

XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 1 (186)  
styczeń 2016  
ROK XVII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Robert  
Kaczorowski**  
© *Mszy Poniałowskiego*

**Giulio  
Perotti**  
zapomniany Caruso

**Olga  
Olgina-Mackiewicz**  
legenda polskiej wokalistyki

**Romuald  
Twardowski**  
i jego muzyka  
organowa



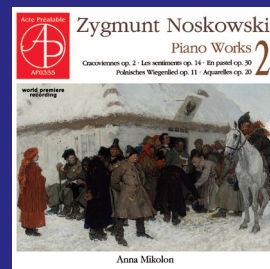
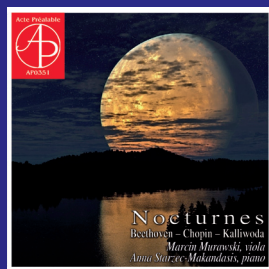
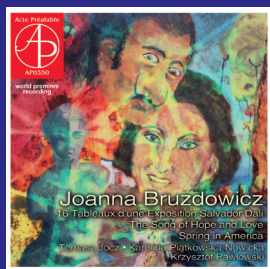
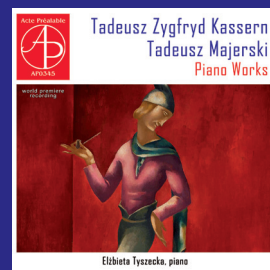
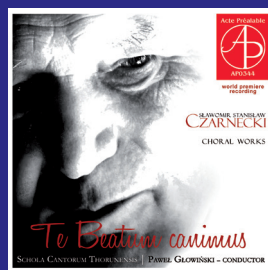
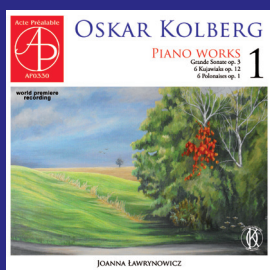
**Szymon Morus**  
i Orkiestra Kameralna *Progress*





# TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** MUZYKA POLSKA PRZED W SZYTKIM

## WYBRANE NOWOŚCI ZA OSTATNI ROK



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

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



Kurt Masur, Midori i Leipzig Gewandhaus Orchestra  
wykonują *Koncert skrzypcowy* Sibeliusa podczas  
Festiwalu Majowego w 1991 r.  
© University Musical Society



Często śledząc lokalne, europejskie, czy też światowe estrady nie zdajemy sobie sprawy z tego, z jak wielkimi postaciami mamy do czynienia. Jedną z nich pożegnaliśmy na kilka dni przed Świętami Bożego Narodzenia. 19 grudnia ubiegłego roku zmarł Kurt Masur (1927–2015). Pomimo bogatego dorobku artystycznego przez długie lata pozostawał postacią niezauważoną, będąc w cieniu takich osobowości, jak Karajan, Bernstein, Abbado, czy Rattle. Taka sytuacja pokazuje jeszcze raz, jak my sami często nie doceniamy własnej kultury, bowiem ten wybitny artysta przecież urodził się w Polsce – przyszedł na świat 18 lipca 1927 r. w Brzegu, będącym wówczas częścią Niemiec. Po studiach w zakresie fortepianu i wiolonczeli, jakie odbył we Wrocławiu edukację kontynuował w Lipsku, w klasie kompozycji i dyrygentury, która to zdominowała resztę jego życia.

Jego bogatym dorobkiem bez wątpienia można by obdzielić kilka osób. Przez lata bowiem piastował funkcję dyrygenta wielu prestiżowych orkiestr, wśród których warto wymienić chociażby Drezdeńską Orkiestrę Filharmoniczną, czy też słynną Gewandhaus z Lipska. Przełomowym w jego działalności okazał się rok 1991, kiedy to po indyjskim dyrygencie Zubinie Mehcie objął stanowisko dyrektora muzycznego Filharmonii Nowojorskiej. W roku 2000 powrócił jednak do Europy, tym samym obejmując posadę głównego dyrygenta Londyńskiej Orkiestry Filharmonicznej, którą to funkcję łączył z prowadzeniem Orchestre National de France.

Kurt Masur zasłynął głównie jako interpretator muzyki niemieckiego klasycyzmu i romantyzmu. Wykonania dzieł Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego (18), Johannes Brahmsa (18) i Ludwiga van Beethovena (1) na trwałe zapiszą się w historii. Na długo w historii zapisze się także jego zamiłowanie do muzyki Jana Sebastiana Bacha, dzięki któremu ukazał inne oblicze muzyki Lipskiego Kantora.

W pewnym okresie Kurt Masur prowadził także działalność polityczną. Zasłynął, jako działacz opozycji byłej NRD. Zainicjował i był sygnatariuszem proklamacji wzywającej do nieużywania siły w rozwiązywaniu konfliktów społecznych.

Za swoją działalność był wielokrotnie doceniany. W 1982 r. otrzymał odznaczenie Nationalpreis der Deutschen Demokratischen Republik. Otrzymał także Order Narodowy Legii Honorowej, jak również Order Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Od 1993 r. artysta wielokrotnie odwiedzał Polskę. Od 1996 r. posiadał tytuł honorowego obywatela Brzegu. Miasto to doceniło dodatkowo Jego działalność otwierając w 2005 r. Instytut Kurta Masura. W 1999 r. artysta otrzymał doktorat honoris causa Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, które to miasto doceniło Jego działalność nadając mu w 2007 roku tytuł honorowego obywatela miasta.

Dzisiaj po tak wielkiej stracie możemy być dumni, że jeden z najwybitniejszych dyrygentów XX w. wyrósł właśnie z polskich korzeni i pozostał im wierny.

Karol Rzepecki



3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

- 5 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Zabrze • Katowice • Warszawa • Koszalin • Kopenhaga • Paryż • Toronto • Londyn • Ueckermünde

**CZŁOWIEK**

- 24 **Legenda Polskiej Wokalistyki (51)**  
**Olga Olgina-Mackiewicz**  
*Adam Czopek*
- 26 **Nasz charakter i charyzma**  
*z dyrygentem Szymonem Morusem rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 28 **Sensacyjne odkrycie mszy Józefa Poniatońskiego**  
*z księdzem Robertem Kaczorowskim rozmawia Karol Rzepecki*
- 31 **Giulio Perotti – zapomniany Caruso z Ueckermünde (1)**  
*Sylvia Burnicka-Kalischewska*

**DZIEŁO**

- 33 **Mefistofeles Arriga Boita (3) – Basia Jakubowska**

**MUZYKA POLSKA**

- 35 **Muzyka organowa Romualda Twardowskiego – treści i przesłania – Justyna Wańdyga**

**PŁYTOTEKA**

- 37 **Palcem po płycie: Itzhak Perlman: The Complete Warner Recordings**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 38 **Recenzje**

**KONKURSY**

- 53 **Krzyżówka – Antoni Rojewski**
- 54 **Konkurs płytowy: Acte Préalable – Szymon Morus**

# Muzyka21

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

*adres do korespondencji*

Muzyka21  
 skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 93

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

*redaktor naczelna*  
**Magdalena Wolińska**

*sekretarz redakcji*  
**Arkadiusz Jędrasik**

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

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

*oprac. graficzne*  
 Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



*zdjęcie na okładce*  
 Szymon Morus  
 fot. Kobaru

*skład i łamanie*  
 Acte Préalable

*nakład*  
 10 000 egz.

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

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

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

konto: Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – 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 oddzinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 17 zł.

## Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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



## Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**KRAKÓW** **K**ról Roger po raz trzeci. Ta opera Karola Szymanowskiego gościła dotychczas w Operze Krakowskiej dwukrotnie: w roku 1976 r. (reż. Maciej Prus, kier. muz. Robert Satanowski) oraz w roku 1982 (reż. Wojciech Ziętarski, kier. muz. Ewa Michnik). W pierwszej inscenizacji zachowany został konflikt idei, a postać Pasterza przedstawiono z dużą dyskrecją. Symbolem ideowym owej inscenizacji stała się biel sceny (nieco zresztą męcząca oczy). Druga propozycja sceniczna eksponowała w recenzjach piękno muzyki wzbogaconej walorami miejsca wykonania (kościół oo. Bernardynów) Pierwsza wpisana została w obszerny hall krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej. Obie te inscenizacje nie wzbudziły większego zainteresowania. Obie też preferowały raczej śpiew, może z racji akustyki miejsca spektakli. Nową krakowską produkcję (13 i 15.11.2015) firmują dwa nazwiska: Michała Znanieckiego

– reżysera i Mariusza Kwietnia – tytułowego Rogera. Ten bowiem tandem kreatorów dzieła Szymanowskiego stanowi nie tylko ich wizytówkę artystyczną ale i gwarantuje rangę inscenizacji zwykle ryzykownej, także oryginalnej i często zaskakującej. Przecież jednak Michał Znaniecki jest reżyserem o światowej renomie, a Mariusz Kwiecień cieszy się zasłużoną opinią najwybitniejszego w skali światowej odtwórcy partii Rogera.

Prezentowana w Krakowie inscenizacja stanowi przeniesienie ze sceny w hiszpańskim Bilbao przed trzema laty. Ta wizja opery (z pewnymi zmianami w akcie trzecim) cieszy się wielkim powodzeniem na całym świecie i była pokazywana już na kilku prestiżowych scenach. Jest to oczywiście współczesna wersja, również libretta (autorem libretta był sam kompozytor). Poszczególne sceny mogą zaskoczyć, nie brak w nich również symboli (nie zawsze do końca zrozumiałych). Nie jest to przedstawienie o problemach władzy. Nie dotyczy konfliktu apollońskiego

i dionizyjskiego, w który wciągają Rogera obydwaj nurty. Jest to, jak trafnie zauważył warszawski krytyk, Jacek Marczyński, „katedralny, intymny dramat rodzinny”. W ten dramat wciąga pozostałych Pasterz. Do sukcesu spektaklu przyczynili się w dużym stopniu Luigi Scoglio (scenograf), Bogumił Palewicz (reżyser światła) i Zygmunt Magiera (przygotowanie chóru). Nie da się ukryć, iż na czoło wykonawców krakowskiej premiery (opisują drugą, 15.11.2015) wysuwa się Mariusz Kwiecień. Ten światowej sławy polski baryton partię Rogera kreował już wielokrotnie, na kilku wybitnych scenach operowych, m.in. Santa Fe Opera, Opéra de Bastille w Paryżu, Teatro Real w Madrycie, Opera w Bilbao, londyńska Covent Garden. Michał Znaniecki w jednym z wywiadów powiedział „znalezienie solisty, który nam (reżyserowi i scenografowi – przyp. JCh.) ufa, nie jest łatwe, dlatego za każdym razem cenę współpracę z Mariuszem Kwietniem”. Mariusz Kwiecień to artysta niezawodny, śpiewał



wspaniale. Jego głos o wyjątkowo pięknej, rozpoznawalnej barwie brzmiał swobodnie i pewnie. Aktorsko był najpierw groźny, potem gwałtowny, a w końcu tragiczny. Imponująco, a może nawet wstrząsająco zabrzmiała jego końcowa inwokacja *Słońce! – Słońce Edrisi!*. Jako Pasterz partnerował mu Pavlo Tolstoy, tenor ukraiński. Ładny głos, może trochę zbyt metaliczny w brzmieniu. W swej interpretacji dostosował się emocjonalnie do odtwórcy tytułowego bohatera. Był więc łagodny, liryczny i promieniujący. Poprawnym wokalnie okazał się też jego rodak, Wasyl Grokholski jako tajemniczy Edrisi. Małżonkę królewską, Roksanę, z wielkim sukcesem interpretowała Iwona Socha, której talent wokalny tak pięknie rozwija się w Operze Krakowskiej. Swą pieśń, kołysankę z chórem *Uśnijcie krwawe sny króla Rogera* zaśpiewała spoza sceny. W ogóle jest to partia w sumie niewielka, trudno więc śpiewaczce ujawnić widzom urodę głosu i naturalny wdzięk, jakie niewątpliwie posiada artystka. Jej postać została dopełniona filmową projekcją tańczącą, będącą lustrzanym niejako odbiciem targającej ją rozterki.

Muzyka *Króla Rogera* łączy w sobie ówczesną nowoczesność z operową śpiewnością partii solowych i scen zespołowych. Zawiera też bizantyjskie elementy kolorystyki doskonale odczytane przez kierownika muzycznego i dyrygenta, Łukasza Borowicza, znakomitego zresztą akompaniatora śpiewaków.

Jacek Chodorowski



K. Szymanowski – *Król Roger*  
Mariusz Kwiecień  
fot. Jacek Jarczok



## PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

**www.gigant.pl**

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



**KRAKÓW** **W**okół **Čiurlionisa**. W ramach zaplanowanego na tegoroczną jesień krakowskiego przeglądu artystycznych dokonań Litwy przywołano postać Mikalojusa Konstantinosa Čiurlionisa, w jednej osobie kompozytora i artysty malarza, absolwenta warszawskiego Konserwatorium oraz tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Dopiero w wieku dojrzałym, przekroczywszy trzydzieści lat, w pełni określił się jako Litwin i przyswoił sobie rodzimy język.

Wileński kwartet jego imienia przedstawił 14 października między innymi *Kwintet fortepianowy A-dur* op. 81 Antonína Dvořáka, który można by z powodzeniem obdarzyć mianem „słowińskiego”. Charakterystyczny dla twórczości tego kompozytora wylewny motyw dumkowy w pierwszej części pojawia się w kolejnych instrumentach smyczkowych, a w drugiej powraca w partii fortepianu, a cały cykl uzupełniają scherzo w rytmie furianta oraz finałowe allegro polki.

W programie znalazł się też reprezentujący współczesną muzykę litewską *II Kwartet smyczkowy „Drogię pamięci”* Faustasa Laténasa. Zrazu zapowiada się on bardzo zachowawczo, jakby klasycyzująco, by następnie rozwinąć się w przebieg repetytywny, z jakby hebrajskim motywem (co odnosi się do emigrujących z kraju żydowskich przyjaciół), przechodzący z kolei w ustęp z sonorystyczną artykulacją, uzyskiwaną między innymi poprzez zastosowanie techniki pizzicato, a więc jest to utwór typowy dla ponowoczesnej estetyki.

Głównym punktem programu był jednak młodzieńczy *Kwartet smyczkowy c-moll* patrona kameralistów. Mógłby on z powodzeniem nosić podtytuł „ostinatowy”, albowiem charakterystyczny motyw tego rodzaju (czyżby kolejny temat losu?), obsesyjnie rozbrzmiewa przez całą pierwszą część, a następnie rozlega się jeszcze w końcowym menuecie. W całej kompozycji daje znać o sobie tendencja do archaizacji, a w środkowej części, utrzymanej w tempie andante, na tle powtarzanych dwóch dźwięków wiolonczeli pozostałe instrumenty łączą się w śpiewne unisono.

Gra litewskich muzyków była pełna wewnętrznego zapału, przejawiającego się w bardzo ekspresyjnym kształtowaniu dźwięku, wyczuleniu na jego stronę barwową.

W ramach tego samego koncertu, w interpretacji Petrasa Geniušasa wysłuchaliśmy jeszcze czterech *Preludiów fortepianowych* Čiurlionisa, odznaczających się bardzo gęstą i silnie schromatyzowaną fakturą harmoniczną, co nadaje im wybitnie ekspresjonistyczne zabarwienie, które wszakże nie do końca

usprawiedliwia nadużywanie przez pianistę przez cały czas dynamiki forte. Jednocześnie wymagają one nadzwyczajnej biegłości technicznej, której artysta sprostał w sposób wręcz brawurowy.

Z zawieszonych na ścianach Międzynarodowego Centrum Kultury bezprzewodowych, a więc mobilnych słuchawek sączą się dźwięki miniatur fortepianowych Čiurlionisa: *Nokturnu*, *Mazurka* i *Poloneza*, a także organowego *Preludium* i *fugi* oraz utworów chóralnych. Preludia i fugi zawisły także na ścianach, albowiem w swoich obrazach dokonywał on wizualizacji muzyki, zwłaszcza w cyklach będących malarskimi odpowiednikami form muzycznych, takich, jak przed chwilą przywołane dyptyki. Największą sławę zyskały jednak jego malarskie sonaty. Składają się one zazwyczaj z czterech lub trzech obrazów, będących odpowiednikami kolejnych ogniw tego gatunku muzycznego. Uproszczony pierwiastek figuralny nabiera w nich samostnych cech rytmicznych, w wyniku czego ulega daleko idącemu zatarciu, a co za tym idzie zanika na rzecz znamion dekoracyjnych, graniczących z przedstawieniem coraz bardziej abstrakcyjnym. W Krakowie możemy oglądać jego *Sonaty: Morską* oraz *Wężową*. Ekspozycję uzupełniają zimowe impresje, operujące wieloma odcieniami bieli.

Čiurlionis odznaczał się „pomieszaniem” zmysłów, czyli synestezją. Słyszał więc barwami i widział tonami. Skądinąd pod koniec życia doznał rzeczywistego pomieszania zmysłów, umierając wskutek załamania nerwowego.

Jeden z prezentowanych na wystawie obrazów przedstawia *Las*. Z kolei poemat symfoniczny *W lesie* zabrzmiał następnego dnia na koncercie filharmonicznym. Utwór wyłania się jakby z niebytu poprzez pianissimo smyczków, na tle których wchodzą rogi. Można się w nim dosłuchać pewnych reminiscencji z Zygmunta Noskowskiego, u którego studiował w warszawskim Konserwatorium, zwłaszcza w ustępie odmalowującym burzę dają się uchwycić paralele z odpowiednią ilustracją programową w *Morskim Oku* tamtego. Następnie przechodzi w rodzaj symfonicznej idylli, w której dominują kantylenowe tematy smyczków o wyraźnie lirycznym wydźwięku, a rozwijającej się sekwencyjnie z zastosowaniem efektu crescendo.

Eugeniusz Morawski-Dąbrowa swymi korzeniami tkwi w późnoromantycznym malarstwie dźwiękowym, ale nie dziwi to, skoro autor, podobnie jak jego przyjaciel, był jednocześnie artystą malarzem. Zresztą byli kolegami z warszawskich studiów. Jego poemat symfoniczny *Nigdy więcej*, zainspi-

rowany został nowelą *Kruk* Edgara Allana Poeego, a zadedykowany pamięci Čiurlionisa. Momentami brzmienie posiada nieomal organowy charakter, współtworzony przez odpowiednie efekty blachy, kiedy indziej przybiera postać bardzo wyrafinowaną kolorystycznie, a to za sprawą posłużenia się harfami i czeleścią. Stopniowe, brzmieniowe wygasanie wieńczy kompozycję. Dyrygent – Modestas Pitrenas – ze swej strony umiejętnie kształtował poszczególne plany dźwiękowe i przeprowadzał gradacje napięcia, także za pomocą zróżnicowanej dynamiki.

*II Koncertstück na orkiestrę* op. 103 Vytautasa Barkauskasa należy raczej do kręgu neoklasycyzującego, a więc nieco anachronicznego wobec daty powstania utworu, czyli roku 1994, a pamiętać należy, że nawet w okresie radzieckim muzykę litewską cechował formalny radykalizm, co dotyczyło również wspomnianego autora, tym bardziej zatem dziwić może konserwatywizm w przypadku tego utworu.

*Koncertu fortepianowego a-moll* op. 16 Edvarda Griega wysłuchaliśmy tego wieczora w wykonaniu Lukasa Geniušasa, laureata drugiej nagrody na poprzednim Konkursie Chopinowskim, syna Petrasa z koncertu kameralnego. Operuje on stonowanym, zobiektywizowanym dźwiękiem i tylko z rzadka daje się unieść romantycznym porywom i uniesieniom, w których dochodzi do głosu pierwiastek wirtuozowski. Z kolei w obydwu kadencjach pojawiał się dźwięk nieomal impresjonistyczny, będący wynikiem touché, lekko muskającego klawisze.

O ile muzykę Mendelssohna często określa się jako romantyzm elfów, to w odniesieniu do Griega właściwym byłby romantyzm trolli, zwłaszcza dochodzący do głosu w finałowym rondzie wspomnianego koncertu, którego synkopowane figury pod palcami Geniušasa zyskały na wyrazistości i błyskotliwości.

Cieszyć może dobra dyspozycja krakowskiej orkiestry filharmonicznej, obejmująca wszystkie sekcje instrumentów, w tym blachę, stanowiącą zazwyczaj „achillesową” grupę polskich zespołów symfonicznych. Warto też zwrócić uwagę na głęboko nasycone brzmienie kwintetu smyczkowego i wreszcie operowanie pełną paletą dynamiczną. Prowadzący koncert Modestas Pitrenas potrafił z tego w pełni skorzystać, mogąc skupić się prawie wyłącznie na stronie interpretacyjnej prezentowanej muzyki, a w koncercie Griega stać się pełnoprawnym partnerem pianisty w budowaniu formy, choć więcej w tym było artystycznej współpracy niż rywalizacji.

Lestaw Czapliński



**ZABRZE** **P**endereckiego grają nawet pod czarną ziemią. Po raz trzeci zorganizowano w Zabrzu Festiwal imienia Krzysztofa Pendereckiego (23 – 25 października). Utwory patrona dostarczyły mu ram, wypełnionych ponadto kompozycjami innych twórców.

Wieczór inauguracyjny odbył się kilkaset metrów pod ziemią w dawnej kopalni węgla „Guido”. Na początku zagrano *Kwartet klarnetowy* Krzysztofa Pendereckiego. Doborem swych części nawiązuje w pewnym stopniu do formy *divertimenta*, stanowiąc zarazem za sprawą kameralnej przejrzystości w prowadzeniu głosów swego rodzaju wychnienie

ogniwi (*Allegro con fuoco* z dialogującymi instrumentami, kantylenowość tria ze *Scherza* oraz następującego po nim *Andante*). Na tym tle ostatni punkt programu – opracowane na europejskie instrumentarium *Trzy pieśni chińskie* – uznać można za swoiste przejście do bisów.

Wykonywanym utworom towarzyszyły akcje choreograficzne krakowskiego Art Color Balet. Tancerze z malowidłami umieszczonymi na ciałach i kostiumach, na żywo tworzyli zarazem wizerunki na ścianach, inspirując się w tym względzie rozbrzmiewającą muzyką. W przypadku kompozycji Pendereckiego nawiązali do jego partytur

plastyczne skojarzenia tancerzy. Ponadto swoisty performans poprzedzał koncert na chodniku prowadzącym z szybu do miejsca, w którym się on odbywał. Spoza oparów dymu wyłaniały się sylwetki tajemniczych postaci, a także odtworzenie z udziałem modela tzw. człowieka witruwiańskiego jako ideału kompozycyjnego sztuki klasycznej, a w tym przypadku zapowiadającego to, co miało się wydarzyć nazajutrz.

A była to prezentacja w tej samej scenarii klawioliinu, instrumentu odtworzonego przez Sławomira Zubrzyckiego na podstawie projektu Leonarda da Vinci. Stanowi on połączenie instrumentu smyczkowego z me-

Gabor Boldoczki gra *Koncert trąbkowy* Pendereckiego



autora od gęstych faktur harmonicznycy jego dzieł orkiestrowych z neoromantycznego okresu jego twórczości. I te cechy kompozycji starali się wydobyć i zarysować Michel Lethiec oraz Shanghai Quartet.

Do tego ostatniego w *Kwintecie smyczkowym G-dur op. 77* Antonína Dvořáka dołączył grający na kontrabasie Jerzy Dybał, dyrektor festiwalu. W nietypowy sposób dla tego kompozytora pierwiastek melodyczny schodzi na drugi plan wobec konstrukcji architektonicznej, odznaczającej się znacznymi rozmiarami. A zatem i muzycy skupili się na budowaniu formy, odnajdywaniu odpowiednich brzmień dla charakteru poszczególnych

graficznych, których część wyeksponowana została w sąsiednim pomieszczeniu podczas przerwy, choć zabrakło tych najbardziej spektakularnych, z sonorystycznego okresu jego twórczości. Na marginesie warto zauważyć, że swego czasu Leonard Bernstein dokonał eksperymentu, zapisując ten sam utwór w formie wykresu graficznego oraz za pomocą tradycyjnej notacji, ponieważ dyrygenci bardzo często stosowali tego rodzaju wybieg, aby swym muzykom orkiestrowym ułatwić rozczytanie enigmatycznego zapisu. W przypadku dwóch pozostałych utworów były to bardziej swobodne działania, ilustrujące ich przebieg lub powstające pod ich wpływem

chanizmem klawiszowym, uruchamiającym pętlę, pocierającą struny niczym smyczek. Dzięki temu możliwym stało się w grze na nim wykorzystanie techniki polifonicznej. Poza tym dostępne jest stosowanie wzbogacającego ekspresję efektu vibrata oraz różnicowanie dynamiki. Zwracał na to uwagę Carl Philip Emanuel Bach, mający okazję zapoznać się z jego wersją stworzoną przez Johanna Hochfelda w Berlinie. Powstaje też złudzenie jakby obcowało się z consortem wiol. W trakcie tego koncertu ponownie zabrzmiała muzyka Krzysztofa Pendereckiego, a mianowicie *Trzy utwory w dawnym stylu*, na które złożyły się *Aria* oraz dwa *Menueta*,

skomponowane w charakterze ilustracji filmowej do fabularnego *Rękopisu znalezionej w Saragossie* oraz dokumentalnej *Passacagli na Kaplicę Zygmunrowską*.

Za to koncert zamykający odbył się już na powierzchni, w Domu Tańca i Muzyki. *Nagrobek Couperina* Maurice'a Ravela stanowi przykład dialogu dwudziestowiecznego kompozytora z rodzimym dziedzictwem muzycznym sprzed dwóch stuleci. Zwłaszcza w *Preludium* oraz w *Forlanie* udało się Jerzemu Dybałowi, tym razem wytupującym w roli dyrygenta Sinfonietty Cracovii, wydobyc oddanie przez Ravela środkami impresjonistycznej instrumentacji orkiestrowej, przede wszystkim w odniesieniu do drzewa, rokokowo koronkowej faktury klawesynowych miniatur François Couperina, stanowiących pierwowzór kompozycji. Całość zamknęło pełne temperamentu *Rigaudon*.

Z kolei w popularnym *Bolerze* dyrygent umiejętnie zarysował crescendo, stanowiące oś przebiegu muzycznego tego utworu, a artyści starali się nadać przebiegowi muzycznemu wyraz przestrzenny.

Jako solista wystąpił węgierski trębacz Gábor Boldoczki. *Koncert trąbkowy* Fazila Saya, w świecie znanego przede wszystkim jako koncertujący pianista, wykonujący własnej kompozycji bisy, w Turcji zaś cenionego autora oryginalnej muzyki. Do pewnego stopnia usiłuje on połączyć tradycję orientalną z europejską. I tak w środkowej części, oznaczonej jako *5 na 6*, partia trąbki rozwija się na tle nieco punktualistycznie potraktowanej orkiestry, podczas gdy kadencja przebiega przy wtórze wielkiego bębna, instrumentu odgrywającego istotną rolę w muzyce tureckiej.

Aliści, głównym punktem programu było pierwsze polskie wykonanie *Koncertu* na ten instrument Krzysztofa Pendereckiego. Czyżby otwierał on nowy rozdział w jego twórczości, reprezentując rzadki u tego autora bardzo zwarty, by nie powiedzieć aforystyczny styl wypowiedzi. A przy tym pojawiają się ustępy utrzymane w tonacji buffo, przywodzące na myśl styl *Króla Ubu*. Poza tym i tym razem pojawił się w rudymenarnej postaci element performansu, wprowadzający dźwiękową

przestrzenność za sprawą początkowego przemieszczania się solisty, który swe inicjalne tony wykonuje na skraju estrady, przy wyjściu zza kulis, następnie staje obok tylnych pulpitów orkiestry, by wreszcie zająć swe właściwe miejsce przy podium dyrygenta.

Wszystkie cztery ogniwa, składające się na kompozycję, grane są attacca. W *Andante* pojawiają się charakterystyczne dla obecnego stylu kompozytora nerwowe ostinata, nawiązujące poniekąd do wspomnianych tematów z *Króla Ubu*. Przeciwwstawione im zostaje kantylenowe *Larghetto*, po którym następuje *Intermezzo*, będące właściwie rodzajem scherzo z triem.

Finałowe *Vivo ma non troppo* wypełnia solo trąbki na tle motywów przywodzących nieomal muzykę popularną. Sądzę, że utwór ten ma szansę na dłużej zagościć na estradach koncertowych, wzbogacając niezbyt bogaty repertuar na ten instrument, obok dzieł Haydna, Hummla czy Szostakowicza.

Lesław Czaplinski

**KRAKÓW** **M**uzyczne przejawy Absolutu. Koncert 6 listopada w Filharmonii Krakowskiej połączył dwa żywioły: oratoryjny w pierwszej części oraz symfoniczny w drugiej. Ich wspólnym mianownikiem okazały się przejawy sacrum w muzyce liturgicznej oraz w groźnych siłach natury, przywoływanych za pomocą muzyki programowej.

*Credo* Arva Pärta z 1968 r. jest utworem, w którym dokonuje się przełom stylistyczny w twórczości jego autora. Z jednej strony reprezentuje poszukiwania właściwe czasom swego powstania, a więc sonoryzm, czyli rozszerzoną brzmieniowość (rytmiczne skandowanie chóru), łączący się z odcinkami ukształtowanymi w sposób aleatoryczny, a więc dopuszczający w pewnym zakresie dowolność wykonawczą. Z drugiej, pod koniec pojawia się już zapowiedź właściwej dla późniejszej twórczości tego kompozytora harmoniki dzwoneczkowej i techniki repetytywnej, zainicjowana w partii fortepianu i przejęta następnie przez kwintet smyczkowy.

W *Te Deum* op. 103 Antonína Dvořáka dominuje typowy dla tego twórcy zmysł melodyjny, ujęty wszakże w ramy dyscypliny architektoniczno-konstrukcyjnej. Odznacza się szeroko płynącymi frazami i jasnym kolorytem dźwiękowym. U Magdaleny Barylak

nie dostaje mi odpowiedniego ustawienia głosu, któremu brakuje większej szlachetności brzmienia. W przypadku Huberta Zapióra, który idzie w ślady Tomasza Koniecznego, studiując równolegle wokalistykę w Akademii Muzycznej z aktorstwem w uczelni teatralnej, zaleciłbym większe zadbanie o potoczyste kształtowanie frazy, jej większą płynność, pożądane zwłaszcza w repertuarze romantycznym. Warto zwrócić uwagę na znaczną plastyczność brzmieniową oraz dynamiczną krakowskiego chóru filharmonicznego. W orkiestrowym akompaniamencie wyróżniał się tym razem soczysty dźwięk puzonów.

*Symfonia „Alpejska”* Richarda Straussa wpisuje się w krąg symfoniki programowej, zainicjowanej przez *Pastoralną* Beethovena i rozwijanej następnie w *Fantastycznej* Berliozza oraz w *Manfredzie* Czajkowskiego. Nie mogło więc zabraknąć w niej odmalowania środkami orkiestrowymi górskiej burzy, choć muszę przyznać, iż na mnie większe wrażenie wywierają temporalni Rossiniego, których efekt uzyskany zostaje skromniejszymi środkami oraz w krótszej przestrzeni czasowej. U Straussa jest to rozbudowany ustęp, ale pewna jego grandilowencja sprawia, iż ilustracyjność ztraca w końcu swą wyrazistość, na dodatek podczas krakowskiego wykonania orkiestrowe tutti przykryło brzmienie płata potrząsanej blachy oraz maszyny do wiatru, w tym konkretnym przypadku wypożyczo-

nej z Teatru im. Słowackiego, mających w naturalistyczny sposób oddawać odgłosy dzikiej natury.

Przez oponentów określana mianem muzycznego reportażu z jednodniowej, górskiej eskapady, *Alpejska* to właściwie kolejny poemat symfoniczny, tyle że o monumentalnych rozmiarach, z powracającym w różnych sekcjach instrumentalnych fanfarynym motywem przewodnim górskiej wędrowni. Posiada ona poniekąd budowę łukową, wracając do punktu wyjścia, a więc obrazu nocy.

Jak w przywołanych wyżej symfoniach programowych wiele miejsca zajmują pastoralne sceny nie tylko nad strumieniem, ale i na pastwisku, w których dla przywołania rodzajowej atmosfery kompozytor wprowadza dzwonki pasterskie (przypomniało mi to scenę z filmu Kena Russella *Mahler*, w którym komponującemu w Alpach bohaterowi przeszkadzają wszelkie pozamuzyczne dźwięki i jego żona, Alma, „rekwiruje” dzwonki pasącym się w okolicy krowom). A także rozgrywane się w sąsiedztwie wodospadu, którego wody opadają i rozpryskują się w dźwiękach skrzypiec, harf i czelesty, oraz lodowca, którego nieziemskie piękno przywołują trąbki w swym najwyższym rejestrze. Na słowa wyróżnienia zasłużyły odznaczające się brzmieniową urodą obojowe solo w wykonaniu Mariusza Pędziątka w obrazie widzeń, doznawanych przez wę-



drowca na szczycie. W *Elegii* pojawia się jego altowa odmiana, a w obrazie nasuwających się mgieł barytonowa, czyli hekelfon.

Jak przy zejściu z gór, gdy uwaga jest już mniej wyteżona, często zdarzają się wypadki, tak i pod koniec omawianego wykonania symfonii, wraz z przywoływaniem powrotu z wycieczki zdarzały się już kiksy wśród waltorni i trąbek, podczas gdy wcześniej nie

można było ich grze niczego zarzucić – na przykład w pojawiającym się w wstępie dialogu z częścią rogów i puzonów, których dźwięk dobiega zza kulis, ilustrując słyszane z oddali myśliwskie sygnały.

Dobra kondycja filharmonicznego zespołu pod batutą prowadzącego koncert Charlesa Olivieri-Munroe'a, jej nowego szefa artystycznego aż z dalekiej Kanady, pozwala

optymistycznie spoglądać na perspektywę rozwojową tego zespołu, a co za tym idzie spodziewać się krakowskim melomanom wielu wzruszeń podczas abonamentowych koncertów, które, jeszcze kilka lat temu, wydawało mi się, iż całkowicie wyczerpały swą formułę...

Lesław Czaplński

Ensemble Nordlys – od lewej: Kristoffen Hylidig – fortepian, Øystein Sonstad – wiolonczela, Christine Pryn – skrzypce, Viktor Wenez – klarnet



**KATOWICE** **D**ni duńskie w Katowicach w listopadzie. Polskę i Danię dzieli tylko Bałtyk, pomimo bliskości kraje te jednak rozwijały się inaczej, zarówno jeżeli chodzi o historię, jak i kulturę. Dzisiaj – pomimo geograficznego sąsiedztwa, kraje te pozostały dla siebie obce i nieznanne. Muzykę polską nieczęsto grywa się w Danii, nawet znani polscy soliści rzadko się tu pokazują, posłuszni, jak wędrowne ptaki, drogom, które nie prowadzą ich na Północ. Także w Polsce nieczęsto grywa się muzykę duńską, trzeba dopiero jakiejś poważnej rocznicy i jakiejś odważnej instytucji, aby

stało się inaczej. W tym roku jest poważna okazja – jest to bowiem rok, w którym czci się największego duńskiego kompozytora, można nawet zaryzykować epitet „kompozytora narodowego”, Carla Nielsena z okazji 150. rocznicy urodzin. A instytucja, która nie raz już wykazała się pionierskimi inicjatywami, okazała się Narodowa Orkiestra Polskiego Radia z siedzibą w Katowicach.

I tak to zorganizowano w NOSPR Dni Duńskie, których punktem centralnym był koncert symfoniczny 20 listopada, podczas którego wykonano *IV Symfonię „Nieugaszalną”* Nielsena pod dyrekcją Dominga Hindoyana, rodem z Wenezueli, lecz z bazą

w Genewie i Berlinie. Było to pierwsze wykonanie tej symfonii przez NOSPR, obawy moje były spore, bo nie jest to symfonia łatwa, wymaga wiele zarówno od orkiestry, jak od dyrygenta a i od publiczności. Mając symfonię „w uszach”, znając ją z bardzo wielu duńskich wykonań, z wielu nagrań, z niepokojem oczekiwałam na jej katowickie wykonanie. Wiem, że Nielsen jest przez Polaków uważany za „niezrozumiałego”, „dziwnego”, a symfonia uchodzi za „chaotyczną”. Tymczasem okazało się, że Hindoyan nie tylko dobrze znał, ale też i dobrze „czuł” Nielsena, a swoim entuzjazmem zaraził też i orkiestrę. W rezultacie było to wykonanie



doskonałe, dyrygent pieczołowicie wydobyl wszystkie niuanse utworu, a świetni muzycy orkiestry (zwłaszcza dęte drewniane) podolali trudnościom partytury. Kotły dialogujące ze sobą (a właściwie pojedynkujące się) w ostatniej części umieszczono w tyle orkiestry, ale na podwyższeniu, tak że były dobrze słyszalne, choć mogły być jeszcze głośniejsze, gdyż Nielsen życzył sobie, by „zagłuszą orkiestrę”, której z trudem udaje się w końcu przezwyciężyć te siły negatywne (kotły koncentrują się na interwale trytonu, już od średniowiecza zwanego „diabolus in musica”), które one reprezentują.

Była to moja pierwsza wizyta w sali Orkiestry Polskiego Radia, która imponuje swą akustyką i bardzo pięknym wystrojem wnętrza. Wykonanie czwartej Nielsena zakończyło się jak trzeba, tryumfem i podniosłą apoteozą oraz wielkim aplauzem zarówno publiczności, jak i orkiestry, która wyraźnie bardzo polubiła dyrygenta (nie była to jego pierwsza wizyta w Katowicach i sądzę, że nie ostatnia). Kiedy po koncercie gratulowałam mu tak pełnego zrozumienia tej symfonii młody dyrygent odpowiedział, że „nie trzeba być Duńczykiem, aby realizować tę wspaniałą muzykę, Nielsen należy już do całego świata”. Tyle że nie bardzo do świata muzycznego Polski. W pierwszej części koncertu w dniu 20 listopada zabrzmiała uwertura *Leonora II* Beethovena i *Koncert fortepianowy c-mol* KV 492 Mozarta z Ewą Pobłocką.

