

Eugeniusz Oniegin w Londynie • Donizetti – Łucja z Lammermoor

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 3 (188)
marzec 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Rachel Podger
królowa barokowych
skrzypiec

**Max
Richter**
Sleep

**Enrique
Granados**
Goyescas

**Itzhak
Perlman**
skrzypce to moja miłość



Krzysztof Bożurzecki
Anna Mikolaj
Pieśni Szekspira



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 | Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

W listopadzie 2015 r., jak co roku, mijał termin składania wniosków do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dotyczących dofinansowania wydarzeń kulturalnych. Władza sama sobie przyznała dwumiesięczny termin na ich rozpatrzenie i podjęcie decyzji o przyznaniu funduszy. Co roku przekraczano termin 1 lutego o jeden, dwa dni. W tym roku nastąpiła „dobra”, obiecana zmiana! Rezultatem zwiększonej troski o obywatela jest fakt, że minęły już trzy tygodnie lutego, a wnioski wciąż nie są rozpatrzone. Na dodatek, żadne informacje o przyczynach opóźnienia, ani przewidywanym terminie rozpatrzenia wniosków nie są dostępne na stronach Ministerstwa. Tak to władza wywiązuje się ze swoich zobowiązań i obietnic.

Od lat pisaliśmy o nieprawidłowościach w działaniu Instytutu Adama Mickiewicza. Nareszcie ktoś z prasy niespecjalistycznej to zauważył. 8 lutego „Do Rzeczy” opublikowało artykuł *Instytut z gadżetami*, z którego jasno wynika, że na koszty w Instytucie nigdy nie żałowano grosza. Co do samej promocji Polski i jej kultury nie ma żadnych danych. Nieznane są nam jakiegokolwiek badania, dotyczące rozpoznawalności Polski w świecie przed powstaniem Instytutu, ani po jego powstaniu i wydawaniu nieprawdopodobnie wielkich sum pieniędzy na promocję naszego kraju.

Czytając doniesienia „Do Rzeczy” nie można oprzeć się wrażeniu, że Instytut był traktowany przez jego władarzy jak prywatny folwark. Wydano tam w zeszłym roku prawie 140 000 zł na rozmowy telefoniczne. Każdy, kto zawierał umowę na usługi telekomunikacyjne wie, że można mieć właściwie za darmo, nie licząc groszowego abonamentu, połączenie z całą Europą, a także najważniejszymi krajami spoza naszego kontynentu. Kogo tak namiętnie przekonywali pracownicy IAM do Polskiej kultury? Mieszkańców Zimbabwe, Gambii, Czadu, Kiribati?

Ostatnio wydano 45 000 zł na 600 pokrowców na garnitury z logiem „Culture.pl”. Do czego ma to służyć? Pokrowce najczęściej czasu spędzają w szafach, więc wpływ tych 600 sztuk na promocję Polski i strony internetowej Instytutu jest żaden. Może to głupota, a może „znajomy królika” ma fabrykę pokrowców?

„Do Rzeczy” wspomina również, że na stronach MKiDN znajduje się raport pokontrolny z audytu gospodarki finansowej w Instytucie za rok 2013. Wynika z niego, że w Instytucie naruszano przepisy prawa o zamówieniach publicznych, a także, że część wydatków ponoszonych w badanym czasie, a związanych z wyjazdami pracowników była nieoszczędna. Wskazano na liczne nieprawidłowości przy rozliczaniu podróży służbowych pracowników i kierownictwa IAM – polegające na zawyżaniu wypłacanych z tego tytułu diet (jak zawsze, im kto więcej

zarabia, tym więcej musi „dorobić”, niekoniecznie w uczciwy sposób) – oraz brak oszczędnego gospodarowania środkami pieniężnymi. Oczywiście z niecierpliwością czekamy na wyniki audytu za lata 2014 i 2015, choć nie liczymy na to, by coś się zmieniło na lepsze.

Autor tekstu, Wojciech Wybranowski cytuje rozmowę z posłanką PO, panią Iwoną Śledzińską-Katarasińską: „Czy wydane w ten sposób pieniądze wypromują polską kulturę? Pani poseł odpowiada, że tak. – Jeśli nie jest pan w stanie zrozumieć, że gadżetami można wypromować polską kulturę, to współczuję – irytuje się wiceprzewodnicząca sejmowej Komisji Kultury i Środków Przekazu. Gdy dociekam, czego o polskiej kulturze dowie się osoba obdarowana pokrowcem na garnitur, posłanka PO nie odpowiada. – Mnie proszę o to nie pytać, ja się tak bardzo kulturą nie zajmuję – ucina”. Skoro pani poseł nie zajmuje się kulturą, to po co w ogóle się wypowiada? Ot, zwykłe tuszowanie niewygodnych spraw. Czy w związku z takimi doniesieniami nastąpi jakakolwiek zmiana w IAM? Naszym zdaniem, nie. Oczywiście pewne stanowiska mogą zostać obsadzone przez ulubieńców nowej władzy, ale samo marnotrawienie środków pozostanie bez zmian.

Jak zawsze, tam gdzie publiczne (niczyje) pieniądze są do dyspozycji urzędników, których nikt nie kontroluje, tam mamy do czynienia – co najmniej – z niegospodarnością. Nie ma w Polsce pieniędzy na kulturę, za to są na szczodre opłacanie urzędników, którym ta kultura potrzebna jest tylko do tego, by się dorobić. Im projekt droższy tym lepszy, łatwiej wytłumaczyć przekroczenie budżetu i łatwiej coś „zorganizować” dla siebie...

Dobra wiadomość dla wydawców. Otóż 31 grudnia 2015 r. został zlikwidowany Fundusz Promocji Twórczości. Dla niewtajemniczonych, była to kuriozalna, unikalna w skali światowej instytucja, która naliczała tantiemy od dzieł, które już nie były chronione. Każde wydanie dzieł Kochanowskiego, Bacha, czy Chopina, wszędzie na świecie należących do domeny publicznej, czyli niepodlegające żadnym opłatom, w Polsce było obłożone podobną opłatą, jak dzieła twórców chronionych. Tyle tylko, że w tym wypadku to nie twórcy, a Państwo otrzymywało tę opłatę. Nie wiemy, czy mamy prawo się cieszyć, bo wkrótce może się okazać, że w miejsce zlikwidowanego FPT powstanie coś nowego. Na razie MKiDN milczy na ten temat.

Działalność FPT nie była jednak tak całkowicie negatywna. Czasami dotował on pewne działania kulturotwórcze, więc wraz z jego zniknięciem skończyły się kolejne możliwości ich wspierania. ☹

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Szczecin • Kraków • Warszawa • Londyn

CZŁOWIEK

- 10 Szekspir i pieśni – z barytonem Krzysztofem Bobrzeckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 15 Po Noskowskim przyszedł czas na Szekspira z Anną Mikolon rozmawia Magdalena Wolińska
- 18 Legendy Polskiej Wokalistyki (53) Jadwiga Pietraszkiewicz Adam Czopek
- 20 Rachel Podger – królowa barokowych skrzypiec – Maria Ziarkowska
- 22 Skrzypce to moja miłość – rozmowa z wybitnym artystą Itzhakiem Perlmanem
- 25 Sleep Maxa Richtera – 8-godzinne dzieło, by spędzić z nim noc

DZIEŁO

- 27 Maestro Donizetti i jego opery (2) *Łucja z Lammermoor* Adam Czopek
- 30 Enrique Granados i jego suita – Marta Łysyganicz

PŁYTOTEKA

- 34 Palcem po płycie: Claudio Arrau i etudy Chopina – 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 Staszekiewicz,
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Krzysztof Bobrzecki i Anna Mikolon
fot. Tamara Wyrzykowska

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 – OW-wa • konto: 60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na oddzisku 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

operę • filharmonie • festiwale

SZCZECIN **G**dzie mieszka miłość? Końcówka karnawału (30.01.2016) upłynęła w szczecińskiej Operze na Zamku w istic hrabiowskim towarzystwie. A konkretnie, melomani mieli okazję spotkać się z – tak lubianą przez nich – *Hrabinią Maricą* Imrego Kalmana. Tylko czy to na pewno była „kalmanowska” Marica? Muzycznie się zgadza, wizualnie...

Za szczecińską wersję *Hrabiny Maricy* odpowiada Natalia Babińska. Reżyserka osadziła operetkę w klimatach baśni, abstrakcji, fantazji. Na scenie nie zobaczymy klasycznych węgierskich motywów, pięknych salonów Hrabiny, czy strojów z epoki. A co dostajemy w zamian? Przestrzeń, w której główną rolę odgrywają emocje postaci. Do tego kolorowe, krzykliwe stroje (za które, podobnie jak za scenografię, odpowiada Martyna Kander), kojarzące się z lunaparkiem oraz – momentami – niezrozumiałe rekwizyty, jak metalowy pies, rzeźba kucyka czy tort (zresztą, porzrzucany później po scenie). A do tego wszystkiego – przewijający się ciągle, wszechobecny motyw motyli, przywodzący na myśl raczej *Madama Butterfly*. Dlaczego? Finalnie, chodziło zapewne o stworzenie surrealistycznej wizji, nadanie lekkości – i tak stosunkowo lekkiej – operetce. Efekt ten został osiągnięty głównie dzięki zaangażowaniu solistów. Taka wizja reżyserki wymagała od nich szczególnie wiele, zarówno

od śpiewaków, jak i od baletu. Otwierający spektakl męski kankan, późniejszy fragment, w którym wykorzystano stepowanie, do tego elementy walca, czy tango „upadłego motyla” w wykonaniu Ksenii Naumets-Snarskiej (swoją drogą, bardzo ekspresyjnym i pięknym), dały tancerzom pole do popisu. Z czego zdecydowanie skorzystali. Widać było, że przygotowanie pod czujnym okiem Karola Urbańskiego i Jiřiny Nowakowskiej, dało oczekiwane efekty w postaci ciekawych i dopracowanych choreografii.

Podobnie było w przypadku solistów. Serca publiczności, niewątpliwie, zdobyła Joanna Tylkowska-Drożdż, wcielająca się w tytułową Maricę. Postać przez nią stworzona była pełna emocji. Od stonowanego chłodu i zdystansowania, przez złość, żal, rozczarowanie, aż po czułość i empatię. Na scenie widać było plejadę uczuć, jakie targały Maricą. Strona wokalna – równie spektakularna. Głos Tylkowskiej-Drożdż był nośny, dźwięczny, brzmiał we wszystkich rejestrach. Słychać było, że śpiewaczka ma nad nim pełną kontrolę i rozumie muzykę Kalmana. Burzę oklasków wywołała słynna aria *Gdzie mieszka miłość* z pierwszego aktu. Podobnie jak scena złości Maricy z II aktu, którą solistka wykonała z ogromną pasją i zaangażowaniem – był to prawdziwy popis sopranu we wszystkich rejestrach. Również brzmienie głosu w partiach mówionych przywodziło na myśl wizję prawdziwej Hrabiny.

Wydaje się, że na chwilę obecną nie ma lepszej odtwórczyni Maricy.

W rolę rządcy Tassila wcielił się Paweł Wolski. Wykreował ciekawą postać, również zwracając uwagę na odczucia, jakie mogły towarzyszyć Hrabiemu w poszczególnych momentach. Aria *Graj Cyganie* wykonana była ekspresyjnie, ze zwróceniem uwagi na frazowanie i szeroko rozumianą melodykę. Duet z Maricą *Gdy blaskiem gwiazd* z drugiego aktu miał w sobie dużo delikatności, a głosy przyjemnie współbrzmiały. Postacią, która zwróciła uwagę publiczności był także Baron Koloman Żupan (w tej roli Piotr Zgorzelski). To rola wprowadzająca element komizmu, lekkości na scenie, wymagająca, w przypadku tej reżyserii, dobrych umiejętności aktorskich. Tak też było. Duet *Ach, jedź do Varaždin* stał się, mimo dość dziwnej choreografii, elementem spektaklu, który zyskał duży aplauz melomanów. Warto tu również wspomnieć o partiach mówionych, dość istotnych w przypadku tej operetki. Staranność, dobra dykcja i zaangażowanie poszczególnych solistów sprawiły, że tekst był zrozumiały, a jego przekaz jasny i przystępny dla słuchających.

Orkiestra pod batutą Jerzego Wołosuika tworzyła dobre tło dla solistów, akcentując grę w odpowiednich momentach. Operetka utrzymana była w odpowiednim tempie. Jedyne prace sekcji dętej chwilami zakłócała odbiór spektaklu i zdawała się przeszkadzać



fol. Marek Hofman

KRAKÓW **A**ktorstwo instrumentalne (Opera Rara: Johann Alfred Hasse „Pyram i Tysbe”. Centrum Kongresowe w Krakowie 28 stycznia 2016 r.). Historię Pyrama i Tysbe znamy przede wszystkim z – pochodzących z szekspirowskiego *Snu nocy letniej* – prób ateńskich rzemieślników, przygotowujących przedstawienie o tej parze dla uczczenia zaślubin Tezeusza, króla Aten, z Hipolitą, królową Amazonek. Zajęło im to tyle czasu, że... dopiero teraz można było po raz pierwszy w Polsce wysłuchać tak zatytułowanego intermezza operowego Johanna Alfreda Hassego.

Aliści, faktycznym źródłem libretta Marco Coltelliniego są jednak *Przemiany* Owidiusza. Było to przedostatnie dzieło sceniczne saksońskiego kompozytora, a swą prapremierę miało w wiedeńskim Burgtheater w listopadzie 1768 r.

Partytura odznacza się rozwiniętym wycuciem zmysłu dramatycznego i nowatorstwem środków, służących temu celowi. Znajduje to wyraz nie tylko w ariach, co w różnorodnie ukształtowanych recytatywach, w których odzwierciedlają się nie tylko zmiany sytuacyjne i zwroty akcji, ale i bogata charakterystyka postaci za sprawą, dochodzących do głosu, ich zmiennych stanów uczuciowych. Ich wymowę ekspresyjną wzmacniają ostinatowe motywy smyczków (w *Oh Dio! L'arbitrio del mio cuor* i *Misera! ancor non viene*). To także zarysowywanie całościowych ujęć scen, poprzez płynne przechodzenie pomiędzy recytatywami, w tym rozwiniętymi, akompaniowanymi, oraz ariami, kiedy Tysbe wędruje nocą przez uroczyska na miejsce spotkania z Pyramem, a później, kiedy Pyram jej szuka i podejrzewa, że padła ofiarą dzikiego zwierzęcia. Uderza też bogactwo barwowe orkiestrowego akompaniamentu, towarzyszącego ariom Pyrama, np. w *Fugiam dove siura*, w której instrumenty dęte koloryzują brzmienie smyczków, a zwłaszcza w arii *Già la sento*, w której rogi tworzą swoiste plamy dźwiękowe.

Już poprzedzająca utwór *Sinfonia* w wykonaniu Europy Galante, prowadzonej od skrzypiec przez Fabia Biondiego wróżyła, że będziemy mieli do czynienia z wybitną kreacją artystyczną. Zwłaszcza *Andante*, zapowiadające mający nastąpić dramat tytułowych kochanków, zagrane zostało nadzwyczaj muzykalnie: szlachetnym dźwiękiem i z wydobywaniem wszelkich agogicznych subtelności i odcieni. Pewien dysonans

do tego świata wniosło pojawienie się solistów, których walory wokalne znacznie odbiegały od finezji w grze, towarzyszącego im zespołu instrumentalnego. Szczególnie pierwsze wejście Viviki Genaux jako *Pyrama Tisbe! idol mio* raziło niemiłą barwą głosu, utrzymującą się przede wszystkim w recytatywach, które tu odgrywają tak istotną rolę. Na dodatek, w następującym duecie *Pur Ti riveggo alfine* okazało się, że obydwie śpiewaczki nie tworzą odpowiednio zestrojonego ansamblu. Lepiej zabrzmiały w jej interpretacji arie z dość biegle pokonywanymi melizmatami (np. *Così tranquilla, e cheta*), zwłaszcza gdy utrzymane były w stonowanym planie dynamicznym. W przypadku Desirée Rancatore jako Tysbe, jej głos przy większym natężeniu dynamicznym przybierał nieco zduszone brzmienie, jakże kontrastujące z soczystym dźwiękiem smyczków. Korzystniejsze wrażenie wywierały udane w jej wykonaniu portamenta, na przykład w kadencji pod koniec drugiej arii *Perderò l'amato bene*, czy w ustępach wykonywanych *mezza voce* (np. *Infelice! In tanto orrore*). Tenor Emanuele w partii despotycznego ojca Tysbe nie wyróżniał się niczym szczególnym, ani w dobrym, ani w złym rozumieniu tego słowa, nie wykraczał poza – szeroko rozumianą – poprawność.

W świetle tego, co zostało do tej pory powiedziane, często odczuwałem wrażenie, że lepiej by się stało, gdyby historia tragicznej miłości Pyrama i Tysbe, zakończona – niczym w *Romeo i Julii* – wynikającym z sytuacyjnego nieporozumienia, podwójnym samobójstwem kochanków, opowiedziana, czy może raczej wyśpiewana została przez samych instrumentalistów – wirtuozów z Europy Galante, w tym, w pełni nasyconym i aksamitnym brzmieniem wiolonczeli Perliki Pitego, realizującego partię basso continuo wraz z Giangiacomem Pinardim na teorbanie i Andream Perugim na klawesynie? Sojuszniem artystów okazała się korzystna akustyka Sali Teatralnej krakowskiego Centrum Kongresowego, dostarczająca dźwiękom odpowiedniej plastyczności i przestrzenności, w przeciwieństwie do większej Sali Koncertowej, wymagającej sztucznego nagłośnienia.

Lestaw Czapliński

solistom (momentami ich zagłuszając). Na uwagę zasługiwało ciekawe brzmienie sekcji smyczkowej.

Szczecińska wersja *Hrabiny Maricy* odbiega od tej klasycznej. Mimo to, można w niej znaleźć wiele ciekawych rozwiązań reżyserskich. Najmocniejszą stroną spektaklu byli zaangażowani soliści. Z uwagi na dość okrojona scenografię, to od nich zależało, jak będzie wyglądać dane przedstawienie. Pierwsza obsada sprostaa zadaniu, a końcowe owacje na stojąco (które nie zdarzają się tutaj tak często) świadczyły o tym, że się podobało. Opinie dotyczące *Maricy* Babińskiej są podzielone i skrajne. Jedno jest pewne – nie da się przejść obojętnie obok tej wizji reżyserki. I każdy znajdzie tu coś dla siebie. Dla jednych będzie to świetny wokal i aktorstwo Hrabiny, dla innych – świat fantazji, dający możliwość własnej interpretacji dzieła Kalmana. Okazja do oceny – już w czerwcu, kiedy *Marica* znów zawita do Szczecina na zakończenie sezonu artystycznego.

Katarzyna Kubińska

Oratorium na Boże Narodzenie J. S. Bacha w Filharmonii Narodowej. 20 grudnia w Filharmonii Narodowej miał miejsce koncert, podczas którego można było usłyszeć jedno z najbardziej znanych i wspaniałych dzieł Bacha. Tytułowany przez organizatorów jako „Nadzwyczajny koncert oratoryjny” okazał się takim, przede wszystkim, dzięki samemu dziełu. Bo, niestety, muzyka sakralna Bacha, czy w ogóle doby baroku, wciąż zbyt rzadko gości w murach polskich filharmonii. Jak się okazało, oratoryjna, czy też kantatowa muzyka Bacha wcale nie musi być grana tylko w kościołach, czy podczas festiwalu muzycznych. Albowiem, w salach koncertowych takie kompozycje także mogą być dobrze wykonane, wzbudzając uznanie publiczności. Muzyka baroku to przecież nie tylko koncerty, czy opery, ale również dzieła sakralne i chóralne, w których wielkie znaczenie mają również użyte instrumenty.

Oratorium Bacha zostało wykonane przez Wrocławską Orkiestrę Barokową oraz Chór Narodowego Forum Muzyki pod dyrekcją Andrzeja Kosendiaka, który jest założycielem obu tych zespołów. Partie solowe śpiewali Kaherine Manley (sopran), Ewa Marciniac (alt), Benoît Haller (tenor) i Peter Harvey (bas). Warto podkreślić, że nie zostało zagrane całe bachowskie oratorium, lecz trzy pierwsze z sześciu części, które się na nie składają. Muzycy grali na instrumentach z epoki, a wspomniany chór, pod względem liczebności nie był ani zbyt rozbudowany, ani zbyt kameralny. Zaś sam Andrzej Kosendiak jest uznanym artystą, wykładowcą i znawcą muzyki dawnej, w 2005 r. został dyrektorem jednego z najsłynniejszych polskich festiwalu Vratslavia Cantans i Filharmonii Wrocławskiej.

Weihnachts-Oratorium, bo tak w oryginale brzmi dzieło Bacha, zostało napisane w 1734 r. Nie było to jednak w pełni oryginalne dzieło, gdyż w dużym stopniu kompozytor posłużył się muzyką z wcześniejszych kantat, przede wszystkim trzech świeckich, które zostały napisane niedługo przed samym oratorium. Pokazuje to zarazem, że w dobie baroku rozgraniczenie na muzykę świecką i kościelną nie było tak zasadnicze, jak później, choć w Anglii panowało bardziej zachowawcze stanowisko wobec anthem kantatowych i sakralnej muzyki Purcella czy Haendla. Pierwsza część bachowskiego oratorium to muzyka z kantaty *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*, która została napisana w 1733 r. z okazji urodzin żony Stanisława Augusta III

i Królowej Polski, Marii Józefy. To właśnie z tej kompozycji pochodzi słynny, uroczysty chór, otwierający całe oratorium – *Jauchzet, frohlocket* z bębnami i trąbkami. Również pozostałe części, jak czwarta, czerpią wiele ze wcześniejszych kantat Bacha. Ustępy oratorium są od siebie odmienne, zarówno jeśli chodzi o tonację, jak i o wykorzystane instrumenty. W niektórych z nich, jak choćby w części pierwszej czy ostatniej, słychać radosne chóry z bębnami i trąbkami, w innych zaś dominują bardziej spokojne i stonowane fragmenty, z charakterystycznym dla kompozytora brzmieniem obojów czy fletów. We wszystkich częściach słychać pełne pokory i pobożności chorały, tak właściwe dla muzyki protestanckiej, a także recytatywy, realizowane przez tenora. Jest to zatem dość zróżnicowane dzieło, nie tylko pod względem wykorzystania odmiennych kompozycji, ale i samej muzyki. Dzięki temu, jest ono tak niezwykle i stanowi jedną z jego najpopularniejszych kompozycji.

Warszawskie wykonanie trzeba uznać za udane, dobrze oddające muzykę Bacha. Zespół instrumentalny grał stylowo i przekonująco, z dość głośnymi trąbkami, ale i stonowanym continuo. Wyróżniłbym partię obojów i fletów, które – zwłaszcza w ariach – pięknie oddawały magię i niezwykłość bachowskiej muzyki. Chór składał się z trzydziestu kilku śpiewaków, dzięki czemu jego brzmienie było dobre, właściwe dla wykonania muzyki barokowej. W partiach chorałowych potrafił oddać ich zadumę i spokój, zarazem umiejętnie kontrastując ustępy pod względem dynamiki. Jednak w zasadniczych dla oratorium chórach, jak *Jauchzet, frohlocket, Ehre sei Gott in der Höhe*, czy też *Herrscher des Himmels* wykonanie było zbyt wolne oraz niedostatecznie wyraziście i stylowe, a trąbki za głośne. Co prawda, fragmenty polifoniczne i fugowane chórzyci wykonywali poprawnie, jednak nie do końca udało się oddanie całej polifoniczności i wyraziście chóralnej muzyki Bacha. Uroczu została wykonana słynna *Sinfonia*, z właściwym dla niej spokojem i melodycznością. Spośród solistów najlepiej śpiewała Ewa Marciniac. Jej śpiew był piękny i barwny, a interpretacja głęboka, jak choćby we wspaniałej arii *Schlafe, mein Liebster*.

Generalnie, interpretację bachowskiego oratorium trzeba uznać za udaną i stylową, a jednocześnie niezbyt oryginalną czy nowatorską. Najważniejsze jednak, że można było usłyszeć dobrze wykonaną muzykę Bacha, z całym jej pięknem i niezwykłością. Publiczność doceniła wykonawców oklaskami i liczę na to, że Filharmonia Narodowa częściej będzie organizowała koncerty z sakralną, chóralną muzyką Bacha.

Łukasz Rozen



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

LONDYN **E**ugeniusz Oniegin w Londynie. „Cieszę się, że Kaspar Holten wraca do Danii” – takie słowa usłyszałem w przerwie przedstawienia *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego, 4 stycznia w Royal Opera House w Londynie. Jedną z pań żywo dyskutowała o niezbyt trafionych pomysłach reżysera tego przedstawienia i obecnego (tylko do końca tego sezonu artystycznego) dyrektora artystycznego londyńskiej opery przy Covent Garden Piazza.

Oburzonej pani trzeba przyznać rację. Holten funduje dużo dodatków, co czyni operę pełną nieścisłości i idei, które czasami są



Nicole Car jako Tatiana
fot. © ROH/Bill Cooper

do przyjęcia, często zaś kompletnie nietrafione. Holten postanowił skupić się na spotkaniu Tatiany i Oniegina podczas balu u Gremina. Dlatego, gdy kurtyna podnosi się podczas wstępu orkiestrowego, widzimy dorosłą Tatianę (z 2 aktu), która wspomina chwile, kiedy pierwszy raz poznała swojego ukochanego. Taka retrospekcja jest niepotrzebna, ale nie zaburza naturalnych i istotnych meandrów dzieła. Pierwszy akt jest skupiony właśnie na wspomnieniach. Scena listu jest ustawiona ciekawie, ponieważ arię śpiewa „dorosła Tatiana”, a pisząca list młoda Tania została zagrana przez dublerkę.

Zawsze moje oburzenie wywołują sytuacje, kiedy reżyser nie szanuje obyczajów właściwych dla danego czasu i miejsca na mapie. Wystarczy wiedza na poziomie szkoły średniej, żeby zdawać sobie sprawę, że w XIX w. nie było możliwe, aby Oniegin w taki sposób – jak przedstawiono – sposób dotykał Tatianę. Zresztą to by było bez sensu, także z charakterologicznego punktu widzenia. Nadwrażliwa dziewczyna mogłaby po prostu nie przeżyć tak wielkiej dawki emocji. Holten zrobił jeszcze większą głupotę i sprawił, że po arii *Wy mnie pisali* Oniegin całuje Tatianę. Dlaczego? Nie wiem. Jeśli ją odrzucił i mówił, że kocha ją jak brata, to chyba by jej namiętnie nie całował?

W akcie drugim bohaterem jest Eugeniusz. Świat przedstawiony oglądamy z jego perspektywy. Scena pojedynku z Leńskim dzieje się także w jego wspomnieniach. Niestety, nie została ona „ustawiona” tak dobrze, jak scena listu z aktu pierwszego. Młody Oniegin, dubler, zachowuje się po prostu dziwnie – nonszalancko, wręcz popisuje się przed nadzorującym załamany Leńskim, policjantem oraz przed sekundantem. Starszy Oniegin stoi zawsze blisko Leńskiego, przez co pokazuje, jak bardzo traumatycznym przeżyciem było zabicie swojego najbliższego przyjaciela. Uważam, że zarówno młody, jak i starszy Oniegin czuje wielki smutek, ciężar sytuacji i głęboko żałuje, że sprawy przybrały taki obrót. Dlaczego więc dubler robi co innego i popisuje się? Nie wiem. Problemem też był dla mnie finał opery, w którym podczas wypowiedzianych skierowanych do Oniegina przez Tatianę, słów „Ja was liubliu”, wchodzi Gremin. Dlaczego? Przecież w tamtych czasach wyznanie tego typu naraziłoby bohaterkę na potępienie. Prawdopodobnie podzieliłaby los Anny Kareniny z powieści Tołstoja... *Eugeniusz Oniegin* jest przecież przykładem tzw. opery realistycznej – oddającej rzeczywistość tamtych czasów. Po co zatem Holten tworzy fantazję?

„Dobrze, że można zamknąć oczy i słuchać tylko muzyki. Orkiestra i soliści są wspaniali” – takie zdanie usłyszałem od pani krytykującej wizję Holtena. Miała w stu procentach rację. Orkiestra ROH pod dyktando rosyjskiego dyrygenta Semiona Byczkowa grała po prostu obłędnie. Wspaniałym dźwiękiem. Jestem pewny, że dzięki temu mistrzowi batuty, kreowała niezwykle emocje, które zakłęte są w muzyce Czajkowskiego.

Obsada solistów – znakomita! I chociaż złożona była z przedstawicieli różnych narodowości, prawie wszyscy prezentowali znakomitą dykcję i wymowę w języku rosyjskim. Catharine Wyn-Rogers, mezzosopran, w roli Filipiewny sprawdziła się znakomicie. Jest to ważna osoba dla Tatiany, jej historia, wspomnienia poruszają dziewczynę tuż przed sceną listu.

Wyn-Rogers śpiewała bardzo dobrze, głos jej brzmiał świeżo, donośnie, dźwięcznie. Równocześnie potrafiła stworzyć przekonującą i prawdziwą postać starej niani.

W roli Olgi obsadzono białoruską mezzosopranistkę Oksanę Wołkową, która posiada dość ciemny głos, który jeszcze emisyjnie zaciemniała, przez co brzmiał miejscami ordynarnie, zwłaszcza wtedy, gdy w dość niskiej partii Olgi używała rejestru piersiowego. Stworzyła postać głupawej, zwawej, zupełnie odmiennej od swojej siostry, dziewczyny.

Jako ksiądz Gremin wystąpił słynny włoski bas Ferruccio Furlanetto. To wspaniały, poważany muzyk, który od lat zachwyca publiczność na całym świecie. Niestety, jego interpretacja partii, a zwłaszcza tak dobrze znanej wszystkim arii, nie należała do najlepszych. Nie był to może wykonawczy skandal, jednak – być może ze względu na wiek lub jakąś niedyspozycję – Furlanetto poważnie zmagał się z rolą Gremina. Z powodu wielkiego szacunku dla niego jako artysty, powstrzymuję się od jakichkolwiek dywagacji i analiz tego wykonania, gdyż uważam, że po prostu mi nie wypada oceniać śpiewaka przez pryzmat tego jednego, gorszego występu.

Michael Fabiano w roli Władimira Leńskiego był dużym rozczarowaniem. Słaby był jego rosyjski, ale i kreacja wokalna. Jego piękny głos nie rekompensował braku legata, prowadzenia frazy, pokrzykiwania i nadekspresji wokalne, spowodowanej brakami technicznymi. Najgorsze jednak było jego niezrozumienie partii oraz postaci Leńskiego. Jego frazowanie i poruszanie się po scenie można określić jako „koślawe”, zupełnie pozbawione charakteru.

No i wreszcie Tatiana! Zawsze ogarnia mnie strach, kiedy widzę śpiewaczkę spoza kręgu słowiańskiego, obsadzaną w tej partii. Zastanawiam się, czy poradzi sobie z językiem, dramaturgią, z idiomem rosyjskiej muzyki, jakże obcym dla innych nacji. Australijska sopranistka Nicole Car była zjawiskową Tatianą. Jej głos jest piękny, nieskazitelny technicznie, świetnie brzmiący, stworzony do tej właśnie partii. Cała rola opanowana była przez Car do perfekcji – pod względem wyrazu, dykcji, zrozumienia rosyjskiego tekstu. Scena listu, czy finał to były popisy niezwyklej klasy, inteligencji, precyzji wokalne. Świetna aktorka, świetna Tatiana. Jest to młoda obiecująca osoba, która już wiele osiągnęła (np. wygrany konkurs „Neue Stimme” w 2013 r., debiuty na liczących się scenach operowych) i – według mnie – osiągnie jeszcze dużo więcej.

W okolicach czerwca 2015 r. cały świat operowy obiegła wiadomość o problemach zdrowotnych światowej sławy rosyjskiego barytona Dimitrija Chworostowskiego. Sprawa była bardzo poważna, gdyż zdiagnozowany został u niego guz mózgu. Po operacji i intensywnym leczeniu, na początku sezonu 2015/16 wrócił na scenę i śpiewał w Metropolitan Opera, a także nie odwołał swoich występów w Londynie. Z zaplanowanych sześciu przedstawień *Oniegina* pojawił się w czterech – 19, 22 i 30 grudnia oraz 2 stycznia. Z powodu

problemów zdrowotnych i potrzeby leczenia, Chworostowski zrezygnował z dwóch ostatnich przedstawień. O ich wykonanie został poproszony nasz polski baryton Artur Ruciński. Dwa lata temu ten sam baryton śpiewał w zastępstwie za Simona Keenlyside’a partię Germonta w *Traviacie*. Planowany debiut Rucińskiego miał odbyć się w sezonie 2015/16 w *Łucji z Lamermoor*. Dzięki tym zastępstwom, polski baryton zyskał sobie wcześniejszą sławę i uznanie w ROH. Jego interpretacja Oniegina była elektryzująca. Ten piękny, okrągły, dojrzały barytonowy głos może wszystko. Wydaje mi się, że technicznie jest to jeden z najlepiej śpiewających obecnie ba-

Nicole Car jako Tatiana
fot. © ROH/Bill Cooper



rytonów. I jeszcze tak wiele wyraża... Wyraża wszystko. Przyciąga wzrok, porusza serce i duszę. Doświadczenie, odpowiedni wygląd i charyzma sceniczna to kolejne atuty Artura Rucińskiego. Wraz z Nicole Car byli perfekcyjnymi postaciami.

Był to piękny wieczór, pełen wzruszeń dostarczonych przez orkiestrę i większość śpiewaków. Warto było ich usłyszeć!

Damian Ganclarski

Krzysztof Bobrzecki
 fot. Tamara Wyrzykowska

Szekspir i pieśni

z barytonem Krzysztofem Bobrzeckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Pieśni Szekspira to tytuł pana najnowszej płyty. Na jej okładce jest pan ustylizowany na osobę z epoki szekspirowskiej. Kim jest dla pana osoba Wiliama Szekspira?

Z twórczością Szekspira zetknąłem się, jak każdy, w szkole. Trudno jednak powiedzieć, by wówczas wywarła na mnie jakieś szczególne wrażenie. Ot, jeszcze jedna pozycja na liście lektur obowiązkowych. Głębsza refleksja nad dziełem i osobą stradfordczyka przyszła w trakcie studiów na Akademii Muzycznej. W ramach zajęć aktorskich, pracowaliśmy nad wybranymi scenami z tragedii Szekspira, co wiązało się z koniecznością bardziej pogłębionego zapoznania się z jego twórczością. Wówczas właśnie, po raz pierwszy, odkryłem Szekspira dla siebie. Cenię sobie w jego twórczości niezwykle zmysł dramatyczny, umie-

jętność konstruowania wielowymiarowych postaci, a nade wszystko poczucie humoru, które dostrzec można nawet w najbardziej krwawych tragediach.

Czym się pan sugerował podczas wybierania repertuaru na płytę? Wszak utworów do tekstów Szekspira jest mnóstwo...

W trakcie poszukiwań repertuaru na płytę zdecydowałem się ograniczyć do trzech kompozytorów, żyjących w pierwszej połowie XX w. Byłem ciekaw, czy spotkanie mistrza słowa epoki renesansu z muzyką powstałą kilkaset lat później, tworzy jakąś nową jakość, czy to spotkanie jest w stanie sprawić, że odczytujemy Szekspira na nowo.

