

I VIII Letni Festiwal im. Jerzego Waldorffa w Radziejowicach I

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 8 (193)
sierpień 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Paweł Wajrak

nadszedł czas na
Duranowskiego!



Jerzy Katlewicz
kapelmistrz
z szerokim gestem

Grigorij Sokolow
charyzmatyczny
artysta

Pacho Flores
człowiek
z trąbkami

Akademie für Alte Musik Berlin

Między puryzmem a romantyzmem





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

**Aleksander Michałowski – polski kompozytor, pianista i pedagog
pierwsza płyta z jego muzyką już wkrótce**

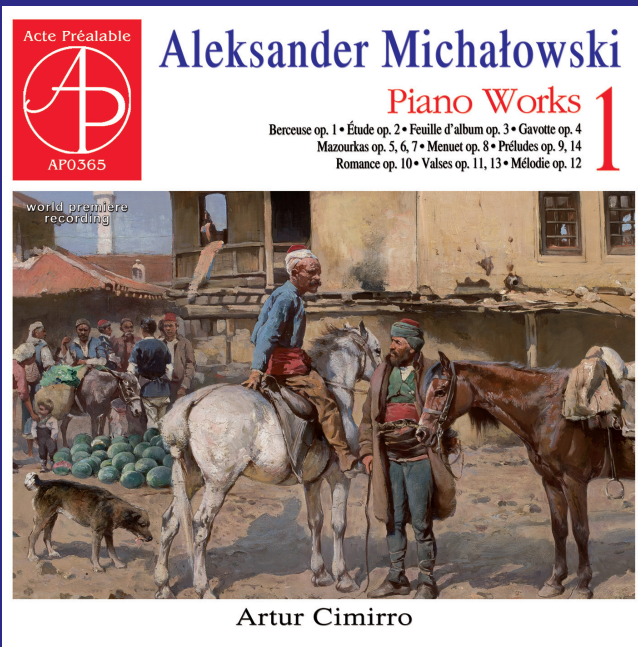
AP0365 • DDD • 67'51"
® 2016 • © 2016

**Aleksander Michałowski
1851 – 1938**

Dzieła Wszystkie – wol. 1

Berceuse (Kołysanka) op. 1
Étude d'après l'Impromptu la bemol majeur de Fr. Chopin op. 29 op. 2
Feuille d'album op. 3; Gavotte op. 4
Mazourkas op. 5, 6, 7; Menuet op. 8 • Préludes op. 9, 14
Romance op. 10 • Valses op. 11, 13 • Mélodie op. 12
Valse triste op. 11; Mélodie op. 12
Valse brillante op. 13
Prélude in A minor op. 14

Artur Cimirro, fortepian



**Znakomity pianista brazylijski Artur Cimirro
laureat V edycji Konkursu na Projekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”**



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

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

W lipcowym numerze *Muzyka21* pisaliśmy jak bardzo polski repertuar jest lekceważony przez narodowe instytucje takie, jak Filharmonia Warszawska i warszawska Akademia Muzyczna, jak bardzo instytucje te, a także inne, działają wbrew ideologii propagowanej przez MKiDN. Dzisiaj kolejny odcinek na ten temat.

W październiku ma się odbyć jubileuszowy, XV Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego, który powstał we współpracy organizatora Konkursu, Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego i Maksyma Wengierowa. Został on objęty patronatem honorowym Prezydenta Andrzeja Dudy, a finansowany jest dzięki wielu polskim podmiotom prywatnym i publicznym.

Wszystko to brzmi znakomicie, wielka promocja Polski w świecie. Ale czy na pewno? Już sam koncert inauguracyjny pozostawia duży niedosyt. Impreza poświęcona Henrykowi Wieniawskiemu – gra laureatka poprzedniego konkursu, która wygrała jego *I Koncertem skrzypcowym*. Czy nie mogła się nauczyć *II Koncertu* na otwarcie w tym roku? Pewnie nikt o tym nie pomyślał, skoro gra *Koncert Beethovena*? A może organizatorzy pozazdrościli Warszawie i u siebie w Poznaniu też chcą czcić wielkiego Ludwiga? W ogóle cały repertuar jest jakiś dziwny: na początek *Adagio na smyczki z III Symfonii Pendereckiego*, a po Beethovenie, *VII Symfonia Dworzaka*. Można sobie tylko wyobrazić tę burzę mózgow w Towarzystwie poświęconą programowi tego koncertu!

