianoforte* z 1984 r. stanowią wyraz różnorodności w jedności, w obrębie pojedynczej struktury obrazują wielość myśli muzycznych, wszechstronność kompozytora. To nowoczesny utwór na fortepian będący, zdaniem autora, „testem dla nowej nie odcinającej się od swych korzeni pianistyki". A zatem znów – korespondowanie tego co nowe z tym co tradycyjne. *Elegia Pamięci odeszłych i odchodzących w zapomnieniu na klarnet i dwie wiolonczele* powstała w 1993 r. z inspiracji krwawymi wydarzeniami Jugosławii. „Jest skromnym hołdem i pretekstem do refleksji nad losem wszystkich tych bezimiennych ludzi, którzy wciąż giną". *Introdukcja, Arioso i Presto na skrzypce, wiolonczelę i fortepian* z roku 1987, podobnie jak *Tre impressioni*, ukazuje ciekawą różnorodność i pomysłowość kompozytora. Przedmiotem jego szczególnej atencji jest tutaj czas i czynnik metrorytmiczny. Zamykające program płyty *Preludium i Passacaglia na organy* z 1997 r. to, po raz kolejny, piękne świadectwo twórczego przywiązania Olkuśnika do tradycji, muzyczny hołd, jaki oddaje dawnym mistrzom muzyki organowej. Wszystkie utwory pojawiają się w doborowych nagraniach pochodzących z różnych okresów i wydarzeń, zaś wśród wykonawców znajdują się m.in. Wanda Wiłkomirska i Tadeusz Chmielewski, Maciej Grzybowski, Elżbieta Gajewska, czy Jarosław Malanowicz. Idea płyty, podobnie jak zaprezentowana muzyka dopełnia więc obrazu kompozytora – artysty wszechstronnego, człowieka renesansu.

Legendy Polskiej Wokalistyki (50)

Romuald Tesarowicz

Adam Czopek

Romuald Tesarowicz

Wypatrzył go podczas jednego z zagranicznych występów Teatru Wielkiego w Łodzi Mścisław Rostropowicz i zaprosił do prowadzonego przez siebie 5 grudnia 1986 r. w paryskiej Salle Pleyel koncertowego wykonania *Wojny i pokoju* Sergiusza Prokofiewa. Było to zresztą wykonanie zdominowane przez polskich śpiewaków, obok Tesarowicza wystąpili w nim Stefania Toczyska i Wiesław Ochman. Koncert okazał się głośnym sukcesem wszystkich wykonawców, stając się dla naszego młodego basa początkiem jego międzynarodowej kariery. „Zacząłem od Palais Garnier w Paryżu – wspomina – potem były inne miasta francuskie, najpierw Lyon, potem Tuluza, Orange, Marsylia. Bardzo często brałem udział w festiwalach. Najczęściej występowałem w *Nabuccu*". Równie szybko rozpoczął występy na scenach operowych Rzymu, Lozanny, Genewy. W stolicy Włoch wystąpił w Teatro di Roma zaproszony kolejny raz przez Rostropowicza, który z żoną Galiną Wiszniewską wystawił w tym mieście *Carską narzeczoną* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Jej inscenizację pokazano jeszcze w Waszyngtonie i Puerto Rico, jednak już bez Tesarowicza, który realizował w tym czasie inne swoje obowiązania. Zresztą do obu miast przyjedzie w późniejszym czasie. 29 czerwca 1989 r. staje na scenie mediolańskiej La Scali, śpiewa rolę cara Sałtana w *Baśni o carze Sałtanie* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Nie zachował tego wydarzenia w pamięci jako czegoś niezwykłego, było to zresztą tylko jedno przedstawienie i to – jak twierdzi – nie najwyższych lotów.

Pochodzi z Zielonej Góry, gdzie uczył się śpiewu pod kierunkiem Lidii Gawrylarz oraz gry na kontrabasie w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej. W latach 1972–1980 był solistą Centralnego Zespołu Wojska Polskiego w Warszawie. Jego międzynarodową karierę poprzedził udział w kilku renomowanych konkursach wokalnych. Jest laureatem II nagrody oraz wielu nagród specjalnych II Konkursu Didurowskiego w Bytomiu w 1981 r. Jeszcze w tym samym roku otrzymał Złoty Medal i nagrodę Roncorogniego na konkursie wokalnym „Voci Verdiane" w Busetto. Później był nagradzany na konkursach w Kudowie Zdroju (Grand Prix i nagrodę publiczności) i Barcelonie (II nagroda). Debiutował 2 kwietnia 1981 r. partią Skołuby w *Strasznym dworze,* na scenie w Operze Śląskiej w Bytomiu, której solistą pozostawał przez trzy kolejne sezony. Śpiewa w tym czasie basowe partie w *Trubadurze, Lunatyczce, Czarodziejskim flecie.* Krytycy zgodnie podkreślają, że jego głos imponuje nośnością, piękną, wyrównaną we wszystkich rejestrach barwą i ciepłym brzmieniem.

W 1983 r. zostaje solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie rozpocznie karierę od partii Kardynała w premierze *Żydówki* J. F. Halévy'ego, której inscenizację wyreżyserowała Maria Fołtyn. Łódzka scena stanie się miejscem jego sukcesów w *Mefistofelesie* A. Boita, *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Nabucco, Aidzie, Don Carlosie, Ernanim* Verdiego oraz *Walkirii* Wagnera. W tym ostatnim dziele śpiewał partię Wotana, stając się pierwszym powojennym wykonawcą tej partii. W 1986 r. śpiewał partię Griemina w *Eugeniuszu Onieginie* oraz Raimonda w *Łucji z Lammermoor*, podczas pamiętnego

otwarcia Teatro Vittorio Emanuele w Messynie przez zespoły Teatru Wielkiego w Łodzi. Tam został zauważony, co sprawiło, że zaczął otrzymywać zagraniczne propozycje.

W tym samym roku rozpoczyna budowanie swojej międzynarodowej renomy. Zaczyna od wspomnianego już koncertowego wykonania *Wojny i pokoju.* Od 1988 r. zostaje solistą gościnnym Opery Paryskiej i Opera Bastille. Debiutuje 26 lutego 1988 r. jako Warłaam w *Borysie Godunowie* Musorgskiego. Obie te paryskie sceny będą do 2000 r. miejscem jego częstych występów. Oklaskiwano go w partiach Bonzy w *Madama Butterfly,* Bartola w *Cyruliku sewilskim,* Sparafucila w *Rogoletcie,* Angelotiego w *Tosce* oraz Arcykapłana w *Nabucco.* W sumie zaśpiewał w Paryżu ponad 150 przedstawień. Najczęściej – 33 razy, występował jako Bonza w *Madama Butterfly*. Ostatni raz podziwiano go w Opera Bastille 10 października 2000 r. jako Arcykapłana w *Nabucco* Verdiego.

Oczywiście występy na pierwszej scenie operowej Francji dały mu możliwość kontaktu ze światową czołówką dyrygentów i śpiewaków. W *Otellu* spotyka się z Plácidem Domingiem, *Nabucco* to współpraca z Marią Guleghiną, *Madama Butterfly* z Margaret Price. Przedstawieniami, w których wstępował dyrygowali m.in. Myung Whun Chung, Fabio Luisi, Silvio Varvizo, George Prétre, James Colon, Seiji Ozawa. „Ze sztuką wokalną Tesarowicza zetknąłem się dopiero we Francji, odkrywam więc śpiewaka, którego w Polsce wszyscy znają. Jego obecność na scenie Opera Bastille sprawiła mi dużą satysfakcję, ze względu na piękną szlachetną barwę jego głosu, na dojrzałość interpretacji doskonale kontrolowaną w sensie artystycznym i wokalnym, na swobodzie gry aktorskiej." – pisał w „Ruchu Muzycznym" z 11 stycznia 1991 r. Leszek Bernat po paryskiej premierze *Otella.*

Jednocześnie jest zapraszany na inne francuskie sceny operowe, w Lyonie śpiewa w *Luizie Miller*, *Aidzie, Trubadurze, Turandot* pod dyrekcją Mauricia Areny, Siemona Byczkowa, Kenta Nagano. Równie często pojawia się w Marsylii, gdzie jest oklaskiwany w *Makbecie* i *Nabuccu* Verdiego, *Kniaziu Igorze* Borodina oraz *Idomeneo* Mozarta. Na festiwalu w Orange i Operze w Tuluzie pojawia się w 1997 r. w partii Zachariasza w *Nabuccu.* Połowa lat dziewięćdziesiątych to też częstsze występy na scenach krajowych. W Teatrze Wielkim w Poznaniu kreuje z powodzeniem partię tytułowego cara w *Borysie Godunowie* premiera 30 listopada 1996 r. „Stworzył kreację głęboko tragiczną, jednak nie pozbawioną wewnętrznego ciepła. W pierwszej scenie dumny władca, w drugiej przez chwilę szczęśliwy kochający ojciec, którego po chwili dopadają przerażające wizje dokonanych zbrodni (świetnie zaśpiewany wielki monolog w II akcie), wreszcie w trzeciej jego przejmujące pożegnanie z synem i wstrząsająca swoją wymową scena śmierci. Można powiedzieć: znakomita kreacja wokalno-aktorska! Zaprezentował przy tym pełne bogactwo brzmienia, świetne operowanie barwą i dynamiką oraz swobodę w kształtowaniu ekspresji" – napisałem po obejrzeniu jego pamiętnej kreacji. Bywalcy stołecznego Teatru Wielkiego oklaskują go w 2002 r. jako Komandora *Don Giovannim,* a do Łodzi wraca w 2003 r. jako Zachariasz w nowej inscenizacji *Nabucco.* Staje się też poszukiwanym wykonawcą muzyki współczesnej, szczególnie Krzysztofa Pendereckiego, z dziełami którego objechał wiele estrad koncertowych w Europie i obu Amerykach. Do tych najczęściej wykonywanych należą *Requiem, Te Deum i Pasja wg św. Łukasza*, *Siedem Bram Jerozolimy*. Oczywiście w bogatym repertuarze artysty są partie basowe w oratoriach J. S. Bacha, G. F. Haendla, J. Haydna, *Requiem* Verdiego oraz pieśni kompozytorów polskich, francuskich, rosyjskich i niemieckich.

Choroba zmusiła go już od 2010 r. do znacznego ograniczenia występów scenicznych.

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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI, PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

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

Krystian Zimerman
fot. Kasskara/DG

Krystian Zimerman i koncert bardzo osobisty!

Karol Rzepecki

Bardzo często kompozytorzy dedykują napisane dzieła wybranym przez siebie osobom, czy instytucjom. Witold Lutosławski też dedykował swoje utwory znanym wykonawcom, instytucjom, mecenasom. *Paroles tissées* zostało napisane pod wpływem podziwu kompozytora dla walorów artystycznych brytyjskiego tenora Petera Pearsa. Kompozytor napisał także kilka innych dzieł z dedykacją dla konkretnych wykonawców, jak między innymi *Koncert wiolonczelowy* dla Mścisława Rostropowicza, *Łańcuch II* zadedykowany został Anne-Sophie Mutter. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku *Koncertu fortepianowego*. Jego adresatem jest znakomity polski pianista, Krystian Zimerman.

Początek

Muzyka fortepianowa stanowi jeden z istotniejszych filarów twórczości kompozytora. Witold Lutosławski, jak wiemy, posiadał dyplom ukończenia studiów pianistycznych konserwatorium warszawskiego, co świadczy o tym, że ten instrument nie był mu obcy. Jednak nigdy nie został pianistą koncertującym, poza spowodowaną życiową koniecznością grą w duecie z Andrzejem Panufnikiem. Jednak instrument ten pozostał kompozytorowi zawsze bliski i od wczesnej młodości miał Lutosławski w planach napisanie *Koncertu fortepianowego*, jednak z nieznanych przyczyn ciągle zwlekał z jego napisaniem. „Być może czekał na takiego pianistę, jak Krystian Zimerman?" – mówi Róża Światczyńska z Polskiego Radia, a potwierdzeniem tej tezy mogą być słowa, jakie sam kompozytor wypowiedział na temat artysty. W wywiadzie udzielonym Irinie Nikolskiej zapytany o osobę Krystiana Zimermana mówił: „On był moją inspiracją do napisania koncertu fortepianowego. Kiedy był jeszcze stosunkowo młodym człowiekiem, nie tak powszechnie znanym jak obecnie, dowiedziałem się, że bardzo mu zależy na koncercie fortepianowym ode mnie. Najpierw próbował mnie jakoś zachęcić przez Pagart, potem znowu przez swojego przyjaciela, który był dyrektorem Holland Festival. Aż dziwne, że się nie zwrócił z tym wprost do mnie. Widocznie krępował się – w końcu jest duża różnica wieku między nami. Cieszyło mnie to, że tak bardzo chciał mieć ten koncert, gdyż od dawna byłem pod wrażeniem jego fenomenalnej gry. W pamięci mam ciągle jego niezwykłą interpretację *Koncertu e-moll* Chopina, którą mogę porównać tylko z grą Józefa Hofmana. Bezsprzecznie poznanie tego pianisty i współpraca z nim należą do szczęśliwych przypadków mojego życia". Obydwaj artyści darzyli się od zawsze wzajemnym szacunkiem.

Spotkanie

Zimerman po jednym z zagranych przez niego koncertów, na którym był Lutosławski, wspominał, że kompozytor podszedł do niego i powiedział: „Ja chciałbym napisać dla pana koncert. Czy pan by go grał?". Na co pianista, jak sam wspomina, zareagował z wielkim entuzjazmem, gdyż muzykę tego kompozytora darzył od zawsze ogromnym szacunkiem. Jak wspomina, Zimerman nie potraktował tej wypowiedzi kompozytora poważnie, bowiem już wcześniej wielu twórców deklarowało napisanie dla niego koncertu. Jednak w licznych późniejszych spotkaniach zarówno kompozytora, jak i jego żony artysta coraz bardziej, jak mówi, przekonywał się o prawdziwości tego stwierdzenia. Aż dopełnieniem wszystkiego okazała się rozmowa telefoniczna, po której pianista – jak dzisiaj przyznaje – zostawił wszystkie zajęcia i ruszył do Londynu, gdzie wówczas przebywał kompozytor. Pierwsze spotkanie pianisty z partyturą miało miejsce

w jednym z londyńskich hoteli. Jak przyznaje Zimerman: „wszystko było jasne i klarowne. Od początku było wiadomo co z tym zrobić".

Prawykonanie

Kompozytor rozpoczął pisanie utworu w roku 1987, natomiast jego pierwsze wykonanie miało miejsce rok później, 19 sierpnia w Kleines Festspielhaus w Salzburgu, przez Krystiana Zimermana, natomiast Orkiestrą Symfoniczną Radia Austriackiego dyrygował kompozytor. Zanim jednak doszło do wykonania, jak mówi Zimerman: „Zadawałem mu setki pytań, jak to powinno być wykonane, a on odpowiedział: »To ty jesteś interpretatorem. Ja to tylko napisałem«". Jak później dodaje wykonawca: „*Koncert fortepianowy* Lutosławskiego to dla mnie coś bardzo osobistego. Jestem za blisko tego utworu, żeby mieć do niego dystans i chyba już nigdy nie będę go miał". W Polsce kompozycja zabrzmiała pierwszy raz, w tym samym roku, na zakończenie festiwalu „Warszawska Jesień". Natomiast dokładnie 25 lat później, w 2013 r. melomani mieli możliwość ponownego wysłuchania kompozycji, także w wykonaniu Zimermana i warszawskiej orkiestry pod dyrekcją Jacka Kaspszyka.

Krystian Zimerman
fot. Kasskara/DG

Dzieło

Koncert fortepianowy ma budowę czteroczęściową, gdzie każda z nich ma wyraziste zakończenie, jednak następują po sobie attaca, poprzez co Lutosławski ogranicza tutaj stosowaną w swoich kompozycjach zasadę łańcuchowości, gdzie podczas trwania poprzedniej części rozpoczynała się już kolejna. Pierwsza część stanowi klasyczne nawiązanie do allegra sonatowego, z charakterystycznym dla niego dualizmem tematycznym. Każda z regularnych fraz dzieli się na dwa odcinki. Natomiast druga część przez kompozytora została określona mianem *Moto perpetuo* i stanowi wirtuozowski popis solisty, realizowany w kontrapunkcie do orkiestry. Trzecia część z kolei stanowi rodzaj kantylenowego largo. Realizowana jest w formie A-B-A i tutaj ukazuje się kontrast do śpiewanej kantyleny. W części ostatniej kompozytor uczynił ukłon w stronę muzyki barokowej, nawiązując do formy, jaką stanowi ciaccona, której krótki temat przerywany pauzami zawsze wykonuje orkiestra. Na tle tego tematu w formie ostinata fortepian za każdym razem rozwija nowe epizody. Orkiestra z solistą prowadzą dialog na zasadzie wcześniej wspomnianej formy łańcuchowej – początki i końce tematu realizowanego przez zespół nigdy nie pokrywają się z początkami i końcami partii fortepianowej, a sam kompozytor na temat formy łańcuchowej wypowiadał się następująco: „Zasadniczo cała nowożytna muzyka – od samego jej początku do dziś dnia, włączając w to nawet polifonię – bazuje na pewnej silnie zakorzenionej konwencji: forma składa się z sekcji zamkniętych jakimiś kadencjami, po których następują kolejne sekcje z ich kadencjami itd.". W ostatniej ekspozycji temat pojawia się bez pauz, grany przez orkiestrę solo. Następuje krótkie recitativo fortepianu na tle orkiestry i całość kończy coda. Pomimo licznych, wspomnianych wyżej odniesień w *Koncercie fortepianowym* Lutosławski pozostaje wierny swoim zasadom, jednak żaden z jego utworów nie kryje w sobie tylu nawiązań do tradycji, o czym mówi kompozytor: „Jest to ukłon w stronę tradycji wynikający poniekąd z mojego sposobu pojmowania dużej formy zamkniętej, mianowicie każda z pierwszych trzech części jest krótsza niż część ostatnia, która jest najbardziej dosadnym wypowiedzeniem się".

Lutosławski o *Koncercie*...

Zapytany w 1990 r. kompozytor o nawiązania jego muzyki do utworów Chopina kompozytor przyznał: „Chopin odegrał w moim życiu niezwykle ważną rolę i jest dla mnie zawsze źródłem najsilniejszych przeżyć. To geniusz, którego można porównać tylko z największymi twórcami, takimi jak

Beethoven czy Bach. Nic więc dziwnego, że było moim pragnieniem trochę tego Chopina – nie powiedziałbym: ukraść, ale w każdym razie trochę go skonsumować i przetrawić przez mój język muzyczny, który jest rezultatem paru dziesiątków lat pracy. I takie chopinowskie echa znaleźć można właśnie w *Koncercie fortepianowym.* Czyż to nie najlepsze miejsce dla Chopina? Te echa były wprowadzone świadomie, próbowałem

Krystian Zimerman
fot. Kasskara/DG

nawet na ich podstawie zbudować cały utwór, niekoniecznie jednak na zasadzie jakichś zapożyczeń z Chopina. Chodziło mi o nawiązanie do tradycji wielkiego pianizmu Chopina, ale także Liszta i Brahmsa. I echa tego pianizmu są w tym utworze. Nie miałbym nic przeciwko świeższemu pianizmowi, ale uważam, że od czasów tych kompozytorów nikt już do tego pianizmu wiele nie dodał, trochę Debussy, Prokofiew. Wyjątek stanowi Messiaen, co wynika z faktu, że on jest organistą, klawiatura więc to jego żywioł. Ale w swoich czysto pianistycznych utworach, jak niektóre z *Vingt regards sur l'enfant-Jésus,* jest bezpośrednim kontynuatorem Liszta, zupełnie oczywistym. Jest nawet taki utwór z *Vingt regards*, że aż człowiek się dziwi, że to Messiaen napisał a nie Liszt. A jest to bardzo piękne. Tak więc chciałem nawiązać w *‚Koncercie fortepianowym* do Chopina, Liszta i Brahmsa. Myślę, że warto podtrzymywać kontakt z takimi wielkimi duchami przeszłości. To pomaga wznieść się w jakieś lepsze sfery...".

Po latach...

Natomiast sam Zimerman, z myślą o którym kompozycja powstała, w 2013 r. wspominał: „Ten utwór był inspirowany latami 80. To był chyba najtrudniejszy czas dla Polski. Pamiętam, że byliśmy na jakimś koncercie i Pan Lutosławski powiedział do mnie: »Wojna to był straszny czas, ale mieliśmy jasno określonego wroga. A dziś to wszystko jest wśród nas i nie wiadomo gdzie się odwrócić«. Strasznie cierpiał. Ucisk prasy bardzo go uderzył. Dopiero teraz widzę to w tej partyturze. Jest tu niewiarygodna ilość napięć, które są odzwierciedleniem duszy strasznie porwanej przez te wszystkie wydarzenia". Artysta zapytany o odczucia po wykonaniu utworu w Londynie, po wielu latach przerwy dodał: „Utwór zrobił na mnie ogromne wrażenie. Byłem oszołomiony, ile jest wspaniałych momentów, jak to wszystko się trzyma kupy, i jak mądrze jest zrobione. Zwróćmy uwagę, że tak wielu kompozytorów chciało wtedy pisać koncerty fortepianowe. Udało się to właśnie tylko naszym wielkim, czyli Lutosławskiemu i Pendereckiemu".

To właśnie w 2013 r. utwór przeżył swój renesans, z racji roku kompozytora, jaki wtedy przypadał. W tym miejscu nie można pominąć osoby Esy-Pekki Salonena. Jak mówił fiński dyrygent i kompozytor: „muzyka jest dla mnie najgłębszą formą kontaktu ze światem i dodał: muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne". I te właśnie słowa były niejako mottem koncertu, gdzie w londyńskiej Royal Festival Hall Zimeman wykonał pod batutą Salonena *Koncert fortepianowy* Lutosławskiego. Przed tym wydarzeniem pianista powiedział: „Kiedy obecnie zacząłem ponownie zagłębiać się w nuty – opowiadał przed londyńskim występem z Philharmonia Orchestra – zdumiało mnie, że pewnych rzeczy w nich wcześniej nie widziałem. Przede wszystkim napięcia obecnego w muzyce. Odbija się w niej dramatyczny czas, w którym powstała, jest nastrój beznadziei końca lat 80. W Polsce po stanie wojennym".

W tym miejscu warto przywołać jeszcze jedno wydarzenie, o którym mówi pianista w wywiadzie dla Polskiego Radia. Otóż Zimerman powrócił do faktu, jaki miał miejsce podczas przygotowań do prawykonania utworu w Salzburgu. Jak przyznaje pianista usłyszał od kompozytora następujące słowa: „Wiesz, ja jestem bardzo ciekaw jak ten utwór będzie brzmiał za 25 lat. Wy wszyscy będziecie coś dodawać do tego utworu i on będzie ciągle rósł, będzie bogatszy o to co przeżywamy". A następnie pianista przyznał: „Dziś ten utwór postrzegam zupełnie inaczej". W 2013 r. Krystian Zimerman w kilku miejscach na świecie wykonał *Koncert fortepianowy* Witolda Lutosławskiego.

Nowe nagranie

W dniach 14-16 lutego 2013 r. berlińscy melomani mogli kilkakrotnie wysłuchać *Koncertu fortepianowego* w wykonaniu Zimermana i Orkiestry Filharmonii Berlińskiej, którą dyrygował Simon Rattle. We wrześniu 2013 r. utwór został powtórnie – po 25 latach – nagrany z najlepszymi z możliwych artystów: Berlińczyków i Simona Rattle'a. W wielkim napięciu oczekujemy na nową płytę z tym nagraniem. *Koncert fortepianowy* jest z nagrania studyjnego, a płytę uzupełniono o koncertowe nagranie *II Symfonii* Witolda Lutosławskiego. Zapowiada się jedna z najbardziej oczekiwanych płyt tej jesieni – nowe nagranie Krystiana Zimermana z polską muzyką XX w....

Itzhak Perlman – mistrz skrzypiec z trwałym miejscem w historii

Łukasz Kaczmarek

Jest być może najbardziej znanym skrzypkiem dojrzałego pokolenia. Jego nazwisko stanowi gwarancję klasy wykonania. Współpracował, koncertował i nagrywał z najlepszymi – bo sam jest jednym z nich. W wielkiej karierze nie przeszkodziła mu niepełnosprawność ruchowa, i nie była też w żadnym stopniu pretekstem, by stosować wobec niego taryfę ulgową, on takiej po prostu nigdy nie potrzebował. Prócz gry na skrzypcach, od jakiegoś czasu również dyryguje, uczy, a nawet... śpiewa. Z okazji 70. rocznicy urodzin artysty, Warner Classics wydała właśnie piękny 77-płytowy boks z jego nagraniami, zaś Deutsche Grammophon – 25-płytowy komplet. Perlman wciąż jest aktywny na wielu polach. Na 2016 r. zaplanowane są jego koncerty, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Monachium, Londynie oraz Paryżu.

Itzhak Perlman
fot. Don Hunstein/© Parlophone Records Limited

Życie i kariera

Przyszedł na świat 31 sierpnia 1945 r. w Tel Awiwie. Jego rodzice mieli polskie korzenie, oboje wyemigrowali do Palestyny w latach 1930. Jako małe dziecko Perlman przebył chorobę Heinego-Medina, co uczyniło go niepełnosprawnym ruchowo na całe życie. Stąd artysta porusza się o kulach, występuje zaś w pozycji siedzącej.

Młody Itzhak przejawiał zamiłowanie do muzyki już od najwcześniejszych lat. Początkowo sam próbował klecić dźwięki używając do tego celu dziecięcych skrzypiec-zabawki. Wkrótce został zapisany na lekcje do Rivy Rivki Weisbord Goldgarte (1903–2002), która na 8 kolejnych lat miała stać się jego nauczycielem. Po ukończeniu pod jej kierunkiem Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, Perlman, wraz z rodziną, przeniósł się do Nowego Jorku, by tam studiować w Juilliard School of Music, gdzie jego profesorami byli Ivan Galamian (1903–1981) oraz Dorothy DeLay (1917–2002). Pierwszy poważniejszy sukces skrzypka nadszedł już w 1958 r., gdy pojawił się on w programie Ed Sullivan Show, co przyniosło mu pewien rozgłos. W Show Perlman gościł jeszcze sześć lat później. W 1963 r. zaś debiutował w Carnegie Hall, wykonując *I Koncert skrzypcowy fis-moll* Henryka Wieniawskiego. Sukces przypieczętowało zwycięstwo w Konkursie Leventritta, który dał mu możliwość występów z Filharmonikami Nowojorskimi i Orkiestrą w Cleveland. Przez ponad 40 lat był to prestiżowy konkurs dla skrzypków i pianistów. Jego laureatami byli również tacy artyści, jak Eugene Istomin, Alexis Weissenberg, Van Cliburn, Kyung-Wha Chung, Pinchas Zukerman, czy Cecile Licad. Od zwycięstwa w Konkursie wielka kariera stała dla Perlmana otworem. Nagrywał dla RCA Victor, Decca, EMI, występował z najwybitniejszymi orkiestrami, dyrygentami i kolegami-solistami, występował w najsłynniejszych salach świata. W swoich trasach koncertowych uwzględnił również Polskę, pojawiając się w 1987 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie wraz z Israel Philharmonic Orchestra i Zubinem Mehtą podczas tournée zespołu. Do Polski ponownie zawitał w 1993 r., odwiedzając Festiwal Kultury Żydowskiej.

Od 1986 r. artysta gra na wspaniałym instrumencie Stradivariusa z 1714 r., który przejął po Yehudim Menuhinie.

