

Festiwal Braci Wieniawskich w Lublinie • Donizetti – *Maria Stuarda*

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 4 (189)
kwiecień 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Kazimierz Kord

Nicolaus
Harnoncourt
historyczny
dyrygent

Jerzy
Godziszewski
pożegnanie

Irena
Ślifarska
artystka
z Wołomina

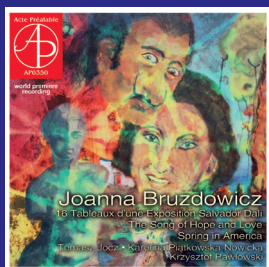
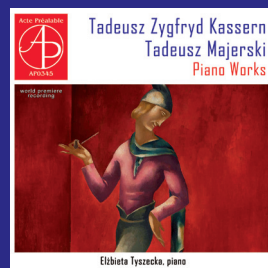
Juliusz Łuciuk

*Wspomnienia... liryczne,
sentymentalne, beztroskie*





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



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

Ledwo skrytykowaliśmy w zeszłym miesiącu Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego za opieszałość w publikowaniu listy przyznanych dotacji, a już pojawiła się ona na odpowiedniej stronie w Internecie. Tylko czy Ministerstwo powinno działać dopiero wtedy, gdy jest krytykowane? Od dawna obiecana „dobra zmiana” w przypadku dotacji na wydarzenia kulturalne nie udała się. Sądząc po tym, kto dostał, a kto nie, nic się nie zmieniło. Jak to kiedyś powiedziano w pewnym kabarecie, „od nowa po staremu”. Ciekawe, ambitne, promujące Polskę przedsięwzięcia zostały utracone, nic nowego nie wnoszące przedsięwzięcia tych samych od lat podmiotów zostały jak zawsze dofinansowane.

Wśród docenionych, jak co roku, nie mogło zabraknąć naszego najbardziej znanego kompozytora, Krzysztofa Pendereckiego. Twórca ten jest do lat dofinansowywany lekką ręką przez państwo Polskie, jego dzieła za nasze podatki po wielokroć są nagrywane, często przez tych samych wykonawców, przez te same wytwórnie. Ile jeszcze płyt trzeba nagrać z twórczością tego kompozytora, by władze stwierdziły, że jest go wystarczająco na rynku? Brak nowych odkryć zarówno wśród kompozytorów jak i wykonawców. Gdzie ten obiecany patriotyzm, ta obiecwana promocja polskości? Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pan prof. Piotr Gliński obiecywać potrafi, usta ma pełne frazesów, ale z realizacją jest jak zawsze. SLD, PSL, PO, PIS – te same gadki, ten sam brak rezultatów i obojętność na potrzeby środowiska!

1 marca radiowa Dwójka obchodziła 79. urodziny. W związku z tym ogłosiła wśród słuchaczy konkurs polegający na wybraniu 2 najlepszych koncertów, po jednym z muzyki poważnej i folkowej oraz jednego słuchowiska. Wśród proponowanych koncertów z muzyką poważną nie było ani jednego z muzyką polską. Nie dziwi to, bo od lat Polskie Radio jest polskim tylko z nazwy. Polskie Radio posiadające dwie orkiestry symfoniczne właściwie nie korzysta z nich do wykonywania muzyki polskiej, a nawet jak coś takiego zrobi podczas swoich koncertów, to w przypadku powyższego konkursu wstydi się tego i nie proponuje swoim słuchaczom, by na nie głosowali. Czyżby „dobra zmiana” nie dotarła do Dwójki?

Jedną z najdroższych imprez fundowanych nam przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Festiwal Beethovenowski, jak co roku zaserwował nudny, wciąż ten sam, w żaden sposób odkrywczy repertuar. Polskiej muzyki, jak to ten festiwal ma w zwyczaju, właściwie nie było. Oczywiście nie obyło się bez utworu Krzysztofa Pendereckiego – *Pasji wg św. Łukasza*. Kilka lat temu kosztem 2 milionów wykonano to dzieło w Alvernii. Suma ta okazała się zbyt mała, bo do dzisiaj nie ukazał się ten koncert na płycie. Teraz Narodowe Centrum Kultury dofinansowało wykonanie tego dzieła, a okazją była 50. rocznica wykonania. Skoro Rudolf Buhbinder ma już chyba dożywotni angaż Festiwalu na wykonywanie wszystkich koncertów Beethovena, proponujemy, by również *Pasja* już na dobre zagościła w programie Festiwalu i była wykonywana co roku z okazji kolejnych rocznic. Warto również zastanowić się, dlaczego wśród organizatorów Festiwalu nie ma nikogo, kto potrafiłby wymyślić z okazji Wielkanocy repertuar adekwatny i jednocześnie polski, a co najważniejsze nowatorski?

Jak zawsze Festiwal nie dba o polski repertuar, nie dba również o polskich wykonawców. Widać dla organizatorów polsność się nie liczy, jest czymś złym, odbiegającym od standardów światowych. Szkoda tylko, że nowa władza, która w wyborach obiecywała „dobrą zmianę” i walczyła o patriotyzm, w przypadku muzyki zupełnie się tym nie interesuje i wciąż dofinansowuje tych, którzy polsność mają za nic. Podobno mamy produkować polskie filmy na miarę Hollywoodu. A co z muzyką? Obca lepsza niż nasza?

Po raz kolejny można zadać retoryczne pytanie – po co za nasze podatki utrzymuje się tyle nikomu niepotrzebnych szkół muzycznych, kształci się tylu muzyków, skoro i tak lepiej traktujemy cudzoziemców. Ziemia polska ma być dla Polaków, chcemy zabronić cudzoziemcom, by ją wykupywali, ale kultura polska może być całkowicie zdominowana przez obcą!

Głównym bohaterem tego numeru **Muzyka21** jest wielce zasłużony, wybitny polski kompozytor, Juliusz Łuciuk, z którym przeprowadziliśmy niedawno wywiad z okazji jego najnowszej płyty wydanej wspólnie z Acte Préalable. Wkrótce, 30 kwietnia 2016 r., Filharmonia Krakowska dokona prawykonania jego najnowszego dzieła – oratorium *Wzgórze w krainie Moria* do tekstu trzeciej części *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II. Jak nam wyznał twórca, jego marzeniem jest wydanie płytowe tego prawykonania! Oczywiście, jak zawsze, problemem są pieniądze. Może minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Piotr Gliński tym razem, inaczej niż jego poprzednicy, wyjdzie z utartych szlaków i wesprze znakomitego twórcę? 🍷

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 **Reflektorem po scenach:** Szczecin • Warszawa • Lublin • Wrocław • Barcelona

CZŁOWIEK

- 14 **Wspomnienia... liryczne, sentymentalne, beztroskie**
z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 18 **Legendy Polskiej Wokalistyki (54)**
Irena Ślifarska
Adam Czopek
- 20 **Kilka osobistych wspomnień o Chopinie**
z pamięci jego najpopularniejszego ucznia – Georgesa Mathiasa
- 22 **Zmarł Jerzy Godziszewski**
- 23 **Nicolaus Harnoncourt, historyczny dyrygent – Łukasz Rozen**
- 25 **Granie za szklanym ekranem nie ma sensu – Maria Wilczek-Krupa**

DZIEŁO

29 **Maestro Donizetti i jego opery (3)**
Maria Stuarda
Adam Czopek

MYŚLI

31 **Refleksje nad wykonawstwem historycznym – Łukasz Rozen**

PŁYTOTEKA

34 **Palcem po płycie: Max Emanuel Cenčić i arie neapolitańskie – 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 Czaplinski, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,
Damian Sowa, Dorota Staszkievicz,
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Juliusz Łuciuk
fot. Mariusz Makowski/Archiwum Polskiego
Wydawnictwa Muzycznego

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

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

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

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

oper • filharmonie • festiwale

SZCZECIN **C** hacun a son gout! „– Jak się nazywa ten Pana żart? – *Zemsta nietoperza!*”. Jedna z najstynniejszych operetek Johanna Straussa (syna), wróciła na scenę szczecińskiej Opery na Zamku. W klasycznej reżyserii, bez zbędnych unowocześnień, czy modyfikacji muzycznych, 27 lutego melomani, obecni na widowni, mogli podziwiać i słuchać muzycznego „żartu” wiedeńskiego kompozytora.

Zemsta nietoperza jest, można by rzec, jedną z najlepszych przedstawiolek swojego gatunku. Pełna groteski, humoru i muzyki, typowej dla operetki. To utwór wypełniony motywami walca, ekspresyjną pracą sekcji smyczkowej, wymagającymi partiami na oktet instrumentów dętych, ale też mający w sobie fragmenty czardasa, zapożyczenia muzyczne z innych dzieł oraz trudne technicznie fragmenty wokalne. W tym wszystkim – zabawna historia, żart, obejmująca kilkoro bohaterów: Gabriela von Eisensteina – główną „ofiarę intrygi”, który – za zniwagę urzędnika – ma pójść na kilka dni do aresztu, jego żonę Rozalindę, w której podkochuje się Alfred, śpiewak wiedeńskiej opery, ich pokojówkę Adele, która chce do-

być protekcją dyrektora więzienia i dzięki temu wstąpić do teatru. Dodatkowo mamy tu też postać Księcia Orlofskiego, który zaprasza wszystkich na wielką maskaradę, ów „żart”, zemstę uknutą przez dr Falkego (przyjaciela Eisensteina). Intryga wręcz doskonała!

Szczecińska wersja *Zemsty nietoperza* była nie tylko ciekawa i ładna wizualnie, ale prezentowała dość wysoki poziom muzyczny. Dzięki dobrze reagującej i interpretującej muzykę Straussa orkiestrze, jak też zaangażowanym do spektaklu solistom. Nie bez powodu to właśnie ta operetka, w tej obsadzie zdobyła Nagrodę Bursztynowego Pierścienia. Na scenie, również tym razem, nie zabrakło i humoru, i przyjemnego brzmienia. Pierwszym elementem, który przykuwał uwagę była scenografia i kostiumy (Łucja Kossakowska). Melomani mogli na chwilę znaleźć się w bogatym domu państwa Eisensteinów, z którego przeniesli się na wystawne, kolorowe salony Księcia Orlofskiego, kończąc swoją muzyczną podróż w więzieniu (i finalnie – znów u Księcia). Poszczególne elementy scenografii były spójne, ciekawie wykonane. Warto wspomnieć tu, chociażby, o drewnianych schodach w salonie Orlofskiego, czy witrażowych, zawołowanych

drzwiach. Również stroje robiły duże wrażenie na publiczności. Piękne, balowe suknie, kostiumy nawiązujące swoim wyglądem do tych, z największych operowych scen.

Poza stroną wizualną jest jeszcze muzyka. Już sama uwertura, tak trudna, wykonana była na wysokim poziomie. Orkiestra pod batutą Jerzego Wołosiauka grała dynamicznie, z dużym zaangażowaniem. Ciekawe zmiany tempa i dość klasyczna interpretacja straussowskiej partytury zdobyła uznanie melomanów, wyrażone licznymi owacjami. Siłą operetki byli również soliści. Począwszy od Joanny Tylkowskiej-Drożdż w roli Rozalindy. Śpiewaczka stworzyła postać pełną ekspresji. Na scenie widać było i panią domu, i – z pozoru – niedostępną kochankę, i zdecydowaną, wściekłą „węgierską księżną”. Słynny czardasz Rozalindy w wykonaniu sopranistki brzmiał spektakularnie. Począwszy od początkowego, bogatego w ozdobniki, legato, przez zmianę dynamiki i tempa w kolejnej części, aż po końcową, mocną i trafioną górę. Również partie zbiorowe wykonane były w dobrym tempie i z dużą świadomością dźwięku. Podobnie było w przypadku Pawła Wolskiego, wcielającego się w rolę Alfreda. Zdesperowany,

szaleńczo zakochany wielbiciel, któremu nawet więzienie nie straszne „w imię miłości”. Ciekawe brzmienie tenora i dobrze wykreowana aktorsko postać przekonały publiczność. Nieco inaczej było w przypadku Eisensteina (Adam Zdunikowski). O ile w pierwszym akcie głos solisty brzmiał mocno i zdecydowanie, to gość w miarę upływu spektaklu. Główny intrygant – dr Falke, kreowany przez Tomasz Łuczaka, wprowadził na scenę mnóstwo komizmu, nie tylko za sprawą

wysokie rejestry przykuwały uwagę i zasługowały na uznanie. Ciekawą postacią okazał się być Książe Gigi Orlofsky. Michał Sławecki zaskoczył publiczność kontratenorowym brzmieniem. Solista pokazał ładne, wysokie dźwięki i oryginalną barwę. Aktorsko stworzył postać dość prymitywnego („trudno, świetnie!”) księcia, wykazując się charyzmą i osobowością sceniczną.

Zemsta nietoperza przepełniona była pełnymi humoru tekstami mówionymi (w tłu-

retkowej, straussowskiej groteski. Dobrym posunięciem było także wprowadzenie postaci jękały („najpierw pan powiedz, a później będziesz się pan jękał”) Doktora Blinda (Piotr Zgorzelski), który wywoływał mnóstwo śmiechu na sali.

Publiczność ciepło przyjęła szczytną wersję operetki, doceniając zarówno solistów, jak i orkiestrę, nagradzając ich zdecydowanymi, gorącymi owacjami. Melomani reagowali również w trakcie spektaklu,



Michał Sławecki i zespół baletowy Opery na Zamku
fot. Łukasz Szelemej

świetnie interpretowanego tekstu mówionego, ale również zabawnej choreografii i dynamicznego barytonowego brzmienia. Podobnie było w przypadku Piotra Kędziory (Frank, strażnik więzienia). Kolejną „koronną” postacią była Adela – w tej roli Ewa Majcherczyk. Wesoła, sprytna pokojówka, pełna energii i uczuć. Jej wykonanie, tak znanej i wymagającej arii *Mein Herr Marquius* podobało się melomanom. Koloraturowe pasażer brzmiały momentami trochę ciężiej, ale

maczeniu Juliana Tuwima), nieco zmodyfikowanymi do współczesnych czasów – jak chociażby dialog pomiędzy Rozalindą i Alfredem z I aktu „Zresztą idzie do kozy – a skąd wiesz? – z facebooka!”, czy bardziej klasyczny tekst Adeli „ja, proszę Księcia, szukam sobie producenta! (protektora)”. Również Frosch (strażnik więzienia, Wiesław Łągiewka) chociażby ze swoim „założę się sam ze sobą, (...) że jak zaśpiewa to wypiję, a jak nie zaśpiewa to... też wypiję!”, nawiązywał do ope-

śmiejąc się, bądź bijąc brawo po wymagających i dobrze wykonanych fragmentach muzycznych. Spektakl miał w sobie dużo dynamiki, a klasyczna reżyseria przekonała zgromadzonych na sali widzów. Tym sposobem, powracająca na operową scenę *Zemsta Nietoperza* okazała się być ciekawym i zwracającym uwagę punktem w repertuarze Opery na Zamku.

Katarzyna Kubińska

Dettingen *Te Deum* Haendla. Po miesiącu od wykonania *Weihnachts-Oratorium*, 23 stycznia w Filharmonii Warszawskiej można było usłyszeć kolejne wielkie dzieło chóralno-instrumentalne doby baroku. Tym razem wybrzmiało *Dettingen Te Deum* Haendla, a także *Requiem c-moll* Cherubiniego, choć to już kompozycja późniejszej epoki. Ostatnio koncerty z dziełami sakralnymi Haendla miały w niej miejsce kilka lat temu, w marcu 2013 r., kiedy wykonano *Mesjasza* pod dyrekcją Paula Dombrechta. Było więc to ważne wydarzenie dla miłośników wokalne muzyki Haendla, tym bardziej, że dość rzadko na estradach filharmonii gra się chóralne dzieła doby baroku. A przecież oratoria i anthemy Haendla, a także bachowskie kantaty są doceniane i lubiane przez licznych melomanów i powinny stanowić stały element filharmonicznego repertuarów. Kompozycje zostały wykonane przez Chór Filharmonii Warszawskiej i Polską Orkiestrę Sinfonia Iuventus, która skupia młodych muzyków, absolwentów i studentów szkół muzycznych. Koncert poprowadził Henryk Wojnarowski, wieloletni i bardzo zasłużony kierownik chóru Filharmonii, a jedynym solistą był Wojciech Gierlach, który śpiewał partie basowe.

Dettingen Te Deum to ostatnie z pięciu *Te Deum* Haendla, a zarazem najbardziej znane i rozbudowane. Zostało napisane w lipcu 1743 r., z okazji wielkiego zwycięstwa wojsk angielskich, hanowerskich i austriackich nad francuskimi pod Dettingen, w wojnie o sukcesję austriacką. Król Jerzy II sam poprowadził swoje wojsko, co było wtedy dość niezwykle. W Anglii ogłoszono święto narodowe, a Haendel rozpoczął komponowanie swojego ostatniego *Te Deum* wraz z anthemem *The King shall rejoice*, który znany jest także jako *Dettingen Anthem* (taki sam tytuł ma jeden z jego hymnów koronacyjnych). Te dwa dzieła miały zostać wykonane w monumentalnym wnętrzu barokowej katedry św. Pawła, ostatecznie jednak rozbrzmiały w niewielkiej Kaplicy Królewskiej w Pałacu św. Jakuba. Haendel miał doświadczenie w komponowaniu dzieł sakralnych, ceremonialnych *Te Deum*. Już w 1713 r., na początku swojej działalności w Anglii, skomponował wspaniałe *Utrecht Te Deum*, nawiązujące jeszcze do muzyki Purcella, które również zdobyło duże uznanie.

W następnych latach Haendel także pisał tego typu dzieła, jak *Chandos Te Deum*, czy

Te Deum for the Queen Caroline, ale właśnie *Dettingen Te Deum* najbardziej wyróżnia się swoją monumentalnością, oryginalnością i długością, choć zawiera jednocześnie liczne zapożyczenia ze starszego o kilkadziesiąt lat *Te Deum* Francesca Uria. Kotły i trąbki pojawiają się, co prawda, w jego pierwszym dziękczynnym hymnie, jednak skala ich zastosowania jest najbardziej zauważalna właśnie w *Dettingen Te Deum*. To w tym dziele, te nadające siły i wspaniałości instrumenty mają wielkie znaczenie w licznych ustępach chóralnych. Początkowy i najbardziej znany chór całej kompozycji *We praise Thee, O Good* otwierają kotły, podobnie jak *Weihnachts-Oratorium* Bacha, a po kolejno dołączających się instrumentach wchodzi cały chór, tworząc monumentalne i wyjątkowo uroczyste rozpoczęcie *Te Deum*. W dziękczynnym hymnie największe znaczenie mają partie chóralne, które w porównaniu z jego wcześniejszymi hymnami *Te Deum*, odznaczają się głośnością i wielkością, ale też mniejszą polifonicznością i ornamentyką. Wiele ustępów może nasuwać na myśl wojskowe, wojenne rytmy, i faktycznie to właśnie w tym *Te Deum* Haendel wykorzystuje silną i zdecydowaną rytmikę, podkreślaną przez często wykorzystywane kotły i trąbki. Wcześniejsze dziękczynne hymny Haendla są bardziej sakralne, zachowawcze i stonowane, jak *Utrecht Te Deum*, które olśniewa swoimi ustępami polifoniczno-homofonicznymi i melodyczną głębią, choć i ono odznacza się rozmachem i uroczystością. Niemniej to właśnie ostatnie *Te Deum* Haendla jest najbardziej teatralne, nowatorskie, przyziemne i efektowne ze wszystkich, dzięki czemu stało się tak znane. Nie składa się ono jednak tylko z radosnych i triumfalnych chórów, Haendel bowiem napisał również spokojniejsze utwory, które dzięki swej łagodności i pięknej, urokliwej melodii w niesamowity sposób kontrastują z ogólnym charakterem dzieła. Partie solowe, przede wszystkim, poprzedzają chór, mają mniejsze znaczenie, niż w jego wcześniejszych dziełach. Ostatni ustęp *Dettingen Te Deum*, również otwiera solowa partia altu, a chór wchodzi dopiero po niej. Właśnie zakończenie tego *Te Deum* Haendla zasługuje na uwagę, bowiem jest ono początkowo stonowane i ciche, jego melodia nostalgiczna i refleksyjna. Dopiero potem, dzięki chórowi, kotłom oraz trąbkom ustęp nabiera wyrazistości, rytmiki i podniosłości, świetnie zwieńczając całe dzieło. Warto też wspomnieć o mało znanym *Dettingen Anthem*, który został wy-

konany tylko przez Simona Prestona i Trevora Pinnocka w latach osiemdziesiątych. W hymnie tym można podziwiać spokojne, delikatne i melodyjne ustępy chóralne. Stanowił on dopełnienie *Dettingen Te Deum*, podobnie jak *Utrecht Jubilate* zostało wykonane wraz z pierwszym haendlowskim hymnem dziękczynnym. Dlatego warto, aby podczas takich koncertów, było ono grane łącznie z głównym dziełem, tym bardziej, że jest znacznie mniej znane.

Koncert w Filharmonii Warszawskiej uważam za dobry i wartościowy, choć bardziej udana była interpretacja mszy Cherubiniego. Chór był bardzo rozbudowany i liczny, orkiestra nie używała dawnych instrumentów, dlatego jej gra nie była tak stylowa, jak choćby Wrocławskiej Orkiestry Barokowej, która w grudniu wykonała oratorium Bacha. Brakowało przede wszystkim przestrzeni, akustyki, dzięki której partie haendlowskiego *Te Deum* rozbrzmiałyby bardziej uroczysto i odpowiednio. Chóralne dzieła Haendla nie potrzebują wielkiego chóru i orkiestry, by zostały wykonane przekonująco i podniosło. Ponadto, *Dettingen Te Deum* śpiewano po niemiecku, a przez to straciło sporo ze swego uroku, gdyż język angielski brzmi piękniej i bardziej melodycznie, przynajmniej w haendlowskich kompozycjach. Brzmienie trąbek i kotłów było zbyt mało doniosłe i dźwięczne. Solowe partie altu realizowali chórzycy, jedynym śpiewakiem był Wojciech Gierlach, który wykonał melodyjną arię *Thou art The King of glory*, którą następnie podjął chór. Niemniej warszawski koncert był udany i piękny, dzięki czemu wzbudził głośne i długie brawa. Choć muzyka Cherubiniego została wykonana lepiej, to jednak myślę, że większe wrażenie i emocje wywarło *Dettingen Te Deum*. Muzyka Haendla zasługuje na większe docenienie, i to nie tylko jego koncerty i opery, zresztą coraz bardziej popularne, ale przede wszystkim oratoria i dzieła chóralne, sakralne. Klasycystyczne, czy romantyczne symfonie z pewnością stanowią bardzo ważną część muzyki poważnej, ale warto, by również chóralne dzieła baroku były częściej wykonywane. Mogę tylko wyrazić swoje zadowolenie z tego koncertu, mając też nadzieję na kolejne wykonania dzieł muzyki baroku, a szczególnie Haendla i Bacha.

Łukasz Rozen

LUBLIN **T**o już szesnasty raz, kiedy w murach klasztoru dominikanów zgromadzili się lubelscy melomani, aby 14 lutego zainauguować cykl koncertów pod hasłem „Wielkopostne Śpiewanie”. Tym razem, wspomniane wydarzenie zyskało szczególny wydźwięk, bowiem obchody 1050-lecia chrztu Polski zbiegły się z rocznicą 800-lecia powstania dominikanów, co w słowie wstępnym podkreślił ojciec Grzegorz Kluz, przeor klasztoru.

Niniejszy koncert miał wymiar szczególny z kilku względów. Chór Filharmonii im. Henryka Wieniawskiego Lutnia Lubelska, pod dyktando Elżbiety Krzemińskiej, wykonał dwa dzieła autorstwa, zapomnianego już dzisiaj kompozytora, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu się kultury muzycznej Lublina w pierwszej połowie XX w. Tą osobą był Stanisław Koszowski (1888–1970), pochodzący z niewielkiej miejscowości nieopodal Lublina. Od roku 1915 związany niemal do

końca z klasztorem dominikanów, w którym pełnił funkcję organisty. Prowadził także działalność pedagogiczną. Jednak jego nieustanną pasją były chóry. Być może z tego powodu powołał do istnienia chór Lutnia, którego skład w czasach największej świetności liczył aż 300 osób. Jednak Koszowski nie ograniczał się jedynie do klasztoru, w którym pełnił posługę organisty. Dzięki pełnej aprobachie swoich przełożonych, na łamach „Kroniki Muzycznej Organistów Diecezji Lubelskiej” mógł napisać: „ Nie znam parafii w Lublinie, w której nie było by chóru”. Chór Lutnia rozpadł się w roku 1971. Dobrze się stało, że Lutnia Lubelska pod dyktando Elżbiety Krzemińskiej od pewnego czasu kontynuuje tradycję rozpoczętą przez lubelskiego organistę. W programie koncertu znalazły się dwie kompozycje Stanisława Koszowskiego. Pierwsza z nich to oratorium *Siedem ostatnich słów Zbawiciela na krzyżu*. Ten temat, często podejmowany przez wielu twórców, stał się także inspiracją dla Koszowskiego,

który ukazał w nim pełnię swoich możliwości. Partie solowe przeplatają się ze wstawkami chóru, a akompaniament organowy, który wykonał Robert Grudzień, dodatkowo wzmacnia dramatyzm całego dzieła. Na uwagę zasługuje także wykonanie partii solowych: Agnieszka Tyrawska-Kopeć (sopran), Ewa Wołoszkiewicz (sopran), Bianka Maxim (alt), Kamil Król (tenor), Andrzej Gładysz (baryton). Już sama obsada, wymagana do wykonania wspomnianego dzieła świadczy o wysokim poziomie chóru, jakim dysponował Koszowski. Dopełnieniem koncertu była krótka *Kantata na 1000-lecie chrześcijaństwa w Polsce*.

To dobrze, że chór Lutnia Lubelska wierne kontynuuje tradycję, rozpoczętą przez swojego pierwszego założyciela, nie zapominając przy tym o jego dorobku.

Karol Rzepecki

WROCLAW **K**oncertowo zaśpiewane i zagrane *Wesele Figara*. Estradowe wykonanie *Wesela Figara* (14 lutego) na zakończenie trzeciej wrocławskiej Akademii, tym razem Mozartowskiej, okazało się przedsięwzięciem ze wszech miar udanym.

W pamięci zapisał się zjawiskowy głos José Marii Lo Monaco w partii Cherubina, który sprawiał, że każde pojawienie się tej postaci było elektryzujące, wносиło – godną epoki – urodę dźwiękową oraz czyniło wiarygodnym czar, jaki otaczał młodocianego zalotnika. Wykonanie, zarówno arii *Non so più cosa son, cosa faccio* z pierwszego aktu, jak i popularnej canzonetty *Voi che sapete che cosa è amor* z drugiego, z akompaniamentem naśladowującym brzmienie gitary, odznaczało się ścią uwodzicielskim wdziękiem, iskrząc się autentyczną zmysłowością.

Może w głosie Olgi Pasięcznik dają znać o sobie oznaki pewnego zmęczenia, ale jego brzmienie nadal pozostaje krystalicznie czyste. Zachwyca także legato w prowadzeniu kantyleny, zwłaszcza w drugiej arii *Dove sono i bei momenti*. Dyskretne wokalizy w jej wykonaniu, unoszące się nad finałowym ansamblem w drugim akcie, przydały mu większej lekkości i świetlistości, wzbogacając fakturalnie jego najwyższy głos.

Veronica Cangemi, odtwórczyni Zuzanny, często sięgała do rejestru piersiowego, by przydać większej siły wyrazu i nieco charak-

terystyczności niezbyt barwnej postaci subretki, ale i tak pozostawała w cieniu dwóch, wymienionych przeze mnie artystek.

Portugalski baryton João Fernandes jako Figaro nie może pochwalić się najpiękniejszym rodzajem głosu, ale nadrabia to zawiązką za pomocą zróżnicowanego operowania nim, oddającego wszelkie subtelności tej partii. Szczególnie duże wrażenie wywarła, zaledwie zanuciona, część da capo arii *Non più andrai, farfallone amoroso*, wieńczącej pierwszy akt. W jego przypadku można w pełni mówić o fenomenie aktorstwa muzycznego, wydobywającego wszelkie odcienie wyrazowe wyłącznie środkami artykulatoryjnymi, co szczególnie istotne jest w przypadku koncertowej prezentacji opery.

Za to Christian Senn jako Hrabia został obdarzony szlachetnym materiałem wokalnym, odznaczającym się zarówno blaskiem, jak i wyrównanym brzmieniem w całej swej rozpiętości. Jednak w jego interpretacji zabrakło oddania porywczej natury tej postaci za pomocą bardziej zróżnicowanych środków dynamicznych i kolorystycznych, zwłaszcza w arii *Hai già vinta la causa! Cosa sento!*, w której, na przemian, dochodzą do głosu urażona duma oraz ambicja donżuana, któremu żadna nie jest w stanie się oprzeć.

W ujęciu Tomáša Králła, nieklamany komizmem odznaczała się aria Bartola *La vendetta, oh, la vendetta!*, w której snuje wizje odegrania się na Figarze za udział przed laty w intrydze, która udaremniła planowa-

ny przez niego ożenek z wychowanicą Rozyną, obecnie Hrabinią Almaviva. Swoista fanfaronada, również wokalna, mieszała się z autentycznym gniewem, nigdy jednak nie grzesząc przesadą, a zatem nie naruszając klasycystycznych reguł dobrego smaku i umiaru w wyrażaniu uczuć.

Bardziej kameralna obsada, grającej na instrumentach historycznych, Orkiestry Barokowej Filharmonii Wrocławskiej pozwoliła na wydobycie wielu efektów instrumentalnych tej partytury, zazwyczaj uchodzących uwadze w przypadku obcowania ze składem symfonicznym. Na przykład w duecie Figara i Zuzanny *Se a caso madama la notte ti chiama*, w której dźwięki dzwonek Hrabiny i Hrabiego imitują instrumenty dęte drewniane w pierwszym przypadku, a rogi w drugim.

Prowadzący to wykonanie *Wesela Figara* Giovanni Antonini nadał całości żywe tempo, jak przystało na operę buffa. Poza tym, skoro trzeba było obyć się bez warstwy scenicznej, postarał się, by za pomocą środków czysto muzycznych oddać cały komizm sytuacji, wynikający z nieporozumień, związanych z intrygą erotyczną oraz wychodzącymi na jaw, nieoczekiwany pokrewieństwami pomiędzy postaciami. W znacznej mierze ta sztuka się udała, zatem można było podziwiać, nie tylko urodę wokalną, ale i cieszyć się – wyzierającym spoza dźwięków – autentycznym poczuciem humoru.

Lesław Czaplński

Józef Wieniawski



LUBLIN Przełom lutego i marca w Filharmonii Lubelskiej upłynął pod znakiem III Międzynarodowego Festiwalu Braci Wieniawskich, w trakcie którego zaprezentowało się wielu wybitnych, polskich i zagranicznych artystów, a lubelscy melomani mieli możliwość wysłuchania muzyki Braci Wieniawskich, ale także twórców im współczesnych.

Już pierwsza odsłona festiwalu zgromadziła niemal pełną widownię. Pierwszą część wypełnił *Koncert fortepianowy d-moll* skomponowany przez dwudziestoletniego Johanna Brahmsa, które to dzieło w wykonaniu samego kompozytora, pod batutą Josepha Joachima, spotkało się z dużą krytyką pod adresem kompozytora. Tym razem lubelscy melomani mieli możliwość wysłuchania tej kompozycji w wykonaniu utalentowanego mieszkańca naszego miasta, Tomasza Rittera, który na gruncie tego niełatwego dzieła wykazał się nie tylko daleko posuniętą muzykalnością idącą w parze ze zrozumieniem dzieła, ale także rozwiniętym warsztatem pianistycznym. Całością pokierował Jakub Chrenowicz, pod kierunkiem którego w drugiej części koncertu orkiestra zaprezentowała *Symfonię D-dur* op. 49 lubelskiego kompozytora, Józefa Wieniawskiego (1837–1912), młodszego brata Henryka. To dzieło skomponowane w 1890 r. przez dojrzałego już kompozytora, który miał na swoim koncie wiele osiągnięć wpisuje się głęboko w twórczość symfoniczną kompozytorów polskich XIX w., co nie zmienia faktu, że pozostaje utworem niemal całkowicie zapomnianym, tak jak zresztą sam jego twórca. Dzieło to okazało się być dużym wyzwaniem dla lubelskich artystów. Niejako dopełnieniem tego okazał się być niedzielny recital pieśni (28 lutego) również skomponowanych przez młodszego z braci Wieniawskich. Wydarzenie to miało wymiar szczególnie, bowiem pierwszy raz od ponad stu lat lubelska publiczność wysłuchiwała dzieł wokalnych Józefa Wieniawskiego. Te dzieła skomponowane w większości pod koniec życia kompozytora ukazały pełnię jego warsztatu kompozytorskiego. Dodatkowym atutem okazała się być obsada złożona z artystów dobrze znanych lubelskim melomanom: Małgorzata



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

ta Rodek (sopran), Jakub Gąska (tenor), Kamil Turczyn (Fortepian). Warto wspomnieć, że większość kompozycji została wykonana wprost z rękopisów. Na szczególną uwagę zasługuje wykonanie duetów na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu zawartych w opus 47. Bogactwo środków słowno-muzycznych zawartych na gruncie tych kompozycji to prawdziwy przejaw sztuki kompozytorskiego pianisty z Lublina.

W sobotę, 5 marca mieliśmy możliwość wysłuchania dzieła innego zapomnianego, a wybitnego pianisty i kompozytora. Pod batutą Jana Miłosza Zarzyckiego zabrzmiała bowiem *Uwertura a-moll* Antoniego Stolpego (1851–1872). Mimo swojego krótkiego życia twórca ten odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu się kultury muzycznej Lubelszczyzny. Wspomniane dzieło, owoc edukacji w warszawskim Instytucie Muzycznym, okazało się być impulsem do dalszych poszukiwań związanych z osobą tego twórcy.

Tego wieczoru zabrzmiał także *I Koncert skrzypcowy fis-moll* op. 14 Henryka Wieniawskiego w wykonaniu Jakuba Jakowicza. Solista wykazał się dużym kunsztem wykonawczym, ukazując przy tym najistotniejsze walory prezentowanego dzieła. Na szczególną uwagę zasługuje jednak wykonanie ostatniej części w formie rondo. Nie bez powodu w programie tego koncertu znalazła się także *V Symfonia g-moll* op. 107 Antona Rubinsteina. Ten wybitny twórca okazał się być nieustrudzonym ambasadorem muzyki Fryderyka Chopina, podobnie jak Józef Wieniawski. Prezentowane dzieło, kryjące w sobie liczne nawiązania do muzyki rosyjskiej, w kontekście Festiwalu Braci Wieniawskich, stanowi ważny akcent przypominający o ich związkach z tamtą częścią Europy.

Podczas Festiwalu nie mogło zabraknąć także recitalu skrzypcowego. Janusz Wawrowski (skrzypce) i Grzegorz Skrobiński (fortepian) udowodnili, że zasługują na miano wybitnych osobowości świata muzycznego.