Kuriozalny jest również program konkursu. Henryk Wieniawski napisał bardzo dużo muzyki na skrzypce z fortepianem, solowej, a także z orkiestrą. W sumie około 50 pozycji, w tym co najmniej cztery utwory z orkiestrą, w tym dwa koncerty. Konkurs Chopinowski może od założenia w okresie międzywojennym wymagać od uczestników grania tylko muzyki Chopina, a Konkurs Wieniawskiego tak jakby nie do końca

wierzył w wartość muzyki swojego patrona i pozwala na wygranie konkursu niemalże nie grając jego muzyki.

W pierwszym etapie biorący udział muszą wykonać 5 utworów, z czego tylko dwa Wieniawskiego, pozostałe są nie-polskie.

W drugim etapie wśród 16 utworów, z których trzeba wybrać trzy, jest tylko jeden Henryka Wieniawskiego. Wśród sonat skrzypcowych do wyboru są te Brahmsa, Bartóka, Elgara, Faurégo, Francka, Griega, Ravela, Schuberta i Schumanna. A dlaczego nie *Sonata Józefa Wieniawskiego*? Co ten biedny Józef, utalentowany brat Henryka, zrobił Towarzystwu, że się go wstydzi? Dodać należy, że poza Wieniawskim żaden inny polski kompozytor nie dostał się na szczytu zaistnienia w tym etapie.

Nie lepiej jest w etapie trzecim. Tam nie ma żadnego kompozytora z Polski, w tym patrona – skandal!

No i wreszcie etap czwarty. Wykonawca ma do wyboru 13 koncertów: 2 Wieniawskiego, jeden Karłowicza i jeden Lipińskiego, a poza tym same propozycje zagraniczne. Czy naprawdę nie można dać do wyboru wykonawcom tylko utworów na skrzypce z orkiestrą Wieniawskiego? A jeśli nie, to czy nie można im zaproponować 13 lub więcej koncertów, ale tylko polskich? Przecież mamy w tej materii ogromne tradycje i dokonania, tylko trzeba je znać i chcieć promować, a nie wstydliwie ukrywać je przez adeptami sztuki violinistycznej, być może w przyszłości artystami tej rangi, co Henryk Szeryng czy Bronisław Huberman.

Czy po to organizujemy w Polsce konkurs, by promować Brahmsa, Czajkowskiego, Sibeliusa, Paganiego? Są inne w świecie konkursy, które się tym zajmują, a my, wysilimy się i promujmy to, co nasze. Przecież artyści nie przyjeżdżają na konkurs zagrać do kotleta jurorom co się nawinie, ale po to by wygrać co najmniej 30.000 Euro. Niech więc się trochę pomęczą nad polskim repertuarem. A jak się pomęczą, to może poniosą go w świat i lepiej zaprezentują niż robią to, a raczej nie robią, nasi rodzimi twórcy?

Osobami odpowiedzialnymi za Konkurs nie są jakieś niezidentyfikowane zielone ludziki, ale całym konkretnie osoby. Zarząd Towarzystwa, to: Bartosz Bryła – Prezes Zarządu, Kalina Cyz, Piotr Frydryszek – Wiceprezes Zarządu, Michał Grabarczyk, Janusz Kempieński, Alina Kurczewska – Wiceprezes Zarządu, Katarzyna Liszkowska – Sekretarz Zarządu, Andrzej Łapa – Wiceprezes Zarządu, Waldemar Łyś, Wojciech Nentwig, Adam Nowak, Romuald Połczyński, Aleksander Radzewski, Andrzej Tatarski, Andrzej Wituski – Dyrektor Międzynarodowych Konkursów im. Henryka Wieniawskiego. Rada naukowa Towarzystwa, to: Jan Stęszewski – Honorowy przewodniczący, Maciej Jabłoński – Przewodniczący, Renata Suchowiejko – Wiceprzewodnicząca, Andrzej Jazdon – Wiceprzewodniczący, Zofia Chechlińska, Dieter Gutknecht, Janusz Kempieński, Irena Poniatowska, Robin Stowell, Jarosław Żońcierczyk, Katarzyna Kułagowska-Urbaniak – Sekretarz.

