

Hélène Grimaud we Wrocławiu • Aleksandra Kurzak w Szczecinie

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 6 (191)  
czerwiec 2016  
ROK XVII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Vilde Frang**  
Norweska skrzypaczka

**Seiji Ozawa**  
Baseballowy  
pionier

**Juan  
Diego  
Flórez**  
Słońce,  
morze  
i pieśń

**Grzegorz  
Majka**  
Nowe miejsce,  
nowa muzyka



Marcin Murawski  
Hanna Holeksa  
Émile Ratez odkryty!





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

## Nowa płyta z muzyką Juliusza Łuciuka



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

Bożena Harasimowicz, sopran  
Krystyna Pyszkowska, fortepian

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

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

**N**owy rząd, w ramach „dobrej zmiany”, chce stworzyć media narodowe w miejsce publicznych – gdy się chce coś zmienić nie mając na to pomysłu, to zmienia się nazwę. Od zawsze media państwowe, bez względu na ich nazwę, były zawłaszczane przez polityków sprawujących władzę. Zastanówmy się do czego służą media zarządzane przez władzę? Kiedyś było to oczywiste gdyż państwo mogło decydować o tym, do kogo należy infrastruktura niezbędna do przekazywania informacji drogą radiową, więc miało monopol na to, co tą drogą docierało do obywatela. W PRL-u było to zrozumiałe, bo i inne środki przekazu były pod kontrolą państwa, ale tak samo było i jest w krajach demokratycznych, cieszących się wolną prasą. Od tamtych czasów wiele się zmieniło, pojawiły się nowe środki transmisji danych, najpierw satelitarne, obecnie Internet. Teraz, nawet w krajach totalitarnych, dostęp do informacji niekontrolowanych przez władzę jest możliwy i coraz więcej osób z niego korzysta. Jaki więc jest sens zarządzania przez państwo mediami? Bez względu na to, jaką bzdurę przekażą nam, od razu mamy możliwość jej weryfikacji dzięki mediom prywatnym krajowym i zagranicznym. Można przypuszczać, że media publiczne potrzebne są tylko po to, by władza mogła swoimi totumfactami je obsadzać. Ich rola propagandowa w dzisiejszym świecie jest przeceniana. Przekonała się o tym dzisiejsza władza – ledwo Jacek Kurski stał się szefem TVP, a już z pozycji lidera spadł ten nadawca na trzecie miejsce. Czy „dobra zmiana” ma polegać na tym, że ludzie przestaną oglądać media publiczne? Podobno TVP chce poprawić oglądalność, przesuując najbardziej kasowe seriale – tureckie – na czas największej oglądalności. Tak to narodowe media chcą się ratować przy pomocy „muzułmańskich najemników”. Czy na tym ma polegać „narodowość” mediów? Należy jeszcze wspomnieć, że TVP nadaje wiele kanałów tematycznych, ale nie wszystkie są ogólnodostępne, choć wszyscy je finansujemy.

**O**becna władza twierdzi, że za czasów poprzednich rządów nie było lepiej. Może i tak, choć oglądalność spadła teraz. Poza tym, „dobra zmiana” miała polepszyć sytuację, a na razie jest tylko gorzej. Przecież po to nowa władza zastąpiła starą, by nam było lepiej! Czy to TVP,

czy stadniny koni, czy kopalnie, czy służba zdrowia, wciąż jakieś wpadki, o których coraz więcej mówi się także poza Polską. Czy naprawdę nie potrafimy inaczej przyciągnąć uwagi cudzoziemców?

**W**racając do mediów narodowych trzeba zauważyć, że obecna władza chce zmienić dotychczasowy sposób ich finansowania. Dawniej opłata pobierana była za posiadanie odbiornika, teraz opłata ma być doliczana do rachunku za prąd, niezależnie od tego, czy się jakkolwiek odbiornik posiada. Od razu rodzi się pytanie: jaki jest układ obecnej władzy z prywatnymi dostawcami energii? Przecież te firmy, często zagraniczne, nie będą robiły tego za darmo. Dlaczego użytkownik mediów publicznych ma dać zarobić prywatnym firmom, w tym zagranicznym (obecna władza obiecywała repolonizację biznesu!)? Dlaczego państwo faworyzuje jeden typ przedsiębiorstw w kraju, w którym istnieje wolność gospodarcza? Przecież firmy telekomunikacyjne, wodociągowe, gazowe też pewnie chciałyby mieć udział w tym „torcie”? Warto również zastanowić się, czy można ustawowo zmusić prywatne podmioty gospodarcze do zbierania podatków w imieniu państwa? I co się stanie, gdy taki podmiot zbierze opłatę, a nie przekaże jej państwu (bo np. zbankrutuje)? Czy wtedy użytkownik będzie musiał płacić jeszcze raz? A co z użytkownikami kilku przyłączy elektrycznych? Czy będą musieli płacić kilkakrotnie daninę na media?

**S**am pomysł płacenia na media niezależnie od tego, czy się z nich korzysta, czy też nie, jest błędny. Każdy wydawca gazety chciałby pobierać od każdego obywatela opłatę, nawet gdy ten jego gazety nie potrzebuje, tak samo producenci filmów, wydawcy książek etc. Uczciwe byłoby zakodowanie nadawanych treści, aby każdy mógłby z nich korzystać po zapłaceniu. Ale władza dokładnie wie, że wtedy nikt by jej propagandy nie oglądał.

**Z**alóżmy jednak, że państwo musi zagwarantować swoim obywatelom nieograniczony dostęp do seriali tureckich, brazylijskich, czasem i rodzimej produkcji, a także programów propagandowych. W takim razie media niczym nie różnią się od szkół, muzeów, teatrów, filhar-

monii, wojska, policji. Nikt nie płaci na wymienione instytucje osobnych składek, do tego służą przecież podatki. Zamiast więc pobierać osobną składkę na media, dofinansowując jednocześnie niektóre firmy prywatne, składka powinna być doliczona do podatków. Koszt zbierania tej składki tą drogą byłby żaden, gdyż urzędy skarbowe już istnieją, a koszt ich działania nie jest uzależniony od zebranych sum.

**P**roponowany przez rząd sposób zbierania opłat na media jest także skrajnie niesprawiedliwy. Bogaty emeryt będzie zwolniony z opłat, biedny trzydziestolatek żyjący z zasiłków już nie. A gdyby rozliczenie robione było poprzez urząd skarbowy, każdy płaciłby według swoich możliwości finansowych. Tak samo, jak się to dotychczas dzieje ze wszelkimi świadczeniami na rzecz państwa. Wystarczy zwiększyć stawki PIT i CIT orientacyjnie o 0,3% (19,3%, 32,3%) – nikt by nie zauważył różnicy, cała sprawa zostałaby załatwiona w sposób najprostsz z możliwych, bez prowizji dla podmiotów zewnętrznych, sprawiedliwie. Oczywiście politycy będą nam mydlić oczy argumentem, że w ten sposób władza będzie miała wpływ na przyznawanie pieniędzy na media. A kto nam zagwarantuje, że przy innych sposobach płacenia na nie tego wpływu mieć nie będzie? Skoro można obsadzić stanowisko szefa TVP uległym politykiem nie troszcząc się o opinię Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, skoro można w dowolny sposób zmieniać ustawę o mediach nie konsultując jej z nikim, to czy skok na kasę mediów jest niemożliwy?

**T**o co powyżej jest niewątpliwie głosem wołającego na puszczy: władza i tak wybierze najmniej logiczne i najbardziej skomplikowane rozwiązanie, bo wierzy, że ma monopol na mądrość. Wierzy, że jak narzuci obywatelom swoją wizję świata, to wygra następne wybory, zapominając o tym, że poprzednie rządy też miały w garści media i przegrały. W dzisiejszych czasach nie ma już monopolu na media i śmiesznym jest takie myślenie. Lepiej byłoby, gdyby władza swoim działaniem zachęcała ludzi do tworzenia własnych mediów działających na zasadach komercyjnych, a nie narzucała im swój punkt widzenia, z którym coraz mniej osób się identyfikuje. ☹

3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

- 5 **Reflektorem po scenach:** Wrocław • Szczecin • Kraków • Kopenhaga • Toronto • Londyn • Wiedeń

**CZŁOWIEK**

- 16 **To szalenie miłe uczucie dzielić pasję z młodymi i zdolnymi ludźmi z wybitnym altowiolistą Marcinem Murawski rozmawia Magdalena Wolińska**
- 20 **Duet to moja ulubiona formacja kameralna z pianistką Hanną Holeksą rozmawia Magdalena Wolińska**
- 22 **Seiji Ozawa – baseballowy pionier – Katarzyna Zielonka**
- 25 **Juan Diego Flórez – słońce, morze i pieśń – Katarzyna Skoczylas**
- 27 **Od „oceanu romantyzmu” do „walki ze śmiercią” Vilde Frang, norweska skrzypaczka opowiada o albumie z koncertami Korngolda i Brittena**
- 28 **Legendy Polskiej Wokalistyki (56)**  
**Franco Beval**  
*Adam Czopek*

**DZIEŁO**

- 29 **Maestro Donizetti i jego opery (5)**  
**Napój miłosny**  
*Adam Czopek*

**MUZYKA POLSKA**

- 32 **Nowe miejsce, nowa muzyka – Mateusz Czarnecki**
- 34 **Praca z młodzieżą jest sytuacją komfortową z Grzegorzem Majką rozmawia Mateusz Czarnecki**

**PLYTOTEKA**

- 36 **Palcem po płycie: Serce – Paweł Chmielowski**
- 37 **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 Staszkiwicz,  
 Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,  
 Maria Ziarkowska

oprac. graficzne  
 Małgorzata Jarnicka  
**Małgorzata Łoza-Lipszyc**



zdjęcie na okładce  
 Marcin Murawski i Hanna Holeksa  
 fot. © Kamil Babka

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 oddinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

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

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

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

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

# Reflektorem po scenach i estradach



Hélène Grimaud  
fot. Mat Hennek/DG

operzy • filharmonie • festiwale

**WROCLAW** **S** późniona relacja – francuska degustacja dobrej, niemieckiej muzyki. 13 stycznia 2016 r. w Narodowym Forum Muzyki wrocławska publiczność mogła posłuchać zarówno pereł niemieckiej muzyki, jak i rosyjskiej muzyki współczesnej. Hélène Grimaud zaprezentowała słuchaczom I Koncert fortepianowy d-moll BWV 1052 Bacha oraz Koncert fortepianowy d-moll nr 20 KV 466 Mozarta. Towarzyszyła jej Kammerorchester Basel, która wzbogaciła recital o I Symfonię D-dur „Klasyczną” op. 25 Prokofiewa. Ponadto, szwajcarski zespół zapoczątkował muzyczną ucztę Koncertem Es-dur „Dumbarton Oaks” Strawińskiego. Kompozycja ta, przekornie wybrana przez artystów, przesączona rosyjskim modernizmem, kontrastowała z konserwatywnie klasyczną aurą pozostałych utworów. Nie mniej jednak, był to wieczór wykwiłtnej muzyki we wrocławskim Forum.

Gwoździem programu, zgodnie z oczekiwaniami, była Hélène Grimaud. Francuzka jest utytułowaną osobistością w świecie muzycznym, współpracuje z wytwórniami płytową Deutsche Grammophon i z najlepszymi orkiestrami na świecie. W 1990 r. – podążając za ukochanym – wyjechała do USA. Mieszkając w Nowym Świecie przyzwyczała się do koncertowania głównie na amerykańskich salonach. Chociaż w ostatnich latach na stałe przeprowadziła się do Szwajcarii, to jej recitale w Europie wciąż są rzadkością. Z tego powodu wrocławska publiczność miała wyjątkową okazję usłyszeć ją

na żywo. Zwłaszcza, że Wrocław był jedynym polskim miastem odwiedzionym przez tę utalentowaną artystkę. Tej zimy koncertowała również w Madrycie, Budapeszcie, Istambule, Omanie, a także w kilku miastach Francji i Niemiec.

Mniej wyjątkowym zjawiskiem był występ szwajcarskiego zespołu Kammerorchester Basel, który występuje głównie w Europie. Założony przez Paula Sachersa istnieje od ponad 30 lat. Od momentu powstania cieszy się międzynarodowym uznaniem. Występuje zazwyczaj bez dyrygenta, pod dyktando koncertmistrza. Do 2013 r. koncertmistrem zespołu była Julia Schroder. Podczas jej obecności, orkiestra odnosiła jedne z największych sukcesów. Obecnie poziom gry tej formacji trochę się obniżył. W tej chwili przewodzi jej skrzypaczka Yuki Kasai, która nabyła wieloletnie doświadczenia jako koncertmistrz kilku niemieckich filharmonii. Jednak ze szwajcarską orkiestrą wyraźnie nie współpracuje jej się zbyt dobrze. Czasami za bardzo daje się porwać emocjom, zapominając o swych obowiązkach dyrygenckich. Przez to spójność brzmienia pomiędzy instrumentami jest zaburzona. Nie tylko barwa i dynamika nie są tożsame, ale także niektóre sekcje wchodzi nierówno względem innych instrumentów. Sprawia to wrażenie zmiany temp lub braku sprecyzowania rubat i zwolnień. Dodatkowo, sposób gry koncertmistrza i niektórych skrzypków jest bardzo ekspresyjny, co nie przez wszystkich widzów jest lubiane. Te niedopracowane szczegóły burzyły jasność interpretacji wykonywa-

nych utworów oraz zaburzały płynność prowadzonej frazy muzycznej.

Defekty wykonania szczególnie uwidaczniały się w wykonanym jako pierwszym *Koncertcie Es-dur „Dumbarton Oaks”* Strawińskiego. Taneczne ruchy w sekcji skrzypiec w żaden sposób nie ułatwiały interpretacji, a wręcz przeciwnie, jeszcze bardziej ją skomplikowały. Utwór, według autora, miał być stylizowany na wzór barokowych *Koncertów Brandenburskich*. W tym wykonaniu przebiła się stylistyka jazzowa, tworząca fuzję z elementami muzyki popularnej. Pobrzmiwała więc muzyka współczesna o niejasnym przekazie. Być może miło było posłuchać nowej stylizacji o niewiadomej proveniencji, ale z pewnością trudno było zrozumieć zamierzenia grupy.

Dużo lepiej brzmiała wykonywana przez Kammerorchester I *Symfonia D-dur „Klasyczna”* Prokofiewa. Utwór grany był w dawnej stylistyce, skupiając uwagę słuchacza na pięknie, wynikającym z czystości współbrzmień, pozbawiając melodię ładunku emocjonalnego. Byłaby to bardzo ładna interpretacja, dobrze przedstawiona, gdyby zapomnieć o współczesnym pochodzeniu dzieła. Według kompozytora, symfonia ta, wzorowana na stylistyce dawnych mistrzów, miała być lekkim żartem, odnoszącym się do prostoty fakturalnej przeszłej epoki. Mogła być też żartobliwym ukłonem w hołdzie korzeniom muzyki poważnej, czyli epoce klasycyzmu. W wykonaniu szwajcarskiej grupy zabrakło więc ironii, zabawy, frywolności. Utwór wykonany był z uwzględnieniem wszystkich kla-

sycznych reguł, niemalże akademicko. Dodatkowo, wyraźnie słycać było nierówne wejścia poszczególnych sekcji i niespójność w prowadzeniu narracji muzycznej. Brak dyrygenta był tu bardzo widoczny. Niemniej jednak, ogólny występ orkiestry z Bazylei można uznać za poprawny.

Bez zarzutów zaprezentowała się natomiast H  l  ne Grimaud. chocia z pierwszy raz w swojej karierze prezentowa la podczas recitalu *Koncert d-moll* BMV 1052 (wcześniej tylko nagrywa la w studiu, ale nie gra la na żywo utworów Bacha), to słycać było, że jest to jedna z jej ulubionych kompozycji. Perfekcyjnie wypracowany był przez nią każdy detal kompozycji. Wszystkie figury melodyczne zsynchronizowane były z przebiegiem dynamicznym, zgodnie z retoryk  barokową (czyli zamierzeniami kompozytora). Także przekazywany ładunek emocjonalny adekwatny był do wyglądu fraz muzycznych. Wykonanie sprawiało wrażenie, że utwór ten został napisany z przeznaczeniem na fortepian jako instrument solowy (chociaż kompozytor prawdopodobnie zna  tylko klawesyn). H  l  ne Grimaud dokonała perfekcyjnej interpretacji, popisując si  też bardzo dobrą technik  pianistyczną i wycuciem formy. Po tej prezentacji trudno sobie wyobrazić jakikolwiek inny sposób wykonania. Jedyne szczegół, jaki mógł zwr ci  uwagę słuchacza, to wrażenie odwrócenia ról pomiędzy muzykami. Wydawa  si  m g o, że pianistka czasem akompaniuje orkiestrze, choć forma zakłada wprost odwrotnie. Grimaud nie powinna pozwoli  zespołowi smyczkowemu wysun  się na pierwszy plan, nawet gdy orkiestra wymaga owego pierwszstwa. Jest to jednak tylko sugestia.

Kolejny utwór prezentowany przez H  l  ne Grimaud – *Koncert fortepianowy d-moll nr 20* Mozarta by  natomiast bezb bny. Sam kompozytor ko czy  prac  nad tym dziełem w czasie jego prawykonania w Wiedniu, a tamtejsza orkiestra grała praktycznie *a vista*. Wroc wski koncert przypomina  reminiscencj  tego wydarzenia – pianistka po raz pierwszy w czyli  ten utwór do trasy koncertowej. Dzięki temu, wykonanie promieniowa  świeżością i rozta ało palet  różnych narracji. Artystka sprawiała wrażenie, jakby sama, na bie o, wraz ze słuchaczami, odnajdywała możliwosci interpretacji tej kompozycji. Jakby sama dopiero odkrywała najg bsze zakamarki swej muzyczności, radując się z tak szerokiego wachlarza emocjonalnego, niesionego przez kolejne, nakładające się frazy muzyczne. Do ostatniego akordu, ani publiczno c, ani orkiestra, a może nawet ona sama nie wiedziała, jak zakończy się owa muzyczna podr j przez zasoby jej umiejętności. Wykonanie to było pełne pozytywnej energii, stonowanej uczuciowości, mozartowskiego optymizmu i lekkości. Była to czarująca puenta tego, bogatego w muzyczne doświadczenia, wieczoru.

Styczniowy koncert, zaproponowany przez Wroc wskie Forum Muzyki przypomina  prawdziwą uczt , na której podawano dobre, dojrzałe wino. Z początku trochę goryczy, szybko u mierzonej przez słodki posmak i wysublimowany aromat. Raz dawa  trochę więcej namietności, raz chciało się je wypić haustem, żeby zaraz odł żyć i powoli się nim delektowa . Wieczór ten był jak francuska kolacja, na której można było degustować dobrą, niemiecką muzyk .

Karina Baradzi

Aleksandra Kurzak  
Filharmonia w Szczecinie, 22.04.2016  
fot. Kamila Kozi l



**SZCZECIN** **R**egnava nel silenzio... Wspomniana cisza zapanowała 22 kwietnia w Złotej Sali Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w momencie, kiedy na scenie zaczęła  piewa c Aleksandra Kurzak. Światowego formatu sopranistka zabrała szczecińskich melomanów w podr j razem z największymi bohaterkami operowych historii. Pierwszą z nich była kokietuj ca Norina – *Quel guardo, il cavaliere*. I już od pierwszych fraz wiadomo było, że ma się do czynienia z sopranem najwyższej klasy. Pełna kontrola dźwięku, p lyne legato w pierwszej cz ci, lekkie i swobodne koloratury w cabalettach. Do tego, miało się wrażenie, że Kurzak wręcz bawi się dźwiękiem, puszczając tym samym oko do publiczności. Kolejną bohaterk  była  cja i jej tajemnicza i przejmująca opowie  – *Regnava nel silenzio*. Tutaj, obok ekspresji, dalszy ciąg pięknego belcanta. Ciekawe zmiany dynamiki i koronkowo c ornamentyki (jak i kończąca ari , pewna i precyzyjna kadencja) wywołały burz  braw i zachwyt melomanów. Na scenie pojawiła się również Micaela Bizeta z *Je dis que rien ne m'epouvante*. Kurzak urze-

kała wrażliwością i delikatnością w interpretacji i prowadzeniu frazy. Kulminacja emocji nastąpiła jednak chwilę później, przy okazji Lauretty i słynnej *O mio babbino caro*. Słychać było, że sopranistka świetnie czuła się w repertuarze Pucciniego. Weryzm postaci, jej emocje i uczciwość szły w parze z precyzją wokalną i harmonią emisji. Tak samo, jak w przypadku kolejnej bohaterki włoskiego kompozytora, otwierającej drugą część koncertu, Mimi. *Si, mi chiamano Mimi* i znów przejmująca opowieść, tym razem kruchej i delikatnej Lucii, malowana pięknym legato i okrągłym, stylowym głosem. Jeszcze jedna postać Pucciniego – Liu. I to było to wykonanie, którego precyzja – spokojna i melodyczna, ekspresja, sposób przeżywania emocji głosem, absolutnie zachwyciły melomanów. Na scenie nie było Kurzak – tam, przez tę krótką chwilę istniała Liu. Tego wieczoru nie zabrakło również „służebnicy sztuki” – Adriany Lecouvreur i *Io son l’umile ancella. Un soffio è la mia voce* – idealnie oddaje klimat, jaki sopranistka stworzyła przy

okazji tej arii, dając nie tylko ciekawe brzmienie w niższych rejestrach i swobodę w wysokich, ale również rozumienie postaci i interpretację. Koncert zwińczyła Nedda i jej pełne niepokoju wyznanie *Qual fiamma aveva nel guardo*. Znów pełna kontrola dźwięku i przemyślana ekspresja wykonawcza, która podrywa melomanów z miejsc i skłania do owacji na stojąco. Nie obyło się bez bisów. Pierwszy należał do wesolej i dynamicznej Giuditty – *Meine Lippen, sie küssen so heiß*. Kurzak kokietowała publiczność, pokazując przy tym pewne, nieco ciemniej zabarwione brzmienie i bawiąc się słowami i melodią. Znów owacje na stojąco. I ostatnia tego wieczoru aria – jeszcze raz, tak uwielbianą, Lauretta i jej przejmujące *Babbo, pietà, pietà...* wykonane równie emocjonalnie, jak poprzednie.

Oprócz arii, melomani usłyszeli także części instrumentalne z poszczególnych oper. Orkiestrze pod batutą Bassem Akikiego towarzyszyła duża ekspresja wykonawcza. Niestety, chwilami – zwłaszcza w momen-

tach zdecydowanego fortissimo – miało się wrażenie, że zapomniała ona o obecności śpiewaczki. Tym samym, dźwięczny i pięknie prowadzony głos sopranistki ginął pod zbyt głośno prowadzoną sekcją dętą. Często brakowało ekspresji, bądź była ona zbyt przesycona i nad wyraz dokładna, przypominająca bardziej estetykę symfonii niż opery. Zwłaszcza w momencie preludium z *Carmen*, gdzie miało się wrażenie, że orkiestra po prostu się w nich gubi. Jednym z fragmentów, kiedy wykonanie szło w parze z ekspresją było intermezzo Mascagniego z *Rycerskości wieśniaczej*. Akiki prowadził wówczas orkiestrę delikatnie, zwracając uwagę na dynamikę i wyraz artystyczny. To wykonanie było najbliższe operowej stylistyce i wrażliwości. Wrażliwości i dojrzałości, którą – niewątpliwie – pokazała Aleksandra Kurzak, dzieląc się z melomanami pięknym brzmieniem sopranu koloraturowego i emocjonalnymi interpretacjami.

Katarzyna Kubińska

**KRAKÓW** **B**arok w okowach klasycyzmu. W tym roku ram dla trzynastego, wielotygodniowego Festiwalu Muzyki Dawnej „Misteria-Paschalia” (21 – 27 III 2016), dostarczyły dwa utwory klasycystyczne: *Siedem słów Chrystusa na krzyżu* Hob. XX/1a Josepha Haydna oraz *Requiem d-moll* KV 626 Mozarta.

Utwór Josepha Haydna udowadnia absolutny charakter muzyki, której dopiero dodany tekst przydać może treści programowych, co dokonało się w jego wersji oratoryjnej. W Krakowie wszelako obcowaliśmy z wersją oryginalną, a więc czysto instrumentalną. Z tym, że zamiast przewidzianych rozważań teologicznych, pomiędzy ogniwami pojawiły się fragmenty *Ewangelii Jezusa* Joségo Saramagi – *Siedem słów człowieczych* – które przydały bardziej ludzkiego i egzystencjalnego sensu historii Jezusa jako człowieka oszukanego, który – będąc Żydem – zawierzył swój los Bogu, a dokonał życia w osamotnieniu i niezrozumieniu, mimo że otoczony był przez tłum, w znacznej mierze jednak mu wrogi.

*Siedem słów Chrystusa na krzyżu* składa się z siedmiu sonat, z których środkowa, czwarta, utrzymana w tempie *Largo* i w tonacji molowej, z motywami marszowymi i dysonansowymi brzmieniami, posiada najbardziej dramatyczny przebieg, a więc jako jedyna – do pewnego stopnia retorycznie – kojarzyć się może z sytuacyjnym tragizmem. W następnej

jednak pojawia się już grany pizzicato ustęp nieomal serenadowej natury, jakby zgodnie z zasadą klasycystycznego „decorum”, nawet na krzyżu należało cierpieć z wdziękiem i elegancją. Jedynie paralelny wobec otwierającej introdukcji ustęp zamykający dzieło – *Presto con tutta la forza* – posiada ilustracyjny charakter i przywołuje trzęsienie ziemi, nawiedzające Jerozolimę po śmierci Jezusa, odmalowane dźwiękami kotłów i trąbek, dotaczających w nim do smyczków.

Wagner twierdził, że tylko złe wykonania jego *Tristana* i *Izoldy* mogą uchronić publiczność przed popadaniem w obłąd. W odniesieniu do utworu Haydna można zaryzykować twierdzenie, że tylko złe wykonanie może przywrócić mu wymiar pasyjny, albowiem dokonuje się w nim muzyczna estetyzacja ewangelicznego męczeństwa – podobnie było w przypadku niektórych przedstawień malarskich, ukazujących piękne ciało Ukrzyżowanego, miast umęczonego.

Dzięki Jordiemu Savallowi i jego muzykom z *Le Concert des Nations* można było cieszyć się czystym pięknem kompozycji Haydna. Ich gra odznaczała się wyczulowaniem najdrobniejszych szczegółów brzmieniowych oraz wydobyciem wszelkich subtelności dynamicznych i agogicznych, że mimo przewagi wolnych temp, ani przez chwilę nie odczuwało się najmniejszej chociażby monotonii. Każdy dźwięk pozostawał głęboko osadzony w instrumencie i posiadał odpowiedni kolo-

ryt, frazy wyróżniały się krągłością i starannym wykończeniem.

O pietyzmie w podejściu do muzyki Haydna świadczyło też, że za sprawą charakterystycznego rekwizytu – umieszczonej nad muzykami potężnej lampy jako jedyne źródła światła w pograżonym w mroku audytorium krakowskiego Centrum Kongresowego – metonimicznie przywołano pierwotną scenografię miejsca, dla którego została skomponowana, a mianowicie oratorium *Santa Cueva* w Kadyksie.

Według niektórych muzykologów, nawiązania do mszy żałobnej Michaela Haydna, brata Josepha, można jakoby odnaleźć w *Requiem* Mozarta. Być może wynikało to z tego, że poniekąd usiłował zachować anonimowość, skoro komponował je nie w swoim imieniu, lecz na zamówienie pewnego utytułowanego amatora (hrabiego Franza von Walsegg), który pragnął sobie przypisać jego autorstwo. Niezależnie od tego, jak się sprawy miały w rzeczywistości, dzieło to w znacznej mierze przypomina operę, tyle że żałobną, w której soliści odgrywają znaczną rolę, a nawet można by pokusić się o twierdzenie, że w sekwencji *Dies irae* kompozytor przedstawia pośmiertne losy swego Don Giovanniego, wezwanego dźwiękiem puzonu na Sąd Ostateczny.

W Wielki Piątek Marc Minkowski przedstawił je wraz ze swoimi Musiciens du Louvre oraz katalońskim *Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana*. Mimo że to jeszcze nie

romantyzm, francuski kapelmistrz posługiwał się licznymi kontrastami w zakresie temp i dynamiki – na przykład w przejściu do pianissima przez tenora Yanna Beurona i towarzyszące mu wiolonczele. Uzyskiwał je również za sprawą dobierania różnego rodzaju artykulacji, a co za tym idzie i barw instrumentalnych, wydobywając momentami ze smyczków napowietrzne, nieomal świetliste brzmienie. Wszystko to prowadziło do finałowego *Comunitatio*, które uzyskało niezmierną wręcz aurę dźwiękową.

Mit o pierwszym mordzie Kaina na Abla przywołuje konflikt pomiędzy osiadłymi rolnikami a koczowniczymi pasterzami, z którymi Bóg zawarł przymierze, odrzucając ofiarę pierworodnego syna człowieka – Kaina. I właśnie tragizmowi jego losu poświęcone jest oratorium Alessandra Scarlattiego *Kain czyli Pierwsze zabójstwo*, w którym za ludzkimi postaciami i ziemskimi wydarzeniami w tym bratobójczym konflikcie stoją dwaj nadprzyrodzeni protagoniści: Bóg i Lucyfer. Ich epifanie poprzedzane są instrumentalnymi sinfoniami, z których zwłaszcza ta zapowiadająca wystąpienie Lucyfera wyróżnia się staccatową artykulacją. Postać Kaina jawi się jako pierwszoplanowa i budząca współczucie, skoro bez własnej winy skazany został na niełaszkę Stwórcy. Jego swoistego muzycznego usprawiedliwienia dosłuchać się można w poprzedzającej udanie się na wygnanie, pożegnalnej arii *Miei genitori, addio*, z dwoma koncertującymi skrzypcami obbligato, a także w zakrojonym na operową skalę duecie *Mio sposo al cor mi sento* jego rodziców – Adama i Ewy – trących w związku z tym kolejnego syna.

W trakcie pierwszej części można było odnieść wrażenie, że został „Abel umęczon pod neapolitańskim kompozytorem Scarlattim”, którego oratorium zdawało się nie wykraczać poza rangę historycznego zabytku. Większego ożywienia dostarczały jedynie duety, odznaczające się znacznie większą pomysłowością. Pierwszy, Abla i Kaina *Miei Genitori, oh come dritta ascende*, w którym głosy prowadzone są kontrapunktycznie i kantylenowej linii Abla przeciwstawione zostaje nieledwie skandowanie w partii Kaina, poprzez co wyraża się odmiennosc ich charakterów. W drugim *La fraterna amica pace*, o budowie da capo, z szybkim ustępem środkowym, w którym pojawiają się melizmatyczne ozdobniki, imitacyjne prowadzenie głosów oddaje z kolei panującą pomiędzy nimi rywalizację. Wreszcie w duecie Adama i Ewy *Aderite, obedite, o figli miei* ich zgodność i wzajemne zaufanie znajduje odzwierciedlenie w równoległym prowadzeniu głosów.

Dopiero w drugiej części „operowa nieomal inwencja zstąpiła na estradę, tę estradę i odmieniła przebieg koncertu”. Wraz z dochodzącymi do głosu namietnościami i towarzyszącymi im afektami, ożywieniu uległa muzyczna retoryka. Rządzi ona przepiękną arią Kaina „*Perchè mormona il ruscello*”, oddającą jego wewnętrzne rozdarcie, którego projekcją staje się wizja otaczającej przyrody, co umiejętnie wydobyła wykonawczyni tej partii – Sonia Prina. Szczególnie jednak daje znać o sobie w dramatycznej scenie bratobójstwa, obejmującej arioso Abla *Or se braman posarla fronda, e' l rio* oraz krótki recytatyw *Più non so trattenir l'impeto interno*, kiedy dochodzi do tytułowego mordu założycielskiego, któremu odpowiada wyrazista artykulacja w obrębie grupy smyczków.

Z kolei czasem babilońskiej niewoli poświęcone zostało oratorium Haendla *Baltazar* HWV 61. Jest ono o wiele bardziej wystawne względem swych neapolitańskich odpowiedników. Przede wszystkim, na dużą skalę operuje chórem, w którym znajduje zastosowanie rozbudowana technika polifoniczna. Z drugiej wszakże strony, dla celów dramaturgicznych, wprowadzony zostaje surowy ustęp unisono, śpiewany a cappella, a otwierający *Sing, O ye Heav'ns for the Lord hath done it!*, w którym przywołana zostaje niedola Żydów, uwięzionych przez tytułowego Baltazara. W partii chóru pojawia się także wokalne zdobnictwo w formie melizmatów, a w celach ilustracyjnych dają znać o sobie nawet tryle, oddające ptasie trele w *Behold by Persia's hero made*.

W oryginalny sposób rozwiązana zostaje kluczowa dla całej fabuły okoliczność pojawienia się tajemniczych napisów, której towarzyszy ostinatowa figura smyczków – chór *Oh, misery! Oh terror, hopeless grief*. Z kolei odczytanie ich sekretnego znaczenia przez proroka Daniela przybiera postać wokalizy bez akompaniamentu na słowach „Mane, Tekel, Fares” w recytatywie *accompagnato* *Yet, to obey His dread command*. W rozwoju akcji ważną rolę odrywają ponadto instrumentalne symfonie wyobrażające szturm wojsk perskich Cyrusa na pogrążony w orgii i pijaństwie Babilon.

Wszystkie te efekty z dużym powodzeniem rozstrzygał Ottavio Dantone wraz z Accademią Bizantina i chórem Capella Cracoviensis. Na przykład poprzez operowanie bogatą paletą dynamiczną w instrumentalnym wstępie do arii Nitocris *The leafy honours of the field*, której wykonawczyni – Rosemary Joshua – łączyła techniczną swobodę z wyczuciem wokalne stylowości. Równie duże wrażenie pozostał piękny, nastrojowy duet tejże i Cyrusa *Great victor, at your feet I bow*, w którym

wspomnianej artystce towarzyszył kontratenor Filippo Mineccia. Włoski śpiewak najbardziej podobał mi się w akompaniowanych recytatywach – np. *Methought, as on the bank of deep Euphrates*, choć później i wirtuozeria w ariach zdolna była zachwycić, zwłaszcza, gdy głos wznosił się do najwyższego rejestru. Spośród solistów na słowa uznania zasłużył jeszcze tenor Thomas Walker jako tytułowy Baltazar. Imponował lekkością w pokonywaniu melizmatów, np. w arii *Let festal joy triumphant reign*, a także sięganiem do górnych dźwięków, choć niekiedy wyczuwało się w tym pewien wysiłek.

Na tym tle dosyć skromnie prezentuje się trzecie z przedstawionych oratoriów – *Święty Antoni* Michela Falca – które charakteryzuje mniej ozdobny styl i zdecydowanie rzadsze wznoszenie się na wyżyny twórczej inwencji. Do nielicznych jej przejawów zaliczyć należy lamentacyjnej natury drugą arię Jezusa *Della mia passion il calices amaro*, z solowymi skrzypcami obbligato, w której rozpamiętuje swą mękę, oraz duet Antoniego i Jezusa *S'el tuo Signore*, operujący skonstrastowaniem głosów: wysokiego, jasnego sopranu Jezusa i ciemnego, niskiego mezzosopranu Antoniego, co Cécile van de Sant, odtwórczyni partii tego drugiego, dodatkowo zaznaczyła częstym schodzeniem do rejestru piersiowego. Duże wrażenie wywarła też nieledwie szepczana aria Pokuty *Egli di notte e giorno gira*, przestrzegającej przyszłego świętego przed czającym się Szatanem, z akompaniamentem utrzymanym w dynamice piano pianissimo.

O dodanie blasku temu wykonaniu, zwłaszcza w zakresie instrumentalnym, zadbał, jak zawsze, niezawodny Fabio Biondi, od skrzypiec prowadzący Europa Galante. Lubi on eksponować pierwiastek retoryczny, zawarty w akompaniamencie, jak na przykład w kodzie zamykającej arię Antoniego *Fra Timore e fra speranza*, czy arii Antoniego *Tutto gioia ti stringo nel seno*, w której przybiera on formę galiardy.