Skrzypaczka Tasmin Little w taki sposób wyraziła się o Perlmanie: „jego imię jest synonimem pięknego, wytwornego brzmienia skrzypcowego i nienagannej techniki (...) Pod jego palcami muzyka zdaje się być dziecinnie prosta – gładki, kremowy dźwięk i nieomylna intonacja stanowią wyraźny znak rozpoznawczy (...) Rozpiętość jego repertuaru jest zdumiewająca – sięgnął po niegrywane utwory, jak *II Koncert skrzypcowy* Brucha, ale również przygotował wspaniałe interpretacje dzieł Brahmsa, Beethovena, solowego Bacha, czy olśniewający zestaw pociągających kompozycji salonowych. Perlman jest mistrzem skrzypiec, który ma zapewnione trwałe miejsce w historii".

Mnogość ról

Jako dyrygent, Itzhak Perlman nie ma długiej kariery. Prowadził za to najznamienitsze zespoły świata, jak Filharmoników Nowojorskich, Berlińskich, Londyńskich, Orkiestry w Chicago, San Francisco, Detroit... Obecnie pełni funkcję dyrektora artystycznego Filharmonii w West-

chester. Jak sam mówi, „jest wiele pedagogiki w dyrygenturze, wiele dyrygentury w grze i wiele gry w pedagogice", tłumacząc w ten sposób mnogość pełnionych ról.

Wielki skrzypek nie ogranicza się tylko do muzyki klasycznej. To on wykonał partię skrzypiec w ścieżkach dźwiękowych do filmów *Lista Schindlera* oraz *Wyznania gejszy*.

Dużym upodobaniem darzy także muzykę klezmerską. Natomiast z pianistą jazzowym Oscarem Petersonem utrwalił album *Side by Side*. Zamiłowanie skrzypka do jazzu dało znać również w związku z dwoma projektami nagraniowymi z pianistą André Previnem: poświęconym rag-timom Scotta Joplina (*The Easy Winners and Other Rag-Time Music*) oraz muzyce samego Previna (*A Different Kind of Blues*). Ciekawostkę stanowić może fakt, że Itzhak Perlman wziął udział w jednym ze słynniejszych nagrań operowych. Była to *Tosca* Pucciniego zarejestrowana w 1980 r. dla wytwórni EMI pod batutą Jamesa Levine'a z udziałem Renaty Scotto, Plácida Dominga oraz Renata Brusona w głównych rolach. Itzhakowi Perlmanowi przypadła skromna rola strażnika, jakieś 20 sekund muzyki.

Perlman potrafi być też showmanem, występując (podobnie jak Beverly Sills z Muppetami) w *Ulicy Sezamkowej* (słynne nagranie, w którym skrzypek towarzyszy grającemu na tubie Telly'emu), ale również w popularnych programach telewizyjnych, audycjach kulinarnych, czy pojawiając się podczas uroczystości w Białym Domu.

Jako pedagog Perlman realizuje się począwszy od 1975 r., kiedy to objął posadę w Konserwatorium w Brooklyn College. Artysta wykłada również w macierzystej Szkole Juilliarda, a także organizuje kursy mistrzowskie. Prowadzi The Perlman Music Program, pracując z młodymi adeptami instrumentów smyczkowych. Znamienite są słowa Perlmana wypowiedziane podczas wywiadu dla magazynu National Association for Music Education: „Edukacja muzyczna jest tak samo ważna, jak każda inna. Ona daje nam to, czego potrzebuje społeczeństwo. Jestem głęboko przekonany, że nauczanie jest drugą najważniejszą rzeczą w naszym życiu, związaną z dziećmi. Pierwszą jest rodzicielstwo". Warto nadmienić, że sam Perlman jest ojcem pięciorga dzieci.

Itzhak Perlman
fot. Don Hunstein/© Parlophone Records Limited

Nagrania

Za swoje nagrania Itzhak Perlman zdobył 16 nagród Grammy. Większości rejestracji dokonał dla wytwórni EMI, co zostało obecnie wydane w przepięknym 77-płytowym boksie Warnera (pozostałą sporą część zapisów wydała Deutsche Grammophon na 25 płytach). Choć jest żyjącym i wciąż aktywnym artystą, niektóre z jego nagrań przeszły już do historii fonografii. Taki status mają dwa zapisy koncertów skrzypcowych Beethovena i Brahmsa (z Carlem Marią Giulinim oraz Danielem Barenboimem), komplet sonat skrzypcowych Beethovena oraz Brahmsa z Vladimirem Ashkenazym, *Fantazja Szkocka* i *II Koncert* Brucha z Jesúsem Lópezem-Cobosem, *Koncerty* Mozarta z Jamesem Levine'em, *I Koncert* Paganiniego z Lawrencem Fosterem, oba koncerty skrzypcowe Wieniawskiego z Seijim Ozawą, czy wybór miniatur na skrzypce i fortepian z Samuelem Sandersem. Janusz Łętowski w swoim *Przewodniku płytowym* o rejestracji sonat Beethovena wyraził się: „Perlman z Ashkenazym to jeszcze dotąd najlepsze współczesne nagranie: czyste, pełne życia, mistrzowskie pod wszystkimi względami, znakomicie utrwalone i przeniesione na CD". Zaś Tully Porter o nagraniu *Koncertu skrzypcowego D-dur* Brahmsa (Perlman z Barenboimem) tak napisał: „Kiedy słucha się wykonania Itzhaka Perlmana, trudno uwierzyć, że kompozycja Brahmsa mogła kiedyś spotkać się z takim niezrozumieniem. Ten urodzony w Izraelu skrzypek posiada niezwykle rozwiniętą technikę, która pozwala mu bez reszty panować nad wszystkimi nastrojami dzieła: rozmachem, wzniosłością i liryzmem pierwszych dwóch części oraz efektownymi fajerwerkami finału". Bo słuchając Perlmana zawsze możemy czuć się bezpiecznie i mieć wrażenie, że wszystko jest na właściwym miejscu, a w jego osobie wykonywana muzyka znalazła swego najlepszego adwokata.

16 Obrazków z wystawy Joanny Bruzdowicz

Karol Rzepecki

Jak wiemy, wywodzi się pani z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych. Skąd jednak zainteresowanie kompozycją?

W rodzinie mej Mamy i mego Ojca było wielu muzyków, instrumentalistów, śpiewaków.

Mój Ojciec, wiolonczelista, inżynier architekt, lingwista i moja Mama, pianistka, zapraszali na wieczory „muzykujące" wielu znakomitych muzyków i w Gdańsku/Oliwie, gdzie mieszkaliśmy od 1945 do 1948 r., a potem już w Warszawie (mym rodzinnym mieście). Od dzieciństwa więc słuchałam muzyki kameralnej, potem często zastępowałam moją Mamę przy fortepianie.

Zaczęłam komponować mając sześć lat, Ojciec zapisywał moje pierwsze utwory.

Jak wiadomo kompozycji nauczyć się nie można, jest to wrodzony talent. Studia w klasie kompozycji są przede wszystkim nauka warsztatu, „ortografii" muzycznej, jak mawiał mój profesor w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie prof. Kazimierz Sikorski. Komponowanie było dla mnie tym, czym jest pisanie wierszy dla poety, malowanie dla artystów malarzy: formą wypowiedzi, wyrażaniem uczuć.

Proszę opowiedzieć o latach studiów. Jak doszło do tego, że znalazła się pani we Francji? Zapewne edukacja pod kierunkiem takich osób jak Nadia Boulanger, Olivier Messiaen musiała być bardzo ciekawym doświadczeniem.

Zaczęłam moje studia muzyczne w Warszawie oczywiście najpierw od nauki gry na fortepianie w Podstawowej Szkole Muzycznej, potem Liceum Muzycznym i wreszcie w Akademii Muzycznej, jednocześnie komponując i grając własne utwory na koncertach szkolnych. Ukończyłam studia na wydziale kompozycji u profesora Kazimierza Sikorskiego o rok wcześniej i otrzymałam dwuletnie, imienne stypendium Rządu Francuskiego, aby kontynuować podyplomowe (Master Arts) studia u Oliviera Messiaena, Nadii Boulanger i Pierre'a Schaeffera w Paryżu. Paryż otworzył mi szeroko wrota do kariery kompozytorskiej, umożliwiając m.in. prawykonanie światowe (1972) mojej pierwszej opery do noweli Franza Kafki *Kolonia Karna*, której premiera była przewidziana w Pradze, w listopadzie 1968 r.!

Joanna Bruzdowicz
fot. Agencja Gazeta

Nie tylko studia u wspaniałych francuskich profesorów były wielkim doświadczeniem i ogromnym przeżyciem artystycznym dla młodej kompozytorki, ale też i życie w Paryżu, kontakt ze światem przebogatym artystycznie otworzył mi nowe perspektywy, szerokie horyzonty. To wszystko ma wpływ na moją twórczość, jej styl i zainteresowania.

Gdzie najczęściej szuka pani inspiracji?

Wielu znakomitych wykonawców prosiło mnie o napisanie dla nich, to jest zawsze bardzo ważne dla mojej inspiracji, ale także i ewenementy polityczne, historyczne skłaniają mnie do pisania, jak np. elekcja Jana Pawła II, któremu poświęciłam moją *Sonate d'octobre* (*Sonata październikowa*), ponieważ wybór wielkiego Papieża, Polaka, był dla mnie początkiem nowej „Rewolucji Październikowej", tym razem „Rewolucji Nadziei"! I była to też taka rewolucja!

Znacząca część pani dorobku kompozytorskiego, zwłaszcza na gruncie muzyki instrumentalnej opiera się na klasycznych wzorcach, który z nich jest pani najbliższy?

Wielu wielkich kompozytorów było i jest dla mnie wzorcem wspaniałej formy i warsztatu: Bach, Brahms, Beethoven, ale przede wszystkim Bela Bartók i Alban Berg. I nie przypadkowo ich nazwiska zaczynają się od litery „B"!

Niedawno nakładem wydawnictwa Acte Prèalable ukazała się nowa płyta zawierająca pani kompozycje. Proszę powiedzieć coś więcej na temat tych utworów.

Z inicjatywy znakomitego młodego gdańskiego pianisty Tomasza Jocza powstała ta monograficzna płyta, na której znalazły się utwory: na fortepian solo *16 Obrazkow z wystawy Salvadora Dali* i dwie

Joanna Bruzdowicz
fot. Mark Tittel

sonaty: na skrzypce i fortepian *Spring in America* i na wiolonczelę i fortepian *The Song of Hope and Love*.

16 Obrazków... zamówiło u mnie miasto Figueres w Hiszpanii, gdzie urodził się wielki artysta Salvador Dali, na stulecie jego urodzin. Tytuły *Obrazków,* to tytuły jego obrazów, które najlepiej lubię w jego twórczości malarskiej, bo był też i rzeźbiarzem i pisarzem, wielkim wizjonerem.

Spring in America (*Wiosna w Ameryce*), sonata dedykowana wspaniałym polskim muzykom: Robertowi Szrederowi i Bogusławowi Stroblowi (ale i także mym amerykańskim przyjaciołom), została przez nich prawykonana w Nowym Jorku w Lincoln Center. To wielkie wyróżnienie.

Sonatę wiolonczelową „The Song of Hope and Love" (*Pieśń nadziei i miłości*) zamówiło u mnie Muzeum Holocaust w Waszyngtonie dla Stephena i Carol Honigbergów.

Jestem pierwszym polskim kompozytorem i nie pochodzenia żydowskiego, którego spotkał ten zaszczyt.

W twórczości scenicznej porusza pani bardzo często nie tylko tematykę historyczną, ale także aktualne problemy. Czy treść tych utworów jest wyrazem osobistych przemyśleń?

Moje trzy opery, właściwie trylogia o losie ludzi (*Kolonia Karna* – los mężczyzn skazanych i niewinnych – przez przemoc władzy, także w męskich rękach: *Trojanki* – los kobiet, ofiar wojen, tragizmu gwałtu i beznadziei; *Bramy Raju* – los dzieci, wykorzystanych przez władze polityczne, religijne, stających się nie tylko ofiarami przemocy, ale także oprawcami...) mówią o tym, czym jest życie ludzkie, świat który nas otacza. Jest to zawsze dla mnie najważniejszy temat.

Skąd zainteresowanie muzyką filmową?

Film i teatr były od dzieciństwa moją pasją. Pisanie muzyki filmowej jest zupełnie inne, niż komponowanie symfonii. To prawie inny zawód, wymagający wielkiej precyzji i... skromności! Kompozytor jest tylko członkiem wielkiej, technicznej ekipy. Ale radość jest ogromna, jak podkreśla się rolę muzyki w filmie!

Jest niewielu kompozytorów, którzy potrafią łączyć oba rodzaje twórczości. Straciliśmy niedawno właśnie takiego wspaniałego twórcę: Wojciecha Kilara. Był bliskim mi człowiekiem, wielkim kompozytorem.

Jak na przestrzeni lat postrzega pani przemiany stylistyczne zachodzące w swoim stylu kompozytorskim? Śledząc pani dorobek kompozytorski zauważamy duże przywiązanie do tradycji narodowych. Z czego to wynika?

Trudno mówić mnie samej o zmianach stylistycznych w mojej twórczości?!

Nie sądzę, aby były znaczące, zawsze można poznać, że to ja pisałam ten czy inny utwór „klasyczny", czy partyturę filmową. I zawsze można poznać także moje przywiązanie do tradycji narodowych, do czysto polskiej „nostalgii". Z tym się chyba już rodzi?!

Jest pani także założycielką Towarzystwa im. F. Chopina i K. Szymanowskiego. W jakim celu została powołana ta instytucja?

Założyłam Towarzystwo im F. Chopina i K. Szymanowskiego w Belgii w 1982 r., roku Stanu Wojennego w Polsce i jednocześnie 100-lecia urodzin naszego wielkiego twórcy, Karola Szymanowskiego, aby w jakiś sposób móc uczcić jego rok, zapomniany przez cały świat, ponieważ mowa była tylko o tym strasznym roku przemocy poprzedniego reżymu.

Organizowałam koncerty i konkursy imienia K. Szymanowskiego, aby młodzi pianiści i skrzypkowie europejscy mogli poznać wielkiego kompozytora.

Jakie są pani plany na przyszłość?

W tej chwili piszę muzykę do filmu mego syna i synowej (nowi „Bracia Cohen" czy „Dardenne"!), którą nagrywać będziemy w Londynie, miksować w Sztokholmie.

Kończę mój trzeci kwartet smyczkowy dla kwartetu Opium, zacznę pisać czwartą operę. Planów jest wiele.

Zatem dziękuję za rozmowę i w imieniu czytelników Muzyka21 życzę dalszych sukcesów.

Radość i strach – Seong-Jin Cho – zwycięzca XVII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego

Seong-Jin Cho
fot. Bartek Sadowski/NIFC

Maria Wilczek-Krupa

Jest wirtuozem, solistą i kameralistą. Studiuje w Paryżu, ma na koncie laury najbardziej prestiżowych konkursów pianistycznych w Europie i w Azji, chociaż z natury nie lubi rywalizacji. Koncertuje na całym świecie, niezwykle chętnie odwiedza nowe miejsca. Z piątej już wizyty w Polsce zapamiętał szczególnie przesiąkniętą muzyką atmosferę stolicy, lokalne piwo i golonkę zjedzoną na mieście.

21-letni zwycięzca siedemnastej edycji Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, Seong-Jin Cho, dorastał w Seulu. Na fortepianie zaczął grać przypadkiem, kiedy rodzice odkryli, że ich jedyny syn zupełnie nie interesuje się piłką, za to chętnie siada przy pianinie i próbuje układać melodie. Miał sześć lat, gdy poszedł do prywatnej szkoły muzycznej, dziesięć – kiedy rozpoczął naukę gry na instrumencie pod okiem zawodowego pianisty. Uczył się szybko i sprawnie, chociaż – jak sam przyznaje – do pracowitych uczniów wtedy nie należał.

Niechętnie słuchał popu czy rocka, wolał muzykę poważną, z symfoniami Mahlera na poczesnym miejscu. Na lekcjach instrumentu poznawał przede wszystkim utwory Mozarta i Beethovena, później Schumanna i Schuberta i wreszcie – Chopina. Kiedy miał czternaście lat, wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w Moskwie, i wygrał. Rok później odniósł spektakularny sukces w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Hamamatsu (pierwsza nagroda), w 2011 r. – w Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie (trzecie miejsce), w 2014 r. – w Międzynarodowym Mistrzowskim Konkursie Pianistycznym im. Artura Rubinsteina w Tel Avivie (trzecia nagroda).

Był już wtedy studentem Michela Beroffa w Konserwatorium Paryskim, koncertował w Europie i w Azji, współpracował ze słynnymi dyrygentami, w tym z Michaiłem Pletniewem i Markiem Janowskim. Kontakt z profesorem miał wręcz przyjacielski – to jemu zwierzył się ze swoich wieloletnich marzeń dotyczących udziału w Konkursie Chopinowskim w Warszawie. Wątpliwości było mnóstwo, bo Seong-Jin Cho uważał Chopina za niezwykle wymagającego twórcę, którego utworów można się uczyć latami, a im dłużej się je ćwiczy, tym gorzej brzmią. Ponieważ jednak repertuar konkursu wykonywał od lat, postanowił zaryzykować – decyzja zapadła późną jesienią 2014 r., na przygotowania do startu pozostał niecały rok.

W Warszawie koreański pianista dał się poznać jako „typ konkursowy"; grał pewnie i z werwą, jego interpretacje były z jednej strony przemyślane, z drugiej – pełne ogromnych emocji. Seong-Jin Cho bardzo pilnował, by nie były to emocje wymuszone lub wykreowane, ale związane z utworem, który wykonuje. W pierwszym etapie był więc smutek i żal w *Nokturnie c-moll* op. 48 nr 1, dyskrecja i pewna nerwowość w *Fantazji f-moll* op. 49. W *Etiudach* – nie tylko oszałamiająca technika, także dramaturgia i narracja. Taki sposób interpretowania Chopina przypadł do gustu zarówno publiczności, jak i Jury – punktacja Koreańczyka po pierwszym etapie wynosiła od 22. do 24. punktów (na 25 możliwych); przeszedł do drugiej tury jednogłośnie. Po ogłoszeniu wyników poszedł odpocząć – do miasta, na piwo.

Drugi etap okazał się słabszy – Cho grał odrobinę neurotycznie, raz delikatnie i miękko, innym razem agresywnie i z furią. *Ballada F-dur* op. 38 miała piękny, epicki początek, ale później tchnęła raczej złością niż spodziewanym dramatem. *Walc F-dur* op. 34 nr 3 – nerwowy i nierówny, zagrany w tempie tak szybkim, że jedna ręka nie nadążała za drugą. *Polonez As-dur* op. 53 (ostatecznie nagrodzony za najlepszą interpretację) pełen agresji i z wahaniami temp, i wreszcie *Sonata b-moll* op. 35 – najbardziej przemyślana i spójna, z pełnym emocji, choć prosto zagranym marszem żałobnym. Jury zauważyło chwilowy spadek formy pianisty – punktacja spadła poniżej 20, choć byli i tacy, którzy ocenili jego recital wysoko (25 punktów przyznali Wojciech Świtała i Dina Yoffe). Philippe Entremont – jako jedyny – pod deklaracją przejścia do kolejnego etapu napisał: „no". Sam Cho, jak wcześniej,

poszedł odetchnąć „na mieście". Tym razem odkrył pierogi.

W trzecim etapie znowu był sobą. Precyzyjny, bezbłędny, niemal doskonały technicznie, i nadal pełen emocji. *Scherzo b-moll* op. 31 okazało się utworem stworzonym jak gdyby dla niego – to był ognisty, pełen młodzieńczej werwy fragment recitalu. Do tego *Mazurki* op. 33 w nienagannym stylu i – przede wszystkim – cykl *Preludiów* op. 28, zgrabnie ujęty w jednolitą całość pomimo różnorodności emocjonalnej i kolorystycznej znajdujących się w nim miniatur. Oceny Jury – najwyższe z możliwych, od 23. do 25. punktów. Jedynie Philippe Entremont obstawał przy swoim – obok 18. punktów znowu napisał: „no". Cho – tradycyjnie odpoczywający poza hotelem – smakował polską golonkę popijaną piwem.

W finale grał jako pierwszy – jego *Koncert e-moll* op. 11 nie był tak przemyślany jak wcześniej *Sonata* albo *Preludia*, ale nie można powiedzieć, żeby Koreańczyk zawiódł. Zwłaszcza w krakowiaku wypadł znakomicie – to było radosne i charyzmatyczne zwieńczenie jego udziału w konkursie, z zaskakująco delikatnym, wręcz niepozornym brzmieniowo finałem utworu. Dwóch jurorów przyznało mu za to najwyższe laury (10 punktów), aż dwunastu postawiło przy jego nazwisku dziewiątkę. Philippe Entremont obstawał przy swoim – ocenił udział Koreańczyka w konkursie najniżej, jak było to możliwe. Przyznał jeden punkt.

Seong-Jin Cho spełnił swoje dziecięce marzenie i stanął na najwyższym podium Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. Zaraz potem przyszedł strach – irracjonalny, ale silny. O to, że nie wytrzyma presji. Że nie uciągnie tytułu. Że zawiedzie publiczność. Że się pogubi w medialnym szaleństwie, które rozpętało się wokół niego niemal od razu po ogłoszeniu wyników.

6 listopada 2015 r. ukazała się płyta z fragmentami konkursowych wykonań zwycięzcy – początek szeroko zakrojonej współpracy Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina z wytwórnią Deutsche Grammophon. Pomimo obaw, Seong-Jin Cho planuje kolejne nagrania i trasy koncertowe – w lutym 2016 r. wystąpi w rodzinnym Seulu, zapewnia także, że będzie regularnie powracał do Polski. W planie ma koncerty w kilku większych miastach kraju. I oczywiście golonkę z piwem.

Seong-Jin Cho
fot. Bartek Sadowski/NIFC

Kolejne pasjonujące wyzwanie *Koncert fortepianowy* Joanny Bruzdowicz

z pianistą Tomaszam Joczem rozmawia Karol Rzepecki

Jak to się stało, że został pan pianistą?

Wychowywałem się w domu, w którym dźwięki muzyki wcale nie były dominujące. Dziecięcą wyobraźnię kształtowały raczej sztuki wizualne. Moja babcia, utalentowana plastycznie amatorka, wprowadzała mnie w tajniki rysunku i malarstwa. Rodzice, trochę nieświadomie, założyli mi na oczy kolorowe okulary, które chroniły mnie przed zalewem dominującej wówczas bylejakości i szarości. Muszę jeszcze wspomnieć o zrodzonej właśnie w dzieciństwie mojej wielkiej fascynacji architekturą. Kształt, forma, koloryt gotyckich kościołów zawładnęły moją wyobraźnią na wiele lat. Gdyby nie muzyka, być może studiowałbym architekturę. Jak widać decyzja o rozpoczęciu nauki gry na fortepianie w szkole muzycznej nie była tak oczywista, ale w pełni suwerenna, choć nie jestem dziś w stanie ustalić, co konkretnie wpłynęło na podjęcie tak brzemiennych w skutki kroków. Pamiętam tylko to pierwsze zauroczenie dźwiękiem instrumentu i sposobem jego wydobycia. Siedzę przy magicznym stole z symetrycznie ułożonymi przyciskami i buduję dźwiękowe konstrukcje. Im bardziej precyzyjny ruch ręki i palca tym ładniejszy kształt mojej budowli. Może teraz zbyt idealizuję, ale kontaktowi z tym instrumentem, jakże obcym fizyczności dziecka, towarzyszyło wrażenie swoistej naturalności. Fortepian po prostu stał się dla mnie znakomitym narzędziem do budowania, konstruowania i malowania dźwiękowych światów. Tak było na początku i tak w pewnym stopniu jest i dziś.

Tomasz Jocz

Ma pan w swoim repertuarze utwory kompozytorów reprezentujących różne epoki, a co za tym idzie style i formy. Jaka muzyka jest panu najbliższa?

Od pewnego czasu postanowiłem, że nie będę tworzył listy moich najukochańszych kompozytorów, utworów, stylów, form muzycznych. To pozycjonowanie muzyki zaczęło mi przeszkadzać i było sprzeczne z moją koncepcją wykonawstwa. Bycie szczerym, autentycznym poprzez całkowite, emocjonalne zaangażowanie się w prezentowany utwór stało się priorytetem. Uznanie, że twórczość wybranego kompozytora jest mi najbliższa ograniczało mnie poznawczo oraz twórczo i sprawiało, że zacząłem poruszać się w zaklętym kręgu jednorodnej stylistyki.

Jeszcze kilka lat temu odmówiłbym zagrania utworu aleatorycznego, ponieważ wyobrażałem sobie, że moje miejsce jest w muzyce o powabnej melodyce zanurzonej w żywiole rytmicznym. Teraz natomiast pracuję nad *Koncertem fortepianowym* Joanny Bruzdowicz, który niemal w całości jest na-

pisany bezmetrycznie w duchu aleatoryzmu kontrolowanego i jestem, a raczej muszę być dziełem oczarowany. Inaczej o czym mam „rozmawiać" z publicznością?

Z imperatywem zmuszającym do ciągłych poszukiwań, odkryć nie tylko repertuarowych, ale przede wszystkim osobistych dotyczących sfer emocjonalno-mentalnych, wiąże się postawa nieprzywiązywania się do stanów uczuciowych towarzyszących wykonaniom. To rodzaj dystansowania się, ale tylko po graniu. By jednak całkiem nie uciec od odpowiedzi na pana pytanie powiem, że świat muzyki „letniej", estetyzującej a tym samym maskującej pustkę banalności – to nie moja bajka.

Właśnie, skąd zainteresowanie twórczością Joanny Bruzdowicz?

W Warszawie w grudniu 2013 r. w ramach cyklu koncertów *Portrety kompozytorów* uczestniczyłem wraz mezzosopranistką Lilianą Górską oraz muzykami zespołu NeoQuartet w prawykonaniu cyklu pieśni Joanny Bruzdowicz *From the Fever World.* Owocem tego koncertu stała się płyta wydana nakładem Acte Préalable (o czym obszernie była mowa w sierpniowym numerze z 2014 r. **Muzyka21**).

Zapoczątkowany tym wydarzeniem okres znajomości z tą wybitną kompozytorką o elektryzującej, charyzmatycznej osobowości uważam za jeden z najważniejszych w mojej dotychczasowej działalności muzycznej. To wielki przywilej dla wykonawcy, gdy kompozytor obdarza go tak dużym zaufaniem, by powierzyć mu zagranie swoich dzieł. Jednocześnie jakże ekscytujące i cenne zarazem jest móc usłyszeć kompozytorską recenzję po prezentacji utworu. Kontakt z panią Joanną Bruzdowicz utwierdził mnie również w słuszności przekonania o konieczności ciągłego poszerzania swojego repertuaru o nowe i najnowsze kompozycje.

Tym razem mamy możliwość wysłuchania w wykonaniu pańskim, a także innych artystów kompozycji na fortepian solo, a także muzyki kameralnej. Czym według pana odznacza się ta twórczość?

W pierwszym zetknięciu się z tą muzyką może ująć słuchacza jej walor estetyczny. Dzięki zastosowaniu, nazwałbym je, komunikatywnych środków kompozytorskich, utwory te stają się szalenie atrakcyjne dla tzw. szerszego odbiorcy. Rzecz jasna przystępności w tym wypadku nie należy mylić z brakiem wyrafinowania. Mamy w tych utworach do czynienia z nobilitacją zdeprecjonowanej i odrzuconej przez awangardystów pięknej melodyki i soczystej harmoniki. Nie chciałbym stosować porównań dla języka kompozytorskiego pani Joanny Bruzdowicz, jest to w moim odczuciu zbyt ograniczające, szufladkujące. Odnieść oczywiście można wrażenie, że niektóre z miniatur *Obrazków* mają pastiszowy charakter, przywołujący dobrze nam znane XX-wieczne sposoby narracji muzycznej. Zabieg ten nie jest tylko popisem błyskotliwej fantazji połączonej z ogromną erudycją kompozytorską, ale doskonałym konceptem służącym do głębokiego wniknięcia w znaczenia ukryte w malarstwie Dalego.