Szczególnie pierwszy z artystów wykazał się daleko posuniętą indywidualnością. Na repertuar złożyły się sonaty skrzypcowe autorstwa Ignacego Jana Paderewskiego i Claude'a Debussy'ego. Kontrastowe zestawienie tych kompozycji ukazało bogactwo i różnorodność języka muzycznego ówczesnej epoki, co okazało się być dodatkowym atutem koncertu. Jednak nie można nie zauważyć momentami nadmiernie akcentowanej partii fortepianu. Z entuzjastycznym przyjęciem publiczności spotkało się także wykonanie dzieł Henryka Wieniawskiego. Artyści zaprezentowali utrzymaną pod wpływem włoskiej stylistyki *Scherzo-Tarantell* op. 16, a także *Polonaise brillante Adur*, op. 21. To dobrze, że także ten typowo polski taniec znalazł swoje miejsce w repertuarze festiwalowym.

Wreszcie nadeszła najbardziej oczekiwana odsłona tegorocznej edycji festiwalu – 7 marca sala Filharmonii Lubelskiej wypełniła się po brzegi, a wszystko za sprawą Charlesa Richard-Hamelina, zdobywcy II nagrody XVII Konkursu Chopinowskiego w ubiegłym roku. Już sama obecność tego młodego, utalentowanego artysty, który zyskał ostatnimi czasy rozgłos za sprawą konkursu spowodowała większe zainteresowanie samym festiwalem. A na recital złożyły się niemal wszystkie formy uprawiane przez Fryderyka Chopina. Warto w tym miejscu wspomnieć o brawurowym wykonaniu *Poloneza-Fantazji As-dur* op. 61. Natomiast w prezentacji *Sonaty h-moll* op. 58 pianista udowodnił swoje panowanie, a także precyzję w prezentacji poszczególnych tematów.

Podczas koncertu wieńczącego festiwal, podobnie jak na początku, zabrzmiały dwa koncerty fortepianowe w wykonaniu utalentowanej pianistki Clare Hammond. W tym miejscu nie sposób nie przyznać racji krytykom z BBC Music Magazine, którzy mówiąc o jej koncertach zauważyli „pełne inwencji programy”, natomiast The Telegraph pisze o jej „niezwykłej energii i polocie”. Faktycznie

artystka wykazała się nie tylko dużą inwencją, ale także co nie mniej istotne udowodniła swoją znakomitą kondycję podpartą wypracowanym warszatem. Pierwszy z utworów, jakie zabrzmiały to dzieło czeskiego kompozytora Josefa Myslivečka (1737–1781). Ta rzadko wykonywana kompozycja to typowy przykład dzieła stojącego na styku Baroku i Klasycyzmu. Nie przypadek, że w następnej kolejności zabrzmiał *XX Koncert fortepianowy* Wolfganga Amadeusza Mozarta. To właśnie wielokrotnie od tego czeskiego twórcy młody Wolfgang Amadeusz czerpał inspiracje, o czym pisał w jednym z listów do swojego ojca: „Chciałbym zalecić mojej siostrze, aby grała sonaty Myslivečka z wielką ekspresją, smakiem i energią, i aby nauczyła się ich na pamięć. Bo te sonaty muszą się spodobać każdemu i są bardzo efektowne, jeżeli gra się je precyzyjnie”. Należy przyznać, że artystka poważnie potraktowała wskazówki jednego z prekursorów klasycyzmu w muzyce, wykonując nie tylko cały program z pamięci, ale także prezentowane dzieła wyposażając w środki pełne ekspresji, a także śpiewności i liryzmu, co jest dużym atutem zwłaszcza w wykonaniu dzieł Mozarta. Dopełnieniem całości była kolejna symfonia polskiego kompozytora, pod batutą Jerzego Salwarowskiego. Tym razem to także rzadko prezentowana kompozycja autorstwa Franciszka Mireckiego (1791–1862). Twórczość symfoniczna polskich kompozytorów pozostaje zapomnianą. Wykonanie *Symfonii c-moll* okazało się zatem trafnym wyborem, stanowiącym tym samym klamrę będącą mocnym akcentem na koniec festiwalu. To dobrze, że Filharmonia Lubelska jest miejscem, gdzie promuje się twórczość nie tylko polskich, w tym lokalnych kompozytorów, czego szczególnym dowodem była tegoroczna, już edycja III Międzynarodowego Festiwalu Braci Wieniawskich.

Karol Rzepecki



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE



fol. A. Bofil

BARCELONA

Otello, czyli turniej trzech tenorów. Zamiast szukać, wątpliwych artystycznie, doznań na organizowanych na stadionach pseudokoncertach pod tym hasłem, lepiej udać się do Gran Teatre del Liceu w Barcelonie na prezentowanego tam właśnie w wersji koncertowej, *Otella* Gioacchina Rossiniego (3.2.2016), niesłusznie przyćmionego dziś przez późniejszą operę Giuseppe Verdiego. Występuje w nim aż trzech tenorów, albowiem właśnie tymi głosami kompozytor obdarzył trzy główne role męskie: tytułową, Jagona oraz Roderyka. Francesco Maria Berio di Salsa, librecista Rossiniego, skupił się na pierwszym, weneckim akcie tragedii Shakespeare'a, dodając z ostatniego, cypryjskiego, nieszczęśliwe zakończenie. Uczynił tak za sprawą francuskiej przeróbki Jean-François Ducisa, która zobowiązana była przestrzegać zasady klasycystycznych trzech jedności, a co za tym idzie, musiała zmieścić się w obrębie jednej doby i nie zmieniać miejsca akcji. Stąd w całej intrydze wypadła postać Kasja, istotna w wersji Boita i Verdiego, w całości przeniesionej z kolei na Cypr.

W operze Rossiniego nie ma też, ulubionego przez Verdiego, nielogicznego rozwiązania ze śpiewającą w finale, na wespół żywą bohaterką (Abigail w *Nabuchodonozorze*, Gilda z „worka” w *Rigoletcie*, podduszona Desdemona w *Otelli*, a także król Gustaw w *Balu maskowym*).

Parafrazując zdanie Krasińskiego o Mickiewiczu, można powiedzieć, że wszyscy oni byli z Rossiniego. I Bellini, i Donizetti. Pierwowzorów niektórych ich kompozycji do słuchać się można właśnie w tej partyturze (solo waltorniowe poprzedzające pierwsze pojawienie się bohaterki, występujące potem w *Montecchich* i *Capuletich* Belliniego, zwrot melodyczny w scenie zbiorowej w I akcie, powracający następnie w scenie weselnej w *Łucji z Lammermoor*, imitacyjne ukształtowanie duetu Otella i Roderyka, powtórzone w duetach przed pojedynkiem Romea i Tybalta oraz Edgara i Ashtona w przywołanych operach twórców belcanta).

W dziele Rossiniego przeważają rozbudowane ustępy recytatywne oraz sceny ansamblowe, zawarte w szerszym kontekście sytuacyjnym – na przykład *temporale* nie stanowi w tym przypadku intermezza dla zazna-

czenia upływu czasu, jak ma to miejsce w *Cyryliku sewilskim*, czy *Kopciuszkę*, ale towarzyszy dramatycznemu duetowi Desdemony i Otella *Notte per me funesta!* przed pchnięciem jej sztyłem przez zazdrosnego męża. Wcześniej romanza Desdemony „o wierzbie”, z akompaniamentem harfy, *Assisa a' piè d'un salice* wtopiona jest w większą scenę z Emilią. Poza tym jednym numerem solowym, pozostałe posiadają jeszcze cechy jednorodnej arii di bravura, a więc utrzymanej w wolnym tempie i o lirycznym charakterze, przechodzącej następnie w szybką, o znamionach wirtuozowskich, bez wyodrębnienia w osobne kawatyny i cabaletty.

Gregory'ego Kunde, odtwórcę tytułowej partii, pamiętam sprzed dwudziestu pięciu lat jako Sobinowa w *Życiu za cara* Glinki, w oryginalnej wersji z popisową cabaletką w stylu włoskim. Dziś w jego głosie usłyszeć można oznaki pewnego zmęczenia, wynikającego z długiej kariery śpiewaczej i przydającego mu nieco matowego odcienia. Nie posiada też już takiej giętkości, jak niegdyś, stąd ozdobnym biegnikom brakuje wystarczającego blasku, ale w górze skali nadal brzmi pewnie i niezawodnie, a pod

względem intonacji „c” nie ma sobie równych w tej obsadzie, górując nad młodszymi kolegami. Można się było o tym przekonać w duecie z Roderykiem *Ah vieni, nel tuo sangue vendicherò le offese*, również scenicznym rywalem, w którego wcielił się Dmitrij Korczak, w zastępstwie zapowiadanego Lawrence’a Brownlee. Potrafi on śpiewać z dużym wyczuciem ekspresji, cieniuąc barwę i urzekając wrażliwym filowaniem, czyli ściśnieniem dźwięku. Niestety, wysokie tony (np. w arii *Ah! come mai non senti* na początku drugiego aktu) przybierały wysilone

Warto wspomnieć, że mieliśmy jeszcze do czynienia z czwartym tenorem w epizodycznej partii Gondoliera, którego – dobiegający zza sceny śpiew *Nessun maggior dolore* – dostarcza rodzajowego, weneckiego tła we wspomnianej romanzy *Desdemona*, a któremu głosu z powodzeniem użyczył Beñat Egiarte.

Jessica Prat z wielką brawurą wcieliła się w postać *Desdemony*, która tutaj, w przeciwieństwie do *Otella* Verdiego, nie jest sama winna swojej śmierci, w lekkomyślny sposób prowokując i podsycając zazdrość męża.

początku następnego znów ma wiele do zaśpiewania, a na omawianym koncercie połączono je w jedną całość, usuwając przerwę.

Kierujący całością Christopher Franklin wydobyl wszystkie instrumentacyjne subtelnosci partytury, a więc zarówno wspomniane solo waltorniowe, jak i fletowe oraz obojowe. W ustępach, sprowadzających się głównie do akompaniamentu, zadbał przede wszystkim o to, by nie przykrywać śpiewaków, co często zdarza się w przypadku wykonawców estradowych.

fot. A. Bofill



brzmienie, sprawiając wrażenie „wyrzucanych”, jak to określali dziewiętnastowieczni krytycy, w pozytywnym zresztą znaczeniu, a więc w tym przypadku należałoby dosadniej powiedzieć o „wydzieranych z trzewi”, poniekąd wbrew naturze.

Yijie Shi, trzeci w tym turnieju tenor, występujący w roli Jagona, sprawiał korzystne wrażenie świeżym i dźwięcznym brzmieniem głosu, choć ze względu na postać, oczekiwałoby się raczej więcej charakterystyczności, niż wokalne urody.

Swobodnie poruszała się w oktawie trzykreślnej, a koloraturowe ozdobniki brzmiały wyraziście. I właśnie w związku z jej występem można mieć pretensję do organizatorów, że nie biorą pod uwagę muzycznych wymogów wykonawstwa operowego lub cechuje ich wyrachowane okrucieństwo wobec śpiewaków. Otóż finał drugiego aktu zawiera bardzo ekspozowane ustępy, przeznaczone do wykonania przez *Desdemonę*, łącznie z najwyższymi dźwiękami w całej jej partii, a na

Na koniec warto zauważyć, że w barcelońskim Gran Teatre del Liceu, z pietyzmem odbudowanym po pożarze, można porównać obydwa, grane równolegle, ujęcia *Otella* przez Rossiniego i Verdiego. Tego ostatniego już w wersji scenicznej. Niezwykłości przydaje im fakt, iż Gregory Kunde posiada w swym repertuarze tytułowe partie w obydwu operach.

Lesław Czaplinski



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 księżyccem
Dzień bez Ciebie
Piosenka o jeżu

Bożena Harasimowicz, sopran
Krystyna Pyszkowska, fortepian



Juliusz
Łuciuk

Medea
ballet
music



Juliusz Łuciuk
Sonorous Piano Visions



Juliusz Łuciuk

Piano concertino • Double bass concerto



Juliusz Łuciuk
Wings & Hands (Skrzydła i ręce)



JULIUSZ ŁUCIUK – Gesang am Brunnen

Bożena Harasimowicz-Haas • Jacek Laszczkowski
Janusz Borowicz • José Maria Florêncio



Juliusz Łuciuk

Omaggio a L'Aquila
Spelnienie

Bożena Harasimowicz • Dariusz Siedlik • Pasquale Veleno
Decet Smyczkowy Rodziny Łuciuków

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



Wspomnienia liryczne, sentymentalne, beztroskie

z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Dotychczas dał się pan poznać jako twórca dzieł wzniosłych, poważnych w temacie i zaangażowanych. Właśnie pojawiła się w Acte Préalable pana płyta z piosenkami zatytułowana *Wspomnienia... liryczne, sentymentalne, beztroskie*.

Od początku mojej samodzielnej drogi twórczej – po ukończeniu studiów kompozytorskich w 1956 r. – obok utworów głównego nurtu, tzw. muzyki poważnej, a w jej dziale wokalnym obok pieśni o estetyce wysokiej, komponowałem utwory wokalne mniej złożone o estetyce niższej, zwanej piosenkami. Wydawałoby się, że od tego gatunku muzycznego wymaganie artystycznej wartości mogłoby być mniejsze. Uważam, że każdemu twórcy w jego pracy zawsze powinna towarzyszyć ambicja doskonałości twórczenia niezależnie od gatunku dzieła przeznaczenia. Cechy takie, jak nowoczesność, oryginalność, niepowtarzalność powinny być stałą wartością dzieł.

U większości twórców piosenki, pieśni to raczej twórczość marginalna. Jak jest z nią u pana?

Odpowiadając na te pytanie rozwinię moją wcześniejszą myśl. Już we wczesnym okresie mojej twórczości interesowałem się piosenką z potrzeby serca i umysłu. Postanowiłem nawet sobie ambitne założenie stworzenia nowego „modelu piosenki”. Reprezentowałyby cechy ambitne, nowoczesne w zakresie melodyki, rytmu, ekspresji, by mogła współzawodniczyć w pięknie estetycznym z modernistycznymi piosenkami jazzu. To założenie zrealizowałem w następujących kompozycjach: pierwsze w wokalizie abstrakcyjno-lirycznej pt. *W intymnym nastroju* oraz w trzech piosenkach do tekstu poetki krakowskiej Elżbiety Zechenter Splawińskiej o tytułach: *Rozmowa z księżycem*, *Dzień bez Ciebie* oraz *Kupię sobie jeża*. Były to propozycje kompozytorskie odważne w zakresie nowego kształtu wyrazowego melodyki, rytmiki i kolorystyki harmonickej. Przymuszczałem, że mogłby one

stać się zaczątkiem perspektywicznym jakiejś większej awangardowej polskiej propozycji scenicznej. Mimo wysiłków zrealizowania wykonania tych kompozycji w wersji na głos i fortepian nie udało mnie się tego dokonać. Na to wpłynęły brak kontaktów w tym pierwszym okresie działalności: osobistych, zawodowych, z instytucjami kulturalnymi, a przede wszystkim Polskim Radiem. Włożyłem więc te kompozycje do szuflady wraz z ideami przygody artystycznej w dziedzinie muzyki mniej poważnej. Wspomnę jeszcze, że w okresie późniejszym nie przyjąłem propozycji szczecińskiej, dyrektora Bursztynowicza, skomponowania musicalu. Komponowałem wtedy ambitne, nowatorskie kompozycje z zakresu muzyki poważnej i one wytyczały moją drogę twórczą. Dzisiaj, po upływie tak długiego czasu, oceniam te ambitne piosenki pozytywnie, jako wartościowe, odkrywczynie artystycznie kompozycje i zdecydowałem umieścić je na wydawanej aktualnie płycie.

Czy to komplet tego typu dzieł?

W kolejnych latach mojej twórczości tworzyłem sporadycznie różne rodzaje tej formy wokalne o zróżnicowanej tematyce i zmiennej wyrazowości. Są one jednak bocznym torem twórczym, odbłaskiem artystycznym mojej głównej drogi kompozytorskiej.

sowe z czasów stalinowskich to jego wstydliwa karta twórcza. Pan publikuje swoje piosenki z otwartą przyłbicą...

Wszystkie moje kompozycje podpisuje swoim nazwiskiem. I te, którym patronuje muza poważna i te, którym patronuje jej młodsza siostra. A uprawiam różne gatun-

my, muzykę ilustracyjną do sztuk scenicznych, do filmów, kompozycje III nurtu. Po prostu wszystko, co komponuję podpisuję swoim nazwiskiem biorąc odpowiedzialność za ich kształt artystyczny. Pseudonim to „przykrywka” przed odpowiedzialnością artystyczną, czasem ideową.

Juliusz Łuciuk we Włoszech



Byli i są twórcy, którzy muzykę tzw. rozrywkową pisali w sekrecie, pod pseudonimem. Np. Witold Lutosławski pisał muzykę rozrywkową jako Derwid, a pieśni ma-

ki muzyczne – dzieła symfoniczne, oratoryjne, utwory kameralne, pieśni, piosenki, utwory na fortepian preparowany, utwory sceniczne – balety, pantomimy, choreodra-

Do jakich tekstów pisał pan swoje piosenki?

Pierwsze z lat 50. i 60. ubiegłego wieku tworzyłem do tekstów wspomnianej już wcz-

śniej krakowskiej poetki, Elżbiety Zechenter Spławińskiej. W latach późniejszych w piosenkach dla dzieci wykorzystałem teksty innej poetki krakowskiej, autorki poezji o tematyce dziecięcej – Anny Świrszczyńskiej. A więc do tekstów o krańcowo różnej tematyce, odmiennym nastroju, odmiennym stylu poetyckim. Była to praca mozolna, wymagająca odmiennego podejścia do każdego z tekstów, by zrobić indywidualnym, adekwatny rezonans kompozytorski.

Jak podchodził pan do tych tekstów ubierając je w muzykę?

Analizuję teksty szczegółowo pod względem budowy formy wiersza, pulsującej w słowach emocji, idei treści i przesłania. Wszystko po to, by zastosować dla poszczególnych poetyckich elementów adekwatną melodię, odpowiedni puls rytmiczny i dynamiczny i nimi kształtować formę muzyczną. Będzie ona wtedy idealną syntezą dzieła poetycko-muzycznego.



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

Głównym językiem płyty jest polski, ale znalazła się też tu pieśń po angielsku...

Profesor Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie Simon Leichter, przebywając w Krakowie był obecny na prawykonaniu mojej opery kameralnej *Demiurgos* napisanej do prozy Brunona Schulza. Następnym tego spotkania była przyjaźń i wymiana bogatej korespondencji. Między innymi przysłał mi swój wiersz napisany po angielsku z prośbą o skomponowanie do niego melodii. Zamierzał przesłać kompozycję do budowanego w Izraelu muzeum-świątyni poświęconej dzieciom żydowskim, ofiarom II wojny światowej. Skomponowałem do tekstu kołysankę (1993 r.) pt. *The Children's Tabernacle – Świątynia dzieci, na sopran i fortepian*. I posłałem profesorowi. Jest ona pieśnią – modlitwą o charakterze chorałowym. Ma duże walory kolorystyczne i wykorzystuje zaśpiewy etniczne.

W pańskich inspiracjach pojawił się także jazz...

Utworów jazzowych nie pisałem, ale interesowałem się tym gatunkiem muzycznym zwłaszcza w latach 50. i 60. ubiegłego wieku. Pobudził on moją wyobraźnię muzyczną do pewnego eksperymentu kompozytorskiego. By stworzyć współczesny stop kompozytorski poprzez wprowadzenie niektórych elementów materii i wyrazu jazzu amerykańskiego do współczesnej muzyki europejskiej. Na przykład poprzez asymilację asymetrycznej konstrukcji rytmicznej, wprowadzenie zaskakujących przesunięć akcentów z mocnej na słabe części taktu, nietypowe dla muzyki europejskiej zwroty melodyczne oraz indy-

widualne kadencje improwizacyjne. Konsekwencją tych eksperymentów kompozytorskich stały się trzy moje kompozycje symfoniczne, które włączyłem do grupy utworów o nazwie – kompozycje III nurtu. Są to: *Melodyrmy* (1962) na orkiestrę symfoniczną, *Metamorfozy* (1963) na fortepian, instrumenty dęte, perkusję i smyczki (w częściach skrajnych pianista gra na strunach fortepianu, w części środkowej na klawiaturze) oraz *Variété* (1965) na trąbkę i orkiestrę symfoniczną. Przy okazji wspomnę, że prawykonania wyżej wymienionych kompozycji dokonała w Warszawie w latach 60. ubiegłego wieku Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji. Dyrygowali dyrygenci radiowi – Stefan Rachon i Henryk Debich.

Bardzo popularna w minionych czasach była Pieśń o żołnierzach z Westerplatte wykonywana przez Annę German...

Pieśń o żołnierzach z Westerplatte do tekstu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego na sopran i fortepian jest wersją kameralną kompozycji wokalnie-symfonicznej z filmu *Prom* (1970). Nagranie filmowe tej kompozycji zakupiła redakcja muzyki rozrywkowej Polskiego Radia w Warszawie i spopularyzowała ją. Była prezentowana na antenie polskiego radia wielokrotnie – przeważnie 1 września w rocznicę wybuchu II wojny światowej. Piękny, aksamitny głos Anny German nadawał tej pieśni o charakterze ballady niepowtarzalny urok brzmieniowo-baśniowy.

Na tej płycie znalazły się też piosenki dla dzieci...

W mojej twórczości kompozytorskiej pisałem także piosenki dla dzieci. Nie było ich dużo, ale dzieci śpiewały je chętnie. Skomponowałem cztery piosenki dla dzieci na sopran i fortepian. Są to: *Krzaczek róży* (1990), *Ćma* (1994) – obie pogodne w nastroju; *Drobna kaszka* (1990) – eksponuje elementy zabawowe. Autorką tych trzech wierszy jest – wspomniana już wcześniej – Anna Świrszczyńska. Czwarta piosenka – *Pożegnanie elementarza* (1988) – jest zabawowym opisem dzieciennych przeżyć – spotkań pierwszoklasisty z elementarzem. Autor podpisanym jest literami HR.

Jakich wykonawców poszukiwał pan do tej twórczości?

Teksty piosenek i pieśni są zróżnicowane tematycznie. Podejmują kwestie różnorodne ludzi dorosłych lub dzieci, są poważne i zabawowe, wykazują szeroką rozpiętość zmiennych nastrojów. Powierzyłem więc wy-

konanie moich kompozycji doświadczonym artystkom, które w pełni wyrażą dojrzałą artystycznie interpretację, zmienność tematyczno-wyrazową tych utworów.

Oprócz pieśni i piosenek na płycie jest cykl 3 impresje rytmiczne...

Zadaniem kompozytora jest penetrowanie różnorodnych obszarów możliwości tworzenia. W dziedzinie fortepianu, w tych pierwszych latach komponowania, szuka-

wolucją artystyczną, ale próbą znalezienia jakiegoś własnego, indywidualnego wyrazu w tym gąszczu muzycznych „jazzujących” polskich zespołów kameralnych.

Przedstawię widzenie i słyszenie poetycko-muzyczne tych moich utworów. *Rumba-fantazja* jest eksponowaniem schematów rytmicznych tańca brazylijskiego zabrudzonych czarno brzmiącymi sekundami, ale ewolucyjnie zmierzających w dalszej części w słoneczną atmosferę melodii

To kolejna płyta wydana w Acte Préalable. Będą kolejne?

30 kwietnia 2016 r. Filharmonia Krakowska dokona prawykonania mojego oratorium pt. *Wzgórze w krainie Moria* do tekstu trzeciej części *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II. Marzę o wydaniu płytowym tego prawykonania! Ale do tego zamierzenia wydawniczego potrzebne są dość duże finanse. Niestety, takowych brak! Więc i nadzieja na wydanie płytowe niewielka.

Juliusz Łuciuk



łem różnych estetycznych doznań. Tym razem jeszcze na klawiaturze, bo o doświadczeniach artystycznych ze strunami fortepianu jeszcze nie myślałem. Zafascynowany byłem wtedy możliwościami kolorystyczno-harmonicznymi samej klawiatury. A że byłem wtedy (lata 50/60 ubiegłego wieku) pod urokiem doświadczeń eksperymentalnych licznych polskich zespołów uprawiających jazz. Spróbowałem i ja swoich ukrytych „drzemających” sił twórczych, by napisać coś, co by przyniosło jakiś artystyczny „ferment” w tych ich „wyścigach” improwizacyjnych potrzeb umysłu. Napisałem więc *Trzy impresje rytmiczne* (lata 50. ubiegłego wieku). Nie były re-

tańczącej wśród jasnych tęczy barw. Druga część to kolorystyczna *Kołysanka* pełna jasnych plam ukwieconych prostymi rytmami kroków tanecznych o spokojnym rytmie. To obraz barwnych ogrodów z szmerzącymi strumykami i girlandami tryskających fontann świetlistych. Część trzecia to lawina bluesowych dramatycznych napięć, dynamicznych akcentów grozy, ale i fragment zamyslenia mistycznego nad losem muzycznych eksperymentów. Kończy się jednak zamęt myśli trwożnych tej części rozpaczliwym akordem – okrzykiem, w którym jednak prześwieca iskra tonalna nadziei...

Nad czym pan obecnie pracuje? Co komponuje?

I na zakończenie jeszcze jedno miłe wspomnienie. W listopadzie 2015 r. ukończyłem oratorium pt. *Jan Długosz Dziejopisarz Polski*. A jego prawykonanie odbyło się 11 grudnia 2015 r. Wykonywała utwór Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Częstochowie. Oratorium pisałem z okazji rocznicy 600-lecia urodzin Jana Długosza. Piękna to była praca kompozytorska i przyniosła wiele radości i satysfakcji. Obecnie w okresie odpoczynku komponuję drobne utwory chóralne.

Dziękuję za rozmowę.
(Kraków, luty 2016 r.)

Irena Ślifarska

Adam Czopek

Zaliczano ją do stosunkowo wąskiej grupy naszych artystów o wyrazistej osobowości i temperamencie scenicznym. Natura obdarowała ją niskim mezzosopranem, o charakterystycznej barwie oraz głębokim, niemal altowym, brzmieniu. Była znakomita w kreowaniu ról charakterystycznych, czego najpełniej dowiodła jako Pani Quickly w *Falstaffie* Verdiego (1975), uważano tę partię za jedną z najważniejszych w jej artystycznym dorobku. W latach 1975–1980 zaśpiewała ją 29 razy. Mówiono o niej, że promieniowała pozytywną energią, kochała teatr i jego niepowtarzalną atmosferę. Do każdej przyjętej partii-rola drobniawo się przygotowywała, tak pod względem stylistycznym i aktorskim, jak i wymagań wokalnych, co podkreślali niemal wszyscy recenzenci. Mimo, że stosunkowo rzadko powierzano jej pierwszoplanowe partie mezzosopranowe, to potrafiła zapisać w pamięć widzów jako mistrzyni tych mniej eksponowanych ról. Jej osobowość sceniczna i temperament sprawiały, że ukryta gdzieś z tyłu sceny, we właściwej chwili wyphywała na czoło stawki wykonawców. Zdanie, które napisał kataloński krytyk Albert Villardel, że „nie istnieją małe role, lecz wielcy artyści” może mieć w przypadku Ireny Ślifarskiej pełne zastosowanie. Była znakomitą Mercedes w *Carmen* Bizeta (1957), Suzuki w *Madama Butterfly* Pucciniego (1968), Inez i Azuceną w *Trubadurze* (1970) Marceliną w *Weselu Figara* Mozarta (1970), Sfinksem w *Edypie* Enescu (1978) oraz Królową Dragą w *Manekinach* Rudzińskiego (1981). W ostatnich latach kariery zaskoczyła wszystkich znakomitą kreacją Swatki Jenty w premierze musicalu *Skrzypek na dachu* J. Bocka, wystawionym w stołecznym Teatrze Wielkim w czerwcu 1993 r. Stworzyła ciepłą postać, pełną swojej filozofii i przekonania we własne posłannictwo kojarzenia małżeństw. Było to ostatnie sceniczne wcielenie Ireny Ślifarskiej, pół roku po premierze zmarła. Zanim to jednak nastąpiło zdążyła zaśpiewać Jentę 21 razy, ostatni – 3 grudnia 1993 r. Pięć dni później, 8 grudnia, pojawiła się na scenie jako Stara Niewiasta w *Strasznym dworze* i był to jej ostatni występ.

W sumie zaśpiewała ponad czterdzieści partii drugoplanowych. Co nie oznacza, że tylko do tej kategorii partii ograniczano jej możliwości wokalnie-aktorskie. W swojej ponad trzydziestoletniej karierze zaśpiewała przecież jeszcze dziesięć partii pierwszoplanowych, właściwych gatunkowi jej głosu. W wielu przypadkach była pierwszą ich wykonawczynią, a bywało też, że jedyną. Ceniono jej kreacje Księżniczki Eboli w *Don Carlosie* (1964), Ulryki w *Balu maskowym* Verdiego (1977), Olgi w *Eugeniuszu Onieginie* (1972), Hrabiny w *Damie pikowej* (1980) Czajkowskiego, Oktawiana w *Kawalerze z różą* R. Straussa (1970). Jako znakomita Baba Jaga w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka przez 42 przedstawienia siała popłoch wśród dzieci, zgromadzonych na widowni stołecznego Teatru Wielkiego. „Grozę sytuacji potęguje sataniczny głos Ireny Ślifarskiej (Baba Jaga) i jej konwulsyjne ruchy, wywołane myślą o rozkoszach, jakich ma dostarczyć zjedzenie pieczonego Jasia” – napisał Waław Panek. Ciekawostką w artystycznym życiorysie tej śpiewaczki jest fakt śpiewania dwóch, trzech ról w jednej operze. Dla przykładu, w *Eugeniuszu Onieginie* śpiewała kolejno partię Olgi, Filipiewnej i Łariny, w *Strasznym dworze* bywała Starą Niewiastą, Martą (najczęściej) i Cześnikową. W *Borysie Godunowie* Musorgskiego, w latach 1973–1991 (w 132 przedstawieniach) śpiewała wymiennie rolę Karczmarki i Niani.

Artystka urodziła się 27 maja 1937 r. w Wołominie. Była absolwentką Państwowej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, uczennicą Zofii Brégy i Magdaleny Halfterowej. Debiutowała 16 lutego 1962 r. na scenie Opery Warszawskiej jako Cyganka Aza w *Manru* Paderewskiego, dwa dni później oklaskiwano ją w partii Giovanny w *Rigoletcie* Verdiego, z czasem śpiewała też w tym przedstawieniu rolę Magdaleny. I chociaż przez całą karierę była w zasadzie solistką, najpierw Opery Warszawskiej, później Teatru Wielkiego, to czasami można ją była spotkać na gościnnych występach w Gdańsku, Poznaniu, Wrocławiu, Bytomiu. Miała krótki epizod z Warszawską Operą Objazdo-

wą, gdzie w 1967 r. oklaskiwano ją w partii Olgi i Filipiewny w *Eugeniuszu Onieginie*. Opera Bałtycka w Gdańsku była miejscem, gdzie zaśpiewała partię Eboli w *Don Carlosie*. Na scenie Opery Wrocławskiej wykreowała Ulrykę w *Balu maskowym*. Bywalczy Opery Śląskiej, której solistką była w sezonie 1969/71, podziwiali ją jako Olgę w premierze *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego oraz Oktawiana w premierowym przedstawieniu *Kawalera srebrnej róży* R. Straussa.

Wracając do macierzystej sceny śpiewaczki warto przypomnieć, że 20 listopada 1965 r. wzięła udział w premierze *Straszne go dworu* Moniuszki, którym inaugurowano działalność Teatru Wielkiego po jego odbudowie. Śpiewała w tym przedstawieniu rolę Marty. Później obsadzono ją w premierach *Buntu żaków* Szeligowskiego (Katarzyna, 14 maja 1967 r.), *Eugeniusza Oniegina* (Niania, 16 listopada 1967 r.), *Trubadura* (Inez, 9 maja 1970 r.). Nie ograniczała swoich zainteresowań tylko do opery klasycznej, choć ta – siłą rzeczy – stanowiła podstawę repertuaru artystki, bliska jej była też opera współczesna. Można ją było spotkać w obsadach *Buntu żaków* Szeligowskiego (Marta), w *Konsulu Menottiego* (Sekretarka i Matka Jana), *Chłopach* Rudzińskiego (Agata), *Diabłach z Loudun* Pendereckiego (Siostra Luiza), *Awanturze w Recco* Mateckiego (Dowódca Barbaresków) *Manekinach* Rudzińskiego (Królowa Draga), *W małym dworku* Bargielskiego (Anastazja Nibek), *Albercie Herring* (Florence Pike) i *Małym Kominarczyku* (Miss Baggot) Brittena. Po premierze *Diabłów z Loudun* Jerzy Waldorff zauważył, że „nie sposób też pominąć ogromnie trudnego, pokwitowanego osobnymi bravami za śliczne brzmienie kwartetu siostr: Jamroz-Olkisz-Słoniczka-Ślifarska” (Polityka z 28 czerwca 1975 r.). Nie inaczej było po premierze *Manekinów*, kiedy Ewa Solińska napisała „Irena Ślifarska – znakomita aktorsko i wokalnie jako nieszczęśliwa Królowa Draga, ukazała nam, jak powinny wyglądać królowe ze snów”. (Sztandar Młodych z 20 października 1982 r.).

Zmarła po krótkiej chorobie, 30 stycznia 1994 r. 📄

G. Verdi – *Falstaff* (Teatr Wielki w Warszawie, 1975)
Irena Slińska jako Quikly
fot. Leon Myszowski



Kilka osobistych wspomnień o Chopinie

z pamięci jego najpopularniejszego ucznia – Georgesa Mathiasa

W Chopinie zawsze było coś tajemniczego. Był bardzo powściągliwy w mowie i bardzo elokwentny w swej muzyce. Kilka osobistych listów i kilka cienkich tomów z muzyką fortepianową – to wszystko, co mamy po Chopinie, marzycielu, poecie muzycznym, człowieku chorym i geniuszu. Jak mało po nim pozostało, w porównaniu z ogromem osobistej literatury i tytanicznych oper Wagnera! Jak mało, a jednocześnie, jak wiele! – Jesteśmy zmuszeni zwrócić się do pismemu współczesnych, jeśli chcemy poznać go takim, jakim był naprawdę. Jesteśmy szczęśliwi, że Liszt, Mendelssohn, George Sand i wielu innych, równie wybitnych, pisało o nim. Niniejszy artykuł został napisany przez najwybitniejszego ucznia Chopina. Georges Mathias (1826–1910), był także uczniem Kalkbrennera, ukończył konserwatorium, w którym później został profesorem, uczącym gry na fortepianie (1862–1887). Ten artykuł pojawił się w „Exercice Quotidiens” Isidora Philippe’a, a dla nas został przetłumaczony i przedrukowany z francuskiego czasopisma „Musica”. Mathias był entuzjastą Chopina i – jak wielu jemu podobnych – swego rodzaju, ślepyim jego wyznawcą. Jednocześnie miał interesującą osobowość, artykuł ten prezentuje zatem nie tylko wyjątkowy opis Chopina, ale pozwala zrozumieć Georgesa Mathiasa.

Redaktor „The Etude”



Georges Mathias
portret: Marie-Alexandre Alophe (1812–1883)

Pamiętam, że byłem świadkiem gwałtownej wściekłości Chopina, dotyczącej pedalizacji w transkrypcji *Adelaidy*, dokonanej przez Liszta. Nuta pedałowa w niezwykle popularnym miejscu we wspinałej melodii Beethovena została skażona przez Liszta. Niechęć Chopina nie ustała, kiedy otrzymał kopię „Gazette Musicale”, w której owa transkrypcja ukazała się po raz pierwszy. Nie mógł zapomnieć tej nieszczęsnej nuty pedałowej; wciąż krzyczał i krzyczał! Jego oburzenie wydawało się być wzmagane przez żal do swojego kompana i przyjaciela; ale w tym czasie Chopin i Liszt byli oddzieleni od siebie z zupełnie innych powodów.