Jordi Savall nie wystąpił tym razem w Wielką Środę w kościele św. Katarzyny, jak zwykł był to czynić do tej pory, lecz w Wielki Poniedziałek w Centrum Kongresowym, inaugurując festiwal. Czy należy się w tym dopatrywać zapowiedzi dalszych zmian, a trzynastka okaże się brzemienią w skutkach dla dalszych losów festiwalu, stawiając pod znakiem zapytania jego istnienie w dotychczasowej formule, skoro z uwagi na odejście dotychczasowego dyrektora, rozgorzał nawet spór o prawo do samej nazwy?

Lestaw Czaplński



Lohengrin (Burhard Fritz) walczy przy pomocy pióra z Freidrichem von Telramundem (Jukka Rasilainen)  
 fot. Mats Bäcker.



**KOPENHAGA** Same znaki zapytania – *Lohengrin* w Kopenhadze. Jedną z genialnych bajek Hansa Christiana Andersena traktuje o sile plotki. Z historii o kurze, która zgubiła przypadkowo dwa piórka, powstaje – w wyniku powtarzania – mrożąca krew w żyłach przypowieść o pięciu kurach zadziobanych przez zazdrosne rywalki.

Trochę odwrotnie ma się sprawa z inscenizacją *Lohengrina* w Kopenhadze (przedstawienie miało premierę na wiosnę tego roku). Tutaj łabędź – skądinąd okazały ptak, zredukowany zostaje do paru piór. Zgadzam się z opinią tych, którzy uważają, że łabędź, najważniejszy może symbol tej opery, jest trudny do zgryzienia dla współczesnego widza. Na dodatek, okazuje się zaczarowanym bratem bohaterki, Elzy. Lohengrin, tajemniczy (i anonimowy) rycerz, broniący oskarżonej o bratobójstwo Elzy, zarówno przybywa, jak i odplywa łodzią ciągniętą przez łabędzia (w finale zamienionego na białą gołąbkę). Słyszałam kiedyś historię o tym, że podczas pewnego przedstawienia łabędź „odplynął” zbyt wcześnie, zanim bohater zdążył wsiąść na łódź. Skonsternowany Lohengrin zaimprovizował wówczas frazę: „Kiedy odplywa następny łabędź”, by zwrócić uwagę pracowników za sceną. Zdaję więc sobie sprawę z tego, że współczesny re-

żyser chętnie zrezygnowałby z łabędzia, który – niestety – jest trudny do zignorowania, ponieważ wiele osób o nim śpiewa. W kopenhaskim przedstawieniu, młoda, niemiecka reżyserka Nicola Raab, wybiera jednak to niebezpieczne rozwiązanie, wprowadzając – zamiast łabędzia – zarówno do scenografii, jak i do akcji scenicznej, gigantyczne łabędzie pióra, mające symbolizować wolność, fantazję, a może i inny, lepszy świat? Akcja zostaje umiejscowiona w brudnym, betonowym bunkrze, którego tylna ściana – od czasu do czasu – otwiera się, ukazując nieskawaną przestrzeń, zdobioną gigantycznymi piórami. Sfera fantazji i lepszego świata pojawia się więc w operze zawsze z towarzyszeniem tych piór. Niestety, na tym się nie kończy. Lohengrin, zamiast mieczem, walczy ze swymi przeciwnikami używając właśnie pióra, tym razem, normalnych rozmiarów, co wywołuje na widowni chichot, jako że sam Lohengrin, w którego wcielił się Niemiec Burhard Fritz, był raczej przyćmiewany, na dodatek jeszcze ubrany w pomiętą koszulę nocną. Lohengrin walczy tym piórem nie raz, a wiele razy. Nawet dyrygent (Aleksander Wedernikow) przejął się symboliką inscenizacji, bo dyrygował za pomocą wielkiego pióra. Jak już jesteśmy przy kostiumach, to w tej dziedzinie panował zupełny brak logiki. Część wojaków ubrana była w jakieś stro-

je „pachnące” czasami wikingowskimi, część miała na sobie mundury z czasów pruskich, a jeszcze jedna część przypominała wojowników guerilla. Król wszedł na scenę w wielkim futrze, które bardzo szybko z niego zdjęto i pozostał już przez resztę przedstawienia w nowoczesnym, ciemnym garniturze – jako jedyny wśród całej tej kostiumowej mieszanki. Nie lepiej było z kobietami – Lohengrin w swej koszuli nocnej miał się kojarzyć ze średniowieczem, towarzyszyła mu w tym Elsa (która miała też swego sobowtóra, pętającego się w przestrzeni „pod piórami”). Ortruda miała na sobie płaszcz typu „Gestapo”, kobiety-dziewczęta raz były ubrane „na średniowiecze”, raz w uniformach, jako quasi-zakonnice, quasi-uczenice szkoły z internatem. W sumie, głowienie się nad znaczeniem różnorodnych kostiumów było dla widza zupełnie niepotrzebnym zajęciem.

Śpiewacy byli w dużej mierze „importowani”: Burhard Fritz jako Lohengrin dysponował silnym, choć niezbyt pięknym głosem, Steven Humes był świetnym królem Henrykiem, Peter Felix Bauer wystąpił w roli herolda. Else śpiewała Dunka, Anne Margrethe Dahl, znajdująca się na przedprożu emerytury. Zbyt duże vibrato i brak elastyczności cechował jej wystąpienie, a reżyserka nie ułatwiła jej zadania, każąc zachowywać się jak nastolatka, podskakując wesoło na scenie.

Ortrud (Tuija Knihtilä) i Freidrich von Talramund (Jukka Rasilainen)  
 fot. Mats Bäcker.



Za ciężki Lohengrin i za stara Elsa nie stawali zbyt ponętnej młodej pary. Doskonałą parą byli natomiast Ortrud i Friedrich von Talramund, nosiciele zła w tej operze. Kiedy śpiewali (oboje byli z Finlandii, Jukka Rasilainen jako Friedrich i Tuija Knihtilä jako Ortrud) można było zapomnieć o wszelkich niedomogach inscenizacyjnych – i po prostu rozkoszować się wielkim kunsztem wokalnym.

Doskonale śpiewał bardzo liczny chór (46 mężczyzn i 26 kobiet), doskonale grała orkiestra, przy czym uraczono nas fanfarami trąbek zarówno przed przedstawieniem (z balkonów foyer), w pauzach, jak i grających z 4 miejsc na widowni w kulminacyjnej scenie opowieści o Graalu.

Dlaczego na zakończenie wszyscy wszystkich pomordowali na scenie pozostanie tajemnica reżyserki.

Dlaczego wystawia się wielkie dzieło Wagnera, gdy wśród stałego sztabu śpiewaków brakuje wszystkich głosów solowych do tego przedstawienia – pozostanie tajemnicą dyirekcji teatru.

Koszty produkcji były bardzo wysokie (honoraria dla solistów występujących gościnnie, wzbogacony chór i rozszerzona orkiestra), co być może tłumaczy fakt, że operę grano zaledwie sześć razy.

Eva Maria Jensen

**TORONTO** **B**arokowy jubileusz w Toronto. Opera Atelier w Toronto jest jedynym kanadyjskim zespołem operowym, specjalizującym się w repertuarze opery barokowej XVII i XVIII w. Na tej scenie wielokrotnie pojawiają się zupełnie zapomniane lub zaginione opery. W obecnym sezonie 2015/16 Opera Atelier obchodzi jubileusz 30-lecia działalności. Założona została w 1985 r. przez małżeństwo, pasjonatów opery barokowej, Jeannette Lajeunesse Zingg i Marshalla Pynkoskiego (Pynkosky, urodzony w Toronto, przynajmniej do polskich korzeni). Z wykształcenia tancerze klasycy, na początku lat 80. ponad rok spędzili w Paryżu na studiowaniu tańca, opery i dramatu barokowego. W ciągu dnia szperali w archiwach Biblioteki Narodowej i Opery Paryskiej, zaś gdy zapadła noc, tańczyli na scenie kabaretu Moulin Rouge. W czasie tych twórczych poszukiwań, znaleźli oddanych mentorów w osobach profesora Dene'a Barnetta i Wendy Hilton, znanych specjalistów od dramatu i tańca barokowego. To niezwykle operowe małżeństwo

artystyczne doskonale uzupełnia się skrajnymi charakterami. Pynkosky jest energiczny, artykułowany i pełen wręcz zwiariowanych pomysłów. Zingg jest spokojna, skąpiona i elegancka.

Początki Opery Atelier były bardzo skromne – kilka występów w miejscowych galeriach i muzeach. Obecnie zespół przedstawia dwie inscenizacje rocznie, prowadzi studio baletowe i dysponuje budżetem ponad 3 milionów dolarów. W ciągu 30-letniej historii, Opera Atelier wystawiła ponad 60 inscenizacji oper barokowych, począwszy od *Orfeusza* Monteverdiego (1607) do *Czardziejskiego fletu* Mozarta (1791). Almanach Opery Atelier notuje wystawienie takich arcydzieł, jak *Dydona* i *Eneasz* Purcella, *Juliusz Cezar*, *Acis* i *Galatea*, *Alcina* Haendla, *Pygmalion* Rameau, *Orfeusz* i *Eurydyka* Glucka, *Medea* Charpentiera, *Perseusz* Lully'ego, *Koronacja Popei* Monteverdiego i wiele innych.

Zadania inscenizacyjne w zespole Opery Atelier są podzielone. Marshal Pynkoski zajmuje się reżyserią, Jeanette Zingg jest odpowiedzialna za choreografię, zaś Gerard Gaucci zajmuje się częścią scenograficzną przed-

stawienia. Stronę muzyczną oddano w ręce znanych muzyków – dyrygentów, specjalizujących się w muzyce barokowej, jak Andrew Parrot, Trevor Pinnock, Marc Minkowski i David Fallis. Kierują oni doskonałym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na dawnych instrumentach. Opera Atelier ma na koncie liczne występy zagraniczne, między innymi w Japonii, Singapurze, Korei Południowej oraz w wielu miastach europejskich. Co dwa lata wystawia arcydzieła francuskiego baroku na scenie przepięknego, historycznego Teatru Królewskiego w Wersalu.

Na jubileuszowy sezon 30-lecia działalności, Opera Atelier przygotowała specjalne przedstawienie mało znanej opery Mozarta *Lucio Silla* KV 135; jest to jej kanadyjska premiera. Wcześniej inscenizacja tego dzieła pod kierunkiem Pynkoskiego i Zingg wywołała sensację na Festiwalu Mozartowskim (Mozartwoche) w Salzburgu w 2013 r. Ta sama inscenizacja odniosła niebываły sukces na scenie mediolańskiej La Scali w 2015 r. Wersja przedstawiona w Toronto ma nowe dekoracje i kostiumy.

Megham Lindsay (Giunia)  
fot. Bruce Zinger



Trzyaktowa opera *Lucio Silla* została skomponowana przez 16-letniego Mozarta do libretta autorstwa Giovanniego de Gamerra. Dzieło zostało ukończone w ciągu zaledwie 3 miesięcy w 1772 r. na zamówienie hrabiego Karla Josepha Frimiana jako dar dla arcyksięcia Ferdynanda Habsburga z okazji rozpoczynającego się karnawału. Premiera miała miejsce 26 grudnia 1772 r. w mediolańskim Teatro Regio Ducale. Przystawienie zakończyło się fiaskiem ze względu na trzygodzinne opóźnienie (arcyksiążę pisał w tym czasie kartki świąteczne), tremę śpiewaków i niedysponowanego tenora, odtwórcę roli Lucia Silli. Jednak następne 25 spektakli przyniosło młodemu Mozartowi duży sukces. *Lucio Silla* jest ostatnim dziełem scenicznym, skomponowanym przez Mozarta dla włoskiego teatru. Jako ciekawostkę warto podać, że autograf opery znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

Libretto opery opiera się na trywialnej fabule, zainspirowanej pisarstwem Pietra Metastasia. Mozart, ratując dzieło, skoncentrował się raczej na warstwie muzycznej. Akcja opery rozgrywa się w Rzymie

za panowania dyktatora Lucia Silli (Lucius Corneliuss Sulla). Libretto obraca się wokół skomplikowanego wątku miłosnego. Cecyl, senator rzymski wygnany przez Sillę, powraca do kraju, aby poślubić ukochaną Giunię. Tymczasem Silla usiłuje zdobyć jej względy. Wcześniej Silla zdradziecko zamordował ojca Giunii. Lucio Cinna, przyjaciel Cecyla, wspólnie z nim przygotowują spisek przeciwko dyktatorowi. Cinna z kolei kocha Celię, siostrę Silli. Ta niezwykle skomplikowana sytuacja miłosna zostaje rozwiązana pomyślnie w końcowym akcie, jak przystało na „lieto fine” (happy end). Lucio Silla ulega wewnętrznemu przeobrażeniu, zrzuca z głowy wieniec laurowy (symbol władzy) i staje się zwykłym obywatelem rzymskim. Nie stawia przeszkód na drodze do szczęścia obu par: zwraca wolność więźniom stanu i całemu ludowi rzymskiemu, bowiem większym dobrem jest szlachetność, aniżeli władza. Zwyciężają wartości okresu Oświecenia.

Muzycznie *Lucio Silla* posiada strukturę opera seria, w której muzyka dominuje nad słowem i zawiera liczne recytatywy, po któ-

rych następują arie da capo. Aria da capo nie posuwa akcji dramatycznej do przodu, ponieważ posiada specyficzną, konwencjonalną strukturę, w której pierwsza część powtarza się zarówno werselem, jak i muzycznie dokładnie na końcu arii, co może być nużące dla współczesnego słuchacza. Reżyser przedstawienia, Marshal Pynkosky zastosował ciekawe rozwiązanie dla nieco dłuższej arii da capo. Powtórzenie końcowej części arii odbywało się na tle opuszczonej kurtyny, z przygaszonym oświetleniem sceny, pozwalając w ten sposób słuchaczom na delectowanie się stroną muzyczną arii.

Marshal Pynkosky wykorzystał w nim wszystkie elementy ruchu opery barokowej. Wielokrotnie ustawił śpiewaków w zastygłych pozach, znanych z wielu rycin i obrazów tej epoki. Sceny baletowe, będące ważnym elementem opery barokowej, zostały wykonane po mistrzowsku przez adeptów Studia Baletowego przy Operze Atelier. Choreografia autorstwa Jeannette Zingg z pietyzmem i stylowo nawiązywała do barokowych tańców dworskich. Balet miał dużo przestrzeni na scenie, gdyż reżyser przedstawienia, stra-

Kresimir Spicer (Lucio Silla)  
fot. Bruce Zinger



tegicznie umieścić chór (Opera Atelier Choir) na balkonach w pobliżu sceny.

Dzięki scenografii i kostiumom autorstwa Gerarda Gauciego, regularnego współpracownika zespołu, przedstawienia Opery Atelier charakteryzują się pięknymi efektami wizualnymi. Gauci specjalizuje się w technice „trompe l’oeil” (malarstwo iluzjonistyczne), w której dekoracje malowane na płaskich kanwach dają iluzję perspektywy i trójwymiarowości. Pozwala to na oszczędność miejsca na scenie i szybką zmianę dekoracji. Kostiumy zachwycały barwą i stylem, uświadamiając widzowi smak i piękno tamtej epoki. Kolory i kształty dekoracji wspaniale eksponowała gra światła, autorstwa Michelle Ramsay.

Partię tytułową powierzono Kresimirowi Spicerowi, chorwackiemu tenorowi, który w przeszłości wielokrotnie gościł na scenie Opery Atelier. Obdarzony silnym, czystym, tenorowym głosem o miodowej barwie, świetną aparycją i sceniczną osobowością doskonale dawał sobie radę z tą muzycznie skomplikowaną partią. Rolę tę śpiewał też w Salzburgu i La Scali. W sposób mistrzowski przedstawił postać bezwzględnie i am-

bitnego dyktatora, który w końcowym akcie ulega duchowemu przekształceniu. Finałową arię *Se al generoso ardire* zaśpiewał brawurowo, schodząc ze sceny na widownię. Partię Giunii powierzono kanadyjskiemu sopranowi Meghaan Lindsay. Śpiewaczka posiada głos o imponującej technice wokalne i zaangażowaniu aktorskim. Zaskoczyła widzów wręcz pirotechniczną koloraturą i wzruszyła słuchaczy lamentem, w którym opłakuje śmierć ojca, straconego przez bezwzględnego Silla. W tej arii jej głos był pełen przejmującego bólu i rozpacz. Rola Cecyla, rzymskiego senatora na wygnaniu, jest partią „en travesti” i w przeszłości wykonywana była przez kastratów. Powierzono ją amerykańskiemu sopranowi Peggy Kriha Dye, specjalizującej się w repertuarze barokowym. Śpiewaczka posiada wręcz atletyczne, górne nuty i imponujące dźwięki piersiowe. Partię Lucia Cinny, przyjaciela Cecyla, zaśpiewała utalentowana śpiewaczka łotewskiego pochodzenia Inga Kalna, zaś komiczną rolę Celi, siostry Silli, powierzono sopranowi Mireille Asselin. Kierownictwo muzyczne sprawował znany kanadyjski dyrygent David Fallis,

specjalista od muzyki barokowej. Dyrygował znakomitym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na dawnych instrumentach, po mistrzowsku balansując sceny solowe, baletowe i chóralne.

Spektakle Opery Atelier mają miejsce w odrestaurowanym, historycznym (wybudowany w 1913 r. jako teatr wodewilowy) budynku Elgin Theatre w Toronto, dysponującym około 2000 miejsc o doskonałej akustyce. Zwisające z sufitu kryształowe żyrandole, czerwone plusze, liczne złote ozdoby na ścianach i suficie oraz mosiężne, wypolerowane balustrady stanowią właściwe tło dla barokowych arcydzieł.

Należy wyrazić głęboką wdzięczność dla zespołu Opery Atelier za ich ogromny 30-letni wysiłek, włożony w realizację zapomnianych oper z repertuaru barokowego. Inaczej, partytury tych arcydzieł byłyby dzisiaj pokryte wiekowym kurzem.

Kazik Jędrzejczak

**LONDYN** Już po raz trzeci dane mi było obejrzeć tę zjawiskową, tradycyjną produkcję *Traviaty* w Royal Opera House w Londynie. Jest to naprawdę cudowne przedstawienie. Scenografia, kostiumy i wspaniale poprowadzona reżyseria autorstwa Richarda Eyre'a sprawia, że jest to dla mnie wyjątkowe przedstawienie, którego oglądanie zawsze daje mi wielką duchową radość.

W sezonie 2015/16 zagrano czternaście przedstawień *Traviaty* z trzema różnymi sopranistkami: Venerą Gimadiewą, Marią Agrestą oraz Nicole Cabell. Jako Alfredo wystąpili Saimir Pirgu, Ho-Yoon Chung oraz Piero Pretti, który zastąpił niedysponowanego Rolando Villazóna. Postać Giorgia Germonta śpiewali Luca Salsi, Quinn Kelsey oraz Tassis Christoyannis.

Miałem okazję usłyszeć Marię Agrestę jako Violetę, Piera Prettię jako Alfreda oraz Quinna Kelseya jako ojca głównego bohatera. Niezwykłym jest oglądać tę, dla mnie szczególną, produkcję *Traviaty* w różnych wokalnych odstonach. To był już trzeci raz, kiedy widziałem to przedstawienie w Covent Garden i muszę przyznać, że zawsze miałem szczęście. Po raz kolejny trafiłem na obsadę złożoną z wybitnych śpiewaków, którzy rozumieją idiom dramatyczny muzyki Verdiego, a w szczególności złożonej emocjonal-

ności takie dzieła, jakim jest *Traviata*. Artystów, którzy nie ulegają meandrom blichtru i taniego, kiczowatego efekciarstwa, które zalewa coraz częściej teatry operowe pod postacią mało wyrafinowanych, perfekcyjnych technicznie (choć nie zawsze) śpiewaków oraz rozbawionych reżyserów, którzy za wszelką cenę forsują głupie i niezgodne z librettem pomysły.

Amerykański baryton Quinn Kelsey debiutował w Covent Garden i był to występ wielce udany. Przede wszystkim pod względem wokalnym. Posiada bardzo ciekawy, duży głos, który prowadzi dość jasno pod względem emisji. Był bardzo dobrze słyszalny i na pewno nie ma problemów z tzw. „przebicciem się przez orkiestrę”. Aktorsko też był dobry, chociaż postawa wrednego i zgrzyliwego Germonta w I scenie aktu II nie do końca mi odpowiada. Wolę raczej wizję tej postaci, która jednak współczuje głównej bohaterce od początku. Germont Kelseya trochę się zbyt znęca i pastwi nad Violetą.

Włoski tenor Piero Pretti to śpiewak o świetnie wyszkolonym, ładnym, choć niedużym głosie. Bardzo sprawnie radził sobie z rolą Alfreda, gdyż Pretti włada bardzo dobrą włoską szkołą wokalną, opartą na swobodnym oddechu oraz artykulacji. Bardzo wzruszający był duet *Parigi, o cara*, jak i następujące po nim sceny, w których

śpiewak głosem oddawał bezmiar goryczy i rozpacz.

Niezwykłą i nieznaną mi wcześniej włoską śpiewaczkę Marię Agrestę (uczennicę Renato Brusona oraz Rainy Kabaivanskiej) obsadzono w roli Violety Valery. W poprzednich sezonach w tytułowej roli mogłem usłyszeć Dianę Damrau oraz Marinę Rebekę. Violetta Agresty była czymś nadzwyczajnym. Piękny liryczny głos połączony był z dogłębnym zrozumieniem tekstu i jego naturalną artykulacją. Wiadomo, śpiewaczka miała tę przewagę nad innymi, że śpiewała w swoim rodzimym języku. Porażające, odświeżające i po prostu piękne było to, jak zróżnicowany w kolorze był jej głos. Z tego głosu, z tej emocji brało się naturalne, nieskażone głupotami aktorstwo, ruch, bycie na scenie. Cała uwaga ogniskowała się właśnie na niej. Niezwykłe to odkrycie. W sezonie 2016/17 śpiewaczka pojawi się jeszcze dwukrotnie i to właśnie w dziełach Verdiego – w *Trubadurze* i *Otellu* u boku Jonasa Kaufmanna! Orkiestra opery londyńskiej gra *Traviatę* wybitnie i to od wielu lat. Tym razem za pulpitem dyrygentkim stanął Nicola Luisotti.

Po raz kolejny przeżyłem wspaniałą wieczór i mogłem się cieszyć moją ulubioną *Traviatą*!

Damian Ganclarski

Maria Agresta  
fot. ROH



**WIEDEN** **K**oncerty Małgorzaty Jaworskiej. Już po raz drugi wystąpiła w Wiedniu, na zaproszenie Gesellschaft für Musiktheater, znana polsko-norweska pianistka Małgorzata Jaworska. Jej pierwszy koncert w tym mieście odbył się 15 października 2014 r. w ramach XXIII Dni Polskich, organizowanych przez Forum Polonii w Austrii. Patronat nad koncertem objęło wówczas dodatkowo Towarzystwo Austriacko-Norweskie. W programie koncertu znalazły się m.in. utwory Edvarda Griega i Thomasa Dyke Aclanda Tellefsena, norweskiego ucznia i przyjaciela Fryderyka Chopina. Małgorzata Jaworska jest niezmordowaną popularyzatorką muzyki tego – przez długi czas niedocenianego – kompozytora, którego wszystkie utwory fortepianowe nagrała, jako pierwsza na świecie, na cztery płyty CD dla wytwórni Acte Préalable. Równie ważnym elementem jej działalności jest popularyzacja muzyki polskiej w Norwegii. Warto przypomnieć, że w 2013 r. artystka została laureatką konkursu „Wybitny Polak w Norwegii” w kategorii „Kultura”.

Tegoroczne recitale Małgorzaty Jaworskiej odbyły się 20 i 21 kwietnia. Oprócz ponownego występu w sali Gesellschaft für Musiktheater, artystka otrzymała również zaproszenie od Towarzystwa Beethovenowskiego (Verein „Freunde der Beethoven-Gedenkstätte”), w którego siedzibie koncertowała 21 kwietnia.

Zaprezentowane dzieła Tellefsena, *Walhallafesten* op. 40, *Nocturne Ges-dur* op. 39, *Mazurka D-dur* op. 14 oraz *Sonata c-moll* op. 13 ukazały na wskroś indywidualny styl kompozytora, łączącego w swych dziełach francuski „esprit” ze skandynawską powściągliwością i nieco surową ekspresją. Trzyczęściowa *Sonata c-moll* przykuwa uwagę zwłaszcza w rozbudowanym środkowym *Adagio*, uwieńczonym iście chopinowskimi pasażami. Pierwsza część *Allegro moderato* jest natomiast mało wyrazista i nie robi większego wrażenia na słuchaczach. Finał sonaty, *Vivace*, taneczny i wirtuozowski, porywa swą rytmicznością i prostą, ludowo brzmiącą melodią oraz zgrabnie zbudowaną formą. Stanowi on efektowną kulminację dzieła.

Jaworska znakomicie oddała charakter poszczególnych utworów. Jej niezwykle skupiona, pozbawiona zbędnego senty-

mentalizmu i dążenia do wirtuozowskiego popisu interpretacja była spojrzeniem dojrzałego muzyka, świadomie dozującego emocje, zawarte w wykonywanych utworach.

W drugiej części koncertu usłyszeliśmy ostatnią, 32 *Sonatę* op. 111 Ludwiga van Beethovena, dzieło wymagające od wykonawcy nie tylko znakomitego warsztatu pianistycznego, ale także ogromnej koncentracji oraz umiejętności operowania muzycznym czasem. Wszystkie te cechy Małgorzata Jaworska posiada w stopniu najwyższym. Słuchacz od razu ma wrażenie, że twórczość


Beethovena jest artystyce szczególnie bliska. Zaprezentowała bardzo dojrzałą, głęboko przemyślaną interpretację, którą w pełni usatysfakcjonowała wiedeńską publiczność. Już we wstępie do pierwszej części *Sonaty*, oznaczonym przez kompozytora *Maestoso*, pianistka stworzyła nastrój pełen uroczystej powagi i utrzymując bardzo powolne tempo, konsekwentnie budowała napięcie, doprowadzając basowym tryblem do dramatycznego unisonowego motywu otwierającego *Allegro con brio ed appassionato*. Tu również wykazała się Jaworska muzyczną mądrością, nie dając się ponieść chęci zabyśnięcia techniką w figuracjach *Allegro*, przez co cała część *Sonaty* zyskała spójność, a przebieg polifonicznie ukształtowanych figuracyjnych meandrów dawał się dokładnie prześledzić.

Artur Rubinstein zapytany kiedyś, dlaczego tak powoli wykonuje niektóre utwory, wolniej, niż się to zwykle słyszeć, miał odpowiedzieć: „bo potrafię”. To samo można było zauważyć w grze Małgorzaty Jaworskiej. Słuchaliśmy nie jej, lecz Beethovena, zagłębił się w jego muzykę, śledziliśmy logicznie budowaną formę, w którą kompozytor ujął głębię swoich myśli i uczuć.

W drugiej części *Sonaty* (*Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile*) stawiącej nie lada wyzwanie dla koncentracji pianisty i jego rytmicznej dyscypliny, Jaworska raz jeszcze potwierdziła swoją klasę. Usłyszeliśmy bardzo powolny temat w rytmie 9/16, nie 3/8 (co niestety dość często się zdarza w różnych wykonaniach) i w całym, dalszym przebiegu utworu, niezależnie od zagęszczania się faktury, ta czasowa oś była wciąż wyczuwalna.

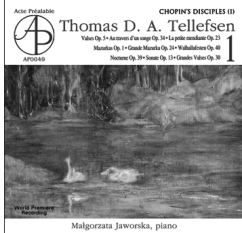
W programie pianistki nie mogło oczywiście zabraknąć utworów Fryderyka Chopina. Swój drugi recital 21 kwietnia w sali koncertowej Mautner Schössl (siedziba Towarzystwa Beethovenowskiego) Małgorzata Jaworska rozpoczęła dwoma tańcami polskiego geniusza: dramatycznym i pełnym dynamicznych kontrastów *Polonezem cis-moll* op. 26 i melancholijnym *Walcem cis-Moll* op. 64. Na bis artystka wykonała utwory Edvarda Griega, tworząc w ten sposób kłamrę, łączącą tradycję muzyczną trzech narodów: polskiego, norweskiego i austriackiego.

Elżbieta Teresa Nowak

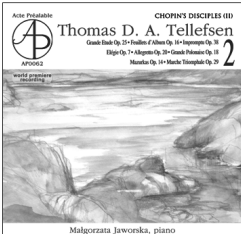


TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**  
**MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

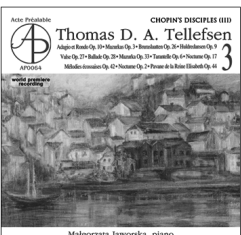
**MAŁGORZATA JAWORSKA**



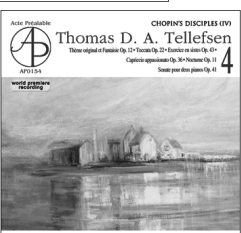
Małgorzata Jaworska, piano



Małgorzata Jaworska, piano



Małgorzata Jaworska, piano



Małgorzata Jaworska • Joanna Ławynowicz • Krystyna Malcowska

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

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



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

Francuski kompozytor Émile Pierre Ratez (1851 – 1934)  
Światowa premiera jego dzieł altówkowych już w sprzedaży

AP0358 • DDD • 61'49"  
© 2015/16 • © 2016

**Émile Pierre Ratez**  
**1851 – 1934**

**Exhibition 1**

*Dans la Forêt* op. 5  
*Douze Pièces Pittoresques* op. 8  
*Souvenir du Village* op. 9  
*Deux Pièces* op. 38  
*Sonate pour Alto et Piano* op. 48

**Marcin Murawski, altówka**  
**Hanna Holeksa, fortepian**

Acte Préalable  
  
AP0358

**Émile Pierre Ratez**  
**Exhibition 1**

Dans la Forêt op. 5 • 12 Pièces Pittoresques op. 8  
Souvenir du Village op. 9 • 2 Pièces op. 38  
Sonate pour Alto et Piano op. 48



Marcin Murawski, viola • Hanna Holeksa, piano

Wybitni wykonawcy



Marcin Murawski



Hanna Holeksa

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

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

# To szalenie miłe uczucie dzielić pasję z młodymi i zdolnymi ludźmi

z wybitnym altowiolistą Marcinem Murawski rozmawia Magdalena Wolińska

**O**bserwując pana dokonania fonograficzne, zauważyłam ogromne przyspieszenie. Fascynujące jest to, czego dokonał pan ostatnio – 6 płyt z muzyką Michaela Kimbera, które ukazały się na przestrzeni niecałych 3 lat, a także płyta *Nokturny*, zawierająca dzieła Beethovena, Chopina i właściwie nieznanego w Polsce Kalliwody, a także najnowsza płyta, o której wspomnimy za chwilę. Co pana tak motywuje?

Hmm, nietławe pytanie. Z pewnością wiek, w którym jestem (i nie mówię tu o dwudziestym pierwszym), poczucie przemijającego czasu i chęć pozostawienia po sobie czegoś namacalnego w ulotnym życiu muzyka. Z pewnością również okoliczności mojej pracy zawodowej – przed kilku laty jej ciężar był mocniej przesunięty na pedagogikę, obecnie mam trochę więcej czasu na realizację większych przedsięwzięć artystycznych. Na pewno również sam fakt współpracy z kompozytorem i wsparcie, jakie otrzymywałem od Kimbera – od moralnego po finansowe – a także jakość jego muzyki i sprzyjające okoliczności do jej nagrywania. Na pewno fakt spotkania na swojej muzycznej drodze i w odpowiednim czasie wartościowych ludzi, z którymi zrealizowaliśmy te ostatnie projekty; młodszych i dojrzałych partnerów muzycznych, pozytywnie podchodzących do wyzwania, jakim było nagranie płyty. Dodatkowo granty finansowe, jakie udało mi się pozyskać w ramach programu badawczego, którego jestem kierownikiem, a realizowanego na poznańskiej Akademii Muzycznej; coś, co przynajmniej w części pozwoliło skupić się bardziej na stronie muzycznej, niż organizacyjnej. Istotnym czynnikiem jest też fakt, że prawie wszystkie te nagrania zostały zrealizowane po raz pierwszy na świecie – zatem praca przy ich powstawaniu była trochę jak emocjonująca wyprawa w nieznaną, opierająca się na intuicji i na doświadczeniu, ale z pewną dozą nieprzewidywalności i zaskoczenia efektem końcowym... Myślę zatem, że to wszystko po części, choć nie potrafię odpowiedzieć precyzyjnie...

**Wprawdzie opowiadał już pan czytelnikom *Muzyka21* o Michaelu Kimberze przy okazji premiery każdej z płyt, ale chciałabym się dowiedzieć, jak teraz, z perspektywy prawie roku, zapatruje się na to swoje dokonanie?**

Świetnie określił to Michael – cóż to była za niesamowita przygoda! Ano, istowo, była! Każda z tych płyt ma swoją historię, każda nagrywana była w innych okolicznościach i w innym składzie osobowym, rozpinając repertuar od utworów na altówkę solo, poprzez utwory na dwie altówki, na trio altówkowe, na cztery altówki, na pięć altówek, na altówkę z marimbą, na altówkę z instrumentem klawiszowym, na altówkę z zespołem jazzowym i wokalem, na altówkę z orkiestrą, na altówkę z elektroniką i wreszcie z utworami na orkiestrę smyczkową... Nagraliśmy 112 ścieżek składających się na ponad 50 utworów, co z kolei składa się na ponad 6 godzin zróżnicowanej muzyki, której przed nami nikt wcześniej nie zarejestrował. Materiał nagrywany był w Poznaniu (Aula Nova Akademii Muzycznej, FreeFly Studio, BF Studio) i w Moryniu (Kościół pw. św. Ducha), wzięło w nim muzyczny udział ponad 50 wykonawców, w tym dwie orkiestry (Orkiestra Concertino ze Szczecina i Orkiestra dla Dyplomatów z Poznania) i dwóch dyrygentów (Marek Siwka, Eugeniusz Dąbrowski) oraz nieoceniona pierwsza dama poznańskiego jazzu Katarzyna Stroińska-Sierant, zdjęcia do sześciu płyt robiło nam troje znakomitych fotografów (Anita Lipiec, Mikołaj Pietz, Michał Niedzielski)... było to również duże wyzwanie logistyczne, finansowe i interpersonalne, ale jestem dumny z efektu końcowego. I dziękuję bardzo tym wszystkim, z którymi miałem przyjemność współpracować.

**Obserwując pana pracę nad muzyką Kimbera, zauważyłam coś niespotykane go w skali kraju, a nawet świata: zaprosił pan do współpracy swoich studentów i wychowanków. Skąd taki pomysł?**

Mam ten przywilej i tę wspaniałą możliwość dobierania sobie muzycznych partnerów do realizowanych projektów – i ce-

nię sobie to wielce. W przypadku moich studentów zaważyła z jednej strony chęć pozostawienia muzycznego śladu z naszej współpracy dla potomności, a z drugiej strony ich naturalna otwartość i plastyczność w kształtowaniu, przy gwarancji odpowiednio wysokiego poziomu wykonawczego. Część utworów nagranych na płytach realizowaliśmy w ramach programu nauczania i naszych zajęć na poznańskiej AM – tak było choćby z *Sonatą na altówkę solo*, *Dark Woods na altówkę i marimbę*, *Echoes of Greece na altówkę solo*, czy z solowymi *Etiudami-Kaprysy* – były to najnowsze pozycje z literatury altówkowej z XXI w., w sposób cenny i istotny ją poszerzające. Natomiast znaczną część materiału przygotowaliśmy na płaszczyźnie kameralnej, poza normalnym planem nauczania i poza zajęciami – szczególnie miło wspominał tu współpracę z trzema utalentowanymi absolwentkami z Akademii Sztuki w Szczecinie – Aleksandrą Bazan, Edytą Hedzielską i Justyną Kowalczyk.

## Czy warto było?

Oczywiście! Raz jeszcze serdecznie dziękuję wszystkim, a szczególnie Pawłowi Michałowskiemu i Eugeniuszowi Dąbrowskiemu z poznańskiej AM – z nimi współpracuję również na płaszczyźnie kompozytorskiej (Michałowski) i dyrygenckiej (Dąbrowski). To szalenie miłe uczucie dzielić pasję z młodymi i zdolnymi ludźmi, cieszyć się z owoców wymagającej pracy, realizować postawione cele i mieć satysfakcję z efektu końcowego, docenianego pozytywnymi recenzjami i komentarzami.