Sonata skrzypcowa w odróżnieniu od *Obrazków*, będących swoistą grą konwencjami, jest raczej wysublimowaną egzemplifikacją muzycznej amerykańskości z jej swingującą rytmiką, polirytmicznością, improwizacyjną swobodą.

Sonata wiolonczelowa znalazła się w nagraniu nieprzypadkowo. Bez niej nie ukazałbym pełni bogactwa środków wyrazu artystycznego jakimi operuje kompozytorka. Muzyka tego utworu konfrontuje się z sytuacją graniczną cierpienia, bólu, rozpaczy. Posłużę się cytatem pochodzącym ze zbioru esejów Bohdana Pocieja *Romantyczność bez granic*, który idealnie oddaje charakter tychże egzystencjalnych zmagań muzyki w *Sonacie*: „(...) w sferze profanum i w sferze sacrum przejawia się dialektyczna natura muzyki, odróżniająca ją od innych sztuk: im mocniej i głębiej chce ona mroczną prawdę cierpienia wyrazić, tym bardziej zdaje się ją zapośredniczać i rozjaśniać własnym pięknem – czułością melodii, bezsłowną refleksyjnością".

Jednak pomimo tak wartościowych treści twórczość pani Bruzdowicz, przynajmniej w Polsce nie cieszy się zbyt dużym zainteresowaniem. Z czego to może wynikać?

Podobne pytanie zadawałem sobie już od dłuższego czasu i naprawdę nie potrafię jednoznacznie na nie odpowiedzieć. Mogę jedynie snuć pewne przypuszczenia.

Jako wykonawca zafascynowany twórczością pani Bruzdowicz, w pierwszym odruchu obruszam się na fakt jej niedostatecznej obecności na estradach koncertowych naszego kraju. Podchodząc jednak do tego problemu bardziej obiektywnie stwierdzam, że w dzisiejszych czasach panuje pewnego rodzaju pomieszanie porządków, gdyż stopień popularności muzyki jakiegoś kompozytora staje się jednym z głównych kryteriów oceny jej wartości artystycznej.

Muzyce pani Bruzdowicz brakuje niestety odpowiedniego PR-u ze strony osób, instytucji mających wpływ na kształt naszych opinii i gustów muzycznych. Widocznie na polskim rynku muzyki nowej jest zbyt ciasno?

Wspominał już pan o przygotowywanym koncercie fortepianowy. Czego możemy spodziewać się po tym utworze?

Utwór ten, napisany w 1974 r., miał swe prawykonanie 23.02.1975 r. w Paryżu. Solistą był francuski pianista Désiré N`Kaoua, któremu koncert był dedykowany. Orchestre Colonne dyrygował Joan-Sebastien Berreau. W Polsce *Koncert* zostanie wykonany po raz pierwszy.

Trójfazowość przebiegu makroformy jest jasnym i za razem jedynym odwołaniem się do tradycji, natomiast użyte środki kompozytorskie są w pełni nowoczesne wręcz awangardowe. Rozbudowany aparat wykonawczy orkiestry z bogatą grupą instrumentów dętych oraz perkusyjnych współzawodniczy bądź współgra z fortepianem w duchu zbiorowej gry ad libitum, nawiązującej do aleatoryzmu kontrolowanego. Gra ta nie polega oczywiście na wymianie myśli muzycznych w tradycyjnym sensie, ale budowaniu energetyki utworu poprzez sonorystyczne rozwiązania formotwórcze. Na szczęście *Koncert* nie staje się jedynie typowym dla tego rodzaju muzyki katalogiem ciekawych brzmień. Te kolorystyczne zabiegi są ściśle podporządkowane dramaturgii utworu sprawiając, że staje się on niezwykle przejmujący w swej emocjonalności. *Koncert* jest wykonawczo sporym wyzwaniem a swoboda w operowaniu czasem muzycznym, którą zapewniać ma bezmetryczny zapis, nie jest – wbrew pozorom – ułatwieniem. Dzieło wymaga świadomego i precyzyjnego operowania planami barwowymi poprzez kontrolę jakości dźwięku, rozplanowanie czasu oraz zachowanie odpowiednich proporcji brzmieniowych. Moim zdaniem jest to klucz do osiągnięcia takiego rodzaju narracji, który zapewni słuchaczowi czytelność odbioru idei koncertowania.

Kiedy zatem możemy spodziewać się wykonania?

W maju przyszłego roku w Rzeszowie. Filharmonią Podkarpacką będzie dyrygował Łukasz Wodecki.

Nie pozostaje nam zatem nic innego jak oczekiwać na kolejną odsłonę twórczości pani Bruzdowicz. W imieniu czytelników Muzyka21 dziękuję za rozmowę i życzę dalszych sukcesów.

Mefistofeles Arriga Boita (2)

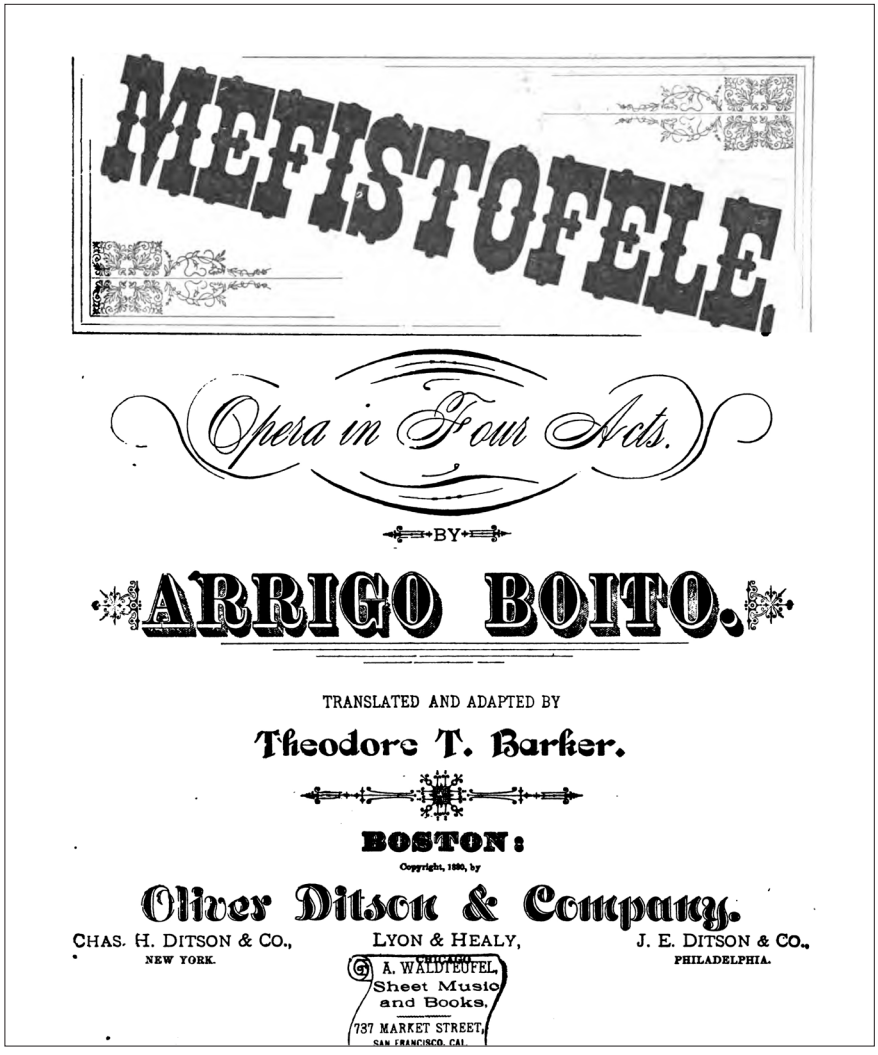
Basia Jakubowska

Włoski Faust, w przeciwieństwie do francuskiego Fausta Gounoda, wymaga silniejszego nieco w ekspresji tenora lirycznego i z umiejętnością śpiewania dramatycznego, momentami wręcz bohatersko-heroicznego, co u Gounoda jest nie do przyjęcia. Porównajmy choćby *Salut demeure* i *Dai campi*, które choć obie pełne piękna lirycznego mówią o naturze i jej wpływie na człowieka zupełnie inaczej. Dramatyczne zaś *Giunto sul passo estremo* – to ostatni krzyk człowieka, który na końcu swego życia w wizji-marzeniu deklaruje swą chęć czynienia dobra dla ludzi i świata. Mimo różnic – obie partie wypełnione są długimi, pięknymi liniami wokalnymi z legato i są kontynuacją spuścizny włoskiego stylu bel canto.

Moglibyśmy się obejść lepiej bez *Traviaty* niż bez *Mefistofelesa*. To zdumiewające stwierdzenie pochodzi od wielbiciela Verdiego, George'a Bernarda Shawa. Wypowiadając je miał jednak na myśli wartość literacką oddzielając ją od wartości muzycznej gdyż pisał dalej: *Traviata*, poza piękną muzyką, ma oczywiste i melodramatyczne libretto. *Mefistofeles* zaś jest wyrafinowany, subtelny i pełny kreatywnej wyobraźni.

Podobnie jak u Gounoda Małgorzata jest bardziej przekonującą, silniejszą i bardziej wyrazistą postacią niż jej kochanek Faust, a jej charakter ulega wyraźnej transformacji podczas trwania akcji opery. Pełna gracji i humoru scena w ogrodzie należy do młodej dziewczyny, która jest samą słodyczą i wdziękiem – i tak też to słychać w linii wokalnej i w muzyce. W scenie więzienia widzimy już kobietę doprowadzoną do szaleństwa po porzuceniu jej przez Fausta. *L'altra notte* – śpiewana na początku tej sceny jest niewiarygodna w swej kreatywności i ekspresji. Przyjrzyjmy się każdej z obu „zwrotek". Głos zaczyna legato i nagle urywa się ponieważ Boito każe śpiewaczce wznieść się do górnego A – tylko po to, by po kilku dodatkowych nutach kazać jej „zejść" do dolnego D przy słowach „delli rare" w cz. I i „orroro" w cz. II, operując rejestrem śpiewaczki, by oddać emocjonalne stany bohaterki. I dalej – posłuchajmy jak krótkie frazy są przerywane „wybuchami" wręcz pomieszanej na umyśle kobiety śpiewającej koloraturą przy słowie „vola", które odnosi się do lotu i trzepotu skrzydeł ptaków, co daje efekt piorunujący w swym wyrazie. A to dopiero początek trudności, które postawił przed sopranem Boito. Dalej, gdy już pojawia się Faust, powraca motyw ze sceny z ogrodu, jakby przywołanie radosnych chwil życia. Zadumana błogość melodii w ich duecie *Lontano, lontano...* przechodzi w finał *Spunta l'aurora*, który trwa nie więcej pewnie niż 90 sekund, po czym Boito każe sopranowi przejść od spokojnej rezygnacji do wybuchu w forte w desperacji błagania niebios o przebaczenie, a w momencie kulminacyjnym pojawia się wysokie B, które wdziera się w uszy i duszę słuchaczy z wrażeniem którego trudno zapomnieć.

Druga postać kobieca, to Helena. To krótka rola, ale o niezwykłym potencjale. Wymagany jest do niej głos o blasku i ogromnym rejestrze na miarę Aidy i wielkiej dramatycznej ekspresywności śpiewu wyrażającego wszelakie emocje. To bardzo „okrutna" linia wokalna i konieczność zaśpiewania tzw. nieprzygotowanego wysokiego C.



Chóry w *Mefostofelesie* to najbardziej masywne w skali chóry we włoskiej operze, które były innowacją w owym czasie podobnie jak i ich struktura. Jest tu wszystko: chóry dzieci, dzieci „wymieszane" z kobietami, chór mieszany i chór z Mefistofelesem. Taka rola chóru nie miała precedensu przed Boitem. A i jego charakter jest też niezwykle wielostronny. Są więc chóry anielskie w niebie i te ziemskie, podczas karnawału we Frankfurcie; chóry czarownic i czarowników na górze Brocken i delikatne chóry nimf w Grecji. Piękno i głębia należy oczywiście do tych niebiańskich.

O międzynarodowym sukcesie i popularności *Mefistofelesa* niech zaświadczy choćby fakt, że jego fragmenty stanowiły część operową programu pierwszego przedstawienia w przebudowanym Teatrze Wielkim w Warszawie 11 IX 1891 r. Ważna też była ta opera w Warszawie jeszcze z innego powodu. Otóż 28 V 1901 r. odbył się polski debiut Enrica Carusa właśnie jako Faust w *Mefistofelesie*.

Legendarny już bas, Fiodor Szaliapin podczas swego pierwszego występu poza granicami Rosji śpiewa właśnie Mefistofelesa. Ma to miejsce w La Scali 16 III 1901 r. a towarzyszą mu Enrico Caruso jako Faust i Emma Careli. Jego debiut w MET (20 XI 1907 r. z Geraldine Farrar jako Margueritą) też przyniósł mu triumf właśnie w tej roli. Przez wiele lat kreował tę partię i uczynił ją, do dziś dnia, absolutnie niedoścignioną. Partnerowali mu ci najwięksi z największych jak np.: w MET w sezonie 1925/6, gdzie Margueritą była Frances Alda, Fausta śpiewał Beniamino Gigli, a orkiestrę prowadził Tullio Serfain. Z rolą tą związana jest jedna z anegdot z przedrewolucyjnej Rosji. Szaliapin zaproszony był na szalenie wytworne przyjęcie-kolację po jednym ze spektakli. Śpiewał akurat *Mefistofelesa*, spieszył się i nie miał czasu, by się przebrać. Wziął więc pierwszą dorożkę, jaką zobaczył przed teatrem operowym, a że było ciemno, dorożkarz nie zauważył jego kostiumu. Po przybyciu na miejsce, światła z pałacu ukazały go w całej glorii diabelskiej. Przerażony tym widokiem dorożkarz był święcie przekonany, że oto wiózł w dorożce prawdziwego Szatana. Pognał więc konia batem i uciekł jak mógł najszybciej, nie czekając na zapłatę.

Beniamino Gigli też mógłby powiedzieć, że wiele zawdzięcza tej operze. Arturo Toscanini wybrał go osobiście do zaśpiewania roli Fausta w La Scali. Tam też Gigli debiutował w tej partii 19 XI 1918 r. I to ta właśnie rola, po sensacyjnym sukcesie w La Scali, zwróciła uwagę Giulia Gatti-Cassazy z MET. Ściągnął więc Beniamina Gigliego do Nowego Jorku, gdzie debiutował w MET 26 XI 1920 r. też rolą Fausta w *Mefistofelesie* i pozostał na kolejnych 12 lat.

Fiodor Szaliapin jako Mefistofeles w 1910 r.

Wybrana dyskografia

Koneserzy wokalistyki i kolekcjonerzy nie powinni narzekać na ilość zachowanych nagrań archiwalnych. Zacznijmy od pań, które często i chętnie nagrywały jedną bądź obie arie Małgorzaty – *L'altra notte* i *Spunta l'aurora pallida*

Najwcześniejsze znane mi to Medea Mei-Finger – w duecie z Nicolaiem Fingerem nagranym akustycznie z fortepianem podczas zimowej sesji nagraniowej z 1902 r. i *L'altra notte* z 1904 r. (Club 99). Potem obie arie (nieco manieryczna *L'altra notte*) w wykonaniu Celestiny Boninegny (1905 i 1907, Pearl); wokalnie fascynująca wersja *L'altra notte* w wykonaniu Salomei Kruszelnickiej (z fortepianem 1906, Pearl); dalej: dramatyczne, lecz jak na współczesne gusty też nieco manieryczne choć na pewno warte posłuchania interpretacje Eugenii Burzio (*Spunta l'aurora pallida*, 1910, z fortepianem oraz *L'altra notte* już z orkiestrą 1913, Marston i Club 99). Na szczególną uwagę zasługuje rewelacyjnie wykonany duet *Lontano, lontano...* śpiewany przez Geraldine Farrar i Edmonta Clementa (1913 – Pearl). Zachowało się też doskonałe wykonanie *L'altra notte* przez Frances Aldę (1920, VAI i Atol), czy wspaniała wersja tej samej arii śpiewana przez Rosę Raisę (1923, Marston).

Najdoskonalsze dramatycznie i wokalnie są jednak wersje Claudii Muzio. Znane mi są jej trzy nagrania *L'altra*

notte: z lat 1917–1918 na Romophone (niedoskonałe dźwiękowo, ale pełne niezwykłej słodyczy), najbardziej dramatyczne i wokalnie niedoścignione z 1922 r. (Romophone, Pearl) i najpóźniejsze z 1935 r. (Nimbus), które jest najlepsze dźwiękowo, ale nie jest dobrym przykładem faktycznych możliwości tej śpiewaczki. Dokonano go bowiem na rok przed jej śmiercią, a jej głos bardzo już wtedy ściemniał i bywał niedoskonały choć nadal fascynujący.

Są też świetne i stosunkowo długie (ponad 10 minut) fragmenty nagrane przez Ginę Cignię z aktu 2 wraz z Idą Mannarini, Paolem Civilem i Tancredem Paserem; dyrygował Lorenzo Molajoli (1932, Preiser).

Pia Tessarini nagrała szczególnie rewelacyjną wersję przed drugą wojną światową (1933, EMI: La Scala Edition vol 2).

Z nagrań powojennych warto posłuchać Victorii de los Angeles (1954, EMI), która jest bardziej liryczna niż dramatyczna, Leontyny Price (brak roku nagrania, prawdopodobnie późne lata 60. lub wczesne 70., RCA), z zastrzeżeniem, że choć wokalnie jest doskonała, nie wyczuwa się w jej interpretacji, zresztą nieco zbyt „grandiose", prawdziwego dramatu danego momentu, czy świetne nagranie Mirelli Freni (1980, London, fragment z pełnego nagrania opery).

Wielka Renata Tebaldi też lubiła śpiewać partię Małgorzaty. Znakomite jest jej najwcześniejsze znane mi studyjne nagranie *L'altra notte* z 8 maja 1950 r. (Fono). Jest też wersja zarejestrowana na żywo podczas koncertu w San Francisco z 15 października 1950 r. (Fono). O ile w nagraniu na żywo z San Francisco słyszymy i podziwiamy jej ogromny w sile dramatyczny głos pod niebywałą kontrolą, to za mało jest w nim liryzmu. Pierwsze jej studyjne nagranie z 1950 r. jest już pod tym względem znacznie lepsze. Istnieje jeszcze inna, dwa lata później zarejestrowana w studiu, wersja tej arii (1952, Preiser), gdzie jest jeszcze bardziej subtelna i prezentuje znacznie większy wachlarz odcieni emocji i najlepiej wypada interpretacyjnie. Bezdyskusyjnie jednak najdoskonalsza jest w pełnym nagraniu tej opery (1958, pod batutą Tullia Serefina). Tę właśnie wersję można najczęściej znaleźć w przeróżnych kompilacjach jej arii wydawanych na płytach Decca. Zestaw tych 4 różnych wersji stanowi bardzo ciekawy dokument i zapis rozwoju i „dojrzewania" interpretacyjnego tej doskonałej śpiewaczki do roli Małgorzaty w ciągu 8 lat.

Niemal na sam koniec zachowałam polecenie nagrań Marii Callas, która faktycznie śpiewała całą operę tylko 3 razy. Spektakle te miały miejsce 15, 20 i 25 lipca 1954 r. w Arena di Verona, a wymieniali się rolami: Tagliavini i di Stefano (Faust), Rossi i Lemeni (Mefistofales) oraz Cecco i Cavalieri (Elena). Całością dyrygował Votto. Ciekawostką jest, że partię tę po owych trzech przedstawieniach przejęła Magda Olivcero. Niestety nie nagrano żadnego z trzech spektakli, mamy więc do dyspozycji tylko jedno nagranie studyjne *L'altra notte* (z września 1954 r., EMI) i dwa zarejestrowane podczas koncertów. Pierwsze pochodzi z 1959 r. z orkiestrą pod batutą Malcolma Sargenta (Londyn 3 X) a drugie z 1961 r. również z Londynu (30 V), tym razem z akompaniamentem na fortepianie również w wykonaniu Malcolma Sargenta (oba na The Callas Edition vol. 4 CED). Najlepsze dźwiękowo jest oczywiście to studyjne i tam też, jak dotąd jedyna, potrafiła w niezwykły zupełnie sposób przy frazie *L'aura e fredda* tak „zamrozić" barwę głosu, że słuchając rzeczywiście przechodzą ciarki po plecach. Jest to najbardziej głęboka interpretacja tej arii, jaka znajduje się na płytach. Nagranie z koncertu z 1959 r. jest też świetnie, podobnie jak to zarejestrowane 2 lata później, tyle, że na tym ostatnim dźwięk jest wyjątkowy niedobry.

Osobne miejsce należy się oczywiście Magdzie Olivero, która pozostawiła po sobie na szczęście cały 3 akt opery nagrany na żywo w 1973 r. z Mauriziem Frusonim jako Faust i Henrikiem Smitem w roli Mefistofelesa (VAI) oraz dwie arie Małgorzaty zarejestrowane podczas koncertu w Amsterdamie w 1962 r. (G.O.P). To wspaniałe kreacje dramatyczne, godna podziwu technika wokalna, choć już słychać drobne niedoskonałości w górnym rejestrze. Jej kreacja jednak jest tak pełna ekspresji, że trudno jej się oprzeć.

Arie Fausta nagrywali na szczęście dla nas praktycznie wszyscy wielcy. Najczęściej *Dai campi, dai prati*, ale równie chętnie *Giunto sul passo estremo*.

Do tych najwcześniejszych zaliczyć należy do dziś niezwykłe i pod wieloma względami niedoścignione nagrania Enrica Carusa (obie arie nagrane w 1902 r., Pearl, Naxos Historical, RCA). Oczywiście dokonano ich tylko z towarzyszeniem fortepianu. W obu tych ariach przez wiele lat królowali oczywiście włoscy tenorzy.

Zachowało się doskonałe *Guinto sul passo estremo* w wykonaniu Allesandra Bonciego (też z fortepianem, 1905, Il mitto dell'opera). Guseppe Anselmi, który debiutował w Warszawie 4 października 1902 r., nagrał *Dai campi* w 1907 r. (z fortepianem, Pearl). Poza tym legendarny Giovanni Zenatello (obie arie z orkiestrą, 1908, The World of Singing vol.8, The Italian School, part II). A oprócz niego mamy rewelacyjnego Fernanda de Luca, który nagrał obie arie z orkiestrą w latach 1917 i 1918 (Pearl), Aureliana Pertilego (obie arie 1922,1923, Pearl), Ferdinanda Cinisellę, po którym oprócz obu arii zachowała się cała scena w ogrodzie (Augusta Concato, Bruna Castagna, Antonino Righetti, nagrane 1927/1928, Preiser).

Najwpanialsze jednak wersje pozostawił po sobie nierównany w tej roli Beniamini Gigli. Znane mi są trzy wersje *Giunto sul passo estremo* (1918, Fono, Pearl i Romophone; 1921, Pearl, Romophone oraz 1927, Romophone); trzy wersje *Dai campi dai pratii* (1918, Fono, Romophone; 1921, Pearl, Romophonei; 1927, Romophone). Zachował się też duet z Faustem z aktu 1 *Se tu mi doni un'ora* z Carlemo Scattolą (Mefistofeles) nagrane w 1918 r. (Fono,Pearl, Romophone) oraz duet *Lontano, lontano* z Gemmą Bosini również z 1918 r. (Fono, Pearl, Romophone).

Z tenorów nie będących Włochami koniecznie trzeba wspomnieć o nagraniu *Guinto sul passo estremo* w wykonaniu Dymitra Smirnowa (nagrane w 1909 r. z orkiestrą i z transpozycją w górę pod koniec arii; Club 99) oraz o niezwykle pięknych, a właściwie fenomenalnych zachowanych nagraniach Johna McCormacka (obie arie nagrane w 1912 r., Romophone, Musical Heritage – Prima Voce). I ten wybór właściwie wyczerpuje moje polecenia nagrań archiwalnych.

Po drugiej wojnie światowej fragmenty nagrywali m.in.: Franco Corelli (doskonałe obie arie na The Early Complete Studio Recitals 1956–1959 – Living Stage), Giuseppe di Stefano – *Dai campi, dai prati*, oraz prawie całą scenę śmierci Fausta (ponad 13 minut) zawierającą arię *Giunto sul passo estremo* (z 1965 r. – London – Grandi Voci z Cesarem Siepim jako Mefistofeles i Tulliem Serafinem, dyrygentem), oraz tylko *Giunto sul passo estremo* z 1958 r. na Singers (Decca). Obu arii możemy też posłuchać w wykonaniu Alfreda Krausa (Frequens – Le Grandi Voci – obie pochodzą z Chicago Lyric Opera z 1965 r.), oraz Plácido Domingo – *Dai campi, dai prati*, będące fragmentem z pełnej opery, nagranym w 1973 r. (EMI Opera Classics) pod batutą Juliusa Rudela. Luciano Pavarotti nigdy nie śpiewał tej partii na scenie, istnieją więc tylko fragmenty z pełnego nagrania tej opery z 1979 r., których można np. posłuchać na 11-płytowym komplecie *The Pavarotti edition* (Decca, płyta nr 8, *Arias* vol. 2).

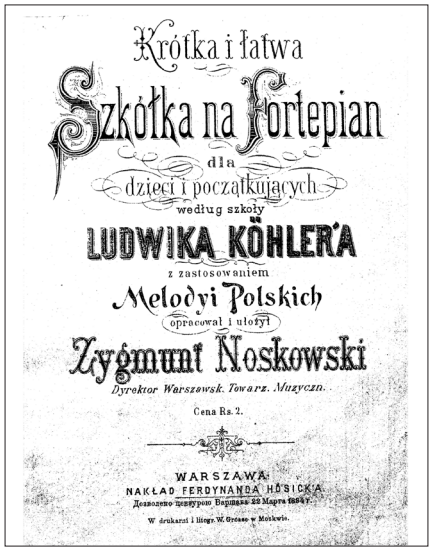
Zygmunt Noskowski i fortepian

Anna Mikolon

Tytuł niniejszego artykułu nawiązuje do publikacji prof. Marii Orzechowskiej *Zygmunt Noskowski i skrzypce* (UMFC 2009), której autorka przypomniała najważniejsze fakty z życia kompozytora, omówiła twórczość skrzypcową z towarzyszeniem fortepianu i oryginalny duet tramwajowy *Vis à vis* na skrzypce i wiolonczelę. Oddzielny rozdział w tej pracy jest poświęcony utworom, które w pierwotnej wersji zostały skomponowane na fortepian. Noskowski zastosował również „przeciwną" praktykę dedykując żonie fortepianową wersję przepięknej skrzypcowej *Kołysanki* op. 11.

Gry na fortepianie uczył się od dzieciństwa równolegle z grą na skrzypcach i choć dyplom Instytutu Muzycznego w Warszawie uzyskał w 1867 r. jako absolwent klasy skrzypiec prof. Apolinarego Kątskiego, to jego sentyment do fortepianu stale dochodził do głosu. Rodzice – sami starannie i wszechstronnie wykształceni – organizowali często domowe koncerty, w czasie których przyszły kompozytor towarzyszył na fortepianie śpiewającemu basem bratu Bronisławowi. W tym patriotycznym domu dominowała muzyka St. Moniuszki (śpieworniki domowe) oraz poezja A. Mickiewicza, M. Konopnickiej i innych polskich twórców. Po ukończeniu studiów pracował równocześnie jako skrzypek w operze warszawskiej i jako pianista-korepetytor wokalny w Instytucie Muzycznym. O ile późniejsze studia kompozytorskie w Berlinie związane są głównie z muzyką orkiestrową i kameralną, to kilkuletnia praca (do 1880 r.) w Konstancji na pograniczu Niemiec i Szwajcarii zaowocowała wieloma utworami wokalnymi (w tym chóralnymi), wokalno-instrumentalnymi i fortepianowymi. Największy rozgłos przyniósł kompozytorowi *Kwartet fortepianowy d-moll* oraz krakowiaki na 2 i 4 ręce, którymi zainteresował się Franz Liszt. Dzięki rekomendacji sławnego pianisty utwory te zostały wydane, a nazwisko polskiego kompozytora stało się znane w całej Europie. *Krakowiaki* op. 2 wydane w Lipsku w 1878 r. są opatrzone pełną szacunku dedykacją dla Liszta i na rynku wydawniczym konkurowały z powodzeniem z *Tańcami słowiańskimi* A. Dvořáka.