*Dni duńskie* w NOSPR rozpoczęły się już wcześniej, bo we wtorek, 17 listopada, koncertem jazzowym w wykonaniu trębaczka Tomasza Dąbrowskiego, od lat zamieszkałego w Danii i grającego z duńskimi muzykami. W ten dzień przywiózł do Katowic doskonałego pianistę Jacoba Anderskova oraz saksofonistę (grającego na saksofonie basowym), Svena Dama Menilada i Kaspera Toma na perkusji. Muzycy, występujący pod nazwą Free4arts zaprezentowali jazz tak zwanego „trzeciego nurtu”, a więc niełatwy w słuchaniu, bardzo wyrafinowany dźwiękowo i wyraźnie inspirowany estetyką Wschodu. Zaskakującym dla mnie faktem była licznie zgromadzona publiczność – zdanie to dotyczy właściwie wszystkich koncertów tego tygodnia. Dyrektor naczelny i programowy orkiestry, Joanna Wnuk-Nazarowa potwierdziła moje spostrzeżenia – koncerty cieszą się wielką popularnością, zarówno te klasyczne, jak i jazzowe. Sala kameralna wykorzystywana jest na liczne koncerty, przy czym koncerty układają się w serie, przypadające na poszczególne dni tygodnia. Koncerty jazzowe są we wtorki, koncerty młodych talentów

w środy, koncerty kameralne członków orkiestry w czwartki.

Czasami odbywają się w nowym budynku NOSPR-u dwa różne koncerty równocześnie, i na obu jest publiczność. Na dodatek Katowice wydają się być miastem bardzo rozmuzykowanym – jest tu jeszcze jedna orkiestra (Filharmonia Śląska), są liczne koncerty w Akademii Muzycznej. Być może odgrywa tu rolę fakt, że koncerty w większości są w bardzo niskiej cenie (patrząc z duńskiego punktu widzenia). Ale i tak imponuje fakt, że ludzie wybierają koncert zamiast siedzenia przed telewizorem. Są to też ludzie w różnym wieku, nie tylko, jak to ma miejsce w Danii, „szare złoto” czyli publiczność +60, ale też i ludzie w średnim wieku, a i bardzo dużo młodzieży.

Ale wracając do Dni Duńskich – w środę na koncercie kameralnym wystąpił doskonały duński zespół Nordlys (Zorza Polarna) w składzie: Christine Pryn – skrzypce, Viktor Wenez – klarnet, Øystein Sonstad – wiolonczela i Kristoffer Hyldig – fortepian. Zaprezentowali program *Nielsen 360 o*, wpisując jubilatą w duński kontekst historyczny: *Fantasiestücke na klarnet i fortepian* Nielsa W. Gadego (poprzednika Nielsena), *Fjeldblomster – trio fortepianowe* Rueda Langgaarda (przeciwnika Nielsena), *Trio na klarnet, wiolonczelę i fortepian* następcy Nielsena, Vagna Holmboe’a, *Trio fortepianowe* Finiego Henrique’a, rówieśnika i kolegi Carla Nielsena, no i samego Nielsena – wielka *II Sonata na skrzypce i fortepian* op. 35. Zespół grał z temperamentem i zaangażowaniem, bardzo chwalił zarówno dobrze odbierającą publiczność, jak i świetną akustykę sali.

Kameraliści katowiccy przygotowali koncert z dwoma utworami Norwega Trygvego Madsena (*Kwartet na obój, klarnet i fortepian* „*Hommage à Francis Poulenc*” oraz trio na skrzypce, róg i fortepian), utwór Sibeliusa (też tegorocznego jubilatą) *Łabędź z Tuoneli* w wersji na rożek angielski i fortepian oraz – główny utwór wieczoru – *Kwintet na instrumenty dęte* Nielsena, jedno z najczęściej grywanych i najbardziej lubianych dzieł kompozytora. Maria Grochowska na flecie, Pitor Pyc na oboju/rożku, Roman Widaszek na klarnecie, Tadeusz Tomaszewski na rogu i Marek Barański na fagocie, doskonale wywiązali się z trudnego zadania – kwintet zabrzmiał wyrafinowanie, lekko, a tam, gdzie była tego potrzeba (np. w chorale ostatniej części) dostojnie. Muzycy nagrali ten utwór na CD – i jest to chyba pierwsze polskie nagranie tego dzieła. W koncercie, obok wymienionych muzyków brali również udział

skrzypczka Kinga Tomaszewska i pianistka Dagmara Niedziela.

Cieszący się wielkim powodzeniem Kwartet Śląski rozpoczął 21 listopada swój doroczny cykl *Kwartet Śląski i jego goście*, włączając się również w Dni Duńskie. Gośćmi kwartetu był tym razem młody kwartet żeński z Wielkiej Brytanii, Jubilee Quartet, zesłoroczny laureat konkursu na kwartety smyczkowe organizowanego przez Towarzystwo im. Karola Szymanowskiego. Oba kwartety zjednoczyły się w wykonaniu *Oktetu F-dur* op. 17 Nielsa W. Gadego – to nieczęsto grywane dzieło, pełne lekkości, wyrafinowania, napisane „w cieniu Mendelssohna” i by uczcić jego pamięć, wymaga bardzo wiele od muzyków, z których każdy ma swoją oddzielną partię. Zarówno utwór, jak i brawurowe wykonanie podobały się słuchaczom.

W niedzielę 22 listopada Dni Duńskie kontynuowała Orkiestra Muzyki Nowej pod dyrekcją Szymona Bywalca z duńskim wiolonczelistą Jakubem Kulbergiem jako solistą. Usłyszeliśmy *Koncert wiolonczelowy nr 1 „In Between”* najśłynniejszego współczesnego kompozytora duńskiego, Pera Nørgårda (niestety, chyba ze względu na czas trwania, tylko jego 2. i 3. część), oraz istnie „gwiazdzisty” *Koncert wiolonczelowy* Finki Kaji Saariho (z roku 2006). Koncert Nørgårda zaprezentowano w nowej wersji na orkiestrę kameralną (redukcja dokonana przez Jakoba Kulberga), Saariho napisała swój koncert w dwóch wersjach – symfonicznej i kameralnej. Oba koncerty zrobiły bardzo wielkie wrażenie na słuchaczach – w niedługim czasie ukaże się nagranie tych dzieł, właśnie przez Kulberga i Orkiestrę Muzyki Nowej. Pomiedzy obu koncertami umieszczono krótki utwór Estończyka, Märt-Matisa Lilla, *Fleeting Dreams*. Kompozytor, urodzony w 1975 r., jest już dzisiaj znany na świecie, oprócz komponowania zajmuje się filozofią i kulturą dalekiego Wschodu. *Fleeting Deams* jest utworem wykorzystującym przestrojenia dźwięków, efekty perkusyjne na instrumentach smyczkowych. Kompozytor pisze utwory ciche, medytacyjne, pasjonuje go pojęcie czasu w muzyce, a tok muzyczny formuje jako fale oddechów o różnej długości.

Dni Duńskie to wspaniała inicjatywa NOSPR-u pozwalająca polskiemu słuchaczowi poznać część mało w Polsce znanej duńskiej kultury muzycznej. Zachęci on, być może, inne polskie instytucje do sięgnięcia w przyszłości po duński repertuar.

Eva Maria Jensen





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

# ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI,  
 PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO  
 AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
 w promocji  
 muzyki polskiej

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

KRAKÓW

**P**orozumienie dyrygenta z solistą: Chumała i Ishizaka. *Symfonia-koncert e-moll* op. 125 Siergieja Prokofiewa z natury nie jest utworem zewnętrznie efektownym, ale za to bardzo wymagającym pod względem rytmicznym. Alaksandr Chumała, białoruski kapelmistrz prowadzący 24 października krakowskich filharmoników, całkowicie panował nad zmiennym pulsem dzieła, z istic zegarmistrzowską precyzją wyznaczając wejścia poszczególnych grup instrumentalnych oraz tutti. Jeszcze nie słyszałem tego zespołu w tak niezawodny sposób reagującego na gesty dyrygenta. Jednocześnie Chumała był lojalnym partnerem solisty, podążając za jego oczekiwaniami i koncepcjami, ale też nie tracił z „pola słyszenia” całościowej wizji utworu.

Japoński wiolonczelista Danjulo Ishizaka, zwycięzca między innymi II Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego w 1999 r., jest artystą w pełni ukształtowanym, świadomym efektów jakie chce osiągnąć. Na ich potrzeby stoi u niego perfekcyjna technika. Przede wszystkim mistrzowska artykulacja, sprawiająca, iż żadne zgrzyty nie towarzyszą kładzeniu smyczka na strunach.

Artysta dysponuje bardzo szlachetnym dźwiękiem, sprawdzającym się zarówno w ustępach lirycznej natury, jak i tych, wymagających wirtuozerii – kadencja w środkowym *Allegro giusto*. W części tej podziw budziły również fłażoletowe dźwięki wiolonczeli, a więc naśladowujące brzmienie fletów, imitacyjnie podejmowane następnie przez tę właśnie grupę instrumentów. Z kolei w *Andante con moto* temat inicjowany przez kwintet smyczkowy przejmują instrumenty dęte drewniane, a wszystko to prowadzi do rozdzierającej kody, przebiegającej w najwyższym rejestrze wiolonczeli. Na bis artysta zagrał opracowanie przez Grigorija Piatigorskiego *Marsza ze Suity dziecięcej* Prokofiewa.

Najbliższa Chumała wydaje się być muzyka dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. W takim mniemaniu utwierdziła zwłaszcza najlepsza, jak do tej pory, krakowska interpretacja *IV Symfonii* Góreckiego pod jego właśnie batutą. Już nie z takim powodzeniem odnajduje się w muzyce romantycznej, która wypełniła drugą część omawianego wieczoru.

Do libretta Franza Grillparzera *Baśń o wodnej nimfie Meluzynie* operę zamierzał skomponować Beethoven, a uczynił to w końcu Conradin Kreutzer. Zachwyty publiczności wzbudzała zwłaszcza jego uwertura, którego po jej wystuchaniu nie podzielał jednak Felix Mendelssohn i postanowił podjąć wyzwanie, aby stworzyć jej własną wersję. I tak powstała jego *Uwertura koncertowa „Piękna Meluzyna”* op. 32. Oczekiwałem od jej wykonania większej lekkości i zwiewności w brzmieniu orkiestry, przywołującej fantastyczny świat romantycznej wyobraźni.

*IV Symfonia d-moll* op. 120 Roberta Schumann zaprezentowana została w swej ostatecznej redakcji autorskiej z roku 1851. Poszczególne ogniwa czteroczęściowego cyklu płynnie przechodzą w siebie, a całość odznacza się znaczną jednorodnością tematyczną. Do grona jej entuzjastów należał Piotr Czajkowski, według którego charakteryzuje ją „niezwykle bogactwo melodycznej inwencji, oryginalna, soczysta harmonizacja, niezwykła pomysłowość w rozpracowaniu tematów, świeżość i głęboka uczuciowość”.

Sz szczególnie udane w interpretacji Churały okazało się stopniowane *accelerando* przy przejściu do *Allegra*, w partyturze z niemiecka oznaczonego jako *Lebhaft*, w skrajnych ogniwach symfonicznego cyklu, dzięki czemu udało mu się zbudować odpowiednie napięcie w muzycznej narracji. Bardzo muzykalnie poprowadzone zostało też trio *Scherza*. Raziło mnie natomiast nieco łaśliwe i mało zróżnicowane dynamicznie brzmienie orkiestry, pozbawione głębszej barwy. Co prawda instrumentacja Schumann z założenia nie mieni się kolorami, albowiem dla kompozytora ważniejsza była architektonika, mimo to nie szkodziłoby zadbać o większą urodę dźwiękową.

Lesław Czaplinski

**N**ie szukam chopinistów – XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Konkurs chopinowski z edycji na edycję nabiera nowych kolorów. Pianiści są coraz śmielsi, mają odwagę grać Chopina po swojemu, a jury coraz częściej ma odwagę akceptować ich oryginalne rozwiązania – powiedział mi podczas koncertów finałowych XVII Konkursu Chopinowskiego w Warszawie jeden z jurorów, prof. Andrzej Jasiński.

Napełniły mnie wówczas te słowa pewnym optymizmem, który jednak osłabł w chwili ogłoszenia wyników, a zgaśł całkowicie gdy ujawniono punktację jurorów. Nie było w niej śladu tej otwartości, o której wspominał profesor.

Piszę, rzecz jasna, we własnym imieniu, jak zresztą każdy, kto słuchał – czy to wśród publiczności, czy to za stołem jurorskim. Nie szukam najlepszych chopinistów i dziwię się tym, którzy szukają, znów niezależnie od zajmowanego miejsca na widowni. Nie wiemy przecież, jak grał Chopin. Wiemy, jak komponował i lepiej lub gorzej znamy historię interpretacji i aranżacji jego dzieł, od Mikulego po Moździerera. Chopin żył w innych realiach, grywał w mniejszych salach i na innych fortepianach. Nie miał do dyspozycji Steinwaya D274 ani Yamahy CFX, koncertowego Kawaia czy najnowszego modelu Fazioli. Spodziewanie się, że młodzi pianiści – otoczeni smartfonami, iPhone’ami, iPadami, latający na koncerty Boeingami i grający na XXI-wiecznych instrumentach – odnajdą i przekażą publiczności bliżej nie sprecyzowanego „ducha chopinowskiego” jest, w moim mniemaniu, głębokim nadużyciem albo – w najlepszym razie – brakiem pokory. Co to w ogóle jest i jak powinien brzmieć ten „duch Chopina”, ktoś wie? Czy oddaje go *Polonez As-dur* op. 53 w ostrym, nawet agresywnym wydaniu Vladimira Horowitza czy ten sam *Polonez* w wersji alias tango, w konkursowym wykonaniu Piotra Palecznego? Muzyka jest abstrakcją i wymyka się wszelkim kryteriom, a tym bardziej abstrakcją jest duch kogokolwiek – Chopina, Beethovena, Brahmsa czy Szostakowicza. Zresztą, analizując oceny jurorów można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że każdy z nich upatrywał „prawdziwego chopinisty” w kim innym. Andrzej Jasiński, Piotr Paleczny i Wojciech Światała w Amerykance Kate Liu, Katarzyna Popowa-Zydroń i Nelson Goerner – w Kanadyjczyku Charlesie Richardzie-Hamelinie, Dmitri Aleksiejew i Janusz Olejniczak – w ostatecznym zwycięzcy Konkursu, Koreańczyku Seong-Jin Cho, któremu inni



Seong-Jin Cho  
 fot. NIFC/Wojciech Grzędziński

jurorzy dali dla odmiany punktację najniższą z możliwych. Ale o tym za chwilę.

Piszę, jak już wspominałam, we własnym imieniu, dlatego śledząc konkursy chopinowskie od 1990 r. i relacjonując je od 2005 r. opieram się wyłącznie na własnych odczuciach mając jednocześnie pełną świadomość, że mogą się one okazać rozbieżne z oceną Jury. Kogo szukam w każdej edycji? Muzyka, na którego koncert pójdę po konkursie z przyjemnością, płacąc świadomie za bilet.

Wystąpiło w tym roku w Warszawie kilku takich pianistów, niekoniecznie w finale. A jednak od finalisty zacznę, bo zwrócił moją uwagę już w Eliminacjach, a w samym konkursie potwierdził i ugruntował pozycję bodaj najwrażliwszego z uczestników. 20-letni

Szymon Nehring – pochodzący z Krakowa i studiujący w Bydgoszczy – był jedną z osób, które swoją muzyką „zmuszały” dziennikarzy do natychmiastowego odłożenia długopisu i rezygnacji z notatek. Mnie ujął przede wszystkim dźwiękiem – delikatnym i pięknym, filigranowym i ażurowym, i poddawany dynamicznym przeobrażeniom, zawierającym nareszcie coś więcej niż prosty kontrast piano i forte. Podobało mi się właściwie wszystko, z na poły dramatycznym, na poły lirycznym *Polonezem fis-moll* op. 44 włącznie, pomimo pamięciowej „dziury” w środkowym mazurku. Ukoronowaniem był *Koncert e-moll* op. 11, szczególnie zaś jego finałowa część – stylowy, ale charyzmatyczny krakowiak, z mnóstwem światłocieni nawet w obrębie krótkich prze-



biegów gamowych. Do tego doskonała współpraca z orkiestrą (Filharmonicy Warszawscy pod Jackiem Kaspszykiem) – w finale Nehring udowodnił, że potrafi grać w zespole, wie kiedy się wysforować, kiedy wtopić w brzmienie a kiedy schować się w cień.

Publika – sądząc z przyznania nagrody – podzielała moją opinię na temat Polaka, jurorzy – niekoniecznie. Po pierwszym etapie, w którym usłyszeliśmy m.in. nad wyraz dojrzałą *Fantazję f-moll* op. 49, trzech z siedemnastu jurorów (Dmitri Aleksiejew, Garrick Ohlsson i John Ring) nie widziało Nehringa w dalszej części konkursu (oprócz punktacji ocena zawierała także słowną deklarację dopuszczenia lub niedopuszczenia do kolejnej tury). Najwyżej polskiego pianistę oceniła wówczas Martha Argerich, przyznając mu 24 punkty na 25 możliwych. W drugim etapie zmienił zdanie Dmitri Aleksiejew, ale przeciw przejściu Nehringa do następnej tury głosowali – obok Ohlssona i Ringa – także Philippe Entremont i Yundi (najwyższą ocenę znów wystawiła Argerich). Finał bez krakowskiego pianisty postulowało aż ośmiu jurorów – Dmitri Aleksiejew, Garrick Ohlsson, John Ring, Dina Yoffe, Yundi i Polacy: Adam Harasiewicz, Andrzej Jasiński i Ewa Pobłocka. *Koncert* w wykonaniu Nehringa jurorzy ocenili jako bardzo słaby – najwięcej punktów (6 na 10 możliwych) pianista otrzymał od Janusza Olejniczaka, najmniej (1 na 10) – od Dang Thai Sona. Zgodnie z regulaminem końcowa ocena wskazywała także miejsce uczestnika w rankingu całego konkursu; dziesiątkę można było przyznać tylko jednemu pianiście i była ona równoznaczna z uplasowaniem uczestnika na najwyższym podium. Nehring – poza wspomnianą szóstką i jedynką – otrzymał w finale trzy piątki, pięć czwórek, dwie trójki i pięć dwójek; taka ocena uniemożliwiła mu ukończenie konkursu z tytułem laureata.

Do grona „pokrzywdzonych” niektórzy dołączyli by zapewne kolejnego Polaka z Krakowa – Krzysztofa Książka, ja jednak wolałabym wspomnieć o Dinarze Klinton. O ile bowiem Nehring wydawał się pianistą najwrażliwszym, o tyle 26-letnia Ukrainka zaprezentowała, jak sądzę, interpretacje najbardziej dojrzałe. Zapamiętałam zwłaszcza recital z drugiego etapu, z misternie wykonanym cyklem pierwszych sześciu *Etiud* z op. 25, głębokim *Polonezem fis-moll* op. 44, błyskotliwym i figlarnym *Walcem F-dur* op. 34 nr 3 oraz mieniącą się wszystkimi kolorami tęczy *Barkarolą Fis-dur* op. 60, z charakterystycznym „odbiciem się gondoli” w czołowym motywie, o którym tak chętnie wspominają fortepianowe autorytety a o których tak często zapominają pianiści. Klinton rządziła instrumentem, publicznością, Chopinem; wielka szkoda, że nie mieliśmy okazji usłyszenia *Koncertu f-moll* op. 21 w jej interpretacji. Bo choć po pierwszym etapie jury jednogłośnie zadeklarowało, że chce usłyszeć ją w kolejnym, to już do trzeciej tury nie chciało jej dopuścić aż sześciu jurorów (Dang Thai Son, Akiko Ebi, Philippe Entremont, Adam Harasiewicz, Andrzej Jasiński, Janusz Olejniczak). Ukrainka ostatecznie zagrała recital w trzecim etapie, ale na tym zakończyła swój występ w XVII Konkursie Chopinowskim – zdecydowało o tym ośmiu jurorów (Akiko Ebi, Adam Harasiewicz, Andrzej Jasiński, Janusz Olejniczak, Piotr Paleczny, Ewa Pobłocka, Katarzyna Popowa-Zydroń i Wojciech Światała).

Osobną kategorię stanowili pianiści, którzy zawiedli pokładane w nich nadzieje. Liczyłam zwłaszcza na wiotkiego, odrobinę wycofanego Chińczyka, grającego dojrzałe i z wycuciem. Zhi Chao Julian Jia zabłysnął już w Eliminacjach – po *Fantazji f-moll* op. 49 w jego wykonaniu zaległa absolutna cisza, dopiero po chwili pianista został nagrodzony gromkimi brawami. Zanotowałam wówczas przy jego nazwisku słowo „rewelacja” i w głębi duszy widziałam go wśród

laureatów. W pierwszym etapie utwierdziłam się w przekonaniu, że to finalista – wspomnianą *Fantazję, Nokturn H-dur* op. 9 nr 3 i dwie *Etiudy* z op. 10 grał delikatnie, jakby za mgłą, prawdziwie chwytając za serce. Jury niemal jednogłośnie zdecydowało o jego udziale w drugim etapie (przeciw była tylko Dina Yoffe), co publiczność przyjęła owacją. Ale potem coś się stało i mieliśmy wrażenie, że na scenie siedzi ktoś zupełnie inny. Recital Chińczyka w drugim etapie był totalną kłapą – *Scherzo b-moll* op. 31 zagrał hałaśliwie, *Poloneza Es-dur* op. 22 maszynowo i bez pomysłu, a *Kołysankę Des-dur* op. 57 obudziłby nawet umarłego. Reakcja Jury – dwanaście głosów na „nie” – wydawała się tutaj całkowicie zrozumiała.

Podobnie było w wypadku Rosjanki, Galiny Czistiakowej, która jednak zaszła w konkursie o oczko dalej, bo do trzeciego etapu.



W Eliminacjach i pierwszym etapie grała bardzo słowiańsko, pięknym, miękkim, wyrafinowanym dźwiękiem. Tylko Yundi i John Ring uznali, że to nie wystarczy, by przejść do kolejnej tury. Kolejny recital Czistiakowej był słabszy – *Barkarola Fis-dur* op. 60 za ciężką, *Polonez Es-dur* op. 22 odrobinę za ostry, w *Walcu As-dur* op. 42 – lekkim i zwinnym – mieszało się niekontrolowanie kilka rodzajów temp. W trzecim etapie rozczarowała nas jeszcze silniej – koślawo wykonanymi *Mazurkami* op. 59, bałaganem w *Balladach As-dur* op. 47 i *g-moll* op. 23. Aż dziesięciu jurorów (Martha Argerich, Akiko Ebi, Philippe Entremont, Adam Harasiewicz, Garrick Ohlsson, Janusz Olejniczak, John Ring, Wojciech Światała, Dina Yoffe i Yundi) postanowiło wówczas nie dać jej kolejnej szansy.



I jeszcze trzecia kategoria muzyków, którą zaobserwować można na przestrzeni kilku ostatnich edycji: pianiści niepokorni. Niemal każda odsłona Konkursu Chopinowskiego ma swojego Pogorelića; pięć lat temu rolę tę pełnił Amerykanin Andrew Tyson, w tym roku – dwudziestoletni Łotysz Georgijs Osokins. Za kulisami miał opinię Narcyza – dumny, nieprzystępny, ekscentryczny, podróżujący z własnym fortepianowym krzesłem. Dla jednych był tanim showmanem kalejącym Chopina, dla innych – zbuntowanym geniuszem odkrywającym jego utwory na nowo. Z pewnością miał na tę muzykę swój pomysł, oryginalny i niestandardowy, oparty na poszukiwaniach twórczych. Można bowiem powiedzieć o Osokinsie wszystko, ale nie to, że odtwarzał Chopina. Zapytany przez dziennikarzy o powód swojej chopinowskiej „inności” odpowiedział: – I like freedom! Mnie

że tak, bo przecież Osokins zagrał w finale. Ale kiedy umieszczono go poza gronem laureatów, na równi z chorwackim pianistą Aljošą Jurinićem, który w mojej opinii odgrywał jedynie zapisane nuty, zrozumiałam, że jestem w błędzie. Pogorelić i Tyson też przecież zabrnęli w konkursowych zmaganiach daleko, aż do trzeciego etapu. W tej materii nie zmieniło się zatem zbyt wiele – wymykające się schematom wykonania wciąż nie mają szansy na jakiegokolwiek laury.

Jednak – choć ostateczny werdykt Jury odbiega od moich oczekiwań – nie wyrażam oburzenia ani nie podpisuję się pod prasowymi tytułami w rodzaju „rzezi muzycznych talentów”. Konkurs wygrał pianista z pewnością z najwyższej półki, świadomy i dojrzały pomimo zaledwie dwudziestu jeden lat. Seong-Jin Cho miał wielu fanów wśród publiczności, równie wielu miała filigranowa Kate Liu – brązowa medalistka grająca bardzo w stylu brillant i Amerykanin Eric Lu – uplasowany tuż za podium „pianista w wersji soft”, dysponujący zaskakująco miękkim, jedwabistym dźwiękiem. Olbrzymi aplauz zdobył *Koncert f-moll* op. 21 w wykonaniu zdobywcy drugiej nagrody Charlesa Richarda-Hamelina, choć o wiele więcej emocji przyniósł moim zdaniem *Koncert e-moll* op. 11 w wykonaniu pełnej werwy Japonki Aimi Kobayashi, którą Jury zakwalifikowało jedynie do grona wyróżnionych.

Ale i jurorzy mieli mieszane uczucia. Świadczy o tym zarówno nieprzyjęcie pierwszego werdyktu i ponowne rozpoczęcie obrad, jak i punktacja, którą organizatorzy opublikowali wkrótce po zakończeniu konkursu. Koreański pianista zwyciężył, bo przez trzy etapy oceniany był podobnie, i zawsze wysoko. Ale już w finale, gdzie punktacja obejmowała wszystkie produkcje, jego ocena wahała się od najniższej (1 punkt przyznał przyszłemu zwycięzcy Philippe Entremont) do najwyższej (dziesiątki przyznali: Dmitri Aleksiejew i Janusz Olejniczak). Taka rozbieżność daje do myślenia, podobnie jak koncepcja oceniania Marthy Argerich, która przez trzy etapy punktowała Georgijsa Osokinsa bardzo wysoko (od 22 do 24 punktów), zaś w finałowym podsumowaniu przyznała mu jedynie cztery punkty (zaledwie 1 punkt łotewski pianista otrzymał od przewodniczącej Jury Katarzyny Popowej-Zydroń, zaś najwyższą ocenę – 7 – od Johna Ringa).

Na koniec to, co najbardziej w tej edycji cieszy: wizerunek, jaki stworzył konkursowi jego obecny dyrektor Artur Szklener. Jak sam powiedział, głównym celem organizatorów jest dbałość o prestiż i tradycję, jaka wiąże się z Konkursem Chopinowskim od początku jego istnienia, czyli od 1927 r. O tradycję można jednak dbać za pośrednictwem środków nawet najbardziej nowoczesnych, i tak właśnie zrobił tego roku Szklener – słuchacze otrzymali do dyspozycji aplikację internetową umożliwiającą uczestnictwo we wszystkich etapach on-line, występy pianistów umieszczano na specjalnym kanale YouTube, na facebookowym profilu wrzała dyskusja na temat poszczególnych wykonania. Do tego doszła szeroko zakrojona akcja reklamowa, trafne zmiany w regulaminie (m.in. obniżenie wieku do 16 lat, jawność punktacji jurorów) i poszerzenie repertuaru konkursowego o rzadziej wykonywane utwory (dzięki temu mogliśmy wysłuchać *Ronda Es-dur* op. 16 albo *Walca e-moll* op. posth.). Pewne kontrowersje wzbudziło umożliwienie wykonania pełnego cyklu *Preludiów* op. 28 zamiast jednej z dwóch sonat; w kularach pojawiły się głosy, że Jury powinno jednak sprawdzić umiejętność opanowania przez młodych pianistów dużej formy cyklicznej. Szybko jednak okazało się, że na tym poziomie maestrii, z którym zetknęliśmy się w tym roku, nie ma powodu by weryfikować cokolwiek.

tą wolnością przekonał – skrajnymi kontrastami dynamicznymi w obrębie nawet króciutkich motywów, świadomymi wahaniami temp, perlistą artykulacją (walce były prawdziwym majstersztykiem!), delikatnym dźwiękiem w miejscach, w których spodziewałam się pełnego brzmienia. Osokins sprawił, że – znając każdą nutę utworu – z niecierpliwością (a czasami z przerażeniem) czekaliśmy, co będzie dalej. I za to ogromne brawa, bo – jak powiedział pięć lat temu juror XVI Konkursu Chopinowskiego Kevin Kenner, broniąc odważnych interpretacji wspomnianego wcześniej Tysona – imitation is not art.

Łotysz miał zatem odwagę zagrać po swojemu, jak zauważył prof. Andrzej Jasiński, ale czy prawdą jest także, że Jury miało odwagę zaakceptować jego oryginalną interpretację? Przez chwilę myślałam,

Maria Wilczek-Krupa





**F**ilharmonia Koszalińska w okresie IX–XI 2015. Jubileuszowa inauguracja 60. sezonu koncertowego Filharmonii Koszalińskiej (19 IX) zalecała się interesującym, świetnie dobranym repertuarem. Otwierająca ten koncert uwertura do opery *Piotr Medyceusz* Józefa Michała Poniatowskiego przypominała muzyczne zasługi owego przedstawiciela wielkiego polskiego rodu. Zabrzmiało dzieło bardzo zgrabnie napisane, informujące, obok swych walorów artystycznych, że wśród rozlicznych zasług natury społecznej arystokrata ten miał również poważne w tak hermetycznej dziedzinie kultury, jak muzyka symfoniczna, wybitne osiągnięcia. Maestro Massimiliano Caldi, dyrygujący tego wieczora, jak zwykle doskonale, nadał dziełu odpowiedniego wyrazu pogłębionego troską o efektowny przebieg. Podobnie zresztą było w przypadku dzieła wykonywanego następnie, raczej mało znanego, choć wyszło spod pióra samego Beethovena: zabrzmiał jego *Koncert potrójny C-dur* na fortepian, skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę. Napisał je dla swego ucznia (w zakresie fortepianu), księcia Lobkowitza, stąd partia fortepianu jest tu szczególnie eksponowana. I to się słyszało może nazbyt dobitnie, fortepian w omawianym wykonaniu wyraźnie górował nad smyczkowym duetem, oddając jednak głos w środkowym *Largo* wyraźnie już „romantyzującej” wiolonczeli, orkiestra jednak sprawiedliwie towarzyszyła całej trójce solistów. W naszym, omawianym tu wykonaniu (grali świetnie: Marcin Sikorski na fortepianie, Łukasz Błaszczuk na skrzypcach, Rafał Kwiatkowski na wiolonczeli) fortepian wybijał się może nieco zbyt wyraźnie. Zapewne było tak i na prawykonaniu zważywszy księcia przy klawiaturze fortepianu, jednak u nas maestro Caldi znalazł tu muzyczny modus vivendi. Po prostu skoncentrował się na orkiestrze, która grała pod jego batutą znakomicie, z blaskiem ożywiając to mało raczej znane dzieło Beethovena. Tego dnia znalazło ono na koszalińskiej estradzie pełną ekspozycję swoich artystycznych walorów – z naciskiem na charakter par excellence symfoniczny.

Zaś pełna satysfakcja orkiestrowa omawianego wieczora miała swe źródła w genialnej pracy Ravela nad instrumentacją fortepianowych *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego: cyklu znakomitych muzycznych impresji do obrazów jego nagle zmarłego przyjaciela Wiktora Hartmana. Owa twórcza triada: Hartman-Musorgski-

Ravel – złożyła się zatem na zadziwiająco harmonijne i barwne dzieło orkiestrowe wspaniale prowadzone przez Massimiliana Caldiego na tym jednym wieczorze. Nasz wspaniały dyrygent wystąpił tu w roli czarodziejskiego pędzla cudownie przekazującego uszom, sercom i wyobraźni słuchaczy bogactwa genialnego malarstwa dźwiękowego Modesta Musorgskiego i Maurice’a Ravela.

25 września 2015 r. na podium dyrygentą stanął Wojciech Semerau-Siemianowski, aby poprowadzić dwa jedynie dzieła. Pierwszym była potężnych rozmiarów baśń-kantata na sopran i wielką orkiestrę symfoniczną (do tekstu Jean-Louisa Bauera) *Ptak Ugii*, którą wspaniale „umuzycznił” Piotr Moss. Tekst tłumaczył Krzysztof Lipka. Utwór wielkich rozmiarów, z wielką inwencją i epickim rozmachem „umuzyczniający” tę poetycką fantazję. Rdzeniem jej była solowa partia sopranowa – wzbogacona snuciem przez śpiewaczkę melorecytacyjnego nurtu narracji. Nurtu bardzo rozbudowanego i ważnego, wtopionego w arcybogatą partię orkiestry – utrzymaną w modernistycznej aurze lat dziewięćdziesiątych XX w. Kompozycja wielkich rozmiarów, której specyficznego kolorytu nadawały przebliski „staroświeckiego” romantyzmu. Piękna robota kompozytorska i piękna realizacja – sceniczna?, estradowa?... Wyrazy uznania dla Katarzyny Stenzel za arcybogate wyrazowo „niuansowanie” tej wokalne narracji, a także dla orkiestry za znakomite wykonanie jej niełatwej partii. Dyrygujący tego wieczora Wojciech Semerau-Siemianowski był jakby wytworem tego poetyckiego świata – długie i niełatwe dzieło jawiło się w całym bogactwie artystycznego zamysłu Piotra Mossa. Gorzej było z wykonaną po przerwie *Symfonią „Praską”* KV 504 Wolfganga Amadeusza Mozarta: po prostu dzieło to, jedno z najpiękniejszych w jego symfonicznym dorobku, zagrane zostało bez śladu mozartowskiego wdzięku, bez smaku orkiestrowych „przypraw” tak lekkiego i wyjątkowo bogatego w nie dzieła. Było po prostu solidnie i ładnie od początku do końca odegrane. Jednak końcowymi oklaskami trudno było „wyklaskać” zagubione gdzieś mozartowskie niuanse...

Październikową triadę koncertową Filharmonii (trzy programy) Anno Domini 2016 rozpoczął 9 X wieczór powierzony batucie Marka Pijarowskiego. Wybitne jej walory poznaliśmy już przed laty, obecnie nabrała jeszcze głębi i mistrzowskiego polotu. Usłyszeliśmy to dowodnie w uwerturze do opery *Wilhelm Tell* Rossiniego, należącej do niewielu jego oper o większym ciężarze

gatunkowym – ta mówi o tytułowym bohaterze wolnościowych zrywów protoplastów Szwajcarii... Muzyka jej na pewno zaskoczyła miłośników Rossiniego znanego nam przede wszystkim z musujących humorem oper, tu zaś wkradła się pachnąca dramatem epika... Marek Pijarowski dwoistość ową doskonale wychwycił, wzbogacając utrwalony, pogodny i na ogół krotkochwilny, „rossiniowski” obraz. Następne dzieło: *I Koncert na róg Es-dur* Ryszarda Straussa – to już o wiele większy ciężar gatunkowy – świetnie znajdowało się po dziełku Rossiniego, nadal pozostawiając nas w muzyce może pozbawionej ambicji pobudzania do głębszych refleksji, duchowego wzbogacania – ale po prostu świetnej, świetnie napisanej i świetnie prezentującej estetyczne, brzmieniowe, oraz wszelkie inne walory tego niezwykle, i niezwykle szlachetnego instrumentu. Trudno wyobrazić sobie orkiestrę symfoniczną bez rogów, akordów bez ich miękkiego, stopliwego brzmienia, ale także jego solowe brzmienie zdolne jest uszlachetnić każde skupienie dźwięków, cudownie łączyć się z innymi instrumentami. Te walory rogu, z niemiecka nazwanego waltornią (waldhorn – leśny róg), czynią zeń niejako arystokratę instrumentów dętych, tak w roli solowej, jak i w zespole, w orkiestrze zaś najczęściej w obsadzie poczwórnej, czterogłosowej. Oczywiście bohaterem omawianego wieczoru był grający na rogu waltornista Wawrzyniec Szymański, który *I Koncert na róg* Straussa grał isticie koncertowo. Wspaniale. I samo dzieło piękne, mówiące nam tak wiele o instrumentalnej muzyce romantyzmu, a także o wyrazowym fenomenie rogu, solo, w grupie i w orkiestrze. To było do przerwy, zaś po niej „chleb powszedni” koncertu symfonicznego – i jego kulminacja – symfonia. Zabrzmiało dzieło piękne: *Druga D-dur* ze sławnych dziewięciu symfonii Ludwiga van Beethovena. Tu dopiero mogliśmy podziwiać muzyczną i wykonawczą maestrię Marka Pijarowskiego: prowadził symfonię tę znakomicie, naturalnie, płynnie, racząc słuchaczy bogatymi jej pięknościami wyrazowymi i brzmieniowymi i jeszcze czymś ponad tym: możliwością podziwiania muzyków naszej orkiestry, którzy grali jak zaczarowani. Bo byli. I także publiczność. Niezwykły koncert, niezwykle przyjęcie. Wydarzenie.

