

Katarzyna Dondalska w Toronto • Maestro Donizetti i jego opery

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 2 (187)
luty 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Pierre Boulez
pożegnanie mistrza

**Hélène
Grimaud**
Woda

**Tamami
Honma**
nowy projekt

**Antonio
Pappano**
mistrz batuty

**Stanisława
Zawadzka**
legenda polskiej wokalistyki



Vincent Dumestre
Le Poème Harmonique



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

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

23 grudnia 2015 r. na stronie Instytutu Muzyki i Tańca znaleźliśmy następującą informację: „Drugie wydanie płyty z Kają Danczowską – w związku z dużym zainteresowaniem płytą z nagraniami Kai Danczowskiej, Polskie Radio oraz Instytut Muzyki i Tańca postanowiły przygotować drugie wydanie 7-płytowego albumu, wydanego w 2014 r. z okazji Jubileuszu znakomitej polskiej skrzypaczki i nagrodzonego Fryderykiem 2015 (...) Płyta wyprodukowana przy współpracy Polskiego Radia i Instytutu Muzyki i Tańca, a jej reedycja została wykonana dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego”. Już od wielu lat pisaliśmy, że dotacje na kulturę mają na celu wspieranie „znajomych królika”, którzy z tego procederu uczynili sobie znakomity sposób na życie, a nie samej kultury. Nie trzeba skończyć podstawówki, by wiedzieć, że jak coś cieszy się dużym zainteresowaniem, to powinno przynosić zyski. Wypada więc zapytać, gdzie podziały się zyski ze sprzedaży tego znakomitego albumu – **Muzyka21** tak go właśnie oceniła – skoro do reedycji potrzebna jest znów pomoc Państwa czyli wszystkich nas, podatników? Znany poplecznik obecnej władzy, od 24 września 2015 r. doradca społeczny prezydenta RP Andrzeja Dudy, pan profesor Andrzej Zybertowicz, krytykując uczestników manifestacji zorganizowanych przez KOD widział, określił ich jako „cwaniaków, którzy byli przy kurku strumieni finansowych, grantów, dotacji, projektów, oraz ludzi, którzy dali się im zwieść”. Sądząc po dotacji przyznanej na reedycję odnoszącego ogromny sukces albumu, władza jest nowa, a cwaniacy przy kurku strumieni finansowych wciąż ci sami.

Jak już wcześniej pisaliśmy obecna władza musiała uważnie czytać nasz miesięcznik skoro nawołuje do tego, by tworzyć wielkie, epickie produkcje filmowe gloryfikujące naszą historię w stylu hollywoodzkim. Można się jednak obawiać, że nie do końca zrozumiała, co mieliśmy na myśli. Proponowaliśmy stworzenie kasowych filmów, które w sposób raczej swobodny opierałyby się na historii Polski. Z tego, co donoszą media wynika, że będą to raczej produkcje niekoniecznie robione dobrze, za to na kolanach. Czy powstaną raczej nikomu niepotrzebne, niezrozumiałe dla cudzoziemców, gnioty, czy kasowe, łatwe do zrozumienia dla ludzi z całego świata filmy rozrywkowe, które tylko niejako przy okazji będą opowiadały czym jest Polska i jej historia? Zupełnie niedawno nowa władza postanowiła zreformować Państwowy Instytut Sztuki Filmowej – szefem komisji oceniającej scenariusze ubiegające się o dotacje został Włoch, Alessandro Leone. Czy został mianowany na to zaszczytne, a zarazem odpowiedzialne, stanowisko ze względu za wątpliwy sukces (totalną porażkę) dawno nie widzianej takiej szmiry jak jego film *Bitwa pod Wiedniem*? W sumie nie ma się co dziwić. Skoro dotacje na projekty muzyczne oceniane są przez komisję składającą się z ludzi nie znających się na muzyce, to dlaczego szefem komisji PPI SF nie może zostać ktoś, kto zna się na robieniu filmów, tyle że nędznych?

Mamy nadzieję, że nasze narzekanie jest przedwczesne i obecnym władzom uda się w najbliższym czasie dokonać tego samego, co twórcom *Idy* i też zdobędą Oscara za jedną ze swoich patriotycznych produkcji, i co najważniejsze, filmy te trafią do ogólnościatowej dystrybucji w sposób bardziej profesjonalny niż miało to miejsce choćby z *Katyniem* Andrzeja Wajdy.

Od 23 stycznia do 2 lutego Filharmonia Warszawska znakomicie promowała kulturę polską na dalekim Wschodzie – w Japonii i Korei. Zaprezentowała serię koncertów z muzyką Chopina, do udziału w których zaprosiła laureatów ostatniego Konkursu Chopinowskiego. Świetna to promocja Polski, Chopina a także Konkursu jego imienia.

W tym samym czasie w siedzibie Filharmonii w Warszawie odbył się koncert w wykonaniu Filharmonii Poznańskiej. Tym razem nie było już tak ambitnie. Z Poznaniem związanych było w przeszłości wielu wybitnych kompozytorów. Jednym z nich był Feliks Nowowiejski, którego rocznica śmierci przypada w tym roku. Na dodatek Sejm RP ustanowił rok 2016 Rokiem Feliksa Nowowiejskiego – uchwała głosi „Sejm ustanawia Feliksa Nowowiejskiego patronem 2016 r. w przekonaniu o szczególnym znaczeniu dorobku tego wybitnego kompozytora, dyrygenta, pedagoga, organisty wirtuoza, organizatora życia muzycznego i szambelana papieskiego”. Niestety, jak to w Polsce w zwyczajach, w żaden sposób nie zainteresowało to decydentów Filharmonii Poznańskiej – pewnie uważają, że w tym dorobku nie ma nic szczególnego – i przywieźli do Warszawy Skriabina i Ravela. To rzeczywiście piękna muzyka, ale czy w twórczości Nowowiejskiego nie ma nic wartego zaprezentowania melomanom?

Przyglądając się od lat polskiemu życiu muzycznemu odnosimy wrażenie, że polscy decydenci, muzycy, muzykolodzy, teoretycy muzyki i menadżerowie kultury wszelkiej maści robią wszystko, co w ich mocy, by Polacy nie poznali twórczości własnych kompozytorów. A nowy Minister Kultury, choć o patriotyzmie wiele już mówił, w tej sprawie jak na razie postępuje dokładnie tak samo, jak jego poprzednicy. 🎧

3 OD REDAKCJI

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Koszalin • Kraków • Warszawa • Londyn • Toronto • Wiedeń

CZŁOWIEK

14 Pierre Boulez – pożegnanie mistrza – Karol Rzepecki

16 Legendy Polskiej Wokalistyki (52)

Stanisława Zawadzka

Adam Czopek

18 Woda – Hélène Grimaud o swojej najnowszej płycie

20 Giulio Perotti – zapomniany Caruso z Ueckermünde (2)

Sylvia Burnicka-Kalischewska

23 O nowym projekcie nagraniowym, i nie tylko

z wybitną pianistką Tamami Honma rozmawia Łukasz Kaczmarek

26 Antonio Pappano – mistrz batuty – Maria Ziarkowska

27 Le Poème Harmonique – Vincent Dumestre opowiada Piotrowi Tkaczowi o swoim zespole, i nie tylko

DZIEŁO

29 Mefistofeles Arriga Boita (4) – Basia Jakubowska

32 Maestro Donizetti i jego opery (1)

Rys biograficzny

Adam Czopek

PŁYTOTEKA

34 Palcem po płycie: Renée Fleming i II Szkoła Wiedeńska – Łukasz Kaczmarek

35 Recenzje

KONKURSY

54 Krzyżówka – Antoni Rojewski

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 Czaplński, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,
Damian Sowa, Dorota Staszkiwicz,
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka

Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Vincent Dumestre

fot. © Per Buhre

skład i łamanie

Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

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

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

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwagi!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na oddinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

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

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KOSZALIN | **Międzynarodowe Sympozjum Fletowe w Koszalinie. Muzyka21** była patronem medialnym Międzynarodowego Sympozjum Fletowego, które odbywało się w Koszalinie w listopadzie ubiegłego roku. Gospodarzem wydarzenia był Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. Grażyny Bacewicz. Młodzi adepci sztuki fletowej pracowali z dwoma Pedagogami – prof. Jórnem Eivindem Schauem z Uniwersytetu w Kristiansand w Norwegii oraz dr hab. Ewą Murawską z Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Na bogaty program sympozjum składały się warsztaty, wykłady, prezentacje multimedialne oraz koncert. Podczas uroczystego wieczoru w auli Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz licznie zgromadzona publiczność, nie tylko fletowcy, mieli okazję wysłuchać utworów m.in. L. de Lorenza, O. Bulla, E. Kronke’a czy J. Casterede’a. W programie znalazły się także dwa prawykonania. Pierwszym z utworów było nastrojowe *Prelude jazz petite* nr 4 na dwa flety, skomponowane przez dr hab. Katarzynę Stroińską-Sierant z Akademii Muzycznej w Poznaniu, drugim – *Christmas Medley* autorstwa norweskiego kompozytora

Konrada Mikala Ohrna z Uniwersytetu Agder w Kristiansand. Wykonawcami koncertu byli wykładowcy sympozjum oraz zaproszeni goście, m.in. mgr Magda Morus-Fijałkowska, jeden z pedagogów klas fletu ZPSM w Koszalinie oraz uczniowie i absolwenci, m.in. Roksana Grzesik.

Najważniejszym założeniem sympozjum była intensywna praca z uczniami, skoncentrowana wokół najistotniejszych zagadnień warsztatowych i wykonawczych z zakresu gry fletowej oraz muzyki kameralnej. Ważnym biegunem wydarzenia była także jego strona naukowa – oba wykłady i prezentacje wzbudziły spore zainteresowanie i dostarczyły wielu nowych informacji. Duży nacisk położony został również na rozwój współpracy międzynarodowej. Wreszcie – sympozjum było dobrą okazją do konfrontacji wiedzy i wymiany doświadczeń między pedagogami z Polski i Norwegii.

„Być w Polsce to zawsze duża przyjemność dla mnie. Tym razem w Koszalinie, w którym pobyt był czasem intensywnej, pięknej pracy z młodzieżą oraz okazją do wymiany doświadczeń. Jestem pewien, że skorzystały na tym obie strony – my, pedagodzy oraz uczestnicy” – mówi jeden z wykładowców sympozjum,

prof. Jörn Eivind Schau. „Całkowicie się zgadzam z Profesorem – dopowiada dr hab. Ewa Murawska – zawsze warto promować muzykę, zwłaszcza najbliższą nam – fletową, uczestniczyć w fascynującym procesie rozwoju młodych muzyków, a także podnosić swoje kwalifikacje poprzez wymianę doświadczeń i budowanie długotrwałej współpracy międzynarodowej”.

„Szkoła chętnie gości muzyków z innych krajów – stwierdził Stefan Maślowski, dyrektor szkoły. Jesteśmy ciekawi ich dorobku, doświadczeń dydaktycznych, czy innych technik wykonawczych. Jest to potwierdzenie fundamentalnego przesłania, że »muzyka nie zna granic«, że w innych krajach są ciekawi mistrzowie, a w szkołach muzycznych uczniowie równie ciężko pracują jak i u nas. Szkoda tylko, że z przyczyn obiektywnych (ach te pieniądze!) rzadko się odwiedzamy i rzadko wspólnie gramy. Póki co, zapraszamy kolejnych Gości na warsztaty i koncerty, bo warto!”

(red.)

KRAKÓW **N**eron z ludzkim obliczem. O ile *Orfeusz* Claudia Monteverdiego należy jeszcze w pełnym tego słowa znaczeniu do gatunku *dramma per musica*, w którym dominuje bardziej rygorystycznie pojmowana monodia (*stile recitativo*), to o trzydzieści lat późniejsza jego wenecka *Koronacja Poppei* jest już operą z prawdziwego zdarzenia. Wielowątkowość akcji czyni ją barwną i zajmującą, przy czym zachowuje ona zarazem wewnętrzną spójność, logikę i konsekwencję, w przeciwieństwie do powikłanych i niezrozumiałych intryg fabularnych późniejszych oper barokowych, zwłaszcza tych ze szkoły neapolitańskiej. W niemałym stopniu przyczynił się do tego fakt, że świat opowieści mitologicznych zastąpiony został przez wydarzenia historyczne z udziałem galerii pełnokrwistych postaci rzeczywiście istniejących.

Monodia na przemian przeplata się tu ze śpiewem bardziej ekspresyjnym (*stile concitato*) i ozdobnym, wypełnionym przez melizmaty oraz koloratury, pojawiają się też duety oraz sceny ansamblowe – na przykład trio towarzyszące śmierci Seneki. Ta ostatnia jest istotnym węzłem dramatycznym, wewnątrznie rozbudowanym, w którym ustępy deklamacyjnej natury przechodzą w rodzaj *ariosa*.

Niestety, w krakowskim wykonaniu w ramach cyklu „Opera rara” w interpretacji *la Venexiana* pod dyrekcją Claudia Caviny zabrakło wybitnych osobowości wśród śpiewaków obsadzonych w partiach pary protagonistów, a więc tytułowej *Poppei* oraz *Nerona*. Jedyne zamykające operę liryczny duet *Pur ti miro! Pur ti godo!* w ujęciu Giuseppe Bridelli i Margherity Rotondi mógł dostarczyć słuchaczom większej satysfakcji i wywołać wzruszenie.

Tym razem największe wrażenie wywarli zatem artyści występujący w rolach drugoplanowych lub zgoła epizodycznych. A partytura Monteverdiego obfituje w wiele takich możliwości.

Przede wszystkim mam na myśli odtwórców partii charakterystycznych, na przykład dwóch żołnierzy prowadzących ze sobą ożywiony dialog, w którym *tromtadacja* i *fanfaronada* przeplatają się ze strachem i *tchórzostwem*. Z odtwarzających ich Alessia Tossiego i *Rafaele Giordaniego* zwłaszcza ten ostatni w celu uwiarygodnienia postaci posługiwał się śpiewem pozbawionym urody, nadając głosowi niezbyt przyjemne zabarwienie. A potem, już jako *Lukan*, *powiernik cesarza*, uwodził piękną *kantyleną* jak przystało

na postać wrażliwego poety. Znaczną dozą efektywności odznaczał się też jego duet z *Neronem Cantiam di quel viso beato*.

Głosy tenorowe, nie będące w tamtych czasach w szczególnej cenie, wykorzystywano głównie w celach charakterystycznych – na przykład w rolach podstarzałych kobiet. W operze Monteverdiego są *Piastunka*, pozostająca zaufaną cesarzowej Oktawii, w którą wcielił się Alessio Tossi, oraz *Arnalta*, dawna opiekunka *Poppei*. Z czasem stało się to rozpowszechnioną konwencją w operze barokowej (np. *piastunka Elissena* ze *Statiry, perskiej księżniczki* oraz *nimfa Linfea* w *Calisto* Francesca Cavallego, ucznia Monteverdiego, któremu przypisuje się autorstwo części numerów *Koronacji Poppei*).

Alberto Allegrezza w spódniczkowej partii wspomnianej *Arnalty* początkowo drażnił pewną *minoderią*, wynikającą niewątpliwie z przeniesienia doświadczeń scenicznych w tej roli, albowiem w ograniczony sposób ogrywał niektóre zachowania i sytuacje, wprowadzając efekty aktorskie. Ale później wzbudził nieklamany podziw wykonaniem lirycznej *canzonetty* – *Adagiati, Poppea*.

Z kolei dla celów ekspresyjnych odtwórczynie alegorycznych postaci *Fortuny* i *Cnoty* (*Justyna Kowalska-Pawlikowska* i *Monica Piccinini*) schodziły do rejestru piersiowego, podobnie czynił zresztą kontratenor *Filippo Mineccia* jako *Ottone*, przy czym obok swobody w pokonywaniu wirtuozowskich ustępów koloraturowych zachwyił śpiewnym wykonaniem ustępów monodycznych, przedzielających jego *ritornello* *E pur io torno qui, dual linea al centro*.

Głos odtwórczyni Oktawii – *Xeni Meijer* – wydał się zbyt ciężki jak na potrzeby ozdobnego stylu barokowego, będąc bardziej odpowiednim do repertuaru werystyckiego. Stąd najlepiej odnalazł się w dramatycznym *lamencie* *Addio Roma! Addio Patria! Amici addio*, w którym dotychczasowa żona cesarza żegna się z rodzinnym miastem przed udaniem się na wygnanie, kiedy indziej jednak głos artystki przybierał brzmienie nieomal krzykliwe.

W Krakowie arcydzieło Monteverdiego przedstawiono w skróconej wersji, a pierwotnie przeznaczoną dla kastrata partię *Nerona* powierzono śpiewacze, co, zważywszy tembr głosu kobiecego, niewątpliwie ociepliło przynajmniej muzyczny wizerunek *Nerona*, odzierając go z okrucieństwa i przydając bardziej ludzkie oblicze.

Lesław Czaplński

KRAKÓW **D**wa oblicza *Szymona Nehringa*. W wykonaniu krakowskich filharmoników pod dyrekcją *Jean-Luca Tingauda* *Polonez* Krzysztofa Pendereckiego o wiele bardziej odsonił swoje parentele z polonezowymi rytmami w scenie na dworze króla *Wacława* z *Króla Ubu* niż można się było tego dosłuchać podczas jego premiery na uroczystym koncercie, otwierającym XVII Konkurs im. F. Chopina, z której to okazji został skomponowany. Ponadto w triu pojawiają się solowe ustępy skrzypcowe i wiolonczelowe, nadające utworowi nieco liryczny odcień.

Z kolei na zamówienie *Siergieja Diagilewa*, impresaria słynnych *Baletów Rosyjskich*, na potrzeby wznowienia *Sylfid* *Igor Strawiński* dokonał orkiestracji dwóch Chopinowskich miniatur fortepianowych. O ile *Nokturn As-dur* op. 32 nr 2 zachował w tym ujęciu swój marzycielski charakter i delikatną fakturę, to *Grande valse brillante Es-dur* op. 18 przybrał nieco rubaszne brzmienie, do pewnego stopnia zapowiadające wykonanie *Pietruszki*, już oryginalnej kompozycji *Strawińskiego* w drugiej części koncertu.

Muzyka tego baletu posiada do pewnego stopnia kolażowy charakter poprzez zestawienie popularnych motywów – z walcem wiązał się nawet proces o plagiat, albowiem odnalazł się jego autor – *Émile Spencer* – z którym przyszło kompozytorowi dzielić się potem *tantiemami* z kolejnych wykonań.

Pod batutą *Jean-Luca Tingauda* muzyka ta odsoniła zarazem swoją daleko posuniętą *jednorodność* tematyczną, albowiem wielokrotnie na jej przestrzeni powracają charakterystyczne motywy w przetworzonej postaci. *Francuski dyrygent* zreżymował też *crescendo*, towarzyszące scenie dramatycznej śmierci tytułowego bohatera. Wydobył ponadto z zespołu filharmonicznego całą *feerię* orkiestrowych barw jak przystało na partyturę *mistrza instrumentacji*.

Omawiany koncert stanowił swego rodzaju *benefis koncertmistrza* – skrzypka *Wiesława Kwaśnego* – trzykrotnie mającego okazję do zademonstrowania swoich umiejętności i *muzykalności* w wejściach solowych we wspomnianym triu w *Polonezie* Krzysztofa Pendereckiego, następnie w opracowanym przez *Strawińskiego* *Nokturnie* Chopina, wreszcie w *Sztuczkach* z *Pietruszki*.

Szymon Nehring, jedyny polski finalista ostatniego Konkursu Chopinowskiego, już w charakterze wyróżnionego laureata dwukrotnie wystąpił w swoim rodzinnym mieście.

Na koncercie z krakowskimi filharmonikami było to jakby jeszcze spojrzenie wstecz, kiedy

dopiero co stawał w konkursowych szrankach. Stało się to za sprawą wykonania *I Koncertu e-moll* op. 11, tym razem jednak zagranego z większym zacięciem autorskim. Interpretacja młodego pianisty, zwłaszcza w skrajnych ogniwach polegała na daleko posuniętym ich odromantyzowaniu, skupieniu się w większym stopniu na aspektach technicznych niż stronie ekspresyjnej. Między innymi wychodziło temu naprzeciw bardzo oszczędne stosowanie prawego pedału, służącego przedłużaniu dźwięku, wskutek czego zatracił on swą kantylenową płynność na rzecz pewnej mechaniczności, stając się czystym budulcem konstrukcyjnym. Skutkiem tego niejednokrotnie sprawiał on wrażenie przedwcześnie zerwanego, czy niewykończonego. Więcej dbałości o jakość brzmienia oraz koronkowość ornamentyki, a także śpiewności pojawiło się w *Romanzy*, zgodnie z jej nastrojową naturą.

O wiele korzystniejsze wrażenie wywarły na mnie wyraziste i zdecydowane pierwsze akordy solowego fortepianu, rozpoczynające *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 Siergieja Rachmaninowa, zanim dołączy do niego orkiestra w swoim rozlewnym temacie, na który starał się uwodzić Marilyn Monroe bohater *Słomianego wdowca* Billy'ego Wildera, napomykając o ciarkach, jakie przechodzą koncertową publiczność w tym momencie. A może już się przyzwyczaiłem do obiektywizowanego stylu gry Szymona Nehringa, w odniesieniu do pewnej czułości Rachmaninowa, epigona romantyzmu, wydającego się posiadać większe uzasadnienie. Co prawda górne oktawy odznaczały się dźwiękiem nienajlepszej jakości – płytkim, a momentami nawet przebitym, sprawiającym wrażenie pewnego „rozklekotania” instrumentu. Czyżby było to skutkiem nienajwyższej jakości fortepianu, specyfiki akustycznej Sali Centrum Kongresowego i związanego z tym nagłośnienia, a może jednak touché pianisty? I znów lepiej zabrzmiała romanca (*Adagio sostenuto*). Czyżby ten artysta był bardziej predestynowany do wykonawstwa lirycznych ustępów, na przekór swej skłonności do obiektywizacji w przebiegach utrzymanych w szybszych tempach, polegającej między innymi na wyrazistej artykulacji? Zanikł też niemile brzmiący dźwięk – może przy wolniejszej grze nie tak dobitny, skoro w żywszym odcinku romanca – *Più animato* – znów powrócił. Z kolei w szybkich obiegach w epizodach *Ronda (Allegro scherzando)* nie dawał już o sobie znać, co każe przypisywać ten niepożądaną (d)efekt uboczny jednak przywołanemu nagłośnieniu.

Tym razem artystyce towarzyszyła Orkiestra Akademii Beethovenowskiej pod dyrekcją Joségo Cury.

Argentyński kapelmistrz sprawnie poprowadził *Rapsodię moldawską* op. 47 Mieczysława Weinberga, do pewnego stopnia stanowiącą potpourri ludowych motywów tego kraju, a dla której niewątpliwym pierwowzorem mogły być rapsodie rumuńskie George'a Enescu. Dyrygentowi w znacznym stopniu udało się uporządkować ten utwór, nadając mu do pewnego stopnia konstrukcyjną logikę, a co za tym idzie przewyciężyć jego konglomeratowy charakter i ukazać związki przetworzeniowej natury pomiędzy niektórymi motywami.

Nie do końca udało mu się powtórzyć ten zabieg w odniesieniu *Symfonii e-moll „Odrodzenie”* op. 7 Mieczysława Karłowicza. Przez długi czas była ona lekceważona przez polską krytykę jako młodzieńczy utwór z czasów berlińskich studiów kompozytora, po nagraniu przez Gianadrea Nosedę z kolei przeceniana. Przede wszystkim jej słabość wynika z nadmiernych rozmiarów wobec substancji tematycznej i nie do końca jeszcze rozwiniętej u autora dyscypliny w posługiwaniu się dużą formą. Stosunkowo korzystniejsze wrażenie pozostawiło po sobie *Andante non troppo* z solo wiolonczelowym zagranym szlachetnym dźwiękiem przez Michała Dąbka oraz zwiewne, krótkie *Scherzo*, zagrane zresztą na bis. Na dobrą sprawę dopiero w finale (*Allegro maestoso, Allegro ben moderato*) udało się prowadzącemu zbudować odpowiednią dramaturgię, którą kształtowały sygnalizacyjne motywy rogów, prowadzące do chorałowego tematu blachy.

Być może rygoryzm tego gatunku nie do końca odpowiadał temperamentowi Karłowicza, któremu bliższą okazała się swobodniejsza forma poematu symfonicznego, na polu którego osiągnięte rezultaty okazały się najwyższej próby.

José Cura po raz drugi (po mistrzowskiej interpretacji *Drugiej* Mahlera podczas inauguracyjnego majowego Konkursu Wokalnego im. Ady Sari w Nowym Sączu) udowodnił, że świetnie umie porozumieć się

z muzykami Orkiestry Akademii Beethovenowskiej, wydobywając z tego zespołu tkwiący w nim potencjał artystyczny. Pod jego batutą nie ma problemów z wyrównanym brzmieniem i precyzją rytmiczną, co pozwala skupić się na problematyce interpretacyjnej wykonywanego repertuaru.

Lesław Czaplirski



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

Rigoletto w Operze Narodowej. Od moich przyjaciół często sły-
szałem opinie o nienajlepszym
poziomie spektakli prezentowanych
ostatnio na scenie Opery Narodowej.
Jednak nazwisko Aleksandry Kurzak,
znanej m.in. ze znakomitego albumu
płytkowego wydanego przez firmę
Decca, w partii Gildy sprawiło, że nie
zastanawiałem się ani przez chwilę,
wybrałem się do Teatru Wielkiego
i absolutnie tego nie żałuję. Było to przedsta-
wienie godne najlepszych scen operowych
świata. Niewiele jednak brakowało, aby
jedno z najważniejszych arcydzieł w historii
opery w ogóle nie ujrzało światła dzien-
nego. Libretto Francesca
Marii Piavego (wg tragedii
Victora Hugo *Król się bawi*)
zainteresowało Verdiego
kilka lat wcześniej. Najpierw
pojawiły się kłopoty z cen-
zurą, dla której tematyka
tragedii Victora Hugo była
nie do przyjęcia. Potem po,
skutecznych negocjacjach,
Piave wraz z dyrekcją La
Fenice przerabia libretto na
bardziej poprawne politycz-
nie. Verdi odmawia jednak
współpracy z uwagi na zbyt
duży zakres przeróbek.
W końcu strony dochodzą
do porozumienia i 11 marca
1851 r. w weneckim Teatro La
Fenice prapremiera *Rigoletto*
staje się faktem, wywołując
ogromny entuzjazm publicz-
ności. Reżyserem warszaw-
skiej inscenizacji był Belg
Gilbert Deflo, scenografię
przygotował światowej sławy
włoski scenograf i projektant
Ezio Frigerio, a kostiumy stworzyła włoska
projektantka Franca Squarciapino. Orkiestrę
poprowadził Carlo Montanaro, w latach
2012–2014 dyrektor muzyczny Opery Naro-
dowej. Obsada solistów, w odróżnieniu od
twórców inscenizacji, była w stu procentach
polska. W roli tytułowej wystąpił Mikołaj
Zalasiński, który w sposób mistrzowski
odał wszystkie sprzeczności osobowości
szpetnego i złośliwego błazna, z jednej strony
bezwzględne morderstwo, z drugiej zaś –
kochającego ojca. Wokalnie rola *Rigoletto*
należy do najtrudniejszych partii barytonowych
i Mikołaj Zalasiński poradził sobie z nią
fantastycznie. Dysponuje głosem o dużym
wolumenie

i ciemnym zabarwieniu, wręcz idealnym
do ról napisanych przez Verdiego. Zna-
comie interpretuje cierpienia załamane-
go ojca w arii *Cortigiani, vill razza, dannata*,
(*Przekupni niewolnicy, wy ją sprzedaliście*),
na przemian grożąc i błagając, aby oddano
mu córkę. *Rigoletto* często określa się jako
operę duetów z niewielką ilością arii i finałów.
Pod koniec II aktu świetnie zabrzmiał duet
zemsty Rigoletta *Si vendetta*, wspomaganego
przez głos Gildy. Również trzeci akt kończy się
finałowym duetem Rigoletta i umierającej
Gildy *V'ho ingannato... Lassu in cielo*. Mikołaj
Zalasiński i Aleksandra Kurzak stworzyli prze-
jmujące kreacje wokalne i aktorskie. Było to
moje pierwsze spotkanie na żywo z kunsztem

dorównanie kreacjom Kurzak i Zalasińskiego
było niezmiernie trudne. Wydaje mi się, że
jego głos nie posiada potrzebnej do tej roli
lekkości i dźwięczności. Obie arie *Questa
o quella* i *La donna e mobile* zostały tylko
odśpiewane. Również gra aktorska wydała
mi się zbyt statyczna bez odpowiedniej
dawki emocji. Otrzymał jednak na koniec
duże brawa, co oznacza, że sporej części
publiczności jego występ się podobał, a to
w sumie jest najważniejsze, żeby każdy widz
opuszczał gmach opery usatysfakcjonowany.
Z pozostałych solistów chciałbym wyróżnić
Piotra Nowackiego, bardzo wiarygodnego
jako płatny morderca Sparafucile, oraz
Annę Bernacką w partii Maddaleny. Reszta



Aleksandra Kurzak
fot. © Decca/Uli Weber

Aleksandry Kurzak i zostałem absolutnie
oczarowany jej przepięknym sopranem, grą
aktorską i wdziękiem. Pod koniec pierwszego
aktu pojawia się chór dworskich uwodzicieli,
przechodzący bezpośrednio w arie Gildy *Caro
nome*, w której żegna się ona z ukochanym.
Jej liryczno-koloraturowy sopran mienił się
całą paletą barw, dźwięki piano brzmiały
nieziemsko a wysokie nuty, chociaż śpiewane
prawie szeptem, było idealnie słychać z mo-
jego miejsca na balkonie. Trzecim z głównych
bohaterów opery jest Książę Mantui, młody,
pozbawiony skrupułów człowiek, dla którego
najważniejsze są uciechy życia. W tę postać
wcielił się tenor Rafał Bartmiński. Niestety,
jego występ mnie nie zachwycił, chociaż

obsady bez zarzutu. Orkiestra prowadzona przez
włoskiego kapelmistrza
Carla Montanara, który
doskonale czuł muzykę Ver-
diego, z każdym aktem grała
coraz lepiej i bardzo dobrze
akompaniowała śpiewakom.
Również chór przygotowany
przez Marcovaleria Marlettę
stał na wysokości zadania
i śpiewał bardzo spójnie. Na
koniec jeszcze kilka słów
o inscenizacji. Od kilkunastu
lat bywam regularnie na
spektaklach w Wiedeńskiej
Staatsoper i nie ukrywam,
że niewiele z nich dorów-
nywało produkcji z Opery
Narodowej. Ponadto jed-
nen z towarzyszących mi
przyjaciół opowiedział mi
o spektaklu *Rigoletto* pre-
zentowanym niedawno na
scenie Metropolitan Opera.
W nowojorskiej inscenizacji
książę Mantui pojawia się
w podejrzanym przybytku, czymś w rodza-
ju kasyna i agencji towarzyskiej, otoczony
skąpo odzianymi tancerkami, nucąc przy
tym arie *La donna e mobile*. Można i tak, ale
jestem pewien, że pełna przepychu i bardzo
realistyczna scenografia Ezia Frigeria, który
tworzył również dla La Scali, bardziej oddaje
ducha epoki. Reżyser zostawia dużo swobody
artystom i co najważniejsze, nie ingeruje
w treść libretta. Piękne kostiumy Francy
Squarciapino pojawiły się na wystawie Opera
Haute Couture w Operze Narodowej, a całości
dopełniła świetna choreografia autorstwa
Zofii Rudnickiej.

Mariusz Trojanowski



Eva-Maria Westbroek jako Santuzza
fot. © ROH/Catherine Ashmore

LONDYN W sezonie artystycznym 2015/16 w Royal Opera House w Londynie odbyła się premiera przedstawienia złożonego z dwóch najbardziej znanych oper włoskiego weryzmu – *Rycerskości wieśniaczej (Cavalleria rusticana)* Pietra Mascagniego oraz *Pajaców (I Pagliacci)* opery w jednym akcie z prologiem, autorstwa Ruggiera Leoncavalla. Oba dzieła zostały wyreżyserowane przez Damiana Michieletta, ze scenografią Paolo Fantina, kostiumami Carli Tetii i światłami Alessandra Carlettiego. Wersja tych oper została stworzona w koprodukcji z Opera Australia, Göteborg Opera oraz Operą La Monnaie w Brukseli.

Akcja rozgrywa się w tym samym małym włoskim miasteczku, a mieszkańcy są bohaterami obu oper i pojawiają się zarówno podczas trwania *Rycerskości* i *Pajaców*. Przedstawienie rozpoczyna jednak *Cavalleria*. Pomysłem reżysera jest zastosowanie kompozycyjnej klamry. W pierwszej i ostatniej scenie widzimy rozpaczającą Mammę Lucię klęczącą obok ciała zabitego syna. Na scenie widzimy jeden budynek, który jest budynkiem piekarni

oraz plac, na którym rozgrywa się większość akcji. Jeden z piekarzy, będzie potem bohaterem *Pajaców*, a przechadzająca się po wsi dziewczyna, która mu się podoba to Nedda. Cała społeczność miasteczka jest poruszona przybyciem wędrownego trupy teatralnej, która będzie to właśnie wystawiać wspomniane już wcześniej dzieło.

W obu przypadkach reżyser proponuje rustykalny obraz włoskiej wsi XX w. Uderza atmosferą rodem z filmów włoskich mistrzów kina. Ściąga trochę z Felliniego – ożywający posąg Matki Boskiej, który wskazuje palcem na pogrążoną w miłosnym szaleństwie Santuzzę. Zafundowano także duże wykorzystanie sceny obrotowej – widzimy wewnątrz wiejskiej piekarni oraz placu przed nią. Wszystko jest zrobione i poprowadzone w plastyczny, stonowany sposób, bez głupich pomysłów i uduwnień.

Od strony muzycznej pierwszy raz odczułem swego rodzaju zawód. Orkiestra Royal Opera House pod batutą Antonia Pappana porażała ogromem dźwięku, który odbiegał od żądanej estetyki werystycznej. Śpiewacy niekiedy zmagali się z tą masą, żeby swoimi głosami przebić się przez rozbuchany aparat orkiestrowy. Jest to niecodzienne i dość zadzi-

wiające, gdyż jednak Pappano jawił się zawsze jako wrażliwy, obeznany z materią muzyk. Najbardziej słyszalny przerost wolumenu można było zaobserwować w *Rycerskości*. *Pajace* zagrano lepiej, płynnie zarówno w partii orkiestry, jak i u śpiewaków.

Strona wokalna tego przedstawienia rozczarowała mnie także. Obsada obu dzieł złożona była ze znanych, poważanych w świecie operowym, muzyków. Niestety nie urzekli mnie swym śpiewem.

Zacznijmy od *Cavallerii* – w roli Santuzzy obsadzono holenderską sopranistkę Evę Marię Westbroek, śpiewaczkę obdarzoną głosem typu spinto, jest predestynowaną do wykonań oper Wagnera (świetna Zyglinde w *Walkirii* z MET). Westbroek para się także wykonawstwem włoskiej muzyki, szczególnie werystycznej. Widziałem tę śpiewaczkę w operze *Andrea Chénier* u boku Jonasa Kaufmanna i pamiętam, że miała ona problemy z intonacją i zachowaniem ciągłości frazy, pożądanego tak bardzo legato. Tutaj w partii z pogranicza śpiewanej zarówno przez sopran, ale przede wszystkim przez mezzosopran wypadła lepiej. Chociaż brakowało także długich linii, i co najważniejsze, spokoju. Wydaje mi się,

że muzyka weryzmu tak bardzo ją porywa, że następuje u tej śpiewaczki kumulacja emocji, która niestety jest źle, w moim przekonaniu, rozlokowana we frazie muzycznej. W arii *Voi lo sapete, o Mamma!* nie starczyło Westbrook siły dramatycznej. Śpiewała tak jakby nie miała planu na tę bogatą emocjonalnie arię. Za szybko emocje sięgały szczytu, przez co nie

Carmen Giannattasio była niezłą Neddą, chociaż jej kreacji brakowało wielu dbałości o szczegóły. Posiada ona głos, który sam w sobie jest bardzo piękny, wyszkolony i dobrze prowadzony. W znanej arii Neddy *Quel fiamma... Striddono lassu* zabrakło jednak kontrastu pomiędzy „częściami” – przede wszystkim lekkiego tonu i dziewczęcej słody-

ciężko brzmiał jego Turridu. Od początku opery brakowało lekkości tonu. Całe jego śpiewanie nosiło znamiona siłowego. Przez co dramatyczne fragmenty z *Rycerskości – Mamma, quel vino* a także słynne *Recitar... Ridi pagliaccio* z Pajaców nie zachwycało.