Roger Quilter, Erich Wolfgang Korngold oraz Gerald Finzi – bo na nich w końcu padł mój wybór – operują podobnym językiem

muzycznym, wyrastającym z tradycji muzyki romantycznej. Z drugiej zaś strony, każdy z nich – co oczywiste – odczytuje Szekspira na swój własny sposób. Ciekawe było dla mnie zwłaszcza zestawienie pieśni powstałych do tych samych tekstów literackich. Konieczna okazała się zmiana perspektywy, zrozumienie, nie tylko tego, „co Szekspir miał na myśli”, czy też, jakie treści odnajduję w nich ja – Krzysztof Bobrzecki. Najważniejsze okazało się odczytanie, jakie emocje odnajdywał w tym samym fragmencie Quilter, a jakie Korngold i Finzi.

Wszedł pan poprzez swój wybór na teren muzyki współczesnej. Czym szczególnie zainspirowali pana wybrani kompozytorzy?

Pieśni, które znalazły się na płycie, powstały blisko sto lat temu, trudno więc mówić w ich przypadku o muzyce współ-

czesnej. Tym bardziej, że język muzyczny Quiltera, Korngolda i Finziego daleki jest od tego, z czym – przede wszystkim – kojarzy się przeciętnemu odbiorcy termin „muzyka współczesna”. Choć w tym samym czasie, twórcy muzycznej awangardy poszukiwali nowej drogi, usiłując zburzyć przestarzały – w ich mniemaniu – system tonalny, ci trzej kompozytorzy pozostali wierni swojemu wzorcowi piękna w muzyce. Wzorcowi, który być może wówczas, w pierwszej połowie XX w., wydawał się już niemodny, ale – jak pokazała historia – wartość śpiewnej frazy i klasycznej formy okazała się ponadczasowa. Właśnie te walory kompozycji najbardziej urzekły mnie w wybranych pieśniach.

Proszę nam przybliżyć wybrane cykle i ich twórców. Zaczniemy od Rogera Quiltera...

Jego kompozycje charakteryzuje bardzo przejrzysta, najczęściej zwrotkowa forma oraz coś, co moglibyśmy nazwać istic brytyjską powściągliwością i elegancją. Z pewnością wpływ na to miało wychowanie i charakter kompozytora. Quilter pochodził z zamożnej, ustosunkowanej rodziny i nigdy nie traktował komponowania jako sposobu zarobkowania.

Wychowanek elitarnego Eaton College, muzyczne umiejętności doskonalił we Frankfurcie. Najpewniej czuł się na gruncie pieśni solowej i muzyki chóralnej. Przez całe swoje życie zmagał się z ograniczeniami natury psychicznej, które hamowały jego pęd twórczy. Przekonanie o niskiej wartości artystycznej jego kompozycji nakładało się na przesadną troskę o zdrowie, skomplikowane relacje z rodzicami i skrywane skłonności homoseksualne. Zmarł odgradzony od bliskich, zdany na łaskę i niełaskę służących, którzy wykorzystali jego, mocno ograniczoną pod koniec życia, poczytalność i najprawdopodobniej mocno uszczuplili jego majątek.

Kolejny to Erich Wolfgang Korngold...

Życiorys Korngolda w znaczący sposób odbiega od życiorysów Quiltera i Finziego. Temu, urodzonemu na terenie ówczesnych Austro-Węgier, kompozytorowi od najmłodszych lat towarzyszyła sława cudownego dziecka. Jego kariera muzycznego geniusza napędzana była przez działalność ustosunkowanego ojca, podobnie, jak to było w przypadku Mozarta. W latach poprzedzających wybuch II wojny światowej, dorosły już wówczas kompozytor

zaczął doświadczać szklan, spowodowanych jego żydowskim pochodzeniem. Skłoniło go to do osiedlenia się w Stanach Zjednoczonych, gdzie skoncentrował się głównie na komponowaniu muzyki na potrzeby hollywoodzkiej fabryki snów, dokonywał również licznych opracowań operetek. Próba powrotu do Austrii i ponownego zaistnienia w życiu koncertowym Europy, po ugaszeniu wojennej pożogi, spełżyła na niczym. Nie pomogła mu w tym, a wręcz zaszkodziła, sława zdobywcy Oscara za muzykę filmową. Jego twórczość, czerpiąca ze spuścizny Ryszarda Straussa i Ryszarda Wagnera uchodziła już w tym czasie za mocno przestarzałą.

Cykl *Songs of the Clown* jest pewnego rodzaju ewenementem w całej pieśniarskiej twórczości kompozytora. Stworzony został na potrzeby studenckiej inscenizacji teatralnej, więc ich forma i muzyczna treść jest bardzo mocno podporządkowana materii *Wieczoru Trzech Króli*. Zwarte, konstruowane przy pomocy bardzo czytelnych środków muzycznego wyrazu, pieśni – moim zdaniem – niezwykle celnie i wielowymiarowo charakteryzują błazna Feste, bohatera komedii Szekspira, który w spektaklu wykonywał te miniatury.

Krzysztof Bobrzecki, baryton – absolwent Politechniki Białostockiej (Instytut Zarządzania i Marketingu) oraz Uniwersytetu w Białymstoku (studia podyplomowe w zakresie public relations). Pasja śpiewu sprawiła, że swoje losy postanowił jednak związać z muzyką. Równoległe ze studiami uczył się śpiewu pod kierunkiem prof. Violety Bieleckiej w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Białymstoku. Pragnienie dalszego rozwijania umiejętności wokalnych skłoniło go do podjęcia studiów pod kierunkiem prof. Ryszarda Minkiewicza w gdańskiej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, którą ukończył w 2008 r. Brał czynny udział w licznych kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Ingrid Kremling, czy Dale’a Fundlinga.

Wśród jego muzycznych osiągnięć warto wymienić nagrania płytowe m.in. *Litanii Ostrobramskich* St. Moniuszki, *Navidad Nuestra* A. Ramireza, czy też odnalezioną po latach *Pasji Gdańskiej* G. Ph. Telemanna. Brał udział w licznych festiwalach muzycznych, takich jak: *Schlossfestspiele Schwerin* (Niemcy), *Schleswig-Holstein Musik Festival* (Niemcy), *Moniuszkowski Festiwal Podlasia*, *Wratslavia Cantans*, *Międzynarodowy Festiwal Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej*, czy *International Brahms Festival* we Wrocławiu. Występował m.in. z Łomżyńską Orkiestrą Kameralną, Podlaską Orkiestrą Kameralną,

Orkiestrą Barokową Filharmonii im. W. Lutosławskiego we Wrocławiu, Orkiestrą Barokową *Silva Rerum*, Orkiestrą Kameralną *Camerata*, Brahms Symphony Orchestra, Orkiestrą i Polskim Chórem Pokoju, Orkiestrą i Chórem *Musica Viva* (Niemcy), Orkiestrą Kameralną *Hanseatica*, Orkiestrą *Tutta Forza*, Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej w Gdańsku, Bałtycką Filharmonią Młodych, Trio *Con Fervore*, Zespołem *Sierra Manta*, Zespołem *Zagan Acoustic*.

W szerokim repertuarze śpiewaka, obejmującym dzieła od Baroku po muzykę XXI w., znajduje się kilkakrotnie (w tym kilkanaście cykli m.in. F. Schuberta, R. Schumanna, M. Ravela, C. Debussy’ego, J. Iberta, A. Dwořaka, T. Bairda, W. Kilara). Ważne miejsce w artystycznej działalności Krzysztofa Bobrzeckiego znajduje także muzyka oratoryjno-kantatowa.

W repertuarze operowym śpiewaka znajdują się m.in. partie Don Giovanniego (*Don Giovanni* Mozarta), Marcina i Serwacego (*Verbum nobile* Moniuszki), Leonarda (*The Comedy of The Dumb Wife* Z. Kasserna), Guglielma (*Le Villy* Pucciniego), Doktora Falke (*Zemsta nietoperza* J. Straussa). Od 2008 r. zapraszany jest do udziału w cyklu koncertowych wykonań oper w Bremie (Niemcy), gdzie oklaskiwany był jako Samuel w *Balu Maskowym* (Verdi), Melitone i Chirurg w *Mocy przeznaczenia* (Verdi), Crespel i Schlemil w *Opowieściach*

Hoffmanna (Offenbach) oraz Schounard w *Cyganerii* (Puccini). Chętnie powierza mu się role w operach współczesnych, brał m.in. udział w prawykonaniu opery Jana Michała *Wieczorka Jan z Kolna* (Mistrz Maszopski), uczestniczył w inscenizacji opery *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* Michaela Nymana (Doktor P.), a w 2013 r. w prawykonaniu światowym opery Przemysława Zycha *Poiesis* (Profesor).

Recenzenci jego występów obok muzykalności i umiejętności wokalnych podkreślają zwłaszcza warsztat aktorski, który zdobywał pod kierunkiem prof. Grzegorza Chrapkiewicza i st. wykł. Joanny Bogackiej. Jeszcze w trakcie studiów brał udział w studenckich spektaklach dramatycznych goszczących w gdańskim Teatrze Wybrzeże (*Staroświecka komedia* i *Piaskownica* w reż. G. Chrapkiewicza). Jako ceniony interpretator słowa zapraszany był wielokrotnie do udziału w wieczorach słowno-muzycznych, gdzie prezentował poezję i prozę ks. J. Twardowskiego, S. Wyspiańskiego, K. Wojtyły, Wł. Sebyły, K. I. Gałczyńskiego i in.

Od 2008 r. Krzysztof Bobrzecki jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, gdzie pracuje ze studentami specjalności śpiew solowy oraz musical. W 2015 r. uzyskał stopień doktora w dyscyplinie wokalistyka. ©

A zamyka płytę Gerald Finzi...

I znów kompozytor brytyjski. Unikający wielkomięjskiego zgiełku, miłośnik angielskiej wsi, zapalony dendrolog. Badacz zapomnianych skarbów muzycznego, ale również i literackiego dziedzictwa Brytyjczyków. Komponował w skupieniu, niezwykle rzadko będąc zadowolonym z efektów. Wielokrotnie poprawiał i cyzelował szczegóły, zdarzało mu się również wycofywać nakłady wydanych już utworów, bądź też zakazywać publikacji innych. Dość powiedzieć, że pięć pieśni, które składają się na cykl *Let Us Garlands Bring* powstawały na przestrzeni dwunastu lat, zanim osiągnęły zadowalającą kompozytora formę. Okazją do ich wykonania były urodziny kompozytora Ralpa Vaughana Williama, przyjaciela i muzycznego mentora Finziego. Jeżeli potraktować ów cykl jak urodzinowy bukiet, każda z pieśni osobno stanowi piękny kwiat, wszystkie razem tworzą jednak niepowtarzalną całość. Przyznam, że to moje ulubione, ale i najbardziej wymagające pieśni na tej płycie.

Jak w nagranych pieśniach współgra tekst Szekspira z muzyką?

Stopień zespolenia tekstu i muzyki jest w przypadku tych pieśni często skrajnie różny. Są miniatury, w których odnajduję w partyturze głęboki namysł kompozytorów nad znaczeniem słów, często muzyka pozwala wręcz odkryć nową płaszczyznę zrozumienia tekstu. Zdarzają się również pełne uroku, bezpretensjonalne pieśni, w których twórcy muzyki uwypuklili jedynie ogólny nastrój danego fragmentu literackiego, nie starając się wniknąć głębiej w semantykę, bądź szerszy kontekst dramatyczny. Nie decyduje to o ich mniejszej wartości, po prostu ten aspekt jest w nich zepchnięty na plan dalszy.

W nagraniu partneruje panu pianistka Anna Mikolon. Jak pan wspomina czas nagrania?

Czas nagrania i poprzedzający go okres wspólnych prób, to przede wszystkim okres wyjątkowej pracy i gorących sporów. Twórcza atmosfera naszych spotkań z Anną Mikolon, to dla mnie niezatarte wspomnienie. Właśnie to cenię sobie we wspólnym muzykowaniu najbardziej. Jestem osobą niezwykle ciekawą drugiego człowieka, jego sposobu widzenia świata. Im bardziej ten sposób widzenia świata jest inny od mojego, tym jest dla mnie ciekawszy. Wypracowanie „jednego głosu”, którym mówimy z Anną na płycie to efekt wzajemnej inspiracji i naszego otwarcia na siebie i muzykę, którą tworzymy.

Bardzo pozytywnie wspominam również czas pracy w studiu nagraniowym. Inaczej operuje się głosem w akustycznej przestrzeni kościoła, inaczej w kameralnej sali koncertowej, wreszcie inaczej w studiu nagrań. Wykorzystanie niezwykle możliwości, jakie daje mikrofon studyjny, pozwala odkryć nowe środki wyrazu, jak i nowe możliwości operowania głosem.

Co jest najważniejsze w nagraniu, czy wykonywaniu pieśni?

Choć moja przygoda z muzyką nie zaczęła się wczoraj, ciągle towarzyszy mi uczucie, że jestem w tej materii adeptem. Mam wrażenie, że to uczucie towarzyszyć mi będzie już do końca mej artystycznej drogi. Dlatego też niezwykle trudno mi formułować opinie „co jest najważniejsze” w tej, czy innej kwestii. Dla mnie w wykonywaniu muzyki, i to niezależnie od gatunku, czy też miejsca, najważniejsze jest wykorzystanie szansy na to, by dzięki swoim umiejętnościom, doświadczeniu i wiedzy wzbudzić u słuchacza te emocje, które ja sam odnajduję w partyturze. Ten przepływ emocji, od twórcy dzieła, poprzez jego wykonawcę, aż do serca słuchacza, jest dla mnie w muzyce najważniejszy.

Jest pan absolwentem Politechniki Białostockiej (Instytut Zarządzania i Marketingu) oraz Uniwersytetu w Białymstoku (studia podyplomowe w zakresie public relations). Jednak swoje życie postanowił pan związać z muzyką...

Choć muzyka towarzyszyła mi od dziecka, to jednak po maturze, wiedziony pragmatyzmem, postanowiłem zdobyć jakiś „prawdziwy” zawód. W tym czasie studia z zakresu zarządzania miały zupełnie inną rangę niż dziś, były to studia elitarne. Na rok przyjmowano kilkadziesiąt osób, przesianych przez trudne egzaminy wstępne. Cóż jednak z tego, że udało mi się znaleźć w gronie studentów zarządzania, skoro pasja do muzyki była zdecydowanie silniejsza od chęci zostania sprawnym menadżerem. Śpiewanie w chórach, w pewnym momencie, przestało mi wystarczać. Podjąłem więc decyzję, by zdać się na los. Po ukończeniu Szkoły Muzycznej w Białymstoku, mając już dyplom magistra, postanowiłem zdawać na studia wokalne. Gdybym się nie dostał, zdecydowałbym się pewnie na rozwijanie kariery w jakiejś korporacji. Stało się jednak inaczej...

Kto miał największy wpływ na wybór pańskiej drogi związanej z muzyką? U kogo się pan kształcił?

Przygoda ze śpiewem rozpoczęła się od Chóru Politechniki Białostockiej, którą prowadziła najpierw Ewa Barbara Rafałko, a później Wioletta Miłkowska. To w tym zespole, któremu kibicuję do dziś, pośląłem „bakyla” śpiewu. Los postawił również na mojej drodze wspaniałych pedagogów ze Szkoły Muzycznej II stopnia w Białymstoku, ze wspaniałą prof. Violetta Bielecką na czele, spod której ręki wyszło w świat wielu wybitnych śpiewaków. Jednak na kształtowanie mojej muzycznej osobowości miały w owym czasie wielki wpływ również spotkania z innymi nauczycielami, że wymienię choćby Marię Redkowską, Magdalenę Gajl, czy Łucję Malecką. Pasja i zaangażowanie pracujących w tamtej szkole pedagogów przewartościowała moje wyobrażenia o zawodzie nauczyciela.

Kolejny etap mojego życia, studia w gdańskiej Akademii Muzycznej, to kolejne zetknięcie z ludźmi, dzięki którym jestem tym, kim jestem. Sześć lat pracy pod kierunkiem prof. Ryszarda Minkiewicza wspominam nie tylko jako lekcję zawodu, ale również spotkanie osobowości wielkiego formatu, która na zawsze już chyba będzie dla mnie muzycznym autorytetem. Nie mógłbym pominąć wspaniałych wykładowców przedmiotów aktorskich, prof. Grzegorza Chrapkiewicza i nieodżałowanej Joanny Bogackiej, którzy zarazili mnie miłością do teatru.

Polska, można powiedzieć, od lat barytonami stoi: Reszke, Hiolski, Artysz, Ruciński, Drabowicz, Kwiecień, by wymienić tych najbardziej znanych. Na ile są oni dla pana inspiracją, artystycznymi autorytetami?

Nazwiska, które pan wymienia to rzeczywiście wzorce wielkiej kultury dźwięku, muzykalności, ale również pracowitości i wytrwałości w dążeniu do celu. Wielokrotnie sięgam po ich nagrania, jednak trudno byłoby mi powiedzieć, w jaki sposób wpływają oni na wypracowanie mojej własnej interpretacji. Z pewnością nie staram się żadnego z nich kopiować, każdy artysta musi znaleźć swój własny sposób na odczytanie muzyki zawartej w nutach. Z drugiej strony, nie staram się na siłę wyważyć otwartych już przez kogoś drzwi. Jeżeli obserwuję, że ktoś już wcześniej znalazł sposób na rozwiązanie jakiegoś problemu, na przykład natury technicznej, to wykorzystuję ten fakt. Podpatruję te sposoby u wszystkich śpiewających kolegów, nie tylko barytonów, i staram się sprawdzić, który z nich – w moim przypadku – będzie najbardziej skuteczny.

Krzysztof Bobrzecki
fot. Tamara Wyrzykowska





Pana kariera wciąż się rozwija. Proszę nam opowiedzieć o swoich dotychczasowych sukcesach, dokonaniach...

Muszę przyznać, że na dźwięk słowa „kariera” reaguję alergicznie (śmiech). Staram się po prostu wykonywać swoją pracę z pełnym zaangażowaniem i pasją, ciesząc się oczywiście z sukcesów. Do nich zaliczyłbym swój udział w kilku projektach „semi-stage opera” w Niemczech, między innymi w *Cyganerii*, *Opowieściach Hoffmanna*, *Mocy przeznaczenia*, *Trubadurze* czy *Balu Maskowym*. Wspaniałym doświadczeniem był udział w prawykonaniu kameralnej opery *Poesis* Przemysława Zyca, wspominam również inscenizację *Mężczyzny, który pomylił żonę z kapeluszem* Michaela Nymanna. Oba spektakle miały miejsce w Bydgoszczy pod batutą Jerzego Wołoszuka. Z przyjemnością również wracam do chwil spędzonych nad partyturą, odnalezioną po latach, *Pasji Gdańskiej* Jerzego Filipa Telemanna, której wykonanie udało się zarejestrować na płycie CD. Sukcesem również mogę, chyba, nazwać swój udział w jednym z pierwszych nagrań *Litanii Ostrobramskich* Stanisława Moniuszki.

Ostatnio, wraz ze wspaniałymi muzykami, miałem okazję wziąć udział w cyklu koncertów, które miały miejsce w kilku miastach. Wykonywaliśmy, gorąco przyjęte przez publiczność, *Pieśni różnych narodów* Ludwiga van Beethovena – miniatury, chyba, niesłusznie dziś zapomniane. Może nieskromnie, ale przypisuję sobie również część sukcesów swoich studentów, licząc na to, że sukcesów tych będzie przybywać.

Jakie miejsce w pańskim repertuarze zajmuje muzyka polska? Jak to działa?

Muzyka polska, oczywiście, jest mi niezwykle bliska. Pierwszą operą, którą poznałem niemal na pamięć, do zdarcia przestuchując kasetę magnetofonową, była – nagrana na nich – *Halka* Moniuszki. Jednak podejmując decyzje repertuarowe, czy też przyjmując

propozycje koncertów, kryterium narodowości kompozytora, czy też języka, w jakim mam śpiewać, nigdy nie jest decydujące. Oczywiście nasza publiczność zawsze oczekuje polskich akcentów, i kiedy tylko to możliwe, staram się wyjść tym oczekiwaniom naprzeciw, konstruując programy swoich recitali.

Jeżeli chodzi o mój repertuar, to wyjątkową pozycję zajmuje w nim właśnie Stanisław Moniuszko. Żałuję, że większość śpiewaków zna ledwie ten wycinek jego twórczości pieśniarskiej, który znajduje się w ciągłym „obiegu”. Obok licznych jego miniatur wokalnych, miałem również okazję wykonywać *Litanie Ostrobramskie*, udało mi się też dwukrotnie brać udział w wykonaniu *Verbum nobile*, za każdym razem wykonując inną partię.

Jeżeli chodzi o innych kompozytorów polskich, to wykonywałem pieśni Mieczysława Karłowicza, Jana Galla, Stanisława



Niewiadomskiego, Karola Szymanowskiego, Wojciecha Kilara i wielu innych kompozytorów, których nie wymienię, by nie zamieniać naszej rozmowy w litanię nazwisk wielkich Polaków. Nieustannie zachęcam również tworzących współcześnie kompozytorów, by zmierzali się z gatunkiem pieśni. Chętnie podejmuję się wówczas ich wykonania.

Jakie role operowe są w kręgu pana marzeń, pragnień?

Najbardziej chyba rozpalają wyobraźnię marzenia, których spełnienie leży zupełnie poza naszym zasięgiem. Ja też lubię wyobrażać sobie, że otrzymałem propozycję zaśpiewania np. Borysa Godunowa. Niestety, to akurat marzenie nigdy się nie ziści ze względu na rodzaj głosu, którym dysponuję. Propozycję taką, nawet jeżeli by kiedykolwiek padła, musiałbym odrzucić (śmiech). Z tych ról,

które chciałbym zaśpiewać, a które leżą obecnie w granicach moich możliwości, na pewno wymieniałbym większość partii barytonowych mistrzów włoskiego belcanta, a więc Belliniego, Donizettiego, Rossiniego. Kiedyś, być może, mój głos pozwoli na bardziej dramatyczne role z repertuaru verdiowskiego, czy też z operowego weryzmu. Jest taki ogrom wspaniałych ról barytonowych, że naprawdę ciężko by mi było wybrać tę jedną, jedyną upragnioną.

Jest pan także pedagogiem. Co jest najważniejsze w kształceniu przyszłych muzyków, artystów?

Znów usiłuje mnie pan sprowadzić na manowce formułowania dogmatów (śmiech). Myślę, że niezwykle ważne jest uświadomienie młodym ludziom konieczności nieustannego doskonalenia swoich umiejętności i rozwijania swojej osobowości w trakcie całej artystycznej drogi. Nauka artysty nie kończy się wraz z uzyskaniem dyplomu, co więcej, dopiero po opuszczeniu murów uczelni zaczyna się prawdziwa szkoła. Studia są jedynie czasem pakowania plecaka na daleką podróż. Ważne, by znalazło się w nim jak najwięcej przydatnych rzeczy, z których później można będzie skorzystać.

Jakie ma pan plany artystyczne?

Dobrze znane powiedzenie głosi, że gdy człowiek planuje, to Pan Bóg się śmieje. Nie oznacza to oczywiście, że nie robię planów na przyszłość, pozwoli pan jednak, że będę ostrożny w ich zdradzaniu. Na pewno będę poszerzał swój repertuar, rozpocząłem już poszukiwania materiału na kolejną płytę. Rozważamy również z Anną Mikolon kilka propozycji koncertowych, związanych z programem szekspirowskim.

Dziękuję za rozmowę.®



Anna Mikolon
 fot. Beata Zukiewicz

Po Noskowskim przyszedł czas na Szekspira

z Anną Mikolon rozmawia Magdalena Wolińska

Zupełnie niedawno na łamach magazynu *Muzyka21* opowiadała pani o swojej nowej płycie z muzyką solową Zygmunta Noskowskiego. I oto pojawia się kolejna płyta (*Acte Préalable AP0352 – Shakespeare Songs*), na której występuje pani w roli kameralistki, towarzysząc Krzysztofowi Bobrzeckiemu w pieśniach kompozytorów XX-wiecznych (Roger Quilter, Erich Wolfgang Korngold, Gerald Finzi) do tekstów Szekspira. Skąd taki pomysł?

W kwietniu tego roku upłynie 400 lat od śmierci Williama Szekspira. Jego twórczość przyczyniła się do przekształcenia barbarzyństwa w nowoczesną, humanistyczną cywilizację europejską i – nieco później – światową. Dokonał również rewolucji w teatrze, wprowadzając do „kultury wysokiej” elementy humoru i – często – gminnego dowcipu. Dzięki temu, jego wiersze i dramaty podobały się zarówno intelektualistom, jak i ludziom niewykształconym. Przez minione cztery wieki inspirował artystów na całym świecie. Szekspirowskie teksty pieśni,

znajdujących się na najnowszej płycie *Acte Préalable AP0352 – Shakespeare Songs* – swoją tematyką obejmują sceny groteskowe, liryczne, miłosne, biesiadne oraz filozoficzną refleksję, dotyczącą przemijania i śmierci. Elementy ilustracyjne, komiczne, metafory, ironia dopełniają bogactwa środków wyrazu. Pojedyncze wiersze powtarzają się w innych opracowaniach, co świadczy o ich „muzyczności” i atrakcyjności w oczach kompozytorów. Zarówno w warstwie literackiej, jak i dźwiękowej świat przedstawiony w tej monografii mieni się wielobarwnością i różnorodnością. Gwarantuję, że w trakcie słuchania tej płyty nikomu nie grozi znudzenie.

Muzyka współczesna nie jest zbyt rozchwytywana przez melomanów. Jak mogłaby zachęcić pani naszych czytelników do sięgnięcia po ten album, zawierający dzieła twórców mało znanych w Polsce?

Przede wszystkim, nie kojarzmy tej muzyki z awangardą XX i XXI w. Nie ma w niej dodekafonii, punktualizmu, aleatoryki

i amelodyczności. Pieśni angielskiego kompozytora, wykształconego we Frankfurcie nad Menem Rogera Quiltera utrzymane są w nurcie muzyki neoromantycznej. Słyszę w nich odniesienia do Brahmsa i Mahlera. Należą do kanonu literatury kameralnej w Anglii – napisał 120 pieśni, które cieszą się niezwykłą popularnością na Wyspach.

Z kolei cykl Ericha Wolfganga Korngolda również reprezentuje kierunek muzyki późnoromantycznej, z wpływami muzyki operowej i filmowej. Autor, będąc świetnym pianistą, osobiście wykonywał te pieśni w Los Angeles w 1937 r. wraz z Nanette Fabray. Warto tu wspomnieć, że Korngold był wybitnym austriackim pianistą (cudownym dzieckiem), twórcą opery *Die tote Stadt*, dyrygentem i pedagogiem. Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, stworzył od podstaw gatunek hollywoodzkiej muzyki filmowej (kilka spośród 19 filmów z jego muzyką otrzymało Oscary).

Najbardziej wysublimowane i jednocześnie najpiękniejsze – moim zdaniem – są

pieśni angielskiego kompozytora Geralda Finziego. Osiągnął w nich maksymalne zespolenie słowa z muzyką. Faktura fortepianowa charakteryzuje się wielopłaszczyznowością, kontrapunktycznością i polifonią, nawiązującą do baroku. Wyczuwa się w nich niezwykłą przestrzeń i uduchowienie graniczące z mistycyzmem.

W pani dorobku ostatnich dwóch lat znajdują się już dwie płyty, w których towarzyszyła pani na fortepianie śpiewaczkom: najpierw utwór *Harbor Drawing* Joanny Bruzdowicz na płycie *Acte Préalable AP0274*, a następnie cała płyta (*Acte Préalable AP0290*) z ariami i pieśniami w wykonaniu Katarzyny Dondalskiej. W obu tych przypadkach była pani członkiem zespołu kameralnego. Na obecnej płycie jest pani sama ze śpiewakiem. Czy „akompaniowanie” z zespołem i samodzielnie czymś się różni?

Pozwolę sobie najpierw na parę słów wyjaśnienia. Na płycie *The Nightingale AP0290* w trzynastu pieśniach i w jednej arii wokalistce towarzyszy wyłącznie fortepian. Pozostałe sześć utworów to transkrypcje, czyli opracowania (również naszego autorstwa), w których warstwa instrumentalna została wzbogacona, w celach kolorystycznych, o skrzypce lub flet (troje wykonawców). I właśnie przeznaczenie kompozycji na określony skład stanowi pierwszą różnicę w stosunku do kompozycji stricte kameralnej Joanny Bruzdowicz (sześciu wykonawców). Zdarza się, że większa ilość muzyków w zespole wymaga lidera. W oczywisty sposób, tak skomplikowane relacje mogą wywołać różnice zdań w sferze artystycznej i konieczność zawierania kompromisów. Sytuacja w duecie – głos

i fortepian – jest o wiele prostsza i stwarza przestrzeń większej wolności twórczej po obu stronach. Interpretowanie muzyki w duecie stanowi też okazję do wzajemnego ubogacania się, uczenia się od siebie wzajemnie i odkrywania nowych możliwości.

Jak przebiegała współpraca z panem Bobrzeckim?

Przygotowując nagranie *Shakespeare Songs* wspólnie analizowaliśmy szekspirowskie teksty i rozpoznawaliśmy zawarte w nich podteksty. W partyturach szukaliśmy odniesień, by odkryć i nadać odpowiedni sens każdemu zwolnieniu, przyspieszeniu, zawieszaniu, crescendo i diminuendo. W trakcie pracy próbowaliśmy różnych koncepcji interpretacyjnych, by na płycie oddać te, które uważaliśmy za najcelniejsze. Bardzo cenię sobie wielką wrażliwość i kulturę Krzysztofa Bobrzeckiego. Nasza współpraca układała się bezkonfliktowo, była prawdziwą przyjemnością, czyli spełniała wszystkie warunki idealnego muzycznego partnerstwa. W tym miejscu chciałabym też serdecznie podziękować prof. Ryszardowi Minkiewiczowi, który wsparł nas swoimi cennymi uwagami.

Czy występowaliście z *Pieśniami Szekspirowskimi* publicznie, a jeśli tak, jakie było przyjęcie publiczności? Czy planujecie recitale promujące waszą płytę?

Wielokrotnie wykonywaliśmy te pieśni w różnych polskich miastach i wszędzie przyjmowane były z dużym zainteresowaniem. Dla wielu melomanów zaskoczeniem było ich piękno i różnorodność, bo rzadko mają okazję je słyszeć. O ile w Wielkiej Brytanii są powszechnie znane i często wykonywa-

ne, o tyle w naszym kraju problemem jest samo zdobycie ich partytur. Możemy się pochwalić pochlebnymi recenzjami wybitnych specjalistów w dziedzinie kameralistyki. Planujemy dalsze koncerty, do których włączamy sukcesywnie inne pieśni inspirowane poezją Szekspira.

Czytając poprzedni pani wywiad dowiedziałam się, jak bardzo jest pani zajęta. Czy jest jednak nadzieja na jakieś nowe nagranie w niedalekiej przyszłości?

Oczywiście. Powoli, w miarę moich skromnych możliwości czasowych, przygotowuję kolejną płytę z miniaturami fortepianowymi Zygmunta Noskowskiego. Jestem bardzo wdzięczna za zaufanie, jakim obdarzył mnie w tej kwestii pan Jan A. Jarnicki. Wyrażam w tym miejscu podziw dla jego autentycznej pasji w promowaniu niesłusznie zapomnianej muzyki polskiej. Już odebrałam sygnały od słuchaczy, zauroczonych urodą nieznaną dotąd utworów fortepianowych Noskowskiego.

Jakie są pani plany na ten rok?

Oprócz przygotowania wspomnianej wyżej płyty, planuję koncerty kameralne i solowe (promujące Noskowskiego). W lipcu wezmę udział w VIII Letniej Akademii Śpiewu, organizowanej przez prof. Bożenę Harasimowicz, w charakterze pianisty-korepetytora wokalistów. Współpracuję z panią profesorem od pierwszej edycji tego projektu, tzn. od 2009 r., towarzysząc śpiewakom podczas kursów, konkursów i koncertów. To prawdziwe święto wokalistyki, okazja do wymiany doświadczeń i poznania ciekawych osobowości.

Dziękuję za rozmowę.☺

Aнна Mikolon – pianistka, stypendystka Towarzystwa im. Fryderyka Chopina oraz Fundacji Sztuki Dziecka, laureatka I nagrody w Konkursie Muzyki Dawnej w Łodzi, laureatka Konkursu Solfeżowego w Łodzi. Absolwentka Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie prof. Bogdana Czapiewskiego i prof. Andrzeja Artykiewicza. Odbiła staż artystyczny w zakresie kameralistyki fortepianowej w UMFC w Warszawie pod kierunkiem prof. Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej. W 2011 r. obroniła doktorat w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka (promotor – prof. Anna Prabuca-Firlej). Jako pedagog Akademii Muzycznej i Szkoły Muzycznej II st. w Gdańsku przyczynia się do sukcesów studentów i uczniów (otrzymała 3 nagrody Dyrektora ZSM za osiągnięcia dydaktyczne). Współtworzy

projekty edukacyjne jak np. Mała Gdyńska Filharmonia czy Poranki Muzyczne w Filharmonii Kaszubskiej. Pianista podczas wielu kursów mistrzowskich artystów tej miary, co: prof. Bożena Harasimowicz, prof. Izabela Kłosińska, prof. Urszula Kryger, prof. Charlotte Lehmann, prof. Helena Łazarska, prof. Jadwiga Rappe, prof. Claudio Desderi, prof. Paul Esswood, prof. Ryszard Minkiewicz, Agnes Wolska, dr Katarzyna Dondalska, Andre Orlowitz, dr Marek Rzepka, dr Wojciech Mrozek, dr Jacek Szymański. Wielokrotnie nagradzana jako akompaniator na konkursach. Ma w swoim dorobku liczne publikacje i nagrania, m.in.: cykle miniatur fortepianowych Z. Noskowskiego, utwory solowe i kameralne D. Szostakowicza, solo fortepianowe w operze *Rosenkavalier* R. Straussa, utwory kameralne J. Bruzdowicz

(płyta miesiąca miesięcznika **Muzyka21**), pieśni F. Chopina, S. Moniuszki, B. Brittena, G. Verdiego, V. Belliniego, K. Pałubickiego, H. Jabłońskiego, W. Walentynowicza, M. K. Ogińskiego, R. Kłoczki i wielu innych.

Płytę z pieśniami R. Quiltera, E. W. Korngolda, G. Finziego komentują: prof. Ziemowit Wojtczak – „Jednym z pierwszych wrażeń, jakie towarzyszyły mi przy odbiorze dzieła artystycznego [...] był bardzo wyważony i świadomie zrealizowany nastrój wykreowany przez towarzyszącą soliście pianistkę Annę Mikolon. To właśnie w partii fortepianu możemy zauważyć pewne podobieństwa a przede wszystkim różnice pomiędzy utworami napisanymi przez tworzących w podobnym okresie, lecz różnych przecież autorów. W realizacji partii fortepianu odnajdziemy także głębię dynamiczną, jaką

Anna Mikolon
 fot. Beata Zukiewicz



zapewne chcieliby usłyszeć kompozytorzy. I ta właśnie realizacja partii fortepianu [...] stanowi niewątpliwie mocny punkt myśli twórczej. [...] gra wspomnianej już Anny Mikolon w omawianym dziele stanowiła o rzeczywistym a nie tylko nominalnym partnerstwie.” oraz prof. Leszek Skrla: „Ciepłe słowa pochwały kieruję w stronę pianistki, która znakomicie partnerując wokaliście w pełni i z oddaniem współtworzy przejrzystą i subtelnie wyrefinowaną formę tego interesującego przekazu muzycznego. Jej żarliwa gra, bogata w niuanse i paletę pięknych barw, pyszna w tonie i kolorze dźwięku, przeprowadza nas przez kolejne pieśni, ukazując kolory i pełne wysmakowanej namiętności obrazy muzyczne.[...] dzieło artystyczne przygotowane przez mgr Krzysztofa Bobrzeckiego przy udziale

pianistki Anny Mikolon to przykład profesjonalizmu, wiedzy, talentu, przemyślanej koncepcji i dojrzałości emocjonalnej...”.