Afisz drugiego październikowego koncertu Filharmonii Koszalińskiej (23 X 2015) ozdobiło nazwisko jej Dyrygenta Gościnnego oraz Konsultanta Artystycznego Massimiliana Caldiego. Artyście przypadło zaprezentowanie po raz pierwszy w Ko-

szalinie uwertury do baletu Beethovena *Geschöpfe des Prometheus* (*Stworzenie Prometeusza*) – świetnie napisanej, choć skromnej kompozycji (dokumentującej, że dla Beethovena nie istniało słowo: chałtura) oraz bardzo interesujące *Trio Concerto* na klarnet, róg, fortepian i smyczki Mikołaja Góreckiego (syna Henryka Mikołaja Góreckiego) – utwór odkrywający jego bliżej nam nieznaną muzykę. Mikołaj mieszka obecnie na stałe w USA, gdzie z powodzeniem oddaje się pracy twórczej. Owo *Trio Concerto* (prawykonane w lipcu b.r. w Zakopanem podczas tamtejszych Dni Muzyki Karola Szymanowskiego) jawiło się jako muzyka świetna: świetnie napisana i brzmiąca. W czym, w niemałym stopniu, miała swój udział znakomita gra Tria Śląskiego: Joanna Domańska (fortepian), Roman Widaszek (klarnet), Tadeusz Tomaszewski (róg). Massimiliano Caldi wieczór prowadził znakomicie, co było zarazem nęcącym zaproszeniem do prawdziwej uczyty po przerwie. Zabrzmiała bowiem *I Symfonia c-moll* Johanna Brahmsa – dzieło, nad którym pracował ponad piętnaście lat – i wcale nie była to manifestacja niemocy, lub może skromności wobec symfonicznych dzieł Beethovena, którego uwielbiał – nie, on, Brahms, nie mógł nie myśleć o kontynuacji potężnego cyklu symfonicznego Beethovena; przecież świat symfoniczny nie zamknął się po beethownowskiej *Dziwiątce*... Minęło niemal 55 lat od jej wykonania w 1824 r., kiedy 4 listopada 1878 r. odbyło się prawykonanie *I Symfonii c-moll* Brahmsa. Czas nie zmarnowany. Zarówno rozmach brahmsowskiego dzieła, jak i cała jego tkanka, to już inny świat, inny wymiar, co w interpretacji Massimiliana Caldiego znalazło wyraz wspaniały. Reżyserował batutą ową metamorfozę znakomicie, nie tracąc w tej konfrontacji wielkości Brahmsa. Prowadził jego „pierwszą” znakomicie, ani na chwilę nie „umykając” duchowej spuściznie owych dwu wielkich – oddając w czasie tej cudownej godziny co brahmsowskie – Brahmsowi. Słuchacze znakomicie to wyczuli, a co najważniejsze – wyczuła to orkiestra, grająca tu pierwsze skrzypce. Brahms w zaświatach zapewne jak najpiękniej dziękował dyrygentowi, zaś publiczność po prostu bardzo długo i gorąco sprawdzała wytrzymałość swych rąk...

30 października 2015 r. zapisze się w annałach Filharmonii Koszalińskiej, i w ogóle Koszalina oraz jego kultury, jako data niezwykła: tego dnia wystąpili na piątkowym, abonamentowym koncercie trzej, mieszkający tu z rodzicami, bracia Strzeleccy: Karol,

Maciej i Jakub. Cała ta trójka za sprawą świątłych rodziców – Bożeny i Ryszarda – zakochała się w skrzypcach i każdy z braci w stosownym wieku rozpoczął naukę gry na tym najtrudniejszym do opanowania instrumencie. Szczęśliwą okolicznością było istnienie znakomitej koszalińskiej Szkoły Muzycznej, a w niej znaczną pasją praca pedagogiczna Małgorzaty Kobierskiej – zarazem skrzypaczki Filharmonii – która znalazła świetną drogę do wprowadzania młodych w arkana niełatwej sztuki. Po tych najważniejszych początkach w Koszalinie, bracia kontynuowali naukę na wyższych jej szczeblach: Karol (1985) w Gdańsku, a następnie u Konstantego Kulki i wybitnych pedagogów zagranicznych; obecnie kończy ten prestiżowy kierunek w Wyższej Szkole w Kolonii – współpracując jednocześnie ze znakomitą Düsseldorfer Symphoniker i z innymi orkiestrami, laureat licznych kursów w wybitnych muzyków, i konkursów – za granicą i w Polsce. Maciej (ur. w Kołobrzegu w 1987 r.) po koszalińskich początkach związał swój rozwój z Poznaniem, a więc i znanymi skądinąd w Koszalinie Jadwigą Kaliszewską oraz Bartoszem Bryłą, szlifując talent na licznych kursach mistrzowskich za granicą (Madryt) oraz na występach pod batutą m.in. Zubina Mehty i Daniela Barenboima. Ma już za sobą bardzo bogatą drogę z wybitnymi pedagogami, konkursami, i koncertami. Był finalistą Konkursu im. Wieniawskiego (Poznań), beneficjentem bardzo licznych stypendiów w licznych miastach, m.in. Prezydenta Miasta Koszalina. Jakub, ur. w Koszalinie w 1995 r., tu rozpoczął naukę gry na skrzypcach w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych, a następnie w poznańskiej ogólnokształcącej „Szkole Talentów” u prof., prof. Jadwigi Kaliszewskiej i Bartosza Bryły. Był następnie uczniem Zakhara Brona w Kolonii. Obecnie studiuje w uczelni muzycznej Poznania w klasie skrzypiec prof. Bartosza Bryły. Laureat konkursów muzycznych, m.in. Konkursu Bachowskiego w Zielonej Górze, VII Konkursu im. Lutosławskiego w Warszawie i wielu innych, a także uczestnik licznych międzynarodowych kursów muzycznych. Był stypendystą Funduszu na rzecz Dzieci, Fundacji Teresy Sahakian oraz Gustawa Mahlera. Gra na współczesnej kopii instrumentu Paolo Magginiego.

Po skrajnych kontrastach wieczoru 30 X: brawurowy tercet braci Strzeleckich w strumieniach barokowej motoryki (Pablo de Sarasate – *Navarra na dwoje skrzypiec* op. 33, Johann Sebastian Bach – *Koncert na troje skrzypiec D-dur* BWV 1064R, Antonio

Vivaldi – *Koncert na troje skrzypiec F-dur* RV 551) oraz, po przerwie, poruszający dramat *Śmierć i wyzwolenie* Ryszarda Straussa w symfonicznym obrazie — 6 XI do głosu doszli kompozytorzy, których przyniosły fale wzbierającego romantyzmu w krajach słowiańskich. Ich twórcze osobowości nadały owej XIX-wiecznej słowiańskości rangę przynależną najwybitniejszym z nich, a byli to: Bedřich Smetana, Fryderyk Chopin i Piotr Czajkowski. I oto dzieła tej „Wielkiej Słowiańskiej Trójki” szybko podbiły świat, odkrywając piękno inne, nie przesłonięte jeszcze przez nowe, niezwykle śmiałe i różne kierunki, jakim sprzyjała ogromna dynamika ówczesnego życia muzycznego wyzwalającego się spod reguł i pewników przyświecających mu od stuleci. Wymienieni wyżej trzej wielcy kompozytorzy słowiańscy otworzyli przed muzyką światy nowe uszlachetniając ją i dając impuls do wzbogacenia oraz niejako „uelastycznienia” romantyzmu, który w ich programie królował. I co w tym może najważniejsze: muzyka nie gubiła owych walorów piękna, uczucia, szlachetności przeżycia – zaś w muzyce widziano ich nośnik najszlachetniejszy.

Usłyszeliśmy tedy egzemplifikację owych cech na naszej estradzie. Z podium dyrygenta wyczarowywał nam ją Rafał Kłoczko – artysta wrażliwy, o świetnie opanowanej sztuce dyrygenckiej. Grali zachwycająco dzieła tej wymienionej wyżej Trójki, co zapewniało doskonałe prowadzenie orkiestry, nade wszystko jednak ujmowała wysmakowana interpretacja wykonywanych dzieł, jakże przecież różnych. Bo oto Bedřicha Smetany uwertura do opery *Sprzedana narzeczona* – porywająca temperamentem, wirtuozerią przebiegu – wielkie wyzwanie dla orkiestry, perła czeskiej symfoniki. Po niej zaś perła naszej muzyki – *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina. O nim wiemy na pewno już wszystko – za sprawą Konkursów jego imienia – ale trzeba tu podkreślić wysoką jakość omawianego wykonania: dawno nie słyszałem interpretacji tak wrażliwej, tak przylegającej do wszystkich cudowności tego pierwszego dzieła koncertowego Chopina (nie jest „drugim”, lecz „pierwszym” koncertem; kolejność ich pomylił później wydawca i tak zostało). Zaś Adam Wodnicki, solista tego wieczora, przywrócił zarazem pamięć pięknych tradycji wykonawczych tego dzieła. Grał dzieło Chopina wspaniale, z wielką kulturą wysmakowanego dźwięku i z nadzwyczajnym wyczuciem cech romantycznej, a nade wszystko chopinowskiej narracji.



Zarówno sam jej przebieg i szlachetność oraz gatunek dźwięku, jego piękno były tu w absolutnej harmonii z całą „zadziornie” młodzieńczą poetyką i romantyczną fantazją tego dzieła; muzyczna i pianistyczna ucztą, jaką rzadko teraz można przeżyć. I wynagrodzono to przyjęciem bardzo gorącym. Także wykonana po przerwie *II Symfonia c-moll* op. 17 Piotra Czajkowskiego – rarytas repertuaru koncertowego nie tylko z racji jej świeżości i „pastoralnego” zabarwienia, ale i rzadkiego w nim goszczenia – spełniła wszystkie oczekiwania słuchaczy swym szczerym, młodzieńczym zachwytem przyrodą, fantazją, oraz inwencją wzbogacaną tu klimatem ludowych pieśni rosyjskich. Dyrygent zaś i nasi świetnie grający muzycy, przydali jej wszystkich walorów, w jakie 32-letni (w czasie pisania) ich twórca, zauroczony cudowną przyrodą Kamionki pod Kijowem ją wyposażył. Słuchacze zaś, równie „dokumentnie” zachwyceni, wyrazili to długimi, rześzystymi brawami, na jakie Rafał Kłoczko i orkiestra w pełni zasłużyli.

Ten listopadowy rzut tak oryginalny, wprost „buzujący” świetną muzyką, jej rewelacyjnymi wykonaniami musiał mieć godne, adekwatne do nich zakończenie. I miał takie, absolutnie oryginalne, na koncercie 20 listopada. Było w całości projekcją temperamentu, upodobań Massimiliana Caldiego oraz świetnej znajomości literatury spoza dzieł ogranych (*Athalie: Wojenny marsz kapłanów* – utwór młodzieńczego jeszcze Felixa Mendelssohna). Były to same koszalińskie premiery, a zapewne i ogólnopolskie. Muzyka świetna, a przy tym rewelacyjnie dojrzała i rewelacyjnie prowadzona, po niej zaś *I Symfonia c-moll* op. 11 tegoż Felixa. Dzieło zadziwiająco dojrzałe, a przy tym zupełnie „oczarowane” cudowną interpretacją Massimiliana. Ale sztuka lubi kontrasty – a zwłaszcza muzyczna – i koszalińscy słuchacze zostali po przerwie uraczeni... po prostu tańcami. Ale jakimi! Otóż *Rumuńskimi* Beli Bartóka; żywioł połączony z ludowymi wzorami. Kapitałne. Kończące wieczór *Tańce połowieckie* Aleksandra Borodina to czysta ludowa ucztą muzyczna, prowadząca swym żywiołem do rzeczywistości pięknej i bliskiej. Cały program tego wieczoru był czystą rozkoszą zmysłowych dźwięków – dyrygowany znakomicie przez Massimiliana Caldiego. Przyjęty entuzjastycznie.

Kazimierz Rozbicki

Carl Maria von Weber – *Wolny strzelec*  
fot. Per Morten Abrahamssen



KOPENHAGA

**Wolny strzelec – przedstawienie Teatru Królewskiego w Kopenhadze.** Na spektakl oczekiwano z niecierpliwością – Kasper Holten, dawny szef tutejszej sceny, od kilku lat w Covent Garden (gdzie między innymi wyprodukował bardzo chwalonego *Krola Rogera*) – zapowiadał, że jego *Wolny strzelec* będzie całkiem inny, „bez lasu, dzików i strzelaniny”. Teraz, w listopadzie tego roku, mogliśmy więc obejrzeć jego wersję. Rzeczywiście, ani lasu ani dzików nie było, za to strzelania było bardzo wiele, nawet scenografia od czasu do czasu przedstawiała łufę pistoletu z przesuwającymi się, jak w rosyjskiej ruletce, nabojami. Akcję przeniesiono z „kiedyś tam, dawno temu – konkretnie po wojnie 30-letniej” w czas współczesny Weberowi, czas wojen napoleońskich. Scenografia (dzieło Es Devlin) żonglowała różnego rodzaju kołtami: raz było to wnętrze wielkiego zegara, raz rodzaj kalejdoskopu, gdzie obraz (mapa Niemiec z XIX w.) od czasu do czasu burzyła rozlewana krew, raz – jak w przypadku drugiego aktu, gdzie dominują role kobiece: Agathe i Ännchen – rodzaj kołowrotka dla świnki morskiej, kręcącego się wciąż w koło – by w końcu zamienić się we wspomnianą łufę pistoletu. Holten wprowadził postać właściciela wędrownego, dwuosobowego cyrku, przemieszczającego się w „wozie Drzymały” z miejsca na miejsce. Jest to rodzaj „świadka”, niemego komentatora, wszystkowiedzącego, nieobiektywnego współuczestnika akcji. Okazuje się, że wciela się on zarówno w rolę Samiela (diabła), jak i Pustelnika (prawie że „ręki bożej”) i wydaje się być, w interpretacji Holtena, personifikacją losu, losu, który nie jest ani dobry, ani zły, który

po prostu steruje wydarzeniami w sposób przypadkowy. Kaspar, co to zaprzedał duszę diabłu, jest inwalidą wojennym, pełnym traum, zwidów i tendencji destruktywnym, również skierowanych ku samemu sobie (samobójczych). Agathe i Ännchen biegają po swoim młynku, jak w kieracie, Agathe też ma dewiacje psychiczne, w którymś momencie przykłada sobie dubeltówkę do ust i o mało co nie strzela. Ännchen, z pozoru wesolutka, też nie jest całkiem w porządku „z głową”. Max jest gotów na wszystko, aby sprostać oczekiwaniom społeczności. Punktem ciężkości opery jest słynna scena produkcji zaczarowanych naboju: sześć trafia do jakiegokolwiek celu, siódmy trafia tam, gdzie diabeł chce. Dzieje się to w miejscu strasznym, duchy i zmyły jawią się przed oczami Maxa i Kaspara, jest to trudno dostępny wąwóz, o północy. Ma straszyć. I tu tkwi główny dylemat współczesnego reżysera: to, co na scenie roku 1821 mogło być „straszne” dzisiaj już tym nie jest, może nawet wydać się komiczne – te wszystkie sowy, niedźwiedzie, armie duchów, czaszki, demony – to już dzisiaj nie działa na współczesnego widza. Widziałam wiele interpretacji *Wolnego strzelca*, najbardziej przekonujące były te, które w scenie w Wolfschluss całkowicie rezygnują z rekwizytów. U Holtena rekwizyty są. Wąwóz jest krajobrazem po bitwie, trupy leżą stosami. Kaspar i Max działają jakby w stanie narkotycznego oszołomienia, strzelają, zataczając się i śmiejąc – celem jest tarcza, jak na strzelnicy, przedstawiająca sylwetkę ludzką. Kula za kulą trafia w głowę, muzyka robi się coraz bardziej intensywna i niesamowita. Przed użyciem ostatniej kuli Kaspar nagle na miejsce tarczy podsuwa żywego człowieka. I Max strzela w niego i zabija go na miejscu.



To właśnie w tym momencie, w momencie zabicia człowieka, wpada w „szpony diabła”, traci swą ludzką niewinność. Następne zabójstwo nie będzie już problemem. Świadczą o tym niezliczone relacje wojenne wszech czasów. W tym momencie wierzymy w *Wolnego strzelca*, tak jak wierzyli ludzie tamtych czasów. Tu już nie chodzi o religijne pojęcie dobra i zła – tu jest ponadludzkie, moralne pojęcie dobra i zła. „Nie zabijaj” głosi piąte przykazanie. Nie zabijaj – na wojnie też nie. Dla dobra ojczyzny, czy na chwałę Allacha – nie zabijaj. Zakończenie opery – pozytywny happy end – jest dość dwuznaczne. Zespół i chór śpiewa hymn pochwalny, nasz „cyrkowy szaman” znowu się pojawia i porusza śpiewającymi tak, jakby to były drewniane kukielki. Wszyscy jesteśmy kukłami w rekach losu – zdaje się być morałem tego przedstawienia. Ale mimo to, że jesteśmy sterowani przez los, to musimy pamiętać o tym, by nie tracić swego człowieczeństwa, nie oddać tego pierwszego strzału w stronę innego człowieka.

Przedstawienie zostało bardzo pozytywnie przyjęte, głosy krytyczne dotyczyły jedynie obsady pewnych, drugoplanowych ról. Na premierze wystąpili śpiewacy „z najwyższej półki”: Michael Schade (Max), Oliver Zwarg (Kaspar) – obaj importowani – lokalna Gisela Stille jako Agathe (doskonała w tej roli), Anke Briegel jako Ännchen. Dirk Aleschus wcielił się w omnipotentną rolę Losu (Samiel/Pustelnik), jego asystentem był mały chłopczyk o twarzy karła, a towarzyszyły mu cztery tańczące sępy o przepięknych dziobach. Dyrygował Dirk Kaftan, zatrudniony na co dzień w operze w Grazu, który *Wolnego strzelca* dyrygował na wielu niemieckich scenach.

Eva Maria Jensen



Carl Maria von Weber – *Wolny strzelec*  
fot. Per Morten Abrahamsen

**PARYŻ** **P**iazzolla prawdziwy. Gdyby Astor Piazzolla dożył XXI stulecia, niewątpliwie byłby zaskoczony sukcesem, jaki osiągnęły jego dzieła. Jeszcze bardziej byłby zaskoczony tym, że stały się one klasyką repertuaru. Ale najbardziej byłby zdumiony (a może nawet i zniesmaczony) nieprzemyślanymi interpretacjami, nieudolnym naśladownictwem, niskich lotów imitacjami, od których aż jeżą się wykonania jego utworów. Tanga Piazzolli gra w tej chwili niemal każdy. Czy trzeba, czy nie trzeba, czy dobrze, czy zdecydowanie źle, nie ma to większego znaczenia. Najważniejsze jest to, by magiczne i przyciągające publiczność nazwisko znalazło się w programie. Przyznaję, że przy całej mojej miłości dla muzyki Piazzolli, zaczynam unikać koncertów, w których pojawiają się jego tanga, chyba że... No, chyba że jest to występ Quinteto Tanguillo. Quinteto Tanguillo powstał w 2003 r. w Lublinie z inicjatywy akordeonistki Elwiry

Śliwkiewicz-Cisak, pianisty Piotra Chiliomniuka, gitarzysty Jakuba Niedoborka, skrzypka Dariusza Drzazgi i kontrabasisty Roberta Brzozowskiego. Gościnnie z zespołem współpracują skrzypek Grzegorz Cholewiński i kontrabasiści Michał Kowalczyk i Urszula Czerniak. Instrumentarium, brzmieniem, repertuarem i stylem wykonawczym nawiązuje on do legendarnego Quinteto Tango Nuevo założonego przez Astora Piazzollę w Buenos Aires w latach 1980., a wykonawstwo muzyki Piazzolli dopracował do perfekcji.

Wielkim atutem zespołu jest gruntowne wykształcenie muzyczne wszystkich jego członków, którzy dzielą czas między Filharmonię Lubelską a pracę dydaktyczną w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie, nie zaniebując własnej kariery artystycznej. Wielorakość stylów, z jakimi stykają się na co dzień – od muzyki klasycznej, symfonicznej czy jazz poprzez poezję śpiewaną, aż po flamenco,

romanse rosyjskie oraz folk – pozwala Quinteto Tanguillo połączyć doskonały profesjonalny warsztat instrumentalny i precyzję realizacji zamierzeń kompozytora z ogromną swobodą gry, a co za tym idzie – ze wspólnie, autentycznie wspólnie tworzoną ekspresją o rzadko spotykanej intensywności. Sztuka Quinteto Tanguillo rozwija się w nieustającym dialogu między jego członkami, z których każdy jest zarazem inspirującym pozostałych solistą i tuttiście wpisującym się w służbę całości.

Koncert, jaki Quinteto Tanguillo dał w sali koncertowej Biblioteki Polskiej w Paryżu na zaproszenie Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków we Francji w środę 7 października 2015 r. na długo zapadnie w pamięć słuchaczom ze względu na perfekcyjną kompozycję programu, z uwagi na wyjątkowe brzmienie zespołu, a przede wszystkim dzięki pełnemu pasji wykonaniu, uhonorowanemu niekończącą się owacją na stojąco.



Poświęcony w całości utworom Astora Piazzolli, nawiązał do repertuaru wspomnianego wyżej Quinteto Tango Nuevo. To właśnie dla tego zespołu, który w oczach Piazzolli osiągnął brzmienie idealne, napisał on swe najsłynniejsze arcydzieła, w tym serię „anielską”: *Introduction, Milonga, La Muerte i La Resurrection del Angel*. Nic więc dziwnego, że program koncertu ułożony został właśnie wokół tego słynnego cyklu, co nadało całości narracyjny, niemal literacki przebieg.

Charakterystyczną cechą brzmienia Quinteto Tanguillo jest doskonałe wypełnienie

wzajemnego porozumienia zaowocowała koncertem wzruszającym i bogatym we wszelkiego rodzaju niuansy – dźwiękowe, rytmiczne, barwowe, stylistyczne. Wielkie i specjalne brawa należą się gitarzyście Kubie Niedoborkowi za wspaniałe improwizacje, a także pianiście Piotrowi Chilimoniukowi za wzbogacenie faktury przez wstawki wokalne oraz za narrację między utworami. Gruntowna znajomość źródeł, z których garściami czerpał Piazzolla: kontrapunktu, form barokowych, muzyki początku XX w. – Strawińskiego, Prokofiewa, Bartóka, Rachmaninowa sprawia,

**TORONTO** **W**ęgierski Paganini i polski słownik na koncercie w Toronto. Toronto – największe miasto Kanady (2,5 miliona mieszkańców) – jest najbardziej wieloetnicznym miastem świata zamieszkałym przez ponad 150 grup etnicznych. W 2001 r. miasto otrzymało nadany przez ONZ tytuł: *Word's Most Multicultural City (Najbardziej wielokulturowe miasto na świecie)*. Jako anegdotę warto przytoczyć fakt, że dzwoniąc na miejscowe pogotowie medyczne można dostać połączenie w 150 językach. Jedną z większych grup etnicznych Toronto stanowią Węgrzy. W Toronto mieszka ich ponad 53.000. Większość z nich przybyła tutaj po rewolucji w 1956 r. Z tej rocznicowej okazji zorganizowano specjalny koncert zatytułowany *Zoltán Mága from Budapest with Love (Zoltán Mága – Pozdrowienia z Budapesztu)*. Koncert w Toronto został zorganizowany przez impresariat prowadzony przez małżeństwo Atilla i Marion Glatz.

Zoltán Mága, określany przez dużą grupę wielbicieli jako „węgierski Paganini” urodził się w 1974 r. w rodzinie cygańskiej w małej miejscowości Szolnok. Rodzice byli bardzo uzdolnieni muzycznie i wcześniej wykryli muzyczny talent małego Zoltána. Już w wieku 6 lat zaczął grać na skrzypcach. Formalną edukację muzyczną uzyskał w prestiżowej szkole the Talentum (Talent) International Art School of Dance and Music w Budapeszcie. W wieku 12 lat został pierwszym skrzypkiem Rajkó Zenekar (Orkiestra Rajkó). W 1996 r. organizuje Cygańską Orkiestrę z Budapesztu. Od tego czasu pojawia się na licznych scenach koncertowych świata. Popularności dodały mu liczne transmisje telewizyjne.

Zoltán Mága jest niezwykłym skrzypcowym wirtuozem. Widzowie uwielbiają jego indywidualny styl, ciepło i osobowość artystyczną. Wręcz po mistrzowsku wykonuje tradycyjne węgierskie melodie ludowe oraz klasyczne rapsodia. Łatwo dokonuje crossover między popularnymi utworami i klasyką. Wiele wykonanych utworów na koncercie w Toronto stanowiły jego własne kompozycje. W Toronto posiada oddanych wielbicieli. Nic też dziwnego, że nowoczesna sala koncertowa Koerner Hall z widownią na 1700 miejsc i doskonałą akustyką była szczelnie wypełniona słuchaczami. Podczas przerwy najczęściej słychać było język węgierski.

Skoczne polki i urocze, melodyjne czardasze ilustrowane były przez grupę tancerzy z budapesztańskiego baletu (cztery pary). Ubrani w tradycyjne kostiumy węgierskie



Quinteto Tanguillo  
fot. Bożena i Andrzej Rożek

opozycji, wynikającej z przeciwstawienia sobie głębi pizzicato kontrabas Roberta Brzozowskiego wirtuozerii skrzypiec Dariusza Drzazgi i niespożytej energii emanującej z potężnych wzlotów akordeonu Elwiry Śliwkiewicz-Cisak, który mimo właściwej sobie ostrości brzmienia potrafił znaleźć wysublimowane i właściwe proporcje, by nie przytłoczyć pozostałych solistów, a jednocześnie by nadać odpowiedni kierunek zamierzonej interpretacji. Jedność myśli muzycznej wynikająca z jasnych intencji artystycznych każdego z członków kwintetu i głębokiego

że Quinteto Tanguillo swobodnie porusza się w arcybogatej przestrzeni tej muzyki, nie tracąc jednak z oczu tego, co najważniejsze: samej istoty tanga rozumianego nie tyle jako taniec, a raczej jako jego esencja rytmiczna i harmoniczna. Właśnie ta, która porusza najgłębiej. Było to wielkie przeżycie artystyczne. Wielkie więc brawa dla zespołu, który ukazał Piazzollę prawdziwego, wirtuozowskiego, z całym bogactwem barw i emocji, jakimi przesiąknięta jest jego muzyka.

Teresa Janina Czekaj



Katarzyna Dondalska  
 fot. Stefan Johannes Walter



tancerze świetnie wykorzystywali niewielką przestrzeń na scenie zajęta w większości przez spory zespół orkiestrowy. Dużo braw i entuzjazmu publiczności wzbudziły karkołomne skoki tancerzy przypominające nasze górskie tańce.

Specjalnym gościem koncertu była niezwykle utalentowana polska śpiewaczka Katarzyna Dondalska. Należy ona do grona najwybitniejszych wirtuozów sopranowej techniki koloraturowej. Jest znakomitą kontynuatorką polskiej szkoły sopranu koloraturowego, począwszy od Marceliny Sembrich-Kochanskiej, poprzez Adę Sari, Bognę Sokorską i Zdzisławę Donat. Artystka dysponuje pięknym, wyrównanym we wszystkich rejestrach sopranem o olbrzymiej unikalnej skali do C4. Nic dziwnego, że krytycy nazywają

ją „polskim słowikiem”. Śpiewa przy tym z niezwykłą kulturą muzyczną i nienaganną dykcją. Jak prawdziwa władczyni stratosfery, Dondalska odważnie atakuje dźwięki, niezależnie od ich wysokości i dynamiki, szybując do ekstremalnie wysokich nut i tym samym wzbudzając zachwyty publiczności.

W pierwszej części koncertu artystka brawurowo wykonała walc *Odgłosy wiosny (Frühlingsstimmen Walzer)* Johanna Straussa. Kulminacją tego utworu była wręcz niebotyczna, długo trzymana nuta F3, która zatrzęsła publicznością oraz kryształowymi żyrandolami. W drugim utworze *O mio babbino caro (Mój ukochany tatusiu)* śpiewaczka pokazała swój subtelny kunszt liryczny. Jest to znana aria z opery *Gianni Schicchi* Pucciniego (1918) śpiewana przez Laurettę, która błaga

ojca, aby pozwolił jej poślubić ukochanego Rinuccia. W drugiej części koncertu śpiewaczka z niezwykłą brawurą wykonała arie Giuditte z operetki Franza Lehára (1938) *Meine lippen, sie kuessen so heiss (Kto całuje me usta, ten śni)*.

Każdy z wykonanych utworów przez polską artystkę był klejnocikiem błyszczącym urodą i wspaniałą, bezbłędną techniką wokalną. Nic dziwnego, że publiczność nagrodziła polską śpiewaczkę ogromnymi owacjami. W sumie, cudowny, relaksowy wieczór, tak odmienny od porażających telewizyjnych wiadomości o terrorystycznych zamachach i widoków syryjskich uchodźców wędrujących przez Europę.

Kazik Jędrzejczak



LONDYN

**16** października w londyńskiej English National Opera odbyła się premiera nowego przedstawienia *Cyganerii* Pucciniego. W sezonie artystycznym 2015/16 zaplanowano 14 przedstawień wyreżyserowanych przez Benedicta Andrewsa, z kostiumami Victorii Behr, światłami Jona Clarka.

Jest to przedstawienie, które uderza świeżością i nowoczesnym podejściem. Nie jest to tym samym zbiór głupich reżyserskich zabiegów, które ingerują w tekst libretta, zmieniając sens, ukazując odkrywanie przez realizatorów szeroko pojętego novum na temat *Cyganerii*. Ta nowoczesność objawia się poprzez sposób śpiewania, poprowadzenia postaci w scenografii uboższego studenckiego mieszkania oraz w doborze obsady śpiewającej. Jak wiadomo wymóg gry na scenie dzisiaj jest rzeczą niezwykle pożądaną. Śpiewacy nie dają koncertu stojąc na scenie w kostiumie pośród pełnej dekoracji. Są zmuszeni, aby ich ekspresja sceniczna



G. Puccini – *La bohème*  
Duncan Rock i Corinne Winters  
fot. ©Tristram Kenton

nie ograniczała się tylko do śpiewu, ale żeby emanowała z całego ich ciała. Jest to bardzo dobre podejście, tylko wtedy, gdy nie cierpi na tym warstwa muzyczna, a ruch, ta cała gra aktorska stapia się z muzyką w sposób jednolity.

W ENO udało się to bardzo dobrze! Pierwsze co widzimy, to czterech niezwykle przystojnych mężczyzn obsadzonych w rolach Rudolfa, Marcella, Colina oraz Schaunarda. Potem dołącza do nich filigranowej budowy śliczna Mimi. W drugim akcie dołącza do nich atrakcyjna femme fatale Musetta. I pragnę podkreślić, że nie jest to, w żadnym razie, wybieg dla modelek i przystojnych muskularnych modeli. Oni wszyscy przede wszystkim bardzo dobrze śpiewają, a ich aparycja łączy się z kreowanymi przez nich postaciami.

W roli muzyka Schunarda zaprezentował się baryton Ashley Riches, a Colline, bas Nicholas Masters. Śpiewacy, których gra aktorska i kreacja wokalna rozśmieszyła publiczność londyńską. Kreująca Musettę Rhian Lois była najślabszym ogniwem obsady, chociaż nie jest ona złą śpiewaczką. Po prostu nie dysponuje głosem o pięknej barwie. Zdarzało jej się śpiewać głosem ostrym i nieprzyjemnym dla ucha, ale bywały miejsca kiedy potrafiła znaleźć przyjemniejszy i cieplejszy kolor. Aktorsko była znakomita – zmysłowa, kokieteryjna.

O australijskim barytonie Duncanie Rocku wspominałem już przy okazji jego debiutu w Royal Opera House w poprzednim sezonie. Wystąpił jako Marullo w *Rigolettie* obok Aleksandry Kurzak oraz Simona Keenlyside. Rock to znany i poważany na Wyspach artysta. Dysponuje dużym, pięknym głosem, który świetnie pasował do roli malarza Marcella. Jest świetnym aktorem, wysokim, świetnie zbudowanym, przystojnym mężczyzną. Myślę, że będzie o nim głośno, gdyż te wszystkie komponenty zebrane w jednym artyście predestynują go do zawojowania światowych scen. Z informacji podanych w jego biogramie wiem, iż w niedalekiej przyszłości powróci na scenę Covent Garden oraz zadebiutuje w nowojorskiej MET.

W roli Rudolfa obsadzono tenora Zacha Borichevskiego, który jest absolwentem prestiżowej amerykańskiej szkoły wokalnejszej – Academy of Vocal Arts w Filadelfii. I znowu... Przystojny, wysoki mężczyzna o świetnej prezencji na scenie, nerwie aktorskim oraz obłądnym głosem tenorowym. Świetny we wszystkim co robił – w arii z I aktu oraz scenie z Mimi. Do najbardziej wzruszających momentów można zaliczyć ostatnie momenty opery i żarliwe, rozpaczliwe zawołania *Mimi... Mimi!*, gdzie Rudolfo przytrzymywany jest przez próbującego go pocieszyć Marcella. Była to bardzo pięknie przemyślana reżysersko, niezwykle poruszająca scena.

Corinne Winters to Mimi. Drobna, piękna, pełna uroku. W drugim akcie pod wpływem dobrego towarzystwa reszty bohemy, staje się bardziej śmiała i świetnie się bawi, jedząc, pijąc w kawiarni/restauracji, oczywiście jak wszyscy wiemy, bez płacenia rachunku. Winters to bardzo dobra śpiewaczka. Mimi jest zgodna zarówno z jej muzycznym charakterem, jak i gatunkiem głosu. Pięknego, okrągłego, lirycznego sopranu. Urzekła swym pięknem w akcie I oraz także w arii z III aktu, czy finale opery.

Orkiestra ENO, którą uwielbiam ponad wszystko, szczególnie kiedy jeszcze jej szefem był Edward Gardner, prowadzona była przez amerykańsko-chińską dyrygentkę Xian Zhang. Udało jej się wydobyć soczyste, potoczyste brzmienie muzyki Pucciniego. Bywały jednak momenty, kiedy muzyków poniosło i np. w kulminacyjnym momencie arii Rudolfa z I aktu, siła orkiestry przykryła biednego tenora. Taki sposób towarzyszenia spowodował Borichevskiego emisyjnie do zbyt szerokiego śpiewania, przez co miał problem z osiągnięciem wysokiego C w arii. Szkoda, ponieważ w innych momentach opery problem taki się nie pojawiał. Z drugiej jednak strony jest to dowód na to, jak cenne jest uczestnictwo w wykonaniach żywych. Tutaj przy okazji *Cyganerii* w ENO, doświadczyć można było tego, że muzycy są niezwykle zaangażowani w grę i gdy nawet ich ponosi to proponują słuchaczowi jakiś zestaw emocji, który z muzyki Pucciniego płynie. Uważam, że to cenniejsze od wyczelowanych nagrań studyjnych.

Gdyby ktoś z Państwa był w Londynie i akurat w przyszłych sezonach będzie szła *Cyganeria* w ENO, warto ją zobaczyć. Jak zwykle, pomimo tego, że po angielsku...!

Damian Ganclarski

**UECKERMÜNDE** **K**oreanka SuJin Bae wygrała IV Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Giulia Perottiego w Ueckermünde. W czwartek 29 października 2015 r. miał miejsce Koncert Laureatów IV. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Giulia Perottiego w Ueckermünde, podczas którego wręczano nagrody najlepszym śpiewakom tegorocznej edycji (23–29.10.2015). W konkursie zaprezentowało się ponad 100 młodych wokalistów z 19 krajów świata. Także już na uroczystej Inauguracji było międzynarodowo. Dwa zespoły – Chór Żeński Akademii Sztuki w Szczecinie i Chór Żeński New Voices z Ueckermünde pod dyrekcją dr Sylwii Fabianczyk-Makuch wspólnie wykonały program przeplatający oficjalne mowy m.in. Burmistrza Miasta Ueckermünde Gerda Walthera. Jako soliści zaprezentowali się Hanna-Lisa Karbe i Alexander Kalischewski, uczniowie Szkoły Muzycznej Kreismusikschule Uecker-Randow. Akompaniował im Maestro Diego Crovetti z Mediolanu, który towarzyszył także młodemu skrzypkowi Szkoły Muzycznej Kreismusikschule Uecker-Randow Eliasowi Samuelowi Rörigowi. Kathleen Stage, na co dzień dyrygentka Chóru New Voices, była gospodarzem wieczoru inauguracyjnego Konkursu Perottiego. Publiczność była zachwycona. 28 i 29.10. amatorzy pięknego śpiewu mieli okazję przeżyć prawdziwą ucztę. Orkiestra Szczecińskiej Akademii Sztuki pod batutą prof. Jacka Kraszewskiego towarzyszyła finalistom i laureatom IV Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Giulia Perottiego w Ueckermünde. Pierwsza i druga runda odbywa się przy akompaniamentie fortepianu. Konkurs Perottiego od lat cieszy się bardzo dobrą opinią krytyków, międzynarodowych mediów, obserwatorów, uczestników, pedagogów śpiewu solowego i publiczności. Niektórzy słuchacze czakają z niecierpliwością na to wydarzenie i przyjeżdżają specjalnie z miejsc odległych nawet o kilkaset kilometrów od Ueckermünde, by brać udział w festiwalu. Tylko w finale uczestniczyli śpiewacy z Chin, Czech, Islandii, Kanady, Korei, Łotwy, Niemiec, Polski i Szwecji. Jurorzy zgodnie ocenili poziom konkursu na jeszcze wyższy, niż w roku 2013. W tym roku w skład międzynarodowego jury weszli doświadczeni śpiewacy operowi, będący profesorami śpiewu solowego w uczelniach

artystycznych: prof. Anna Korondi (Węgry), dr Sylwia Burnicka-Kalischewska (Niemcy, Polska), Friederike Meinel (Niemcy), prof. Marilyn Rees (Wielka Brytania), prof. Janet Williams (USA), maestro Diego Crovetti (Włochy), prof. Johannes Mannov (Dania) i prof. Włodzimierz Zalewski (Polska). Publiczność wybrała na swoją ulubienicę tę samą osobę, której jury przyznało zwycięstwo w konkursie – Grand Prix – 29-letnią koreańską sopranistkę SuJin Bae z Uniwersytetu Sztuki w Berlinie. Już w pierwszej rundzie zachwyliła ona swoją interpretacją arii Konstancji *Ach ich liebe* z mozartowskiego *Urowadzenia z seraju*, za co przyznano jej Nagrodę Specjalną za Najlepszą Interpretację Arii Klasycznej. Jednakowoż zwręcznie zabrzmiała jej druga runda, m.in. z arią Lindy *O luce di quest'anima* Donizettiego z opery *Linda di Chamounix* oraz w finale z orkiestrą aria Królowej Nocy *O zittre nicht z Czarodziejskiego fletu* Mozarta, uhonorowana Nagrodą Specjalną Festiwalu Opernale e.V. – rolą Królowej Nocy w wystawieniu *Czarodziejskiego fletu* w sierpniu 2016 r. Stowarzyszenie Muzyczne „Bel Canto Ueckermünde” e.V. w ramach nagrody specjalnej zaprosiło sopranistkę na koncert do Ueckermünde wiosną 2016 r.