Ciężkie do napisania są takie relacje, gdy wiele można zarzucić wykonawcom, ale

Dimitri Platanias jako Tonio i Carmen Giannattasio jako Nedda
fot. © ROH/Catherine Ashmore



wystarczało jej środków, aby doprowadzić do muzycznej kulminacji.

Śpiewający rolę, zarówno Alfia w *Rycerskości* jak Tonia w *Pajacach*, grecki baryton Dimitri Platanias był jednym z najlepszych artystów z wokalnej obsady. Świetny, piękny barytonowy głos. Doskonała gra aktorska, w której wcielił się w oba czarne charaktery.

czy w początku arii. W dalszej, dramatycznej części była bardziej przekonująca.

Główne role Turridu w *Cavallerii* oraz Cania w *Pajacach* śpiewał łotewski tenor o dramatycznym głosie Aleksandr Antonenko. Było to wykonanie iście z *Otella* Verdiego. Niestety, duży głos nie był wielką zaletą w przypadku weryzmu włoskiego. Szczególnie

jednak całość reżyserii i nawet śpiewania były do zaakceptowania. Ale czy tego właśnie szukamy? Produkcji „do zaakceptowania”? I to w jednym z najlepszych teatrów operowych Europy czy nawet świata?

Damian Ganclarski

TORONTO **N**oworoczny koncert w Toronto. Noworoczne koncerty w Toronto zatytułowane *Salute to Vienna* mają już za sobą ponad dwudziestoletnią tradycję. Organizowane są w pierwszy dzień Nowego Roku w audytorium Roy Thomson Hall w Toronto. Jest to nowoczesna sala

jest na tradycyjnym wiedeńskim koncercie *Neujahrskonzert*, który od lat transmitowany jest przez stacje telewizyjne na całym świecie do ponad miliardowej widowni. Węgierski impresariat w Toronto utrzymuje podobny format: zatrudnia miejscową orkiestrę, sprowadza kilku znakomitych śpiewaków oraz grupę taneczną, zaś program koncertu

kanadyjskich i 18 miastach USA. W ciągu roku małżeństwo Glatzów podróżuje do Austrii i na Węgry w poszukiwaniu nowych talentów śpiewaczych i tanecznych. Zwykle przesłuchują ponad 120 kandydatów. Nic też dziwnego, że w ubiegłym roku rząd austriacki odznaczył parę Złotym Medalem Zasługi (the Decoration of Merit In Gold) za działalność

Katarzyna Dondalska
fot. Suse Beck



koncertowa o znakomitej akustyce i widowni na 2600 miejsc. Inicjatorami tej niezwykle popularnej noworocznej imprezy jest małżeństwo Atilla i Marion Glatz. Przybyli do Kanady po rewolucji na Węgrzech w 1956 r. i wkrótce założyli agencję artystyczną Atilla Glatz Concert Productions. Koncert noworoczny *Salute to Vienna* wzorowany

wypełniają niezwykle popularne walce, polki, czardasze rodem z nadunajskiej krainy. Lekkie i frywolne, a zarazem wpadające w ucho melodie wspaniale oddają atmosferę Wiednia z początku XX w.

Obecnie koncerty noworoczne firmowane przez agencję Glatz Concert Productions prezentowane są jednocześnie w 8 miastach

w szerzeniu kultury i muzyki wiedeńskiej. Dzięki uprzejmości agencji Glatz mogłem uczestniczyć w tegorocznym noworocznym koncercie. Już przed rozpoczęciem koncertu w kuluarach sali koncertowej powiało specjalną atmosferą. Wśród tłumu słuchaczy widać było galowe stroje i fraki. Kelnerzy nie nadawali z serwowaniem szampana. Scena

audytorium Roy Thomson Hall była wspaniale oświetlona różnokolorowymi światłami i ozdobiona koszami i girlandami kwiatów.

Spektakl z bajeczną wręcz wirtuozerią i muzycznym wyczuciem prowadził znakomity węgierski dyrygent Imre Kollar, kierując zespołem muzycznym Strauss Symphony of Canada. Jednocześnie z dużą swadą pełnił też funkcję konferansjera. Szybko nawiązał kontakt z widownią. Wywołał burzę śmiechu, gdy w pewnym momencie zamienił podium dyrygenta z tenorem i zaczął kontynuować jego arie, śpiewając zupełnie niezłym głosem. Wieczór rozpoczęła uwertura do operetki *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa. Od początku uwertury orkiestra grała elegancko w wyważonych tempach, z należyty wyczuciem wiedeńskiej tradycji.

Pierwszą solistką wieczoru była nasza rodaczka, niezwykle utalentowana śpiewaczka Katarzyna Dondalska. Artystka znana jest już publiczności torontońskiej, gdyż kilka miesięcy wcześniej wystąpiła tutaj w koncercie zatytułowanym *Zoltan Maga From Budapest with Love*. Śpiewaczka dysponuje pięknym, wyrównanym we wszystkich rejestrach sopranem koloraturowym o unikalnej skali do C4. W pierwszej części koncertu artystka brawurowo wykonała walc *Odgłosy wiosny (Frühlingstimmen Waltzer)* Johanna Straussa. Jak prawdziwa władczyni śpiewaczej stratosfery, artystka odważnie atakowała wysokie dźwięki, szubując do ekstremalnie wysokich nut poprzez As3, aby na końcu kadencji skończyć na nucie B3, znacznie powyżej dźwięku F w partii Królowej Nocy. Kulminacja tego utworu wzbudziła nieukrywana, spontaniczną reakcję widowni.

Drugim gościem wieczoru był wiedeński tenor Franz Gürtelschmied, obdarzony srebrzystym, lirycznym głosem oraz świetną prezencją sceniczną. Wykonał arie *Als flotter Geist (Wielka sława to żart)* z operetki *Baron cygański*. Dużo zabawy na widowni wzbudził następny orkiestrowy numer muzyczny zatytułowany *Feuerfest (Ogniowy Festiwal)*. Ten niezwykle utwór muzyczny skomponowany został przez Josefa Straussa z okazji święta kowali. Ważnym instrumentem solowym w tym utworze jest zwykle kowadło i młotek. Partię kowala z dużym humorem wykonał dyrygent Imre Kollar. Pierwszą część koncertu zakończył inscenizowany duet z zegarem *Dieser Anstand (Jak spogląda, jak pożąda)* z operetki *Zemsta nietoperza* w wykonaniu sopranu Katarzyny Dondalskiej i wiedeńskiego tenora Franza Gürtelschmieda. Zamaskowana sopranistka w partii Rosalindy potrzęsała przed

tenorem wykonującym partię Eisensteina kieszonkowym zegarkiem.

Przerywnikami między numerami solistów były występy 12-osobowego zespołu baletowego z Opery w Budapeszcie. Ubrani w tradycyjne kostiumy węgierskie tancerze świetnie wykorzystywali niewielką przestrzeń na scenie zajętej w większości przez duży zespół orkiestrowy. Skoczne polki, omdlewające walce i urocze melodyjne czardasze w wykonaniu budapesztańskich tancerzy wzbudzały entuzjazm publiczności.

Druga część koncertu poświęcona była innemu królowi operetki wiedeńskiej, Franzowi Leharowi. Rozpoczęła go uwertura do operetki *Kraina uśmiechu*. Po czym Franz Gürtelschmied wykonał tenorowy przebój *Dein ist mein Ganzes Herz (Twoim jest serce me)*. Następnie polska solistka wykonała arie *Liebe, du Himmel auf Erden (Miłość to niebo na ziemi)* z operetki *Paganini* autorstwa Franza Lehara. Zaskoczyła widownię grając wstęp muzyczny na skrzypcach. Dla znawców biografii artystki ta umiejętność nie dziwi, gdyż skrzypce były pierwszym instrumentem muzycznym dla małej Kasi w wieku 5 lat.

Kulminacją noworocznego koncertu był duet *Wer hat die Liebe uns ins Herz (Kto ma miłość w naszych sercach)* z operetki *Kraina uśmiechu* w wykonaniu polskiego sopranu i wiedeńskiego tenora. Duet zachwycił paletą barw muzycznych, lekkością zmieszaną z nutami nostalgii. Nic dziwnego, że burzliwy aplauz publiczności spowodował dodatkowy bis. Był to duet Edwina i Sylvi *Tanzen moechte ich (W rytm walczyka serce śpiewa – Kochaj mnie)* z operetki *Księżniczka czardasza*. Temperatura na sali była już w zenicie, gdy orkiestra zagrała skoczny utwór Johanna Straussa *Unter Donner und Blitz (Polka op. 324, Grzmoty i błyskawice)* przy aktywnym współudziale publiczności, którą poproszono o rytmiczne tupanie nogami we właściwych burzliwych momentach.

Na zakończenie artyści i widownia wspólnie wykonali tradycyjny utwór szkocki *Auld Lang Syne (Dawno minione czasy)*. Jest to stara pieśń ludowa traktująca o przemijającym czasie i przyjaźni, śpiewana zwykle podczas sylwestrowej nocy.

Po zakończeniu koncertu, dla ochłodzenia emocji słuchacze dzielili się w kularach wrażeniami przy dźwiękach kieliszków szampana. Niezapomniany koncert. I ja tam byłam i szampana piłam. Życzę czytelnikom **Muzyka21** szczęśliwego Nowego Roku.

Kazik Jędrzejczak

WIEDEN **K**oncert jubileuszowy **Polo-**
nijnej Orkiestry Kameralnej
Camerata Polonia. Na galo-
wym koncercie otwierającym XIX
Dni Kultury Polskiej w Austrii, który
odbył się 2 października 2010 r. w sali
reprezentacyjnej Ratusza III dzielnicy
Wiednia wystąpiła po raz pierwszy
Camerata Polonia, orkiestra smyczkowa
powołana do życia z inicjatywy Marka Kud-
lickiego, znanego wirtuoza organowego
i dyrygenta. Kilkunastu młodych polskich
instrumentalistów studiujących w Wiedniu,
swym entuzjazmem i wysokim poziomem
wykonawczym ujęło wszystkich słuchaczy,
zarówno publiczność jak i przedstawiciele
polskiej dyplomacji oraz austriackich władz.
Od tego czasu minęło pięć lat. Ówcześni
studenci są już absolwentami, wielu z nich
zdobyło nagrody na międzynarodowych
konkursach muzycznych i odnoszą sukcesy
na estradach świata. Znajdują jednak czas,
aby parę razy w roku zagrać wspólnie pod
batutą Marka Kudlickiego jako Camerata
Polonia. Jakże piękny przejaw patriotyzmu!
Tego najszlachetniejszego, który łączy a nie
dzieli.

Natomiast w sytuacji samej orkiestry
nic się nie zmieniło w ciągu tych pięciu
lat. Istnieje tylko dzięki konsekwentnym
wysiłkom dyrygenta oraz dobrej woli
młodych muzyków. Brak jest możliwości
organizowania systematycznej pracy zespołu,
choćby w niepełnym składzie. Dwie długie
i wyczerpujące próby muszą wystarczyć do
przygotowania ponad godzinnego programu.
Członkowie orkiestry mają wprawdzie duże
doświadczenie w grze zespołowej, wiadomo
jednak, jak ważne jest wypracowanie inte-
rakcji między muzykami, którzy na co dzień
nie grają razem. Ale na proces stapiania
się poszczególnych instrumentów w jeden
integralne brzmiący organizm obdarzony
umiejętnością błyskawicznego reagowania
na wszelkie niuanse dynamiczne, agogiczne
i ekspresyjne, na to wszystko Camerata nie
ma po prostu czasu. Szkoda, bo potencjał,
jaki tkwi w zespole, jest ogromny. Jednak
do tanga trzeba dwojga. Oprócz potencjału
i entuzjazmu jednych, potrzebne jest naj-
zwyczajniej w świecie wsparcie logistyczne
i finansowe ze strony drugich, aby zespół
mógł pracować systematycznie, a nie tylko
dorywczo na kilka dni przed występem.
Odnoszę jednak wrażenie, że w polonijnych
środowiskach stosunek do Cameraty jest
taki, jak w pewnej starej piosence: „jesteś
to jesteś, a jak cię nie ma, to też niewielki
kram”. Jakby nie było, to jedyna jak dotąd

polska orkiestra poza granicami kraju. Jeżeli taka inicjatywa nie jest warta poparcia, to nie wiem, co na nie zasługuje.

8 grudnia 2015 r. Camerata Polonia zaprosiła na swój koncert jubileuszowy z okazji pięciu lat działalności. Klamrę programu stanowiły dwa cykliczne dzieła na orkiestrę smyczkową: *Concerto grosso g-moll* op. 6 nr 8, tzw. *Koncert na Boże Narodzenie* Arcan-gela Corellego na początku oraz *Serenadę e-moll* op. 21 austriackiego kompozytora Roberta Fuchsa na zakończenie koncertu. Oba te utwory zabrzmiały poprawnie, choć bez finezji, na którą niewątpliwie stać by było zarówno orkiestrę jak i jej dyrygenta. Celowym zamysłem Marka Kudlickiego było wyłonienie z korpusu orkiestry aż trójki solistów – przedstawicieli poszczególnych grup instrumentów: skrzypka Mateusza Kasprzaka-Łabudzińskiego, altowiolistkę Natalię Bińkowską i wiolonczelistkę Agnieszkę Kabut. I chociaż ich prezentacja ograniczyć się musiała do wykonania tylko jednej części koncertu (z wyjątkiem wiolonczelowego *Allegro Appassionato* op. 43 Camilla Saint-Saënsa), to jej cel został osiągnięty: demonstracja talentu i profesjonalizmu wybranych członków orkiestry zadziałały jako wizytówka całego zespołu.

Pierwszy z solistów, koncertmistrz Cameraty Polonia, Mateusz Kasprzak-Łabudziński, który wykonał *Allegro* z *Koncertu skrzypcowego d-moll* op. posth. Feliksa Mendelssohna, jest absolwentem POSM II stopnia w Katowicach w klasie prof. Antoniego Cofalika (dyplom z wyróżnieniem), od 2007 r. studiował w klasie prof. Edwarda Zienkowskiego w Wiedniu (Universität für Musik und darstellende Kunst), gdzie w 2014 r. uzyskał dyplom magisterski z wyróżnieniem. Od września 2015 r. studiuje w Hochschule der Künste w Bernie (Szwajcaria) w klasie prof. Moniki Urbaniak-Lisik. Długa lista nagród i prestiżowych występów w ważnych ośrodkach

muzycznych świadczy o ustalonej już pozycji i jak najlepszych prognozach na przyszłość. Mateusz Kasprzak-Łabudziński potwierdził swoją klasę brawurowym wykonaniem pierwszej części *Koncertu d-moll na skrzypce i orkiestrę smyczkową*, młodzieńczego dzieła 13-letniego Feliksa Mendelssohna, skomponowanego w roku 1822, a opublikowanego dopiero w 1952 r. Utwór ten nie daje soliście możliwości zabytnięcia pięknym tonem i zapierającą dech frazą, jak skomponowany dużo później słynny *Koncert e-moll*, ale stawia przed wykonawcą spore wymagania, którym Kasprzak-Łabudziński potrafił z łatwością sprostać.

Po krótkim „intermezzo”, którym była transkrypcja chopinowskiego *Mazurka a-moll* op. 67 wystąpiła altowiolistka Natalia Bińkowska, która z towarzyszeniem orkiestry wykonała pierwszą część (*Allegro moderato*) *Sonaty a-moll „Arpeggione”* Franza Schuberta. Utwór ten, znany jako *Sonata na wiolonczelę i fortepian*, zabrzmiał w tej aranżacji tak przekonująco, jakby był na taki właśnie skład skomponowany. Miękkie i ciepłe brzmienie altówki i pięknie prowadzone przez Natalię Bińkowską frazy oraz subtelny akompaniament orkiestry oddały w pełni przepojony melancholią nastrój tego schubertowskiego arcydzieła. Szkoda, że ramy czasowe koncertu nie pozwoliły na wykonanie wszystkich trzech części *Sonaty*. Natalia Bińkowska, absolwentka (dyplom z wyróżnieniem) białostockiej filii Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie, studiuje obecnie w Wiedniu (Universität für Musik und darstellende Kunst) w klasie prof. Wolfganga Klosa. Występuje jako solistka (m.in. w 2013 r. z Orkiestrą Filharmonii Zabrzańskiej w ramach finału VII Międzynarodowego Konkursu im. Michała Spisaka, w którym otrzymała wyróżnienie). Jej zaangażowanie w zespołach kameralnych również zaowocowało nagrodami: nagroda specjalna Ignaza Pleyela oraz II nagroda na

konkursie Josepha Windischa. Od 2013 r. artystka współpracuje stale z Orkiestrą Symfoniczną Wiedeńskich. Natalia Bińkowska jest stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Polsce oraz Ministra Kultury i Oświaty w Austrii.

Trzecią solistką wieczoru była pochodząca z Bielska-Białej wiolonczelistka Agnieszka Kabut, która wykonała efektowne *Allegro Appassionato* op. 43 Camilla Saint-Saënsa z dużą brawurą i muzykalnością. Jednak z niezrozumiałych dla słuchaczy powodów nie usiadła ze swym instrumentem przed orkiestrą, tylko pozostała na miejscu, które zajmowała grając w zespole. Wpłynęło to niestety negatywnie na ekspresję wykonania. Wiolonczela nie zaprezentowała się solistycznie, dźwięk instrumentu zamiast dominować, uciekał, wtapiał się w brzmienie orkiestry. A szkoda, Agnieszka Kabut jest bowiem naprawdę znakomitą wiolonczelistką, co udowodniła niejednokrotnie grając partie solowe. Jest absolwentką krakowskiej Akademii Muzycznej i Konservatorium Wien Privatuniversität, w którym studiowała pod kierunkiem Martina Hornsteina, Joncho Bayrova i Christopha Strandnera i które ukończyła w 2010 r. Jest stałym członkiem orkiestry Camerata Polonia od początku jej istnienia. Gra również w innych zespołach orkiestrowych w Austrii i poza jej granicami.

W sumie był to bardzo udany koncert, nagrodzony przez publiczność niemilknięcymi owacjami, które to skłoniły zespół aż dwukrotnie do bisowania. Czego można więc życzyć na przyszłość orkiestrze Camerata Polonia? Przede wszystkim tego, aby dano jej szanse dalszego istnienia i rozwoju, aby zauważono jej wkład w budowanie pozytywnego wizerunku nas Polaków w międzynarodowej społeczności ludzi wykształconych i kulturalnych.

Marek Feliks Nowak



PŁYTY ACTE PRÉALABLE
zawsze kupisz w sklepie internetowym
www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



Pierre Boulez pożegnanie mistrza

Karol Rzepecki

Francja niemal od najdawniejszych czasów zajmowała istotne miejsce na muzycznej mapie Europy, znalazło swój wyraźny początek już w czasach Renesansu. Następnie kompozytorzy wywodzący się z tego kraju odegrali istotną rolę w kształtowaniu się muzyki Baroku. Także trudno sobie wyobrazić twórczość okresu romantycznego nie wspominając o kompozytorach francuskich. W tym miejscu warto zaznaczyć silne związki z Polską nie tylko poprzez dobrze nam znanego Fryderyka Chopina, ale także za przyczyną chociażby braci Henryka i Józefa Wieniawskich, którzy nie tylko odbyli edukację

w paryskim Konserwatorium, ale w znaczący sposób ubogacili kulturę muzyczną tego kraju, o czym świadczy chociażby wiele miejsca poświęconego im w XIX-wiecznej francuskiej prasie, a także inne publikacje autorów wywodzących się z tego kraju. Nic zatem dziwnego w tym, że muzyka francuska odgrywa istotną rolę w kształtowaniu kultury europejskiej, aż po dzień dzisiejszy.

Dlatego też z wielkim ubolewaniem dane było nam przyjąć wiadomość o śmierci jednego z najbardziej cenionych francuskich muzyków, Pierre'a Bouleza (zm. 5 stycznia 2016 r. w Baden-Baden), który odegrał

istotny wkład w kształtowaniu się muzyki swojej ojczyzny w XX w. Artysta przyszedł na świat 26 marca 1925 r., w niewielkiej miejscowości Montbrison położonej w Alpach. W wieku sześciu lat rozpoczął edukację w pobliskiej szkole katolickiej, gdzie dużo miejsca poświęcano modlitwie, co nie pozostało bez wpływu na jego późniejsze życie. Początkowo prywatne lekcje gry na fortepianie ukazały duże zdolności muzyczne młodego Pierre'a, u którego uwidocznił się także talent matematyczny. Przełomowym etapem były studia w Konserwatorium Paryskim pod kierunkiem Oliviera Messiaena

i Andrée Vaurabourg będącej żoną znanego już wówczas Artura Honeggera.

To właśnie głównie za przyczyną Messiaena młody wówczas student odkrywał zakamarki techniki dwunastotonowej. A studia uzupełniające pod kierunkiem René Leibowitza odsłoniły przed nim tajniki muzyki atonalnej, czego jednym z pierwszych owoców były kantaty *Le visage nuptial* i *Le soleil des eaux* na głos żeński i orkiestrę. Natomiast rok 1948 przyniósł *Drugą sonatę fortepianową*. To dzieło skomponowane przez 23-letniego Bouleza uwidacznia liczne nawiązania do muzyki Messiaena. To długie, bo trwające ponad pół godziny dzieło stało się jedną z zapowiedzi dalszych poszukiwań Bouleza, bowiem obok swobodnego traktowania skali dwunastotonowej kompozytor uczynił wyraźny zwrot w kierunku techniki serialnej. Jak sam mówił podczas jednego z wywiadów w 1952 r.: „Muzyk, który nie doświadczył i mówi, że nawet nie zrozumiał i nie doświadczył muzyki dodekafonicznej jest bezużyteczny”. Być może tak radykalne poglądy stały się przyczynkiem do dalszych poszukiwań na tym polu, w którym to Boulez konsekwentnie podążał wytyczonym torem. Jednym z tego owoców było dzieło *Le marteau sans maître*, które powstawało w latach 1953–1957, a jednym z charakterystycznych elementów jest nawiązanie na jego gruncie do kształtującej się wówczas muzyki jazzowej. W tym miejscu warto przywołać wypowiedź kompozytora załączoną jako dodatek do jednego z dzieł, które ukazało się w 1960 r. We wstępie do wydania *Sonate, que me veux-tu?* pisał: „Dlaczego kompozycja powinna być otwarta na inwencję wykonawcy? Ponieważ otwiera się na różne zewnętrzne czynniki i zmusza do myślenia”. Niejako dopełnieniem tych słów stała się *Trzecia sonata fortepianowa* (1955–1957). To właśnie na gruncie tego dzieła Boulez uczynił ukłon w stronę aleatoryzmu kontrolowanego.

Okresem pełnym innowacji okazały się lata 60. Kompozytor wówczas nieusatisfakcjonowany dotychczasowymi dokonaniem poczynił zwrot w kierunku muzyki elektronicznej. Jednak upłynął spory czas, zanim ukazało się pierwsze dzieło na tym gruncie, bowiem dopiero w roku 1973 r. światło dzienne ujrzała pierwsza wersja *...explosante-fixe....* Czas ten zaowocował dla Bouleza w inne wydarzenia. To właśnie wtedy premier rządu francuskiego, Georges Pompidou wywołał dyskusję na temat muzyki współczesnej, co zaowocowało powstaniem IRCAM (Institut de Recherche et Coordination

Acoustique/Musique – Instytut Badań nad Muzyką i Dźwiękiem).

Oprócz bogatego dorobku kompozytorskiego mówiąc o Boulezie należy zwrócić także uwagę na bogatą działalność artystyczną, przede wszystkim jako dyrygent. To właśnie w dużej mierze dzięki temu zyskał sławę międzynarodową, najpierw jako promotor Domains Musicales. W roku 1967 podróż za ocean zaowocowała objęciem funkcji gościnnego dyrygenta Cleveland Orchestra. Rok później objął stanowisko dyrektora BBC Symphony Orchestra, którą to funkcję spr-



wował do roku 1974, łącząc ją z obowiązkami dyrektora New York Philharmonic. Na zaproszenie prezydenta Francji przybył do Paryża w roku 1970, gdzie nieprzerwanie do roku 1991 pełnił funkcję dyrektora IRCAM-u. Zmarł 5 stycznia bieżącego roku w wypoczynkowej miejscowości Baden-Baden, w której mieszkał od dłuższego czasu. Za swoją działalność był wielokrotnie doceniany. W 2012 r. otrzymał Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Osoba Pierra Bouleza wielokrotnie budziła różnorakie kontrowersje. Przez krytyków określany był mianem radykalnego modernisty, czy też krzykacza awangardy. Zostanie zapamiętany nie tylko jako wybitny dyrygent, przez wiele lat współpracujący z Deutsche Grammophon, określany przez niektórych mianem charyzmatycznego. Boulez był także wybitnym animatorem kultury muzycznej, którą propagował wszędzie tam, gdzie udało mu się dotrzeć. 📷

Stanisława Zawadzka

Adam Czopek



Stanisława Zawadzka jako Elza Lohengrinie
lata: 1936/7

Mimo że tu i ówdzie można przeczytać, że była solistką legendarnej mediolańskiej La Scali, co niestety nie jest prawdą, to była z pewnością jedną z największych śpiewaczek swoich czasów.

Oczywiście w Mediolanie występowała tyle tylko, że w Teatro dal Verme, który uważany był za przedsiónek La Scali. Kreacje, które stworzyła w rolach Tosci, Aidy, Leonory w *Trubadurze*, Amelii w *Balu maskowym*,

Desdemony w *Otelli* czy Santuzy w *Rycerskości wieśniaczej* przeszły do historii nie tylko polskiej opery. Mimo że kariery tej artystki nie skrywają jeszcze mocno odległe lata i mroki historii, to jej nazwisko niewiele mówi nawet bardziej zagorzałym wielbicielom opery. Jeszcze jeden przykład jak szybko zapominamy o naszych artystach.

Urodziła się w Warszawie 5 lutego 1891 r. (są też źródła podające rok 1890 i 1899). Zanim jednak zdecydowała się poświęcić życie śpiewowi ukończyła studia medyczne, w czasie których uzyskała tytuł doktorski i specjalizację z bakteriologii. Śpiewu uczyła się prywatnie, jednak bez większego przekonania, by swoją przyszłość łączyć ze śpiewem. Musiała szybko zdradzić swój wokalny i aktorski talent, bo zaczęło się o tym mówić w warszawskich kręgach operowych, co dotarło do uszu Emila Młynarskiego, ówczesnego dyrektora Opery Warszawskiej, który zaproponował jej od 17 lipca 1919 r. angaż, czyli na długo przed tym, zanim ukończyła naukę śpiewu we Włoszech, dokąd wyjechała w 1922 r. Wyjechała turystycznie, ale tam ktoś ze znajomych usłyszawszy jej śpiew namówił ją na wizytę u znawcy wokalistyki. Werdykt był jednoznaczny: wybitny talent, który należy koniecznie kształcić. W efekcie pozostała we Włoszech i podjęła naukę śpiewu u Emilii Corsi i Luisy Cortesi. Aktorstwa uczyła się w szkole dramatycznej Teresy Boetti-Valvassoury. Jeszcze w tym samym roku zadebiutowała w Spezii jako Magdalena w *Andrea Chenier* Giordana. Później partię Magdaleny śpiewała też w Genewie i Lizbonie (1928). Tak rozpoczęła się jedna z najbogatszych karier polskiej śpiewaczki. Potrzebowała zaledwie pięciu lat, by zdobyć serca publiczności w Wenecji, Bolonii, Neapolu, Ferrary, Palermo.

Kilka lat później odnajdujemy jej nazwisko na afiszu prezentowanej po raz pierwszy 1 grudnia 1923 r. w Wenecji opery *Il piccolo Marat* (*Mały Marat*) Mascagniego, gdzie pojawiła się na zaproszenie kompozytora już jako Stanisława Zawadzka (Stani Zawadzka). Zaśpiewała partię Marielli pod jego batutą, we

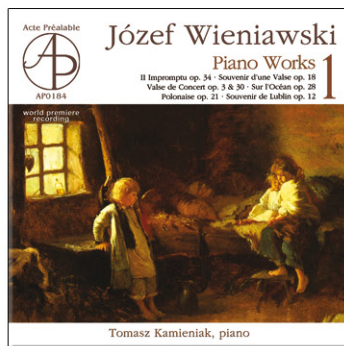
wszystkich ośmiu przedstawieniach. 24 stycznia 1924 r. ma miejsce włoska premiera opery *Radda* Guida Bianchiniego, w której Stani Zawadzka śpiewa pod batutą Sergia Failoniego partię tytułowej bohaterki. 25 grudnia 1926 r. pojawia się na afiszu Teatro Regio w Parmie, tym razem jako Stani Zawaska. Śpiewa osiem razy partię Desdemony w *Otelli*, partnerują jej Antonio Marquez – Otello i Mariano Stabile – Jago. Dyrygował Giuseppe Podestà. W 1927 r. wystąpiła jako jedna z pierwszych Polek w Arena di Verona. Najpierw śpiewała tytułową rolę w *Westalce* Spontiniego, a kilka dni później partię sopranową w *IX Symfonii d-moll* Ludwiga van Beethovena z okazji stulecia śmierci kompozytora. Rok później z dużym sukcesem śpiewa partię Desdemony w *Otelli* w Piazency (styczeń) i Mantui (grudzień). W styczniu 1929 r. odnajdujemy jej nazwisko na afiszu *Otella* w Teatro Carlo Felice w Genui. Kolejnym etapem jej artystycznych podróży był Londyn, gdzie w Covent Garden w 1931 r. śpiewała partię Alicji Ford w *Falstaffie* Verdiego. Później w 1932 r. z zespołem La Scali wróci do Londynu jako tytułowa Aida. Jednak początek 1932 r. należał do Amelii w *Balu maskowym*, śpiewała ją w Amsterdamie i Rotterdamie, wcześniej, w 1926 r. śpiewała tę rolę w rzymskim Teatro Costanzi. W 1936 r. rzuciła na kolana wybrednych bywalców Opery Monte Carlo, gdzie z zespołem Opery Paryskiej zaśpiewała partię tytułową w *Tosce*. Występowała też w Holandii, Hiszpanii, Francji i Egipcie. „Między śpiewaczkami trudno znaleźć kogoś, kto posiada wyższe wykształcenie. Sympatyczny wyjątek stanowi przede wszystkim Stani Zawadzka, wirtuozka i wspaniała śpiewaczka polska, która od kilku lat śpiewa w teatrach włoskich, zbierając spontaniczne oklaski” – pisała włoska prasa zapowiadając jej występy w Arena di Verona. Partnerami jej bywali m.in. Aureliano Pertile, Mariano Stabile, Riccardo Straccieri. Występowała też w towarzystwie Jana Kiepury i Eugeniusza Mossakowskiego.

Zajęta zdobywaniem uznania na prestiżowych scenach zagranicznych dopiero po 1935 r. wraca do kraju i nawiązuje współpracę z Operą Poznańską. To dla jej sztuki sięgnięto w tym teatrze po *Adrianę Lecouvreur* Cilei, *Beatrix Cenci* Różyckiego i *Alcestę* Glucka. Podziwiano ją też w *Rycerskości wieśniaczej*, *Lohengrinie*, *Turandot*, *Tosce* i *Afrykance*. Po premierze tej ostatniej opery w 1937 r. Tadeusz Kassern napisał: „Bogaty, wspaniale technicznie wyposażony głos modelował szerokie frazy melodyjnie, zawiesziste recytatywa, brawurowe kadencje z łatwością i umiejętnością wirtuozerii śpiewaczej”. Czasami decydowała się na gościnne występy w Warszawie, gdzie kreowała między innymi rolę tytułową Tosci, której była cenioną odtwórczynią. Była pierwszą wykonawczynią *III Symfonii „Pieśń o nocy”* Karola Szymanowskiego w jej sopranowej wersji (1938). Lata wojny przeżyła w Warszawie prowadząc zajęcia w tajnej szkole śpiewu. Po II wojnie światowej wróciła na scenę Opery Poznańskiej, gdzie stworzyła pamiętne kreacje Tosci i Aidy. Te partie śpiewała też w 1948 r. kiedy Opera Poznańska wystąpiła w Warszawie. W tym samym roku podjęła decyzję o zakończeniu kariery scenicznej. Od tego momentu wszystkie swoje siły i doświadczenie poświęciła pracy pedagogicznej, która szybko okazała się kolejną z jej życiowych pasji. W 1950 r. objęła klasę śpiewu w stołecznej PWSM, wcześniej była współorganizatorem uczelni muzycznej w Krakowie. Jej uczniami byli między innymi Halina Łukomska, Stefania Woytowicz, Anna Vranowa, Andrzej Saciuk, Andrzej Bachleda, Jerzy Ostapiuk.

Zmarła 21 lipca 1988 r. w Domu Aktora w Skolimowie, miała 97 lat. 🎭



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



Muzyka21
 płyta miesiąca

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

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

Woda

Hélène Grimaud o swojej najnowszej płycie

Pochwalony bądź, Panie mój, przez siostrę wodę, która jest bardzo pożyteczna, pokorna, cenna i czysta.

**św. Franciszek z Asyżu
(1181/82 – 1226)**

Jesteśmy wodą. Nasze ciała, podobnie jak powierzchnia naszej planety składają się głównie z wody. Bez wody nie ma życia. Woda jest bezwzględna i cudowna. Karmi nas, ale także daje lekcję pokory, dzieli nas i łączy. Woda jest architektem natury: rzeźbi kontury ziemi. Woda jest także kompozytorem natury: jej krople, strumienie i fale wybijają pierwotne rytmy świata.

Tematem mojego nowego albumu rezealizowanego przez Deutsche Grammophon jest woda jako źródło życia i inspiracji, cząsteczki wody i metafora, woda jako siła uwodniocielska, jednocześnie permanentna i ciągle zmienna, jak zauważył to Heraklit. Moje upodobanie do ukrytych związków między dziełami muzycznymi z różnych okresów łączy się tutaj z pasją do środowiska: chodzi o holistyczny projekt, o coś w rodzaju medytacji o wielorakich wcieleniach wody – tryskająca, spływająca, huczająca, kaskadowa – i o rytmach i stanach duszy, które te ruchy wody wywołują. To także obraz ciągłości, niezatartej, jaki prezentuje woda, jako wspólny element wszystkich form życia.

Utwory wybrane do albumu *Woda* wykraczają poza zwykły, naturalistyczny opis natury. Utwory te, pozbawione sentymentalizmu, zapraszają do głębokiego zanurzenia się we wrażenia, we wspomnienia i emocje wywołane wodą. Program zaczyna się

w atmosferze łagodnego smutku utworem *Wasserklavier* Luciana Beria, refleksją nad niestałością ludzkiej doli w lustrze wody. Następnie woda miesza się z wiatrem w *Rain Tree Sketch* (Takemitsu), lekka bryza w liściach, szeptana modlitwa w połowie drogi między pytaniem a inwokacją. Według Faurégo i Ravela, woda dostaje energii,

Znakomita pianistka Hélène Grimaud swoje płyty zawsze skupia wokół jakiegoś tematu, tym razem jej płyta ma program skupiony wokół żywiołu, jakim jest woda. Tak wyjaśnia jego idee i dobór utworów.

tańczy radosna i namiętna. Przyptyły i odpływy gorących wybrzeży *Almería* są wysublimowane u Albéniza w wywołaniu kojącej i wibrującej zmysłowości kraju i jego mieszkańców. W *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* Liszt traktuje wodę pod kątem jej właściwości transformacji, od epikurejskiej sztuki do odkupicielskiej mocy. *Gęste mgły* Janaczka okrywają tajemnicą nostalgiczną bajkę, podczas gdy majestatyczne widmo zatopionej w głębinach wody świątyni straszny jak proroctwo, to *Cathédrale engloutie* Debussy'ego.

W naturze woda jest w nieustannym ruchu. Muzyka z tego albumu płynie także bez przerwy: każdy utwór powiązany jest z następnym dzięki interwencji mojego przyjaciela i współpracownika Nitina Sawh-

neya. Praca Nitina, wspinała syntezą kultur i tradycji muzycznych świata, podkreśla uniwersalną zależność od tego najcenniejszego źródła naszej planety. W swoim własnym języku i swoją wrażliwością, Nitin stworzył przejścia między utworami tego programu, łącząc w ten sposób wszystkie perspektywy poetyckie i filozoficzne w jeden spójny muzyczny ekosystem.