Prowadząc różnorodną działalność koncertową – kameralną i solową – współpracując zarówno z wokalistami, jak i z instrumentalistami Anna Mikolon wykonała już 800 koncertów. Od 2013 r. tworzy wraz z Anną Liszewską duet fortepianowy. Uczestniczy w festiwalach muzycznych, takich jak: Gdańskie Lato Muzyczne – Chopin nad wodami Motławy, Gdański Festiwal Muzyczny, Międzynarodowy Festiwal Duetów Fortepianowych, Gdynia Classica Nova, Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej, Sonosfera, Dobrodzień Classic Festival, Festiwal Muzyki Współczesnej Nowe Fale, Gdańskie Dni Wokalistyki, Muzyczne Dni Drozdowo-Łomża, Kalejdoskop Form Muzycznych i Festiwal

Muzyki Sakralnej w Sopocie. Nie stroni od prawykonań muzyki nowej (Olivier Greif, Marcin Łukaszewski, Rafał Kłoczko) lub dawno zapomnianej. Od kilku lat współorganizuje Koncerty w Centrum Ekumenicznym w Gdańsku-Oliwie oraz Międzynarodowy Festiwal Wieczory Muzyczne u św. Andrzeja Boboli w Sopocie. Przez 11 lat była pianistą-korepetytorem solistów w Operze Bałtyckiej. Zagrała ok. 1000 prób, 180 spektakli jako muzyk orkiestrowy, ma 43 opery w repertuarze, otrzymała Nagrodę POB za realizację opery *Rosenkavalier* R. Straussa, współpracowała z Teatrem w Ingolstadt, realizowała *Gwałt na Lukrecji* B. Brittena dla TV Mezzo, akompaniowała podczas przesłuchań dla: ZBF Agentur Leipzig 2003, European Opera Center Liverpool 2007 i Belvedere Competition 2014 i 2015.☺

Jadwiga Pietraszkiewicz

Adam Czopek



Jadwiga Pietraszkiewicz
Carmen T. W. w Łodzi 1967 r.

Gdyby karierę tej znakomitej śpiewaczki ująć w kategoriach czystej statystyki, należałoby napisać o 33 latach intensywnej pracy na scenie, ponad 1500 zaśpiewanych przedstawieniach i 40 pierwszoplanowych, zaśpiewanych partiach. Wystąpiła też w 680 koncertach. Pisano o niej, że ma sceniczny temperament i dysponuje wspaniałym sopranem dramatycznym, o wyjątkowej barwie i mocy. Tosca, Salome oraz Jarosławna w *Kniaziu Igorze* Borodina były jej najbardziej ulubionymi partiami. Tę ostatnią partię śpiewała 20 stycznia 1967 r. w przedstawieniu *Kniazia Igora*, otwierającym nowy gmach Teatru Wielkiego w Łodzi. Jej repertuar opierał się na dziełach Verdiego (*Bal maskowy*, *Moc przeznaczenia*, *Aida*), Pucciniego (*Dziewczyna z Zachodu*, *Tosca*,

Cyganeria). Chętnie sięgała po partie w operach Czajkowskiego (*Eugeniusz Oniegin*, *Dama Pikowa*) oraz Bizeta (*Carmen*). Była również cenioną wykonawczynią partii Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Maryny Mniszchówny w *Borysie Godunowie* Musorgskiego oraz Ortrudy w *Lohengrinie* Wagnera. Z powodzeniem śpiewała moniuszkowskie partie Cześnikowej i Hanny, Halki i Hrabiny.

Artystka urodziła się 30 sierpnia 1919 r. w Nalibokach na Litwie, w ZSRR. Choć nosiła nazwisko Jadvyga Petraškevičiūtė, pochodziła jednak z polskiej rodziny, o długich tradycjach patriotycznych. Ojciec był organistą i prowadził chór w miejscowym kościele. Gimnazjum ukończyła w 1939 r. w Mołodecznie, Konserwatorium Wileńskie

w 1947 r. Była uczennicą Agłaji Klau i Olgi Olginy. Debiutowała partią Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* na scenie Litewskiego Teatru Opery i Baletu w Wilnie we wrześniu 1949 r. (Jacek Chodorowski podaje, że było to rok wcześniej). Opera Wileńska, na dziesięć lat, stała się główną sceną jej występów i miejscem budowania podstaw repertuaru. Już w tym czasie pojawiała się gościnnie na wielu rosyjskich scenach, w tym Teatru Bolszoi w Moskwie i Teatru Maryjskiego w Leningradzie (dzisiaj Sankt Petersburg). Musiała być cenioną śpiewaczką w ZSRR, skoro – mimo młodego wieku i krótkiego stażu pracy, odznaczona została wieloma odznaczeniami, z Orderem Lenina włącznie, co stanowiło wtedy najwyższą formę uznania. Za kreację Maryny w *Borysie Godunowie*

otrzymała nagrodę państwową Litewskiej SRR. Litewski kompozytor i pedagog, Balys Dvarionas (1904-1972) skomponował specjalnie dla niej operę *Dalia*.

W 1958 r. została żoną polskiego inżyniera chemika i w 1959 r., wraz z matką, przeniosła się do Polski do męża, w tamtym czasie pracownika Politechniki Szczecińskiej. Jednak mieszkanie w Szczecinie, nawet u boku ukochanego męża, nie rekompensowało jej utraty pracy i możliwości śpiewania. Próbowwała śpiewać w Operze Warszawskiej, jednak dojazdy do stolicy okazały się zbyt męczące, a na dodatek, warszawska kariera nie układała się po jej myśli. Wtedy trafiła do niej propozycja pracy w Operze w Łodzi. Przyjęła ją z tym większą radością, że z pracą w tym mieście wiązało się otrzymanie mieszkania. Ponieważ mąż nie zaakceptował przeprowadzki, rok później byli już po rozwodzie. Dopiero łódzka scena, na której zadebiutowała partią Toski, a nieco później rolą Hrabiny, w operze Moniuszki, w 1960 r., zaofiarowała artystce możliwość pełnego rozwoju, wykorzystania jej talentu i temperamentu. Łódzki teatr był świadkiem największych sukcesów śpiewaczki, która każdą z kreowanych bohaterok obdarowywała częścią swojej artystycznej osobowości, dbając przy tym, by emanowały one prawdziwymi emocjami. Publiczność doceniała jej starania, owacyjnie przyjmując każde z jej scenicznych wcieleń. W pamięci łódzkich melomanów najsilniej zapadła jako Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*, Liza w *Damie pikowej*, Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* oraz Aida, Tosca, Amelia i Carmen. Wielkie uznanie zyskała jako Jarosławna w *Kniazu Igorze*, której kreację przygotowała na otwarcie nowego gmachu Teatru Wielkiego w Łodzi. Ostatnią partią, jaką opracowała i zaśpiewała była rola Babuliny w musicalu *Zobra* Johna Kandra, którego polską premierę przygotował Tadeusz Kozłowski w 1979 r. Bogusław Kaczyński powiedział przy jakiejś okazji, że: „Jadwiga Pietraszkiewicz była tym dla Łodzi – kim Antonina Kawecka dla Poznania i Maria Fołtyń dla Warszawy”. Mimo tak bogatej w partie i wydarzenia kariery, do pełni szczęścia zabrakło jej możliwości wykonania partii tytułowej Lulu w operze Albana Berga, o czym przez wiele lat marzyła.

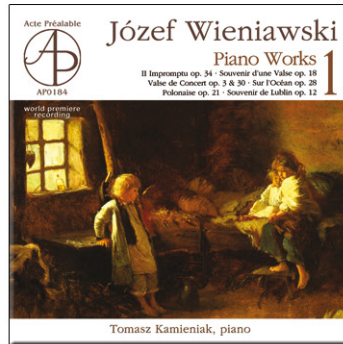
Oczywiście łódzka scena nie była jedyną, na jakiej występowała. W tamtych latach bywała częstym gościem Opery Bałtyckiej w Gdańsku (*Tosca*, 1961), Opery Śląskiej w Bytomiu (*Moc przeznaczenia* i *Tosca* (1962), *Hrabina* (1960). Od czasu do czasu wracała do Opery Warszawskiej, gdzie w 1963 r. wzięła udział w polskiej premierze *Więźnia* Dallapiccoli, zaśpiewała wówczas rolę Matki, na zmianę z Krystyną Jamroz. Później pojawiała się już na scenie Teatru Wielkiego, gdzie podziwiano ją, między innymi, w jednej z jej koronnych partii, czyli Tosce.

Na początku lat 60. artystka rozpoczęła pracę pedagogiczną, którą kontynuowała ponad 40 lat. Przeszła wszystkie stopnie akademickiej kariery: tytuł profesora zwyczajnego otrzymała w 1993 r. Rok później, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu przyznało jej nagrodę „za największe osiągnięcia w pedagogice wokalne”. W tym czasie, w łódzkiej PWSM, a później Akademii Muzycznej, wykształciła kilka pokoleń śpiewaków. „Była wymagającym nauczycielem, ale zarazem ciepłym i życzliwym człowiekiem” – wspomina Joanna Woś, jedna z wielu uczennic Maestry. Do grona jej uczniów należą, między innymi: Anna Walczak, Urszula Kryger, Piotr Nowacki, Krzysztof Marciniak, Andrzej Niemierowicz i Agnieszka Makówka.

Zmarła nagle, w nocy z 22 na 23 maja 2013 r., w wieku 94 lat. Kilkanaście dni wcześniej (17 maja) spotkaliśmy się w teatrze na premierze *Toski*, będącej zarazem jubileuszem Tadeusza Kozłowskiego, którego wysoko ceniła, jako człowieka i dyrygenta.🎭



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

Rachel Podger
fot. Jonas Sacks



Rachel Podger – królowa barokowych skrzypiec

Maria Ziarkowska

Muzyka dawna pozostaje nieco w tle muzyki klasycznej i późniejszej. Rachel Podger, swoją postawą i grą, wynosi na wyżyny dzieła dawnych mistrzów, nadając im ożywczy blask...

DROGA DO KARIERY...

Rachel Podger urodziła się w Anglii w 1968 r. Artystka jest głównie znana z zamiłowania do muzyki barokowej i to właśnie w tej dziedzinie się specjalizuje, grając solowo na skrzypcach barokowych i dyrygując. Podger rozpoczęła naukę w niemieckiej szkole, działającej w oparciu o filozofię edukacyjną Rudolfa Steinera (tzw. edukacja waldorfska), podkreślającą rolę wyobraźni w procesie pedagogicznym

i zakładającą integrację rozwoju intelektualnego, artystycznego i praktycznego. Szkołą, która dała młodej skrzypaczce gruntowne wykształcenie była Guildhall School of Music and Drama. Już jako studentka, Podger podjęła się utworzenia kilku zespołów kameralnych o profilu barokowym. Jednym z nich jest znany i działający po dziś dzień zespół Florilegium. Zdolności i kreatywność pozwoliły skrzypaczce współpracować z tak sławnymi grupami, jak New London Consort i London Baroque.

Rachel Podger często występuje w barokowych orkiestrach, jednocześnie grając i dyrygując. Była koncertmistrzem w Gabrieli Consort oraz w The English Concert (orkiestrach grających na instrumentach dawnych). W 2004 r. objęła prowadzenie

Orkiestry Wieku Oświecenia, z którą odbyła tournée po Stanach, grając *Koncerty Branderburskie* J. S. Bacha. Artystka współpracuje także gościnnie z różnymi orkiestrami, m.in. – od 10 lat – z polską Arte dei Suonatori. Działa w nich jako dyrygentka oraz solistka.

Poza działalnością koncertową, Rachel Podger czynnie udziela się pedagogicznie. Wykłada skrzypce barokowe w swojej uczelni Guildhall School of Music and Drama oraz w Królewskiej Duńskiej Akademii Muzycznej, z siedzibą w Kopenhadze.

Skrzypaczka jest inicjatorką barokowego festiwalu Brecon Baroque Festival, który w tym roku będzie obchodził jubileusz 10-lecia, a jego coroczna edycja przypada na ostatni weekend października.

Rachel Podger
fot. Jonas Sacks



Rachel Podger gra na skrzypcach z 1739 r., pochodzących z Genui, rzemiosła Pesariniusa, ucznia Antonia Stradivariiego.


DYSKOGRAFIA

Skrzypaczka współpracuje z wytwórnią Channel Classics Records. Nagrała *Sonaty i Partity na skrzypce solo* J. S. Bacha, *12 Fantazji na skrzypce solo* G. Ph. Telemanna, *Sonaty na skrzypce i klawesyn* J. S. Bacha z klawesynistą Trevorem Pinnockiem, *Sonaty skrzypcowe* H. Purcella. Wielkim sukcesem okazała się płyta ze zbiorem 12 koncertów A. Vivaldiego *La stravaganza*. Jest ona owocem współpracy Podger z polską orkiestrą Arte dei Suonari. Płyta ta została okrzyknięta przez magazyn Gramophone,

najlepszym barokowym nagraniem 2003 r. Ciekawą pozycją są również *Sonaty na skrzypce i fortepian historyczny* W. A. Mozarta. Wraz z Orkiestrą Oświecenia, artystka uwieczniła *Koncerty skrzypcowe* Haydna i Mozarta. Kolejną nagrodę magazynu Gramophone przyniosły jej koncerty *L'Estro Armonico* Antonio Vivaldiego, nagrane w kwietniu 2015 r. Zgodnie z profesją skrzypaczki, wszystkie krążki obejmują literaturę barokową i wczesnoklasyczną.

MEDIALNY ROZGŁOS

Kariera i losy Rachel Podger są pilnie śledzone przez media, zajmujące się kulturą, sztuką i muzyką. Artystka została nazwana „królową barokowych

skrzypiec” (przez Sunday Times) i – na razie – nie zamierza oddać tego tytułu, dba o jego utrzymanie poprzez pilną pracę. Magazyn Gramophone podkreśla wartość jej muzyki, określając ją mianem „najbardziej inspirującej”. Gazeta Toronto Star określiła grę skrzypaczki jako „odurzające połączenie mocy i łaski”. Rachel Podger wyniosła na wyżyny instrumenty i muzykę dawną. Dzięki swojej charyzmie i wybitnej grze, rozślawiła utwory dawne i wczesnoklasyczne, które za jej sprawą zyskały popularność. Ciekawe, co przyniesie dalsza kariera skrzypaczki? Nowe nagrania? A może tournée? Na razie możemy śledzić koncerty polskiej orkiestry Arte dei Suonari, bo może Podger wkrótce zaplanuje z nią nowy, barokowy projekt? Czekamy z niecierpliwością! 

Skrzypce to moja miłość

rozmowa z wybitnym artystą Itzhakiem Perlmanem

Przyglądając się szczegółowo pana olbrzymiej dyskografii, uderzyło mnie to, że nie znajduje się w niej ani jedna nuta Schuberta!

Całkowicie się z panem zgadzam. Cóż, nie było okazji i właściwie nie rozumiem dlaczego. Proszę mi wierzyć, to nie było zamierzone, po prostu nie doszło do tego. Jednak, kto wie, mam jeszcze trochę czasu. Schubert jest zachwycającym kompozytorem, uwielbiam go, gram jego utwory na koncertach. Zaledwie przed dwoma tygodniami dyrygowałem wykonaniem jego IX Symfonii.

Podczas poprzedniego wywiadu, który miał miejsce dwadzieścia pięć lat temu, zapytałem pana o ulubione nagrania, a także o te najmniej lubiane. Wtedy odpowiedział mi pan: „Niech pan sam zgadnie!”

I to się nie zmieniło (śmiej). Dla mnie nagranie jest jak dziecko, a kochamy wszystkie dzieci. Poszczęściło mi się, mam pięcioro dzieci i jedenaścioro wnuków. Kocham je wszystkie, nie potrafiłbym panu powiedzieć, które z nich wolę. Za każdym razem, gdy pojawiło się jakieś z moich nagrań, znaczyło to, że zaaprobowałem je jako swój własny portret. Wszystko, co mogę powiedzieć, to tyle, że wierzę, że wszystkie moje nagrania prezentują to, czym zajmowałem się w czasie,

gdy zostały wydane. Ale jeśli zapyta pan, czy gdy słucham konkretnego nagrania „zagrałby je pan dzisiaj tak samo?”, odpowiedziałbym „prawdopodobnie nie, ale jest to odzwierciedlenie tego, co mogłem zaproponować najlepszemu, gdy je nagrywałem”.

Wzeszłym roku wybitny skrzypek Itzhak Perlman obchodził 70. urodziny. A Warner Classics wydał przepiękny album z wszystkimi nagraniami, dokonanymi przez niego dla EMI Classics & Teldec Classics. Z tej okazji artysta zgodził się odpowiedzieć na kilka pytań.

Wiem, że niektóre płyty są panu szczególnie drogie, jak recital Strawińskiego z Brunem Caninem, pianistą, z którym nagrywał pan tylko raz, chociaż na koncertach grał pan z nim tak często.

Rzeczywiście, bardzo lubię tę płytę, tym bardziej, że została szybko wycofana ze sprzedaży. Nie wiem, dlaczego. Na nic powiedzieć, że uważam, że jest to wspaniała płyta, tak zadziałały prawa marketingu. Bardzo się cieszę, że została ponownie wydana w tej kolekcji. Bruno Canino jest wielkim pianistą, praca z nim była dla mnie zawsze wielką przyjemnością.

W trakcie pana długiej współpracy z EMI, z pewnością utrzymywał pan uprzywilejo-

wane relacje z wielkim producentem Suwim Rajem Grubbem?

Pamiętam go jako wielkiego entuzjastę. Z czasem mnie poznał i wiedział dokładnie, jakie są moje „obsesje”. Każdy ma swoje własne pomysły na nagrania. Niektórzy z moich kolegów niezbyt przejmowali się szczegółami, mówili wprost: „to mnie nie dotyczy, zostawiam to producentowi, niech zrobi z tym, co trzeba”. Jeśli chodzi o mnie, zawsze byłem zaangażowany na każdym etapie nagrania. Dla mnie najważniejsze jest brzmienie. Mam obsesję na tym punkcie. W istocie jest to bardzo prosta sprawa, chciałem brzmieć, jak ja sam. Jeśli nagranie nie oddawało dość wiernie mojego brzmienia, mówiłem „To nie ja. Zmieńmy mikrofony i zacznijmy jeszcze raz”. Suvi rozumiał to bardzo dobrze i po pewnym czasie sam podpowiadał realizatorom dźwięku, jakie mikrofony lubię najbardziej. Nie chciałem mikrofonów o wysokich częstotliwościach, które sprawiają, że dźwięk skrzypiec staje się bardzo przeszywający. Pamiętam, że Suvi zdołał przekonać realizatorów dźwięku, żeby użyli starych mikrofonów wstęgowych RCA.

Tak, jak to było w przypadku Heifetza!

Właśnie tak. Ciekawe jest jednak, że Heifetz lubił swego rodzaju ostrość. W ten

sposób, jego brzmienie na nagraniach było zawsze wspaniałe, ale jeśli słuchałby go pan na koncercie, czy też na nagraniu live, to jego brzmienie było dużo bardziej aksamitne, piękniejsze. Ja chciałem, żeby odtworzono to, co słyszały moje uszy podczas mojego grania. Sądzę, że większość moich płyt jest tego odzwierciedleniem. Zna mnie pan, gdyby tak nie było, nie pozwoliłbym na ich wydanie. Prowadziliśmy ożywione dyskusje „Nie, nie, jest trochę lepiej, ale mogłoby być jeszcze troszeczkę lepiej”. Wtrącałem się do najmniejszego szczegółu. Suvī został moim przyjacielem i wszystko układało się bardzo dobrze.

Czy wybierał pan dokładnie repertuar, który chciał pan nagrać?

Mniej więcej. Tak naprawdę, nagrywałem utwór, kiedy byłem na to gotowy. Nie chciałem wyrzucić sobie po roku, że nagrałem płytę o rok za wcześnie. Staralem się zawsze tego unikać. Ale jedno szczególne

nagranie przychodzi mi do głowy, *Kaprysy Paganiniego*. Czy aby na pewno ten wywiad jest dla Warnera?

Jak to?

Chciałem się tylko upewnić, że nie pomyliłem studia (śmiech).

W tym albumie znajdują się tylko pana oryginalne nagrania dla EMI i Teldec. W dołączonej do albumu książce ukaże się cała pana dyskografia. Bardzo mi na tym zależało.

Bardzo zabawne! A więc pamiętam, że wytwórnia EMI chciała, żebym nagrał u nich *Kaprysy Paganiniego*, ale poinformowali mnie o tym zaledwie cztery, czy pięć dni wcześniej. Byłem wtedy w Chicago i nie miałem przy sobie nawet paszportu. Nalegali, żebym przyleciał bezpośrednio do Londynu, załatwili mi coś w rodzaju wizy, żeby można było od razu nagrać płytę. Płytę nagraliśmy dwa dni po moim przyjeździe. Widzi pan, byłem wtedy taki młody (śmiech), ale kiedy

słucham tej płyty, stwierdzam, że to jest raczej złe nagranie. Oprócz tego jednego przypadku, nagrywałem zawsze to, co sam zamierzałem nagrać.

Dokonał pan pięknych nagrań koncertów Beethovena i Brahmsa razem z Carlem Marią Giulinim. Kilka lat później zdecydował się pan powrócić do dwóch dzieł z Danielem Barenboimem. Czy był jakiś szczególny powód tej decyzji?

Rzeczywiście, wierzyłem, że nagrywając te dwa wielkie dzieła z różnymi dyrygentami nauczę się czegoś. Te koncerty nie są napisane tak naprawdę na skrzypce ze zwykłym towarzyszeniem orkiestry. Lubiłem zawsze traktować je jako koncerty skrzypcowe „z orkiestrą”, ponieważ partia orkiestrowa jest tu niezwykle ważna, w przeciwieństwie na przykład, do koncertów Paganiniego, w których partia solisty dominuje, a orkiestra jedynie ją wspomaga. To właśnie dlatego granie Beethovena i Brahmsa z różnymi

Itzhak Perlman
fot. Don Hunstein/© Parlophone Records Limited



orkiestrami i dyrygentami dostarcza zawsze pasjonujących doświadczeń. Nagrywanie ich z Giulininim w Chicago było fantastyczną przygodą, tak samo, jak zagranie ich w Berlinie z Barenboimem. Być może jest to egoistyczna wizja!

Czy żałuje pan, że nie nagrał jeszcze niektórych innych utworów? Myślę tu zwłaszcza o sonatach skrzypcowych Eugène'a Ysaÿe'a.

Sonaty skrzypcowe Eugène'a Ysaÿe'a należą do bardzo trudnych utworów, chciałbym być pewien, że mam ochotę je nagrać. Jest jeszcze tyle do zrobienia. Zobaczmy, co się wydarzy. Natomiast chciałbym nagrać koncert Waltona, może kiedyś to zrobię.

Ale przecież grał go pan często na koncertach.

Nagrałem dużo, być może... wystarczająco (śmiech).

Moje pytanie dotyczyło raczej repertuaru na skrzypce solo. Nagrał pan Bacha i Paganiniego, ale nigdy nie nagrał pan sonat Bartóka czy Prokofiewa.

Za trudne, zbyt trudne (śmiech)! Z pewnością wielkie dzieła, ale zbyt trudne.

Dowiedziałem się, że nagrał pan niedawno I Sonatę Faurégo, jak również Sonatę Richarda Straussa.

Zgadza się, nagrałem te utwory pod koniec 2014 r. razem z Emmanuelem Axem. Myślę, że płyta powinna ukazać się tej jesieni (płyta ukazała się jesienią 2015 r., wydana przez Deutsche Grammophon – przyp. redakcji).

Słucha pan czasami swoich płyt?

Nieświadomie (śmiech)! Kiedy słucham przypadkowo jakiegoś nagrania w radiu i jeśli jest dobre, mówię sobie „żeby tylko to było moje nagranie”; jeśli nie jest dobre, modlę się, żeby to był ktoś inny (śmiech). Tylko tak zdarza mi się ich słuchać. Problemem jest to, że niektóre stacje radiowe nie podają już, kto grał. Dostają szału, ponieważ zostają w niepewności.

Niektórzy wielcy skrzypkowie wołają skrzypce Stradivariusa, inni Guarneriego del Gesù. Pan grał na obu tych instrumentach.

Rzeczywiście, to były „Sauret” Guarneriusa i „Soil” Stradivariusa. Ale teraz mam tylko Stradivariusa. Miałem najpierw Guarneriusa, nagrałem na nich wiele płyt. Pamiętam doskonale, że niektóre sonaty i partity nagrywałem na Stradivariusię, inne na del Gesù.

Proponuję panu teraz taki mały „Kwestionariusz Prousta”. Jaka jest pana główna zaleta?

Jedzenie.

Cecha, której szuka pan u ludzi?

Poczucie humoru.

Co ceni pan najbardziej u przyjaciół?

Rozumieć się w muzyce, w humorze i przy stole. Moi najlepsi przyjaciele to ci najdawniejsi.

Pana największa wada?

Jedzenie! (śmiech)

Ulubione potrawy i napoje?

Mój Boże! Cóż za niemożliwe pytanie. Lubię tyle rzeczy. Mógłbym panu powiedzieć, że lubię kuchnię francuską i burgundzkie wina, ale to nie byłoby dokładnie tak. Lubię kuchnię chińską, japońską i włoską. Tak naprawdę lubię każdą kuchnię. Obecnie mam prawdziwą pasję do wielkich win, według mnie, najlepsze bordeaux i najlepsze burgundy są jak stradivariusy i guarneriusy. Kocham i jedno, i drugie. Od dwudziestu lat, razem z żoną rozwijamy program nauczania dla bardzo utalentowanych, młodych instrumentalistów smyczkowych i co roku organizujemy dobroczynną sprzedaż win na licytacji. Naszym gościem honorowym w ubiegłym roku była pani Corinne Mentzelopoulos, właścicielka Château Margaux, w tym roku to był książę Robert Luksemburski, zarządzający Château Haut-Brion.

Czego nie cierpi pan ponad wszystko?

Kiedy ludzie nie wiedzą, co robią, a wydaje im się, że wiedzą. Ale jest jeszcze tyle rzeczy, których nie znoszę. Tak naprawdę, to najbardziej nie lubię podróżować. Dzisiaj podróżowanie stało się koszmarem.

Kim lub czym chciałby pan być, gdyby pan nie był tym, kim jest?

Jestem szczęśliwy tym, kim jestem.

Pojęcie szczęścia?

Jeść i pić do syta nie przybierając na wadze. To byłoby idealne, ale oczywiście jest to niemożliwe. Poza tym, jestem tak bardzo szczęśliwy z żoną, dziećmi i wnukami. Czegoż więc więcej mógłbym oczekiwać? Naprawdę niczego. W życiu nie ma nic ważniejszego i cenniejszego niż rodzina.

Co byłoby dla pana największym nieszczęściem?

Fałszować (śmiech). Nie tylko byłoby to nieszczęście, to byłoby piekło. To wcale nie musiałoby być wielkie fałszowanie, już nawet malutkie byłoby piekłem.

Pamięta pan na pewno zdanie, które wypowiedział David Ojstrach: „Wszyscy skrzypkowie fałszują, ale niektórzy przesadzają!”

Zabawne! Znam podobne zdanie w tym samym stylu. Pewnego dnia jadę samochodem z żoną, zatrzymujemy się na światłach, widzimy jak ulicą przechodzi kobieta ze skrzypcami. Żona mówi do mnie: „Ona fałszuje!”. „Znasz ją?” – pytam. „Nie, nie znam jej”, zapewnia mnie żona. „To skąd wiesz, że fałszuje?”. Odpowiada: „Ponieważ wszyscy skrzypkowie fałszują” (śmiech).

Pańska dewiza?

Być dobrym dla tych wszystkich, z którymi rozmawiam. Jednym słowem, cokolwiek komuś się mówi, należy upewnić się, czy naszą przykrą wypowiedzią kogoś nie zranimy. Nie lubię, kiedy ktoś się źle czuje z powodu tego, co mówię. Jeśli idzie pan po koncercie za kulisy i jeśli nie podobało się panu to, co zrobił student lub kolega, trzeba po prostu powiedzieć mu „brawo”, żeby poczuł się dobrze. Chyba, że chce znać prawdę. Tylko wtedy można szczerze powiedzieć swoje zdanie. Jednak, jeśli o to nie proszą, zawsze lepiej być dobrym.

I jeszcze tylko słowo o tych nagraniach, które się nie ukazały, nie pozwolił pan, by zostały wydane. Znaleźliśmy kilka takich przykładów w archiwum EMI i zastanawialiśmy się, dlaczego nie zostały nigdy wydane.

Zawsze jest jakiś powód. Jeśli chodzi na przykład o *Sonatę a-moll* Schumanna, którą nagrałem z Marthą Argerich, czekaliśmy po prostu, żeby do płyty dodać jeszcze inny utwór. Jeśli chodzi o inne nagrania, chciałbym bardzo przesłuchać je jeszcze raz i wtedy zobaczymy. Jednak wiem, że we wszystkich przypadkach był prawdziwy powód, żeby ich wtedy nie wydać.

Dziękuję, to była wielka przyjemność spotkać się znowu z panem.

Dla mnie to również była przyjemność! 📧

Wypowiedzi zebrał i rozmawiał z artystą Jean-Michel Molkhou (marzec 2015)/© Warner Music
tłumaczenie z języka francuskiego: Małgorzata Kaczmarek

Max Richter
fot. Yulia Mahr/© DG



Sleep Maxa Richtera 8-godzinne dzieło, by spędzić z nim noc

Max Richter, pierwszoplanowa postać muzycznego świata Wielkiej Brytanii, napisał, najprawdopodobniej, najdłuższy utwór muzyki poważnej, jaki kiedykolwiek nagrano. Trwający 8 godzin *Sleep* ma za zadanie pograć słuchacza we śnie.

„Jest to 8-godzinna kołysanka” tłumaczy autor. Napisana jest na fortepian, smyczki, instrumenty elektroniczne i głos, lecz pozbawiona jest słów. „To moja wersja kołysanki dla naszego szalonego świata – opowiada kompozytor – Apel, by żyć wolniej”.

Sleep zostało po raz pierwszy wykonane we wrześniu 2015 r. w Berlinie. Koncert trwał od północy do 8 rano. Zamiast foteli, słuchacze mieli do swojej dyspozycji

łóżka. Od 4 września nagranie jest dostępne na stronie internetowej Deutsche Grammophon. Jednocześnie na płytach kompaktowych, winylowych i na stronie internetowej pojawi się skrócona wersja *from Sleep*. Według autora, „o ile wersja kompletna przewidziana jest do słyszenia podczas snu, o tyle wersja skrócona przewidziana jest do słuchania i jest to cykl »okien« otwierających się na dzieło kompletne”.

Niedawno Max Richter został owacyjnie przyjęty w Covent Garden za „pełną przepychu i nastroju” muzykę do baletu Wayne’a MacGregora *Woolf’s Works* – portretu Wirginii Woolf i jej dzieł. Muzyk, pozostający

pod wpływem post-rocka, muzyki poważnej i awangardy elektronicznej, nagrał pięć solowych płyt, a szósta – *Cztery pory roku recomposed* – znajdowała się wśród najlepiej sprzedających się albumów w 2012 r.

Wprawdzie autor nie wymaga od słuchaczy, by siedli i w całości wysłuchali *Sleep*, niewątpliwie wielu to uczyni. „To niezwykle doświadczenie spróbować odkryć, jak odbieramy muzykę na różnych poziomach świadomości”. Utwór ten powstał, gdyż autor od dawna był zafascynowany zjawiskiem snu. Jak mówi Max Richter, „sen to jedna z najważniejszych naszych czynności, która zajmuje nam jedną trzecią życia, i jest to jedno z moich ulubionych zajęć”.

W trakcie komponowania, Max Richter konsultował się z wybitnym amerykańskim neurologiem Davidem Eaglemanem, by poznać, w jaki sposób funkcjonuje mózg podczas snu. „*Sleep* jest moją próbą odkrycia, w jaki sposób, gdy świadomość jest »na wakacjach«, przestrzeń może być wypełniona muzyką”.

Ponowne zainteresowanie w środowisku artystycznym utworami, które posługują się

I natychmiast dodaje: „sposób, w jaki wykonuje się muzykę poważną wciąż zwiększa moją ciekawość, dlaczego pewne sztywne reguły pozwalają nam określić, która muzyka jest dobra. W XX w. w Europie złożoność i niedostępność stały się synonimem inteligencji i awangardy w muzyce, ale jednocześnie trochę się pogubiliśmy. Modernizm dostarczył nam wiele utworów zadziwiających, zagubi-

SLEEP MAXA RICHTERA

Max Richter jest przykładem typowego muzyka współczesnego. Jego źródła inspiracji są bardzo różnorodne: od Byrda, Purcella i Bacha po Xenakisa, poprzez punk, post-rock i elektronikę. Miesza barokowe piękno z nowoczesną techniką i jest pionierem w rozwoju świata post-klasycznego. Jego muzyka pojawia się w operach i galeriach sztuki, na koncertach i w radiu, telewizji i kinie.

Jego ostatnia partytura zapisze się w annałach historii. To nie tylko najdłuższe dzieło kiedykolwiek zarejestrowane, ale także muzyka, której słuchacz musi doświadczyć śpiąc.

Sleep jest pod każdym względem utworem nowatorskim, charakterystycznym dla jego twórcy. To wciąż powtarzające się rozważanie artysty nad istotą muzyki poważnej. Jak w większości jego utworów, i tu głównymi instrumentami są fortepian i smyczki, uzupełnione innymi instrumentami klawiszowymi, elektroniką i głosem. Muzyka ta składa się z odwołań do różnych, czasem całkowicie się wykluczających, rodzajów. Jednocześnie jest bardzo znajoma, jaką chciałoby się słyszeć we śnie, i całkowicie odmienna, przeszkadzająca.

Trwa 8 godzin, powinno się jej słuchać bez przerwy, zaczynać na jawie, a kończyć we śnie.

Richter, po konsultacjach z Davidem Eaglemanem, określił swoje dzieło, jako „badanie” snu. „Doświadczenie, by stwierdzić, w jaki sposób postrzegamy muzykę na różnych poziomach świadomości, jak ją odbieramy, gdy jesteśmy obudzeni, a jak podczas snu. Ciekaw jestem, czy po wysłuchaniu *Sleep* we śnie, później odbierzemy ją inaczej. Oto pytania – jednym z nich jest, czy możemy słuchać śpiąc?”

Richter studiował na Uniwersytecie w Edynburgu, Royal College of Music w Londynie i u awangardowego kompozytora włoskiego Luciana Beria we Florencji. Rozpoczął swoją karierę w zespole kameralnym Piano Circus, grał w grupach rockowych The Future Sound of London i Repräsent. Nagrał kilka płyt solo, w tym *Memoryhouse*, *The Blue Notebooks* i *Infra*, skomponował muzykę do wielu filmów i baletów, w tym wspomnianego *Woolf Works*, a także do wielu instalacji. 🎧

Tłumaczenie i opracowanie na podstawie materiałów Deutsche Grammophon: Stanisław Lubliński

Max Richter
fot. Rhys Frampton/© DG



czasem, trwaniem pozwoliło Richterowi zauważyć, że „to nie jest zjawisko nowe w muzyce. Już Cage, Terry Riley, et LaMonte Young posługiwali się nim. W dzisiejszych czasach jest to odpowiedź na nasze szalone życie – wszyscy potrzebujemy chwili wytchnienia”.

liśmy jednocześnie nasze korzenie, łączność duchową. Ubyło nam słuchaczy. Wszystkie moje utwory z ostatnich lat wykorzystują ten fenomen tak, jak to robi *Sleep*. To całkowicie przemyślana deklaracja mojego credo”.