Chopin pianista? Tylko ci, którzy go słuchali mogą potwierdzić fakt, że nie słyszano nigdy nic, co zbliżyłoby się do jego gry. Jego gra była taka, jak jego muzyka. Jakaż wirtuozeria! Jaka moc – tak, moc! – nie do zmierzzenia; i ta egzaltacja! inspiracja! cały człowiek był rozdygotany! Pianino wydawało się być ożywione! Jak ktoś mógłby się tym nie zachwycić?! Powtórzę, instrument, którego Chopin raz dotknął, nigdy więcej nie istniał bez jego rąk. On grał tak, jak komponował...

Kiedy grał dla kobiet, Chopin przekraczał samego siebie, a jeśli były utytułowane, można było być pewnym, że grał bez żadnego błędu. Niewątpliwie miał szczególne upodobanie dla arystokracji, ale nikt nie miał prawa, aby go z tego powodu krytykować. To była jedna z naturalnych cech jego instynktownego wyrafinowania; był wielbicielem pięk-

nych sukien, białych dłoni i pąsowych policzków. Czy było kiedyś coś cudniejszego, niż gra Chopina wśród jego prawdziwych przyjaciół – istny Dekameron – którego unieśmiertelnił swoimi dedykacjami? Publiczność była warta artysty.

Po raz pierwszy spotkałem Chopina w 1840 r., na rue de la Chaussée d'Antin pod numerem 38., który został zniszczony przez budowę skrzyżowania z Rue Lafayette. Później mieszkał na rue Tronchet nr 5; wciąż można zobaczyć z ulicy rolety okienne na parterze – nic się nie zmieniło. Podczas mojej pierwszej wizyty (miałem wtedy 14 lat) grałem utwór Kalkbrennera, mojego pierwszego nauczyciela; niewielkich rozmiarów utwór nazwany *Une pensée de Bellini*. Chopin słuchał tej okropnej muzyki z nadzwyczajnym spokojem, bez śladu wyższości i przyjął mnie, jako swojego ucznia. Na początek dał mi kilka etud Moschelesa (sam fenomenalnie grał nr 3 z drugiego tomu) oraz *Koncert a-moll* (Hummla, oczywiście). Pewnego razu, gdy Chopin był chory, przyjął nas Fontana. Grał pierwszą balladę – w tamtych dniach była to muzyka przyszłości i – ani ja, ani mój ojciec, który był dobrym muzykiem – nie potrafiliśmy zrozumieć tego świetnego dzieła.

Innym razem, kiedy Chopin był chory i przywiązany do łóżka, ale wciąż zdolny, aby nas przyjmując, zauważyłem na jego stole kopię *Karnawału* Schumanna, pierwszą edycję Breitkopfa, z litografowaną stroną tytułową. Mój ojciec spytał Chopina, co o niej myśli, on odpowiedział z nadmiernym chłodem, tak jakby muzyka Schumanna była dla niego boleśnie niestrawna. To był rok 1840, *Karnawał* był opublikowany w 1834 r. Kiedy myślę o tym, wydaje mi się, że Chopin był nie tylko kompletnie obojętny na op. 9 Schumanna, ale wydawał się nie mieć potrzeby poznania tego utworu. Działo się tak, ponieważ Chopin był konserwatywny w swoich wybojach i opiniach; wszystkie te domieszki romantyzmu i nieskrępowanej wyobraźni nic dla niego nie znaczyły. Był tylko człowiekiem geniuszu. Był ekstremalnie prosty. I nie mam tu na myśli prostoty umysłu, ale prostotę polegającą na tym, że nie był literatem, ani krytykiem, jak Berlioz, czy Liszt. Był duszą, nie psychologiem. Psychologowie mogą łatwo pokazać nam aparat duszy, ale nie mają dusz na własność, oni są tylko chirurgami.

CHOPIN MAŁO CZYTAŁ

Po mimo wpływu George Sand, Chopin pozostał obojętny na świat literacki. Czytał niewiele, z wyjątkiem polskich poetów, jak Mickiewicz; tom z jego poezją widziałem na stole w salonie, egzemplarz *Marya Pan Padeusz* [tak w oryginale – przyp. red.]. Chopin był żarliwym patriotą, i wszystkie jego zarobki znajdowały drogę do kieszeni polskich emigrantów. Jak już wspomniałem, czytał zastraszająco mało i nie był raczej znany ze znajomości pisania po francusku.

Widziałem również, we wspaniałej szafie, filizankę, sprezentowaną mu przez króla Ludwika Filipa w dniu, kiedy grał w Saint-Cloud wspólnie z Moschelesem. Chopin i Moscheles – dziw-

Georges Mathias
fot. PierrePetit/BNF-Gallica



na kombinacja! Widziałem tego ostatniego w Londynie w 1839 r. i usłyszałem jego dezaprobatę, dotyczącą rozciągania rąk przy dźwiękach, tak częstych w muzyce Chopina. Te interwały trapiły Moschelesa, który uważał je za niepotrzebnie trudne. Grałem z nim utwory na cztery ręce. Był już starszym mężczyzną, ale wciąż zachował część ze swojej starej świetności.

Miałem przed oczami oryginalny manuskrypt drugiego tomu etud, dedykowanych Madame d'Agoult, matce małżonki Ryszarda Wagnera – mały, delikatny rękopis, delikatny, bardzo delikatny, czysty, gustowny i charakterystyczny.

Ponieważ Chopin często gościł swoich przyjaciół podczas udzielania lekcji, słyszałem kiedyś, jak pan de Perthuis, asystent króla Ludwika Filipa, zapytał: „Dlaczego nie piszesz oper?” „Ah, M. le Comte” odpowiedział Chopin, „pozволь mi komponować muzykę fortepianową, to jedyna rzecz, którą rozumiem”.

A jego wypastowane buty? Najbardziej błyszczące, jakie kiedykolwiek widziałem. Miał bardzo małe stopy. I zawsze ubierał dwurzędowy surdut, zapięty na wszystkie guziki i skrojony w najmodniejszym stylu. Był – nieodmiennie bardzo modny i stylowy. Zawsze słyszałem o nim, jako o ubranym w świetnym stylu.

Czy mogę mówić o Chopinie kompozytorze? Nie życzyłbym sobie udawać krytyka muzycznego? Czy artykuły w gazetach zdolne są określić ostateczne idee obrazu lub utworu muzycznego? Czy to

nie są bezcelowe zadania literackie?

Chopin otrzymywał niewielką pomoc od innych. Wszystko co napisał, jest jego. Jego temperament i osobowość, to dwa czynniki jego fenomenalnego geniuszu. Bach, Hummel czy Field mogą być wspomniani jako ci, którzy mieli wpływ na jego muzykę. Ale nie po to, by zaprzeczyć jego różnorodności, jak wielu jego krytyków już to zrobiło. Chopin „dotykał” pełnej palety emocji, całego wachlarza uczuć, wrażliwości, melancholii, egzaltacji, płomienności, entuzjazmu, heroizmu... Czy zauważyliście kiedykolwiek, że czysta muzyka nie jest w stanie wyrazić niegodziwości lub podłości? (naturalnie nie włączam w to muzyki teatralnej). Prawdą jest, że muzyka może być wulgarna i kiczowata..., ale my myślimy o szlachetności i heroizmie polonezów, bezprecedensowym bogactwie pomysłów i nieskończonej wyobraźni ballad, o wrażliwości, uroku, grozie i tajemniczości, które można odnaleźć w nokturnach. Ach, te nokturny! Tony nieskończonego smutku! – W nich jest muzyka, która pojmuje głębię, która zanurza nas w bezmiar; emocjonalna siła, która rozdziera nasze serca, straszna rozpacz, granicząca z przytłaczającą immanencją śmierci samej w sobie (op. 27), boska ekstaza, zakłócona przez lament cierpienia, a potem przez miłą czułość. I wszystko to tak szczerą szczerością tych, których serca krwawią, których dusza jest przepełniona czułością!

Chciałbym zobaczyć jeszcze raz tę twarz z jej charakterystycznymi cechami, jej nie-

Georges Amédée Saint-Clair Mathias (14 października 1826 r. – 14 października 1910 r.) był francuskim kompozytorem, pianistą, nauczycielem i publicystą. Był niezwykle aktywnym pianistą-wirtuozem. Urodził się w Paryżu, w tamtejszym Konserwatorium studiował u takich muzyków, jak François Bazin, Auguste Barbereau, Augustin Savard i Fromental Halévy. Prywatnie uczył się kompozycji u Friedricha Kalkbrennera, a gry na fortepianie u Fryderyka Chopina. W latach 1862–1893 uczył gry na fortepianie w paryskim Konserwatorium, a wśród jego uczniów byli m.in. Teresa Carreño, Camille Chevillard, Paul Dukas, Camille Erlanger, James Huneker, Henri O’Kelly, Isidor Philipp, Raoul Pugno, Alfonso Rendano, Erik Satie, Eugénie Satie-Barnetche, Ernest Schelling, José Trago i Alberto Williams. To Mathias, a także Karol Mikułi, przekazali kolejnym pokoleniom pianistów technikę i styl gry Chopina. Jednym z jego ważnych dokonań koncertowych było uczestnictwo w prawykonaniu 14 marca 1864 r. *Petite messe solennelle* Gioacchina Rossiniego. W uznaniu zasług został odznaczony orderem Legii Honorowej w 1872 r. Zmarł w Paryżu. Dokładnie w dzień 84. urodzin.

skazitelnym zarys, małe, czyste oczy, genialne i przejrzyste; usta, które przy lekkim rozchyleniu ujawniały olśniewająco białe zęby, uśmiech o niewyraźnym wdzięku. Jaki był człowiek, taka była jego muzyka. Nigdy nie było tak kompletnej unii między autorem, a jego muzyką.

CHOPIN I KALKBRENNER

Wspominam także Chopina z koncertów Erarda i jego potyczki z Kalkbrennerem; rozmowy pomiędzy dwoma mężczyznami, którzy byli od siebie tak bardzo różni. Mieli tylko jed-

ną rzecz wspólną – zachowanie perfekcyjnego gentelmana. Ach! Mieli jeszcze jeden punkt wspólny. Jeden i drugi nosili stroje podążające za modą swoich czasów, z tym, że guziki Chopina były zawsze czarne, kiedy Kalkbrenner niezmiennie nosił złote guziki. Dość intrygujące jest to, że rodacy Chopina widzieli go szczęśliwego w Paryżu, ponieważ mógł odnosić korzyści z nauk Kalkbrennera! Jest to o tyle osobliwe, że ten niebiański poeta dźwięków posiadał również technikę z najwyższej półki. Prawdopodobnie nikt nie przyczynił się tak, jak Chopin do rozszerzenia dominacji fortepianu. Na egzaminach w Konserwatorium, kiedy kolejne osoby sięgają po jego dzieła, trafiają się i tacy, którzy płaczą – „Chopin, znowu! Ciągłe Chopin!”. Tak, dokładnie! Ponieważ w jego dziełach można znaleźć wszystko – praktyczną użyteczność

i poezję, ciało i duszę, materię i idee!

Był niezwykle wrażliwy, niczym promienie rentgenowskie, widział tysiące rzeczy, kiedy inni widzieli tylko jedną. Śmiało szedł naprzód, gdy inni ociągali się i powątpiewali. On cierpiał, kiedy większa część ludzkości stała nieporuszona. Był jednym z tych, którzy urodzili się, aby przynieść radość i szczęście swoim bliźnim, ale za ceną życia dotkniętego cierpieniem, życia udręczonego nawet wtedy, gdy rozkwitał jego najpiękniejszy kwiat. Jego geniusz go inspirował – i strawił go. ☹

tłumaczenie: Katarzyna Zielonka

Zmarł Jerzy Godziszewski

Jerzy Godziszewski urodził się w Wilnie w 1935 r. z matki – pianistki i ojca – rzeźbiarza. Finalista VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1960 r., laureat specjalnej nagrody ufundowanej przez Witolda Małcużyńskiego. Studia pianistyczne w Poznaniu w klasie prof. Ireny Kurpisz-Stefanowej oraz w Warszawie u prof. Stanisława Szpinalskiego i prof. Marii Wiłkomirskiej ukończył z odznaczeniem. Następnie doskonalił swą sztukę pianistyczną na kursach mistrzowskich u Artura Benedettiego Michelangeliego w Arezzo. Występował w wielu

krajach Europy. Prowadził działalność koncertową jako solista, a także kameralista.

Był profesorem Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Dysponował bogatym repertuarem, między innymi kompletem utworów fortepianowych Ravela i Szymanowskiego, które wykonywał w cyklach recitali z okazji 100. rocznicy urodzin kompozytorów. Występował również z programami monograficznymi, poświęconymi twórczości fortepianowej Chopina, Liszta, Debussy’ego, Prokofiewa, Bartoka, Mompou, Messiaena.

W roku 1998 otrzymał nagrodę Fundacji im. Karola Szymanowskiego za czteropłyto-

wy komplet utworów fortepianowych tego kompozytora, oraz nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za kreatywny stosunek do muzyki Karola Szymanowskiego.

W roku 2012 Acte Préalable wydało płytę z twórczością kameralną Ludomira Różyckiego, do nagrania której wydawnictwo zaprosiło zmarłego artystę.

Za całokształt działalności został odznaczony Złotą Odznaką SPAM, a w 2007 r. uhonorowany tytułem doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Jerzy Godziszewski zmarł w Warszawie 4 marca 2016 r. ☹

Nicolaus Harnoncourt historyczny dyrygent

Łukasz Rozen



Nicolaus Harnoncourt
fot. ©2001 Marco Borggreve

Nicolaus Harnoncourt 5 grudnia 2015 r., dzień przed swoimi urodzinami, ogłosił zakończenie muzycznej działalności, gdyż czuł się coraz słabiej. 5 marca, trzy miesiące później zmarł, otoczony rodzinną opieką. Niemal do końca swoich dni ten prawdziwie legendarny, historyczny 86-letni dyrygent był aktywny i prowadził koncerty, mimo takiego wieku. Harnoncourt poczynając od młodości aż do późnej starości oddał się muzyce, i to nie tylko na polu wykonawczym, ale i pisarskim. Trudno w kilku słowach określić, jak wielki wpływ na muzykę i jej wykonywanie miał ten wybitny austriacki artysta, gdyż to on był „ojcem założycielem” całego nurtu wykonawstwa historycznego, nie wspominając już o tak bardzo licznych interpretacjach bądź o jego książkach. Harnoncourt już lata temu stawał się legendą i postacią historyczną, jednym z najbardziej zasłużonych, znanych dyrygentów, i to nie tylko w swoim kraju. Stał się autorytetem i źródłem inspiracji dla późniejszych wykonawców, koncertował z najbardziej znanymi światowymi orkiestrami. Jego dorobek wykonawczy jest imponujący, płyty austriackiego dyrygenta są wciąż chętnie kupowane na całym świecie. Dlatego też sam prezydent Austrii Heinz Fischer w pełnych szacunku słowach mówił o zmarłym wykonawcy: „Był konsekwentnym odnowicielem muzyki, który szukał dróg do źródeł twórczości muzycznej i drogi te znajdował. Był wspaniałym dyrygentem i nauczycielem wielu pokoleń”.

Urodził się w Berlinie w 1929 r., w arystokratycznej rodzinie. Wraz z rodziną jednak wyjechał potem do Austrii, gdzie spędził swoje dzieciństwo. Wstąpił do Wiedeńskiej Akademii Muzycznej, ucząc się gry na wiolonczeli. Po ukończeniu studiów, został w 1952 r. wiolonczelistą Wiedeńskiej Orkiestry Symfonicznej, z którą współpracował do 1969 r. Już w 1953 r. założył orkiestrę grającą na epokowych instrumentach *Concentus Musicus Wien*, wraz ze swoją żoną Alicie, skrzypaczką. W tamtych czasach granie muzyki barokowej na historycznych instrumentach i zgodnie z dawną praktyką muzyczną było czymś niespotykanym i nowym. Bachowskie kantaty czy koncerty wykonywały rozbudowane orkiestry i chóry, interpretacje Karla Richtera, jednego z najbardziej znanych wykonawców Bacha z tamtego okresu są tego dobrym przykładem. Postulaty Harnoncourta były więc wówczas w pewnym zakresie rewolucyjne, chciał on bowiem grać taką muzykę na epokowych instrumentach, a także zgodnie z praktyką historyczną, czyli zachowaniem właściwej artykulacji, dynamiki, liczebności obsady itd. To właśnie Nicolaus Harnoncourt, wraz z innym wybitnym dyrygentem i klawesynistą holenderskim Gustavem Leonhardtem zapoczątkował wykonawstwo historyczne, które w zasadzie od końca lat siedemdziesiątych zaczęło być coraz bardziej uznawane i przejmowane przez kolejne pokolenie muzyków. Austriacki dyrygent był więc nie tylko symbolem tego nurtu muzycznego, jednym z jego najlepszych

przedstawicieli, ale przede wszystkim twórcą, założycielem.

Wraz ze swoim zespołem w latach sześćdziesiątych wydał ważne płyty z instrumentalną muzyką Jana Sebastiana Bacha, jak choćby *Koncerty Brandenburskie* oraz jego dzieła sakralne, np. *Pasje wg św. Mateusza* czy *Mszę h-moll*, dzięki którym zdobył popularność i uznanie. W tym wczesnym okresie działalności nawiązał także współpracę ze wspomnianym już Gustavem Leonhardtem, z którym poczynając od 1971 r. aż do roku 1990 wykonywał i nagrywał wszystkie kantaty Bacha. Harnoncourt również wydawał płyty z muzyką innych kompozytorów barokowych, jak choćby Monteverdiego, Vivaldiego, Telemanna, Haendla czy Purcella, jednak bardzo istotną była też dla niego muzyka klasycystyczna, jak dzieła instrumentalne i wokalne Haydna i Mozarta. Z biegiem czasu coraz bardziej zajmował się jednak muzyką późniejszych epok, o czym świadczą liczne wykonania dzieł Beethovena, Schumana, Schuberta, Brahmsa, Dworzaka, pośród wielu innych. Widać zatem, że repertuar Harnoncourta jest bardzo szeroki, jedynie początkowo ograniczał się do muzyki barokowej i klasycystycznej, podobnie zresztą jak w przypadku innych znanych reprezentantów tego nurtu – Christophera Hogwoda czy Johna Eliota Gardinera. Niemniej to właśnie na polu muzyki baroku i klasycyzmu zdobył on największe uznanie i sławę.

Był chętnie zapraszany przez słynne filharmonie, jak choćby przez Filharmonię

Berlińską czy Wiedeńską. Harnoncourt wydał liczne płyty z muzyką chóralną i instrumentalną Haendla, dokonał m.in. nagrań takich oratoriów jak *Jephtha*, *Alexander's Feast*, *Samson*, *Theodora*. Dwukrotnie wykonał *Mesjasza* w pierwszym w latach siedemdziesiątych, a następne już w końcowym okresie swojej działalności. Jeśli pierwsze jest dość zachowawcze i typowe, to drugie zaskakuje swoją innowacyjnością i oryginalnością i nie

Trevor Pinnock czy Ton Koopman zaczęli coraz bardziej opanowywać wykonawstwo historyczne. Niemniej Harnoncourt wciąż cieszył się dużą popularnością i wydawał płyty, które zdobywały poważanie krytyków oraz liczne nagrody. Ponadto jego książki stały się jednymi z ważniejszych prac muzykologicznych. Najbardziej znana z nich to słynna książka *Muzyka mówią dźwięków*, w której Harnoncourt podejmuje istotne kwestie zwią-

dziej znanych współczesnych dyrygentów. Przede wszystkim jednak to założyciel wykonawstwa autentycznego, dzięki któremu całe pokolenia muzyków zaczęły grać muzykę baroku czy klasycyzmu na epokowych instrumentach. Choć wykonania austriackiego dyrygenta mogą być różnie oceniane, jak choćby te wczesne za zbyt stonowanie i wyważenie, to jednak w tamtym okresie były one przełomowe i przywracały

Nikolaus Harnoncourt
fot. C. Kmetitsch



zostało pozytywnie ocenione przez część recenzentów. Styl wykonawczy Harnoncourta zmieniał się z biegiem lat, od zachowawczych i spokojnych interpretacji po bardziej nowatorskie i wyraźne, żywe. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wykonania austriackiego dyrygenta nie miały dużej konkurencji, jednak już w latach osiemdziesiątych młodszy muzycy jak John Eliot Gardiner,

zane z wykonawstwem historycznym oraz muzyką baroku i klasycyzmu. Pisze w niej także o muzycznej estetyce i dokonuje własnych rozważań nad muzyką, jej wartością i pięknem sztuki. Jego przemyślenia są cenne, warte refleksji, zwłaszcza że autor jest nie tylko muzykologiem czy teoretykiem muzyki, ale przecież tak wybitnym dyrygentem.

Nicolaus Harnoncourt to jeden z najbar-

muzyce minionych epok blask i autentyczne, właściwe brzmienie. Jego dokonania są imponujące i niezwykle, dzięki czemu zapisze się on do historii jako jeden z najważniejszych wykonawców naszych czasów. Już za życia był tym historycznym dyrygentem, bez niego współczesna muzyka nie byłaby tak wspaniała. Dlatego warto docenić dorobek Nicolause Harnoncourta. 🎻

Granie za szklanym ekranem nie ma sensu

Maria Wilczek-Krupa

Jeśli się nie potrafi wydobyć z orkiestry oryginalnego brzmienia, to się niepotrzebnie przed nią stoi i zwraca głowę.

Kazimierz Kord

Lubi, kiedy kompozytorzy komponują, a nie gadają o komponowaniu. W dyrygowaniu ceni precyzję i wierność partyturze, ale nie wyobraża sobie wykonania bez własnych emocji. Nie uznaje słowa „interpretacja” – należy grać to, co jest w nutach i przepuścić muzykę przez siebie. To wszystko.

Spotkaliśmy się w „Pędzącym Króliku”, bo tam maestro odpoczywa najchętniej, gdy mieszka w Warszawie. Nie pozostawił wyboru odnośnie menu – sok z pomarańczy i grejfruta, kawa cappuccino, lekkie ciasto z wiśniami. Dwa razy poproszę, przy czym sok najpierw, kawę dopiero do ciasta. Bardzo konkretny w ocenie i w sądach – mówi odważnie, bez owijania w bawełnę. W rozmowie – tak jak w dyrygowaniu – pełen skrajnych emocji: od złośliwego chichotu, gdy opowiadał o szkolnych czasach, do ściśniętego gardła, gdy była mowa o śmierci.

Kazimierz Kord – legenda światowej dyrygentury, pierwszy polski artysta, który stanął za dyrygenckim pulpitem w nowojorskiej Metropolitan Opera.

DOM RODZINNY

Miałem cudowną, dużą rodzinę. Dbała o mnie przede wszystkim siostra, która chciała, żebym został lekarzem. Ale ja wolałbym leczyć tylko awaryjnie, na co dzień sobie tego nie wyobrażam.

Kazimierz Kord

Urodził się 18 listopada 1930 r. w Pogórze, niedaleko Cieszyna. W rodzinnej miejscowości spędził zaledwie półtora roku, dlatego za swoją kolebkę uważa nie Śląsk Cieszyński, ale Kraków, a ściślej Mogilę – wówczas podkrakowską wieś, do której przeprowadził się wraz z rodziną i w której przetrzymał wojnę. Jego ojciec był zawiadowcą kolejowym – Kord słabo go pamięta, bo tata zmarł na serce jeszcze w czasie okupacji. Mama pochodziła z bogatej, ziemiańskiej rodziny, miała kilkaset hektarów ziemi i była tak zwaną dobrą partią. W sercu najmłodszego syna pozostała skromna, niezbyt ładną kobietą z buzią usianą piegami, uroczą i głęboko wierzącą. Sprawiała jej sporo kłopotu swoją niechęcią do kościoła do czasu, gdy jako dziesięcioletek usiadł po raz pierwszy przy organach, w bazylice oo. Cystersów w Mogile. Nowy instrument go zafascynował – kojarzył się z orkiestrą, pozwalał dobrać różne

rodzaje brzmień. Chłopiec szybko opanował liturgię, zaczął nawet zarabiać jako organista; od tej chwili – ku radości mamy – chodził do kościoła chętnie. Był z matką ogromnie związany, aż do jej śmierci; zmarła dziesięć lat po swoim mężu, w tym samym dniu, mając tyle samo lat, co on.

Czworo starszego rodzeństwa Korda – dwóch braci i dwie siostry – wybrało różne drogi życiowe. Młodsza z sióstr została lekarką, ale to nie ona namawiała brata do studiowania medycyny. Najstarszy z braci przeżył wojnę w obozach; udało mu się przetrwać, ale niemal od razu po powrocie do kraju zmarł. Najbliższą osobą była druga z sióstr, starsza od Korda o siedemnaście lat. Była prawnikiem, a jej mąż – lekarzem i to on marzył, by Kazimierz poszedł w jego ślady. Siostra zastępowała maluchowi matkę, która zajęta była utrzymywaniem domu i rodziny. Uczyla go czytać, pisać i liczyć, wreszcie zapisała do gimnazjum oo. Pijarów i do szkoły muzycznej, na lekcje fortepianu u Ludwika Stefańskiego i Władysławy Markiewiczówny. Na jednym z koncertów szkolnych Kord zagrał utwory Haydna – wówczas Halina Czerna-Stefańska orzekła, że chłopak ma talent i powinien zostać pianistą. Chwyć się tej myśli i w 1947 r. – wbrew oczekiwaniom rodziny – pojechał, wraz ze swoją nauczycielką Władysławą Markiewiczówną, na Śląsk, do Liceum Muzycznego w Katowicach.

DŁUGIE LATA NAUKI

Miałem tego pecha, że nawet przed trzydziestką wyglądałem bardzo młodo, jak nastolatek. Kiedyś, podczas wakacji nad morzem, poszedłem z żoną, bratem i bratową do kina. Ich wpuścili, a mnie nie. Byłem załamany.

Kazimierz Kord

Zamieszkał w internacie, w czteroosobowym pokoju z pluskami. To był poniemiecki barak, usytuowany tuż obok budynku, w którym mieściło się liceum i Wyższa Szkoła Muzyczna. Pokoje zbite z desek na zakładkę, w środku – pomiędzy deskami – pluski. Atakowały głównie w nocy, wyczuwając ludzki zapach i spadając z sufitu na twarz, budząc chłopaków ze snu. Używali zielonych latarek, żeby je odstraszyć, ale skutek był marny, w końcu więc wypowiedzieli pluskom wojnę, taką na śmierć i życie. Ustanowili nocne warty, podczas których polowali na insekty, nabijając je na szpilki. Rano liczyli, kto ile zabił; zwyczajem dostawał w nagrodę dużą porcję konfitury.

Kord spędził w internacie dwa i pół roku, starając się przebywać w nim jedynie w nocy. W dzień – lekcje i ćwiczenie na fortepianie. W szkole, bo w pokoju nie było pianina.

Jego mentorką nadal była Markiewiczówna. Zapamiętał ją jako dobrą osobę, niezdołą do sarkazmu, czy choćby drobnych złośliwości. Urodzonego pedagoga starej daty, traktującego uczniów indywidualnie i podmiotowo, pragnącego żywego kontaktu z nimi i znajdującego na te kontakty czas. Miała dwóch ulubieńców: Tadeusza Żmudzińskiego – jednego z największych przystojniaków w szkole i Wojciecha Kilara – aksamitnego chłopca o wielkim uroku i niespotykanym czarze, który miał odwagę i dojrzałość, by już wtedy tworzyć własną muzykę.

Po maturze Kord otrzymał propozycję wyjazdu na studia muzyczne do Związku Radzieckiego. Dano mu wybór pomiędzy Moskwą a Leningradem. Wybrał to drugie, bo zakochał się w tym mieście już wcześniej, jeszcze w licealnych czasach. Na egzaminie wstępnym wykonał pierwszą część *Koncertu e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina, jak mu się wówczas wydawało – sprawnie i bez pudła. Zapytano go wtedy, czego oczekuje od profesorów i którą dziedziną muzyki chciałby się zająć w przyszłości. – Dyrygenturą – odpowiedział zgodnie z prawdą. – Grałem kiedyś na organach, a to przecież taka mała orkiestra... Podeszedł do niego wtedy Władimir Nilsen, spojrzął na

jego dziecięcą niemal postać i zapytał: – Ale czego chciałbyś nauczyć innych muzyków, skoro sam jeszcze nic nie potrafisz?

To był prawdziwy kubek zimnej wody. Nilsen zaproponował młodemu pianiście, aby nauczył się wreszcie grać na fortepianie, a dopiero potem myślał o dyrygenturze. Kształcił Korda przez sześć lat, utrwalając w jego pamięci obraz siebie jako miłego, sympatycznego człowieka z ogromnym poczuciem humoru. Zarówno lekcje fortepianu, jak i zajęcia teoretyczne prowadzone były po rosyjsku – Kord mówił w tym języku biegle, gorzej jednak było z pisaniem. Z pomocą przyszła młodsza koleżanka Aida, również pianistka. Była bardzo pilna i sumienna, pracowicie odnotowywała wszelkie informacje podawane przez wykładowców i chętnie dzieliła się notatkami z kolegą. Wkrótce została jego żoną, wyjechała z ZSRR i do końca życia zajmowała się pianistyką, jako solistka i – przede wszystkim – jako akompaniatorka.

Kazimierz Kord wrócił do Polski na przełomie 1955/56, tuż przed odwilżą polityczną w kraju. Pojechał prosto do Krakowa, na egzamin wstępny do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, na wydział dyrygentury. Zagrał na fortepianie *Eroicę* Beethovena i od razu spodobał się Arturowi Malawskiemu, który przyjął go do swojej klasy. Poznając tajniki dyrygentury, Kord pomagał jednocześnie Ludwikowi Stefańskiemu – prowadził lekcje fortepianu ze studentami podczas jego wyjazdów z kraju. Były to bardzo specyficzne zajęcia, bo młody asystent nasiąknął metodami profesora Nilsena i stosował je z upartą konsekwencją względem ambitnych i wrażliwych studentów z Krakowa. Szczerłość i bezpardonowość jednych bawiła, innych urażała, jeszcze innych doprowadzała do płaczu. Jedną z ówczesnych studentek czwartego roku, Maria Baka, zapamiętała lekcję z Kordem jako prawdziwe objawienie, istne fortepianowe katharsis. Zagrała jedną z sonat Beethovena; podczas wykonania nowy nauczyciel nie powiedział ani słowa. Ale kiedy wybrzmiał ostatni akord, zapytał: – Czy ta sonata się pani podoba? – Tak, bardzo – odpowiedziała pianistka. – To ja się bardzo dziwię, że pani ją tak okropnie gra!

Studentka nie należała do nadwrażliwych, była za to niezwykle ambitna, poprosiła zatem o konkretne uwagi. – I wtedy Kord zrobił coś, co wbiło mnie w krzesło – opowiadała po latach. – Stał za fortepianem i zaczął mną dyrygować, jak orkiestrą. Nagle zaczęłam grać zupełnie inaczej, swobodniej, roztumniej. Otworzył mi głowę i uszy na muzykę!

Pedagogika nie stanowiła jednak zajęcia, o którym marzył świeżo upieczony student

dyrygentury. Skupiał się przede wszystkim na nowej profesji, a choć profesor Malawski do łagodnych nie należał, zaprzyjaźnił się z nim i odwiedzał go w domu aż do jego śmierci w 1957 r. Malawski chorował na nowotwór oka; gdy wiele lat później Kord wspominał ostatnie tygodnie życia profesora, łamał mu się głos: – Strasznie cierpiał i bardzo się bał. Któregoś dnia powiedziałem mu, że pod Krzeszowicami mieszka taki facet, który z analizy moczu potrafi wyczytać, co człowiekowi jest. Potem przyniosłem profesorowi lek przeciwbólowy na bazie mieszanki różnych ziół; powiedziałem, że tamten facet kazał mu to zażywać i uprzedził, że będzie się czuł coraz gorzej, ale potem, gdy już będzie myślał, że dłużej tego nie zniesie, wszystko minie. Któregoś ranka Malawski powiedział mi, że ten moment chyba nadszedł, bo tego nie da się już wytrzymać. Wieczorem już nie żył. Ale miał nadzieję do końca i to pomogło mu przetrwać. Uważam, że tej nadziei nie wolno odbierać nikomu.

Po śmierci Malawskiego Kord studiował dyrygenturę pod kierunkiem Witolda Krzemińskiego; edukację zakończył w 1960 r.

Z BATUTĄ W RĘKĘ

Koncert symfoniczny to pewna całość, na którą pracuje dyrygent, muzycy i publiczność. Ta ostatnia jest niezwykle istotna – my tworzymy inwokację, a widownia odpowiada nam słuchaniem i skupieniem. Kiedy wszystkie elementy tej całości współgrają harmonijnie, wtedy możemy mówić o prawdziwym misterium koncertowym.

Kazimierz Kord

Dość szybko stanął na podium, najpierw jako chórmistrz i dyrygent Opery Warszawskiej, później jako kierownik artystyczny Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie. To właśnie wtedy wyreżyserował słynnego *Fausta* Gounoda ze scenografią Józefa Szajny, torując sobie drogę do Gärtnerplatztheater w Monachium, dalej do MET w Nowym Jorku. Wcześniej jednak został dyrygentem WOSPR w Katowicach, skąd władze PRL zwolniły go dosłownie z dnia na dzień. Zajął się wówczas swoją zagraniczną karierą – w MET wystawił w sumie ponad sześćdziesiąt spektakli, w tym *Damę pikową* Piotra Czajkowskiego, *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego i *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Kazimierz Kord
fot. Juliusz Multarzyński/Archiwum Filharmonii Narodowej



Najdłużej zarządzał orkiestrą i chórem Filharmonii Narodowej w Warszawie – objął stanowisko kierownika artystycznego w 1977 r. (po Witoldzie Rowickim) i piastował je aż do 2001, kiedy zastąpił go Antoni Wit. W tym czasie koncertował też z wieloma topowymi zespołami na świecie, m.in. z Orkiestrą Südwestfunk w Baden-Baden czy z orkiestrami symfonicznymi w Tokio, Cincinnati, Chicago, Detroit, Rzymie, Paryżu, Mediolanie, Berlinie i Atenach. W styczniu 2001 r. zorganizował i poprowadził jubileusz stulecia Filharmonii Narodowej. Zamówił wówczas wokalnoinstrumentalną kompozycję u swojego przyjaciela z czasów szkolnych, Wojciecha Kilara. *Missa pro pace* powstawała przy udziale Korda, który obserwował poczynania kompozytora i pilnował, aby partytura została ukończona w terminie. Premiera była ogromnym sukcesem, ale prawdziwym przeżyciem było dopiero wykonanie *Mszy* w grudniu 2001 r. w Watykanie, w obecności papieża Jana Pawła II. Dyrygent wspomina: – To było prawdziwe misterium, rzecz nie do zapomnienia. Po koncercie papież z nami rozmawiał, a gdy wychodził, spontanicznie zaśpiewaliśmy *Credo* – jedyną część a cappella w utworze Kilara. Absolutnie magiczna chwila, emocje nieporównywalne z niczym.