Za każdym razem, gdy gram, czy nagrywam, znajduję się w skórze Heraklita: zanurzyć się w wodzie, żeby się w niej na nowo odkryć. Współpraca z Nitinem otworzyła przede mną nowe horyzonty brzmieniowe i umożliwiła mi przeżyć inaczej recital fortepianowy. To doświadczenie wzmocniło mnie w przekonaniu, że muzyka posiada nieograniczoną pojemność, może nie tylko przedstawić naturę, ale także odtworzyć zmianę. Ponieważ zawiera pragnienie wyrażenia i zdolność słuchania. Słuchanie muzyki to słuchanie natury. Dzisiaj natura bardziej niż kiedykolwiek oczekuje od ludzi szacunku, zainteresowania i współczucia. Poprzez dzielenie się muzyką, nadstawiając ucho na odgłosy otaczającej nas natury, życzę, żebyśmy wszyscy zbliżyli się do natury – i do nas samych. Bowiem jesteśmy wodą. ☺

© DG 2015

tlumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki, bo już inne napłynęły w nią wody i człowiek nie jest już taki sam.

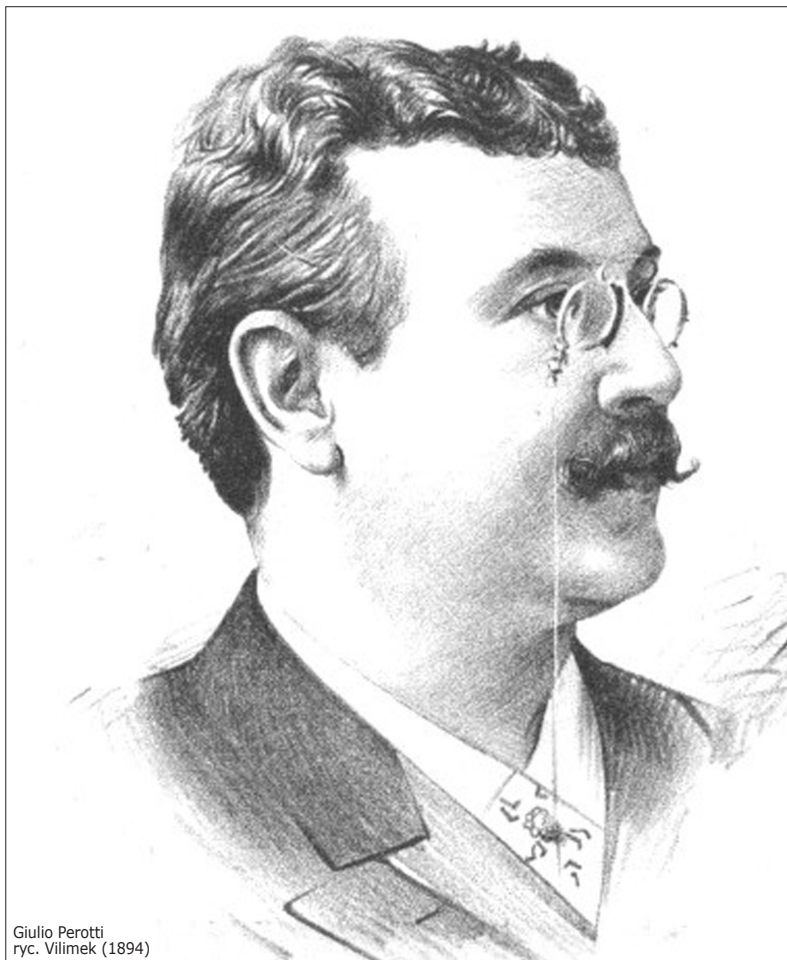
**Heraklit
(540 p.n.e. – 480 p.n.e.)**



Giulio Perotti

zapomniany Caruso z Ueckermünde (2)

Sylvia Burnicka-Kalischewska



Giulio Perotti
ryc. Vilimek (1894)

Z Wiednia artystyczna droga Perottiego wiodła do Włoch, gdzie na najznakomitszych scenach kontynuował swoją dobrą passę. Do połowy lat siedemdziesiątych objeżdżył całą Europę i Amerykę, będąc wszędzie przyjmowanym z honorami i wiwatami po przedstawieniu. Występował w Budapeszcie, Konstantynopolu, Mediolanie, Wiedniu, Pradze, Genui, Turynie, Trieście, Rzymie, Florencji, Neapolu, Barcelonie¹, Madrycie, Moskwie, Buenos-Aires, Montevideo i Londynie², gdzie w Drury Lane Theatre London w roku 1870 śpiewał jeszcze w języku włoskim rolę Eryka w pierwszym angielskim wystawieniu *Latającego Holendra* Ryszarda Wagnera³. W latach 1871 i 1872 występował w mediolańskiej La Scali jako Viscardo w operze *Il Giuramento* Giuseppego Saveria Raffaella Mercadantego oraz jako Max w *Wolnym strzelcu* Carla Marii von Webera⁴. Do Budapesztu powrócił w roku 1875, gdzie do Opery Królewskiej zaangażował go wówczas Baron Friedrich Podmaniczky. Giulio Perotti pozostał w szeregach zespołu operowego Budapesztu z małymi przerwami od 1878 r. ponad 10 lat. W końcu lat osiemdziesiątych odbył tournée po Ameryce, Włoszech, Niemczech i Anglii,

by na początku lat dziewięćdziesiątych powrócić do węgierskiej stolicy, w której pozostał ulubieńcem publiczności Opery Królewskiej aż do kolejnego wyjazdu do Ameryki, gdzie zachwycał słuchaczy na największych scenach w Bostonie, Chicago, Filadelfii i Nowym Jorku. W Metropolitan Opera w Nowym Jorku Giulio Perotti zaangażowany był w sezonach artystycznych 1888–1890 i 1899–1900⁵. Recenzje publikowane nawet jeszcze wieczorem po przedstawieniu lub nazajutrz w gazecie *New York Times* były bardzo pozytywne i podkreślały niezwykłą moc i blask głosu Perottiego, któremu zdarzyło się nawet w wieku 60 lat zastąpić na scenie MET w wagnerowskiej roli Tannhäusera o 20 lat młodszego chorego kolegę van Dycka. *New York Times* pisał wówczas o niesłabnąco czystym brzmieniu głosu we wszystkich rejestrach, ogromnym wolumenie i artystycznych zasługach Giulio Perottiego w poprzednich latach dla MET⁶. Perotti był po prostu niezawodny.

Artysta występował na całym świecie w siedemdziesięciu rolach, w operach Vincenza Belliniego, Gaetana Donizettiego, Giuseppego Verdiego, Richarda Wagnera, Giacoma Meyerbeera, Giacoma Pucciniego, Carla Marii von Webera i innych kompozytorów. Giulio Perotti rozwinął swój głos w gatunku „tenor bohaterski” głównie jako Raoul w *Hugenotach* Meyerbeera, Arnold w operze *Wilhelm Tell* Rossiniego, Radames w *Aidzie*, Manrico w *Trubadurze* Verdiego oraz operach Wagnera *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Rienzi*, *Siegfried*, *Siegfried*.

Giulio Perotti zasługuje na uznanie nie tylko w dziedzinie niezrównanych osiągnięć wokalnych, ale także jako słynny hodowca kwiatów, głównie róż i odkrywca ich nowych gatunków. W 1879 r. założył w Trieście firmę florystyczną, która w niedługim czasie zyskała sobie międzynarodową renomę i stała się jednym z najbardziej znaczących przedsiębiorstw tego rodzaju w Europie⁷. Perotti projektował ogrody, sprowadzał do Triestu z Japonii, Egiptu, Brazylii i Indii nowe gatunki drzew i roślin⁸. Pod jego okiem pierwsze kroki stawiał Georg Arends, niemiecki botanik, odkrywca prymulek. Ponadto Giulio Perotti odegrał znaczącą rolę w światowej filatelistyce, jego zbiory znaczków należały bowiem do najwspanialszych kolekcji⁹.

Znany tenor Giulio Perotti (Julius Prott) zmarł 28 lutego 1901 r. w Mediolanie w wieku 60 lat wskutek nieudanej operacji usunięcia wyrostka robaczkowego. Zespół operowy z Budapesztu wystawił nawet operę *Aida* Verdiego, w której Perotti odnosił ogromne sukcesy, zrzekając się wszelkich honorariów, by z dochodu z wystawienia tej opery sprowadzić z Mediolanu do Budapesztu trumnę Perottiego¹⁰. Nie wiadomo, czy ten zamiysł znalazł swój szczęśliwy

finał i czy artysta spoczywa w Mediolanie, czy w Budapeszcie.

Wiadomo natomiast, że firma Bettini-Phonograph nagrywała eksperymentalnie w 1889 r. czterech najlepszych tenorów z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, w tym Giulia Perottiego¹¹. Istnieją nagrania głosu Giulia Perottiego dokonane na cylindrach Bettiniego – poprzednikach płyty gramofonowej pod nazwiskiem Julian Pierotti¹². Większość nagrań na cylindrach Bettini uległa zniszczeniu w Paryżu w czasie drugiej wojny światowej. Znaczący tych nagrań z Uniwersytetu na Florydzie w USA są zdania, że nagranie Perottiego się nie zachowało.

Giulio Perotti był artystą docenionym za życia i wielokrotnie odznaczanym. Otrzymywał na scenie wieńce laurowe symbolizujące szczególny sukces. Trzy jedwabne szale z wypisanymi na złoto słowami najwyższego uznania dla tenora, którymi owijano wieńce, zachowały się w Miejskim Muzeum Teatralnym w Trieście. O jednym z takich sukcesów Giulio Perottiego pisała w 1886 r. gazeta codzienna Darmstädter Tageblatt: „Großherzogliches Hoftheater. (...) Sezon teatralny 1886 został, tak, jak i 1885 zakończony verdiovskim *Trubadurem*. Wykonanie pana Perottiego, który łaskawie zechciał zaśpiewać na benefisie Nadwornego Chóru, publiczność przyjęła niebywałym aplauzem. Manriko, jak wiadomo partia, w której brylują wszyscy śpiewacy na wysokim h i c, daje śpiewakowi okazję pełnego rozwinięcia swojego prawdziwie fenomenalnego środka głosowego. W wielkiej brawurowej arii, której wypełniona sala oczekiwała w napięciu, wyczarował coś godnego podziwu: znana stretta jeszcze nigdy nie była wykonana czyściej i pewniej. Oczywiście nie podarowano śpiewakowi powtórki tego numeru. Po raz drugi zaśpiewał tę ognistą arię po włosku. Po tym, jak szturm oklasków nieco ucichł, na scenie pojawił się chórzysta pan Hedrich i przekazał zaszczytnemu gościowi w imieniu całego chóru wieniec laurowy ozdobiony bogatymi wstęgami”¹³.

Jak dalece szanowanym artystą był Giulio Perotti może świadczyć także fakt otrzymania 12 stycznia 1886 r. cesarskiego Orderu Franciszka Józefa. W archiwum Opery Narodowej w Budapeszcie znajduje się wizytówka Perottiego przesłana dyrektorowi tejże opery z własnoręcznym podpisem i krótką informacją z dnia 30 września 1888 r.: „bardzo ubolewa nie mogąc dzisiaj zaśpiewać”. Poza kurtuazyjnym zwrotem zdradza ona także, że Giulio Perotti był Rycerzem Królewskiego Hiszpańskiego Orderu Carla

III oraz honorowym członkiem Akademii św. Cecylii w Rzymie. Bez udziału Giulia Perottiego nie mogły odbyć się uroczystości jubileuszu 25-lecia koronacji Franciszka Józefa na króla Węgier (8.06.1892) uczczone m.in. wystawieniem opery *Hazánk* (kompozytor: Geza Zichy). Giulio Perotti otrzymał listownie specjalną prośbę od kogoś wysoko urodzonego, żeby zaśpiewać na tym jubileuszu. Można spekulować, że był to ktoś z najbliższego otoczenia króla Franciszka Józefa (o ile nie sam król), bowiem w archiwum Opery Narodowej w Budapeszcie zachował się własnoręcznie pisany list Perottiego będący pozytywną odpowiedzią na to zaproszenie, a zaczynający się słowami „Wasza Wysokość”. Po tym wydarzeniu, tak jak i po występie na obchodach 1000-lecia istnienia Węgier (2.05.1896), z okazji których wystawiono operę *Król Stefan* Ferencza Erkela (i po wielu innych spektaklach), Giulio Perotti otrzymał rewelacyjne recenzje we wszystkich gazetach dziennych, tak wydawanych po węgiersku, jak i tych wydawanych po niemiecku. „Jubileusz Koronacji. ... Wśród solistów wymienia się w pierwszej kolejności pannę B i a n c h i i pana P e r o t t i e g o” – pisał Pester Lloyd dzień po uroczystości i kontynuował – „Oboje wypadli celująco w scenie w Fiume, (...) pan P e r o t t i w arii z *Névtelen hösök* Franza Erkela, w której mógł w pełni zaprezentować cały osłepiający blask swojego niezłomnego głosu tenorowego”¹⁴.

Giulio Perotti był uwielbiany przez publiczność i przez kobiety. Trudno wręcz opisać jego wpływ na reakcje mas. Porównanie popularności Perottiego do popularności dzisiejszych gwiazd muzyki pop wydaje się najbardziej adekwatne. W dobie bez telefonu, faksu, radia, telewizji i Internetu teatry operowe przeżywały prawdziwy „złoty wiek” i były oblegane przez żądnych muzycznych emocji słuchaczy i widzów. W teatrach w XIX w. miejsca siedzące były ustawione nie do końca widowni. Odpowiednio do możliwości portfela elity wybierały droższe miejsca w łóżach, bliżej sceny, natomiast osoby niższe stanem mogły nabyć bilet na miejsce stojące w końcu sali. Kultura była dostępna niemal dla wszystkich, a nazwiska artystów znane każdemu. Także prasa międzynarodowa szeroko komentowała wydarzenia teatralne poświęcając wiele miejsca recenzjom i doniesieniom kulturalnym ze świata. Artyści byli również często przedmiotem satyry, nie tylko tej łagodnej, ale i o pejoratywnym charakterze. I tu słynna gazeta satyryczna Borsszem Jankó wydawana w Budapeszcie, nie zostawiła „suchej nitki” na Perottim

wyszadzając jego pewność siebie i finansowe wymagania, które wówczas nie były objęte tajemnicą zarobków¹⁵. Absurdalnie przedstawiono, jakby na zasadzie wroźby, ciągle rosnące żądania Perottiego w kolejnych trzech latach. Innym razem ta sama gazeta prezentowała Perottiego niemal jako bohatera narodowego, załączając wymowny szkic. Na obrazku widnieje dobrze ubrany mężczyzna w cylindrze przechadzający się ulicą, który zatrzymuje się i pyta małego stworka (Borsszem Jankó), dlaczego ludzie obejmują się na ulicy tak, jakby składali sobie życzenia noworoczne (w tle rysunku). Stworek odpowiada: „Nie czytał Pan gazet? Perotti zostaje!”¹⁶.

Giulio Perotti cieszył się takim powodzeniem u płci przeciwnej, że wielu znaczących



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

mężczyzn i oficerów chciało mieć fryzurę oraz wąsy i szpicbrodkę dokładnie jak on. „Jest wysoki, posiada dobrą proporcjonalną figurę, ładną twarz i jest męski” – pisał o Perottim *New York Times* chwając nie tylko jego wygląd, ale i jego rewelacyjny debiut w Metropolitan Opera w Nowym Yorku w *Hugenotach* Meyebeera 28 listopada 1888 r., gdzie śpiewak popisywał się jako Raoul de Nangis¹⁷. Już 5 dni później, podczas wystawienia 3 grudnia 1888 r. opery *Wilhelm Tell* Rossiniego publiczność wiwatowała przy każdym pojawieniu się Giulia Perottiego na scenie, nieustannie przerywając spektakl okrzykami i brawami, a to za sprawą wielokrotnie powtarzanych z niesamowitą energią i bogactwem brzmienia wysokich dźwięków w roli Arnolda¹⁸.

Urząd Miejski w Trieście posiada informację o dwóch ślubach Perottiego. Jeszcze będąc zatrudnionym w Wiedniu w Hofoperntheater, 9 października 1867 r. poślubił śpiewaczkę Barbarę Francescę Koppler, matkę jego dwóch synów. Jedenaście lat później, 2 lipca 1878 r. ożenił się z Anną Reginą Finaly, która urodziła mu córkę.

Dlaczego zatem, mimo tak spektakularnej kariery zapomniano o Perottim na więcej, niż 100 lat, chociaż w leksykonach z nazwiskami śpiewaków i kilku encyklopediach Giulio Perotti figuruje jako artysta, który błyszczał na światowych scenach operowych? Większości archiwistów oper, w których Perotti zachwycał swoim głosem, jego nazwisko jest doskonale znane. W rodzimym mieście Ueckermünde nigdy nie występował – być może to jest przyczyną owego zapomnienia. Odkryto go ponownie w roku 2010 przy okazji jubileuszu 750-lecia nadania miastu przywilejów miejskich, co było okazją bardziej detalicznego przyjrzenia się historii miasta. Z inicjatywy Miasta Ueckermünde i przy współpracy Okręgowej Szkoły Muzycznej powołano do życia Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Giulio Perottiego w Ueckermünde, którego pierwsza edycja odbyła się w 2011 r. Od drugiej edycji konkursu w 2012 r. do organizacji konkursu włączyła się Akademia Sztuki w Szczecinie. Orkiestra Akademii Sztuki w Szczecinie towarzyszy najlepszym dwudziestu śpiewakom, którym uda się przejść do finału oraz laureatom podczas ceremonii ogłoszenia i wręczenia nagród, odbywającej się w formie koncertu. Wydarzenie przyciąga do udziału każdorazowo około stu kandydatów z całego świata. Niewątpliwie przyczynia się to w znacznej mierze do przywrócenia do świadomości mieszkańców Ueckermünde, regionu i muzycznego świata nazwiska tak

znaczącego artysty jak Julius Prott / Giulio Perotti. W 2014 r. powstała w centrum Kurortu Ueckermünde ulica nazwana imieniem śpiewaka – Giulio-Perotti-Weg, a w maju 2015 r., przy budynku, w którym odbywają się największe koncerty w ramach konkursu wokalnego (an der Volksbühne 4) odsłonięto pomnik – popiersie Giulia Perottiego autorstwa Christiana Pascholda, uwieczniając go tym samym jako, jak do tej pory, najbardziej znaczącą muzyczną osobowość wywodzącą się z Ueckermünde.🎭

Bibliografia

- Archiwum Metropolitan Opera w Nowym Jorku.
- *The Argus*, 8 listopada 1890.
- *Biographisches Bühnen-Lexikon der Deutschen Theater – Von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart* zusammengestellt von O. G. Flüggem. A. Bruckmann's Verlag, München 1892.
- *Borsszem Jankó*, 8 października 1882.
- *Breslauer Zeitung*, 21 lipca 1863, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- *Darmstädter Tageblatt*, 18. Mai 1886, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- *Die Deutsche Bühne*, Eckstein's Verlags-Anstalt, Berlin 1896, W. Wilhelmsstrasse, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch* begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. Dritter Band. Pallenberg-Singer, Francke Verlag, Bern 1992.
- *Deutsches Theater-Lexikon. Eine Encyclopädie alles Wissenswerthen der Schauspielkunst und Bühnentechnik* herausgegeben von Adolf Oppenheim und Ernst Gettke. Verlag von Carl Reißner, Leipzig 1886.
- *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Sternschen Konservatoriums*.
- *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* Ludwiga Eisenberga. Verlagsbuchhandlung Paul List, Leipzig 1903.
- Á. Kostyán, L. Makkai, P. Névi, E. Vajda, S. Visnya: *Monography of Hungarian Stamps*, I. Part General. Publisher the Magyar Bélyeggyűjtők Országos Szövetsége Publishing works by Közlekedési Dokumentációs Vállalat, Budapest 1965, Englisch 2013.
- K. J. Kutsch, L. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 4. K. G. Saur Verlag GmbH & Co. KG, München 1999.
- Libretto opery *Wolny strzelec* 1871–1872, La Scala, Mediolan. Conservatorio di Musica di Verdi in Mediolanie.
- *New York Times*, 27 grudnia 1888 r., tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- *New York Times*, 11.02.1900.
- *New York Times*, 29 listopada 1888 r., tłum. Sylwia Burnicka – Kalischewska.
- *New York Times*, 4 grudnia 1888 r.
- *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.
- *Pester Lloyd*, 9 czerwca 1892, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- Plakat z Breslauer Stadttheater z 19.07.1863 (*Die Familien Montecchi und Capuleti oder Romeo und Julia*). W: *Breslauer Theaterzettel 1863*. Śląsko-Łużycki Gabinet Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyte-tu Wrocławskiego.
- Plakat z K. K. Hofoperntheater w Wiedniu z 31.08.1866 (*Der Troubadour*). Biblioteka Muzeum Teatralnego – Austriacka Biblioteka Narodowa w Wiedniu.
- Plakat z Królewskiej Opery z Budapesztu z 30.12.1901 (*Aida*). Archiwum Opery Narodowej w Budapeszcie.
- Rejestr chrztów – Taufregister der St. Marienkirche zu Ueckermünde, Stadtbezirk 1835–1855, nr 40.
- M. Schicker, *Pester Lloyd*, 27 marca 2006.
- *Schlesische Theater-Zeitung*, 26 lipca 1863, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- F. Zubini, *Chiadino e Razzol*, Italo svevo, Triest 1997.
- W. L. Welch, L. Brodbeck, B. Stenzel, *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877–1929*. University Press of Florida 1994.

Przypisy

- 1 *The Argus*, 8 listopada 1890, s. 5.
- 2 *Biographisches Bühnen-Lexikon der Deutschen Theater – Von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart* zusammengestellt von O. G. Flüggem. A. Bruckmann's Verlag, München 1892, s. 239.
- 3 K. J. Kutsch, L. Riemens (1999), s. 2701.
- 4 Libretto opery *Wolny strzelec*, 1871–1872, La Scala, Mediolan. Conservatorio di Musica di Verdi in Mediolanie.
- 5 K. J. Kutsch, L. Riemens (1999), s. 2701.
- 6 *New York Times*, 11.02.1900.
- 7 *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* Ludwiga Eisenberga (1903), s. 759.
- 8 F. Zubini, *Chiadino e Razzol*, Italo svevo, Triest 1997.
- 9 Á. Kostyán, L. Makkai, P. Névi, E. Vajda, S. Visnya: *Monography of Hungarian Stamps*, I. Part General. Publisher the Magyar Bélyeggyűjtők Országos Szövetsége Publishing works by Közlekedési Dokumentációs Vállalat, Budapest 1965, Englisch 2013, s. 24-25.
- 10 Plakat z Królewskiej Opery z Budapesztu z 30.12.1901 (*Aida*). Archiwum Opery Narodowej w Budapeszcie.
- 11 W. L. Welch, L. Brodbeck, B. Stenzel, *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877–1929*. University Press of Florida 1994, s. 65.
- 12 K. J. Kutsch, L. Riemens (1999), s. 2702.
- 13 *Darmstädter Tageblatt*, 18. Mai 1886, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 14 *Pester Lloyd*, 9 czerwca 1892, tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 15 *Borsszem Jankó*, 8 października 1882.
- 16 Tamże, tłum. Nora Wellmann.
- 17 *New York Times*, 29 listopada 1888 r., tłum. Sylwia Burnicka-Kalischewska.
- 18 *New York Times*, 4 grudnia 1888 r.

O nowym projekcie nagraniowym, i nie tylko

z wybitną pianistką Tamami Honma rozmawia Łukasz Kaczmarek

Właśnie nagrała pani komplet sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena. Co dla pani znaczą to nagrania?

Nagranie 32 sonat fortepianowych Beethovena stanowi kulminację procesu, który rozgrywał się przez całe moje życie i nawet po skompletowaniu całego cyklu, z pewnością dalej będę pogłębiać, rozwijać i zmieniać moje idee i podejście do tych bez reszty pochłaniających dzieł.

Proszę nam o tym opowiedzieć. Jak się zaczęła pani przygoda z sonatami fortepianowymi Beethovena?

Moja wieloletnia miłość do muzyki sięga czasów, gdy jako dziewczynka słuchałam płyt długogrających mojej matki z nagraniami sonat Beethovena w wykonaniu Artura

Schnabla i Wilhelma Kempffa. Osiedlając się w roku 1979 w Stanach Zjednoczonych, przywieźliśmy je ze sobą z Japonii. Jak sięgnę pamięcią wstecz, w ramach codziennych ćwiczeń pracowałam przynajmniej nad jednym utworem Beethovena.

Po ukończeniu studiów w Londyńskiej Royal Academy of Music skoncentrowałam się na zagadnieniach związanych z estetyką beethovenowską, zaś moja praca dyplomowa pt. *Praktyka wykonawcza Beethovena: zmiany tempa i rola wykonawcy w procesie kompozytorskim* (*Performance practice in Beethoven: Tempo modification and the role*



Tamami Honma

of the performer in the compositional process) została włączona do Arietty (kwartalnik wydawany przez Europejskie Towarzystwo Beethovenowskie). Współprzewodniczyłam również codziennym wydarzeniom w Royal Academy of Music, w tym podczas wykładów Williama Kindermana, czy występów studentów i profesorów uczelni. Ciekawym doświadczeniem było przygotowanie i wykonanie kompletnej wersji *I Symfonii* Beethovena w opracowaniu na dwa fortepiany z Denielem Ben-Pienaaem. Wielkim źródłem inspiracji była również wizyta w Domu Beethovena w Bonn.

przyjaciele, którzy towarzyszą ci na dobre i na złe to wielka rzadkość i mamy ogromne szczęście, jeśli możemy znaleźć chociażby jednego bądź dwóch takich przyjaciół w całym naszym życiu. Beethoven jest jednym z kompozytorów, z którym lubię spędzać czas w najczarniejszych chwilach, lecz również jednym z tych, których słucham dla przyjemności.

Istnieje wiele nagrań sonat Beethovena...

Ciężkie brzemię odpowiedzialności, czy nawet niepokoju może w niektórych artystach wywoływać stawanie wobec mnogości i do-

Cennym wkładem przez te wszystkie lata była możliwość grania dzieł Beethovena dla wielu pedagogów i kolegów. Miałam szczęście być słuchana przez tak znakomych artystów, jak Christopher Hogwood, Andras Schiff, Alfred Brendel, czy Abbey Simon. Jednym z profesorów, który wywarł na mnie olbrzymi wpływ był Byron Janis, były student z bardzo nielicznej klasy Władimira Horowica. Jego własna grupa uczniów była również niezwykle skromna, a ja miałam wiele możliwości konwersować z nim na wiele różnych tematów. Lekcje trwały zazwyczaj około trzech godzin, a on wraz z żoną przyjęli mnie pod swoje skrzydła podczas moich pierwszych lat poza domem, w Nowym Jorku. Janis mówił także o wielu pozamuzycznych kwestiach, kiedyś wspominał, że

stępnosci tak wielu różnych nagrań, studiów, wykładów, publikacji i wielu innych źródeł Beethovenowskich, z których wiele posiada niezaprzeczalną wartość. Można w pewien sposób czuć się sparaliżowanym, jeśli przychodzi nam podjąć trudne zadanie stworzenia kolejnej, odkrywczą interpretacji tych dzieł. Jednak, prosto mówiąc, niezaprzeczalnie wszyscy posiadamy nasz własny zestaw doświadczeń i sposób postrzegania świata wokół nas, który może być równie trafny, jak kogoś innego. Dzieła Beethovena mają moc wchodzenia w głąb umysłu i serca. Możemy wykonać nasze zadanie w celach edukacyjnych bądź ćwiczeniowych by wydobyć pełnię naszego potencjału, a wówczas kształtować nasze indywidualne preferencje estetyczne. Na czymkolwiek w danym momencie się skupiamy, zawsze warto angażować się w pełni w rzeczy, które nas pasjonują; jeśli nie dla kogoś, ani dla samej muzyki, to przynajmniej dla siebie, jako artysty.

Jakie jest pani podejście do interpretacji?

Podążając za Arturem Toscaninim i Igorem Strawińskim z ich wyraźnym stanowiskiem trzymania się ściśle partytury, dla wielu zapis kompozytorski jest ostatecznym słowem twórcy. Wciąż jest wielu wykonawców, którzy postępują szczegółowo, jak napisał autor, jednak dziś spotkamy na scenach takich, którzy zmierzają w kierunku innego ekstremum – narzucania siebie i własnej wizji bez dbania o to, co określił kompozytor w zakresie chociażby tempa, czy dynamiki. Niebezpieczeństwo tego typu podejścia tkwi w tym, że nie jest ono uzgodnione z wiedzą o oryginalnych źródłach, lecz, jak zauważył Andras Schiff, w wykonaniu danego artysty wszyscy kompozytorzy mogą brzmieć tak samo. Faktycznie, byłam świadkiem dokładnie tego zjawiska podczas kursów mistrzowskich, jakich dawałam, gdy kilkoro studentów grało części sonat Beethovena w taki sposób, jakby niemal zostały stworzone przez Chopina.

Pracowałam z kompozytorami z różnych zakątków świata, wspólnie przygotowywaliśmy wiele wykonań i nagrań, które spotkały się z pozytywnym przyjęciem. Bez wyjątku, każdy oczekiwał więcej, niż było zapisane w nutach. Wierzę, że w dużej mierze zadaniem wykonawcy jest dokończenie procesu kompozytorskiego. Jeśli kompozytor żyje, można zadać mu kilka pytań, nawet tak prostych, jak: „Czy oczekuje pan, by wykonawca trzymał się ściśle oznaczeń agogicznych?”, „Czy można tutaj użyć innej dynamiki?”. Nieco trudniejsze staje się, gdy

twórca odszedł dawno temu, lecz wierzę, że proces kompozytorski wówczas byłby równie angażujący, jak to ma miejsce dziś. Wiele do powiedzenia na ten temat miał Ferruccio Busoni, stwierdzając, że to, co kompozytor pozostawił w partyturze już jest transkrypcją oryginalnej inspiracji, jaka narodziła się w jego umyśle (http://www.academia.edu/245603/How_I_Compose_Ferruccio_Busonis_Views_About_Invention_Quotation_and_the_Compositional_Process).

Nie mamy żadnych oryginalnych nagrań, by odnieść się do tego w przypadku Beethovena. Możemy bazować jedynie na recenzjach krytyki, opiniach słuchaczy, czy relacjach znajomych Beethovena tyjących się jego cech osobowości, zwyczajów, wykonawstwa, czy konkretnych wydarzeń.

Co nowego wniesie pani do bogatej Beethovenowskiej dyskografii?

Pierwszą rzeczą, jaką wnoszę od siebie są moje własne doświadczenia w ewolucji dzieła od zapisu nutowego do wykonania. Inni takie podejście mają również w stosunku do współczesnych kompozycji, ja jednak ograniczam się tylko do dobrze znanego repertuaru. Pozytecznym jest wydobyć ich z muzeum i spojrzeć na nie tak, jakby zostały dopiero co napisane. Pomysł ten nie jest całkiem nowy, biorąc jednak pod uwagę, że niektórzy dziś wciąż traktują takie podejście jako przejaw pychy, myślę, że można sobie pozwolić głębiej eksplorować ten temat.

Drugim czynnikiem, jaki wnoszę w ten projekt jest doświadczenie z instrumentami z epoki. Do umiejscowionego niedaleko Uniwersytetu San Jose kampusu odnosi się niekiedy jako do drugiego po Bonn centrum Beethovenowskiego na świecie. Tutaj znaleźć można wiele perełek, m.in. pukiel włosów kompozytora, moją uwagę zwróciła jednak przede wszystkim kolekcja instrumentów muzycznych. Jest tam starannie odrestaurowany dzięki wysiłkom Billa Mereditha fortepian Broadwooda z 1827 r. (patrz: http://www.sjsu.edu/beethoven/collections_exhibit/historical_keyboard). Jakkolwiek, nie jest łatwym uzyskać stały dostęp do instrumentu dla nagrania 32 sonat Beethovena i innych utworów, transportować go do studia nagraniowego, ubezpieczyć, wypożyczyć na dłuższy okres, stąd pomyślałam, że łatwiejszym będzie posiadanie podobnego instrumentu w domu. Tak się składa, że mam, świetnie odrestaurowanego, koncertowego Broadwooda z 1855 r. Powstał on w oryginalnej fabryce rodzinnej rok przed wybuchem pożaru tam, na Horse-

ferry Road, i okazuje się on być tym samym modelem fortepianu, z jakiego korzystał Chopin podczas tournée w Anglii w 1849 r. Jest potężniejszej budowy niż ten, który posiadał Beethoven. Ma piękny, ciepły dźwięk i pracując na nim i słuchając go otwierają się przed nami nowe możliwości.

Spędziłam 10 lat w Londynie, gdzie przygotowując się do wykonań muzyki dawnej, barokowej i klasycznej, skorzystałam z licznych okazji by zaznajomić się z historycznymi pianoforte w Akademii, pobierałam również lekcje klawesynu u Virginii Black. Jest ona niesamowicie wnikliwą i wrażliwą artystką. Zajmowałyśmy się zagadnieniem ornamentacji, tempo rubato, kontrastami, kształtowaniem fraz nie polegając zbyt na różnicach dynamicznych, co daje nam współczesny fortepian. Wiele mogłam się nauczyć od Howarda Davisa, przez 40 lat prymariusza Albemni Quartet, znakomitego skrzypka, artysty, z którym zarejestrowałam Sonaty skrzypcowe Mozarta. Nie używam instrumentów z epoki po to, by coś komuś narzucić, czy kogoś ograniczać, lecz wręcz przeciwnie: by zobaczyć, co więcej jesteśmy w stanie zrobić. To niezwykle doświadczenie móc eksperymentować na Broadwoodzie, sprawdzać ile więcej niuansów możemy dzięki niemu osiągnąć w jakimś miejscu osiągnąć, a mniej w innym, które pasażerze wymagają różnych typów artykulacji, jakie barwy możemy wydobyć. Przełożenie wszystkich tych rozważań na współczesny kontekst możemy odnaleźć na płycie.

Czy ma pani jakieś ulubione nagrania muzyki Beethovena?

Lubię słuchać nagrań Daniela Barenboima i Paula Lewisa, ale też różnych innych nowych nagrań fortepianowych. Spędzam również sporo czasu słuchając muzyki kameralnej i orkiestrowej Beethovena. Za bardzo interesujące uważam nagrania sonat skrzypcowych dokonane przez Mutter i Orkisa, czy Ojstracha i Richtera. Lubię interpretacje Tria Beaux Arts, zespołu Stern – Ma – Ax, czy Kogan – Gilels – Rostropowicz, dyrygentów: Karajana, Celibidache, Toscaniniego – oni zawarli w symfonice tyle wielkich idei... Pracuję również nad sonatami skrzypcowymi i triami fortepianowymi. Jestem przekonana, że ludzie powinni podjąć wszelki wysiłek, by poznać dostępne interpretacje muzyki Beethovena. W moim odczuciu Beethoven jest typowym przykładem indywidualisty i jako takie, jego dzieła stanowią wielki testament dla niezmierzonej przestrzeni ludzkiego umysłu. 🎧



Tamami Honma

Antonio Pappano – mistrz batuty

Maria Ziarkowska

Antonio Pappano jest brytyjskim pianistą i dyrygentem. Urodził się 30 grudnia 1959 r. w Epping. Zamiłowanie do muzyki przekazał artyście ojciec, który był z zawodu nauczycielem śpiewu. Za młodu Pappano akompaniował na fortepianie uczniom swego ojca. Jako nastolatek wraz z rodziną przeprowadził się do Connecticut (USA), gdzie uczył się gry na fortepianie oraz kompozycji.

KARIERA

Talent i pracowitość dały młodemu muzykowi zatrudnienie w New York City Opera na stanowisku akompaniatora już w wieku 21 lat! Wtedy obudziła się w nim miłość do opery i teatru. Cenną chwilą dla Pappana było poznanie Daniela Barenboima – znakomitego dyrygenta. Znajomość ta zaowocowała propozycją znaczącego stanowiska. Pappano został asystentem podczas Festiwalu w Bayreuth, którego założeniem są prezentacje oper Wagnera. Był także osobistym asystentem austriackiego dyrygenta Michaela Gielena. Późniejsze lata (1990 r.) przyniosły młodemu artyście stanowisko dyrektora muzycznego w Norweskiej Operze Narodowej. Od 1992 r. do 2002 r. piastował stanowisko dyrektora muzycznego w belgijskiej Operze Królewskiej zwanej La Monnaie. Kolejne lata zaprowadziły go do Londynu, gdzie w Operze Królewskiej został dyrektorem i jest nim po dziś dzień.

Ponadto Antonio Pappano chętnie przyjmuje zaproszenia od innych instytucji. Gościnnie prowadził orkiestrę Israel Philharmonic Orchestra i Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Z racji swoich osiągnięć i zasług dla kultury muzycznej Pappano był wyróżniany licznymi odznaczeniami.