Łucja z *Lammermoor*

Adam Czopek

Ta opera, będąca kwintesencją operowego romantyzmu i bel canta, jest bez wątpienia najbardziej znanym dziełem swojego twórcy. Entuzjastycznie przyjęta przez publiczność i krytyków, prapremiera dzieła miała miejsce 26 września 1835 r. w Teatro San Carlo w Neapolu, który dzięki temu uniknął bankructwa. Trzy dni przed tym wydarzeniem, w podparyskim Puteaux umarł Vincenzo Bellini. Pierwszą wykonawczynią partii Łucji była Fanny Tacchinardi-Persiani, pierwszym Edgarem Gilbert Duprez. Ta prapremiera okazała się jednym z największych sukcesów w karierze Donizettiego. Cztery lata później, przed wystawieniem opery w Paryżu w sierpniu 1839 r. w Théâtre de la Renaissance, kompozytor dokonał kilku istotnych przeróbek. Francuska wersja została w roku 1841 wystawiona w Stanach Zjednoczonych, w Nowym Orleanie, poprzedzając o kilka miesięcy premierę włoską. Drugi raz sięgnięto po to dzieło przy okazji inauguracji nowego gmachu MET w Nowym Jorku w 1883 r. Wówczas pierwszą Łucją była Polka Marcella Sembrich-Kochańska, która tą partią, 24 października 1883 r. rozpoczęła swoją amerykańską karierę. W międzyczasie *Łucja* pojawiła się na scenach Wiednia, Londynu, Brukseli, Madrytu, Petersburga, Odessy, Mediolanu, Barcelony, wszędzie zyskując owacyjne przyjęcie. I tak zostało do dzisiaj, w całej swojej historii, *Łucja* ani na moment nie zeszła z teatralnego afisza, będąc ukochanym dziełem publiczności. Obliczono, że tylko w 2008 r. odbyło się ponad 180 przedstawień *Łucji* w 33 miastach na świecie. Za wspaniale napisane arie i ansamble kochają też *Łucję* śpiewacy, szczególnie soprany koloraturowe, z których każdy marzy o tym, by zmierzyć się zwycięsko z arcytrudną partią tytułowej bohaterki.

Premiera polska odbyła się w Teatrze Miejskim we Lwowie 29 grudnia 1838 r. (w niemieckiej wersji językowej). W Krakowie dzieło pojawiło się w 1841 r. Warszawa poznała *Łucję z Lammermoor* 7 października 1843 r. w oryginalnej wersji językowej, w wykonaniu włoskiej, wędrownej trupy operowej. W czerwcu 1947 r. zaprezentowano operę w polskiej wersji, w tłumaczeniu Leona Sygietyńskiego. Pierwszymi wykonawczyniami partii tytułowej w tych przedstawieniach były Ludwika Rywacka i Ludwika Leśniewska. Przystawieniami w obu wersjach dyrygował Jan Quatrini, który ostatni raz prowadził *Łucję* w styczniu 1872 roku. W sumie Quatrini poprowadził przez ten czas około dwustu przedstawień. Kolejnych, ponad 150 podzielił między siebie Cesare Trombini, Josef Řebíček i Vittorio Podesti. Warto jeszcze wspomnieć,

Marcellina Sembrich-Kochańska jako Łucja w MET



że melodia chóru *Per te immenso giubilo* została zaadoptowana przez uczestników Powstania Styczniowego (1863) jako tzw. Marsz Mierosławskiego *Do broní ludy, powstańmy wraz*. To również dowód na popularność tej opery na naszych scenach.

W ciągu wielu lat obecności *Łucji z Lammermoor* na stołecznej scenie, warszawscy melomani mieli okazję podziwiania kreacji największych europejskich operowych gwiazd, by wymienić Teodozję Friderici-Jakowicką, Luizę Tetrzzini, Ellę Russell, Marcellę Sembrich-Kochańską, Aleksandrę Stromfeld-Klamrzyńską, Reginę Pacini, Reginę Pinkert, Adę Sari oraz Ewę Bandrowską-Turską. W czasach nam bliższych, do historii światowej wokalistyki przeszły pamiętne

kreacje: Marii Callas, Joan Sutherland, Renaty Scotto, Montserrat Caballé, Zdzisławy Donat, Urszuli Koszut, Edity Gruberovej, które z partii tytułowej bohaterki czyniły wokalnie-aktorski majstersztyk. Ostatnie lata na naszych scenach należą bez wątpienia do Joanny Woś, która z partii Łucji potrafi zrobić prawdziwie dramatyczną kreację, ujmującą swobodą prowadzenia frazy i atakowania najwyższych dźwięków oraz operowania dynamiką. Jej głos nie traci nic ze swej urody i nośności ani w niskim, ani najwyższym rejestrze. Do tego należy dodać koloraturową wirtuozerię, przejawiającą się w pewności i precyzji prowadzenia ozdobników i pasaży. Wcześniej,

nym sekstetem z chórem w II akcie *Chi mi frena in tal momento* (*Co wstrzymuje mnie w tej chwili*). Splatają się w nim misternie i w pełnej muzycznej harmonii: wściekłość Edgara, ból Łucji, skrucha Ashtona, przerażenie Rajmunda i Artura oraz współczucie Alicji. W tej operze spotykamy szczerą uczuć Edgara i Łucji, obłęd i nienawiść rodów Ashtonów i Ravenswoodów, co prowadzi do finałowej tragedii. Oczywiście jest też tutaj Donizetti zakładnikiem konwencji swoich czasów, co dzisiaj wydaje się ocierać o banalność. Jednak mistrzostwo kompozytora i zespołu, podejmującego się wykonania, szybko każą o tym zapomnieć i poddać się urokliwej atmosferze „westchnień i wzruszeń”. Właśnie wszystko to razem wzięte, zapewnia tej operze nieprzemijającą popularność i sprawia, że od 180 lat, praktycznie nie schodzi z afisza.

Akcja opery dzieje się pod koniec XVI w. w Szkocji. Dwa stare rody Ashtonów i Ravenswoodów dzieli od lat wielka nienawiść. Jej historię poznajemy w scenie na polowaniu, kiedy lord Ashton wprowadza widzów w tajniki konfliktu między rodami. Tymczasem Łucja, siostra lorda Henryka Ashtona pokochała, z wzajemnością, Edgara Ravenswooda, śmiertelnego wroga jej brata. Lord Ashton planuje wydać siostrę za lorda Artura Bucklawa, co ma mu zapewnić względy aktualnie panującego i pomóc wyjść z finansowej zapaści. Wykorzystując wyjazd Edgara, intrygami i podstępem doprowadza do ślubu siostry z lordem Bucklawem. W dniu ślubu wraca Edgar, jest skłonny pojednać się z bratem Łucji i zmierza oficjalnie poprosić o rękę ukochanej. Pojawia się w zamku Ashtonów w momencie, kiedy Łucja podpisuje kontrakt ślubny. Widząc to, Edgar rzuca jej pod nogi, otrzymany przy rozstaniu pierścień, oskarżając Łucję o niewierność i zdradę. Zrozpaczona Łucja popada w obłęd, który sprawia, że w małżeńskim łóżu zabija dopiero co poślubionego męża i umiera. Edgar, dowiedziawszy się o tragicznym losie ukochanej, przebija się sztyłem na jej grobie. Taka, w telegraficznym skrócie, jest fabuła tej opery, zbudowanej w tradycyjny sposób – aria, duet, scena ansamblowa, chór. Jest też *Łucja* dziełem Donizettiego, w którym najwyraźniej widać zjawisko wchłaniania arii przez sceny zbiorowe, czyli większość



na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, pamiętne sukcesy odnosiły w tej roli: Zdzisława Donat i Urszula Trawińska-Moroz.

Łucja z Lamermoor, opera tragiczna z librettem Salvatora Cammarana, opartym na popularnej powieści Waltera Scotta *Naręczona z Lamermoor*, została skomponowana w rekordowym czasie trzydziestu sześciu dni. Już to, samo w sobie, było niemałym wyczynem, tym większym, że Donizetti zaprezentował w tej operze niezwykłą inwencję melodyczną i wyjątkową umiejętność tworzenia klimatu nieuchronnej tragedii głównych bohaterów. Jednak najmocniejszą stroną *Łucji* są: siła emocji, znakomicie opracowane partie wokalne oraz pełne rozmachu i dynamiki sceny zespołowe, na czele ze sław-

arii śpiewanych jest na tle chóru.

Jednak sens i wiarygodność całemu dziełu nadaje partia tytułowa. Jej wykonawczynie musi wiarygodnie zawrzeć w kreacji zróżnicowane stany psychiczne swojej bohaterki. Musi też zaprezentować umiejętność śpiewania legato, a jej piana powinny mieć nośność i miękkość jedwabiu. W koloraturze musi się wykazać łatwością i swobodą prowadzenia frazy oraz głosu w najwyższych rejestrach. Kulminacyjnym punktem opery jest wielka scena obłędu *Il dolce suono*, w której Łucja ze stanu depresji przechodzi w stan emocjonalnego wzburzenia, ma halucynacje, widzi ukochanego i kwitnące róże, słyszy weselne śpiewy, czuje woń kadzidel i świec. Donizetti

w tej scenie wyjątkowo wysoko ustawił poprzeczkę trudności, z jakimi musi się zmierzyć wykonawczynie; płynne legato, precyzja koloraturowych pasaży (śpiewanych w kontrapunkcie z solo fletu) musi iść w parze z idealnie wyważoną dynamiką i fantastycznie brzmiącymi pianami. Duże kontrasty agogiczne, koloratura, która nie powinna – i nie może – być w tym przypadku czystym popisem technicznej sprawności, ale służyć pogłębieniu – i dopełnieniu – dramatu głównej bohaterki, a przede wszystkim siła ekspresji oraz prawda psychologiczna w kreśleniu obrazu nieszczęśliwej Łucji są najważniejszymi czynnikami go kształtującymi.

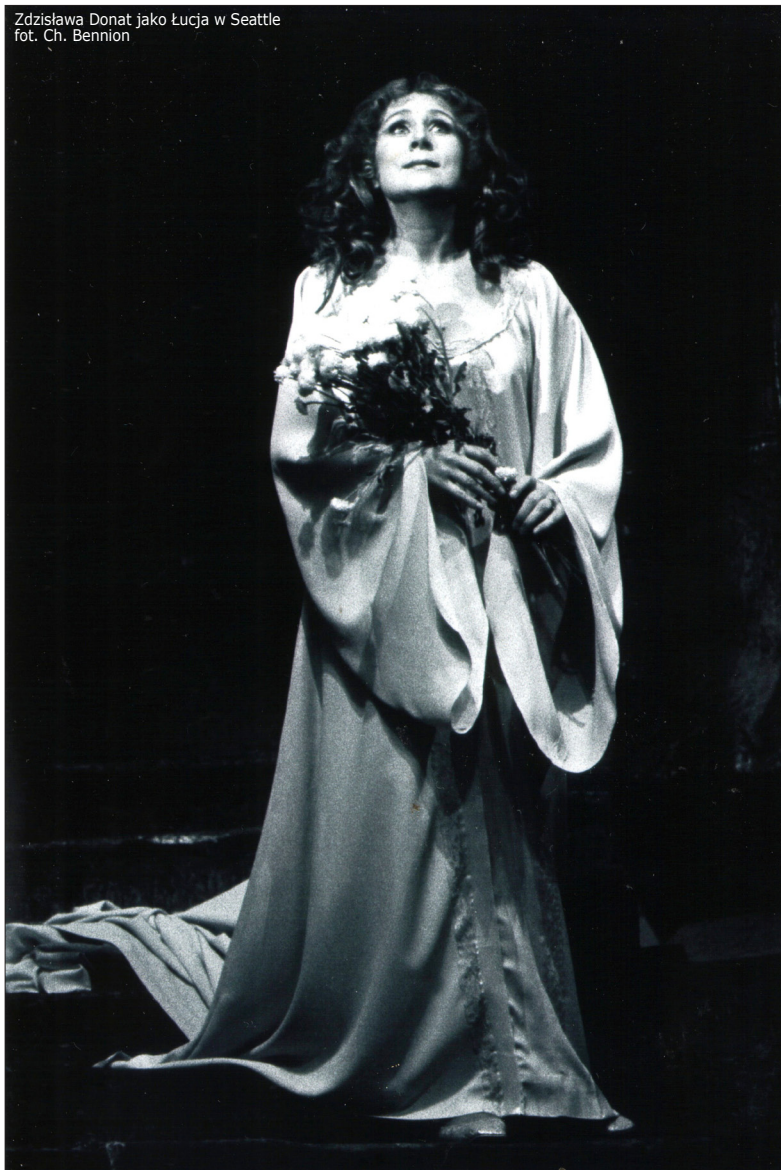
Wcale nie mniejsze wymagania postawił kompozytor przed wykonawcą tenorowej partii Edgara, wymagającej nie tylko szlachetnego brzmienia i bogatej barwy, ale również naturalnej swobody i elegancji w prowadzeniu frazy. Ta partia wymaga świetnej dynamiki, właściwej dramaturgii i doskonale budowanego napięcia emocjonalnego. W przypadku Edgara kluczową jest pełna tragizmu scena finałowa, w której gra główną rolę. Z równie wysokimi wymaganiami musi się zmierzyć wykonawca barytonowej roli Enrico Ashtona, którego głos powinien mieć szeroki wolumen, dramatyczne tony, a przede wszystkim umieć oddać wokalnie i aktorsko wężowaty i złowieszczy charakter swojego bohatera.

Te trzy wymienione partie nadają ton całej partyturze, muzyka jest powściągliwa, wręcz wytworna w swojej linii melodycznej i pięknie wtapia się w partie wokalne. Nie oznacza to braku jej samodzielności. Interesujące w *Łucji* są fragmenty czysto instrumentalne, ujmujące wyszukaną instrumentacją i sugestywnie komentujące, mające wkrótce nastąpić, dramatyczne wydarzenia. Należy do nich wstęp do pierwszego aktu, utrzymany w ponurej tonacji b-moll. To tutaj złowrogie brzmienia rogów, tremolo kotłów i ciemna barwa kwintetu smyczkowego sugestywnie wprowadzają w ponury klimat tego dzieła, będąc jednocześnie początkiem konsekwentnego budowania nastoju nieuchronnej tragedii. Pojawieniu się na scenie Łucji towarzyszy piękne preludium grane przez harfę solo. Preludium orkiestrowe przed trzecim aktem świetnie oddaje ponurą atmosferę cmentarza, gdzie dopełni się dramat Edgara, którego śmierci towarzyszy solo dwóch wiolonczel. Donizetti udowodnił, że pozostając zakładnikiem epoki belcanta, potrafił stworzyć prawdziwy, przejmujący dramat, który w tej partyturze pojawia się i rozwija od pierwszych fraz.

I chociaż cała partytura ujmuje pięknem, elegancją, rozmachem oraz wyszukaną melodyką to są w niej miejsca szczególne. Należy do nich aria *Regnava nel silenzio* (*Wśród ciszy niezmqconej*), którą Łucja śpiewa w ogrodzie, oczekując na Edgara. To właśnie w tej arii opowiada Alicji o dręczącej ją w snach zjawie, pojawiającej się przy parkowej fontannie. Zaraz po niej, przechodzimy do miłosnego duetu Łucji i Edgara *Verrano a te sull'aure*, tak naprawdę jedyne momentu, kiedy Łucja jest naprawdę szczęśliwa. Już następny duet Łucji z bratem *Il pallor funesto orrendo* (*Ta śmiertelna straszna bladeść*) jest zapowiedzią tragedii, jaka ją czeka. Łucja jest zrozpaczona, słysząc od brata, że ma poślubić lorda Artura. *La tomba, la tomba a me s'appresta* (*To śmierć, to grobowiec już na mnie czeka*) – śpiewa Łucja kończąc

duet. Następująca po tym duecie scena zaślubin, ze wspaniałym chórem *Per te immenso giubilo*, poprzedza omówiony wyżej mi-sterny w swojej konstrukcji sekstet *Chi mi frana il tal momento*, do którego nie będę już wracał. Wróć natomiast jeszcze na chwilę do wielkiej sceny obłędu *Il dolce suono mi coli di sua voce* (*Już usłyszałam słodki dźwięk jego głosu*), gdzie wykonawczynie partii Łucji musi się wspiąć na wyżyny sztuki wokalne. Tutaj koloratury służyć zobrazowaniu narastającego obłędu Łucji, prowadzącego do śmierci. Między sekstetem a sceną obłąkania znajduje się jeden z ważniejszych muzycznych momentów, niestety

Zdzisława Donat jako Łucja w Seattle
fot. Ch. Bennion



często w inscenizacjach – niesłusznie – pomijanych. Jest to pełen dramatycznego napięcia duet *Orrida è questa notte* (*Straszna jest ta noc*), śpiewają go Edgar i Ashton przed pojedynkiem, jaki mają stoczyć o świcie w pobliżu grobowca Ravenswoodów. Pomijanie tej sceny przez większość reżyserów jest zupełnie niezrozumiałe, bo stanowi ona logiczne ogniwo łączące całą akcję. Scena finałowa odbywa się na cmentarzu, w oddali słychać dzwony bijące na znak żałoby po śmierci Łucji, zrozpaczony Edgar śpiewa swoją ostatnią, przepojoną bólem arię *Tombe degli avi miei* (*Grobowce moich przodków*), przebija się sztyletem i umiera. Jego śmierci towarzyszy solo dwóch wiolonczel. 12

Enrique Granados i jego suita

Marta Łysyganicz

INFORMACJE BIOGRAFICZNE

Enrique Granados to jeden z najwybitniejszych kompozytorów hiszpańskich, reprezentujących styl narodowy. Urodził się 27 lipca 1867 r. w Leridzie¹. Był człowiekiem niezwykle wszechstronnym, gdyż nie tylko przejawiał zdolności pianistyczne i kompozytorskie, lecz posiadał także talent malarski. Sam powiedział kiedyś o sobie: „Nie jestem muzykiem, lecz artystą”².

W latach 1878–1882 młody pianista uczył się gry na fortepianie u Xaviera Jurneta³, którego nazywał swoim pierwszym, prawdziwym mistrzem⁴. Następnie rozpoczął naukę u Joana Baptisty Pujola – wybitnego pedagoga, twórcy katalońskiego stylu fortepianowego. W 1883 r. podjął naukę kompozycji u Felipa Pedrelli⁵, który miał wielki wpływ na jego dalszą karierę. Potwierdzają to zachowane listy, w których Granados wyraża wdzięczność swojemu nauczycielowi. W jednym z nich można przeczytać: „Jedno słowo mojego maestra jest dla mnie cenniejsze od wszystkich triumfów, jakie mogę kiedykolwiek odnieść. To Panu w głównej mierze zawdzięczam moje artystyczne odkrycia i na Pana ręce składam gratulacje z okazji tego osiągnięcia”⁶.

Niestety nieznana jest data napisania tych słów oraz informacja o tym, jaki sukces miał na myśli Granados, ale dowodzą one, jak wielkim szacunkiem darzył Pedrellę.

W latach 1887–1889 pianista przebywał w Paryżu, gdzie uczył się prywatnie u Charles-Wilfrida de Bériota. Po dwuletnim pobycie w stolicy Francji powrócił do Barcelony, w której w 1890 r. zagrał swój pierwszy recital. Dużym sukcesem było wykonanie trzech z jego *Tańców hiszpańskich* przez Perez Cabrero Orchestra. Enrique Granados przyczynił się ponadto do rozpowszechnienia



w Hiszpanii muzyki Edvarda Griega, prezentując jego koncert fortepianowy w roku 1892. Kolejne lata przepełnione były komponowaniem, nauczaniem oraz występami solowymi i kameralnymi z tak wybitnymi muzykami, jak Pablo Casals, Jacques Thibaud, Joan Manen, czy Camille Saint-Saëns. Należy dodać, że Granados był również organizatorem i dyrygentem Sociedad de Conciertos Clasicos w Madrycie⁷.

Warto podkreślić wielkie zaangażowanie Granadosa w działalność pedagogiczną. Oprócz lekcji prywatnych, których udzielał od wczesnej młodości, wykładał również w Acadèmia de la Societat Filharmònica w Barcelonie. Po jakimś czasie zdecydował się jednak założyć własną szkołę. Ten pomysł zrealizował w roku 1901, kiedy rozpoczął pracę w swojej Akademii Granados. Przyczynił się również do rozwoju pedagogiki poprzez

napisanie traktatu *Método, teórico-práctico, para el uso de los pedales del piano*⁸, w którym zawarł teoretyczne oraz praktyczne wskazówki dotyczące pedalizacji.

Mimo intensywnej działalności pedagogicznej nie przestał komponować. 9 marca 1911 r. w Barcelonie wykonano po raz pierwszy suitę fortepianową *Goyescas*, dzięki której Granados zdobył popularność. W roku 1916, na podstawie motywów zaczerpniętych ze suit, kompozytor napisał operę o tym samym tytule. Dzieło wykonano 26 stycznia 1916 r. w nowojorskiej Metropolitan Opera w obecności samego twórcy. Dwa miesiące później, tj. 24 marca 1916 r., w czasie podróży z Folkestone do Dieppe Enrique Granados i jego żona Amparo zginęli na promie „Sussex”, storpedowanym podczas przeprawy przez Kanał La Manche⁹.

TWÓRCZOŚĆ

Enrique Granados, jako przedstawiciel hiszpańskiej szkoły narodowej, w swojej pracy kompozytorskiej koncentrował się głównie na muzyce fortepianowej. Jako wirtuoz tego instrumentu niezwykle cenił utwory Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Edvarda Griega czy Ferenc Liszta. Twórczość tych wybitnych pianistów kształtowała wrażliwość muzyczną Granadosa od najmłodszych lat. Przykładem utworu, w którym widoczne są wpływy wymienionych kompozytorów jest *Escenas románticas* – dzieło skomponowane w 1903 r. W dorobku Granadosa, oprócz muzyki przeznaczonej na fortepian, znajdują się także kompozycje kameralne, wokalne oraz opery. Nie ulega wątpliwości, że duży wpływ na wrażliwość i styl Granadosa miała także XVIII-wieczna muzyka hiszpańska. Świadczy o tym melodia z *Escritas en estile antiguo*¹⁰ czy *Collección de tonadilla*, przeznaczonych

na głos i fortepian. Warto jednak podkreślić, że – pomimo wyraźnych inspiracji i różnorodnych zapożyczeń – kompozytor zawsze starał się zachowywać swój indywidualny język muzyczny i tworzyć dzieła niepowtarzalne.

Jedną z pierwszych, znaczących kompozycji Granadosa, jest zbiór dwunastu utworów fortepianowych, zebranych w czterech zeszytach jako *Danzas españolas* op. 5. Przypuszcza się, że pracę nad *Tańcami hiszpańskimi* pianista rozpoczął w 1888 r. podczas swojego pobytu w Paryżu. Nieznana jest niestety dokładna data publikacji dzieła, wiadomo jedynie, że kompozytor wykonywał je w 1890 r. podczas recitalu w Barcelonie¹¹. Warto podkreślić, że *Danzas españolas* op. 5 zostały przyjęte z entuzjazmem przez tak wielkich kompozytorów, jak Jules Massenet, Cesar Cui, Camille Saint-Saëns i Edvard Grieg¹².

Kolejnym utworem fortepianowym, o którym warto wspomnieć, jest *Allegro de concierto*, za które Granados otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim, zorganizowanym w 1903 r. przez Konserwatorium Królewskie w Madrycie¹³. To wyróżnienie było bardzo cenne dla 36-letniego wówczas twórcy, gdyż oprócz nagrody pieniężnej, zapewniło mu publikację jego kompozycji.

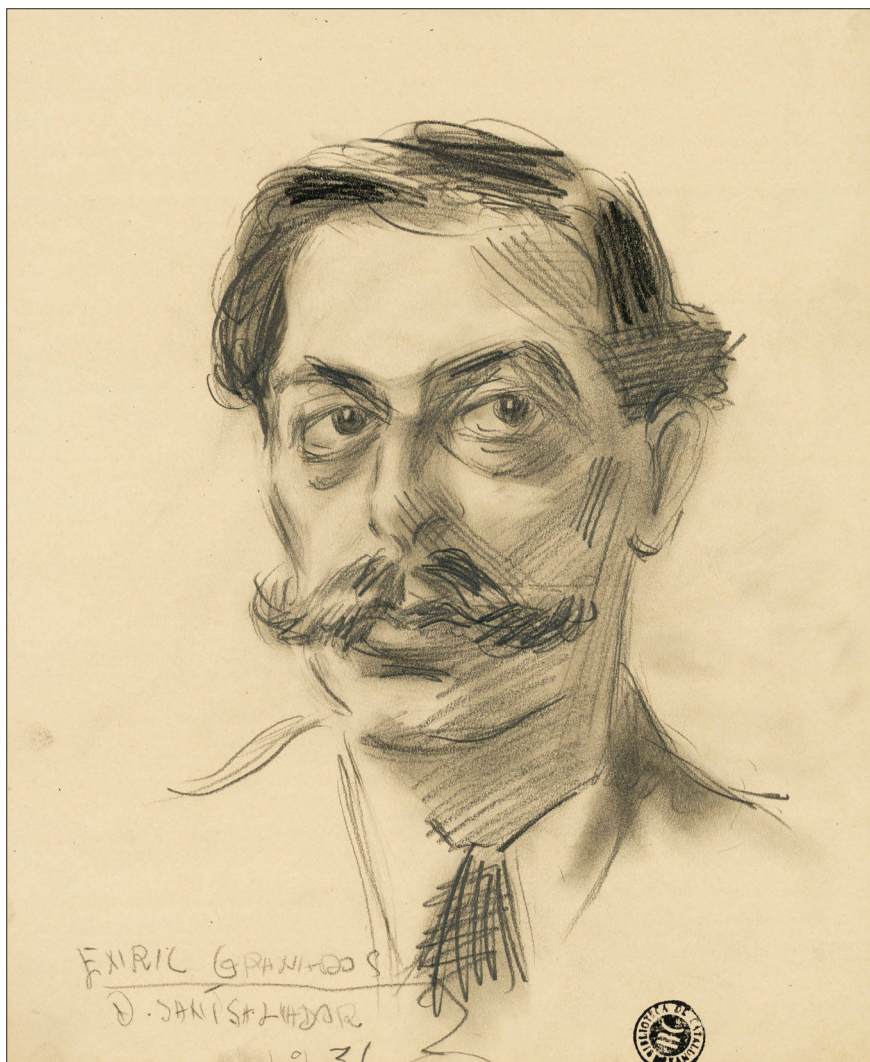
Podobnie jak wielu hiszpańskich kompozytorów swojego pokolenia, Granados chciał zaistnieć jako autor dzieł scenicznych. Teatr w Hiszpanii był bowiem miejscem, w którym można było zyskać sławę oraz pieniądze¹⁴. Mimo że nie udało mu się tego nigdy dokonać, stworzył kilka interesujących dzieł scenicznych. Jednym z nich jest opera *Maria del Carmen*, której premiera odbyła się 12 listopada 1898 r. w Teatro Parish w Madrycie. Dzieło, do którego libretto napisał hiszpański dramaturg José Feliú y Codina, zostało bardzo dobrze przyjęte przez publiczność. W roku 1899, w uznaniu dla swojej pracy, kompozytor otrzymał z rąk królowej Marii Cystyny szczególne odznaczenie – Krzyż Karola III¹⁵.

Pisząc o twórczości Enriqua Granadosa, nie można pominąć opery *Goyescas*, skomponowanej w 1916 r., do której libretto napisał Fernando Periquet y Zuaznabar. Warto zaznaczyć, że impulsem do jej stworzenia była napisana wcześniej suita fortepianowa o tym samym tytule, której zostanie poświęcona dalsza część pracy. Oba utwory pokazują, jak wielki wpływ na twórczość kompozytora miały jego studia nad malarstwem Francisca Goi.

Operę *Goyescas* zaprezentowano po raz pierwszy w Metropolitan Opera w Nowym Jorku w dniu 28 stycznia 1916 r., a jej wy-

konanie przyniosło kompozytorowi wielki sukces. Jak pisze w swojej książce Jacek Szerszenowicz: „Granados nie stosuje archaizacji języka muzycznego; wykorzystując rytmy tańców ludowych i melodie piosenek starohiszpańskich, ubiera je w nowoczesną ekspresję, fakturę i kolorystykę, uzyskiwaną walorami rejestrów dźwiękowych instrumentów, jak i środkami harmonicznymi”¹⁶.

Hiszpanię przetoczyła się fala rozruchów, które przyniosły wiele zniszczeń i ofiar. Drugim była śmierć jego przyjaciela Isaaca Albéniza, który zmarł w maju tego roku w Cambo-les-Bains¹⁸. Wiadomość o zgonie kompozytora musiała być bardzo dotkliwa dla Granadosa, gdyż z Albénizem łączyły go więzy przyjaźni¹⁹. Nie tylko mógł liczyć na jego wsparcie i pomoc, lecz także czerpał



Twórczość Granadosa wpłynęła znacząco na powstanie hiszpańskiej szkoły narodowej. To właśnie on, obok Isaaca Albéniza i Manuela de Falli, przyczynił się do stworzenia idiomu muzyki hiszpańskiej.

SUITA FORTIEPIANOWA *GOYESCAS* GENEZA POWSTANIA UTWORU

Pracę nad *Goyescas* Granados rozpoczął w 1909 r. i kontynuował ją przez okres ok. 2 lat. Z pewnością wielki wpływ na kompozytora miały dwa wydarzenia z 1909 r. Pierwszym z nich był Tragiczny Tydzień (hiszp. *la Semana Trágica*)¹⁷, kiedy to przez

wiele inspiracji z twórczości tego jednego z najwybitniejszych artystów hiszpańskich.

Chociaż dzieło Granadosa odznacza się wysoce indywidualnym stylem, to jednak występują w nim również nawiązania do muzyki gitarowej²⁰ i ludowej, którą kompozytor bardzo cenił. Jak zaznacza Anna Piotrowska, „incydentalne wykorzystywanie melodii ludowych czy rytmiki tanecznej dawało efekt oszczędnej stylizacji, w efekcie przyczyniając się do wykrystalizowania oryginalnego języka muzycznego Granadosa”²¹.

Niezaprzeczalnym faktem jest, że kompozytor podczas tworzenia swojej suity fortepianowej czerpał również inspiracje ze

styli i treści dzieł Francisca Goi (1746–1828). Granados starał się przenieść doświadczenia plastyczne nadwornego malarza królewskiego do swoich kompozycji fortepianowych. Co więcej, tak bardzo cenił sobie jego twórczość, że sam wykonywał szkice malarskie. Zostało się kilka z nich, m.in.: *La maja de paseo* (*Spacerująca Maja*), *La maja en el balcón* (*Maja na balkonie*). Kompozytora fascynowały zwłaszcza obrazy przedstawiające lud madrycki, jego życie oraz zwyczaje. Liczne odniesienia do tej tematyki prac Francisca Goi znajdujemy w suicie fortepianowej.

Inspiracje plastyczne były dla kompozytora bardzo silnym impulsem twórczym. Jak zauważa Jacek Szerszenowicz, „suitsa fortepianowa była inkarnacją wizji dawnej Hiszpanii utrwalonej przez Goyę”²².

BUDOWA CYKLU

Goyescas, najpopularniejsze dzieło Granadosa, złożone jest z sześciu miniatur fortepianowych, zebranych w formie suit. Cykl zamyka się w dwóch zeszytach, opatrzonych tytułem *Goyescas: Los majos enamorados* (*Gojeska: Młodzi zakochani*). W pierwszym z nich umieszczone są następujące kompozycje: *Los requiebros* (*Komplementy*), *El coloquio en la reja* (*Rozmowa przez kratę*), *El fandango de candil* (*Taniec kaganka lub Taniec lampki oliwnej*) oraz *Quejas ó la maja y el ruiseñor* (*Narzekania albo dziewczyna i słowik*). W drugim zeszycie znajdują się dwa utwory: *El amor y la muerte: Balada* (*Miłość i śmierć: Balada*) i *Epilogo: Serenata del espectro* (*Epilog: Serenada zjawy*).

Przypuszcza się, że miniatury nie są uszeregowane w tej samej kolejności, w jakiej zostały napisane przez kompozytora. Niestety odtworzenie właściwej chronologii nie jest rzeczą prostą, gdyż Granados zazwyczaj nie umieszczał dokładnych informacji w swoich manuskryptach. Jednakże wszystko wskazuje na to, że stosowane obecnie następstwo utworów w zbiorze *Goyescas* nie odzwierciedla chronologii pracy kompozytora nad dziełem²³.

To przypuszczenie potwierdza fakt, że szkic kompozycji zatytułowanej *El coloquio en la reja* zawiera następujący podpis: „Poniedziałek, grudzień 1909”. Ponadto W. A. Clark w swojej książce *Enrique Granados: Poet of the Piano* podaje, że kompozytor pracę nad pierwszym utworem ze suit *Los requiebros* rozpoczął w kwietniu następnego roku, a zakończył w lipcu 1910 r.²⁴. Kompozycja *Quejas ó la maja y el ruiseñor* została zakończona w czerwcu 1910 r., a więc miesiąc

wcześniej niż pierwszy utwór znajdujący się obecnie w zbiorze. Jeśli chodzi o utwory: *El fandango de candil* oraz *El amor y la muerte: Balada* to nie posiadamy informacji na temat okresu ich powstania. Jest jednak pewne, że Granados stworzył je przed *Epilogo: Serenata del espectro*, ponieważ ta kompozycja zawiera charakterystyczne motywy występujące już w poprzednich miniaturach. Z przedstawionych informacji można wnioskować, że stosowany w suicie układ utworów nie jest precyzyjnym odzwierciedleniem kolejności, w jakiej one powstawały.


Omawiając budowę utworu Granadosa, nie można zapomnieć o tym, że często do sześciu kompozycji tworzących suitę dołącza się także *El pelele*, o podtytule *Escena goyesca* – utwór wykonany po raz pierwszy w marcu 1914 roku. Traktowanie tej kompozycji jako siódmego utworu ze suity może wynikać z faktu, że w podtytule występuje

Choć nagrań suit *Goyescas* możemy znaleźć wiele, to niezaprzeczalnie najlepszą interpretatorką dzieła Granadosa pozostaje Alicia de Larrocha – pianistka katalońska, której wykonania zdają się najdoskonalej oddawać charakter muzyki kompozytorów hiszpańskich. Dodam, iż próżno szukać nagrań zarejestrowanych przez polskich pianistów – mamy tu jeszcze wiele do nadrobienia. Powracam zatem do Larrochy i albumu wydanego przez wytwórnię EMI. To zdecydowanie moja ulubiona interpretacja. Pozwala słuchaczowi przenieść się do gorącej Hiszpanii. Jest tu namiętność, energia, a jednocześnie zachowany zostaje pewnego rodzaju spokój – w grze Larrochy nie słychać bowiem niekontrolowanych i niepotrzebnych napięć. Pianistka w znakomity sposób wykorzystuje całą skalę kolorystyczną i dynamiczną fortepianu, nie zapominając przy tym o fundamentalnym dla tego dzieła aspekcie rytmicznym.

Claude Debussy powiedział, że „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne – nie potrafi oddać wyrazu; muzyka jest tworzona dla niewyraźnego”. Pozostawiam więc słowa i polecam Państwu sięgnięcie po nagranie suit *Goyescas* w interpretacji katalońskiej pianistki.