Właśnie te emocje stanowią, zdaniem Korda, esencję i sens uprawiania i słuchania muzyki. Aby je wyzwolić w publiczności i w muzykach, dyrygent musi mieć charyzmę i własną, silnie rozwiniętą emocjonalność. I musi rozumieć, co gra, bowiem samo odtworzenie nut to tylko początek zadania. – Wykonanie jest próbą wejścia w dźwięk, procesem przyjęcia i oddania muzyki. Przyjęcia, czyli zrozumienia, co ta muzyka dokładnie znaczy, a nie błagowania, czy udawania – wyjaśnia maestro. I dorzuca, że do zrozumienia muzycznego słowa muszą dojść precyzja i wierność wykonania tekstu. No i oczywiście wewnętrzne emocje, bo granie za szklanym ekranem nie ma najmniejszego sensu.

Muzyków orkiestrowych Kord traktuje jak „przyjaciół po fachu”. Najważniejsza jest ścisła współpraca z nimi i dotarcie do wewnętrznego głosu zespołu. Orkiestrze nie można niczego nakazać, tłuc pięściami w pulpit, zabić od środka. Należy wtopić się w jej brzmienie, dopasować do charakteru, podobnie jak batuta musi dopasować się do kształtu ręki. Trzeba wyzwolić z niej wewnętrzne brzmienie i przepuścić je przez własne emocje – wówczas można mówić o artyzmie. Kord wskazuje kilku dyrygentów, którym – w jego ocenie – udało się ta trudna sztuka. Na pierw-

szym miejscu jest Herbert von Karajan, absolutny magik, który „gdziekolwiek przyłożył rękę, tam było słyhać jego własny głos”. Dalej Witold Rowicki – artysta totalny i jeszcze Henryk Czyż – oryginalny wizjoner „snujący dźwięki jak nitki” i wyzwalający z zespołu barwne, impresjonistyczne brzmienie. – Każdy z nas musi odnaleźć własną metodę dyrygowania, bo naśladowanie innych to małpi cyrk, a samo taktowanie i pokazywanie wejść to zupełna bzdura, równie dobrze można byłoby postawić przed orkiestrą policjanta – reasumuje mistrz.

W KRĘGU MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

W sztuce panuje moda na przemalowywanie obrazów, poprawianie tekstów, przeinaczanie muzyki. A ja uważam, że geniuszy się nie poprawia.

Kazimierz Kord

Przez te wszystkie lata Kord wyrobił sobie jasny pogląd, nie tylko na tematy związane z dyrygowaniem, ale także na temat muzyki współczesnej w ogóle. A zatem, po pierwsze – aranżacje znanych kompozycji to marginalia, bo przerabianie utworów geniuszy to zwykle zawracanie głowy. Po drugie – ludzie często nie rozumieją, co grają. Wreszcie po trzecie – kompozytorzy nie zawsze rozumieją, co piszą. Całą awangardę i muzykę powojenną – „te wszystkie sonoryzmy, serializmy i inne -izmy” – maestro uważa, co najmniej, za nieporozumienie, któremu oparł się właściwie tylko Dymitr Szostakowicz. Kord znał go osobiście i niezwykle cenił, przede wszystkim za prawdziwość i szczerłość w muzyce, ale także za wrażliwość, ciepło i życiową mądrość. Szostakowicz nie mówił niczego na wyrost, nie koloryzował, nie tolerował błagi. Rzeczy ważne były dla niego rzeczywiście ważne, a słowo miało moc – był typem człowieka, który świadomie stał za tym, co mówi. Kord widział w nim geniusza, podobnie jak w przypadku Bacha, Mozarta czy Chopina.

W muzyce rodzimej szczególnie upodobał sobie Wojciecha Kilara, choć nie mógł zrozumieć, dlaczego jego przyjaciel poświęcał tyle uwagi muzyce filmowej. Dla Korda była to strata czasu, w tym samym bowiem momencie Kilar mógł napisać kolejną mszę albo oratorium. – Ale – jak zauważył – Nie należy sądzić zwycięzców, a Wojtek przecież ostatecznie wygrał.

Ikoną polskiej muzyki współczesnej był dla niego także Witold Lutosławski. Kord uważał go za kompozytora stworzonego do gatunku koncertu na orkiestrę i nawet wyraził głośno swoje zdziwienie faktem, że Lutosławski nie napisał więcej tego typu utworów. – Wiem, że to udana kompozycja, ale to nie moja muzyka – odpowiedział mu wówczas twórca. – To muzyka moich czasów, w pewnym sensie kompilacja, a ja szukam własnego języka.

Lutosławski do dziś jest dla Korda kompozytorem, który – jak nikt inny – potrafił „stworzyć samego siebie”. Podobnie Krzysztof Penderecki, który sam wykreował wymarzony wizerunek kompozytorski i zdołał „wywrócić do góry nogami Warszawską Jesień”. – Lutosławskiemu to się nie udało, kluczył jak na giełdzie – pointuje dyrygent.

Z DAŁA OD SALI KONCERTOWEJ

Rozumiem ludzi, którzy kochają swoje samochody. To taka niepowtarzalna miłość do przedmiotu, który dobrze jedzie.

Kazimierz Kord

Poza muzyką, maestro ceni czerwone wino i szybkie auta. Tę drugą pasję dzielił swego czasu z Kilarzem, który miał słabość do mercedesów. Kord – do jaguarów. Dobre samochody są dla niego atrakcją – powinny być precyzyjne, niezawodne, mieć dobre przyspieszenie. Stwarzać poczucie bezpieczeństwa i wyrafinowanego komfortu.

Z jaguara, Kord przesiadł się do mercedesa, po wypadku, do którego doszło na drodze z Piotrkowa Trybunalskiego do Warszawy. Tuż przed skrzyżowaniem wysiadły hamulce – dyrygent próbował hamować silnikiem, w końcu jednak przejechał czerwone światło i skierował samochód na pobocze, unikając zderzenia. Okazało się wówczas, że trafił na wadliwą serię – wkrótce wycofano ją ze sprzedaży, ze względu na powtarzające się awarie. – W samochodzie zwracam uwagę na dwie rzeczy – kierownicę i hamulce. Rozumiałbym, gdyby wentyl zepsuł się w syrence, ale w takim ekskluzywnym aucie?

Drugiej szansy jaguar od Korda nie dostał.

Obecnie dyrygent, wraz ze swoją drugą żoną, mieszka w dwóch krajach – w Niemczech i w Polsce. Nie prowadzi już orkiestr „na stałe”, zajął się za to pisaniem. Przygotowuje publikację, zawierającą przemyślenia na temat szeroko pojętej sztuki, dyrygowania i procesu tworzenia siebie jako muzyka. 📖

Maria Stuarda

Adam Czopek

Chronologicznie opera ta należy do środkowego okresu twórczości Donizettiego, będąc zarazem dowodem jego fascynacji historią Anglii i Szkocji. Dowiódł tego w kolejnych dziełach *Elżbieta w zamku Kenilworth* i *Roberto Devereux*. Przed *Marią Stuardą* kompozytor podarował światu *Lukrecję Borgię*, opartą na historii znienawidzonego włoskiego rodu Borgiów, której prapremiera 26 grudnia 1833 r. na scenie mediolańskiej La Scali zakończyła się sporym sukcesem. Rozrastał się on z przedstawienia na przedstawienie, ugruntowując jeszcze bardziej sławę i pozycję Donizettiego jako czołowego włoskiego kompozytora operowego.

Maria Stuarda powstała na zamówienie Teatro San Carlo w Neapolu, jednak zanim doszło do jej prapremiery, przysporzyła swojemu twórcy niemało zgrzyot i kłopotów. Treść libretta oparta została na znanym dramacie *Maria Stuart* Friedricha Schillera, który miał swoją prapremierę w czerwcu 1800 r. w Weimarze. Skonstruował je, nie bardzo troszcząc się o historyczną wiarygodność bohaterów akcji, mało znany pisarz, siedemnastoletni student Giuseppe Bardari. Największe zastrzeżenia neapolitańskiej cenzury wywołało skazanie i egzekucja monarchini, właśnie ten fragment sprawił, że za nic nie chciano się zgodzić na pokazanie tej sytuacji na scenie. Maria Krystyna – Królowa Obojga Sycylii, oglądając jedną z pierwszych prób generalnych, nie wytrzymała rosnącego napięcia dramatycznego w scenie finałowej, i w chwili, kiedy Maria Stuarda jest prowadzona na szafot, zemdląca z wrażenia. Właśnie to zdecydowało o odwołaniu premiery. Ostatecznie, po wielu targach, w których zasadniczą rolę odegrała wielka popularność Donizettiego w Neapolu, zdecydowano, że jeżeli do skomponowanej już muzyki zmieniona zostanie treść, realia i imiona bohaterów, to dopiero wtedy opera zostanie wystawiona. Zamiany treści dokonał Pietro Salatino, który wykorzystał w tym celu *Opowieści florenckie* Machiavellego. Ostatecznie, do premiery doszło 18 października 1834 r. w Teatro San Carlo, a operę wystawiono pod tytułem *Buondelmonte*, z niewielkim zresztą sukcesem. Pewnie na tym skończyłaby się historia tego dzieła, gdyby nie fakt, że nieco ponad rok później królewska cenzura zelżała i zmieniła zdanie. Dzięki temu opera mogła zostać wystawiona 30 grudnia 1835 r. w mediolańskiej La Scali w swojej oryginalnej, pierwotnej wersji, już jako *Maria Stuarda*, z Marią Malibran w roli Marii Stuart i Giacintą Puzzi-Toso jako Elżbietą. Dyrygował Eugenio Cavallini. Z okazji mediolańskiej premiery, Donizetti dokonał w partyturze kilku retuszy i zmian, w których – między



G. Donizetti – *Maria Stuarda*
Teatr Wielki w Łodzi, 2011
scena zbiorowa, na pierwszym planie Joanna Woś jako Maria
fot. Ch. Zieliński.

innymi – zwięzy, oryginalny wstęp, którym rozpoczynał się *Buondelmonte*, zamienił na rozbudowaną uwerturę. Premierę tej wersji *Marii Stuardy* poprzedziła triumfalna prapremiera *Łucji z Lammermoor*, która odbyła się 26 września 1835 r. w Teatro San Carlo w Neapolu, co jeszcze bardziej podbudowało i ugruntowało sławę Donizettiego. W tym samym roku, kompozytor otrzymał tytuł profesora w konserwatorium w Neapolu. Niewielki sukces mediolańskiej premiery (po siedmiu przedstawieniach operę zdjęto z afisza) sprawił, że dzieło budziło niewielkie zainteresowanie i z trudem utrzymywało się na afiszach, nawet włoskich teatrów. Zagraniczne też nie przejawiały większego nim zainteresowania.

Niestety, czas okazał się bezlitosny i po kilkunastu latach nikt już nie pamiętał o *Marii Stuarda*, pokrył ją kurz historii i opera zniknęła na ponad sto lat z operowych repertuarów. Zdecydowany powrót *Marii Stuardy* na scenę rozpoczął się w latach osiemdziesiątych, jedną z głośniejszych jej inscenizacji przygotowano w Operze Wiedeńskiej w 1985 r., a kilka lat później, w czerwcu 1992 r. w Operze Paryskiej. Wcześniej była wystawiona w Bergamo (1958), Florencji (1967), mediolańskiej La Scali (1971 i 2008), San Francisco Opera (1972) oraz w Covent Garden w Londynie (1977). Największy udział w przywracaniu popularności tej opery mają między innymi Shirley Verrett, Michèle Vilma, Agnes Baltsa i Stefania Toczyńska (Elżbieta) oraz Montserrat Caballé, Edita Gruberová, Mara Zampieri i Joan Sutherland (Maria). Ostatnie sukcesy tego dzieła na światowych scenach zaczynają się od inscenizacji przygotowanej w Teatro Donizetti w Bergamo w 2001 r., z pamiętnymi kreacjami Carmeli Religio (Maria) i Soni Ganassi (Elżbieta). Kolejne inscenizacje pokazano w 2008 r. w La Scali, a w 2012 r. w nowojorskiej Metropolitan Opera. Sukces ostatniego z wymienionych przedsta-

wień był przede wszystkim zasługą Joyce Di-Donato, która z pełnym powodzeniem zmierzyła się z wymagającą partią Marii Stuart oraz Elzy van den Heever, która okazała się znakomitą odtwórczynią dramatycznej roli królowej Elżbiety. Obie panie stworzyły kreacje, o których długo będzie się pamiętało. O wzroście popularności tego dzieła niech świadczy fakt, że w ciągu ostatnich trzech lat wystawiono je, bądź zapowiedziano premiery, w Kapsztadzie, Seattle, Santa Cruz, Ostrawie, Edmonton, Tuluzie, Awinionie i Warszawie. Polska premiera również odbyła się na fali zainteresowania tym dziełem. Była to pierwszy raz u nas, zakrojona na tak szeroką skalę, koprodukcja trzech teatrów. Najpierw wystawiono operę 29 stycznia 2011 r. w Teatrze Wielkim w Poznaniu, 15 października tego samego roku pojawiła się na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, a od 17 grudnia 2011 r. oglądali operę bywalcy Opery Śląskiej w Bytomiu. Rolę tytułowej królowej, z wielkim powodzeniem, kreowały Joanna Woś i Karina Skrzyszewska.

Już tylko ten niewielki wycinek współczesnej historii *Marii Stuardy* jasno dowodzi, jak niesłuszny okazał się, wydany ponad sto lat wcześniej, wyrok. Szybko okazało się, że piękno muzyki, nic a nic nie straciło ze swej urody i świeżości, a wspaniałe arie oraz dynamiczne sceny ansamblowe, nadal mogą stanowić o niepowtarzalnym uroku tej opery. Bo przecież powstała ona w okresie pełnej krystalizacji indywidualnego stylu konstrukcji dramatyczno-muzycznej Donizettiego. Co prawda, chwilami odnosi się wrażenie, że jedyną troską kompozytora było pieszczanie ucha pięknymi melodiemi oraz koloraturowymi pasażami i fioriturami, ale jest to tylko złudzenie, które szybko ustępuje miejsca zachwytowi nad mistrzowskim nakreśleniem muzycznym sylwetek obu królowych, których partie zostały napisane w taki sposób, że odnosi się wrażenie, iż obie prowadzą autentyczną konfrontację na głosy. W oryginale, partie Marii i Elżbiety są napisane na głos sopranowy, przy czym pierwsza musi się wykazać wirtuozerią śpiewu koloraturowego, druga dramatycznego. Współcześnie, najczęściej partię królowej Elżbiety powierza się raczej mezosopranom. Nie ma co ukrywać, faworytką Donizettiego jest w tej operze nieszczęśliwa, tytułowa bohaterka, dla której zarezerwował najpiękniejsze momenty. Elżbieta musi się zadowolić pierwszym aktem, gdzie ma do zaśpiewania arię „na wejście” i duet z Leicesterem. Później, dominuje na scenie odtwórczyni partii Marii. Do niej należy cały

II akt i obie sceny trzeciego aktu, w których może w pełni rozwinąć swój wokalny i aktorski talent. W tym dziele panie rywalizują ze sobą nie tylko pod względem wokalnym, ale też politycznym, a przede wszystkim osobistym – obie kochają tego samego mężczyznę, hrabiego Leicestera, który oddał swoje serce Marii.

Muzycznie, opera ma budowę typową dla tego okresu włoskiego belcanta: aria często kończąca się efektowną i pełną siły cabalettą, duet, scena ansamblowa oraz sceny z udziałem chóru. Wszystko, jak to u Donizettiego, pełne wyrazistego rytmu, melodycznej inwencji i ustawione we właściwych proporcjach, przy zachowaniu stale narastającego w muzyce napięcia dramatycznego, poddanego całkowitej dominacji śpiewu. Warto podkreślić szczególnie rolę orkiestry, która – zgodnie z partyturą – powinna wręcz wtapiać się w partie wokalne, daleko wychodząc poza, zwyczajowy w tym czasie, akompaniament. Wiele z tych arii i scen można zaliczyć do klejnotów opery włoskiej, którym ostatnimi laty przywrócono blask. Za przykład może posłużyć, rozpoczynająca I akt, pierwsza aria Elżbiety *Si, vuol di Francia il Rege*, w której oznajmia dworzanom, że nie zdecydowała jeszcze, czy przyjmie propozycję małżeństwa. W jej kontynuacji *Ah! quando all'ara scorgemi* wyznaje, że kocha innego, co niejako z góry jest przedsmakiem czekających nas emocji. Szybko znajduje to potwierdzenie w duetach, najpierw Talbota i hrabiego Leicestera, później Elżbiety i Leicestera. To w tym ostatnim *Ch'io discenda alla prigione*, zamykającym I akt, Elżbieta, z trudem ukrywając swoje uczucie do Leicestera, zdradza trawiącą ją zazdrość o jego uczucia, a mimo tego wyraża zgodę na spotkanie z Marią.

Akt II otwiera piękna aria Marii, która w zaciszu zamkowego ogrodu, gdzie ją osadzono, wspomina szczęśliwe chwile, jakie przeżyła we Francji – aria *O, nube che lieve per l'aria ti aggiri* ujmuje subtelnością frazy i linii wokalne. Ogród będzie miejscem tragicznego w skutkach spotkania obu królowych. Poprzedzi je pełen wyznań i uniesień duet miłosny Marii i Leicestera. Spotkanie monarchiń to jedna z najbardziej fascynujących, a zarazem kluczowych dramaturgicznie scen *Marii Stuardy*. Kipiące emocjami spotkanie przeradza się w niekontrolowany wybuch, w czasie którego Maria nazywa Elżbietę nieprawą córką Boleyn na tronie Anglii (*Figlia impura di Bolena*). Właśnie w tej scenie Donizetti wysoko stawia poprzeczkę obu wykonawczyń, które mu-

szą dać popis umiejętności budowania napięcia dramatycznego, tak od strony czysto wokalne, wymagającej finezyjnego prowadzenia głosu, jak i aktorskiej pasji. Naturalnym rozwiązaniem tej sceny staje się sekstet *E sempre la stessa*, w którym spotykają się wszyscy bohaterowie dramatu. Splatają się w nim kunsztownie w muzycznej harmonii, nienawiść, gniew i zazdrość dumnej Elżbiety, wyniosła pogarda i duma Marii, która – dając się ponieść emocjom – obraża królową „Profanujesz angielską ziemię swoimi bękartami stopami”, co przypieczętowanie jej los. Złoczyli się obawy Anny, przerażenie Talbota i Leicestera. Jedyne lord kanclerz Cecil jest zadowolony, wie, że Maria przegrała w tym momencie życie i powędruje na szafot. Donizetti daje tutaj dowód swojej wielkości i ogromnej inwencji twórczej, pod płaszczykiem banalnych melodii intensywnie narasta w muzyce napięcie dramatyczne. Scenę kończy, pełna dynamicznego rozmachu, stretta. Urodę i kunszt tego sekstetu można porównać jedynie z sekstetem *Chi mi frena in tal momento* z II aktu *Łucji z Lammermoor*. Po latach, do sekstetów z *Łucji* i *Marii Stuardy* nawiąże Giuseppe Verdi; najpierw w mistrzowskim kwartecie, *Bella figlia dell'amore* w III akcie *Rigoletta*, później w kwartecie *Ardita troppo voi favellate!* w IV akcie *Don Carlota*.

Akt trzeci podzielony jest na trzy sceny. Pierwsza należy do Elżbiety, która nie może się zdecydować, czy podpisać wyrok i wysłać Marię na szafot. Przekonuje ją do tego Cecil. Czarę goryczy przelewa wstawiennictwo Leicestera, który usiłuje wyblagać dla Marii łaskę – *Quella vita a me funesta*, duet przechodzący w tercet. Dwie ostatnie sceny to czysty popis zarezerwowany dla kunsztu wokálnego i aktorskiego Marii. Dramaturgiczna intensywność przeżyć Marii szykującej się na śmierć, żegnającej najwierniejszych przyjaciół i ukochanego jest wyznacznikiem emocjonalnym tej sceny, która nie ma sobie równych w literaturze operowej. Scena spowiedzi – *Quando di luce rosea*, duet Marii i Talbota, hymn modlitwa, scena z udziałem chóru *Deh! Tu di un'umile preghiera*, aria Marii *D'un cor che muore*, zakończona efektowną cabalettą *Ah, se un giorno da queste ritorte*, stanowią o muzycznej wartości tej sceny, budowanej na szerokim spektrum emocji.

Mimo że opera jest w zasadzie konfrontacją dwóch wielkich indywidualności, to istotną rolę odgrywa również chór, nadający dynamikę akcji i tworzący dramaturgiczną zwartość poszczególnych scen. ☉

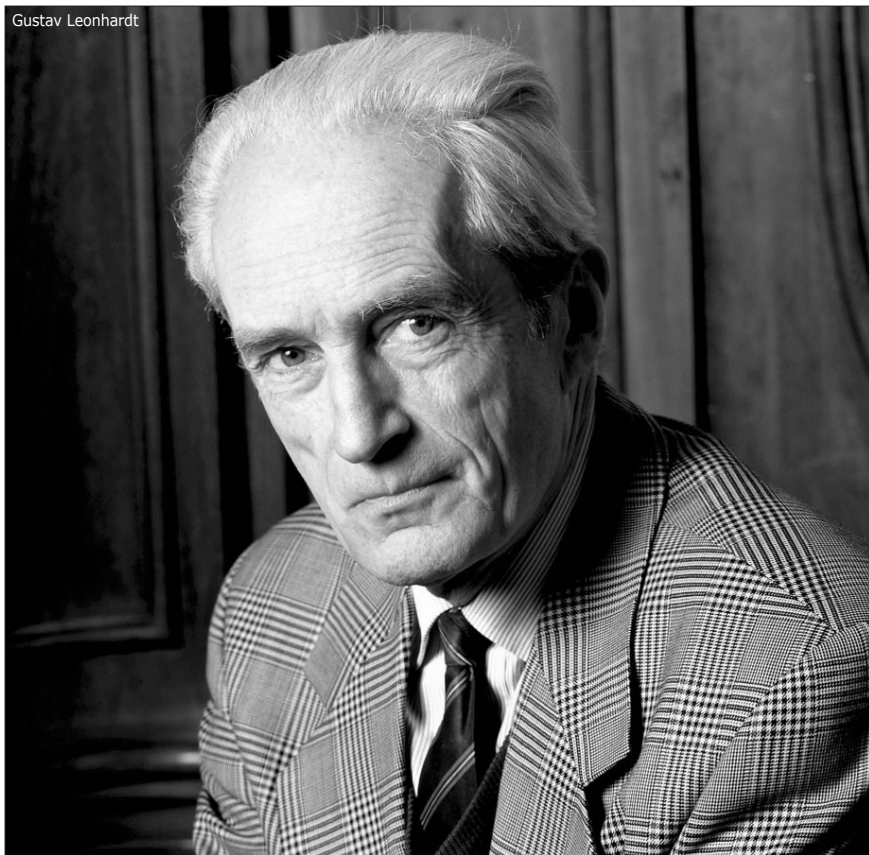
Refleksje nad wykonawstwem historycznym

Łukasz Rozen

Wykonawstwo historyczne stało się nieodłączną częścią muzyki poważnej, czymś zazwyczaj niekwestionowanym, bardzo popularnym. Koncerty w filharmoniach czy operach z udziałem orkiestr grających na epokowych instrumentach nie stanowią czegoś wyjątkowego, ale są coraz bardziej powszechne, podobnie jak niezliczone płyty z muzyką poprzednich epok. Choć tak, jak niemal zawsze, można znaleźć przeciwników, to jednak wykonawstwo historyczne jest uważane za standard, normę wykonywania tzw. muzyki dawnej. Czy jednak pod tym jednym pojęciem nie kryją się różne znaczenia, czy wykonawstwo historyczne, jako pewien nurt, nie zawiera w sobie jakichś odmierności, różnic, rozbieżności? Odpowiedź powinna być raczej twierdząca, bo z jednej strony można dostrzec dogmatyzm, zbytnie stonowanie i konserwatyzm, z drugiej zaś zbytnią oryginalność, indywidualizm i żywiołowość. Choć jednak większość wykonawców unika takich skrajności. Oczywiście, nie każdy wykonawca przedstawia swoje podejście do wykonawstwa historycznego w jakichś rozprawach, ale jest ono zauważalne, niejako zawarte w samym stylu wykonawczym. Warto zastanowić się, czy tego typu podejścia należy uznać za właściwe, jakie są fundamenty tego nurtu, a także, czy sam termin można uznać za najlepszy, najbardziej zgodny z ideą wykonywania muzyki kompozytorów w jej oryginalnym, właściwym brzmieniu.

Wykonawstwo historyczne jest stosunkowo młodym nurtem, który powstał w latach 50. XX w.. Tak legendarni i zasłużeni dyrygenci, jak Gustav Leonhardt w Holandii oraz Nikolaus Harnoncourt w Austrii powzięli wówczas ideę takiego sposobu grania muzyki doby baroku, który byłby zgodny z samą epoką i stylem kompozytora; to znaczy, zauważyli, że wykonując tę muzykę, należy robić to tak, jak w czasach, kiedy ona powstawała, z zachowaniem tych samych technik wykonawczych oraz instrumentów. Był to pewien rodzaj sprzeciwu wobec wykonywania choćby kantat czy koncertów Bacha przez rozbudowane, symfoniczne orkie-

Gustav Leonhardt



stry, nieuwzględniające nie tylko dawnego instrumentarium, ale i ówczesnych praktyk wykonawczych, artykulacji, ornamentacji, temp, rozmiarów chóru i orkiestry itd. Jedną z największych inicjatyw tych dyrygentów było pierwsze nagranie kompletu bachowskich kantat na epokowych instrumentach, które – choć dziś może wydawać się przestarzałe – to jednak na ówczesne czasy było przełomem w zakresie wykonawczym i wprowadzało nowe spojrzenie na muzykę Bacha, odmienne od kanonicznych interpretacji np. Karla Richtera. W tym wczesnym okresie, nurt ten był stosunkowo nowym, specyficznym zjawiskiem w obszarze muzyki klasycznej, stąd nie zdobył od razu wielkiej popularności i powszechnej akceptacji w filharmoniach czy salach koncertowych.

Jednak lata 70. XX w. przyniosły nową generację muzyków, którzy potrafili, z jednej strony przejąć te idee, a z drugiej wnieść także swoje pomysły, koncepcje i sposoby wy-

konawcze. Zwłaszcza Wielka Brytania stała się krajem, w którym zaczęły powstawać zespoły grające na dawnych instrumentach, dzięki czemu, przez następne lata nurt wykonawstwa historycznego był kojarzony przede wszystkim z angielskimi dyrygentami. Pierwszymi muzykami, którzy zaczęli praktykować i rozpowszechniać wykonawstwo historyczne byli Trevor Pinnock (The English Concert, 1972), Christopher Hogwood (The Academy of Ancient Music, 1973), John Eliot Gardiner (The English Baroque Soloists, 1977), lecz trzeba też pamiętać o mniej znanych wykonawcach z tego okresu, jak Andrew Parrott, Roy Goodman, czy Peter Holman. Choć w Wielkiej Brytanii działały słynne i zasłużone dla muzyki barokowej kameralne orkiestry, jak The English Chamber Orchestra, to jednak dopiero ci dyrygenci zaczęli wykonywać Bacha, Vivaldiego, Haendla, czy muzykę klasycystyczną zgodnie z zasadami wykonawstwa historycznego. Dzięki temu, liczni meloma-

ni mogli usłyszeć znane dzieła doby baroku tak, jak były one wykonywane w minionych czasach, ich brzmienie kontrastowało z wieloma dotychczasowymi interpretacjami. Hogwood jako pierwszy nagrał komplet symfonii Mozarta i Beethovena na instrumentach z epoki wskazując, że wykonawstwo historyczne powinno obejmować nie tylko muzykę doby baroku, ale i klasycyzmu. Choć to Anglia stawiała się wówczas naczelnym ośrodkiem tego nowego nurtu muzycznego, to jednak należy też wspomnieć o takich znanych wykonawcach z kontynentu, wtedy rozpoczynających działalność, jak Ton Koopman, René Jacobs, Philippe Herreweghe, William Christie. W sumie, do końca lat siedemdziesiątych w Anglii oraz w Europie powstały zespoły, które do dziś są uznawane za bardzo dobre, wręcz wzorowe, legendarne. W późniejszym okresie wykonawstwo historyczne coraz bardziej stawało się normą, zyskało dużą popularność, czego świadectwem są współczesne, bardzo liczne orkiestry, wykonawcy, płyty, koncerty w filharmoniach, czy w kościołach. Choć oczywiście wciąż są muzycy, grający muzykę baroku na instrumentach współczesnych, jak choćby Helmuth Rilling.

Można jednak się zastanowić, czy sam sztyl „na dawnych instrumentach” stanowi o zasadniczej spójności omawianego nurtu. Chyba jednak nie, skoro należą do niego postaci tak odmienne, jak Christopher Hogwood i Marc Minckowski, John Eliot Gardiner i Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock i René Jacobs itd. Porównując wykonawczy styl tych dyrygentów można dostrzec, że łączy ich przede wszystkim dawne instrumenty, a w mniejszym stopniu sam sposób wykonywania i interpretacji. Czy wobec tego, można jeszcze mówić o jednym wykonawstwie historycznym, ze wszystkimi odmiennościami, czy raczej o różnych nurtach? Czy bardziej wierni ideom tego wykonawstwa nie są tacy dyrygenci, jak Rilling, mimo że nie używają epokowych instrumentów? Są to trudne pytania i trudno na nie krótko, prosto odpowiedzieć, ale myślę, że warto w tym miejscu zastanowić się nad tym, jak należy rozumieć wykonawstwo historyczne, a także, czy sama nazwa jest najbardziej trafna.

Idea omawianego nurtu odwołuje się do dawnych praktyk wykonawczych i instrumentarium z epoki, dlatego też powszechnie przyjęło się określać je mianem „historycznego”. Monteverdiego czy Vivaldiego na ogół nie wykonuje się już w nowej, symfonicznej praktyce muzycznej, ale sięga się do przeszłości, aby dawne muzyczne arcydzie-

ła grać zgodnie z duchem epoki, jej specyfiką i samym stylem kompozytora. Powstaje jednak pytanie, czy tak naprawdę o to chodzi w muzyce, aby przede wszystkim powracać do przeszłości, poznawać dawne sposoby wykonawcze i ponownie je przywoływać? Myślę, że wykonywanie muzyki powinno być również jakąś interpretacją, osobistym odczytaniem, zrozumieniem dzieła i pragnieniem jego jak najlepszego, najpiękniejszego wykonania. W przypadku zbyt mocnego wyakcentowania tego, co historyczne, interpretacja staje się bardziej rekonstrukcją kompozycji, niczym jakiegoś zniszczonego obrazu albo budowli. Nie chodzi więc o interpretację, o pewną wizję dzieła, ale raczej o odtworzenie, zrekonstruowanie utworu, który wykonywany był kiedyś odmiennie niż obecnie, na innych instrumentach. Dzięki wiedzy muzykologicznej i dobrej znajomości epoki, można starać się, by dzieło zostało wykonane jak najbardziej wiernie, zgodnie ze swoim pierwotnym stylem i brzmieniem. Generalnie, postulaty wskazujące na zasadniczą wagę instrumentów i znajomości historycznych praktyk wykonawczych są słuszne i trudno nie przyznać im racji. Jednak, czy jedynie na takim historycznym odtworzeniu kompozycji miałyby polegać to wykonawstwo? Uważam, że taki sposób grania muzyki dawnych epok pozbawia ją jej niezwykłości i artystyczności, bo przecież nie może być ona jedynie odtwarzana, zgodnie z dawnymi regułami, ale również – jak każda prawdziwa sztuka – interpretowana i odczytywana z całą radością, wynikającą z jej, jak najpiękniejszego wykonania.

Muzyka nie jest jedynie techniką, jest sztuką – nie chodzi w niej jedynie o to, aby zgodnie z partyturą grać jakieś kompozycje, zachowując właściwy rytm, tempo, artykulację, tonację, melodię. Tym właśnie, co odróżnia dobrych, utalentowanych wykonawców od przeciętnych jest umiejętność twórczego, w miarę indywidualnego oddania i zinterpretowania kompozycji. Na tym polega odmienność sztuki od techniki, że nie składa się tylko z jasnych, wyrazistych reguł i zasad, ale wymaga również osobistej, indywidualnej działalności, przeżywania, jakiejś swobody. Nikolaus Harnoncourt słusznie zauważył, że powinno się dostrzegać nie tylko samą partyturę, zapis nutowy, ale przede wszystkim muzykę. Partytura to nie wszystko, wiadomo, że muzyki nie można całkowicie przelać na papier i zapisać na pięciolinii, stąd właśnie tak wielka rola dyrygentów, wykonawców, artystów, którzy wciąż na nowo pokazują nam, jak wiele jest sposobów wykona-

nia klasycznych kompozycji, co można w wykonaniach ulepszyć i wydobyć z partytury, a czego wcześniej dostatecznie nie zrobiono. Stąd interpretowanie dawnych dzieł nie powinno ograniczać się jedynie do bezosobowego, technicznego wykonania, zgodnie z historią, wtedy bowiem muzyka traci swój blask i specyfikę. Wykonywanie muzycznych kompozycji przeszłych epok, powinno być również interpretacją, osobistym odczytaniem muzyki przez wykonawców, którzy chcą wydobyć z niej to, co najlepsze i najwspanialsze, a nie jedynie dawne, zbliżone do epokowego ideału brzmienie. W ramach rekonstruowania, znika perspektywa indywidualnego, artystycznego wykonania, także autentycznej radości, płynącej z jej grania i słuchania. A przecież w sztuce, zwłaszcza muzyce, chodzi przede wszystkim o to, aby była ona naprawdę wspaniała i niezwykła.

Jednak istotna jest również inna kwestia. Wykonawstwo historyczne, choć jest różnie rozumiane oraz praktykowane, stanowi przede wszystkim wyraz sprzeciwu wobec dowolności w interpretowaniu muzyki dawnej. Takie podejście jest całkowicie słuszne i uzasadnione, bo przecież chodzi o utwór danego kompozytora i jego koncepcje, nie wykonawców. Dodawanie instrumentów nieprzewidzianych w partyturze oraz inne zmiany oryginalnej kompozycji właściwe są dla aranżacji, ale nie wykonawstwa, zwłaszcza historycznego. Tego typu praktyki typowe były już w dobie klasycyzmu, na przykład Mozart zmieniał partytury dzieł Haendla, a także w okresie romantyzmu, kiedy Mendelssohn odkrył muzykę Bacha i ją ożywił. Niemniej, mimo ulepszeń, które można częściowo nawet pozytywnie oceniać, tak bardzo innowacyjne podejście nie wyraża już muzyki kompozytora, jego własnych koncepcji, niezwykłości, a także specyfiki samej epoki. Wykonywany utwór nie jest już dziełem jakiegoś kompozytora, ale po części i samego wykonawcy, który go udoskonala i poprawia. Nawet jeśli muzyka brzmi lepiej, to jednak pomija się wtedy zasadniczą wagę samego kompozytora, autentyczność jego muzyki, nie jest on wtedy na pierwszym planie. Interpretacja staje się zbyt osobista, autorska, wykraczająca poza koncepcje i styl autorów dzieł muzycznych. W efekcie, słuchacze nie mają wówczas do czynienia z prawdziwą muzyką dawnych mistrzów, z całym ich epokowym kontekstem i charakterystyką.