DYSKOGRAFIA

Antonio Pappano współpracuje z wytwórną płytową Warner Classics. Ważną płytą powstałą z inicjatywy Pappana jest nagranie opery *Minotaur* skomponowanej przez Harrisona Birtwistle'a na zlecenie londyńskiej Opery Królewskiej. Kolejny album Pappana zawiera opery Julesa Masseneta: komiczną *Mannon* i dramatyczną *Werter*. Jeden z krążków Pappano poświęcił twórczości Giacoma Pucciniego. Mieszczą się na nim: *Il Trittico* (zbiór trzech oper jednoaktowych: *Il Tabarro*, *Siostra Angelika*, *Gianni Schicchi*), *Cyganeria*, *La Rondine*, *Tosca* i *Madame Butterfly*. Innym włoskim mistrzem opery, któremu artysta poświęcił swoją płytę jest Gioacchino Rossini. Znajdują się na niej *Stabat Mater* oraz opera *Wilhelm Tell*. Szczególne miejsce zajmuje album z utworami Giuseppego Verdiego. Są na nim *Don Carlo*, *Trubadur* i *Aida*, a także *Messa da Requiem*. Również twórczość Richarda Wagnera została zarejestrowana przez Pappana. Na krążku istnieje nagranie opery *Tristan i Izolda*. Ciekawą pozycją są *Pieśni*

Hugona Wolfa, którą dyrygent zrealizował we współpracy ze znakomitym tenorem Ianem Bostridge'em. Poza nagraniami operowymi Antonio Pappano zajął się także utworami czysto instrumentalnymi. W bogatej dyskografii znaleźć można *Koncert wiolonczelowy h-moll* i *Symfonię nr 9* Dworzaka, *Symfonię nr 2* oraz *Koncerty fortepianowe nr 1 i 2* Rachmaninowa. Wymienione pozycje nie są wszystkimi, które doczekały się nagrania za sprawą Pappana, jednak właśnie one zyskały rozgłos. Pozostałe uwiecznione dzieła, to uwertury Rossiniego, *Requiem* oraz pieśni Brittena, *Stabat Mater* Pergolesiego, wybrane symfonie Mahlera, Czajkowskiego, pieśni Schuberta, oratorium *Eliasz* Mendelssohna, a także Straussa *Don Kichot* i *Sonata wiolonczelowa* Szostakowicza.

Bogactwo dyskografii świadczy o talencie, popularności, ambicji, wszechstronności i pasji tego artysty. Charyzma i pasja sprawiają, że Pappano jest bardzo ceniony w środowisku muzycznym. Dyrygent uchodzi za mistrza w swoim fachu dbającego o szczegóły, pilnuje logicznej interpretacji i płynnej frazy. Po spektaklach i koncertach w magazynach i na portalach pojawiają się tylko pochlebne recenzje, o których autentyczności świadczą poprzedzające liczne bisy oraz owacje na stojąco publiczności. Zachęcam wszystkich melomanów, a w szczególności miłośników opery do wysłuchania dostępnych nagrań i zapoznania się z sylwetką artysty. 🎭

Vincent Dumestre opowiada Piotrowi Tkaczowi o swoim zespole, i nie tylko

Vincent Dumestre
fot. © Jean-Baptiste Millot

Na początek chciałbym zapytać o to, dlaczego zdecydował się pan założyć Le Poème Harmonique? Jaka była pańska motywacja, jakie pomysły chciał pan rozwijać, a nie mógł tego robić w inny sposób?

Założyłem *Le Poème Harmonique* w roku 1997. W tamtym okresie brałem udział w koncertach i nagrywałem z większą częścią francuskich zespołów muzyki barokowej. Ale repertuaru, który ja sam lubię, siedemnastowiecznych utworów francuskich i włoskich, nie grano wówczas często, a ja mam duszę odkrywcy... Stworzyłem więc zespół po to, by rozpowszechnić muzykę mniej znaną czy niewydaną, promować twórców takich jak Castaldi, Belli, Moulinié, Fasolo...

Jakie cele stawia pan zespołowi i czy zmieniły się one od czasu jego utworzenia?

W ciągu tych piętnastu lat nasz repertuar się powiększył, to oczywiste, ale główny zarys jego charakterystyki zostaje ten sam. Wciąż wierzę we francuski Grand Siècle i włoski wiek Seicento! *Le Poème Harmonique* pozostał w znacznej mierze wierny i muzykom, którzy go stworzyli, i kompozytorom, którzy go zainspirowali. No i nie przestajemy odkrywać dzieł niewydanych (ostatnio to np. Caligula de Pagliardi, Luis de Briceno, sonaty Uccelliniego...) i pomagać odnaleźć się w muzyce teatrowi, tańcowi i sztukom scenicznym (*Mieszczanin szlachcicem*, *Le Carnaval Baroque*, *Cadmus et Hermione*, a wkrótce też *Dydona i Eneas* Purcella). Różnica tkwi

w tym, z jakim składem teraz działam na rzecz tych rodzajów muzyki: zaczynaliśmy od muzyki kameralnej, a teraz nasze składy mają od 4 do osiemdziesięciu osób: to soliści, chór, orkiestra, aktorzy, tancerze...

Czyja działalność i osiągnięcia inspirowały pana, czy mieli na pana wpływ pańscy nauczyciele?

W sferze instrumentalnej ukształtowali mnie Hopkinson Smith, mistrz sztuki lutniczej, i Rolf Lislevand, jego uczeń, również wielki lutnista: z oboma zresztą studiowałem. W szerszym kontekście muzycznym, można powiedzieć, że za czasów studenckich wpłynęło na mnie też dzieło Jordiiego Savalla, ale również muzyków, których podziwiam i z którymi miałem okazję grać. Na przykład Pierre Hantaï i Philippe Pierlot wiele mnie nauczyli.

Jakie cechy muzyki Grand Siècle i Seicento sprawiają, że ten repertuar jest dla pana tak interesujący?

Muzyka ta znajduje swoje echo w naszych czasach. Muzyka wieku XVII to taka, której wirtuozeria nie zasadza się na wspaniałej technice, rozmachu, blasku, ale na bogactwie wnętrza, na zdolności oddawania ludzkich odczuć. Jest to poza tym muzyka ludzkich wymiarów, stworzona, żeby poruszać serce, emocjonalna. A tego dzisiaj ludzie potrzebują.

Czasem podążacie też w inne rejony, jak w przypadku albumu *Love is Strange*, jakie były okoliczności rozpoczęcia tego projektu?

Nie jest to do końca inny kierunek: *Love is Strange* to płyta z instrumentalną muzyką elżbietańską, która przybliży słuchaczom brzmienie siedemnastowiecznych instrumentów angielskich: wirginału, cytary o metalowych strunach, mandoli, małych składów lutni... To zanurzenie w dźwięki o może najdziwniejszym i najgłębszym brzmieniu, jakie znam, to kulminacja piękna; żeby doświadczyć muzyki równie ciekawej, Anglia będzie musiała zaczekać na geniusz Purcella.

Jakie istnieją możliwości i sposoby odkrycia wcześniej nie wydanych partytur?

Biblioteki łatwo dzisiaj udostępniają zbiory amatorom muzyki. Ale żeby znaleźć niewydane jeszcze arcydzieła, które śpi w jednej z nich, potrzeba ogromnie dużo czasu! W tym celu należy się uzbroić w cierpliwość i mieć to, co po francusku oddaje się słowem „flair” („avoir du flair” – „mieć nosa”, przyp. tłum.). Bo kiedy już się znajdzie taki utwór, często dużo czasu trzeba poświęcić na opracowanie i rekonstrukcję muzyczną, żeby wiedzieć na pewno, że to, co się ma przed sobą, jest dziełem wspaniałym.

Interesują mnie szczególnie wasze płyty *Aux marches du Palais i Plaisir d'Amour*. Czy mógłby opowiedzieć pan o nich coś więcej: co stanowiło pierwotny impuls, by zająć się takim repertuarem, jak przebiegał proces twórczy, na jakie problemy natrafiliście podczas niego?

Przypuszczam, że istnieją pewne podobieństwa do metod pracy etnografa (czy mam rację?) – czy ten etap pracy daje panu satysfakcję i czy jest dla pana istotny?

Aux marches du Palais i Plaisir d'Amour to płyty, które nagrałem jako rodzaj kontynuacji moich badań w zakresie repertuaru tradycyjnie francuskiego; rzeczywiście, w tych utworach silne są związki muzyki „uczzonej” i muzyki tradycyjnej: albo ta pierwsza miewała taki oddźwięk, że na jej podstawie pojawiały się „przeboje” w kontekście muzyki tradycji ustnej, albo też odwrotnie, brzmienia popularne wykorzystywano w muzyce kultury wysokiej (tak było na przykład w przypadku pastiszów operowych, które śpiewano na popularne melodie). Trzeci album *Le Poème Harmonique* powinien wyjść za dwa lata: repertuar jest nie do wyczerpania...

Proces rekonstrukcji i przygotowania wydaje się szczególnie interesujący, czy mógłby go pan opisać (może na jednym przykładzie z własnego doświadczenia)?

W istocie – proces odtwarzania jest czymś niesamowicie pasjonującym i w większości projektów bardzo złożonym. Mamy dość niewielki „repertuar”. Poza *Leçons de Ténèbres* (*Ciemnymi*

by projekt mógł dojrzeć. Okazuje się, że projekt może w końcu nie być wystarczająco interesujący, albo że na tym etapie muszę go porzucić bądź zawiesić do czasu, aż znajdę stosowniejszy kontekst dla danego dzieła... Rola kierownicza przy moim repertuarze opiera się na pracy rzemieślniczej, ogromnie pasjonującej, ale też takiej, do której trzeba wiele cierpliwości!

Czy są pewne utwory (albo kompozytorzy), które pana fascynują, których istnienia jest pan świadom – partytury są gdzieś w bibliotece albo innych zbiorach, ale nie był pan w stanie jak dotąd do nich dotrzeć?

Oczywiście. W tej chwili badam jedną z partytur Galupiego do *l'Homme Femina*, która się znajduje w Lizbonie, muszę również uzyskać dostęp do rękopisów Pepysa, londyńczyka, który dokonał kompilacji znacznej części zbiorów muzyki angielskiej, i obecnie czekam na taki manuskrypt... Szczęśliwie pomaga mi swoją wnikliwą analizą mój asystent Lucas Peres, muzyk, członek zespołu i wszechstronny muzykolog.

Czy może powiedzieć pan coś o logistycznej stronie prowadzenia *Le Poème Harmonique*? Czy razem decydujecie, jaki projekt będzie następny? Wspomniał pan, że zespół się rozrastał, dla ilu muzyków jest to rodzaj pracy na pełen etat?

Muzycy francuscy pracują „freelance”, co ma podstawowe znaczenie dla potrzeb rozwoju prac i współpracy w zespole. Istnieje więc rodzaj wierności wiążącej wielu spośród tych wykonawców, ale żadna osoba nie pracuje wyłącznie dla *Poème Harmonique* – i tak jest lepiej. W pracy z artystami każdej dziedziny (ze śpiewakami, skrzypkami, grającymi na instrumentach tła itd.) staram się jednocześnie rozwijać trwałą relację, zachowując jednocześnie uważność dla specyficznej charakterystyki muzyki, którą wykonujemy: pomiędzy rzymskim madrygałem sakralnym a arią z *Mieszczanina szlachcicem* jest całe morze różnic! Staram się więc dostosowywać skład osobowy do cech osób, które

tworzą zespół. Nie jest to zresztą praca indywidualna, bo mam przy sobie Vincenta Agrecha i Bénédicte'a Boissouviere, obaj są wytrawnymi znawcami repertuaru barokowego i często służą mi w tym zadaniu pomocą.

Jeśli chodzi o sceniczne prezentacje wybranego (i/lub zamówionego) repertuaru na festiwalach, czy to wy proponujecie coś organizatorom czy to oni się do was zwracają? Jak to było w przypadku *Misteria Paschalia*?

Czymś niezbędnym i owocnym jest wejście w dialog z kierownikiem festiwalu. Każdy kraj ma swój charakter i różne są też gusta publiczności. Toteż w Polsce graliśmy wiele muzyki sakralnej – głównie na zaproszenie Filipa Berkowicza, ale również Jana Tomasza Adamusa i innych. Za każdym razem jest dla mnie rzeczą pouczającą zrozumieć zarazem idee i chęci dyrektora artystycznego i skonfrontować je z tym, czego ja chcę: to może obok spotkania z publicznością najciekawsza część przedsięwzięcia!🎻

z francuskiego przełożyła Jagoda Dolińska



Jutrzniami) Couperina i *Te Deum* Charpentiera na nasz program składają się utwory, których najczęściej nikt nie zagrał przez trzy ostatnie stulecia. Trzeba więc wykonać pracę badawczą – dowiadywać się, gdzie znaleźć manuskrypty, które mnie interesują – a także badania muzykologiczne w ścisłym znaczeniu (w źródłach zdarzają się wzmianki o manuskryptach, które nie istnieją [!] i odwrotnie, odkrywa się niekiedy w bibliotekach dzieła wspaniałe, a nieznane, całkiem przypadkowo, szukając czegoś innego). Potem nieuchronnie przechodzi się do rekonstrukcji: rzadkością jest, żeby dzieło przetrwało w formie nienaruszonej. W mojej pracy nad ariami dworskimi jest na przykład rzeczą częstą, że zachowano pewne partie wokalne, a innych brakuje: trzeba więc zbadać, czy w innych bibliotekach nie zachowała się może brakująca część... Następnie należy wykonać pracę – użyję nowoczesnego terminu – orkiestracyjną: bo te zapisy muzyczne niemal nigdy nie zawierają dokładnych wskazań co do instrumentów, które do nich pasują. Wtedy trzeba wykonać próby z udziałem muzyków, aż znajdzie się właściwą formułę, najlepszą paletę barw, czy to w przypadku utworów na orkiestrę, czy muzyki kameralnej. Na wszystko to potrzeba z reguły kilku lat,

Mefistofeles Arriga Boita (4)

Basia Jakubowska

PEŁNE NAGRANIA OPERY

Arkadia the 78s – 78019. Nagranie z 1929 r. Wykonawcy: Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dyr. Lorenzo Molajoli, Mefistofeles – Nazzareno De Angelis, Faust – Antonio Melandri, Małgorzata – Mafalda Favero, Helena – Giannina Arangi Lombardi, Marta – Ida Mannarini, Wagner – Giuseppe Nessi, Pantalís – Rita Manticone, Nereusz – Emilio Venturini.

Jakość dźwięku jak na rok nagrania (1929) i oczywiste ograniczenia jest na dobrym poziomie. Nie usłyszymy tu „grandeur” koniecznego w brzmieniu orkiestry w *Prologu*, *Sabacie* czy *Epilogu*, ale Lorenzo Molajoli prowadzi muzyków LaScali w dobrym tempie, dobrze oddając dramaturgię całości. Głównymi bohaterami tego nagrania są oczywiście śpiewacy. Nazzareno De Angelis jest jednym z najlepszych Mefistofelesów dostępnych na nagraniach w ogóle i jeszcze w latach 20. był jednym z głównych wykonawców tej roli we Włoszech. To głęboki, doskonale brzmiący głos i dramatycznie przekonujący Mefistofeles: brutalny, szyderczy, cyniczny, kusząco-uwodzieleński i jedna z najbardziej fascynujących wokalnie i dramatycznie prezentacji tej roli. Głos Antonia Melandriego (Faust) oddaje i tę bardziej heroiczną i tę sentymetnalno-refleksyjną stronę kreowanej partii. Niedoskonałości techniczno-wokalne są zauważalne. Nagranie to może się poszczycić jedną z najlepiej zaśpiewanych partii Małgorzaty. Mafalda Favero, liryczny sopran z La Scali prezentuje wokalistykę, która dziś już niestety nie istnieje. Doskonała interpretacyjnie, w wykończeniu detali, frazowanie – pełne pasji i liryzmu w zależności od wymogów roli. W jej wykonaniu ta trudna rola brzmi bajecznie łatwo – tryle, nagłe przejścia z góry do dołu skali. Podobnie rzecz się ma z fenomenalnie zaśpiewaną partią Heleny. Gianina Arangi-Lombardi miała pięknie brzmiący dramatyczny sopran, równy we wszystkich rejestrach z olśniewającą górą. Jej interpretacja partii Heleny jak dotąd nie ma sobie równych!

Warner Fonit 0927 43550-2. Nagranie: Turyn, 11 XI 1956. Wykonawcy: Coro del Teatro Regio di Torino, Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, dyr. Angelo Questa, Mefistofeles – Giulio Neri, Faust – Ferruccio Tagliavini, Małgorzata – Marcella Pobbe, Marta – Ebe Ticozzi, Wagner/Nereusz – Armando Benzi, Helena – Disma De Cecco, Pantalís – Ede Marietti Gandolfo.

Prowadzenie orkiestry w tym nagraniu jest dość nierówne. Sporo zbyt „masywnych” momentów, ale słychać też ładnie wydobytą liryczność muzyki Boita i klarownie brzmiące instrumenty orkiestry. Całość brzmi jednak albo za ciężko albo zbyt sentymetnalnie i nie klei się więc, miejscami bywa nudnawo. Małe różnicowania dynamiczne w chórach nie polepszają ogólnego wrażenia. Do poważniejszych zastrzeżeń należy jednak skrócenie i wycięcie części finału opery, począwszy od *Dio clemente*.

Giulio Neri to śpiewak o imponującym głębią wspaniałym basie. Jest znakomity wokalnie i dramatycznie, a jego interpretacja należy do tych najlepszych istniejących w nagraniach płytowych po II wojnie światowej mimo pewnych ograniczeń w barwach dramatycznej kreacji roli.

Największym atutem tego nagrania jest Ferruccio Tagliavini, który prezentuje cudowny lirycznie, słodki głos tenora pełnego gracji i czaru, o umiejętności frazowania i prowadzenia legato o jakim dziś tylko możemy czytać w literaturze operowej. Jego Faust jest więc zachwycający i uwodzieleński, ale i refleksyjny i dramatycznie wzniosły.

Marcella Pobbe ma słodko-dziewczęcy głos, doskonale pasujący do roli Małgorzaty. Jest już jednak nieco niestabilny i rozchwiany i nie do końca pod kontrolą. Ma jednak bardzo ładny ton, brzmi ciepło i lirycznie oraz wzruszająco dramatycznie i jest to bardzo udana interpretacyjnie kreacja postaci Małgorzaty.

Disma De Cecco w partii Heleny jest dobra wokalnie, ale jej głos brzmi niezbyt młodo. Jej Helena jest więc w istocie nieco „antyczna”, a spore już tremolo nie wpływa na polepszenie ogólnego, niezbyt korzystnego wrażenia.

London 440-054-2. Nagranie: 1958. Wykonawcy: Orchestra e Coro dell'Accademia de Santra Cecilia, dyr. Tullio Serafin, Mefistofeles – Cesare Siepi, Faust – Mario Del Monaco, Małgorzata – Renata Tebaldi, Marta – Lucia Danielli, Wagner – Piero de Palma, Helena – Floriana Cavalli, Pantalís – Lucia Danielli, Nereusz – Pierro de Palma.

Mefistofeles jest rolą bardzo wymagającą. Ekspresja wokalna ma odmalować wielkość siły zła przyprawioną wszelakimi odcieniami szyderstwa, satanicznego poczucia humoru, i ogólnie kosmicznej frustracji. Cesare Siepi nadaje swej kreacji wszystkie te barwy i odcienie lecz jego bas brzmi bardziej ciepło niż demonicznie; jest „miękki” w konturach fraz i elegancki niemalże na miarę uwodziciela. Wokalnie jest znakomity, ale ja wolę głębszy bas w tej roli.

Mario del Monaco zachwyca doskonałym, dźwięcznym tenorem. Rzadko jednak pojawia się zaduma, czy wizjonerska strona Fausta. Intensywne piękno jego niezwykłego głosu bywa zbyt często bohaterkie w brzmieniu, choć zdarzają się piękne liryczne momenty. Podziwiamy więc głównie niezwykły głos, a nie kreację postaci operowej.

Renata Tebaldi w 1958 r. była u szczytu swych wokalnych możliwości. Jej Małgorzata może jest nieco pozbawiona lirycznej słodyczy, ale i tak porywająca pięknem wykonania.

Nie najpiękniejszy w barwie głos Floriana Cavalliego w partii Heleny brzmi niemal siłowo i ze sporym vibrato i nie zostawia dobrego wrażenia.

Najwspanialszą kreację w tym nagraniu stworzył Tullio Serafin. Nadzwyczajnie wnikliwe, doskonałe oddanie partytury Boita, świetne tempa, budowanie dramaturgii, dopracowanie każdego detalu. Tak znakomicie nikt nie zagrał tej partytury (poza fragmentami nagranych przez Artura Toscaniniego oczywiście!) z mocą, majestatyczną wręcz w *Prologu* czy *Epilogu*; lirycznie, rytmicznie z wszelkimi odcieniami emocji dramatu.

Opera d'Oro OPD-1277. Nagranie: na żywo, Nowy Jork 25 stycznia 1966 r. Wykonawcy: orkiestra – nieznana, dyr. Lamberto Gardelli, Mefistofeles – Nicolai Ghiaurov, Małgorzata/Helena – Renata Tebaldi, Faust – Carlo Bergonzi, Marta/Pantalís – Dorothy Cole, Wagner – Frederick D. Mayer, Nereusz – Paul Solem.

Nienajlepszy jest dźwięk tego nagrania. Najbardziej to przeszkadza przy słuchaniu orkiestry ponieważ dźwięk dobiega nas jakby trochę „ze studni”. Orkiestra też prowadzona jest trochę „na piechotę”. Nie bardzo kleją się poszczególne fragmenty opery i zabrakło wystarczającej dozy dramatu. Ghiaurov natomiast jest doskonały wokalnie i interpretacyjnie, a w samym zakończeniu opery – po prostu wspaniały. Entuzjazm publiczności zachowany na końcu tego nagrania jest absolutnie zrozumiały, ponieważ mimo nienajlepiej prowadzonej orkiestry nagranie to jest fascynujące ze względu na kreacje wokalne. Carlo Bergonzi jest doprawdy niezwykle. Melodyjność i doskonałość prowadzenia frazy, subtelność, a poza doskonałym opanowaniem technicznym głosu – świetna interpretacja: kremowo-liryczny i delikatny, a gdzie trzeba – dramatyczny i pełen rozpacy. Potrafi poza tym doskonale wyważyć proporcje każdego z tych elementów.

Renata Tebaldi w *L'altra notte* prezentuje „wielki głos”, który jest nieco za duży, zbyt dramatyczny i zbyt mało liryczny akurat do tej arii. Doskonale natomiast wypadł duet *Lontano, lontano* oraz to, co zaprezentowała w partii Heleny. To najwyższa klasa, wspaniała interpretacja i bezbłędna wokalistyka.

EMI 66501. Nagranie: 1973. Wykonawcy: LSO, dyr. Julius Rudel, Mefistofeles – Norman Treigle, Faust – Plácido Domingo, Małgorzata – Montserrat Caballé, Helena – Josella Ligi, Marta – Heather Begg, Pantalís – Delia Wallis, Nereusz – Leslie Fyson.

Tam gdzie Serafin wydobywa taneczność, komizm czy liryczność, Rudel jest nieco zbyt „grandiose” i brak mu lekkości, co w efekcie daje nieco zbyt ciężkie brzmienie orkiestry. Jest to jednak bardzo dobre prowadzenie orkiestry, a dźwięk nagrania jest natomiast doskonały. Norman Treigle jest znakomitym Mefistofelesem. Tu usłyszymy wszystko: wielkość wokalną, poczucie rytmu płynięcia akcji dramatu i humoru, dowcip i teatralność niemal aktorską oraz szeroki, kreatywnie zróżnicowany wachlarz interpretacyjny. Jest też doskonały technicznie choć może, to prawda, zbyt „lekką” brzmiały w dolnym

rejestrze. Od czasów Szaliapina to najbardziej wielostronne ujęcie tej roli.

Czarująco, ze wspaniałym legato, pełne zadumy, refleksji i zachwytu jest *Dai campi* zaśpiewane elegancko, z wdziękiem, doskonale wokalnie i słodko-poetycko przez Plácida Dominga, który jest znakomitym Faustem w całym nagraniu. Montserrat Caballé jest wręcz fenomenalna wokalnie. Jej głos pełen jest ciepła, słodczy, gdzie trzeba cierpienia. Potrafi być kokieterijna, niemal figlarna i niezwykle wzruszająca. No i te jej cudowne pianissima. Joella Ligi prezentuje pełny, swobodnie płynący głos, ale z nieco chwiejnym górnym rejestrem. Ogólnie – bardzo dobre nagranie całej opery.

London 410 175. Nagranie: 1980/82. Wykonawcy: National Philharmonic Orchestra, dyr. Oliviero de Fabritiis, Mefistofeles – Nicolai Ghiaurov, Faust – Luciano Pavarotti, Małgorzata – Mirella Freni, Marta – Nucci Condo, Wagner – Piero de Palma, Helena – Montserrat Caballé, Pantalís – Della Jones, Nereusz – Robin Leggate.

Minusem nagrania jest rozłożenie go na 3, a nie na 2 płyty kompaktowe. Całość nagrania ma jednak doskonały dźwięk. Oliviero de Fabritiis oferuje w tym nagraniu świetną porcję majestatycznej wielkości w *Prologu* i *Epilogu*, ale brak spójności dramatycznej w większości pozostałych aktów opery. Umknął też gdzieś komizm i liryzm i nagranie to nie może poszczycić się wieloma subtelnościami w odczytaniu detali i niuansów jak np. u Sefarina.

Główny bohater śpiewany przez Ghiaurova jest bardzo rozczarowujący, śpiewa z wyraźnie słyszalnym wysiłkiem i odnosimy wrażenie, że jest to bardzo ciężko pracujący Mefistofeles, szczególnie jeśli porównamy to z jego nagraniem na żywo z 1966 r. To niewątpliwie silny i głęboko brzmiący bas, ale w tym nagraniu jest dość monochromatyczny, z wyraźnymi już ograniczeniami w górze i w dole rejestru.

Caballé prezentuje się dobrze choć w jej głosie słychać upływ czasu od lat jej najlepszej formy. Zaczyna bardzo obiecująco, ale górny rejestr już bywa lekko siłowy i lekko nieprecyzyjny. Mimo tych zastrzeżeń, jest to jedna z najlepszych istniejących w pełnych nagraniach Helena. Jedyna lepsza i jak dotąd dzierżąca palmę pierwszeństwa to Giannina Arangi-Lomabardi z nagrania z 1929 r., której kreacja nie ma sobie jak dotąd równych.

Freni jest natomiast bardzo dobra wokalnie choć wyraźnie „ostrożnie” zaśpiewała swą rolę. Piękna lirycznie i niemal zaskaku-

jąco dramatyczna w punkcie kulminacyjnym *L'altra notte* zachwyca czystym, bardzo zmysłowo brzmiącym głosem.

Bohaterem wokalnym tego nagrania jest Luciano Pavarotti w rewelacyjnie zaśpiewanej partii Fausta, jednej z najdoskonalszych w pełnych nagraniach tej opery. To niezwykle głębokie odczytanie roli Fausta, zaśpiewane bezbłędnie, cudownym w owych czasach głosem Pavarottiego, który wzrusza i zachwyca.

Sony S2K 44983. Nagranie: 1988 r. Wykonawcy: Chór i Orkiestra Opery Węgierskiej, dyr. Giuseppe Patane (Patane nie dożył i nie usłyszał całości nagrania, które jego pamięci zadedykował Sony), Mefistofeles – Samuel Ramey, Faust – Plácido Domingo, Małgorzata/Helena – Eva Marton, Wagner – Sergio Tedesco, Marta – Tamara Takacs, Pantalís – Eva Farkas, Nereusz – Antal Pataki.

Nagranie to może poszczycić się bardzo dobrym dźwiękiem. Po Serafinie to najlepiej dyrygowany *Mefistofeles* z zachowaniem dobrych proporcji dramatycznych. Co prawda chóry są zbyt mało zróżnicowane w barwie i mocy, lecz całość ma dobry rytm, ładnie zbudowaną dramaturgię i jest spójna.

Domingo jest bardzo dobry wokalnie. Za mało jest może poetycko-liryczny, ale głos jest pełen tęsknoty i refleksyjności, a poza tym chyba pogłębił dramatyczną interpretację postaci Fausta od nagrania z 1973 r. Głos doskonały, a wokalistyka na najwyższym poziomie pod każdym względem.

Eva Marton brak liryzmu, poetyki, jest niezadawalająca wokalnie i interpretacyjnie w obu kreowanych przez nią rolach. Brak jej kruchości, wdzięku młodej dziewczyny i brmi trochę jak matrona w roli Małgorzaty. Brak jej również dramatyczności i klasycznej pasji Heleny. Ciemny, niezbyt giętki głos ze sporym już obecnie tremolo w górze dał w rezultacie dość krzykliwą Małgorzatę i Helenę.

Bas Samuela Rameya, to do dziś dnia jeden z najpiękniejszych, najlepiej brzmiących współczesnych basów i co szalenie ważne – używa go ze smakiem i umiejętnościami aktora dramatycznego prezentującego niezwykle bogactwo ekspresji emocjonalnych. I choć oczywiście ustępuje np. Szaliapinowi jakością głosu, a Treigle jest jednak lepszy dramatycznie – to jeden z najlepszych i najbardziej przekonujących współczesnych Mefistofelesów.

Niezadawalające są niestety wszelkie role wspomagające w tym nagraniu, które są zupełnie nie na poziomie głównych wokalistów.

OPD 1193. Nagranie: na żywo 12 XII 1989 r. Wykonawcy: Florence May Festival Chorus & Orchestra, dyr. Bruno Bartoletti, Mefistofeles – Samuel Ramey, Faust – Alfredo Cupido, Małgorzata – Daniela Dessi, Marta – Laura Zanini, Wagner – Romano Emili, Helena – Graciela von Gyldenfeldt, Nereusz – Francesco Memeo.

Bardzo dobry dźwięk jak na nagranie na żywo. Bartoletti wydobyl wystarczającą ilość oratoryjnej majestatyczności, szeroką frazą poprowadził orkiestrę, jest skoczno-lekki w scenie karnawałowych zabaw i dramatyczno-groźny w budowaniu napięć dramatycznych. Jest lepszy w scenach wymagających szybkiego lub majestatycznie wielkiego prowadzenia frazy i dobrze brzmią w tym tempie chóry. Te w tempach średnich lub wolnych nie kleją się. Wiele scen zresztą „nie płynie” w orkiestrze, jakby dyrygent nie bardzo miał pomysł jak je zagrać, więc „rwą się”, a i prowadzenie frazy bywa wtedy nieelegancko wykończone.

Alfredo Cupido obiecująco zaczął, ale już wkrótce zaczęły się wyłaniać niedostatki wokalne i początki zbyt bohaterskiej interpretacji. Próbuje czarować górnym rejestrem niby à la Mario del Monaco, ale niestety to nie ta klasa wokalna. Głos coraz bardziej brzmi siłowo, słycać wręcz jak się tenor męczy, próbuje coś pokrzykiwać dramatycznie i bohatersko, ale efekt jest dokładnie odwrotny. Głos staje się coraz bardziej monotony w środkowym rejestrze i coraz cichszy, z wyjątkiem momentów siłowego wypychania go w górę. Wraz z upływem czasu na scenie śpiewa więc coraz gorzej, wręcz z wysiłkiem i coraz głośniej, by to pokryć.

Daniela Dessi ma w tym nagraniu niespecjalną barwę głosu, który bywa nieprzyjemny, rozwibrowany i krzykliwo-ostry, choć zdarzają się liryczno-dziewczęce fragmenty. Cała scena więzienia jest zmarnowana muzycznie i wokalnie, ponieważ „rozpada” się, a głosy solistów nie są zgrane.

Graciella von Gyldenfeldt nie jest wyraźnie najwyższej klasy śpiewaczką. Ten głos jest niezbyt dobrze kontrolowany i nie radzi sobie z wokalnymi wymogami roli w akcie 4.

Samuel Ramey jest natomiast wokalnie bardzo dobry w tym nagraniu. Jest w doskonałej formie – chyba w lepszej niż w nagraniu studyjnym z Patanem. Tylko dzięki jego interpretacji to nagranie w ogóle zasługuje na uwagę.



Enrico Caruso ok. 1907 r.
fot. Library of Congress

POLECENIE NA BEZLUDNĄ WYSPĘ

Jeśli w Państwa kolekcji jest tylko jedno miejsce na pełną wersję tej opery, to moim zdaniem należy wybrać nagranie z 1973 r. (EMI) pod batutą Juliusa Rudela z Normanem Treiglem, Plácidem Domingiem i Montserrat Caballé.

MEFISTOFELES MOICH MARZEŃ

Oto obsada takiego spektaklu: dyrygent – Arturo Toscanini lub Tullio Serafin,

Mefostofeles – Fiodor Szaliapin lub Nazza-reno de Angelis, Faust – Beniamino Gigli (głos z 1918 r. lub 1921 r.) lub Enrico Caruso, Małgorzata – Claudia Muzio (głos z 1922 r.) lub Maria Callas, Helena – Giannina Arangi Lombardi, Wagner – Piero de Palma.

Uwaga: Wszystkie polecane przez mnie fragmenty nagrań archiwalnych pochodzą z mojej kolekcji. 🎧

Maestro Donizetti i jego opery (1)

Rys biograficzny

Adam Czopek



Gaetano Donizetti
lithografia: Josef Kriehuber, 1842 r.

Należał do grona najwybitniejszych włoskich kompozytorów operowych hojnie obdarowanych przez naturę nieprzeciętnym talentem i łatwością komponowania. Pozostawił potomnym blisko 600 utworów, w tym 67 oper, gdyby jednak dodać do wykazu jego oper wszystkie przerabiane i prezentowane publiczności jako nowe tytuły wówczas pełen wykaz scenicznych dzieł Donizettiego zamyka się liczbą 85 dzieł. Niestety, wiele z nich pozostaje dzisiaj dziełami zupełnie zapomnianymi. Skomponował je na przestrzeni niewiele ponad 26 lat, czyli w ciągu roku pracował nad dwoma, trzema operami i kilkoma innymi drobiazgami. Bywały lata kiedy w ciągu roku miały miejsce trzy, a nawet cztery, premiery nowych dzieł. Najbardziej owocny twórczo okres jego kariery przypadł na czas, kiedy Gioacchino Rossini w 1829 r., po swoim *Wilhelmie Tellu* – a miał wtedy dopiero 38 lat – niespodziewanie oświadczył, że rezygnuje z komponowania oper. Verdi był początkującym kompozytorem, o którym wówczas niewiele się słyszało, podobnie jak o Wagnerze, a ceniony Bellini umarł w Paryżu w 1835 r. mając zaledwie 33 lata. Ten splot okoliczności sprawił, że

Donizetti stał się wówczas najważniejszym z operowych twórców całkowicie panującym na włoskim, a z czasem i francuskim, rynku operowym. Z równym powodzeniem wychodziły spod jego pióra dowcipne i lekkie, zabawne opery komiczne, jak choćby *Pomyślne oszustwo* (1823), *Napój miłosny* (1832), *Jan z Paryża* (1839) czy *Córka pułku* (1840) i *Don Pasquale* (1843), jak i dramatyczne opery seria z *Faworytą* (1840) i *Łucją z Lammermooru* (1835) na czele. Ważne miejsce w jego twórczości zajmowały historyczne dramaty, a *Lukrecja Borgia* (1833), *Maria Stuart* (1834) i *Anna Bolena* (1830) oraz *Roberto Devereux* (1837), są tego najlepszym dowodem. Bez względu na rodzaj opery, kompozycje Donizettiego zawsze były dziełami muzycznymi, które nie tylko tworzyły klimat dramaturgii poszczególnych librett, ale pozwalały też wykonawcom na wokalny i aktorski popis, a karkołomne niekiedy zadania wokalne dawały te szanse tylko najlepszym śpiewakom tamtych czasów. Warto pamiętać, że pierwszymi wykonawcami partii w operach tego twórcy byli między innymi: Eugenia Tadolini, Achille Basini, Rosina Stolz, Giovanni Battista Rubini, Giuditta Pasta, Maria Felicyta Malibran, Luigi Lablache. Prapremiery operowych dzieł Donizettiego wystawiły najpoważniejsze z włoskich i francuskich scen, do których zaliczają się przecież La Fenice w Wenecji, Teatro San Carlo w Neapolu, La Scala w Mediolanie, Teatro Della Pergola we Florencji, Teatro Apollo i Teatro Argentina w Rzymie. Ponadto Opera Paryska, Théâtre-Italien oraz Opera-Comique w Paryżu oraz Kärntnertortheater w Wiedniu,

Mimo że w zasadzie komponował opery to jednak stworzył również kilkadziesiąt innych dzieł muzycznych. Kiedy w 1835 r. umarł Vincenzo Bellini, Donizetti napisał na jego cześć mszę żałobną *Messa da Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę, która stała się, poza operami, najwybitniejszym jego dziełem. Do wykonania tego utworu doszło w kościele w Bergamo w 1870 r. W 1841 r. skomponował równie monumentalne *Miserere* ofiarowane papieżowi Grzegorzowi XVI. Skomponował też 12 symfonii, 24 kantaty, 19 kwartetów i 3 kwintety oraz kilkadziesiąt pieśni. Jednak gatunek muzyki czysto instrumentalnej zawsze pozostawał w cieniu jego operowej twórczości.