- 2nd Recording Version: 1962, Original Source: Hispavox (Spain), 1959, 1962 & 1963

- Reissue CD: The Complete EMI Recordings: 6-29486-2 (2010)

słowo „goyesca”. Warto jednak podkreślić, że termin „goyesca” określa nie tylko utwory mieszczące się w *Goyescas*, lecz dotyczy wszystkich kompozycji powstałych pod wpływem inspiracji malarstwem Francisca Goi. 

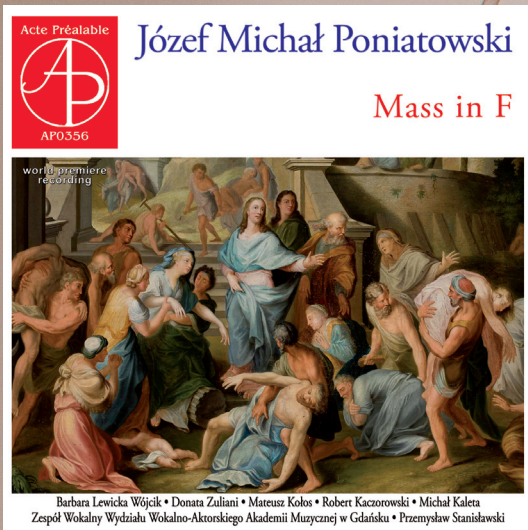
Przypisy

- 1 Miasto w środkowej Katalonii nad rzeką Segre.
- 2 „I am not a musician but an artist” [tłum. wł.] – cyt. za: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 7, ed. Stanley Sadie, London 1980, s. 629. Wszystkie tłumaczenia cytatów języka angielskiego pochodzą od autorki.
- 3 Xavier Jurnet był nauczycielem w Escolania de la Mercè w Barcelonie.
- 4 W. A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, New York and Oxford 2006, s. 14.
- 5 Felipe Pedrell (ur. 19 lutego 1841 r. w Tortosa, zm. 19 sierpnia 1922 r. w Barcelonie) – hiszpański kompozytor pochodzenia katalońskiego. Twórca narodowej szkoły hiszpańskiej i narodowych oper hiszpańskich zwanych „zarzuelami”. Jego idee rozwinęli uczniowie: I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla.
- 6 „I prefer a single word from my maestro to all the triumphs... that I might gain. I owe you the major part of my artistic revelation, and to you I give the congratulations for this triumph” – cyt. za: W. A. Clark, dz. cyt., s. 29.
- 7 Stowarzyszenie muzyczne założone w 1866 r. w Madrycie.
- 8 W. A. Clark, dz. cyt., s. 67.
- 9 Prom został storpedowany przez okręt podwodny niemieckiej marynarki wojennej.
- 10 12 pieśni wzorowanych na śpiewach hiszpańskich z XVIII w.
- 11 W. A. Clark, dz. cyt., s. 30.
- 12 A. Ruiz-Pipó, *Granados Enrique*, hasło w: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, dz. cyt., s. 629.
- 13 W. A. Clark, dz. cyt., s. 55.
- 14 Tamże, s. 39.
- 15 Najwyższe cywilne odznaczenie Królestwa Hiszpanii, ustanowione w 1771 r. przez króla Karola III.
- 16 J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 346.
- 17 Seria krwawych konfrontacji pomiędzy armią a robotnikami Barcelony i innych miast Katalonii, popieranymi przez anarchistów, socjalistów i republikanów, w ostatnim tygodniu lipca 1909 r.
- 18 Miejscowość i gmina we Francji, w regionie Akwitania, w departamencie Pireneje Atlantyckie.
- 19 W. A. Clark, dz. cyt., s. 122.
- 20 Muzyka gitarowa odegrała ważną rolę w muzyce hiszpańskiej.
- 21 A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII wieku do początku XX w.*, Kraków 2011, s. 158.
- 22 J. Szerszenowicz, dz. cyt., s. 346.
- 23 W. A. Clark, dz. cyt., s. 121.
- 24 Tamże.



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

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



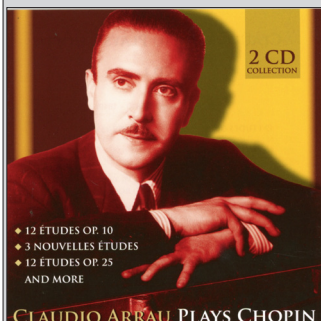
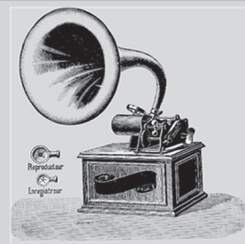
od lewej: Michał Kaleta, Barbara Lewicka Wójcik,
Robert Kaczorowski, Donata Zuliani

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

PALCEM PO PŁYCIE

CLAUDIO ARRAU I ETIUDY CHOPINA



FRYDERYK CHOPIN

12 Etiud op. 10, 3 Nowe etiudy, 12 Etiud op. 25, Allegro de concert op. 46

Claudio Arrau, fortepian

Membran 600244 • w. 2015, n. 1953, 1956 • 137'41"

Muzyka21
płyta miesiąca

Istnieje wiele wybitnych nagrań chopinowskich etiud, ale dwa zajmują pośród nich wyjątkowe pozycje. Jedną jest rejestracja Georgesa Cziffry: niezwykle wirtuozowska, elektryzująca, błyskotliwa, bardzo spektakularna. Druga to nagranie Claudia Arraua (1903–1991). Znakomity chilijski pianista w latach 70. dokonał zapisu antologii chopinowskich dzieł dla Philipsa. Wcześniej, w 1956 r. utrwalił dla EMI komplet etiud (op. 10 + op. 25 + 3 *Nouvelles Études*). Ta wyjątkowa rejestracja doczekała się licznych odznaczeń, m.in. Grand Prix du Disque, Diapason d'Or, Nagrody Towarzystwa im. F. Chopina w Warszawie. Przed kilkoma laty została wznowiona w serii EMI Great Recordings of the Century. Obecnie, wraz z dodatkami, została wydana przez Membran. W nagraniu

etiud Chopina odnajdziemy najlepsze cechy pianistyki Arraua. Jest to kreacja gruntownie przemyślana, bardzo poetycka. Artysta, jak to zwykle on, głęboko „wchodzi” w klawisze, gra przy tym z wielką delikatnością, wydobywając wszelkie chopinowskie subtelności. Tempa dobiera umiarkowane, raczej powolne niż szybkie, w interpretacji jest wiele spokoju. Prezentuje swoją własną wizję, refleksyjną, bardzo intymną, wzruszającą. Arrau nie zapomina jednak o najbardziej immanentnym przeznaczeniu utworów: ćwiczeniowym. Pod względem technicznym sprawdza się doskonale. Co ciekawe, na ten właśnie aspekt artysta zwracał uwagę, krytykując zbyt wyrafinowane, jego zdaniem, podejście innych pianistów. Słuchając interpretacji Arraua, jego słowa możemy odebrać za pewną kokieterię. Omawiany album nie ogranicza się jednak tylko do chopinowskich etiud. Znajdziemy tu również *Allegro de concert A-dur* op. 46, zarejestrowane podczas tych samych sesji w 1956 r., a także kilka nagrań z 1953 r.: *Scherzo h-moll* op. 20, *Scherzo b-moll* op. 31, *Fantazję-Impromptu cis-moll* op. 66, *Barkarolę Fis-dur* op. 60, *Balladę g-moll* op. 23 oraz *Balladę f-moll* op. 52. Są to wspaniałe, epickie wykonania, jedno lepsze od drugiego. Można delektować się poszczególnymi niuansami interpretacyjnymi, oryginalnym stosowaniem przez pianistę tempa rubato, cudownymi zawieszeniami, jakby stawał czas (kapitałne efekty w *Balladzie*

g-moll), miękkością i łagodnością dotyku, kontrastującą z męską siłą i wewnętrzną determinacją (*Ballada f-moll*). Chyba najtrafniej ujął to sam Claudio Arrau, mówiąc: „Kiedy gram, jestem w ekstazie. To jest cel mojego życia”. Rzeczywiście, wiele z tych interpretacji brzmi, jakby zależało od nich życie artysty.

Dźwięk płyt, choć mono, jest bardzo dobry, nie ustępuje

oryginałowi EMI. Omawiany album stanowi jeden z najważniejszych w całej chopinowskiej dyskografii. Ale i późniejsze dokonania Arraua mają podobny status, by wspomnieć o bodaj najpiękniejszej interpretacji *Nokturnów*, czy najbardziej przejmującej *Walców*.

Lukasz Kaczmarek



Claudio Arrau
fot. Allan Warren

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
plyta miesiąca

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Missa Solemnis
Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Nicolai Gedda, Nicola Zaccaria • Chór Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki; Philharmonia Orchestra • Herbert von Karajan

Membran 600229 • w. 2015, n. 1958
• 125'18"
☆☆☆☆☆

Omawiany, dwupłytowy album Membran poświęcony jest nieśmiertelnej sztuce genialnej Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006). Pośród wszystkich sopranów, których głos został utrwalony na płytach, jej interpretacje wydają się być najbardziej inteligentne, przemyślane. Wielkie kreacje, jakich dokonała w operach Mozarta, Richarda Straussa, repertuarze pieśniarskim i operetkowym pozostają do dziś nieprześcignione. Główne danie programu niniejszego albumu stanowi *Missa solennis* Beethovena, w której Schwarzkopf śpiewała partię sopranową. Jest to nagranie Herberta von Karajana z 1958 r. Udział w nim, obok wielkiej niemieckiej damy, wzięli: Christa Ludwig, Nicolai Gedda oraz Nicola Zaccaria, a także Chór Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Philharmonia Orchestra. Jest to niesamowita rejestracja, o zdumiewającej historii. Albowiem, pomimo olbrzymiej wartości artystycznej, na długi czas popadła w zapomnienie, ustępując miejsca swoim rywalkom, w tym późniejszej wersji Karajana z Berlina z 1966 r. Dokonana została z wielką pieczołowitością, pod perfekcyjnym okiem Waltera Legge, męża Schwarzkopf. Jest poważna, dostojna, majestatyczna. Dyrygent prowadzi całość z nabożnym skupieniem

i respektem. Chór i orkiestra dają z siebie wszystko. Soliści, ze Schwarzkopf na czele, są ponad wszelkie pochwały. Jeśli o solistach mowa, na słowa najwyższego uznania zasługuje również skrzypek (nieodnotowany w niniejszym wydaniu z imienia i nazwiska), wykonujący solo w *Benedictus*. Spośród kilku nagrań dzieła, dokonanych pod batutą Karajana, właśnie to wydaje się najdoskonalsze. Nawet nieprzychylni dyrygentowi krytycy nie przypisują mu tutaj manieryzmów, jakich upatrują w późniejszych zapisach. Pozostałą część albumu wypełnia sześć nagrań utworów R. Straussa i Mozarta, dokonanych przez Schwarzkopf. Najpierw mamy więc legendarną artystkę jako Ariadnę w *Ariadnie na Naxos* Straussa. Jest to fragment kompletnego nagrania operowego, dokonanego w 1954 r. pod dykcją Karajana. Obok Schwarzkopf, udział w nim wzięli, m.in. Irmgard Seefried, Rita Streich, Rudolf Schock i Hermann Prey. Zapis stanowi przykład artystycznej doskonałości i może być uważany za najwybitniejszą rejestrację *Ariadny na Naxos* Straussa. Kolejnym fragmentem jest duet z *Arabelli* Straussa. Pochodzi on z przekrojowego nagrania opery, utrwalonego pod batutą Lovra von Matačića. Schwarzkopf nigdy nie wykonywała tej partii na scenie, jednak słuchając jej interpretacji możemy tylko żałować, że nie zachowało się kompletne nagranie. Obszerne fragmenty wydała EMI oraz Naxos Historical. W prezentowanym na niniejszym albumie duecie, partnerem niemieckiej primadonny jest baryton Josef Metternich. Ostatnim przykładem z twórczości Richarda Straussa jest *Im Abendrot* z *Czterech*

Ostatnich Pieśni. Jest to pierwsze nagranie dzieła, dokonane przez Schwarzkopf – pełne świeżości, już ocierające się o doskonałość. Dyryguje Otto Ackermann. Dalej następują trzy arie mozartowskie, utrwalone przez Elisabeth Schwarzkopf we wczesnym okresie jej kariery – między 1946 i 1952 r. Był to czas, kiedy artystka podejmowała jeszcze sporo partii koloraturowych. Doskonałym tego przykładem jest brawurowo wykonana *Martem aller Arten z Urowadzenia z seraju*. W pochodzącym z 1947 r. zapisie arii Donny Elwiry *In quali eccessi... Mi tradi, quell'alma ingrata*, obecny jest odpowiedni nerw dramatyczny i olbrzymia ekspresja. Warto przypomnieć, że w 12 lat później Schwarzkopf dokona mistrzowskiego nagrania całej partii, w kompletnym nagraniu Carlo Marii Giulinięgo. Program albumu wieńczy aria Cherubina *Non so piu cosa son z Wesela Figara*, wykonana z wielkim urokiem i wdziękiem. Dyrygentami w tych trzech operowych fragmentach są, odpowiednio, Herbert von Karajan, Josef Krips oraz John Pritchard.

Membran postarała się o interesujący komentarz oraz atrakcyjny dźwięk, co dodatkowo czyni omawiany album wielce wartościową pozycją o nieocenionej jakości artystycznej i historycznej.

Łukasz Kaczmarek

PIOTR CZAJKOWSKI
The Birthday Edition
Komplet symfonii i znane koncerty

Membran 600211 • w. 2014
☆☆☆☆☆

Wytwórnia Membran, specjalizująca się w nagraniach historycznych, świętuje w 2015 r.

sto siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin Piotra Czajkowskiego. Z tej okazji wydała jubileuszowe boksy z dziesięcioma krążkami, podzielone tematycznie. Drugi z nich zawiera opery i balety, natomiast pierwszy, który mam przyjemność zaprezentować, przedstawia rejestracje wszystkich symfonii, koncertów oraz najważniejszych dzieł orkiestrowych. Fonogramy pochodzą z lat 1941–2002.

Pierwszy krążek to, bez wątpienia, gratka dla wielbicieli wielkiej pianistyki. Słyszymy tu *I Koncert b-moll* w legendarnym nagraniu Vana Cliburna oraz Orkiestry Symfonicznej RCA pod dykcją Kiriya Kondraszyna, dokonany w 1958 r. Młody amerykański pianista, opromieniony sensacyjnym zwycięstwem na moskiewskim konkursie imienia autora dzieła, gra w natchnieniu, porywająco, z pasją, w czym dzielnie sekunduje mu zespół prowadzony przez jednego z najwybitniejszych rosyjskich mistrzów batuty. Słucha się tej wielkiej kreacji z ogromną przyjemnością. Również mniej znany *II Koncert G-dur* znajduje na krążku bardzo dobrych ambasadorów w osobach Szury Czerkaskiego oraz Filharmoników Berlińskich pod batutą Richarda Kraussa (1955). Nagranie, znane z katalogu Deutsche Grammophon, broni się po latach, szkoda jedynie, że piękną i interesującą część wolną, z oryginalnym połączeniem fortepianu, solowych skrzypiec i wiolonczeli, wykonano ze skrótami. Bardzo dobra forma pianisty oraz orkiestry i kapelmistrza sprawiają, że omawiany fonogram należy do wartościowych pozycji w dyskografii, niesłusznie zapomnianego i rzadko nagrywanego, *II Koncertu*.

Następny dysk otwiera energiczne wykonanie *Koncertu skrzypcowego D-dur*. W roli głównej niezapomniany Isaac Stern, któremu towarzyszy Orkiestra Festiwalu w Lucernie pod batutą młodego Lorina Maazela – nagranie live z roku 1958, mało znane wśród dotychczasowych płytowych rejestracji dzieła. Szkoda, że został „zjedzony” fragment najbardziej efektownej, brawurowej cody w finale, co wynika być może z problemów technicznych, bo czego, jak czego, ale o stosowanie dziwnych cięć w eksponowanym miejscu *Koncertu* przez wielkiego skrzypka i dyrygenta na progu światowej kariery, raczej bym nie podejrzewał! Kolejnym punktem są *Wariacje na temat rokokowy*, podane przez autora wielu fonograficznych kreacji utworu, Mścislawa Rostropowicza, tym razem z towarzyszeniem Państwowej Orkiestry Symfonicznej ZSRR, prowadzonej przez Giennadija Rożdniestwieńskiego (1960). To również nagranie live i mimo jakości dźwięku, odbiegającej nieco od ideału, wywiera doskonale wrażenie. Z tego samego roku pochodzi nagranie finału *III Suiity orkiestrowej G-dur* op. 55, kompozycji niesłusznie pozostającej na uboczu repertuaru, bardzo charakterystycznej dla stylu muzyki Czajkowskiego. Wolałbym usłyszeć ją w całości, ale wieńczący dzieło *Temat z wariacjami* brzmi efektownie i przekonująco w wersji Orkiestry Filharmonicznej La Scali pod batutą zapomnianego dziś nieco, wybitnego dyrygenta chorwackiego, Lovra von Matačića.

Artysta ten pokazuje się jeszcze w *Hamlecie* op. 67a w wykonaniu Orkiestry Philharmonia, umieszczonym na czwartym krążku, który razem z trzecim i szóstym, wypełniony jest poematami symfonicznymi i innymi dziełami. Z nich wy-

bijają się niewątpliwie kreacje Bułgarskiej Narodowej Orkiestry Filharmonicznej pod batutą Gorana Petkova. Artyści sięgnęli po dwa wspaniałe dzieła: *Fatum* op. 77 i *Burzę* op. 18 (1959). Imponujący blask, pasja i emocje, tchnące z owych nagrań, są godne najwyższych pochwał. Nie mogło zabraknąć również *Roku 1812* z udziałem prawdziwej artylerii oraz *Kaprysu włoskiego* w interpretacji Orkiestry z Minneapolis i Antala Doratiego. Słynne nagrania, opublikowane pierwotnie przez wytwórnię Mercury, przez dziesięciolecia cieszyły się wielkim uznaniem krytyki i melomanów, lecz w moim przypadku, z pełną satysfakcją pod względem artystycznym, a przede wszystkim technicznym, da się dziś słuchać jedynie *Kaprysu*. Krążki wypełniają ponadto bardzo porządne, rzeczowe wersje *Romea i Julii* (Wiener Philharmoniker, Rafael Kubelík), *Marszu słowiańskiego* (Royal Philharmonic Orchestra, Yehudi Menuhin), *Serenady na smyczki* (Boston Symphony Orchestra, Charles Munch) oraz *Wojewody* (NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini). W przypadku ostatniego dzieła, najstarszej rejestracji w zestawie, pochodzącej z roku 1941, mamy do czynienia z błędem rzeczowym. Nie chodzi tu o *Balladę symfoniczną* op. 78 o takim tytule, opartą o utwór Adama Mickiewicza, lecz o *Uwerturę* op. 3 do niedokończonej opery. Listę dzieł orkiestrowych Piotra Czajkowskiego zamyka na ostatnim, dziesiątym krążku, znakomite, pełne pasji, niezwykle wyraziste emocjonalnie wykonanie poematu *Francesca da Rimini* op. 32, co jest zasługą Filharmoników Nowojorskich oraz Leopolda Stokowskiego (1947).

Piąty dysk poświęcony jest *I i II Symfonii „Zimowe marzenia”* – gra Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego

z Baden-Baden pod batutą Herberta Blomstedta. Formację i dyrygenta niespecjalnie można uznać za specjalistów słynących z kreacji muzyki autora *Jeziora łabędziego*, lecz są na tyle profesjonalni i dysponowani, by ich wizja utworu okazała się satysfakcjonująca artystycznie. Część wolna *Pierwszej* zachwyca romantycznym nastrojem i melodyką, zaś finał – energią i blaskiem. Jego coda wreszcie brzmi tak, jak należy – odpowiednio szybko i porywająco! To najnowsza rejestracja w zestawie, sprzed trzynastu lat. *Małorosyjska* jest może za bardzo wypełniona żywiołem dźwięku i tempa za sprawą sir Georga Soltiego, prowadzącego w roku 1956 Orkiestrę Stowarzyszenia Koncertowego Konserwatorium Paryskiego. Ma się wrażenie, że Czajkowski nie był jego ulubionym kompozytorem i po jego dzieła węgierski maestro sięgał stosunkowo rzadko. Nie sposób jednak odmówić wykonaniu wyrazistości i odpowiedniego poziomu.

III Symfonia D-dur z kolei absolutnie zachwyca wspaniałym zrozumieniem treści i formy dzieła, nasyceniem go romantycznym wyrazem i uchwyceniem ogromu melodyki. Wielka kreacja Państwowej Orkiestry Symfonicznej ZSRR pod dyktando Wasyla Bojanowa jest – bez wątpienia – jednym z najlepszych nagrań w całym zestawie, tym cenniejszym, że dotyczy pozycji pozostającej na uboczu zainteresowania mistrzów batuty oraz wytwórni płytowych, mniej popularnej od późniejszej „trójki”. Opublikowane na szóstym krążku wykonanie pochodzi z roku 1958.

IV Symfonia f-moll podana jest przez Filharmoników Wiedeńskich i Wilhelma Furtwänglera (1951) w sposób zapierający dech w piersiach. Zachowane jest całe bogactwo wyrazowe wspaniałej kompozycji, bez uciekania się

w stronę przesady, czy taniego sentymentalizmu, za to ileż tu pięknego frazowania, emocji, perfekcyjnego zrozumienia struktury i znaczenia całego dzieła oraz jego poszczególnych części. Imponuje mądry stosunek do kwestii tempa oraz uchwycenie licznych smaczków w partii, grającego wyśmienicie, zespołu. Taka zapadająca głęboko w pamięć kreacja przyćmiewa nawet zarejestrowaną w latach 1952/53 przez Philharmonia Orchestra i Herberta von Karajana *Piątą*. Utrzymane na wysokim poziomie interpretacyjnym dzieło, będące jedną z ulubionych kompozycji dyrygenta, który sięgał po *V Symfonię e-moll* wielokrotnie, tutaj pochodzi z okresu intensywnej współpracy z londyńskim zespołem na potrzeby dawnej wytwórni EMI, niedługo przed objęciem szefostwa Filharmoników Berlińskich.

VI Symfonia to kolejny cymes zestawu. Legendarne nagranie Filharmoników Leningradzkich pod dyktando swojego szefa, Jiewgienija Mrawińskiego, zarejestrowane dla Deutsche Grammophon w Wiedniu, w 1956 r., nic a nic nie straciło ze swojej wartości. Do tej pory uważane jest za jedną z najwybitniejszych rejestracji fonograficznych *Patetycznej*. Sądzę jednak, że lepiej brzmi pod względem jakości dźwiękowej na krążku wytwórni Praga Digital, omawianym tutaj jakiś czas temu i nagrodzonym najwyższą notą – całkowicie zasłużenie!

Manfred op. 58 rzadko pojawia się na koncertach i płytach, zatem dobrze się stało, że firma Membran nie pominęła go w swojej jubileuszowej edycji. Mamy tu do czynienia z interesującym, historycznym dokumentem, będącym także kolejnym wątkiem polskim. Orkiestrę Philharmonia w roku 1954 poprowadził Paweł Klecki, słynny mistrz batuty, rodem

z Łodzi. Omawiany fonogram jest dowodem jego współpracy z londyńską formacją i niekwestionowanych dyrygenckich umiejętności. Dzieło napisane na duży skład instrumentalny i trwające prawie godzinę, zachowuje swoje cechy: ciemny nastrój, liczne kontrasty z epizodami lirycznymi, żywiołową rytmikę, bogatą instrumentację, interesującą melodykę. Dynamiczny sposób odczytania skomplikowanej partytury i wyraźny rys dramatyczny, czynią z owej kreacji godną uwagi pozycję w dyskografii. Niestety, zastosowano cięcia, ponieważ finał *Symfonii* został znacząco skrócony – brak w nim aż 4-5 minut muzyki.

Przedstawiany boks jest niewątpliwie pozycją wartościową, na którą powinni zwrócić uwagę miłośnicy nagrań historycznych i symfonicznej twórczości Piotra Czajkowskiego.

Paweł Chmielowski

JERZY FITELBERG

Utwory kameralne: Kwartety smyczkowe nr 1 i 2, Serenada na altówkę i fortepian, Sonatina na dwoje skrzypiec, Nachtmusic op. 9 na klarnet, wiolonczelę i czeleste

Arc Ensemble

Chandos CHAN 10877 • w. 2015, n. 2015 • 60'38"

☆☆☆☆☆

Nazwisko Fitelberg, jeśli w ogóle z czymś się kojarzy, to z konkursem jego imienia. Bardziej obeznani z muzyką wiedzą, że Grzegorz Fitelberg był wybitnym dyrygentem. Mający jeszcze szersze horyzonty powiedzą, że był również kompozytorem. Ale kto zna Jerzego Fitelberga? Syn wspomnianego Grzegorza, urodził się w Warszawie 20 maja 1903 r., uczył się początkowo od ojca, następnie w Konserwatorium Warszawskim, później w berlińskiej Hochschule für Musik

pod kierunkiem wybitnego kompozytora, Franza Schreckera, tego samego, u którego uczył się Karol Rathaus.

Jerzy Fitelberg został bardzo wcześnie doceniony w Niemczech, ale dojście Hitlera do władzy spowodowało, że w 1933 r. musiał przenieść się do Paryża, skąd w maju 1939 r. wyjechał do USA. Zamieszkał w Nowym Jorku. Był cały czas cenionym twórcą, jego dzieła wydawały najważniejsze oficyny, w tym Chester, Max Eschig, Editions Salabert, Universal Edition, G. Schirmer Inc. Został członkiem amerykańskiej Ligi Kompozytorów. Zmarł 25 kwietnia 1951 r. w Nowym Jorku.

Jego obfita twórczość popadła w całkowite zapomnienie. Już przed wojną, gdy odnosił sukcesy, najpierw w Niemczech, później we Francji, nikt się tym w Polsce nie interesował. Wyjazd do USA, później wojna i wreszcie przedwczesna śmierć, spowodowały, że kompletnie o nim zapomniano. Podobny los spotkał jego kolegów po fachu: Tansmana, Rathausa, Palestra, Spisaka, Laksa, z których tylko ten pierwszy jest ciągle obecny w salach koncertowych.

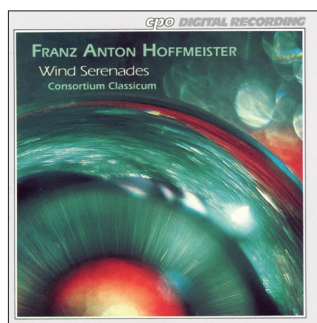
Dobrze więc się stało, że ARC Ensemble (Artists of the Royal Conservatory) podjął się wyzwania uratowania od zapomnienia tej fascynującej twórczości. Jak zawsze, można zadać pytanie: gdzie byli polscy muzycy i muzykolodzy? Oczywiście nie znajdziemy odpowiedzi.

Prezentowane na płycie utwory napisane są w stylu neoklasycyzmu, powstały na przestrzeni całego życia Jerzego Fitelberga. Pochodzący z roku 1926 *Kwartet smyczkowy nr 1* otwiera tę płytę, zamyka ją *Nachtmusic* op. 9, kompozycja z roku 1920. Pomiędzy nimi mamy jeszcze *Serenadę na altówkę i fortepian* z roku 1943, *Sonatinę na dwoje*

skrzypiec z roku 1939 oraz *Kwartet smyczkowy nr 2* z roku 1928. Ten ostatni utwór został zaaranżowany przez autora i czasami jest wykonywany jako *Koncert na smyczki*.

Wielkie słowa uznania dla muzyków, którzy odważyli się sięgnąć po ten zapomniany repertuar i wykonać go w sposób doskonały. Oby ten krążek zachęcił i innych artystów do sięgnięcia po inne utwory Jerzego Fitelberga.

Stanisław Lubliński



FRANZ ANTON HOFFMEISTER Serenady

Consortium Classicum

CPO 999 107-2 • w. 2015, n. 1992 • 61'58"

☆☆☆☆☆

Divertimenta, serenady, cassations, partity, nokturny były dość rozpowszechnioną formą muzyczną w Europie II połowy XVIII w. Proste, utrzymane w tanecznym rytmie, służyły rozrywce, szczególnie upodobanie znajdując wśród przedstawicieli klasy średniej. Chętnie pisali je najznamienitsi kompozytorzy epoki, z Haydnem, Mozartem i Beethovenem włącznie. Formę tę uprawiał również Franz Anton Hoffmeister (1754–1812). Niektórym dziełom tego gatunku nadał określenie „partia”, dzieląc zespół na dwie grupy, z których jedna pełniła rolę echa.

W swoim czasie Hoffmeister był liczącą się w muzycznym świecie postacią. Kompozytor, wydawca muzyczny, klasyk wiedeński. Wolfgang Amadeusz Mozart, częstokroć bardzo

uszczypliwy w ocenie swoich kolegów, wobec Hoffmeistera pozostał pełen uznania. Co ciekawe, sam niemiecki kompozytor dużo chętniej publikował dzieła współczesnych sobie kolegów niż własne. Znany był z wysokiej jakości swoich wydań, interesował się tylko wartościowymi utworami. Częstokroć, mimo pewnego zysku, nie decydował się na publikację muzyki niższych lotów, wspierał zaś „niemodne” już arcydzieła, jak kompozycje Bacha. Czyżby więc nie doceniał, pozostawał nadmiernie krytyczny wobec własnej twórczości? Serenady na instrumenty dęte Hoffmeistera, pod względem stylistycznym, zbliżone są do analogicznych dzieł Haydna i Mozarta, i to do tego stopnia, że niektóre z dzieł Franza Antona figurowały mylnie w katalogu Hobokena jako będące autorstwa starszego kolegi. Nie bez winy pozostawał w tej mierze sam Hoffmeister, bowiem dla podratowania budżetu, sprzedawał własne dzieła pod nazwiskiem Haydna. Nie odważył się jednak na podobny zabieg z Mozartem...

Podobnie jak Mozart, Hoffmeister pisząc swe serenady dawał w partyturze szczegółowe wskazówki wykonawcze. Jego kompozycje nie mają jednak tego błysku geniuszu, inwencji melodycznej, co dzieła salzburczyka. Są jednak dobre warsztatowo i całkiem miłe dla ucha, z pewnością warte posłuchania. Na uwagę zasługuje zwłaszcza, bogata muzycznie, *Partia Es-dur „Ankunfts- und Abschiedsparthia”*.

Omawiana płyta przedstawia cztery serenady na instrumenty dęte Hoffmeistera. Trzy spośród nich kompozytor określił jako partie, jedną – divertimento. Utwory te zostały przedstawione przez zespół Consortium Classicum na płycie CPO w roku 1993 (nagranie z 1992 r.), a obecnie doczekały się reedycji. Ta formacja była

szczególnie predysponowana do wykonywania muzyki epoki klasycyzmu. Od lat 60., czyli początków istnienia zespołu, przez przynajmniej trzy dekady, nie mieli godnych siebie konkurentów. Wśród członków formacji znaleźli się tacy mistrzowie, jak klawecista Dieter Klöcker oraz obojści Gernot Schmalfuss i Michael Forster. Autorem, dołączonego do płyty, tekstu jest zresztą sam Klöcker, który też we wczesnych latach 70. dokonał znakomitego nagrania *Koncertu klawetowego B-dur* Hoffmeistera. Omawiana płyta stanowi zatem, nie tylko przykład świetnej muzyki rozrywkowej XVIII w., ale przedstawia sporą wartość pod względem artystycznym.

Łukasz Kaczmarek



MICHAŁ IPPOLITOW-IWANOW
Symfonia nr 1, Turecki marsz
op. 55, Tureckie fragmenty
op. 62

Singapore Symphony Orchestra
• Choo Hoey, dyrygent

Naxos 8.573508 • w. 2015, n.1984 • 55'50"

★★★★★

Rosyjski kompozytor Michaił Ippolitow-Iwanow (1859–1935), w swoim czasie, był bardzo liczącą się postacią. Jako uczeń Rimskiego-Korsakowa, pozostawał pod dużym wpływem swego mistrza. Zaznacza się to zwłaszcza w operach oraz muzyce symfonicznej, stanowiących najważniejsze karty jego twórczości. Uległ on również czarowi muzyki Czajkowskiego. Sam zresztą,

jako dyrygent, prowadził premierowe wykonanie ostatecznej wersji *Uwertury-fantazji „Romeo i Julia”* w 1886 r. Działał również jako pedagog, znajdując swego, bodaj, najwybitniejszego ucznia w osobie Reinholda Glière'a. Kompozycje Ippolitowa-Iwanowa są dziś stosunkowo słabo reprezentowane w programach filharmonii w Polsce i na świecie. A szkoda, jest to bowiem muzyka, choć raczej niezobowiązująca i może nienajambitniejsza, niezwykle barwna, świetnie zinstrumentowana, z wyrazistymi, atrakcyjnymi, łatwo zapadającymi w pamięć liniami melodycznymi. Nie ma tu jednak typowo rosyjskiej rozlewności, czy potęgi orkiestrowego brzmienia, uwidacznia się raczej zwięzłość myśli muzycznej, duża kontrastowość tematów, wartość akcji. W wielu utworach autor sięga do folkloru, wykorzystuje znane tematy ludowe ze Wschodu. Takie są właśnie trzy, zgromadzone na omawianej płycie dzieła: *I Symfonia e-moll* op. 46, *Fragmenty tureckie* op. 62 oraz krótki *Marsz turecki* op. 55. Słyszymy je w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej z Singapuru pod dyrekcją jej założyciela, Choo Hoeya. Jest to reedycja Naxosu nagrań z 1984 r., wydanych pierwotnie pod szyldem Marco Polo. Wykonanie jest odpowiednio żywiołowe, ukazujące całą orkiestrową barwność i melodyczny przepych. Dyrygent stawia na lekkość, prostotę przekazu, wyraźnie wyodrębnia linie melodyczne. Jego zespół oczywiście nie ma tej klasy, co najbardziej renomowane orkiestry świata, jeśli jednak zachwycamy się, i słusznie, Orkiestrą im. Simona Bolívara z Wenezueli, sprawiedliwość należy oddać również Orkiestrze Singapurskiej. Daje ona, z całą pewnością, w pełni profesjonalne i satysfakcjonujące wykonanie!

Zaprezentowane na płycie kompozycje stanowią mogą świetną wizytówkę Michaiła Ippolitowa-Iwanowa, postaci wybitnej i zasłużonej na artystycznej scenie, której muzyka wciąż jest atrakcyjna, warta poznania i bardzo miła dla ucha.

Łukasz Kaczmarek

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Kwartety pruskie

Stradivari Quartett

Solo Musica SM 230 • w. 2015, n. 2015

★★★★★

Stradivari Quartett to formacja powstała w 2007 r., składająca się z artystów reprezentujących odmienne kultury. Mimo krótkiej historii, zespół może poszczycić się bogatym dorobkiem artystycznym, obejmującym liczne występy na prestiżowych scenach niemal całego świata. Artyści Stradivari Quartett wielokrotnie gościli i prezentowali swoje umiejętności podczas licznych festiwali muzycznych, co spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony publiczności, a także krytyków. Dziennikarze The New York Times, wypowiadając się o grze tej formacji, mówili „[...] gra tego kwartetu wyróżniała się imponującym, wyrafinowanym dźwiękiem”, natomiast w artykule, zamieszczonym na łamach Strings Magazine, czasopiśmie redagowanym w stolicy Japonii, jego autor, komentując występ artystów, twierdzi: „[...] fantastyczna uczta dźwiękowa w wykonaniu wielkich talentów”. Zapewne duża zasługa takiego odbioru kwartetu leży w historycznych instrumentach Stradivariusa, jakimi posługują się artyści. Należy przy tym przyznać, że kwartet smyczkowy to dość popularny zestaw instrumentów, dlatego tym bardziej trudno jest artystom, skupionym w tego typu formacjach, wykazać się

szczególnymi umiejętnościami. Zławszcza, jeśli wykonują popularny, dobrze nam znany repertuar, jak w tym przypadku.