Mimo sukcesów i dobrobytu kompozytor wraz z rodziną powrócił w 1880 r. do Warszawy,


Krótka i łatwa
Szkółka na Fortepian
dla
dzieci i początkujących
według szkoły
LUDWIKA KÖHLERA
z zastosowaniem
Melodyi Polskich
opracował i ułożył
Zygmunt Noskowski
Dyrektor Warszawsk. Towarz. Muzyczn.
Cena Rs. 2.
WARSZAWA.
NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICKA.
W drukarni i litogr. W. Grosse w Moskwie.

w której aż do śmierci w 1909 r. wykonywał tytaniczną pracę jako kompozytor, dyrygent, znakomity pedagog, pianista, skrzypek, śpiewak oraz organizator życia muzycznego. Cenił ludzi, którzy podobnie jak on służyli swoim talentem i pracowitością innym, czego dowodem jest zadedykowanie *En Pastel* op. 30 pionierowi europejskiej chirurgii Franciszkowi Ksaweremu Jawdyńskiemu. Wiadomo, że wszystkie swe siły lekarz oddał pacjentom, często uznanym za nieuleczalnie chorych.

Podobny altruizm cechował Aleksandra Michałowskiego – wybitnego polskiego pianistę. Jemu również Noskowski zadedykował *2 utwory* op. 15 – *Zadumkę* i *Oberka.* Umieszczenie przez kompozytora uproszczonej wersji *Zadumki* w *Krótkiej i łatwej szkółce na fortepian* świadczy z kolei o jego sentymencie do tej urzekającej melodii. *Oberek* natomiast daje wykonawcy możliwość wirtuozowskiego popisu.

Dzięki uprzejmości pana Jana A. Jarnickiego i jego żarliwej pasji promowania muzyki polskiej uzyskałam dostęp do utworów Z. Noskowskiego z op. 2, 11, 14, 15, 20, 30. W trakcie pracy nad nimi coraz bardziej urzekały mnie zarówno same kompozycje, jak i osobowość ich twórcy. Stało się dla mnie oczywiste, że kompozytor kochał śpiewność, rozumianą tu jako kategorię artystyczną i estetyczną, dotyczącą nie tylko śpiewaków. Przecież ukształtowały go: muzykowanie domowe, studia u Stanisława Moniuszki, praca korepetytora wokalistów w Instytucie Muzycznym, praktyka wiolinistyczna w orkiestrze operowej i kierowanie chórem w Konstancji. Skomponowany przez niego *Śpiewnik dla dzieci* op. 34 (do tekstów Marii Konopnickiej) uznany został za światowe arcydzieło literatury muzycznej. Niebagatelna wydaje się też ilość kompozycji z udziałem głosu ludzkiego (pieśni, kantaty, opery) w dorobku kompozytora.

Poznane przeze mnie miniatury fortepianowe Zygmunta Noskowskiego charakteryzuje kantylenowość, rzadko spotykane bogactwo inwencji melodycznej, prostota i przejrzystość formy oraz różnorodność harmoniki. W zakresie makroformy przeważa układ ABA' czyli forma pieśni, przy czym w środkowej części mają miejsce interesujące modulacje oraz elementy pracy przetworzeniowej. Dużą rolę w kształtowaniu formy odgrywa zasada kontrastu obejmująca wszystkie współczynniki dzieła: różnice rejestrów, zmienną artykulację, ażurową lub bardzo zagęszczoną fakturę, dynamikę, tempo, metrum i strukturę linii melodycznych. Bez względu na to, czy melodia jest smutna lub rzewna, czy też pogodna, wesoła – wszystkie są piękne i bez żadnej przesady można określić omawiane cykle miniatur jako pieśni bez słów. Tym bardziej, że wśród określeń wykonawczych najczęściej powtarzają się „cantabile", „dolce", „dolcissimo", „espressivo", a nawet w *Resignation* z op. 14 pojawia się recytatyw fortepianowy. Rolę tekstu powierzanego w pieśniach wokalistom spełniają w tym wypadku obrazowe tytuły utworów: *Les sentiments* op. 14 (Sentymenty) – *L'inquiétude* (Obawy), *Consolation* (Pocieszenie), *Resignation* (Rezygnacja), *Aquarelles* op. 20 (Akwarele) – *Caprice* (Kaprys), *Cantique d'amour* (Kantyk miłosny), *Valse en miniature* (Walc w miniaturze), *Vogue la galère!* (Wszystko mi jedno!), *La Gitana* (Cyganka), *En pastel* op. 30 (Pastel) – *Au printemps* (Wiosną), *Valse sentimentale* (Walc sentymentalny), *Berceuse mélancolique* (Kołysanka melancholijna). Każdy z nich przenosi nas w odmienny pejzaż i krąg konotacji. Nastrojowość i programowość wyrazowa wielobarwnej muzyki Noskowskiego powoduje, że chce się jej słuchać i pragnie się ją wykonywać. Trzeba tylko się z nią zetknąć, do czego serdecznie zachęcam.

Liryka instrumentalna Z. Noskowskiego należy do typowego dla XIX w. stylu romantycznego, w którym wyrazowość i ekspresja pełnią rolę nadrzędną. W osobie kompozytora dokonało się zespolenie twórcy romantyka z postawa pozytywisty w działaniach pedagogicznych i organizacyjnych. Pisał więc nie tylko utwory trudne pod względem wykonawczym, ale i prostsze fakturalnie, dla osób o mniejszej biegłości pianistycznej lub dopiero zaczynających muzyczną edukację.

Opracowanie *Krótkiej i łatwej szkółki na fortepian* w zestawieniu z liczbą kompozycji fortepianowych świadczy o tym, że ten instrument był kompozytorowi bardzo bliski. Podobną *Krótką i łatwą szkółkę* opracował również na skrzypce. W genialny sposób łączył perspektywę docelową – podniesienie poziomu kultury muzycznej polskiego narodu – z działaniami „tu i teraz". Nie wystarczyło stworzyć chór dziecięcy. Aby mógł on spełniać swoją społeczna rolę należało te dzieci najpierw umuzykalnić. Kompozytor czynił to codziennie bez żadnego wynagrodzenia.

Z podobną konsekwencją podchodził do innych problemów życia muzycznego. Dotkliwy brak stałej orkiestry symfonicznej w Warszawie skutkował mniejszą aktywnością ówczesnych kompozytorów (Żeleński, Münchheimer, Grossmann i in.) w tworzeniu utworów orkiestrowych. Aby zmienić ten stan rzeczy Z. Noskowski kilkakrotnie powoływał do działania kolejne zespoły symfoniczne. Ubolewał nad tym, że często przeważali w nich muzycy zagraniczni. W wybitnym umyśle Noskowskiego zrodziła się idea zorganizowania polskiego szkolnictwa muzycznego od podstaw, by wykształcić rodzimych artystów. Idea, której spełnienia doczekał – przy WTM powstała szkoła muzyczna. Jako pedagog opracował podręczniki zarówno dla początkujących, jak i dla bardziej zaawansowanych studentów Instytutu Muzycznego (harmonia i kontrapunkt).

Znalazł trwałe miejsce w historii nie tylko jako twórca *Stepu* i *Morskiego Oka*, ale i nauczyciel kompozycji wielu późniejszych kompozytorów (ponad 60), m.in. Karola Szymanowskiego, Grzegorza Fitelberga, Ludomira Różyckiego, Apolinarego Szeluty, Antoniego Rutkowskiego, Henryka Melcera, Mieczysława Karłowicza, Juliusza Wertheima, Adama Wieniawskiego, Felicjana Szopskiego, Eugeniusza Pankiewicza, Piotra Rytla, Piotra Maszyńskiego. Miał również swój udział w stworzeniu pierwszej polskiej filharmonii.

W 1890 r. uroczyście obchodzono w Warszawie 25-lecie pracy twórczej kompozytora. A. Sutkowski w swej pracy o Noskowskim (1957, str. 46) podaje, że pisarka Deotyma uczciła wierszem ten jubileusz, a od warszawiaków otrzymał w darze fortepian. Można więc przypuszczać, że jego utwory fortepianowe były znane nie tylko za granicą (gdzie były wydawane i wykonywane), ale i w rodzinnym mieście. Przedmiotem mojego zainteresowania są kompozycje opusowane i wydane za życia Noskowskiego. Najwcześniejsze z nich to *Krakowiaki* op. 2 – zbiór 8 utworów w tempach umiarkowanych lub szybkich, w metrum 2/4 i z typowymi dla tych tańców synkopami. Z wyjątkiem VII *Krakowiaka*, który ma formę ronda, wszystkie pozostałe są trzyczęściowe, w układzie repryzowym ABA1. Wszystkie kończą się mniej lub bardziej rozbudowaną wirtuozowską kodą. Do przejrzystości formy przyczynia się głównie czynnik harmoniczny: uproszczony w częściach skrajnych i określający tonację główną, a niezwykle bogaty i zmienny w częściach środkowych. Te „wędrówki" po różnych tonacjach przypominają nieco wagnerowskie i schubertowskie „niekończące się melodie", ale tu ujęte są w takie ramy czasowe i harmoniczne, że słuchacz nie czuje się zagubiony. Percepcję *Krakowiaków* ułatwia również fakt, że na poziomie mikroformy (motywy, frazy, zdania) przeważają przebiegi symetryczne. Interesujące są sposoby stylizacji tych pogodnych tańców w tonacjach molowych. Każdy z nich jest inny, np. w II tańcu właściwą melodię krakowiaka poprzedza marsz, w *Epilogu* – motoryczny akordowy wstęp, w VI – zwolnione tempo sugeruje rzewne wspomnienie (*molto espressivo*), zaś VII – przez użycie wysokich rejestrów fortepianu przenosi nas w bajkową krainę dzieciństwa. Ciekawym rysem Krakowiaków jest to, że kompozytor nie ogranicza się do jednej melodii, lecz podaję drugą, często kontrastującą, choć równie piękną. W VII *Krakowiaku*, w centralnym miejscu kompozycji współbrzmią aż 3 płaszczyzny dźwiękowe z kwestią wiodącą w średnicy. Zakres użytych w op. 2 środków wariacyjnych i rodzajów akompaniamentu obejmuje chyba wszystko, co do pianistyki wprowadzili wielcy poprzednicy – Schubert, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann. Oprócz wartości artystycznych mają Krakowiaki walory edukacyjne w sensie stricte pianistycznym (II i III etap kształcenia) i ogólnowychowawczym. Mam tu na uwadze fakt, że wielu rodaków uczy się obecnie polskiego folkloru od zespołów polonijnych, choć wszyscy wiedzą, że powinno być odwrotnie.

Szczupłe ramy artykułu nie pozwalają na szczegółowe omówienie wszystkich poznanych utworów fortepianowych Z. Noskowskiego. Ograniczę się więc do zasygnalizowania najbardziej interesujących elementów. I tak *Kołysanka* op. 11 jest utworem dramatycznym, w którym emocje (forte appassionato) części środkowej zostają wyciszone dopiero w repryzie. Zaskakujące jest również oznaczenie tempa allegro con molto di moto (quasi vivace). W op. 14 na szczególną uwagę zasługuje przypominająca fantazję lub balladę *Resignation.* Zastosowane tu chromatyka, ostinata akordowe i komplikacje rytmiczne tworzą niezwykłe napięcie oddające burzliwe procesy psychiczne. Stopień dramatyzmu i trudności wykonawczych stanowią poważne wyzwanie dla pianisty. *2 Morceaux* op. 15 są całkowicie odrębne. Wspomniana wcześniej *Zadumka* oprócz piękna melodii może służyć w procesie edukacyjnym jako studium techniki dwudźwiękowej. Natomiast *Oberek* zasługuje na uwagę z powodu swobodnego układu formalnego oraz apogeum wirtuozostwa w kodzie. Do elementów stylizacji tańca należą: zaśpiew z efektem echa, kwinty burdonowe i nuty pedałowe oraz artykulacja z dodatkowymi akcentami podkreślającymi taneczność przebiegu. Cykl op. 20 składa się z 6 miniatur, w większości utrzymanych w formie pieśni. W porównaniu z poprzednimi utworami harmonika, wariacyjne kształtowanie materiału tematycznego oraz ilustracyjność (kołysanie fal w *Vogue la galère!,* czy rytmy hiszpańskie w *La Gitana)* odgrywają tu większą rolę. 3 utwory z op. 30 kontrastują ze sobą pod względem faktury fortepianowej. *Au printemps* wykorzystuje w dużym zakresie brzmienia harfowe. Wymaga lekkości i brawury przywodząc na myśl kompozycje F. Liszta. *Valse sentimentale* przypomina w części środkowej pieśni R. Schumanna. *Berceuse mélancolique* łączy w sobie melancholię (molto cantabile) z elementami taneczności i wirtuozerii.

Na podstawie analizy wyżej wymienionych utworów oczywistym staje się fakt, że fałszywe i wysoce szkodliwe dla kultury polskiej było przekonanie o pustce kulturowej między Chopinem i Moniuszką a Szymanowskim. Zygmunt Noskowski wypełnia swą osobą i twórczością spory fragment tej przestrzeni dziejowej, a ilość jego dokonań świadczy o genialności umysłu całkowicie oddanego Polsce i Polakom w trudnych czasach zaborów.

Bibliografia

- Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003;
- Jarociński S. (oprac.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. (do roku 1939),* PWM Kraków 1955
- Nowik W. (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej* t. I AMFC 2006, t. II UMFC 2008, t. III UMFC 2009
- Orzechowska M., *Zygmunt Noskowski i skrzypce*, UMFC 2009
- Reiss J. W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM 1984
- Sutkowski A., *Zygmunt Noskowski*, PWM Kraków 1957

Palcem po płycie

16 Obrazków z wystawy

Joanna Bruzdowicz
16 Tableaux d'une Exposition Salvador Dali, Spring in America – sonata na skrzypce i fortepian, The Song of Hope and Love – sonata na wiolonczelę i fortepian
Tomasz Jocz, fortepian; Karolina Piątkowska-Nowicka, skrzypce; Krzysztof Pawłowski, wiolonczela
Acte Préalable AP 0350 •w. 2015, n. 2014 • 59'12"

Muzyka21 płyta miesiąca

Modes Musorgski – Obrazki z wystawy • Josef Suk – 6 Klavierstücke op. 7
Yuko Yamashiro, fortepian
Bella Musica BM312464 • w. 2015, n. 2014 • 54'45"
★★★★★

Pierwszy z prezentowanych albumów kieruje naszą uwagę w stronę wybitnej kompozytorki Joanny Bruzdowicz (ur. 1943), która niestety, jak wielu innych polskich twórców pozostaje daleko w cieniu na polskiej scenie, jednak jej działalność cieszy się dużym uznaniem środowisk europejskich, a powołane do życia Towarzystwo im. F. Chopina i K. Szymanowskiego w znacznym stopniu przyczynia się do popularyzacji polskiej kultury muzycznej poza granicami naszej ojczyzny.

Przed nami *16 tableaux d'une exposition Salvator Dali*. Ta wieloczęściowa kompozycja powstała na zamówienie, w celu uczczenia okrągłej rocznicy urodzin katalońskiego malarza, a inspiracją do jej powstania były słynne *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego. Tym samym artystka, jak przyznaje, postanowiła złożyć hołd rosyjskiemu kompozytorowi. Omawiane dzieło stanowi przykład utworu zawierającego niemal wszystkie cechy typowe dla stylu kompozytorki. Ten cykl szesnastu miniatur odznacza się dużym indywidualizmem charakterystycznym dla twórczości Joanny Bruzdowicz. Słuchając kolejnych fragmentów odnajdziemy w nich duży ładunek emocjonalny objawiający się w melodyce rozwijającej się, odsłaniającej przed nami kolejne przestrzenie dźwiękowe. Prezentowane dzieło to także umiejętne połączenie systemu dur-moll ze współczesnym, znacznie odmiennym językiem muzycznym. Omawiany wolumin to także okazja do zapoznania się z twórczością kameralną Joanny Bruzdowicz. *Sonata „Spring in America"* na skrzypce i fortepian powstała dokładnie dziesięć lat wcześniej, niż omawiany cykl. Zarówno jej prawykonanie, jak też pierwsze nagranie miało miejsce na kontynencie amerykańskim. Jak przyznaje sama artystka, za inspirację do stworzenia tego dzieła posłużyły słowa jednego z tamtejszych poetów Sinclaira Lewisa. Być może właśnie w taki sposób, podobnie jak on, kompozytorka chciała wyrazić swój podziw dla odmiennej, a zarazem różnorodnej kultury. Ten trzyczęściowy utwór nosi w sobie znamiona klasycznej formy sonatowej, w której jednak *Allegro* zostaje poprzedzone melancholijnym wstępem skrzypiec, który w dalszej części spotyka się z odpowiedzią fortepianu.

Inspiracji do powstania utworu *The Song of hope and love* również należy szukać na gruncie poezji. Tym razem za inspirację posłużył poemat *Lot* Czesława Miłosza. Prawykonanie dzieła miało miejsce w 1997 r. w The United States Holocaust Memorial Museum. Jednak nie był to pierwszy raz, kiedy kompozytorka na gruncie swojej twórczości poruszyła tematykę historyczną. Utwór ten, już od pierwszych chwil spotkał się z dużym uznaniem, o czym mogliśmy chociażby przeczytać na łamach The Washington Post. Słuchając tej czteroczęściowej kompozycji niejednokrotnie doświadczymy wielu napięć i momentów pełnych ekspresji, jakie kompozytorka ukryła chociażby w konstrukcji melodycznej. Omawiany wolumin to okazja do bliższego poznania twórczości Joanny Bruzdowicz, kompozytorki która tworząc na emigracji nie poprzestaje być godną ambasadorką polskiej kultury.

Niezwykłe dopełnienie tego albumu stanowi płyta, na której japońska pianistka kieruje naszą uwagę w stronę dobrze znanych Obrazków z wystawy Modesta Musorgskiego. Słuchając nowej płyty wydawnictwa Acte Préalable z twórczością Joanny Bruzdowicz nie sposób nie powrócić do tego popularnego dzieła, które jednak swoim językiem muzycznym daleko wykracza poza współczesne sobie czasy. Dodatkową okazją ku temu staje się album Yuko Yamashiro, która to artystka potrafi w pełni uwypuklić najistotniejsze punkty prezentowanego dzieła. Trafne okaże się połączenie muzyki Musorgskiego z twórczością Josefa Suka, w którego dziełach odnajdziemy wpływy Schumanna i Brahmnsa.

Karol Rzepecki

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21 płyta miesiąca • ★★★★★ – wybitne • ★★★★ – wartościowe • ★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubel

Jan Sebastian Bach
Koncerty BWV 1052, 1054, 1056, 1058
Lucia Micallef, fortepian • European Union Chamber Orchestra • Brian Schembri, dyrygent
Divine Art dda 25128 • w. 2015, n. 2014 • 61'59"
★★★★

Lucia Micallef to artystka, która swoją edukację muzyczną rozpoczęła w bardzo młodym wieku, zarówno jako solistka, jak i kameralistka, odnotowując na swoim koncie pierwsze występy z Johann Strauss School of Music. Wielokrotnie występowała w radiu i telewizji nie tylko na terenie Malty, ale całej Europy. Z kolei European Union Chamber Orchestra to formacja powstała w 1981 r., w skład której wchodzą artyści z państw członkowskich Unii Europejskiej, którzy stanowią wizytówkę dla kultury muzycznej starego kontynentu bogatej w różnorodne tradycje muzyczne.

Prezentowany album powstał jako owoc współpracy tejże orkiestry z maltańską pianistką. Wysłuchamy ważnego wycinka dorobku kompozytorskiego Jana Sebastiana Bacha. Forma koncertu fortepianowego w jego twórczości znana jest przede wszystkim za sprawą słynnych *Koncertów brandenburskich.* Jednak na gruncie tego gatunku w twórczości lipskiego Kantora znajdziemy także inne pozycje, które nie zawsze były wykonywane w taki właśnie sposób. Chociażby *Koncertu F-moll* BWV 1056 powstałego w Lipsku w 1729 r. wielokrotnie mogliśmy wysłuchać także w opracowaniu, podczas którego główny temat realizuje obój. Jest to tym samym doskonały przykład z twórczości tego kompozytora, kiedy to czerpie materiał melodyczny z jednego utworu, wykorzystując w drugim, jakim w tym przypadku jest *Kantata* BWV 156. Natomiast jak możemy stwierdzić dzisiaj jednoznacznie, drugi z prezentowanych koncertów w tonacji g-moll, BWV 1058 jest pierwszym dziełem Bacha powstałym na gruncie tej formy. Pozostałe dwa prezentowane dzieła: BWV 1052 w tonacji d-moll i BWV 1054 w tonacji D-dur podobnie, jak poprzednie odznaczają się licznymi epizodami kryjącymi w sobie dialog instrumentu solowego i pozostałej części zespołu, na wzór ritornelli charakterystycznych dla muzyki Vivaldiego.

Mówiąc o prezentowanych wykonaniach warto szczególnie zwrócić uwagę na jeden z walorów, jakim jest niewielka obsada. Odzwierciedla to w pełni pierwotny sposób, w jakim była wykonywana omawiana twórczość, odznaczający się niewielką obsadą. Jednak z innego punktu widzenia warto zwrócić uwagę, iż wykonawcom może to nastręczyć dużych trudności, bowiem wbrew pozorom w zespole o mniejszym składzie czasami trudniej jest się odnaleźć i należy większą uwagę przywiązywać do wielu detali, które często przy większej obsadzie bywają niezauważalne, przynajmniej w pierwszej chwili. Z tej racji jest to dużym plusem omawianego woluminu. Należy jednak przyznać, że artyści nie do końca jednak oddali charakter prezentowanych dzieł zawierających w sobie tak liczne elementy w pełni wyrażające to, co stanowi kwintesencję dla twórczości Bacha. Nie mniej jednak jest to pozycja warta uwagi.

Karol Rzepecki

Jan Sebastian Bach
Koncert włoski, Partita nr 2, Fantazja i Fuga chromatyczna
Burkard Schliessmann, fortepian
Divine Art dda 25751 • w. 2014 • SACD, 65'57"
★★★★★

Burkard Schliessmann to osoba, która łączy niezwykle bogate życie artystyczne z działalnością publicystyczną. Niemiecki pianista jest zatem spoiwem łączącym dwa wymiary muzyki uważane niegdyś za odrębne kategorie. Dowodem tego są jego liczne nie tylko nagrania płytowe, ale także publikacje, zwłaszcza na łamach niemieckiej prasy popularno-naukowej, poświecone w dużej mierze wykonawstwu. Takie połączenie pozwala mu na wykonywanie muzyki w sposób niezwykle świadomy. Prezentowany album to już druga odsłona dzieł Bacha w wykonaniu tego artysty, bowiem wcześniej z dużym sukcesem zaprezentował nam *Wariacje Goldbergowskie*. Koncepcja tego albumu została w pełni przemyślana nie tylko pod względem utworów, których wysłuchamy ale także chociażby ich prezentacji. *Partita c-moll* BWV 826 to dzieło niezwykle majestatyczne. Jego sześcioczęściowa budowa wynika nie tylko z konsekwencji nasuwających się po przyjęciu danej formy, ale jest także doskonałym odwzorowaniem teorii afektów i jej zasad. Bowiem taka struktura miała nam przypominać o kolejnych etapach oracji, których wzorców należy dopatrywać się u starożytnych mówców. To niezwykłe dzieło wprowadza słuchacza w stan zatrzymania i jest przygotowaniem dla kolejnych kompozycji, które stanowią niezwykle wymagający materiał nie tylko dla wykonawcy, ale także dla jego odbiorców. Schliessmann ukazuje się jako pianista wykonujący muzykę niezwykle świadomie z zaangażowaniem, ale także mając do niej pewien dystans, czego doskonałym dowodem jest interpretacja *Koncertu włoskiego* BWV 971. To dzieło, swoim charakterem całkowicie odmienne od poprzedniego, pozwala nam na chwilę wytchnienia i stanowi przygotowanie dla kolejnych utworów pełnych wzniosłego charakteru.

Prezentowana pozycja stanowi doskonałą okazję do tego, by przyjrzeć się bliżej dorobkowi tego pianisty, który niestety nie cieszy się zbyt wielką popularnością. A warto także posłuchać w jego interpretacji chociażby późnej twórczości Chopina, która jest zupełnie czymś innym niż wyważone i niemal z matematycznym zmysłem precyzyjne utwory Bacha. Uniwersalizm Schliessmanna sprawia, że pianista doskonale odnajduje się także na gruncie muzyki romantycznej, która przecież w dużej mierze czerpie z Baroku. Warto zatem przyjrzeć się bliżej temu mało rozpoznawalnemu pianiście.

Karol Rzepecki

Johann Sebastian Bach
The Organ Toccatas
Christoph Schoener, organy
MDG 949 1893-6 • w. 2015, n. 2015 • SACD, 78'08"
★★★★★

Jak dobrze znają państwo toccaty organowe Jana Sebastiana Bacha? Prezentowany album stanowi niebywałą okazję ku temu, by to sprawdzić. W wykonaniu Christopha

Schoenera, organisty jednego z głównych kościołów Hamburga, wysłuchamy tych dzieł utrzymanych w gatunku, który lipski Kantor zaczerpnął od wybitnych twórców szkoły północno niemieckiej, a następnie sam doprowadził do perfekcji.

Na pewno pamiętają państwo słynną podróż Jana Sebastiana do Lubeki, dokąd udał się, aby posłuchać fascynującej gry jednego z najwybitniejszych ówczesnych wirtuozów tego instrumentu, Dietricha Buxtehudego. To właśnie jednym z owoców tej, jak niektórzy mówią, pielgrzymki była słynna *Toccata d-moll* BWV 565. Należy przyznać, że w wykonaniu Schoenera utwór ten brzmi dość oryginalnie. Artysta wzorem dzieł Buxtehudego utrzymanych w tymże gatunku próbuje odnaleźć różnorodność i korespondencję wielu płaszczyzn, co uzyskuje poprzez wykorzystanie kilku manuałów i częste zmiany registracji, które sprawiają, że utwór pozbawiony zostaje monotonii. Zabieg ten jednak przyczynia się nieco do rozbicia formy. Natomiast słuchając *Toccaty, adagia i fugi C-dur* BWV 564 przekonamy się o tym, co stanowi kwintesencję prezentowanej formy. Po swobodnym wstępie pozbawionym metrorytmicznego charakteru usłyszymy bowiem dość charakterystyczne solo pedałowe, wymagające od wykonawcy niezwykłej precyzji, a przy tym zachowania walorów artykulacyjnych, z czym w pełni poradził sobie Christoph Schoener. Warto jednak zwrócić uwagę na tę część kompozycji, która ma znaczenie symboliczne, bowiem twórcy niemieckiej muzyki organowej w okresie Baroku bardzo często w różnych momentach swoich kompozycji umieszczają partie dające wykonawcy możliwość wykazania swoich umiejętności w grze nogami. Liryczne adagio stanowi moment służący rozładowaniu napięcia i przygotowaniu słuchacza do fugi, w której to temacie, podobnie jak w pierwszej części toccaty istotną, formotwórczą rolę odgrywać będą pauzy pozostawiające słuchacza w niepewności.