Gaetano Donizetti urodził się 29 listopada 1797 r. w Bergamo. Był jednym z sześciorga dzieci Andrei, dozorca domu, w którym mieszkali oraz Dominiki z domu Nava – szwaczki. W 1805 r. jako ośmioletnie dziecko zaczął uczęszczać na Muzyczne Kursy Dobroczynne prowadzone przez Johanna S. Mayra, na których pozostawał przez dziesięć lat, zyskując sympatię i uznanie nauczyciela. Mayr towarzyszył mu przez całe życie, stając się z czasem jego protektorem i przyjacielem. To dzięki jego staraniom mógł rozpocząć naukę w sławnym Liceo Filharmonico w Bolonii (dzisiejsze Konserwatorium im. G. B. Martiniego), którego dyrektorem był Stanisław Mattei. Możliwość nauki zapewniało mu specjalne stypendium przyznane przez Towarzystwo Dobroczynne.

Swoją pierwszą operę *Pigmalion*, opartą na starogreckim micie o rzeźbiarzu zakochanym w swoim posągu, napisał jeszcze podczas

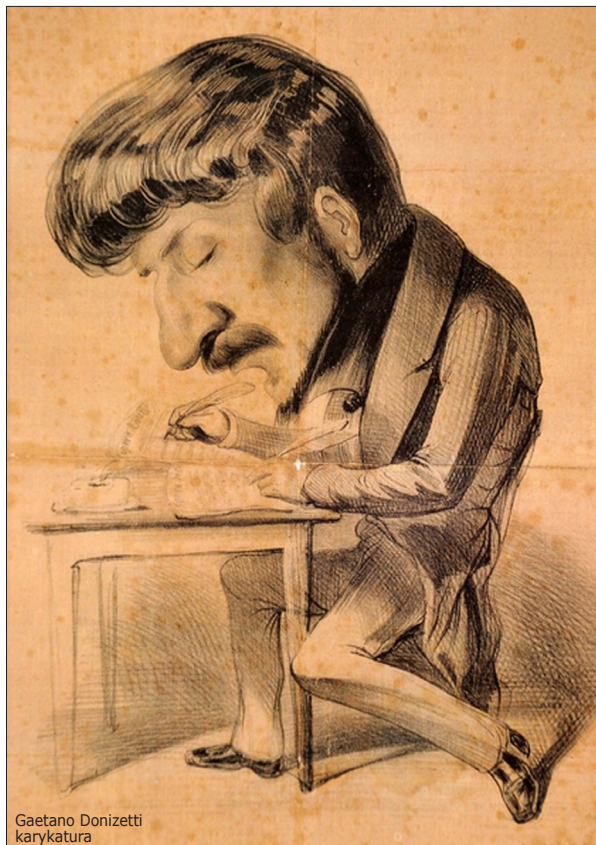
pobytu w Bolonii w 1816 r. Jednak dzieło to wystawiono dopiero w 1960 r. w Bergamo. W 1818 r. Donizetti nawiązał kontakt z Bartolomeem Merellim, kolegą ze szkoły Mayra, który przekazał mu libretto do dwuaktowej opery semiseria *Enrico di Borgogna* (Henryk Burgundzki), którą wystawiono 14 listopada 1818 r. w Teatro San Luca w Wenecji. Odnotowany w weneckiej prasie sukces opery młodego kompozytora zwrócił na niego uwagę operowego świata. Ta opera była pierwszym dziełem Donizettiego wystawionym w 1819 r. w jego rodzinnym Bergamo. W międzyczasie Donizetti podpisał kontrakt na następne opery z sycylijskim impresariem Paolem Zanclą. Niestety, ani *Szaleństwo karnawałowe, czyli portret, który mówi* ani *Cieśla totewski czyli Piotr Wielki, car Wszechrosji*, ani też *Wesele w willi* nie miały większego powodzenia. Stało się to przyczyną dwuletniej przerwy w pisaniu oper. W tym czasie Donizetti zajął się tworzeniem kompozycji wokalnych i instrumentalnych. W 1821 r. przyjechał do Rzymu z listem polecającym od Mayra, do librecisty Jacopa Ferretiego, który wprowadził go w świat artystyczny miasta. Tam też pracował nad swoją dziewiątą operą do libretta Merelliiego. Była to opera seria w dwóch aktach pod tytułem *Zoraida z Grenady*, dzięki której wkroczył w główny nurt włoskiej twórczości operowej. Premiera odbyła się w 1822 r. w Teatro Argentina. Był to pierwszy wielki i głośny sukces, który otworzył mu drzwi do wielu włoskich teatrów operowych. Jeszcze w tym samym roku wchodzi na scenę Teatro Nuovo w Neapolu operą *La zingara*. Zamówił ją u Donizettiego Domenico Barbaia. Opera utrzymała się na afiszu przez 28 wieczorów stając się początkiem długiej neapolitańskiej kariery Donizettiego, który dla tego miasta skomponował m.in. opery *Emilia z Liverpool*, (1824), *Francesca di Foix* (1831), *Maria Stuart* (1834), *Lucja z Lammermoor* (1835). Również w Neapolu, w Teatro San Carlo wystawiono ostatnie jego dzieło *Caterina Cornaro* (1844). W sumie w Neapolu odbyło się 29 prapremier jego oper.

W 1822 r. podpisał kontrakt na operę w słynnej La Scali w Mediolanie. Zaczął tam współpracę z librecistą Felicem Romanim, który w efekcie napisał dla niego dziewięć librett. Jednak opera *Klara i Serafina* czyli *Piraci* wystawiona 26 października 1822 r. poniosła porażkę, co sprawiło, że La Scala zamknęła swoją scenę przed Donizettim na osiem długich lat. Zawiedziony takim przyjęciem kompozytor wrócił do Rzymu, gdzie z powodzeniem 28 stycznia 1822 r. zadebiutował w Teatro Argentina operą *Zoraide de Granata*. Do Mediolanu wrócił dopiero w 1830 r. i to nie do La Scali ale do Teatro Carcano, gdzie 26 grudnia wystawiono jego *Annę Bolenę*. Do La Scali wrócił 13 marca 1832 r. operą *Ugo, conte di Parigi*. W tym samym roku w mediolańskim Teatro della Canobbiana miał swoją sensacyjną prapremierę *Napój miłosny*.

Podczas pobytu w Rzymie Donizetti zakochał się w 17-letniej córce adwokata Vassellego, Virginii. Napisał dla niej scherzo na skrzypce i fortepian, duet na dwa sopran.

Oświadczył się, lecz na razie rodzice nie wyrazili zgody na małżeństwo. Nie była to jednak definitywna odmowa, chodziło raczej o brak stabilizacji finansowej kompozytora. Z tego powodu Donizetti podpisał kontrakt na trzy lata z Barbają, w którym zobowiązał się do komponowania czterech oper rocznie. Dzięki temu kontraktowi rok później (mimo pierwszych objawów rozwijającej się już choroby), 1 czerwca 1828 r. bierze ślub z Virginią. Kilka lat później, zostaje najpierw dyrektorem neapolitańskiego Teatro San Carlo, później od 1835 r. był profesorem kontrapunktu neapolitańskiego konserwatorium. 29 lipca 1829 r. przychodzi na świat ich syn Filippo Francesco Cristino, który umiera nagle kilkanaście dni później, 11 sierpnia. Dwoje następnych rodzi się martwych. Dopelnieniem miary nieszczęść osobistych Donizettiego była śmierć żony, która umiera w 1837 r., po trzecim porodzie. Wtedy właśnie zdesperowany i pełen bólu zdecydował się na przenosiny do Paryża, do którego już wiele razy zapraszał go Rossini, w którym już w 1835 r. miała miejsce prapremiera jego opery *Marin Faliero*. Późnej sławę w tym mieście zapewniły mu sukcesy prapremier *Córki pułku*, *Faworyty* i *Don Pasquale*. W 1842 r. zostaje zaproszony do Wiednia, gdzie jego opery cieszą się dużym powodzeniem. Wiedeński Kärntnertortheater jest miejscem prapremiery *Lindy di Chamounix* (19 maja 1842 r.) oraz *Marii di Rohan* (10 czerwca 1843 r.). Sukcesy obu prapremier zapewniły Donizettiemu mianowanie na stanowisko nadwornego kompozytora i dyrygenta austriackiego dworu cesarskiego. Mimo sukcesów jakie mu towarzyszyły i otaczającego go szacunku Donizetti przeczuwa, że nadchodzi kres jego kariery. W liście do Giuseppiny Appiani napisanym w 1844 r., dwa lata po pamiętnym sukcesie *Nabucca* Verdiego, napisał: „Czas mojej świetności już za mną i ktoś inny musi zająć moje miejsce. Świat chce czegoś nowego”. Niestety, nie mylił się, nadchodził już dla niego okres, w którym nasilają się coraz bardziej widoczne dla otoczenia objawy choroby psychicznej, co zmusi najbliższych do umieszczenia kompozytora

w zakładzie psychiatrycznym w Ivry pod Paryżem, gdzie był przetrzymywany wbrew swojej woli i w pełnej izolacji. Właśnie to wywołało wiele interwencji przyjaciół muzyków i paryskiej arystokracji, co w końcu sprawiło, że po szesnastu miesiącach uwięzienia został przewieziony najpierw do Paryża, skąd 19 września 1847 r. przeniesiono go do Bergamo, gdzie zamieszkał w pałacu baronowej Róży Basoni. Niestety, nie był długo gościem baronowej, 1 kwietnia 1848 r. po kolacji nastąpił wylew krwi do mózgu, co stało się bezpośrednią przyczyną śmierci kompozytora, która nastąpiła 8 kwietnia 1848 r. Dwa dni później został pochowany na miejscowym cmentarzu Valtesse, w kaplicy rodziny Pezzoli. W 1875 r. władze Bergamo zdecydowały o przeniesieniu prochów Donizettiego do kościoła Santa Maria Maggiore, gdzie bracia Giuseppe i Francesco ufundowali mu pomnik. ☹



Gaetano Donizetti
karykatura

PALCEM PO PŁYCIE

RENÉE FLEMING I II SZKOŁA WIEDĘNSKA



Alban Berg – Suita liryczna
• Egon Wellesz – Sonety
op. 52 • Eric Zeisl – Komm,
süsser Todd

Renée Fleming, sopran • Emerson String Quartet

Decca 478 8399 • w. 2015 • 56'28"

Muzyka21
plyta miesiąca

Omawiana płyta bardzo ładnie wygląda. Wydana w postaci digipacku w złotych barwach z reprodukcją obrazu Klimta, łatwo przykuwa uwagę i przynosi bardzo pozytywne wrażenia wzrokowe. Repertuar, jaki został tutaj zawarty, również jest wielce ambitny i wymagający. Zostały tu zestawione utwory kompozytorów związanych z II Szkołą Wiedeńską. Znalazło się tu jedno z dzieł kanonicznych – *Suita liryczna* Albana Berga z utrwaloną dwukrotnie częścią szóstą, *Largo desolato* w wersji na sam tylko kwartet smyczkowy oraz z towarzyszącym sopranem solo. Pozostałe dwie kompozycje nie należą jednak do często grywanych, ani też nie wyszły spod pióra szczególnie znanych twórców. Pierwszą są *Sonety Elisabeth Barrett Browning* na sopran i kwartet smyczkowy op. 52 Eгона Wellesza, bardzo ciekawego kompozytora i muzy-

kologa, ucznia m.in. Mahlera, Schoenberga i Guidona Adlera, badacza muzyki średniowiecza, zwłaszcza bizantyjskiej. Jego utwory skrzypcowe pięknie utrwaliła nasza znakomita, nieżyjąca już skrzypaczka Joanna Mądroshkiewicz. *Sonety* Wellesza pod względem stylistycznym wywodzą się z II Szkoły Wiedeńskiej, wykazując przy tym wpływy Brucknera, Mahlera i Richarda Straussa. Ostatnim, bardzo skromnym punktem programu jest pieśń *Komm, süsser Tod* Erica Zeisla, najmniej znanego z trójki kompozytorów. To bardzo piękny utwór, pełen słodyczy, dość prosty w odbiorze. Otrzymujemy zatem nad wyraz oryginalne, lecz jakże świetnie komponujące się połączenie! Wykonania, jakie proponuje nam zespół Emerson String Quartet oraz Renée Fleming są ze wszech miar zachwycające. Emersonowie na muzyce 1. połowy XX w. znają się znakomicie i tutaj udowadniają swoje mistrzostwo. Ich wykonanie poparte jest dogłębnym zrozumieniem dzieł, mocno przemyślane. W *Sucie lirycznej* Berga podkreślają jej neoromantyczne korzenie, co da się słyszeć zwłaszcza w trzech częściach wolnych. Nie odzierają tej kompozycji z jej emocjonalności, co daje piękne efekty. Ostatnia część, *Largo desolato*, jest niezwykła, jakby muzyka ulatywała gdzieś w przestrzeń rozpraszając się, pozostawiając za sobą aurę nieprzeniknionej tajemnicy. Niezwykle wykonanie! Artyści znakomicie sprawdzają

się również w repertuarze pieśniarskim. Tutaj jednak największe pochwały należą się znakomitej Renée Fleming. O wiele bardziej podoba mi się ta śpiewaczka w liryce wokalne oraz muzyce XX w., aniżeli w wykonywanych na wcześniejszych etapach kariery partiach operowych z tzw. żelaznego repertuaru (np. *Violetta w Traviacie*), aczkolwiek inną kwestią jest fakt, że konkurencja w operze, zwłaszcza w postaci wspaniałych nagrań z przeszłości, jest ogromna. Głos Fleming, który nabrał pełni, dojrzałości, jest silny, bogaty i miękki, doskonale się sprawdza w dziełach prezentowanych na omawianej płycie (momentami Fleming nieco przypomina mi Kiri Te Kanawę, która jednak swe największe triumfy święciła

w innym repertuarze). Artystka proponuje dość uniwersalne spojrzenie na cykl Wellesza, nie skupiając się nadmiernie na własnych subiektywnych wrażeniach i emocjach, lecz starając się przeniknąć strukturę całości, gdy trzeba, nie szczędząc też wokalne ekspresji.

Zaprezentowane na płycie wykonania nie mają słabych punktów i są bez wątpienia, jeśli nie najlepszymi (*Suita liryczna* doczekała się jednak wielu wartościowych rejestracji), to z pewnością jednymi z najlepszych nagrań kompozycji Berga, Wellesza i Zeisla. A płyta w całości jest majstersztykiem, dopracowana pod każdym względem w najdrobniejszych szczegółach!

Łukasz Kaczmarek



Renée Fleming
 fot. Andrew Eccles/© Decca

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



GRAŻYNA BACEWICZ
Kwartety smyczkowe nr 1, 3, 6, 7

Lutosławski Quartet

Naxos 8.572806 • w. 2015, n. 2012
• 71'04"

Muzyka21
płyta miesiąca

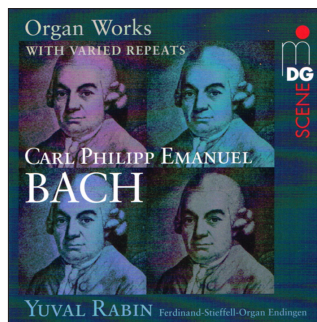
To była jeszcze muzyka, choć melodycznie w wielu miejscach trudna i wymagająca, wywodząca się z wielkich tradycji, pisana z poszanowaniem klasycznych reguł. Obserwując scenę muzyki współczesnej możemy się zastanawiać, gdzie to wszystko się podzieliło? Pojawia się jednak problem: skoro nie ma reguł, według jakich kategorii winniśmy oceniać dzieło muzyki współczesnej, rozpatrywać jego wartość? Na szczęście w przypadku kompozycji Grażyny Bacewicz nie mamy tego dylematu. Bacewicz jest autorką siedmiu kwartetów smyczkowych. Dzieła te są porównywane do analogicznych utworów Bartóka – i słusznie – zajmują bowiem w muzyce polskiej podobnie istotną pozycję, co arcydzieła węgierskiego twórcy w klasycie światowej. Zawarte na omawianej płycie cztery kwartety różnią się między sobą pod względem stylistycznym. Najprostszy wydaje się być *III Kwartet* – wyrazisty melodycznie, z nawiązaniami do muzyki ludowej, zbudowany w sposób bardzo klasyczny. W *I Kwartecie*

również znajdziemy odwołania do ludowości poprzez wykorzystanie popularnej litewskiej piosenki w drugiej części (nie zapominajmy, że Bacewicz była pół-Litwinką, nazwisko jej ojca brzmiało Bacevičius). W charakterze jest on jednak bardziej witalistyczny, dziki, bartókowski. *VI Kwartet* jest bardzo modernistyczny, kompozytorka posłużyła się w nim techniką dwunastotonową. Nowoczesność odnajdziemy również w *VII Kwartecie*, choć pod względem formy jest on znów klasyczny, wykorzystujący budowę formy sonatowej. To niezwykle, z jakim mistrzostwem posługuje się Bacewicz bardzo nowoczesnym językiem, wciąż jednak będąc klasykiem, korzystając z solidnych tradycyjnych wzorców. Omawiana płyta wytwórni Naxos jest pierwszą, zapewne z dwóch, prezentującą komplet kwartetów smyczkowych Bacewicz. Nagrania cyklu podjął się Lutosławski Quartet, zespół polskich muzyków działający od 2007 r. W jego skład wchodzi skrzypkowie Jakub Jakowicz oraz Marcin Markowicz, altowiolista Artur Rozmysłowicz oraz wiolonczelista Maciej Młodawski. Wykonanie pod względem technicznym jest mistrzowskie, bez słabych punktów. Artyści tworzą barwne, żywe kreacje, grają z wielkim entuzjazmem i energią, podkreślając pęd i motorykę zawarte w prezentowanych kompozycjach, nie bojąc się dysonansów i brudnych dźwięków. Tak właśnie powinna wyglądać interpretacja i podejście muzyka do wykonywanego dzieła! Bo zapał artystów udziela się tutaj słuchaczom.

Powstała więc znakomita płyta z pełnowartościową i frapującą polską muzyką wy-

konaną w mistrzowski, bardzo atrakcyjny sposób, która ma szansę trafić na międzynarodowy rynek, do melomanów na całym świecie. I co więcej: jest duża szansa, że niedługo pojawi się kolejna!

Łukasz Kaczmarek



CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Utwory organowe

Yuval Rabin, organy

MDG 906 1875-6 • w. 2014 • SACD,
76'54"

★★★★★

Nie do końca wiadomo o jakim instrumencie myślał C. P. E. Bach pisząc swoje sonaty. Izraelski organista uznał, że organy będą odpowiednim instrumentem do ich wykonania. Połączył więc na płycie trzy sonaty z utworami takimi, jak *3 Menuety, Trio, Arioso, Preludium, Fuga, Preludium i fuga*.

Jego interpretacja jest wyjątkowo precyzyjna, dojrzała, przemyślana. Znakomite organy Ferdinanda Stieffella z Endingen w Niemczech nadają utworom przejrzystości, a znakomite nagranie w systemie przestrzennym, z którego słynna jest firma MDG, pozwala słuchaczowi czuć się jakby był rzeczywiście na koncercie.

Świetny album prezentujący mniej znaną twórczość Carla Philippa Emanuela Bacha, który warto mieć.

Stanisław Lubliński

JAN SEBASTIAN BACH
Dzieła organowe wol. 3

Robert Quinney, organy

Coro COR16132 • w. 2015 • 61'31"

★★★★★

Patrząc na muzykę organową z perspektywy zauważamy, że na przestrzeni dziejów nie tylko udoskonaleniu ulegały coraz to nowsze i bardziej rozbudowane instrumenty. Przede wszystkim zmieniło się podejście do muzyki organowej. W dzisiejszych czasach rola tego instrumentu nie tylko w liturgii, ale także poza nią została ograniczona. Prezentowany wolumin to już trzecia odsłona twórczości organowej lipskiego Kantora w wykonaniu Roberta Quinneya. Z dużym zainteresowaniem spotkał się jego album zawierający nagranie wszystkich sonat triowych Jana Sebastiana Bacha. Wspomniany cykl utworów to nie tylko sprawdzian wirtuozerii dla wykonawcy, ale przede wszystkim możliwość wykazania się umiejętnościami technicznymi. Jak możemy się domyślać ten młody, utalentowany organista podąża śladem swoich poprzedników mając na celu utrwalenie wszystkich dzieł organowych jednego z największych kompozytorów muzyki na ten instrument. Dobór dzieł także i tym razem nie jest przypadkowy. Dwa preludia i fugi w tonacjach C-dur BWV 547 i G-dur BWV 541 to utwory mniejszych rozmiarów, jak możemy przypuszczać o charakterze pedagogicznym. Natomiast *Fantazja i Fuga g-moll* BWV 542 to utwór wymagający dużych umiejętności w zakresie interpretacji. Co ciekawe te dwie formy przez wiele lat funkcjonowały osobno. Jak nawet wykazały badania Bach skomponował je w dość odległym czasie, jednak dzisiaj wykonywane są zazwyczaj

jednocześnie, co sprawdziło się także i w tym przypadku. Pozostając w tonacji g-moll wysłuchamy trzech rozbudowanych preludów chorałowych na temat adwentowej pieśni *Nun Komm, der Heiden Heiland*, w których kompozytor ukazuje główne motywy pieśni na różne sposoby. Dopelnienie tego stanowią *Wariacje kanoniczne* na temat pieśni bożonarodzeniowej *Vonn Himmelhoch, da komm ich her*, na gruncie których Bach nie tylko w mistrzowski sposób ukazuje możliwości sztuki wariacyjnej, co objawia się w opadającej melodyce, symbolizującej zejście Chrystusa na Ziemię. Zaprezentowane utwory w wykonaniu angielskiego wirtuoza to kolejna okazja aby doświadczyć skomplikowanego języka muzycznego Jana Sebastiana Bacha, który w mistrzowski sposób operuje bogactwem figur retorycznych. Warto sięgnąć po tę pozycję z dorobku utalentowanego brytyjskiego organisty czerpiącego wzorce z historycznego wykonawstwa i to nie tylko ze względu na Jana Sebastiana Bacha, bowiem usłyszymy organy znajdujące się w Trinity College na Cambridge University. To miejsce, gdzie prezentowało swoje umiejętności wielu znamienitych, a zapomnianych wirtuozów i kompozytorów. To także okazja ku temu, by uczynić zwrot w kierunku tej niedocenianej dzisiaj twórczości.

Karol Rzepecki

BELA BARTÓK

Dzieła na chór męski

Saint Ephraim Male Choir • Tamás Bubnó, dyrygent

Budapest Music Center Records BMC CD 220 • w. 2015, n. 2014 • 62'25"

☆☆☆☆☆

Muzyka ludowa zajmuje od najdawniejszych czasów istotne miejsce w kulturze europejskiej. Co więcej, to właśnie ona jest

jednym z charakterystycznych elementów poszczególnych regionów starego kontynentu. Nie powinien zatem nikogo dziwić fakt, że wielu kompozytorów czerpało z niej wzorce dla swojej twórczości, starając się przy tym zachować swój własny styl. Przykładem tego są liczne dzieła Franciszka Liszta, czy dobrze nam znanego Fryderyka Chopina, którego twórczości fortepianowej nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od nurtu narodowego.

Prezentowany wolumin przybliży nam twórczość kompozytora żyjącego na styku dwóch stuleci, co zaowocowało silnym przełożeniem na jego twórczość. Jednak Béla Bartók prowadził nie tylko ożywioną działalność kompozytorską. Co ważne, pozostawił po sobie znaczącą spuściznę na gruncie badań prowadzonych w zakresie muzyki ludowej. Mało kto dzisiaj pamięta, że ten wybitny twórca zapisał się w historii muzyki także jako jeden z prekursorów etnografii muzycznej, pozostawiając po sobie znaczącą spuściznę w tym zakresie.

W wykonaniu muzyków z Saint Ephraim Male Choir wysłuchamy kompletu dzieł węgierskiego kompozytora, które powstały pod wpływem inspiracji wypływających z zafascynowania muzyką ludową, czy też lokalnym folklorem. To okazja nie tylko do zwrócenia naszej uwagi w kierunku tych mało znanych kompozycji, ale także możliwość bliższego poznania tradycji muzycznych Europy, które objawiają się w zastosowaniu nietypowych, dziś już rzadko spotykanych instrumentów. Ale przede wszystkim skomplikowanej, różnorodnej harmonii. W prezentowanym wykonaniu muzyka ta brzmi bardzo wiarygodnie, a Béla Bartók daje się poznać, niczym polski Oskar Kolberg.

Karol Rzepecki



VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

Vivica Genaux, Valentina Farcas, Davide Giusti, Fabrizio Beggi, Ugo Guagliardo • Belcanto Chorus; Europa Galante; Fabio Biondi, dyrygent

Glossa GCD 923404 • w. 2015, n. 2014 • 119'42"

☆☆☆☆☆

Opery *I Capuleti e i Montecchi* Vincenzo Belliniego przedstawiać nie trzeba, doskonale uczynił już to Adam Czopek w swoim cyklu poświęconym kompozytorowi (**Muzyka21**, czerwiec 2015). Mimo że nie należy ona do najmniej znanych dzieł Belliniego, pierwsze jej zapisy pojawiły się dopiero w 1958 r. Do dziś mamy około 40 nagrań *I Capuleti*, a te najsłynniejsze, to Riccarda Mutiego z Katią Ricciarelli i Agnes Baltsą, Roberta Abbada z Evą Mei i Vesseliną Kasarową oraz Fabia Luisiego z Anną Netrebko i Eliną Garančą. Wśród tych ciekawszych istnieją także co najmniej trzy różne rejestracje utrwalone na przestrzeni lat 1966–1968 z udziałem Luciana Pavarottiego w roli Tebalda. Dla polskich wielbicieli opery szczególnie cenne będzie również nagranie pod batutą Luciana Acocelliego z udziałem Patrizii Ciofi oraz Clary Polito, które zostało wydane w formie DVD z polskimi napisami w serii *Kolekcja La Scali*. Dziś otrzymujemy nowy album z zapisem pochodzącym z 2014 r. z Festiwalu w Rieti. Za warstwę muzyczną odpowiedzialny jest Fabio Biondi prowadzący swój zespół Europa Galante. Znakomity włoski skrzypek i dyrygent kojarzony jest przede

wszystkim z muzyką dawną, choć jego przygoda z operami Vincenza Belliniego trwa kilkanaście już lat, a jej głównym owocem jest nagranie *Normy* z June Anderson w tytułowej roli z 2001 r. Przygotowując *I Capuleti e i Montecchi* włoski dyrygent za cel obrał sobie jak najwierniejsze dotarcie do historycznej prawdy o operze. W komentarzu, jakim opatrzył omawiane nagranie, artysta wyjaśnia swoje interpretacyjne idee. Mając przekonanie o rewolucyjności prezentowanego podejścia, wyraża pragnienie, by jego kreacja umożliwiła odbiorcom „odkrycie nowych detali i perspektyw”. Pierwszym z głównych postulatów Biondiego jest uszczuplony skład zespołów. Jego orkiestra liczy 37 instrumentalistów (z pianoforte, sic!), wykorzystując przy tym instrumenty z epoki, chór składa się z 22 śpiewaków. Dyrygent szczegółowo analizuje partyturę, w sposób bardzo precyzyjny odczytuje wszelkie zawarte w niej wskazówki wykonawcze, ze szczególną atencją podchodzi do oznaczeń artykulacyjnych. Wreszcie, Biondi wszędzie tam, gdzie nie zostało to ściśle i jednoznacznie określone, uwzględnia, wzorem ówczesnej praktyki wykonawczej, możliwość improwizacji. Trzymając się wyżej wymienionych zasad, dyrygent osiąga niesamowite efekty, momentami bardziej przypominające operę barokową bądź wczesnoklasyczną, aniżeli to, co zwykliśmy rozumieć jako muzykę Belliniego. Wszystkie niuanse są tu wyraźnie podkreślone, kontrasty silnie uwydatnione, wiele fragmentów nawet dla dobrze obeznanego z operą słuchacza mogą zabrzmieć, jakby je słyszał po raz pierwszy. Pierwsze większe zaskoczenie pojawia się już przy *L'amo, ah!* z pianoforte, interesującą ornamentacją i porywającym crescendo, ale niekonwen-

cyjonalnie potraktowanych numerów jest dużo więcej, jak choćby lekko brzmiąca, pięknie rozkołysana *Ascolta se Romeo, La tremenda ultrice spada* – bardzo wyrafinowana orkiestrowo, czy *Vieni, ah!* – znów przede wszystkim w warstwie instrumentalnej, by ograniczyć się tylko do części pierwszej dzieła. Mając te fragmenty w pamięci, możemy spodziewać się, co wyczaruje nam Biondi dalej, bowiem artysta w swojej koncepcji jest bardzo konsekwentny. Należy przyznać, że muzycy, którzy wzięli udział w omawianym nagraniu doskonale poddają się twórczym zabiegom dyrygenta – dla zespołu Europa Galante muzyka dawna jest wszak chlebem powszednim, chór Belcanto jest formacją niezwykle plastyczną i wszechstronną, zaś dobrani soliści również na muzyce barokowej zębą zjedli. Mezzosopran Vivica Genaux kojarzona jest przede wszystkim z muzyką dawną. Jako Romeo jest rewelacyjna – to głos bogaty wyrazowo, artystka o wspaniałej ekspresji wokalne, znakomicie, iście wirtuozowsko operująca swym instrumentem, potrafiąca wykorzystywać jego walory, śpiewająca nieco w stylu Marilyn Horne. Valentina Farcas, sopran, w partii Julii, wzrusza swą interpretacją, kobiecością, niewinnością. Jej piękny, kremowy głos (lepiej brzmi w dołach), nie ma być może tej ruchliwości co Genaux, artystka nie może poszczycić się też tak niebotycznym poziomem wokalnemu mistrzostwa, mimo wszystko jednak zachwyca i urzeka. Tenor Davide Giusti jako Tebaldo, nie dorównuje swoim koleżankom, artysta słabo radzi sobie ze swoją partią, dysponuje mało interesującym głosem, momentami śpiewa z wyraźnym trudem. Jego partię należy niestety uznać za pomyłkę obsadową. Pozostali trzej panowie wypadają

poprawnie, nie przeszkadzają w całej, misternej koncepcji. Nagranie, jakie powstało, jest różne od wszystkiego, co powiedziano do tej pory w kwestii *I Capuleti e i Montecchi*. Dla niektórych może to być bardzo przekonujące, dla innych stanowić niepotrzebne uduziwienie. Ale kto lubi *I Capuleti*, ten omawiane nagranie powinien poznać koniecznie!

Łukasz Kaczmarek



JOHANNES BRAHMS
Koncerty fortepianowe
 Daniel Barenboim, fortepian • Staatskapelle Berlin • Gustavo Dudamel, dyrygent
 Deutsche Grammophon 479 4899 • w. 2015 • 102'10"
 ★★★★★

Młodość i dojrzałość, świeżość i doświadczenie – taki właśnie mariaż tworzą zawarte na omawianym albumie interpretacje dwóch koncertów fortepianowych Johanna Brahmisa. Pianista Daniel Barenboim ma je w repertuarze od przeszło 55 lat, ich pierwszego nagrania dokonał bodaj w roku 1967, kiedy to dyrygenta, Gustava Dudamela, nawet jeszcze nie było na świecie. Z początkiem września 2014 r. wreszcie spotkali się, by zaprezentować efekty swojej pracy przed publicznością zgromadzoną w Filharmonii Berlińskiej oraz utwalić je na płytach. Powstały nagrania mistrzowskie, o olbrzymiej klasie i autorytecie. Powiedzmy najpierw o orkiestrze. Jest nią zespół Barenboima, czyli Staatskapelle Berlin, który

w tym nagraniu sprawdza się znakomicie, zachwycając potęgą brzmienia i majestatem. Prowadzący go Gustavo Dudamel, dyryguje pewną ręką, w sposób bardzo rozważny i właśnie dojrzały. Wydobywa z partytur głębię, stawia na powagę, czyniąc wykonanie iście „brahmsowskim”. Artysta nie epatuje orkiestrowymi fajerwerkami, dyrygencką brawurą, podkreśla raczej epickość muzyki Brahmisa, jej dostojność, mądrość, klasyczne piękno. Dobre przez niego tempa są spokojne, słuchając muzyki można złapać szeroki oddech. Da się to zauważyć zwłaszcza w *Koncertie d-moll*, co daje mu olbrzymią dramatyczną siłę (kapitałne *Maestoso*). *Adagio* z tego dzieła brzmi w wykonaniu Barenboima i Dudamela niczym głos proroka. Z kolei w *Andante* z *Koncertu B-dur* artyści osiągają efekt cudownego spokoju, część ta może urzec i szczerze wzruszyć. Mający za sobą olbrzymie doświadczenie z koncertami fortepianowymi Brahmisa, Daniel Barenboim w swojej interpretacji stara się uchwycić esencję tego, co wypracował na tym gruncie. Artysta jest poetą, wrażliwym, delikatnym i wyrafinowanym. Każdy dźwięk, jaki wypływa spod jego palców jest nieprzypadkowy, pochodzący z mądrości, szlachetny, choć czasem może nieco posagowy. Wbrew pozorom, Barenboim nie przyjmuje jednak postawy mentorskiej, nadmiernie autorytarnej, czego dowodem finałowe *Allegretto grazioso* z *Koncertu B-dur* zagrane z lekkością i wdziękiem. W kontekście interpretacji Barenboima, towarzyszenie Dudamela, o ironio! może wydać się momentami bardziej ciężkie, zawiesziste, nigdy jednak nie przekraczając granic dobrego smaku. Pomimo znacznej rozbieżności w doświadczeniu artystycznym pianisty i dyrygenta, zaprezentowana przez nich koncepcja

koncertów fortepianowych Brahmisa jest jednak spójna, bardzo konsekwentna, w całości zdecydowanie bardziej dojrzała, mądra i klasyczna niż młodzieńcza i błyskotliwa. Generalnie, w interpretacji artystów *Koncert d-moll* wydaje się być bardziej dramatyczny, *Koncert B-dur* – pastoralny, oba zaś – z całą pewnością mistrzowskie. A drobne, obecne przecież w każdym żywym wykonaniu, niedoskonałości, możemy chyba artystom wybaczyć.

Łukasz Kaczmarek



FRANÇOIS COUPERIN
Les Nations
 Juilliard Baroque
 Naxos 8.573347-48 • w. 2015, n. 2013
 • 100'13"
 ★★★★★

François Couperin nie pisał oper, nie tworzył kompozycji orkiestrowych, pozostał natomiast wierny klawesynowi oraz kameralistyce, spośród której w jego dorobku wybija się niezwykle interesujący cykl *Les Nations* (fr. „narody”). Jego autor, jak sam wyznawał, admirujący z jednej strony dzieła instrumentalne Arcangella Corellego, zaś z drugiej twórczość Jean-Baptiste’a Lully’ego, dokonał w nim rzeczy na pozór niemożliwej. Połączył w każdej z czterech części zbioru formę włoskiej sonaty triowej z francuską taneczną suitą, dając dowód wielkiej kompozytorskiej maestrii. Zbiór, opublikowany w roku 1726, a więc w ostatnim okresie życia Couperina, jest muzyczną ilustracją ów-

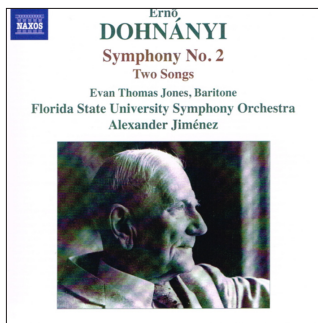
czesnych politycznych europejskich potęg, połączonych dominującą w nich religią katolicką. Mamy tu do czynienia z Francją, Hiszpanią, Świętym Cesarstwem Rzymskim oraz rządzonym przez dynastię sabaudzką Piemontem. *Les Nations* jako jedna z najwybitniejszych pozycji barokowej kameralistyki, warta jest przypomnienia na koncertach oraz płytach. Ma na szczęście kilka bardzo wartościowych rejestracji fonograficznych, z których wybijają się w moim przekonaniu nagrania formacji Hespèrion XXI pod kierunkiem Jordiiego Savalla (Astrée, wznowienie Alia Vox) oraz zespołu Les Ombres (Ambronay). Teraz natomiast otrzymujemy najnowszy dwupłytowy album, wydany w ubiegłym roku przez wytwórnię Naxos, a nagrany przed dwoma laty w Nowym Jorku przez Juilliard Baroque.