**Można powiedzieć, że jest pan pasjonatem nagrywania, co jest dość rzadkie. Kompozytor nie ma problemu z przekazaniem swojej spuścizny potomności – po to wymyślono zapis nutowy. Kunszt wykonawcy, jeśli nie zostanie zarejestrowany, odchodzi wraz z nim w niepamięć. Jak pan sądzi, dlaczego tak trudno jest przekonać artystów, by zechcieli utrwalić swoje dokonanie na płytach?**



Nagrywanie płyt jest specyficzną formą naszego zawodu, wymaga innego podejścia i innego systemu pracy: interwałowej, gotowości do powtórzeń, przy zachowaniu maksymalnego skupienia przez kilka godzin sesji i przy maksymalnej precyzyjności. Przy nagraniu nie ma publiczności – co dla niektórych jest paradoksalnie właśnie utrudnieniem – bo po udanym nagraniu utworu i po wspaniałym ostatnim akordzie, zamiast oklasków, następuje cisza, którą przeciąga się na tyle długo, na ile życzy sobie reżyser nagrania, zastygając w milczeniu i kumulując emocje w sobie. Wreszcie, czasem zdarzają się zakłócenia (nawet w czasie nocnych nagrań), na które nie mamy wpływu, a które potrafią i skutecznie wytrącić nas ze skupienia, i popsuć wspaniałą kantylenę w piano. Zdarzały mi się przypadki włączenia się systemu do zraszania organów, samoloty lądujące w tle, pan polerujący jakąś maszyną podłogę o 2:00 nad ranem, kilkanaście pomieszczeń dalej, psy szczekające po północy i po próżnicy, jaskółka w kościele, która nie mogła z niego wylecieć, czy nawet mucha, która latała blisko mikrofonu, a w końcu na nim usiadła – to jest temat na dłuższe opowieści, bo nie wyczerpałem nawet jednej trzeciej takich przypadków. Najczęściej jednak jest tak, że mało kto ma możliwość nagrywania w dobrej sali i z dobrym instrumentem

przez kilkanaście dni (bo takie sesje nagraniowe są najczęściej poza zasięgiem finansowym większości muzyków), z komfortem typu „nie nagrywajmy dziś, bo się źle czuję”; w naszym zabieganym świecie sesje ustala się często z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem, a potem pilnuje tych terminów, jak oka w głowie i staje się na głowie, żeby wszystko razem zagrało dosłownie i w przenośni. O ile nie jest się gwiazdą światowego

formatu, trzeba wszystkie elementy organizacyjne dopieścić samemu i dodatkowo trafić z formą na te kilka dni (albo na ten konkretny dzień)... a do tego dochodzi istotny wszakże aspekt finansowy, bo nie jest tajemnicą fakt, że w dzisiejszych czasach na płytach się nie zarabia, a często się wręcz do nich dokłada. Powszechna dostępność do środków masowego przekazu, bez-

Natomiast ja po prostu lubię nagrywać, kręci mnie to, lubię nowe wyzwania i nowe pomysły twórcze i jeśli mogę, uciekam w nieznanie i nieodkryte, by cieszyć się potem zdobytym trofeum.

**Wspominana już pańska płyta *Nokturny* ukazała się jesienią ubiegłego roku. Dlaczego chciał pan połączyć muzykę Beethovena, Chopina i Kalliwoody?**

Połączyła ich właśnie forma nokturnu – od kilkuczęściowej formy cyklicznej z klasycyzmu wiedeńskiego Beethovena (w wirtuozowskim opracowaniu Primrose’a), poprzez pełne emocji aranżacje fortepianowych perełek Chopina, na cyklu sześciu miniatur Kalliwoody kończąc. To świetne kompozycje, nad którymi praca – choć wymagająca – była przyjemnością, i w których znakomicie można się muzycznie odnaleźć, szukając utworów z przełomu XVIII i XIX w. na altówkę i fortepian.

**Czy udaje się panu prezentować na koncertach muzykę Kimberę albo tę z *Nokturnów*?**

Kimbera – wielokrotnie, kilka jego kompozycji stanowi mój żelazny repertuar na altówkę solo: *Murovisation*, *Trzy Armeńskie Impresje*, *Echa Grecji*, czy *Szmaragdowa Wyspa*, którą najbardziej lubię grać na koniec występu. Nokturny Chopina graliśmy z Anną Starzec-Makandasis w zeszłym roku choćby w szkołach muzycznych w Toruniu i w

Poznaniu. Natomiast staram się na bieżących koncertach koncentrować się nad pozycjami z aktualnego projektu nagraniowego.

**Pańskie nagrania dotyczą w większości utworów kompozytorów mało znanych, co jest rzadkością. Skąd takie zainteresowanie?**

Kiedy zaczynałem grać na altówce na początku lat dziewięćdziesiątych zeszłego wieku, panowała powszechna opinia o stosun-

Marcin Murawski  
fot. Mikołaj Pietz, www.konturstudio.com



denne skarbcze nagrań wszelakich, z YouTube na czele, z jednej strony pomagają nam w poszerzaniu horyzontów, a z drugiej strony, powoli i nieodwracalnie zabijają nasz zawód i zapotrzebowanie na muzykę. Po co nagrywać *Sonatę f-moll na altówkę i fortepian* Brahmsa po raz kolejny, skoro w sieci znajdę setki nagrań – lepszych, gorszych, innych, udanych i nieudanych? Legalnie i nielegalnie zresztą...

kowo niewielkim repertuarze dla altowiolistów, w których utwory napisane przez tych największych i najbardziej znanych kompozytorów są rzadkością. Istotnie – nie mamy utworów solowych Bacha, albo Mozarta, nie ma koncertów altówkowych Czajkowskiego, czy Brahmsa, nie ma sonat Griega, czy Ravela, brak utworów Vivaldiego, czy Szymanowskiego – stąd z jednej strony potrzeba wykonywania transkrypcji utworów napisanych na inny instrument, a z drugiej strony nadmierne przywiązanie do wspnianych dzieł wielkich mistrzów pisanych oryginalnie na altówkę: utworów Hindemitha, *Koncertu* Bartóka, *Sonaty* Szostakowicza, *Symfonii koncertującej* Mozarta, czy sonat Brahmsa (które, jak wiemy, w wersji na altówkę kompozytor zaaprobował). Teraz, z perspektywy XXI w. widać to inaczej: nasza literatura jest bardzo obszerna, z wielką ilością utworów nieznanymi, nieodkrytymi, nienagranych i niedocenionych, a czasem po prostu zapomnianych i naprawdę jest w czym wybierać – osobliwie w kompozycjach z kilku ostatnich dekad, pisanych na wszystkie możliwe (i niemożliwe) kombinacje z wykorzystaniem altówki jako instrumentu solowego, kameralnego i orkiestrowego.

Natomiast przez 25 lat życia altowiolisty doszedłem do takiego punktu, w którym najbardziej rozwijam się muzycznie poprzez wynajdywanie kompozycji zakurzonych, wymagających większego wysiłku przy ich przygotowywaniu, i które są dla mnie wyzwaniem choćby dlatego, że nie ma w stosunku do nich punktów odniesienia, czyli nagrań płytowych lub wykonania na żywo. Każdy ma swoją ścieżkę życiową, jedni wykonują ten sam utwór w ten sam sposób przez kilkanaście lat i czują się z tym dobrze, a inni potrzebują nowych bodźców i nowych wyzwań. Są tacy, co wolą utarty i bezpieczny szlak kompozycji znanych i lubianych, oraz

tacy, którzy mają w sobie odwagę pionierów i eksperymentatorów. Każdy wyrazisty muzyk musi mieć pomysł na siebie, własne scenariusze do zrealizowania i cele, które sobie wytycza. Moje zmieniają się tak, jak ja się zmieniam i tak, jak zmieniają się okoliczności, ale od kilku ostatnich lat staram się niczego nie przekładać na później, tylko działać od razu i materializować pomysł od początku do końca.

A poza tym, wszystkie te premierowe nagrania są wkładem w poszerzanie naszej specjalności również po to, by w przyszłości ktoś miał możliwość nie tylko zerknąć w nuty, ale i posłuchać Murawskiego i stwierdzić: „o, to ciekawy utwór, fajnie byłoby go zagrać”, „o, to fajne granie jest, ale numer nieciekawym”, albo „o, to fajny utwór jest, ale zagrałbym to inaczej”.

**Jakby tego, co pan dotychczas dokonał było mało, właśnie ukazała się płyta z muzyką nieznanego, całkowicie zapomnianego kompozytora francuskiego. Urodzony w Besançon nieznanym nawet Francuzom Émile Pierre Ratez (1851–1934) i jego muzyka na altówkę i fortepian wypełnia to nagranie. Skąd ten pomysł?**

Impuls dał Jan A. Jarnicki, mecenas projektu i jego pomysłodawca; faktycznie, to prawie zupełnie anonimowa postać w historii muzyki – wiemy, że był muzykiem, dyrygentem, kompozytorem, administratorem. Źródła podają, że studiował w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu u Julesa Massneta, był altowiolistą w paryskiej Opéra Comique, a od 1891 r. do śmierci piastował stanowisko dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Lille. Filtrując bogatą twórczość Rateza pod kątem utworów napisanych na altówkę, udało się wyodrębnić kilka interesujących pozycji, których zapis muzyczny stanowi niniejszą płytę CD – i które chciałbym krótko opisać.

*Dwanaście malowniczych utworów* op. 8 na altówkę i fortepian to kompozycja programowa, w której tytuł każdej z miniatur nierozdzielnie łączy się z warstwą muzyczną. Trend ten był popularny w drugiej połowie XIX w., a jednym z najbardziej znanych przykładów tego nurtu kompozytorskiego są *Obrazki z wystawy* Modesta Mussorgskiego z 1874. Dzieło Rateza (pierwsze wydanie w Paryżu w 1886 r.) ma wszelkie cechy takiej muzycznej wystawy, operując całą paletą emocji (*Melancholia*, *Smutek*), miejsc (*Świt*, *Taniec germański*), personalnej interakcji (*Romans*, *Radosny Powrót*), nawiązań do klasyki form kompozytorskich (*Kanon*, *Scherzo*), czy wreszcie przeżyć niemal mistycznych (*Serce poety*), z obowiązkowym pożegnaniem (*Adieu!*).

*Sonata na altówkę i fortepian* op. 48 (pierwsze wydanie w Paryżu w 1907 r.) doskonale wpisuje się za to w inny, równie mocny nurt muzyczny, jaki porwał kompozytorów na początku XX w.: „odkrycie” altówki z pełnią jej możliwości brzmieniowych i wykonawczych oraz komponowanie miniatur, cykli i dużych form na ten instrument. Dzieło Rateza – altowiolisty przecież! – pojawiło się w mniej więcej tym samym czasie, w którym powstały kompozycje Hansa Sitta (*Koncert na altówkę i orkiestrę* z 1900 r.), Cecila Forsytha (*Koncert na altówkę i orkiestrę* z 1903 r.), Yorka Bowena (*I Sonata na altówkę i fortepian* z 1907 r., *II Sonata na altówkę i fortepian* z 1911 r.), czy Georgeasa Enescu (*Konzertstück na altówkę i fortepian* z 1908 r.). Kompozycja Rateza przesycona jest duchem tego nurtu: uroczym operuje przeplataniem tematów w obu instrumentach, z wyczuciem operuje brzmieniem altówki we wszystkich rejestrach, skłania do zadumy w części środkowej i do uśmiechu w częściach skrajnych.

*Dwie miniatury* op. 38: *Elegia* i *Rondo* zostały w oryginale napisane na wioloncze-

**M**arcin Murawski – altowiolista, pedagog, laureat konkursów solowych i kameralnych. Studiował w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu na indywidualnym toku studiów w klasie altówki prof. Andrzeja Murawskiego. Studia ukończył z wyróżnieniem w 1998 r., a od 1997 r. jest zatrudniony w poznańskiej uczelni prowadząc klasę altówki – obecnie jako profesor nadzwyczajny. Koncertował solowo (m.in. z Orkiestrą Kameralną PR „Amadeus”, Orkiestrą Filharmonii Koszalińskiej, Orkiestrą Filharmonii Świętokrzyskiej), kameralnie (wraz z Agutti Quartet, Classic Ensemble of Poznań, Tutti E Solo) oraz z orkiestrami (m.in. Hannover Kammerorchester, Sinfonietta Polonia).

Ma za sobą również występy we Francji, Holandii, Włoszech, Belgii, Danii, Szwecji, Niemczech, Austrii, Ukrainie, Litwie, Nor-

wegii, Islandii, Irlandii, Słowacji, w Czechach oraz w USA (m.in. w Carnegie Hall). Doksztalał się m.in. u prof. prof. Konrada Haesslera (Hannover, Niemcy) i Johna Krakenbergera (Madryt, Hiszpania). W roku akademickim 2003/4 został stypendystą Rządu Duńskiego na podyplomowych studiach w Królewskim Jutlandzkim Konserwatorium Muzycznym w Aarhus (Dania) u prof. Clausa Myrupa.

W lutym 2004 r. otrzymał stopień doktora sztuk muzycznych w katowickiej Akademii Muzycznej, w maju 2012 r. otrzymał stopień doktora habilitowanego sztuk muzycznych w poznańskiej Akademii Muzycznej. Wykładowca kursów mistrzowskich dla altowiolistów i z zakresu muzyki kameralnej w Akademii Muzycznych w Bergen (Norwegia), Reykjavíku (Islandia) i Dublinie (Irlandia), juror konkursów krajowych, ekspert Centrum

łę i fortepian; przy ich opracowaniu starałem się – z jednej strony – oddać zamierzenia kompozytora w kontekście relacji brzmieniowych pomiędzy instrumentami, a z drugiej strony, znaleźć odpowiedni rejestr wykonawczy dla altowiolisty. Podobne zagadnienia aranżacyjne pojawiły się przy transkrybowaniu *Souvenir du village* op. 9 (w oryginale na skrzypce), oraz przy otwierającym płytę *Dans la forêt* op. 5 (w oryginale na rożek angielski) – wszystkie zaś te miniatury stanowią swoisty pomost pomiędzy początkiem drogi twórczej, a jej dojrzałym okresem i doskonale wkomponowują się w charakter płyty.

### Co jest wartością w odkrywaniu tego zapomnianego twórcy?

Ciekawe kompozycje, nagrane ze świetną pianistką, znakomitym realizatorem dźwięku Grzegorzem Stecem, w dobrej akustyce Auli Nova w Poznaniu i wydane w prestiżowym wydawnictwie Acte Préalable po raz pierwszy na świecie – to dla mnie bardzo duże wartości!

### Jak mógłby pan zarekomendować tę muzykę, zarówno melomanom, jak i wykonawcom?

To naprawdę urokliwa, muzyczna wystawa eleganckiego świata z przełomu XIX i XX w.; programowość kompozycji Rateza nie aspiruje do żonglowania dramatycznymi i wielce wzniosłymi emocjami – to muzyka raczej pogodna, sentymentalna, bez troska, pozytywnie retrospektywna, salonowa i w jakiś sposób, cudownie przewidywalna i przyjemna w odbiorze. A równocześnie opierająca się raczej na barwie, niuansach harmonicznym i kameralistyce, niż na fajerwerkach wirtuozerii (co oczywiście nie znaczy, że jej tam brak!), więc stosunkowo przystępna i dla wykonawców.



Marcin Murawski  
fot. Mikołaj Pietz, www.koniturstudio.com

### Nagrania muzyki Rateza dokonał pan z pianistką Hanną Holeksą. Proszę opowiedzieć o waszej współpracy.

Hania jest znakomitą pianistką, kameralistką na światowym poziomie, z nienaganną techniką wykonawczą i z niesamowitą elastycznością w dopasowaniu się do muzycznego partnera. Nasza współpraca była z jednej strony bardzo skondensowana czasowo, ale z drugiej strony niezwykle intensywna i efektywna; w tworzeniu charakteru danego utworu polegałmy na sobie intuicyjnie, bazując na naszych doświadczeniach i tożsamym niemal pojmowaniu kierunku, w którym dany utwór, czy też jego fragment, miał się rozwinąć. Podczas nagrań miałem wielki komfort mając pianistkę, który „idzie” za mną w każdym tempie i w każdym nastroju, zwrótnie oferując całą paletę emocji i ekspresji, pod którą z przyjemnością się podłączałem. A dodatkowo, pani dr hab. Hanna Holeksa ma słuch iście nietoperzowy...

### Oczywiście nie możemy zakończyć naszej rozmowy bez pytania o przyszłość. Jakie nagrania ma pan w planach?

Wraz Hanią Holeksą i moją siostrą, flecistką Ewą Murawską, pracujemy już nad drugą płytą z kolejnymi, nieznanymi kompozycjami Rateza. Płytę planujemy nagrać w czerwcu, a powinna się ukazać na jesieni 2016 r. A potem w kolejce czekają dwa kolejne projekty z utworami na altówkę i fortepian: jeden jeszcze innego, nieodkrytego francuskiego kompozytora (wszystkie nagrania będą premierowe!), a drugi polskiego...

Życzę powodzenia i dziękuję za rozmowę. ☺

Edukacji Artystycznej, wychowawca wielu absolwentów – laureatów nagród i wyróżnień.

W swoim dorobku fonograficznym ma liczne płyty z zakresu muzyki solowej i kameralnej. W 2008 r. nagrał CD z kameralnymi kompozycjami R. Palestra i P. Kleckiego dla wydawnictwa Acte Préalable (AP0181). W 2009 r. z siostrą flecistką Ewą Murawską nagrał płytę dla Acte Préalable z 6 duetami na flet i altówkę F. Devienne (AP0222). W grudniu 2009 r. w wydawnictwie Acte Préalable ukazała się kolejna jego płyta z utworami Johanna Nepomuka Hummla na altówkę z fortepianem i orkiestrą, nagrana z pianistką Urszulą Szyryńską oraz Hummel Project Orchestra (AP0226). W 2013 r. ukazały się dwie płyty z kompozycjami amerykańskiego twórcy Michaela Kimbera, będące w założeniu cyklem dokumentującym wszystkie

jego dzieła (AP0284, AP0321), w 2014 r. dwie kolejne (AP0332, AP0335), a w 2015 r. – piąta i szósta (AP0346, AP0349). Pod koniec 2015 r. ukazała się kolejna płyta artysty – *Nokturny* (Acte Préalable AP0351) z utworami Beethovena, Chopina i Kalliwody.

W 1999 r. ukończył Podyplomowe Studium Dziennikarskie przy Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. W 2002 r. otrzymał certyfikat FCE Uniwersytetu w Cambridge, Anglia. W latach dziewięćdziesiątych XX w. oraz latach 2005–2006 współpracował z Telewizją Polską m.in. przy realizacji koncertów dla TV Polonia. Od 2003 r. jest członkiem International Viola Society i Niemieckiego Związku Altowiolistów (Deutsche Viola-Gesellschaft), a od 2008 r. jest pierwszym polskim członkiem Hummel Gesellschaft Weimar. W latach 2006–2013 prowadził z sukcesami klasę altówki w Akademii Sztuki w Szczecinie. ☺

# Duet to moja ulubiona formacja kameralna

z pianistką Hanną Holeksą rozmawia Magdalena Wolińska

**É**mile Pierre Ratez jest autorem muzyki na altówkę i fortepian, nagranej na płycie, która właśnie się ukazała. W tym nagraniu towarzyszy pani altowiolistce Marcinowi Murawskiemu. Skąd pomysły na przywrócenie do życia tego zapomnianego kompozytora?

Rok temu moja przyjaciółka – znakomita skrzypaczka i pedagog – Karina Gidaszewska, namówiła mnie na nagranie *Sonaty na skrzypce i fortepian* Guillaume’a Lekeu. Przy okazji pracy nad tym niezwykle interesującym dziełem, postanowiłam zapoznać się z sylwetką jego twórcy. Ponieważ w tzw. repertuarze obiegowym muzyka francuska i belgijska drugiej połowy XIX w. ogranicza się do twórczości Césara Francka, Gabriela Fauré’go, Camille’a Saint-Saënsa, czy Claude’a Debussy’ego, zetknięcie się z muzyką Lekeu pobudziło mój „instykt odkrywcy”, zainspirowało do poszukiwań na szerszą skalę. Nie było to, a właściwie nie jest to łatwe zadanie, gdyż w literaturze muzykologicznej, zazwyczaj marginalizującej ten temat, poza wymienianiem wręcz zaskakująco dużej ilości nazwisk kompozytorów, tworzących w drugiej połowie XIX wieku na terenie Francji, nie można doszukać się chociażby skrótowego omówienia specyfiki twórczości i estetyki brzmieniowej poszczególnych kompozytorów. Zdobywanie materiałów nutowych częstokroć graniczy z cudem. A Émile Pierre Ratez to kolejna – po Guillaume Lekeu i (odkrytym w mię-

dzyczasie) Gabrielu Pierné – moja muzyczna fascynacja. Moja osobista „wrażliwość wykonawcza” została wręcz przytłoczona pięknem prostoty frazowania w jego muzyce. Ta właśnie cecha, którą można nazwać charakterystyczną dla jego twórczości, stanowi – tak myślę – wystarczający powód do podjęcia próby ukazania jego dorobku szerszej publiczności.

**Czy mogłaby pani zarekomendować muzykę Rateza? Dlaczego warto sięgnąć po ten album, dlaczego warto go grać?**

Warto sięgać po nieznaną, a niekoniecznie nową, ze względów czysto poznawczych. Poza tym, repertuar altówkowy – będący stosunkowo niezbyt imponujący ilościowo – zyskuje w tym momencie niezwykle cenne dzieła. Ta płyta powinna być pozycją obowiązkową dla altowiolistów.

A mniej dydaktycznie, bardziej artystycznie: Ratez to mistrz wysublimowanych nastrojów, delikatnego cieniowania, dyskretnej asymetrii we frazie, wysmakowania w doborze środków wyrazu. To muzyka niezawierająca w sobie taniego efektu, posiadająca arystokratyczną klasę. Jeżeli chodzi o specyfikę jego języka dźwiękowego – można odnaleźć pewne powiązania z estetyką Schuberta. Jednak, zważywszy na fakt, że twórczość Rateza i wielu jemu współczesnych można określić jako z definicji eklektyczną, rozważania o analogiach estetycz-

nych nie mają większego sensu. Przy tych wszystkich – sprawiających wrażenie wtórnych – elementach, oryginalny styl Rateza jest wyraźnie identyfikowalny, szczególnie w zakresie aspektu melodycznego, kształtowanego w niepowtarzalny sposób.

Tak po prostu: warto i słuchać, i grać Rateza, bo to jest piękna, wzruszająca muzyka.

**Jak przebiegała pani współpraca z panem Murawskim?**

Duet to moja ulubiona formacja kameralna ze względu na największą intensywność interakcji dwóch różnych osobowości artystycznych. W tym przypadku interpretacja często nie jest po prostu wypadkową dwóch różnych wizji, a efektem mozolnie wypracowanego rozejmu. Im cięższa nad tym praca, tym zazwyczaj ciekawsze artystyczne efekty. Oczywiście zdarzają się wyjątki od reguły, i tak było tym razem. Wspólna interpretacja, w naszym przypadku, powstawała na poziomie intuicji (z małymi wyjątkami), będąc wynikiem podobnego odczuwania emocjonalności muzyki Rateza.

**Wielu artystów gra tylko tzw. „żelazny repertuar”. Państwo odkrywacie zapomnianego twórcę. Czy warto?**

Powody zapomnienia czyjejs twórczości są różne, i nie zawsze równoznaczne z gorszą jakością. Dla mnie, jako wykonawcy, liczy się możliwość odkrywania nowych prze-

**H**anna Holeksa ukończyła z wyróżnieniem studia w katowickiej Akademii Muzycznej, oraz w Hochschule der Kunste Bern, w klasach prof. A. Jasińskiego, prof. R. Stroskosz-Michalak i prof. T. Herbuta. Jest laureatką m.in. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. M. Magina w Paryżu (1992 r., II nagroda), III Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. F. Liszta we Wrocławiu (1995 r., I nagroda), Estrady Młodych Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (1996 r.), Ogólnopolskiego Konkursu na Stypendia Artystyczne im. F. Chopina w Warszawie (kolejnych edycji w latach 1995–1998), Międzynarodowego Konkursu Współczesnej Muzyki Kameralnej im. K. Pendereckiego w Krakowie (1997 r., II nagroda), Ogólnopolskiego Konkursu Fundacji Yamaha w Gdańsku (1999 r., I nagroda), Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Liszta we Wrocławiu (1999 r., V nagroda), Odd-Fellows Musikpreis w Ber-

nie (2003 r., I nagroda), RAHN Musikpreis w Zurichu (2004 r., I nagroda). Doskonaliła swoje umiejętności pod kierunkiem: M. Szwajger-Kuśkowskiej, K. Jabłońskiego, Lee Kum-Singa, T. Szabanowej, W. Mierzanowa, A. Orłowieckiego, Fou Ts’onga. Jako pianista kameralista współpracuje ze skrzypkami, altowiolistami, wiolonczelistami, kontrabasistami, flecistami, klawecistami i wokalistami. Była „pianistką konkursowym” na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. M. Spisaka w Dąbrowie Górniczej w specjalności waltornia (2008), flet (2009), skrzypce (2010), Międzynarodowym Konkursie Altówkowym im. J. Rakowskiego w Poznaniu (2013), Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. K. Pendereckiego w Krakowie (2013), Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. G. Bacewicz w Łodzi (2015). Współpracuje z wybitnymi pedagogami skrzypiec, altówki, wiolonczeli i śpiewu w ramach Letniej Akademii

strzeni w muzyce. Myślę, że słuchacze również mogą z zainteresowaniem odnieść się do nowości repertuarowej. Wielkość „żelaznego repertuaru” jest bezdyskusyjna. Ale możliwość konfrontacji z czystym, „nieogranym” wcześniej tekstem, bez przymusu patrzenia przez pryzmat jakichkolwiek tradycji wykonawczych jest bezcenna.

**Czy woli pani uprawiać kameralistykę, czy grę solo i dlaczego?**

Lubię grać muzykę niezależnie od konfiguracji aparatu wykonawczego. Każdy wariant posiada swoją specyfikę, każdy jest na swój sposób trudny, a zarazem fascynujący.

**Jakie są pani plany koncertowe i nagraniowe?**

Zamierzamy z Marcinem w dalszym ciągu, z wielką przyjemnością, eksplorować twórczość Rateza. W zakresie moich planów na najbliższy rok znajduje się również Paul Hindemith, Grażyna Bacewicz, a także – ale to już bardziej długodystansowe marzenie – dorobek kompozytorski uczniów Césara Francka.

**Życzę powodzenia i dziękuję za rozmowę.☺**

Muzycznej w Żaganiu, Akademii Muzycznej w Bałszycach, Europejskich Warsztatów Muzycznych w Kołobrzegu, Wieniawski Avantgarde w Krakowie, Mistrzowskiego Kursu Wokalnego w Płocku. Koncertuje w kraju i za granicą, prezentując się jako solistka i kameralistka.

Jej repertuar obejmuje solowe i kameralne dzieła od baroku do współczesności. Jest laureatką wielu wyróżnień i nagród dla pianistów-akompaniatorów w międzynarodowych konkursach instrumentalnych (International Instrumental Wettbewerb Markneukirchen, Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. M. Spisaka – Dąbrowa Górnicza, International J. M. Sperger Wettbewerb – Andernach, Międzynarodowy Konkurs Altówkowy im. J. Rakowskiego – Poznań, Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. G. F. Telemanna – Poznań, Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. G. Bacewicz – Łódź), oraz szeregu konkursów

o zasięgu ogólnopolskim (m.in.: Ogólnopolski Konkurs Skrzypcowy im. E. Umińskiej w Krakowie, Ogólnopolski Konkurs Skrzypcowy im. Z. Jahnkego w Poznaniu, Akademicki Konkurs Kontrabasowy w Łodzi, Ogólnopolski Konkurs Kontrabasowy im. A. B. Ciechańskiego w Poznaniu, Ogólnopolski Turniej Wiolonczelistów i Kontrabasistów w Warszawie, konkursy skrzypcowe dla uczniów szkół I i II stopnia w Zielonej Górze, Toruniu, Elblągu, Płocku, Rybniku, Poznaniu, Sochaczewie). W 2011 r. obroniła pracę doktorską Fortepian w twórczości Karola Szymanowskiego, stanowiącą ukoronowanie wieloletniej fascynacji kompozytorem i pracy nad jego twórczością kameralną.

W czerwcu 2015 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego sztuk muzycznych. Obecnie jest adiunktem w poznańskiej Akademii Muzycznej, gdzie akompaniuje i prowadzi klasę kameralistyki.☺

Seiji Ozawa  
fot. Warner

## Seiji Ozawa baseballowy pionier

Katarzyna Zielonka

Seiji Ozawa jest jedną z najbardziej rozpoznawanych twarzy w amerykańskiej muzyce poważnej. Jako pierwszy japoński dyrygent osiągnął status gwiazdy na Zachodzie, a także dał charakterystyczny wygląd światu muzycznemu. Dyrygował Boston Symphony Orchestra przez około 30 lat i nagrał razem z nimi prawie wszystko. Zastąpił przede wszystkim swoimi pełnymi emocjami i energią gestami, golfem wkładanym zamiast koszuli oraz charakterystyczną fryzurą. Ozawa został swego rodzaju muzyczną ikoną.

W lutym obecnego roku dyrygent został – po ośmiokrotnej nominacji – uhonorowany nagrodą Grammy za najlepsze nagranie operowe. Dostał tę nagrodę za przedstawienie Maurice’a Ravela *Dziecko i czary* (*L'Enfant et les Sortilèges*).

Niezaprzeczalnie został ikoną, ale ludzie wciąż mają twarde orzech do zgryzienia, próbując ująć jego działalność w ramy. Dyryguje ze wspaniałą techniką, ale nie specjalizuje się w konkretnym repertuarze – robi wszystko. Był znakomitym nauczycielem, prowadził program treningowy na Tanglewood Festival, wakacyjne warsztaty dla Boston Symphony Orchestra, ale mimo to, nie pozostawia jasnej spuścizny. Jest wspaniałym amerykańskim dyrygentem, ale w tym wszystkim pozostał też Japończykiem.

„Zawsze wiesz, kiedy jesteś na koncercie Ozawy” – opowiadał Tom Rolfs, pierwsza trąbka z BSO, który rozpoczął współpracę z Ozawą w 1991 r. „Miał wyczucie pro-

wadzenia rytmu pomimo tego, co działo się wokół. Zabierał cię w swój świat i przez niego przeprowadzał” – dodawał. „Nie ma wielu prawdziwie wspaniałych dyrygentów. Ale on był jednym z nich”.

Ozawa był nazywany enigmatycznym, wielu dziennikarzy opisuje go jako zdystansowanego, nawet odrzucającego. Wielu też narzekało na jego słabą znajomość języka angielskiego, mimo wielu lat spędzonych w Stanach.

Ten wybitny dyrygent (obecnie 81-letni) kilka lat temu przeszedł bardzo poważną chorobę – rak przełyku, napady zapalenia płuc oraz operację pleców. Nie mając nic do stracenia, z całą swoją zawziętością i pracą dożył tak długiego czasu. Ozawa jest wręcz wspaniały!

To, co naprawdę ożywia dyrygenta to skierowanie go na temat baseballu. „Teraz zagrajmy w baseball” – powiedział jego ojciec podczas japońskiej kapitulacji, ponieważ gra była do tej pory zakazana, jako produkt amerykański. Jego pierwsza poważna gra ligowa w Fenway Park w 1960 r. i jego życiowe oddanie Red Soxom. Jego podróż do Stanów podczas powrotu do zdrowia po walce z rakiem i operacja w 2013 r., kiedy to Red Sox grali play-offy i wygrali World Series – pierwszy raz przez wszystkie lata w Bostonie. To wszystko wpłynęło na jego dożywotnią miłość i oddanie Soxom. Do tej pory pokazuje swoje czerwone skarpetki, które ubiera jako hołd dla swojej ukochanej drużyny.

Wcale nie baseball, a rugby sprawiło, że świat muzyki poznał takiego dyrygenta. Jako chłopiec z zapałem grał w rugby, ukrywając to przed rodziną. Był studentem pianistyki, i wiedział, że ten sport nie współgra z fortepianem. „To był wielki sekret, ale byłem absolutnym pasjonatem rugby” – mówił Ozawa. Rzeczywiście – w końcu doszło do wypadku na boisku, złamał dwa palce, co położyło kres jego karierze pianistycznej. Następstwa były nieprzyjemne: cała rodzina była wstrząśnięta, matka płakała, mówiąc o szybkim końcu kariery syna. Ale dyrygent mówił: „Mój nauczyciel fortepianu powiedział mi: Seiji, nie musisz rzucać muzyki całkowicie. Jest droga do pozostania w muzyce, jeśli zostaniesz dyrygentem”.

„Nigdy nie patrzyłem na dyrygentów” – mówi Ozawa. „Nigdy nie byłem na koncercie orkiestry. Więc postanowiłem się na takowy wybrać”. Dyrygent i pianista Leonid Kreutzer dyrygował *V Koncert fortepianowy* Beethovena sprzed klawiatury; „Pomyślałem, że to niesamowite”. Wrócił do domu i opowiedział matce o swojej nowej ambicji, a ona pamiętała, że jej daleki krewny był nauczycielem dyrygentem. Napisała więc list motywacyjny do Hideo Saito, który okazał się być jednym z czołowych muzycznych pedagogów w Japonii, i który został mentorem Ozawy oraz wywarł na niego wpływ do końca życia. Był to nieoczekiwany początek jego pionierskiej kariery.

Seiji Ozawa był pierwszym japońskim dyrygentem, który osiągnął status międzynaro-



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

Nowość



**Roger Quilter** (1877 – 1953)

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

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

*Songs of the Clown* op. 29

**Gerald Finzi** (1901 – 1956)

*Let Us Garlands Bring* op. 18

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

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

dowy w wiodących zespołach całego świata. Osiągnął to – co warto dodać – bez poświęcania swojej japońskiej tożsamości. Prawdą jest też, że we wczesnych latach działalności orkiestra w Tokio odmówiła z nim współpracy, zarzucając mu, że jego styl jest zbyt zachodni, za tępy.

„Jestem Japończykiem” – powiedział w wywiadzie do filmu dokumentalnego *Ozawa*, który stworzyli bracia Maysles w 1985 r. o życiu dyrygenta. „Jestem orientalny. I czasem zastanawiam się, dlaczego zostałem muzykiem na Zachodzie, ale myślę, że uczyniłem swoje życie dużo bardziej interesującym i ekscytującym. Ale muszę też zapłacić za to

i pod jej egidą Ozawa miał możliwość przystąpienia do konkursu. I wygrał. I choć nie był to nagły skok w jego karierze, to jednak w 1960 r. pojawił się w Tanglewood, a tam studia z Karajanem i pierwszy występ w Filharmonii w Nowym Jorku.

Ozawa był wtedy przez pewien czas pod swego rodzaju ochroną przed naprawdę ciężką pracą i barierą językową, ale ten czas musiał dobiec końca i zaczął się problemy. Prawie nie mówił po angielsku, kiedy przybył do Stanów. „Naprawdę było ciężko. Niemal nie rozumiałem, co do mnie mówiono”. Jako asystent Bernsteina, pomagając przy Young People’s Concerts (które

Potem dyrygent już nigdy nie był bez pracy. Ravinia poprowadziła go do orkiestry symfonicznej w Toronto, gdzie dokonał swoich pierwszych nagrań. Potem było San Francisco, gdzie dyrygent myślał zapaść korzenie, budując orkiestrę symfoniczną na wzór orkiestry w Cleveland, poprowadzonej przez Georga Szella. Kiedy bostońska orkiestra zaczęła go wzywać, początkowo stawił opór. Musieli prosić go o to kilka razy, aby w końcu odpowiedział pozytywnie. W końcowym efekcie ucierpiało na tym jego zdrowie, ponieważ przez jakiś czas starał się prowadzić obie orkiestry jednocześnie. I Boston – jak wiemy – wygrał.