Tyle znakomitych osobistości. Aż trudno uwierzyć, że nikomu z nich nie zależy na polskiej kulturze!

Niestety, nie udało nam dowiedzieć się, kto w MKiDN odpowiada za Konkurs i z równym „poświęceniem” jak wcześniej wymienieni „dba” o polską kulturę.

MKiDN przypomina nam o patriotyzmie. Ale co z tego, kiedy za tym nie idą żadne działania. Ministerstwo rozdaje pieniądze, ale w żaden sposób nie egzekwuje działań, które by naszą kulturę promowały. Przykładem tego jest nasze, państwowe wydawnictwo PWM i Konkurs Wieniawskiego. Przeznaczamy ogromne fundusze na nagrody dla laureatów i na organizację Konkursów, a dzieła Henryka Wieniawskiego są wciąż nie do końca wydane. W tej chwili wydawaniem ich zajmuje się PWM i Towarzystwo Wieniawskiego. W ich informacji dotyczącej wydania dzieł wszystkich, na samym końcu czytamy „(...) Komitet [redakcyjny] uzna swoją rolę za spełnioną, jeśli *Dzieła* przyczynią się do szerokiego upowszechniania cennej spuścizny artystycznej Henryka Wieniawskiego”. Teraz już wiadomo, dlaczego to tak długo trwa – skończywszy swą pracę Komitet musiałby się rozwiązać. ☹

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Radziejowice • Mnichów • Wiedeń • Londyn

CZŁOWIEK

- 20 Jerzy Katlewicz – kapelmistrz z szerokim gestem – Lesław Czaplński
 23 Nadszedł czas na Duranowskiego!
 ze skrzypkami Pawłem Wajrakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 27 Legendy Polskiej Wokalistyki (58)
 Barbara Miszel-Giardini
 Adam Czopek
 29 Pacho Flores – człowiek z trąbkami – Alina i Stefan Banasiak
 30 Grigorij Sokołow – charyzmatyczny artysta – Justyna Midura
 32 Między puryzmem a romantyzmem – Akademie für Alte Musik Berlin
 Dominika Stopczyńska

Justyna Midura

DZIEŁO

- 34 Maestro Donizetti i jego opery (7)
 Anna Bolena
 Adam Czopek
 37 Różne oblicza Makbeta: Verdi i Shakespeare – Lesław Czaplński

PLYTOTEKA

- 40 Witold Maliszewski – wielki zapomniany
 Stanisław Lubliński
 42 Recenzje

KONKURSY

- 54 Krzyżówka – Antoni Rojewski

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

Uwaga!

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

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

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna
 Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
 Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
 Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Akademie für Alte Musik Berlin-
 for. Kristof Fischer

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.