Prezentowany album zawiera trzy kwartety Wolfganga Amadeusza Mozarta, powstałe pod koniec życia kompozytora, z dedykacją dla króla Prus Fryderyka Wilhelma II, który w wolnych chwilach poświęcał się grze na wiolonczeli. To właśnie od owej dedykacji pochodzi nazwa prezentowanych kompozycji. Poszczególne dzieła stanowią okazję do tego, by jeszcze raz skierować naszą uwagę ku charakterystycznym cechom twórczości Mozarta, który poprzez liczne podróże po Europie zdołał zapoznać się z wieloma nurtami kompozytorskimi. Te trzy dzieła, ściśle reprezentujące – pod każdym względem – styl klasyczny, są niejako holdem złożonym Haydnowi, jednemu z twórców stylu kameralnego. W prezentowanych kompozycjach Mozart nie wykracza w żaden sposób poza ramy ustanowione przez swojego poprzednika, a tylko nadaje swoim dziełom lekki charakter, wyposażony jednocześnie w elementy pełne ekspresji.

Karol Rzepecki

ALFRED SCHNITTKE
Sonaty wiolonczelowe, Trio
fortepianowe

Irina Schnittke, fortepian; Olga Dowbusz-Lubotsky, wiolonczela; Mark Lubotsky, skrzypce

NCA 234042 • w. 2015, n. 2013 • 61'47"

Muzyka21
plyta miesiaca

Prezentowany wolumin to kolejna okazja do spotkania z muzyką kameralną XX w. Tym razem, mamy przed sobą twórczość jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego okresu. Alfred Schnittke (1934–1998) wywodzi się

z rosyjsko-niemieckiej rodziny, o korzeniach żydowskich. Prowadził nie tylko bogatą działalność kompozytorską, ale także teoretyczną i pedagogiczną. To właśnie on dzisiaj uznawany jest za współtwórcę nie tylko polistylistyki, charakterystycznego dla wielu gałęzi sztuki II połowy XX w., ale uchodzi również za jednego z czołowych reprezentantów postmodernizmu na gruncie muzyki. Schnittke w swojej twórczości dokonuje połączenia cech, charakterystycznych dla kompozytorów rosyjskich, w szczególności Dymitra Szostakowicza i Igora Strawińskiego, a także niemieckich – Gustawa Mahlera i Albana Berga. Słuchając jego kompozycji nie sposób także nie zauważyć odniesień do Charlesa Ivesa. Twórczość, której wysłuchamy, pochodzi z lat, kiedy kompozytor zakończył już eksperymentowanie i wykrystalizował swój własny język muzyczny. *I Sonata wiolonczelowa* to dzieło powstałe pod koniec lat 70., które dzisiaj cieszy się dużym uznaniem i popularnością ze strony wykonawców. Kompozytor zastosował trzyczęściową strukturę, jednak kolejne części, następując bezpośrednio po sobie, stanowią jednolitą całość. Jak mówił sam twórca, „jest to prosta struktura nieopierająca się na żadnych innowacjach technicznych, a jednym z motywów tego utworu jest płynne połączenie języka tonalnego z atonalnym”, co bez wątplenia udało się kompozytorowi w najdrobniejszych szczegółach. Z kolei *II Sonata wiolonczelowa* powstała pod koniec życia kompozytora, w roku 1994. W odróżnieniu od pierwszego dzieła, powstałego wiele lat wcześniej, w drugiej kompozycji na wiolonczelę i fortepian odnajdziemy więcej spokoju, co nadaje jej niemal ascetyczny charakter, który uwidoczni się chociażby

w korespondencji motywicznej, prowadzonej wzajemnie przez dwa instrumenty. Trzecią część *Sonaty* wiolonczelera rozpocznie od prezentacji tetrachordu, który wcześniej został zaprezentowany przez fortepian. Z kolei *Trio* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian z roku 1992 to aranżacja dzieła orkiestrowego, stworzonego kilka lat wcześniej. Okoliczność jego stworzenia, w pewnym stopniu, zdecydowała także o zastosowanych środkach. Artysta pisząc tę kompozycję dla Alban Berg Society, wykazał się gruntowną znajomością twórczości kompozytora, co uwidacznia się chociażby w wariacyjnej konstrukcji linii melodycznej. Schnittke, na gruncie tego dzieła, dokonał połączenia kilku charakterystycznych dla siebie stylów. Dodatkowy atut omawianego woluminu stanowi fakt, że twórczości stosunkowo niedawno żyjącego kompozytora wysłuchamy w wykonaniu nie tylko wybitnych artystów, ale takich, którzy byli z nim związani, przez co mogli słuchać jego uwag. Wśród nich jest żona Schnittkego realizująca partię fortepianu. A to wszystko przyczynia się do autentyczności, który jest niewątpliwie odczuwalny na gruncie prezentowanej twórczości.

Karol Rzepecki

FRANCISZEK SCHUBERT
Symfonie nr 7 i 8
Wiener Symphoniker • Philippe Jordan, dyrygent
 Wiener Symphoniker WS009 • w. 2015,
 n. 2014 • 77'02"
 ★★★★★

Austriacki pisarz i dramaturg, Franz Grillparzer, mówiąc o przedwczesnej śmierci Franciszka Schuberta, powiedział następujące słowa: „muzyka złożyła tu bogaty skarb, ale wspanialsze nadzieje”. Stwierdzenie to przeszło do

historii jako epitafium jednego z prekursorów romantyzmu. Prezentowany wolumin stwarza nam możliwość, aby się o tym przekonać.

Istotny w twórczości kompozytora okazał się rok 1822. Schubert niejako odkłada na bok swoje fascynacje operą i poświęca się także innym gatunkom. Z tego okresu pochodzi wiele znamienitych dzieł, jak chociażby *Wandererfantasie* na fortepian, czy też liczne cykle pieśni. Kompozytor pracuje wówczas nad wieloma utworami jednocześnie, a jednym z nich jest *VIII Symfonia h-moll „Niedokończona”*. To, między innymi, tego dzieła wysłuchamy w wykonaniu Wiener Symphoniker pod kierunkiem Philippe’a Jordana. Artyści znakomicie ukazują dramatyzm tego dzieła, w dużej mierze, wpływający z charakteru zastosowanej tonacji. W tym miejscu można by się długo zastanawiać, na czym polegał dramatyzm kompozytora. Jednym z powodów było zapewne niezrozumienie, wynikające niekiedy ze zbyt postępowego charakteru twórczości Schuberta, czego skutkiem był brak zainteresowania jego dorobkiem. Możemy to wywnioskować z wypowiedzi właścicieli wydawnictwa Breitkopf und Härtel, którzy na jedną z próśb kompozytora o wydanie jego dzieł, odpowiedzieli: „jak dotąd, w ogóle nie jest nam znane handlowe powodzenie pańskich kompozycji”. Drugie dzieło, którego wysłuchamy, to *Symfonia C-dur „Wielka”*. Utwór ten został ukończony w roku 1826, kiedy to twórcy doskwierały już nie tylko kłopoty finansowe, ale także postępująca choroba. Mimo to, jego kompozycje – w skromnych warunkach – były wykonywane przez członków Towarzystwa Miłośników Muzyki. Wspomniane dzieło spotyka się z różnorodną koncepcją wykonawczą. Niektórzy, jak na przykład

filharmonicy z Berlina, jego czteroczęściową strukturę rozdrabniają na mniejsze formy. Na prezentowanym albumie, tego jednego z ostatnich dzieł prekursora romantyzmu wysłuchamy w klasycznym układzie, co niewątpliwie działa na korzyść prezentowanego wykonania. Omawiany wolumin to dobra okazja, aby przybliżyć sobie kolejny raz ten istotny rozdział muzyki symfonicznej Franciszka Schuberta, który nie tylko czerpie ze spuścizny klasyków wiedeńskich, ale także skutecznie poszukuje nowych rozwiązań.

Karol Rzepecki

RICHARD WAGNER
Wagner Bayreuth Live

Membran 600201 • w. 2015
 ★★★★★

Francuski dyrygent André Cluytens zapisał się w historii jako jeden z najwybitniejszych artystów XX w. Pozostawił po sobie sporo świetnych nagrań, spośród których niektóre są bardzo słynne, jak koncerty fortepianowe Dymitra Szostakowicza z kompozytorem jako solistą, koncerty fortepianowe Ravela z Samsonem Françoissem, czy *Requiem* Gabriela Fauré (dwie różne rejestracje). Cluytens zapisał się również na polu opery, robiąc m.in. doskonale nagrania *Carmen* Bizeta, *Fausta* Gounoda, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, czy *Borysa Godunowa* Musorgskiego. Z Ryszardem Wagnerem nazwisko kapelmistrza nie jest aż tak silnie kojarzone. A tymczasem, był on pierwszym francuskim dyrygentem, który stanął na podium Teatru w Bayreuth, w 1955 r. Wytwórnia Membran przypomina nam dziś trzy wielkie kreacje André Cluytensa w dziełach Wagnera, jakie zostały utrwalone podczas przedstawień w wagnerowskiej świątyni.

Pierwszą jest *Lohengrin*, utrwalony w 1958 r. Była to słynna produkcja Wielanda Wagnera, który spośród dyrygentów, właśnie Cluytensa cenił sobie szczególnie. Wśród solistów, gwiazdą przedstawienia jest Sándor Kónya (1923–2002), węgierski tenor. Artysta ten, choć nie jest, jak Lauritz Melchior, czy Wolfgang Windgassen typowym tenorem wagnerowskim, zasłynął swoimi genialnymi kreacjami w dziełach Mistrza z Bayreuth, przede wszystkim w *Śpiewakach norymberskich* (słynne nagranie Kubelika) i *Lohengrinie* właśnie (nagranie Leinsdorfa). To zadziwiające, z jaką lekkością, poezją i cudownym liryzmem traktuje Kónya wagnerowskie frazy. Jego interpretacja jest poetycka i wzruszająca, ma też odpowiedni, silny rys dramatyczny. Elżę w tym przedstawieniu była Leonie Rysanek (1926–1998), artystka, która również świeciła spore triumfy w partiach wagnerowskich. Jej bohaterka jest dojrzała, pięknie zaśpiewana, choć raczej mało niewinna, chyba niewpisująca się w typowy charakter tej roli. Słuchając jej, zdarza się momentami zatęsknić za dziewczęcnością Elisabeth Grümmer z nagrania Kempego. Wielki wagnerowski sopran, Astrid Varnay (1918–2006) kreśli z kolei bardzo realistyczny portret przebiegłej, złowrogiej Ortrud. To artystka, która chyba we wszystkich partiach, które śpiewała w dziełach Wagnera, odnosiła sukcesy, była po prostu stworzona do tej muzyki! Ciekawą, przejmującą kreację tworzy Ernest Blanc (1923–2010) jako na poły złowrogi, na poły cierpiętnicy Telramund. Kieth Engen (1925–2004) śpiewa z wielką kulturą wokalną, co dobrze odpowiada partii Króla Henryka. Zaś Eberhard Waechter (1929–1992) jako Herold jest świetny głosowo. Pozostali soliści

również stanęli na wysokości zadania. Cluytens prowadzi zespoły bardzo energicznie, dobierając wartkie tempa, starając się uwydatnić jasne barwy i czyniąc całość bardzo przekonującą. To niewątpliwie jeden z najciekawszych zapisów *Lohengrina!*

Podobnie można powiedzieć o *Tannhäuserze*, utrwalonym w 1955 r. Tutaj w tytułową rolę wcielił się Wolfgang Windgassen (1914–1974), w latach 50. i 60. najśłynniejszy tenor wagnerowski. Jego kreacja jest doskonała. Artysta może nie ma tej rozdzierającej ekspresji, jaką osiągnął w 1962 r. pod batutą Sawalischy, jednak pod względem głosowym jest w lepszej formie, wyrazowo zaś – wciąż bardzo przekonujący. Obok René Kollo i Lauritza Melchiora, najlepszy Tannhäuser na płytach! Herta Wilfert jest miłą niespodzianką jako Wenus. To mało znana śpiewaczka, dysponuje jednak miłym głosem i tworzy ciepłą kreację. Gré Brouwenstijn (1915–1999) to triumfalna Elżbieta, jej interpretacja jest bardzo królewska, wzorcowa wręcz. Podobnie w roli Wolframa zachwyca wielkopański Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) o głosie bardzo szlachetnym i wielkim autorytecie. W innych rolach podziwiać możemy takich mistrzów, jak Josef Greindl, Josef Traxel, czy Gerhard Stolze. Uroczą niespodzianką jest jednak Volker Horn jako młody marynarz oraz chłopcy z Dziecięcego Chóru Schönberga. Prowadzący całość André Cluytens, choć nie ma tej wirtuozerii, co George Szell w słynnym zapisie z MET, prowadzi dzieło z wielką plastycznością i zaangażowaniem. Kolejna fenomenalna rejestracja!

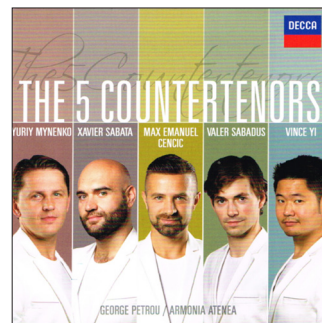
Ostatnim wspaniałym nagraniem, jakie znalazło się w omawianym boksie, są *Śpiewacy norymberscy* z 1957 r.

Tutaj niekwestionowaną gwiazdą wokalną jest Elisabeth Grümmer (1911–1986), która tworzy w roli Ewy kreację swojego życia. Niestety, Walter Geisler (1919–1979) jako Walter jest – co najwyżej – przeciętnym śpiewakiem. Gustav Neidlinger (1910–1991) jest dobrym Sachsem, choć biorąc pod uwagę bardzo silną konkurencję (Edelmann, Hotter, Fischer-Dieskau, van Dam...) nie tworzy kreacji na miarę stulecia. Bardziej zachwycają Karl Schmitt-Walter (1900–1985) w roli Beckmessera, Georgine von Milinkovič (1913–1986) jako Magdalena oraz wspaniali David – Gerhard Stolze (1926–1979). Ciekawostkę stanowi Fritz Uhl (1928–2001) w skromnej roli Kunza. To ciekawy śpiewak, który wystąpił m.in. jako Tristan w słynnym nagraniu Soltiego, ale szczęścia do nagrań – niestety – nie miał... André Cluytens i w tym lżejszym wagnerowskim dziele odnajduje się znakomicie, prowadząc Orkiestrę Festiwalową z blaskiem i energią. A niezwykle atmosfera miejsca tylko dodaje wszystkiemu magii.

Omawiany boks przynosi trzy legendarne, fantastyczne zapisy wagnerowskich arcydzieł i dla kolekcjonerów stanowić będzie bezcenną edycję. Zwłaszcza, że dźwięk Membran jest bardzo przyzwoity, zaś cena – ok. 50 zł., zupełnie nieproporcjonalna do zawartości pudełka. Wątpię, by komukolwiek udało się nabyć taniej równie świetne nagrania trzech wagnerowskich dramatów muzycznych!

Łukasz Kaczmarek

Różne



THE 5 COUNTERTENORS

Yuriy Mynenko, Xavier Sabata, Max Emanuel Cenčić, Valer Sabadus, Vince Yi • Armonia Atenea • George Petrou, dyrygent
Decca 478 8094 • w. 2015, n. 2013 • 63'46"

★★★★★

Przed dwoma dekadami oszałamiające sukcesy odnosili najśłynniejsi trzej tenorzy naszych czasów. Świat współczesnej opery zaś to w dużej mierze historyczna praktyka wykonawcza, odkrywanie zapomnianych dzieł gatunku XVII i XVIII w. oraz udział śpiewaków dysponujących niezwykle typem głosu, opisywanych ogólnie jako kontratenorzy. Z ich ogromnej popularności wśród publiczności postanowiła skorzystać wytwórnia Decca, która przy współpracy Parnasus Arts Production, wydała krążek zawierający wokalne produkcje pięciu artystów młodego pokolenia. Różni ich typ głosu oraz pochodzenie, łączy zaś doskonała dyspozycja i świadomy dobór atrakcyjnego, interesującego i częstokroć mało znanego repertuaru. Spośród wszystkich dziesięciu solowych arii jest także wyborne towarzyszenie instrumentalne ze strony greckiej formacji Armonia Atenea pod dyrekcją George Petrou, dobrze już znanych melomanom i wielbicielom barokowej opery ze swoich porywających nagrań płytowych oraz koncertów.

Krążek otwiera elektryzujące wykonanie fragmentu dru-

giej wersji dzieła *Tito Manilo*, autorstwa Niccolò Jommelliego (1714–1774). Koloraturowa aria *Spezza lo stral piagato* jest fenomenalnym popisem muzykalności oraz wirtuozerii Valera Sabadusa, młodego śpiewaka z Rumunii, robiącego obecnie coraz większą karierę. Zachwyca techniką i swobodą prowadzenia głosu. Nie można sobie wymarzyć lepszego i bardziej efektownego otwarcia płyty – wokalny fajerwerk, podany w doskonałej interpretacji wokalne i niezwykle dynamicznej, efektownej oprawie instrumentalnej formacji Armonia Atenea. Z kolei w melancholijnej, przejmującej arii *Non so frenare il pianto* z *Demetria* Christopha Willibalda Glucka, Valer Sabadus oszałamia pięknem i urodą swojego czystego, lirycznego sopranu, słodkiego, ekspresyjnego, przekazującego wybornie inny rodzaj emocji, trafiających wprost do serca.

Kolejną sensacją krążka jest udział katalońskiego artysty, Xaviera Sabaty, również „gorącego nazwiska” na współczesnej scenie barokowej opery. Obdarzony wspaniałym, wyrazistym, głębokim altem, zachwyca od pierwszej do ostatniej minuty swojego występu. Wybrał dwie, szeroko zakrojone kompozycje, wymagające od śpiewaka dogłębnego zrozumienia tekstu muzycznego i libretta, identyfikacji z rolą oraz nasycenia swojej produkcji emocjami i prawdą przekazu. Udowadnia to już długi, dramatyczny, pełen ekspresji recytatyw otwierający wirtuozowską arię Agamemnona z *Ifigenii na Aulidzie* Niccolò Porpory (1686–1768) *Tu spietato, non farai*. Sabata wywiera bardzo korzystne wrażenie w dziele utrzymanym w szybkim tempie, operującym koloraturami. Zupełnie inny świat emocji i materii słyszymy w lamencie Ottona *Voi che udite il mio lamento* z II aktu

Agrippiny Georga Friedricha Haendla. Otwiera go również dramatyczny recytatyw, zaś sama aria to niezwykle wzruszające świadectwo bólu i udręki, co nie dziwi – autor opery był przecież geniuszem w portretowaniu psychicznych stanów bohaterów. Xavier Sabata śpiewa ją z uczuciem, bardzo wyraziście, idealnie oddając emocje postaci. Słuchanie jego kreacji jest prawdziwą uczcą dla ucha.

Maxa Emanuela Cenčića nikomu nie trzeba przedstawiać, jako że święci triumfy na deskach teatrów operowych oraz regularnie wydawanych płytach; tutaj – oprócz roli śpiewaka – pojawia się też jako producent przedsięwzięcia, związany z Parnassus Arts Productions, realizującej jego fonograficzne projekty. Powolna, długa aria Telemacha *A questa bianca mano* z *Penelopy* Baldassare Galupiego (1706–1785) daje dłuższą chwilę oddechu i odpoczynku słuchaczowi śledzącemu uważnie cały album od początku do końca; chorwacki artysta wykonuje ją z odpowiednią ekspresją, wyrażając swoim mezosopranem miłosne wyznania i udręki bohatera w sposób bardzo wiarygodny. Dotyczy to także jego Tankreda, postaci z opery Ferdinanda Bertoniiego (1725–1813), zatytułowanej imieniem bohatera. Śpiewak w dynamicznej arii *Addio, o mei sospiri!* czuje się doskonale – owa efektowna, atrakcyjna kompozycja może na długo „utknąć” w głowie słuchacza za sprawą imponującej precyzji i wirtuozerii wykonawcy. Jest najbardziej doświadczonym ze wszystkich bohaterów nagrań, tutaj jego obeznanie z repertuarem i obecnymi możliwościami wokalnymi przejawia się w „bezpiecznym” dobranym programie.

Na kolejnego śpiewaka występującego na omawianym albumie zdecydowanie warto

zwrócić uwagę. Pochodzący z Ukrainy Jurij Mylenko przedstawia się najpierw w doskonale znanej, wirtuozowskiej arii *Crude furie degl'orridi abissi* z *Serse* Haendla, wykonując ją porywająco – jest pełen pasji, nie boi się śpiewać z maksymalnym zaangażowaniem, idealnie wpisując się w charakter dzieła i zamierzenia autora, ilustrującego panującą w duszy tytułowego bohatera wściekłość. Na tle licznych innych nagrań dzieła, jego wersja pozostaje niezwykle świeżą, interesującą oraz przekonującą, wartą częstego słuchania. Bardzo interesującą przedstawia się kolejna wybrana przez niego pozycja – wielka, efektowna aria *Ch'io parta?* z *Temistocle* Johanna Christiana Bacha (1735–1782). Wspaniale tu brzmi orkiestra, zwłaszcza wyeksponowane rogi, ale na ich tle i tak błyszczą śpiewak, oszałamiający wirtuozerią i ekspresją. Jego występ utrzymuje odbiorcę w ciągłym napięciu, podekscytowaniu i zachwycie nad jakością wokalne kreacji i potencjału ukraińskiego śpiewaka. Warto dobrze zapamiętać jego nazwisko.

Ostatni gość albumu wytwórni Decca to Koreańczyk Vince Yi. Intryguje wysokim, jasnym sopranem, brzmącym niezwykle czysto, niewinnie, lekko, „dziewczęco”. Brzmi najlepiej w górze skali, a najwyższe dźwięki zapierają dech w piersiach, co pozwala zapomnieć o może nieco mniej przekonującym dole. Śpiewa swobodnie, precyzyjnie pod względem intonacji, z elegancją i niewątpliwym zaangażowaniem, starając się jak najlepiej zaprezentować w wybranym repertuarze, aczkolwiek tu i ówdzie można stwierdzić, iż przydałoby się – mimo wszystko – pogłębienie strony wyrazowej. Wybrane przez niego pozycje idealnie pasują do jego predyspozycji

wokalnych: aria *Ti parli in seno amore* z opery *Farnace* Josefa Myslivečka (1737–1781), czeskiego przyjaciela Mozarta, oraz fragment z *Piramo e Tisbe* Johanna Adolfa Hassego (1699–1783) *Ah, non è ver, ben mio*. Nietypowy, zapadający w pamięć lekki głos Koreańczyka jest z pewnością atrakcją płyty, lecz pokazanie swojego pełnego potencjału ma artysta dopiero przed sobą.

Prezentowana płyta jest bez wątpienia gratką dla coraz liczniejszego grona wielbicieli barokowej oraz klasycznej opery i głosu kontratenorowego. Każdy z nabywców krążka znajdzie tu coś dla siebie i z pewnością będzie typować swoich faworytów i ulubione arie. Mnie najbardziej zafascynowały kreacje Valera Sabadusa oraz Xaviera Sabaty.

Paweł Chmielowski

200 JAHRE VENTILE CON VARIAZIONI

Krisztián Kováts, trąbka; Yukie Tagashi, fortepian

Thorofon CTH 2617/8 • w. 2015, n. 2014 • 138.56"

☆☆☆☆

Trąbka to instrument, który znajdował szerokie zastosowanie już w czasach starożytnego Egiptu. Wraz z upływem czasu zmieniała się nie tylko jej rola, ale instrument podawany był nieustannie licznym udoskonaleniom. Prezentowany album stanowi niebawom okazję do tego, aby prześledzić ostatnie 200 lat rozwoju tego instrumentu. Niniejszy album został nagrany, aby upamiętnić powstanie nowego, udoskonalonego wentylu, który daje po dzień dzisiejszy większe możliwości zastosowania omawianego instrumentu. Wartość tego woluminu jest tym większa, że prezentowanych dzieł wysłuchamy na trąbce historycznej.

Krisztián Kováts odsłonił przed nami wszelkie tajemnice tego niewielkiego instrumentu, dla którego – jak się okazuje – nie stanowią problemu kompozycje pełne tryli, ozdobników i innych elementów pełnych figuracji. Według mnie, część utworów została nagrana w zbyt wolnym tempie, co przełożyło się na jakość wykonania. Utwory zaprezentowane na płycie zostały dobrane tak, aby ukazać twórczość mniej znanych kompozytorów, których nie usłyszymy na co dzień. I to jest, bez wątpienia, dodatkowym atutem omawianej pozycji. Z upływem czasu jednak ten zbiór licznych, niewielkich miniatur może wydać się nieco monotony. Wynika to nie tyle z prostej formy wykonywanych utworów, ale z niewielkiej palety zastosowanych środków artykulacyjnych i dynamicznych, jakimi posługują się wykonawcy. Niemniej jednak, prezentowany wolumin może okazać się ciekawą pozycją dla miłośników instrumentów dętych.

Karol Rzepecki

ABOUT THE CLASSICAL SAXOPHONE

Dzieła: P. Crestona, J. Téka-sa, E. Schulhoffa, E. Deni-sowa,

Olga Salogina, fortepian; Fabian Pablo Müller, saksofon

Profil PH15010 • w. 2015 • 55'01"

☆☆☆☆☆

Jak mawiał Arnold Bennett (1867–1931), „saksofon to ucieleśnienie ducha piwa”, bowiem wielu osobom instrument ten kojarzy się wyłącznie z muzyką rozrywkową. Prezentowany album daje nam możliwość, aby zmienić to przekonanie, odsłaniając przed nami inne oblicze wspomnianego instrumentu.

Wykonawcy omawianego nagrania twierdzą, że wysłuchamy czterech kompozycji

„mistrzów klasycznej muzyki saksofonowej”. Ich zdaniem, równie istotne jest nie tylko jej wysłuchanie, ale przede wszystkim zrozumienie. Paul Creston (1906–1985) to kompozytor pochodzący z kraju, gdzie saksofon zyskał szczególną popularność i cieczy się nią po dzień dzisiejszy. Jego trzyczęściowa *Sonata* op. 19 to utwór powstały dość wcześnie, bo w 1939 r. z dedykacją dla Cecila Leesona (1920–1989), wybitnego wirtuoza saksofonu, który uczynił z niego instrument koncertowy. Z kolei *Two Fantastics* z opusu 88 Jena Takácsa (1902–2005) to kompozycja pełna wirtuozerii, ukazujące w pełni możliwości tego instrumentu. Natomiast odpowiednio dobrane tempo w pełni podkreśla walory artystyczne kompozycji. Dwa kolejne utwory utrzymane są również w klasycznym tonie. Pierwszy z nich to dzieło dobrze nam znane. Jednak w wykonaniu prezentowanego duetu *Hot-Sonata* Erwina Schulhoffa (1894–1942) zyskuje nowy blask. Prawykonanie tego utworu miało miejsce w roku 1930 w Berlińskim Radiu. Partię saksofonu zrealizował wybitny wówczas wirtuoz Billy Barton, natomiast na fortepianie towarzyszył mu sam kompozytor. Już wtedy twórczość czeskiego muzyka spotkała się z dużym uznaniem, jednak – jak to często bywa – później popadła w zapomnienie. Wreszcie *Sonata* Edisona Denisowa (1929–1996). Twórczość tego kompozytora odznacza się wyraźnym nawiązaniem do zachodniej awangardy, czego – niejednokrotnie – ponosił przykre konsekwencje. Z tego właśnie względu nie powierzono mu zajęć z kompozycji w Konserwatorium Moskiewskim.

Prezentowany album to doskonała pozycja, aby spoj-

rzeć na muzykę saksofonową z innego punktu widzenia, niż jest to nam zazwyczaj proponowane.

Karol Rzepecki

ANNELEEN LENAERTS

Koncerty harfowe Glière'a, Jongena, Rodriga

Warner Classics 5054196350550 • w. 2014 • 67'02"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Pierwsza połowa XX w., mimo trudnej sytuacji politycznej na kontynencie europejskim, zaowocowała znaczącym rozwojem twórczości wielu kompozytorów. Mówienie w ten sposób może wydać się niezrozumiałe, ale wojna – dla niektórych – stanowiła wręcz czynnik motywujący i pobudzający do tworzenia.

Anneleen Lenaerts to młoda artystka, która kieruje naszą uwagę w stronę jednego z najstarszych instrumentów, który zazwyczaj, przy pełnym składzie orkiestry, ukrywa się w cieniu. Tym razem mamy możliwość przekonać się o niebywałych możliwościach kryjących się w tym instrumencie. W wykonaniu artystki, z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii w Brukseli, wysłuchamy trzech koncertów, które powstały bezpośrednio przed lub w trakcie II wojny światowej. Pierwszy z nich to dzieło Reinholda Ernesta Glière'a (1875–1956), rosyjskiego kompozytora o polsko-niemieckich korzeniach. Ważną rolę w jego działalności odgrywała praca dydaktyczna. Przez ponad dwadzieścia lat pracował jako wykładowca Konserwatorium w Moskwie, a jednym z najwybitniejszych jego uczniów był Siergiej Prokofiew. Słuchając tej trzyczęściowej kompozycji utwierdzimy się w przekonaniu, że Glière w swojej twórczości nie był zwolennikiem kreującej

się awangardy, pozostawał na stanowisku reprezentanta stylistyki konserwatywnej, co być może wynikało z jego zaangażowania w politykę. Natomiast prezentowany utwór jego belgijskiego rówieśnika Josepha Jongena (1873–1953) to dzieło skomponowane w 1944 r. przez 71-letniego twórcę i kryje w sobie wykrystalizowany, indywidualny styl muzyczny, pozostający pod wpływami muzyki XX w. Pozbawienie utworu klasycznej, trzyczęściowej formy to typowy zabieg dla tego kompozytora, co możemy niejednokrotnie zaobserwować w jego twórczości, na przykład w takich kompozycjach, jak *Koncert skrzypcowy* czy *Koncert wiolonczelowy*. W kontekście omawianej płyty warto zaznaczyć, że dzieło to zostało skomponowane specjalnie dla Mireille Flour (1906–1984), wybitnej harfistki Brukselskiej Filharmonii, która zarazem dokonała jego prawykonania. Wreszcie utwór Joaquina Rodriga (1901–1999), jednego z najwybitniejszych kompozytorów hiszpańskich XX w. W wykonaniu Anneleen Lenaerts wysłuchamy *Concerto de Aranjuez*. Ta jedna z najpopularniejszych jego kompozycji została napisana w 1939 r. na gitarę. Jej popularność jednak sprawiła, że doczekała się opracowań na różne obsady. Specyfika tego utworu sprawia, że dość oryginalnie brzmi on także w opracowaniu na harfę.

Anneleen Lenaerts kieruje naszą uwagę w stronę muzyki, jaka powstawała w trudnym okresie dla całej Europy, ukazując przy tym, że harfa, której rzadko mamy okazję posłuchać w głównej roli, kryje w sobie bardzo wiele możliwości.

Karol Rzepecki



MARTHA ARGERICH
Carte Blanche
Verbier Festival

Deutsche Grammophon 479 5096 • w.
2015, n. 2007 • 137'30"

☆☆☆☆☆

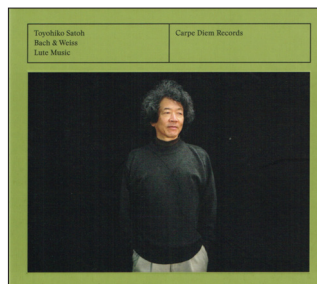
Festiwal muzyki kameralnej od zawsze cieszyły się wielką popularnością. W toku historii przyjmowały różne formy. Wszystko zaczęło się od amatorskiego, domowego muzykowania. Schubertiady, „salony” – nieformalne koncerty, urządzone dla grupki przyjaciół... A uczestniczyli w nich najwybitniejsi artyści wszechczasów. Klimat salonowy takich, rodem jeszcze z XIX w., imprez przywołuje w swych wspomnieniach Artur Schnabel. Po II wojnie światowej wydaje się, że wydarzenia kameralne stały się bardziej otwarte dla świata, były organizowane z myślą o szerszej publiczności. W połowie XX w. jednym z czołowych kameralnych ambasadorów Europy był Pablo Casals, znakomity wiolonczelista i dyrygent, z którym – nieco wcześniej – muzykował Artur Schnabel. Współcześnie wiodącą postacią na świecie – jeśli chodzi o muzykę kameralną – jest chyba Martha Argerich. To ona patronuje odbywającemu się rokrocznie Festiwalowi w Lugano. Omawiany album poświęcony jest nagraniu z innego festiwalu, w którym wiodącą rolę, podczas edycji w 2007 r., również odgrywała genialna Argentynka. To Verbier Festival. Jego historia sięga 1991 r., pomysłodawcą i dyrektorem jest Martin Engstroem. Idea festiwalu

zakłada, że artyści, którzy na co dzień niekoniecznie ze sobą występują, spotkają się na nim i wspólnie stworzą nowe, muzyczne kreacje. Nieco inaczej było w 2007 r. Zaproszona do udziału Martha Argerich otrzymała wolną rękę, „carte blanche”, jeśli chodzi o dobór pozostałych artystów, z którymi miałyby współtworzyć muzykę, jak również w zakresie repertuaru – mogła grać z kim chce i co chce. Podczas koncertu festiwalowego, 27 lipca 2007 r., pianistka wystąpiła w podwójnej roli: jako kameralistka oraz grając kompozycję solową. Jako pierwszy punkt programu zabrzmiało *Trio fortepianowe D-dur „Duch”* op. 70 nr 1 Ludwiga van Beethovena. Partnerami Argerich byli wówczas: skrzypek Julian Rachlin oraz wiolonczelista Misza Majski. Jest to jedno z najbardziej dzikich, frapujących, porywających odczytań arcydzieła Beethovena. Kolejny punkt programu stanowił cykl *Sceny dziecięce* Roberta Schumanna, zagrany przez Argerich z wielkim wyczuciem, lekkością, poezją i wyrafinowaniem. W duecie z młodym Lang Langiem, nasza bohaterka wykonała *Rondo A-dur* D 951 Schuberta oraz *Ma Mère l'Oye* Ravela. U wyszukanego Schuberta momentami może brakować nieco prostoty, za to Ravel pełen jest ciepła, serdeczności, bardzo stylowy. W dalszej kolejności pojawiła się *Sonata na Arpeggione* D 821 Schuberta. Partnerem Argerich okazał się tutaj altowiolista Jurij Baszmiet, który wówczas nie miał chyba swego najlepszego dnia. Przyznam, że ta wersja altówkowa mniej przypadła mi do gustu, niż najbardziej rozpowszechniona, choć również „nieoryginalna” wiolonczelowa – dźwięk jest momentami jakiś cierpki, chudy, bez charakterystycznej, wiolonczelowej głębi. Chociaż wykonanie utrzymane

jest na wysokim poziomie, w obliczu pozostałych punktów programu, stanowi raczej błąd pozycję. Jest to jednak wciąż przykład wielkiej sztuki! Renaud Capuçon i Martha Argerich dali fantastyczną, porywającą, pełną blasku i werwy interpretację *Sonaty skrzypcowej* Bartóka. *Wariacje na temat Paganiniego* Witolda Lutosławskiego to jeden z najchętniej grywanych przez Argerich duetów fortepianowych. Podczas koncertu w 2007 r. wykonała go z Gabrielą Montero, odnosząc zasłużony sukces. Jako bis pojawiła się *Improwizacja na temat „Happy Birthday”* (prezent urodzinowy dla Lily Majski, pianistki, córki Miszy Majskiego) wykonana przez Gabrielę Montero, ukazująca niezwykle zdolności tej artystki.