Jednak na prezentowanym albumie swoje miejsce znalazły także dwa inne dzieła z dorobku Jana Sebastiana Bacha. Pierwsze z nich w katalogu Schmiedera znajdziemy pod numerem 662. To opracowanie pieśni chorałowej *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* pochodzące ze słynnego cyklu *Chorałów lipskich* kryje w sobie wiele trudności, jakie wykonawca napotka w komplikowanym zdobnictwie i swobodnym charakterze dzieła, w który z niezwykłym wyczuciem wpleciona niemal została melodia pieśni chorałowej. Wykonawca we wspomnianym dziele wykazał się niezwykłą precyzją, ale także pewnego rodzaju „smakiem", z którym wykazał sedno tej skomplikowanej faktury. Prezentowany album to cenna pozycja, która pozwoli nam lepiej poznać walory muzyki organowej Jana Sebastiana Bacha.

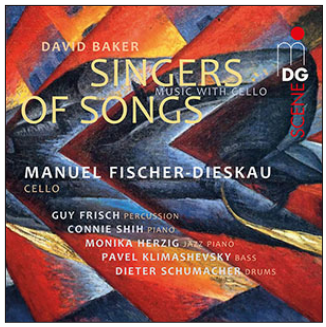
Karol Rzepecki

David Baker
Singers of Songs

Manuel Fischer-Dieskau, wiolonczela; Jazz Trio

MDG 903 1841-6 • w. 2014 • SACD, 55'50"

★★★★



Prezentowany album stanowi niebywałą okazję do tego, by poznać dwie wielkie muzyczne osobowości. Pierwsza z nich to amerykański kompozytor David Baker (ur. 1931). Ten twórca z Indianapolis uchodzi za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli jazzu symfonicznego. Artysta łączy w sobie rolę kompozytora i wykonawcy. Natomiast Manuel Fischer-Deskau (ur. 1963) to wybitny niemiecki wiolonczelista, wywodzący się z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych. Ten doświadczony artysta swoje umiejętności rozwijał początkowo pod kierunkiem Wolfganga Boethera w Berlinie, a następnie Janosa Starkera w USA. Wielokrotnie udowadniał już, że doskonale odnajduje się w różnych gatunkach muzycznych. Przez niemieckie radio K1 został doceniony za wykonanie dzieł Franciszka Lista. Na gruncie prezentowanego albumu udowadnia z kolei swoją wszechstronność wykonując repertuar jazzowy. Trzyczęściowa *Sonata* na skrzypce z fortepianem stanowi doskonałe połączenie klasycznego języka muzycznego ze współczesną fakturą, utrzymaną w klasycznej formie wyposażonej w dwutematową strukturę odznaczającą się jednak dużą swobodą. Słuchając prezentowanego albumu warto zwrócić także uwagę na wykonanie czteroczęściowej *Suity* na wiolonczelę i trio jazzowe. Ten instrument kojarzony przede wszystkim z muzyką poważną daje się poznać, jako świetnie znajdujący swoje zastosowanie w twórczości stojącej na pograniczu klasyki i muzyki rozrywkowej. Na uwagę w tej kompozycji zasługuje także realizacja partii fortepianu, w wykonaniu Moniki Herzig. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, bowiem artystka pisząc książkę poświęconą twórczości tego współczesnego kompozytora zdołała do perfekcji zapoznać się z elementami charakterystycznymi dla jego stylu.

Zatem omawiany wolumin stanowi niebywałą okazję dającą możliwość do zapoznania się z twórczością współczesnego kompozytora, reprezentującego nurt charakterystyczny dla współczesnej muzyki amerykańskiej. Co więcej prezentowanych dzieł wysłuchamy w wykonaniu niemal charyzmatycznego wirtuoza wiolonczeli.

Karol Rzepecki

Ludwig van Beethoven
Sonaty op. 53 i 57

Maria Mazo, fortepian

Arts 47764-2 • w. 2015 • 48'13"

★★★★★

Maria Mazo to kolejna artystka młodego pokolenia, której nazwisko warto zapamiętać. Studia w Moskwie i Hanowerze umożliwiły jej doskonałe wykształcenie techniki pianistycznej. Do jej największych sukcesów należy zaliczyć między innymi zdobycie pierwszego miejsca na Międzynarodowym Konkursie Fortepianowym Beethovena w Wiedniu. Dopełnieniem tego sukcesu z 2013 r. jest prezentowany album, na którym wysłuchamy dwóch sonat fortepianowych pochodzących z dojrzałego okresu w twórczości ostatniego z klasyków wiedeńskich. Te kompozycje były już utrwalane wielokrotnie przez różnych artystów, którzy dokonywali tego tak, że historia zapamięta ich jako wybitnych pianistów. Z całą odpowiedzialnością można stwierdzić, że do tego grona

wpisuje się także rosyjska pianistka Maria Mazo. Muzyka Beethovena w jej wykonaniu brzmi oryginalnie i niezwykle przekonująco. Pianistka w doskonały sposób uwypukla najistotniejsze cechy prezentowanych dzieł, doskonale ukazując zawarty w nich zarówno dramatyzm i ekspresję, ale także spokój i melancholię. Słuchając prezentowanego nagrania przekonujemy się nie tylko o umiejętnościach, jakie prezentuje artystka, ale także o jej niezwykłym zrozumieniu twórczości prezentowanego kompozytora. Dowodzi to, iż mimo że być może dobrze znamy prezentowane utwory i wiele razy słyszeliśmy je w różnych wykonaniach warto sięgnąć po ten album, który ukaże nowe niekiedy wcześniej nieodkryte przez nas obszary tej muzyki.

Karol Rzepecki

Ludwig van Beethoven
Sonaty skrzypcowe nr 4 op. 23 i nr 9 op. 47
Ian Watson, fortepian; Susanna Ogata, skrzypce
Coro COR16138 • w. 2015 • 58'29"
★★★★★

Ludwig van Beethoven to kompozytor, w którego twórczości istotne miejsce zajmuje muzyka kameralna. Dowodem tego są nie tylko liczne kwartety, tria, czy większe dzieła, ale także te przeznaczone do wykonania na skład bardziej kameralny. Do tego grona należą bez wątpienia prezentowane sonaty. Zajmują one poczytne miejsce w twórczości samotnika z Bonn. Ich zdecydowana większość powstała we wczesnym okresie jego działalności twórczej. Do tego grona należą prezentowane dzieła. Jako pierwszej wysłuchamy *Sonaty a-moll* op. 23. Ian Watson i Susanna Ogata od samego początku dają się poznać jako zgrany duet, do czego prezentowany utwór stanowi doskonałą okazję, bowiem nie jest to już prosta kompozycja na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu, ale utwór, na gruncie którego dwa instrumenty prowadzą ze sobą ożywiony dialog. Szczególnym miejscem to uwidaczniającym jest *Andante* stanowiące drugą część obfitującą w kontrapunktyczne zwroty. To dzieło powstałe w 1801 r. jest przepełnione dramatyzmem i nastrojem pełnym niepokoju. Jako drugiej wysłuchamy *Sonaty A-dur*. Stanowi ona niejako kontrast do poprzedniej kompozycji. To powstałe dwa lata później dzieło było dedykowane wybitnemu skrzypkowi urodzonemu w Polsce, jakim był George Bridgetower. Nikogo nie dziwi zatem bogaty ładunek emocjonalny, jaki niesie w sobie ta kompozycja. Interpretacja, jaką proponuje Susann Ogata wydaje się być niezwykle precyzyjną i dynamiczną, co doskonale oddaje charakter dzieła. Jednak nazbyt szybkie tempo, jakie przyjęła wykonawczyni nie do końca pozwala na uchwycenie wszystkich aspektów tej kompozycji.

Prezentowany album stanowi doskonałą okazję do bliższego zapoznania się z twórczością kameralną ostatniego z klasyków wiedeńskich. Dziedzina ta odegrała istotną rolę nie tylko na gruncie muzyki Beethovena, ale także wielu innych kompozytorów. Nagrane dzieła stanowią niejako zwiastun dla nadchodzącej epoki. Zatem nie pozostaje nam nic innego, jak z niecierpliwością czekać na kolejne nagrania w wykonaniu wspomnianych artystów.

Karol Rzepecki

Fryderyk Chopin
Ballada op. 52, Scherzo op. 54, Nokturny op. 55 i 62, Mazurki op. 59, Barkarola op. 60, Polonez-Fantazja op. 61
Jin Ju, fortepian
MDG 947 1818-6 • w. 2013 • SACD, 77'22"
★★★★★

Chiny to państwo, gdzie edukacja muzyczna w zakresie gry na fortepianie stoi na dość wysokim poziomie. Doskonałym tego przykładem jest wykonawczyni twórczości zamieszczonej na prezentowanym albumie, która wywodzi się z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych. Prezentowana artystka ukończyła między innymi Music College w Manchesterze zdobywając złoty medal tej uczelni przyznawany najzdolniejszym studentom, ale także Academia Musicale Chigiana w Sienie. Jin Ju dzisiaj cieszy się dużym uznaniem wśród krytyków i tym samym uchodzi za jedną z najwybitniejszych artystek młodego pokolenia grających na tym popularnym instrumencie.

W prezentowanym albumie zostaje ukazana nam późna twórczość Fryderyka Chopina. Albumy z tak właśnie dobranymi utworami nagrywa wielu dojrzałych pianistów. Jin Ju zdecydowała się na ten krok stojąc dopiero u progu swojej drogi artystycznej, co świadczyć może o jej dojrzałości jako pianistki. Jakiś czas temu recenzowałem płytę z dziełami wirtuoza z Żelazowej Woli w wykonaniu Håkona Austbø. Pisałem wówczas, że ten norweski pianista, o czym sam mówił, przez wiele lat dojrzewał do tego, aby utrwalić w swoim wykonaniu dzieła Chopina, wśród których znalazła się między innymi doskonała interpretacja czterech ballad tego kompozytora, ale także *Barcarolle* op. 60. To przejmujące dzieło w tonacji Fis-dur może powodować u słuchacza różne odczucia. Dzisiaj w wykonaniu Chińskiej pianistki wysłuchamy całkowicie odmiennej interpretacji tego dzieła, od tej jaką prezentował Austbø. Wynikać może to z wielu czynników, ale świadczy to nie tylko o sposobie podejścia do danego utworu, ale także o uniwersalności i elastyczności muzyki polskiego twórcy. To dzieło powstałe zaledwie na cztery lata przed śmiercią pełne jest dramatyzmu i napięć wyrażających niepokój duszy kompozytora. Niejako opozycją do tego będzie prezentowane *Scherzo E-dur* op. 54, na gruncie którego artystka doskonale ukazuje swoje możliwości techniczne.

Omawiany wolumin stanowi doskonałą okazję, aby bardziej zaznajomić się z twórczością Fryderyka Chopina, co więcej w wykonaniu pianistki pochodzącej z tak odległego kraju o odmiennej kulturze. Jin Ju prezentowany album opatruje numerem pierwszym, co może świadczyć tylko o tym, że należy spodziewać się kolejnych krążków z twórczością Chopina w jej wykonaniu. Udowadnia nam za pomocą tej płyty, że warto śledzić jej rozwijającą się drogę artystyczną.

Warto dodać, że płyta dostała wyróżnienie Międzynarodowego Konkursu Płytowego Grand Prix du Disque 2015 organizowanego przez Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Karol Rzepecki

Józef Haydn
Kwartety smyczkowe op. 42, 103, 77
Leipziger Quartett
MDG 307 1860-2 • w. 2014 • 76'30"
★★★★★

Kwartety smyczkowe op. 50 nr 2, 3, 6
Leipziger Quartett
MDG 307 1898-2 • w. 2015 • 78'13"
★★★★★

Druga połowa XVIII w. na muzycznej mapie Europy przyniosła wiele zamętu. Doprowadzono do tego, że chociażby we Włoszech poszczególne miasta zaczęły kreować własne, niezależne od niczego i nikogo style muzyczne. To właśnie Joseph Haydn pojawił się jako ten, który z jednej strony miał wszystko uporządkować, z innego punktu widzenia natomiast nikt inny w tamtym okresie nie mógł sobie pozwolić na zastosowanie bardziej niespodziewanej modulacji, dramatycznej pauzy, czy też asymetrycznej frazy, jak właśnie Haydn.

Prezentowane albumy stanowią kontynuację cyklu rozpoczętego przez muzyków z Liepziger Streichquartett, których celem jak możemy się domyślać jest utrwalenie wszystkich dzieł obejmujących ten gatunek, pierwszego z trzech klasyków wiedeńskich. Wspomniane wcześniej cechy doskonale pasują do zaprezentowanego *Kwartetu* op. 42. Dzieło to stanowi niebywałe połączenie prostoty z surowością, które to cechy doskonale oddali wykonawcy. Wolumin ósmy zawiera trzy kwartety z opusu 50. To doskonały przykład, na gruncie którego kompozytor w pełni ukazuje nam swoje możliwości kontrapunktyczne. Te trzy prezentowane dzieła, z sześciu należących do wspomnianego opusu swoją doniosłością i charakterem odpowiadają przeznaczeniu. Zostały bowiem zadedykowane królowi pruskiego. Wspomniane kompozycje dobrze wpisują się w nową koncepcję Haydnowskich kwartetów, w których musiał sobie poradzić z bardziej rozwiniętym systemem frazowym i rozbudowaną fakturą. Podobną stylistyką odznaczają się kompozycje z op. 77, których także będzie nam dane wysłuchać. Formacja Liepziger Streichquartett ukazuje się jako zespół, który doskonale rozumie jak wykonywać muzykę tego niejednorodnego kompozytora, któremu dane było tworzyć na styku nie tylko dwóch stuleci, ale także dwóch odmiennych od siebie okresów w historii muzyki. Omawiane albumy zatem stanowią istotny wkład nie tylko w prezentację twórczości Haydna, ale także jednego czołowych gatunków muzycznych tego okresu.

Karol Rzepecki

Reinhard Keiser
La forza della virtù
Elisabeth Scholl, sopran • La Ricordanza
MDG 605 1037-2 • w. 2014 • 70'24"
★★★★★

Reinhard Keiser (1674–1739) należał do grona wybitnych kompozytorów w epoce Baroku, których połączyły dwie wspólne cechy. Pierwsza z nich to taka, że wywodzili się z miasta o niezwykle bogatych tradycjach muzycznych, jakim był Hamburg, natomiast druga z nich to zamiłowanie do muzyki operowej. Niemiecki krytyk Johann Adolph Scheibe jego dzieła stawiał na równi z twórczością Kuchnaua, Haendla, czy Telemana. Keiser zapisał się w historii muzyki, jako autor ponad stu oper. Nie ma nic w tym jednak dziwnego, gdyż miał niezwykle sprzyjające ku temu warunki. W 1697 r. przybył do Hamburga i tu osiedlił się, piastując stanowisko dyrektora odnowionego Theatre am Gräsemarkt, gdzie średnio

dwa, lub trzy razy w tygodniu wystawiał przedstawienia dla magistratu hamburskiego. To elity tego miasta były głównym odbiorcą jego baletów, serenad, czy przede wszystkim oper i z tego okresu pochodzą prezentowane dzieła. Na niniejszym woluminie wysłuchamy arii z opery *La Forza della virtù* w wykonaniu sopranistki Elisabeth Scholl. Artystka wydaje się odznaczać perfekcyjnym opanowaniem Barokowej faktury nacechowanej lekkością i salonowym charakterem. Prezentowana twórczość stanowi w dużej mierze kwintesencję znaczącego wycinka dorobku kompozytorów epoki Baroku. Dzieło, jakiego wysłuchamy niesie w sobie bowiem elementy stojące na pograniczu kantaty, oratorium i innych gatunków. To doskonała okazja nie tylko do tego, by przybliżyć sobie tę zapomnianą twórczość, ale także zwrócić uwagę na to, co stanowi o wyjątkowości tego okresu w historii muzyki.

Karol Rzepecki

Felix Mendelssohn
Symfonia nr 2
Lisa Larsson, sopran; Malin Hartelius, sopran; Jörg Dürmüller, tenor • Ensemble Corund; Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent
MDG 901 1857-6 • w. 2014 • SACD, 62'52"
★★★★★

Jakiś czas temu na łamach **Muzyka21** recenzowałem płytę z symfonią *Reformacyjną* Felixa Mendelssohna. Dzisiaj mamy okazję do tego, aby zwrócić naszą uwagę ku innemu, niemniej wartościowemu dziełu tego kompozytora. Wysłuchamy go jednak w wykonaniu innego zespołu. Ta kompozycja stanowi wyraz sprzeciwu hamburskiego twórcy wobec pewnych ram i założeń, jakie niesie w sobie ta forma. Jest to niejako głębsza kontynuacja nurtu rozpoczętego przez Beethovena, który w swojej ostatniej symfonii daleko wykroczył poza przyjęte ramy dla takiego dzieła. Mendelssohn idzie jeszcze o krok dalej. Co prawda pierwsza część *Lobgesang* odznacza się trzyczęściową strukturą i po jej wysłuchaniu w klasycznym rozumieniu utwór powinien dla nas zakończyć się, jednak kompozytor zdecydował się na wprowadzenie partii wokalnych, w których to soliści na przemian z chórem wykonują poszczególne arie,

recytatywy i fragmenty wspólne. I na myśl nasuwają się tutaj kantaty Bacha, którego przecież Mendelssohn w pewien sposób „przywrócił do życia". I tak właśnie o prezentowanym dziele wypowiadał się sam jego autor do swojego przyjaciele Karla Klingemana, mówiąc, że nie jest to stricte symfonia, ale coś na pograniczu kantaty i oratorium. Po dość długim wstępie usłyszymy majestatyczną partię chóru, który oznajmia tytułowy *Hymn chwały* z okazji czterechsetnej rocznicy wynalezienia druku. Znamienny jest fakt, że do prawykonania kompozycji doszło dopiero w roku 1844, a więc cztery lata po jej powstaniu.

Wysłuchamy tego dzieła w wykonaniu chóru orkiestry solistów Musikkollegium Winterthur pod batutą Douglasa Boyda. Ta formacja, co prawda w niewielkim składzie, w doskonały sposób oddaje charakter dzieła, którego głównym celem jest *Pochwała Pana.* Prezentowana kompozycja to dzieło, w którym wzajemnie przeplatają się motywy radosne, ale jednocześnie podniosłe, co doskonale ukazane zostaje w partiach solistów. A wszystko to w ramach dziękczynienia Panu.

Karol Rzepecki

Giovanni Palestrina
Missa l'homme armé
The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent
Coro COR16133 • w. 2015 • 71'23"
★★★★★

To już szósty wolumin z twórczością włoskiego kompozytora nagrany pod dyrekcją Harry'ego Christophersa. Nic w tym dziwnego, bowiem Palestrina, jak mało kto, wywarł swoją twórczością wpływ na losy muzyki i dalsze kierunki jej rozwoju. Jego twórczość stanowi dokładne odzwierciedlenie postanowień Soboru Trydenckiego, którego głównym założeniem wobec sztuki było jej uproszczenie. To właśnie Palestrina objawił się jako gorliwy realizator jego założeń, co możemy zauważyć słuchając prezentowanych dzieł. Ich struktura jest prosta i ujednolicona a faktura ogranicza się jedynie do diatoniki podyktowanej skalami kościelnymi. Doskonałym tego przykładem jest *Missa l'homme armé.* Na prezentowanej płycie wysłuchamy jednej z dwóch mszy kompozytora o tym tytule, której cantus firmus został zaczerpnięty z burgundzkiej pieśni. Warto zwrócić uwagę także na motety zamieszczone na niniejszym woluminie. Ta forma muzyczna zajmuje istotne miejsce w twórczości kompozytora. To właśnie na jej gruncie Palestrina dopuszczał się wielu eksperymentów mających na celu krystalizację jego indywidualnego stylu. Wysłuchamy pięciu opracowań na gruncie tego gatunku. Kompozycje te odznaczają się nie tylko zastosowaniem bogatej palety środków polifonicznych, ale także doskonale odzwierciedlają swoim charakterem konkretne wydarzenia z Biblii, dla których służą jako ilustracja muzyczna, jak chociażby upadek Babilonu. Mówiąc o prezentowanym woluminie nie sposób nie wspomnieć o wykonaniu bogatym w różnego rodzaju środki wyrazu, których celem jest ukazanie najistotniejszych walorów tego prostego, ale jednocześnie niezwykle wartościowego śpiewu. Jego bogactwo wypływa nie tylko z zawartych treści, ale także właśnie z faktu, że to słowo w tym miejscu wysuwa się na pierwszy plan, a muzyka jest tylko dodatkiem, co zapewne miał na myśli Monteverdi wyrażając stwierdzenie dotyczące relacji słowno-muzycznych. Jak sam mówił „niech mowa będzie panią harmonii". W prezentowanym wykonaniu to stwierdzenie znajduje swoje głębokie uzasadnienie. To doskonała okazja do tego, aby zapoznać się bliżej z muzyką włoskiego renesansu.

Karol Rzepecki

Astor Piazzolla
Escualo
Ann Hobson Pilot, harfa; Lucia Lin, skrzypce; J. P. Jofre, bandoneon
Harmonia Mundi HMU 902627 • w. 2015 • 49'56"
★★★★★

Prezentowany album to doskonała okazja do tego, aby być może kolejny raz sięgnąć po twórczość argentyńskiego kompozytora uchodzącego za jednego ze współczesnych ojców tanga. Tytuł omawianego albumu pochodzi od jednej krótkiej kompozycji, której historia sięga roku 1979. To właśnie *Esculao* w dużej mierze przyczyniło się do sukcesu Piazzolli, jaki już wtedy odnosił w swojej ojczyźnie. W prezentowanym wykonaniu ten utwór brzmi niezwykle wiarygodnie i oryginalnie. Podobnym charakterem odznacza się czteroczęściowa *Histoire du tango*. Ta kompozycja w oryginalnej formie napisana na flet i gitarę stanowi niejako syntezę formy, którą Piazzolla doprowadził do perfekcji, a czteroczęściowa struktura tej kompozycji stanowi wyraźne nawiązanie do klasycznych wzorców. Natomiast w *Chiquilin de Bachin* odnajdziemy spokój, wyciszenie i nastrój pełen melancholii, co doskonale zostaje odzwierciedlone przez dialog prowadzony przez harfę i skrzypce. Natomiast *Suita anielska* stanowi żywiołowe zakończenie.

Omawiana pozycja stanowi owoc współpracy trojga utalentowanych muzyków, którzy dokonując niestandardowego opracowania dobrze nam znanej twórczości argentyńskiego kompozytora zwrócili naszą uwagę na nowe dotąd niezauważalne aspekty.

Karol Rzepecki

Henry Purcell
Ten Sonatas in four parts
The King's Consort
Vivat 106 • w. 2014 • 77'56"
★★★★★

Prezentowany album stanowi istotny wkład w prezentację zapomnianej twórczości kompozytorów muzyki barokowej. Dorobek angielskiego kompozytora Henry'ego Purcella to dzisiaj często zapomniana i niedoceniana spuścizna, stanowiąca istotny wkład w rozwój muzyki w tym okresie. Obowiązki, które sprawował, wpłynęły w znaczącym stopniu na jego twórczość. Dzięki piastowanym funkcjom jego twórczość odznacza się różnorodnym charakterem dostosowanym między innymi do okoliczności, na jakie powstała. Purcell oraz rola, jaką odegrała jego twórczość nie bez przyczyny jest dziś porównywana do osoby Mozarta.

Omawiany album obejmuje znaczącą część dorobku tego kompozytora, na gruncie formy sonatowej. *Ten Sonatas in four parts* to zbiór dzieł, który, jak większość dzieł tego kompozytora, ujrzał światło dzienne

po jego śmierci, w roku 1697, co było niewątpliwie zasługą żony Purcella. Prezentowane kompozycje stanowią doskonały przykład tego, co stanowi syntezę francuskiej i włoskiej muzyki barokowej, co wskazuje niewątpliwie na obycie i dobrze rozwinięty kunszt kompozytorski angielskiego twórcy.

Analizując prezentowane nagranie nie sposób nie zwrócić uwagi na aspekt wykonawczy. The King's Consort to formacja, która rozpoczęła swoją działalność w roku 1980, zatem ma już na swoim koncie bogatą przeszłość i liczne osiągnięcia. Śledząc dyskografię tego zespołu zauważamy, iż muzycy ci specjalizują się nie tylko w wykonawstwie muzyki dawnej. W ich repertuarze znajdziemy także kompozycje przywołanego już wcześniej Mozarta, czy Haendla. Prezentowany album to także nie pierwsze nagranie twórczości Purcella. Artyści już wcześniej dokonali rejestracji *The Complete Odes and Welcome Songs,* z dużym sukcesem. Ich niewątpliwym atutem jest zastosowanie dawnych instrumentów, co znajduje swoje przełożenie na odbiór wydobywanego brzmienia, a także aspekty wykonawcze.

Prezentowany album to doskonała okazja do zapoznania się z twórczością kameralną Henry'ego Purcella, który odegrał istotny wkład w muzykę barokową. To właśnie z prezentowanych kompozycji swoje inspiracje czerpał między innymi Haendel, ale także inni kompozytorzy tego okresu.

Karol Rzepecki

Franz Schubert
Wintereise Op. 89, D 911
Peter Schreier, tenor • Dresdner Streichquartett
Profil PH15051 • w. 2015 • 66'46" + DVD-Video 27'13"
★★★★

Pełne ekspresji teksty poetyckie, wyrazistość muzyki oraz indywidualna interpretacja wykonawcy mogą stworzyć wrażliwe dzieło. I takim właśnie dziełem jest cykl pieśni *Winterreise* (*Podróż zimowa*). Taka też jest atmosfera omawianego nagrania. Zasługa to wszystkich jego twórców i odtwórców: Franciszka Schuberta (kompozytor), Wilhelma Müllera (poezja), Petera Schreiera (tenor), Dresdener Streichquartet (akompaniament), Jensa Josefa (aranżacja na głos z kwartetem smyczkowym).

Franciszek Schubert wszedł do historii muzyki głównie jako autor około 600 pieśni (jego cała twórczość liczy blisko 900 dzieł). Pieśni pisał przez całe swoje życie twórcze, począwszy od 1811 r. Komponował przede wszystkim do wierszy poetów niemieckich, wśród których byli m.in. F. Schiller i J. Goethe. Punktem szczytowym stały się oba jego pieśniowe cykle (*Piękna młynarka* op. 25 z 1823 r. i *Podróż zimowa* z 1827 r.), pieśni melancholijne, liryczne ale pełne rezygnacji i pesymizmu. Nie znajdziemy w nich natomiast ani wątków ludowych ani opisów natury.

Piękno muzyki omawianego cyklu powoduje, iż śpiewacy chętnie włączają go do swego repertuaru. A Peter Schreier, „ikona niemieckiej liryki wokalnej" wybrał ten właśnie cykl na zakończenie swej długiej i pełnej sukcesów kariery wokalnej. Przypomnijmy ją więc pokrótce. Urodzony w Saksonii, w 1935 r., artysta karierę śpiewaczą rozpoczął w słynnym, drezdeńskim Kreuzchor (chórze chłopięcym) i występował z nim do 1954 r. Na scenie operowej zadebiutował w roli jednego z trzech chłopców w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w 1944 r. (jeszcze przed zbombardowaniem Semperoper). Wokalnie kształcił się w Dreźnie i w Lipsku. Swój pierwszy zauważalny sukces odniósł w partii Paolina w *Potajemnym małżeństwie* Cimarosy. W 1959 r. został solistą Opery w Dreźnie. Fenomenalna interpretacja partii Belmonta w *Uprowadzeniu z seraju* na scenie tej opery stała się początkiem jego wielkiej kariery. Powtórzenie tej partii w Berlinie spowodowała nie tylko angaż w 1963 r. do miejscowej Staatsoper ale rozpoczęło wielką światową karierę tego wybitnie wokalnie uzdolnionego śpiewaka. Jego droga artystyczna i sukcesy na niej odnoszone, wiodła więc od Drezna poprzez wszystkie znaczące sceny niemieckie, do londyńskiej Covent Garden, mediolańskiej La Scali i Metropolitan Opera (debiut: Tamino, 1968 r.).