Istniejący od roku 2009 zespół, działający przy tamtejszej słynnej uczelni muzycznej, składa się z renomowanych oraz doświadczonych artystów, specjalizujących się w grze na instrumentach historycznych, znawców ówczesnych praktyk wykonawczych, czynnych wirtuozów. Znaleźć można w jego składzie m.in. pierwszą damę barokowej wiolinistyki, Monicę Hugett, uczestniczącą zresztą w prezentowanym nagraniu. Towarzyszy jej siedmioro wykonawców, mających do dyspozycji łącznie dwoje skrzypiec, flet, obój, fagot, teorban, gitarę, violę da gamba oraz klawesyn. Ich zasługą jest fakt, że słuchacz podczas poznawania dzieła Couperina się nie nudzi, co nie jest oczywiste w przypadku utworu cyklicznego, trwającego ponad półtorej godziny, opierającego się na skromnej liczebnie, ale umiejętnie przez autora wykorzystanej obsadzie. Jej możliwości kolorystyczne oraz wyrazowe są niezwykle interesujące. Każdy z wykonawców

ma pole do popisu: nie tylko najbardziej wyeksponowane skrzypce oraz obój czy flet, ale również charakterystyczny fagot czy wyraźna sekcja instrumentów szarpanych w roli basso continuo. Każdy z głosów jest słyszalny, odrębny, doskonale zaznacza swą indywidualność, pozostając we wzorowej równowadze jako element większej całości. Artyści tworzący Juilliard Baroque grają z elegancją, kulturą, zaangażowaniem, dzięki czemu muzyka żyje, oddycha, wzrusza, mieni się wieloma nastrojami. Jest w niej mimo wszystko więcej refleksji i melancholii, ale nie brak też radości i żywych temp doskonale się sprawdzających w nagraniu dzięki wyczuleniemu muzyków na rytmiczną strukturę utworów. Wielość owych dynamicznych, agogicznych i wyrazowych kontrastów, za sprawą celowej budowy formalnej cyklu i mistrzostwa autora, wpływa na pozytywny odbiór cyklu. Dobrze dobrane tempa, logicznie poprowadzona narracja, staranne frazowanie oraz artykulacja ze szczególnym uwzględnieniem ornamentacji, są kolejnymi wyznacznikami wysokiego poziomu interpretacji na omawianym albumie. Dźwięk jest czytelny, przejrzysty, jasny, zarówno wtedy, gdy grają zaledwie trzy instrumenty, jak również we fragmentach wykorzystujących całą obsadę: naprzemiennie lub łącznie głosy niskie i wysokie, sekcję dętą i smyczkową.

Słuchanie *Les Nations* w tak kompetentnym i zaangażowanym wykonaniu specjalistów od historycznych praktyk wykonawczych, jest cennym i odświeżającym doświadczeniem. Muzyka François Couperina przemawia z pełną siłą, dowodząc swojego uroku, piękna i wartości.

Paweł Chmielowski



ERNŐ DOHNÁNYI

Symfonia nr 2, 2 Pieśni op. 22

Evan Thomas Jones, baryton
 • *Florida State University Symphony Orchestra* • *Alexander Jiménez, dyrygent*

Naxos 8.573008 • w. 2014, n. 2013 • 65'44"

★★★★★

Ernő Dohnányi (1877–1960), rówieśnik Feliksa Nowowiejskiego, do końca życia pozostał romantykiem, o czym może zaświadczyć nagrana na prezentowanej płycie jego *Symfonia nr 2*.

Utwór ten został napisany pod koniec II wojny światowej, podczas pobytu kompozytora w USA. Był on wykładowcą uniwersytetu na Florydzie, tam też znajduje się ostateczna wersja dzieła, tam również, z tamtejszą orkiestrą nagrano ten album.

To rzadko grywane dzieło wymaga dużej orkiestry z doświadczeniem w repertuarze post romantycznym. Bogata orkiestracja przywołuje dzieła symfoniczne Ryszarda Straussa, a także prekursora muzyki symfonicznej w Hollywood, Ericha Wolfganga Korngolda. Miłośnicy filmu *Powrót do przyszłości* na pewno zauważą, że pewne fragmenty z jego muzyki są jakby zapożyczone od Dohnányi'ego.

Dwie pieśni – nr 1 *Gott* i nr 2 *Sonnensehnsucht* – nie są specjalnie oryginalne, pierwsza przypomina twórczość wspomnianego już Straussa, druga – Wagnera. Dobrze jednak się stało, że producent tego albumu postanowił je dołączyć. Pięknie zaśpiewane

przez Evana Thomasa Jonesa są pełnymi dramatyzmu małymi arcydziełami podnoszącymi na duchu.

Florida State University Symphony Orchestra pod dyrekcją pracującego na tej uczelni Alexandra Jiméneza jest godna pochwały za znakomitą realizację tej post romantycznej muzyki. Warto sięgnąć po ten album.

Stanisław Lubliński

JÓZEF HAYDN

Stworzenie Świata

Sarah Tynan, sopran; Jeremy Ovenden, tenor; Matthew Brook, bas-baryton • *Handel and Haydn Society* • *Harry Christophers, dyrygent*

Coro COR16135 • w. 2015 • 95'15"

★★★★★

Najdoskonalsze oratorium Józefa Haydna, *Stworzenie Świata*, dużo częściej możemy usłyszeć w wersji niemieckojęzycznej niż anglojęzycznej. Sam kompozytor wyraźnie życzył sobie, by w krajach anglojęzycznych wykonywać wersję angielską. Mowa tu przede wszystkim o Wielkiej Brytanii i Ameryce. Amerykańska premiera dzieła miała miejsce już po śmierci Haydna, 25 grudnia 1815 r., gdy wykonano tylko pierwszą część oratorium (przy okazji następnych koncertów przedstawiano również dwie pozostałe). Całość po raz pierwszy zaprezentowano amerykańskiej publiczności dopiero w lutym 1819 r. Za oba te wydarzenia odpowiedzialne było Handel and Haydn Society z Bostonu. Omawiany album wypełnia zapis nagrania *Stworzenia Świata* firmowany właśnie przez H+H. Jego podstawę stanowiły dwa żywe wykonania: z 1 i 3 maja 2015 r. Soliści, rodowici Brytyjczycy, pod względem artystycznym okazali się poprawni, ale nic więcej. Żaden z nich nie dysponuje wyróżniającym

się głosem, tworzą oni dość przeciętne kreacje. Panowie mają mało barwne, raczej tuzinkowe, blade głosy. Sarah Tynan operuje przenikliwym, względnie interesującym sopranem. Poziom wokalny jest zatem raczej przeciętny. Chór, świetnie skondensowany, znakomicie brzmiący, mistrzowski i wirtuozowski, stanowi najmocniejszy punkt wykonania. Dobrze sprawdza się również orkiestra. Harry Christophers prowadzi całość z należytą wrażliwością i wyczuciem stylu. Tworzy kreację „obiektywną”, dość atrakcyjną muzycznie, choć na tle innych nie wyróżniająca się niczym szczególnym, ale też nie posiadająca ewidentnie słabych punktów. W całości otrzymujemy zatem dobre wykonanie, z pewnością jednak nie będące liderem fonografii. Z wersji anglojęzycznych *Stworzenia Świata* nagranie Paula McCreecha wydaje się ciekawsze, a soliści (Piau, Padmore, Davies, Persson, Harvey, Massey) dużo lepsi, posiadający prawdziwe osobowości artystyczne. Pośród wszystkich rejestracji, konkurencja jest dużo większa. Bo żyjemy w czasach, gdy zaprezentowanie czegoś wartościowego lecz najwyższej poprawnego, to trochę za mało, by okazać się nieśmiertelnym. I nawet jeśli podczas żywych koncertów dane wykonanie budzi podziw, a może i porywa, na płytach może wydać się po prostu przeciętne, ustępujące znanym i podziwianym kreacjom. Tak rzecz się miała ze *Stworzeniem Świata* Haydna przygotowanym przez Handel and Haydn Society i Harry'ego Christophersa. Entuzjastycznie przyjęte w maju w Bostonie, nie wytrzymuje porównania z najbardziej renomowanymi wersjami płytowymi. Bo taka jest też cena brania na warsztat arcydzieł muzycznych – obcowanie z absolutem,

pragnienie współtworzenia go, zawsze wiąże się z ryzykiem; wszak geniusze nie rodzą się co dzień.

Łukasz Kaczmarek



HUGO KAUN

Kwintet fortepianowy op. 39, Oktet op. 26, Kwintet smyczkowy op. 28

Berolina Ensemble

MDG 948 1937-2 • w. 2015 • SACD, 68'30"

★★★★★

Kim był Hugo Kaun? Myślę, że niewiele osób potrafi odpowiedzieć na to pytanie. Dzięki niezastąpionej firmie MDG, znanej z przywracania do życia zapomnianych kompozytorów, głównie niemieckich, możemy dowiedzieć się, że ten twórca żył w latach 1863-1932. Urodził się w Berlinie i tam studiował muzykę. W 1886 r. wyjechał do USA i osiedlił się w Milwaukee, gdzie znajdowała się spora kolonia niemiecka. Był dyrygentem miejscowych chórów a także organizatorem życia muzycznego oraz wykładał w konserwatorium. Syn Kauna, stał się znanym kompozytorem filmowym w Hollywood.

Na początku XX w. Kaun powrócił do Berlina, gdzie pozostał do końca życia pomimo wielu lukratywnych propozycji z innych miast i krajów. O jego życiu można dowiedzieć się z autobiografii *Aus meinem Leben*.

Kaun komponował opery, symfonie, poematy symfoniczne, utwory fortepianowe i organowe, a także sporą ilość utworów kameralnych. I wła-

śnie tym ostatnim poświęcona jest omawiana płyta.

Rozpoczyna ją *Kwintet fortepianowy f-moll op. 39*. Modelem dla tego utworu był *Kwintet op. 34* Brahmsa. Kolejny utwór to *Oktet F-dur op. 26* na klarnet, róg, fagot, 2 skrzypiec, altówkę, wiolonczele i kontrabas. Dzieło dosyć oryginalne, składa się tylko z jednej części. Ze względu na szybko zmieniające się tempa autor zakładał możliwość grania tego utworu z dyrygentem. Zakładał również, że powiększenie kwintetu predysponuje ten utwór do wykonania orkiestrowego.

Płytę zamyka *Kwintet smyczkowy Fis-moll op. 28* Zgodnie z tradycją jest to utwór czteroczęściowy, z tym że *Scherzo* jest umieszczone na drugim miejscu. Ten niezbyt długi utwór zachwyci słuchacza melodyjnością.

Berolina Ensemble nagrał wcześniej dwie płyty dla MDG z zapomnianą muzyką niemiecką takich kompozytorów, jak Waldemar von Bauszner czy Heinrich Hofmann, które spotkały się z dużym zainteresowaniem. Kolejna płyta z muzyką Kauna na pewno zostanie zauważona i doceniona przez krytyków. Dlatego polecam już teraz wejść w posiadanie tego znakomitego albumu.

Stanisław Lubliński

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Koncert fortepianowy, Symfonia nr 2

Krystian Zimerman, fortepian • Berliner Philharmoniker • Simon Rattle, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 4518 • w. 2015 • 52'22"

★★★★★

Powszechnie wiadomo, że Witold Lutosławski wielkim kompozytorem był, a jego muzyka zachwycała i zachwyca. Nic więc dziwnego, że zdecydowano się sięgnąć



do bogatej spuścizny tego twórcy, by również za jej pomocą promować Polskę. I tak, przy wydatnym wsparciu finansowym Instytutu Adama Mickiewicza powstała płyta lansująca nasz kraj jako ważne „ogniwo międzynarodowego obiegu idei, wartości i dóbr kultury najwyższej próby”.

Zgodnie z założeniami programu Polska Music, w ramach którego krążek został przygotowany, do wykonania *Koncertu fortepianowego i II Symfonii* Lutosławskiego zaproszono uznanych artystów z zagranicy. Przy klawiaturze fortepianu zasiadł więc Krystian Zimerman, a od pulpitu dyrygenckiego Filharmoników Berlińskich prowadził Simon Rattle. Wykonawców tych nie trzeba przedstawiać szerokiej publiczności. Prawdopodobnie takim przekonaniem kierowały się osoby odpowiedzialne za edycję książeczki dołączonej do nagrania, gdyż nie znalazły się w niej żadne informacje na ich temat. Za to scharakteryzowano w niej pokrótce wzmiankowane utwory i to w języku angielskim, niemieckim, francuskim oraz po polsku.

Muzyka Lutosławskiego pomimo dystansu, jaki z każdym dniem do niej nabieramy, nie należy do łatwych w odbiorze. Aleatoryzm kontrolowany, czy „swoista” gra ze słuchaczem polegająca na wzbudzaniu oczekiwania i prognozowaniu zdarzeń muzycznych ciągle dla wielu stanowią percepcyjne wyzwanie. Na szczęście jednak dla melomana, który zdecyduje się sięgnąć po niniejszą płytę, poziom realizacji koncepcji

kompozytorskiej, jaki odnajdzie na krążku jest satysfakcjonujący, a w przypadku *Koncertu* nawet wzorcowy. Któż bowiem jak nie Zimerman – adresat dedykacji, muzyk przygotowujący premierę i pianista pracujący pod wymagającym okiem Lutosławskiego, będzie wiedział lepiej, co autor miał na myśli.

W *II Symfonii* wiele się dzieje. Choć pozornie zbudowana jest tylko z dwóch części, to realnie składa się na nią szereg epizodów. Potrzeba dużej sprawności i otwartości, by „pogodzić” różne interesy, i by z sukcesem przeprowadzić słuchacza z chaosu – *Hésitant* w kierunku uporządkowania – *Direct*. Instrumentalistom orkiestry berlińskiej ta sztuka się udała. Artyści swą grą potrafią zainteresować słuchacza, sprawiają, że publiczność z niepewnością i niecierpliwością czeka na dalszy ciąg.

Zarówno pomysł na promocję Polski poprzez sztukę, jak i wykorzystanie w tym celu dorobku Witolda Lutosławskiego oceniam pozytywnie. Koncepcja, by to obcy grali to, co polskie nasuwa jednak pewne wątpliwości. Pożądanym jest bowiem, by o doborze obsady decydowały kompetencje, a nie narodowość, czy mentalność. O ile więc sam zamysł płyty nie do końca zyskał moją aprobatę, to poziom wykonawczy i sugestywność przekazu nie budzą zastrzeżeń.

Romana Zaitz

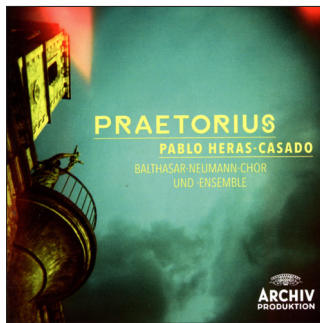
PRÆTORIUS

Balthasar-Neuman-Chor und -Ensemble • Pablo Heras-Cassado, dyrygent

Archiv Produktion 479 4522 • w. 2015 • 71'49"

☆☆☆☆☆

Hasło „Praetorius” większości z nas chyba jednoznacznie kojarzy się z Michaeliem Praetoriusem (1571–1621), niemieckim kompozytorem, organistą



i teoretykiem muzyki. A tymczasem było to również nazwisko słynnej niemieckiej rodziny organistów z Hamburga, działającej pod koniec renesansu i na początku baroku. Dwaj jej przedstawiciele to Hieronymus Praetorius (1560–1629), ojciec, oraz Jacob Praetorius (1586–1651), syn. Co ciekawe, ci hamburscy Praetoriusowie, poza nazwiskiem, métier i, ewentualnie, wspólnym praprzodkiem w osobie biblijnego Adama, nie mają nic wspólnego z naszym słynnym Michaeliem, próżno by tu szukać jakiegos bliższego pokrewieństwa. Niemniej już te wspólne wyżej wymienione charakterystyki stanowią wystarczający pretekst, by zestawić ich dzieła na jednej płycie. Nagranie to było od wielu lat marzeniem dyrygenta Pabla Herasa-Casado, zafascynowanego muzyką protestancką przed Bachem, a znającego ją odkad śpiewał w chłopięcym chórze.

Bardzo łatwo jest taką muzykę zepsuć. Pisana była 400 lat temu w zupełnie innym niż nasz świecie, z myślą o wiernych, protestantach, z ich rozumieniem Boga ludzi przełomu renesansu i baroku. Ponadto nie jest to muzyka dorównująca popularnością arcydziełom tamtego czasu, jak *Miserere* Allegriego, lecz ledwo odkurzona, wymagająca od wykonawcy bardzo uważnego, pełnego troski podejścia, ale i nastawienia entuzjastycznego, pozwalającego ukazać jej żywość, aktualność, żar. Taki właśnie stosunek ma do niej Pablo Heras-Casado. Ten znakomity hiszpański dyrygent

dość niekonwencjonalnie przenosi dzieła mistrzów Praetoriusów z ich „naturalnego” kościelnego środowiska do studia nagraniowego, co nadaje dźwiękowi przestrzeni, ale i pozbawia go swoistego „echa”, daje większą klarowność. Dzięki temu możemy w pełni podziwiać czystość melodii tej muzyki, śmiałość harmoniczną, odważne dysonanse, kontrasty dynamiczne (których dyrygent wcale się nie lęka), ciekawą rytmikę, olbrzymie przywiązanie do liturgicznego tekstu. W wykonaniu zespołów Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble ta muzyka olśniewa swym blaskiem, błyszcząc niczym złoto. To ciekawe, bo o ile pod względem warstwy chóralnej są to cały czas skarby renesansu, o tyle orkiestrowo – z bogatymi ozdobnikami, przepychem brzmienia kornetów i puzonów – nie mogły powstać wcześniej czy później niż w baroku! Większość kompozycji to hymny i psalmy, dwa to dzieła większych rozmiarów: opracowania *Magnificatu* autorstwa Hieronymusa oraz Michaela – zostały napisane już w XVII w., ale silnie zakorzenione są jeszcze w epoce renesansu.

I w ten sposób Praetoriusowie wyrastają nam na jednych z ciekawszych mistrzów przełomu renesansu i baroku, zaś Pablo Heras-Casado utwierdza swoją pozycję jednego z najznakomitszych współczesnych dyrygentów, świetnie czującego się i odnoszącego sukcesy w muzyce bardzo różnych epok. Warto zwrócić baczniejszą uwagę na tego artystę!

Łukasz Kaczmarek

SERGIUSZ PROKOFIEW

Kopciuszek

Orkiestra Opery i Baletu Maryjskiego • Walery Giergiew, dyrygent

Mariinsky MAR0555 • w. 2015, n. 2013 • Blu-ray, 110'00"

☆☆☆☆☆

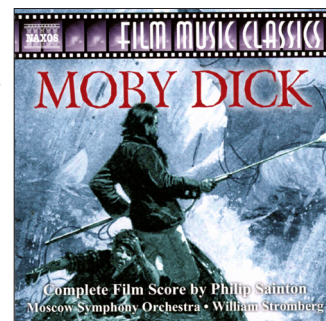
Teatr Maryjski mógłby być przykładem dla podobnych polskich instytucji kultury, jak należy dbać o własne dokonania. Po raz kolejny możemy zaprezentować naszym czytelnikom znakomity ich album – płytę blu-ray ze spektaklem baletowym Prokofiewa.

W przedstawieniu udział wzięły gwiazdy Teatru Maryjskiego: Diana Wiszniewa, Władimir Szklarow, Aleksander Siergiejew, Islom Baimurado, Ilia Kuzniecowa. Orkiestrą dyrygował szef teatru, Walerij Giergiew.

Inscenizacja baletu autorstwa Aleksieja Ratmanskiego nawiązuje do premierowego przedstawienia z 1940 r. autorstwa Leonida Ławrowskiego, tego samego, który dokonał premiery *Romea i Julii* Prokofiewa.

Polecam ten spektakl wszystkim miłośnikom baletu, a także władzom polskich instytucji kulturalnych, ku przemyśleniu.

Stanisław Lubliński



PHILIP SAINTON

Moby Dick – muzyka filmowa

Moscow Symphony Orchestra • William Stromberg, dyrygent

Naxos 8.573367 • w. 2015, n. 1997 • 63'14"

☆☆☆

W roku 1851 wydano powieść *Moby Dick* albo *Wieloryb* amerykańskiego pisarza Hermana Melville'a. Prawdziwą popularność przyniósł jej film *Moby Dick* z 1956 r. w reżyserii Johna Hustona. To genialne dzieło w historii kinematografii

przenosi na wielki ekran niemal całe bogactwo treści i znaczeń, w jakie obfituje powieść. Ludzki los, przeznaczenie, problemy egzystencji, pragnienie zemsty – wszystko obecne jest w filmie. Muzykę do tego obrazu stworzył Philip Sainton (1891–1967), brytyjsko-francuski kompozytor, altowiolista i dyrygent, czyniąc w ten sposób dzieło swego życia. Jego współczesnej rearanżacji dokonali John Morgan oraz William Stromberg i właśnie tę wersję możemy znaleźć na omawianej płycie. To przykład solidnej muzyki filmowej napisanej w dobrym symfonicznym stylu. Momentami, w bardziej wzniosłych fragmentach możemy mieć skojarzenia z Ralphem Vaughanem Williamsem, czemu zresztą trudno się dziwić, bowiem tak w *Moby Dicku*, jak i twórczości brytyjskiego kompozytora motyw morza jest wiodący. Orkiestracja jest dość sztafpowa, miejscami efektowna, lecz nie mogąca się równać z dziełami największych jej mistrzów w historii muzyki. Samo słuchanie dla czystej przyjemności tego typu muzyki filmowej bez jednak integralnego dla niej obrazu często mijają się z celem, ukazuje jej funkcję użytkową, nie staje się artystyczną uczcią. Takie wrażenie można odnieść zwłaszcza w momentach pozornie najbardziej spektakularnych. Nie widząc, choćby oczyma wyobraźni, odpowiednich scen z filmu, możemy być zdezorientowani – jaka jest funkcja chociażby talerzy w części *Eerie Calm*? W żaden sposób nie mogą postawić muzyki do *Moby Dicka* na równi z *A Sea Symphony* Vaughana Williamsa, czy *Sea Drift* Deliusa. Wykonanie Moskiewskiej Orkiestry Symfonicznej prowadzonej przez Williama Stromberga utrzymane jest na bardzo przyzwoitym poziomie. Jest to nagranie z 1997 r., pierwotnie

wydane przez Marco Polo. Naxos zadbała o w pełni fachowe wydawnictwo z profesjonalnymi komentarzami, dopracowane w szczegółach. W sumie jest to dość wartościowa płyta, choć wątpię by zainteresowała kogoś więcej poza zagorzałymi kolekcjonerami i wielbicielami muzyki filmowej połowy XX w.

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

JAN SIBELIUS
Belshazzar's Feast

Pia Pajala, sopran • Turku Philharmonic Orchestra • Leif Segerstam, dyrygent

Naxos 8.573300 • w. 2015, n. 2014 • 62'01"

★★★★★

Adorno przeciwstawiał Schoenberga Strawińskiemu, tego pierwszego stawiając na piedestał, drugiego dewalu-



ując. W sposób najbardziej krytyczny wyrażał się jednak o Sibeliusie, podając go za wzór kompozytora tworzącego złą, wtórną, niepotrzebną muzykę. Historia jednak nieco zweryfikowała ten pogląd. W literaturze muzycznej zapisał się Sibelius jako jeden z ważniejszych twórców, którego *Koncert skrzypcowy d-moll, II Symfonia*, czy poemat *Finlandia* należą do najchętniej grywanych dzieł. Dla Finów zaś kompozytor pozostaje symbolem narodowym, dzień jego urodzin jest obchodzony jako Dzień Flagi. Omawiana płyta przynosi niekoniecznie te najbardziej znane spośród jego dzieł, można też ją zarazem potraktować jako drugi wolumin w katalogu Naxos. Pierwszy zawierał m.in. muzykę do *Ku-olemy* oraz *Króla Kristiana II*. Ten omawiany przynosi *Ucztę Baltazara*, *Uwerturę E-dur* i kilka mniejszych utworów orkiestrowych. Część kompozycji ma przeznaczenie teatralne, *Uwertura* i *Muzyka baletowa* z 1891 r. w pierwotnym zamyśle miały stanowić części symfonii. *Marsz weselny z Języka ptaków* może być natomiast pewną alternatywą dla narzeczonych, których nie satysfakcjonują analogiczne utwory Mendelssohna czy Wagnera.

W porównaniu z najśłynniejszymi dziełami Sibeliusa, te na omawianej płycie zdają się być wyraźnie lżejsze, nie tak bardzo przesiąknięte charakterystyczną dla niego melancholią, jak *Valse triste*, czy ciemnymi barwami. *Cortège* ukazuje nam wręcz radosnego,

beztroskiego Sibeliusa. Mimo że większość utworów to dość wczesne dzieła w dorobku kompozytora, znajdziemy tu również *Processional* nr 6 op. 113 z 1938 r. – muzyka o przeznaczeniu masońskim! W zestawieniu z opartą na Biblii *Ucztą Baltazara*, jest to doprawdy osobliwa rzecz. Muzyka jest jednak nie mniej satysfakcjonująca. Ale podobne wrażenie może sprawiać *Marsz weselny* w zestawieniu z *Tańcem śmierci z Uczty Baltazara*. Nawet i w obrębie samego tego dzieła kompozytor nie oszczędził nam kontrastów, bowiem po rzeczonym *Tańcu śmierci* następuje *Taniec życia*. To są wszystko ciekawostki związane z zaprezentowanymi na płycie kompozycjami, które niestety również traktowane są jako ciekawostka. Niestety, bowiem ich wartość niewiele ustępuje dobrze znanym symfoniom czy poematom! Na szczęście wszystkie utwory słyszymy w znakomitych i chyba najlepszych, jakie można sobie wyobrazić wykonaniach: Turku Philharmonic Orchestra pod wodzą Leifa Segerstama. Dyrygent z wielkim zaangażowaniem podchodzi do wykonywanej muzyki, wydobywając z niej dramatyzm, siłę, ukazując jej prawdziwy, wielki format. Może tylko śpiewająca *Pieśń Żydówki z Uczty Baltazara* Pia Pajala z głosem za dużym i zbyt rozwibrowanym, przejrzałym, pozostawia nieco do życzenia. Na szczęście jej popis wokalny trwa niespełna trzy i pół minuty. Omawiana płyta stanowić będzie nie lada niespodziankę dla tych, którzy Sibeliusa kojarzą z jego najsłynniejszymi dziełami. A wykonanie może jedynie do nich zachęcić!

Łukasz Kaczmarek

ALEKSANDER SKRIABIN
Preludia

Wojciech Majewski, fortepian
Polskie Radio PRCD 1931 • w. 2015
• 61'00"
★★★★★

Polski pianista Wojciech Majewski pozostaje chyba bardziej znany w świecie jazzowym niż klasycznym. Jego najnowsza płyta poświęcona utworom fortepianowym Aleksandra Skriabina jest jednak doskonałym przyczynkiem, by zwrócić na niego baczniejszą uwagę. W ciekawym komentarzu artysta pisze o swojej trwającej już wiele lat fascynacji muzyką rosyjskiego wizjonera, dojrzałości, którą z czasem do niej nabywał, by ostatecznie zaprezentować efekty swojej pracy i przemyśleń w postaci niniejszego nagrania. Program Majewski obmyślił w ten sposób, by zaprezentować kolejne kompozycje Skriabina w porządku chronologicznym, w ten sposób ukazując ewolucję, drogę, jaką przeszedł twórca. Dokonał niezwykle interesującego doboru programu, rozpoczynając od *Kanonu* op. posth. autorstwa 11-letniego kompozytora, a wieńcząc pięcioma *Preludiami* op. 74. Świadome słuchanie płyty utwór po utworze w takim porządku może być fascynującą przygodą. O ile w pierwszych miniaturach możemy usłyszeć ducha Chopina, którego rosyjski twórca był gorącym orędownikiem, o tyle w ostatnich – jakąś wizję przyszłości, swoim wizjonerstwem wyprzedzają one epokę. Skriabin żył zaledwie 43 lata – nigdy nie zbadanym pozostanie fakt, jak brzmiałaby jego muzyka, gdyby przyszło mu żyć jeszcze drugie tyle... i jak przedstawiałaby się wówczas historia muzyki XX w.!

Niewiele jest płyt polskich pianistów poświęconych kompozycjom Skriabina. Najnowszy album Wojciecha Majewskiego jest więc swego

rodzaju novum, jego powstanie było więc uzasadnione i potrzebne. Tym bardziej, że jakość wykonania dorównuje zagranicznym konkurentom. Nigel Kennedy tak wypowiedział się o płycie „Najnowszy album (...) dowodzi raz jeszcze, że Maestro Majewski jest zapewne najważniejszym polskim pianistą naszych czasów. (...) prezentuje się tu jako poeta fortepianu, któremu znakomita technika pozwala podążać drogą zawsze wytyczoną przez jego wrażliwość i wyobraźnię artystyczną”. Rzeczywiście, podejście artysty jest bardzo pianistyczne, zindywidualizowane, w zależności od konkretnej kompozycji, okresu z jakiego ona pochodzi. W pierwszych miniaturach – romantyczne, łagodne, chwilami słodkie niemal, w kolejnych ostrzejsze, bardziej zdecydowane. Dźwięk staje się krótszy, zostają wydobyte emocje bardziej wybujałe, nieokiełznane, często wręcz niechciane, mroczne (niczym kolejne komnaty Sinobrodego). Godne wielkiego podziwu jest to zróżnicowanie wyrazowe, jakie udaje się przekazać pianicie. Pod względem technicznym również wychodzi on zwycięską ręką, doskonale radząc sobie z często bardzo trudnymi wykonawczo utworami. Fakt: nie oddałbym płyty Majewskiego za nagrania Sofronickiego czy Horowitza, ale znając interpretacje rosyjskich mistrzów, z wielką przyjemnością mogę obcować z kreacjami polskiego artysty. Być może jest to najwybitniejsza polska płyta z muzyką Skriabina!

Łukasz Kaczmarek

ALEKSANDER SKRIABIN
Sonaty
Władimir Sofronicki, fortepian
Progil PH15007 • w. 2015 • 152'54"

Muzyka21
płyta miesiąca

Oto Skriabin u samych źródeł autentyczności. Władimir Sofronicki (1901–1961) był zięciem kompozytora i jednym z najwybitniejszych interpretatorów jego dzieł. To właśnie z muzyką rosyjskiego mistyka jest dziś najbardziej kojarzony. Omawiany album wytwórni Profil zawiera komplet sonat fortepianowych Skriabina zarejestrowanych przez Sofronickiego. Pianista nie dokonał, co prawda, zapisu wszystkich sonat, ale o tym za chwilę. Pozostawił po sobie stosunkowo sporo nagrań – większość z nich to rejestracje studyjne. Był postacią niezwykle. Kształcił się pod kierunkiem uczennicy Mikołaja Rubinsteina, a następnie u samego profesora Aleksandra Michałowskiego. Fenomenalnymi umiejętnościami pianistycznymi, głębokim przekonaniem o słuszności swych artystycznych racji, a także swoistym ekscentryzmem, już za życia osiągnął legendarny niemal status. Nie żył zbyt długo, lecz bardzo intensywnie, to co robił traktował zaś jako posłannictwo. Należał do pokroju tych artystów, co Glenn Gould, Maria Callas, czy Carlos Kleiber, którzy nawet gdy mieli gorszy dzień i uzyskiwali efekty poniżej swoich możliwości, dawali świadectwo wielkiego kunsztu, a rezultat zawsze był godny uwagi i pouczający dla śmiertelników. Świadectwem wielkiej sztuki jest bez wątpienia omawiany album. Zachowało się nagranie 8 spośród 10 sonat Skriabina w wykonaniu Sofronickiego. Z *Sonaty f-moll* op. 6 została się jedynie czwarta część – *Marsz żałobny* (także zawarta w omawianym albumie), *VII Sonaty „Biała Msza”* op. 64 zaś pianista w ogóle nie zarejestrował. Skriabin w interpretacji Sofronickiego to zjawisko wyjątkowe. Głębia wyrazu, demoniczna siła, coś nieuchwytnego, jakby, mówiąc

za Andriejem Chotiejewem, „improvizatorskiego”, bogactwo muzyczne, silne ukazanie wewnętrznych kontrastów, olbrzymia ekspresja, ale gdy trzeba czułość, delikatność, subtelność, wielka stylowość w kształtowaniu tempo rubato. Wszystko zaś jest bardzo logiczne, pianista z dużą mądrością prowadzi odbiorcę, odkrywa przed nim skriabinowskie arkania, momentami muzyka wydaje się dziecinnie prosta. A zestawiając kreacje Sofronickiego z wykonaniami innych, nawet bardzo dobrych pianistów, możemy być porażeni niewiarygodną wręcz pomysłowością, fantazją rosyjskiego muzyka. Co więcej, podczas dokonywania rejestracji, artysta kilkakrotnie miał do dyspozycji oryginalnego Bechsteina Skriabina z 1912 r. Zamieszczone w albumie nagrania sonat pochodzą z lat 1955–1961 i są to, wszystkie z wyjątkiem jednego, żywe zapisy. Jedyne studyjnym „rodzinkiem” jest dołączona jako naddatek *Fantazja* op. 28 Skriabina w rejestracji Sofronickiego z kwietnia 1959 r. Ale powiedziałem, że w albumie znalazł się komplet sonat kompozytora. Wydawca zapewnił dwie brakujące w dyskografii sonaty w innych, możliwie najlepszych i najbardziej zbliżonych do wizji Sofronickiego, wersjach. *I Sonatę* otrzymujemy w całości w nagraniu Harry’ego Neuhausa, genialnego pedagoga i, jak się okazuje, bardzo sprawnego i mającego wiele do powiedzenia, pianisty. *VII Sonatę* wykonuje zaś Światosław Richter – kolejny gigant i fenomenalny interpretator muzyki Skriabina. Dźwięk nagrania może chwilami pozostawiać nieco do życzenia – proszę jednak wziąć pod uwagę warunki, w jakich dokonywano zapisów. Dla takich cudów można sporo przecierpieć!

Łukasz Kaczmarek



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonie kameralne op. 110a, 49a, 118a

The Dmitri Ensemble • Graham Ross, dyrygent

Harmonia Mundi HMU 907634 • w. 2015 • 65'21"

★★★★★

Symfonie kameralne Dymitra Szostakowicza cieszą się nieustającą popularnością wśród niewielkich formacji orkiestrowych. Po najpopularniejsze z nich na najnowszej płycie wytwórni Harmonii Mundi sięgnął zresztą zespół noszący na cześć kompozytora nazwę *The Dmitri Ensemble*. Dokładnie w dekadę po pierwszym wykonaniu przez siebie *Symfonii c-moll* op. 110a brytyjska grupa zdecydowała się wykonać dwie inne pozycje gatunku, będące wynikiem pracy wielkiego dyrygenta i altowioliisty, przyjaciela i znawcy twórczości Rosjanina – Rudolfa Barszaja, któremu autor *Leningradzkiej* powierzył kierowanie premierą swojej *XIV Symfonii*. Zmarły w 2010 r. maestro wybrał łącznie pięć *Kwartetów smyczkowych* (*I, III, IV, VIII, X*), by przystosować je do wykonań dla orkiestr kameralnych, w tym dla swojej, moskiewskiej, prowadzonej w latach 1955–1977. Z jego inicjatywy był bardzo zadowolony sam Szostakowicz, co akurat nieczęsto się zdarzało, ponieważ stawiał bardzo wysokie wymagania artystom wykonującym jego kompozycje. Dyrygent dokonał dwóch nagrań kompletu opracowań, zarówno dla wytwórni Brilliant Classics, jak i Deutsche Grammophon.