Świetnie wypadli młodzi polscy śpiewacy: w najmłodszej grupie 16-17-latków Magdalena Dudek z Wrocławia (sopran, II miejsce) i Julia Debowska, sopran polskiego pochodzenia z Kanady (III miejsce). W grupie uczniów śpiewu solowego w wieku od 18 do 20 lat III miejsce zajęła Sylwia Salomońska (sopran), a wśród studentów licencjatu brylował bas Łukasz Jakubczak, który poza I miejscem zapewnił sobie Nagrodę Specjalną dla Najpiękniejszego Głosu Basowego i Nagrodę Specjalną Festiwalu Opernale – rolę Sarastri w *Czarodziejskim flecie* w sierpniowej realizacji opery w 2016 r. Drugie miejsce ex-aequo przyznano także Polakom: sopranistce Hannie Okońskiej (dodatkowo Nagroda Specjalna za Najlepszą Interpretację Utworu z XX lub XXI w. za pieśń Grajnerta *Mysterioso*) i Sławomirowi Kowalewskiemu (baryton). Finalista Rafał Polek wyśpiewał sobie Nagrodę Specjalną dla Najpiękniejszego Głosu Barytonowego.

Pozostali laureaci to w grupie A1 (16-17 lat) tenor z Czech Vincenc Ignac Novotny (I miejsce), w grupie AII (18-20 lat) tenor z Łotwy Kristaps Ivanovs (II miejsce – pierwszego nie przyznano), w grupie studentów licencjatu III miejsce

ex-aequo Alfheidur Erla Gudmundottir, Maria Konradsdottir (soprany z Islandii), w grupie studentów studiów magisterskich Niemka Theresa Steinbach zajęła I miejsce (otrzymała także Nagrodę Specjalną za Najlepszą Interpretację Pieśni Niemieckiej za *Die junge Nonne* Schuberta), Koreańczyk Kim Young Jae – miejsce II, a szwedzki kontratenor Viktor Priebe podzielił III miejsce z Luise von Garnier, najpiękniejszym mezzosopranem konkursu (nagroda specjalna). Viktor otrzymał także Nagrodę Specjalną dla Najpiękniejszego Głosu Kontratenorowego. Nagrodami Specjalnymi wyróżniono następujących uczestników: Natali Reich – Nagrodą Specjalną za Najlepszą Interpretację Arii Barokowej za *Amen Alleluja* Haendla, Nagrodą dla Najpiękniejszego Sopranu Marię Konradsdottir (Islandia), Nagrodą Specjalną za Najlepszą Interpretację Arii z Mszy, Kantaty lub Oratorium – sopran Alfheidur Erla Gudmundsdottir (Islandia) za *Laudate pueri* Vivaldiego, Nagrodą Specjalną za Najlepszą Interpretację Pieśni z Kraju Ojczystego – Maria Konradsdottir za pieśń *Gigjan* S. Einarssona oraz Viktor Priebe, kontratenor (Szwecja), za pieśń *Skarsliparegossen* E. G. Gijera. Nagrodę Specjalną za Najlepszą Interpretację Pieśni lub Ballady Carla Loewego – koncert zorganizowany przez Międzynarodowe Towarzystwo Carla Loewego w Löbejün – otrzymała Hana Holodnakova, sopran (Czechy) za interpretację pieśni *O süsse Mutter* Carla Loewego, a Nagrodę Specjalną za Najlepszy Akompaniament – Dorota Kuczyńska-Tłałka (Polska).

Atmosfera podczas całego konkursu była bardzo dobra. Zadbaly o to m.in. Stowarzyszenie Altstadtverein e.V. oraz Rotary Club zur Ueckermünder Heide, które wspólnie ze Stowarzyszeniem „Bel Canto Ueckermünde” e.V. przygotowały wieczór powitalny dla wszystkich uczestników konkursu i jurorów w Strandhalle w Ueckermünde, serwując nie tylko coś dla podniebienia, ale także ciekawą prezentację o mieście Ueckermünde i o regionie Uecker-Randow.

Sylwia Burnicka-Kalischewska



# Olga Olgina-Mackiewicz


Adam Czopek

Była bez wątpienia jedną z największych gwiazd opery w Polsce w latach międzywojennych. Dysponowała lekkim sopranem koloraturowym o srebrzystej barwie i pięknym nasyconym brzmieniu. Największe sukcesy odnosiła jako Norina w *Don Pasquale* i Adina w *Napoju miłosnym* Donizettiego oraz tytułowa Lakmé w operze Delibes. Szczególną miłością darzyła partię Violetty w *Traviacie* Verdiego. Tą właśnie partią debiutowała, mając zaledwie osiemnaście lat, na scenie Opery w Wilnie 1 grudnia 1922 r., pod pseudonimem Ireny Lalar, albo Larrar. Do debiutu przygotowała ją matka Olga Olghina, ceniona śpiewaczka, solistka Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Zanim jednak do tego doszło Olga Józefowiczówna bardziej była znana w Wilnie jako pianistka niż początkująca śpiewaczka. Drugą partią jaką zaśpiewała była Fiametta w operetce *Boccaccio von Suppe*'ego również pod takim samym pseudonimem. Podczas pierwszego pobytu w tym mieście (1922–1924) udowodniła, że jest znakomitą Małgorzatą w *Fauście* Gounoda, Rozyną w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Oscarem w *Balu maskowym* i Olimpią w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha. O jej występach pisano, że były popisem świetnej techniki koloraturowej, wysokiej kultury muzycznej, pięknego głosu oraz aktorskiego talentu i temperamentu. Wróciła do Wilna w sezonie 1932/33 już jako Olga Olgina, wystąpiła wówczas w *Gejszy* Jonesa. Kolejny powrót odnotowano w sezonie 1935/36; podziwiano ją wówczas w *Orfeuszu w piekle* Offenbacha, rok później wystąpiła w roli Gabrieli w *Wiedeńskiej krwi* J. Straussa. Pisano o jej operetkowych kreacjach, że „miała wdzięk w tańcach i subtelność gry mimicznej”. Swoje operetkowe dokonania prezentowała również na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu, którego solistką była w latach 1933–1936, gdzie między innymi brała udział w polskiej premierze *Cosi fan tutte* Mozarta, zaśpiewała wówczas partię Fiordiligi pod batutą Zygmunta Latoszewskiego. Krytycy zgodnie podkreślali urodę jej głosu, wielki talent wokalny, wybitną muzykalność i sceniczny temperament.

Olga Józefowiczówna urodziła się 24 czerwca 1904 r. w Jarosławiu nad Wołgą. Jej ojciec – Feliks Józefowicz był narodowości polskiej. Służył jednak jako rosyjski oficer w randze generała. Niektóre źródła podają, że jej ojciec był urzędnikiem. Matka, śpiewaczka występująca jako Olga Olghina wystąpiła 7 lutego 1894 r. w La Scali w Mediolanie w tytułowej partii w *Manon Lescaut* Pucciniego. W Piotrogradzie ukończyła Gimnazjum św. Anny, a w 1920 r. ukończyła Konserwatorium Muzyczne. Studiowała w klasie fortepianu u profesorów: Drozdowa, Blumenfelda i Ławrowa. W Wilnie, dokąd przeniosła się jej rodzina występowała jako pianistka. Śpiewu uczyła się u matki, po niej też przyjęła pseudonim Olga Olgina. Wybuch rewolucji w Rosji, prześladowania rodzin „burżuazyjnych” wpłynęły na decyzję przedostania się do odrodzonej Polski. Osiedlała z matką w Warszawie, gdzie rozpoczęła szkolenie głosu u Zygmunta Markiewicza. Szybko też zdobyła status cenionej i często zapraszanej śpiewaczki. Do 1934 r. była solistką Opery Warszawskiej, w której debiutowała w marcu 1927 r. jako Violetta w *Traviacie*. Leo Binental napisał po jej warszawskim debiucie – „pierwszorzędny talent wokalny, głęboka muzykalność, wysokie przygotowanie techniczne, swobodna szlachetna gra sceniczna” (*Kurier Warszawski* nr 82 z 1927 r.). Warszawscy melomani mogli też podziwiać ją jako Cherubina w *Weselu Figara* Mozarta (czerwiec 1929 r.) oraz w radiowej realizacji *Lunatyczki* Belliniego (maj 1932 r.). Oklaskiwana była również w Krakowie (Violetta w *Traviacie*, 1931 r.), Poznaniu (w przedstawieniu *Walc wiedeński*, 1934 r.), Katowicach oraz Lwowie. W tym ostatnim mieście oklaskiwano ją jako Gildę (sezon 1928/29) w *Rigoletcie* i Rozynę (1931). Równoległe z występami na krajowych scenach rozpoczęła występy zagraniczne, w latach 1925–1926 odbyła pierwsze tournée po Jugosławii (Belgrad, Zagrzeb i Lublana). Później koncertowała w wielu europejskich miastach, by wspomnieć Londyn, Glasgow, Wiedeń. W grudniu 1936 r. powtórnie wyszła za mąż za rotmistrza kawalerii Zygmunta

Mackiewiczza (czasami występowała jako Mackiewiczowa) i rozpoczęła wycofywanie się ze sceny. Wybuch II wojny światowej zastał ją w niewielkim miasteczku pod Wilnem. Wojenna zawierucha sprawiła, że już zupełnie wycofała się ze sceny i rozpoczęła w wileńskim konserwatorium pracę pedagogiczną, która szybko okazała się jej wielką życiową pasją. Jednocześnie współpracowała z wileńskim okręgiem Armii Krajowej, wielokrotnie przechowując u siebie łączników i oficerów AK, za co po wojnie uhonorowano ją odznaczeniem oficerskim.

W 1945 r. po zakończeniu wojny zdecydowała o powrocie do Polski, osiedlała w Łodzi, gdzie 9 marca 1947 r. wystąpiła po raz ostatni z publicznym recitalem. Od tego momentu cały swój czas, pasję i talent poświęciła pedagogice wokalne. Była, wspólnie z prof. Rajmundem Ambroziakiem i prof. Eugeniuszem Sąsiadkiem, pomysłodawczynią stworzenia wydziałów wokально-aktorskich w Państwowych Wyższych Szkołach Muzycznych. W latach 1960–1972 pełniła funkcję Dziekana Wydziału Wokalnego PWSM w Łodzi. W latach 1954–1968 uczyła też śpiewu w PWSM w Warszawie. 20 listopada 1965 r. uhonorowano artystkę zaproszeniem na widownię odbudowanego Teatru Wielkiego, którego przed laty była solistką. Brała wielokrotnie udział w pracach jury międzynarodowych konkursów wokalnych między innymi w Atenach, Tuluzie, s'Hertogenbosch, Pradze, Sofii, Warszawie. Wykształciła ponad 50 śpiewaków. Do najwybitniejszych należą Teresa Żylis-Gara, Teresa Wojtaszek-Kubiak, Zofia Rudnicka, Izabella Kobus, Elżbieta Nizioł, Katarzyna Rymarczyk, Grażyna Krajewska, Aleksandra Woś, Halina Romanowska, Krystyna Rorbach, Stanisława Szopińska, Bożena Saulska, Teresa Mulawa. Zawsze była zainteresowana losami swoich uczniów. Z wieloma z nich przez lata utrzymywała kontakty listowne. 29 grudnia 1977 r., na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, obchodziła jubileusz 55-lecia pracy artystycznej w zorganizowanym z tej okazji koncercie wystąpiła większość Jej uczniów.

Zmarła w Łodzi 30 stycznia 1979 r. 

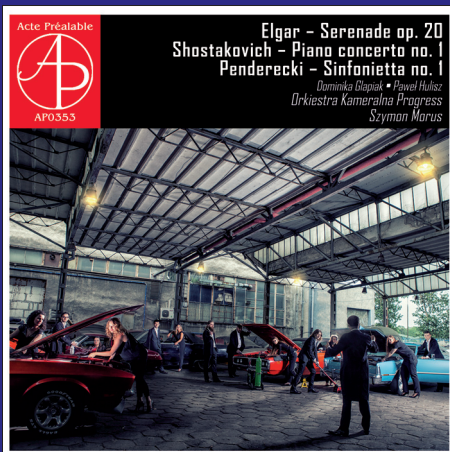




TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Już w sprzedaży

## Premierowe nagranie Orkiestry Kameralnej Progress



Acte Préalable AP0353



Dominika Glapiak



Paweł Hulisz



Szymon Morus

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

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



# Nasz charakter i charyzma

z dyrygentem Szymonem Morusem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

## Orkiestra kameralna *Progress* to pańskie dzieło?

Będąc studentem pierwszego roku dyrygentury symfoniczno-operowej Akademii Muzycznej w Gdańsku postanowiłem założyć zespół, przy którym będę mógł nabierać szlifów, wprowadzać w życie wszystkie tajniki przekazywane na zajęciach przez mojego profesora – Wojciecha Rajskiego, mając na celu każdy z cyklu prób wieńczyć koncertem. Do współpracy namówiłem wyróżniających się kameralistów – studentów Katedry Instrumentów Smyczkowych. Już po pierwszych próbach, przygotowując się do koncertu wiedziałem, że będzie to moje oczko w głowie. I tak jest do dnia dzisiejszego. Jedno z moich muzycznych marzeń się spełniło a w grudniu minie już 6 rok od pierwszego koncertu.

## Co wyraża jej nazwa?

Nazwa odzwierciedla nasz cel, a więc ciągły rozwój, konsekwentne poszerzanie horyzontów i otwartość na nowe wyzwania a przy tym naturalnie stałe pielęgnowanie i podnoszenie poziomu artystycznego Zespołu.

## Właśnie pojawiła się na rynku wasza płyta. Jaki repertuar wybraliście na swój debiut płytowy?

Na program naszego debiutanckiego albumu wybrałem kompozycje, które stanowią przekrój przez repertuar *Progressu* a jednocześnie usatysfakcjonują wymagających i wytrawnych melomanów.

## Dlaczego akurat te dzieła?

Od samego początku stawiamy sobie poprzeczkę bardzo wysoko. Wszystkie trzy kompozycje, które znalazły się na płycie przez swą rozpiętość stylów wymagały od nas zupełnie innych kameralistycznych jakości. W Elgarze mogliśmy zaprezentować melodyjność, specyficzną „brytyjskość” tego dzieła starając się wydłużyć frazę w nieskończoność. W koncercie Szostakowicza z kolei chcieliśmy pokazać, że jako zespół jesteśmy doskonałym partnerem do korespondowania, do szeroko rozumianego dialogu. Cała masa

zdradliwych i niewygodnych fragmentów, w których partia Dominiki Glapiak, solistki, którą zaprosiłem do współpracy zajął się z orkiestrowymi tutti wymagała niezwykle skupienia i precyzji oraz szczególnej dbałości o intonację. Ta pełna elementów jazzu kompozycja przez potrzebę wykazywania ciągłej motoryki, wyciągnięta z nas pokłady energii.

*Sinfonietta* Pendereckiego to ukłon w stronę muzyki naszych czasów, a wykonywanie jej postawiłem sobie jako jeden z głównych priorytetów działalności Orkiestry.

**Nagrana przez was *Sinfonietta* Pendereckiego ma kilkanaście nagrań. Dlaczego nie sięgnęliście po dzieła jeszcze nie nagrane,**



Orkiestra Kameralna *Progress*  
 fot. Kobaru



**np. *Sinfonietę nr 3* czy *Adagio*. Premierowe nagranie na debiutanckiej płycie bardziej by zaciekało melomanów...**

*Sinfonietę nr 1* wybrałem z kilku względów. Po pierwsze jest chyba najbardziej wymagającym od strony technicznej dziełem na orkiestrę smyczkową tego kompozytora. Po drugie opatrzona jest obszernymi „solówkami” skrzypiec, altówki oraz wiolonczeli, a to mój ukłon w stronę koncertmistrzów, którzy stanowią trzon orkiestry od początków jej istnienia. Po trzecie jest to niezwykle dynamiczna, żywiołowa kompozycja, która bardziej niż pozostałe odzwierciedla nasz charakter i charyzmę.

**Proszę pochwalić się sukcesami Orkiestry Kameralnej *Progress*...**

Największym naszym sukcesem jest fakt, że mimo braku stałych dotacji od 6 lat z wielką radością i pasją koncertujemy, a grono naszych sympatyków wciąż się powiększa. Jesteśmy coraz częściej zapraszani na ciekawe festiwale, cykle koncertowe, nawiązaliśmy też współpracę z Telewizją Polską biorąc udział w widowiskach słowno-muzycznych transmitowanych na żywo. Mamy za sobą również koncert w Berlinie gdzie w powiększonym składzie wspólnie z berlińskim chórem Cantus Domus z sukcesem wykonaliśmy *Requiem Niemieckie* Brahmsa oraz *Ocalałego z Warszawy* Schoenberga w 70. rocznicę powstania w Getcie Warszawskim. Sukcesem jest również fakt, że jako soliści współpracowali z nami m.in. Mirosława Yordanova, solistka Metropolitan Opera, czy

też Michael Vaiman, ostatni uczeń słynnego Dawida Ojstracha.

**Teraz prowadzi pan swoją orkiestrę, jednak jest pan także skrzypkiem...**

Zgadza się. Skrzypiec nie odstawiłem na szczęście w kącie, często jeszcze zdarza mi się koncertować w małych kameralnych składach. Szczególnie bliska jest mi muzyka epoki baroku, która jest niezwykle intymna w swej prostocie, wymagająca zarówno od słuchacza jak i wykonawcy szczególnego traktowania.

**Dokonał pan wielu prawykonania muzyki współczesnej – czy pan ją lubi?**

Muzyka współczesna bardzo mnie intryguje w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Wydaje się być niewyczerpalną kopalnią pomysłów, z tego również względu najbardziej cenię sobie właśnie czas prób, podczas którego mogę niczym w laboratorium sprawdzić, „eksperymentować” by ostatecznie z największą precyzją wyczelowane dzieło oddać w ręce a właściwie uszy słuchacza będąc przekonanym, że zrobiłem wszystko by było jak najbardziej wierne intencjom kompozytora. Kompozytora, tworzącego muzykę odzwierciedlającą tu i teraz a więc muzykę naszych czasów.

**Oprócz muzyki poważnej gracie także muzykę rozrywkową...**

Jak wspominałem, ambitna muzyka rozrywkowa leży również w kręgu naszych zainteresowań. Jest doskonałą odskocznią od „klasycznej” rzeczywistości, pomaga nam nabrać świeżości i dystansu przed kolejnymi wyzwaniem, co wcale nie znaczy, że jest mniej wymagająca. Jest też jakby pomostem, który pomaga przyciągnąć i przejść publiczności na nasze kolejne już bardziej wymagające koncerty.

**Jakie są wasze dalsze plany artystyczne?**

Nasze plany krzyżują się z marzeniami, a marzy nam się, by stać się zespołem stale dotowanym ze środków miasta, posiadającym stałe miejsce prób. Od samego początku istnienia Tczew jest nam bardzo przychylny i gorąco liczę na to, że już w najbliższej przyszłości to marzenie się spełni i że ze spokojem będę mógł bardziej dalekosiężnie planować repertuar, zapraszanych solistów. To zdecydowanie ułatwiłoby nasz dalszy rozwój i pozwoliło w pełni rozwinąć skrzydła. A znam swój zespół bardzo dobrze i wiem, że drzemie w nim olbrzymi potencjał.

**Dziękuję za rozmowę.☺**





# Sensacyjne odkrycie mszy Józefa Poniatowskiego

z księdzem Robertem Kaczorowskim rozmawia Karol Rzepecki

**C**zytelnikom **Muzyka21** znany jest **ksiądz przede wszystkim z utrwalenia dzieł Ottona Żukowskiego. Co skłoniło księdza do dalszych muzycznych poszukiwań?**

Zanim odpowiem na Pańskie pytanie, chcę powiedzieć, że praca nad utrwalaniem religijnych dzieł Ottona Mieczysława Żukowskiego wciąż trwa. Do tej pory w firmie fonograficznej Acte Préalable ukazały się już cztery płyty CD, które szerokiemu gronu słuchaczy prezentują utwory tego polskiego kompozytora, żyjącego na przełomie XIX i XX w. Trzeba podkreślić, że dokonuje się to pierwszy raz w historii. Nikt wcześniej tych dzieł nie rejestrował, a jeśli wykonywał – to zaledwie parę wciąż powtarzających się tytułów. Stan badań nad muzyką religijną Ottona Mieczysława pozwala zaplanować jeszcze dwa krążki. Jeśli szczęśliwie ten etap pracy uda się zakończyć, rozpocznie się kolejny, tym razem związany z utrwaleniem dzieł świeckich. Dzisiaj mogę powiedzieć, że pomieści się on przynajmniej na 3 krążkach...

Jednocześnie z pracą nad odkrywaniem twórczości Żukowskiego pojawił się pomysł, aby zarejestrować inne dzieło polskiego kompozytora, Józefa Poniatowskiego. To kolejny przykład artysty naszego, rodzimego, zapewne bardziej rozpoznawalnego niż Żukowski, między innymi dzięki napisanym wielu operom, ale wciąż traktowanego – pozwolę sobie użyć zwrotu – „po omacku”. Duża część jego twórczości wciąż bowiem czeka na to, aż ujrzy światło dzienne i będzie wykonywana. Wiele też pracy czeka muzykologów i teoretyków muzyki, którzy na temat tej twórczości mogliby się wypowiedzieć i wpisać ją w szerokie konteksty społeczne, polityczne, a jednocześnie w ten kontekst bezpośredni, najbliższy, związany z życiem Poniatowskiego.

**W jaki sposób udało się księdzu dotrzeć do partytury tego utworu?**

Chcę podkreślić, że w przypadku utworu Poniatowskiego w żadnym calu nie czuję się odkrywcą tego dzieła. O tym, że taki utwór istnieje – wiadano od dawna, o tym zaś,

że długi czas, pośród licznych muzykaliów w Yale University Library w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, cierpliwie czekał na zainteresowanie się nim – wiedziało już zaledwie kilka osób. Jednak jedyną osobą, która nad tym dziełem się pochyliła jest Jan A. Jarnicki – producent, a jednocześnie dyrektor firmy fonograficznej Acte Préalable. To on przed wielu już laty stał się szczęśliwym posiadaczem partytury utworu. Tak więc to pan Jan A. Jarnicki odkrył to dzieło i sprowadził je do Polski.

**Skąd pomysł na nagranie Mszy Józefa Poniatowskiego?**

Gdy tylko Jan A. Jarnicki otrzymał partyturę dzieła, bynajmniej nie chciał zatrzymać jej wyłącznie dla siebie. Chciał podzielić się nią z innymi: artystami, chórami, dyrygentami. Jednak lata mijały, a Jan A. Jarnicki żadnej odpowiedzi na zaproszenie, jakie do zespołów kierował nie otrzymał. Być może z nadzieją, że tym razem będzie inaczej, zwrócił się z prośbą do mnie, aby zająć się tym pięknym, zapomnianym dziełem polskiego kompozytora. W ten sposób, przy współpracy wielu osób udało się nagrać płytę CD z *Mszą F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego. Jest to światowa fonograficzna prapremiera tego dzieła, wykonanie – o czym również warto pamiętać – dokładnie takie, jakie przygotował sam kompozytor, czyli na czworo solistów, chór mieszany i fortepian, fisharmonię lub organy. W przypadku instrumentu towarzyszącego Poniatowski pozostawił swobodę wyboru. Z uwagi jednak na fakt, że jest to dzieło sakralne i jego nagranie planowane było w kościele, zdecydowaliśmy, że tym instrumentem będą organy.

**Dlaczego do takiej twórczości warto powracać?**

Moim zdaniem do takiej twórczości nie tylko warto powracać, ale również trzeba powracać. Dlaczego? Dlatego, że jest to część naszego narodowego dziedzictwa. To muzyka polska, pisana przez polskich kompozytorów, choć czasem na bardzo różny sposób

z Polską związanych. To muzyka „nasza”; muzyka, która świadczy o nas, o naszym rozwoju, o trendach, jakie w minionych czasach obecne były w muzyce polskiej. To, że w tej muzyce odnaleźć można ślady innych wielkich mistrzów świadczyć może tylko o tym, że ta wielka muzyka europejska nie była nam obca, że jej wpływy odnajdujemy także właśnie w naszej, rodzimej twórczości. Dlatego wręcz priorytetem winniśmy uczynić poszukiwanie muzyki naszej przeszłości, muzyki minionych wieków. Ta muzyka nie może być zamknięta nawet w najpiękniejszych archiwach. Dopóki nie będzie ona wykonywana na koncertach, dopóty wciąż będzie to muzyka martwa.

**Jakie miejsce w twórczości kompozytora zajmuje jego Msza?**

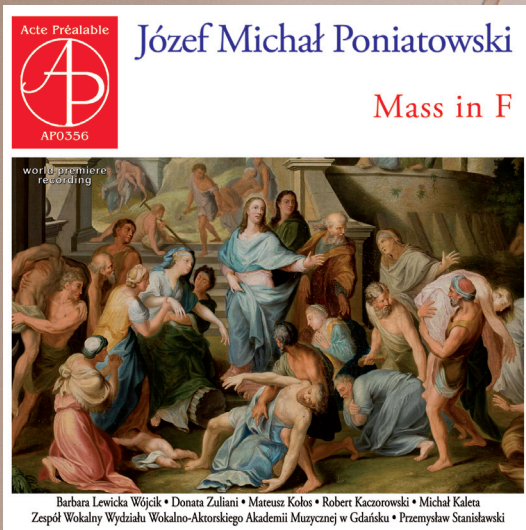
Gdy wczytujemy się w dorobek kompozytorski Józefa Poniatowskiego, od razu można stwierdzić, że jego twórczą domeną była opera. Napisał ich kilkanaście. Właśnie ta twórczość rozciągnięta jest niejako od początku do końca życia kompozytora. Opera stała się tym gatunkiem, poprzez który Poniatowski najpełniej wypowiadał się artystycznie. Poza twórczością operową książę Józef Michał napisał cykl pieśni *Otto melodie* na głos i fortepian oraz balladę *The Yeomans's Wedding Song*. No i oczywiście *Mszę*. Tutaj wszakże pojawia się u mnie pewna wątpliwość. Otóż według wykazu twórczości kompozytora zawartego w „Encyklopedii Muzycznej PWM” pod red. E. Dziebrowskiej, Poniatowski skomponował 2 msze. Autorka hasła, Irena Poniatowska, pisze, że jest to *Messe solennelle* na 4 głosy i chóry z akompaniamentem organów lub fortepianu, dedykowana królowi Portugalii, Ludwikowi I, po raz pierwszy wykonana w Paryżu, zaś drugim utworem jest *Msza F-dur*, której fragmenty zostały wykonane w Londynie w 1873 r. Moja wątpliwość bierze się stąd, że gdy biorę do rąk partyturę nagrałego przez nas dzieła, na stronie tytułowej odnajduję informację, że jest to „Mass in F, for four voices and chorus with Accompaniment for the organ, harmonium





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

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



or piano-forte. Dedicated to His Majesty Don Luis the First, King of Portugal". A zatem są tu zawarte wszystkie dane świadczące o tym, że być może jest to *Messe solennelle*, choć tego sformułowania w partyturze nie odnajduję. Być może więc Poniatowski jest autorem tylko tej jednej, jedynej mszy, która w wykazie jego twórczości figuruje dwukrotnie, raz nazwana jako *Messe solennelle*, drugi raz tylko jako *Msza F-dur*. Dzisiaj jednak nie mam możliwości, aby tę kwestię rozstrzygnąć, sprawa więc pozostaje otwarta...

### Czy w Mszy Poniatowskiego znajdziemy także odniesienia do opery?

Książę Józef Michał żył operą od najwcześniejszych lat. Ta muzyka kształtowała jego wrażliwość muzyczną i artystyczną. Sposób operowania dźwiękiem, prowadzenie frazy, partie wirtuozowskie, szczególnie dla sopranu, podejście do instrumentu towarzyszącego – w naszym przypadku organów, reminiscencje muzyki Rossiniego – szczególnie w *Sanctus* – to wszystko pozwala na postawienie tezy, że Poniatowski przy komponowaniu *Mszy* wykorzystał warsztat artystyczny, który był mu szczególnie bliski, czyli warsztat, jaki towarzyszył mu przy tworzeniu swych licznych oper.

### Czy utwór ten kryje w sobie coś szczególnego?

*Msza F-dur* to utwór pełnocykliczny, co oznacza, że kompozytor wykorzystał w nim wszystkie stałe części mszalne (ordinarium missae), wchodzące w skład katolickiej liturgii mszy świętej. Są to: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (i *Benedictus*) oraz *Agnus Dei*.

W kompozycji Poniatowskiego bezpośrednio po *Sanctus* pojawia się jednak dodatkowa część, zatytułowana *O salutaris*. Nie jest to zjawisko spotykane często, dlatego warto wyjaśnić obecność tego śpiewu w *Mszy F-dur*. Otóż w sprawowanej w kościele liturgii najważniejszym momentem było i jest przeistoczenie, po którym następuje tzw. podniesienie, czyli ukazanie ludowi konsekrowanych postaci chleba i wina. Podczas gdy kapłan kontynuował po cichu i w języku łacińskim modlitwy mszalne, lud adorował świętą hostię, śpiewając w tym czasie pieśni eucharystyczne, spośród których dużą popularnością cieszył się właśnie hymn *O salutaris hostia* (*O zbawcza hostia*). Słowa tej pieśni napisał św. Tomasz z Akwinu – jest to fragment jego większego dzieła, mianowicie hymnu *Verbum supernum* (*Słowo najwyższe*) ku czci

Najświętszego Sakramentu i wykonywanego w uroczystość Bożego Ciała.

### W kompozycji Poniatowskiego występuje również rozbudowana część Amen...

Tak, jest to ostatnie ogniwo w *Mszy* Poniatowskiego, finalne *Amen*, wykonywane przez 4-głosowy chór mieszany z towarzyszeniem organów. Taki swoisty dodatek, zakończenie, również nieczęsto pojawia się w kompozycjach mszalnych. Dlatego i w tym przypadku warto podjąć szerszą refleksję na temat samego słowa wyśpiewywanego przez chór...

Otóż samo słowo *Amen* to od dawien dawna jedna z najczęściej używanych w liturgii aklamacji. Oznacza nie tylko odpowiedź na czyjeś wezwanie, a jest wręcz potwierdzeniem przyjętych treści. W tradycji tak judaistycznej, jak i chrześcijańskiej to słowo jest wręcz uprzywilejowane. Hebrajski rdzeń znaczy tyle, co „oprzec się na kimś lub na czymś, być silnym, pewnym, trwałym”, zaś w formie przysłówkowej można je oddać taki wyrażeniami: „zaprawdę, z pewnością, oby tak było, niech się tak stanie”. Dlatego też kończące modlitwę *Amen* staje się naturalnym potwierdzeniem i zaakceptowaniem wypowiedzianych wcześniej słów. W ten sposób termin ten potraktował w swej kompozycji Józef Michał. Stworzył dodatkową, majestatyczną w swym charakterze część, napisaną w swobodnej, polifonizującej fakturze, która stanowi zwieńczenie dzieła i postawienie przysłowiowej kropki nad „i”.

### Jak duży skład wykonawczy był potrzebny przy rejestracji Mszy Poniatowskiego?

Do pracy nad przygotowaniem płyty zaprosiłem studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku w liczbie 28, którym dziękuję za serce i poświęcony czas w przygotowanie tego dzieła. A czas, w którym trwała praca nad *Mszą* był dla nich bardzo napięty. Równolegle realizowali oni bowiem inne projekty artystyczne. Mimo to z chęcią podjęli się pracy nad utworem Poniatowskiego, za co serdecznie im dziękuję.

W przygotowaniu płyty wzięli udział również soliści: Barbara Lewicka Wójcik, Donata Zuliani, Mateusz Kołos oraz organista Michał Kaleta. W ich stronę również kieruję słowa wdzięczności za zaangażowanie i pasję, z jaką podeszli do utworu księcia Józefa Michała.

Słowa wdzięczności kieruję również w stronę dyrygenta Przemysława Stanisławskiego, który poprowadził całość na-

grania mistrzowską ręką, dobrym słowem i cennymi radami.

Rejestracja dzieła nie mogłaby się odbyć i nie byłoby tej płyty, gdyby nie życzliwość i zaangażowanie władz Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku. Z wyrazami głębokiego szacunku za zrozumienie i pomoc spieszę zatem do Dziekana Wydziału Pana prof. dr. Andrzeja Nanowskiego oraz do Kierownika Katedry Wokalistyki przy tymże wydziale – Pana prof. Piotra Kusiewicza.

### Obecnie często mówimy o muzyce religijnej, a nie liturgicznej. Jaki jest wymiar wspomnianej kompozycji w tym kontekście?

Do tego rozróżnienia na muzykę religijną i liturgiczną trzeba by jeszcze dodać muzykę sakralną i muzykę kościelną. Ale wyrażenia te wymagają pewnego uporządkowania.

Otóż najbardziej pojemnym pojęciem jest muzyka religijna – zarówno wokalna, instrumentalna, jak i wokально-instrumentalna. Następnie wskazać można na muzykę kościelną, związaną ściśle z danym wyznaniem bądź obrzędem. Można więc mówić o muzyce Kościoła rzymskokatolickiego, o muzyce Kościoła protestanckiego czy prawosławnego. Z kolei muzyka sakralna to muzyka związana z kultem, muzyka, która swoją inspirację czerpie z obrzędów i tekstów liturgicznych. Najbardziej zaś wąskim pojęciem jest muzyka liturgiczna, przeznaczona do wykonywania właśnie podczas sprawowanej liturgii.

Oczywiście te rozróżnienia i ich omówienie podaję w wielkim skrócie. Ale trzeba również pamiętać o tym, że i kryteria, na podstawie których jakiś utwór można zakwalifikować do danej grupy nie są ściśle określone, jednoznaczne i niepodlegające dyskusji.

W kontekście zaś *Mszy* Poniatowskiego nie ma żadnej wątpliwości co do tego, że jest to i muzyka religijna, i kościelna, i sakralna. Pytanie tylko, czy jest to muzyka liturgiczna? W tym przypadku, nawet gdyby utwór ten zabrzmiał podczas mszy świętej, wolałbym o nim powiedzieć, że jest to „muzyka w liturgii” niż „muzyka liturgiczna”. Zbyt wiele konotacji z muzyką świecką, operową, nie pozwala mi nazwać tego dzieła stricte „muzyką liturgiczną”.

Dziękuję za rozmowę. ☺

# Giulio Perotti zapomniany Caruso z Ueckermünde (1)

Sylwia Burnicka-Kalischewska

Stała się rzecz niebywała, Giulio Perotti, tenor bohaterski – śpiewak z XIX w. tej miary, co znani nie tylko melomanom Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, czy José Carreras, został po śmierci zapomniany. Któż bowiem kojarzy dzisiaj Giulia Perottiego, genialnego śpiewaka z niemieckiego Ueckermünde? Nie pochodził z elity, nie miał tego szczęścia, co współcześni mu, choć 9 i 12 lat młodsi bracia de Reszke, czy 17 lat młodszą Marcelina Sembrich-Kochańska, której Giulio Perotti partnerował na scenie Metropolitan Opera m.in. 21 marca 1900 r. jako Edgardo w *Łucji z Lammermoor* Gaetana Donizettiego (Marcelina Sembrich w roli tytułowej)<sup>1</sup>. Wielokrotnie spotykał się na scenie także z braćmi de Reszke, jak choćby na gościnnym wystawieniu przez MET w Filadelfii 22 lutego 1900 r. *Aidy* Verdiego, gdzie Perotti brylował po raz kolejny w swojej popisowej roli Radamesa, a Edward de Reszke wcielił się w rolę Ramfisa<sup>2</sup>.

„Charakterem Polak, biznesowo Niemiec, obywatelstwem Włoch”, jak pisał o Perottim 27 grudnia 1888 r. *New York Times*<sup>3</sup>, urodził się 13 marca 1841 r. pod nazwiskiem Julius Hermann Prott w skromnej rodzinie jako jedno z sześciorga dzieci handlarza płótnem. 21 kwietnia 1841 r. został ochrzczony w Kościele Mariackim w rodzimym mieście Ueckermünde<sup>4</sup>. Od początku zdradzał nieprzeciętne predyspozycje głosowe, jednak rodzice Karl Gottlieb Ferdinand Prott i Wilhelmine Monin nie mogli zapewnić mu odpowiedniego wykształcenia muzycznego. Po zakończeniu nauki szkolnej rodzice wystali Juliusa do Szczecina do brata matki, gdzie miał wyuczyć się fachu kupieckiego. Wuj jednak, mimo, iż sam był kupcem, nie zlekceważył zdolności muzycznych siostrzeńca i umożliwił mu udział w pierwszych lekcjach śpiewu solowego w Szczecinie, odgrywając tym samym decydującą rolę w życiowym zwrocie utalentowanego Juliusa. Niewykluczone, że Julius Prott pobierał lekcje śpiewu u Carla Loewego, śpiewaka – tenora, kompozytora, organisty, kantora w katedrze św. Jakuba w Szczecinie, dyrektora muzycznego i niewątpliwie najwybitniejszej osobowości świata muzycznego Szczecina w tamtym okresie<sup>5</sup>. W latach 1859–1862<sup>6</sup> Giulio Perotti, jeszcze jako Prott, studiował w Sternschen Konservatorium zu Berlin<sup>7</sup> (dziś Universität der Künste Berlin)<sup>8</sup> w klasie śpiewu solowego prof. Juliusa Sterna<sup>9</sup>, śpiewaka i założyciela konserwatorium. Lekcji aktorstwa udzielał Prottowi w trakcie studiów nadworny aktor Karl Gustav Berndal. „I tak młody artysta od samego początku dążył do tego, by stać się muzycznym aktorem, a nie tylko śpiewającą maszyną”<sup>10</sup>. Aktorstwo jednak, jak czytamy w wielu recenzjach na temat występów Protta (później Perottiego), nie było jego najmocniejszą stroną w karierze. Jego atutem był cudowny głos, mocny i bardzo dźwięczny oraz niewyobrażalna forma wokalna.



Giulio Perotti w tytułowej roli opery *Faust* Ch. Gounoda z roku 1894.  
fot. Peter Kalmár

Po studiach Giulio Perotti kontynuował kształcenie głosu u wybitnych profesorów, jak Pietro Romani i znanej śpiewaczki Caroline Ungher-Sabatier<sup>11</sup>, która po zakończeniu kariery zamieszkała we Florencji<sup>12</sup>. Lekcje śpiewu pobierał także u takich włoskich pedagogów, jak Corsi i Deck-Servani, Francesco Lamperti w Mediolanie (u niego uczyła się także Marcelina Sembrich-Kochańska, a wielu



znakomitych pedagogów korzysta obecnie ze szkoły śpiewu Lampertiego) oraz Gustave Roger w Paryżu<sup>13</sup>.