W artystycznym repertuarze śpiewaka dominuje muzyka oratoryjna, kantatowa i pieśni, a z oper głównie partie Mozarta i niemieckich kompozytorów. Artysta, z racji udziału w dziełach sakralnych, uważany jest za „Ewangelistę XX w.". Występy Schreiera zawsze należały do kulminacyjnych wydarzeń życia muzycznego. Głos jego, choć czasami słychać w nim pewne zmęczenie, brzmi jednak czysto we wszystkich rejestrach. Cechuje go również nieskazitelna dykcja oraz subtelność i trafność interpretacji. W nagranych na omawianej płycie pieśniach partię fortepianu artysta wykonuje sam!

Płyta DVD stanowi uzupełnienie tego pięknego albumu i zawiera po prostu obszerny wywiad z artystą.

Jacek Chodorowski

Franz Schubert
Wintereise Op. 89, D 911
Zvi Emanuel-Marial, alt; Philip Mayers, fortepian
Thorofon CTH2615 • w. 2014, n. 2013 • 67'36"
★★★★

Franciszek Schubert to jeden z kompozytorów, którego historia nie doceniła od razu. Po śmierci jego twórczość popadła w zapomnienie. A wkład, jaki ten wiedeński twórca wniósł do twórczości swoich czasów najlepiej oddaje epitafium Franza Grillparzera, który napisał: „Muzyka złożyła tu skarb bogaty, ale jeszcze wspanialsze nadzieje". Te nadzieje, o których pisał autor przytoczonej wypowiedzi powoli były realizowane w życiu kompozytora i to nie bez przeciwności. Schubert jako jeden z wielu kompozytorów sobie współczesnych stał się autorem wielu pieśni, które bardzo często były ubierane w cykle tematyczne. Dwa najpopularniejsze z nich to *Piękna młynarka* i *Podróż zimowa.* Prezentowany album stanowi okazję do lepszego przybliżenia sobie drugiego z wymienionych zbiorów. Inspirację do jego powstania w 1827 r. stanowił cykl wierszy Wilhelma Müllera. Izraelski śpiewak Zvi Emmanuel-Marial stara się w pełni ukazać uczucia, jakie mogły towarzyszyć choremu Schubertowi podczas komponowania. Prezentowany zbiór dzieł w pełni swoim charakterem oddaje istotę naturalizmu ukazującego w pełni efekty towarzyszące zjawiskom przyrody charakterystycznym dla tytułowej pory roku. Prezentowane wykonanie stanowi istotny wkład w popularyzację wciąż nieodkrytych pokładów twórczości wiedeńskiego kompozytora. Jednak słuchając tych z jednej strony prostych, ale także i stanowiących duże wyzwanie wokalne pieśni w wykonaniu izraelskiego artysty odnosimy wrażenie, że zmierzył się z dużym dla siebie problemem, co jest zauważalne szczególnie w partiach wysokich. Warto zwrócić uwagę także na płynność, której momentami zabrakło w prezentowanych

wykonaniach. Niemniej jednak prezentowany album stanowi godną uwagi pozycję, z którą warto bliżej się zapoznać.

Karol Rzepecki

Clara i Robert Schumann
Romantic Inspirations
Young Soloists of Kronberg Academy Masters
Profil PH10071 • w. 2010, n. 2010 • 57'40"
★★★★★

Prezentowany album to kolejne spotkanie z twórczością z różnych okresów Roberta Schumanna i jego żony. Dzieł niemieckiego romantyka wysłuchamy w wykonaniu uczniów prestiżowej Kronberg Academy Masters. W wykonaniu Peiju Xu wysłuchamy jednego z najbardziej oryginalnych utworów nie tylko w twórczości Schumanna, ale całej muzyki wiolonczelowej. Będzie to *Märchenblider* op. 113. Ta czteroczęściowa kompozycja w wykonaniu chińskiej wiolonczelistki brzmi dość oryginalnie, a artystka odznacza się dużym opanowaniem instrumentu. Kompozycja ta odznacza się różnorodnością fraz i charakterem ewolucyjnym. *Trzy romanse* op. 94 powstałe w roku 1849 wyrażają niepokój kompozytora z powodu zdiagnozowanej choroby. Odzwierciedleniem tego jest melancholijna atmosfera kompozycji. To dzieło doskonale koresponduje z powstałą dużo wcześniej kompozycją o tym samym tytule autorstwa Clary Schumann. Niniejsza pozycja jest nie tylko ważnym źródłem ukazującym istotny element muzyki romantycznej, jakim była twórczość kameralna. Stanowi także wkład w popularyzację młodych, nieznanych talentów, których działalność artystyczna jest niezwykle warta uwagi.

Karol Rzepecki

Schumann & Schumann
Utwory Robertta i Clary
Ksenia Nosikowa, piano
Profil PH12072 • w. 2012 • 76'33"
★★★★★

Osobę Roberta Schumanna większość osób kojarzy jako autora przede wszystkim dzieł wokalnych, które stanowią kwintesencję epoki romantyzmu. Bo i przecież ten właśnie kompozytor uważany jest za jednego z prekursorów tegoż okresu na gruncie historii muzyki. Niemniej jednak warto pamiętać, że kompozytor ten odnotował także liczne osiągnięcia na gruncie solowej muzyki fortepianowej. Znamy go dzisiaj nie tylko jako autora licznych utworów niewielkich rozmiarów o charakterze edukacyjnym, ale także mającego w swoim dorobku poważne i stawiające przed wykonawcą wysokie wymagania techniczne kompozycje, do których bez wątpienia należy prezentowana *Sonata f-moll* op. 14. To rozbudowane dzieło swoją pięcioczęściową strukturą daleko odbiega od klasycznego wzorca pod względem formalnym. Ksenia Nosikowa, młoda rosyjska pianistka w doskonały sposób ukazuje dramatyzm tej kompozycji, wyrażający rozpacz kompozytora spowodowaną separacją od jego ukochanej. Środkowa część stanowiąca temat z rozbudowanymi wariacjami stanowi typowy przykład ujęcia sonaty w twórczości niemieckiego kompozytora. Artystka do omawianego fragmentu podchodzi w sposób stonowany, spokojny, ale jednocześnie bardzo precyzyjny, uwypuklając jego najistotniejsze cechy, łącznie z poszczególnymi wejściami tematu. Podobnym charakterem odznacza się *Sonata fis-moll* op. 11. Adresatką tej kompozycji powstałej w 1835 r. była również Clara Schumann. Utwór ten stanowi odpowiedź kompozytora na stawiane mu wówczas przez krytyków zarzuty o braku romantycznego charakteru w jego dziełach. Niejako zaprzeczeniem tej tezy wydaje się być liryczna *aria* stanowiąca drugą część sonaty. Główną bohaterką omawianego albumu wydaje się być Clara Schumann (1819–1896), a to nie tylko dla tego, że wysłuchamy dedykowanych jej kompozycji męża, ale omawiany album stanowi niezwykle rzadką okazję do zapoznania się z jej twórczością. Dwa krótkie utwory, których wysłuchamy stanowią owoc edukacji muzycznej pod kierunkiem ojca, Friedricha Wiecka, a także podróży, jaką wraz z nim odbyła w roku 1832 dając liczne koncerty, podczas których prezentowała także własną twórczość.

Prezentowany album stanowi doskonałą okazję do zapoznania się z twórczością Roberta Schumanna, jego żony i ich burzliwą historią. Rosyjska pianistka nagrywając omawianą pozycję chciała jakby wyrazić w pewien sposób wdzięczność dla fundacji imienia kompozytora, która pomaga w kształceniu wielu młodym artystom.

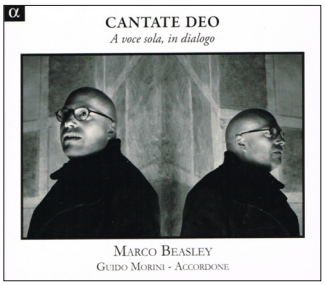
Karol Rzepecki

Różne

American Recital
Utwory: Gottschalka, Gershwina, Glassa, Rzewskiego, Barbera
Ulrich Roman Murrfeld, fortepian
Audite 92.702 • w. 2014 • 66'00"
★★★★

America forever! – można by za Pinkertonem i Sharplessem zakrzyknąć po wysłuchaniu omawianej płyty. Pochodzący z Frankfurtu nad Menem niemiecki pianista Ulrich Roman Murtfeld daje recital utworów amerykańskich składający się z wybranych kompozycji Gottschalka (wśród pięciu utworów nie mogło zabraknąć oczywiście *Banjo*), *Trzech Preludiów* George'a Gershwina, słynnego początku *Glassworks* Philipa Glassa, Frederica Rzewskiego (4. *Utwór fortepianowy*) oraz Samuela Barbera (*Nokturn „Hommage to John Field"* op. 33 oraz *Sonata fortepianowa* op. 26). Co łączy te dzieła? Przystępność dla odbiorcy, muzyczna atrakcyjność, prostota środków, a jednocześnie efektowność, bogactwo melodyczne, właśnie owa „amerykańskość". Mimo, iż powstawały na przełomie 130 lat, od 1850 do 1980 r. i utrzymane są w różnej stylistyce, odnajdziemy w nich cechy wspólne, a zestawione ze sobą stanowią spójną całość. Wszystkie, choć oczywiście z różną częstotliwością, funkcjonują w repertuarze pianistów na całym świecie, są utworami powszechnie znanymi. Na nowej płycie Audite znajdują odpowiedzialnego wykonawcę w osobie Ulricha Romana Murtfelda. Jego wykonania są rzeczowe, męskie i konkretne, skupiające się na samej muzyce, bez nadmiernego zagłębiania się w detale, poszukiwania nowych kluczy interpretacyjnych, momentami nieco dosadne. Stąd czasem brakuje pewnej subtelności, uwodzicielskiego kołysania (Gershwin), dźwiękowej kokieterii (Gottschalk), chwilami ostrości brzmienia (Barber), jakiegoś „charakteru", bardziej indywidualnego rysu. Nie jest to więc propozycja dla kolekcjonerów gromadzących różne wykonania jednych i tych samych utworów, lecz bardziej dla tych, którzy poszukują dobrych, „obiektywnych" nagrań zawartych tutaj kompozycji. Bo właśnie to oferuje Murtfeld. Utwory są profesjonalnie opisane w dołączonej do płyty książeczce, a znakomita jakość dźwięku Audite to dodatkowy atut albumu. Albumu broniącego się jako jedna, spójna całość.

Łukasz Kaczmarek



CANTATE DEO
A voce sola, in dialogo
Marco Beasley, tenor • Guido Morini, organy
Alpha 535 • w. 2013, n. 2013 • 61'57"
★★★★★

Są głosy tak piękne, że chciałoby się ich słuchać więcej i więcej. Tenor Marca Beasleya o delikatnej, bardzo charakterystycznej barwie jest niewątpliwie jednym z nich. Prezentowana płyta daje ku temu świetną możliwość. Słyszymy go bowiem w kantatach dialogowanych wczesnobarokowych twórców w obu partiach. O ile podczas żywego wykonania taki zabieg byłby niemożliwy, o tyle na płytach jest całkiem naturalny, znany od wielu lat. Co więcej, artyści nam współcześni mają możliwość „wirtualnego" zaśpiewania bądź zagrania z legendami przeszłości, jak to np. uczynił nasz wielki Piotr Beczała dialogujący z Richardem Tauberem. Marco Beasley tworzy duet z samym sobą. Oczywiście w przypadku kilku utworów wymagało to pewnych odstępstw od oryginału, co zresztą chyba niewiele im zaszkodziło. Co jednak z samą ideą? Bo czy chodzi bardziej o dwa głosy, czy dwie różne osobowości? Jeden artysta dzięki współczesnej technice może śpiewać obydwoma głosami, nie może jednak, nawet będąc wielkim, bogatym wyrazowo i wszechstronnym artystą i aktorem, stać się dwoma różnymi osobami. Schizofrenia sztuki? Być może zbyt wielkie to słowa, jednak dla purystów rzecz pozostaje i tak trudna do przełknięcia i ci z pewnością omijać będą omawianą płytę szerokim łukiem. Szkoda, przepadnie im bowiem wyrafinowana muzyczna uczta. Marco Beasley daje interpretacje liryczne, wysublimowane, pełne delikatności, bardzo klarowne, a gdy trzeba odpowiednio wirtuozowskie. Nie znajdziemy tu wiele z jego dzikiej, porywającej ekspresji znanej chociażby z muzyki neapolitańskiej, jest za to spokój, wyważenie i wewnętrzna harmonia – nawet gdy śpiewa o radości i uwielbieniu Maryi. Frazesem byłoby stwierdzenie, że w duetach (bo są i utwory na głos solo) brzmi w sposób wyrównany, bardzo spójnie. Beasleyowi znakomicie towarzyszy zespół Accordone pod wodzą grającego na klawesynie bądź organach Guida Moriniego. Tym razem formacja występuje w czteroosobowym (poza kierownikiem) składzie: dwie skrzypaczki, teorbista, wiolonczelista. Program płyty został znakomicie pomyślany. Wypełniają go nie tylko kantaty solowe i dialogowane, ale również trzy kompozycje instrumentalne, pełniące funkcję swoistych interludiów. Odnajdziemy tu więc utwory Claudia Monteverdiego, Alessandra Grandiego, Biagia Mariniego, Giovanniego Battisty Fontany, Bonifacia Grazianiego, Ignazia Donatiego, Giuseppego Giambertiego, Giovanniego Paola Cimy, Giovanniego Felicego Sancesa, Giovanniego Paola Caprioliego oraz Cherubina Busattiego. Każdy z nich to miła wczesnobarokowa perełka, mimo iż nie zawsze wartością artystyczną dorównująca arcydziełom Monteverdiego. Po wysłuchaniu płyty w całości, aż chce się włączyć jeszcze raz od nowa. Czyżby więc Marca Beasleya było wciąż za mało?

Łukasz Kaczmarek

Johannes Brahms – Wariacje i fuga na temat Haendla • Max Reger – Wariacje i fuga na temat Bacha
Friedrich Wilhelm Schnurr, fortepian
MDG 604 0172-2 • w. 2015, n. 1985 • 54'15"
★★★★★

Friedrich Wilhelm Schnurr (ur. 1929) to niemiecki pianista należący do dawnego pokolenia. Naukę gry na fortepianie rozpoczął już w wieku siedmiu lat. Jego pedagogami byli między innymi Hans Richter-Hasser, czy Wilhelm Kempff. W 1959 r. artysta odniósł sukces zdobywając pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Monachium. Wytwórnia MDG prezentuje również nagrania historyczne. Doskonałym przykładem jest właśnie to pochodzące z roku 1985. Schnurr objawia się jako doświadczony pianista, który wie jak wykonać wariacje tak, aby nie zanudzić słuchacza ich niekiedy długą i niekończącą się formą. Tak jak Haendel i Bach w Baroku, podobnie Brahms i Reger uchodzili za mistrzów tej formy w epoce romantyzmu, nadając jej nowe świeże oblicze. Romantyzm był okresem w historii muzyki, kiedy to kompozytorzy sięgali często do tego, co dawne i już sprawdzone. Doskonałym tego przykładem jest omawiany wolumin. W roku 1861 dwudziestokilkuletni Brahms natrafił na jedną ze suit Haendla, co zainspirowało go do zgłębienia wiedzy na temat twórczości tego kompozytora. Jednym z owoców, jaki przyniosły te poszukiwania są prezentowane wariacje. Ich struktura jest bardzo rozległa, na co wskazuje budowa, co prawda krótkich, ale aż dwudziestu pięciu przekształceń tematu poprzedzonych jego prezentacją w formie arii i zakończonych fugą również z jego wykorzystaniem. Brahms stosuje różne, jemu współczesne techniki kompozytorskie nadając temu dziełu nowy, niepowtarzalny charakter.

Podobną strukturę mają prezentowane *Wariacje* Maxa Regera. Niemniej jednak to dzieło jest dużo mniej rozbudowane i bardziej uporządkowane. Schnurr w doskonały sposób potrafi ukazać ładunek emocjonalny, jaki niesie w sobie ta kompozycja, co jest charakterystyczne zarówno dla twórczości Regera, jak i przede wszystkim Bacha.

Prezentowany album jest doskonałą okazją do tego, aby zapoznać się z tak zróżnicowaną twórczością wykorzystującą jedną z najpopularniejszych form muzycznych.

Karol Rzepecki

ROBERT SCHUMANN
Humoreska op. 20, Romans op. 28, Sonata nr 1 op. 11
Alicja Fiderkiewicz, fortepian
Divine Art ddv 24158 • w. 2014 • 58'04"
★★★★

K. Szymanowski – Preludia op. 1, Maski op. 34 • F. Chopin – Nokturny op. 55, Polonez op. 40 nr 2, Ballada op. 52
Alicja Fiderkiewicz, fortepian
Divine Art ddv 24160 • w. 2014 • 64'18"
★★★★★

C. Franck – Preludium, Chorał i Fuga • F. Chopin – Impromptu op. 36 i 51, Barcarolla op. 60, Nokturn op. 27 nr 1 • P. Hindemith – Sonata nr 3
Alicja Fiderkiewicz, fortepian
Divine Art ddv 24159 • w. 2014 • 60'27"
★★★★★

Alicja Fiderkiewicz to dojrzała polska pianistka urodzona w Warszawie, która postanowiła rozwijać swoją działalność poza granicami naszego kraju. Jej pasja i talent do muzyki zostały zauważone już w wieku trzech lat przez starszą siostrę. Do grona jej pedagogów należeli między innymi Krystyna Bocianowska i Ryszard Bakst. Pewne okoliczności sprawiły, że artystka została przyjęta do prestiżowej uczelni im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie, gdzie swoje umiejętności doskonaliła między innymi pod kierunkiem prof. Tatiany Kestner, która wykształciła tak wielu wybitnych pianistów, jak Andriej Gawriłow, czy Tatiana Szebanowa. Jej gry wielokrotnie słuchał także Światosław Richter. Artystka już podczas studiów dawała liczne koncerty, w różnych częściach Rosji i na Ukrainie. Fiderkiewicz była uczestniczką wielu prestiżowych konkursów. Na swoim koncie ma między innymi zwycięstwo w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Dudley Premio Dino Ciani, a także w Mediolanie, gdzie jej grę docenili Martha Argerich i Fou Ts'ong. Artystka prowadzi także działalność pedagogiczną w Międzynarodowej Letniej Szkole Muzyki w Manchester Chetham, gdzie pomaga doskonalić swoje umiejętności wielu młodym pianistom i pedagogom.

To także podczas tych corocznych warsztatów artystka dawała własne recitale i czyni to nadal. W ubiegłym roku przy współpracy z wytwórnią Divine Art wydała cztery albumy, których zawartość stanowi zapis koncertów w wykonaniu pianistki podczas kolejnych edycji letniej akademii. Dziś prezentujemy trzy płyty, na których znajdziemy przede wszystkim twórczość kompozytorów romantycznych.

Pierwsza z płyt ma wymiar międzynarodowy. Usłyszymy na niej *Prélude, choral et fugue* słynnego paryskiego organisty Césara Francka. Taki cykl o trzyczęściowej strukturze wielokrotnie przewija się w jego twórczości, także na gruncie muzyki fortepianowej. Wykonawczyni w doskonały sposób ukazuje zróżnicowany charakter wszystkich trzech części tej kompozycji. Warto zwrócić także uwagę na oryginalne wykonanie *Sonaty* Paula Hindemitha.To czteroczęściowe dzieło powstałe we wczesnym okresie jego twórczości stanowi doskonały przykład połączenia tradycji romantycznej, ze współczesnym językiem muzycznym. Doskonały kontrast do tej kompozycji stanowi *Nokturn Cis-moll* op. 27 Chopina. Artystka ukazuje się jako doświadczona interpretatorka dzieł polskiego romantyka. Na prezentowanych albumach w jej wykonaniu znajdziemy także dwa impromptu, ale także przykłady innych form, jakie znalazły swoje godne miejsce w twórczości tego kompozytora. Niezwykle trafne wydaje się być zestawienie dzieł najwybitniejszego z polskich pianistów okresu romantyzmu z dziełami Karola Szymanowskiego, który odegrał identyczną rolę w okresie Młodej Polski. Prezentowane *Preludia* op. 1 stanowią próbę nawiązania do dawnej tradycji romantycznej, natomiast powstałe o szesnaście lat później *Masques* op. 34 ukazują indywidualizm i owoce poszukiwań Szymanowskiego, który bardzo cenił sobie twórczość Chopina, co udowadniał wielokrotnie, jak chociażby w przemówieniu z okazji kolejnej rocznicy jego śmierci. W jego twórczości, podobnie jak u Chopina, istotną rolę odgrywał pierwiastek narodowy, czego doświadczymy słuchając *Krakowiaka* op. 47. W działalności Fiderkiewicz istotną rolę odgrywa także twórczość jednego z prekursorów romantyzmu, którym był Robert Schumann. To jego twórczości poświęciła swój recital 22 lipca 2007 r., którego teraz mamy możliwość ponownie wysłuchać. Artystka w pełni ukazuje wszystkie walory dzieł tego twórcy, czego szczególnym dowodem jest wykonanie dwóch dzieł. Są to *Humoreske H-dur* i *Romance Fis-dur*. Dzieła te nie tylko w pełni ukazują aspekty kompozycji romantycznych, ale także wpisują się w dojrzałą twórczość prezentowanego kompozytora.

Alicja Fiderkiewicz ukazała się nam jako dojrzała pianistka, a prezentowane nagrania świadczą o tym, że jest nie tylko wybitną wykonawczynią muzyki romantycznej, ale także godną ambasadorką kultury polskiej poza granicami naszego kraju.

Karol Rzepecki

Paul Pellay

Thesaurus of violinistic fiendishness

Peter Sheppard Skarved, skrzypce

Metier msv 28527 • w. 2012 • 111'08"

★★★★

Christopher Fox

Natural science: Für Johannes Kepler, Blank, Trümmermusik: A Berlin Diary 1947, Generic Composition #8, Natural Science, Sol-Fa canon for Aldo Clementi

Trio Scordatura

Metier msv 28526 • w. 2011 • 58'42"

★★★★

Te dwie prezentowane pozycje stanowią spotkanie z muzyką współczesną. Pierwszemu z nich przyświecają słowa Jana Keplera: „Wielki jest Pan, Pan nasz i wielka jest jego moc, a jego wielkości nie ma końca. Niech chwali go całe niebo". Ten cytat zaczerpnięty z dzieła niemieckiego astronoma stanowił inspirację do powstania pierwszego z omawianych albumów. To właśnie jemu została poświęcona pierwsza kompozycja, której wysłuchamy. Zastosowanie niewielkich interwałów i próba odwzorowania historycznej praktyki wykonawczej świadczą o nawiązaniu do muzyki z czasów ratyzbońskiego astronoma. Natomiast cykl ośmiu pieśni stanowi wyraźną próbę odzwierciedlenia wydarzeń, jakie miały miejsce w 1947 r. w Berlinie. To doskonałe połączenie ekspresji i melancholii sprawia, że słuchacz czeka zniecierpliwiony na to, co się wydarzy. Natomiast połączenie tradycji z nowoczesnymi środkami wyrazu wydaje się być czymś naturalnym i nie sprawia problemu w odbiorze, a wręcz stanowi pewne wyzwanie. Holenderskie Trio Scordatura ukazuje się jako zespół muzyków potrafiących doskonale wyważyć środki tak, aby były przystępne w odbiorze, pomimo często niezrozumiałego, współczesnego języka.

Natomiast drugi z prezentowanych albumów, to spotkanie ze współczesną muzyką skrzypcową. Włoski kompozytor Paul Pellay w swojej twórczości udowadnia, że ten instrument może być wykorzystywany nie tylko w muzyce dawnej, ale także współczesnej. Dzieła tego mało znanego twórcy były wykonywane na wielu salach koncertowych, niemal na wszystkich kontynentach. Kompozytor w pełni wykorzystuje możliwości tego instrumentu. Jego utwory stanowią przejaw swobodnego traktowania skali dwunastotonowej. Pewien ład i harmonia czynią z nich niebanalne dzieła wymagające dużych umiejętności wykonawczych, czego przejawem są zwłaszcza liczne wykorzystania wysokich rejestrów.

Dwa omawiane albumy dają możliwość spotkania ze współczesną muzyką poważ-

Christmas in New York
Renée Fleming
Decca 478 6770 • w. 2014 • 57'00"
★★★

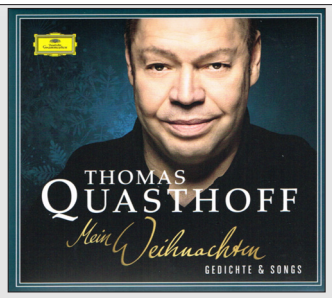
Kolejny, solowy recitalowy album Renée Fleming, nagrany i wydany w zeszłym roku, stanowi nietypowy dla tej artystki, ale jakże piękny „prezent choinkowy". Przepiękny głos tym razem sprawdza się w repertuarze bliskim muzyce pop, jazzu i muzyki Broadwayu. W książeczce albumu artystka wyznaje: „jest coś magicznego w Nowym Jorku w okolicach Bożego Narodzenia. Połączenie różnych kultur wspólnie świętujących jest czymś wzruszającym i jedynym w swoim rodzaju... W ciągu mojego życia te Święta zaczęły się kojarzyć również z muzyką rozrywkową, z jazzem. Mam nadzieję, że ten mój bardzo osobisty album zostanie doceniony. Z pomocą wielkich muzyków i przyjaciół chciałam przekazać wyjątkowe ciepło i energię Nowego Jorku w sposób, w jaki to odczuwam w najbardziej uroczym momencie roku".

Album rzeczywiście jest niezwykły. Artystka nie próbuje nawet „operyzowania" wykonywanych utworów. Śpiewa bardzo kameralnie. Do wykonywanego repertuaru prezentowanego na omawianej płycie włącza muzykę ze wszystkich miejsc Nowego Jorku, miasta rozległego, mającego zapewne wiele subkultur. Także muzycznych. Swym pięknym głosem i bogatą osobowością dosłownie urzeka słuchaczy. W niektórych kręgach Fleming uważana jest za „śpiewaczkę do wszystkiego". Jest to porównanie raczej ironiczne i niezbyt trafne, gdyż artystka bardzo serio traktuje swe zadania muzyczne. W pracy jest skoncentrowana, precyzyjna i zdyscyplinowana. I to niezależnie od wykonywanego repertuaru. Znakomita technika i wysoka kultura muzyczna pozwalają jej sięgać do różnych stylów.

Do wykonawstwa przygotowanego programu śpiewaczka zaprosiła artystów, śpiewaków i instrumentalistów, których sztukę podziwia i ceni. Występują więc obok niej m.in. Wynton Marsalis, Gregory Porter, Brad Mehlodau, Kurt Elling. Z pośród 13 nagranych utworów szczególną uwagę, zdaniem piszącego te słowa, przyciągają *Silver Belles*, *The Christmas Waltz* i *Central Park Serenade*. Artystka jest przekonana, iż święta łączące się z pewną nostalgią, pozytywnie nastroją słuchaczy, a jej najnowszy album recitalowy przyniesie im moment wytchnienia.

Myślę, iż płyta ta zainteresuje nie tylko wielbicieli głosu wykonawczyni.