Tym razem mamy do czynienia nie z kreacjami Barszaja, ale Grahama Rossa, młodego kapelmistrza rodem z Anglii, który bardzo dobrze czuje się w tym repertuarze. Krążek otwiera opracowanie *VIII Kwartetu c-moll*, wspomniana wyżej *Symfonia* op. 110a z roku 1960, ciesząca się największą popularnością zarówno wśród wykonawców, jak i słuchaczy. Imponuje mądry stosunek do temp: powolny wstęp brzmi jak *Largo*, słynna część druga, pełna pasji i wściekłości, nie jest przerysowana, co niestety często się zdarza, zaś trzecie ogniwo nie jest zbyt szybkim walcem. Jego umiarkowanie wywiera nawet silniejsze wrażenie w kontekście następujących dalej tragicznych, pełnych ekspresji ogniw zapisanych ponownie jako *Largo*. *The Dmitri Ensemble* jest co prawda formacją kameralną, ale brzmienie ma dosyć masywne, pełne, idealnie pasujące do stylistyki i wyrazowej zawartości poruszającej muzyki Szostakowicza. Wykonanie arcydzieła otwierającego krążek jest wielkim sukcesem dyrygenta oraz orkiestry, od razu bowiem ustawiają bardzo wysoki poziom wykonania i „temperaturę” emocjonalną. Również wydawałoby się pozornie beztroska i klasyczna w formie *Symfonia C-dur* op. 49a (1955 r.), mimo pozornie lżejszego nastroju i krótszych rozmiarów, wywiera odpowiednie wrażenie i porusza odbiorcę. Wyróżnia się w niej nastrojowa część powolna, z dialogami altówek i reszty obsady, wzbogaconej tu o czeleste. Krążek zamyka utwór wielkiej rangi – *Symfonia As-dur* op. 118a z roku 1968, będąca opracowaniem dedykowanego Mieczysławowi Wajnbergowi *X Kwartetu*. Pełno w nim ciemnych barw, posępnego języka, typowej dla kompozytora ostrości i bezpośredniości wyrazu, ponownie po wolnym wstępie

mamy szybką część drugą o charakterze furioso. Dzieło największych rozmiarów i poruszające słuchacza idealnie nadaje się do wykonania przez orkiestrę smyczkową, mającą w nim spore pole do popisu.

The Dmitri Ensemble pod dyrekcją Grahama Rossa zachwyca w każdym punkcie programu krążka świeżością oraz jakością interpretacji. Czuć tu ogrom emocji oraz identyfikację muzyków ze światem idei i uczuć kompozytora. Bardzo podoba mi się dźwięk zespołu, niezwykle czytelny, wyraźny, starannie i różnorodnie wyartykułowany, wszystkie grupy instrumentalne brzmią w pełni swoich możliwości. Na uwagę zasługuje imponująca dyscyplina rytmiczna artystów, a przede wszystkim ich entuzjazm i zaangażowanie. Nie ma mowy o produkcji rutynowej, wręcz przeciwnie – nagrane utwory porywają i wstrząsają. Słychać ogrom kontrastów wyrazowych typowych dla twórczości Dymitra Szostakowicza, dzięki czemu produkcja jest bardzo żywa, intrygująca i utrzymuje słuchacza w napięciu. Sądzę, że z tej kreacji byłby zadowolony zarówno autor *Symfonii*, jak i ich opracowań na orkiestrę kameralną.

Z uwagą będę śledzić dalsze fonograficzne propozycje *The Dmitri Ensemble* i Grahama Rossa, a ich płytę poświęconą arcydziełom rosyjskiego mistrza szczerze polecam jako pozycję na wysokim poziomie technicznym i artystycznym. Zdecydowanie zasługuje na uwagę miłośników wybitnych kreacji twórczości Dymitra Szostakowicza.

Paweł Chmielowski



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Kwartety smyczkowe nr 1, 8, 14

Borodin Quartet

Decca 478 8205 • w. 2015 • 75'55"

☆☆☆☆☆

Borodin Quartet to już legendarna wręcz formacja, której początki sięgają roku 1945. Zatem obecnie zespół świętuje okrągłą rocznicę 70-lecia swego istnienia. Przez te lata skład zespołu zmieniał się wielokrotnie, a jego członkami byli najwybitniejsi kameraliści rosyjscy, jak chociażby Mściśław Rostropowicz. Obecny skład zespołu świadczy o jego niegasnącej świetności, czego przykładem jest chociażby osoba pierwszego skrzypka, Rubena Aharoniana mającego na swoim koncie nie tylko wiele występów na licznych estradach, ale także, co za tym idzie, liczne nagrody i wyróżnienia świadczące o uznaniu wagi jego dorobku nie tylko w Rosji, ale także na innych kontynentach.

Tym razem artyści sięgnęli po istotny wycinek dorobku kompozytorskiego Szostakowicza, jaki stanowią kwartety smyczkowe. W sumie ten rosyjski twórca pierwszej połowy XX w. napisał ich piętnaście. Jednak słuchając prezentowanego woluminu otrzymamy nie tylko pełen obraz znaczącej części tej gałęzi jego dorobku, ale jest to także możliwość spojrzenia z tej perspektywy na całokształt jego twórczości w różnych jej okresach.

Kwartet C-dur op. 49 to wyraźne nawiązanie to twórczości Beethovena. Trudność

tego dzieła została ukryta w skomplikowanej fakturze harmoniczej oraz zastosowanej formie, natomiast *Kwartet c-moll op. 110* stanowi owoc wizyty kompozytora w Dreźnie. To dzieło odkryte wiele lat po śmierci Szostakowicza zawiera wiele odniesień wyraźnie nawiązujących do jego innych utworów, jak niektóre symfonie, czy też *I Koncert wiolonczelowy*. Z kolei *Kwartet Fis-dur op. 142* to dzieło zadedykowane członkom nowo powstałej w 1922 r. formacji pod nazwą Beethoven Quartet. Słuchając prezentowanego woluminu warto zwrócić także uwagę na dwa krótkie dzieła z opus 36a. Pierwsze z nich to *Elegia* niosąca w sobie wiele dramatyizmu wyrażonego głębokimi w treści środkami. Prezentowany album daje możliwość zapoznania się z istotnym fragmentem twórczości Szostakowicza, jakim jest twórczość kameralna, która mimo licznych odniesień do czasów współczesnych kompozytorowi pozostaje dalej wierną tradycji wykształconej w czasach będących latami świetności tej formy.

Karol Rzepecki

GIUSEPPE VERDI

Simon Boccanegra

Dmitrij Chworostowski, baryton; Barbara Frittoli, sopran; Ildar Abdrazakow, bas; Stefano Secco, tenor; Kostas Smoriginas, baryton; Marco Caria, baryton • Kaunas State Choir; Kaunas City Symphony Orchestra • Constantine Orbelian, dyrygent
Delos DE 3457 • w. 2015 • 129'55"

☆☆☆☆☆

Historia powstania opery *Simon Boccanegra* jest co najmniej tak pokrętna, jak niezbyt udane, choć przecież poprawiane jej libretto. Może dlatego ciekawe i warte przypomnienia.

Otóż w 1856 r. Giuseppe Verdi uległ wreszcie namowom



kierownictwa Opery La Fenice i rozpoczął pracę nad operą dla Wenecji. Przygotowanie libretta powierzył Francescowi Marii Piavemu prosząc o oparcie go na sztuce Antona Garcii Gutiérreza pod tytułem *Simon Boccanegra*. Nie obyło się też bez sporu, czy owo libretto ma być rymowane poezją jak chciała dyrekcja Teatru i cenzura, czy też prozą jak chciał Verdi. Miała również miejsce dość skuteczna ingerencja w tekst kompozytora. Prapremiera tej tak skonstruowanej opery odbyła się w La Fenice w Wenecji i stała się totalną klęską. Dwa lata później, w co nieco poprawionej formie opera pokazana została w La Scali i też zakończyła się niepowodzeniem. Verdi był załamany, a *Simon Boccanegra* w swej pierwotnej, pierwszej wersji (nazywanej wenecką) przez długie 24 lata pozostawał w zapomnieniu. W tym właśnie czasie, do poprawy libretta wersji pierwotnej, niechętnie bo niechętnie, przystąpił Arrigo Boito (ceniony także jako kompozytor). Efekt był przewidywalny. Premiera tej drugiej wersji (zwanej mediołańską) odbyła się w La Scali w czerwcu 1881 r. i stała się sukcesem twórców. Zmiany dotyczyły zarówno libretta (bardziej zrozumiała stała się m.in. podwójna tożsamość głównych bohaterów – Fieska i Amelii – a także niejako polityczny konflikt między patrycjuszami a plebejuszami), jak i muzyki polegające na zatarcu ćwierćwiekowej czasowo różnicy obu wersji oraz znacznemu udramatyzowaniu recytatywów. Simon

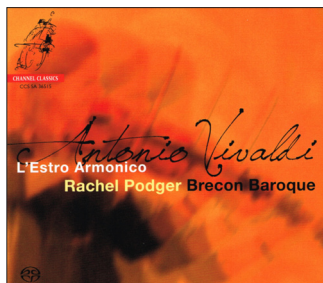
Boccanegra był podobno postacią autentyczną, dwukrotnie wybierano go doży Wenecji. A „polskim śladem” w historii tej opery jest udział w drugiej premierze polskiego basy Edwarda Reszke w partii Fieska.

Spróbujmy więc omówić prezentowane nagranie. Dokonane ono zostało w Kownie na Litwie z miejscowymi zespołami chóru i orkiestry. Dyrygował Constantine Orbelian. Dyrygent potrafił wydobyć z tych zespołów piękno muzyki całej opery. Ujawnił bogactwo jej harmonii, zróżnicowanie barwy. Już sam prolog stwarza aurę mroczną, ponurą, zwiastująca przyszły dramat. Prolog wypełnia śpiew czterech męskich głosów niskich (barytony i basy) oraz chóru. Cały prolog monumentalnością i śpiewnością może zdumiewać i imponować. Soliści, wykonawcy trudnych raczej, bardzo wyrazistych partii, to śpiewacy znani z występów na najbardziej prestiżowych scenach świata. Bezwzględnie najlepszym z nich pozostaje Dmitrij Chworostowski, tytułowy Simon. Poznajemy go już w prologu, gdy namawiany jest do objęcia stanowiska weneckiego doży. Artysta głosem tworzy najpierw postać zrozpaczonego człowieka. Później daje się poznać jako rozumny i szlachetny władca, a na końcu szczęśliwy, choć otruty i sam umierający odzyskuje uprowadzoną przed laty córkę. Fiesko, dumny arystokrata już w swej pierwszej arii, romanzy *Il lacerato spirito* (*Stargana dusza*) potwierdza, iż partia ta jest jakby dla niego stworzona. Partię tę śpiewa Ildar Abdrazakow, Rosjanin z Baszkirii, który ma już za sobą debiut w La Scali (2001) i Metropolitan Opera (2004). Wraz z Chworostowskim tworzą wspólnie duet wokalny, ich głosy brzmią potężnie, odznaczają się wolumenem

i piękną barwą. Partię Amelii wykonuje w tym nagraniu Barbara Frittoli, sopranistka włoska. Śpiewa ładnie, prowadzi głos poprawnie ale nie przekonuje interpretacyjnie. Jest po prostu bardzo dojrzałą w swej kobiecości, mało dziewczęcą (jak życzył sobie Verdi). Jej ukochany Adorno śpiewany jest przez włoskiego tenora, Stefana Secca. To ładny głos, wyrównany we wszystkich rejestrach. Bardzo namiętnie śpiewa swą popisową arię *Sento avampar nell'anima* (*Czuję, że rozpala się w duszy*). Secco jest bardzo staranny w artykulacji i intonacji. Z pozostałych wykonawców wymienić trzeba jeszcze barytona Marca Carii śpiewającego partię Paola, ulubionego dworzana Boccanegry, a potem jego zabójcy.

Warto sięgnąć po to nagranie!

Jacek Chodorowski



ANTONIO VIVALDI

L'estro armonico

Rachel Podger, skrzypce • Brecon Baroque

Channel Classics CCS SA 36515 • w. 2015 • 96'54"

☆☆☆☆☆

L'Estro armonico op. 3 – zbiór dwunastu koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego, jeden z wielu pomników nieśmiertelności autora, cieszący się nieustającą popularnością wśród muzyków oraz melomanów. Ma szczęście do wybitnych i interesujących kreacji płytowych, zwłaszcza tych powstałych na przestrzeni ostatnich trzech dekad, będących udziałem skrzypków

i formacji posługujących się dawnymi instrumentami. Do ich grona dołącza wiosną 2015 r. niewątpliwy autorytet w dziedzinie historycznego wykonawstwa i znawczyni twórczości Włocha, Rachel Podger, znana doskonale ze swoich wysmakowanych, porywających interpretacji muzyki barokowej, dokonywanych między innymi przy współudziale polskiej orkiestry Arte dei Suonatori (*La Stravaganza*, wydana podobnie jak prezentowany tutaj krążek, przez wytwórnię Channel Classics).

Artystce towarzyszy, tak jak na obu znakomitych albumach z *Koncertami skrzypcowymi* Jana Sebastiana Bacha, istniejąca od 2007 r. grupa Brecon Baroque, skupiająca międzynarodowe grono muzyków, w tym „naszego” Marcina Świątkiewicza, zasiadającego przy klawesynie i organach. Malkontenci mogliby wysuwać argumenty, że Vivaldi grany przez Angielkę i całą rzeszę europejskich instrumentalistów nie będzie „włoski”. Nie wchodzi w tego rodzaju absurdalne dywagacje uznając dwupłytowy album za znakomity i cieszący ucho od początku do końca. Współpraca Rachel Podger i Brecon Baroque jest po prostu fantastyczna. Ich produkcja zachwyca kulturą wykonawczą, elegancją, precyzją, brakiem jakichkolwiek wyrazowych czy interpretacyjnych kontrowersji, a w tym akurat barokowe formacje z Italii niekiedy celują, co mnie niezbyt uszczęśliwia. Finezja i mistrzostwo wykonania nie musi bowiem od razu oznaczać szaleństwa w doborze temp, nadawania muzyce rysu wulgarności poprzez gwałtowne kontrasty wyrazowe czy agogiczne. W sztuce przecież nie chodzi o popisywanie się „sztuczkaami”, kto zagra dany fragment szybciej czy bardziej błyskotliwie. Tutaj słyszymy twórczość Vivaldiego podaną

na najwyższym poziomie, bardzo przekonującą pod względem stylistycznym i oszałamiającą różnorodnością instrumentalnych barw oraz emocji, zmieniających się niczym w kalejdoskopie. Tempa żywe, lecz nie ma się uczucia pośpiechu czy powierzchnowości z gubieniem licznych szczegółów, za to słychać tak ważny rytmiczny puls, zaś wolne części wprowadzają pożądaną oddech i zwolnienie narracji. Oczywiście główną bohaterką nagrania jest Rachel Podger, której życie się z dziełami Włocha i ich dogłębne zrozumienie jest słyszalne od razu w sposób zapierający dech w piersiach, lecz warto też skupić uwagę na towarzyszących jej muzyków. Szczególnie zwraca uwagę niezwykle rozbudowana grupa continuo, obejmująca gitarę, teorbę, klawesyn i organy, bardzo urozmaicająca dźwiękowy obraz produkcji – nie sposób jej przeoczyć dzięki znakomitej jakości technicznej nagrania, łączącej wspaniale liczne szczegóły z poszczególnych partii z obrazem całości. Omawiana produkcja jest kwintesencją muzykalności wszystkich uczestniczących wykonawców i ich partnerstwa; ma się wrażenie wręcz falowania muzyki od jednego instrumentu do drugiego, przenoszenia myśli i tematów z danej grupy do następnej w sposób naturalny, spójny i budzący uznanie odbiorcy.

Nie wiem, czy przeciętny miłośnik barokowej muzyki instrumentalnej w poszukiwaniu cennych fonogramów zwraca uwagę na techniczne aspekty wykonania poddawane ocenie w recenzjach, czy jak w tym przypadku będą go interesować takie szczegóły jak zachwyt recenzenta nad warsztatową biegłość muzyków, niezwykle precyzyjną i zróżnicowaną artykulacją, wspaniale frazowanie, smycz-

kowanie solistki, itp. Sądzę jednak, że na pewno powinien zapoznać się z omawianą produkcją, by jeśli do tej pory nie znał sztuki wykonawczej Rachel Podger, to po poznaniu rekomendowanej przeze mnie produkcji się nią zachwyci, a w nieśmiertelnych koncertach Vivaldiego zakocha bez reszty za sprawą ich uroku, fantazji, elegancji, bogactwa emocji. Każda z pozycji op. 3 trwa około ośmiu minut, ale jest w niej wiele radości, zabawy, tańca, entuzjazmu, świeżości, energii, liryzmu, płaczu, melancholii, zadumy, głębokiej refleksji i innych nastrojów oraz cech, które indywidualnie oddziałują na wrażliwość, intelekt i przeżycia każdego ze słuchaczy. Czas spędzony na słuchaniu całego zbioru mija błyskawicznie – chciałoby się słuchać tej muzyki jeszcze i jeszcze, żałując, że poszczególne dzieła zdecydowanie za szybko dobiegają końca.

Paweł Chmielowski



ULRICH ZEITLER

Missa Credo

Maria Bernius, sopran; Bernhard Klas, saksofon; Helmut Löscher • Ensemble 333 • Ulrich Zeitler, dyrygent

MDG 902 1906-6 • w. 2015 • SACD, 47'56"

☆☆☆☆☆

Kiedyś podczas rozmowy z jednym ze współczesnych polskich kompozytorów usłyszałem stwierdzenie, że dzisiaj niezwykle trudno jest skomponować oryginalną kompozycję o charakterze

religijnym. Jednak czy utwór religijny musi być oryginalny? Wiara kościoła rzymskokatolickiego zakorzeniona w głębokiej tradycji nie pozostawia nam złudzeń, że także biorąc pod uwagę muzykę religijną należy zwrócić się w tę stronę. Tak właśnie czyni Ulrich Zeitler (ur. 1967), współczesny niemiecki kompozytor, autor prezentowanej *Missy Credo*, której wysłuchamy pod jego batutą. Należy przyznać, że w omawianym dziele doszło do oryginalnego połączenia tego, co tradycyjne ze współczesnymi zdobyczami technik kompozycji i instrumentacji.

Słuchając prezentowanego nagrania przekonamy się, że kompozytor sięga do jednego z najstarszych pokładów muzyki sakralnej, jaki stanowi chorał gregoriański. Ulrich Zeitler zainspirowany działalnością mnichów z opactwa w St. Gallen pragnie w swojej kompozycji podążać tym śladem. Można by zatem przypuszczać, że zestawienie pierwotnych śpiewów kościoła utrzymanych w charakterze ściśle modalnym będzie w sprzeczności z takim instrumentem, jak saksofon. Poniekąd należy przyznać rację temu twierdzeniu, gdyż akompaniament, przechodzący niekiedy w pierwszoplanową rolę tworzy nie do końca zrozumiałe współbrzmienie, co prezentowanemu dziełu z pewnością nie tylko odbiera liturgiczny charakter, ale także działa na niekorzyść formy. Wszystko jednak zależy od intencji kompozytora ukrytych we współczesnym rozumieniu dawnej, dobrze nam znanej formy. Niemniej jednak jest to płyta godna polecenia dla tych, którzy szukają innowacji w traktowaniu tego, co wydaje się być już dobrze znanym i rozumiałym.

Karol Rzepecki

A FESTIVAL OF ENGLISH



ORGAN MUSIC

Utwory: E. Elgara, H. Smarta, A. Hollinsa, H. Parry'ego, S. S. Wesleya, J. Irelanda, F. Bridge'a, H. Howellsa

Ben van Oosten, organy

MDG 316 1907-2 • w. 2015 • 73'48"

★★★★★

Ben van Oosten to wybitny organista holenderski specjalizujący się w wykonawstwie muzyki romantyzmu, kiedy to ten najznamienitszy z instrumentów zyskał ponownie swoją świetność po latach milczenia w epoce klasycyzmu. Śledząc dyskografię tego artysty zauważymy szczególne zainteresowanie tym okresem w historii muzyki, o czym świadczy bogata dyskografia. Artysta dokonał kompletnego utrwalenia twórczości wielu wybitnych twórców tego okresu. Tym razem w nasze ręce trafia druga już płyta zawierająca dorobek kompozytorów angielskich.

Katedra w Salisbury, gdzie dokonano prezentowanego nagrania, jest wyjątkowym miejscem na organowej mapie Wielkiej Brytanii. Ta monumentalna, licząca niespełna tysiąc lat świątynia przez lata była ważnym ośrodkiem, gdzie można było wysłuchać gry wielu wybitnych organistów, których twórczość dzisiaj podziwiamy, a wielkie organy umiejscowione po obu stronach kościoła dostarczają niesamowitych wrażeń akustycznych.

Edward Elgar to kompozytor, któremu szczególną sławę przyniosły utwory na

chór i orkiestrę. Tylko dwie kompozycje z jego bogatego dorobku zostały pierwotnie przeznaczone na organy. Zatem dzieła, których wysłuchamy, to transkrypcje popularnych utworów symfonicznych tego kompozytora, których pełnię brzmienia odnajdziemy w organowych opracowaniach. Z kolei *Chorał z wariacjami* Henry'ego Smarta to wyraźna próba nawiązania do mistrzostwa tej formy, jakie wcześniej już osiągnął Jan Sebastian Bach. Natomiast *Fantasia i Fuga* Huberta Parry'ego to utwór o niezwykle bogatej historii. Pierwsza część o charakterze improwizacyjnym odznacza się zastosowaniem rozbudowanych struktur harmonicznyc

Warto zatem sięgnąć po tę wartościową twórczość, aby przekonać się o wkładzie, jaki wnoszą kompozytorzy Angielscy nie tylko w rozwój muzyki organowej, ale także innych dziedzin kompozycji do czego skłania nas prezentowana pozycja.

Karol Rzepecki

AGGRO

Saxophon und Klavier

Christian Segmehl, saksofon; Ingo Dannhorn, fortepian

Thorofon CTH2626 • w. 2015, n. 2014 • 67'19"

★★★★★

Jak przekonamy się za pośrednictwem prezentowanego albumu saksofon to instrument doskonale sprawdzający się na gruncie muzyki poważnej, jak też rozrywkowej. Okazję do tego, aby się o tym przekonać stanowi czteroczęściowa *Hot-Sonate* czeskiego kompozy-

tora, Erwina Schulhoffa. Słuchając tego dzieła, aż trudno uwierzyć, że skomponowane zostało przez człowieka, który nigdy nie odwiedził U.S.A, bowiem doskonale wpisuje się w ówczesne tradycje muzyczne tamtego regionu, będące połączeniem klasyki i jazzu. Natomiast słuchając *Fantasia sur un thème original* Julesa Demerssemana nie tylko wysłuchamy dzieła pełnego figuracji i zdobników, ale także przekonamy się o wirtuozowskich możliwościach dwójki młodych artystów. Zatem to sposobność do przekonania się o szerokich możliwościach tego instrumentu.

Mimo iż na kontynencie europejskim saksofon może wydać się nieco zaniedbanym za oceanem cieszy się niegasnącą popularnością, czego dowodem jest chociażby prezentowana na niniejszym woluminie twórczość współczesnych kompozytorów, Moritza Eggerta, Barego Cockcrofta, którego *Black & Blue* na saksofon altowy solo to przykład charakterystycznego dialogu opartego na dwóch skontrastowanych ze sobą frazach. Z kolei *Scaramouche* Dariusa Milhauda, członka słynnej Les Six deklarującej niechęć wobec muzyki tradycyjnej stwarza nam możliwość głębszego poznania walorów tego instrumentu.

Karol Rzepecki

THE KRISTJAN JÄRVI SOUND PROJECT

Baltic Sea Voyage

Baltic Sea Youth Orchestra

Naive V 5407 • w. 2015, n. 2015

★★★★★

Prezentowany album to już kolejna pozycja nagrana przez artystów Baltic Sea Youth Philharmonic pod batutą utalentowanego estońskiego dyrygenta Kristjana Jäviego, który poprzednim razem zapre-



zentował nam wybrane przykłady z twórczości kompozytorów Półwyspu Bałkańskiego, tym razem natomiast kluczem w doborze repertuaru okazał się akwen Morza Bałtyckiego. A co warte uwagi, artysta sięga w przeważającej większości po twórczość kompozytorów XX w., którzy jednak reprezentują różne style i gatunki. I tak na samym początku wysłuchamy klasycznej uwertury z komicznej opery *Maskarade* Carla Nielsena. To okazja aby bliżej poznać twórczość tego czołowego przedstawiciela muzyki duńskiej, który przez długie lata pozostawał zapomniany i niedoceniany. Klimat omawianego woluminu w pełni oddadzą Państwu dwie następne kompozycje. Pierwsza z nich to *Mellanspel* Wilhelma Stenhammara. Ten szwedzki kompozytor w swojej twórczości dokonuje krystalicznego połączenia muzyki skandynawskiej z cechami charakterystycznymi dla twórczości Liszta, Brahmsa, czy Wagnera zwracając się przy tym w kierunku neoromantyzmu. W podobnym charakterze utrzymane pozostaje *At hte wedding* Edvarda Griega, który również przyczynił się w znacznym stopniu, odgrywając nieocenioną rolę w popularyzacji muzyki kompozytorów półwyspu skandynawskiego. Będąc w tym regionie nie można pominąć Finlandii i Jeana Sibeliusa, autora stylu narodowego w muzyce fińskiej, którego to twórczość przez długie lata pozostawała zakazaną. Jednak Morze Bałtyckie to nie tylko kraje Półwyspu Skandynawskiego.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na zaprezentowane dzieło Arva Pärta, które łączy w sobie charakterystyczny dla kompozytora styl pełen wyrafinowanych środków stawiających duże wymagania przed słuchaczem z prostotą i umiarem. Godnym uznania jest także fakt, że na omawianym woluminie znalazło się miejsce dla dzieła polskiego twórcy. *Orawa* Wojciecha Kilara doskonale pozwala każdemu słuchaczowi uchwycić elementy charakterystyczne dla polskiej muzyki kryjącej w sobie głębokie tradycje. Zakończenie tego albumu zapowiada się równie dynamiczne jak jego początek. A to wszystko za sprawą dwóch wielkich postaci, które odegrały istotną rolę w kształtowaniu muzyki XIX i XX w. Słynny motyw *Sacrificial dance* ze *Święta wiosny* Igora Strawińskiego przypomni nam o różnorodności, jaką kryje w sobie dorobek nie tylko tego kompozytora, ale wszystkich prezentowana transkrypcja *Brünhildes opfertat* Ryszarda Wagnera to trafny zwrot ukazujący bogactwo muzyki kompozytorów niemieckich. Warto zatem sięgnąć po omawiany wolumin, aby przekonać się o bogactwie i różnorodności, jakie kryje w sobie kultura muzyczna krajów skupionych wokół Morza Bałtyckiego.

Karol Rzepecki

PIOTR BECZAŁA
The French Collection

Deutsche Grammophon 479 4608 • w. 2015, n. 2014 • 62'51" ★★★★★

To piąta płyta recitalowa artysty (a druga nagrana dla Deutsche Grammophon, z którą to firmą nasz śpiewak podpisał kontrakt na wyłączność). Płyta przynosi w całości arie z mniej lub bardziej znanych oper francuskich, w sumie 12



pozycji. W tej liczbie mieszczą się też arie z następujących oper Verdiego i Donizettiego: *Don Carlos*, *Faworyta* i *Dom Sébastien, król Portugalii*, mających swe wersje francuskie. Trzon nagrania stanowią jednak arie kompozytorów rdzennie francuskich: Massenet (*Werther*, *Le Cid*, *Manon*), Berlioz (*Potępienie Fausta*, *Béatrice et Bénédicte*), Boieldieu (*Biała Dama*), Gounod (*Romeo i Julia*, *Faust*), Bizet (*Carmen*). W *Manon* tenorowi towarzyszy sopranistka, Diana Damrau. Orkiestrą Narodowej Opery w Lyonie dyryguje Alain Altinoglu. Co łączy ten repertuar? Autentycznie romantyczny styl i wynikający stąd sposób interpretacji, bardzo emocjonalny, ekspresyjny ale przecież powściągliwy.

W jednym z wywiadów, jakich udzielił ten wybitny śpiewak, powiedział m.in., iż „język francuski jest bardzo trudny do śpiewania choćby przez różnorodność swoich samogłosek”. W innym wywiadzie uznał, iż mimo tej trudności w „jego wokalnym życiu” opera francuska odgrywa ogromną rolę. Do ulubionych więc oper Piotra Beczały należą *Faust*, *Romeo i Julia*, *Manon* i *Werther*. Aria z nich nagrał też i na omawianej płycie. Uważa, że nagrana również aria tenorowa z *Carmen* powinna być obowiązkowo śpiewana przez tenorów na koncertach. Mimo tej kokieterii w stronę francuskiego repertuaru, nie negując urody oper francuskich, śpiewak twierdzi, iż Verdi ma mu jednak dużo więcej do zaoferowania.

Omawiana płyta zaczyna się tak zwaną pieśnią Osjana z opery *Werther* (*Pourquoi me réveiller – Na cóż mnie budzić, powiewie wiosny*). Piękna aria wykonana jest nie tylko interesująco lecz wręcz imponująco, porywająco. Beczała w swoich interpretacjach demonstrowa znakomitą technikę pozwalającą mu na swobodne operowanie przepiękną barwą głosu. W wysokim rejestrze porusza się bardzo swobodnie z całkowitą łatwością. Płytę zamyka namiętny duet *Manon* i *des Grieux*. Piotr Beczała to artysta o pięknym i stylowo prowadzonym głosie. Słuchanie go to wielka przyjemność!

Jacek Chodorowski

CANTILENA II

Utwory: C.-M. Widora, C. Chaminade, H. Dutilleux, O. Taktaszewego, A. Piazzolli
Odinn Baldvinson, flet; Patricia Romero, fortepian

Divine Art dda 25126 • w. 2015 • 78'08" ★★★★★

F. Mendelssohn – Rondo capriccioso op. 41 • G. Hübner – Fantaisie • C. Chaminade – Concertino op. 107 • F. Poulenc – Sonata na flet i fortepian op. 164 • A. F. Doppler – Fantaisie pastorale hongroise op. 26 • M. Miyagi • Haru no Umi • F. Borne – Carmen-fantaisie
Junko Ukigaya, flet; Miyuki Motoi, fortepian

Bell Musica BM312463 • w. 2015, n. 2014 • 69'25" ★★★★★

Dwa prezentowane albumy dają pełen obraz rozwoju muzyki przeznaczonej na flet, na przestrzeni XIX i XX w. *Rondo capriccioso*, op. 14 Felixa Mendelssohna to jedno z najznamienszych dzieł tego kompozytora. Trzeba przyznać, że opracowanie jego na flet i fortepian było dobrym posunięciem, jednak w prezen-

towanym wykonaniu japońskiej flecistki zabrakło brawury i wirtuozerii charakterystycznej dla tego utworu napisanego przez dwudziestoletniego Mendelssohna. Słuchając wykonania Junko Ukigaya warto zwrócić uwagę na *Fantazję* Georges'a Hüe. Ta jedna z pierwszych kompozycji napisana dla jednego z najwybitniejszych wówczas wirtuozów tego instrumentu zamieszkujących stolicę Francji, Adolpha Hennebainsa kryje w sobie wiele technicznych trudności, którym w pełni sprostała nasza wykonawczyni. Natomiast wykonanie *Carmen-Fantasie* Francoisa Borne'a zupełnie nie oddaje charakteru tego dzieła opartego na temacie z dobrze nam znanej opery. Zbyt wolne tempo dobrane przez artystkę pozbawia utwór wszelkich cech charakterystycznych dla tego gatunku. Jednak powodem, dla którego warto sięgnąć po tę płytę jest oryginalne wykonanie dobrze znanego nam *Concertino* op. 107 Cécile Chaminade.

Z kolei Odinn Baldwinsson i Patricia Romere to duet dwojga doświadczonych artystów, o czym już mieliśmy okazję przekonać się przy okazji poprzedniego albumu z muzyką w ich wykonaniu, na którym utrwaliłi między innymi dzieła Bacha i Prokofiewa. Tym razem podobnie, jak w przypadku poprzednio omawianego albumu muzycy czynią ukłon w stronę twórczości kompozytorów francuskich. Doskonałym tego dowodem jest *Suita na flet i fortepian* op. 34 Charlesa-Marie Widora, znanego głównie z wybitnych dzieł organowych. To z kolei dobra okazja, aby zapoznać się z jego twórczością kameralną. Słuchając omawianego woluminu warto także zwrócić uwagę na wykonanie cyklu *Historie du Tango* Astora Piazzolli – to niepowtarzalna okazja, aby po raz pierwszy wysłuchać tego

dzieła tworzonego przez całe życie w oryginalnym opracowaniu na flet i fortepian. Dwa omówione woluminy stanowią zatem istotny wkład w popularyzację dzieł przeznaczonych na ten niezwykle popularny i pozornie prosty instrument, jakim jest flet. Jak się jednak przekonujemy gra na nim niesie za sobą wiele trudności, czego doświadczymy słuchając wspomnianych pozycji.

Karol Rzepecki



CHANT FOR PEACE

The Cistercian Monks of Stift Heiligenkreuz; Timna Brauer & Elias Meiri Ensemble

Deutsche Grammophon 479 4709 • w. 2015 • 70'39"

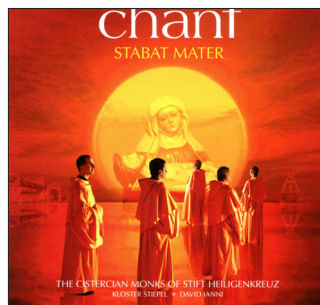
☆☆☆☆

Chant for Peace to kolejna płyta niemieckich zakonników inspirowana pierwotną muzyką kościoła, której to przykładów wysłuchamy. Tym razem dodatkowo przyświecają jej słowa papieża Benedykta XVI na temat potrzeby pokoju. Ten tekst wypowiedziany w październiku 2007 r. był jedną z inspiracji do powstania tego albumu, co znalazło swoje odzwierciedlenie już w samym tytule.

Rola, jaką chorał gregoriański zajmuje nie tylko w historii kościoła, ale także na gruncie muzyki jest niezwykle istotna i należy o tym pamiętać. Dlatego dobrze, że w nasze ręce trafia już kolejny album z tą twórczością. Oryginalna interpretacja pozwala na nowe zrozumienie znaczenia tych śpiewów przeznaczonych do użytku liturgicznego. Choć

zaproszenie do współpracy takich osób, jak chociażby gitarzysta Jannis Raptis można uznać za ryzykowne posunięcie zaowocowało to odkryciem ciekawych inspiracji, które pozwalają stwierdzić, że ten gatunek muzyki wpisuje się głęboko w kulturę europejską. Zatem warto sięgnąć po tę płytę kryjącą w sobie pokłady nieznannej, zapomnianej twórczości.

Karol Rzepecki



CHANT

Stabat Mater

The Cistercian Monks of Stift Heiligenkreuz

Obsculta Music OM 0003 • w. 2015

☆☆☆

Dobrze, że są jeszcze zespoły zajmujące się wykonawstwem i rozpowszechnianiem chorału gregoriańskiego. To już kolejny wolumin formacji złożonej z cystersów, a więc zakonników należących do zgromadzenia o bogatej historii sięgającej I połowy XII w.

Podobnie jak poprzednie woluminy, ten także został opatrzony tytułem sugerującym zawartość, jakiej możemy się spodziewać. Tym razem artyści sięgnęli po kompozycje dedykowane Matce Boskiej, która odgrywa istotną rolę w kościele rzymskokatolickim. W odróżnieniu od poprzednich płyt tym razem zakonnicy, podobnie jak w przypadku albumu *Chant – Amor et Passio* zaprosili do współpracy Davida lanniego (ur. 1979), znanego holenderskiego pianistę i kompozytora. Trzeba przyznać, że nie było to zbyt trafne posunięcie z kilku powodów.

Już słuchając dobrze znanego nam *Stabat Mater* utwierdził się w przekonaniu, że chorał gregoriański to muzyka, która najlepiej brzmi w wykonaniu a cappella, bowiem właśnie takie podejście do tego gatunku muzyki wpisane jest głęboko w jego naturę. Natomiast nawet najbardziej wyszukany i wysublimowany akompaniament takiego instrumentu jak fortepian nie tylko rozprasza słuchacza rozbijając formę, czego doświadczymy słuchając prezentowanego wykonania, ale także stoi w sprzeczności z autentycznym wykonawstwem tej gałęzi muzyki. Podobne wrażenie odnosimy słuchając znanych hymnów: *Salve, mater misericordiae* i *Ave maris stella*, a także antyfony *Salve Regina*, których to modalny charakter wpływający z konstrukcji melodycznej kluczy się wręcz z zaproponowanym akompaniamentem opartym na systemie dur-moll.