Wykonawstwo historyczne, jak już napisałem na początku, zostało przejęte i zaakceptowane przez wielu muzyków i orkiestry.

Zarazem jest ono dość zróżnicowane co do sposobu wykonywania dawnych kompozycji. Tacy dyrygenci, jak choćby Mincowski, Jacobs, czy – w późniejszym okresie – Harnoncourt, w swoich niektórych interpretacjach zdają się wykonywać muzykę bardzo oryginalnie, innowacyjnie, ale również – dla części osób – kontrowersyjnie i zbyt dowolnie, indywidualnie. Nie chodzi, rzecz jasna, o dodawanie instrumentów, czy bardziej znaczące zmiany w partyturze, jak jeszcze miało to miejsce w wykonawstwie z początków XX w., lecz o dobór tempa, artykulację itd. Nawet znając dawne praktyki wykonawcze, barokowe partytury mogą być interpretowane w odmienny sposób, jeśli chodzi np. o realizację basso continuo, wybór tempa, ornamenty czy dynamikę, stąd różne wykonania. Niemniej, niektóre interpretacje wspomnianych dyrygentów stały się zbyt nowatorskie i oryginalne, przesłaniając w ten sposób dzieła kompozytorów. A przecież idea wykonawstwa historycznego jest zgoła inna, chodzi o takie zagranie muzyki minionych epok, aby odpowiadała ona stylowi kompozytora i epoki, by – przede wszystkim – ukazywała niezwykłość dzieła samego kompozytora, a nie wykonawcy. Zbyt innowacyjne wykonania mogą wywołać uznanie i poklask, niemniej odchodzą od fundamentalnych idei tego sposobu interpretowania muzyki barokowej czy klasycystycznej.

Można wyróżnić także i takich muzyków tego nurtu, którzy zbyt mocno starają się wykonywać muzykę zgodnie z praktyką historyczną, muzykologicznymi ustaleniami i zasadami. Christopher Hogwood, ikona wykonawstwa historycznego, twierdził, że dyrygent powinien być przeźroczysty podczas wykonywania, aby wybrzmiała prawdziwa muzyka kompozytora. Wszelkie autorskie, oryginalne interpretacje, które nie mają potwierdzenia w partyturze i ustaleniach muzykologicznych są, zdaniem angielskiego muzyka, nieuprawnione i niewłaściwe. Jednak, czy takie podejście nie jest właśnie zbyt historyczne, nie uwzględniające tego, że wykonywanie muzyki to nie tylko rekonstrukcja, ale również i interpretacja, odczytanie dawnych dzieł, choć w zgodzie z dawną praktyką wykonawczą? Wykonania Hogwooda są znakomite i bardzo cenione, choć często dość stonowane, ale pewne zastrzeżenia można odnieść do niektórych wykonawców, np. Petera Holmana. A także widać to w przypadku Andrew Parrotta i Joshuy Rifkina, którzy sformułowali koncepcję wykonywania chóralnych dzieł Bacha w obsadzie solowej, na którą komponował w Lipsku swe dzieła. Sta-

nowi to jednak pewną przesadę, zbyt radykalne trzymanie się tego, co dawne i historyczne w muzyce. Bo przecież nie chodzi w niej tylko o samo historyczne wykonywanie utworów, o same dawne instrumenty, a muzycy nie muszą być znakomitymi muzykologami. Takie podejście, które zbyt mocno kładzie nacisk na przyjęte ustalenia muzyczne i historyczne wykonanie, co prawda pozwala wsłuchać się w muzykę minionych

muzycznych, nie są również ich znaczącym ulepszeniem, oddalającym od stylu samego kompozytora. Dzięki temu, wykonywana muzyka wielkich kompozytorów pulsuje pełnią artystycznego życia i blasku, zarazem pozostając wierną i właściwą dla niezwykłości tych twórców i charakterystyki epoki. Ale i orkiestry barokowe, nie używające epokowych instrumentów, nierzadko dobrze, autentycznie oddają tę muzykę. Ponieważ au-



René Jacobs
fot. © Molina Visuals

czasów, z jej własnym brzmieniem i stylem, niemniej traci ona wiele ze swej niezwykłości.

Wykonywanie muzyki dawnej, które dąży do tego, aby właściwie oddać muzykę kompozytora i styl epoki, najlepiej określać jako autentyczne, a nie historyczne. Wykonawstwo autentyczne odwołuje się do historii muzyki i właściwych dla epoki praktyk wykonawczych, instrumentów, ale z drugiej strony wymaga własnej, artystycznej interpretacji i odczytania partytury. Tak świetni wykonawcy, jak choćby Trevor Pinnock, Robert King, Ton Koopman, William Christie, ale i wielu innych, właśnie starają się godzić praktykę historyczną z własnym, artystycznym podejściem. Ich wykonania nie są tylko historycznym odtworzeniem dawnych dzieł

autentyczne wykonanie polega nie tylko na samych historycznych instrumentach i dokładnym przestrzeganiu dawnych zasad, ale także na zrozumieniu muzyki kompozytora i epoki. Bardzo ważna jest umiejętność odczytywania i rozumienia stylu, koncepcji kompozytorów, specyfiki ich muzyki. Autentyczność w wykonaniu polega na tym, aby grać muzykę zgodnie z duchem epoki i stylem samego kompozytora. Dlatego muzycy z tego nurtu powinni skupiać się przede wszystkim na pewnym obszarze muzycznym, a nie wykonywać dzieła wielu kompozytorów, całkowicie odmiennych epok. Wykonawstwo to słuszenie zdobyło powszechne uznanie, bo dzięki niemu, możemy słuchać autentycznie wykonywanych dzieł kompozytorów minionych epok. 🎧

PALCEM PO PŁYCCIE

MAX EMANUEL CENČIĆ I ARIE NEAPOLITAŃSKIE



MAX EMANUEL CENČIĆ
Arie napoletane

Decca 478 8422 • w. 2015 • 75'41"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Nie ulega wątpliwości, że Max Emanuel Cenčić jest jednym z najlepiej rozpoznawalnych współczesnych kontratenorów. Naturalne jest, że znany artysta może sobie pozwolić na wybranie do programu płyty tylko znanego repertuaru. Cenčić nie idzie jednak tą drogą. Na 12 utworów, jakie zawarł na albumie, aż 10 to światowe premiery fonograficzne! Tylko dwie kompozycje doczekały się już wcześniejszych rejestracji: to arie z opery *Eraclea* Leonarda Vinciego oraz *Olimpiada* Giovanniego Battisty Pergolesiego – a zatem również nie super-hity! Te premierowe nagrania, to arie z dzieł Nicola Porpory, Leonarda Lea oraz Alessandra Scarlattiiego. Nazwiska są nie byle jakie – aż dziw bierze, że do tej pory nikt nie pokusił się utrwalenia wszystkich dzieł takiego, dajmy na to, Scarlattiiego! Jak nie trudno się domyślić, klamrą spinającą cały program jest Szkoła Neapolitańska, do której zaliczamy wszystkich tych

twórców. Do niej odwołuje się również tytuł płyty – *Arie napoletane*. Tylko jedno z dzieł zdaje się nieco wyłamywać z tego schematu: to dopełniająca nagrania *Koncert klawesynowy D-dur* Domenica Auletty – utwór wywodzący się wprawdzie z kręgu neapolitańskiego, lecz nie należący przecież do gatunku opery seria, której poświęcony jest album. Auletta to zresztą dość zagadkowa postać. W książeczce dołączonej do płyty widnieje informacja, jakoby urodził się jeszcze w XVII w. (dokładna data nie jest znana), a zmarł w 1747 r. Z kolei na włoskiej Wikipedii zetknąłem się z danymi mówiącymi, że twórca ten żył w latach 1723–1753. Mimo tych rozbieżności, jedno jest pewne: był rodowitym Neapolitańczykiem! Jego *Koncert klawesynowy* to niezwykle miłe, lekkie, utrzymane w stylu epoki dziełko, atrakcyjne melodycznie, składające się, tradycyjnie, z trzech części: szybkiej – wolnej – szybkiej. Co do zgromadzonych arii – odnajdziemy tu cały przekrój, czym była opera w barokowej szkole neapolitańskiej. Od muzycznego bogactwa i przepychu arii *Qual vasto* z *Polifemo* Porpory, czy *Non fidi al mar* ze *Scipione nelle Spagne* Lea, przez pastoralność *Dal suo gentil* z *Demetrio*, czy *No, non vendete mai* z *Siface* tegoż, po rzewność i pasję *Vago mio sole* z *Masimo Puppieno* Scarlattiiego. Od porywającej *In questa mia tempesta* z *Eraclea* Vinciego, przez refleksyjne *Miei pensieri*

z *Il prigioniero fortunato* Scarlattiiego, po triumfalne *Tutto appoggio* z *Il Cambise* tegoż. Od słodczy *L'infelice* z *Olimpiady* Pergolesiego, przez lekkość *Care pupile belle* z *Il Tigra*ne Scarlattiiego, po dostojeństwo *Qual turbine* z *Germanico in Germania* Porpory. Nastroje, emocje, afekty. A, jako że wykonawcami tych dzieł w czasach kompozytorów byli najwybitniejsi artyści epoki, głównie kastraci, stąd pod względem muzycznym partie najężone są trudnościami, ozdobnikami, koloraturami, pozwalającymi śpiewakom na zaprezentowanie ich nietuzinkowych możliwości. Tak samo, jak kiedyś, tak i dziś utwory te stanowią nie lada wyzwanie dla wykonawców. Głos Maxa Emanuela Cenčića może się równać z głosami najlepszych kastratów baroku. Piękna, dość ciemna barwa, bardzo naturalna technika śpiewu, lekkość w koloraturach, niebagatelna interpretacja, brak irytujących manierizmów (w których celuje Jaroussky). Nie jest to głos „z komputera”, artysta nie boi się ukazania emocji kreowanych postaci, wykorzystania bardzo poetyckich środków muzycznych, zastosowania wibracji. Cenčić szczególnie dobrze czuje się w lirycznych fragmentach, gdzie brzmi prawdziwie słodko i wzrusza-

jąco. W bardziej dramatycznych ariach daje popis znakomitej techniki, starając się raczej o zachowanie charakteru lekkości, zwiewności niż epatując energią sceniczną czy wolumenem. Artyście doskonale towarzyszy zespół Il Pomo d'Oro prowadzony przez klawesynistę Maxima Emelyanycheva. To on właśnie wykonuje solową partię w *Koncertcie* Auletty. Piękna skarbnica muzycznych pereł rodem z Neapolu! Bo trudno o coś piękniejszego, niż znakomita, nieznaną i wzruszającą muzyka, przedstawiona przez prawdziwych mistrzów, a do takich zaliczyć należy Maxa Emanuela Cenčića i jego przyjaciół! Oby więcej takich projektów!

Łukasz Kaczmarek



Max Emanuel Cenčić
fot. © Julian Laidig/Decca

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty skrzypcowe

Alina Ibragimova, skrzypce • Arcangelo • Jonathan Cohen, dyrygent

Hyperion CDA680068 • w. 2015 • 69'02"

Muzyka21
płyta miesiąca

Nagrań koncertów skrzypcowych Jana Sebastiana Bacha istnieje multum. Wybór tych koncertów na program swojej najnowszej płyty przez 30-letnią rosyjską skrzypaczkę jest odważnym krokiem. Alina Ibragimova, bohaterka omawianego albumu, jest absolwentką m.in. Royal Academy of Music w Londynie, a do jej profesorów należeli tacy mistrzowie, jak Gordan Nikolitch, Natasha Boyarsky, czy Christian Tetzlaff. Artystka może się już poszczycić współpracą z najbardziej renomowanymi orkiestrami świata i zasłużonymi muzykami. Najczęściej występuje jednak z francuskim pianistą Cédrickiem Tiberghienem. Ibragimova ma w swojej dyskografii płyty poświęcone dobrze znanym i często grywanym dziełom, m.in. Ysaÿe'a (sonaty na skrzypce solo), Beethovena (komplet sonat skrzypcowych), Mendelssohna, Ravela, Prokofiewa, czy Szymanowskiego (komplet utworów na skrzypce i fortepian), ale również mniej popularnym, jak koncerty skrzypcowe Mikołaja Roslavetsa i kompozycje Karla Hartmanna. Artystka dokonała już rejestracji sonat i partit na skrzypce solo Bacha. Album spotkał się z ciepłym przyjęciem przez krytykę i melomanów. Omawiana płyta stanowi więc konsekwentny i naturalny kolejny krok Ibragimovej. Dla mnie jest to pierwszy kontakt z tą skrzypaczką. Nie ukrywam, że jestem oczarowany jej grą.

Już samo brzmienie jej instrumentu jest niezwykle – niskie, quasi-altówkowe. Artystka stosuje bardzo oszczędne vibrato. Mimo, iż nie jest ściśle związana z muzyką dawną, gra w stylistyce wykonawstwa historycznie poinformowanego, tak, jakby Bach był jej specjalnością. Tworzy kreacje przemyślane i dojrzałe. Instrumentem opowiada historie, snuje piękne opowieści, jest wewnętrznie przekonana o ich ważkości. Jest bardzo wrażliwa, przywiązuje dużą wagę do detali, cudownie różnicuje dynamikę, techniki gry, w uroczy sposób bawi się tempem, mając doskonale wyczucie rubato, co da się zauważyć zwłaszcza w wolnych częściach koncertów. Popis techniczny w zasadzie dla Ibragimovej nie istnieje – są nagrania skrzypków o dużo większej wirtuozerii, u niej wszystko jest po prostu bardzo naturalne, tak, że słuchacz w zasadzie zapomina, jak wymagająca i trudna wykonawczo jest to muzyka. Alina Ibragimova gra na pochodzących z ok. 1775 r. skrzypcach włoskiego lutnika Anselma Bellosia.

Słowa najwyższego uznania należą się również dla doskonale partnerującego solistce zespołu Arcangelo, prowadzonego przez Jonathana Cohena. Muzycy zachwycają młodzieńczą energią, wigorem, entuzjazmem, idealnie współbrzmia ze skrzypaczką, dyrygent pozostaje bardzo czujny. Absolutnym majstersztykiem płyty jest *Koncert skrzypcowy A-dur BWV 1055* (znany również z wersji obojowej i klawesynowej). Zwłaszcza trzecia część, wykonana z niewiarygodną energią, w brawurowo szybkim tempie, a przy tym lekko i naturalnie, porywa z krzesła! Pozostałe, wy-

brane przez muzyków *Koncerty*, to: *a-moll* BWV 1041, *E-dur* BWV 1042, *g-moll* BWV 1056 oraz *d-moll* BWV 1052. Skrzypaczka oczarowała tym nagraniem, a wszyscy artyści sprawili, że dobrze znanych kompozycji słucha się z zainteresowaniem, jakbyśmy obcowali z inną muzyką.

Lukasz Kaczmarek



GIOVANNI BATTISTA BASSANI
Armonici Entusiasmi di Davide op. 9

Nova Ars Cantandi • Giovanni Acciai, dyrygent

Tactus TC 650290 • w. 2015, n. 2013 • 123'00"

☆☆☆☆☆

Giovanni Bassani urodził się około roku 1657 w Padwie, zmarł 1 października 1716 r. w Bergamo. Był kompozytorem, skrzypkiem i organistą. Uczył się m.in. u Giovanniego Legrenziego. W latach 1677–1682 był organistą w Accademia della Morte w Ferrarze, później pełnił tam także funkcję kapelmistrza (do roku 1712). Był również kapelmistrzem na dworze Księcia Aleksandra II della Mirandola. Działał także w Accademia Filharmonica w Bolonii i w katedrze w Ferrarze. W roku 1712 został dyrektorem muzycznym w Basilica di Santa Maria Maggiore w Bergamo i pozostał na tym stanowisku aż do śmierci.

Włoska, zasłużona wytwórnia płytowa, która za zadanie

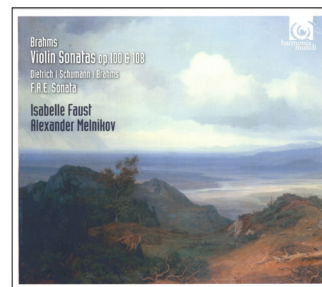
postawiła sobie chyba udowodnienie świata, że muzyka włoska, to nie tylko Vivaldi czy Verdi, od lat nagrywa głównie zapomnianą muzykę swego kraju. Tak jest też w przypadku wspomnianego Bassaniego, właściwie do dziś prawie zapomnianego.

Dzięki ich nowemu, dwupłytowemu albumowi możemy zapoznać się z fragmentem jego twórczości sakralnej. Oto opus 9 jego *Nieszporów „salmi concertati a quattro voci con violini, e suoi ripieni, con altri salmi a due e tre voci con violini”*. Zbiór ten wydał w 1690 r. Giuseppe Sala z Wencji.

Wykonanie przez niewielki zespół męski jest na bardzo wysokim poziomie, taka też jest realizacja dźwięku. Dołączona książeczka w sposób bardzo skrupulatny przedstawia czytelnikowi postać kompozytora i jego dzieła, co o tyle warto jest docenienia, że twórca jest niemalże nieznan.

Warto sięgnąć po ten dopracowany album i zatopić się w pięknych dźwiękach włoskiej muzyki sakralnej końca XVIII w.

Stanisław Lubliński



JOHANNES BRAHMS
Sonaty skrzypcowe

Isabelle Faust, skrzypce; Alexander Melnikov, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902219 • w. 2015 • 77'51"

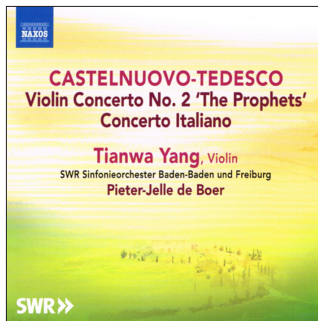
☆☆☆☆☆

Chyba każdy meloman uczestniczył w koncertach, któ-

rych nie zapomni do końca życia. Dla mnie jednym z takich wydarzeń było wykonanie przez Isabelle Faust i Orkiestrę Berlińskich Filharmoników pod dyktando Bernarda Haitinka *Koncertu skrzypcowego D-dur* Ludwiga van Beethovena. Cóż za artystyczna klasa! A przy tym Faust okazała się być podczas bezpośredniego kontaktu bardzo przystępnym człowiekiem: skromnym, przyjaznym, chętnie odpowiadającym na pytania słuchaczy. Widać było, że kontakt z odbiorcą jest dla skrzypaczki ważny. Z pewnością taka postawa artystki zyskuje jej wielbicieli. Zwłaszcza, że sztuka i artyzm, jakie prezentuje są najwyższej miary. Potwierdza to omawiana płyta, utrwalona z najczęstszym partnerem-pianistą skrzypaczki – Alexandrem Melnikovem, a poświęcona w głównej mierze sonatom skrzypcowym Johanna Brahmsa. Faust i Melnikov dokonali już rejestracji *Sonaty skrzypcowej* Brahmsa, co miało miejsce w 2007 r. Obecnie uzupełniają cykl dwoma pozostałymi, zestawionymi z bardzo interesującymi, choć niewątpliwie rzadziej wykonywanymi dziełami: *Trzema Romansami* op. 94 (w oryginale przeznaczonymi na obój z fortepianem) Roberta Schumanna i *F.A.E. Sonata*. Ta ostatnia kompozycja to utwór niezwykle intrygujący. Tytuł to zaszyfrowane słowa „Frei aber einsam” („Wolny ale samotny”). Dzieło zostało dedykowane wybitnemu skrzypkowi Józefowi Joachimowi, jego twórcami są zaś Schumann, Brahms oraz Albert Dietrich (1829–1908). Zadaniem adresata było odgadnięcie, który z kompozytorów jest autorem której części *Sonaty*, z czego zresztą wywiązał się bezbłędnie. Dość powiedzieć, że wykonanie utworu-prezentu, w towarzystwie Clary Schumann przy fortepianie, sprawiło mu ogromną radość. *F.A.E. Sonata* rzadko

gości na płytach, bądź w programach koncertów, po raz pierwszy drukiem ukazała się w 1935 r. Fragment tego niezwykłego dzieła (część trzecią, autorstwa Brahmsa) niedawno przypomnieli nam Leonidas Kavakos i Yuja Wang, dopełniając nią program płyty, poświęconej kompletowi sonat skrzypcowych Brahmsa. W całości jest kompozycją wartościową, dobrze napisaną i, bagatela!, spójną stylistycznie, z całą pewnością wartą przypomnienia! Zwłaszcza w tak mistrzowskim wykonaniu, jak to na omawianej płycie. Artyści grają na znakomitych instrumentach: Isabelle Faust – na swoim pięknym Stradivariusie „Śpiąca Królowna”, Alexander Melnikov – na fortepianie Bösendorfera z 1875 r. To wspaniałe zestawienie: słodycz, niewinność skrzypiec z potęgą i siłą fortepianu. W podobny sposób kreują muzykę również sami wykonawcy – Melnikov mocnym, męskim dźwiękiem, Faust – z niezwykłą delikatnością, czułością i wrażliwością. Zwłaszcza w wolnych fragmentach (drugie części obu sonat Brahmsa) skrzypaczka jest poetką, a jej gra może prawdziwie wzruszyć, ileż niuansów wydobywa ona z tych dzieł! Oboje artyści dbają o precyzję wykonania, przywiązując dużą wagę do szczegółów, a także o dramatyzm interpretacji. Tworzą kreacje żywe, bogate w detale i w całości przekonujące. Sonat skrzypcowych Johanna Brahmsa zawsze słucha się miło, zwłaszcza w tak mistrzowskim wykonaniu, jak to na prezentowanej płycie. *Romansów* op. 94 Schumanna i *F.A.E. Sonata* nieczęsto możemy posłuchać – warto skorzystać z okazji, jaką daje omawiany album.

Łukasz Kaczmarek



MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
Concerto Italiano op.31, Koncert skrzypcowy nr 2 op. 66 „I Profeti”
 Tianwa Yang, skrzypce • SWR Symphony Orchestra, Baden Baden and Freiburg • Pieter-Jelle de Boer
 Naxos 8.573135 • w. 2015, n. 2012 • 59'54”
 ★★★★★

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) należy do pokolenia muzyków, którzy odeszli od twórczości operowej i rozwinęli włoską muzykę symfoniczną. Był on kontynuatorem nurtu rozpoczętego przez takich kompozytorów, jak Martucci, Respighi, Casella, Pizzetti i Malipiero. W jego obfitej twórczości można znaleźć dwa koncerty skrzypcowe. Pierwszy, znany jako *Concerto Italiano*, powstał w 1924 r. i dotychczas nie był nagrywany. Napisany jest w stylu neoklasycyzy. Słuchając go można odnieść wrażenie, że brak w nim pasji twórczej. Kompozytor wzorował się na dziełach Vivaldiego i Bacha, odnosząc jednak wrażenie, że komponował go bez specjalnego przekonania. Dzieło przyjemne, ale bez większych wartości.

Inaczej jest w przypadku drugiego dzieła, dedykowanego Heifetzowi – ten wielki artysta dokonał również jego nagrania. Tytuł *II Koncertu, I Profeti*, odnosi się do różnych przepowiedni ze Starego Testamentu. Jest to solidne dzieło, zasługujące na częstsze prezentowanie melomanom, mu-

zyka pełna kulminacji i romantycznej pasji, uważnemu słuchaczowi może się skojarzyć ze znanym dziełem Ernesta Blocha, *Schelomo*.

Chińska skrzypaczka Tianwa Yang znana jest miłośnikom firmy Naxos z wielu nagrań, w tym znakomitego cyklu z muzyką Sarasatego. W tym nagraniu jest u szczytu formy, tak samo zresztą jak orkiestra pod znakomitą dyktando, którą zapewnia Pieter-Jelle de Boer, znakomity dyrygent, ale także i pianista.

Warto sięgnąć po ten album, który – poza znakomitym wykonaniem – oferuje nam jedynie dostępne na rynku połączenie dwóch koncertów skrzypcowych, które napisał Mario Castelnuovo-Tedesco.

Stanisław Lubliński



FRYDERYK CHOPIN
Preludia
 Yundi, fortepian
 Deutsche Grammophon 481 1910 • w. 2015 • 38'58”
 ★★★★★

Robert Schumann, znany nie tylko jako kompozytor, ale także krytyk muzyczny, wypowiedział się na łamach „Neue Zeitschrift für Musik” na temat nowo zaprezentowanych dzieł Fryderyka Chopina, użył następującego stwierdzenia: „Chopin nie potrafi już napisać niczego takiego, aby w siódmym, czy ósmym takcie nie można było wykrzyknąć: To jego!”. Chociaż to stwierdzenie dotyczyło innych dzieł, niż zaprezentowane na tym woluminie, między innymi *Mazurków* op.

30, to nie sposób nie zgodzić się z nim, gdy słucha się prezentowanego nagrania. Preludia Fryderyka Chopina to cykl utworów powstałych w latach 1836–1839, podczas pobytu kompozytora na Majorce. Te na pozór proste, niewielkich rozmiarów dzieła, kryją w sobie nie tylko ducha dojrzałego romantyzmu, ale także aspiracje ich twórcy, który pragnął dorównać takim kompozytorom, jak chociażby Jan Sebastian Bach, twórca słynnego *Das wohltemperierte Klavier*, będącego zbiorem preludiów i fug, zapisanych we wszystkich tonacjach.

Te, dobrze nam znane dzieła polskiego kompozytora kryją w sobie bogaty ładunek emocjonalny, czemu dał wyraz niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent, Hans von Bülow, który każdemu dziełu z opusu 28 przypisał stwierdzenie będące ilustracją pewnych skojarzeń, co ukazuje twórczość Chopina jako pomost między tym, co tradycyjne z duchem romantyzmu.

Po przywołane dzieła sięgało już wielu znamienitych wykonawców, zarówno młodych, jak i tych bardziej doświadczonych, o czym mogliśmy przekonać się chociażby podczas ostatniej edycji Konkursu Chopinowskiego. Przed nami album, na którym wysłuchamy wspomnianych dzieł, a także dwóch pozostałych preludiów, z których jedno zostało odnalezione dopiero po śmierci kompozytora. Ich wykonawcą jest chiński pianista Yundi. Prezentowany wolumin to kolejny etap w rozwoju artystycznej drogi laureata I nagrody na XIV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina z 2000 r. Wykonania prezentowanych dzieł przez chińskiego pianistę utwierdzą nas w przekonaniu o słuszności terminologii, jaką zastosował wobec dzieł Chopina, wspomniany

wcześniej, niemiecki kompozytor. Przywołanie takich synonimów, jak bicie dzwonów do *Preludium h-moll*, czy porównanie słynnego *Preludium e-moll* z duszeniem się wydają się być trafnymi skojarzeniami, w czym niewątpliwie utwierdzą nas prezentowane wykonania, a Yundi objawia się jako dojrzały pianista, który w pełni zrozumiał romantycznego ducha muzyki Fryderyka Chopina.

Karol Rzepecki

EDWARD ELGAR
The Dream of Gerontius
op. 38

Paul Groves, tenor (Gerontius); Sarah Connolly, mezzosoprán (Anioł); John Relyea, bas (ksiądz, Anioł śmierci) • Staatsopernchor Dresden; Staatskapelle Dresden • Colin Davis, dyrygent
Profil PH2017 • w. 2015, n. 2010 • 94'06"
★★★★★

The Dream of Gerontius (*Sen Gerontiusa*), popularnie zwane *Gerontius*, to dwuczęściowe oratorium Edwarda Elgara. Zostało napisane w roku 1900 do libretta kardynała Johna Henry'ego Newmana. Tekst oratorium opowiada o podróży duszy pobożnego Gerontiusa ze świata żywych przed oblicze Boga. Utwór uznawany jest za jedno z najwybitniejszych dzieł brytyjskiego kompozytora. Pierwsze publiczne wykonanie odbyło się 3 października 1900 r. w Birmingham Town Hall.

Ten opis jest zaledwie krótkim wprowadzeniem do nowej płyty wydawnictwa Profil, z tą właśnie kompozycją. Jest to 37 wolumen specjalnej edycji – Edition Staatskapelle Dresden, prezentującej wybitne dzieła kompozytorów europejskich pod batutą równie wybitnych europejskich dyrygentów (Collin Davis, Karl Böhm, Bernard Haitink i in.). Na krążku, oprócz wspo-

mnianej Staatskapelle Dresden, usłyszymy solistów i chór opery drezdeńskiej pod dyktando Collina Davisa.

Oratorium Elgara jest dziełem bardzo popularnym w Wielkiej Brytanii, a mniej znanym poza jej granicami. Dziwi to, zwłaszcza w kontekście faktu, że w młodości Elgar był dobrze znany m.in. w Niemczech, a po napisaniu *Snu* (utwór powstał w... Dusseldorfie), uzyskał on pochlebne opinie Richarda Straussa. Niektórzy tłumaczą brak szerszej popularności faktem, że tekst pochodzi jakoby z Watykanu, a utwór porusza trudną tematykę umierania. Nie wydaje się to jednak zbyt przekonującym argumentem.

Opisywany przeze mnie album wydany został jako swisty hołd Staatskapelle Dresden dla Colina Davisa. Jest to wyraz podziękowania za długą i owocną współpracę, trwającą od roku 1983. W roku 1990 orkiestra przyznała mu tytuł Laureata Dyrygentów. Było to pierwszy – i jak dotychczas – jedyny raz, gdy orkiestra przyznała taki tytuł w swojej długiej historii. To z pewnością wskazuje na szacunek, którym Davies darzony jest przez muzyków, nazywających go przyjaźnie „Der Sir”.

Wykonanie to polecam szczerze i gorąco. Jest to bardzo wyrazista, dobrze poprowadzona interpretacja oratorium Elgara. Dobrze brzmią głosy solowe, chór i orkiestra. Dyrygent, będąc w 83. roku życia, nie traci nic na witalności i energii, w bardzo przemyślany sposób prowadząc swój zespół. Dodatkowo, głęboko duchowa i religijna treść oratorium, wiele epizodów dramatycznych, żywe, rozwinięte wokalne i chóralne tekstury, jak i mistrzowskie ujęcie orkiestrowej kolorystyki – to wszystko wpłynęło na fakt, że kompozycja Elgara, obok *Mesjasza* Haendla, stała się jed-

nym z najbardziej popularnych dzieł muzyki brytyjskiej.

Jakub Banaś

GABRIELI IN VENICE

The Choir of King's College • Stephen Cleobury, dyrygent

The King's College KGS012 • w. 2015 • BD/SACD 73'10"

★★★★★

Giovanni Gabrieli (1555–1612) to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego renesansu, w późnym etapie jego rozwoju. Jego twórczość skupia w sobie najznamiensze cechy, charakteryzujące włoską twórczość na gruncie takich form, jak motet, czy madrygał. Mówiąc o tym kompozytorze, nie sposób pominąć jego związek z Wenecją. To on, jak mało kto, przyczynił się do rozwoju działającej w tym mieście szkoły, zwanej dzisiaj szkołą wenecką. Również w stronę tego miasta naszą uwagę kieruje prezentowany wolumin. W wykonaniu The Choir of King's College wysłuchamy zapomnianych, jak dotąd, utworów tego kompozytora. *1615 Gabrieli in Venice* to wolumin zawierający twórczość, która została odkryta już po śmierci kompozytora, a okrąglą, przypadającą w zeszłym roku, rocznica odnalezienia tych dzieł, stała się dobrą okazją do tego, aby je upamiętnić. Prezentowane utwory wydają się być jednym ze szczytowych osiągnięć ówczesnej polifonii, a partie chóru, wzbogacone o aparat orkiestrowy to już zapowiedź przemian, jakie nieuchronnie zbliżyły się na gruncie muzyki polifonicznej, czego nie sposób nie zauważyć podczas słuchania prezentowanego nagrania pod dyktando Stephena Cleobury'ego. Dodatkowym motywem, który skłonił angielskich muzyków do nagrania prezentowanego woluminu, stały się słowa angielskiego pisarza i podróżnika,

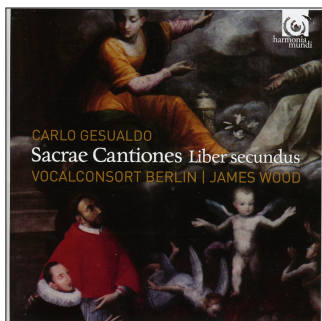
Thomasa Coryata, który odwiedzając Wenecję w 1608 r. natknął się na muzyków wykonujących dzieła Gabriele'go w dniu św. Rocha i wówczas wyraził swój zachwyt twórczością włoskiego kompozytora. Prezentowany wolumin to także zaprzeczenie pewnym stereotypom, mówiącym o niewielkim znaczeniu muzyki renesansu w historii. Twórczość włoskich kompozytorów tego okresu znalazła swoje przełożenie w dorobku takich muzyków, jak sam Jan Sebastian Bach i wielu innych. To dodatkowy argument, aby sięgnąć po ten wolumin, stanowiący istotny wkład w popularyzację twórczości kompozytorów renesansu.

Karol Rzepecki



CARLO GESUALDO
Tenebrae Responsories (1611)

Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent
Phi LPH 010 • w. 2013, n. 2012 • 126'36"
☆☆☆☆☆



Sacrae Cantiones liber secundus

VocalConsort Berlin • James Wood, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 902123 • w. 2013 • 69'22"
☆☆☆☆☆

Carlo Gesualdo do Venesa znany jest głównie dzięki sześciu księgom madrygałów świeckich. Dlatego z dużym zadowoleniem poznałem jego dwa, niedawno wydane albumy z muzyką sakralną. Pierwszy, dwupłytowy, zawiera *Tenebrae Responsories* w wykonaniu słynnego zespołu z Gandawy pod dyrekcją Philippe'a Herreweghe'a. Drugi album to *Sacrae Cantiones liber secundus* w wykonaniu znakomitych artystów z Berlina.

Zespół Collegium Vocale Gent od początku zaskoczy słuchacza swobodą, zrozumieniem struktury, artykulacją. Ich śpiew przywiązuje wagę do każdego szczegółu i jest niezwykle dokładny. Można powiedzieć, że Herreweghe i Collegium Vocale Gent zaprezentowali najbardziej precyzyjną i żywą interpretację tego dzieła.

Sacrae Cantiones liber secundus na sześć i siedem głosów powstały w 1603 r. i tylko częściowo przetrwały do naszych czasów. James Wood podjął się trudnego zadania rekonstrukcji brakujących części. Trwało to niemal trzy lata. Znakomity rezultat jego pracy został nagrany na płycie Harmonii Mundi. Podobnie jak zespół z Gandawy, VocalConsort Berlin pod batutą Jamesa Woda znakomicie wywiązał się z powierzonego mu zadania.

Oba albumy charakteryzują się znakomitym bogactwem brzmieniowym, wielką dbałością o detale. Realizacja nagrania jest wyjątkowo staranna. Choć nie jestem przesadnym miłośnikiem dźwięku przestrzennego, to jednak w przypadku tej muzyki taka forma byłaby mile widziana.

Albumy na najwyższym światowym poziomie, warcie posiadania.

Stanisław Lubliński



JOHANN ADAM HILLER
Psalm 100, Psalm 5, Stabat Mater Pergolesiego.