Kiedy młody Julius Prott dojrzał do debiutu, co początkowo miało się odbyć w Mediolanie, pojawił się problem jego niemieckiego nazwiska. W uciskanych przez Austrię Włoszech wrogo kojarzono wszystko, co związane było z nazwą lub nazwiskiem w języku niemieckim. Tym sposobem z Juliusa powstał Giulio, a z Protta – Perotti<sup>14</sup>. Ostatecznie pierwszy występ sceniczny Perottiego odbył się we Wrocławiu, najprawdopodobniej za sprawą prof. Juliusa Sterna, urodzonego Wrocłavianina i muzyka bardzo znaczącego i szanowanego. Debiutem scenicznym 19 lipca 1863 r.<sup>15</sup> w Operze Wrocławskiej (wówczas Stadttheater Breslau) w roli Tebalda w operze Vincenza Belliniego *Montecchi i Capuleti* Julius Prott (Giulio Perotti) rozpoczął swoją błyskotliwą międzynarodową karierę, która trwała nieprzerwanie przez 38 lat do momentu śmierci artysty w 1901 r. Gazety opublikowały niezwykle dobre recenzje po debiucie Protta. „Tebaldo był w rękach pana Protta, młodego tenora, który tego wieczora po raz pierwszy wstąpił na niebezpieczne deski i szczęśliwie zdał ten pierwszy egzamin. Jego organ ma sympatyczne brzmienie, dźwięk jest miękki, okrągły i aż po najwyższy rejestr lekki i metalicznie nadźwięczny. Wykonanie i gra aktorska zdradzają jeszcze osobę początkującą i w tym kontekście można oczekiwać od czasu dalszego rozwoju. Publiczność potraktowała debiutanta bardzo serdecznie i może on przy swoim pierwszym występie zanotować: »wielokrotnie oklaskiwany i wywoływany«<sup>16</sup>, pisała Gazeta Wrocławska dwa dni po przedstawieniu. „Pewien nieznaną dotychczas pan Prott zapowiedział swoją pierwszą próbą na luźnych deskach w roli Tebalda, że jest posiadaczem nawet jeśli nie mocnego, to sympatycznego i dobrze wykształconego głosu<sup>17</sup> – uzupełniła tydzień po premierze Juliusa Protta Śląska Gazeta Teatralna.

Giulio Perotti występował na najbardziej znaczących scenach operowych w Europie, Ameryce Południowej i Ameryce Północnej. W roku 1864 podczas występów w Pradze spotkał kapelmistrza budapeszteńskiego Teatru Narodowego Carla Emanuela di Barbieriego<sup>18</sup>, dzięki któremu wystąpił gościnnie w Budapeszcie, a w latach 1878–1888<sup>19</sup> oraz 1892–1900<sup>20</sup> był na stałe zatrudnionym solistą tej sceny, świętującym jeden sukces za drugim, na bazie czego ugruntował sobie opinię „śpiewaka niezastąpionego<sup>21</sup>”. Sformułowanie to zresztą widniało wiele lat na jednym

z plakatów ze zdjęciem Giulia Perottiego na wystawie opowiadającej o pierwszym 25-leciu istnienia Opery Narodowej w Budapeszcie w jej przepięknym holu. Opera w Budapeszcie w ostatnich latach XIX w., aż do wybuchu I wojny światowej była jedną z najbardziej znaczących scen operowych Europy. Występowali tu najświetniejsi artyści z całego świata, a przedstawienia odbywały się na najwyższym poziomie<sup>22</sup>.

W roku 1865 Perotti zabłysnął w Mediolanie, co zaowocowało stałym angażem w Konstantynopolu w sezonie 1865/66<sup>23</sup>. Śpiewak gościł na wszystkich wiodących scenach niemieckich, śpiewał we Frankfurcie nad Menem, Lipsku<sup>24</sup> i Kassel<sup>25</sup> oraz Dreźnie, Kolonii, Hamburgu<sup>26</sup> i Darmstadt<sup>27</sup>. W latach 1866–1868 był członkiem zespołu operowego solistów Królewsko-Cesarskiego Teatru Dworskiego (Königlich-Kaiserliche Hofoperntheater Wien) w Wiedniu (poprzednika Wiener Staatsoper)<sup>28</sup>. Współpracę tę zapoczątkował gościnny występ w roli Manrica z opery *Trubadour* Verdiego 31.08.1866<sup>29</sup>. Rola ta, obok Radamesa i wielu innych należała do najbardziej popisowych w repertuarze Perottiego. Warto wspomnieć, że Enrico Caruso debiutując na scenie operowej w Budapeszcie w roli Radamesa w 1907 r. poniósł porażkę, ponieważ nie wykonał w arii *Celeste Aida* wysokiego „b” w końcówce arii.Ⓜ

cdn

Przypisy

- 1 Archiwum Metropolitan Opera w Nowym Jorku.
- 2 Tamże.
- 3 New York Times, 27 grudnia 1888 r., tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 4 *Rejestr chrztów – Taufregister der St. Marienkirche zu Ueckermünde*, Stadtbezirk 1835–1855, s. 58, nr 40.
- 5 Carl Loewe był kantorem w szczecińskiej katedrze przez 46 lat (1820–1866).
- 6 *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Sternschen Konservatoriums*, s. 70.
- 7 *Neuer Theater Almanach* herausgegeben von der Genos-senschaft Deutscher Bühnen – Angehöriger, Berlin, Scharlottenstr. 85. Druck und Commissions – Verlag von F. U. Günther & Sohn, Berlin 1902, Nr. 28, s. 19.
- 8 Uniwersytet Sztuki w Berlinie założyli w 1850 r. Julius Stern, theodor Ku;ak i Adolf Bernhard Marx jako „Muzyczną Szkołę Śpiewu, Fortepianu i Kompozycji”. W 1857 r., po wycofaniu się dwóch współzałożycieli, Julius Stern nadał placówce nazwę od własnego nazwiska – Konserwatorium Sterna.
- 9 Julius Stern był znaczącym śpiewakiem, dyrygentem, kompozytorem i pedagogiem, który sam studiował śpiew solowy w Paryżu, był założycielem wielu stowarzyszeń wokalnych, muzycznych i orkiestrowych. Znał osobiście m.in. Giacomo Meyerbeera,

którego był protegowanym, Hektora Berliozia i Fryderyka Chopina. Jego kontakty artystyczne sięgały nie tylko po wszystkie największe miasta Niemiec, ale i po Wiedeń, Pragę i Paryż.

- 10 *Die Deutsche Bühne*, Eckstein's Verlags-Anstalt, Berlin 1896, W. Wilhelmsstrasse, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 11 Caroline Ungher-Sabatier studiowała śpiew u niemieckiej sopranistki Aloisii Lange w Wiedniu (która przed swoją siostrą, żoną Mozarta Constanze, była ukochaną Mozarta), a lekcje fortepianu pobierała u syna Mozarta Franza Xavera Wolfganga Mozarta (siostry Aloisia i Constanze były kuzynkami Carla Marii von Webera). Caroline Ungher-Sabatier święciła niewyobrażalne triumfy na scenach mediolańskiej La Scali, Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro della Pergola we Florencji, jak również Théâtre-Italien w Paryżu.
- 12 *Die Deutsche Bühne* (1896).
- 13 *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* Ludwiga Eisenberga. Verlagsbuchhandlung Paul List, Leipzig 1903, s. 759.
- 14 *Die Deutsche Bühne* (1896).
- 15 Plakat z Breslauer Stadttheater z 19.07.1863 (*Die Familien Montecchi und Capuleti oder Romeo und Julia*). W: *Breslauer Theaterzettel 1863*. Śląsko-łужицьки Gabinet Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyte-tu Wrocławskiego.
- 16 *Breslauer Zeitung*, 21 lipca 1863 r., tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 17 *Schlesische Theater-Zeitung*, 26 lipca 1863 r., tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 18 Carlo Emanuele di Barbieri był wcześniej kapelmistrzem Teatru w Hamburgu, Berlinie, Wiedniu oraz Rio de Janerio.
- 19 K. J. Kutsch, L. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 4. K. G. Saur Verlag GmbH & Co. KG, München 1999, s. 2701.
- 20 Tamże.
- 21 *Neuer Theater Almanach* (1902), s. 19.
- 22 M. Schicker, *Pester Lloyd*, 27 marca 2006 r.
- 23 *Neuer Theater Almanach* (1902), s. 19.
- 24 *Deutsches Theater-Lexikon. Eine Encyclopädie alles Wissenswerthen der Schauspielkunst und Bühnentechnik* herausgegeben von Adolf Oppenheim und Ernst Gettke. Verlag von Carl Reißner, Leipzig 1886, s. 647.
- 25 Plakat z K. K. Hofoperntheater w Wiedniu z 31.08.1866 r. (*Der Troubadour*). Biblioteka Muzeum Teatralnego – Austriacka Biblioteka Narodowa w Wiedniu.
- 26 *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch* begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. Dritter Band. Pallenberg-Singer, Francke Verlag, Bern 1992, s. 1750.
- 27 „Die Deutsche Bühne“ (1896).
- 28 *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* von Ludwig Eisenberg (1903), s. 759.
- 29 Plakat z K. K. Hofoperntheater w Wiedniu z 31.08.1866 r. (*Der Troubadour*). Biblioteka Muzeum Teatralnego – Austriacka Biblioteka Narodowa w Wiedniu.



# Mefistofeles Arrigo Boita (3)

Basia Jakubowska

## MEFISTOFELES

**N**ajczęściej nagrywane arie to *Ave Signor* z Prologu, *Son lo spirito che nega* (tzw. aria z gwizdem – dla ciekawości dodam, że śpiewacy często, nie ufając swoim umiejętnościom, chowają pod czwartym palcem dłoni gwizdek, z którego korzystają podczas śpiewania) i *Ecco il mondo* ze sceny Sabatu w Brocken.

Do najwcześniejszych znanych mi należą nagrania Adama Didura. Rewelacyjnie wykonane (z fortepianem, niezły dźwięk) *Ave Signor* oraz już z orkiestrą *Son lo spirito che nega* (oba nagrane w latach 1905–1907, Club 99). W nagraniach Fotonopia z lat 1905/7 na *The World of Singing vol 7, The Polish School part I – tenors, baritones, basses (1902–1930 Libro 2)* mamy natomiast *Strano figlio del Chaos* z aktu 1 (zawierające *Fin da sta notte* z tenorem Giovannim Zanellem) nagrane z fortepianem 20 II 1906 r. Didur śpiewał tę partię w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz odniósł w niej sukces podczas obu pobytów w Londynie (Covent Garden 1905 i 1914). Podczas drugiej swej wizyty w londyńskiej operze, jego partnerami w *Mefistofelesie* byli McCormack, Muzio i Raisa! Śpiewał również Mefistofelesa, jako stały członek zespołu MET w Nowym Jorku.

Jednym z najlepszych odtwórców tej roli w historii wokalistyki był Nazarino de Angelis, który pozostawił po sobie trochę więcej zapisów fonograficznych (Preiser). Najwcześniejsze pochodzą z 1907 i 1908 r. (*Ave Signor* z 1907 r. z fortepianem, a z 1908 r. z orkiestrą) oraz *Ecco il mondo* (z orkiestrą z 1908 r.). Wykończenie wokalne linii, emisja głosu, najbardziej niezwykła subtelnie wokalna finezja, należą do tych najlepszych na świecie, a zachowanych w nagraniach. Były to zresztą lata kiedy jego forma była znakomita. Późniejsze nagrania



Arrigo Boito

(*Son lo spirito che nega* z 1927 r.) zawierają jeszcze dodatkowo *Popoli, e scettro e calmide* (1929 r.).

Wspaniały francuski bas Marcel Journet miał również tę rolę w swym repertuarze. Obu arii można posłuchać w nagraniach

z 1910 r. (Nimbus), a samego *Ave Signor* (1910) na Pearl. Choć gwizd w *Son lo spirito che nega* jest nieco problematyczny, jest to bardzo elegancki Mefistofeles.

Najwspanialszym jednak chyba odtwórcą tej roli był Fiodor Szaliapin. Zachowały się

niewielkie fragmenty *Ave Signor* (1912, Gramophono, Minerva; 1927, Pearl), które dają nam jednak pojęcie o maestrii i niezwykłości jego kreacji. Jest też *Ave Signor, Son le spirito che nega* i *Ridda e fuga* z 1926 r. zarejestrowane na żywo w Covent Garden z przedstawienia, którym dyrygował Bellezza (Pearl).

Ezio Pinza nieczęsto śpiewał tę rolę, ale nagrał jej fragmenty (Preiser, EMI). Jego *Son lo spirito che nega* (1923) jest tak doskonałe, że do dziś trudno z nim konkurować, a *Ave Signor* (1924) też należy do tych najlepszych kiedykolwiek zaśpiewanych i nagranych.

Kolejną wielką kreacją zaprezentował światu Tancredi Pasero. Zachowały się trzy arie: *Ave Signor, Son lo spirito che nega* i *Ecco il mondo* nagrano w 1927 r. (Vocal Archives, Preiser, lub Gramophono 2000).

Moja lista nie byłaby pełna, gdybym nie wspomniała choć słowem o niemieckim Mefistofelesie, Wilhelmie Rodee, który był wagnerowskim heldenbarytonem, ale z wielkim powodzeniem kreował tę partię po niemiecku. Zachowane nagranie to *Ich, der Geist der Stets vermeinet* (*Son lo spirito che nega*) z 1930 r. (Preiser). Jest to pełna ekspresji, doprawdy doskonała wersja tego znakomitego śpiewaka znanego też z dobrych wykonań ról francuskich i włoskich.

Z powojennych kreacji chciałabym zaproponować następujące nagrania: Boris Christow – *Ave Signor* i *Son le spirito che nega* (1949, EMI), George London (Sony, 1952 – tylko *Ecco il mondo*), którego doskonała wersja zaśpiewana głębokim basem godna jest najwyższego polecenia, Nicola Rossi-Lemeni – *Ecco il mondo* (studio, 1951–1953 – Enterprise *Stelle della Lirica* vol. VI) oraz oczywiście znakomita kreacja, jaką stworzył Cesare Siepi – (Melodram) *Ecco il mondo* (Melodram, Salzurgu w 1956 r., z fortepianem) oraz *Ave Signor* i *Son lo spirito che nega* (Decca – seria *Grandi Voci*, 1958 – fragment z pełnego nagrania opery z Tulliem Serafinem, Foniot Cetra 1955 r. – nagrane na żywo).

Listę moich poleceń dopełnia oczywiście Samuel Ramey, którego można posłuchać na płycie Naxosu *A Date with the Devil* zawierającej *Ave Signor, Son le spirito che nega* i *Ecco il mondo*. Są to jednak nagrania pochodzące z roku 2000 kiedy jego głos już wyraźnie nie jest w tak dobrej formie, jak nagrane przez niego wcześniejsze wersje, jak chociażby ta z 1986 r. (Philips – *Opera Arias*, dyr. Donato Manetti, Philharmonia Orchestra). Najlepsze jednak pochodzi z 1978 r. (LR 209-SR *Mefistofele & other*

*Operatic Villians*), które zawiera obszerniejsze fragmenty całej opery (Kenneth Collins, Faust; dyr. Julius Rudel). Znajdziemy tam fragmenty *Prologu, Son lo spirito che nega*, duet z Faustem z aktu 1 *Fin da sta notte, Ecco il mondo* z aktu 2, *Epilog* i finał. I jest to najlepsza wokalnie kreacja Samuela Rameya zachowana w nagraniach.

Istnieją też fragmenty nagrane z koncertów Artura Toscaniniego, który bardzo promował tę operę. Pierwsze, które chciałabym polecić to oczywiście nagranie z koncertu otwarcia La Scali po wojnie. Dostępne jest na Naxos Historical – *Great Conductors, The Opening of La Scala Concert 12 may, 1946*. Tam właśnie można posłuchać całego *Prologu* z Tancredem Paserem.

Drugie bardzo ważne nagranie Artura Toscaniniego (Gramophono 2000) pochodzi z 10 czerwca 1948 r. i jest zapisem uroczystego koncertu zorganizowanego z okazji obchodów 30. rocznicy śmierci Arriga Boita. Toscanini wykonał wtedy obszerne fragmenty *Mefistofelesa* (*Prolog*, akt 3 – śmierć Małgorzaty, w obsadzie Cesare Siepi – Mefistofeles, Herva Nelli – Małgorzata i Giacinto Prandelli – Faust), a także rarytas – fragmenty *Nerona* (akt 3 i akt 4 część 2 – Frank Guarrera, Herva Nelli, Giuseppe Nessi, Cesare Siepi, Giulietta Simionato, Elena Ticozzi).

Jest też dostępne nagranie Artura Toscaniniego z 1954 r. z Carnegie Hall (Arturo Toscanini – RCA Collection vol 62) o dobrym dźwięku, gdzie nagrano *Prolog* (Nicola Moscona, Robert Shaw Chorale, The Columbia Boychoir).

## NA VIDEO

Jeden niewielki, ale bardzo ciekawy fragment znajduje się na taśmie video Bel Canto Society (BCS-0034 – *Ten Tenors – A Treasury of Rare Footage*). To duet *Lontano, lontano* śpiewany przez Ferrucia Tagliaviniego pochodzący z *Al diavolo la celebrita* nagrany w 1949 r. Cała ta taśma video jest zresztą godna polecenia, ponieważ znajdziemy tam nagrane fragmenty takich artystów, jak Tito Schipa (1932), John Mc Cormack (1937), Alfred Piccaver (1933), Beniamino Gigli (1932 i 1942), Giacomo Lauri-Volpi (1934), Nino Martini (1948), Jan Kiepura (finał aktu 1 *Turandot* z Wiener Philharmoniker z 1936 r.), Carlo Bergonzi (wczesne lata 1960.) oraz Franco Corelli (1973).

Znane jest mi tylko jedno nagranie tej opery na taśmie video – Kultur 0024 z 1989 r. (obecnie chyba dostępne na DVD) w następującej obsadzie: Mefistofeles – Samuel

Ramey, Małgorzata/Helena – Gabriela Benackova, Faust – Dennis O'Neill oraz chór i orkiestra opery z San Francisco pod dyktando Maurizia Areny. Jest to zapis produkcji, a raczej ko-produkcji San Francisco Opera i Grand Theatre de Geneve, którą 10 lat później, w sezonie 1999/2000, pokazano w MET. Dekoracje Michaela Kevine'a są bardzo kreatywne podobnie zresztą jak kostiumy. Całość akcji przeniesiono w późne lata XIX w. Poszczególne obrazy-sceny łączą niebiańskie postacie z *Prologu*, które obserwują całość akcji jak niemi świadkowie siedzący w łóżach operowych umieszczonych po obu stronach sceny. Wizjonerska, majestatyczna, quasi niebiańska oprawa *Prologu* i *Epilogu*, doskonale rozwiązane efekty świetlne dobrze komponują się z muzyką. Na pewno niezapomniana będzie też wspaniała kreacja wokalnie-aktorska Samuela Rameya. To jednak chyba rola jego życia, i to pod każdym względem. W tym przedstawieniu prezentuje szczyt swej formy wokalne, jest bezbłędny, dramatyczny, męski, diabelski, w świetnej formie fizycznej o smukłej atletycznej sylwetce, zachwyca, uwodzi, przeraża, a trudna wokalnie linia Boita brzmi w jego wykonaniu bez najmniejszego wysiłku. Kostiumy podkreślają jego atrakcyjność jako mężczyzny (przez ponad pół opery możemy podziwiać jego pięknie zbudowany tors, ponieważ występuje rozebrany do pasa). Pięknie też, na miarę modelu prezentuje swój czerwony, piekielny frak oraz elegancki strój gentelmana z końca XIX w. w kolorze bladego różu z takim samym w barwie cylindrem i rękawiczkami.

Reszta obsady jest na dość dobrym poziomie. Gabriela Benackova prezentuje obie role (Małgorzata/Helena). Jest czarująco-kokieteryjna w scenie w ogrodzie, wzrusza w scenie więzienia i majestatycznie-królewska jako Helena. Wokalnie dość dobrze wypada w obu przypadkach. Jest wystarczająco słodka i dobra dramatycznie, a giętkość głosu o ładnej barwie brzmienia może się spodobać w obu rolach. Mało co prawda „chemii” pomiędzy nią a Faustem, ale za to już chyba jej nie można winić. Denis O'Neill jest bowiem bardzo „drewnianym” Faustem i wokalnie, i aktorsko. Głos jest też głównie siłowy i pozbawiony ekspresyjnego wyrażania wszelakich emocji. Jego rola jest najłabsza i właściwie jedyna niezadawalająca wokalnie w całości doskonałego spektaklu, który trzeba koniecznie zobaczyć. 🎭



# Muzyka organowa Romualda Twardowskiego treści i przesłania

Justyna Wańdyga

Współczesna muzyka organowa rozwija się nieustannie. Bogactwo brzmienia organów wciąż fascynuje kompozytorów i inspiruje ich do nowych poszukiwań. Organowe utwory współczesne mają w swoim repertuarze najwybitniejsi wirtuozzi, wykonując je z powodzeniem na koncertach i festiwalach. Docenione zostały walory dydaktyczne wielu z tych utworów poprzez umieszczenie ich w programach nauczania przedmiotu „organy” w szkołach muzycznych.

Również i w Polsce nie brakuje kompozytorów, którzy przynajmniej fragment swojej twórczości poświęcili muzyce organowej. Do takich należy Romuald Twardowski, jeden z najbardziej wszechstronnych kompozytorów naszych czasów, wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość. Jego dorobek kompozytorski jest imponujący tak pod względem ilości utworów, jak i różnorodności uprawianych form i gatunków muzycznych. Wśród nich muzyka organowa zajmuje bardzo ważne miejsce, organy były bowiem jedną z jego pierwszych muzycznych inspiracji, były instrumentem dzieciństwa kompozytora, a przez to wywarły wpływ na całą jego twórczość. Wyływa ona z wielkiego szacunku do tradycji i przekonania, że tworząc muzykę współczesną, nie można odcinać się od muzycznych korzeni. Twórczość muzyczna pojmowana jest jako wielowiekowy proces. To, co dzieje się z muzyką w czasach współczesnych, jest kolejnym ogniwem tego procesu, naturalnym etapem jej rozwoju. Nie sposób przy takim ujęciu odrzucić tego, co wypracowały ówczesne pokolenia. Słowa kompozytora: „Przyszłość i teraźniejszość rodzą się z przeszłości”.

Przekonania te przyświecają kilkudziesięcioletniemu już okresowi twórczości Romualda Twardowskiego. Autentyczność i głębia tych przekonań, poparte talentem, rzetelną wiedzą oraz doskonałym warsztatem kompozytorskim, stały się gwarancją, że taka będzie i jego twórczość: bogata, wielowątkowa, komunikatywna i przepełniona prawdą muzycznego przekazu. Obce jest bowiem kompozytorowi „tanie efekciarstwo”, brzmienia pozbawione sensu i wewnętrznej treści, choćby nowatorskie i awangardowe. Jego muzyczne wypowiedzi w każdym przypadku budowane są w sposób logiczny i konsekwentny, ze znakomitym wyczuciem formy. Logika i rozum to tylko „narzędzia”, porządkujące wewnętrznie te wypowiedzi, sprawiające, że treść muzyczna jest sugestywna, zwarta i spójna. To środki prowadzące do celu – stworzenia muzyki pięknej, poruszającej słuchacza, przemawiającej do jego wnętrza, odwołującej się do jego przeżyć i uczuć, muzyki autentycznej i prawdziwej.

Romuald Twardowski w swojej twórczości ma odwagę bycia sobą, choć nie odcina się od wpływów, zwłaszcza I. Strawieńskiego czy W. Lutosławskiego. Nie kieruje się modą, nie obawia się konstruktywnej krytyki. Nie stara się za wszelką cenę być kompozytorem awangardowym i współczesnym. Poszukuje własnego, indywidualnego sposobu wypowiedzi muzycznej, opartej o spójne powiązanie elementów muzyki dawnej z technikami współczesnymi. Ów „neoarchaizm” (pojęcie stworzone przez kompozytora) wyływający z poglądów i przekonań, stanowi cel i sens poszukiwań własnego, indywidualnego stylu kompozytorskiego Romualda Twardowskiego.

Acte Préalable



APO175

## Romuald Twardowski

3 Intermezzos • Canzona • Chorale • Elegy  
Fantasia • Musica festiva • Paschal Triptych  
Theme with Variations • Toccata and Chorale

## Organ Works

World Premiere Recording



Miroslaw Pietkiewicz

W dziełach organowych znajdujemy wszystkie wspomniane wcześniej cechy jego twórczości. Idea powiązania tradycji ze współczesnością znalazła i tu swój wyraz. Muzyka organowa Romualda Twardowskiego jest więc – w pierwszej kolejności – „neoarchaiczna”. Dysponując bogatą paletą współczesnych środków, nie odcina się kompozytor od korzeni muzycznej przeszłości. Jego fascynację muzyką dawną cechuje znawstwo i autentyzm. Gruntowne studia muzyki dawnej wyposażyły go w szczególne kwalifikacje i kompetencje. To samo można powiedzieć w odniesieniu do muzyki współczesnej.

Dobry warsztat to nie wszystko. Trzeba mieć jeszcze „coś do powiedzenia”, wyrazić się w sposób zrozumiały dla odbiorcy. Dba o to Romuald Twardowski pisząc utwory nie „do szuflady” lecz dla wrażliwych, czujących słuchaczy, niekoniecznie znawców muzyki współczesnej. Organowe sola i kantyleny (*Romanza, Canzona*), czerpiące niejednokrotnie inspirację z chorału i dawnych pieśni kościelnych (*Tryptyk Paschalny*), są w swoim przebiegu atonalne, a mimo to pełne szlachetnego piękna i melodycznej inwencji. Zdradzają one znakomity zmysł melodyczny oraz zamiłowanie kompozytora do tworzenia romantycznych, pełnych uroku przebiegów kantylenowych. Bogata harmonika i akordyka niewiele ma wspólnego z tradycyjnym następstwem funkcyjnym. Charakterystyczne dla współczesnej muzyki rozluźnienie zależności funkcyjnych stwarza przed kompozytorem nowe możliwości wyrazowe i kolorystyczne, co Romuald Twardowski wykorzystuje w pełni, budując w oparciu o fakturę akordową crescendo, kulminacje i finalne maestosa. Trzeba przyznać, że nie każdemu akordyka Romualda Twardowskiego może się wydawać „piękna” – zwłaszcza we wcześniejszych utworach (z lat osiemdziesiątych) nie stronił kompozytor od współbrzmień ostrych i dysonujących, zawsze jednak służyło to zbudowaniu napięcia bądź wyrażeniu dramatycznej treści.

W utworach skomponowanych po 2000 r. harmonika nieco łagodniej, choć wciąż brzmi bardzo nowocześnie.

Romuald Twardowski, jako kompozytor współczesny, interesuje się nowymi skalami dźwiękowymi. Daje temu wyraz w kompozycjach organowych. Przykładowo, pochodząca z roku 1982 *Fantazja*, oparta jest o dwie skale: 8- i 10-tonowe.

W utworach organowych Twardowskiego tonalność jest trudno wyczuwalna lub wręcz nieobecna. Początek utworu przez kilka taktów może utrzymywać się w określonej tonacji, szybko jednak wrażenie to znika. Zna i stosuje kompozytor w swojej twórczości XX-wieczne techniki dodekafoniczne, oparte o brak ośrodka tonalnego i równorzędność dźwięków skali.

Utwory organowe Romualda Twardowskiego odznaczają się spójnością i logiką formy, której podporządkowane są zastosowane w nich nowoczesne techniki kompozytorskie. Dużą rolę odgrywa rytmika, w większości utworów traktowana w sposób tradycyjny, nadająca kompozycjom charakterystyczną, niekiedy bardzo żywą motorykę.

Początki XXI w. to ponowny zwrot ku muzyce organowej w twórczości kompozytora. Romuald Twardowski jest dojrzałym, utytułowanym kompozytorem współczesnym o charakterystycznym, rozpoznawalnym stylu. Posługuje się w sposób mistrzowski swoim bogatym i urozmaiconym warsztatem twórczym, rozwijanym przez całe dotychczasowe życie artystyczne. Przykładem może być *Musica festiva* z 2002 r., utwór zawierający syntezę dotychczasowych osiągnięć. Panuje tu pozorny tylko chaos, w rzeczywistości bowiem, po bardziej wnikliwym wsluchaniu się w treść utworu, rozpoznajemy tak charakterystyczną dla kompozycji Twardowskiego logikę przebiegu formy i organizacji materiału muzycznego. Do tego dochodzi dbałość o rozłożenie napięć, dojścia do kulminacji, kontrasty dynamiczne, eksponowanie głosu solowego. Utwór nie traci przy tym nic ze swojej spontanicznie i naturalnie prowadzonej narracji muzycznej.

Z kolei *Canzona* z 2005 r., obok niewątpliwych walorów artystycznych, posiada zalety dydaktyczne. Utwór świetnie nadaje się do nauki w szkołach muzycznych. Z racji swoich małych rozmiarów oraz niewielkiego stopnia trudności, jak również różnorodności faktury oraz nowatorskiej harmoniki, daje okazję do zapoznania się z problematyką wykonawczą muzyki współczesnej inspirowanej tradycyjnymi środkami języka muzycznego.

*Tryptyk Paschalny* (2005) to organowe dzieło współczesne, którego forma, treść i środki służące jej wyrażeniu, pozostają w znakomitej

równowadze. Utwór niesie ze sobą bardzo duży ładunek emocjonalny i siłę wyrazu, działa na wyobraźnię słuchającego, przywodząc na myśl poszczególne sceny męki i zmartwychwstania Chrystusa. Słychać tu dojrzałość i swobodę posługiwania się w pełni ukształtowanym warsztatem kompozytorskim. Nie ma śladu zmagania z materią muzyczną, a jedynie użycie jej w sposób mistrzowski do ukazania jakże głębokich treści i przeżyć. Kompozytor nie stara się być nowoczesnym i awangardowym za wszelką cenę, dba przede wszystkim o prawdę i piękno muzycznego przekazu.

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar twórczości organowej Romualda Twardowskiego – jej walory pedagogiczne. Romuald Twardowski należy do kompozytorów, którzy znaczną część swojej twórczości poświęcili najmłodszym adeptom gry na instrumencie, przede wszystkim w zakresie literatury fortepianowej. Napisanie dobrych utworów dla dzieci nie jest rzeczą łatwą, wymaga bowiem znajomości psychiki dziecka, jak również jego potrzeb i możliwości rozwojowych. W większym stopniu niż wiedza, potrzebne jest tutaj pewne zamiłowanie czy też predyspozycje do nawiązania dobrego kontaktu z dzieckiem, posługując się językiem muzyki. Twórczość organowa Romualda Twardowskiego potwierdza te predyspozycje. Jedną z jej charakterystycznych cech jest prostota i komunikatywność. Od pierwszych taktów utwory wprowadzają słuchacza w określony nastrój lub też pobudzają wyobraźnię. Rozumieniu treści utworu sprzyja logika i czytelność, a także pewna wartość narracji muzycznej. Stopniowo budowane napięcia zwieńczone są wyrazistymi kulminacjami. Kantylena ujmuje naturalnością oraz przebiegiem linii melodycznej, pełnym niespodziewanych i ciekawych zwrotów. Treść utworu doskonale współtworzy nowoczesna harmonika wyrażająca całą paletę barw i nastrojów, jak również pełna wyrazu partia pedału. Wreszcie, niewątpliwie obecny jest w niektórych utworach element dziecięcej wręcz radości czy poczucia humoru. Wszystko to sprawia, że kompozycje Romualda Twardowskiego od pierwszego taktu przykuwają uwagę i słucha się ich z niesłabnącym zainteresowaniem, co czyni je wyjątkowo czytelnymi dla młodego słuchacza i wykonawcy. W moim przekonaniu stanowią pełnowartościowy, godny polecenia materiał muzyczny, spełniający wymogi pedagogicznej literatury organowej, a nauczyć mogą wiele, choćby pięknego prowadzenia frazy czy kantyleny, wrażliwości na treść muzyczną, rozumienia i kształtowania formy, szacunku do tradycji ale i otwartości na nowoczesne rozwiązania.

Walory artystyczne i koncertowe utworów organowych Romualda Twardowskiego zostały dostrzeżone przez dużą już grupę wykonawców, którzy włączyli je na stałe do swojego repertuaru. Rosnąca popularność tych utworów wśród wykonawców i słuchaczy jest potwierdzeniem ich atrakcyjności i komunikatywności. To twórczość żywa, dialogująca ze słuchaczem poprzez bogactwo i różnorodność środków kompozytorskich oraz głębię sfery emocjonalnej, pojawiająca się w koncertach jakby samorzutnie, nie narzucona przez organizatorów festiwalu czy sponsorów. Kompozytor bardzo ceni sobie taką sytuację, czemu daje wyraz w udzielanych wywiadach, mając jednocześnie świadomość, jak krótki bywa nieraz żywot wielu dobrych skądinąd kompozycji współczesnych, wystawionych „odgórnie” na różnego rodzaju festiwalach i imprezach.

Romuald Twardowski wypracował w swojej twórczości własny, indywidualny styl, będący wypadkową znajomości tajników warsztatu kompozytorskiego, bogactwa muzycznych doświadczeń i inspiracji oraz głębokich przemyśleń o muzyce współczesnej jako ogniwie procesu historycznego. Styl łatwo rozpoznawalny, a jednocześnie zachowujący niezależność od mniej lub bardziej sprzyjających uwarunkowań zewnętrznych, w tym – krytyki czy też panującej aktualnie mody na sposób pisania muzyki. Pojawiające się czasem zarzuty eklektyzmu twórczości Twardowskiego wydają się być formułowane w sposób powierzchowny przez osoby, które nie zadały sobie trudu głębszego wnikięcia w ideę i treść jego przekazu, co nie znaczy, że twórczość ta wszystkim musi się podobać. Niezrozumiałe jest bowiem traktowanie dorobku przeszłości w sposób chirurgiczny – odciąć i odrzucić – nie tylko w muzyce, ale i w każdej innej dziedzinie życia. W przypadku twórczości Romualda Twardowskiego sprawdza się jednak stare porzekadło: prawda obroni się sama, zwłaszcza prawda w sztuce. Rzeczywiście, muzyka tego kompozytora żyje. W salach koncertowych, na festiwalach, w szkołach, świątyniach, na próbach i koncertach amatorskich zespołów muzycznych.

W podobny sposób można podsumować twórczość organową Romualda Twardowskiego. Pozostaje tylko życzyć sobie, aby twórczość ta dotarła do jak najszerszego kręgu wykonawców i odbiorców, zyskując w repertuarze współczesnej muzyki organowej należne jej miejsce. ☺

Na podstawie pracy dyplomowej: Justyna Wańdyga, *Charakterystyka twórczości organowej Romualda Twardowskiego*, Wrocław 2015.



PALCEM PO PŁYCIĘ

# ITZHAK PERLMAN: THE COMPLETE WARNER RECORDINGS



**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Od paru lat jest bardzo dobry czas dla kolekcjonerów płyt, mimo że ich sprzedaż wciąż spada. Każde wydawnictwo stara się wydawać w dobrej cenie, eleganckiej edycji swoje najlepsze nagrania. Skupiają się one wokół wybitnych wykonawców albo są kompletami dzieł wszystkich różnych kompozytorów. Na rynku są obecne piękne pudełka z nagraniami m.in. Marii Callas, Artura Toscaniniego, Jaschy Heifetza, Jamesa Galwaya, mamy kompletne edycje dzieł Sergiusza Rachmaninowa, Francisa Poulneca, Maurycego Ravela, Aleksandra Skriabina, Claude'a Debussy'ego, Igora Strawińskiego, Pierre'a Bouleza i wiele innych.

Jesienią ubiegłego roku Warner Classics wydał przepięknie pudełko z kompletem nagrań znakomitego, legendarnego skrzypka Itzhaka Perlmana zrealizowanych dawniej dla EMI Classics i Teldec. O skrzypku szerzej pisaliśmy w numerze grudniowym **Muzyka21**.

*Itzhak Perlman: The Complete Warner Recording* to wy-

dawnictwo przygotowane dla uczczenia siedemdziesiątych urodzin tego – śmiało można rzec – najwybitniejszego skrzypka naszych czasów. Całość zawiera 59 albumów, czyli 77 płyt. Są tam wszystkie nagrania Perlmana z katalogu Warnera (w tym także niektóre dotąd niepublikowane). Edycja jubileuszowa, to ekskluzywne pudełko zawierające płyty w kopertach i specjalnych kartonowych opakowaniach z książeczką. Niezależnie od tego pudełka wydano także albumy jako samodzielne płyty oraz w postaci wyselekcjonowanych kompilacji i płyt winylowych.

Jest w tym wydawnictwie ukazany każdy aspekt sztuki Itzhaka Perlmana, najważniejsze są genialne interpretacje koncertów skrzypcowych, zarówno tych z „żelaznego” repertuaru, jak i dzieła rzadziej wykonywane. Są też kompozycje zamówione przez Perlmana u żyjących twórców. Oprócz nich, mamy w wydawnictwie dzieła przeznaczone na skrzypce i orkiestrę, znakomitą muzykę kameralną, piękne recitale, a nawet znalazł się repertuar crossover, w tym jazz, ragtime i muzyka klezmerska, od których nie stronił Perlman, a nawet czuł się w nich jak ryba w wodzie. W kolekcji znajdziemy nawet płytę, która prezentuje Perlmana jako narratora, a nawet śpiewaka operowego. To w pełni pokazuje, że mamy do czynienia z artystą wielkiego formatu.

Wydane nagrania ukazują legendarnego skrzypka we

współpracy z innymi wybitnymi muzykami, takimi jak Martha Argerich, Władimir Aszkenazy, Daniel Barenboim, Plácido Domingo, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Lynn Harrell, Yo Yo Ma, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, André Previn czy Pinchas Zukerman. Większość nagrań pochodzi z czasów analogowych, dla tej edycji zostały z wielką dbałością i wyczuciem zremasterowane w jakości 24-bit/96kHz w Abbey Road Studios. Na płytach zachowano oryginalny układ z nagrań sprzed lat i ich oryginalną szatę graficzną. Nowe komentarze napisał jeden z najbardziej znanych francuskich ekspertów w dziedzinie wiolinistyki, Jean-Michel Molkhou.