Istotne elementy omawianego woluminu stanowią *Missa Beatae Mariae Virginis*, antyfony *Cum vidisset Jesus Matrem* przedzielona *Magnificat* oraz śpiew oratio, *Stiepeler Mariengeber*. W wykonaniu przywołanych dzieł zespół wykazał się dużym kunsztem wpływającym nie tylko z opanowania warstwy melodycznej, ale także ze zrozumienia warstwy tekstowej i charakteru wykonywanych śpiewów, co jest dużym atutem przemawiającym na korzyść tej płyty.

Karol Rzepecki

CLAIR – OBSCUR

Gershwin – Bach – Weil – Boza – Meyers – Piazzolla

Clair Obscur Saxophon Quartet

Solo Musica SM 218 • w. 2014, n. 2013

☆☆☆☆

Saksofon jest instrumentem stosunkowo młodym. Jego początki przypadają na rok

1845, kiedy został pierwszy raz wykorzystany w orkiestrze marszowej. Następnie jego wielkie powodzenie sprawiło, że na stałe wpisał się w poczet instrumentów. Richard Strauss w *Symphonia Domestica* wykorzystuje wszystkie jego odmiany odpowiadające wysokośćmi głosu ludzkiego. Jednak swoją popularność instrument ten zdobył szczególnie na gruncie muzyki rozrywkowej, czego doskonałym przykładem jest opracowanie *Błękitnej rapsodii* w składzie na trzy saksofony. Jak wiemy George Gershwin miał duże aspiracje do tego, aby zostać kompozytorem muzyki poważnej. Wykonawcy nie stronią także od eksperymentów, czego przejawem jest aranżacja *Koncertu włoskiego* BWV 971 w opracowaniu na kwartet saksofonowy. Bach pisząc utwory na instrumenty klawiszowe często konstruował fakturę w taki sposób, by dzieło mogło być wykonane także przez inną obsadę, jednak prezentowany *Koncert* nie jest tego najlepszym odzwierciedleniem. Natomiast dzieła współczesnych kompozytorów, których wysłuchamy w pełni ukazują możliwości tego instrumentu. Doskonałym tego przykładem jest *Andante et Scherzo* Eugene'a Bozza, gdzie przeplatają się ekspresja z melancholią.

Prezentowany album to doskonała okazja do tego, by bliżej zapoznać się z instrumentem, jakim jest saksofon, a także jego brzmieniem i możliwościami. Historia sprawiła, że zyskał on szczególnie popularność na kontynencie amerykańskim niemniej jednak rola jaką odgrywa w Europie sprawia, że cieszy się niegasnącą popularnością.

Karol Rzepecki

CLASSICAL QUARTETS FOR CLARINET AND STRING TRIO
Utwory: B. H. Crusella, W. A. Mozarta, J. N. Hummła

Stephan Siegenhaler, klarnet • Lucerne String Trio

Sterling CDA 1694-2 • w. 2014, n. 2014 • 69'00"

★★★★★

Niewątpliwą gratką dla miłośników kameralistyki w najlepszym wydaniu przygotowała szwedzka wytwórnia Sterling, znana z repertuarowych cymesów. W przeważającej części promowała na dotychczas opublikowanych płytach przede wszystkim muzykę skandynawską. Ta jest obecna również na krążku, który mam niewątpliwą przyjemność zarekomendować, a to w postaci otwierającego go *Kwartetu klarnetowego D-dur* op. 7 Bernarda Henryka Crusella, jednego z najznakomitszych wirtuozów owego instrumentu w historii. Oprócz jego dzieła mamy również *Kwartet F-dur* KV 370 Wolfganga Amadeusza Mozarta (w oryginale napisany na obój) oraz *Kwartet Es-dur* Jana Nepomuka Hummła. Całość jest pozycją bardzo atrakcyjną dla miłośników twórczości instrumentalnej okresu klasycyzmu.

Wspaniale dobrany repertuar daje okazję do popisu wykonawcom, a ci na anonsowanym albumie pokazują się z bardzo dobrej strony. Szwajcarski wirtuoz Stephan Siegenhaler od dawna współpracuje z wytwórnią Sterling, nagrywając dla niej płyty z kompozycjami kameralnymi bądź orkiestrowymi, w których główną rolę odgrywa oczywiście klarnet. Tym razem zaprosił do współpracy Trio Smyczkowe z Lucerny skupiające doświadczonych artystów, działających regularnie od lat jako zespół, który na tle licznej konkurencji wśród instrumentalnych grup wyróżnia się obsadą. Niewiele jest przecież czynnie uprawiających

działalność zespołów o takim składzie. Na płycie czwórka wykonawców połączyła swoje muzyczne siły w pięknych, atrakcyjnych dla odbiorcy oraz ich samych kompozycjach, a rezultat końcowy wypada uznać za udany i przekonujący pod każdym względem.

Dobra jakość techniczna nagrania pozwala na delektowanie się wspaniałym połączeniem skrzypiec, altówki, wiolonczeli oraz klarnetu. Ich brzmienie jest pełne, szlachetne, czyste, a przy tym właściwie zbalansowane – żaden z podmiotów nie dominuje nad innymi, choć oczywiście wyróżnia się z natury rzeczą partia Stephana Siegentahltera. Posługuje się on aż trzema rodzajami klarnetu dobierając je do każdej zaprezentowanej kompozycji. W przypadku dzieła Mozarta udział instrumentu o wysokim stroju C i jasnym, przenikliwym dźwięku ma przypominać obojowy pierwowzór. Na wszystkich zresztą wirtuoz spisuje się wyśmienicie, zachwycając zarówno prezentacją głównych myśli muzycznych czy eksponowaniem linii melodycznej, jak i uzupełnianiem smyczków akompaniamentem, podczas gdy na tamtych spoczywa ciężar prowadzenia narracji w danych momentach. Klasyczna stylistyka wszystkich dzieł jest idealnie rozumiana przez uczestniczących w nagraniu artystów. Słychać tu kulturę gry, naturalny dobór temp, właściwie zrealizowaną dynamikę. Całość wykonania świadczy o doskonałym przygotowaniu materiału i wysokim poziomie kreacji. Mylić się może ten, kto oczekuje od podobnego repertuaru „atrakcji” w rodzaju „koncertu” na klarnet i trio smyczkowe, w którym pozostałe instrumenty są tylko nieważną ozdobą dla dętego medium. Nagrane na niniejszym albumie pozycje cechują się doskonałym wy-

korzystaniem technicznym, wyrazowym oraz brzmieniowym pełnego składu, w którym każdy element ma własne rzeczy do powiedzenia i jest ważną, samodzielną częścią większej całości. O tym, że niełatwą, świadczy np. druga część *Kwartetu Es-dur* Hummła, o humorystycznej zapewne w intencji twórcy nazwie *Seccatura* (wł. irytacja). Kompozytor zagmatwał partie wszystkich instrumentów, notując je w odrębnym metrum i zmieniając je co chwilę – całość jest jednak doskonale spójna.

Przy słuchaniu płyty wytwórni Sterling nie odczuwa się irytacji, wręcz przeciwnie. Obcowanie z piękną, klasyczną kameralistyką w wykonaniu Stephana Siegenthaltera i Tria Smyczkowego z Lucerny, sprawia wiele przyjemności i estetycznej satysfakcji.

Paweł Chmielowski

ENGLISH RECORDER WORKS
Utwory: L. Berkeleya, M. Arnolda, G. Jacoba, Y. Bowena, E. Rubby

Jill Kamp, flet; Aleksander Szram, fortepian • Brodowski Quartet

Music & Media MMC103 • w. 2012 • 70'58"

★★★★★

Omawiana płyta zawiera wybór XX-wiecznych kompozycji angielskich na flet prosty. To właśnie w ubiegłym stuleciu instrument ten przeżywał swój renesans, zapomniany przez klasyków i twórców XIX-wiecznych. Olbrzymią rolę odegrali na tym polu Carl Dolmetsch, pierwszy wielki współczesny wirtuoz gry na flecie prostym, i jego ojciec, Arnold, muzyk i budowniczy instrumentów, który miał swój ogromny udział w restauracji muzyki dawnej. Pierwsze lata artystycznej kariery Carla Dolmetscha nie były łatwe. Brakowało przede wszystkim

współczesnego repertuaru na flet prosty. Skoro jednak był wykonawcą, wkrótce zaczęły powstawać coraz to kolejne dzieła. Lennox Berkeley, York Bowen, Edmund Rubbra, Gordon Jacob, Sir Malcolm Arnold, to kompozytorzy, którzy odegrali czołową rolę w tworzeniu muzyki na flet prosty. Właśnie ich utwory znalazły się na omawianej płycie. Większość wybranych kompozycji przeznaczona jest na flet prosty z towarzyszeniem fortepianu, tylko w *Suicie* Jacoba i *Fantazji* Arnolda fortepian zastąpiony został kwartetem smyczkowym. Wszystko to dziś już klasyka fletowej literatury muzycznej. Mimo że powstały w XX w., są to dzieła klasyczne w formie i stylu, posługujące się systemem dur-moll, bogate melodycznie, dość proste i przystępne dla odbiorcy. Tyczą się to tak najstarszego utworu, czyli *Sonaty* Berkeleya z 1939 r., jak i najnowszego – *Fantazji* op.140 Arnolda z 1990 r. Aczkolwiek słychać, że dzieło Arnolda powstało współcześnie – kompozytor w fantastyczny sposób wykorzystuje tutaj możliwości brzmieniowe instrumentu. Sam dobór repertuaru jest bardzo reprezentatywny. Kompozycje słyszymy w wykonaniu 35-letniej Brytyjki, Jill Kemp, która jest wirtuozem fletu prostego. Jest absolwentką Guildhall School of Music, a jej profesorami byli m.in. Michała Petri oraz Piers Adams. Flecistka dysponuje nienaganną techniką. Brzmienie jej instrumentu jest wyrównane, miłe dla ucha. Kemp nie nadużywa wibracji, w sposób świadomy wykorzystuje środki wykonawcze. Bardzo dobrze wypada jej współpraca z pianistą Aleksandrem Szramem i Kwartetem Brodowskiego (nie mylić z Kwartetem Brodowskiego!). W ich wykonaniu wszystkie utwory wypadają atrakcyjnie. Omawiany album może być zatem znakomitym

obroncą fletu prostego jako instrumentu współczesnego.

Łukasz Kaczmarek



**NEME
Ex Silentio**

Carpe Diem CD16-306 • w. 2015, n. 2014 • 60'09"
★★★★★

Muzyka to nie tylko jedna z gałęzi sztuki, uprawiana przez ludzi wykształconych w tym kierunku, ale także to jedna z dziedzin będąca nieodłącznym elementem naszego życia. Prezentowany album stanowi doskonałą okazję do tego, aby się o tym przekonać. W wykonaniu Theodory Baki i towarzyszącego jej zespołu wysłuchamy dawnych pieśni, jakie były niegdyś wykonywane przez mieszkańców starego kontynentu przy okazji różnych okoliczności. Przy okazji omawianej płyty warto zwrócić uwagę na wykorzystanie oryginalnych, dawnych, dzisiaj rzadko spotykanych instrumentów, oraz specyficzną barwę głosu, która kryje w sobie nie tylko oryginalne brzmienie, ale także bogaty ładunek emocjonalny. To doskonała okazja do tego, aby zapoznać się z twórczością pieśniarską Włoch, czy też innych regionów Europy, jaka cieszyła się dużą popularnością w okresie renesansu.

Karol Rzepecki

FERRARA DUO

Kompozytorzy: J. B. Senaillé, W. A. Mozart, B. H. Romberg, C. A. Göpfert, G. Donizetti, E. Elgar, R. V. Williams, C. Debussy, H. Arlen

Annina Holland-Moritz, fagot; Stefan Conradi, gitara

Antes Edition BM 319295 • w. 2015, n. 2014 • 50'59"
★★★★★

Ferrara Duo to formacja złożona z dwojga muzyków grających na popularnych, ale znacznie różniących się od siebie instrumentach. Zestawienie fagotu i gitary stwarza możliwość do wysłuchania niezwykle oryginalnego współbrzmienia, z czego korzystali liczni kompozytorzy na przestrzeni wielu stuleci. Przekonujemy się także o fakcie, że gitara była od dawna wykorzystywana nie tylko w krajach, w których stanowi element kultury po dzień dzisiejszy, ale także znajduje zastosowanie w twórczości kompozytorów, po których najmniej mogliśmy się tego spodziewać. Głębokie i przenikliwe brzmienie fagotu stanowi element będący wypełnieniem, a niekiedy podstawą dla popularnego instrumentu strunowego. Słuchając prezentowanego albumu warto zwrócić uwagę chociażby na *Sonatę* KV 292 Mozarta. To proste dzieło, o jak można przypuszczać szkolnym przeznaczeniu kryje w sobie pełnię ducha klasycyzmu, w którym kształtowały się pierwsze podwaliny kameralistyki. Podobnie należy rozpatrywać twórczość Bernarda Heinricha Romberga, czy też Gaetana Donizettiego, którego liryczne *L'elisir d'amore* kryje w sobie pełen kontrastów dialog obojga instrumentów. Natomiast *Le petit Nègre* to dzieło Debussy'ego stanowiące nie tylko przykład przełożenia współczesnego języka muzycznego na te instrumenty, ale zarazem zwrot ku wpływom muzyki amerykańskiej. Jak się okazuje prezentowany wolumin dostarczy nam cennych źródeł do poznania ważnego rozdziału w twórczości kompozytorów działających w różnych okresach. Miejsmy zatem

nadzieję, że ta działalność duetu powstałego w 2010 r. zaowocuje wkrótce kolejnymi przedsięwzięciami.

Karol Rzepecki

Sergiusz Prokofiew – Koncert fortepianowy nr 1, Romeo i Julia • Maurice Ravel – Koncert fortepianowy D-dur, Pavane pour une infante défunte

Andriej Gawriłow, fortepian • London Symphony Orchestra • Simon Rattle, dyrygent
Warner Classics 0825646116614 • w. 2015, n. 1977 • 43'01"
★★★★★

Już niedługo, w 2018 r. Simon Rattle zakończy swą kadencję jako szef Berlińskich Filharmoników. Znakomity brytyjski dyrygent ma dziś 60 lat. Omawiana płyta przypomina nam jego dokonania z czasu, gdy był on dopiero co wschodzącą postacią na scenie muzycznej. Jego partnera-solistę również można by określić w podobny sposób – mowa o Andrieju Gawriłowie, rówieśniku Rattle'a. Dwa wielkie koncerty fortepianowe początków XX w.: Ravela (D-dur) i Prokofiewa (Des-dur), były pierwszymi dziełami, jakie utrwalił na płytach Brytyjczyk. Dla Gawriłowa nie były to pierwsze nagrania – takie powstały bowiem w 1974 r., jeszcze w Związku Radzieckim – były jednak pierwszymi rejestracjami wydanymi na Zachodzie. W jakimś sensie i dla niego był to zatem debiut. Że był to, tak dla Gawriłowa, jak i Rattle'a, debiut udany, jest faktem. Płyta została bowiem entuzjastycznie przyjęta przez międzynarodową krytykę, otrzymując m.in. Gramophone Award. A jak dziś, z perspektywy 38 lat, możemy spojrzeć na te młodzieńcze zapisy? W przypadku *I Koncertu fortepianowego Des-dur* Prokofiewa, Gawriłow z Rattle'em dali

interpretację ze wszech miar satysfakcjonującą, a nawet pożądaną. Dzieło było kompozycją dyplomową twórcy, owocem jego młodości. Można zatem przypuszczać, że młodzi artyści, o podobnych temperamentach i ideałach, będą najbardziej odpowiednimi dlań odtwórcami. I rzeczywiście tak się rzecz ma w przypadku tandemu Gawriłow-Rattle. Ich interpretacja pełna jest zapału, entuzjazmu, oddaje cały blask, efektywność kompozycji. Dobre tempa są szybkie, a wykonanie posiada odpowiedni rys dramatyczny. Z całą pewnością – jeden z najbardziej udanych i porywających zapisów dzieła na płytach! Dalej słyszymy dwa spośród 10 utworów z *Romea i Julii* Prokofiewa w wykonaniu Gawriłowa – jest to nagranie, które wcześniej nie doczekało się wydania, stąd stanowi swoisty rarytas. Pianista prezentuje się tutaj od najlepszej strony. Również w *Konercie na lewą rękę* Ravela obaj artyści osiągają godne podziwu rezultaty. Pianista gra z odpowiednim wyczuciem, orkiestra pod batutą Rattle'a brzmi triumfalnie i imponująco. Płytę wieńczy *Pawana dla zmarłej infantki* Ravela – znów w wykonaniu samego Gawriłowa. Tworzy on wzruszającą, szczerą kreację, grając z cudowną delikatnością i skromnością. Te nagrania zdecydowanie zasługiwały na przypomnienie! Bo Gawriłow i Rattle już jako 22-latkowie mieli wiele ważnego do powiedzenia. A, nawiasem mówiąc, czy wiedzą Państwo, kierownictwo jakiego zespołu obejmie Simon Rattle w 2017 r., jeszcze zanim przekaże Berlińczyców Petrence? London Symphony Orchestra!

Łukasz Kaczmarek

IMPRESIONES ESPAÑOLAS

Utwory: Albeniza, Szchedrina, Sarasatego, Granados, Ginastery, Cassada, Turiny Niklas Liepe, skrzypce; Nils Liepe, fortepian; Benedict Kloeckner, wiolonczela; José Gallardo, fortepian

Profil PH14014 • w. 2014, n. 2013 • 70'48"

★★★★★

To dobra okazja, aby poznać bliżej muzykę hiszpańskich twórców będących pod wpływem impresjonizmu, a także czerpiących swoje inspiracje z Ameryki Południowej. Ta twórczość zakorzeniona głęboko w folklorze hiszpańskim stanowi oryginalne połączenie nowoczesnych środków kompozytorskich z tym co zakorzenione w tradycji, czego przykład stanowi chociażby *Tango z Espana: Six feuilles d'album* op. 165 nr 2 Isaaca Albeniza, co ukazali w dobitny sposób w swoim wykonaniu Niklas i Nils Liepe z Kronberg Akademy. Natomiast *In the style of Albeniz* na wiolonczelę (Benedict Kloeckner) i fortepian (José Gallardo) to dzieło współczesnego kompozytora Rodiona Szchedrina, które stanowi indywidualne połączenie rosyjskiego folkloru. Dzieło to skomponowane w roku 1961 na gitarę i fortepian doczekało się transkrypcji, dzięki czemu mamy możliwość wysłuchania go w prezentowanej wersji. Mówiąc o niniejszym albumie warto zwrócić uwagę na dwie kompozycje Joaquina Turiny, bowiem muzyka tego twórcy żyjącego na przełomie dwóch stuleci doskonale wpisuje się w nurt impresjonizmu. W *Triu fortepianowym b-moll* op. 76 nr 2 słyszymy wyraźne nawiązanie do twórczości Brahmsa, ale także zastosowanie nowych, kształtujących się technik kompozytorskich. Natomiast *Homenaje a Navarra* op. 102 nr 3 to ewidentny przykład wzorowania się na muzyce kameralnej Pabla de Sarasatego.

Omawiana płyta to już kolejny album uczniów Kronberg Akademii, wydany z okazji jej dwudziestolecia. Ta placówka odznaczająca się specyficznym programem kształcenia wydaje doświadczonych muzyków, czego dowodem jest prezentowany album, po który warto sięgnąć dla przybliżenia sobie dorobku hiszpańskich twórców.

Karol Rzepecki

GREEN

Melodies françaises sur des poèmes de Verlaine

Philippe Jaroussky, kontatenor; Jérôme Ducros, fortepian • Quatuor Ebène

Erato 0825646166954 • w. 2015 • 111'52"

★★★★★

Wielkość artystyczna nie zawsze idzie w parze z wielkością człowieczeństwa. Doskonałym tego przykładem jest Paul Verlaine, słynny francuski poeta, symbolista. O jego tragicznym życiu opowiada m.in. film Agnieszki Holland z 1995 r. W historii literatury natomiast Verlaine zapisał się jako geniusz. Jego wiersze, same w sobie bardzo muzyczne, stały się inspiracją dla wielu kompozytorów różnych epok: od współczesnych poeci po dziś dzień. Philippe Jaroussky na program swojego nowego albumu wybrał 43 spośród niezliczonych muzycznych opracowań poezji Verlaine'a. Jak sam mówi, starał się sięgnąć po najstojniejsze pieśni, nie stroniąc przy tym od ukazania tych samych wierszy opracowanych przez różnych kompozytorów. I tak w albumie znalazły się dzieła łącznie 20 twórców. Ukazuje to, jak wielu kompozytorów inspirowała poezja Paula Verlaine'a. A były wśród nich wielkie nazwiska: Joseph Canteloube, Emanuel Chabrier, Ernest Chausson, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, Jules Massenet, Camille Saint-Sa-

ëns, a nawet Edgar Varèse. Znalazło się również dwoje Polaków, czyli Józef Zygmunt Szulc i Poldowski (Régine Wieniawski). Natomiast przykłady z twórczości XX-wiecznych artystów: Léo Ferré, Charlesa Treneta, czy Georges Brassensa dowodzą, jak ponadczasowa jest sztuka Verlaine'a. Pieśń francuska jest cudowna, pełna subtelności, symboli, niedopowiedzeń, wiele spośród zaprezentowanych utworów to miniatury arcydzieła. Interpretować je jednak nie jest łatwo. Wykonanie Philippe'a Jaroussky'ego ukazuje delikatność, kruchość tej muzyki, jej bardzo zmysłowe piękno. Artysta, jak to zwykle on, śpiewa jednak w sposób przesłodzony, ckliwy, słyca wiele ważnych muzycznych treści. Chwilami brakuje mu artyzmu dla oddania bogactwa wyrazowego, niuansów. Jego interpretacje momentami stają się manieryczne, co jest niestety znakiem wielu jego wykonań. Momentami do interpretacji wdzierają się chaos, brakuje im jasnej koncepcji (*Colloque sentimental*), momentami zaś artysta wzrusza i urzeka (*Chanson d'automne*). Poszczególne wykonania są więc nierówne, ciężko zatem, chcąc poznać zamieszczone tu pieśni, ograniczyć się jedynie do albumu Jaroussky'ego. Ponad wszelką wątpliwość warto sięgnąć do niezastąpionego Gérarda Souzaya. Na omawianych płytach kontratenorowi towarzyszą pianista Jérôme Ducros, młody, pełen energii Quatuor Ebène oraz Nathalie Stutzmann w pieśni Julesa Masseneta. Album został bardzo ładnie wydany w postaci książeczki z estetycznymi, stylizowanymi zdjęciami, co dopełnia jego atrakcyjności.

Łukasz Kaczmarek



L'APRÈS MIDI DES FLÛTES
utwory: **Rimskiego-Korsakowa, Debussy'ego, Dworzaka, Rezniceka**

Die 14 Berliner Flötisten

MDG 308 1811-2 • w. 2013 • 64'42"

★★★★★

Flet uchodzący za jeden z najstarszych instrumentów wydaje się cieszyć dużą popularnością, co sprawia, że wydaje się dobrze znanym, a co za tym idzie często słyszonym w wielu salach koncertowych. Wielu kompozytorów poświęca mu dużo uwagi w swojej twórczości pisząc dzieła dedykowane specjalnie do wykonania przez ten instrument, lub też zamieszczając w swoich dziełach fragmenty dające możliwość do szczególnego ukazania możliwości tego niepozornego instrumentu, któremu dobrze nam znany Wolfgang Amadeusz Mozart poświęcił nawet jedną ze swoich oper. Od starożytności aż do XIX w. flet ulegał nieustannym modyfikacjom, a wszystko po to, by wydobyć z niego coraz to bardziej doskonałą barwę dźwięku. Apogeum jego rozwo-

ju przypadło właśnie w epoce romantyzmu, o czym mówił jeden z jej przedstawicieli w następujący sposób: „Flet osiągnął obecnie taką doskonałość i zrównoważenie brzmienia, że żadne dalsze udoskonalenia nie są już konieczne”. Prezentowany album wydaje się być doskonałym potwierdzeniem tych słów Hektora Berlioz. Słuchając twórczości dziewiętnastowiecznych kompozytorów, w wykonaniu muzyków z Berlina przekonamy się nie tylko o szerokim wachlarzu możliwości tego instrumentu. To także doskonała okazja do zapoznania się z jego licznymi odmianami, jakie funkcjonują niekiedy niepostrzeżenie w tłumie orkiestry. Niniejsza płyta daje możliwość do zapoznania się z różnorodną barwą dźwięku, jaką kryje w sobie ten instrument. A jak możemy się przekonać twórczość francuskiego kompozytora Claude'a Debussy'ego stwarza szerokie pole manewru dla jego wirtuozów, stwarzając przy tym możliwość do oddania jego wyrazistego i naturalnego brzmienia. Omawiana płyta nagrana przez czternastu wirtuozów tego instrumentu z Berlina stanowi zatem doskonałą okazję do pogłębienia wiedzy na temat tego instrumentu nie tylko dla jego miłośników, ale także dla każdego melomana, którego interesuje muzyka w dobrym wykonaniu.

Karol Rzepecki

LES VOIX CISTERCIENES
900 ans d'histoire

Studio SM D3168 • w. 2015 • 149'23"

★★★★★

Zakony, czy też ośrodki klasztorne odegrały niezwykle istotną rolę w rozwoju muzyki na różnych jej etapach. Do tego grona należy bez wątpienia zgromadzenie cystersów. Prezentowany album stanowi doskonałą okazję, aby się o tym przekonać. W wykonaniu scholi złożonej z członków tego zgromadzenia wysłuchamy nie tylko dobrze nam znanych pieśni chorałowych, jak chociażby *Salve Regina*, *Ave Maris Stella*, czy *Magnificat*, ale przede wszystkim będzie to doskonała okazja do zapoznania się z nieznanymi nam śpiewami religijnymi zaprezentowanymi w różnych językach. Pieśni te zostały wprowadzone do użytku w kościele po 1963 r., który to przyniósł reformę Soboru Watykańskiego II. Zatem prezentowany album stanowi zbiór pieśni, który pozwoli nam przekonać się o uniwersalności, ale także różnorodności muzyki jaka wykonywana jest w kościele podczas nabożeństw, co wywodzi się nie tylko z tradycji zakorzenionych na naszym kontynencie, ale także z wieloznaczności kultur poszczególnych jego regionów. Omawiany album stanowi okazję, dzięki której możemy tego doświadczyć.

Karol Rzepecki

BENEDICTA

Marian chant from Norcia

The Monks of Norcia

Decca 481 1733 • w. 2015 • 60'33"

★★★★★

Oto okazja, aby przekonać się, że chorał gregoriański to jeden z najstarszych śpiewów ukazujących piękno, prostotę, a przede wszystkim wyrażających głębokie znaczenie modlitwy i sztuki medytacji. Można oczywiście toczyć dyskusje na temat stylistyki wykonawczej przedstawionej muzyki. Jednak tę twórczość należy postrzegać w innych kategoriach, ku czemu skłaniają nas autorzy tego opracowania. Pierwotne śpiewy kościoła, których wysłuchamy to nie tylko pieśni, jakie należy postrzegać na gruncie walorów estetycznych. Głównym ich przesłaniem jest wymiar modlitwy. To właśnie na tym gruncie od pierwszych wieków kościoła rozwijała się muzyka w specjalnie do tego przeznaczonych miejscach, co dzisiaj niestety w dużej mierze zostało zapomniane, lub niekiedy ulega zniekształceniu. Prezentowany album to okazja, aby wysłuchać jednych z najstarszych śpiewów kościoła w jak najbardziej autentycznym wykonaniu opartym na wieloletniej tradycji. Natomiast odpowiednio dobrany repertuar stwarza możliwość zapoznania się z wieloma różnorodnymi rodzajami śpiewów gregoriańskich.

Karol Rzepecki



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

W styczniowym numerze *Muzyka* 21, w recenzji płyty *Claudio Monteverdi – Orfeo* niepoprawnie zostało podane nazwisko klawesynistki Emmanuelle Haïm za co artystkę, autora tekstu oraz czytelników przepraszamy.

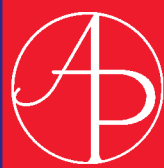
(red)

Rozstrzygnięcie konkursu – styczeń 2016 r.

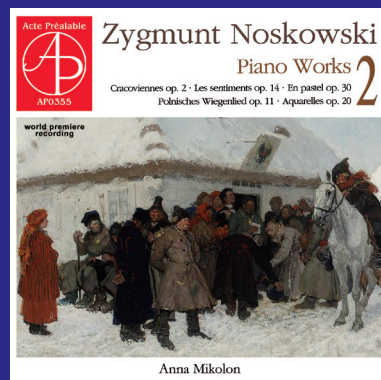
ACTE PRÉALABLE – SZYMON MORUS

Kazimiera Banasik, Piła; **Józef Cybis**, Szczecin; **Zenon Daniło**, Piastów; **Ilona Gabrys**, Pruszków; **Karol Janicki**, Katowice; **Leszek Kulesza**, Kraków; **Magdalena Lipska**, Zielona Góra; **Anna Madej**, Wrocław; **Ireneusz Rybak**, Wołomin; **Tadeusz Sokołowski**, Warszawa; **Eleonora Trzeciak**, Poznań.

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



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

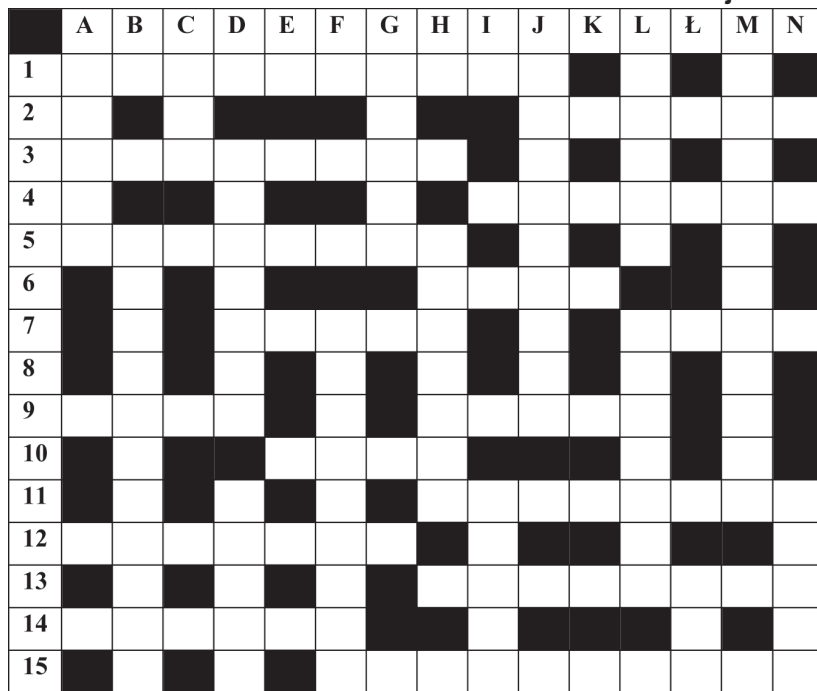


do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Krzyżówka nr 69/luty 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) ... *Jeremiasza* – utwór Gallusa; 2-J) ros. krytyk muz. przyjaciel „Potężnej Gromadki”; 3-A) instrument muz. z grupy idiofonów; 4-I) ros. pianista i pedagog nauczyciel S. Richtera; 5-A) Maurice ..., fr. kompozytor i muzykolog; 6-H) imię Szerszenia lub Zdunikowskiego; 7-D) nazwa podwyższonego o 2 półtony dźwięku d; 7-L) ... *jak rzeka* (Niemen); 9-A) zespół śpiewaków; 9-H) dorosła postać owada; 10-E) willowa dzielnica Warszawy; 11-H) balet Ginastery; 12-A) opera Vivaldiego; 13-H) instrument muz. K. A. Kulki; 14-A) Oskar ..., czes. kompozytor, twórca operetek; 15-F) opera Belliniego.

Pionowo: A-1) opera Delibesa; B-5) pol. kompozytor, twórca opery *Otton łucznik*; C-1) Sara ..., pol. piosenkarka i kompozytorka (właściwie Katarzyna Szczołek); D-3) pierwszy minister z opery *Miłość do trzech pomarańczy*; D-11) Nellie ..., australijska śpiewaczka; F-7) opera W. Grosza; G-1) opera Periego; H-5) Lily ..., franc. harfistka; I-11) dawna torba podróżna; J-1) opera Dargomyżskiego; L-1) Tadeusz ..., pol. kompozytor i organista (1922–2003); L-7) Rosemary ..., amer. piosenkarka i aktorka 1928–2002); Ł-13) argentyński kompozytor i pedagog XX w; M-1) Edward ..., pol. kompozytor pedagog (1940–2003); N-11) imię żeńskie z opery *Hrabia Ory* Rossiniego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 68
Stanisław Hadyna

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-I, 14-B, 9-D, 15-Ł, 3-C, 5-C, 7-G, 6-M, 11-M, 11-F, 1-E..

płyty otrzymują: **Anna Karaśkiewicz**, Rzeszów;
Jan Nowak, Koło; **Maria Wolska**, Elk

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

Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	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	2	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndeboume	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

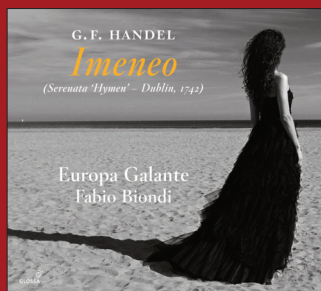
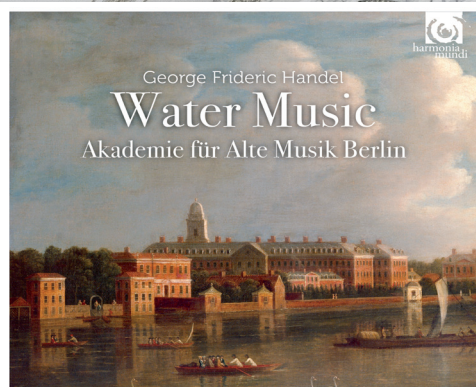
Nowości w dystrybucji CMD

fot. Kristof Fischer

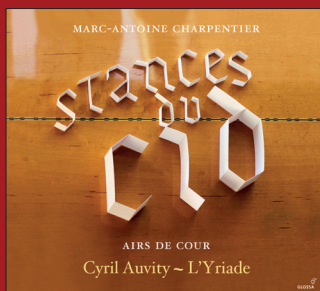
Harmonia Mundi HMC 902216

Jerzy Fryderyk Haendel Muzyka na wodzie

Akademie für Alte Musik Berlin



Glossa GCD 923405



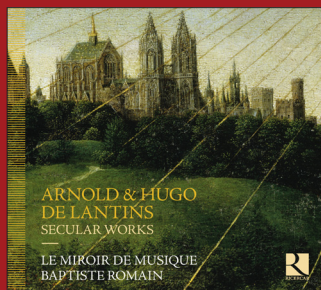
Glossa GCD 923601



Glossa GCD 923701



Harmonia Mundi HMU 807631



Ricercar RIC 365



Ricercar RIC 364



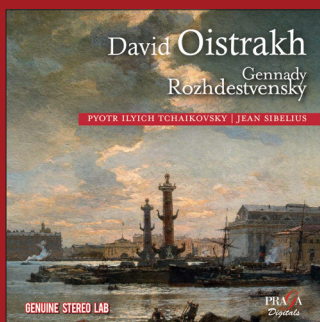
Pan Classics PC 10331



Pan Classics PC 10317



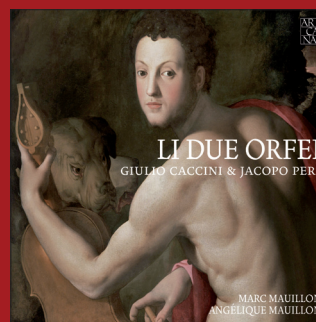
Chemins du Baroque CDB 003



Praga Digitalis PRD 250325



Praga Digitalis RAM 1501

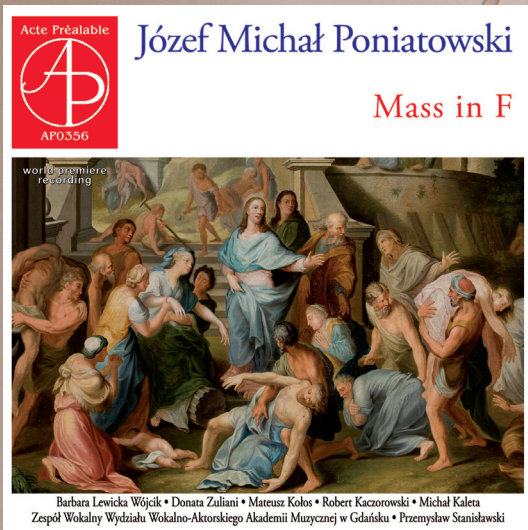


Arcana A 393



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

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



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

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

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