Veronica Winter, sopran; Thomas Riede, alt; Kurt Schoch, tenor; Thomas Laske, bas • Stuttgarter Hymnus-Chorknaben • Rainer Johannes Homburg, dyrygent
MDG 902 1876-6 • w. 2015, n. 2014 • SACD, 58'14"
☆☆☆☆

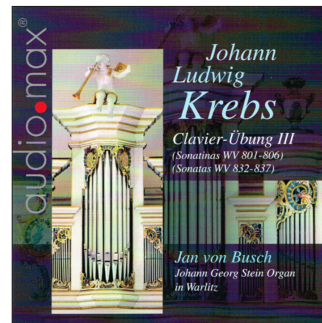
Johann Adam Hiller (1728–1804) to kolejny zapomniany kompozytor, którego fragment spuścizny przywróciło do życia wydawnictwo MDG. Za życia był bardzo ceniony, uwielbiany wręcz, za swoje dokonania jako kompozytor – to on wymyślił „Singspiel” – oraz jako nauczyciel i organizator życia muzycznego. W 1760 r. zamieszkał w Lipsku, gdzie wykonał wiele utworów, w tym dokonał aranżacji do miejscowych potrzeb słynnego *Stabat Mater* Pergolesiego.

Prezentowana płyta zawiera tę wersję dzieła Pergolesiego – oryginalna orkiestracja tylko na smyczki, została powiększona o flety i oboje. Mamy tu też dwa oryginalne psalmy Hillera.

Wykonanie chóru ze Stuttgartu jest atrakcyjne, z jasnym dźwiękiem i znakomitą intonacją. Godnym uwagi jest sopran Veroniki Winter.

Całości słucha się z przyjemnością, choć przypuszczam, że tylko zagorzali miłośnicy ciekawostek sięgną po ten znakomicie nagrany album w systemie SACD.

Stanisław Lubliński



JOHANN LUDWIG KREBS
Clavier-Übung III

Jan von Busch, organy
Audiomax 706 1888-2 • w. 2015, n. 2014 • 78'34"
☆☆☆☆☆

Urodzony w 1713 r. Johann Ludwig Krebs był niezwykle uzdolnionym uczniem Jana Sebastiana Bacha. Był mistrzem kontrapunktu i – według mu współczesnych – dorównywał Bachowi i Haendlowi. Niestety, pomimo ogromnego talentu, trudno mu było znaleźć stałe zatrudnienie, zdarzało się, że pracował w zamian za pożywienie. Pozostawił po sobie wiele kompozycji, z których tylko nieliczne opublikowano za jego życia. Większość manuskryptów musiała czekać aż do XX w., kiedy zainteresowano się wreszcie jego twórczością i zaczęto ją wydawać.

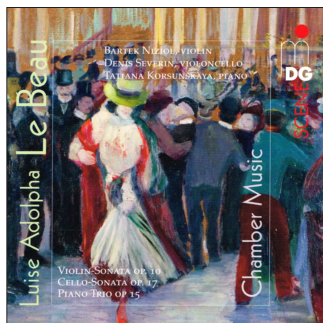
Zawarte na płycie (trzeciej w serii) sześć sonatin Krebs-WV801-806 i sześć sonat Krebs-WV832-837 napisane są jeszcze w stylistyce późnego baroku i stanowią jakby kontynuację dzieła Jana Sebastiana Bacha, pozostając jednak utworami całkowicie oryginalnymi.

Urodzony w Hamburgu organista Jan von Busch po mistrzowsku wykonał dzieła Krebsa – jest on szczególnie predestynowany do wykonywania tej twórczości. W jego grze wyczuwa się lekki, delikatny, o ciepłej barwie dźwięk, dużą wrażliwość i muzikalność, a jednocześnie doskonały warsztat i świetną technikę. Porusza głębia sonat i sonatin Krebsa, zwraca uwagę

świetnie rozplanowana forma. Grę Jana von Buscha charakteryzuje wielka kultura, spokój, przemyślana forma i przebieg.

Warto zapoznać się z tą piękną, niesłusznie pomijaną twórczością późnego baroku.

Stanisław Lubliński



LUISE ADOLPHA LE BEAU
Trio fortepianowe d-moll op. 15, Sonata skrzypcowa c-moll op. 10, Sonata wiolonczelowa D-dur op. 17

Bartek Nizioł, skrzypce; Denis Severin, wiolonczela; Tatiana Korsunskaya, fortepian

MDG 903 1872-6 • w. 2014 • SACD, 55'21"

★★★★★

Luise Adolpha Le Beau (1850–1927) była cenioną pianistką, a także kompozytorką, która uczyła się m.in. u Josepha Rheinbergera. Wśród licznych jej kompozycji znajdują się trzy utwory kameralne nagrane na prezentowanej płycie.

Jest to muzyka typowo romantyczna, solidnie napisana. Cechuje ją oryginalność i trudno zrozumieć, dlaczego pozostaje dotąd nieznaną. Czyżby fakt, że jej twórcą była kobieta...

Nagranie w systemie SACD, jak zawsze w przypadku MDG, jest na bardzo wysokim poziomie. Artyści bardzo starannie przygotowali to nagranie, wszystko jest znakomite. Pochwalić można naszego rodaka, Bartka Nizioła, za uczestniczenie w tej produkcji. Zdziwienie budzi tylko fakt, że nie chwali się on tą znakomitą płytą na swojej stronie internetowej.

Drugim niedociągnięciem, w moim przekonaniu, jest bardzo krótki czas trwania tego albumu. Wziąwszy pod uwagę, że bez problemu można znaleźć w internecie 8 *Preludiów na fortepian* op. 12, czy *Elegię na skrzypce i fortepian* op. 44 – z wielką przyjemnością posłuchałbym jeszcze Bartka Nizioła. Uznać to należy za spore niedopatrzenie.

W całości jednak płyta zasługuje na zainteresowanie, zarówno ze względu na repertuar, jak i na znakomitą jego interpretację.

Stanisław Lubliński

CLAUDIO MONTEVERDI
The Genius of the Vespers

The Sixteen • Harry Christophers, conductor

Coro CORDVD7 • w. 2015 • DVD-V, 60'00"

★★★★★

Nie znajdziemy tu kompletnego zapisu słynnego *Vespro della Beata Vergine* z 1610 r. Claudia Monteverdiego. Omawianą produkcję możemy określić jako film dokumentalny, którego głównym bohaterem jest Claudio Monteverdi, drugoplanowym zaś – książe Vincenzo Gonzaga. Ten drugi to dość ciekawa postać, o jego zamiłowaniu do romansów, luksusu i sztuki krążyły legendy. Za podstawę merytoryczną produkcji służyło 127 zachowanych listów Monteverdiego. Tak naprawdę jednak, rzecz toczy się wokół genialnej muzyki Mistrza z Mantui. Opowiadają o niej Simon Russell Beale oraz Harry Christophers. Pierwszy to brytyjski aktor szekspirowski, także historyk muzyki, drugi – również Brytyjczyk, dyrygent i chórmistrz, kierownik zespołu The Sixteen. Oboje byli chórzystami, na płycie możemy posłuchać ich śpiewu – oczywiście jako wykonawców *Nieszporów* Monteverdiego. Wypowiadają się

również sami muzycy, członkowie The Sixteen, wyrażając swój zachwyt nad dziełem Mistrza z Mantui i zwracając nam uwagę na coraz to nowe znaczenia, aspekty *Vespro della Beata Vergine*. Słuchając ich wypowiedzi, odpowiednio ilustrowanych przykładami muzycznymi, rzeczywiście możemy uwierzyć i przekonać się, że Monteverdi był geniuszem i wizjonerem, autentycznie zachwycić i wzruszyć się jego muzyką. Bo *Vespro della Beata Vergine* to z całą pewnością najbogatsze muzycznie i najbardziej natchnione dzieło muzyki religijnej przed Bachem i Haendlem. Ale jako przykłady pojawiają się tu również *Madrygały* oraz przesławny *Prolog do Orfeusza*. Pod względem merytorycznym, całość przedstawia sobą sporą wartość edukacyjną. Wykonania Monteverdiego również utrzymane są na najwyższym poziomie, jak to zwykle w przypadku zespołu The Sixteen i Harry'ego Christophersa: wspaniałe bogactwo brzmieniowe, dbałość o detale, a przy tym piękne, przestrzenne nagranie. W połączeniu ze stylowym i wyrafinowanym obrazem i wnikliwym komentarzem czyni to omawiany album atrakcyjnym poznańczo, jak również zmysłowo. To produkt dla ucha i oka. Co można by zatem ulepszyć? Otóż do dania głównego – części audiowizualnej dołączone są ścieżki dźwiękowe – samplery z płyt zespołu The Sixteen. Czy nie można było, miast nich, zamieścić kompletnego nagrania *Vespro della Beata Vergine*, co stanowiłoby naturalne i logiczne dopełnienie zawartości albumu? Artyści dokonali przecież bardzo cennego zapisu dzieła...

Łukasz Kaczmarek

ANDRZEJ I ROXANNA PANUFNIK

Messages – utwory kameralne na smyczki

Robert Smissen, altówka; Richard May, wiolonczela • Brodsky Quartet

Chandos CHAN 10839 • w. 2014 • 78'24" ★★★★★

Messages to jedna z najnowszych płyt brytyjskiej wytwórni Chandos, zawierająca ciekawe nagrania smyczkowej muzyki kameralnej Andrzeja Panufnika i jego córki Roxanny. Jest to zbiór wszystkich kwartetów, które pozostawił po sobie jeden z najważniejszych kompozytorów polskiej muzyki II połowy XX w. oraz innych dzieł kameralnych obojga twórców. Tak oto usłyszeć możemy *Kwartet smyczkowy nr 1* (1976), *Kwartet smyczkowy nr 2 „Messages”* (1980), *Kwartet smyczkowy nr 3 „Wycinanki”* (1990) oraz *Pieśń do Marii Dziewicy* (1964) Andrzeja Panufnika, *Wspomnienia mojego ojca* (2013) Roxanny Panufnik oraz *Modlitwę* (1990/1999), będącą wspólną kompozycją ojca i córki.

Wykonawcą wyżej wymienionych kompozycji jest brytyjski Brodsky Quartet, w którego skład wchodzi: Daniel Rowland (I skrzypce), Ian Belton (II skrzypce), Paul Cassidy (altówka) oraz Jacqueline Thomas (wiolonczela). Dodatkowo na płycie pojawili się (w utworach zaaranżowanych na sekstet smyczkowy): Robert Smissen (skrzypce) oraz Richard May (wiolonczela).

Niniejszy krążek zawiera prawie wyłącznie utwory utrzymane w klasycznych formach, typowe dla muzyki autonomicznej (kwartety Panufnika). Każdy z nich jest jednak swoistą opowieścią. *Kwartet smyczkowy nr 1* jest rodzajem rozmowy toczony pomiędzy czterema instrumentami, z których każdy odznacza się indywidualnym charakterem – quasi

agresywnym (pierwsze skrzypce), „dowcipnym” (skrzypce drugie), podniosłym (altówka) i spokojnym, niemal filozoficznym (wiolonczela). *Kwartet nr 2* nawiązuje do wspomnień kompozytora z czasów dzieciństwa, kiedy to do jego ulubionych zajęć należało nasłuchiwanie dźwięków wydobywających się z drutów słupów telegraficznych. Ostatni, *Kwartet nr 3*, nawiązuje do tradycji polskich wycinanek. Pięć części – różnych pod względem charakteru, wyrazu i dominujących w nich problemów technicznych – jest jak pięć różnych w kolorze i kształcie wycinanek.

W kwestii wykonawczej na podkreślenie zasługuje fakt bardzo wyraźnego dialogu między muzykami; muzyka jest „zwarta”, instrumenty dialogują ze sobą w bardzo klarowny sposób, każdy z nich jest zarówno odrębny w charakterze, jak i profesjonalnie scala się w całość, jaką stanowi kwartet. Ten typ odrębności i scaleńia zarazem można zaobserwować szczególnie w *Kwarciecie nr 1*. Subtelność brzmienia i dokładne, logiczne frazowanie są natomiast uwypuklone zwłaszcza w *Kwarciecie nr 2*. Z całą pewnością płyta ta powinna znaleźć swoje miejsce w bibliotece muzycznej każdego melomana, któremu postać Panufnika jest bliska.

Jakub Banaś

ARVO PÄRT

Te Deum

Akademisk Kor Kopenhagen, Akademisk Orkester Kopenhagen • Nenia Zenana, dyrygent
Membran 233967 • w. 2015, n. 2002
☆☆☆☆☆

Muzyka estońskiego kompozytora Arvo Pärta (ur. 1935) jest zjawiskiem niezwykłym. Pełna prostoty, zrozumiała dla przeciętnego odbiorcy, a przy tym uduchowiona, głę-

boko poruszająca. *Te Deum*, dzieło przeznaczone na trzy chóry, fortepian, smyczki i magnetofon, powstałe w latach 1984–1985 (w 1992 r. kompozytor dokonał rewizji) jest doskonałym tego przykładem, stanowiąc świetną wizytówkę twórcy. Tradycyjny łaciński tekst wystawiający Trójcę Świętą, opracowany muzycznie przez Pärta, łączy historię z nowoczesnością. Kompozytor, jak to zwykle on, źródeł inspiracji poszukuje w średniowieczu i renesansie. Przez pewną surowość, modalność, Pärt najbardziej zbliża się do chorału gregoriańskiego. Stąd, dla pomysłodawców tej płyty, dość oczywistym było zestawienie współczesnego dzieła ze śpiewami religijnymi średniowiecza, co zresztą dość dobrze się sprawdziło. Z bogatej muzycznej skarbnicy wybrano pochodzące z Danii księgi *Ordinale Sancti Kanuti Duscis e Martyris* z ok. 1270 r. oraz *Liber Daticus Lundensis* z ok. 1140 r. Są to wspaniałe, a niezbyt dobrze znane zabytki muzyczne. Proporcje czasowe są 50 do 50, dzieło Pärta trwa przeszło 30 minut, drugie tyle zajmuje chorał.

Istnieją, co najmniej trzy nagrania *Te Deum* Arvo Pärta. Pierwsze, to oczywiście słynna estońska rejestracja, której dokonał Tõnu Kaljuste, drugie – nagrał Risto Joosta, trzecie – żywy zapis Petera Dijkstra. Wszystkie są znakomite i doczekały się prestiżowych nagród. Wydane właśnie nagranie Nenie Zenany i Zespołu Akademickich Kopenhagi powstało de facto w roku 2002. I ono ma wiele zalet. Artyści dobrze przekazują medytacyjny nastrój kompozycji, pod względem technicznym są dość sprawni, pochwały tyczą się zwłaszcza chóru. Nieco słabiej wypada zespół Absalon Six wykonujący muzykę średniowiecza – miejscami daleki od najlepszych tra-

dycji i aktualnej wiedzy muzykologicznej, ale nigdy nie pozabawiony wartości.

W całości, płytę należy zatem uznać za dość udaną pod względem artystycznym. A muzyka tu zawarta skłania do kontemplacji, refleksji, przy tym relaksuje, działa kojąco. Czy nie tego właśnie większości z nas bardzo często potrzeba?

Łukasz Kaczmarek



JOHANN STAMITZ
Sonaty skrzypcowe op. 6
Stephan Schardt, skrzypce; Michael Behringer, klawesyn
MDG 903 1862-6 • w. 2014 • 67'16"
☆☆☆☆☆

Sonaty op. 6 Johanna Stamitza były opublikowane dopiero po jego śmierci, co nie dziwi, gdyż utwory te są bardzo trudne i tylko kompozytor, słynący z niezwyklej techniki gry na skrzypcach, mógł im sprostać. Od śmierci kompozytora minęło sporo czasu, gra na skrzypcach ewoluowała i dzisiaj utwory te nie wydają się aż tak karkołomne, tym niemniej są wciąż wymagające. Niemiecki skrzypek Stephan Schardt podjął się tego wyzwania i można stwierdzić, że mu sprostał. Zachwyca swoim kunsztem, zaskakuje pięknem i oferuje coś więcej niż tylko zwykłą wirtuozerię. Ta znakomita, rokokowa muzyka w tak świetnym wykonaniu zapiera dech w piersiach. Do tego, towarzyszący przy klawesynie Michael Behringer znakomicie realizuje continuo i współtworzy, wraz ze skrzypkiem, małe arcydzieła.

Dzięki tej płycie możemy odkryć, że Johann Stamitz, jeden z czołowych kompozytorów szkoły mannheimskiej, był świetnym kameralistą.

Płyta warta posiadania.

Stanisław Lubliński



MIECZYŚLAW WEINBERG
Polskie melodie op. 47 nr 2, Symfonia nr 21 op. 152 „Kadysz”
Weronika Bartenjewa, soprano • Syberyjska Orkiestra Symfoniczna • Dymitr Wasiliew, dyrygent
Toccata Classics TOCC0193 • w. 2014, n. 2013 • 67'28"
☆☆☆☆☆

Mało w Polsce znana firma Toccata Classics postanowiła uprzedzić wszystkich, którzy starają się przywrócić do życia twórczość Mieczysława Weinberga i wydała płytę z ostatnią symfonią tego kompozytora. Aż dziw bierze, że tak znakomite dzieło musiało czekać tak długo na nagranie.

Płytę otwierają *Polskie melodie*, utwór wykonany po raz pierwszy w 1950 r. w Moskwie. Kompozytor, który ocalał życie uciekając przed hitlerowcami do ZSRR, nie zapomniał o swoim pochodzeniu i dał temu wyraz w tych czterech utworach.

Pochodząca z lat 1989–1991 *Symfonia nr 21*, ostatnia dokończona w katalogu Weinberga, odwołuje się do żydowskiej modlitwy za zmarłych i poświęcona jest „ofiaram polskiego Getta”. Składa się z jednej części, podzielonej na sześć fragmentów. W ostatnim fragmencie pojawia się zjawisko wokaliza w wykonaniu ro-

syjskiego sopranu, Weroniki Bartenjowej.

Syberyjska Orkiestra Symfoniczna z Omskiej Filharmonii pod dykcją znakomitego mistrza batuty, głównego dyrygenta Dymitra Wasiliewa świetnie wykonała to premierowe nagranie. Trudno będzie zrobić to lepiej.

Wszystkim miłośnikom muzyki polskiej polecam to nagranie.

Stanisław Lubliński

MIECZYŚLAW WEINBERG
Symfonie kameralne nr 3 B-dur op 151 i nr 4 H-dur op. 153

Helsingborg Symphony Orchestra • Thord Svedlund, dyrygent
Chandos CHSA 5146 • w. 2015 • SACD, 65'55"
★★★★★

Chandos kontynuuje nagrywanie wszystkich dzieł symfonicznych Mieczysława Weinberga, kompozytora polskiego, który całe swoje dorosłe życie spędził w ZSRR, a zmarł kilka lat po upadku komunizmu, w roku 1996. Twórczość tego kompozytora przez lata znana była tylko nielicznym bywalcom sal koncertowych ZSRR. Gdy kompozytor zmarł, nagle zainteresowano się jego dziełem. Najpierw wytwórnia Olympia dokonała reedycji na CD nagrań wydanych w ZSRR na płytach długogrających. Następnie wielu muzyków z różnych krajów zainteresowało się tym twórcą (Polacy, jak zawsze, byli ostatnimi). Stał się popularnym do tego stopnia, że właściwie cała spuścizna po nim jest już dostępna na płytach.

Weinberg, twórca 22 symfonii, pod koniec życia zaczął pisać również symfonie kameralne – w sumie cztery – dorównujące rozmiarami tym właściwym. Na prezentowanej płycie nagrano dwie ostatnie symfonie kameralne, z których

Czwarta jest ostatnim skończonym dziełem kompozytora.

Symfonia kameralna nr 3 napisana jest wyłącznie na smyczki. Pierwsze trzy części oparte są na materiale muzycznym *Kwartetu smyczkowego nr 5* op. 27 z roku 1945. W przeciwieństwie do wcześniejszych symfonii kameralnych, nie jest to jednak prosta transkrypcja.

Drugi utwór na płycie, *Symfonia kameralna nr 4*, również odwołuje się do wcześniejszych dzieł, tym razem jednak do pieśni i oper.

Orkiestra z Helsingborgu pod dykcją Thorda Svedlunda gra tak, jakby mieli muzykę Weinberga we krwi. Dzięki ich wspaniałej interpretacji mogę zarekomendować ten album jako znakomite wprowadzenie w świat naszego rodaka, Mieczysława Weinberga.

Stanisław Lubliński



JAN DISMAS ZELENKA
Missa nativitatis Domini, ZWV 8; Magnificat in C major, ZWV 107; O magnum mysterium (Motetto pro Nativitate), ZWV 171; Motet Chvalte Boha silného, ZWV 165
Barbora Sojková, sopran, Markéta Cukrová, alt, Tomáš Král, bass • Musica Florea • Marek Štryncl, dyrygent
Supraphon SU 4111-2 • w. 2012 • 60'03"
★★★★★

Melodrama de Sancto Wenceslao ZWV 175
Noémi Kiss, sopran; Anna Hlavěnková, sopran; Markus Forster, kontra tenor; Jaroslav Březina, tenor; Adam Zduňkowskí, tenor; Aleš Proházka, bas • Mu-



sica Florea; Musica Aeterna; Ensemble Philidor; Boni Pueri • Marek Štryncl, dyrygent
Supraphon SU 4113-2 • w. 2012 • 95'14"
★★★★★



Gaude laetate ZWV 168, Missa Sanctissimae Trinitatis ZWV 17
Makoto Sakurada, tenor; Gabriela Eibenová, sopran; Carlos Mena, alt; Lisandro Abadie, bas; Roman Hoza, baryton; Václav Čížek, tenor; Marian Krejčík, bas • Ensemble Inégal; Prague Baroque Soloist • Adam Viktora, dyrygent
Nibiru 01572231 • w. 2012 • 66'10"
★★★★★

W serii Supraphonu *Musica From Eighteenth-Century Prague* pojawiła się już jakiś czas temu nowa płyta z dziełami Jana Dismasa Zelenki (1679–1745). Są to dzieła, które zaczęły być wykonywane w Pradze zaczynając po roku 1730. Takim dziełem jest *Msza* ZWV 8, której jedna kopia znajduje się w kościele św. Mikołaja w Pradze, druga znajduje się w archiwum C. P. E. Bacha i najprawdopodobniej pochodzi ze zbiorów Jana Sebastiana.

Muzyka arii z bożonarodzeniowego motetu *O magnum mysterium* pochodzi z innego utworu Zelenki – kompozytor zmienił tekst i dodał dwa flety.

Motet *Chvalte Boha silného* do tekstu *Psalmu 150* jest najprawdopodobniej jedynym zachowanym utworem Zelenki do tekstu czeskiego.

Wykonawcy tych utworów osiągnęli wyżyny swego kunsztu i znakomicie zaprezentowali mniej znane dzieła Jana Dismasa Zelenki, wybitnego Czecha, rówieśnika J. S. Bacha.

W tej samej serii pojawiło się nagranie kolejnego dzieła Jana Dismasa Zelenki – *Melodrama de Sancto Wenceslao*. Oryginalnie utwór ten był zatytułowany *Sub olea pacis et palma virtuti conspicua orbi regia Bohemiae corona* i powstał w 1723 r. z okazji koronacji w Pradze Karola VI. Choć w założeniu jest to utwór operowy, jego styl nawiązuje do oratoriów. Wykonawcy, tak jak i w przypadku poprzedniej płyty, pod dykcją Marka Štryncla w znakomity sposób oddali całe piękno tej pochodzącej z pierwszej połowy XVIII w. kompozycji. Warto zauważyć, że udział w nagraniu wzięł nasz rodak, Adam Zduňkowskí.

Trzeci album produkcji czeskiej, tym razem wydawcą jest Nibiru, również zawiera twórczość sakralną Zelenki.

Czesi mogą stanowić wzór do naśladowania dla Polaków, jeśli chodzi o promocję własnej muzyki. Jeszcze w dawnych czasach władzy komunistycznej dokładali wszelkich starań, by wykonywać, nagrywać i promować w świecie swoich kompozytorów. Zapraszali do wykonania i nagrań zagranicznych artystów, czego dowodem są wznawiane przez Supraphon na CD nagrania, które pojawiły się kilkadziesiąt lat temu na płytach długogrających. Jan Dismas Zelenka był wśród tych promowanych twórców i dalej stanowi ważną postać w fonografii czeskiej. Zarówno Supraphon, jak i Nibiru dokładają wszelkich starań, zapraszają wybitnych artystów, rów-

niez zagranicznych, do promocji Zelenki. Czy w Polsce doczekamy się kiedykolwiek takiej staranności w stosunku do naszych twórców? Na pewno nie, bo dla naszych decydentów istotnym jest wpompowanie milionów w twórczość Pendereckiego, Góreckiego czy Kilara, a cała reszta może zgnić albo być zjedzona przez mole w niedofinansowanych bibliotekach.

Zanim dojdzie do takiej katastrofy, delektujmy się znakomitymi nagraniami naszego południowego sąsiada. Polecam.

Stanisław Lubliński

Różne

Ludwig van Beethoven – Wariacje Diabellego op. 120 • Lars Peter Hagen 34 Diabelli Cadenza

Ingrid Andsnes, fortepian

Simax PSC1350 • w. 2015 • 63'27"

★★★★★

Pod opusem 120, w katalogu dzieł Ludwiga van Beethovena kryje się jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł tego kompozytora. Ten cykl, skomponowany w latach 1819–1823, w którym za temat posłużył walc Antona Diabellego (1781–1858), którego znamy dzisiaj głównie jako austriackiego publicystę i edytora, ukazuje nie tylko mistrzostwo sztuki wariacyjnej ostatniego z klasyków wiedeńskich, ale sprawia, że muzyka tego kompozytora zyskuje wymiar ponadczasowy, czego jednym z dowodów jest prezentowany wolumin.

Jakiś czas temu, podczas szukania materiałów o polskim kompozytorze, Józefie Wieniawskim (1837–1912) w jednej z bibliotek natrafiłem na nuty kadencji do *Koncertu fortepianowego c-moll* Beethovena. Dzisiaj mamy do czynienia z podobną sytuacją, bowiem wysłuchamy

dobrze nam znanego dzieła ostatniego z klasyków wiedeńskich, które jednak zostało poszerzone także o kadencję, zaprezentowaną przed ostatnią z wariacji. Jej autorem jest współczesny norweski kompozytor Lars Petter Hagen, który zainspirowany twórczością Beethovena postanowił ukazać uniwersalność języka muzycznego tegoż kompozytora, czego dokonał wykorzystując współczesne środki. *Diabelli Cadenza* to próba nawiązania dialogu z historią, co podkreśla sam kompozytor. Jak sam przyznaje, „to niezwykle, móc pisać na instrumenty powstałe ponad 200 lat temu”. Natomiast całości wysłuchamy w wykonaniu utalentowanej norweskiej pianistki młodego pokolenia, Ingrid Andsnes, która znakomicie ukazała bravurę i wirtuozerię charakterystyczną dla kompozytora z Bonn. Niemniej jednak, nowatorskie ujęcie, zaproponowane przez współczesnego twórcę, wydaje się być nieco odległym nie tylko na gruncie formy, ale i stylistyki charakterystycznej dla Beethovena.

Karol Rzepecki

ALLEGRETTO SPIRITOSO
Utwory: Brahmsa, Clementiego, Mozarta, Schuberta, Griega, Mendelssohna, Ravela, Schumanna

Liv Glaser, fortepian

Simax PSC 1327 • w. 2015 • 151'26"

Muzyka21 płyta miesiąca

Allegretto spiritoso to już kolejny album tej niemal legendarnej norweskiej pianistki, wydany w barwach wytwórni Simax Classics. Liv Glaser (ur. 1935) to – wywodząca się z rodziny o muzycznych tradycjach – artystka, która dała się poznać, nie tylko norweskim melomanom, ale koncertowała także na najważniejszych scenach Eu-

ropy i świata. Z dużym uznaniem krytyków spotkały się jej nagrania sonat fortepianowych Wolfganga Amadeusza Mozarta, a także twórczości jej rodaka, Edwarda Griega. W dowód uznania za swoją działalność, artystka otrzymała liczne nagrody i odznaczenia.

Prezentowany, dwupłytowy wolumin stanowi pewnego rodzaju podsumowanie jej działalności artystycznej. Jak już było wspomniane, na uwagę zasługuje przede wszystkim wykonanie dzieł jednego z trzech klasyków wiedeńskich. Norweska pianistka wykazała się dużą precyzją, a przy tym doskonale uchwyciła melodyjny, śpiewny charakter twórczości Mozarta, co wielokrotnie spotykało się z entuzjastycznym przyjęciem krytyków. Zdaniem Astrid Kvalben z *Aftenposten*, „jej wykonanie dzieł Griega i Mozarta otacza wyjątkowa, magiczna aura”. Ten album to także okazja do tego, aby przybliżyć sobie ważny rozdział w historii muzyki, jaki stanowią pieśni. Wysłuchamy ciekawej pod względem stylistycznym interpretacji utworów z *Album fur die Jugend* op. 68 Roberta Schumanna, a także dobrze nam znanych przykładów z *Die schöne Müllerin* Franciszka Schuberta, który pomimo swojego krótkiego życia, wniósł istotny wkład w rozwój muzyki kameralnej XIX w., zwłaszcza na gruncie pieśni. Istotnym elementem, wpływającym na specyfikę prezentowanych nagrań jest zastosowanie różnych instrumentów, często odpowiadających tym, z których korzystali sami kompozytorzy, czego doświadczymy chociażby słuchając dzieł Felixa Mendelssohna na instrumencie zbudowanym przez Aloisa Graffa w 1825 r., czy wspomnianych sonat Mozarta, które zostały wykonane na zrekonstruowanym przez Paula McNulta pianoforte Antona Waltera. Nor-

weska pianistka odnajduje się doskonale nie tylko w dziełach klasycznych, czy tych z epoki romantyzmu. Jak się przekonamy, nie stroni także od wykonawstwa dzieł kompozytorów posługujących się bardziej współczesnym językiem muzycznym, do których należy bez wątpienia Maurice Ravel, a pojedyncze dzieła zaczerpnięte z *Valses nobles et sentimentales* zabrzmiały w przekonującej, niebanalnej interpretacji. Liv Glaser należy się godne miejsce wśród wybitnych interpretatorów muzyki fortepianowej.

Karol Rzepecki

John Cage – Sonatas and Interludes, Indeterminancy • Walter Piston – Sonata na skrzypce i klawesyn, Kwartet smyczkowy

Membran 600262 • w. 2015 • 181'17"

★★★★★

John Cage (1912–1992) to bez wątpienia jeden z najbardziej kontrowersyjnych kompozytorów XX w., a jego liczne pasje i zainteresowania znalazły także widoczne przełożenie na twórczość muzyczną. Okazją do bliższego zapoznania się z twórczością Amerykanina był obchodzony rok jego imienia, co zaowocowało licznymi wydarzeniami, podczas których mogliśmy lepiej poznać jego osobę i dorobek. Okazją do tego były wydarzenia, odbywające się chociażby w ramach festiwalu Warszawskiej Jesieni. Takie miasta, jak Kraków, Lublin, Łódź czy Warszawa upamiętniły jego osobę licznymi koncertami i sesjami naukowymi. Jednak pomimo tych licznych działań, twórczość Cage'a nadal dla wielu pozostaje trudną i niezrozumiałą, podobnie jak znacząca część dorobku innych współczesnych kompozytorów. W tym miejscu warto zastanowić się, dlaczego tak

się dzieje i z czego to wynika. Otóż, przyczyn może być wiele, a każda z nich będzie równie słuszna. Jednak podstawowym czynnikiem wydaje się być kontekst, w jakim daną twórczość postrzegamy, co w znacznym stopniu może ułatwić jej zrozumienie.

Twórczość amerykańskiego kompozytora, której wysłuchamy, stanowi niejako syntezę tego, co najistotniejsze w muzyce XX w. Z jednej strony nie sposób nie dostrzec wpływów Arnolda Schoenberga, czy Henry'ego Cowella, co znajduje swoje odzwierciedlenie w płaszczyźnie tonalnej warstwy muzycznej. Natomiast traktowanie muzyki jako zabawy, będącej przejawem uporządkowanego chaosu, to elementy przejęte zapewne od Erika Satiego. Jednak Cage'owi, jak się przekonamy, nie wystarczył nawet preparowany fortepian, który z czasem stał się jego ulubionym instrumentem. Kompozytor poszedł dużo dalej, udowadniając chociażby, jak wielkie znaczenie dla dzieła muzycznego ma milczenie, czy też słowo, które niekiedy w połączeniu z dźwiękiem, przynosi zaskakujące efekty. Warto zatem sięgnąć po tę „eksperymentalną” pozycję, aby przekonać się o bogactwie języka muzycznego i jego uniwersalizmie.

Karol Rzepecki

Pater Maxwell Davies – Symfonia nr 10 • Andrzej Panufnik – Symfonia nr 10

Markus Butter, baryton • London Symphony Chorus & Orchestra • Antonio Pappano, dyrygent
LSO Live LSO0767 • w. 2015, n. 2014 • SACD, 57'51"
☆☆☆☆☆

Brytyjczycy chętnie grywają polską muzykę. W przypadku Andrzeja Panufnika jest to dość naturalne, bowiem to z Wiel-

ką Brytanią splótł kompozytor swoje losy. Omawiana płyta przynosi *X Symfonię* kompozytora, powstałą w 1988 r. na zamówienie George'a Solti'ego i Chicago Symphony Orchestra z okazji jubileuszu 100-lecia zespołu. Panufnik zdecydował się stworzyć dzieło raczej stonowane, pozwalające nie tylko na popis techniczny muzyków, lecz przede wszystkim zaprezentowanie ich pięknego brzmienia, poszczególnych sekcji, wielkiego artyzmu członków orkiestry. Kompozytor posługuje się niewielkimi komórkami dźwiękowymi, w różny sposób opracowywanymi, przekształcanymi. Całość trwa niewiele ponad 15 minut i zamyka się w czterech, bezpośrednio przechodzących po sobie, częściach. Dzieło zwraca uwagę swą matematyczną, wypracowaną strukturą – pod względem formalnym jest mistrzowskie. Tak na marginesie: Georg Solti konsultował się z kompozytorem w kwestiach wykonawczych, przede wszystkim za pośrednictwem telefonu. W tamtych czasach rozmowy musiały ich kosztować majątek!

Głównym punktem programu płyty jest jednak *X Symfonia* Petera Maxwella Daviesa (ur. 1934 r.) z 2014 r., najnowsze, duże dzieło twórcy. Celowo, acz może nieco przesadnie, nie używam określenia „ostatnie”, bowiem kompozytor od jakiegoś czasu zmagając się z chorobą nowotworową. Wierzymy, że wygra tę walkę, odzyska zdrowie, pozostanie aktywny. Jego *X Symfonia* powstała na zamówienie trzech orkiestr: London Symphony, Accademia Nazionale di Santa Cecilia oraz Tchaikovsky Symphony Orchestra. Zaprezentowane na omawianej płycie nagranie stanowi światową premierę fonograficzną. Dzieło w podtytule ma zapis *Alla ricerca di Borromini*, co wskazuje na źródło

**OTTON MIECZYSLAW ŻUKOWSKI
Opera Omnia Religiosa
vol. 4**

Anna Fabrello, sopran; Robert Kaczorowski, baryton; Ewa Ryteł, organy; Tomasz Zajęc, organy • Strzyżowski Chór Kameralny • Grzegorz Oliwa, dyrygent
Acte Préalable AP0354 • w. 2015, n. 2014/15 • 52'48"
☆☆☆☆☆

Czwarty album z twórczością Ottona Mieczysława Żukowskiego (1867–1942) stanowi niejako dopełnienie poprzednich woluminów, co daje możliwość jeszcze głębszego poznania dorobku tego kompozytora okresu zwanego cecylianiem. Ten niepozorny, dzisiaj zapomniany twórca wniósł znaczący wkład w rozwój polskiej muzyki religijnej, a jego – nacechowane prostotą – utwory, kryją w sobie bogate treści, co decyduje o tym, że ta muzyka warta jest ciągłej pamięci i nieustannego przywoływania.