Jacek Chodorowski



Thomas Quasthof
Mein Weihnachten
Deutsche Grammophon 479 3418 • w. 2014 • 38'56"
★★★

Pomysł kolejnego albumu Thomasa Quasthoffa powstał już po zakończeniu przez artystę czynnej działalności estradowej i koncertowej w 2012 r. I oto otrzymaliśmy firmowany przez Deutsche Grammophon oryginalny zapis głosu artysty uważanego przez krytykę za jednego z najlepszych śpiewaków swojej generacji. Tyle, że Quasthoff jest tu raczej narratorem niż śpiewakiem. Recytuje bowiem wybrane przez siebie teksty niemieckich autorów (od Rilkego i Brechta po Ringelnatza), teksty dotyczące Świąt Bożego Narodzenia. Tradycje tych Świąt wyniósł artysta z domu rodzinnego, jak sam wyznaje. Tekst uzupełniają cztery bożonarodzeniowe amerykańskie standardy jazzowe śpiewane przez Quatshoffa w aranżacji

ną. Stwarzają także możliwość do zapoznania się z czymś odmiennym, co może niekiedy dawać inspiracje i możliwości do nowych poszukiwań.

Karol Rzepecki

Brouver – Villa-Lobos – Koszkin
Koncerty gitarowe
Stein-Erik Olsen, gitara • Academy of St. Martin in the Fields • Terje Mikkelsen, dyrygent
Simax PSC1313 • 2. 2014 • 71'15"
★★★★★

Czy zastanawiali się państwo kiedyś, jakie są najbardziej znane koncerty gitarowe w literaturze muzycznej? Jako pierwsze przychodzą mi na myśl *Concierto de Aranjuez* oraz *Fantasia para un gentilhombre* Joaquina Rodriga. W dalszej kolejności może Castelnuovo-Tedesco i stary poczciwy Vivaldi. Ale słynne koncerty gitarowe to także dzieła Heitora Villi-Lobosa i Leo Brouwera. Te dwa ostatnie oraz nowo powstałe *Bergen concerto* Nikity Koszkina przynosi płyta wytwórni Simax. Każdy z tych koncertów powstał z myślą o jakimś wybitnym gitarzyście. *Koncert na gitarę i orkiestrę* Villi-Lobosa został napisany dla Andrésa Segovii, *III Koncert gitarowy „Concerto elegiaco"* Brouwera – dla Juliana Breama, zaś *Bergen concerto* Koszkina dla Steina-Erika Olsena, bohatera omawianej płyty. Mamy więc trzy miasta pochodzenia: Rio de Janeiro (Villa-Lobos), Hawanę (Brouwer) i Moskwę (Koszkin). Ukończony w 2007 r. *Koncert* Koszkina odbiega od pozostałych nie tylko regionem geograficznym, skąd się wywodzi, lecz również obsadą. Rosyjski kompozytor w przeciwieństwie do swoich starszych kolegów, redukujących skład zespołu, wykorzystuje pełną orkiestrę symfoniczną. O swoim dziele tak mówi: „Próbowałem stworzyć muzykę radosną i świeżą, odmienną od moich dwóch pozostałych koncertów. Druga część to tzw. »biała«, co oznacza, że jest ona czysto diatoniczna, bez żadnych chromatycznych znaków. Na samym końcu II części pojawia się kadencja stanowiąca przejście do finału. Bezpośrednio po kadencji pojawia się *Polka* zamykająca całość. Taka była idea *Koncertu*: rozładować napięcie w ostatniej części". *Bergen concerto* Nikity Koszkina spotkało się z niejednoznacznym przyjęciem krytyki. W moim odczuciu jest to kompozycja bardzo udana, dobrze warsztatowo napisana, miła dla ucha, efektowna, wzruszająca. A że dość banalna, zwrócona ku przeszłości, może nieco kiczowata, to wcale nie znaczy, że bezwartościowa. Myślę, że Stein-Erik Olsen może być dumny, że jest adresatem tego dzieła. Na omawianej płycie temu norweskiemu gitarzyście towarzyszy legendarny już zespół Academy of St. Martin in the Fields prowadzony przez, także Norwega, Terjego Mikkelsena. Wykonanie ma w sobie dużą klasę, jest przemyślane, klarowne, pięknie

Franka Chasteniera. Całe nagranie przepojone jest spokojem i ciszą. Atmosferę tworzą emocjonalne i sugestywne wspomnienia śpiewaka z dzieciństwa. Omawiana płyta nie stanowi zapewne wizytówki wokalnej tego artysty, ale stwarza okazję przypomnienia jego bogatej, pełnej sukcesów działalności artystycznej.

Urodzony w 1959 r. w niemieckim Hildesheim jest ofiarą tragicznych skutków zażywania talidomidu przez ciężarne kobiety. „Mam 134 cm wzrostu, krótkie ramiona, siedem palców – cztery po prawej stronie i trzy po lewej, dużą głowę, brązowe oczy, wydatne wargi – mój zwód: śpiewak". Tak przestawiał się podczas koncertów. Ułomności fizyczne zrekompensował jednak wybitny talent wokalny. Karierę światową rozpoczął wygranym konkursem ARD w Monachium w 1988 r. Warunki fizyczne uniemożliwiały mu występy sceniczne, stał się więc wybitnym interpretatorem pieśni. Repertuar operowy utrwalał zaś tylko na płytach. O swoim głosie artysta mówi: „Śpiewam partie basowe i barytonowe. Mam szczęście posiadać prawdziwie duży głos. Myślę, ze jestem barytonem z basowymi skłonnościami. Ale lirycznym barytonem na pewno nie jestem". Publiczność i krytycy podziwiają natomiast jego wielki artyzm, fenomenalną skalę głosu, jego piękną barwę i niezwykłą technikę. Do historii wokalistyki przeszły jego interpretacje pieśni Schuberta, Schumanna i Mahlera. Pieśni te wykonuje emocjonalnie, z perfekcją techniczną, naturalnie, bez pretensjonalnego legato. Jego intonacja jest nienaganna, a fraza pięknie prowadzona.

Dyskografia artysty (aktualnie pedagoga wokalistyki) jest obfita – recitale, opery, oratoria. Warto sięgnąć więc po jego nagrania.

Jacek Chodorowski

Christmas Carols of the World vol. 1 i 2

Carus 83.026, 83.027 • w. 2015 • 78'50" + 70'11"

★★★★★

Kolędy to jedne z najstarszych i najpopularniejszych pieśni religijnych, którymi pierwotnie oznajmiano nadejście Nowego Roku, a z czasem przyjęły charakter bożonarodzeniowy. Ich geneza sięga aż 153 r. przed Chrystusem. Szczególnym momentem, kiedy można było wówczas ich wysłuchać był pierwszy dzień stycznia, kiedy to nowi konsulowie obejmowali swoje urzędy.

Wczesne przedostanie się tego gatunku na grunt muzyki religijnej spowodowało, że do dzisiejszego dnia cieszy się on wielką popularnością. Chyba żadnym innym pieśniom reprezentującym tematykę religijną nie poświęca się tyle uwagi, ile skupiają na sobie kolędy. Liczne festiwale i inne wydarzenia im poświęcone co roku przyciągają wielu widzów, słuchaczy i wykonawców reprezentujących różne środowiska i grupy wiekowe.

Dwa prezentowane woluminy stanowią owoc pracy muzyków zrzeszonych w formacji Carus-Verlag założonej przez Güntera Graulicha w 1972 r. Słuchając prezentowanych woluminów możemy nie tylko przekonać się o roli, jaką ten rodzaj pieśni odegrał w całej Europie, ale także doświadczyć uniwersalności prezentowanej muzyki, która przecież wywodzi się z różnych, niekiedy bardzo odmiennych kultur. Prezentowana twórczość nie tylko przybliża nam tematykę bożonarodzeniową, ale także ukazuje różne sposoby jej pojmowania w niekiedy znacznie odległych od siebie regionach świata. Warto sięgnąć po te woluminy, chociażby po to, aby przekonać się, jakim zmianom ulegała na przestrzeni dziejów kultura muzyczna poszczególnych regionów. A dodatkowym atutem tych pozycji jest wykonanie, które w dużym stopniu oddaje poruszaną treść zawartą w poszczególnych kompozycjach, którą to dodatkowo możemy prześledzić w załączonych książeczkach.

Karol Rzepecki

zrealizowane. Dominuje w nim pierwiastek racjonalny, artyści nie sięgają emocjonalnych ekstremów, lecz raczej starają się o wyważone realizacje kompozytorskich oryginałów. Gitarzysta gra w sposób nieco skromny, raczej małym, lecz zawsze bardzo miłym, ładnym dźwiękiem, czysto, świadomie i rozważnie podchodząc w każdym przypadku do partytury. Bardzo atrakcyjna to płyta, której świetnie się słucha, niekoniecznie wymagająca wielkiego wysiłku intelektualnego.

Łukasz Kaczmarek

My Dusty Gramophone
Wieniawski – Czajkowski – Rachmaninow – Schumann – Heifetz – Debussy – Paganini – Szostakowicz – Gershwin – Albeniz – Ponce – Sarasate
Dunja Ławrowa, skrzypce; Konstantin Lapshin, fortepian

Solo Musica SM 216 • w. 2014, n. 2014

Muzyka21 płyta miesiąca

Słuchając prezentowanego albumu trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, jakie pod adresem rosyjskiej skrzypaczki sformułowali krytycy czasopisma The Independent pisząc, że „nie ma zbyt wysokich pochwał dla skrzypaczki Dunji Ławrowej. Udowadnia ona, iż zasługuje na miejsce wśród wielkich skrzypków". Artystka w wieku trzynastu lat przeprowadziła się do Wielkiej Brytanii, gdzie odbyła edukację muzyczną, kształcąc się między innymi pod kierunkiem Macieja Rakowskiego, jednak przygodę ze skrzypcami rozpoczęła już dużo wcześniej w Petersburgu. Jej nauczycielką była wówczas wybitna skrzypaczka Wera Dobrynina. To właśnie tam artystka odnotowała też swój wielki sukces, jakim było zajęcie pierwszego miejsca, jako uczestniczka Międzynarodowego Konkursu im. E. Mrawińskiego w wieku dziesięciu lat. Artystka ma na swoim koncie wiele występów z licznymi orkiestrami na scenach Petersburga, Moskwy, czy Londynu.

Omawiany album to jej pierwsza płyta, w której wykonaniu towarzyszy jej pianista Konstanty Łapszyn. Artystka udowadnia, że doskonale potrafi odnaleźć się w repertuarze reprezentującym nie tylko różne okresy w historii muzyki, ale co za tym idzie także odmienne naleciałości stylistyczne, które na gruncie muzyki skrzypcowej zmieniały się wraz z upływem czasu. Prezentowany album rozpocznie dobrze nam znany *Polonez koncertowy* op. 4 Henryka Wieniawskiego. Jak można przypuszczać skrzypaczka czyni tym samym ukłon w stronę polskiego pedagoga. Dalej wysłuchamy oryginalnej interpretacji dobrze nam znanych przedstawicieli romantyzmu. Doskonałym tego przykładem jest prezentowana twórczość Nicola Paganiniego, czy mniej znanego Pabla de Sarasate. *Mój zakurzony gramofon* stanowi doskonałą okazję do tego, aby zapoznać się bliżej

z muzyką skrzypcową różnych epok, ukazaną w wykonaniach w pełni oddających indywidualny charakter każdego z utworów.

Karol Rzepecki

Beethoven – An die ferne Geliebte op. 98 • Haydn – Pieśni • Mozart – Masonic Cantata KV 619

Mark Padmore, tenor; Kristian Bezuidenhout, fortepian

Harmonia Mundi HMU 907611 • w. 2015 • 70'24"

★★★★

Mark Padmore należy obecnie do wyróżniających się artystów śpiewaków, interpretatorów pieśni kompozytorów różnych epok i stylów. Wyróżnia się przede wszystkim ciekawą i przemyślaną interpretacją odczytując dokładnie intencje autorów oraz jasnym i zróżnicowanym w brzmieniu i barwie głosem. Nie próbuje dominować tym świetnie wyszkolonym technicznie głosem i jego siłą. Padmore (rocznik 1961) jest przy tym artystą wszechstronnym. Śpiewa w operze (m.in. opery barokowe i Britten), w oratoriach (m.in. Bach, Haendel, Haydn), wykonuje cykle pieśni (m.in. Berlioza, Schuberta, Schumanna, Brittena). I szczególnie za te ostatnie jest wyjątkowo ceniony. W **Muzyka21** nr 2 z 2011 r. miałem przyjemność recenzować jego nagrania cykli Schumanna.

Prezentowana płyta zawiera nagrania „luźnych" pieśni Mozarta, Haydna i Beethovena, a także popularny cykl tego ostatniego *Do dalekiej ukochanej* (*An die ferne Geliebte*) op. 98. Jest to zapewne najbardziej dojrzały utwór tego kompozytora (w zakresie oczywiście pieśni na głos). Cykl ten dedykowany był księciu F. J. Lobkovitzowi (czeski arystokrata utrzymujący własną orkiestrę). Będąc wówczas u szczytu muzycznej „sztuki wariacyjnej" zasadę tę przeniósł do wymienionego cyklu. Beethoven uprawiał dwa rodzaje pieśni: pieśń liryczną i arię (w nagraniu słuchamy m.in. *Adelaide*, *An die Hoffnung*, *Resignation*, *Aus Goethes Faust*). Pieśni Beethovena cechuje prostota, nastrój i dostosowanie akompaniamentu do treści i charakteru tekstu. W tym nagraniu bardzo pomaga mu pianista, Kristian Bezuidenhout. Gra on z wielką kulturą, czystym dźwiękiem, gdy trzeba z pięknym brio (żwawo, więcej o pianiście patrz: **Muzyka21** nr 5 z 2015 r., Karol Rzepecki: *Kristian Bezuidenhout. Mistrz klawiatury*). Ocena akompaniamentu dotyczy oczywiście pozostałych pozycji tej płyty. Z literatury pieśniarskiej Mozarta słuchamy dwu popularnych pieśni: *Fiołek* do słów Goethego i *Nastrój wieczorny* – obie liryczne w wyrazie, intensywne ekspresyjnie. Geneza powstania *Fiołka* i historia „życia" tej pieśni w repertuarze wokalistów i na estradzie koncertowej, to odrębny temat. Trzecia pieśń Mozarta na tej płycie, to mało znana i rzadko wykonywana *Kantata masońska* KV 619. Haydn tworzył pieśni zarówno w Anglii, jak i w Niemczech. Grupował je raczej w dużych cyklach, trzy z tych pieśni Padmore umieścił na omawianej płycie recitalowej.

Reasumując, prezentowana płyta stanowić powinna satysfakcjonujące słuchacza nagranie.

Jacek Chodorowski

Tadeusz Peiper – Kolekcje Muzeum Narodowego

Utwory: A. Honeggera, K. Szymanowskiego, M. de Falli, E. Satiego, F. Poulenca, D. Milhauda

Warner Classics 08256 4 61091 1 1 • w. 2015

★★★

Idea Muzeum Narodowego może wydawać się dość ciekawa. Poprzez serię płyt prezentuje słynne dzieła malarskie ze swoich zbiorów w połączeniu z muzyką powstającą w odpowiednim dla nich czasie i środowisku. Prezentowany album jest kolejnym z serii liczącej już blisko 20 tytułów. Koncentruje się on wokół postaci Tadeusza Peipera (1891–1969), wybitnego polskiego poety, pisarza, krytyka, teoretyka i redaktora, który podczas I Wojny Światowej wyjechał do Madrytu, kilka lat później zaś założył słynne czasopismo „Zwrotnica". Postaci Peipera poświęcona została wystawa Muzeum Narodowego trwająca do 6 września br. pt. *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Omawiany album przynosi reprodukcję obrazu *Ulica w Madrycie* Józefa Pankiewicza oraz oczywiście muzykę wiążącą się z postacią bohatera. I tak znalazło się tutaj słynne *Pacific 231* Arthura Honeggera – jeden z symboli awangardy muzycznej, dzieło hołdujące nowoczesności, napisane na cześć lokomotywy. Dalej – cykl *Mity* Karola Szymanowskiego – zupełnie inny język i odmienne źródła fascynacji – kolejna wielka ikona XX-wieczna. *Noce w ogrodach Hiszpanii* Manuela de Falli to z kolei dzieło chyba najsilniej dotykające Peipera i obrazu Pankiewicza. Pozostałą część płyty wypełnia muzyka Francuzów – Erica Satiego (po jednej z *Gnossiennes* i *Gymnopedies*), ojca duchowego Grupy Sześciu oraz dwojga spośród jej członków (tak naprawdę trojga, bowiem Honegger, rzecz jasna, również należał do grupy): Francisa Poulenca (*Concert champêtre* napisany dla Wandy Landowskiej) i Dariusa Milhauda (fragment z *Byka na dachu*).

Omawiany album ma też jednak trochę usterek. Przede wszystkim jego charakter jest wyraźnie popularyzatorski, nie zadowoli bardziej wymagających gustów. Brakuje w nim takich informacji, jak np. nazwisk autorów opracowań utworów Satiego, które nie brzmią bynajmniej w fortepianowych oryginałach. Co do wspomnianego Satiego, w książeczce mylnie określono wykonawców *Gymnopedie* nr 1 (na odwrocie płyty zostało to skorygowane). A wreszcie język komentarzy jest nieco infantylny, skierowany raczej do mniej wyrobionych odbiorców. Dla przykładu zdanie: „Miłośnicy sztuki, rodziny, ludzie młodzi i seniorzy, dusze towarzystwa i zamyśleni romantycy, wszyscy dla których kultura jest ważnym elementem życia, zastaną w Muzeum Narodowym w Warszawie otwarte drzwi..." jest raczej tanią reklamą, słabo pełni swoją funkcję.

Na pocieszenie pozostaje możliwość usłyszenia wspaniałej muzyki w doborowych nagraniach z katalogu EMI, obecnie Warner Classics. I tak *Pacific 231* zaprezentowano w świetnym wykonaniu Marissa Jansonsa, *Koncert* Poulenca w interpretacji Simona Prestona i André Previna, zaś solistką w dziele de Falli jest Martha Argerich!

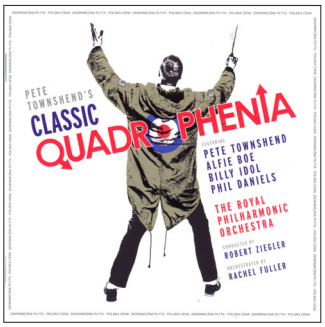
Łukasz Kaczmarek

Pete Townshend's Classic Quadrophenia

The Royal Philharmonic Orchestra • Robert Ziegler, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 5269 • w. 2015

★★★★



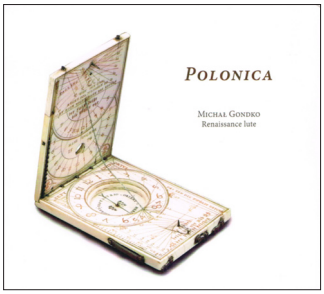
Większości z nas opera kojarzy się z wielką salą, bogatym wystrojem i odświętnie ubraną widownią. Prezentowany album jest okazją do tego, aby przeciwstawić się tym stereotypom.

Angielski gitarzysta, kompozytor i autor wielu tekstów do popularnych piosenek Peter Dennis Blandford Townshend (ur. 1945) to niezwykle barwna postać współczesnej muzyki rockowej. Można nawet przyznać, że jego twórczość powstała w wyniku współpracy z zespołem The Who zmieniła sposób postrzegania współczesnej muzyki rozrywkowej, ukazując jej wartościową stronę. Ta działalność omawianemu artyście przyniosła już wiele sukcesów, z których warto wymienić chociażby dziesiąte miejsce na liście „100 najlepszych gitarzystów wszech czasów" magazynu Roling Stone.

Omawiany wolumin to okazja do wysłuchania jednego z dwóch największych dzieł tegoż artysty. *Quadrophenia* to bowiem dzieło wielkich rozmiarów, którego wysłuchamy w wykonaniu The Royal Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Roberta Zieglera oraz solistów. Struktura tego dzieła pozwala na wykonanie każdej z jego części niezależnie od innych, na zasadzie krótkich piosenek. Natomiast dopiero wysłuchanie całości daje pełen obraz rozbudowanego charakteru tej kompozycji.

Prezentowany album daje nam możliwość przekonania się o niezwykłej wręcz uniwersalności tej formy muzycznej, jaką jest opera, a której korzenie sięgają czasów Baroku. Angielski gitarzysta i kompozytor wywodzący się z rodziny o muzycznych tradycjach dokonuje niejako ponownego ukazania tego gatunku w nowym, nieznanym dotąd świetle pozostającym pod wpływem obecnych czasów nacechowanych współczesną muzyką rozrywkową, która jak się okazuje także może nieść w sobie przekaz bogaty w treści i formę.

Karol Rzepecki



POLONICA
Michał Gondko, lutnia
Ramée RAM 1406 • w. 2015 • 70'51"
★★★★★

Prezentowany album to kolejna porcja muzyki lutniowej. Instrument ten przeżywał lata swojej świetności na przełomie Renesansu i Baroku. Tak też wysłuchamy dzieł pochodzących z tychże okresów. Wartość omawianego woluminu jest tym większa, że Michał Gondko prezentuje nie tylko po części dorobek polskich twórców przeznaczony na ten instrument, ale także utwory powstałe w Polsce, napisane przez wielu kompozytorów różnych narodowości w odmiennych okolicznościach, które to dzieła dzisiaj stanowią część zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Omawiany wolumin to okazja do tego, aby przekonać się, że twórczość lutniowa stanowi także istotny rozdział w historii polskiej muzyki. Wysłuchamy kompozycji autorstwa wielu twórców różnych narodowości, ale podstawę dla prezentowanych dzieł stanowią motywy wywodzące się pod wieloma względami, jak rytm, czy melodyka z typowych polskich tańców. Jak okaże się po wysłuchaniu omawianego woluminu muzyka polska była od zarania źródłem, z którego inspirację czerpało wielu twórców w całej Europie. Album stanowi zatem okazję do wysłuchania nieznanej dotąd twórczości powstałej pod wpływem inspiracji polską kulturą wielu kompozytorów odwiedzających nasz kraj w okresie, kiedy lutnia była jednym z najbardziej popularnych i rozpoznawanych instrumentów. Warto sięgnąć po tę płytę, aby uświadomić sobie istotną rolę, jaką polska kultura muzyczna odgrywała wówczas w Europie.

Karol Rzepecki

PSALLAT ECCLESIA
Sequences from mediewal Norway
Schola Solensis • Halvor J. Østtveit, dyrygent
2L 70 • w. 2011 • SACD
★★★★★

Kolejna płyta z muzyką średniowiecza, która wydaje się tak bardzo potrzebna współczesnemu odbiorcy. Cudowny spokój, skupienie, refleksyjność, uduchowienie – tych wartości nam, jako społeczeństwu, bardzo brakuje. Zawartość muzyczną stanowią sekwencje ze średniowiecznej Norwegii śpiewane przez żeński chór Schola Solensis prowadzony przez Halvora J. Østtveita oraz Ragnhild Hadland w partiach solowych. W pierwszej chwili wątpliwość może budzić wykonanie chorału gregoriańskiego przez kobiety. Zastrzeżenia znikają już po początkowych dźwiękach. Schola Solensis jest zespołem w tej chwili już z 20-letnim doświadczeniem, wykonującym przez ten czas nieprzerwanie religijną muzykę średniowiecza. Jego członkinie skupiają się wokół XII-wiecznego Kościoła Sola Ruin czerpiąć stamtąd inspiracje i natchnienie. W nas, odbiorcach, podziw wzbudzać może homogeniczność chóru, co zdaje się symbolizować upragnioną jedność wszystkich chrześcijan. Kolejna wątpliwość tyczy się repertuaru. Cała płyta poświęcona sekwencjom? W średniowieczu były to melizmatyczne pieśni liturgiczne śpiewane podczas uroczystej Mszy św. po *Alleluja*. Spośród 15 utworów tego rodzaju, jakie znalazły się w programie albumu, każdy przeznaczony jest na konkretny dzień (1. Niedziela Adwentu, Bożonarodzeniowa Pasterka, Niedziela Wielkanocna, Święta Patronalne), kilka poświęconych jest konkretnym Świętym (św. Mikołaj, św. Agata, Święta Dziewica, św. Hallvard etc.). Sekwencje powstawały już od IX w. i stawały się coraz bardziej rozpowszechnione. Jako, że znakomita większość z nich pochodzi ze Średniowiecza, stanowią one bezcenne muzyczne zabytki. Wykonywane przez żeński chór Schola Solensis, zamieniają swą surowość w czystość, ascezę w Adorację, dostojność w spokój i harmonię, przywrócona zostaje ich pierwotna, zgodna z przeznaczeniem, funkcja: modlitwy.

Płytę otrzymujemy w iście audiofilskiej wersji: doskonała jakość nagrania sprawia, że niemal namacalnie czujemy, że oto nagle jesteśmy w XII-wiecznym norweskim kościele. Można się tylko zastanawiać, co tak naprawdę słyszymy: czy to chór zakonnic, czy zastęp anielski...

Łukasz Kaczmarek

Scarlatti – Durante – Hummel – Chopin – Debussy – Chabrier

Manfred Reuthe, fortepian

Bella Musica BMC 312461 • w. 2015, n. 2013 • 77'38"

★★★★★

Śledząc dyskografie poszczególnych artystów zauważamy, że większość z nich skupia się na wykonawstwie twórczości wybranych kompozytorów, bądź też przyjmuje inne ograniczenia, jak chociażby związane z przynależnością do danych okresów historycznych. Zatem dość rzadko mamy możliwość wysłuchania na jednym woluminie twórczości kompozytorów reprezentujących nie tylko różne epoki, ale także, co za tym idzie, odmienne style i formy. Okazję do tego stwarza nam niemiecki pianista Manfred Reuthe, którego polscy melomani powinni pamiętać z piątej edycji Konkursu Chopinowskiego, na którym to artysta co prawda nie zajął żadnego miejsca, ale otrzymał jedną z nagród specjalnych. To właśnie po tym wydarzeniu jego życie artystyczne nabrało gwałtownego rozwoju. W rozpoczętym wówczas tournée po Europie odwiedził ponad jedenaście państw dając liczne koncerty dla stacji radiowych i telewizyjnych. Artysta znany jest głównie z wykonawstwa dzieł kompozytorów późnego romantyzmu, jednak oddając w nasze ręce prezentowany album udowadnia, że doskonale odnajduje się także w twórczości kompozytorów innych epok. Dowodem tego jest pierwsza część prezentowanego albumu. Wysłuchamy w niej pięciu krótkich sonat Domenica Scarlattiego. Ten rówieśnik Jana Sebastiana Bacha w swojej twórczości doskonale ukazuje cechy charakterystyczne dla muzyki włoskiej. Natomiast słuchając dzieł Francesca Durantego przekonamy się o koncertującym przeznaczeniu etiudy, która to swoje apogeum osiągnęła za czasów Chopina. Artysta udowadnia swoje możliwości techniczne poprzez zróżnicowane i pełne niespodzianek wykonanie *Wariacji* op. 21 Johanna Nepomuka Hummla, w którym to dziele dają się odczuć wpływy klasycyzmu. Reuthe dużo miejsca poświęca twórczości Claude'a Debussy'ego, dając tym samym słuchaczowi możliwość zapoznania się z dziełami pochodzącymi z różnych okresów działalności tego twórcy. *Ballada* powstała w roku 1890 – to stonowane dzieło pełne dramatyzmu, natomiast w opozycji artysta ukazuje *Estampes* nacechowane nadmierną ekspresją wynikającą z wpływów hiszpańskiej habanery. Na omawianym woluminie nie zabraknie także dzieł Fryderyka Chopina. To warta uwagi pozycja dająca obraz rozwoju muzyki fortepianowej w wykonaniu dopracowanym pod każdym względem.