Podsumowując, niniejsze zapisy stanowią przykłady znakomitych kreacji w wielkich, klasycznych dziełach kameralnych. I choć nie zawsze wszystko brzmi idealnie, w każdym wykonaniu odnajdziemy mistrzostwo i każde jest w jakiś sposób interesujące, wartościowe. Jak pisze w komentarzu Martin Engstroem, omawiany album jest pierwszym, lecz z pewnością nie ostatnim, poświęconym nagraniom z Verbier Festival. Czekajmy więc na kolejne porcje wielkiego muzykowania!

Łukasz Kaczmarek



BACH & WEISS
Lute Music

Toyohiko Satoh, lutnia

Carpe Diem CD-16305 • w. 2015 • 68'43"

☆☆☆☆☆

Suity wiolonczelowe stanowią istotny element dorobku kompozytorskiego Jana Sebastiana Bacha. Wielu artystów, na przestrzeni ostatnich lat, dokonało znakomitego utrwalenia tych dzieł, jak chociażby – legendarny już – Yo Yo Ma, zdobywca nagrody Best Instrumental Soloist Grammy Award z 1985 r. za wykonanie wspomnianych utworów. Prezentowany wolumin stanowi niebywałą okazję do wysłuchania suit wiolonczelowych Bacha w wykonaniu japońskiego lutnisty Toyoshiko Satoh. To szansa, aby przekonać się o uniwersalności języka muzycznego lipskiego kantora. Jak się okaże, te dzieła – skomponowane na wiolonczelę – doskonale brzmią także na lutni. Słuchając ich w wykonaniu japońskiego wirtuoza mamy możliwość zwrócenia uwagi na – istotne dla twórczości tego okresu – detale, jakie ukazuje on w swoim wykonaniu. Jednak artysta nie ogranicza się jedynie do wspomnianych utworów Bacha. Otóż omawiany album to także okazja do wysłuchania dzieł śląskiego kompozytora i lutnisty, również żyjącego na przełomie XVII i XVIII w. To rzadka okazja do zapoznania się z twórczością Silviusa Leopolda Weissa, którego twórczość wciąż pozostaje w cieniu. Trzy *Ciaccony*, których wysłuchamy, stanowią kwintesencję tego gatunku. Warto zatem zagłębić się bardziej w twórczość tego kompozytora, którego znaczna część dorobku znajduje się w Polsce. Toyohiko Satoh daje się poznać jako doświadczony, dojrzały artysta, który nie tylko odznacza się biegłością w grze na lutni, ale także niesamowitym wyczuciem i zrozumieniem wykonywanej przez siebie muzyki.

Karol Rzepecki



**Carl Reinecke – Trio op. 188
• Heinrich von Herzogenberg
– Trio op. 61 • York Bowen –
Ballada op. 133**

Andre Schoch, trąbka; Michael Massong, puzon; Friedrich Höricke, fortepian

MDG 603 1912-2 • w. 2015 • 60'45"

★★★★★

Trzech mało znanych muzyków – Austriak Herzogenberg, Niemiec Reinecke i Anglik Bowen – zostało połączonych na jednej płycie w niecodziennym repertuarze, w jeszcze bardziej niecodziennych aranżacjach. Otóż ci trzej autorzy napisali utwory na trio w składzie obój, róg i fortepian, natomiast artyści, którzy nagrali tę płytę, dokonali ich aranżacji na trąbkę, puzon i fortepian.

Nie znam wymienionych utworów w wersji oryginalnej, natomiast to, co serwuje nam wydawnictwo MDG jest znakomite. Niecodziennego połączenia dwóch instrumentów dętych i fortepianu słucha się z prawdziwą przyjemnością. Brawo dla pomysłodawców.

Muzycy, którzy zrealizowali to nagranie są prawdziwymi mistrzami w swoim fachu. Świetnie dobrany repertuar pozwala im zademonstrować swoje możliwości. Zestawienie trąbki, puzonu i fortepianu jest bardzo pomysłowe, szczególnie w tym repertuarze z przełomu XIX i XX w.

Należy być wdzięcznym wytwórni MDG za ciągłe dostarczanie nam nowych przeżyć dzięki wciąż odkrywanemu, nowemu repertuarowi. Polecam.

Stanisław Lubliński

Hans Pfitzner – Sonata skrzypcowa op. 27 • Ferruccio Busoni – Sonata skrzypcowa nr 2 op. 36a

Anna Sophie Dauenhauer, skrzypce; Lukas Maria Kuen, fortepian

Thorofon CTH 2621 • w. 2015 • 57'53"

★★★★★

Anna Sophie Dauenhauer i Lukas Maria Kuen na prezentowanym woluminie postanowili przybliżyć nam zapomnianą twórczość na fortepian i skrzypce kompozytorów, działających na przełomie XIX i XX w. Ten okres w historii muzyki zaowocował znaczącym rozwojem twórczości kameralnej, rozwijającej się w wielu płaszczyznach. Muzyka na fortepian i skrzypce była niezwykle popularna nie tylko na salonach, ale równie chętnie wykonywana i odbierana podczas koncertów dla zwykłej, przeciętnej publiczności.

Twórczość Hansa Pfitznera wciąż jest zapomniana. Już za życia kompozytora budziła wiele kontrowersji, głównie ze względu na swój nowatorski charakter. Jego muzyka symfoniczna łączy w sobie zdobycze Mahlera z tym, co pozostawił Wagner. Prezentowane dzieło wpisuje się w nurt muzyki salonowej, a data jego powstania łączy się z chwilą założenia w 1918 r. Stowarzyszenia Muzyki Niemieckiej. *Sonata skrzypcowa op. 27* kryje w sobie również wiele walorów pedagogicznych, bo nie sposób nie wspomnieć o znacznym gronie uczniów Pfitznera, i to z różnych zakątków Europy. Wśród nich znaleźli się m.in. Carl Orff, czy zapomniany polski pianista i kompozytor Czesław Marek. Wolfgang Rihm, oceniając w 1981 r. muzykę Pfitznera określił ją mianem „zbyt postępowej, a zarazem zbyt konserwatywnej”, jak na współczesne mu czasy.

Drugi z prezentowanych utworów kieruje naszą uwagę

w stronę dobrze znanej osoby, jaką jest Ferruccio Busoni. Ten włoski pianista, pedagog i kompozytor zastąpił przede wszystkim za sprawą swoich opracowań dzieł Jana Sebastiana Bacha, natomiast jego twórczość kompozytorska – po dzisiejszy dzień – pozostaje w cieniu. *Sonata e- moll op. 36a nr 2* to dzieło, które na pierwszy „rzut oka” sprawia wrażenie daleko odbiegającego od formy, której mianem zostało określone. Pierwsze trzy części mają jeszcze postać charakterystyczną dla typowej kompozycji, utrzymanej w tym gatunku. Natomiast czwarta część stanowi najbardziej rozbudowany odcinek kompozycji, na który składa się temat z sześcioma krótkimi wariacjami, zakończony kodą. To dzieło skomponowane przez trzydziestośmioletniego Busoniego kryje w sobie wiele ekspresji, a także odznacza się bogatym kunsztem kompozytorskim, którego apogeum stanowi ostatnia część. A wykonawcy nie tylko zdołali mu sprostać, ale – przy okazji – ukazali pełnię swoich możliwości.

Karol Rzepecki

CINEMATIC PIANO

Aleksander Dębicz, fortepian

Warner Classics 0825646190089 • w. 2015 • 46'54"

★★★★★

Aleksander Dębicz już niejednokrotnie nam udowodnił, że jest znakomitym improwizatorem muzyki fortepianowej. Wystarczy przypomnieć to, co miało miejsce podczas konkursu kompozycji i improwizacji ad hoc do obrazu w trakcie Transatlantyk Instant Composition Contest 2013, którego został zwycięzcą. Podpisany rok później kontrakt z wytwórnią Warner Music Poland zaowocował debiutanckim albumem, który kieruje naszą uwagę w stronę muzyki filmowej. Jak przyzna-

artysta, to właśnie ten gatunek odgrywa największą rolę w jego muzycznej działalności i staje się inspiracją do nowych projektów. Jak mówi „we współczesnej muzyce najwięcej do zaoferowania mają kompozycje tworzone do filmów. Można w nich bowiem odnaleźć ciekawe idee i treści, które przedstawiane są słuchaczowi w sposób komunikatywny”. Zatem – jak widzimy – artyście zależy nie tylko na roli odtwórcy, ale także na nawiązaniu kontaktu z odbiorcą. Jego zdaniem, taką właśnie możliwość daje muzyka filmowa, która nawiązuje „do różnych gatunków muzycznych, a także do klasycznych arcydzieł, co najczęściej wiąże się z czasami i miejscem prezentowanym na ekranie”.

Omawiany album obejmuje dwanaście prostych i lekkich w odbiorze pozycji, które jednak w kontekście muzyki filmowej głęboko wnikają w naszą wyobraźnię i pobudzają ją do działania. Mamy nadzieję doczekać się wkrótce kolejnych woluminów, w których artysta będzie dalej pobudzał pokłady naszej wyobraźni, być może – tym razem – na gruncie muzyki kameralnej.

Karol Rzepecki



DIVAS & TENORS

Decca 478 8583 • w. 2015 • 159'19"

★★★★★

Dwupłyty album połączonych „gigantów” fonografii, Deutsche Grammophon i Decca, zawiera 36 utworów w wykonaniu czołówki śpiewa-



LOVE – HEAVEN ON EARTH

Katarzyna Dondalska

Acte Préalable AP0348 • w. 2015, n.

2015 • 60'36"

☆☆☆☆☆

Na stronie internetowej Katarzyny Dondalskiej możemy

„Śpiew Katarzyny Dondalskiej, technicznie znakomity, odbiera się przede wszystkim przez pryzmat najwyższej klasy muzykalności. Jest ona dla mnie, przede wszystkim muzykiem świadomym w kształtowaniu formy dzieła, znajdowaniu właściwych proporcji w budowaniu emocjonalnej strony każdego z utworów”. To słowa prof. Piotra Kusiewicza, jednego z najwybitniejszych polskich autorytetów wokalnych. W komentarzu, jakim opatrzona jest omawiana płyta, Katarzyna Dondalska porównywana jest do takich artystek, jak Erna

nywalna biegłość i lekkość postępowania się wysokimi rejestrami... Oczywiście sporo podobieństw można znaleźć również ze śpiewem Haliny Mickiewiczówny, profesor Dondalskiej. Chyba nie o to jednak chodzi. Porównywanie bohaterki omawianej płyty do wielkich legend wokalistyki służyć może jedynie próbie zdefiniowania jej głosu, jak również stanowić pewną skalę odniesienia. Niniejszy album Dondalskiej poświęcony jest kompozycjom o tematyce miłosnej. Znalazły się tutaj słynne arie z *Romea i Julii* Gounoda, *Gianniego*

teresujący, niekonwencjonalny i głęboko przemyślany. Katarzyna Dondalska rzeczywiście zachwyca pięknym sopranu koloraturowego, jakim włada, swymi możliwościami budząc olbrzymi podziw. Ile jest dzisiaj artystek o podobnych predyspozycjach głosowych? Katarzynie Dondalskiej towarzyszy „rodzinny” kwartet smyczkowy, nadający całości kameralny, sielankowy wręcz charakter. Znakomicie się to sprawdza w mniejszych formach, ariom operowym i operetkowym nadaje wszak wrażenie pewnej kabaretowości. Niemniej,

Katarzyna Dondalska
 fot. Suse Beck



przeczytać takie oto słowa: „Katarzyna jest ósmym cudem świata. Myślę, że jej głos został zesłany na ziemię z kosmosu”. Ich autorką jest nie kto inny, lecz sama Barbara Bonney, jeden z najznakomitszych sopranów ostatnich lat, również ceniony pedagog, osoba której kompetencje w dziedzinie śpiewu są niepodważalne. Inna wspaniała postać wokalistyki wyraziła się w taki oto sposób:

Sack, Mado Robin i Bogna Sokorska. Wszystkie były genialnymi sopranami koloraturowymi, o niebywałej skali głosu i niemal nieograniczonych możliwościach technicznych. Z uwagi na typ aparatu, Dondalska wpisuje się w tę grupę. Dla mnie, pierwszym nasuwającym się porównaniem jest chyba jednak Dame Joan Sutherland: podobna skala, nieco zbliżona barwa, porów-

Schicchiego Pucciniego, *Paganiniego* oraz *Giuditty* Lehára, *Zemsty Nietoperza* Straussa, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, a także *My Fair Lady* Loewego. Ponadto słyszymy słynny *Pocałunek* Arditiego, *Pieśń Heleny* z muzyki do filmu *Ogniem i Mieczem*, czy – chętnie wykonywane przez Dondalską – utwory Franza Grothego i kilka jeszcze innych. Program jest więc dobrany w sposób in-

efekt jest ciekawy. To już druga płyta recitalowa Dondalskiej w barwach Acte Préalable. Oczywiście, miłośnicy pięknego śpiewu z radością przyjmą kolejne. Chciałoby się jednak również nagrań kompletnych oper z udziałem Katarzyny Dondalskiej. Wszak ma ona w repertuarze Zerbinettę, Olimpię...

Łukasz Kaczmarek

ków lat 1950–1990. Wydawca załączył do tego albumu bardzo małej opis, nie uzasadniając kryterium doboru prezentowanych artystów. Nie umniejsza to jednak atrakcyjności albumu, dzięki któremu możemy zachwycać się pięknymi głosami nagranych śpiewaków

Pierwsza płyta przynosi rewelacyjne nagrania wybitnych śpiewaczek, sopranów i mezzosopranów wciąż śpiewających i kilku, które weszły już do historii wokalistyki. Współczesne nam są bowiem Kożena, Te Kanawa, Petibon, Bartoli, Sumi Jo, Fleming, Netrebko, Baltsa, Garanča, Gheorghiu, Jenkins, a z tych już „historycznych”: Berbié, oraz nieżyjące Auger i Sutherland. Płytę wypełniają arie z oratoriów (Bach, Haendel) i arie operowe (Mozart, Bellini, Puccini, Dvořák, Rossini, Saint-Saëns, Catalani, Gershwin), a także dwa duety (Barkarola z *Opowieści Hoffmanna* i *Duet kwiatów z Lakme*). Zwieńczeniem tego repertuaru stała się popularna piosenka *Time To Say Goodbye* Sartoriego, w sympatycznej propozycji śpiewaczki angielskiej, Catherine Jenkins. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wszystkie wykonania są znakomite. A śpiewaczki reprezentują wspaniałe szkoły wokalne.

Płyta druga zawiera 19 pozycji wykonanych przez tenorów: Pavarotti, Aler, Wunderlich, Flórez, Araiza, Villazón, Domingo, Vargas, Calleja, Boe. Dodatkowo, w trzech duetach z takich dzieł, jak *Traviata*, *Poławiacze pereł* i *Upiór w operze* słuchamy głosów Ileany Cotrubas, barytona Ludovica Tézier oraz Renée Fleming i Bryna Terfela. Wyraźnie faworyzowany jest w tym zestawie, zupełnie słusznie, Luciano Pavarotti. Jego kreacje arii z *Rigoletta*, *Turandot*, *Toski* czy pieśni *O sole mio* są istotnie niepowtarzalne. Choć również Fritz Wunderlich, dawno zmarły śpiewak, ucho-

dzący za „tenora niemieckiego o najpiękniejszym włoskim głosie”, wiele mu nie ustępował, podobnie jak współcześni Juan Diego Flórez i Rolando Vilazón. Obydwie płyty mają tak dobrany repertuar, iż nie należy ich traktować jako próby porównań bogactwa walorów wokalnych prezentowanych artystów. Trzeba uznawać je jako przypomnienie całej plejady wspaniałych śpiewaczek i śpiewaków. Tak więc proponując Państwu ten album i ja nie chcę dokonywać szczegółowej analizy interpretacji i próby klasyfikacji z niej wynikłej.

Jacek Chodorowski



FLUXUS PIANO

Utwory: S. Bussottiego, T. Takemitsu, F. Rzewskiego, T. Ichyanagi, P. Cornera, T. Jenningsa, D. Higginsa, J. Cage’a, Y. Ono, B. Pattersona, G. Ligetiego

Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1911-2 • w. 2015 • 73’06”

★★★★★

Niemiecki artysta, pochodzący z rodzinnej miejscowości Georga F. Haendla, kolejny raz udowadnia nam swoje możliwości, które realizuje na gruncie współczesnej pianistyki. Tym razem jednak, twórczość prezentowana na niniejszym woluminie jest tak różnorodna, jak różnorodna bywa, pod względem stylistycznym, muzyka XX w.

Prezentowanemu albumowi przyświecają słowa, jakie w 1963 r. wypowiedział amerykański artysta i kompozytor

koreańskiego pochodzenia Nam June Paik (1932–2006). Użył on następującego stwierdzenia: „fortepian jest tematem tabu. Musi być zniszczony”. Właśnie to sformułowanie stało się motywem przewodnim nagrania niniejszej płyty, do czego wyraźne nawiązanie znalazło się w samym tytule. Fluxus bowiem to ruch artystyczny powstały w XX w., zrzeszający artystów różnych dziedzin. Co charakterystyczne, członkowie tego stowarzyszenia dużą wagę przywiązują do takich czynników, jak przypadek, czy amatorskość, odnosząc się do wszystkiego z dystansem, co niekiedy – na gruncie muzyki – bywa kłopotliwe. Ale w takich właśnie kategoriach należy rozpatrywać nowy album niemieckiego pianisty. Niemniej jednak, Schleiermacher wykazuje się już kolejny raz dużym profesjonalizmem, dzięki czemu w zrównoważony sposób dokonuje połączenia środków wyrazu, charakterystycznych dla tego rodzaju twórczości. Prezentowany album to kolejna okazja do bliższego poznania twórczości głównych przedstawicieli fluxus. Dzisiaj mamy okazję do wysłuchania twórczości nie tylko Johna Cage’a, uchodzącego za jednego z głównych inicjatorów i przedstawicieli wspomnianego ruchu, ale także możliwość przekonania się, że Cage znalazł swoich zwolenników wśród przedstawicieli reprezentujących różne, niekiedy bardzo odmienne kultury, jak György Ligeti, czy Yoko Ono, w których twórczości odnajdziemy duże pokłady muzyki eksperymentalnej, odślanającej przed nami niecodzienne sposoby wykorzystania tego, dobrze nam znanego, instrumentu.

Karol Rzepecki

THE BAROQUE LUTE IN VIENNA

Bernhard Hofstötter, lutnia

Brilliant 95087 • w. 2015, n. 2014 • 72’20”

★★★★★

Lutnia to jeden z najstarszych instrumentów muzycznych, o którym pierwsze informacje pochodzą z XII w. p.n.e. Zgodnie z tradycją, na tym małym korpusie z długą szyją, zaopatrzoną w progi, początkowo grali wyłącznie mężczyźni. Z upływem czasu lutnia przechodziła liczne udoskonalenia, ciesząc się niegasnącą popularnością, która osiągnęła swoje apogeum na przełomie renesansu i baroku. W swoim dziele *Scintille di Musica* Giovanni Lanfranco (1490–1545) pisał: „Lutnia to najdoskonalszy ze wszystkich instrumentów”. Nie ma nic w tym dziwnego, bowiem znajdował on szerokie zastosowanie na dworach całej Europy, tworząc oprawę muzyczną mniejszych lub większych uroczystości. Przez lata wykształciło się także wielu wirtuozów tego instrumentu. Cieszył się on dużym zainteresowaniem w środowisku kompozytorów, co doprowadziło do tego, że każdy szanujący się twórca, który miał większe aspiracje, musiał w swoim dorobku posiadać repertuar na ten instrument. Jednym z istotniejszych miejsc rozwoju muzyki lutniowej w okresie baroku z pewnością był Wiedeń. Bernhard Hofstötter, rodowity mieszkaniec stolicy Austrii, na prezentowanym albumie stara się przybliżyć nam lutniową twórczość kompozytorów związanych – na różne sposoby – z tym miastem. Za pośrednictwem wirtuoza mamy możliwość poznania ważnego rozdziału w historii muzyki, jaki stanowi twórczość przeznaczona na ten instrument. Artysta dobiera repertuar nie tylko pod kontem historycznym, ale robi to też w taki sposób, aby w pełni ukazać możliwości instrumen-

tu, poprzez zastosowanie chociażby różnych rodzajów artykulacji. To właśnie za przyczyną niniejszego woluminu mamy możliwość dostrzec Wiedeń, jako jedno z centrów muzyki europejskiej, z którym związani byli tacy kompozytorzy, jak Angelo Bartolotti, Wolff Lauffensteiner, czy Heinrich Ignaz Franz von Biber. Artysta potrafi znakomicie odnaleźć się w różnorodności, jaką kryją w sobie style poszczególnych kompozytorów, których jedynym punktem wspólnym stało się ciągle poszukiwanie pokładów ukrytych w tym prastarym, a wciąż zaskakującym nas instrumencie.

Karol Rzepecki



MARTYNAS

Decca 478 5651 • w. 2013 • 35'31"

☆☆☆

Niniejszy album to debiutancka płyta młodego, litewskiego akordeonisty. Artysta ten w swoim kraju kojarzony jest głównie z muzyką folkową. Nie ma w tym nic jednak dziwnego, bowiem z tym gatunkiem ściśle powiązany jest instrument, na którym gra. Martynas odznacza się dość dobrym opanowaniem sztuki gry na akordeonie. Jednak słuchając prezentowanej płyty, słuchacz może nie tylko odczuć pewien niedosyt z powodu dość skąpego repertuaru, ale mogą się nasuwać liczne zastrzeżenia, co do interpretacji prezentowanych dzieł. Wysłuchamy dobrze nam znanych utworów, reprezentujących – między innymi – muzykę poważną. Artysta sięga także

po kompozycje współczesne. Przedstawiona interpretacja *Rondo alla Turca* pozostawia wiele do życzenia. Zbyt częste zmiany dynamiki powodują nie tylko dezorientację słuchacza, ale przede wszystkim rozbijają formę. Natomiast słynna *Aria na strunie G* Jana Sebastiana Bacha i *Zima z Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego w zaprezentowanej formie także daleko odbiegają od swego pierwowzoru. Natomiast godna uwagi pozostaje interpretacja słynnego tematu z opery *Carmen*, gdzie autor aranżacji dołącza w środkowej części słynne tango *La Comparsita*, w którym artysta ukazuje pełnię swoich możliwości.

Mimo wspomnianych uchybień, prezentowany album stanowi pozycję, dzięki której możemy przekonać się o walorach muzyki akordeonowej i istotnej roli, jaką odgrywa ten instrument w kulturze europejskiej.

Karol Rzepecki

**MIKU NISHIMOTO-NEUBERT
Piano Solo**

Utwory: Bacha, Mendelssohna, Fanny Mendelssohn

Solo Musica SM 223 • w. 2015, n. 2013

☆☆☆☆☆

Suity francuskie Jana Sebastiana Bacha to twórczość ciesząca się wciąż dużym, niegasnącym zainteresowaniem ze strony wykonawców. Analizując suity lipskiego kantora objawi się przed nami dojrzały kunszt kompozytorski, co wynika z dość późnego okresu ich powstania. Wszystkie trzy utwory, których wysłuchamy, nie są klarownym odzwierciedleniem tej formy. Bach, jako przedstawiciel późnego baroku, dokonuje niejako odnowy tego gatunku, rozszerzając jego strukturę o kolejne części. *Suity francuskie* Bacha to nie tylko jedno ze szczytowych

osiągnięć polifonii i sztuki figuracji. Na gruncie tych kompozycji Bach dokonuje płynnego połączenia formy sonatowej ze stylem koncertującym, a wszystkiemu towarzyszy bogaty ładunek emocjonalny. Miku Nishimoto-Neubert to artystka potrafiąca doskonale odnaleźć się w różnorodnej stylistyce, czego dowodem są dwa inne utwory, jakich wysłuchamy. Nieprzypadkowo zapewne, na tym woluminie znalazły się *Variations sérieuses* op. 54 Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego i to nie tylko dlatego, że odkrył on na nowo spuściznę Bacha, ale kompozycja, której wysłuchamy – mimo odmiennej stylistyki, podyktowanej manierami epoki – ściśle koresponduje z wcześniej zaprezentowanymi suitami, dzięki czemu słuchacz ma możliwość prześledzenia ewolucji, jaka dokonała się na gruncie techniki wariacyjnej, a wykonawczyni, z uwzględnieniem wszelkich detali, ukazuje różnice stylistyczne wirtuozowskich wariacji Mendelssohna, który czerpał z bogatego wzorca Bacha. Niniejszy wolumin to także okazja, by przyrzeć się rzadko wykonywanej twórczości Fanny Mendelssohn-Hensel (1805–1847), która dzisiaj pozostaje osobą nieco zapomnianą, natomiast za życia – podobnie jak młodszy brat – odnosiła liczne sukcesy, wykonując jego i swoje kompozycje. Wysłuchamy czterech miniatur z opusu 8, które reprezentują styl typowy dla epoki, natomiast ich kontrastowe zestawienie kieruje naszą uwagę na różnorodność, jaka ukryta jest w charakterze poszczególnych tonacji.

Karol Rzepecki



**ŚWIATOSŁAW RICHTER
Solo Recordings**

Decca 480 8745 • w. 2015

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Prezentowane nagrania to dobra okazja, aby przyrzeć się osobie i dokonaniom legendarnego rosyjskiego wirtuoza Światosława Richtera (1915–1997), uznawanego za jednego z najwybitniejszych pianistów XX w. Taką możliwość daje nam omawiany zbiór płyt, obejmujący niespełna czterdzieści lat artystycznej działalności Richtera. Przełomowym w życiu artysty okazał się rok 1949, kiedy to zdobycie nagrody Stalina zaowocowało licznymi trasami koncertowymi, także poza granicami ówczesnego Związku Radzieckiego. Artysta został zaproszony do współtworzenia licznych projektów, jak chociażby nagrania ścieżki dźwiękowej do filmu *Kompozytor Glinka*. Najstarsze z prezentowanych nagrań, pochodzące z drugiej połowy lat pięćdziesiątych stanowią owoc nie tylko wydarzeń, jakie spowodowane zostały zdobyciem wcześniej przywołanej nagrody, ale także autorytetu, jaki Richter wypracował sobie w kręgu artystycznym. Znanym ambasadorem jego osoby był inny wirtuoz tego instrumentu Emil Gilels (1916-1985), który podczas swojego tournée po Stanach Zjednoczonych, na entuzjastyczne przyjęcie krytyków zareagował stwierdzeniem: „poczekajcie, aż usłyszycie Richtera”. Tamtejsza publiczność musiała jednak

uzbroić się w cierpliwość. Ze względu na problemy wizowe, artysta zadebiutował za oceanem dopiero w październiku 1960 r. W późniejszych latach Richter odwiedził kilkakrotnie Stany Zjednoczone, a zaprzestał wyjazdów na skutek incydentu po jednym z występów. Ważną cechą artysty była skłonność do publicznych występów, przy czym rzadko kiedy miewał, daleko w przód ustalony terminarz. Co więcej, w znaczącej części, koncerty artysty miały wymiar kameralny. Istotny dla działalności Richtera okazał się rok 1986, kiedy w trakcie sześciomiesięcznej podróży po Syberii dał blisko 160 koncertów. Lata 80. przyniosły pogorszenie techniki fortepianowej artysty, czego jedną z przyczyn była choroba serca.

Omawiany zbiór nagrań stwarza możliwość prześledzenia rozwoju osobowości artystycznej Richtera, a także ukazuje go jako wszechstronnego pianistę, który jest w stanie poradzić sobie z każdym repertuarem. Rosyjski pianista doskonale potrafił ukazać liryczny charakter kompozycji połączony z wirtuozerią utworów Chopina, czy Liszta. Natomiast w jego wykonaniach dzieł Bacha odnajdziemy matematyczny porządek, któremu towarzyszy niesamowita precyzja, znajdująca swój wyraz w technice wykonawczej, czerpiącej z bogatej tradycji. W wykonaniach kompozycji lipskiego kantora rosyjski pianista okazał się być niezwykle oszczędnym minimalistą w doborze środków, czego nie można powiedzieć w odniesieniu do jego wykonań utworów Beethovena. Wykonanie słynnych wariacji z op. 120 artysta opiera na zasadzie kontrastów, którymi niejednokrotnie zaskoczy nawet najbardziej wymagającego słuchacza. Słuchając kolejnych płyt, prezentujących dorobek

jednego z najwybitniejszych rosyjskich pianistów przekonamy się, że wiele miejsca w swojej działalności przywiązywał do upowszechniania twórczości swoich rodaków. W wykonaniu Richtera wysłuchamy, między innymi, dobrze nam znanych preludii Rachmaninowa, czy *Piano-Rag-Music* Igora Strawińskiego. Na uwagę zasługuje natomiast wykonanie cyklu utworów z opusu 22 Sergiusza Prokofiewa. O wszechstronnych zdolnościach pianistycznych Richtera przekonamy się zwłaszcza słuchając ostatniej płyty. Podczas zarejestrowanego na niej recitalu w stolicy Bułgarii, w 1958 r. artysta wykonał bardzo zróżnicowany repertuar, poczynawszy od Schuberta, przez Chopina, Liszta, aż po wspomnianego Rachmaninowa. Słynne *Obrazki z wystawy* Musorgskiego w jego wykonaniu nabierają nowego wyrazu.

Postać Światosława Richtera to jedna z największych osobowości muzyki fortepianowej XX w., o czym przekonamy się słuchając tego cyklu płyt, prezentującego w pełni nie tylko działalność artystyczną muzyka, ale stanowiącego także ważne źródło do poznania rozwoju historii muzyki przeznaczanej na ten instrument. Bez wątpienia warto sięgnąć po tę znakomitą pozycję, zwłaszcza w kontekście setnej rocznicy urodzin tego wybitnego pianisty.

Karol Rzepecki

**RUDOLF SCHOCK
Mozart Operas
The Birthday Edition**

Membran 600227 • w. 2015, n. 1954-1957

☆☆☆☆

We wrześniu 2015 r. minęło 100 lat od narodzin wybitnego niemieckiego śpiewaka, Rudolfa Schocka, niezwykle popularnego, bardzo

lubianego przez publiczność i środowisko muzyczne. Ten znakomity interpretator muzyki (zwłaszcza opery i operetki), szczególnie niemieckiej, zaprezentowany został w nagraniach live czterech oper Mozarta, w których wykonywał główną partię tenorową. Były to opery *Urowadzenie z seraju*, *Così fan tutte*, *Idomeneo* i *Czarodziejski flet*. Takie wyróżnienie śpiewaka jest więc pretekstem do przypomnienia jego sylwetki i działalności artystycznej. Przypomnijmy więc karierę wokalną artysty, którego w środowisku, z racji niezwyklej bezpośredniości, życzliwości i komunikatywności, określano mianem „kumpel we fraku”.

Rudolf Schock urodził się w Duisburgu w 1915 r. Studia wokalne rozpoczął w Kolonii i Hanowerze, a ukończył w Berlinie (u prof. Roberta von der Linde). Jego pierwsze występy, to chór Opery w Duisburgu, a pierwszy angaż jako solisty – Opera w Brunzwicku w 1937 r. Trzy lata później zostaje powołany do wojska. Do śpiewu wraca w 1945 r., zaangażowany ponownie do kolejnej niemieckiej opery „peryferyjnej”, tym razem w Hanowerze. Ale już w następnym roku pojawia się na scenie Opery Berlińskiej. Są to występy gościnne. W latach 1947–1956 wiąże się z Operą w Hamburgu. W sezonie 1949/1950 odnosi wielkie sukcesy w londyńskiej Covent Garden, z tą operą odbywa też tournée po Australii. Rok wcześniej debiutuje w Salzburgu. Będzie tam występował także w 1951 r. i w latach 1955–1956 (przede wszystkim jako mozarowski, tytułowy *Idomeneo*). Lata 50. to także prapremiera światowa opery Liebermanna *Penelopa* (1954), występy na Festiwalu w Edynburgu (1952, ponownie wystąpi tam w 1959 r. jako Tamino w *Czarodziejskim flocie*). W 1959 r. usłyszeli go bywalcy Festiwalu w Bayreuth

jako Waltera Stolzinga w *Śpiewakach norymberskich*. Od roku 1951 datuje się także jego ścisła współpraca ze Staatsoper w Wiedniu. Operowy repertuar artysty składał się przeważnie z oper niemieckich. Sprawdzał się również w operach włoskich, m.in. *Cyganeria*, *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Napój miłosny*. Szczególnie ceniono go za interpretację oper Mozarta. Od lat 50. Schock zaczął często sięgać do muzyki operetkowej i filmowej. Uwieńczeniem tych zainteresowań była jego rola Richarda Taubera w filmie *Ty jesteś moim światem* (1953). Wybitny znawca problematyki wokalnej, Jürgen Kesting uważał, że Schock dysponował tenorem spinto. Głos ten, choć mocny, nośny, wytrzymały, chwilami bywał forsowany przez śpiewaka. Głos ten odznaczał się również zmysłową, ciepłą barwą, elastycznością i żarliwością brzmienia. Być może dla tych cech właśnie artystę nazywano „niemieckim Giglim”. Na scenę wnosił temperament, dowcip, urok osobisty. Natomiast jego aktorstwo pozostawiało wiele do życzenia. Rudolf Schock zmarł w roku 1986.

Omawiany „urodzinowy” zestaw płyt przypomniawszy mozarowski interpretacje operowe artysty, w zapisach kompletnych oper. Pierwsze dwie płyty to *Urowadzenie z seraju*. Schock wykonuje partię hiszpańskiego szlachcica, Belmonta, poszukującego swej porwanej narzeczonej. Jak pisze biograf kompozytora, Albert Einstein: „Belmonte to szlachetny młodzieniec, w typie Tamina, wrażliwy, energiczny, bohaterski”. Takim jest, przynajmniej wokalnie, w tym nagraniu, sygnowanym przez Hansa Schmidta-Isserstedta, pochodzącym z 1954 r.

Następna opera, w której bryluje Schock, to *Così fan tutte*. Można powie-

dzieć, że jest to „gwiazdorskie nagranie” z 1957 r.: Töpper, Köth, Berry, dyrygent Eugen Jochum. Schock śpiewa oczywiście Ferranda. Jest lirycznym kochankiem, choć zdradzonym i wyszydzonym. „Upojony Erosem”, olśniewa brzmieniem głosu. Wersja Jochuma jest solidna, ale nieporywająca. Znacznie mniej u nas znaną operą jest *Idomeneo*. Proponowane nagranie, to wersja Karla Böhma i znakomici soliści, m.in. Christel Goltz, Waldemar Kmentt, Eberhard Waechter. Partię tytułową śpiewa oczywiście Schock. Jego bohater jest bardziej dramatyczny, targany poczuciem honoru, wymogiem poświęceń i walki. Nagranie pochodzi z 1958 r.

Ostatnia pozycja zestawu, to *Czarodziejski flet* w propozycji dyrygenta Leopolda Ludwiga. Tamino jest człowiekiem dążącym do poznania prawdy, znosi więc wszelkie trudności i przykrości swej misji. Nagranie to ma wyrównany poziom muzyczny i wokalny (chwilami tempa są zbyt wolne), a dokonane zostało w 1955 r.

Cały album może zadowolić zwłaszcza miłośników oper Mozarta.

Jacek Chodorowski

TANGO WORKS

Marcelo Nisinman, akordeon

Profil PH15022 • w. 2015 • 67'07"

☆☆☆

Argentyński artysta Marcelo Nisinman (ur. 1970) to jeden z najwybitniejszych wirtuozów akordeonu w obecnych czasach. Oprócz działalności artystycznej, może pochwalić się bogatym dorobkiem kompozytorskim. Prezentowany album to już trzecia pozycja w jego katalogu płytowym, za pomocą której artysta próbuje przybliżyć nam formę tanga.