Kadencja Ozawy w Bostonie prawdopodobnie była za długa. Nadzorował kilka wspaniałych lat, prowadził orkiestrę na znakomych trasach koncertowych i przewodniczył znacznej rozbudowie kampusu Tanglewood, a także konstrukcji wspaniałej Ozawa Hall – sali muzyki kameralnej. Ale w późniejszych latach wzrosło przekonanie, że dyrygent i orkiestra zmęczeni się sobą i normy zaczęły spadać. Niemniej jednak, jego odejście w 2002 r. w celu przejęcia Opery Narodowej w Wiedniu nie obyło się bez prawdziwych emocji.

Dziś Mark Volpe, generalny dyrektor orkiestry bostońskiej mówi: „On powraca, a wraz z nim jego totalne ubóstwienie. Szczególnie dla młodzieży Ozawa jest częścią historii. Kiedy wchodził do sali w czasie, gdy graliśmy w Suntory Hall, orkiestra podniosła się z miejsc, aby go powitać. Zawsze miał wspaniałe relacje rodzinne”.

Seiji Ozawa wygrał większość nagród, jakie świat muzyki poważnej może zaoferować. Ma dwójkę, dorosłych już dzieci – syn Yukioshi jest aktorem, córka Seira jest pisarką. Często można usłyszeć zarzuty o jego nierozpoznawalność, bo Ozawa wydaje się być po prostu oddanym rodzinie mężczyzną, który zawierzył swoje życie muzyce. Dla lepszego poznania tego genialnego dyrygenta warto przeczytać książkę uznanego japońskiego pisarza Haruki Murakami „Rozmawiałem z Panem Ozawą o muzyce” (ang. „I talked to Mr. Seiji Ozawa about music” – brak polskiego tłumaczenia książki).

„To minęło tak szybko” mówi Ozawa, patrząc wstecz na swoją karierę, i 29 lat spędzonych w Bostonie. „Muszę powiedzieć, że to był wspaniały czas”.

Źródło: <http://www.cbsnews.com/news/kennedy-center-honors-conductor-seiji-ozawa/>



Seiji Ozawa  
fot. Warner

cenę”. Nawet jako student, Ozawa wiedział, że aby osiągnąć to, co chce, musi przyjechać na Zachód. Pomimo braku funduszy, zarezerwował bilet na przejazd statkiem do Paryża. Podróż trwała około dwóch miesięcy. Jako zwykły pasażer, postanowił zająć sobie czas. W ten sposób zamienił załogę statku w chór, uczył ich pisać nuty i śpiewać jego aranżacje utworów. Kiedy dotarł na miejsce, nie mógł liczyć nawet na wsparcie japońskiej ambasady, co do jego uczestnictwa w konkursie Bensaçon. „Byłem dla nich tylko śmiesznym turystą, na dodatek bez pieniędzy”, ale jakaś dobra dusza z ambasady amerykańskiej zainterweniowała w jego sprawie

stała się legendą w Nowym Jorku) musiał bardzo polegać na swoim asystencie, aby zrozumieć, o co chodzi. Zostało mu wtedy zaoferowane objęcie stanowiska dyrektora Ravinia Festival w 1964 r., ale on nawet nie rozumiał, na co się zgodził. Po jednym z koncertów ówczesny dyrektor przyszedł i powiedział mu o ofercie, ale Ozawa do tej pory wspomina: „Powiedział to w tak fantazyjny sposób, że nie wiedziałem, o co mu chodzi”. Dopiero po następnym koncercie jego manager zapytał go o to, dlaczego nie powiedział mu o tym, że dostał pracę. Ozawa prowadził Ravinia Festival przez następne pięć lat.



## Juan Diego Flórez słońce, morze i pieśń

Katarzyna Skoczylas

Niedawno Decca wydała album neapolitańskich i włoskich pieśni w wykonaniu Juana Diega Flóreza, któremu towarzyszą Avi Avital, Ksenija Sidorowa i Craig Ogden. Po wydanym w 2014 r., rewelacyjnym albumie z pieśniami francuskimi, peruwiański tenor Juan Diego Flórez zabiera słuchacza na wyprawę do Włoch, prezentując popularne pieśni tego kraju. Nagrany we włoskim, nadmorskim kurorcie Fano i wydany we wrześniu 2015 r. album zawiera wiele nowych aranżacji, nadających kompozycjom nowy wymiar. W wielu utworach artyście towarzyszą, wymienieni wcześniej, przyjaciele.

Juan Diego Flórez wzniósł się na wyżyny, czarując pięknymi, neapolitańskimi i włoskimi pieśniami, opromienionymi słońcem, pełnymi radości, życia i miłości. Okrzyknięty przez New York Times „królem bel canto”, peruwiański gwiazdor wykorzystał swoje wcześniejsze doświadczenia przy realizacji tego albumu. *Italia*, która ukazała się we wrześniu, przywołuje ducha letnich wieczorów nad morzem. Album zawiera tak znane pieśni, jak *O sole mio*, *Non ti scordar di me*, *Mattinata* i *Torna a Surriento*, a także wiele aranżacji, przygotowanych specjalnie dla Flóreza przez jego idola i mentora, Pavarottiego. Na płycie znajduje się również słynna pieśń *Amor marinaro*, jedna z najlepszych pieśni neapolitańskich Donizettiego. Tym samym, Flórez dołącza do grona najwybitniej-

szych tenorów, jak Caruso, Gigli, Del Monaco i Pavarotti, których nagrania tego repertuaru podbiły świat.

Wiele z nagranych pieśni zostało niedawno zaaranżowanych przez Flóreza, a ich orkiestracja przywołuje koloryt neapolitańskich kawiarni i orkiestr. Zawdzięczamy to wirtuozowi mandoliny, Aviemu Avitalowi, uznanej akordeonistce Ksenji Sidorowej i będącemu u szczytu sławy gitarzyście, Craigowi Ogdenowi.

Album *Italia* jest uzupełnieniem, znakomicie się sprzedającego, poprzedniego albumu Flóreza z pieśniami z Ameryki Łacińskiej, *Sentimento Latino*.

Nowy album rozpoczyna jedna z najbardziej znanych pieśni neapolitańskich, *Torna a Surriento*. Utwór ten został opublikowany w 1900 r., a jego autorem jest Ernesto de Curtis, który wkrótce napisał kolejny przebój, *Non ti scordar di me*. Kolejne utwory wykonywane przez Flóreza napisane zostały przez Donizettiego, Rossiniego i Leoncavalla. Na płycie znalazły się także przeboje filmowe, jak *Arrivederci Roma*, dzięki któremu, Mario Lanza stał się sławny w latach 50., czy *La canzone dell'amore*, Cesare Bixio. Na płycie znajdziemy również *Marchiare* i *L'alba separa dalla luce l'ombra* Paola Tostiego – prawdziwe arcydzieła, wyróżniające się namiętnymi liniami melodycznymi i zmysłowym liryzmem. Nie zabrakło także wykwiutnego *Vaghissima sembianza Ste-*

fana Donaudy'ego i *Musica proibita* Stanisława Gastaldona, będących wciąż jednymi z najpopularniejszych pieśni włoskich poprzedniego wieku.

Juan Diego Flórez wykorzystuje nieodparty urok swego głosu i swoją artystyczną charyzmę w każdej z siedemnastu pieśni. „Dorastałem przy radosnych dźwiękach Carusa i Pavarottiego – wspomina artysta – miałem wiele szczęścia, że mogłem wielokrotnie odwiedzać Włochy. Więc, oczywiście, bardzo chciałem nagrać moje własne wersje tych najbardziej znanych pieśni włoskich i neapolitańskich.” I dodaje „podczas mojej kariery wielokrotnie spędzałem dużo czasu we Włoszech, gdzie występowałem prawie co roku na Festiwalu Oper Rossiniego w Pesaro i w La Scali. Byłem więc, co oczywiste, szczęśliwy, że mogłem nagrywać swoje wersje tych włoskich melodii, a zwłaszcza tych z Neapolu. Któż nie kocha tych pieśni? Są wyjątkowo zabawne i przenoszą nas do serca Włoch – słychać w nich słońce! Radoję się, że wspaniali koledzy dołączyli do mojego, wyjątkowo osobistego, projektu. Wszyscy postarali się, by miał on wyjątkowe brzmienie. Wierzę, że ten album dostarczy słuchaczom równie wiele radości, jak mnie. Do zobaczenia! 🎧

Na podstawie materiałów Deutsche Grammophon.



# Od „oceanu romantyzmu” do „walki ze śmiercią”

Vilde Frang, norweska skrzypaczka opowiada o albumie z koncertami Korngolda i Brittena

**P**owiedziałas kiedyś, że koncert Korngolda jest jak jakieś uroczyste obchody. A także, że pobrzmiwają w nim echa Hollywoodu?

Na pewno da się odnaleźć motywy znane z filmów: Korngold przemycił do tego utworu wiele wątków, znanych z jego muzyki filmowej. Jednakże twierdzenie, że jest to słaby utwór, niejako naśladujący muzykę filmową, jest niesprawiedliwe. Jest to wielki, całkowicie autonomiczny, pełnoprawny koncert skrzypcowy.

**Jak opisałybyś swoje odczucia dotyczące Koncertu?**

Koncert ten ogarnia już od pierwszych taktów. Jest wyjątkowo ekspresyjny, zdaje się wznosić na niebotyczne wyżyny. Czuję się, jakbym latała.

**Koncerty Korngolda i Brittena zostały napisane w czasach II wojny światowej przez artystów, którzy opuścili swoje ojczyzny i udali się do USA. Po raz pierwszy nagrane są na jednej płycie. Skąd pomysł, by je połączyć?**

Są to dramatyczne, pełne pasji, tonalne, XX-wieczne dzieła, bogato zorkiestrowane. Od strony technicznej są równie intensywne pod względem wirtuozostwa. Jednocześnie pięknie kontrastują ze sobą. Podczas, gdy Korngold pławi się w oceanie romantyzmu, Britten wykazuje się perfekcyjną strukturą i blaskiem, które zawsze fascynowały mnie w jego muzyce. Koncert Brittena jest dużo bardziej tragiczny. Od niedawna te koncerty zaczęły się pojawiać w salach koncertowych, w szczególności ten Brittena, który przez długi czas uznawany był za nienadający się dla szerokiej publiczności. Dla mnie jednak jest on równie znakomity, co koncerty Szostakowicza.

**Co takiego jest w koncercie Brittena, co mogłoby zainteresować słuchaczy?**

Pomimo całego swego dramatyzmu, koncert ten jest pełen łęku i rozpacz, kończy się refleksją, a nie krzykliwą kulminacją. Ostatnia część, *Passacaglia*, jest jak walka ze śmiercią,

czuje się, że koniec nieubłagalnie się zbliża. Orkiestra, reprezentująca zaświaty, kojącymi akordami przynosi ulgę, łagodzi ból. Jednocześnie solo skrzypiec nie traci nadziei aż do samego końca. Jest jak łabędzi śpiew.

Dla mnie jest to najsilniejsze zakończenie, jakie kiedykolwiek grałam. Mój emocjonalny związek z nim jest bardzo silny – wstrząsnął mną już za pierwszym razem, gdy go usłyszałam. Britten stał się natychmiast jednym z moich ulubionych kompozytorów.

**Czy podczas koncertów publiczność w różny sposób reaguje na każdy z tych koncertów?**

Finał dzieła Korngolda jest spektakularny i zabawny, w stylu „finita la commedia”. Natomiast koncert Brittena wzrusza nas do głębi. Jego wykonanie jest wyjątkowym doświadczeniem, które nas odmienia. Po

jego zakończeniu potrzebna jest chwila ciszy, by powrócić do rzeczywistości.

**Ledwo skończyłaś dwadzieścia lat, a już nagrałaś najtrudniejszy repertuar: Czajkowskiego, Straussa, Nielsena, Bartóka. Czy to były dla ciebie wielkie wyzwania?**

Wszystkie moje albumy to wyzwania. Nigdy nie było łatwo. Wydaje się, że człowiek przyzwyczaja się do nagrywania, ale tak nie jest. Za każdym razem jest to nowy proces narodzin, dajesz z siebie wszystko.


**Oba dzieła są znakomite, godne uwagi ze względu na bogatą orkiestrację. Jak się współpracowało z Frankfurcką Orkiestrą Radiową i dyrygentem Jamesem Gaffiganem?**

Wszystko było znakomite. Orkiestra z łatwością dostosowuje się do wszelkich wymagań, atmosfera podczas nagrań była wyśmienita. To muzycy na bardzo wysokim poziomie, którym jestem ogromnie wdzięczna za ich pomoc i współpracę. James, to atut tego nagrania. A fakt, że jest Amerykaninem też odegrał bardzo ważną rolę. Wcześniej już wykonywaliśmy razem *Koncert* Brittena i na szczęście mógł przyjąć moje zaproszenie do współpracy.



Vilde Frang  
fot. Marco Borggreve

**Spośród tych dwóch koncertów Brittena i Korngolda, który lepiej pasuje do twojej osobowości?**

Oba znakomicie pasują. Granie ich sprawia mi wielką satysfakcję. Są to prawdziwe klejnoty w repertuarze skrzypcowym i od dawna marzyłam, by zestawzić je na jednym albumie. Nie jest to może coś, co każdy położyłby pod choinkę, ale dla mnie są czymś fantastycznym. 

# Franco Beval

Adam Czopek

Nie ma zgodności w określeniu, gdzie i kiedy się urodził: jedne źródła podają, że stało się to w 1904 r. w Siemianowicach Śląskich, inne podają, że przyszedł na świat w 1908 r. w Sosnowcu, jako Tadeusz Franciszek Bawół. „Gazeta Robotnicza” podała we wrześniu 1948 r., że urodził się Wójtowej Wsi obok Gliwic. Z Wójtowej Wsi cała rodzina przeniosła się do Siemianowic, gdzie ojciec przyszłego śpiewaka pracował w hucie „Laura”. Zanim jednak Franciszek Tadeusz stał się znanym i cenionym tenorem był pracownikiem fizycznym warsztatów kolejowych w Katowicach, a dokładniej zecerem, śpiewającym w siemianowickim chórze „Chopin”. Pierwszy etap jego muzycznej edukacji związany jest z Instytutem Muzycznym w Katowicach, gdzie przez trzy lata studiował u prof. Horbaczewskiej. Pierwszą jego sceniczną rolą był jeden z tenorowych bohaterów operetki *Czar walca* Oscara Strausa. W 1934 r. Franciszkiem Bawołem zainteresowała się Halina Chmielowska oraz Marian Sobański, dyrektor Teatru Miejskiego w Katowicach, to oni sprawili, że wyjechał na przesłuchanie do Opery Warszawskiej. Swoje pojawienie się na scenie operowej zawdzięcza Janinie Korolewicz-Waydowej, która na prośbę Katowickiego Towarzystwa Muzycznego przesłuchała go, a zachwycona brzmieniem jego głosu w arii Radamesa z *Aidy* („to było wyjątkowe zjawisko głosowe” – pisze w swoim *Pamiętniku*), nie tylko zatrzymała młodzieńca w Warszawie, ale też załatwiła mu odpowiednie stypendium i mieszkanie, a wszystko po to, aby mógł nadal kształcić głos. Zajął się tym sama Janina Korolewicz-Waydowa, lekcji muzycznych udzielała mu też znany dyrygent Adam Dołżycki. Krótco przed debiutem scenicznym, za radą Korolewicz-Waydowej przyjął na użytek kariery i sceny pseudonim Franco Beval.

Debiutował 3 lutego 1935 r. na scenie Opery Warszawskiej partią Jontka w *Halce* Moniuszki, po sześciu miesiącach nauki. Kilka dni później zaśpiewał rolę Cania w *Pajacach* Leoncavalla. W obu wypadkach stworzył podobno niezwykle kreacje. Już te dwie partie dowodzą, że dysponował głosem typu

lirico-spinto z naciskiem na partie typowo dramatyczne. Potwierdził to w krótkim czasie, dokładając do swojego repertuaru Radamesa w *Aidzie* Verdiego, Manrica w *Trubadurze* tegoż kompozytora, a także Kirkora w *Gopłanie* Żeleńskiego i Eryka w *Holandrze tułaczem* Wagnera. 8 października 1935 r. wziął udział w tysięcznym przedstawieniu *Halki*, oczywiście śpiewał partię Jontka. Już jako solista Opery Warszawskiej pojawiał się na koncertach w Katowicach, Siemianowicach i Chorzowie. W 1937 r. otrzymał stypendium województwa śląskiego i wyjechał na dalsze studia do Włoch, gdzie szlifował głos pod czujnym uchem Eduarda Grabina, co rozpoczęło jego międzynarodową karierę, prowadzoną już niestety z dala od rodzinnego kraju, bo już nigdy do niego nie wrócił. Najpierw wojna, którą przeżył we Włoszech, później powojenna zawierucha ze zmianą ustroju, skutecznie go do powrotu zniechęciły. Choć prawdopodobnie w 1948 r. myślał o powrocie do kraju, bo nagle w codziennej prasie zaczęły się pojawiać artykuły o jego zagranicznych sukcesach. Jednak nikt się tym bliżej nie zainteresował i nie podjął tematu więc i artysta nie drążył kwestii swojego powrotu.

Debiut włoski przeżył w sezonie 1938/39 w nieistniejącym dzisiaj Teatro Petruzzelli w Bari. W 1938 r. wygrał konkurs wokalny w Mediolanie, co zaowocowało propozycją debiutu w La Scali, który stał się faktem 9 stycznia 1940 r., kiedy zaśpiewał partię tytułowego Andrei Chénier w operze Umberta Giordana. Sukces mediolańskiego debiutu zaowocował wieloma propozycjami z włoskich teatrów: Rzym, Bari, Bolonia, Triest. 12 kwietnia 1940 r. wraca do La Scali i bierze udział w uroczystościach poświęconych 50-leciu *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, prowadzonej batutą samego kompozytora. Śpiewa również na specjalnym koncercie, wspólnie z Bruną Rasą duet z III aktu *Isabeau* Mascagniego. 20 kwietnia 1942 r. występuje jako Apollo w dwóch przedstawieniach *Dafne* R. Straussa. Dwa lata później kolejna seria występów w La Scali: zaczyna się 30 listopada 1944 r. partią Kawalera des

Grioux w *Manon Lescaut* Pucciniego. Później dwukrotnie śpiewa partię w operze Andrea Chénier (luty 1943 r. i styczeń 1946 r.). Beval był ostatnim polskim śpiewakiem, który pojawił się w tym prestiżowym teatrze przed wieloletnią wojenną zawieruchą. Drugim teatrem, gdzie wystąpił 29 lutego i 8 kwietnia 1941 r. był Teatro La Fenice w Wenecji. Wziął tam udział w specjalnym koncercie, poświęconym Verdiemu w czterdziestą rocznicę śmierci kompozytora. Dyrygował Giuseppe Baroni, a obok Polaka, wystąpili: Gianfelice De Manuelli (bas) oraz Maria Pedrini (sopran). Z kolei Teatro della Opera w Rzymie był na przełomie października i listopada 1941 r. miejscem jego występów w partii Arnolda w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego oraz tytułowego bohatera w *Ernanim* Verdiego.

Po wojnie, którą spędził we Włoszech, zdecydował, że nie wraca do kraju, swoje dalsze losy osobiste i zawodowe związał z zagranicznymi centrami muzycznymi i europejskimi scenami operowymi. Liczne źródła podają, że od września 1948 r. występował ponoć w Royal Opera Covent Garden w Londynie, gdzie oklaskiwano go w partii Radamesa w *Aidzie*. Jednak udziału Bevala w tych przedstawieniach nie potwierdza archiwum Covent Garden. Potwierdza natomiast, że partię Ramfisa często śpiewał w tych przedstawieniach *Aidy* (lata 1948–1954) polski bas Marian Nowakowski. W następnych latach jego międzynarodowa kariera wiodła przez sceny teatrów operowych Szwajcarii, Hiszpanii, USA, Francji. Trafił nawet do Ameryki Południowej, gdzie do bojkotu jego występów (co podają za wspomnianą wyżej „Gazetą Robotniczą”) nawoływał Ladis Kiepusa twierdząc, że w czasie wojny „Beval optował na rzecz Niemiec”, czemu ten stanowczo zaprzeczył. W jego repertuarze znalazły się w tym czasie partie tenorowe: Poliona w *Normie* Belliniego, Kalafa w *Turandot* Pucciniego, Alvara w *Mocy przeznaczenia* Verdiego, tytułowy Lohengrin w operze Wagnera, a także Don José w *Carmen*.

Zmarł przedwcześnie, 20 października 1962 r. w Kopenhadze.📄

G. Donizetti – *Napój miłosny*  
 Mariusz Kwiecien i Anna Netrebko  
 fot. MET, 2014



Maestro Donizetti i jego opery (5)

## *Napój miłosny*

Adam Czopek

Nie bardzo wiem dlaczego, ale powszechnie utarło się uważać Donizettiego za kompozytora oper poważnych (seria), w których łzy, cierpienie, zdrada, miłość i śmierć splatają się w przeróżnych konfiguracjach. Nie do końca jest to prawdą, bo przecież w jego dorobku jest kilkanaście oper lżejszego kalibru (buffa), o lekkiej i pogodnej muzyce oraz podbarwionej humorem treści. Należy do tego grona: *Pomyślne oszustwo*, *Jan z Paryża*, *Córka Pułku*, *Don Pasquale*, *Rita*. One również, jak wiele tych poważnych dzieł od ponad stu pięćdziesięciu lat nie schodzą z teatralnego afisza, zapewniając sławę i uznanie swojemu twórcy. Wcześniej zapewniały jeszcze niemałe pieniądze. Jedną z pierwszych oper tego gatunku w dorobku Donizettiego jest *L'elisir d'amore*, na naszych scenach znany

i powszechnie lubiany jako *Napój miłosny*, stale również obecny na światowych scenach. Zakończona wielkim sukcesem prapremiera tej uroczej opery komicznej odbyła się 12 maja 1832 r. w mediolańskim Teatro della Canobbiana. Sukces prapremiery rozłożył się po równo na wartość muzyczną (była to najpiękniejsza muzyka, jaką do tej pory Donizetti napisał), błyskotliwe, imponujące lekkością i humorem libretto oraz wspaniałe kreacje pierwszych wykonawców, a byli nimi: Gianbattista Genero – Nemorino, Sabina Heinefetter – Adina, Henri-Bernard Dabadie – Belcore i Giuseppe Frezzolini – Dulcamara.

Miarą tego sukcesu był też fakt, że *Napój miłosny* w swojej pierwszej inscenizacji utrzymał się na afiszu przez 32 wieczory z rzędu, co już samo w sobie było niemałym

wyczynem i powodem do dumy. W podziękowaniu za tak serdeczne przyjęcie *Napój miłosny*, kompozytor dedykował go „Płci Pięknej w Mediolanie”. Wyraził to w liście do wydawcy Giovanniego Ricordiego. Mediolański sukces sprawił, że najnowszym dziełem Donizettiego zainteresowały się również inne teatry, zwłaszcza włoskie. Oczywiście opera szybko zawędrowała za ocean, gdzie najczęściej prezentowały ją włoskie trupy operowe. Powoli jednak przejmowały *Napój miłosny* amerykańskie teatry. W styczniu 1904 r. dzieło wystawiła – z wielkim sukcesem – nowojorska MET, w obsadzie brylowali wówczas najwięksi śpiewacy tamtych czasów: Marcelina Sembrich-Kochańska (Norina), Enrico Caruso (Nemorino) i Antonio Scotti (Belcore). Nieco później do grona cennionych wykonawców w *Napój miłosny* wpisał się

Adam Didur jako znakomity Dulcamara. Nie mniej gorąco przyjęto 21 stycznia 1839 r. warszawską premierę, zrealizowaną w Teatrze Wielkim w Warszawie, pod dyrekcją Karola Kurpińskiego. Była to pierwsza premiera opery Donizettiego na warszawskiej scenie, która szybko okazała się wyjątkowo łaskawa dla twórczości tego kompozytora. Jeszcze za jego życia oklaskiwano w Warszawie, między innymi *Belisario*, *Łucję z Lammermoor* i *Córkę pułku* (1843) oraz *Gemmę di Vergy*, *Don Pasquale*, *Il Furioso* i *Faworytę* (1844). Przez wiele lat praktycznie nie było sezonu, w którym nie pojawiłyby się nowe dzieła Donizettiego: *Lukrecja Borgia* i *Córka pułku* (1846), *Linda z Chamounix* (1847), nieco później *Maria di Rohan*, *Poliuto*. *Napój miłosny* wrócił w 1884 r. jako wznowienie pod batutą Jana Rebička. Jednak polska premiera miała miejsce 10 marca 1838 r. we Lwowie na scenie Teatru Miejskiego. Od tego czasu *Napój miłosny* był wielokrotnie wystawiany na naszych scenach, chociaż ostatnimi laty jakby trochę o nim zapomniano.

Wyłom w tym względzie zrobiła Opera Krakowska, gdzie *Napój miłosny* wystawiono w 2013 r. Rok później dzieło pojawiło się na scenie Opery na Zamku w Szczecinie. Piękną, wręcz bajkową inscenizację plenerową zrealizowała na Pergoli w 2007 r. Opera Wrocławska, rok później przeniesiono ją w nieco innym scenicznym kształcie na macierzystą scenę. Nie zapomniała też o tej urokliwej muzycznej „bombonierce” Warszawska Opera Kameralna, gdzie od lat można ją podziwiać w interesującej wizji Jitki Stokalskiej.

Historia tego urokliwego dzieła, uznane go za jeden z klejnotów włoskiej opery buffa, bierze się od Alessandro Lanarięgo, który wynajął mediolański Teatro della Canobbiana na wiosenny sezon 1832 r. z zamiarem prezentowania w nim nowych oper. Jednak zamówione przez niego wcześniej dzieła nie zostały ukończone na czas, co groziło klapą całego zaplanowanego już sezonu. W tej sytuacji Lanari zwrócił się do Donizettiego z ogromną prośbą o ratunek, nie zraziła go do tego klęska opery *Hugo*, *hra-*

*bia Paryża* Donizettiego, wystawionej w La Scali dwa miesiące wcześniej. Kompozytor z kolei zwrócił się z prośbą o libretto do Felice Romaniego, ówczesnego poety i księcia włoskich librecistów. Taki, w telegraficznym skrócie, jest rodowód *Napój miłosny*, słodkiej, uroczej, lekko sentymentalnej komedii muzycznej, opatrzonej przez kompozytora mianem „melodrama giocoso”. Ta urokliwa opera jest pierwszym dziełem Gaetana Donizettiego, które dzięki muzycznemu wdziękowi i prostocie zyskało najpierw europejską, a niewiele później również światową sławę. Opera cieszy się jednakową popularnością tak wśród śpiewaków, którzy znajdują w niej wdzięczne pole do wokalnego popisu, jak i publiczności, która podziwia chętnie muzykę o niezwyklej inwencji melodycznej oraz pełną zabawnych sytuacji i zwrotów akcji. Prowadzi ją naszkicowany wyrazistą kreską kwartet solistów, któremu w wielu sytuacjach pomagają komentujący wydarzenia, chór. Siłą napędową akcji jest: namiętność, miłość i zazdrość, zaś olejem zapew-

G. Donizetti – *Napój miłosny*  
Wrocławska Pergola, 2007  
fot. M. Grotowski



niającym sprawne jej działanie ów cudowny napój, którego użycie rozwiązuje intrygę i prowadzi do szczęśliwego zakończenia.

W skomponowanym w zaledwie dwa tygodnie *Napój miłosny*, co w przypadku Donizettiego było niemal normą, wszystko jest jak w bajce. Nieco ciapowaty Nemorino kocha piękną Adinę, ale o jej względy stara się także pewny swojego zniewalającego uroku, bufoniasty sierżant Belcore. Nemorino zazdrosny i zropaczony rzekomą obojętnością pięknej, a przy tym bogatej Adiny, kupuje u Dulcamary, wędrownego pseudo medyka, szarlatana i cudotwórcy „napój miłosny” (tak naprawdę jest to butelka lichiego wina), który w miłości czyni cuda. Jednak aby zdobyć pieniądze na ten zakup musi się zaciągnąć do wojska, w którym – co łatwo przewidzieć – sierżant Belcore zostaje jego dowódcą. Oczywiście Adina szybko przekonuje się o szczerości uczuć Nemorino i wykupuje go z wojska i to nie tylko dla jego uczuć, ale też z powodu, że został on jednym spadkobiercą bogatego wuja. Cała ta wartko biegnąca akcja, oparta na komedii sytuacyjnej i komedii charakterów, jest dla Donizettiego pretekstem do skomponowania porywającej muzyki, pełnej ludowej włoskiej melodyki i łatwo wpadających w ucho melodii. Całą intrygę, z inwencją i świeżością pro-

wadzi muzyka, która jest bardzo atrakcyjna w swej różnorodności i pomysłowości wykorzystywania operowych środków kompozycyjnych, w szczególności w rozpisaniu wartkich dialogów pomiędzy solistami i między solistami a chórem. Do tego dochodzą umiejętnie wplecione w partyturę motywy włoskich tańców i melodii ludowych. Wszystko to razem wzięte sprawia, że muzyka *Napój miłosny*, mimo swojej ponad stu pięćdziesięcioletniej historii, nie utraciła nic ze swojej świeżości i atrakcyjności.

Tętniąca życiem partytura wskazuje na rękę prawdziwego mistrza w swojej profesji; jej styl jest błyskotliwy i pełen pasji. Reprezentuje przy tym najlepszy przykład opery buffa, wywodzący się w prostej linii z dzieł

Mozarta i Rossiniego. Skromny wątek dramatyczny został przez Donizettiego wzbogacony o muzykę nasyconą romantyczną ekspresją i intensywnością uczuć. Pyszna i bogata instrumentacja dostosowana jest zawsze do sytuacji i wiernie towarzyszy każdemu soliście w jego scenicznych działaniach. Entuzjastyczny werdykt mediolańskiej publiczności po prapremierze w 1832 r. zyskał potwierdzenie na innych scenach, w ciągu kilkunastu lat opera ta podbiła dosłownie cały świat. Dzisiaj *Napój miłosny* to jeden z filarów „żelaznego repertuaru” operowego. Dzieło, w którym trudno się doszukać jakiegokolwiek skazy, nosi piętno genialności; nie brak mu scen czysto komicznych, acz nie zmiernają one tylko do wywo-

ry wpisuje się także tolerancja dla słabostek i błędów ludzkiej natury.

Najbardziej znane i lubiane fragmenty to: pełna lirycznego uroku liryczna aria *Quanto e bella* oraz romanza Nemorino *Una furta lagrima (Łza na twarzy)* i kapitalny monolog Dulcamary *Udite, udite o rustici (Słuchajcie wieśniacy)*. Wielkim powodzeniem cieszą się arie Adiny, która w I akcie rozmarzona śpiewa *Della crudele Isotta il bel Tristano (Do okrutnej Izoldy wzdychał piękny Tristan)*, ale też koloraturowy walc Adiny, barkarola z II aktu, oraz wspaniały duet *Venti scudi*, śpiewany w II akcie przez Belcore i zaciągającego się do wojska Nemorino. Równie piękny jest duet *Quanto amore* śpiewany w II akcie przez Adinę i Dulcama-

www.imaenharmonia.com

International Music Academy

Enharmonia

## Piano and Chamber Music Masterclass Piano Competition

Rimini (Italy), 28 August–5 September 2016

WORLD RENOWNED FACULTY

Jean-François Antonioli,  
Cristina Ortiz,  
Claudius Tanski

Jin Ju  
Dina Yoffe

łania beztróskiego śmiechu, jest w tej partyturze również chwila na liryczną zadumę. Kompozytor doskonale wczuwa się w każdą sytuację libretta, celnie tworząc muzyczne charakterystyki, pojawiających się na scenie bohaterów. Donizetti daje też śpiewakom okazję do zabłyśnięcia popisowymi partiami. Każda z postaci prezentuje się w wiarygodny i sugestywny oraz czytelny sposób. Jak na utwór komiczny przystało, miłosne perypetie jego bohaterów wpisane zostały w wiejski, sielankowy pejzaż. Sercowe przygody bohaterów znajdują szczęśliwe zakończenie tyleż za sprawą wiary w magiczną moc tajemniczego eliksiru, co niewzruszonego przekonania, że świat, w którym żyją, podlega odwiecznemu porządkowi, w któ-

ry. Takich wspaniałych fragmentów można by w tej operze wymienić jeszcze wiele, bo tak naprawdę, *Napój miłosny* jest od początku do końca jednym wielkim przebojem, w którym arie przechodzą w duety, te z kolei w sceny ansamblowe, których zwieńczeniem są sceny chóralne.

Feliks Mendelssohn-Bartholdy będąc świadkiem uszczypliwej dyskusji na temat wartości *Napój miłosny* stwierdził krótko – „Wiem tylko tyle, uczeni i szanowni Panowie, iż gdybym to ja skomponował *Napój miłosny*, byłbym z tego powodu bardzo szczęśliwy”. Myślę, że opinia znakomitego kompozytora najpełniej wyraża wartość tego urokliwego dzieła z gatunku włoskiej opery buffa. ☺

# Nowe miejsce, nowa muzyka

Mateusz Czarnecki

**M**uzyk świątły – czyli o wolnym umyśle, zdolnym objąć szerokie horyzonty estetyczne. Rozumiejący całe spektrum możliwości wyrazowych, tkwiących w przeogromnym wachlarzu konwencji estetycznych. Znający i rozumiejący przemiany historyczne, a zarazem identyfikujący własny moment w historii jako naturalną kontynuację rozwoju sztuki. A muzykę współczesną traktujący jako najnaturalniejszą dla siebie – bo powstającą i funkcjonującą tu i teraz – przestrzeń wyrazu. Tymczasem, między tymi dwiema grupami zaznacza się przepastna dysproporcja. Muzyka dawna – do romantyzmu włącznie – ma się dobrze. Jest pielęgnowana przez rzesze wykonawców, rokrocznie zasilane przez kolejnych absolwentów akademii muzycznych. Na tym tle muzyka współczesna zdaje się być osierocona. W przestrzeni koncertowej i fonograficznej wciąż jest jej niewiele. Potrzeba zatem długofalowych działań, by taki stan rzeczy zbilansować. A środków ku temu nie sposób szukać gdzie indziej niż w szkolnictwie muzycznym, i to od jego najwcześniejszych poziomów.

Z taką właśnie ideą, od samego początku swojego istnienia działa Szkoła Muzyczna I stopnia w małopolskich Domosławicach. To placówka bardzo młoda, bo istniejąca zaledwie cztery lata, ale już wyróżniająca się. Jest jedną z największych Szkół Muzycznych I stopnia w Polsce, licząc około 650 uczniów i zatrudniając 140 nauczycieli. Za takim rozmachem stoi „strategia” założyciela i dyrektora, Kazimierza Wojnickiego. Znając dobrze mechanizmy funkcjonowania miejscowych społeczności, wdrożył on zasadę wyjścia nauczycieli do uczniów, a nie odwrotnie. Toteż na szkołę składa się pięć filii (od września przybędzie szósta), dzięki czemu, cała spoczywająca na rodzicach logistyka dowozu dzieci na zajęcia staje się o wiele mniej wymagająca.

Zdawać by się mogło, że rozrzucenie jednostek szkoły w promieniu około 50 km może utrudniać jej funkcjonowanie. A jednak w Domosławicach świetnie udaje się eli-

**W** jednym z esejów cyklu *Nasz były wiek XX*, opublikowanym przed paroma laty w *Muzyka21*, Bogusław Schaeffer wprowadził **kluczowe rozróżnienie: wskazał na istnienie dwóch kategorii muzyków. Pierwsi to ci, którzy wykształceni zostali w nabożnym poszanowaniu do tradycyjnych form, brzmień, technik wykonawczych. Pozostali zaś określani zostali przez Schaeffera krótko: jako muzycy „świątli”.**

minować związane z tym zagrożenia. Działa tutaj niezawodny, ogromnie skuteczny czynnik integrujący: wspólna orkiestra, od drugiego roku istnienia szkoły prowadząca ożywioną aktywność koncertową. A jeszcze wcześniej – bo już w fazie planowania – zorientowana na muzykę najnowszą, pisaną specjalnie dla tego właśnie zespołu.