Reflektorem po scenach i estradach



opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **C**osi fan tutte Mozarta w Filharmonii Krakowskiej. Tę jedną z ostatnich oper Mozarta miałem okazję podziwiać cztery lata temu na deskach wiedeńskiej Staatsoper, co opisałem na łamach **Muzyka21**. Wersja koncertowa tego dzieła, wystawiona w Filharmonii Krakowskiej, wydawała się dużo mniej atrakcyjna, jednak skład wykonawców zapowiadał, że powinno być ciekawie. Capelli Cracoviensis i Janowi Tomaszowi Adamusowi „kibicuję” od czasu konfliktu, jaki powstał na tle przekształcenia orkiestry w formację muzyki dawnej, grającej na instrumentach z epoki. W recenzji z *Juliusza Cezara* Haendla napisałem, że doczekaliśmy się w Krakowie zespołu, który może trwale zaistnieć na europejskiej scenie muzycznej. Minęły cztery lata i odpowiednio te stały się faktem. Capella Cracoviensis to orkiestra, która nie odbiega poziomem od czołowych europejskich zespołów grających na instrumentach historycznych. Najważniejszym jednak powodem, dla którego zdecydowałem się wybrać do Filharmonii Krakowskiej był występ Natalii Rubiś-Krzeszowiak, żony Krystiana Adama, w partii Fiordiligi. O Krystianie i jego nadzwyczajnych umiejętnościach pisałem już wielokrotnie, teraz mam okazję poświęcić trochę miejsca jego uroczej i niebywale utalentowanej małżonce. Dokładnie rok temu wspomniałem o stu-

diach Natalii na Wydziale Wokalnym i Operowym Uniwersytetu Yale. Staram się w miarę na bieżąco śledzić jej osiągnięcia, między innymi w transmitowanych na żywo produkcjach operowych Yale School of Music, jak *Sen nocy letniej* Brittena, gdzie kreowała partię Heleny. Reżyserowała Claudia Solti, córka wybitnego dyrygenta Geoga Soltiego, a dyrygował Rune Bergmann. Wystąpiła również w *Wesołej Wdówce Lehara*. Widać, że wszystko zmierza w dobrym kierunku i – jak wtedy napisałem – Natalia z pewnością wkrótce dołączy do grona największych gwiazd opery.

Koncert odbył się w ramach projektu Theatrum Musicum, wspólnej inicjatywy Urzędu Miasta Krakowa, Filharmonii Krakowskiej, Opery Krakowskiej i kilkunastu lokalnych instytucji, które pod tym właśnie szyldem prezentują letnie wydarzenia muzyczne Krakowa. Wśród solistów, oprócz wspomnianej już Natalii Rubiś-Krzeszowiak, na scenie pojawili się: Marta Wryk jako Dorabella (mezzosopran), Sebastian Szumski – Guglielmo (baryton), Victor Campos Leal – Ferrando (tenor), Marzena Lubaszka – Despina (sopran) i Jacek Ozimkowski – Don Alfonso (bas). *Cosi fan tutte*, *Tak czynią wszystkie* czyli *Szkoła kochanków* swoją prapremierę miała 26 stycznia 1790 r. w wiedeńskim Burgtheater. O dość niejasnych okolicznościach powstania tego dzieła pisałem już w 142 numerze magazynu **Muzyka21**. Przypomnę tylko, że po zniknięciu z afisza

na długie lata, opera powróciła do Wiednia w latach 50. ubiegłego wieku za sprawą austriackiego dyrygenta Karla Böhma i do dziś znajduje się w repertuarze najważniejszych scen operowych. Pierwszą odtwórczynią partii Fiordiligi była narzeczona librecisty Lorenza da Ponte, Adriana Gabrieli del Bene. Jest to rola, w której aż roi się od piekielnie trudnych arii, a wśród nich szczególnie *Come scoglio immoto resta* stanowi wyzwanie dla najlepszych śpiewaczek operowych. Być może Mozart chciał coś udowodnić swojemu libreciście lub jego narzeczonej. W każdym razie Natalia Rubiś-Krzeszowiak fantastycznie poradziła sobie z tą arią, prezentując głos zbliżony do sopranu spinto, przepięknie brzmiący w koloraturach i fragmentach lirycznych, ale również tam, gdzie trzeba było pokazać moc. Podobnie było w rozbudowanym rondzie *Per pietà, ben mio perdona*, w którym zaprezentowała bardzo szeroką skalę głosu, panowanie nad dźwiękiem i nieukrywaną radość śpiewania, a publiczność wyraziła swój zachwyt burzliwą owacją. *Cosi fan tutte* to opera z dużą ilością scen zbiorowych, w których artyści pokazali pełnię swoich możliwości. W duetach Dorabelli i Fiordiligi *Prenderò quel brunettino*, oraz *Ah, guarda, sorella* głosy współbrzmiały bardzo harmonijnie. Podobnie było w duecie Guglielma i Dorabelli *Barbara, perché fuggi?* oraz tercetach z udziałem Don Alfonsa, Guglielma i Ferranda. Odtwa-