Omawiany wolumin to próba przybliżenia nam,

w niecodzienny sposób, wspomnianej formy muzycznej, charakterystycznej dla regionu, z którego wywodzi się artysta. Nisinman w swoich kompozycjach łączy wszystkie walory, ukryte w takich elementach formotwórczych, jak rytm, ze zdobyczami współczesnych technik kompozytorskich, co nie zawsze znajduje swoje uzasadnienie, a czego przykładem jest prezentowana pozycja. Typowe dla muzyki współczesnej jest zastosowanie takiego zjawiska, jakim jest chociażby klaster, z którym niejednokrotnie spotykamy się na tej płycie. Nikogo nie dziwi także oryginalne połączenie zestawienie akordeonu z gitarą basową w *Take life as Slow-Motion suicide proces*. Wreszcie niejednokrotnie wykorzystywane jest recytowanie tekstu w trakcie utworu, jako pewnego rodzaju wstawki, przerywnika lub po prostu w celu zwrócenia uwagi słuchacza na konkretny aspekt. Wszystko musi mieć jednak pewien umiar i granice. A tą granicą – w tym akurat przypadku – jest forma tanga, na którą artysta wskazał już w tytule płyty. Słuchając omawianego woluminu spotkamy się wielokrotnie z brakiem konsekwencji. Kompozytor, poprzez zmianę treści utworu na swobodną improwizację lub zastosowanie swobodnych wstawek tekstowych, dokonuje deformacji głównego czynnika, kształtującego formę tanga, którym – w przypadku tanga – jest określony schemat rytmiczny, jaki kryje w sobie ten gatunek.

Niniejszy album stanowi próbę ukazania jednego z najbardziej charakterystycznych tańców, za pomocą współczesnych środków. Jednak wpisując się w pewne ramy, należy pamiętać o ich przestrzeganiu, a tego zabrakło na tej płycie.

Karol Rzepecki

THE WORLD'S GREATEST BALLET HITS

Karajan, Mazel, Solti, Ansermet, Monteux, Dorati, Stokowski

Membran 600247 • w. 2015

☆☆☆☆☆

Historia baletu sięga II połowy XVI w. Dokładnie 1 września 1581 r. w Paryżu odbyła się premiera sztuki *Corce – Ballet Comique de la Reine*, wyreżyserowanej przez Włocha Baldassarina de Belgijosa. Źródłem baletu były maskarady karnawałowe, urządzone na ulicach renesansowego Rzymu i innych miast. Stanowi on niezwykle połączenie różnych gałęzi sztuki od tańca, pantomimy, akrobacji, po muzykę. Wszystko to stało się niezwykle środkiem do wyrażania uczuć i emocji, towarzyszących opowiedanej akcji. Wraz z upływem czasu, pod wpływem różnych przemian stylistycznych, jakie zachodziły w muzyce, balet również poddawany był licznym przeobrażeniom, aż wreszcie w II połowie XIX w. ta gałąź sztuki zyskała swoją nową ojczyznę, bowiem w Rosji Marius Petipa stworzył balet-divertissement, uznawany po dzień dzisiejszy za klasyczny przykład tego gatunku.

Przed nami zbiór ponad dziesięciu godzin muzyki, które w pełni pozwolą nam na zapoznanie się z historią i specyfiką tego gatunku. Wysłuchamy nie tylko dobrze nam znanych utworów, do których należy *Can-can* Jacquesa Offenbacha, czy *Bolero* Maurice'a Ravela, ale także dzieł mniej znanych, jak *Kniaź Igor* Alexandra Borodina. Prezentowane utwory powstawały w różnych kontekstach i okolicznościach, co decyduje o ich oryginalności. Dodatkowym atutem prezentowanych nagrań jest fakt, że mają dodatkową wartość historyczną (np. *Chowańszczyzna* Modesta Musorgskiego, w wykonaniu muzyków Filharmonii

Berlińskiej pod batutą George'a Soltiego, ma już ponad 60 lat). To także doskonała okazja do tego, by porównać – zmieniające się wraz z upływem czasu – maniery wykonawcze. Fakt, że autorzy omawianego opracowania przywiązują dużą wagę do dzieł kompozytorów rosyjskich sprawia, że stają się oni niejako centrum tego zbioru. *Jeziro łabędzie* Piotra Czajkowskiego, czy *Pietruszka* Igora Strawińskiego to tylko niektóre dzieła, jakie znalazły swoje miejsce w tym opracowaniu. Innym atutem jest fakt, że prezentowanych utworów wysłuchamy w wykonaniu orkiestr i zespołów z najbardziej znamienitych scen europejskich, pod dyrekcją – niekiedy – legendarnych już dyrygentów, jak chociażby Maestro Karajan, czy Solti. Stwarza to możliwość porównania manier wykonawczych, prezentowanych na najbardziej znanych scenach Europy. Słuchając prezentowanego zbioru dziesięciu woluminów doświadczymy zatem zjawisk, które są niedostrzegalne na gruncie pojedynczych albumów.

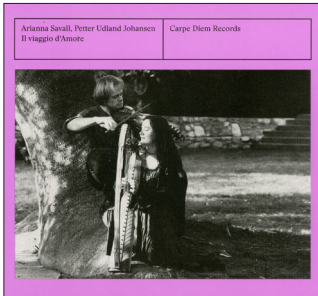
Karol Rzepecki

ARIANNA SAVALL Il viaggio d'Amore

Carpe Diem CD-16307 • w. 2015 • 69'34"

☆☆☆☆☆

Jakże różne mogą być rodzaje miłości, jej odcienie, w jak odmienny sposób można ją odczuwać i przedstawiać... Omawiana płyta, choć skupia się w głównej mierze jedynie na miłości erotycznej między kobietą i mężczyzną, zdaje się to ukazywać. *Il viaggio d'Amore – Podróż miłości*, czyli z muzyką przez różne kraje i epoki. Znajdujemy się w Hiszpanii, Włoszech, Szwajcarii, Francji, Niemczech i Austrii, Anglii, Norwegii, regionach Katalonii i Galicji, a nawet w Chile. Najstarsze pieśni datuje się



na XIV w., najmłodsze zostały skomponowane współcześnie, sporo z nich pochodzi z nurtu tradycyjnego, ludowego. Wykonawcami są, śpiewająca sopranem i grająca na harfie barokowej, Arianna Savall oraz Petter Udland Johansen – tenor, wtórujący sobie i innym muzykom na norweskim fidlu oraz cytrze, wraz z zespołem Hirundo Maris. Artyści dokonali także stosownych dla składu instrumentarium i wybranej przez siebie stylistyki, aranżacji utworów, jedna z kompozycji wyszła nawet spod pióra Arianny Savall, która umuzyczniła w ten sposób *L'Adieu* Guillaume'a Apollinaire'a. Choć owa stylistyka brzmieniowa i wykonawcza niewątpliwie nawiązuje do muzyki dawnej (nawet jeśli utwory były pisane, bądź opracowywane współcześnie), kompetencja i pasja artystów, w połączeniu z przekazem, mądrością tekstów pieśni, ukazują ich aktualność. Bo jednak, mimo że świat się zmienia (a świat tworzymy przecież my sami), w zasadzie ludzie czują tak samo, mają te same potrzeby, zmagają się z bardzo podobnymi problemami. Mówi nam o tym już XVI-wieczna hiszpańska *Rosa fresca*. Piękna Róża dowiadyuje się, że jej kochanek ma żonę i dzieci (brzmi znajomo?), które pozostawił w dalekim Léon. „Nigdy nie byłem w Léon – odpowiada mężczyzna – za wyjątkiem, kiedy byłem bardzo mały i nie wiedziałem jeszcze niczego o miłości”. Wykonanie dialogujących Arianny Savall i Pettera Udlanda Johansena jest pełne wdzięku, łączy czarujące!

Bardzo ciekawie wypadają, pełne prostoty, lecz jakże poruszające *Si dolce e il tormento* Monteverdiego, śpiewane ze szczerością, cudowną lekkością, zaangażowaniem i jakąś niezwykłą dziewiczością przez Ariannę Savall, której wtóruje nostalgiczny głos Johansena.

Największym zaskoczeniem jest chyba jednak *Polna Różyczka* Schuberta w wykonaniu Pettera Udlanda Johansena śpiewającego i akompaniującego sobie na cytrze, brzmiąca tutaj niczym lekka piosnka (ludowa) z przeznaczeniem do zabawy, ot rozkoszna krotochwila. Wypada to dość nieortodoksyjnie, lecz jakże „swojsko” i uroczo! Sądząc po charakterze kompozytora, gdyby przyszło mu słyszeć ją w takim brzmieniu podczas schubertiady, mógłby się świetnie bawić.

Zamykające płytę *Gracias a la Vida*, autorstwa chilijskiej artystki Violety Parry (1917–1967), napisane niedługo przed śmiercią, w podzięcie dla życia, można traktować jako głębokie przesłanie. Arianna Savall i Petter Udland Johansen z zespołem Hirundo Maris dedykowali tę cudowną pieśń pamięci Montserrat Figueras.

Poza tymi wspomnianymi pięcioma, na płycie znajdziemy jeszcze 11 innych, nie mniej interesujących utworów, w tym trzy czysto instrumentalne. Urok każdego z nich jest niepowtarzalny, a wykonanie wręcz rozkoszne.

Łukasz Kaczmarek

SCHUMANN – BERG
Pieśni

Dorothea Röschmann, sopran; Mitsuko Uchida, fortepian
Decca 478 8439 • w. 2015 • 68'41"
★★★★★

Omawiany album przynosi trzy, ważne dla historii muzyki, cykle pieśni w wykonaniu dwóch znakomitych współczesnych artystek. Śpiewaczka Dorothea Röschmann oraz pianistka Mitsuko Uchida proponują nam *Liederkreis* op. 39 oraz *Miłość i życie kobiety* op. 42 Roberta Schumanna, przedzielone *Siedmioma pieśniami młodzieńczymi* Albana Berga. Pierwszy z twórców zapisał się jako jeden z najwybitniejszych kompozytorów niemieckiej pieśni romantycznej, a prezentowane zbiory to bardzo reprezentatywne tego przykłady. W dorobku drugiego, zawarty na płycie cykl stanowi jeden z najpiękniejszych owoców wczesnej twórczości, utrzymany jest w ekspresjonistycznym stylu, wyrastającym z romantycznej muzyki Schumanna. Podstawę omawianego nagrania stanowiły dwa koncerty w londyńskiej Wigmore Hall z maja 2015 r. (co przekłada się na jakość dźwięku, daje pewien pogłos). Obie panie były wówczas w znakomitej formie. W muzyce Schumanna czują się znakomicie, są niekwestionowanymi autorytetami w tej dziedzinie. Oczywiście mają już na swoim koncie płyty z dziełami kompozytora – Mitsuko Uchida wiele kompozycji zarejestrowała dla wytwórni Philips i Decca, Dorothea Röschmann wzięła udział m.in. w nagraniu kompletu pieśni Schumanna dla Hyperionu. W omawianym nagraniu Dorothea Röschmann jawi się nam jako jedna z najwybitniejszych współczesnych mistrzyń pieśniarstwa, czerpiąca z wielkich tradycji Lotte Lehmann, Jessye Norman, czy Brigitte Fassbender. Dysponuje pięknym, pełnym,



plastycznym i bogatym głosem, bardzo dojrzałym, w najlepszym tego słowa znaczeniu. Pod względem ekspresyjnym jest przekonująca: zaangażowana, dająca interpretacje rozemocjonowane, utrzymane w wysokich temperaturach uczuciowych. Duży nacisk kładzie na warstwę treściową i symboliczną, prezentując świetne wokalne aktorstwo. Doskonale współtowarzyszy pianistce, choć, o dziwo!, ich spojrzenie na wykonywane dzieła jest odmienne. Uchida jest bardziej oszczędna w środkach, skromna, może mniej egzaltowana. W zestawieniu ze śpiewem Röschmann, jej gra wnosi element spokoju, stałości, kontroli, szlachetnego, nieco pomnikowego piękna. Dźwięk, jaki produkuje, również jest najwyższej klasy. Ona jest bardziej poetką, śpiewaczka – aktorką, razem dają doskonałe połączenie. Z całą pewnością, omawiany album jest jedną z najwybitniejszych współczesnych płyt z niemiecką pieśnią romantyczną i przynosi jeden z najbardziej satysfakcjonujących zapisów wczesnych pieśni Berga.

Łukasz Kaczmarek

Antonio Vivaldi – 4 Pory roku
• Giovanni Tartini – Il trillo del diavolo
• Jean-Marie Leclair – Sonata „Tambourin”

James Ehnes, skrzypce; Andrew Armstrong, fortepian
Sydney Symphony
Onyx 4134 • w. 2015 • 71'13"
★★★★★

Przeglądając dyskografię kanadyjskiego skrzypka Jamesa Ehnesa możemy być zaskoczeni ilością dzieł należących do żelaznego repertuaru. Nagrania koncertów skrzypcowych Elgara, Mendelssohna, Szostakowicza, sonat Bacha, Francka, Prokofiewa, czy *24 Kaprysów* Paganiniego – to wszystko się w niej znajduje,

a przecież jest wszechobecne na rynku, dostępne w interpretacjach tylu innych mistrzów. I tym razem Ehnes sięga po dobrze znane i lubiane kompozycje – główną część programu wypełniają *Cztery pory roku* Vivaldiego. Pozostałe utwory to *Sonata g-moll „Z diabelskim trylem”* Tartiniego w opracowaniu Kreislera i, stosunkowo najmniej popularna, *Sonata „Tamburyn” D-dur op. 9 nr 3* Leclaira (ciekawy kompozytor, jeden z nielicznych, który zginął śmiercią tragiczną – został zamordowany). Trzy arcydzieła baroku w wykonaniu młodego współczesnego skrzypka. Jakie jest to nowe nagranie? Eleganckie, wytworne, pełne szyku, mocno przemyślane. W *Czterech porach roku* nie znajdziemy szaleństwa Carnignoli, czy twórczych pomysłów Alessandriniego. Owszem, są emocje, jest zachwyt, ale sposób odczuwania sztuki przez Ehnesa jest zgoła inny niż przez włoskich artystów. To, muzycznie, bardzo piękna interpretacja, wyrównana, wręcz idealna, nic tu bowiem nie brakuje, ale chyba nie mówiąca nam też nic nowego o przesławnej kompozycji Vivaldiego. Ehnesowi świetnie towarzyszy zespół Sydney Symphony, zredukowany do obsady kameralnej. Z kolei w sonatach Leclaira i Tartiniego partnerem skrzypka jest pianista Andrew Armstrong. O ile interpretację dzieła Tartiniego-Kreislera (bo udział XX-wiecznego skrzypka i kompozytora jest w ostatecznym kształcie tego utworu niebagatelny) można uznać za doskonałą i pożądaną, o tyle wykonywana w podobnym duchu *Sonata* Leclaira może wydawać się nieco ugrzeczniona, przesłodzona. Brzmi to jak cudowny cukiereczek, ale puryści mogą narzekać na brak stylowości, albo raczej „swoistą stylowość”, jest to bowiem stylizacja bardziej mozartowska czy boccheriniowska, niż barokowa.

Ale pod względem czysto zmysłowym płyty słucha się znakomicie: dźwięk skrzypiec jest piękny, słodki, wyrównany, technika – bez zarzutu. Bo, jak powiedział Itzhak Perlman, żyjemy w czasach, gdy „poziom gry na skrzypcach jest dużo wyższy niż kiedykolwiek”, a James Ehnes jest naprawdę bardzo dobrym skrzypkiem. W całości powstała zatem bardzo dobra płyta z bardzo dobrymi nagraniami bardzo dobrze znanych dzieł. Inną sprawą jest fakt, że nie rzuca ona nowego światła na prezentowane utwory, raczej nie zmienia nic w naszym ich rozumieniu.

Łukasz Kaczmarek

VISIONS FUGITIVES

S. Prokofiev – Visions fugitives op. 22 • Mikołaj Medtner – Baśń f-moll op. 26 nr 3 • F. Chopin – Sonata nr 3 op. 58

Anna Gurarij, fortepian
ECM New Series 2384 • w. 2014

☆☆☆☆☆

Niemiecka wytwórnia ECM, po wcześniejszym, zdecydowanym sukcesie, wydała w 2014 r. kolejną płytę rosyjskiej pianistki Anny Gurarij. Pierwszy album, zatytułowany *Canto Oscuro* przyniósł jej szeroki rozgłos, czego dowodem jest ocena jej interpretacji *Chaconny* Bacha-Busoniego przez pismo Gramophone: „jest to jedno z najbardziej przykuwających uwagę nagrań”. Album *Visions fugitives* ukazuje intensywne piękno dźwięku wydobywanego przez pianistkę już w tytułowym dziele Prokofiewa, będącym zbiorem dwudziestu „wizji ulotnych”, charakteryzujących się bardzo zróżnicowanym nastrojem. Znajdziemy wśród nich elementy zarówno liryczne, jak i rubaszne, groteskowe, spokojne, melancholijne, energiczne, nostalgiczne i gwałtowne.

Obok kompozycji Prokofiewa, na płycie znalazła się też

Baśń f-moll Mikołaja Medtnera, z jego zbioru *Skazek* – bajek, złożonych z fragmentów muzycznych, rozmaitych melodii i harmonii, różnorodnej rytmiki oraz alterowanych akordów, utrzymanych w różnych klimatach i o różnych kształtach. Całość uzupełnia *Sonata h-moll* Fryderyka Chopina; jej pierwsza część jest inspirowana późnymi sonatami Beethovena, a część III – *Largo* – utrzymana w charakterze pieśni żałobnej, której melodia charakteryzuje się użyciem niezwyklej progresji harmonicznymi.

Urodzona w Kazaniu (Republika Tatarstanu) w Rosji Anna Gurarij (rocznik 1972) rozpoczęła swoją muzyczną przygodę w wieku lat pięciu, pobierając lekcje od swoich rodziców, wykładowców na Kazańskiej Akademii Muzycznej. Pierwszy publiczny występ odbył się wkrótce po siódmym urodzinach artystki, następnie – po kolejnych etapach edukacji muzycznej – przeniosła się z rodzicami do Monachium, by rozpocząć studia na tamtejszej Hochschule für Musik. Już podczas studiów wygrywała czołowe konkursy pianistyczne, z których wymienić można, chociażby Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. D. Kabalewskiego w Rosji, I Międzynarodowy Konkurs Chopinowski w Getyndze, czy I Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Klary Schumann w Düsseldorfie.

Słuchając muzyki Prokofiewa przywykliśmy do muzyki żywej, niejednokrotnie gwałtownej, bogatej barwowo, pełnej kontrastów. *Visions fugitives*, w dużej mierze, odbiegają od tych cech, zmiernie bardziej w stronę muzycznej liryki, o nastrojowości wręcz salonowej; nasuwa to skojarzenia z muzyką francuską początku XX w.. Dla artystki połączenie tych wszystkich cech – tak charakterystycznej

dla Prokofiewa żywej motoryki i dynamiki oraz delikatnego, subtelnego brzmienia – nie stanowi żadnego problemu. Pianistka bardzo zręcznie lawiruje pomiędzy kolejnymi częściami cyklu, pozwalając nam wsłuchać się ze skupieniem w całą kompozycję, nie odczuwając przy tym znużenia. Podobnie ma się rzecz z kompozycją Medtnera oraz *Sonatą* Chopina. Doskonały warsztat artystki nie pozostawia wątpliwości co do jej umiejętności, a dodatkowy plus tego nagrania to trafna interpretacja, tak różnych wyrazowo, utworów.

Jakub Banaś

Książki

MARIA WILCZEK-KRUPA
Kilar. Geniusz o dwóch twarzach.

Wydawnictwo Znak ISBN 978-83-240-4044-5 • w. 2015 • 415 str.

Czas biegnie tak szybko, że ciężko wręcz uwierzyć w drugą już rocznicę śmierci Wojciecha Kilara (29.12.2013); wydawałoby się, że miała miejsce tak niedawno... Nic dziwnego, że na rynku księgarskim zaczynają pojawiać się nowości, poświęcone mistrzowi, wśród których zwłaszcza jedna zasługuje na szczególne zainteresowanie Czytelników naszego miesięcznika. Ci najbardziej uważni z nich, z pewnością przypominają sobie cykl artykułów o muzyce autora *Orawy* oraz niezwykle interesujący wywiad z samym kompozytorem, ukazujące się na łamach **Muzyka21** jakiś czas temu. Ich autorka, zafascynowana osobą i twórczością Wojciecha Kilara, na publikacjach prasowych nie poprzestała. Przygotowała na AM w Krakowie rozprawę doktorską na temat jego twórczości filmowej. Liczne rozmowy z mistrzem, z pewnością, nie tylko dopomogły dziennikarce

i specjalistce w dziedzinie teorii muzyki, zgromadzić materiał z pierwszej ręki do swej naukowej dysertacji, ale także stanowiły impuls do napisania „pierwszej pełnej biografii niepokornego kompozytora” – jak głosi podtytuł książki *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, wydanej jesienią ubiegłego roku przez Wydawnictwo Znak.

Nazwa publikacji może być pewną prowokacją w oczach tych środowisk muzycznych, które – roszcząc sobie, nie wiadomo, dlaczego, prawo do narzucania opinii, sądów, określenia z góry epitetów i wartościowania osób czy zjawisk – na twórczość katowickiego autora patrzą z politowaniem lub wręcz pogardą. Dla nich pojęcie „geniusz” zarezerwowane jest dla namaszczonego przez siebie miernot, piszących dźwiękowe dziadostwo, nagradzane zresztą jakimiś Koryfeuszami. Dla ludzi słuchających sercem, potrzebujących piękna i odczuwających wzruszenie podczas słuchania muzyki, Wojciech Kilar jest geniuszem, zaś po jego utwory sięgać będą zawsze, a nie tylko podczas opłaconego przez państwo wykonania. Liczba wielbicieli ścieżek dźwiękowych do *Pana Tadeusza*, *Draculi*, czy *Portretu Damy* jest znaczna, podobnie jak miłośników *Krzesanego*, *Orawy*, czy *Angelusa*. Z pewnością obie grupy odbiorców sięgną po prezentowaną książkę, by dowiedzieć się więcej o swoim ulubionym twórcy. Sądzę również, że nabędą ją nawet ci czytelnicy, którzy nazwisko Kilar kojarzą jedynie z doskonałymi soundtracków do filmów, a dzięki lekturze nabiorą chęci do poznania „klasycznego” dorobku kompozytora. Wszyscy z nich z kolei bardzo poszerzą swoją wiedzę o człowieku i twórcy, którego obraz, wyłaniający się z kilkuset stron publikacji, pokazuje go nie tylko kompleksowo, ale przede wszystkim z zupełnie

innej strony niż można się było po nim spodziewać. Wywnioskować można na przykład, jak krzywdząca i nieprawdziwa jest opinia o Wojciechu Kilarze, jako twórcy wyłącznie doskonałej muzyki filmowej, której sam specjalnie nie cenił, traktując ją przede wszystkim jako źródło dochodu.

W tytule książki zawarty jest dualizm – „geniusz o dwóch twarzach”. Autorka, dzięki bezcennym informacjom, uzyskanym zarówno od samego bohatera, jak i grona jego rodziny, przyjaciół i współpracowników, skutecznie stawia i uzasadnia tezę o skomplikowanej, pełnej sprzeczności naturze Wojciecha Kilara. W powszechnej opinii widziany był jako człowiek głębokiej wiary, o konserwatywnych zapatrywaniach politycznych, skupiający się głównie na twórczości sakralnej, niezwykle skromny, ułożony i kulturalny. Tymczasem, dzięki książce Marii Wilczek-Krupy okazuje się, że autor *Missa pro pace* miał także swoje demony, że odzywały się w nim głosy sacrum, jak i profanum, zwłaszcza w młodych latach. Z lektury dowiadujemy się, że hulaszczy tryb życia, niewylewanie za kołnierz, jak również trudny charakter, nie były mu obce. Wchodząc w nieznaną szerokiemu gronu odbiorców szczegóły życia prywatnego kompozytora, autorka poświęca owemu zagadnieniu dwoistości osobowości Kilara dużo miejsca, kreśląc sugestywną psychologicznie charakterystykę swojego rozmówcy. Dzięki temu, czytelnik może bardzo poszerzyć swoją wiedzę na temat, jaki był. Okazuje się, że „świętość”, niekiedy wykpiwana, nie była jedyną stroną natury mistrza. Książka jest biografią w pełnym sensie tego słowa, zawiera ogrom danych z życia bohatera, zarówno tych doskonale znanych, jak i takich, o których czytamy po raz pierwszy, co czyni publika-

cję tym bardziej interesującą i wartą poznania. Nie brak tu wypowiedzi samego bohatera, jak i cytatów z licznych rozmów, udzielonych autorce przez rodzinę, współpracowników i osoby z życia kulturalnego. Ponieważ do tej pory brakowało na rynku publikacji tak szczegółowo informujących o życiu kompozytora, jego problemach, pasjach i światopoglądzie, prezentowana publikacja wyróżnia się na ich tle zarówno ilością nowych danych, jak również sposobem ich przekazania, dalekim od sensacji. Czuć u autorki nie tylko fascynację osobowością i dorobkiem swojego bohatera, ale także sympatię dla niego i jego historii, z której wyłania się nie tylko wybitny artysta, ale człowiek z krwi i kości, pełen zalet i wad, mający nie tylko powody do dumy, ale również do wstydu.

Opowieść o życiu i muzyce Wojciecha Kilara jest też panoramą dziejów Polski w jej kluczowych momentach oraz kalejdoskopem wybitnych postaci ze świata nie tylko muzyki, ale również literatury, teatru czy dziesiątej Muzy, co przecież nie dziwi, ze względu na ponad pół wieku współpracy kompozytora z reżyserami. Miłośnicy kina, zainteresowani relacjami między autorem ścieżki dźwiękowej a twórcą całości obrazu filmowego, spragnieni anegdot, znajdą tu wiele informacji dla siebie, podobnie jak melomani, pragnący dowiedzieć się czegoś więcej na temat historii polskiej muzyki dwudziestego stulecia i jej najsłynniejszych przedstawicieli.

Opowieść przedstawiona na ponad czterystu stronach jest na tyle fascynująca, że czyta się ją bardzo przyjemnie, płynnie. Autorka nie zamęcza czytelników muzykologiczną terminologią, czy trudnym słownictwem, pamiętając, że pisze biografię, po którą sięgnie zapewne szerokie grono

odbiorców, przywołane przeze mnie w jednym z powyższych akapitów. Język jest przystępny, narracja zrozumiała, styl dość swobodny, lecz rzeczowy, daleki od napuszczonych, suchych i niekiedy nudnych publikacji podobnego rodzaju. Widać tu pewną poufałość między „obiektem” zainteresowań pisarki a nią samą, posługującą się często formą „Wojtek”, na co – zapewne ze zgrozą – zareaguje konserwatywna część środowiska muzycznego, a ze zdziwieniem większość czytelników. Sądzę, że przeciwko temu zapewne nie zaprotestowałby sam kompozytor, daleki od umiejscawiania siebie na surowych, niedostępnych pomnikach z brązu. Jakże trafnie, w tym kontekście, brzmi wypowiedź Gustawa Holoubka, charakteryzująca bohatera książki, która jest dla czytelnika – po przeczytaniu jej całości – oczywista: „Człowiek w najwyższym stopniu nadający się do człowieczeństwa”. Dodać do tego można zdanie: człowiek o wielu twarzach, z których każda jest prawdziwa.

Prezentowana publikacja ukazuje nam Wojciecha Kilara w pełniejszym niż dotychczas wymiarze, przede wszystkim ludzkim, co wyróżnia ją spośród wszystkich pozycji książkowych, poświęconych kompozytorowi, wydanych do tej pory na rynku księgarskim. To właśnie jest jej największa zaleta. Dobrze, że dwa lata po odejściu mistrza, pojawia się jego interesująca i inspirująca biografia. Melomanów zapraszam do lektury – warto.

Paweł Chmielowski

**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 folkowe tradycja 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 *Muzyka21*, 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.

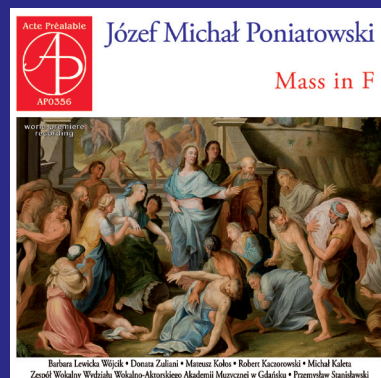
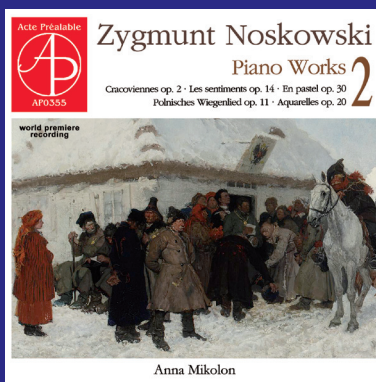
ACTE PRÉALABLE – SZYMON MORUS

Kazimiera Banasik, Piła; **Józef Cybis**, Szczecin; **Zenon Daniło**, Piastów; **Ilona Gabryś**, 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 SZYBOKIM

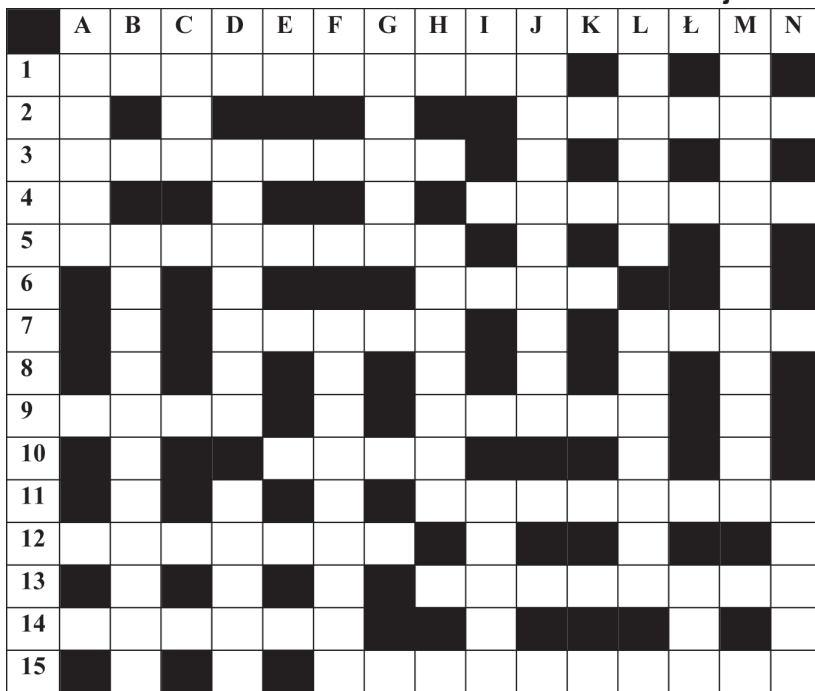


do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Krzyżówka nr 70/marzec 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) balet P. Perkwoskiego; 2-J) kompozytor, jeden z trójki klasyków wiedeńskich; 3-A) Giovanni ..., wł. pianista, kompozytor (1841–1914); 4-I) Elvis ..., amer. piosenkarz; 5-A) opera Méhula; 6-H) miara papieru; 7-D) imię córki Antoniego z opery *Flis*; 7-L) alt lub bas; 9-A) ... *wawelski* w balecie Przybylskiego; 9-H) imię kompozytorki utworu *Modlitwa dziewicy*; 10-E) Kazimierz Wilkomirski w stosunku do Marii Wilkomirskiej; 11-H) miniatura na fortepian; 12-A) imię Gomółki – kompozytora; 13-H) żeński zespół wokalny z lat 1968–1983; 14-A) imię Musorgskiego; 15-F) solistka Opery Krakowskiej (imię i nazwisko).

Pionowo: A-1) *Diabeł i ...* w tytule opery Dworzaka; B-5) twórca opery *Aleko*; C-1) imię panny z opery *Hrabina*; D-3) poemat symf. B. A. Czajkowskiego; D-11) balet Coplanda; F-7) włoski twórca opery *Giustino*; G-1) *I Symfonia D-dur* Mahlera; H-5) Tommaso ..., wł. kompozytor (1727–1779); I-11) imię kompozytora i skrzypka Padlewskiego; J-1) Delfina ..., pol. śpiewaczka operowa; L-1) Kilar. Moniuszko – Polacy, Dworzak, Nedbal – ? ; L-7) miasto nad rzeką Elk; L-13) ... *Letnia* opera E. Młynarskiego; M-1) Krystian ..., polski tenor współczesny; N-11) imię piosenkarki Lipnickiej lub Maszczyk.

Rozwiązanie krzyżówki nr 69
Jerzy Milian

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

1-A, 6-B, 2-L, 13-N, 9-B, 15-F, 4-K, 2-M, 3-M, 14-E, 8-H, 5-B, 15-D, 8-F, 11-M, 13-N.

płyty otrzymują: **Jan Libiszowski**, Wołomin; **Karol Paczkowski**, Łódź; **Teresa Pyrzalska**, Lublin

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

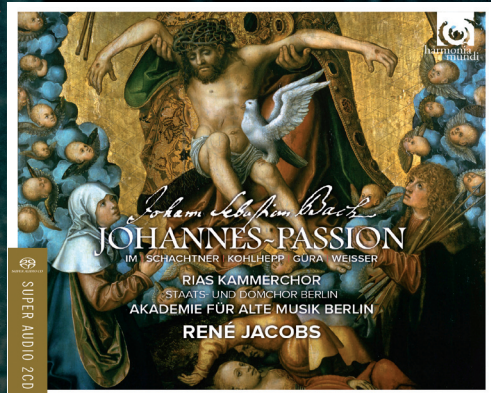
④ Universal Music Polska Sp.
z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island
ul. 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. © Josep Molina/Molina Visuals

Harmonia Mundi HMC 802236.37



Johann Sebastian Bach Pasja wg św. Jana Akademie für Alte Musik Berlin René Jacobs



Glossa GCD 922805



Harmonia Mundi HMC 902238



Pan Classics PC 10341



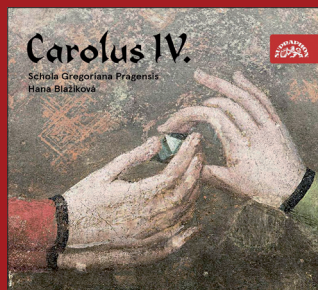
Le Chant du Monde CDM 1638



Glossa GCD 922903



VIVAT 111



Supraphon SU 4193-2



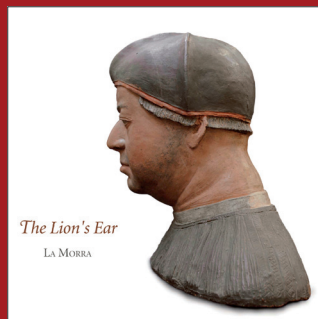
Allia Vox AVSA 9916



Alpha 232



Alpha 234



Ramée RAM 1403



CPO 555 046-2



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

Nowa płyta z muzyką Juliusza Łuciuka



Wintymnym nastroju
The Children's Tabernacle
Pieśń o żołnierzach z Westerplatte
Trzy impresje rytmiczne
Krzaczek róży
Ćma
Drobna kaszka
Pożegnanie elementarza
Rozmowa z księżycem
Dzień bez Ciebie
Piosenka o jeżu

Bożena Harasimowicz, sopran
Krystyna Pyszkowska, fortepian

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

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