Okoliczność w tamtym okresie kluczowa – dosłownie „niemowlęcy” wiek szkoły – stała się impulsem do podjęcia eksperymentu, który w niedługim czasie przesądził o profilu całej działalności. Trudno było myśleć poważnie o funkcjonalnej orkiestrze, opierając się jedynie na stawiających dopiero pierwsze kroki instrumentalistach. Postanowiono zatem, że wspólnie spróbują zagrać ze sobą nauczyciele wraz ze swoimi najzdolniejszymi wychowankami. Pozornym problemem mógł się w tym przypadku okazać brak odpowiedniego repertuaru, łączącego partie maksymalnie uproszczone, dla uczniów, z ujęciami zaawansowanymi, dla nauczycieli – i jeszcze oba te elementy efektywnie wykorzystującego. Ale i z tym niedoborem sobie poradzono na drodze eksperymentu – tym razem kompozytorskiego. Próbę napisania odpowiednio zaprojektowanego utworu podjął Grzegorz Majka, kompozytor, na co dzień uczący w szkole przedmiotów teoretycznych, zaś opiekę nad orkiestrą objął krakowski dyrygent Waldemar Groń – także zatrudniony w Domosławicach jako nauczyciel.

Tak powstała dziewięcioczęściowa kantata *Ad astra* do libretta Ryszarda Ostrowskiego; 35-minutowa kompozycja na trzy sopran, recytatora, orkiestrę i duży chór dziecięcy. *Ad astra* to utwór sonoryzujący, wprowadzający wiele wariantów aleatoryczności oraz

uwzględniający pewną swobodę intonacyjną. Dzięki takiemu ujęciu możliwe stało się wprowadzenie do orkiestry uczniów – muzyków bardzo jeszcze młodych i niedoświadczonych, dając im jednocześnie możliwość pełnoprawnego uczestniczenia w pracy nad utworem i komfortowego wykonania u boku nauczycieli.

*Ad astra* zabrzmiała po raz pierwszy 6 czerwca 2014 r. w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Luśławicach. I można mówić o sukcesie całego przedsięwzięcia.

To momentami karkołomne doświadczenie pokazało, z jaką łatwością młodzi instrumentalści przyswajają sobie elementy estetyczne muzyki współczesnej, jeśli sami mają szansę wejść w skład dużego aparatu wykonawczego. W grę wchodzi tutaj z jednej strony możliwość czerpania z wzorców pracy zawodowych muzyków, z drugiej – doskonalenie techniki i nabywanie doświadczenia orkiestrowego pod ciągłą kontrolą pedagogów. To wyjątkowo owocny sposób poszerzania kompetencji artystycznych młodych wykonawców. Ich obciążenia w orkiestrze są przy tym w pełni zoptymalizowane, gdyż praca nad powstaniem utworu zabezpieczona jest poprzez szczegółowe rozpoznanie przez kompozytora specyfiki składu wykonawczego.

Powodzenie twórczego i organizacyjnego eksperymentu przyniosło wymierne owoce. Rok później, 22 czerwca 2015 r., zabrzmiał kolejny utwór, skomponowany przez Grzegorza Majkę jako rozwinięcie pierwotnych założeń. Powstanie oraz wykonanie suity lirycznej *Mgła* zostało tym razem wsparte zamówieniem kompozytorskim Instytutu Muzyki i Tańca – co samo w sobie jest w przypadku SM I stopnia ewenementem. Tym razem utwór utrzymany został w estetyce neotonalnej, eksponując element melodyczno-harmoniczny. Kompozycja ta postawiła przed wykonawcami wyzwanie precyzyjniejszej intonacji i wrażliwości harmonicznnej – i oba te elementy zostały zrealizowane optymalnie.



A niejako przy okazji, równolegle, zainteresowanie szkolnymi realizacjami zaczęło przekuwać się w zręby nowego ośrodka kulturalnego, którego ważnym filarem stało się pobliskie Europejskie Centrum Muzyki w Lusławicach. Obie te instytucje – szkoła oraz ECM – stały się zapleczem dla rozwoju artystycznej świadomości oraz potrzeb mieszkańców tego rejonu Małopolski. Mówiąc wprost – zaczęło przybywać świadomych, kompetentnych odbiorców nowej muzyki.

Nie zabrakło więc inspiracji i imperatywu do skomponowania trzeciego utworu, nazwanego *Symfonią I stopnia*. Została ona pomyślana jako dopełnienie cyklu dużych form, tworzących razem *Tryptyk Domostawicki*. *Symfonia I stopnia* – ostatnie ogniwo tryptyku – została właśnie ukończona i 21 czerwca zabrmi po raz pierwszy – oczywiście w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Utwór zakłada wykorzystanie zaawansowanych już możliwości wykonawczych całej orkiestry. Istotną okolicznością jest tutaj fakt, iż uczniowie mający wziąć udział w prawykonaniu będą jednocześnie pierwszymi absolwentami SM w Domostawicach. *Symfonia I stopnia* jest więc zwieńczeniem eksperymentalnej koncepcji, w myśl której programowy cykl edukacji uzupełniany jest przez coroczne wykonanie utworu współczesnego, komponowanego z pełną znajomością możliwości wykonawczych szkoły.

**S***ymfonia I stopnia* jest utworem czteroczęściowym, poprzez fakturę nawiązującym do concerto grosso, w którym grupa instrumentów (concertino) współkreuje narrację w relacji z orkiestrą (tutti). Grupę concertino tworzy tutaj chór, głos solowy oraz gitara elektryczna. Głos, określony w podtytule jako „niewokalny”, będzie utrzymany w konwencji recytatywnego sprachgesang, jednak przy znacznym, dramatyzującym zintensyfikowaniu wyrazowym. Istotne jest tutaj założenie nieustannego korespondowania z chórem. Natomiast orkiestra tutti poszerzona została o fortepian oraz duet akordeonowy. W użycie weszły również instrumenty niekonwencjonalne, zasto-

rowane już w poprzednich częściach *Tryptyku Domostawickiego*, tj. łańcuchy, piszczałki wodne, wirująca terkotka strunowa, kowadło, czy szklane butelki w funkcji aerofonów. Podobnie jak w poprzednich ogniwach *Tryptyku Domostawickiego*, tak i w *Symfonii* wprowadzony został duży chór z przewagą głosów dziecięcych. Jest to więc aparat wykonawczy, odbiegający swoją charakterystyką od typowego chóru mieszanego. Stąd i kompozytorskie zagospodarowanie chóru zorientowane jest na wykreowanie wartości sonorystycznych, szeroko wykorzystujących specyficzny koloryt brzmienia chóru.

**T**rzeba nadmienić, że Grzegorz Majka nie jest jedynym kompozytorem tworzącym dla domostawickiej orkiestry. Jej działalność koncertowa opiera się też na oryginalnej twórczości Dariusza Swoszowskiego, kompozytora, który również jest nauczycielem przedmiotów teoretycznych. Jego powstałe niedawno i już sześciokrotnie wykonane oratorium *Peregrinus* prezentuje nurt popularyzatorski, opierając się na estetyce powszechnie komunikatywnej, neostylistycznej, trafiającej do szerokiego grona odbiorców. Jednocześnie angażuje cały przekrój możliwości wykonawczych szkoły, dając słuchaczom świetne wprowadzenie do świata muzyki poważnej. Ten typ twórczości jest więc bardzo ważnym pomostem pomiędzy lokalnymi społecznościami, dotąd rzadko obcującymi z żywą muzyką profesjonalną, a światem sztuki wysokiej.

Grono pracujących w Domostawicach kompozytorów dopełnia Renate Stivrina, kompozytorka i pianistka łotewska, doktorantka Akademii Muzycznej w Krakowie.

Jej opera dziecięca jest aktualnie w fazie projektu i zapewne zabrmi w przyszłym roku szkolnym.

Wszystko, co zostało dotychczas powiedziane, jest perspektywą muzyków, szukających nowych dróg rozwoju dla sztuki, której się poświęcili. Tymczasem w kontekście edukacji artystycznej znaczenie co najmniej równorzędne ma punkt widzenia rodziców. To przecież współpraca z nimi warunkuje istnienie każdej szkoły, jej funkcjonowanie, atmosferę. A powstała cztery lata temu Szkoła Muzyczna w Domostawicach postrzegają oni jako niespodziankę i prezent, o którym trudno było im choćby marzyć. Wiadomo, że wieś pozbawiona jest zajęć dodatkowych, jakie w rozlicznych formach oferuje miasto. Domostawicka Szkoła nie wypełniła tej luki, ale zrobiła coś więcej: wyzwoliła, odkryła i pozwoliła skanalizować niezwykłą energię w miejscu znajdującym się w oddaleniu od większych centrów miejskich, a co za tym idzie – kulturalnych, pomiędzy Krakowem, Tarnowem i Nowym Sączem. To nieoczywiste umiejscowienie nie tylko nie było chybione, ale ujawniło wielki potencjał małopolskiej prowincji. Społeczne zainteresowanie nią okazało się nad wyraz szerokie i żywiołowe.

Na czym polega genius loci domostawickiej szkoły? Po pierwsze, powstała ona na wsi i – co bardzo ważne – dla wsi. Trzeba powiedzieć, że zrewolucjonizowało to organizację popołudniowego czasu, wypełnionego wozieniem dzieci na zajęcia. Ale przede wszystkim otworzyło możliwość zetknięcia się dwóch różnych światów: wiejskiego – z jego tradycjami, wyobraźnią, pejzażem – i miejskiego w wydaniu najszlachetniejszym, wyso-

kiej kultury. Szkoła Muzyczna kształci nie tylko przyszłych muzyków, ale przyszłych słuchaczy i odbiorców muzyki poważnej – ludzi rozumiejących kulturę wysoką, potrzebujących jej i tworzących ją. Połączenie wyobraźni wiejskiej (dzieci tego regionu są bardzo muzykalne, czego wyrazem jest ciągle żywy folklor krakowski) z kulturą wysoką, z muzyką poważną, już teraz daje bardzo ciekawe efekty.

Dzięki ogromnemu zainteresowaniu mieszkańców najbliższych wsi

Uczniowie i nauczyciele po prawykonaniu *Ad astra* Lusławice



i powiatów, wokół szkoły powstało swoiste środowisko kulturalne, zetknęły się ze sobą dzieci, które w inny sposób by się nie spotkały, rodzice zaangażowani w sprawę szkoły i nauczyciele, dojeżdżający z kilku miast, a nawet regionów Polski. Nie sposób nie wspomnieć tu o dyrektorze szkoły – zawsze obecnym, niezwykle przejętym jej dobrym funkcjonowaniem i rozwojem, a nadto panującą w niej atmosferą. Chętnie rozmawiającym z rodzicami i uczniami. Zarządzającym entuzjazmem i nie tracącym z oczu celu, którym jest pokazanie młodemu pokoleniu tego, jak tworzyć wspólnotę i poprzez to – kulturę. W związku z tym, Szkoła Muzyczna w Domosławicach to nie tylko „oferta” mająca na celu wyrównywać szanse dzieci mieszkających na wsi i zbliżać je do standardów miejskich, ale twórcza inicjatywa, kształtująca i ubogacająca wieś jako taką.

**S**zczególnym walorem Domosławic jest – o czym już wspominałem – bliskość Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. Współpraca obu instytucji stała się już oczywista, a do tego bardzo twórcza. Uczniowie często są gośćmi w Centrum jako widzowie, a także jako wykonawcy. Wspólne granie i śpiewanie, a nawet tańczenie (w ramach zajęć i projektów rytmicznych) daje dzieciom okazję do „zakosztowania” prawdziwej sceny, na której występują ramię w ramię ze swoimi nauczycielami w jednej orkiestrze. Trudno o lepszą lekcję nie tylko samej gry i obycia ze sceną, ale też relacji uczeń – mistrz. Dzieci czują, że biorą udział w poważnych wydarzeniach i traktowane są poważnie. Dzięki temu występy w Lusławicach nie mają charakteru szkolnych akademii czy zaliczeń na ocenę. Trzeba tu znowu zaznaczyć, że współpraca z Centrum jest owocna nie tylko dla uczniów, czy najzdolniejszych jednostek, ale dla całego lokalnego środowiska. Odbiorcami koncertów ze szkoły, a w konsekwencji także innych wydarzeń muzycznych oferowanych przez Centrum, są również całe wielopokoleniowe rodziny.

**C**ele edukacyjne szkoły nie przystaniają więc tego, co wybiega poza typowy proces nauczania, a jest cechą charakterystyczną szkoły domosławickiej: atmosfery życzliwości i radości z grania muzyki. Uczenia z pasją, ale bez zadęcia, ani gonitwy za sukcesem. Dzieci obcują z nauczycielami – artystami, którzy sami są czynnymi muzykami. To inspiruje i pozwala właściwie ukierunkować ambicje. 🎵

# Praca z młodzieżą jest sytuacją komfortową

z Grzegorzem Majką rozmawia Mateusz Czarnecki

## W Domosławicach czuje się pan bardziej kompozytorem czy nauczycielem?

Czuję się przede wszystkim nieco starszym muzykiem, który swoją wiedzą i doświadczeniami dzieli się z młodszymi adeptami tej sztuki. Myślę, że większość twórców, i to z różnych dyscyplin, nosi w sobie jakiś rodzaj pedagogicznego powołania. Każdy dąży do tego, by jego artystyczna wypowiedź jak najszerzej oddziaływała, przemawiała. Do tego zaś niezbędne jest zrozumienie. I w tym momencie dotykamy istoty pytania, bo szkoła stwarza ku temu idealną przestrzeń, cały szereg możliwości. Niemniej, w moim odczuciu muzyka słabo koresponduje z typowymi szkolnymi relacjami między nauczycielem a uczniami. Tu potrzeba jakiejś współfascynacji, odkrywania. Nie sposób tradycyjnie „egzekwować”. Zamiast tego trzeba wzbudzić pasję, potrzebę poszukiwania i poznawania. Moim narzędziem takiego oddziaływania jest przede wszystkim własna twórczość, którą osadzam w całym historyczno-estetycznym kontekście literatury muzycznej kolejnych epok. Działając zatem w ramach podstawy programowej – czuję się jednak bardziej kompozytorem.

## Jakie możliwości stwarza pisanie dla tak konkretnego zespołu wykonawców, jakim jest orkiestra i chór własnych uczniów?

To sytuacja bardzo komfortowa, bo z moimi przyszłymi wykonawcami mam kontakt na co dzień. Mogę na bieżąco monitorować ich aktualną dyspozycję techniczną, śledzić postępy. Ponadto, ucząc audycji muzycznych, mam rozeznanie co do indywidualnych preferencji estetycznych każdego z osobna. Wiem na przykład, kto lepiej odnajduje się w realizacjach kantylenowych, a kto lubi struktury aleatoryczne; kto czuje się komfortowo w otoczeniu tradycyjnej harmonii, a kto znajduje inspiracje w ujęciach sonorystycznych itd. Całą tę znajomość aparatu wykonawczego, jaki mam do dyspozycji, wykorzystuję w procesie twórczym. Uwzględniam także dość częste „życzenia” poszczególnych uczniów, pisząc dla nich partie o określonym charakterze. To wykonawców bardzo mobilizuje, czyni późniejszą pracę nad utworem efektywniejszą. A przede wszystkim wnosi dużo radości.

## A ograniczenia?

Te wynikają przede wszystkim z bardzo jeszcze znikomego doświadczenia młodych muzyków. Trudno liczyć na zawsze idealną intonację, czy na niezakłóconą komunikację z dyrygentem. Toteż w swojej twórczości orkiestrowej o przeznaczeniu pedagogicznym zakładam od razu znaczną tolerancję, zarówno w obszarze współbrzmień, jak i rytmu. Olbrzymią rolę odgrywają tutaj nauczyciele-instrumentaliści, którzy – wraz ze swoimi wychowankami – zajmują w orkiestrze miejsca przy jednych pulpitych. Wykonują oni podwójne zadanie, podczas zajęć indywidualnych pracują z uczniami nad partiami orkiestrowymi, by potem samemu wziąć udział w wykonaniu, mając jednocześnie pieczę nad młodszymi muzykami. Komponowanie na tak zestawioną obsadę wymaga oczywiście pewnej dyscypliny technicznej, ale nie wymusza kompromisów natury estetycznej. A to najważniejsze.

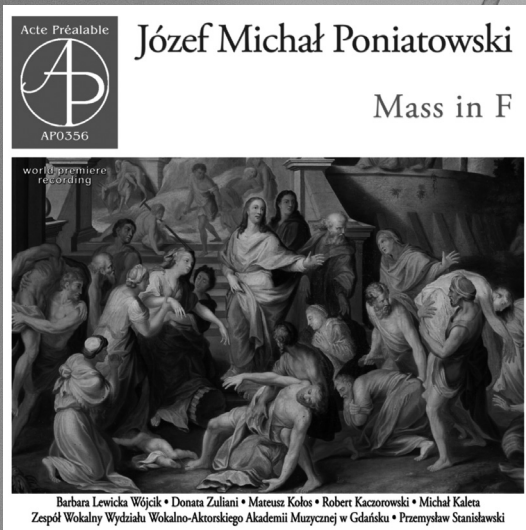
## W jakiej perspektywie widzi pan efekty podejmowanych w szkole realizacji?

Obserwuję wśród wykonawców – także tych najbardziej renomowanych – ciągłą rezerwę wobec muzyki nowej. Szkolnictwo muzyczne wszystkich szczebli koncentruje się na tradycyjnym warsztacie wykonawczym, szerokim łukiem omijając współczesne środki języka dźwiękowego. Stosunkowo nieliczni odnajdują się w repertuarze współczesnym, zyskując przy okazji zabawne miano „specjalistów od muzyki współczesnej”. Toteż twórczość powstająca teraz, na naszych oczach, zamiast być punktem wyjścia dla kształtowania dzisiejszych postaw estetycznych – z braku owych „specjalistów” staje się niszowa. Dlatego mam wielką nadzieję, że w Domosławicach przyczyniam się do wykuwania solidnego zastępu, zarówno wykonawców, jak i kompetentnych odbiorców nowej muzyki. I że ich czas niebawem nadejdzie. 🎵



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

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



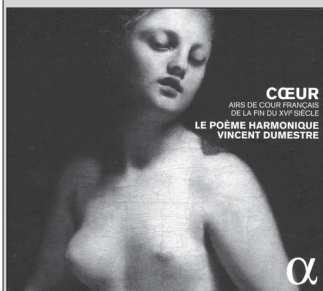
od lewej: Michał Kaleta, Barbara Lewicka Wójcik,  
Robert Kaczorowski, Donata Zuliani

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

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

PALCEM PO PŁYCIE

SERCE



**CŒUR**  
 AIRS DE COUR FRANÇAIS  
 DE LA FIN DU XVIÈME SIÈCLE  
 LE POÈME HARMONIQUE  
 VINCENT DUMESTRE

α

**CŒUR**  
**Airs de cour Français de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle**  
*Le Poème Harmonique* • Vincent Dumestre, dyrygent  
 Alpha 213 • w. 2015 • 64'16"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Miłośnikom muzyki dawnej chyba nie trzeba szczegółowo przedstawiać formacji Le Poème Harmonique i kierującego nią Vincenta Dumestre'a. Autorzy zachwycających nagrań z muzyką dawnych wieków skupiają się na twórczości autorów zapomnianych, mniej znanych lub w ogóle niewydanych, a ich zainteresowania oscylują wokół francuskiego Grand Siècle i włoskiego Seicento. Kto wie, jakie jeszcze odkrycia przygotuje dla wdzięcznych melomanów szef zespołu. Jak sam stwierdził w wywiadzie udzielonym naszemu miesięcznikowi: „repertuar jest nie do wyczerpania”. Znając dotychczasowe osiągnięcia obdarzonego duszą odkrywcy artysty, można się spodziewać kolejnych, niezwykle interesujących projektów. Ich grono powiększa właśnie najnowsza propozycja, będącą też niewątpliwym powodem do dumy, zarówno dla uczestniczących w nagraniu wykonawców, jak

i wydawcy. Album zatytułowany *Cœur (Serce)*, poświęcony jest muzyce wokalnoinstrumentalnej francuskich dworów końca XVI w., a dokładniej jego ostatniego trzydziestolecia. Ponownie Alpha wypuszcza na rynek krążek oszałamiający wyborem repertuaru, starannym opracowaniem i perfekcyjnym wykonaniem, wspartym przez wzorową jakość techniczną nagrania oraz staranną edycję.

Na szczególnie podkreślenie zasługuje ogrom pracy, jaki Vincent Dumestre włożył w odnalezienie i należyte przygotowanie dzieł mało znanych kompozytorów, powstałych w latach 1570–1600. Takie nazwiska, jak Girard de Beaulieu, Pierre-Françisque Carroubel, Jean Boyer, Pierre Guéron, Didier Le Blanc, Fabrice-Marin Caiétain, Lorenzini, Guillaume Costeley, czy Adrian Le Roy, raczej nie powiedzą wiele przeciętnemu melomanowi. Dzięki wysiłkowi muzyka, możemy teraz poznać nieznane, zapomniane skarby francuskiej kultury dworskiej. Znalezienie manuskryptów to dopiero jedna część wieloetapowej pracy nad nagraniem. Jak sam zdradził we wspomnianym wywiadzie (**Muzyka21**, nr 2/2016): „(...) jest na przykład rzeczą częstą, że zachowano pewne partie wokalne, a innych brakuje: trzeba więc zbadać, czy w innych bibliotekach nie zachowała się może brakująca część... Następnie należy wykonać (...) orkiestrację, bo te zapisy muzyczne nigdy nie zawierają dokładnych wskazań co do instrumentów, które do nich pasują.

Wtedy trzeba wykonać próby z udziałem muzyków, aż znajdzie się właściwą formułę, najlepszą paletę barw”.

Jak dowodzą cudowne kompozycje, zgromadzone na krążku wytwórni Alpha, owa długa i żmudna praca została uwieczniona sukcesem. Wystarczy posłuchać chociażby przepięknych kompozycji instrumentalnych: *Spagnolette* i *Passepieds de Bretagne* Carroubela lub *Fantazji* Lorenzini, by przekonać się, że owa paleta barw jest wprost niesamowita i zachwyca od pierwszej do ostatniej nuty. Ogromna w tym zasługa nie tylko Dumestre'a – odkrywcy i aranżera, ale również wirtuoza teorbenu i renesansowej gitary, na których gra z towarzyszeniem muzyków posługujących się skrzypcami, fletem, fagotem, violami, barokową harfą oraz klawesynem. Ich produkcja zasługuje na najwyższe pochwały. Dołącza do nich kwartet śpiewaków wykonujący, bardzo zróżnicowane pod względem obsady, treści i wrazu pieśni poetów francuskich, podejmujących tematykę „spraw sercowych”. Od przepełnionych boleścią uduchowionych skarg, przez żarliwe miłosne wyznania, od kompozycji refleksyjnych po wręcz rubaszne i satyryczne, wykazujące pochodzenie ludowe, jak np. anonimowego autora *Allons vieille imperfecte* (nr 4 na krążku). Akompaniament instrumentalny tworzy dla nich perfekcyjnie dźwiękowe tło, niezwykle atrakcyjne w odbiorze i trafnie wpisujące się w charakter danej pieśni, wykonanej przez śpie-

waków w odpowiedniej manierze. Program płyty jest bardzo zróżnicowany: z numeru na numer ścieżki dźwiękowej zmienia się nastrój i skład, co podkreśla bogactwo repertuaru i jego staranną selekcję przez artystów. Żałuję, że nie władam francuskim; barwa głosów śpiewaków i ich dykcja są na tak wysokim poziomie, że możliwość delectowania się pieśniami rozumianymi w oryginale byłaby dodatkowo kolejną, niewątpliwą zaletą przedstawianego albumu.

Po ponad czterech wiekach od powstania na potrzeby francuskiej arystokracji końca szesnastego stulecia, dorobek ówczesnych mistrzów słowa i dźwięków ożywa na nowo za sprawą rewelacyjnego doboru programu i jego wykonania przez Le Poème Harmonique i Vincenta Dumestre'a. Perfekcyjnie przygotowany pod względem muzkologicznym i artystycznym, co docenią znawcy, jest niezwykle sugestywny i wzruszający dla zwykłego odbiorcy, słuchającego sercem i potrzebującego doznać zmysłowych. Fakt, że tak żywo przemawia do emocji współczesnego słuchacza, świadczy o pięknie, aktualności i niebywałej sile oddziaływania zaprezentowanej muzyki, która obcującego z nią melomana niemalże przenosi w czasie do odległych wieków na francuskie dwory.

Godzina spędzona z tą niesamowitą sztuką mija zdecydowanie za szybko – jest prawdziwą ucztą dla ducha.

Paweł Chmielowski

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
plyta miesiąca

• ★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubeł

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

**Koncerty fortepianowe**

*Michael Rische, fortepian • Kammer-symphonie Leipzig*

Hänssler Classic HC 15046 • w. 2015 • 55'47"

★★★★★

Muzyka Carla Philippa Emanuela Bacha jest ciekawa, zaskakująca, kapryśna, nieprzewidywalna. Porywa, zachwyca, wzrusza. Pianista Michael Rische mówi, że nieustannie słyszy od publiczności opinie, jak „nowocześnie” ona brzmi! Od pewnego czasu artysta nagrywa kolejne koncerty fortepianowe „hamburskiego” Bacha. Kompozytor uprawiał ten gatunek muzyczny przez całe życie, począwszy od pierwszych tego typu utworów, jakie stworzył jeszcze będąc 18-letnim studentem w Szkole św. Tomasa w Lipsku, a skończywszy na tych, jakie napisał w ostatnim, 74. roku swojego życia. W sumie jest autorem przeszło 50 koncertów fortepianowych. Niektóre z nich opracował również w innych wersjach instrumentalnych, np. fletowej bądź wiolonczelowej. Kolejny, czwarty wolumin serii wytwórni Hänssler przedstawia trzy dzieła, koncerty: Wq 26 z 1750 r., Wq 44 z 1778 r., oraz Wq 20 z 1746 r. Nie jest to wykonanie dla każdego. Przede wszystkim tak Michael Rische, jak i zespół Kammer-symphonie Leipzig grają na współczesnych instrumentach. Nie są też ściśle związani z muzyką XVIII-wieczną. Styl ich wykonawstwa należałoby określić zdecydowanie bardziej jako tradycyjny, niż historycznie poinformowany. W kontekście dzisiejszej wiedzy, zastrzeżenia można mieć przede wszystkim co do faktu użycia fortepianu zamiast pianoforte z czasów Carla Phi-

lipa Emanuela Bacha. Jest to chyba jednak w większym stopniu kwestia estetyki. Bo skoro chętnie słuchamy muzyki Jana Sebastiana Bacha w interpretacji Glenna Goulda, czy Piotra Anderszewskiego, dlaczego mielibyśmy mniej chętnie słuchać „hamburskiego” Bacha w wykonaniu Michaela Rische’a? Zwłaszcza, że wykonanie pod wszystkimi względami jest naprawdę dobre i satysfakcjonujące. Artysta zawsze dba o atrakcyjny kształt prezentowanych utworów. Gra z pasją, zaangażowaniem, utrzymuje szybkie tempo, dzięki czemu muzyka brzmi niezwykle wartko i wciągająco, jak zresztą powinna brzmieć. Pianista jest przy tym bardzo precyzyjny, każdą nutkę traktuje z dokładnością klawesynisty. W kwestii czystej techniki prezentuje „profesorskie” podejście (jako, że sam już jest profesorem fortepianu), nie pozwala sobie na niedociągnięcia. Zespół lipski świetnie mu towarzyszy. Choć muzycy występują bez dyrygenta, zachwycają spójnością koncepcji i realizacji. Ich wykonanie jest rzetelne, zgodne z duchem muzyki Emanuela Bacha. Solidna niemiecka robota!

Łukasz Kaczmarek

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

**Koncerty wiolonczelowe**

*Julian Steckel, wiolonczela • Stuttgarter Kammerorchester • Susanne von Gutzeit, dyrygent*  
Hänssler Classic HC15045 • 2015 • 60'46"

★★★★★

Carl Philipp Emanuel Bach, najsłynniejszy i najwybitniejszy z synów wielkiego Jana Sebastiana, był muzykiem oświeconym, sentymentalistą, człowie-

kiem otwartym na nowe prądy, a przy tym niezwykle twórczym. Przyjaźnił się z najznamienszymi postaciami swojej epoki, w tym z poetami Friedrichem Gottliebem Klopstockiem i Gottholdem Lessingiem, czy królem pruskim Fryderykiem II Wielkim, na którego dworze pełnił służbę i którego był nauczycielem. Cenili go klasycy, zwłaszcza Mozart. Kilka próbek z twórczości Bacha „weimarskiego” już starczy, by stwierdzić, iż był on jednym z kompozytorów piszących najbardziej „emocjonalną” muzykę w całej historii. Jej żywiołowość, pęd, a zaraz potem rozleniwienie, kapryśność, olbrzymi afekt, nagłość, niespodziewane zwroty akcji, sprawiają, że słucha się jej w najwyższym napięciu, że tak silnie porywa ona odbiorców. Gdyby chcieć za pomocą muzyki zobrazować szaleństwo, przykłady z twórczości Carla Philippa Emanuela sprawdziłyby się znakomicie.

Niemiecka wytwórnia Hänssler Classic ma w swym katalogu całkiem sporo płyt z dziełami tego kompozytora. Obecnie proponuje nam krążek z trzema koncertami wiolonczelowymi Wq 170-172. Pomimo, że sam był wirtuozem klawesynu, C. P. E. Bach w swoich kompozycjach nie ograniczał się jedynie do tego instrumentu, wszak jedne z najwspanialszych jego dzieł przeznaczone były na flet bądź wiolonczelę właśnie. Owe trzy koncerty stanowią przykłady najlepszych i najsłynniejszych dzieł Bacha „weimarskiego”. Zwłaszcza *Koncert A-dur* Wq 172 (znany również z wersji fletowej) jest majstersztykiem, którego finał może rozpalic do czerwoności nawet najchłodniejsze i najmniej poddające się muzycznym wdziękom serca. Wykonanie jest takie, jak trzeba: do-

skonałe technicznie (a muzyka C. P. E. Bacha jest zaiste bardzo wymagająca!), z ogniem, pasją i brawurą. O grze wiolonczelisty Juliana Steckela krytycy pisali: „moc bez forsowania, inteligencja bez powściągliwości, humor bez kokieterii” – w przypadku wykonywanych utworów, artysta doprawdy trafia w samo sedno, nie pozostawiając niedosytu. Orkiestra Kameralna ze Stuttgartu to zespół z tradycjami, założony jeszcze przez Karla Münchingera w 1945 r., który wciąż święci swe triumfy. Tutaj prowadzi go młoda skrzypaczka Susanne von Gutzeit. Brzmienie orkiestry wydaje się wręcz idealne dla wykonywanego repertuaru. Interpretacja ma w sobie wiele polotu, fantazji, gdy trzeba szaleństwa, bo bez tego doprawdy trudno znaleźć klucz do muzyki Carla Philippa Emanuela Bacha!

Łukasz Kaczmarek



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Msza h-moll**

*Hannah Morrison, sopran; Esther Brazil, mezzosopran; Kate Symond-Joy, alt; Peter Davoren, tenor; Alex Ashworth, bas; David Shipley, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Orchestra • John Eliot Gardiner, dyrygent*

Soli Deo Gloria SDG722 • w. 2015 • 105'56"

★★★★★

Z całą pewnością bachowską *Wielką Mszę h-moll* BWV 232 można uznać za jedno

z największych arcydzieł w historii ludzkości. Napisano setki stron o jej genialności, bogatej warstwie symbolicznej, znaczeniowej, muzycznych i pozamuzycznych walorach. Nagrywano ją bardzo wiele razy, poczynając od pierwszych londyńskich rejestracji: z 1926 r. w obszernych fragmentach i z 1929 r. już w całości (pod batutą Alberta Coatesa z wielką Elisabeth Schumann). W roku 1985 John Eliot Gardiner dokonał swego pierwszego zapisu dzieła, co spotkało się z entuzjastycznymi recenzjami krytyki i bardzo ciepłym przyjęciem przez melomanów na całym świecie. Do dziś jest to jedno z kanonicznych nagrań *Wielkiej Mszy*. Ale oto po 30 latach, tytułujący się już jako Sir, Maestro Gardiner powraca do bachowskiego arcydzieła. Tym razem dyrygent zamiast zacisza studia nagraniowego wybrał warunki koncertowego wykonania z udziałem publiczności (za każdym razem jednak pozostając w przeznaczonych do tego świątyniach). Oba wykonania nie różnią się istotnie w zakresie koncepcji muzycznej. Jak to zwykle u Gardinera, pomysły są udratyzowane, dynamika odpowiednio skonstrastowana, tempa żywe, całość jednak, w kontekście dzisiejszym nabiera innego znaczenia niż przed 30 laty. Dziś interpretacja dyrygenta nie wydaje się już tak rewolucyjna, wręcz wywrotowa. Całość robi wrażenie większej spójności, jakby pod wieloma względami dojrzała. Choć Gardiner przywiązuje dużą wagę do szczegółów, bachowską *Mszę h-moll* pod jego batutą odbieramy jako bardzo homogeniczną, logiczną strukturę. Gardiner nie wydziela też z chóru, jak to miało miejsce przed 30 laty, kilkuosobowej grupy do wykonania określonych fragmentów chóralnych, lecz wszystko (rzecz jasna, z wyjątkiem arii i duetów) powierza całemu

zespółowi. Nie redukuje, wzorem swych „bardziej postępowych” kolegów, idących za koncepcją Joshuy Rifkina, składu chóru i orkiestry, zachowuje zdrowy umiar, bierze z tradycji to, co najlepsze. Nie rezygnuje z przynależnego tej muzyce barokowego przepychu, monumentalności (wspaniałe *Sanctus*). Wykonanie chóru jest zawsze nieskazitelne, orkiestra Angielskich Solistów Barokowych błyszczy. Gardiner jest przekonany, i słusznie! że ma do dyspozycji bodaj najlepszy obecnie chór świata. Bez oporu więc powierza solowe partie właśnie członkom zespołu, i triumfuje, wszyscy bowiem wychodzą zwycięsko ze swego zadania. Śpiewająca sopranem Hannah Morrison, zachwyca piękną, dźwięczną, perlistą barwą, lekkością i ruchliwością, cudowną promiennością, nieco przypominając wielką Emmę Kirkby. Esther Brazil, mezzosopran, pojawia się tylko w jednej arii: *Qui sedes*, śpiewa w podobnym stylu co Morrison, nadając przy tym interpretacji wiele subtelności i uroku. Głosy obu pań są świeże, delikatne, w śpiewie wyczuwa się radość, ciepło, niewinność. Meg Bragle, którą słyszymy w arii altowej *Agnus Dei* oraz w jednym duecie, znakomicie wpisuje się w koncepcję całości, urzekając skromnością. W innym duecie pojawia się z kolei, również śpiewająca altem, Kate Symonds-Joy, dysponująca mniej ciekawym, chłodniejszym niż Bragle głosem, lecz stanowiąca dobry kontrapunkt dla Morrison. Tenorowe partie zostały podzielone między dwóch panów: Petera Davorena oraz Nicka Pritcharda. Ten pierwszy śpiewa z dużą wrażliwością, lekko i subtelnie, choć brzmi nieco szaro, blade, drugi – wykonuje arię *Benedictus* również delikatnie, z olbrzymią kulturą, w interesujący, nieco melancholijny i „cierpiętniczy”

sposób. Również partie basowe rozdysponowano pomiędzy Alexa Ashwortha i Davida Shipleya: każdemu dano po jednej arii. Obaj są dobrzy (z delikatnym akcentem na pierwszego), drugi zdaje się, ma nieco niższą tessiturę.

W całości, otrzymujemy ze wszech miar udaną produkcję. Nie wyprze ona z rynku, rzecz jasna, innych wartościowych nagrań *Wielkiej Mszy h-moll*, ani nawet wcześniejszej rejestracji Gardinera, lecz stanowić będzie dla nich bardzo mocną alternatywę, której nie sposób pominąć milczeniem.

Łukasz Kaczmarek

**BELA BARTÓK**

**Complete Choral Works**

Zoltán Kocsis, fortepian • *Chóry Budapeszteńskiej Akademii Muzycznej i Eötvös Lorand University* • László Dobszay, dyrygent  
Budapest Music Center Records BMC  
CD 186 • w. 2014, n. 2008 • 114'25"  
★★★★★

Ciekawą płytę, zawierającą komplet muzyki chóralnej Beli Bartóka, wydało ostatnio węgierskie wydawnictwo BMC. Jest to w zasadzie nie samo wydawnictwo płytowe, a Budapeszteńskie Centrum Muzyki, założone przez puźonistę i profesora stołecznej Akademii Muzycznej, zajmujące się organizacją koncertów, wydawaniem płyt (głównie z muzyką kompozytorów węgierskich), popularyzacją, promocją i archiwizowaniem rodzimej muzyki.