Podobnie jak na poprzednich albumach, tym razem także istotne miejsce zajmuje tematyka Maryjna. Wysłuchamy bowiem kolejnej porcji pieśni, dedykowanych osobie Matki Boskiej, i będzie to nie tylko *Ave Maria* z łacińskim tekstem popularnej modlitwy w polskim przekładzie. To wielogłosowe opracowanie stanowi wyraźne nawiązanie do pieśni z tym samym tekstem, której mogliśmy wysłuchać już w pierwszym woluminie z cyklu *Opera Omnia Religiosa*. Tym razem, podobnie jak poprzednio, prezentowanym pieśniom przyświeca różnorodna tematyka, związana z osobą Matki Boskiej. Jak możemy się domyślać, to zróżnicowanie związane jest z konkretnym przeznaczeniem danych śpiewów. Zwieńczenie całości stanowi pieśń *Ojciec Nasz* z opusu 47. To także nie pierwszy raz, kiedy w twórczości Ottona Żukowskiego spotykamy się z dziełem, łączą-

cym w sobie wymiar religijny z patriotycznym, co – biorąc pod uwagę lata życia kompozytora – ściśle ze sobą koresponduje, wpisując się w pewien nurt. Opracowanie na baryton z akompaniamentem organowym stanowi dodatkowo atut tej kompozycji, przyczyniający się do uwypuklenia jej błagalnego charakteru. Centralny punkt omawianego woluminu stanowi czwarta *Msza polska* op. 41. Tym razem, wysłuchamy tego dzieła w wykonaniu Strzyżewskiego Chóru Kameralnego. Twórca, w odróżnieniu od poprzednich dzieł utrzymanych w tym gatunku, zdecydował się bowiem na zastosowanie mieszanej obsady. Już w pierwszych taktach *Kyrie* spotkamy się z płynnym połączeniem dwujęzycznej, polsko-łacińskiej wersji tej części mszalnej. Natomiast krótkie *Graduale*, o które zostały rozbudowane stałe części mszy, wprowadzi do



kompozycji element napięcia i dramatyzmu. Słuchając prezentowanej kompozycji warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny element, jaki stanowi warstwa tekstowa. Chociażby samo *Credo* to bezpośredni zwrot do Boga z prośbą o wiarę. Liczne zabiegi, jak chociażby częste zmiany trybów sprawiają, że utwór trzyma słuchacza w ciągłym napięciu i nie jest już zwykłą kompozycją mszalną, ale ukazuje Ottona Żukowskiego jako wartościowego, godnego uwagi kompozytora.

Karol Rzepecki

inspiracji – życie i twórczość znakomitego włoskiego architekta Francesca Borrominiego (1599–1667). O korespondencji sztuki Daviesa z Borrominim możemy szerzej przeczytać w dołączonym do płyty komentarzu Christophera Austina. *X Symfonia* jest dziełem wokalnie-instrumentalnym. Kompozytor wprowadza tu chór oraz baryton solo, wykorzystuje teksty m.in. niepublikowany sonet anonimowy z XVII w., czy sonet *A se stesso* z początku XIX w. autorstwa Giacoma Leopardiego. W całości jest to bogate muzycznie i wyrazowo dzieło, operujące współczesnym językiem muzycznym, kawał dobrej symfoniki! W zestawieniu ze swoją imienniczką Panufnika, stanowi zgrana i atrakcyjną parę.

Wykonawcami obu „Dzięsiątek” jest London Symphony Orchestra pod dyktando Antonia Pappana. Interpretacje są przemyślane, dobrze przygotowane i starannie zrealizowane. W zasadzie nie ma w nich znaczących słabych punktów. Nagrania zostały utrwalone „na żywo”, w Barbican Hall, w lutym (Davies) oraz w październiku (Panufnik) 2014 r. Jest to niewątpliwie cenny dokument i bardzo wartościowa artystycznie produkcja!

Lukasz Kaczmarek

DIE SCHUKE-ORGEL DER ERLÖSERKIRCHE JERUSALEM

Utwory: Buxtehudego, J. S. Bacha, F. Mendelssohna, C. Francka, G. M. Goettschego, H. W. Zimmermanna
Gunther Martin Goettsche, organy

Antes Edition BM319297 • w. 2015, n. 2015 • 59'59"

☆☆☆☆☆

Prezentowany wolumin kieruje naszą uwagę w stronę in-

strumentu o niezwykle bogatej i burzliwej historii, bowiem organy znane były już w starożytności. Album zawierający utwory wykonane przez Gunthera Martina Goettschego (ur. 1953) ma charakter przekrojowy. To okazja do tego, aby prześledzić przemiany stylistyczne, zachodzące wraz z upływem czasu, w twórczości przeznaczonej na ten instrument. *Preludium in e* Dietricha Buxtehudego to jedno z najpopularniejszych dzieł tego wirtuoza z Lubeki, do którego przybywali organiści z całej Europy, aby posłuchać jego gry, a Jan Sebastian Bach udał się w słynną pieszą wyprawę. Po dzisiejszy dzień muzyka tego kompozytora stanowi duże wyzwanie dla organistów, a omawiany utwór kryje w sobie wiele pułapek, jak chociażby skomplikowaną, rozbudowaną strukturę, naznaczoną bogatą ilością figur retorycznych. Także zaprezentowane *Preludium i Fuga Es-dur* BWV 552 autorstwa Jana Sebastiana Bacha nie należy do łatwych. Jako część większego zbioru trzeciej części *Clavier-Übung* zostało opublikowane w roku 1739. Na szczególną uwagę zasługuje fuga oparta na trzech tematach, zaczerpniętych z pieśni kościelnych, co niektórzy odczytują jako odwzorowanie doktryny o Trójcy Świętej. Słuchając prezentowanego wykonania warto zwrócić uwagę na tempo utworu. Niektórzy organiści wykonując ten majestatyczny utwór, zbyt szybko pomijają jego istotne walory. Prezentowane wykonanie pozbawione zostało nadmiernej wirtuozerii, przez co możemy zaobserwować inne elementy, charakterystyczne dla tego dzieła, które często bywają pomijane, jak chociażby bogate ozdobniki. Wysłuchamy także dwóch dzieł kompozytorów reprezentujących epokę romantyzmu. *Sonata A-Dur* Felixa Mendelssohna, a także

Chorał a-moll Césara Francika to z kolei dzieła odznaczające się rozbudowaną strukturą harmoniczną i bogatym językiem muzycznym, w wykonaniu których artysta wykazał się dużą dokładnością.

Czasami bywa tak, że utwór komponowany jest z przeznaczeniem do wykonania na konkretnym instrumencie. Tak też stało się i w tym przypadku. Jak to coraz częściej bywa, wysłuchamy współczesnej kompozycji w wykonaniu jej autora. *In Tenebris* Gunthera Martina Goettschego to dzieło wykorzystujące współczesny język muzyczny. Kompozytor pozostaje jednak wierny barokowej tradycji na gruncie formy, a także wzorcom romantycznym.

Karol Rzepecki

DUO ARNICANS Chopin and Dohnányi Sonaty wiolonczelowe

Arta Arnicane, fortepian; Florian Arnicans, wiolonczela

Solo Musica SM 226 • w. 2015, n. 2014 • 72'33"

☆☆☆☆☆

Bardzo lubię fonograficzne nowości z niewielkich lub mało znanych wytwórni, zwłaszcza te z muzyką kameralną, pozostającą zdaje się na uboczu zainteresowania potentatów rynku płytowego. Koniec ubiegłego roku przyniósł ciekawy album, wydany w Niemczech przez firmę Solo Musica, zawierający interesująco dobrany repertuar na wiolonczelę i fortepian. Program krążka obejmuje *Sonatę B-dur* op. 8 Ernő Dohnányi'ego oraz Fryderyka Chopina *Sonatę g-moll* op. 65, *Introdukcję i Poloneza C-dur* op. 3, *Walcę a-moll* op. 34. Ten ostatni został zarejestrowany w ciekawej transkrypcji, którą wykonał Duo Arnicans, składające się z pianistki Arty oraz wiolonczelisty Floriana, usłyszeli na swoim weselu jako

prezent od bliskich przyjaciół, w sierpniu 2014 r.

Najbardziej mnie zaciekawiła kompozycja Węgra, którego kameralistyka zaczyna się cieszyć coraz większym powodzeniem wśród wykonawców i decydentów wytwórni płytowych. Stosunkowo niedawno zachwyciły mnie kwintety fortepianowe, wydane przez Claves, teraz zaś Solo Musica publikuje bardzo wartościowe nagranie *Sonaty B-dur* op. 8. Słucha się jej z wielką przyjemnością, za sprawą doskonałego zrozumienia możliwości wyrazowych i technicznych wiolonczeli (Dohnányi od dziecka grał na tym instrumencie), uwypuklenia pierwiastka melodycznego i wyrazowego, wzorowej konstrukcji formalnej, przystępnego języka muzycznego. Zdziwiał swoim mistrzostwem, jest dziełem zaledwie dwudziestodwuletniego, młodego kompozytora i wpisuje się w najlepsze osiągnięcia gatunku epoki schyłkowego romantyzmu (powstała w 1899 r.). Do najwybitniejszych przykładów wiolonczelowego repertuaru z pewnością należy zaliczyć również *Sonatę g-moll* Fryderyka Chopina, jedną z niewielu pozycji kameralnych w jego dorobku, tym cenniejszą i ważniejszą, że pochodzącą z ostatnich lat życia. Pełna wyrazu, melancholii i głębokich treści, wpisanych w starannie przemyślaną formę, wywiera w omawianym nagraniu bardzo dobre wrażenie, choć trzeba trochę cierpliwości, by naprawdę zrozumieć jej wielkość i przesłanie. Muzyczne małżeństwo Arnicans powtarza ekspozycję pierwszej części, wydłużając ją aż do 16 minut, co niesie ryzyko zaburzenia proporcji architektonicznych z pozostałymi ogniwami, trwającymi 3-4 razy krócej. Dzięki sprawnie poprowadzonej narracji, ukazaniu wybitnych walorów wyrazowych dzieła i niezwykle wyraźnemu,

nasyconemu brzmieniu obu instrumentów, słuchaczowi udaje się jednak śledzić przebieg półgodzinnej *Sonaty* bez większych przeszkód. Skutecznie udzielają mu się emocje odczuwane podczas obcowania z pięknym, poruszającym utworem, zwłaszcza w wolnej części, oznaczonej jako Largo. Pomędzy szeroko zakrojone formy cykliczne umieszczono miniatury – błyskotliwą *Introdukcję i Poloneza* oraz *Walca a-moll* w bardzo ciekawej transkrypcji autorstwa Arty Arnicanne. Melancholia, liryzm i śpiewność ostatniego dzieła znajdują idealne medium w postaci połączenia wiolonczeli i fortepianu. Choć zwykle przeróbki kompozycji Chopina nie dorównują oryginałom, tutaj mamy do czynienia z przekonującym muzycznie, kolorystycznie i emocjonalnie opracowaniem.

Przyjemnie słuchało mi się krążka wytwórni Solo Musica z kreacjami Duo Arnicans. Liczę na kolejne interesujące płyty z nim w roli głównej.

Paweł Chmielowski



JUAN DIEGO FLÓREZ
Italia

Decca 478 8408 • w. 2015 • 56'16"
☆☆☆☆☆

W krótkim komentarzu do omawianego albumu, Juan Diego Flórez wspomina o swoich związkach z Włochami, występach podczas Festiwalu Rossinowskiego w Pesaro, w mediolańskiej La Scali, miłości do pieśni włoskich oraz neapolitańskich. Artysta

stawia pytanie „Któż nie kocha tych pieśni?”. Trudno odpowiedzieć przecząco na pytanie Flóreza. Piękne, proste, pełne radości, beztroski, słonca i barw pieśni Italii, przynajmniej co niektóre, jak *O sole mio*, czy *Volare*, chyba wszyscy znają. W erze fonografii, sporo tych utworów utrwaliłi najwybitniejsi tenorzy wszechczasów, jak Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa, Mario Del Monaco, Giuseppe di Stefano, czy Luciano Pavarotti. Dziś sięga po nie peruwiański tenor Juan Diego Flórez. Wiele słynnych pieśni zyskuje tutaj nowy kształt, a to za sprawą interesujących opracowań, uwzględniających nie tylko głos i orkiestrę, lecz często również takie instrumenty, jak mandolina, akordeon i gitara. To pozwoliło Flórezowi zaprosić do współpracy artystów-przyjaciół: Kseniję Sidorową, Craiga Ogdena oraz cieszącego się w ostatnich czasach niezwykłą popularnością Aviego Avitala. Muzykom towarzyszy orkiestra Filarmonica Gioacchino Rossini, prowadzona przez Carla Tenana. Pod względem instrumentalnym wszystkie pieśni wypadają interesująco i dobrze, a niektóre wręcz zaskakująco (*La Danza Rossiniego*). Prawdę powiedziawszy, właśnie takie wersje wydają mi się bardziej włoskie i autentyczne, niż wielkie symfoniczno-orkiestrowe z koncertów Trzech Tenorów. Co się zaś tyczy warstwy wokalne, spośród obecnie aktywnych tenorów, Juan Diego Flórez, na co dzień kreujący przede wszystkim czołowe partie bel canto: Rossiniego i Donizettiego, wydaje się być najbardziej predysponowany do wykonywania tego repertuaru. Jasny, lekki głos tenorowy liryczno-koloraturowy, znakomita technika, miękkie, ciepłe, słodkie brzmienie, inteligencja... W jego interpretacji *Volare* brzmi niebanalnie, *La*

Danza porywa, *O sole mio* wypada ciekawie, nostalgicznie, choć oczywiście mniej spektakularnie niż śpiewane przez Pavarottiego. W każdej z wykonywanych pieśni artystyczne mistrzostwo połączone jest z – chyba – maksymalną stylowością. Cukiereczek!

W przypadku omawianego albumu wszystko doskonale ze sobą współgra: sama muzyka, opracowanie, wykonanie, a do tego szata graficzna ze zdjęciami artysty i krajozrazami Italii.

Łukasz Kaczmarek

KAMMERMUSIK FÜR
QUERFLÖTE UND VIOLINE
Dziela: J. B. de Boismortiera, B. W. Molique'a, J. Takácsa, H. Genzmera

Katharina Fasoli von Harten, skrzypce; Valerio Fasoli, Querflöte

Thorofon CTH2626 • w. 2015, n. 2014 • 66'02"
☆☆☆☆☆

Zestawienie w duo fletu i skrzypiec można uznać za posunięcie śmiałe, a nawet ryzykowne. Wykorzystanie bowiem dwóch instrumentów melodycznych bez wsparcia harmonicznego budzi niepokój o efekt brzmieniowy. Co prawda aerofon, jak i chordofon dysponują dużym potencjałem, ale zachodzące pomiędzy nimi podobieństwo nasuwa pytanie o możliwość osiągnięcia różnorodności w jedności?

O tym, że nie jest ona (różnorodność) utopią, przekonają się Ci, którzy zdecydują się sięgnąć po płytę nagraną przez Duo Fasoli – von Harten. Za sprawą barokowych sonat, dziewiętnastowiecznego utworu koncertującego oraz przykładów z muzyki współczesnej słuchacz ma okazję poznać wielość postaw kompozytorskich i środków muzycznych. Innymi słowy, repertuar, który znalazł się na krążku można

uznać za reprezentatywny dla tego mało znanego nurtu muzyki kameralnej.

Linearyzm u Boismortiera ma swój urok, podobnie jak stosunkowo duża niezależność głosów instrumentalnych w *Divertissement* Genzmera. Najciekawszą pozycję na nagraniu stanowią jednak *Variations on a theme by Paisiello* op. 107 Takácsa. Posługując się rozmaitymi środkami, sięgając po stylistykę muzycznych antenatów, austriacki kompozytor węgierskiego pochodzenia stworzył jedenaście intrygujących miniatur, w których niejednokrotnie starał się oszukać zmysł słuchu odbiorcy.

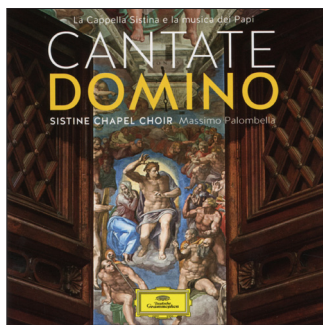
Duo Fasoli – von Harten działa od 2011 r. i prezentuje satysfakcjonujący poziom wykonawstwa muzycznego. Flecista i wiolinistka niewątpliwie rozumieją się i słuchają nawzajem. I choć utwory w ich interpretacji są przyjemne dla ucha, to nawet w trakcie *Duo Concertant* autorstwa Molique'a ich gra nie porywa. Instrumentalistom nie brak umiejętności, ale wydaje się, że charyzmy i owszem.

Komentując płytę przygotowaną przez Katharinę Fasoli von Harten i Valeria Fasolięgo, poza wykonawstwem, należy wziąć pod uwagę aspekt badawczy. Na tym polu muzykom należą się słowa uznania. Artyści bowiem nie idą na tak zwaną łatwiznę, sięgając po transkrypcje czy aranżacje, ale wyszukują i prezentują utwory oryginalnie pomyślane na flet i skrzypce. Ich docieklivość sprawia, że zapomniane, niejednokrotnie wartościowe pozycje z muzyki kameralnej mogą znów zabrzmieć.

Pomimo ograniczonej obasydy wykonawczej, postulat różnorodności brzmieniowej został osiągnięty. Wielość stylów, a także różnorodność wykorzystanych i zaprezentowanych elementów muzycznych sprawia, że odbiorca raczej nie po-

winien się nudzić w czasie słuchania nagrania. Obiektywnie należy jednak stwierdzić, że niniejsza pozycja fonograficzna adresowana jest raczej do koneserów muzyki kameralnej i mieści się w kategorii ciekawostki, niż „must have” dla przeciętnego odbiorcy muzyki poważnej.

Romana Zaitz



**CANTATE DOMINO:
La Cappella Sistina
e la musica dei Papi**

Sistine Chapel Choir • Massimo Palombella, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 5300 • w.

2015 • 59'03

★★★★★

Zarówno chorał gregoriański, jak też religijna muzyka renesansu, która w dużej mierze z niego wyrosła, dzisiaj wydają się być dla wielu czymś bardzo odległym i zapomnianym. Prezentowany wolumin kieruje naszą uwagę w stronę jednego z najbardziej tajemniczych ośrodków, nie tylko kultu religijnego, ale miejsca, gdzie przez kolejne stulecia kształtowała się kultura muzyczna kościoła pod wpływem najznamienitszych twórców. To właśnie Giovanni Pierluigi da Palestrina, pełniący obowiązki nauczyciela śpiewu i kapelmistrza w Capella Giulia przy kościele św. Piotra w Rzymie, uznawany dzisiaj za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli muzyki renesansu, wniósł znaczący wkład, nie tylko w jej rozwój, ale także odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu kultury muzycznej tego konkret-

nego ośrodka, a później i innych kościołów Rzymu. Działalność Palestriny z czasem zyskała rozgłos, nie tylko z powodu licznych dzieł, wydawanych już za życia kompozytora, ale przede wszystkim z powodu nowatorskiego potraktowania kształtującej się wówczas polifonii, co dzisiaj, z perspektywy, postrzegamy jako znaczące osiągnięcie. *Cantate Domino* to album odsłaniający przed nami nie tylko kolejne pokłady renesansowej polifonii. Wystuchamy także oryginalnych interpretacji śpiewów gregoriańskich, na bazie których ukształtowała się wcześniej przywołana twórczość. To połączenie ukazuje nam różnorodną ewolucję formy muzycznej na przestrzeni czasów. Słuchając prezentowanego albumu nie sposób nie zwrócić uwagi na miejsce nagrania, którym nie jest nowoczesne studium nagraniowe, czy sala koncertowa. Kaplica Sykstyńska to miejsce szczególne pod wieloma względami, aż do tego stopnia, że działa przy nim chór, oparty na bogatych tradycjach, zajmujący się nie tylko oprawą muzyczną poszczególnych nabożeństw, ale przykładający również dużą wagę do kultywowania muzycznych tradycji. Prezentowany album stanowi zatem okazję do wysłuchania wspomnianej twórczości w wykonaniu popartym bogatą tradycją.

Karol Rzepecki

POETRY IN MUSIC

Dzieła: Brittena, Howellsa, Ramseya, Rubbry, Tippetta, Tomkinsa

The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent

Coro COR16134 • w. 2015 • 70'51"

★★★★★

Oto nowy album poświęcony brytyjskiej liryce chóralnej: *Poezja w Muzyce*, przygotowany przez znakomity, dobrze

znany zespół *The Sixteen*, prowadzony przez Harry'ego Christophersa. Na program wybrali oni dzieła przede wszystkim twórców XX-wiecznych, jak Britten, Tippett, czy Howells. Niektórzy, to dawniejsi mistrzowie, jak pochodzący z przełomu XVI i XVII w. Thomas Welckes, czy Thomas Tomkins. Jeden, to wciąż żyjący i aktywny twórca – James MacMillan. Mamy zatem bardzo interesujący, dość wszechstronny przekrój, co daje nam pełniejszy obraz liryki chóralnej w muzyce brytyjskiej. Porównania są niezwykle ciekawe, bowiem sposób ujmowania tekstu przez mistrzów XX w. jest jednak odmienny niż przez wczesnobarokowych, posługują się oni innymi środkami muzycznego przekazu, ekspresji, w inny sposób komunikują te same przecież treści. Ale pomysłodawcy projektu niemal równie silny akcent, co na muzykę, kładą na słowo. Stąd wybrane kompozycje stanowią dźwiękowe przedstawienie znaczących utworów poetyckich. Znajdziemy tu opracowania tekstów biblijnych, wierszy m.in. Johna Donne'a, Edmunda Spensera, Roberta Burnsa, czy Wystana Hugh Audena. Jest to zatem najwyższa półka literatury anglojęzycznej. Podobnie wysoko należałoby również ocenić same kompozycje muzyczne. Wszystkie są kompozycjami przeznaczonymi na chór a cappella, większość to dość dobrze znane utwory. Pod względem artystycznym są mistrzowskie, sposób potraktowania w nich głosu ludzkiego jest imponujący. Jest to sztuka bardzo wysokich lotów, choć z pewnością wymagająca, rzadko dająca odbiorcy natychmiastową satysfakcję po jednokrotnym wysłuchaniu. Wykonawcy przedstawiają kompozycje z wielką starannością, ich interpretacje są dopracowane, nagraniu poprzedziły liczne pró-

by i koncerty. Bo nie tylko dla odbiorców, ale i w nie mniejszym stopniu dla artystów jest to muzyka wymagająca. Całości dopełnia profesjonalne wydawnictwo z rzetelnym komentarzem Andrew Stewarta. Niezwykły mariaż muzyki i słowa – pozycja dla wyrafinowanych kolekcjonerów.

Łukasz Kaczmarek



**ROLANDO VILLAZÓN
Treasures of bel canto**

Deutsche Grammophon 479 4959 • w.

2015 • 64'29"

★★★★★

Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini oraz Giuseppe Verdi znani są przede wszystkim jako kompozytorzy oper. Pozostała ich twórczość, z małymi wyjątkami, zajmuje raczej dalsze pozycje w ich dorobku. A tymczasem są oni autorami pieśni, które, prócz słynnej *La Danzy* Rossiniego, nie cieszą się wielką popularnością. Ich wartość artystyczna jest jednak znacząca. Takiego zdania jest też Rolando Villazón, nazywający je „małymi perełkami” i prezentujący je na omawianej płycie. Meksykanin należy obecnie do najwybitniejszych aktywnych tenorów. Nad swoimi wielkimi konkurentami (Kaufmann, Beczała, Flórez) góruje artystycznym temperamentem i nerwem dramatycznym. Kaufmann mógłby mu pozazdrościć pięknej barwy głosu, Flórez – wolumenu brzmienia. Barwa Villazóna przypomina młodego Dominga, pod względem emocjonalności

może się on równać z Carre-
rasem. I gdyby nie wynikają-
cy z przeforsowania głosu kry-
zys, jakiego doświadczył przed
kilkoma laty, i jego brzemi-
enne skutki, Villazóna można by
okrzyknąć tenorem idealnym.
Omawianą płytę należy uznać
za znaczący sukces artysty.
Przede wszystkim, sięga on po
repertuar mało znany, a wart
przypomnienia. Artysta wybiera
po cztery pieśni z twórczości
każdego z kompozytorów,
przedstawiając je w opraco-
waniach orkiestrowych (aran-
żacji dokonali Robert Sadin,
Daniel Barnidge, bądź Efrain
Oscher). Liryki poszczególnych
twórców różnią się nieco mię-
dzy sobą, co bardzo trafnie u-
jmuje sam Villazón, określając
Belliniego „nieziemskim”, Do-
nizettiego „bardziej sielanko-
wym”, Rossiniego „Dionizyj-
skim”, Verdiego zaś jako hu-
manistę. Dla niektórych mylą-
cy może być tytuł płyty: *Skar-
by bel canto*. W większości nie
są to bowiem lekkie, słodziut-
kie, czasem ckiwe melodyjki
à la *Una furtiva lagrima*, lecz
chwilami bardzo dramatyczne,
burzliwe utwory, utrzymane
w ciemnych barwach. Takie
jest też wykonanie Villazóna:
bardzo ekspresyjne, miejscami
mroczne, przesiąknięte
dramatyzmem. W tej koncep-
cji wybór orkiestry zamiast
fortepianu okazał się dobrą
decyzją. Tenor wszystkie utwo-
ry wykonuje z dużym zaan-
gażowaniem i artyzmem. Każ-
dą z pieśni znaczy własnym,
silnie indywidualnym rysem.
Oczywiście nie wszystko za-
wsze brzmi idealnie. Czasem
w głosie brakuje pewnej zwie-
ności, ruchliwości (wykonanie
słynnej *La Danzy* Rossiniego,
choć niezwykle intrygujące, peł-
ne wytworności i niespotykane-
go dramatyzmu i siły, ustępuje
jednak doskonale stylowej
wersji Flóreza z nowej płyty),
niektóre dźwięki są też dla ar-
tysty niewygodne (*Una lagrima*
Donizettiego). Chwilami wyda-

je się też, że Rolando Villazón
chce trochę na siłę zrobić ze
skromnych utworów wielkie,
patetyczne, potężne arcydzieła
o ponadczasowym przesłaniu.
Pomimo tego, nawet jeśli
nie wszystko zawsze wychodzi
idealnie, efekty w każdym przy-
padku są interesujące. Ciekaw-
ostkę stanowić może ostatni
punkt programu – *Tirana* Ros-
siniego – duet z Cecilią Bartoli.
Temperamenty obojga ar-
tystów są tak podobne... Pły-
ta w całości jest bardzo war-
tościowa, a artyzm Villazóna
sprawia, że zaprezentowana
muzyka, mało znana już sama
w sobie, nabiera nowego, in-
teresującego oblicza. Kto jed-
nak spodziewa się po niej pro-
stych włoskich piosenek, bę-
dzie szczególnie zaskoczony.

Łukasz Kaczmarek



GLINKA – CZAJKOWSKI
Muzyka na fortepian na 4
ręce

Cyprien Katsaris, Aleksander Ghindin, fortepian

Piano 21 P21-046-N • w, 2015

★★★★★

BRAHMS – SAINT-SAËNS –
CRUSSEL

Utwory na klarnet i fortepian
Katrin Hagen, klarnet; Cyprien Katsaris, fortepian

Piano 21 P21-053-N • w, 2015

★★★★★

Dwie nowe płyty wytwór-
ni Piano 21 dają możliwość
usłyszenia Cypriena Katsari-
sa w roli kameralisty.

Pierwsza zawiera trzy kom-
pozycje przeznaczone na klar-
net i fortepian – dwie z nich (*So-
nata f-moll* op. 120 nr 1 Brahm-

sa i *Sonata Es-dur* op. 167 Sa-
int-Saënsa) to dzieła oryginal-
nie pisane na ten skład instru-
mentów, trzecie – *III Koncert*
klarnetowy B-dur op. 11 Cru-
sella zostało zaprezentowane
w opracowaniu Pameli The-
odory Weston. Madame West-
on (1921–2009) była wybitną
klarnecistką, pedagogiem,
biografistką, posiadała tak-
że profesjonalne wykształce-
nie pianistyczne. Zmarła ma-
jąc 88 lat w wyniku eutanazji.
Obie prezentowane na pły-
cie sonaty zostały stworzo-
ne przez sędziwych już twór-
ców i są jednymi z ich ostat-
nich kompozycji. *Koncert* Cru-
sella powstał prawdopodobnie
w 32 roku jego życia i stanowi
znakomity przykład głównego
nurtu twórczości tego bardzo
wykształconego kompozytora,
klarnecisty, dyrygenta i lingwi-
sty. W prezentowanych nagra-
niach Cyprien Katsaris partne-
ruje młodej, 24-letniej klarnec-
istce Katrin Hagen. Zastana-
wiać się można, czy artystka
ma jakieś związki ze słynną
muzyczną rodziną Hagenów,
sądząc jednak po jej niemiec-
ko-luksemburskim pochodze-
niu oraz braku jakiegokolwiek
wzmianki na ten temat w no-
cie biograficznej, wydaje się
to mało prawdopodobne. Kat-
rin Hagen ma na swoim kon-
cie sukcesy w krajowych i mię-
dzynarodowych konkursach
w Niemczech i Luksemburgu.
Jest absolwentką Uniwersyte-
tu Muzycznego w Saarbrücken
w klasie Matthiasa Höfera.
Oprócz klarnetu, kształci
się również w zakresie muzy-
ki współczesnej. Od 2011 r.
wykłada w szkole muzycznej
w Echternach w Luksembur-
gu. Cypriena Katsarisa oczy-
wiście przedstawiać nie trze-
ba. Wraz z Katrin Hagen tworzą
dobry duet. Klarnecistka gra
ładnym dźwiękiem, prezen-
tuje należyty biegłość technic-
zną, by sprostać wymaganiom
stawianym przez kompo-
zytorów. Jest młodą, wielce

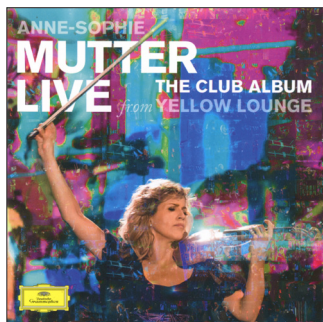
talentowaną artystką. W jej
grze brakuje pewnego róż-
nicowania, subtelności, w za-
sadzie każdy z wykonywa-
nych utworów brzmi w jej wy-
konaniu podobnie pod wzglę-
dem wyrazowym. Są to oczy-
wiście atrybuty, które – miej-
my nadzieję – przyjdą z wie-
kiem i doświadczeniem. Nie-
wątплиwie, jej gra i teraz może
sprawić odbiorcy wiele przy-
jemności. Z kolei Cyprien Kat-
saris prezentuje się bez zarzu-
tu. Jest, jak zwykle, znakomity
technicznie i interpretacyj-
nie, a przy tym okazuje się być
świetnym partnerem-kamerali-
stą: wrażliwym, czujnym i za-
wsze zajmującym właściwą po-
zycję w tandemie.

Bohaterami drugiej z płyt
są artyści doświadczeni i uty-
tułowani. Partnerem Katsari-
sa jest tutaj bowiem Aleksan-
der Gindin, pianista rosyjski,
dość dobrze znany na świe-
cie. Jest m.in. najmłodszym
w historii laureatem Konkursu
im. Czajkowskiego w Moskwie,
zdobywcą II Nagrody na
Konkursie im. Królowej Elżbiety
Belgijskiej oraz zwycięzcą
Konkursów w Cleveland oraz
Świętej Katarzyny we Floria-
nópolis w Brazylii. Na omawia-
nej płycie, wraz z Cypriem
Katsarisem wykonują kompo-
zycje Michaiła Glinki oraz Pio-
tra Czajkowskiego: *50 Popu-
larnych pieśni rosyjskich* tego
ostatniego i sześć utworów
pierwszego, w tym trzy trans-
krypcje (wielka pasja Katsari-
sa!): dwie autorstwa Milija Ba-
łakiriewa oraz jedna – Siergie-
ja Liapunowa. Wszystkie są to
utwory proste w odbiorze, czer-
piące z tradycyjnej muzyki ro-
syjskiej, w zamyśle przegna-



czony do prezentacji salono-wej, znakomicie wykoncypowane do wykonania przez dwoje pianistów. Możemy się zachwycać śmiało pomysłami harmonicznymi, urokiem ludowych melodii Wschodu, dać się porwać ich, nieraz olśniewającej wirtuozerii. W wykonaniu Katsarisa i Gindina uzyskują idealny kształt. Obaj panowie grają w sposób elektryzujący, technicznie doskonały. Są żonglerami, dla których żadne fizyczne ograniczenia się nie liczą. Są w stanie wykrzesać z prezentowanej muzyki żar. Ich zaangażowanie i pasja, z jaką oddają się muzyce są godne najwyższego podziwu. Jest to zatem jedna z lepszych płyt pianistycznych ostatniego roku.

Łukasz Kaczmarek



ANNE-SOPHIE MUTTER
The Club Album

Deutsche Grammophon 479 5023 • w. 2015 • 61'45"
☆☆☆☆☆

O ile zastępowanie repertuaru przynależnego filharmoniom muzyką rozrywkową należy jednoznacznie potępić, o tyle wychodzenie z klasyki do miejsc, gdzie na co dzień, bądź co noc, króluje rozrywka i zabawa, warte jest podkreślenia i postawienia za przykład. Tak właśnie uczyniła Anne-Sophie Mutter, która ze swoją muzyką zawitała do „hipsterskiej” berlińskiej dyskoteki. O samym projekcie pisaliśmy na łamach **Muzyka21** nr 10/2015, teraz skupmy się na jego efektach.