*Itzhak Perlman: The Complete Warner Recording* oprócz albumów zawiera 96-stronicową, elegancką, bogato ilustrowaną książkę w twardej oprawie wydaną na papierze kredowym. Jest w niej nowy wywiad z Itzhakiem Perlmanem (przeprowadzony przez Jean-Michela Molkhou'a), esej poświęcony życiu artysty, jego karierze oraz osobiste wypowiedzi, swoiste hołdy składane skrzypkowi przez wielu znakomitych artystów (Aszkenazy, Barenboim, Capuçon, Kremer, Yo-Yo Ma, Repin, Gringolts, Vengerov). W książce znalazły się liczne fotografie, z których wiele pochodzi z prywatnych zbiorów i nie było nigdy wcześniej publikowanych.

Smakowitymi kąskami tej edycji są bardzo trudne, ale i efektowne aranżacje dokonanych przez samego Fritza

Kreislera i Jaschę Heifetza, dwa nagrania *Czterech pór roku*, zjawiskowe interpretacje koncertów skrzypcowych: Brahmsa, Beethovena, Sibeliusa, czy Wieniawskiego, by wspomnieć te najbardziej znane. Jest i pokaźny zbiór fenomenalnych nagrań kameralistyki.

W jednej z recenzji Itzhaka Perlmana, którego rodzice pochodzili z Polski, czytamy słowa oddające w pełni jego przeogromny talent i dorobek koncertowo-płytowy: „porywający, dowcipny, energetyzujący... o Itzhaku Perlmanie słyszał niemal każdy. Ten legendarny artysta jest bez wątpienia jednym z najwybitniejszych skrzypków naszych czasów. Jego niezwykle bogaty repertuar, obejmuje zarówno »żelazne« pozycje skrzypcowe, jak i rzadko wykonywane dzieła klasyczne, ale też jazz, muzykę klezmerską, a nawet muzykę filmową. Trudno opisać wkład Perlmana w historię wiolinistyki, co więcej fantastyczny charakter, błyskotliwe poczucie humoru i charyzma, czynią zeń fascynującą osobowość o bardzo wyrazistych rysach zarówno z artystycznego, jak i czysto ludzkiego punktu widzenia”.

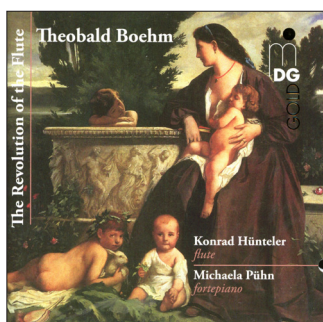
Dla kolekcjonerów znakomitych nagrań ekskluzywnie wydanych to pozycja obowiązkowa. Polecam ją każdemu!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
plyta miesiąca

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



**THEOBALD BOEHM**  
**The Revoution of the Flute**  
Konrad Hünteler, flet; Theobald Pühn, fortepiano

MDG 311 0708-2 • w. 2013, n. 1997  
• 62'51"

☆☆☆☆☆

Rola, jaką Theobald Boehm (1794–1881) odegrał w rozwoju muzyki fletowej daje mu godne miejsce w historii. Ten niemiecki kompozytor i wynalazca znany jest nie tylko z autorstwa licznych dzieł przeznaczonych głównie do wykonania na flet. Na gruncie swojej działalności wniósł on wielki wkład w rozwój i udoskonalenie techniki gry na tym instrumencie poprzez opracowanie nowego systemu palcowania, który znajduje swoje zastosowanie aż po dzień dzisiejszy.

Konrad Hünteler do wykonania prezentowanych dzieł wykorzystał aż pięć rodzajów tego instrumentu. Dzięki temu artysta przekonuje nas o różnorodnej barwie i kolorystyce brzmieniowej, jaką jest w stanie uzyskać poprzez zastosowanie licznych odmian fletu, którego to kilku odmian sam dokonał wynaleźnia. Zatem prezentowany album stanowi niebywałą okazję do wysłuchania dzieł niemieckiego twórcy, wykonanych na zaprojektowanych przez niego instrumentach. Natomiast kunszt artystyczny niemieckiego artysty doskonale oddaje charakter zaprezentowanych dzieł, zarówno wspomnianego kompozytora,

jak też utworów Schuberta i Beethovena, których sam Boehm dokonał opracowania, co świadczy o wszechstronności tego twórcy, który nie pozostał jedynie na gruncie wykonawstwa, ale postanowił znacząco zagłębić się w istotę instrumentu, jaki opanował. Prezentowany album stanowi zatem doskonałą okazję do zapoznania się z ważnym rozdziałem muzyki fletowej.

Karol Rzepecki



**JOACHIM BRÜGGE**  
**Muzyka kameralna**  
Salzburg Chamber Soloists • Lavard Skou-Larsen, dyrygent  
MDG 924 1856-6 • w. 2014 • 58'15"

☆☆☆☆☆

To kolejna porcja muzyki współczesnej od wytwórni MDG. Tym razem wysłuchamy twórczości kompozytora, muzykologa, a także wykładowcy słynnego Mozarteum w Salzburgu, Joachima Brügge'a (ur. 1958), który jak sam mówi, pełni brzmienia odnajduje dopiero w aparacie orkiestrowym. Jego *Pieces for strings* to cykl sześciu krótkich utworów odznaczających się specyficznym językiem muzycznym stojącym na pograniczu harmonii modalnej i klasycznej tonalności wzbogaconej o powtarzające się harmoniczne sekwencje. Natomiast *Waltz for strings* z 1998 r. to cykl stanowiący niezaprzeczalne odwołanie do twórczości mistrza tego

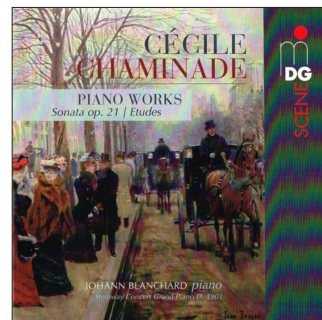
gatunku, Johanna Straussa seniora. Tajemnica tej kompozycji tkwi w lirycznym charakterze wyposażonym w charakterystyczne relacje, jakie kompozytor wprowadza poprzez następstwo kolejnych interwałów.

Ile kompozycji opartych na motywie B-A-C-H potrafią Państwo wymienić? Proszę do tej listy dopisać jeszcze jedną. Dzieło Joachima Brügge'a wykorzystujące ten słynny motyw to cykl wariacji utrzymanych w rytmie walca z charakterystycznym pizzicato. Brügge ma w swoim dorobku także wiele opracowań orkiestrowych znanych utworów zaczerpniętych z muzyki rozrywkowej. Ich także nie zabrakło na prezentowanym woluminie. *Scarborough Fair* to liryczna kompozycja oparta na ostinatowej sekwencji nawiązującej do muzyki XVII w. Z kolei *Close to You* to dobra okazja do poznania możliwości pełni brzmienia aparatu orkiestrowego. Kompozytor zestawiając ze sobą krótkie motywy wprowadza słuchacza w rozbudowany świat instrumentacji. W pięcioczęściowej *Suite for Trio* Brügge znów powraca do Jana Sebastiana Bacha. Tym razem po krótkim preludium usłyszymy motyw charakterystyczny dla słynnej arii ze *Suity orkiestrowej* D-dur BWV 1068. Wreszcie *Prelude und Fugue about Brahms* (1988) to idealna okazja, aby powrócić jeszcze raz do tematu allegro z *III Symfonii* op. 90 tegoż kompozytora, tym razem w opracowaniu nacechowanym bardziej współczesnymi dla nas środkami.

Zatem Joachim Brügge daje się poznać jako współczesny kompozytor tworzący nową, współczesną muzykę, jednak w oparciu o dawne filary będą-

ce jednocześnie sprawdzonymi środkami.

Karol Rzepecki



**CÉCILE CHAMINADE**  
**Sonata c-moll op. 21; Etude symphonique op. 28; Etude de concert op. 35; Etude mélodique op. 18; Etude pathétique op. 124; Etude romantique op. 132; Etude humoristique op. 138; Etude scolastique op. 139; Souvenir d'enfance**

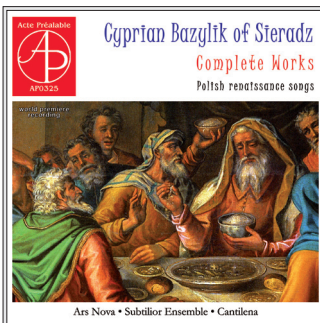
Johann Blanchard, fortepiano  
MDG 904 1871-6 • w. 2015 • SACD, 78'10"  
☆☆☆☆☆

Jeszcze pięćdziesiąt lat temu traktowano twórczość Cécile Chaminade z lekceważeniem, jako gustowną, lecz pozbawioną koncepcji salonową masową produkcję – żyjąca w latach 1857–1944 kompozytorka napisała ponad 150 opus.

Czasy się zmieniły, nowe pokolenie muzykologów, krytyków i wykonawców przyjrzało się dokładniej tej artystce i oto muzyka ta zaczęła pojawiać się na nagraniach i w salach koncertowych. I dobrze, gdyż jest ona wartościowa, interesująca i co najważniejsze, dosyć oryginalna.

Nagrania dokonał młody, urodzony w 1988 r. we Francji pianista Johann Blanchard. W jego interpretacji można wyczuć entuzjazm, z jakim podchodzi do twórczości Chaminade. Dzięki niemu nagrana





**CYPRIAN BAZYLIK**  
**Polskie pieśni renesansowe**  
*Chór Cantilena z Sieradza; Subtilior Ensemble; Ensemble Ars Nova • Jacek Urbaniak, dyrygent*  
 Acte Préalable AP0325 • w. 2015, n. 2014 • 57'25"

**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

Wśród polskich postaci muzycznego renesansu jedno z najbardziej zasłużonych miejsc zajmuje Cyprian Bazylik. Zwany był też Cyprianem z Sieradza; stąd jego monogramy C.B. i C.S. Urodził się około 1535 r. w Sieradzu, a zmarł w 1600 r. lub później. Studiował na Akademii Krakowskiej (dziśniejszym Uniwersytecie Jagiel-

ońskim), działał na dworach króla Zygmunta Augusta I oraz Mikołaja Radziwiłła w Wilnie (co zbliża go do Wacława z Szamotuł), był kompozytorem, pisarzem, poetą, tłumaczem (na język polski przełożył m.in. *O poprawie Rzeczypospolitej* Andrzeja Frycza-Modrzewskiego) i drukarzem, został odznaczony tytułem szlacheckim. Omawiana płyta przedstawia najpełniejszy zbiór kompozycji Cypriana Bazylika. Spośród 15. zaprezentowanych tutaj utworów aż cztery to światowe premiery fonograficzne. Do dziś zresztą wiemy o dziełach, które istniały, a uznawane są za zaginione. Do takich należą np. liryki napisane na zamówienie Albrechta Hohenzollerna. Zamieszczone na płycie pieśni Bazylika cechuje prostota; wiele z nich pisane było z myślą o wykonawcach-amatorach. Są to w większości utwory 4-głosowe. Literacko, związane są z tematyką religijną, moralizatorską, opisującą dobrodziejstwa życia człowieka poczciwego. Kompozytor

posłużył się w nich tekstami Andrzeja Trzecieckiego młodszego, Jakuba Lubelczyka, Stanisława Kłeryki, Bernarda Wojewódki, Szymona Zaciusa, a także anonimowymi. W wykonaniach najczęściej wybiera się co bardziej reprezentatywne zwrotki, jak to ma miejsce w omawianym nagraniu. Wykorzystano tutaj wydania krytyczne opracowane przez Zygmunta M. Szwejkowskiego i Piotra Poźniaka. Autor całego projektu, Jacek Urbaniak, zaprezentował pieśni Bazylika z towarzyszeniem instrumentalnym, dodatkowo wprowadzając instrumentalne intermedia, wykorzystując stylową, renesansową ornamentykę oraz improwizację. Sprawia to, że płyty, ze względu na jej układ, słucha się znakomicie. Dodatkowym atutem są trzy ostatnie pieśni – w oryginale jednogłosowe, lecz opracowane przez Urbaniaka w układzie czterogłosowym (partie zrekonstruowanych głosów realizowane są przez instrumenty). Wykonawcami

prezentowanych kompozycji Cypriana Bazylika są trzy zespoły: Chór Cantilena z Sieradza, zespół wokalny Subtilior Ensemble oraz instrumentalny Ars Nova, kierowane przez, wspomnianego już, Jacka Urbaniaka. Prezentują oni interpretacje ze wszelkich miar stylowe i wierne pod względem historycznym. Wprowadzane przez artystów innowacje zawsze są zgodne z duchem epoki i tylko przydają wykonywanej muzyce autentyczności. Dodatkowy atut stanowić może fakt, że nagranie zostało utwalone, a jakże, w Klasztorze Sióstr Urszulanek w Sieradzu. W całości otrzymujemy zatem edycję o encyklopedycznym niemal znaczeniu, a przy tym olbrzymiej wartości artystycznej. Pozostaje zatem życzyć sobie i muzykom kolejnych, równie wysmakowanych i dopracowanych projektów poświęconych innym polskim twórcom renesansowym!

Łukasz Kaczmarek

tu *Sonata* jawi się jako dzieło dojrzałe, znakomicie skonstruowane.

Pozostałe utwory znajdujące się na płycie to etiudy – mniejszej wagi, ale urocze miniatury, w których Johann Blanchard ukazuje swój pianistyczny kunszt w całej krasie.

Dzięki takim jak on pianistom twórczość Cécile Chaminade ma szansę być obecną na stałe w repertuarze sal koncertowych. Płytę polecam wszystkim miłośnikom pianistyki.

Stanisław Lubliński

**THE CHOPIN PROJECT**  
*Ólafur Arnalds & Alice Sara Ott, fortepiany*

Mercury Classics 811 4863 • w. 2015 • 45'35"  
 ☆☆☆☆☆

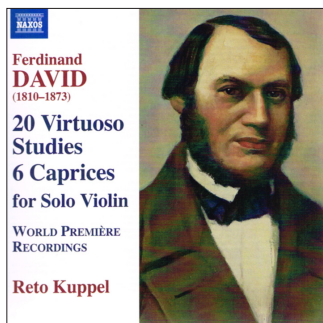


Prezentowany album stanowi owoc współpracy dwójki młodych artystów będących pod wpływem twórczości Fryderyka Chopina. Jak twierdzą autorzy omawianego projektu o wykonawstwie muzyki, czy też jej interpretacji rozmawia się zazwyczaj w kategoriach ustalonych przez kompozytora. Artyści postanowili tym razem spojrzeć na wybrane utwory Chopina z nieco szerszej perspektywy. Dlatego też wysłuchamy nietypowych opracowań muzyki kompozy-

tora z Żelazowej Woli a także dzieł Ólafura Arnaldsa inspirowanych dziełami polskiego twórcy. Po opracowaniu na wiolonczelę *Largo z Sonaty fortepianowej h-moll* op. 58 wysłuchamy tego dzieła w oryginalnej wersji. Następnie cykl utworów, których wysłuchamy powstał pod wpływem inspiracji, bądź też w oparciu o tematy znanych nam nokturnów, charakterystycznych nie tylko dla muzyki Chopina, ale także całej twórczości epoki romantyzmu. Jak możemy się przekonać, dobrze nam znany *Nokturn* op. 27 nr 1 w opracowaniu na skrzypce solo brzmi niezwykle przekonująco, niczym recytatyw wzorowany na barokowej tradycji. Liczne dwudźwięki stanowią natomiast duże wyzwanie dla wykonawcy. Podobne wrażenie odniesiemy słuchając duetu skrzypiec

i gitary wykonującego *Nokturn cis-moll* op. posth. To umiejętne zestawienie sprawia nie tylko, że dobrze nam znane dzieło brzmi dość oryginalnie, ale ukazuje nam nowy wymiar muzyki Chopina, która jak się okazuje brzmi niezwykle wyjątkowo nie tylko na fortepianie, ale także w różnych opracowaniach stanowiących niekiedy rodzaj czystego eksperymentu. Efekt współpracy dwójki młodych artystów zainspirowanych twórczością Fryderyka Chopina zaowocował albumem dającym nam możliwość do jeszcze głębszego jej poznania w innym niż dotychczas wymiarze.

Karol Rzepecki



**FERDINAND DAVID**

**20 Etiud wirtuozowskich na skrzypce solo (oparte na 24 Etiudach op. 70 Moschelesa), 6 Kaprysów na skrzypce solo op. 9**

Reto Kuppel, skrzypce

Naxos 8.573048 • w. 2015, n. 2012/13 • 75'41"

★★★★☆

Cudowne dziecko Ferdinanda David (1810–1873) został koncertmistrzem lipskiej Gewandhausorchester prowadzonej przez Feliksa Mendelssohna. Artysta ten był znany w całej Europie zarówno jako wirtuoz skrzypiec, jak i znakomity pedagog. Prezentowana płyta zawiera jego 20 Etiud wirtuozowskich stanowiących błyskotliwą transkrypcję na skrzypce 24 Etiud fortepianowych op. 70 autorstwa jego przyjaciela Ignacego Moschelesa.

Nagrania tych utworów podjął się niemiecki skrzypek Reto Kuppel. Jego gra jest bardzo dobra, a dźwięk jego instrumentu jest perfekcyjnie zarejestrowany. Jednakże słabością tego nagrania są same etiudy. Choć twórcy tacy, jak Chopin potrafili z etiud zrobić prawdziwe arcydzieła, których słucha się z zapartym tchem, to większość utworów tego typu służy raczej muzykom do ćwiczeń, niż do prezentowania słuchaczom. I tak jest niestety z *Etiudami* Moschelesa. Choć David dokonał wybitnych transkrypcji, to jednakże te utwory na skrzypce solo dalekie są od osiągnięć w tej dziedzinie Paganiniego czy Sarasatego.

6 Kaprysów dużo bardziej usatysfakcjonuje wymaga-

jących słuchaczy. Utwory są wyrafinowane, pełne melodyjnych inspiracji, a interpretacja Kuppela jest, jak poprzednio, na najwyższym poziomie.

Ciekawy album w szczególności dla miłośników muzyki solowej, Może być również znakomitą pomocą naukową dla skrzypków.

Stanisław Lubliński

**JOHN DOWLAND**  
**Shadows**

Sarah Maria Sun, głos; Jochen Feucht, saksofon; Friedemann Wuttke, gitara; Werner Matzke, wiolonczela

Profil PH14011 • w. 2014 • 50'26"

★★★★☆

Mówiąc o muzyce europejskiej w czasach Renesansu i Baroku Wielka Brytania pozostaje bardzo często pomijana, lub traktowana bardzo pobieżnie. Prezentowany album stanowi okazję do lepszego zapoznania się nie tylko z wybranymi dziełami Johna Dowlanda (1563–1626), ale dzięki temu także z tradycjami muzycznymi tego kraju. Pieśni zamieszczone na niniejszym albumie stanowią syntezę bogatej wówczas kultury europejskiej, z której to Dowland dzięki licznym podróżom odbytym chociażby do Włoch czerpał bogate wzorce dla swojej muzyki, zapoznając się z twórczością kompozytorów starego kontynentu. Doskonałą do tego okazją było chociażby spotkanie z Guillem Caccinim, założycielem Kameraty Florenckiej. Być może właśnie to sprawiło, że pieśni tego twórcy, których przykładów wysłuchamy na prezentowanym albumie stanowią doskonałe połączenie angielskiej melancholii z typowo kontynentalną formą, którą ten kompozytor jako pierwszy przeniósł do muzyki angielskiej. Być może to właśnie dlatego uznawany jest za największego kompozytora

angielskiego przed Henrym Purcellem. Słuchając prezentowanej płyty zawierającej rzadko wykonywaną twórczość przekonujemy się, że John Dowland, któremu przyszło komponować w czasach największego rozkwitu angielskiego renesansu słusznie otrzymał tytuł „Doctor of Music”. Kwartet, w wykonaniu którego dzieł wysłuchamy, w charakterystyczny dla tego kompozytora sposób ukazuje poszczególne walory jego dzieł, koncentrując przy tym uwagę słuchacza na poszczególnych aspektach charakterystycznych dla tego twórcy żyjącego na styku dwóch epok, które wniosły największy wkład w rozwój muzyki. Choć prezentowana płyta dla niektórych może odznaczać się nieco monotonnym charakterem, stanowi ważny wkład w popularyzację muzyki angielskiego kompozytora, który jak mało kto już za życia cieszył się wielkim uznaniem ze strony siebie współczesnych.

Karol Rzepecki

**DOROTHEE EBERHARDS**  
**Kosmos X – muzyka kameralna**

Satori Ensemble

Antes Edition BM319290 • w. 2014, n. 2013 • 66'38"

★★★★☆

Dorothee Eberhardt (ur. 1952) to uznana współczesna kompozytorka niemiecka mająca na swoim koncie liczne osiągnięcia w postaci nagród zarówno w dziedzinie twórczości muzycznej, jak też na gruncie wiolinstyki. *Kosmos X* to już kolejny album zawierający fragmenty z jej licznych dorobku. Tym razem w przeważającej większości wysłuchamy dzieł skomponowanych na trio w różnej obsadzie. *Klaviertrio nr 4* to powstała w 2010 r. trzyczęściowa kompozycja łącząca w sobie klasyczną strukturę

i środki z wykorzystaniem współczesnych konwencji harmonicznyc. Słuchając tego dzieła na myśl przychodzi zdanie Gottfrieda Wilhelma Liebница, który twierdził, że „muzyka to ukryta matematyczna aktywność duszy”. Słuchając tej kompozycji nie sposób nie przyznać racji temu twierdzeniu, bowiem nawet najmniej wymagający słuchacz zauważy rytmiczne ostinato stanowiące jeden z elementów formotwórczych tego dzieła. O istotnej roli rytmu w kompozycjach Eberhardt przekonamy się także słuchając *Terra Nea* na skrzypce i fortepian.

*Orion* na wiolonczelę i fortepian stanowi przykład połączenia tradycyjnego i nowoczesnego stylu kompozytorskiego. To dwuczęściowe dzieło kryje w sobie znamiona rapsodii połączonej z wymagającą wirtuozerią wzbogaconą w liczne fragmenty pełne ekspresji.

Z kolei *Solar* na flet, wiolonczelę i fortepian stanowi opracowanie na różne sposoby znanej pieśni hiszpańskich pielgrzymów.

Słuchając prezentowanego albumu przedstawiającego dorobek ostatnich lat znanej niemieckiej kompozytorki przekonujemy się, że umiejętne połączenie tradycji z nowoczesnością może przynieść wymierne efekty. To także doskonała okazja do tego, aby zdać sobie sprawę z faktu jak istotną rolę w muzyce odgrywa czynnik rytmu.

Karol Rzepecki

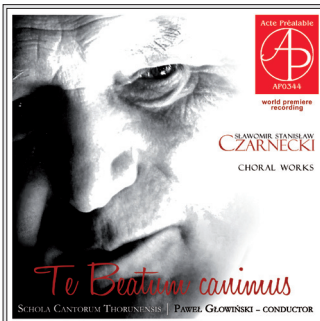
**FRANCESCO GASPARINI**  
**Mirena & Floro**

Eliana Cacchi Fedi, sopran; Lucia Sciannimanico, kontralt; Marco Orestano Cristarella, baryton • Auser Musici • Carlo Ipata, dyrygent

Glossa GCD C80016 • w. 2015, n. 2003 • 57'09"

★★★★☆





**SŁAWOMIR CZARNECKI**  
**Utwory chóralne**  
*Schola Cantorum Thorunensis* •  
*Paweł Głowiński, dyrygent*  
 Acte Préalable AP0344 • w. 2015, n. 2015 • 51'18"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Prezentowany album kieruje naszą uwagę w stronę twórczości Sławomira Stanisława Czarneckiego (ur. 1949). Ten współczesny polski kompozytor był uczniem Romualda Twardowskiego, dobrze znanego czytelnikom **Muzyka21**, ale także

doskonalił swój warsztat pod kierunkiem Piotra Perkowskiego i Oliviera Messiaena.

Twórczość zamieszczona na niniejszym woluminie odznacza się wyjątkowością pod wieloma względami. Otóż mamy niezwykłą możliwość wysłuchania prezentowanej twórczości po raz pierwszy. Inspiracją do większości ich powstania była osoba dziś już świętego Jana Pawła II. Kompozytor wykorzystując teksty do pieśni z opusu 48 postanowił jeszcze raz skierować naszą uwagę w stronę jednego z największych Polaków. Treść modlitw wypowiedzianych przez Jana Pawła II podczas kolejnych wizyt w ojczyźnie została ubrana przez Sławomira Czarneckiego w prostą, homofoniczną formę, co znajduje swoje przełożenie w konstrukcji poszczególnych dzieł wyposażonych w bogate relacje słowno-muzyczne.

Stuchając omawianej płyty przekonujemy się o postawie estetycznej Czarneckiego odznaczającej się odrzuceniem awangardy, a nacechowanej zwrotem w kierunku tradycji, co przekłada się na logiczny rozwój formy poszczególnych dzieł. Dowodem tego są chociażby prezentowane dzieła z opusu 45. Stuchając tych dzieł nie sposób nie zauważyć licznych odniesień do chorału gregoriańskiego, techniki organum, czy formy motetu. Jednak nie świadczy to o łatwości tych dzieł w wykonaniu, bowiem kryją one w sobie skomplikowaną harmonię, która zgodnie z założeniami epoki renesansu pozostaje jednak w cieniu wysuwając na pierwszy plan warstwę słowną.

Przypuszczam, że mieli już Państwo możliwość wysłuchania, bądź też nawet wykonywania wielu już utworów poświęconych osobie

polskiego papieża. Jednak *Hymnus in honorem Sancti Joannis Pauli Papae II* to dzieło niezwykle, które powstało z okazji kanonizacji. Jego trzyczęściowa struktura nadaje formę zwrotkową, której wspólnym punktem stają się słowa „Ciebie Świętego sławimy”.

A wszystkiego doświadczymy za sprawą młodego, energicznego twórcy toruńskiej kultury, z inicjatywy którego już od pięciu lat funkcjonuje zespół wokalny Schola Cantorum Thoruniensis. Trzeba przyznać, że niniejsza pozycja prezentuje istotny element współczesnej muzyki polskiej, a fakt, iż jej wydaniu przyświecają obchody 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich świadczy tylko o wysokich walorach omawianej twórczości.

Karol Rzepecki



W epoce Baroku dużą popularnością cieszyły się intermezzi – lekkie muzyczne wstawki pomiędzy kolejnymi aktami poważnej opery bądź sztuki. To one dały początek operze buffa. Bodaj najśłynniejszym intermezzem w historii muzyki jest *La serva padrona* genialnego Pergolesiego, służące jako przerywnik opery seria *Il prigioniero superbo* (istny paradoks historii: skromna wstawka Pergolesiego stała się arcydziełem, właściwa opera zaś popadła w zapomnienie – nawet nie wiadomo dokładnie kto ją napisał!). Oczywiście małe, zabawne utwory „supportujące” większe dzieła tworzyli nie tylko kompozytorzy pokroju

Pergolesiego, lecz również „niżsi” rangą muzycy. Jednym z nich był Francesco Gasparini, przedstawiciel szkoły weneckiej. Arie z jego oper mogą być znane współczesnemu melomanowi dzięki nagraniom m.in. Iana Bostridge’a, czy Cecilii Bartoli. Również kantaty i utwory sakralne doczekały się ciekawych wykonań. Ale za życia Gasparini był ceniony przede wszystkim za traktat o basie cyfrowym *L’Armonico Pratico al Cimbalo*. Ważny fakt z życia kompozytora stanowić może ciekawostka, że był on współpracownikiem Vivaldiego, bowiem w tych samych co on latach działał w Ospedale della Pietà, tyle że jako maestro di capella. Kończąc swą kadencję w Wenecji, Gasparini udał się do Rzymu, by objąć po Caldarze analogiczną posadę na dworze księcia Francesca Marii Ruspoliego. To tam skomponował kantatę *Dori e Daliso*, która swą premierę miała w 1716 r. Ten

duet na sopran, alt, skrzypce i b.c. trwa 25 minut i opowiada prostą, sielankową historyjkę miłosną. To pierwsze dzieło, jakie znalazło się na omawianej płycie. Drugim są pochodzące z 1718 r. trzy intermezzi *Nana, Francese e Armana ovvero Mirena e Floro*. Jedno z nich napisał prawdopodobnie Giovanni Battista Bononcini. Intermezzi miały stanowić „support” dla *Gl’odi delusi dal sangue* Antonia Luchiniego i Antonia Lottiego na dreźnieńskiej premierę. Zarówno *Dori e Daliso*, jak i *Nana, Francese...* są pełnymi wielkiego uroku, rozkosznymi, słodkimi dziełkami-krotochwilami pieszczącymi uszy. Nie są to wybitne przykłady twórczości muzycznej na miarę Pergolesiego, jednak ich słuchanie daje wcale nie mniej przyjemności! Włoskie wykonanie solistów i zespołu Auser Musici pod kierownictwem Carla Ipaty z 2003 r. ukazuje wszystkie walory kompozycji. Wśród śpiewaków uwagę

przykuwa milutki, dźwięczny sopran Eleny Cecchi Fedi.

Łukasz Kaczmarek



**JOSEF MATTHIAS HAUER**  
**Melodies and Preludes**  
*Steffen Schleiermacher, fortepiano*  
 MDG 613 1890-2 • w. 2015, n. 2014 • 175'01"  
 ★★★★★

Niemiecki pianista i kompozytor Steffen Schleiermacher (ur. 1960) pochodzący z miejscowości Halle odznaczającej się bogatymi tradycjami muzycznymi tym razem za pośrednictwem prezentowanego albumu postanawia przybliżyć

nam twórczość austriackiego kompozytora i teoretyka muzyki żyjącego na przełomie XIX i XX w. Ten album daje nam w pełni możliwość do zapoznania się z ważnym fragmentem dorobku Josefa Matthiasa Hauera będącego przedstawicielem twórców otwartych na wszelkie eksperymenty związane z poszukiwaniem nowych technik kompozytorskich. Doświadczymy tego słuchając prezentowanych woluminów kryjących w sobie pokłady różnorodnych rozwiązań opartych o tradycyjne formy przedstawione za pomocą nowych rozwiązań wzbogacających język muzyczny tegoż twórcy.

Słuchając kolejnych dzieł zamieszczonych na omawianych płytach niejednokrotnie z naszej strony pod adresem kompozytora mógłby paść zarzut monotonii, która czyni prezentowane utwory przewidywalnymi, a wręcz mało interesującymi. Jednak nie tak należy postrzegać dorobek tego twórcy. Wczytując się bowiem w jego dzieła teoretyczne zauważymy, że kompozytor pisząc o swobodnym traktowaniu skali dwunastotonowej narzuca pewne reguły, jakie stara się konsekwentnie realizować na gruncie swoich utworów. Dowodem tego jest chociażby budowanie kolejnych sekwencji w oparciu o kolejne stopnie poszczególnych heksachordów. Słuchając poszczególnych dzieł przekonamy się o ich prostej, ale konsekwentnej i symetrycznej, a co za tym idzie niezwykle logicznej strukturze wypływającej z bogatych umiejętności popartych warsztatem teoretycznym. Natomiast Steffen Schleiermacher daje się poznać, jako artysta potrafiący to wszystko przekazać docierając do słuchacza bez zbędnych epizodów ukazując w pełni kwintesencję prezentowanej twórczości.

Karol Rzepecki

**HENNING KRAGGERUD**

**Equinox**

*Arctic Philharmonic*

Simax PSC1348 • w. 2015 • 73'08"

★★★★★

Myślę, że wszyscy na pewno nie raz zetknęli się z wielkim dziełem, jakim jest *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. Nikogo nie trzeba zbyt długo przekonywać, aby zrozumiał jak wielką rolę w historii muzyki odegrał ten zbiór 24 preludium i fug we wszystkich tonacjach.

Twórczość zawarta na prezentowanym albumie w pewnym stopniu była inspirowana przywołanym dziełem. Wysłuchamy bowiem zbioru krótkich kompozycji na skrzypce i orkiestrę. Ten zbiór dwudziestu czterech concertino został podzielony na cztery części reprezentujące różne pory dnia. Co więcej każdemu z dzieł zostało przypisane wybrane miasto, w taki sposób, aby dzieła mogły reprezentować wszystkie kontynenty. Henning Kraggerud wykonujący partię skrzypiec solo i pełniący zarazem rolę dyrygenta doskonale ukazuje w ten sposób uniwersalność języka muzycznego, oraz łatwość w sposobie jego przekazywania. Te krótkie kompozycje stanowią doskonałe połączenie współczesnego języka muzycznego z klasyczną formą i koncepcją artystyczną. Słuchając omawianego albumu mamy wrażenie pewnej całości. Zostaje nam przedstawione jedno wielkie dzieło bogate w różnorodne aspekty stylistyczne i wykonawcze, ale także kryjące w sobie różnorodne pokłady emocjonalne, ujawniające odmienne stany człowieka.

Omawiana pozycja stanowi doskonałą okazję do tego, aby przekonać się o uniwersalności i bogatych pokładach emocji, jakie jest w stanie wyrazić ta gałąź sztuki.

Karol Rzepecki



**THIERRY LACINTO**  
**Koncert skrzypcowy, Prelude and Death of Virgil**

*Isabelle Faust, skrzypce; Matteo de Monti, baryton • Orchestre Philharmonique du Luxembourg; Orchestre National de France • Arturo Tamayo, Gerard Schwarz, dyrygenci*

Naxos 8.573204 • w. 2014, n. 2000/2005 • 60'29"

★★★★★

Francuski kompozytor Thierry Lacinto (ur. 1954) to bez wątpienia jeden z najwybitniejszych współczesnych twórców wywodzących się z tego kraju, czego potwierdzenie stanowi prezentowany album. A dane nam będzie wysłuchać dwóch obszernych dzieł, które pomogą nam w zrozumieniu niełatwego języka muzycznego tego twórcy i wyrobienie sobie poglądu na ten temat. Jako pierwszego w wykonaniu Narodowej Orkiestry Francuskiej wysłuchamy *Koncertu skrzypcowego*. To dzieło powstałe w 2005 r. choć utrzymane jest w klasycznej trzyczęściowej formie ulega znacznemu rozwarstwieniu na poszczególne odcinki. To dzieło pełne ekstrawagancji i impulsywności, jak przynajmniej sam kompozytor doskonale ukazuje utalentowana niemiecka skrzypaczka Isabelle Faust. Artystka wykazuje się niezwykłą precyzją i opanowaniem instrumentu, ukazując przy tym wszelkie walory dzieła i odnajdując pewien porządek w jego rozbudowanej i swobodnej strukturze. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, ponieważ to właśnie jej kompozytor

postanowił zadedykować ten utwór, a jego prawykonanie miało miejsce w 2005 r. Zatem po niespełna dziesięciu latach dzieło doczekało się utrwalenia.

Drugą z kompozycji, których wysłuchamy będzie natomiast *Preludium i śmierć dziewicy*. Inspirację do powstania tego dzieła skomponowanego w roku 2000, podobnie jak w przypadku wielu innych kompozytorów stanowiła zatem kobieta. Libretto autorstwa Marca Gautrona wydaje się być tylko uzupełnieniem dodającym słuchaczowi świadomości o toczącej się akcji. Lacinto, podobnie jak w przypadku poprzedniego dzieła posługuje się na pozór spójną i uporządkowaną czteroczęściową strukturą, kryjącą w sobie uczucie żalu i smutku, jakie francuski twórca czerpie z lektury *The Death of Virgil* Hermanna Brocha. Prawykonanie tego dzieła, które kompozytor zadedykował swojemu ojcu miało miejsce w grudniu 2000 r., podczas *Radio France Présences Festival*, podczas którego spotkało się z dużą aprobatą publiczności. Prezentowanemu nagraniu wartości dodaje fakt, iż zostało nagrane na żywo podczas koncertu.

Prezentowany album stanowi okazję nie tylko do zapoznania się z twórczością Thierrego Lacinto, ale zwraca także naszą uwagę ku współczesnej muzyce poważnej, jaka także prężnie rozwija się we Francji, z udziałem wielu twórców.