Jest to jedno z niewielu nagrań muzyki chóralnej Bartóka, zawierające prawie wyłącznie utwory na chór a cappella (wyjątek stanowią tu *Cztery słowackie pieśni ludowe*, Sz. 70, BB 78, którym towarzyszy Zoltán Kocsis na fortepianie). Ciekawostką jest fakt, że w skład chóru wchodzi studenci Akademii Muzycznej im.

F. Liszta oraz Uniwersytetu im. L. Eötvösa, wybrani przez doświadczonego dyrygenta, László Dobszaya. Świadczy to niewątpliwie o celach wydawnictwa, które w klarowny sposób pokazuje, że stawia na świeże wykonania oraz rozwój rodzimych muzyków.

Album podzielony jest na dwie płyty. Pierwsza z nich zawiera utwory przeznaczone na dwu- i trzyczęściowy chór dziecięcy i żeński a cappella i są to głównie utwory tradycyjnej muzyki węgierskiej. Wszystko to zamyka się w VIII wolumenach. Drugi krążek to utwory nawiązujące do tradycji i ludowości zarówno ojczyzny kompozytora, jak i jej sąsiadów – Rumunii i Słowacji. Chór, złożony z – dla przypomnienia – studentów uczelni wyższych w Budapeszcie, pomimo braku doświadczenia, porównywalnego z podobnymi zespołami zawodowymi i koncertującymi po czołowych światowych estradach, wypada bardzo dobrze. Całość brzmi klarownie, profesjonalnie, nie można mówić o żadnych niedociągnięciach, zarówno ze strony wykonawców, jak i prowadzącego. Stworzony przez Dobszaya zespół wart jest polecenia każdemu pasjonatowi muzyki chóralnej.

Dzieła wokalne Bartóka to dość zapomniana i mało znana część jego twórczości. Powodem tego może być fakt, że wszystkie te utwory są silnie związane z językiem. Twórca *Zamku Sinobrodego* korzysta z ludowych pieśni w języku węgierskim, rumuńskim i słowackim, co często jest nieprzetłumaczalne i stanowi pewien problem interpretacyjny. Tłumaczenia na inne języki to z kolei duży problem wykonawczy, a często wręcz swoista bariera, uniemożliwiająca prawidłowe wykonania i interpretowania dzieł wielkiego węgierskiego kompozytora. Wszystko to powoduje, że

utwory te stosunkowo często wykonywane są w ojczyźnie kompozytora i jednocześnie bardzo rzadko w innych krajach. Niemniej jednak, jest to istotna część twórczości Bartóka, wcale nie mniej znacząca, niż jego wielkie dzieła orkiestrowe, a już na pewno znacząca pod kątem ilościowym. Tym bardziej warto sięgnąć po to nagranie, by poznać po raz kolejny znakomity warsztat Bartóka i niezwykle trafne opracowania ludowych pieśni środkowoeuropejskich.

Jakub Banas



**HEINRICH IGNAZ FRANZ  
VON BIBER  
Rosenkranzsonaten**

Rachel Podger, skrzypce; David Miller, lutnia; Marcin Świątkiewicz, klawesyn/organy; Jonathan Manson, wiolonczela/viola da gamba

Channel Classics CCS SA 37315 • w. 2015 • 134'26"

★★★★★

Do lat 90. XIX w. o *Sonatach Misteryjnych*, zwanych też *Sonata Różańcowymi*, Heinricha Ignaza Franza von Bibera (1644–1704) zapewne nikt nie słyszał. Łącznie jest ich 16 – tyle, co w XVII w. Tajemnic Różańca (15) plus *Passacaglia Anioł Stróż*. Powstały one najprawdopodobniej w latach 1670. i są jednymi z najwspanialszych sonat skrzypcowych w całej literaturze muzycznej. Ścisłe związane z kultem maryjnym, odwołują się do kolejnych Tajemnic Różańca. Stanowią genialny przykład tego, jak muzyka, będąca przecież czymś abstrak-

cyjnym, może być obrazowa, przekazywać ładunek emocjonalny i duchowy. Warto przed sięgnięciem po te niezwykle piękności dzieła zapoznać się z fachowym komentarzem. Omawiany album proponuje nam dwa krótkie teksty tego typu – jeden autorstwa Marka Seowa, drugi – Rachel Podger. Poruszają one również istotne kwestie wykonawcze i interpretacyjne. Do dziś *Sonaty Misteryjne* doczekały się przeszło 20 różnych nagrań. Dość powszechną praktyką jest, że skrzypkowie wykonując cykl, zmieniają instrumenty, co uzasadnione jest diametralnymi różnicami pomiędzy poszczególnymi sonatami, zastosowaniem odmiennej scordatury, specyficznymi, ograniczonymi przecież, możliwościami skrzypiec. Rachel Podger decyduje się na jeden tylko instrument – swój, własny, starannie dobrany – skrzypce Pesariusa z Genui z 1739 r., który przeprowadza przez cały złożony cykl, niemal personifikując go. Ma to swój sens – tak metodologiczny, jak i ideowy. Wykonanie Podger jest fantastyczne – przemyślane, mądrze ekspresyjne, odpowiednio obrazowe, zaangażowane, ale takie bardziej introwertywne, w którym wyraźnie słychać oddanie artystki, jej silne wchodzenie, niemal utożsamianie się z pozamuzycznymi treściami. Momentami niezwykle skupienie przywodzi wręcz wrażenie transu, bez czasu. Pod względem technicznym, wykonanie Podger nie ma słabych punktów, a cykl bynajmniej nie należy do prostych i mało skomplikowanych. Brzmienie skrzypiec jest intensywne, szlachetne, doskonale zróżnicowane w zależności od charakteru kompozycji.

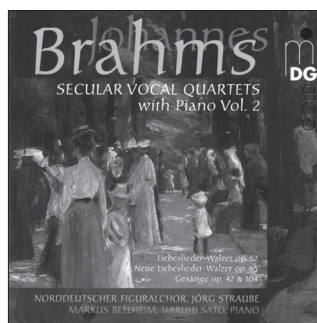
Wśród artystów partnerujących Podger znajduje się nasz znakomity klawesynista i organista – Marcin Świątkiewicz. W ogóle muzycy tworzący tu-

taj grupę continuo zasługują na słowa najwyższego uznania – ich gra jest stylowa, wyszukana, taktowna.

W sposób szczególny podchodzi Podger do finałowej, cudownej *Passacaglii*, gdzie pozostała już sama (bez zespołu continuo). Utwór ten określa jako jedno z dzieł, bez których nie mogłaby żyć, a które wzrasta i dojrzewa wraz z nią. W tym wykonaniu można się zatopić.

Pomimo innych, bardzo dobrych nagrań, ta najnowsza kreacja posiada wszelkie walory, by na stałe zająć jedno z czołowych miejsc w całej biberowskiej dyskografii.

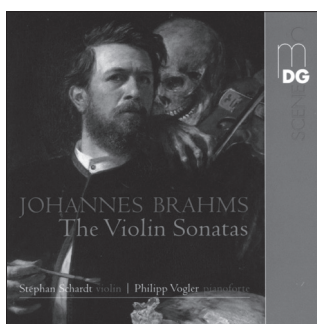
Łukasz Kaczmarek



**JOHANNES BRAHMS  
Kwartety wokalne wol. 2**

Norddeutscher Figuralchor • Jörg Straube, dyrygent  
MDG 947 1920-6 • w. 2015 • SACD, 65'41"

★★★★★



**Sonaty skrzypcowe**

Stephan Schardt, skrzypce; Philipp Vogler, fortepian  
MDG 903 1916-6 • w. 2015 • SACD, 56'27"

Dwa prezentowane woluminy to okazja do jeszcze głębszego wniknięcia w twórczość jednego z najbardziej kontrowersyjnych kompozytorów współczesnego sobie okresu, jakim był bez wątpienia Johannes Brahms (1833-1897). Obok twórczości symfonicznej, wniósł on także istotny wkład w rozwój muzyki kameralnej i salonowej, czego dowodem są omawiane albumy.

Pierwszy z nich to już druga płyta z muzyką wokalnoinstrumentalną tego kompozytora, jaka została nagrana w wykonaniu artystów tworzących Norddeutscher Figuralchor na przestrzeni dość krótkiego okresu. To dobrze, że ci muzycy promują twórczość tego kompozytora, który wniósł istotny wkład w rozwój muzyki wokalnej XIX stulecia. Szczególnie warto zwrócić uwagę na cykl pieśni ujętych w opus 42. Dzieła te powstały w latach 1859–1861. Był to czas bardzo intensywny dla tego kompozytora, kiedy to borykał się z niepowodzeniami, jakie napotkały go po zaprezentowaniu *Koncertu fortepianowego d-moll* źle przyjętego przez krytyków. Natomiast cykl dzieł z opus 104 to jedno z największych osiągnięć tego kompozytora na gruncie muzyki wokalnej. Ten cykl pięciu kompozycji powstawał w bardzo płodnym okresie, jakim były lata 1886–1888. Warto zauważyć, że kompozytor pracował nad nim pisząc jednocześnie *Trio fortepianowe* op. 101 i *Koncert podwójny* op. 102. To właśnie twórczość wokalna z tego okresu autorstwa Brahmsa kryje w sobie wiele odniesień do Ryszarda Wagnera (1813-1888). Warto także zauważyć, że data publikacji zbioru zbiegła się niemal ze śmiercią przywołanego twórcy, który dla wielu był źródłem inspiracji. Nic zatem w tym nadzwyczajnego, że także omawiany kom-

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

pozytor postanowił do niego nawiązać.

Drugi z prezentowanych woluminów stanowi środek do poznania twórczości kameralnej tego kompozytora, której część stanowią sonaty skrzypcowe. To okazja, aby zaobserwować przemiany stylistyczne, jakie zachodziły w twórczości tego kompozytora w latach 1878–1888. Dzieła te stanowią o dojrzałości i wysokim kunszcie niemieckiego romantyka. Słuchając omawianego woluminu przekonamy się, że artyści podjęli duże wyzwanie, jakim było nie tylko wykonanie kunsztownych i rozbudowanych kompozycji, ale także odpowiedni dobór instrumentów, który wcale nie wydawał się oczywisty. Dzięki zastosowaniu odpowiednich instrumentów, o jakich w adnotacjach pisał sam kompozytor, doświadczymy nie tylko unikalnego brzmienia, ale także wysłuchamy precyzyjnych wykonań, zwracających uwagę na wszystkie elementy dzieła muzycznego. Ten owoc późnego romantyzmu kryje w sobie wiele pułapek czekających na wykonawców, jak chociażby zastosowanie nietypowego metrum w pierwszej części *Sonaty G-dur*, co także pociąga za sobą inne konsekwencje, jak chociażby rozłożenie akcentów. Warto zatem sięgnąć po prezentowane woluminy, aby zapoznać się jeszcze lepiej z twórczością jednego z najwybitniejszych romantyków.

Karol Rzepecki

**PHILIP GLASS**

**The Hours, Metamorphosis, Mad Rush**

Walentyna Lisica, fortepian

Decca 478 8079 • w. 2015 • 150'59"

☆☆☆☆☆

Po bardzo entuzjastycznie przyjętych przez krytyków płytach z muzyką Chopina, Nymana, Liszta i Rachmaninowa,



wytwórnia Decca, wraz z ukraińską pianistką Walentyną Lisicą, prezentuje swój najnowszy krążek, tym razem z twórczością amerykańskiego minimalisty Philipa Glassa.

Pochodząca z Ukrainy pianistka zasłynęła uzyskując ponad 83 miliony wejść na YouTube i mając około 165 000 użytkowników swojej strony. Artystce udało się zdyskontować swój internetowy sukces jako punkt wyjścia do międzynarodowej kariery w najbardziej prestiżowych salach Europy, USA, Południowej Ameryki i Azji.

Na prezentowanym albumie znajdziemy zarówno muzykę dużego ekranu, jak i kompozycje pozafilmowe Glassa. Pierwszą z płyt otwiera pierwsza z sześciu części kompozycji *Glassworks (Opening)*, która prezentuje bardzo charakterystyczny dla kompozytora warsztat. Po tej swoistej introdukcji pianistka zabiera nas w podróż po muzyce filmowej, przeplatanej innymi kompozycjami Glassa; rozpoczyna ją krótki utwór pochodzący z filmu *The Truman Show*, a następnie pojawia się kilka kompozycji ze znakomitego filmu *The Hours (Godziny)*. Muzykę do tego filmu wypełniają bloki minimalistycznych konstrukcji muzycznych, które tworzą pełen fantazji i potęgi pejzaż dźwiękowy bogaty w kontrasty. Konstrukcję tę przerywa, trwająca trzydzieści minut, centralna kompozycja tego albumu, zatytułowana *How Now*, jedna z pierwszych napisanych dla zespołu Philipa Glassa w 1968 r. Po niej następuje

*The Olympian* – utwór napisany na spektakularne otwarcie letnich igrzysk olimpijskich w 1984 r. (oryginalnie w wersji na orkiestrę i głosy), a całość zamyka kultowy utwór *Mad Rush*, który Glass wykonał podczas pierwszej wizyty czternastego Dalajlamy w Nowym Jorku.

Drugi album to znowu powrót do kilku kompozycji z filmu *Godziny*, tym razem „przerwane” utworem *Wichita Vortex Sutra*, skomponowanym do poematu o tym samym tytule. Jego autorem jest Allen Ginsberg, a sama kompozycja ma zdecydowanie antywojenny charakter (nawiązuje do wojny amerykańsko-wietnamskiej). Kolejnym cyklem na tym krążku jest zbiór pięciu *Metamorfoz*, ukazujących charakterystyczne dla warsztatu Glassa struktury minimalistyczne; to znakomite dzieło zostało niezwykle trafnie zinterpretowane przez pianistkę, oddając ogromny ładunek emocjonalny tych muzycznych przeobrażeń. Analogicznie do *Otwarcia (Opening)* obydwie płyty zamyka utwór *Closing*, będący fragmentem ścieżki dźwiękowej do pochodzącego z 1985 r. filmu *Mishima: A Life in Four Chapters*.

Ten zbiór bardzo wyrazistej muzyki Glassa, niezwykle bogatej harmonicznie, jest wyjątkowym przeżyciem dla słuchacza, zwłaszcza dzięki rewelacyjnym interpretacjom Lisicy. Artystka czuje się doskonale w muzyce minimalistycznej, czego dowodem jest jej nagranie muzyki Michaela Nymana *Chasing Pianos*, wydane w kwietniu 2014 r.; otrzymało ono wspaniałe recenzje: „Znana z sensacyjnych prezentacji na portalu YouTube artystka jest w doskonałej formie i powoduje, że ta muzyka żyje” (Classic FM), „Lisica jest idealną interpretatorką, nadającą indywidualny charakter wykonywanym

dzielom” (International Piano). Trudno nie zgodzić się z tymi opiniami, słuchając jej interpretacji również na tym krążku. Niezwykle wyczucie, wyważenie emocji, dopracowany warsztat – to tylko niektóre z określeń, które powinny zachęcić każdego do posiadania i słuchania tej płyty.

Jakub Banaś

**HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI**  
**Symfonia nr 3**

*Dawn Upshaw, sopran • London Sinfonietta • David Zinman, dyrygent*

Nonesuch 79282-1 • w. 2016, n. 1991 • LP, 52'52"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Sledząc katalogi poszczególnych wytwórni fonograficznych, zauważymy coraz większą ofertę płyt winylowych. Wydawać by się mogło, że historia znów zatacza koło, a to, co wydawało się starodawne, ponownie zyskuje na wartości. Nie pozostaje nam zatem nic innego, jak odkurzenie adaptera. Szczególną okazję ku temu stanowi prezentowane, nowo wydane nagranie *Symfonii pieśni żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego w wykonaniu London Sinfonietta pod dyktando Davida Zinmana, utrwalone w 1992 r.

Omawiany utwór, powstały pomiędzy październikiem a grudniem 1976 r., odznacza się strukturą trzyczęściową. Elementem formotwórczym jest warstwa tekstowa, do której wykonania kompozytor wykorzystał głos sopranowy. Na szczególną uwagę zasługuje pierwsza część. Kompozytor posługuje się jedną z najstarszych, zarazem najprostszych form polifonicznych, jaką stanowi kanon. Natomiast warstwa tekstowa została zaczerpnięta ze zbioru ks. Władysława Skierkowskiego. Kompozytor,



poprzez zastosowanie licznych środków ekspresyjnych, próbuje wyrzucić wpływ na osobę odbiorcy, a apogeum tego wpływu stanowi część środkowa. Partii sopranu powierzony zostaje tekst autorstwa młodej więźniarki Wandy Heleny Błażusiak, który znalazł się na jednej ze ścian gestapowskiej katowni w Zakopanem. Tekst adresowany do matki zawiera słowa popularnej w latach międzywojennych pieśni. Ostatnia część ponownie przybiera formę ronda, zbudowaną na podstawie melodii i tekstu popularnej pieśni ludowej. Jak czytamy w jednej z opinii, prezentowane dzieło „ma charakter ponadczasowy. Muzyka jest jedynie pretekstem do wyrażenia bogatego w treści przesłania eschatologicznego, co sprawia dużą trudność, aby rozpatrywać ten utwór w kategoriach wyłącznie muzycznych”.

Niemniej jednak, warto docenić to przedsięwzięcie, jakiego podjęli się wiele lat temu – i z tak efektownym skutkiem – muzycy z Londynu. Prezentowana płyta stanowi dowód na nieprzemijającą aktualność dorobku polskiego kompozytora.

Karol Rzepecki

**HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI**  
**Pieśni o radości i rytmie op. 7, Trzy utwory w dawnym stylu, Koncert na klawesyn i orkiestrę smyczkową op. 40, Małe requiem dla pewnej polki op. 66**

Aukso Orkiestra Kameralna Miasta Tychy • Marek Moś, dyrygent  
Katowice Miasto Kultury • 55'13"

☆☆☆☆☆

*Górecki / Aukso* to druga płyta z serii *Mistrzowie Muzyki*, wydana przez Instytucję Kultury Katowice – Miasto Ogrodów. Po bardzo dobrej interpretacji utworów Wojciecha Kilara, Orkiestra Aukso pod kierunkiem Marka Mosia zmierzyła się z twórczością Henryka Mikołaja

Góreckiego. Zespół powstał w 1998 r. Nazwa (aukso = z gr. wzrastanie), jaką wybrał sobie zespół, nie jest przypadkowa; będąc wyrazem aspiracji twórczych go muzyków, wyznacza jednocześnie kierunek ich zawodowej drogi. Mówi o potrzebie doskonalenia i konsekwencji, o podejmowaniu wyzwań i otwarciu.

Album zawiera cztery utwory, zmarłego kilka lat temu kompozytora. Dobór utworów jest nieprzypadkowy; choć jest to tylko wycinek z bogatej twórczości Góreckiego, prezentuje on różne etapy rozwoju jego warsztatu. Krążek rozpoczynają awangardowe *Pieśni o radości i rytmie* op. 7 z roku 1956, czyli z początku drogi twórczej kompozytora. Zarówno tytuł, jak i wymowa pieśni nawiązuje do wiersza Juliana Tuwima, jednak Górecki w swojej interpretacji skupił się nie tyle na poszukiwaniu uniwersalnej prawdy (jak Tuwim), lecz na energii i radości wypływającej z rytmicznej i dynamicznej muzyki. Kolejne, to nawiązujące do renesansowej muzyki *Trzy utwory w dawnym stylu* (wyjątkowo bez opusu) z 1963 r. Były one sporym zaskoczeniem dla publiczności, która po takich utworach, jak *Scotri*, czy *Genesis* widziała w Góreckim twórcę awangardowego, nawiązującego do dodekafonii i sonoryzmu. *Koncert na klawesyn i orkiestrę smyczkową* op. 40 z roku 1980 to dzieło niezwykle motoryczne i rytmiczne, łączące technikę minimalistyczną ze swoistym brityzmem, znanym wcześniej z twórczości Bartóka i Prokofiewa. Niezwykle szybkie tempo jest dodatkowo potęgowane przez narastającą dynamikę. Jest to też swoisty powrót kompozytora, po latach twórczenia utworów wokalnie-instrumentalnych, do muzyki czysto instrumentalnej. Płytę zamyka *Małe requiem dla*

*pewnej polki* op. 66, napisane w 1993 r., jedno z najchętniej i najczęściej wykonywanych dzieł Góreckiego. Refleksyjny, pełen zadumy i liryzmu nastrój tego dzieła przywodzi na myśl słynną *III Symfonię „Pieśni żałosnych”*.

W nagraniu płyty, obok orkiestry Aukso, uczestniczyli także znakomici soliści: Anna Górecka – córka kompozytora, Joanna Galon-Frant i Piotr Sałajczyk przy fortepianie oraz Marek Toporowski na klawesynie. Jak podkreśla dyrygent, Marek Moś: „Do muzyki kameralnej Henryka Mikołaja Góreckiego mam specjalny stosunek, bo zacząłem ją grać jeszcze w Kwartecie Śląskim, a więc była w moim życiu pierwsza, przed utworami symfonicznymi. To, co przeżywałem grając sonaty, czy kwartety smyczkowe Góreckiego, pomogło mi w zrozumieniu całej jego muzyki. Uważam utwory kameralne Góreckiego za równie głębokie wypowiedzi, jak jego symfonie. Szczególnie głęboką wypowiedzią kompozytora, i bardzo mi bliską, jest *Małe requiem*. Zauroczony jestem także *Pieśniami o radości i rytmie*, siłą tego utworu i barwną instrumentacją. To utwór nieczęsto wykonywany, który mimo wieku brzmi świeżo i dynamicznie”. Ostatnie słowa z wypowiedzi dyrygenta zdaje się bardzo trafnie określać całe nagranie – brzmienie jest tu bowiem świeże i czyste, a dobór repertuaru, przedstawiający przekrój przez twórczość kompozytora na przestrzeni niespełna czterdziestu lat, bardzo trafny. Płyta godna polecenia zarówno dla adeptów muzyki Góreckiego, chcących „ogłędnie” zapoznać się z jego twórczością, jak i dla miłośników wielkiego twórcy ze Śląska.

Jakub Banaś



**ENRIQUE GRANADOS**  
**Muzyka orkiestrowa wol. 1: Marcha de los vencidos, Suite sobre cantos gallegos, Torrijos**

Cor Madrigal; Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya • Pablo González, dyrygent

Naxos 8.573263 • w. 2016, n. 2013 • 54'47"

☆☆☆☆☆

Wprawdzie Enrique Granados znany jest głównie dzięki swoim gitarowym i fortepianowym arcydziełom, opartym na muzyce hiszpańskiej, to był on również znakomitym kompozytorem muzyki orkiestrowej, mało znanej lub całkowicie zapomnianej.

Naxos właśnie rozpoczął wydawanie płyt, które – być może – spopularyzują ten zapomniany fragment twórczości Granadosa. Pierwszy wolumin i już zaskoczenie: trzy bardzo interesujące dzieła, nigdy dotąd nie nagrane.

Pierwszym utworem na płycie jest marsz poświęcony mordercy i pokonanym w niesprecyzowanej bitwie – *Marcha de los vencidos*. Został on nagrany ze swadą, połosem i powagą należną pokonanym. Kolejnym utworem na płycie jest *Torrijos* – muzyka do sztuki teatralnej, ukazująca zamilowanie kompozytora do muzyki scenicznej. Orkiestra doskonale oddała wszelkie niuanse kompozycji: żywiołową rytmikę, dramatyzm, napięcie, rozpiętość dynamiki, tworząc wykonanie zwarte, pulsujące energią, niepozabawione jednakże tragizmu

w części środkowej. Znakiem w tym utworze jest także chór w częściach 2, 3 i 5.

Ostatnim utworem jest *Suite sobre cantos gallegos* oparta na galicyjskim folklorze, wykorzystująca tańce ludowe w celu zilustrowania tamtejszych pejzaży. Katalońska orkiestra zagrała brawurowo ten utwór, udowadniając, że muzycy mają folklor hiszpański we krwi.

Piękna muzyka w znakomitym wykonaniu przez muzyków z Katalonii odkrywa nieznaną oblicze Granadosa. Warto po nią sięgnąć, choć szkoda, że płyta trwa mniej niż 55 minut. Czasy, gdy Naxos nagrywał niemalże 80 min. na każdej płycie minęły chyba bezpowrotnie.

Stanisław Lubliński

### JERZY FRYDERYK HAENDEL Sonaty fletowe

*Dorothea Seel, flet; Luca Guglielmi, klawesyn*

Hänssler Classic CD HC16005 • w. 2015 • 48'07"

☆☆☆

Sonaty fletowe Jerzego Fryderyka Haendla nie należą do jego najbardziej znanych kompozycji. Istnieją również wątpliwości co do ich autorstwa. Utrzymane są w stylu włoskim, czerpiąc ze źródeł Corelliego i Geminianiego, w niektórych fragmentach obecne są również zapożyczenia od innych kompozytorów, jak Carissimi, czy Muffat. Cechuje je jednak spora inwencja melodyczna, pod względem warsztatowym są to dobrze napisane dzieła, choć oczywiście ustępują innym formom uprawianym przez genialnego Saksończyka: operom, oratoriom, kantatom, suitom, czy koncertom organowym. Omawiane nagranie przynosi pięć sonat na flet prosty i klawesyn Haendla. Ich wykonawcami są flecistka Dorothea Seel oraz klawesy-

nista Luca Guglielmi. Artystka jest absolwentką Mozarteum w Salzburgu, grała w renomowanych zespołach muzyki dawnej, jako solistka może poszczycić się współpracą ze znakomitymi orkiestrami i dyrygentami. Partnerujący jej w tym nagraniu Luca Guglielmi jest jednym z najwybitniejszych współczesnych klawesynistów i organistów. Artysta uprawia również dyrygenturę i kompozycję. Ma w swoim dorobku koncerty i nagrania z takimi mistrzami, jak Cecilia Bartoli, Jordi Savall, czy Giuliano Carmignola. Wykonania, jakie artyści przedstawili na prezentowanej płycie są poprawne. Dobrze odczytują oni muzykę, cechują się należytą biegłością, grają zgodnie ze stylem epoki. Brak im jednak bardziej charyzmatycznej wizji interpretacyjnej, błyskotliwości, słabo realizują przy należny przecież tym kompozycjom aspekt improwizatorski. Omawiane nagranie powstało przed siedmioma laty. Jego jakość niestety pozostawia sporo do życzenia. Wyraźnie słyszalny jest pewien pogłos, miejscami dźwięk jest nienaturalnie stłumiony. Rozczarowuje też łączny czas zapisu, nie sięgający nawet 50 minut. W całości jest to rzetelna i profesjonalna produkcja, trudno jednak spodziewać się, by kogokolwiek zachwycała bądź porwała.

Łukasz Kaczmarek

### JOHANN SIMON MAYR Saffo – drama per musica in due atti, libretto: Antonio Simone Sogradi

*Andrea Lauren Brown, sopran; Jaewon Yun, sopran; Markus Schäfer, tenor; Marie Sande Papenmeyer, mezzosopran; Katharina Ruckgaber, sopran; Daniel Preis, tenor • Chór Bawarskiej Opery; Simon Mayr Chorus; Concerto de Bassus • Franz Hauk, dyrygent*



Naxos 8.660367-68 • w. 2016, n. 2014 • 121'24"

☆☆☆☆☆

Żyjący w latach 1763–1845, bawarski kompozytor Johann Simon (Giovanni Simone) Mayr większą część życia spędził we Włoszech. W jego dorobku znajduje się ponad 60 oper. Za życia twórcy były cenione, później popadły w zapomnienie. Od lat Naxos przywraca do życia niektóre z nich. Tym razem wybór padł na *Saffo*, pierwsze dzieło operowe Mayra, powstałe w roku 1784. Libretto tej opery napisał, żyjący w latach 1759–1818, Antonio Simone Sogradi, twórca kilkudziesięciu librett.

Jak na pierwsze dzieło operowe młodego Mayra, jest bardzo dobre i interesujące. Przywrócone zostało do życia dzięki wysiłkom dyrygenta, Franza Hauka. Zgrabnie skonstruowane libretto tej dwuaktowej opery opowiada prostą historię podróży. Biorą w niej udział Saffo, Alceo i Faone. Razem podążają do Delf, by wysłuchać wyroczni Pytii. Nagranie jest bardzo dobre, choć miejscami mikrofony są zbyt blisko śpiewaków. Franz Hauk, który zrobił już tak wiele dla Mayra, prowadzi muzyków z rozmachem. Wszyscy śpiewacy imponują świetnym przygotowaniem i pięknymi głosami. Wśród nich wyróżniają się Andrea Lauren Brown jako Saffo i Markus Schäfer jako Alceo.

Jest to album wart posiadania – miłośnik opery wielokrotnie po niego sięgnie. Jedynym mankamentem jest brak libretta, które można ściągnąć ze

strony internetowej. Czy naprawdę tak poważna firma musiała oszczędzić kilka groszy? Pamiętam, gdy kilkanaście lat temu forma Naïve wprowadziła rewolucyjne jak na tamte czasy rozwiązanie w postaci librett w internecie. Lata minęły, podane w płytach strony nie istnieją. Wprawdzie Naxos ma większy zasięg niż Naïve, ale przecież nikt nie jest wieczny... A i nie na każdej bezludnej wyspie mamy zasięg...

Stanisław Lubliński

### FELIX MENDELSSOHN Symfonie nr 3 i 4

*Freiburger Barockorchester • Pablo Heras-Casado, dyrygent*

Harmonia Mundi MHC 902228 • w. 2016 • 67'36"

☆☆☆☆☆

Po znakomitej *Drugiej*, Pablo Heras-Casado sięga po mendelssohnowską *Szkoczką* i *Włoską*, a zatem dwie jego najśłynniejsze symfonie. Tym razem hiszpański dyrygent ma do dyspozycji znakomity niemiecki zespół muzyki dawnej – Orkiestrę Barokową z Fryburga. Choć jeszcze trzydzieści-czterdzieści lat temu zaangażowanie orkiestry grającej na instrumentach historycznych do wykonania symfonii Mendelssohna ocierałoby się o perwersję, a co najmniej dziwaczność, dzisiaj, inne niż wówczas normy, w pełni dopuszczają taki zabieg, i nikogo specjalnie to nie dziwi. I właśnie ów zespół zdaje się być największym atutem nagrania. Wydobywa on z muzyki Mendelssohna nowe, nieznaną dotąd barwę, umiejscawia dobrze znane dzieła w nieco innym kontekście – chyba bliższym epoce kompozytora. Jest więc świeżość, jest ciekawa kolorystyka brzmieniowa, jest duch czasów twórcy. Prowadzący Orkiestrę Pablo Heras-Casado podchodzi do zadania w sposób ra-

**JÓZEF MICHAŁ  
PONIATOWSKI**

**Msza F-dur**

Barbara Lewicka Wójcik, sopran; Donata Zuliani, alt; Mateusz Kołos, tenor; Robert Kaczorowski Robert, baryton; Michał Kaleta, organy • Zespół Wokalny Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku • Przemysław Stanisławski, dyrygent

Acte Préalable AP0356 • w. 2015, n. 2015 • 48'51"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

Każde odkrywanie wiąże się z ryzykiem – czy wartość wykonywanego dzieła okaże się na tyle duża, by opłacić się trud wyciągania na światło dzienne czegoś starego i zakurzonego, przygotowania nieznanego przecież muzyki, a zatem takiej, która nie ma praktycznie żadnych tradycji wykonawczych? Często boimy się nowości, często po prostu nam się nie chce podjąć większego wysiłku – lepiej sięgnąć po coś dobrze znanego, co mamy już opanowane, bądź posiadamy wzorce artystyczne, na których moglibyśmy się oprzeć.

Kilka osób musiało podjąć pewien trud, a kolejne przyjął wyzwanie, byśmy mogli poznać *Mszę F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego (1816–1873), by omawiana płyta mogła powstać. Pierwszą z tych osób był Jan A. Jarnicki, który wydobyl ze zbiorów Uniwersytetu w Yale partyturę dzieła. Kolejną – ksiądz Robert Kaczorowski, śpiewak (baryton) i organista, który zainteresował się *Mszą* Poniatowskiego i w zasadzie doprowadził do realizacji tego nagrania. I kolejna grupa osób – artyści, którzy odważyli się wziąć na warsztat dzieło, a więc soliści, wszyscy związani ze środowiskiem muzycznym Gdańska: Barbara Lewicka Wójcik,

Donata Zuliani, Mateusz Kołos, Robert Kaczorowski (drugim raz brawo!), organista Michał Kaleta, członkowie Zespołu Wokalnego Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku i dyrygent Przemysław Stanisławski.

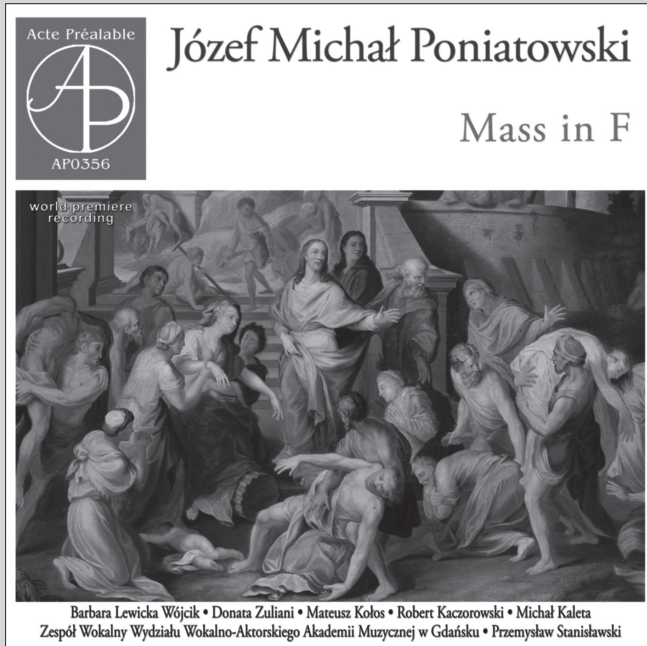
Powiedzmy krótko, na co takiego muzycy się pisali, kim był kompozytor, czym jest dzieło. Książę Józef Michał Poniatowski był synem bratanka króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Posiadał profesjonalne wykształcenie muzyczne. Dysponując świetnym głosem tenorowym (jak można domniemywać, praw-

cieszyły się znaczną popularnością. Z innych jego kompozycji, prócz pieśni i oratorium, wybija się właśnie *Msza F-dur*, przeznaczona na cztery głosy solowe, chór mieszany i organy (opcjonalnie fortepian, bądź fisharmonię). Powstała w 1867 r., jej premiera miała miejsce w Paryżu, dzieło dedykowane zostało królowi Portugalii. Stanowi ono pełny cykl mszalny, wzbogacony o części *O salutaris* oraz finałowe *Amen*. W *Mszy* Poniatowskiego odnajdziemy wpływy włoskie – a to w sposobie kształtowania linii melodycznej, a to w swoistej prostocie, a to w potraktowaniu głosu

ku. Najpiękniejsza jest chyba *Gloria*, bardzo interesująca melodycznie, urzekająca i wzruszająca (cudowne partie chóru). Ale myliłby się ten, kto zarzucałby Poniatowskiemu przesadne uleganie wpływom włoskim. Posłuchajmy początku *Credo* – czyż organowy wstęp swym rytmem i charakterem nie przywołuje na myśl przede wszystkim naszego poloneza? Ale tak naprawdę w każdym fragmencie znajdziemy coś interesującego, inwencja melodyczna kompozytora jest ogromna.