rzający partię Guglielma Sebastian Szumski to dla mnie odkrycie tego koncertu. W arii *Non siate ritrosi* pokazał znakomite prowadzenie frazy, pewność techniczną i piękną, lekko matową barwę głosu. Zdecydowanie mniej podobał mi się występ meksykańskiego tenora Victora Camposa Leala w roli Ferranda. Głos jego był lekko przytłumiony, o niezbyt ładnej barwie w górze. Gdyby zamknął oczy, odniosłoby się wrażenie, że śpiewa gdzieś z oddali. Jednak w Cavatinie *Tradito, schernito dal perfido* pokazał, że możliwości wokalne posiada. Być może nie był tego dnia w idealnej dyspozycji. Marta Wryk jako Dorabella

pokazała kunszt wokalny szczególnie w arii *E amore un ladroncello* i w scenach zbiorowych. Jacek Ozimkowski, jak na prodziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego przystało, śpiewał bardzo pewnie, wnosząc dojrzałość, znakomitą technikę i elementy komiczne do roli Don Alfonsa, sprawcy całej intrygi. Marzena Lubaszka zaskoczyła publiczność faktem, że wystąpiła boso, ale w sumie stworzyła bardzo wiarygodną kreację pokojówki Despiny. Zdarzało jej się wprawdzie nie dośpiewać niektórych dźwięków, ale podobała mi się w recytatywach, scenach zbiorowych i arii *Una donna a quindici anni*. Na koniec

chciałbym ponownie poświęcić kilka zdań orkiestrze. Przepiękne brzmienie, precyzję i dynamikę słychać było już w doskonale zagranej uwerturze. Istnieje opinia, że najlepsze wykonania muzyki Mozarta to te najbliższe partyturze. Ja je określam jako interpretacje, które zachowują mozartowski klimat. Capella Cracoviensis, wraz z solistami i chórem (Krakowski Chór Mieszczański), taki właśnie klimat stworzyła.

Mariusz Trojanowski

KRAKÓW **90** lat artysty niezawodnego. Jubileusz Juliusza Łuciuka w Filharmonii Krakowskiej. Koniec maja dostarczył jak najlepszych wrażeń miłośnikom twórczości Juliusza Łuciuka. Krakowski kompozytor od lat daje się rozpoznawać w estetyce bardzo dla siebie charakterystycznej, opartej na własnej koncepcji tonalności, która z kolei podporządkowana jest kreacji kolorystycznej. Te elementy warsztatu twórczego, uzupełnione owocami bogatej inwencji melodycznej, Łuciuk trwale połączył z treściami religijnymi, koncentrując się na sacrum mniej więcej od połowy własnej drogi artystycznej. Jest to zatem profil wyrazisty, konsekwentnie naznaczony rozwiązaniami kompozytorskimi, charakterystycznymi niczym dźwiękowy autograf. Świadomi słuchacze wiedzą jednak, iż Łuciuk posiadał także pewną unikatową umiejętność. Otóż swoją dobrze już rozpoznaną brzmieniowość i poetykę potrafi wciążyć inaczej oświetlać, inaczej rozkładać akcenty, podawać w różnych kontekstach. Innymi słowy – po ponad sześćdziesięciu latach komponowania, źródło własnych mocy twórczych wciąż pozwala Łuciukowi zaskakiwać, zachwycać, dawać poczucie odkrywczej świeżości. I zapewne to właśnie ten niewyczerpany imperatyw sprawił, że prawykonanie oratorium *Wzgórze w krainie Moria*, które miało miejsce 30 kwietnia w Filharmonii Krakowskiej, było wydarzeniem nieprzeciętnej rangi.