Karol Rzepecki

Romance

Robert Schumann – Drei Romanzen op. 94 • Pierre de Bréville – Sonatine • Charles Lefèbvre – Deux pièces op. 102 • Paul Hindemith – Sonata • Emile Paladilhe – Solo

Katsuya Watanabe, obój; David Johnson, fortepian

Profil PH14009 • w. 2014, n. 2014 • 57'31"

★★★★

Przed nami drugi już album z twórczością kameralną w wykonaniu japońskiego oboisty Katsuya Watanabe, oraz towarzyszącego mu przy fortepianie Davida Johnsona. Podobnie i tym razem, jak poprzednio artyści sięgnęli po twórczość kompozytorów okresu romantyzmu i I połowy XX w. *Trzy Romanse* Roberta Schumanna, to krótkie dzieła pełne napięć i dramatyzmu. Natomiast trzyczęściowa sonatina francuskiego kompozytora Pierre'a de Bréville stanowi przykład zwrotu w kierunku impresjonizmu. Dzieło to odznacza się różnorodną fakturą pod względem harmonicznym, ale także oszczędnością rytmiczną. Z kolei dwuczęściowa sonata Paula Hindemitha należy do grona dzieł powstałych w latach 1936–1955, kiedy to kompozytor eksperymentował z formą pisząc na różne instrumenty orkiestrowe. Słuchając tej kompozycji warto zwrócić uwagę na zastosowanie systemu atonalnego, a także fakturę nacechowaną wpływami rozwijającej się dodekafonii. Krótkie dzieło Emile'a Paladilhe'a (1844-1926) uwidacznia wyraźne wpływy muzyki operowej, jakimi przenika twórczość tego kompozytora. Niniejszy album prezentuje istotny rozdział w historii muzyki, dowodząc tym samym, że twórczość wielu kompozytorów rozwijała się na licznych płaszczyznach, co zostało w pewnym stopniu przyćmione przez muzykę skrzypcową. Warto zatem sięgnąć po te mało popularne kompozycje zwłaszcza, jeśli chodzi o muzykę francuskich twórców, która to w tamtym okresie przeżywała swój ponowny rozkwit.

Karol Rzepecki

Saxophon plus

Christian Segmehl, saksofon; Christine Urspruch, wokal, Ingo Dannhorn, fortepian; Lars Rapp, perkusja; Johannes Mayr, organy

Thorofon CTH 2624 • w. 2015, n. 2014 • 61'10"

★★★★

Kilka lat temu uczestniczyłem w jednym z koncertów, podczas którego partię saksofonu realizowała Alina Mleczko, a ja towarzyszyłem jej na organach. To właśnie wówczas dane mi było odkryć tajniki tego instrumentu, który ma przecież tak bogate możliwości, a często wypierany jest przez swoich poprzedników, którzy odznaczają się co prawda bogatą tradycją. Jednak oryginalne brzmienie tego instrumentu sprawiło, że wzbudził on żywe zainteresowanie wśród wielu kompozytorów i cieszy się nim, aż po dzień dzisiejszy. Prezentowany album stanowi zatem nie tylko możliwość zapoznania się ze współczesną muzyką przeznaczoną na saksofon, ale także dzięki temu oryginalnemu połączeniu z organami doświadczymy zderzenia dwóch odległych od siebie światów, bowiem drugi z instrumentów, jaki usłyszymy znany był już w starożytności. Jako spoiwo łączące te dwa światy została wykorzystana perkusja. Prezentowana muzyka pomimo swojej oryginalności u słuchacza może wzbudzić pewien niedosyt z racji dość długich komentarzy, gdyż płyta została nagrana podczas koncertu. Niemniej jednak jest to wartościowa pozycja, która pomoże nam w bliższym poznaniu twórczości z wykorzystaniem tego instrumentu, a także współczesnych technik kompozytorskich.

Karol Rzepecki

Trio Mediaeval

Aquilonis

ECM New Series 2416 • w. 2014

★★★★

Słuchając prezentowanego albumu z jednej strony mamy do czynienia z czymś nowym i nieznanym z drugiej strony natomiast jest to coś, z czym dobrze jesteśmy obeznani. Trio Mediaeval to formacja

powstała w 1997 r., w skład której wchodzą trzy wokalistki, grające jednocześnie na instrumentach. W swoim repertuarze mają przede wszystkim muzykę dawną i folkową. Ich niekwestionowaną domeną są oryginalne aranżacje, czego doświadczymy słuchając omawianego albumu. Stanowi on oryginalne połączenie chorału gregoriańskiego, renesansowej polifonii, a przy tym całość zawarta jest w oryginalnych opracowaniach, których autorkami są wykonawczynie. Z jednej strony jest to próba oryginalnego podejścia do tego, co już nam dobrze znane, z drugiego punktu widzenia twórczość zawarta na prezentowanym albumie stanowi rodzaj eksperymentu w odniesieniu do średniowiecznej i renesansowej spuścizny. Prezentowany album to wyprawa w nieznane obszary muzyki wokalnej opartej na skali modalnej. A niewielka obsada zespołu sprzyja uchwyceniu jego najdrobniejszych szczegółów, ale stanowi też dużo większe wyzwanie dla wykonawców, któremu wokalistki na prezentowanym nagraniu w pełni zdołały się przeciwstawić.

Omawianego albumu nie należy zatem rozpatrywać w kategoriach prób wiernego odzwierciedlenia, czy ukazania pewnej twórczości. Jego celem jest zwrócenie uwagi na pewne aspekty chorału gregoriańskiego, czy też śpiewów renesansowych, ukazania ich walorów i możliwości, jakie niosą wraz z sobą.

Karol Rzepecki

Paul Taylor Orchestra
Alphorn & Nordic Winds
Solo Musica SM 221 • w. 2015, n. 2014
★★★★

Róg alpejski stanowi nie tylko wizytówkę, ale także elementem kultury niektórych regionów Europy. Początki tego niezwykłego instrumentu sięgają XIV w., kiedy to był stałym wyposażeniem pasterzy. Niezwykłe walory brzmieniowe sprawiają, że echo wytwarzane w górach przez róg słyszalne jest bardzo często na drugim końcu doliny. W wielu krajach europy północnej instrument ten znajduje zastosowanie w muzyce ludowej, czy też podczas różnorakich uroczystości, bez którego to trudno sobie je wyobrazić.

Omawiany album stanowi dowód, że ten dość prosty w budowie o pokaźnych rozmiarach instrument znajduje zastosowanie także w muzyce poważnej. Okazją do tego, aby się o tym przekonać jest chociażby trzyczęściowy *Koncert na róg i orkiestrę*. Jego twórca, szwajcarski kompozytor Carl Rütti wprowadza ożywiony dialog pomiędzy instrument solowy a orkiestrę posługującą się współczesnym językiem muzycznym nacechowanym atonalnością. Z kolei *Wedding song* w opracowaniu Andreasa Peera Kählera stwarza możliwość doświadczenia wrażeń, jakie niesie za sobą twórczość ludowa regionów kultywujących grę na rogu alpejskim.

Czy słyszeli państwo kiedyś brzmienie wiatru? Jeśli nie, to jest możliwość, aby teraz tego doświadczyć. Otóż dzieło Eliana Burki *Nordic winds* poprzez charakterystyczną instrumentację, a także w niezwykle barwny sposób ukazane brzmienie omawianego instrumentu w wiarygodny sposób ukazuje siłę jednego z żywiołów. Warto zatem sięgnąć po ten album prezentujący twórczość współczesną, jednak zakorzenioną głęboko w tradycji będącej istotną częścią niektórych regionów naszego kontynentu.

Karol Rzepecki

Fryderyk Chopin
Mazurki
Joanna Fiałkowska, fortepian
Atma Classique ACD2682 • w. 2014
★★★★★

Three Generations of Mazurkas
Utwory Szymanowskiej, Chopina, Szymanowskiego
Aleksander Kostritsa, fortepian
Divine Art dda 25123 • w. 2014 • 60'04"
★★★★★

Janina Fiałkowska to niezwykle utalentowana kanadyjska pianistka, polskiego pochodzenia. Ma na swoim koncie liczne występy na estradach nie tylko obu Ameryk, ale także Europy i Azji. Artystka specjalizuje się w wykonawstwie muzyki klasycyzmu i romantyzmu. W swoim dorobku ma bogatą dyskografię, w której to utrwaliła między innymi koncerty fortepianowe Mozarta, Liszta i Paderewskiego. W jej dorobku znajdziemy także płyty, na których utrwaliła sonaty Schuberta. Niemniej jednak w jej działalności niezwykle istotne miejsce zajmuje twórczość Chopina. Artystka dokonała już utrwalenia większości jego dzieł, z czego koncertów fortepianowych nawet dwukrotnie, w różnych wersjach. Dzisiaj Fiałkowska oddaje w nasze ręce dwupłytowy album, na którym możemy wysłuchać wszystkich mazurków kompozytora z Żelazowej Woli. Ta doświadczona pianistka udowadnia, że potrafi z wielkim wyczuciem i dopracowaniem wszystkich detali ukazać piękno tej formy, która znalazła szczególne miejsce w twórczości Chopina. Zatem możemy uznać Janinę Fiałkowską za godną ambasadorkę polskiej kultury muzycznej na emigracji. Słuchając prezentowanego albumu z całą pewnością możemy stwierdzić, że Fryderyk Chopin był kompozytorem, który formę prostego mazurka doprowadził do perfekcji, nadając jej nowy wymiar, jednak nie był jedynym kompozytorem tworzącym na gruncie tego gatunku, charakterystycznego dla muzyki polskiej.

Doskonałą okazją do tego, aby się o tym przekonać jest drugi z omawianych woluminów. Jak mówi sam tytuł *Three Generations of Mazurkas,* w wykonaniu niezwykle utalentowanego, rosyjskiego pianisty Aleksandra Kostritsa wywodzącego się z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych wysłuchamy dzieł opartych na gruncie tej formy, a skomponowanych przez trzech różnych twórców reprezentujących odmienne okresy w historii muzyki polskiej. W 2013 r. w wytwórni Acte Préalable ukazały się wszystkie dzieła fortepianowe autorstwa wybitnej polskiej pianistki i kompozytorki, Marii Agaty Szymanowskiej (1789–1831). Jej burzliwe życie artystyczne sprawiło, że koncertowała w wielu krajach Europy, promując także polską kulturę muzyczną wespół z Karolem Lipińskim. Prawdopodobnie jej gry w Teatrze Narodowym w Warszawie słuchał także młody Fryderyk Chopin. Prezentowane dzieła to cykl krótkich miniatur stojących na pograniczu klasyczno-romantycznym. Natomiast mazurki Chopina z opusów 7 i 17 stanowią przykład bardziej rozbudowanej faktury na gruncie tego gatunku. Dopełnieniem będą dzieła Karola Szymanowskiego z opusu 50. Możemy w nich odnaleźć połączenie klasycznej miniatury z odpowiednią stylizacją i językiem muzycznym charakterystycznym dla Szymanowskiego.

Dwa omawiane albumy ukazują istotny element polskiej kultury, jakim jest twórczość inspirowana muzyką ludową.

Karol Rzepecki

Fernando Sor
24 wybrane utwory
Frank Bungarten, gitara
MDG 305 0390-2 • w. 2014 • 59'23"
★★★★★

La Traviata
Opera Paraphrases
Frank Bungarten, gitara
MDG 305 0959-2 • w. 2014, n. 2000 • 62'14"
★★★★★

Dwa prezentowane albumy zajmują istotne miejsce w dorobku Franka Bungartena. Ten niemiecki gitarzysta to jeden z najbardziej utytułowanych, współczesnych wirtuozów tego popularnego instrumentu, wykonujących muzykę poważną. Artysta ma na swoim koncie wiele sukcesów, jak chociażby uznanie go „Instrumentalistą roku" przez czasopismo Echo Klassik w 2005 r. O jego kunszcie i niebywałych zdolnościach świadczy fakt, że to samo wyróżnienie ponownie otrzymał sześć lat później, w roku 2011. Pomimo upływu czasu Bungarten cieszy się nadal ogromną popularnością i uznaniem wśród wykonawców muzyki poważnej, ale także, a może nawet przede wszystkim odbiorców.

Pierwszy z prezentowanych albumów został nagrany równo dwadzieścia pięć lat temu. Niemiecki gitarzysta prezentując twórczość Fernanda Sora (1778-1839) nie tylko przybliża nam mało znaną twórczość hiszpańskiego kompozytora, ale ukazuje także gitarę, jako element kultury kraju reprezentowanego przez tego twórcę. Słuchając tego woluminu zawierającego zbiór dwudziestu czterech krótkich miniatur zawierających w sobie jednak liczne problemy techniczne, stanowiące duże wyzwanie dla wykonawcy. Twórczość Sora kryje w sobie wiele elementów charakterystycznych dla kultury muzycznej Hiszpanii, a jego język muzyczny stoi na pograniczu dwóch epok będąc jednocześnie przejawem rozwijających się możliwości w wykorzystaniu tego instrumentu.

Drugi z prezentowanych albumów został nagrany w roku 2000. Słuchając tych dwóch płyt w niewielkim odstępie czasu przekonamy się o wielkości omawianego artysty, wypływającej nie tylko z dużych umiejętności, ale także popartej ciągle rozwijającym się kunsztem artystycznym. Bungarten objawia się nie tylko jako wirtuoz gitary, który doskonale opanował instrument, ale także jako artysta, który potrafi umiejętnie zwrócić uwagę odbiorcy na prezentowaną przez siebie twórczość, podkreślając jej najistotniejsze aspekty. Poza tym *La Traviata* stanowi możliwość zapoznania się z rzadko prezentowaną twórczością. Jest to także dowód świadczący o tradycjach przenikających się wzajemnie w muzyce, pomimo upływającego czasu. Należy jednak przyznać, że gitara mimo kunsztu wykonawcy nie jest w stanie oddać wszystkich walorów opery prezentowanej w oryginalnej wersji. Niemniej jednak prezentowana płyta w pełni zasługuje na uwagę.

Karol Rzepecki

Antonín Dvořák – Symfonia nr 9 „Z Nowego Świata" • Bedřich Smetana – Wełtawa
Wiener Symphoniker • Karel Ančerl, dyrygent
Wiener Symphoniker WS008 • w. 2015, n. 1958 • 49'01"
★★★

IX Symfonia oraz *Wełtawa* – ileż to już płyt wydano z identycznym repertuarem, będącym fonograficzną wizytówką muzyki czeskiej. Tym razem Wiedeńscy Symfonicy sięgnęli w głąb swych archiwów, by przypomnieć wspólne nagrania z Karlem Ančerlem, goszczącym w austriackiej stolicy w lutym 1958 r. Wybitny mistrz batuty, obok Rafela Kubelíka, którego los emigranta miał podzielić dekadę później, oraz ciężko chorego i wycofanego z życia publicznego na trzy lata przed śmiercią legendarnego Václava Talicha, był wówczas czołowym interpretatorem twórczości swoich rodaków. Umieszczał ją w programach swoich koncertów i rejestrował wszędzie, gdzie tylko mógł, co dla naszych południowych sąsiadów jest zresztą typowe. Skorzystał z okazji, by w Wiedniu z tamtejszymi symfonikami nagrać dwa najpopularniejsze kompozycje czeskiej muzyki okresu romantyzmu.

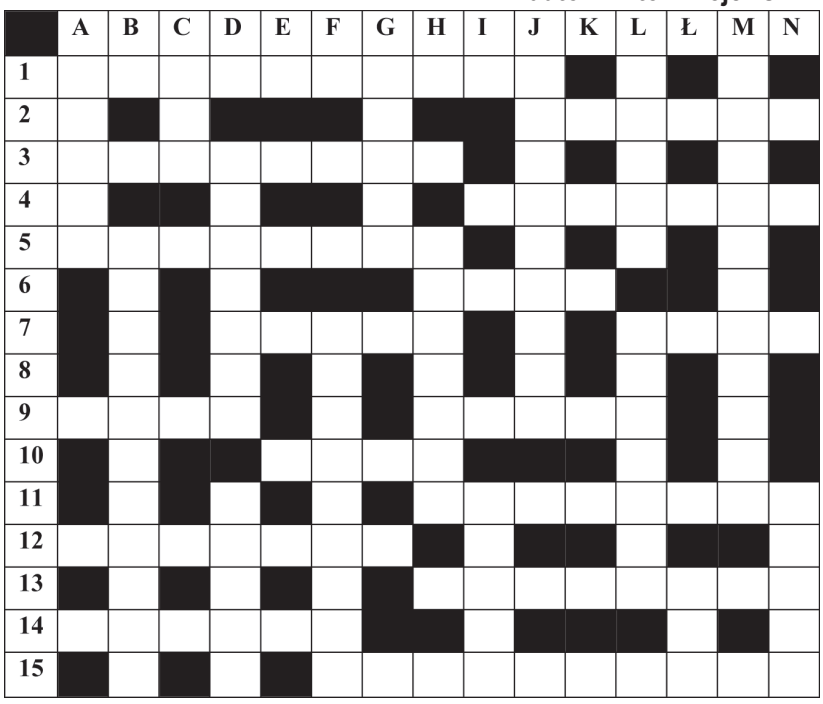
Album z identycznym repertuarem w wykonaniu Ančerla i Czeskiej Filharmonii, formacji, której szefem był w owym czasie, można znaleźć w katalogu Supraphonu, *Symfonię* zaś dodatkowo na krążku wytwórni Orfeo. Ta informacja może przysłużyć się tym melomanom, którzy po zapoznaniu się z omawianą produkcją, będą niezadowoleni z powodu dźwiękowej jakości nagrania. Istotnie, odbiega ona, niestety, od ideału, zaś w przypadku *Wełtawy* jest wręcz fatalna: niewielkie różnice dynamiczne, brzydko brzmiąca blacha, głuche kotły. Dziwne, że fonogram z 1958 r., kiedy powstawały już produkcje z muzyką symfoniczną na bardzo wysokim poziomie technicznym, opublikowano w takiej niedoskonałej postaci. *Dziewiąta* brzmi znacznie lepiej, choć też jej sporo brakuje, za to zachwyca już na poziomie interpretacji. Słyszymy bardzo żywe tempa, muzyka płynie wartko do przodu, zaś dyrygent pokazuje liczne szczegóły instrumentacyjne w przeciągu całego dzieła, które do tej pory były rzadko eksponowane i słyszane. Nie zapomina też, że ostatnia symfonia Dvořáka jest utrzymana w tonacji molowej: słychać w niej i napięcie, i bogactwo emocji, i dramatyzm wyrazu, co poddaje pod rozwagę zwłaszcza tym słuchaczom czy nawet dyrygentom, którzy w op. 95 widzą jedynie błyskotliwy szlagier sal koncertowych z pięknymi melodiami i o efektownej instrumentacji.

Ciekawe może być porównanie niniejszego krążka, mającego charakter bardziej historycznego dokumentu niż produkcji mogącej zapisać się w historii fonografii, ze wspomnianym albumem Supraphonu, zawierającym o kilka lat późniejsze nagrania Ančerla i Czeskiej Filharmonii. Jeszcze ciekawsze może okazać się sięgnięcie po płyty zrealizowane w podobnym czasie przez innego mistrza batuty znad Wełtawy, powstałe w tym samym mieście, ale z inną orkiestrą. Wiedeńscy Filharmonicy współpracujący bardzo intensywnie w drugiej połowie lat 50. ubiegłego stulecia z Rafaelem Kubelíkem, pod jego dyrekcją zarejestrowali dla wytwórni Decca zarówno dwie *Symfonie* Dvořáka (1956), jego *Tańce słowiańskie* (1955), jak i całą *Moją ojczyznę* Smetany (1958). Szkoda, że na omawianej płycie nie znalazły się inne pozycje, wówczas moja ocena mogłaby być wyższa, a i ostateczny rezultat zapewne bardziej satysfakcjonujący.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 67/grudzień 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) … jazzowa to U. Dudziak; 2-J) Cecil …, amer. kompozytor jazzowy; 3-A) instrument Z.Namysłowskiego; 4-I) krótka hiszpańska opera komiczna; 5-A) opera Méhula; 6-H) cecha muzyki marszowej; 7-D) auto z postoju; 7-L) wł. kompozytor operowy, kapelmistrz w Paryżu od 1807r; 9-A) opera Wallek-Walewskiego; 9-H) obiekt gdzie wystawiane są sztuki itp.; 10-E) imię dziewczyny z przeboju Hołdysa; 11-H) twórca norweskiego hymnu narodowego; 12-A) instrument dla pastuszka; 13-H) figura rytmiczna złożona z sześciu dźwięków; 14-A) słowacki kompozytor twórca opery *Zmartwychwstanie*; 15-F) opera Czajkowskiego (dwa wyrazy).

Pionowo: A-1) kantata twórcy baletu *Pieśń o ziemi*; B-5) balet Prokofiewa; C-1) fryzura z węzłem u pań; D-3) Wanda Wiłkomirska dla Kazimierza Wiłkomirskiego; D-11) balet Rogowskiego; F-7) pierwowzór fortepianu; G-1) położył duże zasługi nad badaniem bułgarskiej muzyki ludowej (anagram „Sitno"); H-5) z Izoldą w operze Wagnera; I-11) *Raj utracony* K. Pendereckiego; J-1) opera A. Gużewskiego; L-1) nauczyciel młodego Chopina; L-7) … Chopina namalował E.Delacroix około 1838 r; Ł-13) musical M. Małeckiego wg tekstu J. Kofty; M-1) Barbara …, pol. śpiewaczka 1915–1986 (sopran); N-11) imię żeńskie osoby z opery *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 66
Artur Malawski

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-D, 5-E, 2-K, 15-H, 15-F, 8-L, 11-D, 2-M, 9-M, 6-M.

płyty otrzymują: **Jan Barański**, Kalisz; **Matylda Dębska**, Leszno; **Józef Szczerbiński**, Włocławek

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

Wytwórnie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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

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

Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo folkowe tradycja muzyka świata i okolic

Gadki z Chatki

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu – listopad 2015 r.

Acte Préalable – Katarzyna Dondalska

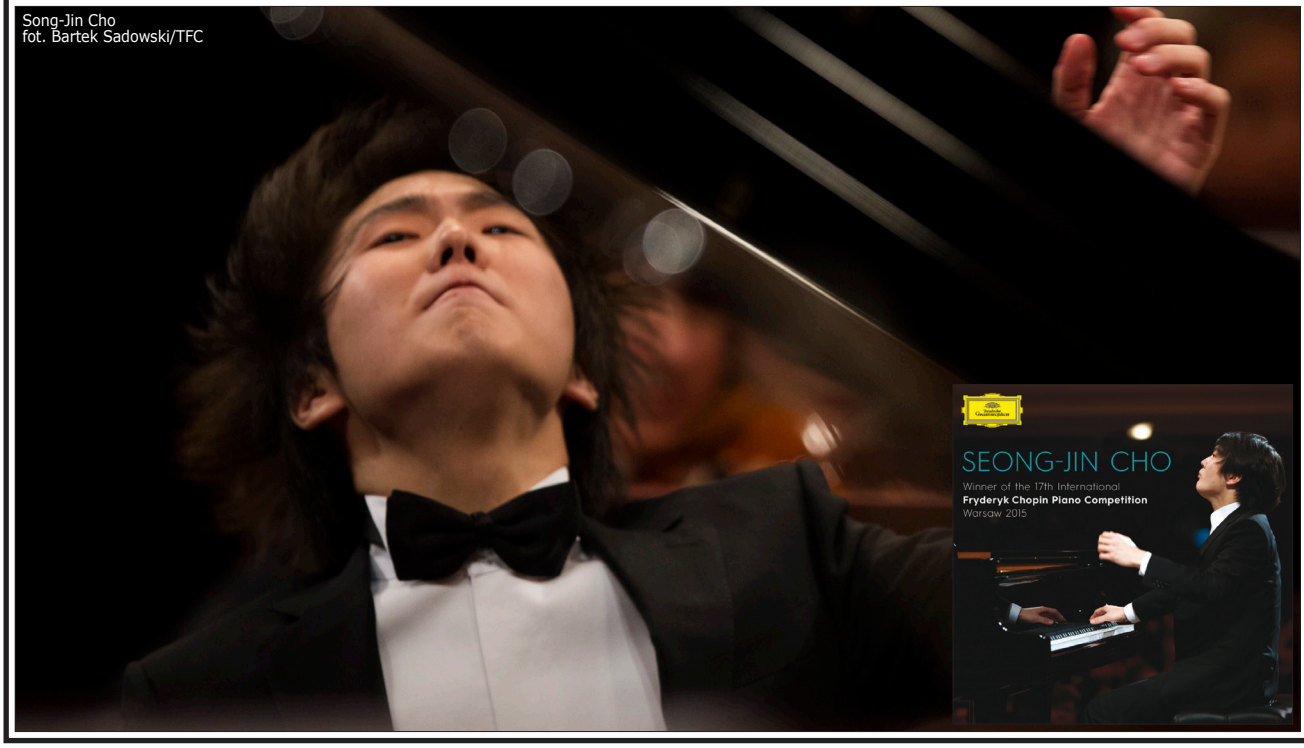
Jan Barański, Łomianki; **Beata Czajkowska**, Poznań; **Mateusz Dyżewski**, Lublin; **Juliusz Ejsmont**, Wrocłwa; **Maria Fijałkowska**, Warszawa; **Zenon Janicki**, Szczecin; **Leopold Lipski**, Kielce; **Józef Matusiak**, Wołomin; **Maria Pawłowska**, Poznań; **Feliks Wlazło**, Gdynia; **Antoni Zaborowski**, Tarnów.

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska
Song-Jin Cho

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

W którym roku urodził się Song-Jin Cho ?

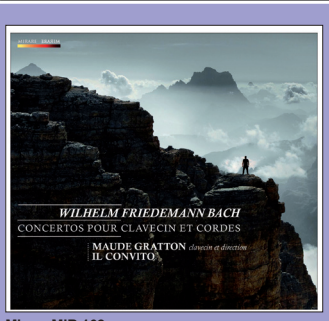


Song-Jin Cho
fot. Bartek Sadowski/TFC

Nowości w dystrybucji CMD

MDG 340 1900-2

Paradizo PA 0014



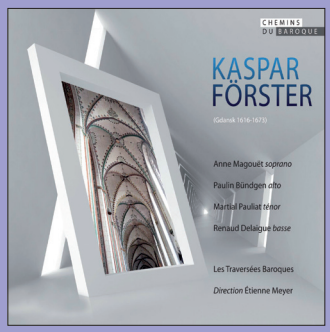
Mirare MIR 162

Ondine ODE 1277-2

Alpha 221

Glossa GCD 922410

Anima Corpo AeC 005

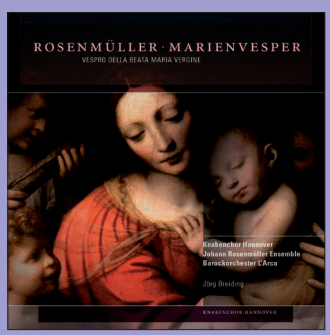


Chemins du Baroque CDB 001

Alpha 960

Glossa GCD P31908

Harmonia Mundi HMC 902232



Rondeau ROP 7019 20

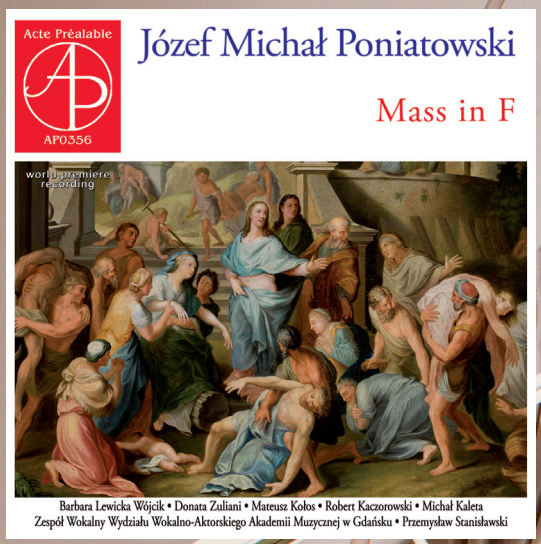
Classical Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy
www.cmd.pl

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

Światowa premiera – *Msza F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego już w sprzedaży



od lewej: Michał Kaleta, Barbara Lewicka Wójcik, Robert Kaczorowski, Donata Zuliani

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

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