Wykonawcy *Mszy F-dur* nie tylko stanęli na wysokości zadania, ale dali interpretację zaangażowaną, frapującą, pełną artyzmu. Barbara Lewicka Wójcik dysponuje delikatnym, wdzięcznym sopranem o przeuroczej, jasnej barwie, jej śpiew może wzruszyć. Podobnie subtelnie prezentuje się Mateusz Kołos, tenor, chyba idealny głos do tej partii (aż chciałoby się posłuchać w jego wykonaniu jakichś partii rossiniowskich, do których zdaje się znakomicie pasować). Nie mniej zachwytu budzą, dysponujący wszak głosami o zgoła odmiennym typie, Donata Zuliani oraz Robert Kaczorowski (triumfujący w *Agnus Dei*). Chór wypada bardzo dobrze, dyrygent dba o intonacyjną dokładność, atrakcyjny kształt całości. Aż miło być świadkiem takiego profesjonalizmu artystów w podejściu do mało znanej, a przez to pozornie (sic!) niewiele znaczącej kompozycji! Czyż jednak słabej warsztatowo, mało wartościowej artystycznie, nie zawierającej pięknej muzyki? Odpowiedź na każde z tych pytań powinna być jednoznaczna. A co do początkowych refleksji... było warto!

Łukasz Kaczmarek



dopodobnie tenore leggero), wykonywał przede wszystkim partie w operach Rossiniego i Donizettiego. Działał również jako dyplomata. Związany z Napoleonem III, był senatorem cesarstwa francuskiego, posiadał też francuskie obywatelstwo. W twórczości kompozytorskiej Józefa Michała Poniatowskiego najważniejsze miejsce zajmuje muzyka operowa. Jest on autorem 12 dzieł scenicznych, które były wykonywane w liczących się teatrach operowych Europy (we Włoszech, w Paryżu i w Londynie), w swoim czasie

ludzkiego; szczególnie wyrażnie zaznaczyła się fascynacja muzyką trójcy bel canto: Belliniego, Donizettiego oraz Rossiniego. Kolejną wyróżniającą się cechą mszy jest jej kameralny charakter, przywołujący na myśl... *Małą mszę uroczystą* mistrza Rossiniego. To połączenie skromności i dostojności obecne jest, w różnych proporcjach, w całym utworze Poniatowskiego. Pod względem technicznym, dzieło jest bardzo dobrze i zręcznie napisane, pod względem artyzmu – zawiera wiele fragmentów o niezwykłym uro-

cyjonalny. Zdaje się myśleć, że starczy już ekstrawagancji, nie „przeładowuje” więc wykonania dodatkowymi efektami. Dobra dość szybkie tempo, nigdy jednak nie gna bez tchu przed siebie. Jego podejście do muzyki Mendelssohna jest ciepłe i serdeczne, bardziej jak do starej, dobrej znajomej, niż nowopoznanej atrakcyjnej kobiety. W wykonaniu znajdziemy wiele radości, słońca i entuzjazmu, a przy tym dobrze pojętej klasycyzacji. Obie symfonie pod batutą Heras-Casada brzmią świetnie. Osobiście delikatnie przychyliłbym się do wykonania *Włoskiej*, chyba ciekawszego, bardziej skonstrastowanego wewnętrznie. W pierwszej jej części zachwyca dbałość o szczegóły, siła i energia, a przy tym lekkość. Słuchając uważnie, natknijemy się na wiele interesujących detali. Druga część jest kapitalna, pełna skupienia, bardzo „religijna”, w trzeciej dyrygent świetnie buduje napięcie, finał zaś zachwyca zwiewnością i może porwać. *Symfonia „Szkocka”* wydaje się być bardziej homogeniczna, epicka, obrazowa, mniej udramatyzowana. Zwraca w niej uwagę zwłaszcza znakomicie wykonany powolna część trzecia, przemyślana i bardzo konsekwentna. W całości jest to również bardzo dobre wykonanie.

Omawianej płyty nie trzeba się bać. Pablo Heras-Casado obiera dość bezpieczną strategię, przenosząc muzykę Mendelssohna na grunt zespołu muzyki dawnej. Nie zrywa z tradycją, lecz wykorzystując klasyczne podejście, stara się szukać nowych wartości. A Freiburger Barockorchester wywiązuje się z zadania wyśmienicie – ich brzmienie jest niepowtarzalne i niezmiennie frapujące. Bardzo dobra, wyrównana produkcja.

Łukasz Kaczmarek



**MAURICE RAVEL**  
**L'Enfant et les sortilèges, Ma mère l'oye**

*Soliści • Chœur Britten; Jeune Chœur symphonique; Maîtrise de l'Opéra National de Lyon • Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin, dyrygent*  
Naxos 8.660336 • w. 2015 • 71'52"  
★★★★★

Tęsknota za dzieciństwem oraz skłonność do fantazjowania przybiera różne formy. Czasami ogranicza się do westchnienia: „Kiedy ja byłem młody...”. Innym razem, jak w przypadku Maurycego Ravela, wyraża się poprzez kolekcjonowanie mechanicznych zabawek i aktywność muzyczną.

Wśród zróżnicowanej spuścizny Ravela, obejmującej dzieła o rysach impresjonistycznych, utwory klasycyzujące, kompozycje wyrosłe na bazie zainteresowania hiszpańskim folklorem, na uwagę zasługują również i te, w których podjęty został „wątek dziecięcy”. Są to *Moja matka gęś* i *Dziecko i czary*. *Moja matka gęś* (*Ma mère l'oye*) powstała z myślą o dzieciach i z inspiracji literaturą dziecięcą. Pierwotnie była to suita na fortepian w układzie na cztery ręce (1910). Ostatecznie kompozycja została zorkiestrowana i rozbudowana do ram baletu (1919). Za pomocą dźwięków przywołuje w niej Ravel postać Śpiącej Królowej, Tomcia Palucha, Brzydunki oraz Pięknej rozmawiającej z Bestią. Opera *Dziecko i czary* (*L'Enfant et les sortilèges*) jest w swej istocie składającą się z dwóch części fantazją liryczną do libret-

ta Colette. Jej głównym bohaterem jest kłębny smyk. Za sprawą wyrzutów, jakie czynią mu ożywione przedmioty codziennego użytku i skrzywdzone uprzednio zwierzęta, dokonuje się w malcu wewnętrzna przemiana. W finalnej scenie dowiadujemy się, że „Il est bon, l'enfant, il est sage”.

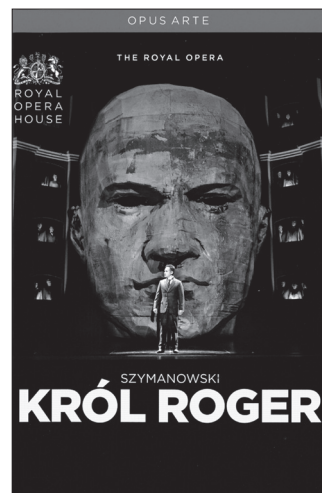
Wydanie na płycie *Mojej matki gęsi* i *Dziecka i czarów* jest jednym z etapów przygotowania kompletu dzieł Ravela z udziałem orkiestry. Trudu tego podjęli się Leonard Slatkin wraz z instrumentalistami Orchestre National de Lyon. Leonard Slatkin jest wybitnym dyrygentem, laureatem nagród Grammy, adresatem licznych wyrazów uznania, a od września 2011 r. dyrektorem muzycznym orkiestry z regionu Rodanu. By mogły zabrzmieć muzyczne pomysły Ravela pod swoją batutą zjednoczył on ponad stu instrumentalistów Orchestre National de Lyon i rzesze wokalistów tworzących chóry: Chœur Britten, Jeune Chœur symphonique oraz młodych adeptów sztuki z Maîtrise de l'Opéra National de Lyon. W nagraniu udział wzięli ponadto następujący soliści: Hélène Hébrard – sopran, Delphine Galou – kontralt, Julie Pasturaud – mezzosopran, Annick Massis – sopran, Ingrid Perruche – sopran, Marc Barrard – baryton, Nicolas Courjal – bas, Jean-Paul Fouchécourt – tenor.

Zarówno *Moja matka gęś*, jak i *Dziecko i czary* w interpretacji wymienionych powyżej artystów są wciągającymi opowiastkami. Tempo muzycznej narracji trzyma uwagę odbiorcy. Wykonawcy sugestywnie realizują malownicze zamysły kompozytora. Fatura dzieł, ich tkanka dźwiękowa jest mocno ograniczona. Jednak za sprawą barwnej instrumentacji, jedynym niedosytem, jaki odczuwa słuchacz, jest niecierpliwość, co jeszcze się wydarzy. Pomimo, że oba utwory

mieszczą się w kategorii muzyki poważnej, artystom nie brak poczucia humoru. Choć wątki podjęte w balecie i operze trzeba uznać za ciekawostki-błahostki, to ze strony muzyków nie ma tu miejsca na lekceważenie tematu, które czasami przydarza się dorosłym w konfrontacji z problemami dzieci. Energia, z jaką grają wykonawcy sprawia, że słuchacz bez oporu przyjmuje i akceptuje ich wyobrażenie bajkowego świata i daje się przez niego prowadzić niczym małe dziecko.

Płytę polecam nie tylko wiecznym Piotrusiom Panom i Alicjom z Krainy Czarów. Prostota środków, na które zdecydował się Ravel, czyni oba utwory powszechnie przystępnymi. Meloman zapewne zwróci uwagę na profesjonalizm grającego zespołu oraz subtelny urok i konstrukcyjny artyzm ravelowskich dzieł. Każdy doceni piękno linii melodycznych, wspomaganą przez mistrzowską orkiestrację.

Romana Zaitz



**KAROL SZYMANOWSKI**  
**Król Roger**  
*Mariusz Kwiecień, Georgia Jarman, Saimir Pirgu, Kim Begley, Alan Ewing, Agnes Zwierko • Royal Opera Chorus and Orchestra • Antonio Pappano, dyrygent*  
Opus Arte OA 1181 D • w. 2015 • DVD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Nareszcie doczekaliśmy się czasów, gdy *Król Roger* Karola Szymanowskiego wystawiany jest na deskach największych teatrów operowych świata, a biorą go na warsztat mistrzowie pokroju Simona Rattle'a, czy Antonia Pappana (jakaż szkoda, że nie uczynił tego nieodżałowany Pierre Boulez!). Mamy oczywiście kilka znakomitych nagrań dokonanych przez rodzimych artystów, by wspomnieć rejestracje Mieczysława Mierzejewskiego, Karola Stryja, czy Jacka Kasprzyka i są to już klasyki fonografii. To dzięki nim możemy dziś podziwiać wspaniałe, legendarne kreacje Andrzeja Hiolskiego i Wojciecha Drabowicza jako tytułowego Rogera, czy Wiesława Ochmana – Pasterza (co do Piotra Beczały, miejmy nadzieję, że artysta ten nie powiedział jeszcze ostatniego słowa jeśli chodzi o operę Szymanowskiego). Podstawę najnowszego nagrania stanowiło przedstawienie w londyńskiej Covent Garden – Royal Opera House z maja 2015 r. Zostało ono podpisane ręką Antonia Pappana – jednego z największych autorytetów jeśli chodzi o współczesną dyrygenturę operową. O jego atencji dla *Króla Rogera* możemy się przekonać z zamieszczonego również na DVD filmu, gdzie Pappano opowiada o tej muzyce, nie kryjąc swego zachwytu dla niej. Prowadząc dzieło, wydobywa zeń całą jego teatralność, dramaturgię, dba o barwność przekazu. Jego podejście do orkiestry jest analityczne, artysta z wielką subtelnością traktuje wszelkie niuanse i szczególności. Prowadzony przez niego zespół znakomicie realizuje jego pomysły (tak orkiestra, jak i chór Royal Opera zasługuje na najwyższe uznanie). Koncepcja Pappana wygrywa, wydaje się właściwa dla muzyki Szymanowskiego. Spośród śpiewaków na czoło wybija się

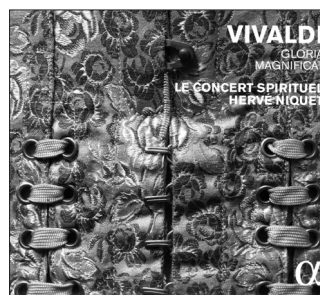
oczywiście tytułowy Król Roger, znakomicie interpretowany przez Mariusza Kwietnia, obecnie najwspanialszego wykonawcę tej roli. Jego piękny, szlachetny baryton, refleksyjność i autorytet w interpretacji, a w całości bardzo przekonujące odczytanie partii, którą on sam po prostu żyje, czyni zeń gwiazdę przedstawienia. Wykonanie Kwietnia jest w pełni satysfakcjonujące i robi ogromne wrażenie. Ale i pozostali soliści, tworzący międzynarodową obsadę, wypadli znakomicie w swoich partiach, ponadto zaś dobrze poradzi sobie z językiem polskim. Jako Roksanę słyszymy młody amerykański sopran, Georgię Jarman, debiutującą tutaj na deskach londyńskiej Royal Opera. Artystka posiada wszelkie warunki głosowe potrzebne do wykonania swojej partii, jest uwodzicielska, bardzo subtelna, w wielu momentach urzekająca. Jej sopran jest krystaliczny. Saimir Pirgu jako Pasterz to artysta o dużej kulturze wokalne, dysponujący jasnym, lekkim tenorem, słucha się go z dużą przyjemnością. W roli Edrisiego słyszymy Kima Begleya, śpiewaka doświadczonego i kompetentnego. Alan Ewing jako Arcybiskup i Agnes Zwierko – Diakonisa, również dobrze wypadają w swoich partiach.

Pod względem scenicznym spektakl został przygotowany przez Duńczyka Kaspera Holtena, dyrektora The Royal Opera w Londynie od 2011 r. Reżyser do tej pory zasłynął interesującymi, nagradzaniem przez krytykę, przedstawieniami wagnerowskiego *Ringu* (jeszcze dla Królewskiej Opery Duńskiej), *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego, *Don Giovanniego* Mozarta, czy *L'Ormino* Cavalliego. Jego *Król Roger* jest interesujący – z olbrzymią rzeźbą ludzkiej głowy i elementami nagości i dzikości w choreografii, jakby symboli-

zujący odwieczną walkę rozgrywaną się w każdym człowieku – pomiędzy nieuświadomionym pragnieniem, instynktem a rozumem. Zastosowane środki są oszczędne, co ukierunkowuje odbiorcę raczej na refleksyjną percepcję dzieła. A jeśli ktoś miałby wątpliwości co do niektórych rozwiązań reżysera, warto przeczytać jego własny komentarz – czy się podoba, czy nie, jednak logiki tej inscenizacji odmówić nie sposób!

Oby więcej takich, należycie dopracowanych, utrzymanych na bardzo wysokim poziomie, operowych produkcji, zwłaszcza polskich dzieł!

Lukasz Kaczmarek



**ANTONIO VIVALDI**  
**Gloria, Magnificat**

*Le Concert Spirituel • Hervé Niquet, dyrygent*

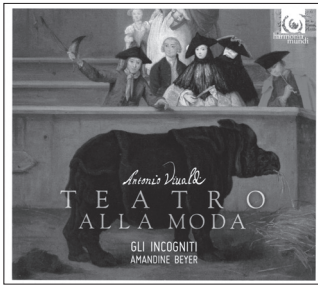
Alpha 222 • w. 2015 • 50'31"

★★★★★

Dzieła Vivaldiego śpiewane przez chór żeński – czy może być coś muzycznie bardziej rozkosznego? Prezentowane kompozycje rzadko możemy usłyszeć w takim składzie (nawiasem mówiąc, za czasów kompozytora, było powszechną praktyką, że *Glorię* RV 589 wykonywał sam chór żeński), dużo częściej są one wykonywane przez chór mieszany, a w przypadku *Glorii* RV 589, wraz z zespołem solistów. Oczywiście, w prezentowanym przypadku zachowano układ czterogłosowy, z tym, że realizowany przez soprany pierwsze, soprany drugie, mezzosoprany

pierwsze oraz mezzosoprany drugie. Niquet posunął się tak daleko, że nawet arie wykonywane są przez chór w unisonie, co może wszak budzić pewną wątpliwość. Dyrygent w komentarzu wyjaśnia jednak, że w czasach Vivaldiego dzieła się tak dość często, a czyniło to pewien quasi-operowy efekt. Niemniej, pod względem artystycznym proponowana interpretacja porywa, przekonuje, budzi zachwyt, jest bardzo teatralna. Niquet dobiera szybkie tempa, całość ma jakiś wewnętrzny pęd, olbrzymie pokłady energii. Dominuje atmosfera radości i przejęcia. Co prawda, dyrygent nie idzie aż tak daleko, jak Rinaldo Alessandrini, który dał chyba najbardziej szalone wykonanie *Glorii*, ale i tak niczego mu pod tym względem nie brakuje. Co ciekawe, w zasadzie to, co Niquet napisał w swym komentarzu na temat muzyki Vivaldiego, równie dobrze można odnieść do jego interpretacji: „najsłodszy możliwy dźwięk za chwilę ustępuje burzliwemu fragmentowi (...) nie ma choćby jednego nudnego momentu”. Dokładnie tak, Monsieur Niquet! Chór zawsze prezentuje się cudnie! Barwa jest jasna, intonacja nienaganna, śpiew bardzo staranny. Tak brzmienie chóru, jak i orkiestry jest delikatne, nigdy nie „przeładowane”. Wielkie brawa dla znakomitego zespołu Le Concert Spirituel! To wszystko dotyczy nie tylko wykonania *Glorii* RV 589, ale i pozostałych zawartych na płycie utworów, a więc *Magnificat* RV 610A i krótszych: *Laetatus sum* RV 607 oraz *Lauda Jerusalem* RV 609. Piękna, szalenie wciągająca płyta!

Lukasz Kaczmarek



**ANTONIO VIVALDI**  
**Koncerty skrzypcowe**

Harmonia Mundi HMC 902221 • w. 2015 • 73'08"

☆☆☆☆☆

Tytuł omawianej płyty, *Teatro alla moda*, odwołuje się do słynnego w swych czasach pamfletu kompozytora Benedetto Marcello (1686–1739) na operę wenecką z wszystkimi jej efektami. Marcello krytykował w niej efekciarstwo, kadencjonowanie, wariacyjność, wirtuozerię, wykorzystanie popularnych tańców, naśladowanie odgłosów natury i wiele innych aspektów. Oczywiście, jednym z czołowych przedstawicieli szkoły weneckiej był Antonio Vivaldi. To wszystko, o czym pisał Marcello odnajdziemy w zaprezentowanych na omawianej płycie utworach – instrumentalnych, najczęściej koncertach skrzypcowych. I z tej perspektywy (pełni podziwu dla pomysłowości autorów albumu) możemy spojrzeć na zawarte kompozycje – wówczas skrzypcowa muzyka Vivaldiego wyda nam się szalenie teatralna, pisana w bardzo „operowym” guście. Możemy odnieść wrażenie, i słusznie, że to właśnie poprzez dzieła instrumentalne, gdzie środki zostały wykorzystane w maksymalnym stopniu, kompozytor wyraził się najpełniej. Utwory, jakie znalazły się na płycie nie należą do najbardziej znanych przykładów z twórczości Vivaldiego. Trzy z nich nie zachowały się nawet w oryginalnym zapisie, słyszymy je w dokonanych przez Amandine Beyer, bądź Oliviera Fourésa

rekonstrukcjach. Są to absolutnie niezwykle, fascynujące kompozycje, często bez reszty wciągające odbiorcę. Największe „kuriozum” stanowi chyba *Koncert „per violino in tromba”* RV 313, gdzie skrzypce brzmią niczym trąbka! Któż jednak nie podda się urokowi, łagodności, cudownemu rozkołysaniu *Koncertu (Per Chiareta)* RV 372a? Ale na płycie znalazły się nie tylko koncerty skrzypcowe (choć łącznie jest ich dziewięć)! Program otwiera uwertura do opery *Olimpiada*, innym bardziej operowym niż koncertowym utworem jest balet z opery *Arsilda Regina di Ponto*. Nieco zagadkową ciekawostką stanowi wieńczące całość *Largo* RV 228 – nawet nie wiadomo, w czym opracowaniu je słyszymy (najbardziej prawdopodobne wydaje się autorstwo Pisendla).

Wszystkie kompozycje znakomicie wykonuje zespół Gli Incogniti wraz z solistką, skrzypaczką Amandine Beyer. Pasja i zaangażowanie, olbrzymia pomysłowość, techniczne mistrzostwo i zawsze kapitalne brzmienie to główne cechy tych kreacji. Stoi za tym również dogłębna wiedza i świadomość muzykologiczna. Warto nadmienić, że grający w zespole Olivier Fourés jest jednym z najznajniejszych dziś badaczy twórczości Vivaldiego.

Każdy z zawartych na płycie utworów, przez swoją niezwykłą obrazowość, zdolność ewokowania emocji, wpływania na wyobraźnię odbiorcy, może budzić bardziej bądź mniej konkretne skojarzenia, przenosić nas w jakiś odległy świat. Zebrane i zestawione łącznie, tworzą jakiś scenariusz, opowiadają historię. Chyba więc warto, postępując za radą Amandine Beyer, „stworzyć swój własny teatr”...

Łukasz Kaczmarek



**JÓZEF WIENIAWSKI**  
**Sonata skrzypcowa op. 24,**  
**Allegro de sonate op. 2,**  
**Grand duo op. 5**

Liv Migdal, skrzypce; Marian Migdal, fortepian

Naxos 8.573404 • w. 2015, n. 2014 • 62'01"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Muzyka polska powstała w okresie romantyzmu kryje w sobie wciąż wiele nieodkrytych i niedocenianych obszarów, czego dowodem jest chociażby prezentowany wolumin, kierujący naszą uwagę w stronę jednego z najwybitniejszych polskich pianistów XIX w. Józef Wieniawski (1837-1912) to pianista, dyrygent, pedagog i kompozytor, o którym niegdyś mówiła cała Europa. Liczne podróże, odbywane wraz ze starszym bratem Henrykiem sprawiły, że w roku 1864 Jan Kleczyński mógł napisać: „któż nie zna braci Wieniawskich. Sława ich rozbrzmiewa od lat kilkudziesięciu i zżyła się z nami”.

Niniejszy album stanowi istotny wkład w popularyzację twórczości Józefa Wieniawskiego, a słuchając kolejnych kompozycji przekonamy się, że nie należą one do najprostszych. Muzyka kameralna młodszego z braci Wieniawskich zapewne w dużym stopniu zainspirowana była osobą starszego brata Henryka, ale także licznymi podróżami, niemalże przez całą Europę, od Moskwy, aż po Paryż. Czteroczęściowa *Sonata d-moll* op. 24 to kompozycja bardzo doj-

rzała. Na uwagę zasługują liczne motywy o charakterze tańecznym, a także partia fortepianu, prowadząca stałą korespondencję ze skrzypcami, co zyskuje swoje apogeum w trzeciej części. To dzieło, skomponowane przez niespełna trzydziestoletniego Józefa, odznacza się dużym zrozumieniem warsztatu kompozytorskiego. Rok 1866 obfitował, podobnie jak lata poprzednie, w liczne podróże, wypełnione koncertami, podczas których melomani mieli możliwość wysłuchania także wspomnianego dzieła.

Kolejne dwie kompozycje powstały w latach 1848–1853. To dowód potwierdzający współpracę obojga braci, będących wirtuozami swoich instrumentów. *Allegro de sonate* op. 2, to jeden z owoców studiów kompozytorskich, ukończonych w Berlinie pod kierunkiem Bernarda Marxa. Jednak na szczególną uwagę zasługuje ostatnia z prezentowanych kompozycji. *Grand Duo Polonais G-dur* op. 5 to dzieło bardzo rozbudowane, z wyjątkową pierwszą częścią, utrzymaną w metrum 4/4, a zatem dość nietypowym jak dla tego gatunku. Jednak ta – pewnego rodzaju – introdukcja stanowi dopiero zapowiedź części właściwej, w której bracia Wieniawscy wykorzystują motywy arii Macieja z opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, z którym utrzymywali ściśle kontakty. Warto w tym miejscu wspomnieć, że to właśnie Józef Wieniawski, będąc w Berlinie i Paryżu doprowadził do wydania kilku tomów dzieł wspomnianego kompozytora, a jak dowiadujemy się z pozostawionych korespondencji, pozostawali oni w stałym kontakcie, co znalazło swoje przełożenie na ich twórczość. Słuchając ostatniego z zaprezentowanych dzieł, warto szczególnie zwrócić uwagę na wirtuozowską partię fortepianu, która obfituje w boga-

te zastosowanie środków kontrapunktycznych. Prezentowany album potwierdza, że Józef Wieniawski to kompozytor zasługujący na godne miejsce wśród twórców XIX-wiecznej Polski i Europy.

Karol Rzepecki

## Różne

### K. Szymanowski – C. Debussy • Kwartety

*Meccore String Quartet*

Polskie Nagrania 4 60747 1 • w. 2015

• 60'34"

★★★★★



### A. Webern – Langsamer satz, 5 Sätze op. 5 • A. Berg – Lyrische suite • A. Schoenberg – Verklärte Nacht op. 4

*Nicolas Bone, altówka; Antonio Meneses, wiolonczela • Belcea Quartet*

Alpha 209 • w. 2015, n. 2014 • 80'32"

★★★★★

Meccore String Quartet to formacja, w której skład wchodzi czterech wybitnych instrumentalistów: Wojciech Koprowski (skrzypce), Jarosław Nadrzycki (skrzypce), Michał Bryła (altówka), Karol Marianowski (wiolonczela). Prezentowany wolumin w dużej mierze został poświęcony jednemu z najwybitniejszych kompozytorów polskich I połowy XX w. Znalazły się tam bowiem dwa kwartety smyczkowe autorstwa Karola Szymanowskiego. To nie tylko owoc współpracy z wybitnym skrzypkiem, Pawłem Kochańskim, dzięki któremu Szymanowski znacząco pogłębił swoją wiedzę na temat

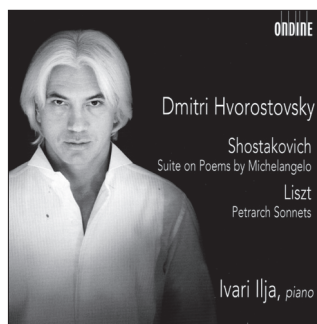
instrumentów smyczkowych, ale także przejaw zainteresowania muzyką dawną, o czym pisał muzykolog Zdzisław Jachimecki: „seraficki początek pierwszej części kwartetu, w którym panuje duch palestrinowskiej diatoniczności, zbudowany na bezwzględnie najzgodniejszych harmoniach, budzi prawdziwą sensację”. Pierwszy kwartet smyczkowy Szymanowskiego to także owoc fascynacji muzyką kurpiowską i góralską. Drugi kwartet smyczkowy przedstawiciela Młodej Polski jawi się przed nami jako dzieło dużo bardziej rozbudowane i dojrzale. Artyści, wykazując się dużym zrozumieniem formy, w pełni uchwycili środki wyrazu zastosowane przez kompozytora, o czym przekonamy się słuchając już pierwszej części, w której temat główny o śpiewnym charakterze wyłania się po uprzednim wprowadzeniu. Jednak wartość tego dzieła została uznana dopiero po śmierci twórcy, który sam w nią powątpiewał, pisząc w liście do Zofii Kochońskiej: „mam poważne wątpliwości, co do jego wartości”. Artyści tworzący Meccore String Quartet w pełni ukazali najistotniejsze walory tego dzieła. Dopelnieniem albumu jest jedyne dzieło w tym gatunku, jakie napisał 31-letni Claude Debussy. To dzieło pełne ekspresji i napięcia, kryje w sobie wiele odniesień do wybitnego przedstawiciela muzyki francuskiej XIX w. i twórcy symfonizmu organowego, jakim był César Franck.

Utwór Debussy'ego stanowi zapowiedź dla drugiego z omawianych woluminów, na którym wysłuchamy również twórczości przeznaczonej na kwartet smyczkowy, tym razem jednak w wykonaniu artystów wchodzących w skład Belcea Quartet. Ten niepozorny wolumin stanowi pełną syntezę twórczości kompozytorów II połowy XIX w., którzy odkrywali

nowe oblicze organizmu, jaki stanowi kwartet smyczkowy. Lato 1909 r. w dorobku Antoniego Weberna zaowocowało pojawieniem się kompozycji oznaczonej jako opus 5. Struktura *Fünf Sätze* stanowi pod wieloma względami nawiązanie do formy sonatowej. Artyści chcąc ukazać elementy charakterystyczne dla kompozytora, w dużej mierze ukazali walory ekspresyjne prezentowanego dzieła.

*Lyrische Suite* Albana Berga to dzieło stanowiące pewnego rodzaju podsumowanie jego dorobku, bowiem powstało na kilkanaście lat przed śmiercią kompozytora. Ta sześcioletnia kompozycja w pełni ukazuje cechy języka muzycznego tego twórcy, spośród których wyraźnie da się zauważyć swobodę tonalną i pełnię ekspresji. Całość wieńczy *Verklärte Nacht* Arnolda Schoenberga. Ten kontrowersyjny twórca zasłynął z wielu nowatorskich rozwiązań. Słuchając jednak omawianego utworu, na pierwszy plan wysuwa się śpiewność i liryczny charakter dzieła. To dobrze, że są zespoły promujące niełatwą w odbiorze twórczość, do których należą bez wątpienia kompozycje prezentowanych twórców.

Karol Rzepecki



### Dymitr Szostakowicz – Suita poematów op. 145 A • Franz Liszt – 3 Sonety Petrarcki S. 270A

*Dymitr Chworostowski, baryton; Ivari Ilja, fortepian*

Ondine ODE 1277-2 • w. 2015 • 58'33"

★★★★★

Dymitr Chworostowski, dysponujący przepięknym głosem barytonowym, wiele i chętnie nagrywa. Omawiana płyta powstawała stopniowo, w kilku sesjach, z przerwami, w latach 2012 i 2014, a na rynku muzycznym ukazała się dopiero w roku 2015. Światowa fonografia została w ten sposób wzbogacona o zapis rzadziej prezentowanych utworów w wykonaniu wybitnego artysty. Chworostowski, Rosjanin (rocznik 1962), po udanym debiucie wokalnym (Krasnojarsk, 1986) i wygraniu konkursu wokalnego w Tuluzie (1986) rozpoczął światową karierę, która trwa nadal. Cokolwiek śpiewa, podbija publiczność swym niezwykle głębokim, dźwięcznym i miękkim głosem.

Omawianą płytę otwiera *Suita do poematów Michelangelo Buonarottiego* Dymitra Szostakowicza, wielkiego kompozytora rosyjskiego. „Był to hołd złożony renesansowemu tytanowi w przededniu pięćsetnej rocznicy jego urodzin” – napisał w swej znakomitej biografii Szostakowicza, Krzysztof Meyer (Buonarrotti urodził się w 1475 r., utwór powstał w 1974 r.). Kompozycje Szostakowicza mają styl indywidualny, może lekko zbliżony do Prokofiewa. Kompozytor zaliczany jest do neoklasyków, a jego spuścizna obszerna i bardzo różnorodna. Nagrana *Suita* składa się z 11 pieśni: *Prawda – Poranek – Miłość – Rozłąka – Gniew – Dante – Wygnańcowi – Twórczość – Noc – Śmierć – Nieśmiertelność*. „Wybór i układ tekstów każe myśleć o tym dziele jako o kompozycji wyraźnie autobiograficznej” – napisał cytowany już polski biograf kompozytora. I w jego opinii *Suita* jest dziełem jednorodnym, mniej tragicznym, za to surowym, ascetycznym, a partia fortepianu (wykonuje ją estoński pianista – akompaniator Ivari Ilja, popularny wśród śpiewaków

i bardzo przez nich lubiany) ograniczona jest do minimum. Warto wspomnieć, że pierwszym wykonawcą omawianego cyklu został Eugeniusz Niestierenko, światowej sławy bas rosyjski. Muzyka i wykonanie *Suity* przyjęto wręcz entuzjastycznie. Równie wspaniale śpiewa te pieśni Chworostowski. Zachowując aurę intymności, są one w jego wykonaniu ponure w brzmieniu, sentymentalne, a gdy trzeba intensywnie gniewne.

Pieśni Franciszka Liszta należą do bardzo rzadko wykonywanych jego utworów, choć ich rodzaj i gatunek sięga od liryki miłosnej do ballady lub scenki dramatycznej. Pieśni te, a skomponował ich dokładnie 77, bywają miłosne, refleksyjne, filozoficzne. Spośród nich *Trzy sonaty Petrarki*, czy to w wersji wokalne, czy też fortepianowej, oddają żarliwość poezji w absolutnie niepowtarzalny sposób – tak określił ich charakter jeden z biografów kompozytora. Tak właśnie odczytuje je i kształtuje wokalnie Chworostowski.

W wykonawstwie obu cykli nagranych na omawianą płytę, artysta wykorzystuje podstawowe wartości swego wspaniałego głosu, a więc rozpiętość stanów emocjonalnych, ich ekspresję i dramatyzm tekstów, ujawniając znakomitą dynamikę i przepiękną barwę.

Słuchanie tej płyty, to prawdziwa przyjemność. Polecam.

Jacek Chodorowski

**Bronisław Kaper – Jan A. P. Kaczmarek • Muzyka filmowa**  
*Orkiestra Filharmonii Gorzowskiej • Monika Wolińska, dyrygent*

Warner w. 2015, n. 2015 • 72'13"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Czas jest doskonałym sądem. Weryfikuje wiele poglądów, ocen, wartości. I choć często mówi się o „niesprawiedliwym wyroku historii”, co najczęściej wynika po prostu z zaniedbania jakichś osób, bądź grup ludzi, trudno jednak stwierdzić, by czas postąpił z kimś bądź czymś niesprawiedliwie. Czas nie jest pamięcią. Odnosząc to do pierwszego z bohaterów omawianej płyty, Bronisława Kaper (1902–1983), zestawienie ocen czasu i historii charakteryzuje się wyjątkową polaryzacją, przynosi sprzeczność. O ile bowiem, według historii, Kaper jest kompozytorem raczej zapomnianym, a więc dziś już niepotrzebnym, o tyle czas pokazuje, że twórczość Kaper pozytywnie przeszła jego próbę – to znaczy wciąż zdaje się być wartościowa, interesująca, wybitna. A była to przecież muzyka użytkowa, pisana na potrzeby hollywoodzkich filmów produkowanych ponad 50 lat temu. W swoich czasach wykonywały i nagrywały ją takie ikony, jak Jan Kiepura, czy Richard Tauber. Piosenka *Ninon*, czy *On Green Dolphin Street*, zapisały się jako najslyniejsze utwory Kaper. Kaper był artystą gruntownie wykształconym, człowiekiem o szerokich horyzontach umysłowych, pierwszym polskim zdobywcą Oscara za muzykę do filmu *Lili* w roku 1953. To, między innymi, łączy go z Janem A. P. Kaczmarkiem (ur. 1953 r.), również laureatem tej prestiżowej nagrody, tyle że przeszło 50 lat później, za ścieżkę dźwiękową do pięknego obrazu *Marzyciel*. Ponadto Kaczmarek jako jedno z najsilniejszych źródeł inspiracji wskazuje właśnie postać Bronisława Kaper. A zestawiając twórczość obu kompozytorów, bardzo odmienną, lecz każdą w swoim rodzaju wspaniałą, można dostrzec, jak różną rolę muzyka pełniła w kinie kiedyś, aniżeli ma to miejsce dziś. Wydaje się, jakby z czasem muzy-

ka coraz bardziej usuwała się w cień, ograniczała w swoich środkach (utwory Kaczmarka należy wszak zaliczyć do nurtu minimalistycznego), co nie znaczy jednak, że siła jej oddziaływania jest mniejsza – przecież zaprezentowane na płycie kompozycje współczesnego nam twórcy mogą wzruszyć do łez! Z kolei wybrane utwory Kaper słyszymy w mistrzowskich, stylowych opracowaniach orkiestrowych Krzesimira Dębskiego. Wykonawcą jest Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Gorzowskiej, prowadzona przez Monikę Wolińską. To bardzo utalentowana kapelmistrzyni, która wyszła z klasy prof. Ryszarda Dudka, kształcąc się później pod kierunkiem takich sław, jak Jerzy Semkow, Pierre Boulez, czy Kurt Masur. Ciekawostką stanowić może fakt, że Monika Wolińska, jako pierwsza w historii Polka, stała się za pulpitem dyrygenckim w nowojorskiej Carnegie Hall. Wykonania są bardzo dobre. Omawiana płyta, zatytułowana *Spotkanie*, została bardzo ładnie wydana w formie gustownej czerwono-złotej książeczki, z wyczerpującymi komentarzami, poświęconymi kompozytorom i dziełom. To wielka przyjemność sięgnąć po polską płytę, przygotowaną i zrealizowaną na tak wysokim, pod wszystkimi względami, poziomie.