Utwór do słów trzeciej części *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II zabrzmiał na koncercie finałowym 28. edycji Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Było to zarazem muzyczne uczczenie przypadających w tym roku 90. urodzin kompozytora. Wraz z orkiestrą i chórem filharmonii wystąpili soliści: mezosopranistka – Magda Niedbała oraz baryton – Dariusz Siedlik, będący od lat filarem obsady kolejnych utworów wokalnych Łuciuka.

Całość poprowadził włoski dyrygent Pasquale Veleno, już wcześniej dający świetne interpretacje, zarówno dzieł chóralnych jubilate, jak i prawykonujący jego poemat wokalny-instrumentalny *Omaggio a L'Aquila* z 2012 r.

We *Wzgórzu w krainie Moria*, twórcza wyobraźnia Łuciuka kreśli horyzont szeroki, zamasyisty. Mieszczą się w nim reminiscencje baroku, awangardowe ujęcia sonorystyczne, pierwiastki tradycji muzycznej Bliskiego Wschodu i charakterystyczna dla kompozytora brzmieniowość diatonicznych klasterów. Najważniejsza jest jednak poetyka, a głębiej – duchowość. Dlatego wsłuchując się w dzieło Łuciuka trzeba otworzyć się na kontemplację.

Epicka historia Abrahama i jego syna Izaaka dzieje się na planie umuzycznień sugestywnie ilustrujących, zorientowanych na wrażenie realizmu, jakiejś namacalności wydarzeń. Części I oraz II to obszar, na którym Łuciuk konsekwentnie tworzy ściśle sprecyzowaną aurę. To kompozytorska wizja krainy Abrahama – z jej krajobrazem, warunkami klimatycznymi, realiami bytowania, obyczajowością zamieszkującego ją ludu. Zarówno koloryt, jak i materia dźwiękowa, nawiązują do kultury starożytnej Bliskiego Wschodu. Egzotyczne, „pustynne” zabarwienie znajduje swoje źródło w zastosowaniu instrumentów o dźwięku krótkim, suchym – jak zestawy bambusów o różnym przekroju i długości, klawesy, czy temple-blocki – uzupełnionych równie charakterystycznymi instrumentami o dłuższym brzmieniu – flexatonem i fletnią peruwiańską.

Wyraźnie wyodrębnionym jądrem formy jest część III, zdecydowanie najdłuższa. Na dobrą sprawę, traktować ją można jako formę autonomiczną, kompletną. Mamy tu pełen ciąg zdarzeń, przedstawionych w pełnoprawnej narracji dramatycznej. Krakowskie wykonanie urzekło symfoniczną różnorod-

nością. Śpiewacy – choć przecież, z założenia, kluczowi dla formy oratoryjnej – jednak konsekwentnie trzymali się ekspresji plastycznie stonowanej. Świadomie zrezygnowali z ekspozowanej roli „solistów estrady” – stając się w pełni integralną częścią faktury; intrygującymi instrumentami o nieznównanych walorach wyrazowych. O ile głos Magdy Niedbały – nacechowany nieznównaną miękkością i głębią – wydaje się być do takiej roli naturalnie predestynowany, to Dariusz Siedlik dał się dotąd poznać przez pryzmat interpretacji raczej ekstrawertycznych, nacechowanych dramatycznie. Tymczasem także i on wydobyl ze swych partii całą paletę kolorystycznych i wyrazowych subtelności, idealnie wpisując się w konwencję barwnej opowieści muzycznej.

Trzeba też podkreślić, że Pasquale Veleno perfekcyjnie przygotował się do swej roli. Pod jego nieszablonowymi, lecz zawsze pewnymi i adekwatnymi gestami, materia dźwiękowa ożywała we wszystkich niezliczonych niuansach, jakimi Juliusz Łuciuk wypełnił partyturę. Także i chór, przygotowany przez Teresę Majkę-Pacanek, wpisał się idealnie w założenie wspólnej narracji symfonicznej całego aparatu wykonawczego, unikając zbędnego epatowania wokalną masą brzmieniową. W efekcie, ta bardzo duża forma muzyczna, jaką jest *Wzgórze w krainie Moria*, zabrzmiała od początku do końca jako fascynująca całość, w pełni przekonująca, zarówno w aspekcie kompozytorskim, jak i z perspektywy potencjalnych możliwości interpretacyjnych.