Karol Rzepecki

**MICHEL LEGRAND**

**Les parapluies de Cherbourg**

*Marie Oppert; Natalie Dessay; Vincent Niclo; Laurent Naouri; Louise Leterme • Orchestre National d'Île-de-France • Michel Legrand, dyrygent*

Erato 0825646117642 • w. 2015 • DVD-V, 100'00"

★★★★★





**PERTTI JALAVA**  
**Into a Warm Night – Muzyka kameralna: The Eagle-Owl (2009), Six Miniatures for guitar (1998), String Quartet no. 1 „Pictures of Spring Stream” (2006/7), While You Were Sleeping I Opened the Door and Walked Out Into a Warm Night (2010)**

Kimmo Rahunen, gitara • Kwartet Akademos; Lorien Trio

Acte Préalable AP0342 • w. 2015, n. 2014 • 61'37"

☆☆☆☆☆

Wytwórnia Acte Préalable prezentuje nam sylwetkę fińskiego kompozytora średniego pokolenia, stosunkowo mało w Polsce znanego, Pertiego Jalavy (ur. 1960 r.). Ten interesujący twórca pisze muzykę zarówno poważną, jak i jazzową, starając się jednak na tych dwóch polach działać w sposób autonomiczny, nie łączyć różnych stylów. Jalava często sam zamienia się w wykonawcę (gra na instrumentach perkusyjnych i klawiszowych), biorąc wówczas

na warsztat własne utwory. Chociaż Jalava-kompozytor to samouk, nie stronił od zupełnie od kontaktu z mistrzami. Po jednym z kursów (kompozycja teatralna), pod kierunkiem Craiga Bohmlera, na swój „dyplom” stworzył operę kameralną *Raj*, co stanowiło ważne osiągnięcie w jego karierze. W „klasycznym” dorobku kompozytorskim Jalavy pierwsze miejsce zajmuje jednak muzyka orkiestrowa i kameralna. W dziełach fińskiego twórcy odnajdziemy pewne wspólne elementy, wyznaczające jego styl kompozytorski. Główną rolę odgrywa w nich rytm, nadający pewną stałość, porządek, będący czynnikiem spajającym. Kompozytor przywiązuje również wagę do melodii, choć częściej używa krótkich motywów aniżeli dłuższych zdań i tematów. Motywów jest wiele, stąd wrażenie melodycznego bogactwa. Rzadko jednak odnajdziemy tu tradycyjną tonalność, większość materiału opiera się na skali dwunastotonowej, gdzie każdy dźwięk rządzi się równymi prawami. W wielu utworach zetknijemy się z polifonią. W ogóle muzyka Jalavy jest bardzo przestrzenna, pozwalająca się śledzić z różnych punktów. Kompozytor często nadaje swoim dziełom obrazowe tytuły, jest zafascynowany programowością, co daje od-

biorycy możliwość uruchomienia coraz to kolejnych pokładów wyobraźni. Tak można pokrótce scharakteryzować styl Pertiego Jalavy, tak też przedstawiają się utwory zgromadzone na omawianej płycie. Jej program wypełniają trzy cykle kameralne i jeden solowy – na gitarę. Pierwsze dzieło to *Puchacz* na gitarę i kwartet smyczkowy z 2009 r. Tytuły poszczególnych części mówią same za siebie: *Droga myszko, puchacz nie śpi w nocy, Na łakach gdzie jest rosa, Na palcach* oraz *Puchacz*. Przedstawienie przez kompozytora postaci myszy i sowy budzić może skojarzenia z genialnym sportretowaniem przez Musorgskiego dwóch Żydów w *Obrazkach z wystawy*. Jalava znakomicie przez muzykę odmalowuje emocje: niepokój, lęk, dostojność, spokój... *Sześć miniatur* na gitarę solo z 1998 r., to świetne studium, utrzymane w technice dodekafonicznej, wymagające pod względem wykonawczym. Każda z części dotyka innego problemu gry. W *I Kwartecie smyczkowym „Obrazy wiosennego strumienia”* (2007 r.) znów powracamy do ilustracyjności. Kolejne części oznaczył kompozytor jako: *Sople lodu topnieją na gałęziach, Pęcherzyki powietrza grają pod lodem, Motylki, za wcześniej, Łódki z kory* oraz *Wiosna*. To znów wsłuchiwanie się w dźwięki

przyrody, ale i symbolika, to wszystko co się z elementami natury wiąże, świadomość zbiorowa i podświadomość. Program płyty zamyka cykl z 2010 r. *Kiedy spałaś otworzyłem drzwi i wyszedłem w ciepłą noc* na flet, altówkę i harfę. Tytuły trzech kolejnych części odpowiadają kolejnym frazom tytułu kompozycji. Noc, jasna i spokojna, ale bezsenna – kolejny przyczynek do uruchomienia wyobraźni i symboliki, wnikięcia w głąb siebie.

Wykonania są bardzo dobre, zawsze skupiające się na samej muzyce, nie epatujące „ekspresyjnymi efektami”, czy technicznymi popisami. Artyści, którzy wzięli udział w nagraniu: gitarzysta Kimmo Rahunen, a także członkinie Kwartetu Akademos i Lorien Trio spisali się znakomicie.

Do omawianej płyty i kompozycji na niej zgromadzonych można podejść w różny sposób. Jeśli po prostu się ją włączy i zajmie sprawami dnia codziennego, będzie stanowić miłe, nie narzucające się, tło, często działające w relaksujący sposób. Jeśli jednak zaczniemy słuchać jej w sposób świadomy, nastawieni na recepcję, ale przede wszystkim na wgląd w siebie, wówczas możemy coś odkryć, czegoś dowiedzieć się o sobie.

Łukasz Kaczmarek

Michel Legrand (ur. 1932) jest jedną z najwybitniejszych i najbardziej wykształconych postaci francuskiej muzyki rozrywkowej. *Parasolki z Cherbourg* są być może jego najbardziej udanym dziełem, trochę musicalowym, trochę jazzującym, trochę filmowym, z pięknym, poruszającym głównym miłosnym tematem. Jest to film muzyczny, którego autorem ścieżki dźwiękowej jest właśnie Legrand. W przeciwieństwie do innych, w dziele tym nie ma dialogów mówionych, wszyst-

kie kwestie aktorki śpiewają. W roku 2014 w Théâtre du Châtelet w Paryżu odbyła się premiera *Parasolek* w nowej wersji koncertowej, a może raczej bardziej teatralnej niż filmowej, gdzie wszystko rozgrywa się przed publicznością, a aktorki są jednocześnie śpiewakami. Za nimi, z tyłu sceny orkiestrę prowadzi zaś sam kompozytor. Jak możemy zobaczyć za pośrednictwem omawianej płyty DVD, zabieg udał się znakomicie, a ta nowa wersja okazała się sukcesem.

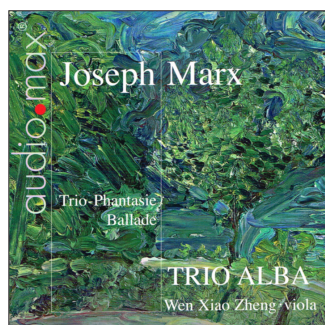
Ogląda się ją z satysfakcją, jest dość zadowalająca pod względem aktorskim. Co się zaś tyczy strony wokalne – dwoje „aktorów” to profesjonalni, dobrze znani w muzycznym świecie, „klasyczni” śpiewacy: Natalie Dessay i Laurent Naouri. Dessay jest świetnym sopranem liryczno-koloraturowym, artystką niezwykle twórczą, nieszablonową, a przy tym ze świetnym zacięciem aktorskim i, last but not least, przyjaciółką Legranda, znakomitą wykonawczynią jego muzyki. Choć

partia Madame Emery pozwala jej zaprezentować jedynie niewielką część jej wokalnych umiejętności, całościowo tworzy świetną, porywającą, wyróżniającą się wśród innych kreację. Laurent Naouri, francuski basbaryton, jako Cassard nie ma tej swobody co Dessay, aktorsko jest nieco drętwy, choć wokalnie pozostaje bez zarzutu. Obie młode panie (Marie Oppert w roli Geneviève oraz Louise Leterme jako Madeleine) dysponują miłymi, dość podobnymi do siebie, głosami, chociaż

pod względem intonacyjnym nie są zbyt pewne, a w wysokich rejestrach często nazbyt przenikliwe. Satisfakcjonująco wypada Vincent Niclo (Guy): tak pod względem aktorskim, jak i wokalnym. Jest on wszak piosenkarzem. To samo można powiedzieć o Jasmine Roy, z wielkim wdziękiem kreującej trzy partie, zwłaszcza ciotki Elise. Pozostali wykonawcy stanęli na wysokości zadania. Szkoda tylko, że artyści (zwłaszcza co niektórzy) nie mogli zaprezentować pełnego wolumenu głosu, gdyż śpiewali z mikrofonami. Wszystko przygotowane było i nadzorowane przez Michela Legrand, pewną ręką prowadzącego Orchestre National d'Île-de-France.

W całości otrzymujemy zatem dość atrakcyjny spektakl muzyczno-teatralny wykonany na bardzo przyzwoitym poziomie.

Lukasz Kaczmarek



**JOSEPH MARX**  
**Trio-Phantasie, Ballade na kwartet fortepianowy**  
Wen Xiao Zheng, altówka • Trio Alba

Audiomax 703 1844-2 • w. 2014 • 62'46"  
☆☆☆☆☆

Joseph Marx był austriackim kompozytorem urodzonym w Grazu w 11 maja 1882 r. Zmarł tamże 3 września 1964 r. Początkowo muzyki uczyła go matka, następnie uczył się gry na fortepianie u Johanna Buwasa. Choć studiował w Grazu prawo, by zaspokoić życzenie ojca, nie przestał interesować się muzyką.

Doprowadziło to w końcu do zerwania kontaktów z rodziną i rozpoczęcia kariery muzyka i kompozytora. W latach 1908–1912 napisał około 120 pieśni. W późniejszych latach był m.in. rektorem Hochschule für Musik w Wiedniu, trzy lata doradzał rządowi tureckiemu czego owocem było założenie konserwatorium w Ankarze. Był do końca zwolennikiem muzyki tonalnej.

Prezentowana płyta zawiera dwa znakomite utwory tego twórcy – trio fortepianowe i *Balladę na kwartet fortepianowy*. Wykonanie bardzo precyzyjne, zespół Trio Alba jest świetnie zgrany. Tworzący je artyści, skrzypaczka Livia Sellin, wiolonczelista Philipp Comploi i pianistka Cheng Cheng Zhao to bardzo młodzi, ale niezwykle utalentowani muzycy, mający w dorobku nagrania triów Mendelssohna. Obecna płyta powstała dla uczczenia 50 rocznicy śmierci kompozytora i 100 rocznicy powstania jego utworu – *Trio-Phantasie*. W kwartecie zespołowi towarzyszy utalentowany altowiolista chiński, Wen Xiao Zheng.

Od pierwszych taktów *Trio* zagłębia się w świat postromantyzmu niemieckiego. Uważny słuchacz może zauważyć pokrewieństwo tego dzieła z niedokończonym, młodzieńczym *Kwartetem* Gustava Mahlera. Ta rozbudowana, pięcioczęściowa kompozycja zachwyci każdego miłośnika muzyki przełomu XIX i XX w.

Uzupełnieniem płyty jest *Ballada na kwartet fortepianowy*, dzieło tonowane, spokojne, miejscami jednak burzliwe, porywające jest znakomicie interpretowane przez młodych artystów.

Joseph Marx jest kompozytorem wartym poznania, a prezentowany album na pewno do tego zachęci. Polecam.

Stanisław Lubliński



**CLAUDIO MONTEVERDI**  
**L'Orfeo**

*La Capelle Reial de Catalunya; Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent*

Alia Vox AVSA9911 • w. 2015, n. 2002 • SACD, 114'09"

☆☆☆☆☆

Dramma per musica, czy też Favola in musica *Orfeusz* (1607) Claudio Monteverdiego jest pierwszą wielką operą w historii muzyki, świadectwem ludzkiego geniuszu, wizjonerstwa. „Twórca *Orfeusza* w pełni wykorzystał osiągnięcia wszystkich madrygalistów, a ponieważ dodatkowo dał swoim bohaterom możliwość wyrażania uczuć we własnym imieniu, pozbawił w ten sposób sam madrygał jego dotychczasowej roli, a zarazem otworzył drogę dla nowego gatunku – opery i w symboliczny sposób zamknął muzyczny przekaz epoki renesansu”. Dzieło doczekało się kilkudziesięciu nagrań. Pierwsze z nich pochodzi z 1939 r. i ma już wartość raczej historyczną, choć ze względów poznawczych niewątpliwie warte jest posłuchania. Kolejne, będące produkcją niemiecką, jest o 10 lat późniejsze i zawiera kilka ważniejszych kreacji wokalnych, w tym Elfride Trötschel jako Eurydyki. Fascynujące kuriozum stanowi nagranie Leopolda Stokowskiego z 1960 r. z Gérardem Souzay'em i Judith Raskin. Ale już kolejne nagrania w większym stopniu uwzględniają sposób wykonawstwa charakterystyczny dla epoki. Pierwszym takim przedsięwzięciem była rejestracja Nikolausa Hamoncourta z 1969

r. Po niej powstawały kolejne. Dziś za najwybitniejsze uważane są przez krytyków nagrania wspomnianego Hamoncourta, Gardinera, Medlama, Picketta, Jacobsa, Garrida, Haïma (moja ulubiona wersja), Malgoire'a, Caviny, Alessandrinięgo.

Do tego zestawu śmiało można dołączyć nagranie Jordiego Savalla. Zostało ono dokonane podczas przedstawienia w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, 31 stycznia 2002 r. Doczekało się już wydania w postaci audiowizualnej przez Opus Arte. Obecnie otrzymujemy jego zapis dźwiękowy na dwóch płytach wytwórni Alia Vox. W całości stanowi ono bardzo dobrą i wyrównaną produkcję. Jest znakomite pod względem instrumentalnym, co stanowi zasługę zespołów Jordiego Savalla. Brzmienie jest bogate, barwne, odpowiednio barokowe, Savall prowadzi całość pewną ręką. Znakomici są artyści realizujący continuo, z Andrew Lawrence-Kingiem na czele. Spośród solistów kreację najwybitniejszą stworzyła Sara Mingardo, kontralt, jako Posłaniec. Jej piękny, bogaty, perlisty głos i olbrzymia siła dramatyczna budzą duże wrażenie. Montserrat Figueras, jak zawsze, słucha się bardzo miło. W roli Muzyki tworzy piękną, wzruszającą kreację, śpiewa z ogromną wrażliwością. Arianna Savall jako Eurydyka urzeka swoim niewielkim, dźwięcznym, sympatycznym głosikiem – to Eurydyka niewinna, bardzo dziewicza. Nieco zawodzi Furio Zanasi, który co prawda dysponuje odpowiednią techniką i zasobami wokalnymi, tworzy jednak dość bladą kreację, brakuje mu przekonania, jest słaby pod względem dramaturgicznym. To nie jest interpretacja na miarę Rolfe-Johnsona, Rogersa, czy Bostridge'a. Pozostali śpiewacy, z Cécile van de Sant (Nadzieja), Gerdem Türkiem (Pasterz, Echo) i Carlosem



Meną (Pasterz) na czele, stanęli na wysokości zadania. W całości otrzymujemy zatem dobrą i satysfakcjonującą wersję Monteverdiowskiego *Orfeusza*, która śmiało może konkurować z najwybitniejszymi dostępnymi nagraniami opery. A, jak zwykle w przypadku Alia Vox, piękne wydanie w postaci grubej, bogato ilustrowanej książeczki, tylko zachęca do sięgnięcia po album.

Łukasz Kaczmarek

**HAFEZ NAZERI**

**Rumi Symphony Project – cycle I – Untold**

Sony Classical 886978918529 • w. 2014  
☆☆☆☆

Można by się rozpisywać o bogatej warstwie ideologicznej wiążącej się z omawianą płytą. Można mówić o przenikaniu kultur, dialogu Wschodu z Zachodem. Można by o jeszcze innych rzeczach i oczywiście nie sposób o tym nie wspomnieć. Przede wszystkim jednak chciałbym się skupić na samej muzyce. Hafez Nazeri jest irańskim kompozytorem i wokalistą, synem Shahrama. W roku 2007 dla uczczenia 800. rocznicy urodzin poety i mistyka perskiego Rumiego, Nazeri stworzył wciąż niezakończony *Rumi Symphony Project*, którego pokłosiem jest omawiany album *Untold*, zapowiadany jako pierwszy w cyklu. Program muzyczny płyty podzielony został na cztery rozdziały: *Stworzenie, Egzystencja, Niewypowiedziane* oraz *Odwieczny powrót*. Każdy z nich, prócz *Egzystencji*, na którą składa się jedynie *Życie*, zawiera w sobie kilka wydzielonych części. Muzyka jest oczywiście autorstwa Hafeza, który śpiewa oraz gra na perkusji klasycznej i sitarze. Towarzyszą mu altowiolista Paul Neubauer, wiolonczeliści Matt Haimovitz i Johannes Moser, perkusiści Zakir Hussain

oraz Glen Velez, a także sam Shahram Nazeri użyczający swego głosu. Przy projekcie współpracował również Deepak Chopra, indyjski pisarz. Widzimy zatem, że mamy do czynienia z międzynarodowym składem, wielu artystów pochodzi z Azji. Taka jest też sama muzyka, będąca efektem fuzji wielu kultur ze zdecydowaną jednak dominacją tych wschodnich. Wschodnia modalność, rytmika, instrumenty muzyczne, sposób prowadzenia linii melodycznej, melizmaty, styl śpiewu (obaj panowie Nazeri)... Muzyka często pragnie tutaj być obrazowa, podporządkowana treściom, tytułom ideologii. Zwłaszcza w częściach instrumentalnych silnie działa to na wyobraźnię, fragmenty wokalne zdają się jednak być bardziej dla europejskiego odbiorcy egzotyczne, wymagające innego sposobu słuchania, rozumienia. Projekt jako całość, w swojej istocie niezwykle humanitarny, przypominający działania Jordiego Savalla, zasługuje na słowa najwyższego uznania. Sama warstwa muzyczna, z jaką możemy obcować za pośrednictwem omawianej płyty, może jednak w wielu aspektach być nie dość zrozumiała, obca, manieryczna, z pewnością wymagająca pewnego, nie tylko artystycznego obycia i przygotowania.

Łukasz Kaczmarek

**ZYGMUNT NOSKOWSKI**

**Dziela orkiestrowe vol. 3: III Symfonia od wiosny do wiosny (1903)\*; Z życia narodu (1901); Livia Quintilla – preludium do II aktu (1898); Polonez elegijny (1885)**

NOSPR\*; *Polska Orkiestra Radiowa* • José Maria Florêncio, *dyrygent*  
Sterling CDS 1101-2 • w. 2015, n. 2010–2012 • 77'52"  
☆☆☆☆

Szwedzka firma Sterling ukończyła nareszcie wydanie kompletu symfonii Zygmunta Noskowskiego. Trwało to kilka dobrych lat. Jest to koprodukcja z Polskim Radiem, które odpowiadało za nagranie muzyki, a Szwedzi za jej wydanie.

Zygmunt Noskowski to jedna z najważniejszych postaci polskiego życia muzycznego drugiej połowy XIX w. Nauczyciel m.in. Henryka Melcera, Apolinarego Szeluty, Grzegorza Fitelberga oraz Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Wychowany w całkowitej nieświadomości istnienia muzyki Fryderyka Chopina (rodzice Zygmunta nie mogli wybaczyć Chopinowi jego niepoehlebnych uwag pod adresem Andrzeja Towiańskiego, którego byli fanatycznymi wielbicielami). Sam Noskowski zaś stał się w latach dojrzałych jego najzagorzalszym propagatorem. Napisał m.in. *Z życia narodu. Obrazy fantastyczne na tle Preludium A-dur Chopina*, które są nagrane na tej płycie. W dorobku kompozytora są opery, symfonie, a także, od lat nagrywane przez Acte Préalable utwory kameralne i fortepianowe. Omawiana płyta zamyka wydanie kompletu trzech symfonii Noskowskiego. Kilka lat temu dzięki staraniom Jana A. Jarnickiego i Filharmonii Koszalińskiej jego trzy symfonie zabrzmiały na Festiwalu „Swego nie znacie” w Koszalinie.

Bardzo dobre omówienie nagranych utworów znajduje się w książeczce płytowej, która jest po polsku i po angielsku. Okładkę płyty zdobi polski obraz *Wnętrze lasu namalowany* przez Władysława Maleckiego.

Samo wykonanie jest bardzo dobre. Każda fraza imponuje pięknem muzyki i szlachetnością oddawanych uczuć. Czystość i brzmienie NOSPR-u to niespotykana powszechnie siła oddziaływania. *III Symfonia*

Noskowskiego brzmi lekko, sprężysto, muzycznie jest idealnie uformowana. NOSPR to wulkan energii i spontaniczności. Dyrygent José Maria Florêncio mocno podkreśla romantyzm Noskowskiego i jego niecodzienny talent w pisaniu muzyki symfonicznej z programem. Wdzięk, precyzja intonacyjna to atuty tego nagrania. A czystość i gładkość brzmienia oraz wyjątkowa muzykalność NOSPR-u stanowią o wartości tej płyty. To kreacja bardzo świeża i pełna życia

To bardzo dobra płyta. Jest tylko jedna rzecz nie odgadniona. Otóż dwie wcześniejsze płyty Sterling wydał profesjonalnie, jako nagrania na tradycyjnej wytłoczonej płycie CD, teraz ten trzeci krążek, to zwykły komputerowy CD-R. Dlaczego? Firma bankrutuje? Oto jest tajemnica... Pogratulować Polskiemu Radiu doboru kooperanta.

Arkadiusz Jędrasik



**RICHARD REED PARRY**  
**Musc for heart and breath**  
*Kronos Quartet*

Deutsche Grammophon 479 3061 • w. 2014 • 65'31"  
☆☆☆☆

Album *Music for heart and breath* jest bardzo interesującą propozycją, której zdecydowanym atutem jest z pewnością skład wykonawczy. Utwory, których autorem jest Richard Reed Parry, wykonuje sam kompozytor w towarzystwie świetnych muzyków z zespołu Kronos Quartet i innych znanych instrumentalistów. Cały

projekt prowadzi dyrygent Nico Muhly, jednocześnie zasiadający przy fortepianie lub czeleście.

Pierwsze określenie, które przyszło mi na myśl po wysłuchaniu albumu dotyczącej proponowanej muzyki, było „dziwna”. Kolejne wrażenia po zagłębieniu, odkryły prawdziwą wartość płyty. Zamieszczone utwory są bardzo spokojne i nostalgiczne. Stonowanie, brak agresywnych dynamik, snująca się linia, nastawiona na wrażenie a nie melodię, łagodne artykulacje powodują, że tych dzieł nie słucha się w napięciu i oczekiwaniu na punkty kulminacyjne. Często powtarzające się stałe schematy melodyczno-rytmiczne, w brzmieniu jakby zapożyczone z muzyki azjatyckiej powodują uporządkowanie i nadają charakter minimalistyczny. Powtarzalność schematów oraz przewidywalność są cechami, które uspokajają słuchacza i wprawiają w stan relaksu. W rzeczywistości muzyka odebrana przeze mnie jako „dziwna”, stała się „przyjemną”, „relaksującą”, a nawet „sensualną”.

Zdecydowanym plusem albumu jest perfekcyjne wykonanie utworów. Precyzyjna intonacja, wyważone proporcje, staranna artykulacja, spójność i idealne zgranie muzyków sprawiają, że dzieł słucha się bez zakłóceń i „przeszkód”. Muzycy bardzo starają się, by oddać odpowiedni klimat i odtworzyć intencję kompozytora, który zapewne instruował ich (gdyż sam był wykonawcą) podczas prób o swoim zamiśle. Należy oddać szacunek artystom za bardzo profesjonalną grę, ale można się było spodziewać bardzo dobrego wykonania czytając nazwiska muzyków w towarzystwie Kronos Quartetu z rozkładówki albumu.

Nie bez powodu płycie został nadany tytuł *Music for*

*heart and breath*, co dosłownie oznacza *Muzyka dla serca i oddechu (wytchnienia)*. Faktycznie utwory dla odbiorcy są bardzo kojące i uspokajające. Pozwalają na oderwanie się od rzeczywistości, za ich sprawą można zaznać kilku chwil odpoczynku i spokoju. Album gorąco polecam wszystkim zagonionym, pragnącym odnalezienia sposobu na odprężenie dzięki ambitnej – współczesnej muzyce.

Maria Ziarkowska

### ARVO PÄRT

#### Te Deum

*Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester • Peter Dijkstra, dyrygent*  
BR Klassik 900511 • w. 2015 • 67'06"

★★★★

Wyjątkowo skromnie moim zdaniem wyglądają fonograficzne obchody 80. urodzin Arvo Pärta, jakby nie było jednego z najstynniejszych kompozytorów współczesnych. Wydawałoby się, że fakt ów będzie doskonałą okazją dla wytwórni płytowych do przypominania starych lub publikacji zupełnie nowych nagrań z twórczością jubilata, ale obserwując rynek muzyczny ma się wrażenie całkowitego zastoju w tej dziedzinie. Jednym z nielicznych wyjątków jest Radio Bawarskie, które w ramach swojej agencji BR Klassik publikuje nagrania studyjne oraz koncertowe z udziałem artystów i formacji związanych z niemiecką instytucją. To właśnie w jej barwach wiosną ukazał się krążek, będący swoistym przewodnikiem po wokalnoinstrumentalnej twórczości Estończyka.

Zawarte są na nim kompozycje z lat 1984–2001: *Te Deum*, najwcześniejsze z nich, na trzy chóry, smyczki, fortepian preparowany oraz taśmę, *Pieśń pielgrzyma* na chór męski i smyczki, *Msza*

*Berlińska* na chór mieszany i smyczki oraz mała kantata *Po zwycięstwie (Doppio la vittoria)*, będąca jedyną czysto wokalną pozycją programu krążka. Informacja podana w książeczce mówi, że mamy do czynienia z rejestracjami live, aczkolwiek podczas słuchania nie ma się w ogóle takiego wrażenia. Inna wątpliwość pojawia się przy przeglądaniu dyskografii bohaterów nagrania – Chóru Radia Bawarskiego i jego odchodzącego dyrektora artystycznego, Petera Dijkstry. Ostatnia z wymienionych kompozycji figuruje na krążku poświęconym muzyce Alfreda Schnittkego – czyżby chodzi tu o kompilację jubileuszową z nagrań wykorzystywanych wcześniej przy innych projektach wydawniczych?

Jak już wspominałem, niniejszy album można uznać za rodzaj przeglądu wokalnoinstrumentalnej twórczości Arvo Pärta. Niestety dla płyty BR Klassik, nie brakuje wyśmienitych nagrań z identycznym repertuarem, z których wybijają się wspaniałe kreacje Estońskiego Chóru Kameralnego pod dyktando Tonu Kaljuste lub Paula Hilliera, prowadzącego też formację Theater of Voices (ECM oraz Harmonia Mundi). W porównaniu z taką konkurencją płyta Radia Bawarskiego nie będzie prawdopodobnie pierwszym wyborem przy poznawaniu oryginalnej, fascynującej twórczości estońskiego mistrza. Nie oznacza to wszak, że nie ma zalet. Peter Dijkstra i Chór z Monachium bardzo przeżywają wykonywanie poszczególnych programów krążka, nadając swojej kreacji wyraźny rys emocjonalny. Szczególnie dobrze sprawdza się w dwóch najlepiej zaprezentowanych pozycjach programu – wspaniałym *Te Deum* oraz poruszającej *Pieśni pielgrzyma*. W tej wersji oba utwory wzruszają, zachwycają i hipnotyzują słuchacza nastro-

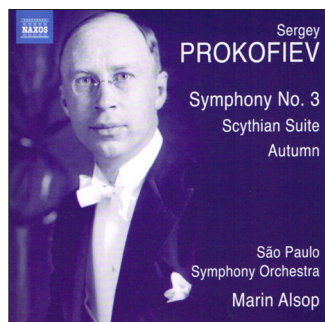
jem i głębią. Doskonale brzmi połączenie głosów śpiewaków z dźwiękami Monachijskiej Orkiestry Radiowej, a właściwie jej smyczkowej sekcji, mającej sporo do powiedzenia w obu arcydziełach. Zarówno chór, jak i instrumentalni imponują urodą brzmienia oraz skalą dynamiki, zwłaszcza zaś pięknym piano i pianissimo, bez których trudno sobie wyobrazić urok muzyki Arvo Pärta. Czuć tu religijny i czysto ludzki wymiar muzyki, trafiającej do serca i emocji odbiorcy. Nieco gorzej sytuacja przedstawia się z pozostałymi kompozycjami, do czego niejako przyczynił się sam autor. W swojej *Mszy Berlińskiej* dopuścił możliwość wstawienia między jej drugie (*Gloria*) a piąte ogniwo (*Credo*) kompozycji zatytułowanej *Doppo la vittoria*, wykreślając tym samym oryginalnie napisane ustępy, czyli *Alleluia* oraz *Veni Sanctae Spiritum*. Nie jestem zwolennikiem takiego rozwiązania; uważam, że owa niedługa kantata lepiej się sprawdza jako samodzielny utwór, niezbyt dobrze pasujący do dłuższej formy, napisanej w innym czasie jako rezultat odmiennego zamówienia. Można mieć poczucie pewnego dysonansu stylistycznego, obcowania z dwoma niezbyt przystającymi do siebie pozycjami, różniącymi się też obsadą. Tutaj na dodatek odbiorcy mogą się podzielić w ocenie dosyć szybkiego tempa, jakie kapelmistrz nadaje początkowi kantaty, mającego radosny czy wręcz lekko taneczny charakter, powracającego też na chwilę w jej końcówce, co może działać na korzyść lub niekorzyść monachijskiej interpretacji. Mnie się taka wizja spodobała, jest w niej jakaś świeżość i siła wywierająca odpowiednie wrażenie, tym bardziej, że pozostałe fragmenty cechują się już należytym zwolnieniem narracji i głębią wyrazu. Nie mogę też



nic zarzucić interpretacji *Msy* w wersji z 1992 r. na chór mieszany i orkiestrę smyczkową, z której w pamięć zapada szczególnie zachwycające, wzruszające, magiczne wręcz *Sanctus* i *Agnus Dei*.

Im dłużej obcowalem z płytową propozycją Radia Bawarskiego, tym bardziej się do niej przekonywałem, odkrywając w miarę kolejnych sesji odsłuchowych coraz to nowe walory i elementy przemawiające za obdarzeniem albumu wysoką notą. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że naprawdę można doświadczyć wielu pięknych chwil i wzruszeń podczas słuchania omawianej płyty. W zaangażowanej emocjonalnie, poruszającej i niepozostawiającej nikogo obojętnym, utrzymanej na wysokim muzycznym kreacji, słycać wielkość, głębię i znaczenie genialnej muzyki Arva Pärta. Czekam na kolejne fonograficzne propozycje uświetniające jubileusz jednego z najważniejszych kompozytorów naszych czasów, choć już może bardziej spójne koncepcyjnie.

Paweł Chmielowski



**SERGIUSZ PROKOFIEW**  
**Symfonia nr 3, Suita scytyjska**

Sao Paulo Symphony Orchestra • Marin Also, dyrygent

Naxos 8.573452 • w. 2015, n. 2014 • 61'28"

☆☆☆☆

Od jakiegoś czasu Marin Alsop wraz z Orkiestrą Symfoniczną z São Paulo nagrywa

dzieła symfoniczne Sergiusza Prokofiewa. Ukazały się już trzy płyty z symfoniami nr 1, 2, 4 i 5, *Sysem marmotrawnym* i innymi mniejszymi dziełami. Obecnie na rynku pojawił się album z *Symfonią nr 3, Suitą scytyjską* oraz szkicem symfonicznym *Jesień*. Dwa pierwsze utwory są dość często grywane (choć *Symfonia nr 3* ustępuje pod względem popularności I czy V). *III Symfonię* Sergiusz Kusewicki określił najlepszą symfonią od czasu *Patetycznej* Czajkowskiego, *Suita scytyjska* była zaś swego czasu symbolem muzycznej awangardy. *Jesień* jest mniej znaną kompozycją, przykładem z wczesnej twórczości Prokofiewa (aczkolwiek autor w późniejszych latach dokonywał rewizji dzieła).

Marin Alsop ze swoją orkiestrą przedstawia dość atrakcyjne propozycje utworów. Z tym, że jest to Prokofiew bardziej „kulturalny”, „cywilizowany”, zachodnioeuropejski. Raczej nie odnajdziemy tu dzikości, nieokielznania, jakiejś surowości wschodu, które posiadają niektóre nagrania starszych mistrzów, zwłaszcza tych zakorzenionych w kulturze radzieckiej. Amerykańska dyrygentka przedstawia przemyślane, spójne wizje, bez nadmiernych kontrastów, choć operuje raczej szybkimi tempami. Stąd *Suita scytyjska* może nie budzić aż tylu emocji, co np. pod batutą Doratiego, czy Neemego Järvięgo. Ale czy to wada? Przecież nagranie Claudia Abbada, które również wydaje się dość „ułożone”, uważane jest przez krytyków za jedną z najlepszych rejestracji dzieła. Koncepcja *Jesieni* ociera się o doskonałość (najmocniejszy punkt płyty), zaś *III Symfonia* zachwyca świetną strukturą całości. W całości otrzymujemy zatem dobre, pełnowartościowe kreacje w trzech kompozycjach Prokofiewa.

Sama idea nagrania muzyki symfonicznej rosyjskiego twór-

cy przez wybitnych artystów wydaje się dość ciekawa. Na rynku nie ma wszak aż tak wielu wartościowych rejestracji kompletu. Ale wydawanie jej w postaci pojedynczych płyt być może nie jest najlepszym rozwiązaniem, w przypadku konkretnych dzieł konkurencja jest bowiem dużo większa, a stąd mniejsze prawdopodobieństwo sięgnięcia po wersję Marin Alsop. Miejmy jednak nadzieję, że po ukończeniu cyklu, Naxos zdecyduje się wydać całość w postaci boksu, gdzie cena w przeliczeniu na pojedynczą płytę będzie niższa. Bo chyba właśnie wielopłytkowe boksy z kompletnymi edycjami mają największą wartość dla sporej rzeszy współczesnych melomanów.

Łukasz Kaczmarek



**MAURICE RAVEL**

**Orchestrated Works 2: Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin, La valse**

Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin, dyrygent

Naxos 8.572888 • w. 2013, n. 2011/12 • 66'39"

☆☆☆☆

Gdy w 1905 r. powoływano do działania Société des Grands Concerts de Lyon prawdopodobnie nikt nie przewidywał, że inicjatywa ta z upływem czasu przekształci się w regularnie działający zespół orkiestrowy. Aktualnie Orchestre National de Lyon cieszy się dużym uznaniem ze strony mieszkańców miasta i rozpoznawalnością poza gra-

nicami regionu. Od jesieni 2011 r. instrumentalisci pracują pod dyrekcją Leonarda Slatkina.

Rok 1905 był też niezwykle ważny w życiu Maurice'a Ravela. Wtedy bowiem ukończył on Konserwatorium Paryskie i po okresie poszukiwań i kształtowania stylu rozpoczął szczególnie intensywną działalność kompozytorską.

Z bogatej spuścizny muzycznego zegarmistrza, jak niektórzy określają Ravela, Leonard Slatkin wraz z prowadzonym przez siebie zespołem na drugi krążek poświęcony muzyce orkiestrowej wybrali *Gaspard de la nuit* (1908), *Walce szlacheckie i sentymentalne* (1911), *Nagrobek Couperina* (1917) i poemat choreograficzny *Walc* (1920).

Płytę otwiera osiem zróżnicowanych walców. Choć każdy z nich jest inny wykonawcy zadbali o to, by żaden z nich nie zatracił swego tanecznego charakteru. W impresjonistycznym *Gaspard de la nuit* muzycy oddziałują na słuchacza kolorem i nastrojem. Gdyby nie to, że Ondyna (jeśli wierzyć mitologii) żyje w środowisku wodnym, to interpretację pierwszej części *Gaspard de la nuit* można by określić mianem zwiewnej. Drugi obraz przywołuje zdecydowanie ciemniejsze barwy. Choć w perspektywie widać szubienicę – *Le gibet* – to w muzyce panuje raczej atmosfera pogodzenia się z losem niż wewnętrznego rozdarcia, czy rezygnacji. *Scarbo* z kolei, jak na nieprzyzwoitego goblina przystało, wodzi nas za nos i co chwila ukazuje inną stronę swej złośliwej natury.

*Nagrobek Couperina* jest ukłonem w kierunku świetnej francuskiej tradycji muzycznej tak ze strony samego autora, jak i wykonawców sięgających po ten utwór. W interpretacji Slatkina i instrumentalistów z Lyonu ukłon ten złożony jest z elegancją i szacunkiem, bez melancholii, za to z senty-

tem i uśmiechem. Nagranie zamyka apoteoza walca wie- deńskiego – *La valse*.

Propozycję fonograficzną przygotowaną przez muzyków skupionych w Orchestre National de Lyon ocenić trzeba pozytywnie. Bo też artyści swą grą zdają się akcentować pozytywny przekaz zawarty w dorobku Maurice'a Ravela.

Romana Zaitz



**MAURICE RAVEL**

**Valses nobles et sentimentales, Menuet antique, Pavane pour une infante défunte, Gaspard de la nuit**

*Bielefelder Philharmoniker* • *Alexander Kalajdzic, dyrygent*  
MDG 901 1820-6 • w. 2014 • 51'19"  
★★★★

Na 52°1' szerokości geograficznej północnej (8°31'0" E) ma swą lokalizację Bielefeld. Jest to ważny ośrodek przemysłowy, handlowy i naukowy w regionie. Od ponad stu lat miasto cieszy się ponadto własną orkiestrą – Bielefelder Philharmoniker.

Orkiestra skupia obecnie ponad sześćdziesięciu instrumentalistów pod dyktando Alexandra Kalajdzica. Zespół podejmując artystyczne wyzwania wielokrotnie udowodnił swoją wszechstronność i wpisał się na stałe w kulturalny rytm życia miasta i okolicy. Obok aktywności koncertowej i działalności na rzecz promocji młodych talentów muzyki Bielefelder Philharmoniker angażują się w realizację projektów fonograficznych. Jednym

z nich jest krążek z utworami Maurice Ravela.

Na płycie wydanej nakładem Musikproduktion Dabringhaus und Grimm znalazły się wybrane pozycje z orkiestrowej spuścizny francuskiego kompozytora: *Walce szlachetne i sentymentalne, Menuet antyczny, Pawana dla zmarłej infantki* oraz przygotowana przez Mariusa Constanta transkrypcja *Gaspard de la nuit*.

*Menuet i Pawana* reprezentują wczesny okres kompozytorskiej działalności Ravela. Innymi słowy na ich gruncie student renomowanego paryskiego konserwatorium budował swój styl. *Walce* datuje się na rok 1911. Pomimo wielu niewątpliwych walorów, wśród których wymienia się prostotę wyrazu i wyrafinowaną harmonikę, nie zyskały one dotychczas takiej popularności, na jaką zasługują, a nawet ich wersja fortepianowa swego czasu została wyśmiana i wygwizdana. *Gaspard de la nuit* (1908) – przykład „muzycznej prozy” reprezentuje drugi, impresjonistyczny, równie ważny, jak klasycyzujący, nurt w twórczości Ravela.

W interpretacji muzyków z Bielefeld *Menuet antyczny* jest żwawy. Jeśli jego charakter skonfrontujemy z partyturowym oznaczeniem „Majestueusement” można uznać, że jest nawet zbyt energiczny. Z kolei *Pawanę* zalecał Ravel wykonywać spokojnie, równo, bez płaczących rubat. Pod dyktando Alexandra Kalajdzica spokoju nie brak, ale metronomicznej precyzji trochę tak. Nastroje wywołane wykonaniem *Walców* z pewnością wykraczają poza kategorie sentymentalizmu i szlachetności. Prezentując odmienny charakter każdego z nich muzycy budują kontinuum, którego kulminacja przypada na siódmy *Walc* – *Moins vif*. Orkiestrowa wersja *Gaspard de la nuit* mieni się wielością barw. Mitologiczna,

magiczna *Ondyna* ukazuje swą emocjonalną naturę; obraz z szubienicą (*Le Gibet*) w tle przywołuje atmosferę beznadziei; a chochlik *Scarbo* żartuje, drażni, niepokoi lub jak kto woli „śmieszy, tumani, przestrasza”.