Mistrz przedstawia mistrzowską muzykę, często porywającą w nie mniejszym stopniu, niż popularne hity – cóż może bardziej zachęcić do klasyki?! Że Mutter jest mistrzynią skrzypiec, to nie ulega najmniejszej wątpliwości. Wędrując w maju 2015 r. do klubu, artystka zabrała ze sobą swoich muzycznych przyjaciół, czyli Lamberta Orkisa, stałego partnera-pianistę, oraz Mutter’s Virtuosi z grającym na klawesynie Mahanem Esfahanim. Zespół tworzy 11 smyczkowców i jest prawdziwą formacją wirtuozów, o czym świadczyć może pierwsza pozycja drugich skrzypiec, obsadzona przez Agatę Szymczewską. Co do wykonania, możemy zatem mieć gwarancję najwyższej jakości. I rzeczywiście: zarówno Mutter, jak i towarzyszący jej muzycy są doskonale przygotowani, grają z olbrzymią maestrią i wielkim zaangażowaniem, nie szczędząc energii. Co się zaś tyczy samej muzyki, Anne-Sophie Mutter wybrała przede wszystkim utwory będące hitami muzyki poważnej. Tak z całą pewnością można przecież określić *Melodię* op. 42 Czajkowskiego, *Taniec węgierski* nr 1 Brahmsa, *Światło Księżycy* Debussy’ego czy *Ave Maria* Bacha-Gounoda. Niewątpliwie muzycznym „hitem”, choć filmowym, jest również słynny temat z muzyki do *Listy Schindlera* Johna Williamsa. To są utwory, które każdy z odbiorców owego niezwykłego koncertu, raczej niemających przecież na co dzień kontaktu z muzyką klasyczną, zapewne kiedyś słyszał. Ale artystce zależało również na tym, aby porwać publiczność. A to uczyniła za sprawą tak emocjonujących, żywych dzieł, jak trzecia część *Lata* i początek *Zimy* Vivaldiego, szybkie części koncertów Bacha, czy jazujące rytmy *Preludiów* Gershwinia, *Golliwogg’s Cakewalk* Debussy’ego, *Hoe-Down* ze

suitu *Rodeo* Coplanda, albo też *Jamańskiej rumbi* Arthura Benjamina. Zamierzony cel Anne-Sophie Mutter osiągnęła, o czym świadczą żywiołowe reakcje publiczności po każdej z wykonywanych kompozycji. Udało się! Artystka przeżyła. I jej Stradivarius również! Klasyka dla hipsterów? Tak przecież powinno być!

Łukasz Kaczmarek

PAWEŁ SZYMAŃSKI
PAWEŁ MYKIETYN

Utwory na kwartet smyczkowy

Royal String Quartet

Hyperion CDA68085 • w. 2015, n. 2015 • 66'53"
☆☆☆☆☆

W polskich kompozycjach na kwartet smyczkowy każdy kompozytor stanowi niejako osobny „byt”, pewną indywidualność. Osobliwy wyjątek w tej regule stanowi nowe nagranie wytwórni Hyperion, która w niezwykle trafny sposób zestawia twórczość dwóch polskich awangardowych kompozytorów współczesnych – Pawła Szymańskiego oraz Pawła Mykietyna. Na ich przykładzie można stwierdzić, że we współczesnej muzyce polskiej istnieje pewnego rodzaju szkoła.

Spośród kameralnych utworów obu kompozytorów, na krążku znajdziemy *Pięć utworów na kwartet smyczkowy* z 1992 r., *Dwa utwory na kwartet smyczkowy* z 1982 r., *Cztery utwory na kwartet smyczkowy* z roku 2013 Pawła Szymańskiego oraz *II Kwartet smyczkowy* (zadedykowany zespołowi Kronos Quartet) z 2006 r. Pawła Mykietyna.

Paweł Szymański to sześćdziesięcioletni polski kompozytor współczesny, laureat wielu nagród, wychowanek Tadeusza Bairda oraz Włodzimierza Kotońskiego. Po wielu latach poszukiwania swojego stylu muzycznego i skom-

ponowaniu w roku 1978 *Partity II*, język kompozytora staje się niezwykle jednorodny stylistycznie, a twórca obraca się w kręgu określonych idei muzycznych. Ten obszar można określić jako tworzenie nowego kontekstu z elementów języka tradycji. Wyjściowy materiał dźwiękowy utworów Szymańskiego ma korzenie w przeszłości, często nawiązuje do baroku, ale zawsze jest komponowany. W drugiej fazie procesu twórczego kompozytor to dźwiękowe tworzywo przetwarza, nadaje mu nową strukturę i proponuje słuchaczowi swoistą grę muzycznymi konwencjami.

Paweł Mykietyn, podobnie jak Szymański, jest również wychowankiem Włodzimierza Kotońskiego i również ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest twórcą muzyki do wielu spektakli teatralnych oraz filmów, pełniąc również funkcję kierownika muzycznego Nowego Teatru w Warszawie.

Wspólnym mianownikiem w wybranej twórczości obu kompozytorów jest ich fascynacja muzyką dawną, zwłaszcza barokiem. Na płycie odnaleźć można nawiązania do barokowej toccaty (ruch, ostinato, a nawet taneczność) oraz sarabandy (zatrzymanie, „pójście w głąb”), co układa się w quasi suitę. Świetnie interpretuje to Royal String Quartet, który położył nacisk na odpowiedni dobór temp, wyważenie emocjonalne, refleksję. Jest to swoiste przeciwieństwo wcześniejszego nagrania przez Kwartet Śląski, będącego bardzo dosłownym odczytaniem partytury oraz kładącego nacisk raczej na „parcie do przodu”, niż refleksyjność i opozycyjność tych dwóch barokowych charakterów. Warto dodać, że Royal String Quartet to ulubiony kameralny skład smyczkowy obu kompozytorów – Paweł Szymański za-



Edward Elgar – Serenada op. 20 • Dymitr Szostakowicz – I Koncert fortepianowy c-moll op. 35 • Krzysztof Penderecki – Sinfonia nr 1
 Dominika Giapak, fortepian; Paweł Hulisz, trąbka • Orkiestra Kameralna Progress • Szymon Morus, dyrygent

Acte Préalable AP0353 • w. 2015, n. 2014/15 • 48'38"

☆☆☆☆

Niezwykle cenne są fonograficzne inicjatywy, pozwalające zaistnieć młodym wykonawcom. Do czołowych promotorów nowych talentów należy bez wątpienia wytwórnia Acte Préalable, w której katalogu można znaleźć wiele interesujących debiutów. Do ostatnich z nich należy krążek, zawierający wybrane pozycje z repertuaru na smyczki. Jest to pozycja o tyle znacząca, że poświęcona głównie muzyce zagranicznej, a nie polskiej, do czego przyzwyczała melomanów w/w firma. Rodzimą twórczość reprezentuje jedynie *Sinfonia nr 1* Krzysztofa Pendereckiego, oprócz niej, na krążku

znalazła się jeszcze *Serenada* Edwarda Elgara oraz *I Koncert fortepianowy* Dymitra Szostakowicza. Wykonuje je Orkiestra Kameralna Progress pod dyrekcją Szymona Morusa.

Doceniając fakt fonograficznego zaistnienia, działającej od pięciu lat formacji, skupiającej młodych muzyków, nie mogę jednak nie podzielić się swoimi wątpliwościami, zarówno na temat doboru programu, jak i jakości jego wykonania. Płyta trwa niespełna 49 minut, co jest zjawiskiem dość kuriozalnym, gdy weźmie się pod uwagę ogrom repertuaru na orkiestrę smyczkową. Naprawdę nie można było uzupełnić materiału krążka o dodatkowe pozycje? W sytuacji, gdy większość zagranicznych produkcji płytowych bardziej odpowiedzialnie podchodzi do tego zagadnienia, omawiane przedsięwzięcie wydaje się ustępować na polu pomysłowości repertuarowej. Omawianych pozycji, poza składem, nic nie łączy, dzieli zaś równe stulecie od momentu napisania *Serenady* Elgara i *Sinfonietty per archi* Pendereckiego, nie mówiąc już o stylistyce. Wolałbym obcować z krążkiem bardziej spójnym koncepcyjnie i muzycznie, na dodatek wypełnionym w większej mierze, jeśli nie w całości, muzyką polską i repertuarem bardziej zasługującym na nagranie. Przy takiej obfitości nagrań,

naprawdę wątpię, by ktoś docenił fakt sięgnięcia po dzieła Anglika i Rosjanina, znane z dziesiątek, bardziej przekonujących wersji. Orkiestrze i jej energicznemu, utalentowanemu dyrygentowi życzę zatem bardziej przemyślanych wyborów programowych.

Zaprezentowane na płycie, trzy różne pozycje udało się jednak wykonać mniej lub bardziej przekonująco, a niektóre z nich – w naprawdę interesujący sposób. Do nich, bez wątpienia, należy *Sinfonia nr 1* Pendereckiego, w której młodzi muzycy i ich kapelmistrz pokazują niewątpliwą pasję, energię, żywiołowość, czyniąc z kompozycji utworów bardzo ekspresyjny, wyrafinowany dźwiękowo, utrzymujący bez przerwy uwagę słuchacza. Prezentują się bardzo dobrze w takiej stylistyce i wydaje się, że muzyka drugiej połowy XX w. mogłaby znaleźć w Orkiestrze Progress kolejnego kompetentnego interpretatora. Dobrze wypadła całkowicie inna w charakterze *Serenada* Elgara, dzieło pełne uroku, słodczy, swoistej melancholii. Szymon Morus i kierowana przez niego formacja odnajdują się bezbłędnie w romantycznej stylistyce, a staranna realizacja partytury i zaangażowana gra, skutecznie przekazują na emocje odbiorcy, odczuwane podczas słuchania nagrania. Muzyka El-

gara wzrusza i sprawia niekłamną satysfakcję, co niewątpliwie świadczy o poziomie interpretacji. Mój mniejszy entuzjazm budzi natomiast *I Koncert fortepianowy* Szostakowicza. Nie chodzi tylko o samo wykonanie, choć ten, kto zna np. nagranie RCA z Moskiewskimi Wirtuozami i Władimirem Spiwakowem i wie, jakie cuda nad klawiaturą wyczynia młody Jiewgienij Kissin, ten zawsze będzie kręcić nosem na inne, konkurencyjne rejestracje utworu. Większym problemem jest w tym przypadku mało przekonująca realizacja dźwiękowa nagrania – orkiestra usuwa się w cień, a szkoda, bo w jej partii dzieją się też rzeczy ważne i ciekawe, zaś w planie pierwszym dominuje produkcja pianistki oraz trębaczka. Przydałoby się tu więcej klarowności i czytelności poszczególnych planów, oraz bardziej przemawiającej kreacji ze strony solistów. Doceniam, że podjęli się zadania grania dzieła Rosjanina, ale muszą mieć też świadomość nieuniknionych porównań ze strony melomanów oraz krytyków, a pod tym względem każdy ma swoje preferencje.

Czekam na dalsze projekty zespołu, mam nadzieję, że bardziej dopracowane i przekonujące – w końcu progres w nazwie zobowiązuje!

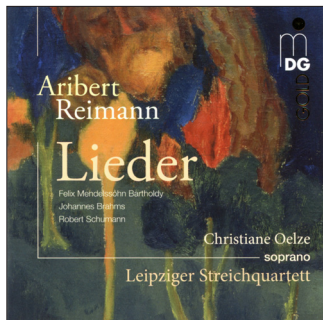
Paweł Chmielowski



Orkiestra Kameralna Progress
 fot. Kobaru

dedykował im swoje *Cztery utwory...*, a Paweł Mykietyn jest w trakcie komponowania *III Kwartetu smyczkowego*, pisanego właśnie dla nich.

Jakub Banaś



ARIBERT REIMANN
Pieśni Mendelssohna, Brahmsa, Schumanna, Reimanna

Christiane Oelze, sopran • Leipziger Streichquartett

MDG 307 1921-2 • w. 2015, n. 2015 • 47'47"

☆☆☆☆

Płyta wydaje się być prezen-tem urodzinowym kompozytora. Dokładnie 4 marca 2016 r. Aribert Reimann kończy 80 lat. Artysta, pianista i kompozytor niemiecki, jest u nas bardzo mało znany. Starannie wykształcony muzycznie w Niemczech, doskonalił swój warsztat w Austrii i Włoszech. Od 1957 r. datują się jego występy jako akompaniatora m.in. Dietricha Fischer-Dieskaua i Ernsta Haefliger (matka Reimanna była śpiewaczką). Od roku 1974 jest profesorem muzyki, wykłada na uczelniach muzycznych w Hamburgu i Berlinie. Twórczość kompozytorska Reimanna jest bardzo obfita i wszechstronna. Pisał opery, balety, utwory orkiestrowe (koncerty fortepianowe i na instrumenty smyczkowe), uprawiał kameralistykę i stworzył wiele pieśni. W twórczości kompozytorskiej inspirowały go dzieła Berga i Weberna, a w swej twórczości preferował muzykę wokalną – opery i pieśni. Wszystkie jego opery mają li-

bretta oparte na znanych utworach literackich (stąd ich ogólna nazwa „Literaturoper”). Sukces światowy stał się udziałem jego opery *Lear* z wielką partią tytułową (pisaną dla Fischer-Dieskaua). Konstrukcja dramaturgiczno-muzyczna tej opery może zadowolić nawet wybrednych. Odrębna w formie jest też jego kolejna opera, raczej kameralna, *Zamek* (do libretta opartego na powieści Franza Kafki).

Omawiana płyta przynosi trzy kilkupięśniowe zestawy i jeden utwór kameralny (*Adagio* dedykowane pamięci Schumanna – będące kompozycją samego Reimanna). Pieśni to znakomite aranżacje utworów Felixa Mendelssohna Bartoldy’ego, Johannes Brahmsa i Roberta Schumanna. Są to: osiem pieśni na sopran i jeden fragment według wierszy Heinricha Heinego, rozdzielanych kolejno sześcioma intermezzami instrumentalnymi na kwartet smyczkowy Mendelssohna oraz *Pięć pieśni Ofelii* Brahmsa i *Sześć pieśni* op. 107 Schumanna.

Wszystkie cykle pieśni wykonuje niemiecka współczesna śpiewaczka Christiane Oelze, sopranistka (rocznik 1963). Artystka należy do wybitnych i popularnych, bardzo cenionych interpretatorek partii z oper Mozarta, znana jest także z licznych koncertów estradowych. Dysponuje pięknym, dźwięcznym głosem, płynnym w brzmieniu i elegancją w emisji. Z wykonywanych utworów potrafi wydobyć całą głębię ich melodyjności i przekazu poetyckiego. Emocjonalny czar jej głosu na długo pozostaje w pamięci słuchacza. Artystce we wszystkich nagraniach towarzyszy Leipziger Streichquartett.

Jacek Chodorowski



RACHMANINOW – CHOPIN
Sonaty wiolonczelowe

Alisa Weilerstein, wiolonczela; Inon Barnatan, fortepian

Decca 478 8416 • w. 2015 • 80'54"

Muzyka21
plyta miesiaca

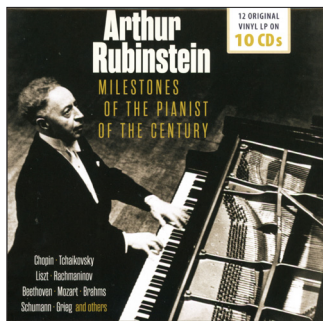
Rachmaninow i Chopin – świetne połączenie: obaj wspaniali pianiści i kompozytorzy, romantycy, przez większą część swego życia przebywający na obczyźnie... Nie chodzi tu jednak o ich utwory fortepianowe, lecz muzykę na wiolonczelę i fortepian. W dorobku obojga zajmuje ona raczej drugoplanową pozycję, lecz jednak stosunkowo znaną i docenianą, gdzie w każdym przypadku czuć rękę mistrza. Zwłaszcza, gdy dzieła te biorą na warsztat mistrzowie, a nie sposób inaczej określić bohaterów – wykonawców omawianej płyty. Są to artyści młodzi, lecz już uznani: wiolonczelistka Alisa Weilerstein oraz pianista Inon Barnatan. Dla mnie Alisa Weilerstein jest najznakomitszą wiolonczelistką swego pokolenia: to taka Jacqueline du Pré naszych czasów. Zakochałem się w jej sztuce poczynając od fenomenalnego nagrania *Koncertu* Elgara, mogącego śmiało konkurować z legendarną wersją genialnej Brytyjki. W prezentowanych nagraniach Weilerstein ukazuje najlepsze cechy swojej sztuki: jest pełna pasji, gdy trzeba cudownie liryczna, na każdy utwór, ba!, frazę, nutę, ma swój własny, interesujący pomysł, jest bardzo dokładna, nie zaniedbuje żadnego detalu,

a pod względem technicznym pozostaje zawsze bez zarzutu. Jak dotąd nie miałem okazji zetknięcia się ze sztuką pianisty Inona Barnatana, a tymczasem okazuje się on znakomitym artystą. Ciężka na nim duża odpowiedzialność, bowiem dzieła, jakie tutaj wykonuje, wyszły spod pióra kompozytorów – rasowych pianistów, którzy partię swego instrumentu uczynili nad wyraz wymagającą. Poza tym Barnatanowi przyszło pracować z nie byle kim, lecz Alisą Weilerstein, co oznaczać mogło poddanie się jej nieokielznanemu temperamentowi. Barnatan podszedł jednak do tego zadania w inny sposób. Pozostał bardzo wrażliwy na wszelkie sygnały płynące od wiolonczelistki, lecz miast niepotrzebnie usunąć się w jej cień, po prostu ukazał swoją własną artystyczną osobowość, która okazuje się w połączeniu z osobowością Weilerstein dawać wspaniałe owoce sztuki. Ich współpraca układa się doskonale, a efekty są iście porywające. Artyści dokonali chyba najwspanialszej, najbardziej porywającej płytowej rejestracji *Sonaty wiolonczelowej* Rachmaninowa, jaka kiedykolwiek powstała. Ich temperamenty doskonale pasują do muzyki rosyjskiego mistrza: bardzo emocjonalnej, lirycznej, często pełnej pasji, miejscami nostalgicznej. Wokaliza w ich wykonaniu jest małym, wzruszającym arcydziełem. Podejście Weilerstein i Barnatana do muzyki Chopina jest dość niestandardowe: bardzo męskie, wirtuozowskie, bez cienia sentymentu (pierwsza, druga i czwarta część *Sonaty*, *Introdukcja i Polonez brilliant C-dur* op. 3), lecz niepozbawione uczucia (trzecia część *Sonaty*). Sporą liryzmu odnajdziemy też w wykonaniu *Etiudy cis-moll* op. 25 w opracowaniu Auguste’a Franchomme’a. Wielość

barw, nastrojów wyczarowywanych przez artystów jest doprawdy imponująca.

Płyta została doskonale wypełniona: czas nagrania przekroczył 80 minut! Dobrej muzyki w mistrzowskim wykonaniu nigdy zbyt wiele!

Łukasz Kaczmarek



ARTUR RUBINSTEIN
Milestones of the pianist of the century

Membran 600984 • w. 2015 • 10CD

☆☆☆☆☆ (wykonanie)

☆☆☆ (wydanie)

Omawiany album wytwórni Membran przynosi jedno z najwspanialszych nagrań Artura Rubinsteina, naszego bodaj najwybitniejszego pianisty XX w. Na 10 płytach CD zostało skompilowanych 12 albumów winylowych. Każdy z krążków opatrzony jest miniaturką okładki z oryginalnego wydania.

Pierwsza z płyt poświęcona jest muzyce Chopina oraz Liszta. Nazwisko Rubinsteina na stałe zrosło się z Chopinem i może być gwarancją najwyższej jakości. W albumie zamieszczono *II Koncert fortepianowy f-moll op. 21* oraz *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22* – oba zarejestrowane z Symphony of the Air pod dykcją Alfreda Wallensteina w 1958 r. Należy przyznać, że współpraca Rubinsteina z Wallensteinem należała do bardzo udanych i zaowocowała wieloma cennymi nagraniami. Da się to słyszeć w zaprezentowanych dwóch reje-

stracjach. Są to wspaniałe, romantyczne kreacje, które mimo upływu lat wcale się nie zestarzały – w chopinowskiej fonografii kanoniczne! Dodatkowo na płycie jest *Walc Mefisto nr 1* Liszta w nagraniu z 1955 r. – możemy tu podziwiać niezrównany temperament Rubinsteina, ale również pewną elegancję, znakomite uchwycenie charakteru kompozycji.

Druga płyta zawiera kolejne utwory Liszta, są to rejestracje z 1953 r. Największym majstersztykiem wśród nich jest *X Rapsodia węgierska E-dur*, jeden z ulubionych utworów Rubinsteina. Ale najpiękniej brzmi chyba, pełne liryki, *Marzenie miłosne nr 3*, czy *Consolation nr 3*. Głównym „daniem” tej płyty jest jednak *II Koncert fortepianowy c-moll* Rachmaninowa, utrwalony przez Rubinsteina oraz Orkiestrę Symfoniczną z Chicago pod dykcją Fritza Reinera w 1956 r. Dla pianisty węgierski dyrygent nie był równie zgodnym i pomocnym partnerem, co Wallenstein, raczej ciężko mówić o sympatii pomiędzy nimi. Janusz Łętowski w swoim *Przewodniku płytowym* tak napisał: „obaj się serdecznie nie znosili, więc nagranie ma charakter meczu bokserkiego, ale na jakim poziomie! Zupełnie niesamowite wykonanie!”. Trudno o lepszą charakterystykę.

Trzecia płyta przynosi nagrania dwóch wielkich koncertów: Czajkowskiego (*b-moll op. 23*) oraz Griega. Wybrano tutaj arcyciekawy, rzadki zapis *Koncertu* Czajkowskiego z 1946 r. dokonany wraz z Orkiestrą w Minneapolis pod dykcją Dimitrija Mitropoulosa. Rejestracja ta pojawiła się już na wcześniejszej płycie Membran, w 10-płytowym boksie z cyklu *Century Maestro* poświęconej Mitropoulosowi – tutaj jednak dźwięk jest dużo lepszy. *Koncert* Griega Rubinstein utwa-

lił z Wallensteinem w 1961 r. i jest to znany, ceniony i lubiany zapis. Co ciekawe, wielki pianista początkowo był mało przychylnie nastawiony do tej kompozycji, dopiero za sprawą swej żony, która sama zakupiła dla niego wyciąg fortepianowy *Koncertu* i postawiła na pulpicie, przekonał się do niej – wykonanie jest pełne romantyczności i ciepła.

Płyta czwarta zawiera dwa spośród pięciu koncertów Beethovena (*I C-dur op. 15* oraz *IV G-dur op. 58*) utrwalonych z Orkiestrą Symfoniczną

kierstwa RCA Victor i Alfred Wallensteinem). Interpretacje wielkiego pianisty może, w porównaniu z nowszymi kreacjami, nieco trąca przysłowiową myszką, lecz pełne są serdeczności i optymizmu – to Mozart prosto z serca!

Główny punkt programu szóstej płyty stanowi *II Koncert fortepianowy B-dur* Brahmsa w nagraniu Rubinsteina z Warszawy z 1960 r. z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dykcją Witolda Rowickiego. Jest to wspaniała kreacja, godna uwagi chociażby z tego po-



Arthur Rubinstein (1971)
fot. Joost Evers/Anefo/(Nationaal Archief)

Air pod dykcją Josefa Kripsa w 1956 r. Jest to bodaj najlepsze nagranie kompletu dokonane przez tego pianistę. Jakże oryginalnie i świeżo wciąż brzmią jego pomysły! A przy tym *IV Koncert* Beethovena należał do jego ulubionych!

Piąta płyta z kolei poświęcona jest Mozartowi i jego dwóm *Koncertom fortepianowym: nr 24 c-moll KV 491* (Orkiestra RCA Victor i Josef Krips) oraz *nr 17 G-dur KV 453* (Or-

wodu, że dla pianisty Brahms był jednym z ulubionych twórców, a jego pierwszym mentorem był nie kto inny, lecz sam Józef Joachim! Rowicki również w tej muzyce czuje się znakomicie – nota bene, równie świetne są jego rejestracje dwóch pierwszych symfonii! Płytę uzupełniają znakomite nagrania *Arabeski C-dur* oraz *Etiud symfonicznych op. 13* Schumanna z Carnegie Hall z 1961 r.

Zawarte na płycie siódmej nagrania schumannowskie wydają mi się nieco bardziej problematyczne. O ile *Fantasie-stücke* op. 12 z 1962 r. można uznać za wspaniałe wirtuozowskie i fascynujące, o tyle *Karnawał* op. 9, grany w nieco zbyt szybkim tempie, wydaje się zagoniony, zdaje się tracić sporo swego uroku, znaczenia...

Ale już ósma płyta to sam żywioł Artura Rubinsteina! Zawiera ona II oraz III *Sonaty fortepianową* Chopina. O ile w przypadku III *Sonaty* na pierwszym miejscu możemy postawić cudowne rejestracje Lipattiego oraz Kapella, o tyle nagranie Rubinsteina z 1960 r. należy umieścić w ścisłej czołówce, zaraz za nimi. Zapis II *Sonaty* z roku 1961 to drugie podejście wielkiego pianisty do tego dzieła, pod wszystkimi względami mistrzowskie. Naddatek stanowi *Navarra* Isaaca Albéniza, utrwalona w 1961 r. – doskonały przykład miłości Rubinsteina do muzyki hiszpańskiej i jego znakomitego wyuczucia tej stylistyki.

Dziewiąta płyta ukazuje nam przykład wspaniałej artystycznej współpracy, opartej na przyjaźni i wzajemnym zrozumieniu. To dwie sonaty skrzypcowe Ludwiga van Beethovena: *Wiosenna* oraz *Kreutzerowska*, utrwalona przez Artura Rubinsteina oraz Henryka Szerynga w 1958 r. Nagrania można słuchać i słuchać bez koń-

ca i uczyć się, na czym polega partnerstwo w muzyce!

W albumie nie mogło zabraknąć rejestracji słynnego „Million Dollar Trio”, czyli Rubinstein-Heifetz-Piatigorski. Fenomenalna trójca wykonuje wspólnie tria fortepianowe Mendelssohna (*nr 1 d-moll* op. 49) oraz Ravela. Być może ich interpretacje są momentami nieco zbyt chłodne, nadto skoncentrowane na technice, lecz mistrzostwa odmówić im nie sposób! Płytę zamyka *Forlane nr 3* z *Le Tombeau de Couperin* Ravela w wykonaniu samego już Rubinsteina. Artysta nie był najwybitniejszym w historii odtwórcą dzieł „francuskiego zegarmistrza”, jednak znał go osobiście i jego spojrzenie na tę muzykę jest niewątpliwie interesujące.

Omawiany album ma dwie dość istotne wady. Przede wszystkim, dźwięk nagrań niejednokrotnie pozostawia sporo do życzenia, często różni się dość znacznie od reedycji RCA. Po drugie, wiele utworów – dłuższych form cyklicznych, jak sonata fortepianowa, sonata skrzypcowa, koncert fortepianowy, zostało zapisanych na jednej ścieżce, co powoduje, że trudno odszukać którąś z kolejnych części. Wartość artystyczna i dokumentalna zgromadzonego tu materiału jest jednak nieoceniona!

Łukasz Kaczmarek

Książki

CHARLES ROSEN

Styl Klasyczny – Haydn, Mozart, Beethoven

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Kraków 2014

Na temat klasyków wiedeńskich napisano już wiele książek, poruszających zagadnienia związane z ich twórczością, życiem zawodowym, jak i prywatnym. Jednak niewiele publikacji, jakie ukazały się drukiem, dokonuje nie tylko charakterystyki twórczości poszczególnych twórców, ale również stawia ją w opozycji do siebie, próbując ukazać zarówno różnice, jak i elementy wspólne. Od pierwszego wydania tej książki upłynęło ponad 25 lat, zatem jest to, można by rzec, wydanie jubileuszowe, które niejako dokonuje ponownego ukazania tych kompozytorów i ich twórczości w innym świetle.

Pierwsze dwa rozdziały mają charakter wprowadzający. Autor ukazuje sytuację, w jakiej znajdowała się muzyka na przełomie XVIII i XIX w. Stworzenie stylu klasycznego określa jako nie osiągnięcie ideału, ale pogodzenie różnych stanowisk, w celu znalezienia kompromisu. W kolejnych rozdziałach autor dokonuje szczegółowej analizy gatunków muzycznych, współ-

nych dla tych trzech kompozytorów, ale także ukazuje zachodzące pomiędzy nimi różnice. Stąd też dużo miejsca Rosen poświęca formom związanym z muzyką kameralną, którą w przypadku Haydna stanowią kwartety smyczkowe, czy kwintety u Mozarta. Autor dokonuje także charakterystyki nurtu burzy i naporu i jego wpływu na twórczość (przede wszystkim) Haydna, zaznaczając znaczącą rolę w tym nurcie Carla Philippa Emanuela Bacha. Należy przyznać, że dość pobieżnie zostaje potraktowana osoba Beethovena, którego styl autor niemal w całości definiuje jako postklasyczny.

Niniejsza książka stanowi bardzo wartościową pozycję. Autor nie tylko ukazuje twórczość poszczególnych klasyków wiedeńskich, dokonując konfrontacji w ich stylistyce, ale ukazuje ich twórczość na tle całej epoki. Jest to doskonała okazja do tego, aby jeszcze bardziej poznać twórczość tych kompozytorów, tym razem z nieco innej perspektywy.

Karol Rzepecki



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Gadki z Chatki

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

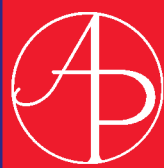
ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl



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

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

world premiere recording




Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Oriik • Józef Kolinek

Acte Préalable
**Witold Maliszewski**
Complete Works for Piano
Œuvres de piano op. 4 & 5 • Wyznanie miłości
Prélude et fugue fantastiques op. 16 • Matelot


world premiere recording



Joanna Ławrynowicz

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

world premiere recording



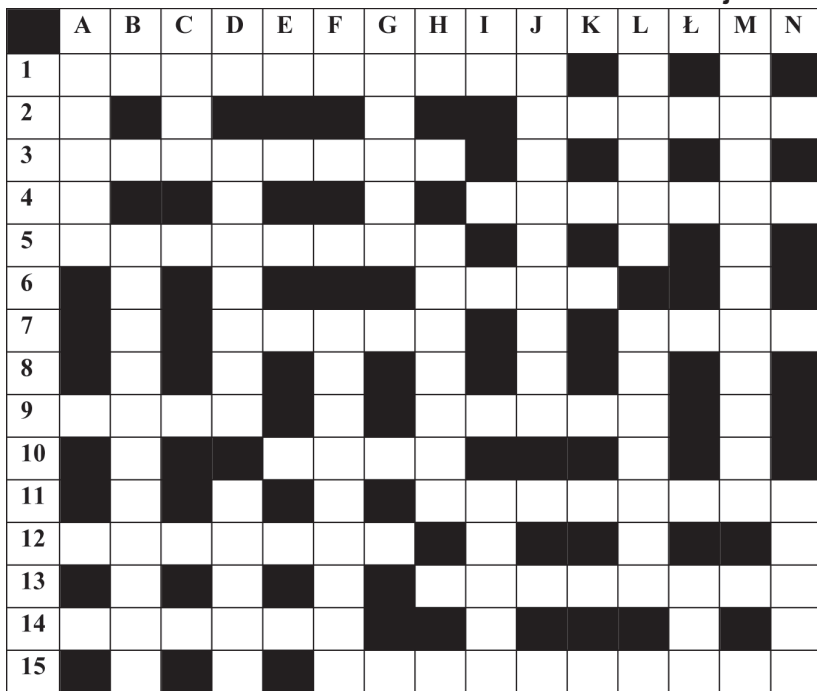
Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

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 71/kwiecień 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) ... *Omfalii* w tytule p. symf. Saint-Saënsa; 2-J) opera Webera; 3-A) współczesny izraelski skrzypek i dyrygent; 4-I) Feliks ..., pol. kompozytor, pedagog i dyrygent; 5-A) pol. taniec ludowy; 6-H) ... *Groźny* w tytule dzieła Prokofiewa; 7-D) opera Delibesa; 7-L) bas lub alt; 9-A) imię Bartoka; 9-H) imię córki Jadwigi z opery *Manru*; 10-E) postać z dramatu W. Gombrowicza *Operetka*; 11-H) opera Haendla; 12-A) imię twórcy baletu *Święto ognia*; 13-H) dawny ludowy instrument dęty z piszczałkami; 14-A) interwał muzyczny; 15-F) Adam ..., (1868–1920) pol. kompozytor zwany „polskim królem walca”.

Pionowo: A-1) taniec ukraiński; B-5) „... Muzyczny” im. F. Chopina w Warszawie; C-1) znak łączenia nut; D-3) opera A. Scarlatti; D-11) opera Guridiego; F-7) Tomasz ..., współczesny pol. pianista i kompozytor; G-1) Seiji ..., jap. dyrygent; H-5) słynny polski tenor z Sosnowca; I-11) dawniej wędrowny zespół grający; J-1) śpiewana przy kolebce; L-1) Włodzimierz ..., pol. skrzypek i dyrygent, kompozytor; L-7) znana pieśń meksykańska; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) *III Symfonia c-moll* Skriabina; N-11) ród włoskich lutników.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 12-A, 4-J, 7-L, 7-G, 3-B, 3-H, 1-H, 15-M, 10-B,

Rozwiązanie krzyżówki nr 70
Kazimierz Serocki

5-G, 9-H, 2-G, 8-D.

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

płyty otrzymują: Józef Czekał, Berlin; Szymon Hulewicz, Leszno; Małgorzata Wójcicka, Kraków

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	5	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	2	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		

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

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

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

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

Nowości w dystrybucji CMD



fot. © Jean-Baptiste Millot

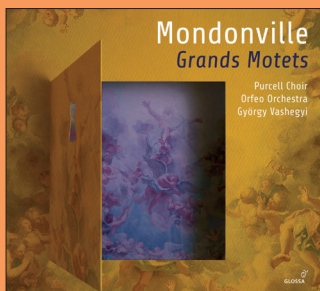


Harmonia Mundi HAF 8905276

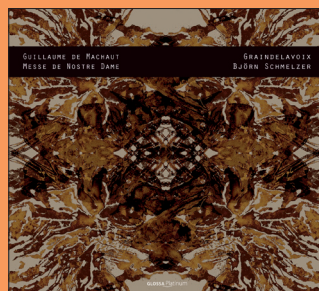
Pieśni francuskiego baroku Les Arts Florissants William Christie



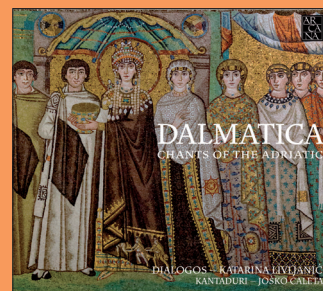
Glossa GCD 922609



Glossa GCD 923508



Glossa GCD P32110



Arcana A 395



Harmonia Mundi HMC 902191



Schumann HMC 902197



Harmonia Mundi HMU 807668



Pan Classic PC 10353



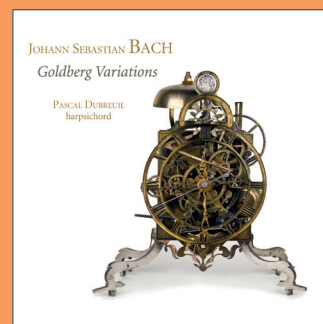
Alpha 963



Ricercar RIC 366



Ricercar RIC 369



Ramée RAM 1404



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

Acte Préalable
AP0354

Otton Mieczysław Żukowski
Opera omnia religiosa 4

world premiere recording




Anna Fabrello • Robert Kaczorowski • Ewa Rytel • Tomasz Zając
Strzyżowski Chór Kameralny • Grzegorz Oliwa

Acte Préalable
AP0355

Zygmunt Noskowski
Piano Works 2

Cracoviennes op. 2 • Les sentiments op. 14 • En pastel op. 30
Polnishes Wiegenlied op. 11 • Aquarelles op. 20

world premiere recording




Anna Mikolon

Acte Préalable
AP0356

Józef Michał Poniatowski
Mass in F

world premiere recording



Barbara Lewicka Wójcik • Donata Zuliani • Mateusz Kolos • Robert Kaczorowski • Michał Kaleta
Zespół Wokalny Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku • Przemysław Stanisławski

Acte Préalable
AP0357

world premiere recording



Juliusz Łuciuk
Memories...
lyrical,
sentimental,
carefree

Bożena Haraśimowicz, soprano
Krystyna Pyszkowska, piano

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