Łukasz Kaczmarek

**Works for Viola & Piano by French composers**

*Peijun Xu, altówka • Paul Rivinius, fortepian*

**Profil PH14012 • w. 2014, n. 2014 • 70'14"**

☆☆☆☆

Po wcześniejszym, udanym nagraniu *The Hungarian Viola*, w którym prezentowane były utwory na altówkę i fortepian XIX- i XX-wiecznych kompozytorów

węgierskich, wytwórnia Profil przedstawia kolejny krążek poświęcony tym instrumentom. Tym razem, austriackie wydawnictwo zwraca się ku muzyce XIX- i XX-wiecznych kompozytorów frankofońskich. Znajdziemy tu kompozycje belgijskiego wirtuoza skrzypiec Henri'ego Vieuxtempa, Claude'a Debussy'ego – jednego z najwybitniejszych impresjonistów w muzyce francuskiej, przedstawiciela Grupy Sześciu – Dariusza Milhauda oraz dwóch reprezentantów francuskiej muzyki narodowej – Gabriela Fauré oraz Césara Francka. Utwory prezentowane są przez dwóch muzyków: Peijun Xu – młodą altowiolistkę, pochodzącą z Szanghaju, zdobywczynią wielu nagród (m.in. I miejsce na Międzynarodowym Konkursie im. M. Rostala w Berlinie) oraz Paula Rivinius – niemieckiego pianistę, członka Clemente Trio, German Federal Youth Orchestra i Gustav Mahler Youth Orchestra (do 2014 r. pod kierownictwem Claudia Abbada).

Płytę rozpoczyna trzyczęściowa *Sonata na altówkę i fortepian B-dur* op. 36 Vieuxtempa. Utwór ten, pochodzący z 1861 r., zadedykowany jest Jerzemu V – królowi Hanoweru. Początkowa lekkość i skoczność (część I) przeradza się w spokojną *Barcarollę*, by dojść do przepełnionego tęsknotą *Finale*, przypominającego rozstanie z ukochaną osobą. Kolejny utwór to *Quatre visages na altówkę i fortepian* op. 238 Milhauda; dzieło to zostało napisane dla altowiolisty Germaina Prévosta z Pro Arte Quartet. Kompozytor dał każdej z części podtytuł. Część I, *La Californienne*, to delikatne współbrzmienia, nasuwające skojarzenie romantycznej tęsknoty, która kontrastuje rytmiczne z częścią II, *Wisconsinian*, o charakterze tańca ludowego. Część III, to *La Bruxelloise*, kontemplacyjna



w nastroju, z odrobiną smutku, będąca w opozycji do części IV, *La Parisienne*, z wesołymi optymistycznym usposobieniem.

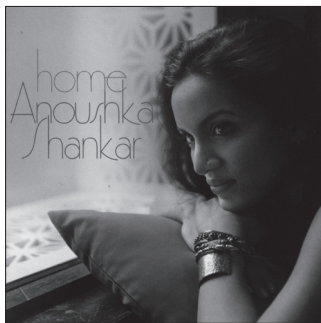
*Sicilienne* Gabriela Fauré stanowiła początkowo część incydentalnej muzyki, zaaranżowanej później na wiolonczelę i fortepian. Utwór doczekał się i innych transkrypcji, w tym tej na altówkę i fortepian. Kompozycja w swej wyrazowości i kantylenowym temacie przywodzi na myśl inne, choć mniej znane dzieło Fauré, *Après un rêve*. Jedynym utworem, który w moim mniemaniu nie wyszedł duetowi Xu-Rivinius to *Claire de lune* C. Debussy'ego – problem nie leży zaś w samej transkrypcji instrumentalnej, a szybkim tempie, niepozwalającym na uwydatnienie wielu niuansów i niwelującym niezwykłą śpiewność tej kompozycji. To jedyny minus tego nagrania.

Całość zamyka cztero-częściowa *Sonata* Francka, skomponowana jako prezent ślubny dla słynnego wirtuoza, Eugène'a Ysaÿe'a, prywatnie bliskiego przyjaciela kompozytora. Peijun Xu i Paul Rivinius mogą być zadowoleni z efektu, jaki osiągnęli na tym krążku. Jakość dźwięku jest satysfakcjonująca, brzmienie jest ciepłe, jasne i odpowiednio zrównoważone. Podkreślona jest kolorystyka i dynamika, równie trafny i ciekawy jest dobór repertuaru – utwory brzmią zgodnie, ukazują przekrój francuskiej muzyki na ten instrument (lub transkrypcji na altówkę i fortepian), a słuchanie tego nagrania dostarcza prawdziwej przyjemności.

Jakub Banaś

**ANOUSHKA SHANKAR**  
**Raga Jogeshwari, Raga Manj Khamaj**

*Anoushka Shankra, sitar; Tanmoy Bose, tabla; Kenj Ota, tanpura*



Deutsche Grammophon 479 4785 • w. 2015 • 55'15"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

**KETIL HVOSLEF**

**Kwintet gitarowy, Seonveh na 3 gitary, Koncert podwójny na flet, gitarę i orkiestrę smyczkową**

*Stein-Erik Olsen, gitara • Norwegian Chamber Orchestra • Christian Eggen, dyrygent*

Simax PSC1339 • w. 2015 • 77'23"

★★★★★

Dwa prezentowane albumy to okazja, by oderwać się na chwilę od tego, co dobrze nam znane i skierować naszą uwagę w stronę muzyki reprezentującej zupełnie inny charakter, niż ten, do którego zdołaliśmy przywyknąć.

Wytwórnia Deutsche Grammophon proponuje nam album indyjskiej artystki i kompozytorki. Anoushka Shankar gra na niezwykłym instrumencie o bogatej historii, stanowiącym element kultury, z której wywodzi się artystka. Wraz z upływem czasu przechodził on wiele modyfikacji, aż do dnia dzisiejszego. Artystka w albumie *Home* ukazuje się jako osoba wierna tradycji. Na grunt swojej twórczości przenosi bogate tradycje muzyki hindustańskiej, stanowiącej skrzyżowanie dwóch odmiennych stylów, uprawianych na północy i południu tego kraju. Mimo że artystka urodziła się w Europie, dokąd wyemigrowali jej rodzice, udowodnia, że dalej godnie kultuwyje rodzinne tradycje, przekazywane jej przez ojca. Na-

tomiast drugi z omawianych woluminów to kolejne spotkanie ze współczesną muzyką krajów półwyspu skandynawskiego. Jednak tym razem będzie miało ono wymiar dość nietypowy. Ketil Hvoslef to kompozytor, który zadebiutował w roku 1964 *Koncertem na fortepian i orkiestrę*, który przez lata cieszył się dużym zainteresowaniem na terenie całej Europy. Natomiast *Kwintet gitarowy* z 2004 r. w swojej pięcioczęściowej strukturze kryje myśl nieustannie powracającą, tworząc pewnego rodzaju rondo. Ten skandynawski kompozytor porusza się na gruncie współczesnego języka muzycznego, ale jednocześnie poniekąd pozostaje wierny sprawdzonym wzorcom, czego dowód stanowi chociażby *Koncert podwójny* z 1977 r. na flet, gitarę i orkiestrę smyczkową, gdzie dwa główne instrumenty prowadzą niezwykle barwny, pełen ekspresji dialog. Ostatnie dzieło pochodzi z roku 1966. To cykl sześciu utworów, które stanowią integralną całość, niemniej jednak mogłyby równie dobrze zabrzmieć osobno. W tym miejscu można by się także doszukiwać kolejnych odniesień do barokowych tradycji. Prezentowanej twórczości wysłuchamy w wykonaniu utytułowanego gitarzysty Steina-Erika Olsena. Ten norweski artysta realizuje się nie tylko jako wirtuoz, ale także nauczyciel. Jego bogaty dorobek płytowy ukazuje liczne osiągnięcia na gruncie muzyki współczesnej, co także zaowocowało współpracą z wieloma wybitnymi artystami.

Karol Rzepecki

**F. Schubert – Impromptus • F. Mendelssohn – Pieśni bez słów • A. Ljadow – Preludium • A. Skriabin – Fantazja, Etiuda**

*Yongkyu Lee, fortepian*

Thorofon CTH2627 • w. 2015 • 63'34"

★★★★★

Przed Państwem kolejny wolumin stanowiący próbę syntezy muzyki fortepianowej romantyzmu i początku XX w. Franciszek Schubert, pomimo swojego krótkiego życia, wywarł istotny wpływ na rozwój muzyki we współczesnych czasach. W pierwszej części prezentowanego albumu wysłuchamy czterech kompozycji reprezentujących formę impromptu. To właśnie nikt inny, jak Schubert był twórcą tego gatunku, który w swojej konstrukcji odznacza się ścisłymi regułami. Warto zaznaczyć, że dzięki daleko posuniętej symetrii, muzyka ta wymaga od wykonawcy daleko posuniętej precyzji i zrozumienia formy, czym – bez wątplenia – wykazał się koreański pianista Yongkyu Lee. Należy jednak stwierdzić, że w zaprezentowanych później *Pieśniach bez słów* Felixa Mendelssohna-Batholdy'ego zabrakło liryzmu, charakterystycznego dla muzyki romantycznej, a także śpiewności. Artysta, rozbijając materiał melodyczny na krótsze frazy, pozbawił go melodyjności, co wpłynęło na niekorzyść przedstawionej interpretacji. Dopelnienie prezentowanej płyty stanowią dzieła kompozytorów tworzących na przełomie XIX i XX w. Muzyka fortepianowa Aleksandra Skriabina stanowi istotny wkład w twórczość przeznaczoną na ten instrument, jaka powstała na początku ubiegłego stulecia. *Fantazja h-moll*, a także *Etiuda H-dur* to kompozycje odznaczające się dość nowatorskim, jak na tamte czasy, językiem muzycznym. Ukazują one istotne elementy, charak-

terystyczne dla dość odważnego ówczesnie stylu rosyjskiego kompozytora. Album zamyka krótka miniatura. Jej autor, Anatolij Ljadow to nie tylko zapomniany rosyjski kompozytor, znany przede wszystkim z poematów symfonicznych. Zasłynął on także jako badacz rosyjskiego folkloru.

Mimo wspomnianych mankamentów, warto sięgnąć po prezentowany wolumin, stanowiący pewnego rodzaju syntezę istotnego wycinka muzyki fortepianowej.

Karol Rzepecki

**MERSENNE'S CLAVICHORD**

Terence Charlston, klawikord

Divine Art dda 25134 • w. 2015 • 68'36"

★★★★★

Klawikord to zapomniany instrument klawiszowy, który nigdy nie cieszył się dużą popularnością, o czym świadczą chociażby znamienne słowa Christiana Schuberta (1739–1191), który miał powiedzieć: „Ten, kto nie lubi hałasu, wściekłości i pieniactwa, czyje serce przepelnia słodycz, ten zapomina o klawesynie i o fortepianie, a wybiera klawikord”. Ten pozornie prosty instrument, przypominający kształtem prostokątną skrzynię, kryje w sobie wiele możliwości pod względem brzmienia i oryginalnej barwy dźwięku. Przekonamy się o tym słuchając prezentowanego woluminu, który ma charakter przekrojowy, bowiem wysłuchamy twórczości przeznaczonej na ten właśnie instrument, jaka powstała we Francji na przełomie XVI i XVII w. To nie przypadek, że wybrany został właśnie repertuar z tego okresu historycznego, pochodzący ze wspomnianego regionu geograficznego, albowiem jedną z większych zalet tego instrumentu są jego niewielkie rozmiary, co spowodowało, że był on bardzo często wykorzysty-

wany do domowego muzykowania w tamtym regionie. Ułożony chronologicznie repertuar daje nam szerokie pole możliwości poznania muzyki przeznaczonych na ten instrument. Sięgając po prezentowany album dane nam będzie prześledzić przemiany zachodzące pod wpływem czasu w tej właśnie muzyce, co niekiedy może wzbudzić w nas zaskoczenie, bowiem różnorodność prezentowanych kompozycji pod względem form i stylistyki odsłania szeroką paletę możliwości tego instrumentu oraz wpływu muzyki innych krajów na muzykę ówczesnej Francji. Sam fakt, że w dorobku tamtejszych kompozytorów znalazły się nawiązania do włoskiej taranteli, czy hiszpańskiej sarabandy świadczy o wszechstronności tych twórców, z których znacząca część do dzisiejszego dnia pozostaje anonimowa. Jednak względy historyczne to tylko jeden z walorów omawianej płyty. Słuchając poszczególnych wykonania, otrzymamy także możliwość bliższego zapoznania się z praktyką wykonawczą, jaka funkcjonuje na gruncie danego instrumentu. Artystka, poprzez zastosowanie bogatej palety artykulacyjnej, a także rozbudowanej gamy ozdobników, które stanowią jeden ze znaków rozpoznawczych muzyki francuskiej omawianego okresu, daje nam możliwość poznania bogactwa tej twórczości, zajmującej istotne miejsce w kulturze muzycznej ówczesnej Europy.

Karol Rzepecki

**EWGIENIJ MRAWIŃSKI**  
Edition wol. 1

Profil PH15000 • w. 2015 • 6CD



Był prawdopodobnie najwybitniejszym rosyjskim dyrygen-

tem drugiej połowy XX w. (we wcześniejszych latach, palma pierwszeństwa bezspornie należała się Sergiuszowi Kusewiciemu). Pochodził z rodziny arystokratycznej. Z początku jego wykształcenie szło dwoma torami: z jednej strony był studentem biologii, z drugiej – kształcił się muzycznie. Na pewien czas związał się z Teatrem Maryjskim, gdzie był asystentem, następnie zaś akompaniował podczas prób baletowych. Ostatecznie porzucił biologię, wstąpił do Konserwatorium, by tam studiować kompozycję i dyrygenturę. Jego profesorami byli Nicolai Malko oraz Aleksander Gauk. Jako dyrygent debiutował w 1929 r., w „swim” Teatrze Maryjskim. W roku 1938 zwyciężył Wszechzwiązkowy Konkurs Dyrygencki, co zagwarantowało mu posadę głównego dyrygenta Filharmonii Leningradzkiej, zespołu z którym miał się związać na całe swe dalsze życie (po jego śmierci Orkiestra nie powołała innego głównego dyrygenta). Jego kariera nie była jednak łatwa, zwłaszcza ze względów politycznych, zbiegła się z czasem stalinowskiego, a następnie chruszczowowskiego reżimu. Wcześniej zaprzyjaźnił się z Dymitrem Szostakowiczem, prowadził prawykonania kilku jego symfonii. Starał się, na miarę możliwości, dystansować od polityki, stąd wydawał się ówczesnym władzom na tyle „bezpieczny”, by mógł odbywać zagraniczne podróże artystyczne do Niemiec, Austrii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, a nawet na „wrogi” Wschód, do Japonii.

Mowa oczywiście o Ewgieniju Mrawińskim (1903–1988). Jako muzyk, był on artystą bezkompromisowym, gardził bylejakością, zawsze dążył do najwyższego poziomu, od siebie i innych wymagał pełnego poświęcenia. Muzyczny dyktator, imperator? Być może tak. Zresztą jego interpretacje mają

wiele cesarskiej dostojności, siły, autorytetu. Był perfekcjonistą, jego wykonania są nieskazitelne pod względem technicznej precyzji. Za jego czasów Orkiestra Filharmonii Leningradzkiej była jednym z najlepszych zespołów świata.

Omawiany, sześciopłytowy album wytwórni Profil, zapowiadany jako pierwszy wolumin większej edycji, przynosi studyjne i „żywe” nagrania Mrawińskiego, dokonane wraz z jego Orkiestrą na przestrzeni lat 1946–1962. Poza czterema wyjątkami, zawiera on repertuar bardzo „typowy” dla Mrawińskiego, tj. symfonie Czajkowskiego i Szostakowicza oraz muzykę klasyczno-romantyczną. Dwie pierwsze płyty przynoszą nagrania trzech ostatnich symfonii Czajkowskiego, utrwalone w listopadzie 1960 r. Są to kanoniczne interpretacje. Udowadniają, że za perfekcjonizmem Mrawińskiego nie stała chłodna kalkulacja. Dyrygent potrafi rozpalić emocje słuchacza do czerwoności, co za energia, śmiałość w podejściu do tempa, wielobarwność palety orkiestrowej! Jego *Patetyczna* jest wprost idealna! Dalej słyszymy dwa wielkie dzieła klasyczne: *101 Symfonię „Zegarową”* Haydna w nagraniu z 1952 r. oraz *39 Symfonię Es-dur* KV 543 Mozarta, zarejestrowaną w 1961 r. Wykonania są świetnie wyważone, precyzyjne, zdyscyplinowane. I choć słychać w nich upływ czasu – tak w warstwie samej jakości nagrań, jak i stylistyki wykonawczej, nie wioną one nudą, nie są ospałe. Zwłaszcza potężnie brzmiący, dostojny Mozart wydaje się niezwykle interesujący. Kolejnymi rejestracjami są dwie symfonie Szostakowicza: nr 6 (zapis z 1946 r.) oraz nr 12 *Rok 1917* (zapis z 1961 r.). Mrawiński doskonale rozumiał muzykę rosyjskiego mistrza i w sposób genialny przekazał całą jej atmosferę beznadziejności, jakiegoś bun-

**SHAKESPEARE SONGS**

Roger Quilter – Five Shakespeare Songs op. 23, Three Shakespeare Songs op. 6, Four Shakespeare Songs op. 40 • Erich Wolfgang Korngold – Songs of the Clown op. 29 • Gerald Finzi – Let Us Garlands Bring op. 18

Krzysztof Bobrzecki, baryton;  
Anna Mikolon, fortepian

Acte Préalable AP0352 • w. 2016, n. 2015 • 53'22"

☆☆☆☆

Bardzo ambitna i ciekawa repertuarowo płyta: pochodzące z pierwszej połowy XX w. pieśni inspirowane poezją Szekspira, autorstwa dwojga twórców brytyjskich i jednego Austriaka, łącznie pięć cykli. Aż trzy z nich wyszły spod pióra Rogera Quiltera (1877–1953); są to jego zbiory op. 6, op. 23 oraz op. 30. Jeden (*Pieśni Clowna* op. 29) to dzieło Ericha Wolfganga Korngolda (1897–1957) i jeden (*Let Us Garlands Bring* op. 18) – Geralda Finziego (1901–1956). Niektóre z utworów Szekspira posłużyły za inspirację dwojgu, a nawet każdemu z trojga kompozytorów. Przykładem może być *Come Away, Death*, które najpiękniej opracował muzycznie chyba Gerald Finzi. O utworach, ich twórcach oraz całym zamyśle, artyści opowiadają w wywiadach na łamach **Muzyka21** nr 3 (188). Dzieła te, choć nie należą do „hitów” repertuarowych, istnieją oczywiście w wykonaniach wielu wybitnych artystów, jak np. Dame Janet Baker, Bryna Terfela, czy Johna Marka Ainsleya. Co nowego wnosi swoją interpretacją baryton Krzysztof Bobrzecki? Przede wszystkim należy zaznaczyć, że wykonanie tego śpiewaka poparte jest dogłębną znajomością utworów. On sam, jako autor załączonego w książeczkę tekstu, oprowadza odbiorców po świecie prezentowanych kompozycji. To, co robi Bobrzecki



jest świadome, jego wykonania są nieprzypadkowe, mocno przemyślane i starannie przygotowane. Przebija z nich olbrzymia wrażliwość artystyczna śpiewaka. Przywiązuje on dużą wagę do subtelności, jest delikatny, bardzo dobrze czuje się w mrocznych klimatach. Świetnie wyczarowuje nastroje w lirycznych pieśniach.

Jego interpretacje są często bardzo indywidualne, bo jak sam powiedział w wywiadzie: „najważniejsze jest wykorzystanie szansy na to, by dzięki swoim umiejętnościom, do świadczeniu i wiedzy wzbudzić u słuchacza te emocje, które ja sam odnajduję w partyturze”. To, co robi Bobrzecki jest ciekawe i twórcze. Za-

strzeżenia, jakie można mieć do wykonania, dotyczą przede wszystkim głosu, który jest nie dość wyrównany, momentami zbyt ciężki, brzmiący mało świeżo. Zdaje się to szczególnie doskwierać w *It Was a Lover and His Lass* Quiltera i *For the Rain, it Raineth Every Day* Korngolda. Ale nastroje, jakie wyczarowuje artysta, chociażby w *Come Away, Come Away, Death* Finziego, czy *How Should I Your True Love Know?* Quiltera, jego śpiew mezza voce, wzruszają i budzą szczery zachwyt. Krzysztofowi Bobrzeckiemu towarzyszy pianistka Anna Mikolon. To artystka mająca spore doświadczenie jako kameralistka, często współpracująca ze śpiewakami. Tutaj jest znakomitą partnerką barytona: wrażliwa, bardzo „taktowna”, doskonale korespondująca ze śpiewakiem, oddająca w partii fortepianu całą muzyczną magię każdej pieśni. W całości płytę należy uznać za wartościową.

Łukasz Kaczmarek



tu, jej głęboką warstwę pozadźwiękową. Muzyka impresjonistów nie należała do kanonu repertuarowego Mrawińskiego. W omawianym albumie znalazły się jednak cztery przykłady jej zapisów (wszystkie nagrania z lat 1960/62): udratyzowane *Morze* i dość romantyczne dwa *Nokturny* Debussy'ego oraz *Pawana dla zmarłej infantki* i *Bolero* Ravela. Zwłaszcza interpretacje ravelowskie są arcydziełami. W *Pawanie* dyrygent odnajduje niezwykley trygizm, *Bolero* brzmi bardzo „po wojskowemu”, momentami przypomina salwy z karabinów, coś niesamowitego! Ostatnia płyta zawiera dwa wielkie koncerty fortepianowe: *nr 2 B-dur* Brahmsa (nagranie z 1951 r.) oraz *nr 1 b-moll* Czajkowskiego (nagranie z 1959 r.). Solistą jest Światosław Richter. Współpraca tych dwojga muzyków była czymś absolutnie unikalnym. Ich Brahms jest niepokorny, porywający, bardziej romantyczny niż klasyczny, Czajkowski – również pełen ognia, bardzo ekspresyjny. Nie są to jedyne zapisy tych dzieł dokonane przez naszych mistrzów, oczywiście różnią się w detalach, jednak ogólna koncepcja artystyczna jest dość zbliżona.

A to wszystko otrzymujemy w najlepszym możliwym kształcie, bowiem zarówno forma Mrawińskiego, jak i Filharmoników Leningradzkich, czy Światosława Richtera w nagraniu koncertów, jest szczytowa.

Jakość techniczna nagrań jest różna, zostały one dokonane w różnych warunkach i za pomocą różnego sprzętu. Nie ma jednak wątpliwości, że wytwórnia Profil zrobiła wszystko, co możliwe, aby dźwięk był jak najlepszy.

To fantastyczny dokument wielkiej sztuki jednego z najgenialniejszych dyrygentów w historii.

*Łukasz Kaczmarek*

**M. Karłowicz – Serenada op. 2 • T. Radziwonowicz – Koncert wiolonczelowy • K. Szymanowski – Etiuda op. 4 nr 3 • W. Lutosławski – Pięć melodii ludowych • F. Chopin – Nokturn op. 9 nr 2**

*Sinfonia Viva • Tomasz Radziwonowicz, dyrygent*

Polskie Radio PRCD 1839 • w. 2015 • 58'24"

☆☆☆☆

Sinfonia Viva pod dyrekcją Tomasa Radziwonowicza (ur. 1953) to jedna z najbardziej wszechstronnych orkiestr działających obecnie na terenie naszego kraju. Mimo krótkiej historii, sięgającej roku 1998, zespół może poszczycić się licznymi sukcesami, zarówno w kraju, jak i za grani-

cą. Dowodem tego jest chociażby Złoty Orfeusz 2015, prestiżowa nagroda przyznana za dwupłyty album *Pasquale Anfossi Oratorio La Morte di San Filippo Neri*. O wszechstronności zespołu świadczy także fakt dwóch Złotych Płyt z muzyką Waldemara Kazaneckiego i Krzysztofa Komedy, wydanych w serii *Wielcy kompozytorzy filmowi*.

Prezentowany wolumin przynosi nas ponownie na grunt muzyki poważnej, a co ważne – Radziwonowicz wraz ze swoją orkiestrą sięga po polski repertuar. *Serenada* op. 2 Mieczysława Karłowicza, owoc studiów w Berlinie, to utwór niezwykle ciekawy, obfitujący w wiele nowatorskich rozwiązań. Szczególnie warto zwrócić uwagę na trzecią, przedostatnią część, w której artyści umiejętnie ukazali taneczny charakter,

wynikający z formy walca. Natomiast słuchając ostatniej części przekonamy się o precyzji, którą udowodnili artyści prezentując liczne i rozbudowane fragmenty, obfitujące w skomplikowane zabiegi kontrapunkcyjne. Lata 1900–1902 w dorobku kompozytorskim jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Młodej Polski, jakim był Karol Szymanowski, przyniosły cykl etiud na fortepian, oznaczonych jako opus 4. Na prezentowanej płycie znalazła się *Etiuda b-moll* w opracowaniu Tomasza Radziwonowicza. To dzieło w pełni wykorzystujące możliwości fortepianu sprawdziło się także w przedstawionej aranżacji, czego już nie można niestety powiedzieć o *Nokturnie Es-dur* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina, bowiem zaproponowane opracowanie tej popularnej kompozycji niezupełnie odzwierciedla jej charakter.

*Koncert wiolonczelowy* Tomasza Radziwonowicza ujrzał światło dzienne w 2001 r. W swojej formie stanowi klasyczne, trzyczęściowe odzwierciedlenie solowego koncertu. Warto zwrócić uwagę na liczne partie solowe wiolonczeli (Dorota Woźniak-Mocarska), które prowadzą korespondencje z pozostałą częścią zespołu. Kompozytor w pełni wykorzystał możliwości tego instrumentu. Ostatnie dzieło, to kolejne nawiązanie do muzyki ludowej. Jego autor, Witold Lutosławski kolejny raz powraca do muzyki silnie zakorzenionej w tym, co stanowi istotny element naszej kultury muzycznej.

*Karol Rzepecki*



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](http://www.acteprealable.com)  
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

e-mail: [gadki@orion.umcs.lublin.pl](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)



**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**


zawsze kupisz w sklepie internetowym

**[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)**


PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ  
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

Acte Préalable  
 **Józef Wieniawski**  
Piano Works 1  
II Impromptu op. 34 • Souvenir d'une Valse op. 18  
Valse de Concert op. 3 & 30 • Sur l'Océan op. 28  
Polonaise op. 21 • Souvenir de Lublin op. 12

world premiere recording




Tomasz Kamiński, piano

Acte Préalable  
 **Józef Wieniawski**  
Ouverture *Guillaume le Taciturne* op. 43  
Symphony in D major op. 49


world premiere recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak

Acte Préalable  
 **Józef Wieniawski**  
Piano Works 2  
Valse de salon op. 7 • Valse-Caprice op. 46 • Valse de Concert op. 3  
Fantaisie op. 42 • Rêverie op. 45 no. 1 • Nocturne op. 37  
Fantaisie et Fugue op. 25 • Tauxelle op. 4 & op. 35

world premiere recording



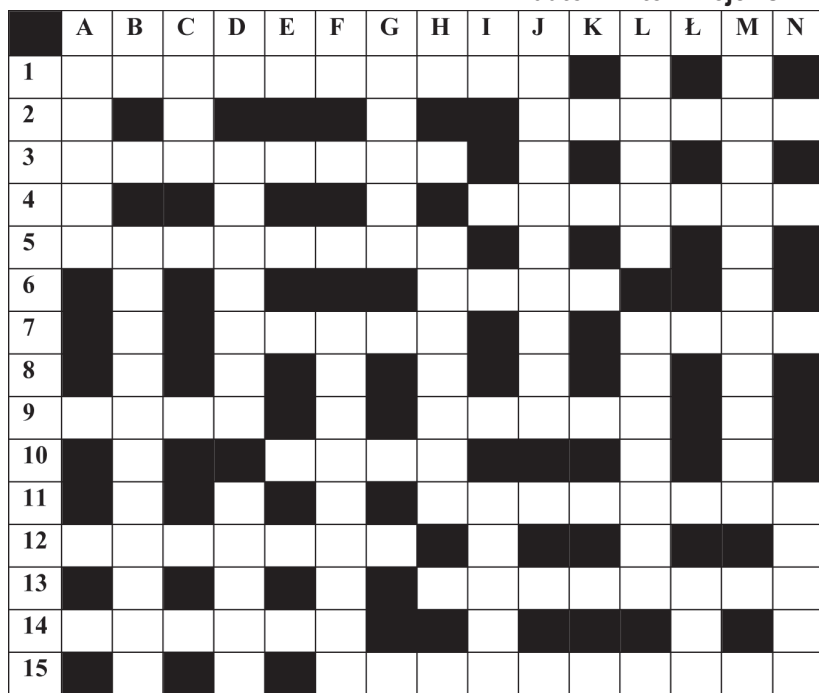
Va i Ve – Valentina Seferinova & Venera Bojkova

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

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

# Krzyżówka nr 73/czerwiec 2016

autor: Antoni Rojewski



Rozwiązanie krzyżówki nr 72  
Stanisława Zawadzka

...ostateczny w tytule oratorium Nawrockiego; M-1) Witold ... pol. kompozytor i dyrygent; N-11) imię skrzypaczki Szymczewskiej.

płyty otrzymują: **Karol Bednarkiewicz**, Krosno;  
**Urszula Jarecka**, Leszno; **Olga Rawska**, Bytom

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 14-A, 3-D, 1-J, 11-M, 8-D, 1-E, 12-B, 10-H, 4-N, 5-A, 8-B, 15-M, 7-B.

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

**Poziomo:** 1-A) Eugeniusz ..., pol. kompozytor i pianista (1857–1898); 2-J) ang. kompozytor twórca uwertury Appalachia; 3-A)Tadeusz ... kompozytor i teoretyk muzyki, twórca opery Tamango; 4-I) wybitny artysta muzyk; 5-A) polski taniec; 6-H) imię Pugaczowej; 7-D) twórca opery Niema z Portici; 7-L) Woody ..., amer. trębacz jazzowy; 9-A) imię córki Łariny z opery Eugeniusz Oniegin; 9-H) kanad. kompozytor, aranżer i pianista XXw.; 10-E) balet Słonimskiego; 11-H) rodzaj wyższej uczelni muzycznej; 12-A) jest nim Daland z opery Holender tułacz; 13-H) instrument muz. przypominający kształtem fisharmonię; 14-A) Wilhelm..., niem. kompozytor i dyrygent; 15-F) imię śpiewaczki operowej Kurzak.

**Pionowo:** A-1) Wacław... pol. muzykolog, krytyk i pisarz muzyczny; B-5) talent, „iskra boża” (cena w muzyce); C-1) franc. pianista i kompozytor (1890–1956); D-3) tytuł piosenki z repertuaru L. Jakubczak; D-11) imię siostry Balladyny z opery Goplana; F-7) pieśń gondolierów weneckich; G-1) instrument smyczkowy; H-5) ... Nikodema Dyzmy w tytule musicalu A. Hundziaka; I-11) narodowy taniec ukraiński; J-1) imię piosenkarki Sośnickiej; L-1) hiszpański śpiewak-tenor (1893–1938); L-7) tytuł filmu (jak państwo na O. Indyjskim), do którego muzykę skomponował W. Wąglewski; Ł-13)

## Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	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	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		

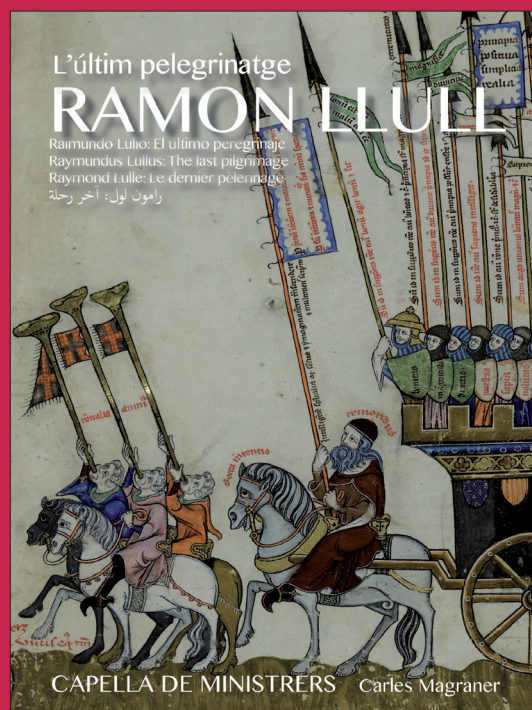
① Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. Pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38  
www.acteprealable.com  
e-mail: acteprealable@wp.pl

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

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

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

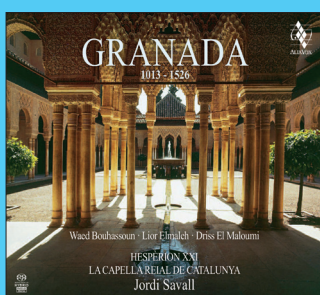
# Nowości w dystrybucji CMD



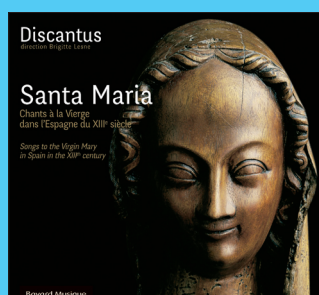
## Ramon Llull (1232-1316) – średniowieczny misjonarz, filozof i poeta



Glossa GCD 923901



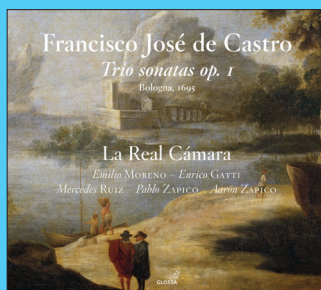
Alia Viox AVSA 9915



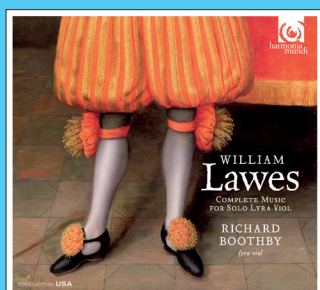
Bayard Musique B 3084892



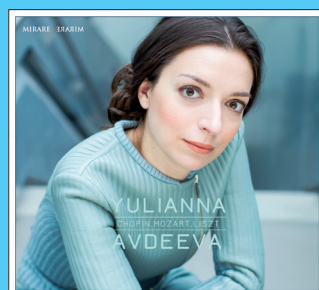
Pan Classics PC 10354



Glossa GCD 920314



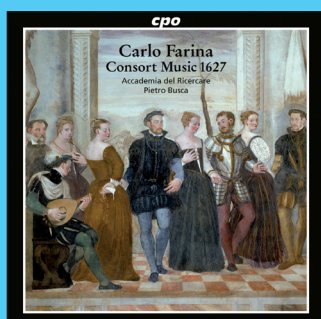
Harmonia Mundi HMU 907625



Mirare MIR 301



Pan Classics PC 10347



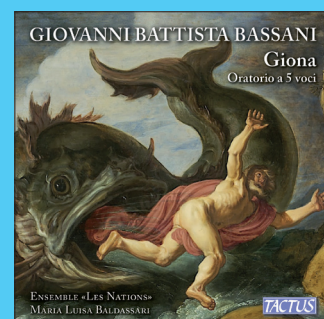
CPO 555 034-2



CPO 777 968-2



Naxos 8.573513



Tactus TC 640290




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

Francuski kompozytor René de Boisdeffre (1838 – 1906)  
Światowa premiera jego dzieł skrzypcowych już wkrótce

Acte Préalable  
**René de Boisdeffre**  
**Works for Violin and Piano 1**  
Sonate pour piano et violon no. 2 op. 50  
Suite poétique op. 19 • 2 Idylles op. 75  
Suite orientale op. 42

world premiere recording



Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

AP0362 • DDD  
© 2015/16 • © 2016

**René de Boisdeffre**  
**1838 – 1906**

**Works for Violin and Piano 1**

*Suite poétique op. 19*  
*Suite orientale op. 42*  
*Sonate pour piano et violon no. 2 op. 50*  
*2 Idylles op. 75*

**Dejan Bogdanovich, skrzypce**  
**Jakub Tchorzewski, fortepian**

Wybitni wykonawcy



Jakub Tchorzewski



Dejan Bogdanovich

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

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