Z książeczki dołączonej do płyty dowiedzieć się można, iż Alexander Kalajdzic jest chorwackim dyrygentem, który od sezonu 2010/11 sprawuje funkcję dyrektora muzycznego w filharmonii w Bielefeld. Repertuar, po który sięga ten artysta obejmuje tak dzieła doby baroku, jak i muzykę współczesną, ze szczególnym wskazaniem na muzykę francuską. Komentując nagranie przygotowane pod batutą Kalajdzica, podobno specjalisty od Ravela i Debussy'ego, trochę dziwi, że zamiast wersji niemal wzorcowych dostajemy do rąk nagranie obciążone marginesem błędu.

Romana Zaitz



**JOAQUÍN RODRIGO**

**Spanish Night**

*Dale Kavanagh, gitara* • *Amadeus Guitar Duo*  
*Dale Kavanagh* • *Eden-Stell Duo*  
Naxos 8.573441 • w. 2015, n. 2014  
• 78'38"  
★★★★★

Wielu osobom gitara kojarzy się jako prosty, niepozorny instrument, do którego opanowania nieraz wystarczy kilka wieczorów. Jednak nic bardziej mylnego. Słuchając prezentowanego albumu przekonamy się o prawdziwości słów, które wypowiedział James M. Cain (1892–1977) twierdząc, że

„gitara ma w sobie światło księżycy”.

Omawiany wolumin stwarza nam niebywałą okazję do wysłuchania twórczości jednego z najwybitniejszych hiszpańskich wirtuozów tego popularnego instrumentu, który w swoich kompozycjach wykorzystuje go do granic możliwości, jakim jest oczywiście Josquin Rodrigo (1901–1999). Już jego *Concerto de Aranjuez* na gitarę z towarzyszeniem orkiestry nadaje nam pełen obraz roli, jaką zajmuje ten instrument w twórczości hiszpańskiego kompozytora. To trzyczęściowe dzieło w wykonaniu Dale Kavanagh nabiera niezwykle wirtuozowskiego charakteru, czemu sprzyjają liczne dialogi solisty z orkiestrą. Natomiast niezwykle trafnie dobrana i rozbudowana sekcja instrumentów dętych drewnianych nadaje niepowtarzalne brzmienie kompozycji. Utwór ten cieszy się niegasnącą popularnością wśród wielu wykonawców, a jego środkowa część pełna melancholii stanowi podstawę muzyki do wielu filmów.

Niezwykle dopełnienie tego stanowi *Concerto madrigal*. Dzieło powstałe trzydzieści lat później swoją wieloczęściową strukturą nawiązuje do muzyki dawnej przeznaczonej na instrumenty strunowe, jak chociażby lutnia. Natomiast wykorzystanie dwóch solistów przeciwstawionych orkiestrze służy spotęgowaniu brzmienia i nadaje niepowtarzalnego charakteru, który ukazują w niepowtarzalny sposób artyści z Amadeus Guitar Duo.

Prezentowany album to doskonała okazja, aby poznać tajniki muzyki gitarowej i przekonać się o często niedostrzeganym bogactwie wpływającym z tego instrumentu.

Karol Rzepecki





**GIOACCHINO ROSSINI**  
**Guillaume Tell**

Nicola Alaimo, Marina Rebeka, Juan Diego Flórez, Amanda Forsythe • Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna • Michele Mariotti, dyrygent

Decca 074 3870 • w. 2014 • DVD-V, 247'00"

☆☆☆☆☆

Fragment życiorysu legendarnego szwajcarskiego patrioty-bohatera, Wilhelma Tella, podejmowało przed Rossinim kilku kompozytorów (m.in. André Grétry w 1781 r.). Opera Rossiniego znalazła się wśród pięciu dzieł, które kompozytor zobowiązał się napisać dla Paryża. Autor poinformował jednak, iż zobowiązanie nie zostanie zrealizowane, stworzy tylko *Tella* i opera ta będzie jego ostatnią. Tak się też stało. Prapremiera *Wilhelma Tella* miała miejsce w sierpniu 1829 r. w Paryżu. Autorami libretta (opartego na dramacie Schillera) byli Victor-Joseph Etienne de Jouy i Hippolyte-Louis-Florent Bis. Libretto napisane zostało w języku francuskim. Piotr Kamiński w swym przewodniku operowym pisze: „pomimo niezwyklej staranności, jaką otoczył swą partyturę oraz obsady złożonej z największych gwiazd, utwór został przyjęty chłodno... kompozytora sławiono, sama opera jednak padła już wkrótce ofiarą wykonawczej samowoli”.

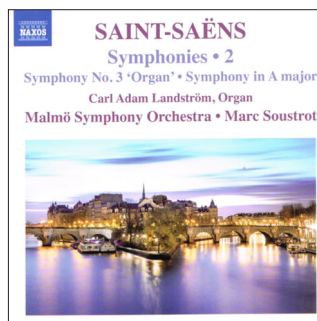
W roku 1831 powstała włoska wersja opery autorstwa Calista Bassiego. Fakt ten miał wpływ na znaczne wzmocnienie popularności dzieła. „Rossini stworzył dzieło bliskie miejscowym gustom dzięki historycznym tematom inscenizacji... wszakże dał dzieło oryginalne, zrywając z neapolitańskim stylem śpiewu ozdobnego, oparte na wyrazistej deklamacji. Nie zrezygnował zarazem z wokalnego popisu” – stwierdza Piotr Kamiński. Styl tej muzyki, a zwłaszcza w jej monumentalnych, dramatycznych scenach, jest bardzo dojrzały, zachowując melancholijny liryzm. Muzyka jest szlachetna i piękna, instrumentacja bogata, zawiera też motywy ludowej muzyki szwajcarskiej.

Na czoło wykonawców omawianego nagrania wysuwa się Juan Diego Flórez (1973), wybitny współczesny tenor znany w całym wokalnym świecie jako rewelacyjny głos, wyróżniający się pięknym, bogatym dźwiękiem i całkowitą swobodą zwłaszcza w górze skali. Bardzo sprawny technicznie głos pozwala sięgać artyście po najwyższe tony tenorowej skali. Śpiewak wciela się w tym nagraniu w postać Arnolda, przyjaciela tytułowego bohatera. Arnold jest zakochany w siostrze okrutnego austriackiego namiestnika Szwajcarii. Duet Tella i Arnolda z I aktu (*Ah' Mathilde*) już zapowiada piękno tej muzyki i ujawnia przymioty wokalne Flóreza. Wyraźnie to zapowiadają dalsze fragmenty tenorowej partii: aria *Asile mérité* (*Przodków schronienie*), cabaletta z chórem *Amis, amis, secondez ma vengeance* (*Przyjaciele, wspierajcie mnie w pomście*). Partię tytułową podjął mniej znany u nas baryton, Nicola Alaimo (1978), bratanek słynnego śpiewaka Simona Alaimo. Interpretacja wokalna tej partii przekonuje. Tell jest myśliwym z kantonu

Uri, szlachetnym i gorącym patriotą, jednym z przywódców spisku przeciw Austriakom. Jego aria z III aktu *Sois immobile* (*Stój nieruchomy*) zawiera zaiste krzyk duszy, cierpiącej i pełnej miłości, której towarzyszy „płacz wiolonczel” (piękny, instrumentalny fragment). Główna postać kobieca omawianego nagrania, Matylda, staje po stronie powstańców i łączy się z ukochanym. W II akcie śpiewa arię *Sombre forêt, déserte, triste* (*Ponury, bezludny, smutny bór*) oraz duet z Arnoldem *Qui, vous l'arrachez à mon âme* (*Tak, wyrwasz to z mej duszy*). Partię Matyldy śpiewa Marina Rebeka, Łotyszka, znana z występów na najbardziej prestiżowych scenach (m.in. Metropolitan Opera, La Scala, Covent Garden). Piękny głos, znakomita interpretacja. Oczywiście pozostali soliści nagrania (jest ich w sumie 11) są równie doskonali. Zespołami Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna bezbłędnie, a chwilami wręcz porywająco, dyryguje Michele Mariotti.

Nagranie powstało podczas Festiwalu Oper Rossiniego w Pesaro, w roku 2013.

Jacek Chodorowski



**CAMILLE SAINT-SAËNS**  
**Symfonia nr 3 „Organowa”,  
Symfonia A-dur**

Carl Adam Landström, organy • Malmö Symphony Orchestra • Marc Soustrot, dyrygent

Naxos 8.573139 • w. 2015, n. 2013 • 71'40"

☆☆☆☆☆

Miłośnicy francuskiej muzyki orkiestrowej z pewnością będą usatysfakcjonowani pojawieniem się nowej serii poświęconej symfonicznej twórczości Camille'a Saint-Saënsa w barwach wytwórni Naxos. O ile dosyć często nagrywane są jego koncerty fortepianowe, skrzypcowe czy kameralistyczne, w czym w ostatnich latach ta firma ma największy udział, o tyle symfonie pozostawały na uboczu zainteresowania zarówno wydawnictw płytowych, jak i dyrygentów oraz orkiestr. Jean Martinon, wybitny mistrz batuty, znawca i promotor francuskiego repertuaru, nagrał w przeszłości dla EMI dwa krążki, które przez dziesięciolecie nie doczekały się godnej siebie konkurencji. Oczywiście, nie mam tu na myśli *III Symfonii „Organowej”* będącej akurat jednym z najpopularniejszych i najchętniej nagrywanych dzieł kompozytora. Pozostałe pozycje gatunku, do którego tamtejsi autorzy sięgali stosunkowo rzadko, pozostawały bardzo długo ukryte w cieniu.

Ow stan rzeczy może zmienić zaanonsowana seria wytwórni Naxos, której drugi wolumin, zawierający zresztą *Trzecią*, mam przyjemność przedstawić. Oprócz owej potężnej kompozycji na krążku znalazła się nienumerowana *Symfonia A-dur*, którą skomponował Saint-Saëns jako piętnastolatek. Jest to uroczy klejnocik francuskiej symfoniki wyróżniający się doskonale zaprojektowaną konstrukcją, świetnym opanowaniem formy, lirycznym wyrazem, kameralną obsadą zespołu, dowodzący ogromnego talentu młodziutkiego autora. Słucha się jej z dużą przyjemnością. Ciekawe, że w pięć lat po jej napisaniu inny niezwykle uzdolniony młodzieniec zadziwił świat stworzeniem arcydzieła – *Symfonii C-dur*. Był nim siedemnastoletni Georges

Bizet. Krążek zamyka jeden z kilku mniejszych poematów na orkiestrę, inspirowany tematyką mitologiczną, *Le rouet d'Omphale*, będący bardzo wdzięczną kompozycją, pełną typowej dla kompozytora elegancji i pogody, aczkolwiek w środkowej części zmaconej przez moment poważniejszymi muzycznymi myślami i zmianą dynamiki. Płytę otwiera wspomniana wyżej *Organowa*, której nie jestem wielkim entuzjastą, ale podobnie jak pozostały materiał nagrany i zagrany jest na tak wysokim poziomie, że może się spodobać nawet sceptykom.

Dyrygent, Marc Soustrot, ma głowę pełną pomysłów, wie doskonale, czego chce i czuje więź łączącą go z muzyką Camille'a Saint-Saënsa. Słychać, że nie chodzi o byle jaką produkcję, rutynową i pozbawioną świeżości. Entuzjazm kapelmistrza udziela się zresztą bardzo dobrze spisującej się orkiestrze. Muzyka Francuza jest dla niej idealną okazją do pokazania niekwestionowanej kultury wykonawczej – precyzji gry, intonacji oraz bardzo ładnego zgrania poszczególnych sekcji, przede wszystkim dętych i smyczków i ich brzmienia. Wspaniale w tym kontekście prezentują się liczne odcinki liryczne, przepojone melodyką oraz śpiewnością, zachwyca na przykład natchniona, druga część *III*. Na korzyść orkiestry i dyrygenta przemawia fakt, że unikają jakże częstych popisowych, płytkich efektów, dzięki czemu owo dzieło nie zasługuje na opinię pustej, bombastycznej błyskotki bez głębszej treści. Jej atrakcja – organy, przy których doskonale prezentuje się Carl Adam Landström, słychać w bardzo dobrym balansie w stosunku do całej formacji. Na pochwałę zasługuje także jakość techniczna nagrania, z czystym, wyraźnym dźwiękiem.

Prezentowana płyta zasługuje na wysoką ocenę i jest godna polecenia melomanom poszukującym interesujących, wartościowych interpretacji romantycznej symfoniki.

Paweł Chmielowski

**FRANZ SCHUBERT**  
**The Unauthorised Piano duos vol. 3**

*Goldstone & Clemmow, duet fortepianowy*

Divine Art dda 25125 • w. 2015 • 73'55"  
★★★★★

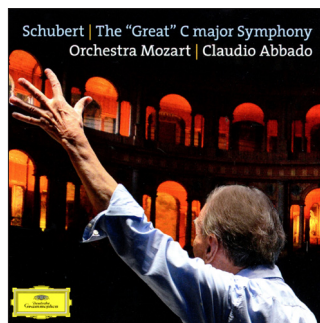
Dość niedawno recenzowałem płytę, na której mogliśmy wysłuchać transkrypcji dwóch wielkich dzieł Ludwiga van Beethovena, w wykonaniu Evelinde Trenker oraz Sontraud Speidal. Sztuka dokonywania opracowań większych dzieł na mniejsze składy była już od dawna bardzo popularna i chętnie wykorzystywana przez licznych twórców. Wszyscy na pewno znamy organowe opracowania Jana Sebastiana Bacha, który w ten sposób postanowił niejako oddać hołd Antonio Vivaldiemu.

Dzisiaj wytwórnia Divine Art oddaje w nasze ręce już trzeci album, na którym mamy możliwość wysłuchania dzieł wielkich rozmiarów na duet fortepianowy. Tym razem w wykonaniu Caroline Clemmow i Anthony'ego Goldstone'a wysłuchamy dwóch kompozycji, które odegrały istotną rolę w twórczości Franciszka Schuberta. Pierwsza z nich to *Kwartet d-moll „Śmierć i dziewczyna”*. Słuchając tej kompozycji mamy do czynienia z nieustannym przenikaniem się dwóch płaszczyzn zawartych w tytule, co także stało się priorytetem dla Roberta Franza (1815–1892), autora prezentowanego opracowania. Słuchając woluminu przekonujemy się, że artyści z duetu Goldstone & Clemmow mieli także doskonałą tego świado-

mość. Warte uwagi jest także opracowanie czteroczęściowej *Symfonii „Niedokończonyj”*. Na co warto zwrócić uwagę to fakt, że opracowanie, którego wysłuchamy ma aż trzech autorów. Świadczy to tylko o tym, że to jedno z ostatnich dzieł prekursora romantyzmu cieszyło się przez długie lata dużym powodzeniem.

Prezentowany album to doskonała okazja do zapoznania się z dziełami niemieckiego romantyka w nieco innej formie, niż jesteśmy przyzwyczajeni. Splendoru dodaje fakt, iż jest to światowa premiera prezentowanych opracowań, które po wielu latach ujrzały światło dzienne na nowo. Doświadczenie, jakie wspomniany duet zdobył wykonując liczne transkrypcje dzieł wielu kompozytorów na duet fortepianowy stwarza możliwość wysłuchania wspomnianych dzieł w wykonaniu na najwyższym poziomie.

Karol Rzepecki



**FRANZ SCHUBERT**  
**Symfonia C-dur D 944**  
*Orchestra Mozart • Claudio Abbado, dyrygent*

Deutsche Grammophon 479 4652 • w. 2015, n. 2011 • 62'47"  
★★★★★

Wprawdzie Maestro Claudio Abbado nie żyje od stycznia 2014 r., jednak wciąż wydawane są nowe płyty z jego nagraniami. Tym razem Deutsche Grammophon przedstawia zapis *IX Symfonii C-dur „Wielkiej”* Schuberta utrwalonej w Bolonii i Bolzano we wrześniu 2011 r.,

oczywiście z Orchestra Mozart. Podczas serii koncertów zaprezentowano również dwa koncerty fortepianowe Mozarta: *20 d-moll KV 466* oraz *27 B-dur KV595*, w których solistką była Maria-João Pires, co również zostało wydane na płycie jakiś czas temu. Mamy już zatem cały program! Claudio Abbado w latach 1980. dokonał rejestracji *Symfonii „Wielkiej”* Schuberta wraz z Chamber Orchestra of Europe. Nagranie to można znaleźć w boksie dyrygenta poświęconym symfonice Schuberta. Można jeszcze zacytować słowa innego wielkiego dyrygenta, Günthera Wanda, „Im bardziej się starzejesz, tym wyraźniejsza staje się wizja ideału”. Idąc tym tropem, możemy dojść do wniosku, że to właśnie omawiana, późna wersja, należąca do swego rodzaju testamentu artystycznego Abbada, jest kreacją bliższą doskonałości, bardziej wykrystalizowaną, będącą owocem bogatszego doświadczenia dyrygenta. Jest w tym wiele racji, chociaż oba wykonania czerpią z tego samego źródła i w swoich najistotniejszych punktach są zbieżne. Maestro Abbado w sposób możliwie najwierniejszy stara się podejść do Schubertowskiego zapisu, wagę nadając każdej nutce, uwzględniając każde powtórzenie. Otrzymujemy zatem dzieło w takim kształcie, w jakim życzył sobie tego kompozytor. Dyrygent odnajduje idealne proporcje między pierwiastkiem klasycznym i romantycznym tej muzyki. Najbardziej klasyczne jest chyba brzmienie orkiestry – z wyeksponowanymi instrumentami dętymi, jak to często ma miejsce w przypadku zespołów muzyki dawnej biorących na warsztat np. symfonię Beethovena. Pod tym względem omawiana kreacja jest znacznie ciekawsza niż ta wcześniejsza. Abbado





**OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI**  
**Opera omnia religiosa vol. 3: Duchu święty, Królowo Polski módl się za nami, Błogosław Panie, Niebiosów dobra Ty Pani, Twych Panie łask, Trzecia msza polska op. 50, Z gwiazd migotem, O Matko Bolejąca, Bądź miłościw, Bądź pochwalona, Święta Pani**

Tatiana Szczepankiewicz-Maliszewska, sopran; Jacek Ścibor, tenor; Robert Kaczorowski, baryton; Ewa Rytel, organy

• **Podkarpacki Chór Męski •**  
**Grzegorz Oliwa, dyrygent**

Acte Préalable AP0347 • w. 2015, n. 2014 • 51'14

★★★★★

To już trzeci album z twórczością Ottona Mieczysława Żukowskiego (1867–1942) stanowiący kolejne, istotne źródło wiedzy na temat tego kompozytora. Inicjator niniejszego projektu, ks. Robert Kaczorowski, odśpiewa przed nami nie tylko dalsze pokłady zapomnianej dzisiaj twórczości, ale także kolejne fakty z życia Żukowskiego, jakie objawiły się po jego spotkaniu z wnuczką Ottona Mieczysława. Zatem dzisiaj mamy już pewność chociażby dla tak istotnej sprawy, jaką była dotąd niejasna data śmierci kompozytora.

Głównym problemem poruszonym przez treść utworów zamieszczonych na niniejszym woluminie jest tematyka patriotyczna, co nikogo nie dziwi, jeżeli weźmiemy pod uwagę lata życia kompozytora, które przypadły w tak trudnych czasach dla naszej ojczyzny. Nieodpartym tego dowodem jest *Msza polska* op. 50. Twórca nie wykorzystał tekstu liturgicznego w języku łacińskim, lecz zgodnie z tradycją, jaka ukształtowała się na przełomie XIX i XX w. sięgnął po język polski, między innymi po to, aby ułatwić ludowi uczestnictwo w wykonywanym śpiewie. Śledząc zawartość poprzednich albumów z twórczością Żukowskiego zauważymy, że istotne miejsce zajmują na nich pieśni poświęcone osobie Matki Boskiej, której

kult jest jednym z elementów historii polskiego narodu. W wykonaniu Podkarpackiego Chóru Męskiego, a także innych wybitnych artystów, których mogliśmy już usłyszeć na poprzednich woluminach wysłuchamy także kilku pieśni będących pochwałą dla samego Boga.

Prezentowana twórczość odznaczająca się prostotą, ale jednocześnie wielkim kunsztem nie pozostaje odosobniona, ale głęboko wpisuje się w nurt kompozytorów współczesnych omawianemu twórcy. Jest to zatem dobra okazja do poznania ważnego wycinka z polskiej kultury muzycznej, jaka niekiedy kształtowała się pod wpływem wydarzeń zachodzących w naszej ojczyźnie.

Karol Rzepecki

osiągnął ze swoją orkiestrą porozumienie, jakiego nie miał ze starszym zespołem. Do dobrze znanej Schubertowskiej *Symfonii włoski* dyrygent podchodzi w sposób świeży, jak sam mówi – tak, jakby ją widział pierwszy raz. Stąd, przywiązuje on dużą wagę do detali, przy tym prowadzi zespół z entuzjazmem i młodzieńczą energią (można sobie zadać pytanie, kto tu kogo zaraża...). Ale jest w tej interpretacji pewna królewskość, dostojność, co czyni ją dziełem wagi Brahmsa czy Brucknera. I oto dochodzimy do pierwiastka romantycznego. Bo dla Abbada kompozycja Schuberta jest w nie mniejszym stopniu nośnikiem osobistych, intymnych treści, niż symfonia Schumanna bądź nawet Mahlera. Niektórzy krytycy w świetnie poprowadzonej przez dyrygenta części trzeciej zdają się upatrywać jakiejś chłopskości. Nie posunąłbym się tak daleko – chodzi raczej o pewną bezpośredniość, żywość tej muzyki, właśnie owo świeże, pełne fascynacji spojrzenie. Ale ekscentryczno-

ści, „nowatorstwa”, szalonych, dziwacznych pomysłów raczej się tutaj nie znajdzie...

Z pełnym przekonaniem mogę określić tę nową płytę jedną z najlepszych i najbardziej wyrównanych kreacji w *IX Symfonii* Schuberta.

Łukasz Kaczmarek



**ROBERT SCHUMANN**  
**Koncert fortepianowy a-moll op. 54, Trio fortepianowe nr 2 op. 80**

Alexander Melnikov, fortepian; Isabelle Faust, skrzypce; Jean-Guihen Queyras, wiolonczela • Freiburger Barockorchester • Pablo Heras-Cassado, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902198 • w. 2015 • 57'51"

★★★★★

To drugi wolumin Harmonii Mundi poświęcony muzyce Roberta Schumanna – tym razem zawierający *Koncert fortepianowy a-moll* op. 54 oraz, oczywiście, kolejne, *II Trio fortepianowe F-dur* op. 80. W pierwszym akcent padł na skrzypce i Isabelle Faust, tym razem na fortepian i Alexandra Melnikova. Formuła jest ta sama – do CD dołączona jest DVD zawierająca rejestrację audiowizualną *Koncertu*. I to właśnie *Koncert* jest głównym fajerwerkiem albumu. Jego wykonanie jest tyleż kapitalne, co nieortodoksyjne. Przede wszystkim artyści mają do dyspozycji instrumenty z epoki. Alexander Melnikov gra na fortepianie Erarda z 1837 r. (w *Triu* przesiada się do Streichera z 1847 r.). Ma to oczywiście tak swoje wady, jak i zalety. Te ostatnie to piękna, ciekawa, ciepła i miękka barwa, przywołująca wrażenie bardziej przytulnego salonu, niż potężnej sali koncertowej. Technika gry na takim instrumencie jest jednak nieco inna, brakuje pewnej płynności,

dominuje wrażenie ciężaru, szybkie pasaże nie brzmią tak olśniewająco, jak mogłyby zabrzmieć na współczesnym fortepianie (trzecia część *Koncertu*). Niemniej, jeśli do instrumentu zasiada artysta tej miary, co Alexander Melnikov, wszystko brzmi pięknie. Pianistka Melnikova jest najwyższej próby, to muzyk wrażliwy, myślący, romantyczny. W taki właśnie sposób traktuje też *Koncert a-moll* Schumanna, dając wykonanie pełne subtelności. Melnikowowi towarzyszy znakomita Freiburger Barockorchester. Jest to zespół specjalizujący się w muzyce dawnej, wykorzystujący nie tylko instrumenty dawne, ale również uwzględniający taką praktykę wykonawczą. Efekty, jakie osiągnął w dziele Schumanna są zadziwiające. Osoby dobrze znające *Koncert* Schumanna będą zaskoczone, ci, co słabo znają utwór, mogą mieć wątpliwości, czy to na pewno Schumann, czy też może raczej Beethoven bądź jakiś jeszcze wcześniejszy mistrz. Chwilami *Koncert for-*

tepianowy Schumanna brzmi w ich wykonaniu jak dzieło muzyki kameralnej, każda linia instrumentalna jest tu wyraźnie wydzielona (proszę zwrócić uwagę na cudowne sola instrumentów dętych). Dyrygent Pablo Heras-Casado dobiera szybkie, wartkie tempa, prowadzi całość z lekkością, wydobywa z dzieła kontrasty, chwilami szokuje, porywa i olśniewa. Z całą pewnością jest to jedna z najciekawszych interpretacji ostatnich lat; dla mnie, obok wersji Pires z Gardinerem, najlepsze nagranie powstałe w XXI w. Zestawione z *Koncertem* op. 54 II *Trio fortepianowe* op. 80 może wzbudzać mniej emocji, choć wykonują je tacy mistrzowie, jak skrzypaczka Isabelle Faust, wiolonczelista Jean-Guihen Queyras oraz, oczywiście, pianista Alexander Melnikov. Ich podejście do dzieła jest bardzo klasyczne, wykonanie perfekcyjne. Słuchając go, chwilami mam jednak wrażenie, jakby artyści wykonywali muzykę Brahmsa, być może nieco oszczędzą emocji, czego szczególnie mi brakuje w pięknej i bogatej pod względem tematów II części. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że całość brzmi nieco sucho i chłodno. Oczywiście, należy mieć świadomość, że artyści przyjęli taką właśnie stylistykę wykonawczą i są w niej mistrzami, na ile zaś jest ona odpowiednia dla muzyki Schumanna, a na ile nie, to już raczej kwestia osobistego gustu. Nawet bowiem jeśli nie jesteśmy entuzjastami zaprezentowanych na płycie wykonań, doprawdy nie sposób powiedzieć, by były one sztampowe, słabe, bądź wtórne. I chyba właśnie takie podejście jest najbardziej zasadne, gdy bierze się na warsztat dobrze znane dzieła przyjmując za cel zarejestrowanie ich po raz n-ty na płytach.

Łukasz Kaczmarek

**ROBERT SCHUMANN**  
**Dichterliebe op. 48**

*Peter Schreier, tenor; Christoph Eschenbach, fortepian*

Teldec 4509-97960-2 • w. 2015, n. 1991 • 59'17"

★★★★★

Schumann komponował pieśni właściwie przez całe swe twórcze życie. Ich pisanie zintensyfikował szczególnie jednak w latach 1840–1841. A sam rok 1840 w historii jego twórczości nazywany jest „rokiem pieśni”. „Komponował je z niezwykłym zapalem do tekstów ulubionych przezeń poetów” – pisał polski biograf kompozytora, Henryk Swolkień i dodawał: „teksty dobierał wyjątkowo starannie, wymienia się 25 autorów do prawie dwustu pięćdziesięciu pieśni”. Swolkień zauważa, iż „w wielu jego pieśniach uderza daleko idące zespolenie w jedno linii melodycznej śpiewu z linią partii fortepianu do tego stopnia, że trudno wprost mówić o melodii wokalne w tradycyjnym sensie... czasem słowa schodzą na drugi plan wobec muzyki kompozytora”. W pieśniach Schumanna wątki treści (miłość, cierpienie, tęsknota, śmierć) są zwykle zespolone z muzyką, a w formie wokalne stosuje kompozytor wszystkie typy pieśni (od deklamacyjnej do przekomponowanej). Niektórzy muzykolodzy analizując pieśni tego kompozytora dochodzą do wniosku, iż często są one odzwierciedleniem osobowości kompozytora. Być może dlatego cytowany już Henryk Swolkień stwierdza: „pieśni Schumanna są trudniejsze w interpretacji od pieśni Schuberta i może dlatego wciąż daleko im do szerszej popularności, na jaką na pewno zasługują”.

Te wszystkie cechy pieśni Schumanna usłyszymy sięgając po omawianą płytę. Zawiera ona pieśni do słów Henryka Heinego – dwa cykle

*Dichterliebe (Miłość poety)* op. 48, *Liederkreis (Wieniec pieśni)* op. 24 oraz kilka pieśni luźnych. Oba cykle powstały w 1840 r. i należą do najznakomitszych pieśni Schumanna w ogóle. Ich wykonawcami są tenor Peter Schreier i pianista Christoph Eschenbach. Śpiewak bardzo wszechstronnie wykształcony wyrazu, emocjonalnym głosem, zaliczany jest do najwybitniejszych interpretatorów pieśni romantycznych. Znakomita dykcja i perfekcyjne frazowanie, to jego dodatkowe atuty. Szczególnie pięknie śpiewa pieśń o wyjątkowo swoistym wyrazie *Ich grolle nicht (Nie skarżę się)* z cyklu *Miłość poety*. Urodzony we Wrocławiu (1940) pianista i dyrygent niemiecki, w omawianym nagraniu towarzyszący śpiewakowi we wszystkich nagranych na płycie utworach jest znakomitym partnerem i wrażliwym muzykiem.

Wspaniała płyta – „prawdziwy romantyzm”!

Jacek Chodorowski

**IGOR STRAWIŃSKI**  
**Święto wiosny (na fortepian na 4 ręce, na orkiestrę)**

*Piano Duo Trenkner/Speidel • Beethoven Orchester Bonn • Stefan Blunier, dyrygent*

MDG 930 1908-6 • w. 2015 • SACD, 68'29"

★★★★★

O Igorze Strawińskim, który za życia budził wiele kontrowersji, dziś już bez cienia wątpliwości możemy powiedzieć, że był jednym z tych kompozytorów, którzy wywarli znaczący wpływ na kulturę muzyczną nie tylko Rosji, ale także całej XX- wiecznej Europy.

Prezentowany album to okazja, aby kolejny raz przybliżyć sobie jedno z najbardziej znamienitych dzieł tego twórcy, które na chwilę po swojej premierze 29 maja 1913 r. z okazji inauguracji w Théâtre

des Champs-Élysées wywołało niemałe kontrowersje wśród paryskiej publiczności, podobnie jak kilkanaście lat wcześniej *Tannhäuser* Wagnera. Po dzień dzisiejszy *Święto wiosny* budzi podziw nie tylko publiczności, jak też wielu muzyków z powodu ilości nowatorskich rozwiązań objawiających się w polirytymii, polimetrii, a także, co charakterystyczne dla Strawińskiego, oryginalnej instrumentacji. W wykonaniu Beethoven Orchester z Bonn pod dyktando Stefana Bluniera utwór ten został dopracowany pod każdym względem. Narastająca faktura symbolizuje przyrodę budzącą się do życia, natomiast nagłe zwroty harmoniczne i nieregularnie rozłożone akcenty stanowią odzwierciedlenie poszczególnych żywiołów. Całość sprawia natomiast, że osoba słuchacza pozostaje w ciągłym napięciu. Dzisiaj słuchając tegoż wykonania nie sposób nie powtórzyć słów jednego z francuskich krytyków, który wypowiedział się następująco: „wprawiło nas to w osłupienie i oszołomiło, przyniosło niczym huragan”.

Na omawianym woluminie wysłuchamy także tego dzieła w opracowaniu na cztery ręce, w wykonaniu Piano Duo Trenkner/Speidel. Jakiś czas temu omawiałem płytę z dziełami symfonicznymi Ludwiga van Beethovena w opracowaniu tych artystek. Dzisiaj mamy możliwość wysłuchania ich ciekawej, niekiedy zaskakującej interpretacji dzieła niezwykle odmiennego od kompozycji Beethovena. *Święto wiosny* w ich opracowaniu na cztery ręce brzmi niekiedy monotonicznie, niemniej jednak nie brakuje w nim także elementów, które wywołają w nas zaskoczenie. Zatem warto sięgnąć po tę pozycję otwierającą ważny rozdział w rozwoju muzyki XX w.

Karol Rzepecki



# Krzyżówka nr 68/styczeń 2016

autor: Antoni Rojewski

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	Ł	M	N
1															
2															
3															
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12															
13															
14															
15															

**Poziomo:** 1-A) sposób zapisywania nut wykorzystujący litery i cyfry; 2-J) ... i *Ludmila*, opera M. Glinki; 3-A) Bogna ..., pol. śpiewaczka (sopran koloraturowy); 4-I) melodramat W. Bogusławskiego z muzyką J. Elsnera; 5-A) król z opery Wagnera *Parsifal*; 6-H) *Mniej niż...*, przebój Lady Pank; 7-D) Jakub ..., pol. muzyk (XVI w., organista kapeli królewskiej); 7-L) nie ma jej na pustyni w piosence Bajmu; 9-A) ważne dokumenty; 9-H) król z opery K. Szymanowskiego; 10-E) myśl przewodnia; 11-H) *Arne .....*, norw. kompozytor XX w., twórca baletu *Burza*; 12-A) osoba z opery – najstarszy członek rady gminnej; 13-H) Krystian – polski pianista; 14-A) opera twórcy opery *Azora*; 15-F) śpiewaczka.  
**Pionowo:** A-1) opera Pucciniego; B-5) całokształt wiedzy o muzyce; C-1) lud. instrument muz. w kształcie beczki; D-3) kolega fagocisty; D-11) opera R. Straussa; F-7) imię twórcy opery *Goplana*; G-1) imię Bądarzewskiej-Baranowskiej – kompozytorki; H-5) Lora ..., pol. wokalistka jazzowa; I-11) dzielnica Gdańska ze słynnymi organami; J-1) Louis ..., amer. „król jazzu”; L-1) flamandzki komp. XV-XVI w. prowadził kapelę cesarza Maksymiliana I; L-7) opera Masseneta; Ł-13) legenda, podanie o bogach; M-1) Mario ..., malarz z opery *Tosca*; N-11) imię osoby z wodewilu *Królowa przedmieścia* W. Powiadowskiego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 67  
**Adam Dobosz**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 3-A, 1-G, 15-N, 2-N, 6-D, 3-F, 8-F, 14-F, 7-L, 11-L, 9-A, 11-D, 11-F, 8-J, 6-M.

płyty otrzymują: **Jan Dąbrowski**, Kraków; **Ewa Korona**, Łódź; **Karol Wójcik**, Białystok

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

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smeckleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	5	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		
① Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleńska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

## Rozstrzygnięcie konkursu – grudzień 2015 r. UNIVERSAL MUSIC POLSKA – SEONG-JIN CHO

**Jadwiga Aksentowicz**, Wołomin; **Kazimierz Czeszejko**, Kołobrzeg; **Zygmund Dobrowolski**, Wrocław; **Helena Fuks**, Piaseczno; **Mariusz Mysiński**, Częstochowa; **Leopold Nowak**, Zielona Góra; **Elżbieta Pawelek**, Poznań; **Rafał Pośpieszny**, Berlin; **Wojciech Rawski**, Warszawa; **Irena Wysocka**, Gdańsk; **Janusz Zakrzewski**, Wrocław.

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

## Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE SZYMON MORUS

Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadesłanie 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.

Kiedy powstała Orkiestra Kameralna *Progress*?

Orkiestra Kameralna *Progress*  
fot. Kobaru



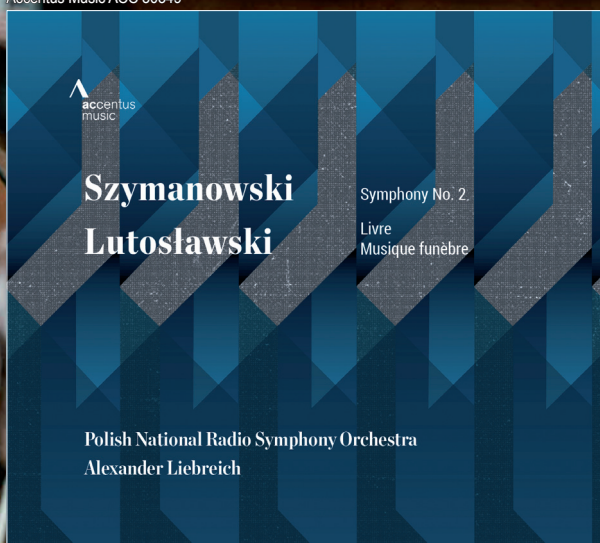
Acte Préalable  
APRUSOS  
Elgar - Serenade op. 20  
Shostakovich - Piano concerto no. 1  
Penderecki - Sinfonia no. 1  
Orkiestra Kameralna Progress  
Szczecin  
Szczecin



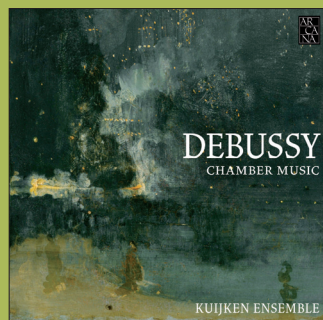
# Nowości w dystrybucji CMD

fot. Bartek Barczyk

Accentus Music ACC 30349



Karol Szymanowski: Symfonia nr 2  
Witold Lutosławski: Livre pour orchestre, Muzyka żałobna  
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia  
Alexander Liebreich



Arcana A 392



Alpha 226



Alpha 964



CPO 777 681-2



Glossa GCD 920415



Harmonia Mundi HMC 902222



Harmonia Mundi HMC 902228



Harmonia Mundi HMU 907532.33



Glossa GCD 923506



Glossa GCD 923507



Pan Classics PC 10320



Pan Classics PC 10350





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

Nowość



**Roger Quilter** (1877 – 1953)

*Five Shakespeare Songs* op. 23  
*Three Shakespeare Songs* op. 6  
*Four Shakespeare Songs* op. 30

**Erich Wolfgang Korngold** (1897 – 1957)

*Songs of the Clown* op. 29

**Gerald Finzi** (1901 – 1956)

*Let Us Garlands Bring* op. 18

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

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