To było godne uczczenie pięknego jubileuszu. Konsekwencja i pieczołowitość, z jaką Juliusz Łuciuk od lat krystalizuje swą estetykę i pielęgnuje warsztat, dziś pozwala postrzegać go, jako artystę niezawodnego. A także określić twórcę mianem niezastąpionego filaru polskiej współczesnej kultury muzycznej.

Grzegorz Majka



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

Nowa płyta z muzyką Juliusza Łuciuka



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

Bożena Harasimowicz, sopran
Krystyna Pyszkowska, fortepian

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

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

od lewej: Barbara Lewicka-Wójcik, Donata Zuliani, Mateusz Kołos, Robert Kaczorowski, Przemysław Stanisławski, Michał Kaleta i Chór Trybunału Koronnego w Lublinie
 fot. Robert Lewandowski



RADZIEJOWICE
Jak co roku, od ośmiu lat, odbył się w Radziejowicach Letni Festiwal im. Jerzego Waldorffa. Rozpoczął się w ostatnią sobotę czerwca (25) i zakończył się w pierwszą sobotę lipca (2). Program tegorocznego festiwalu był, jak zawsze, oryginalny i odkrywczy. W repertuarze znalazły się dzieła dobrze znane i lubiane przez publiczność, nie zabrakło też wysmakowanych i oryginalnych odkryć. Niestety, z przyczyn ode mnie niezależnych, mogłam być tylko na dwóch koncertach, drugim i przedostatnim. Nie mogłam więc wysłuchać moich ulubionych artystów, Janusza Olejniczaka, Jerzego Maksymiuka i Sinfonii Varsovii, którzy na otwarcie imprezy zaserwowali trzy utwory: Jerzego Maksymiuka *Liście gdzieś spadające* na orkiestrę kameralną i fortepian, Maurycego Ravela *Koncert fortepianowy G-dur* i Ludwiga van Beethovena *II Symfonia D-dur op. 36*.

W drugim dniu odbył się koncert pod znamienym tytułem *Arcydzieło odnalezione*. Tym arcydziełem wypełniającym cały wieczór była *Msza F-dur* Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego. Samo już nazwisko kompozytora powinno zaciekawiać każdego melomana. Kompozytor wywodził się z tej samej rodziny co nasz król Stanisław – był wnukiem jego brata. Urodził się w Rzymie i poza tym, że był arystokratą, był również wziętym śpiewakiem – tenorem, a także popularnym za życia kompozytorem, autorem dwunastu oper wystawianych za jego

życia i we Włoszech, i we Francji. Niestety, po jego śmierci pamięć o nim zaginęła. Dobrze się więc stało, że po ponad 140 latach jedno z jego dzieł, *Mszę*, przywrócono, i to podwójnie, do życia. Soliści i dyrygent, którzy zaprezentowali to dzieło radziejowickiej publiczności – Barbara Lewicka-Wójcik (sopran), Donata Zuliani (mezzosopran), Mateusz Kołos (tenor), Robert Kaczorowski (bas), Michał Kaleta (organy) i Przemysław Stanisławski (dyrygent) – wcześniej nagrali je na płycie z chórem Zespołu Wokalnego Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku. W Radziejowicach wystąpił Chór Trybunału Koronnego w Lublinie.

Msza Poniatowskiego składa się z pięciu stałych części oraz dwóch dodatkowych: *O Salutaris* następujące po *Sanctus* oraz *Amen* kończące utwór. W muzyce można usłyszeć dalekie echa Rossiniego, w szczególności w partiach solowych, ale całe dzieło jest jak najbardziej oryginalne i wartościowe. Wszyscy soliści wyróżniali się znakomitą przygotowaniem. Barbara Lewicka-Wójcik swoim delikatnym, o pięknej, jasnej barwie głosem zachwyła mnie. Tak samo Donata Zuliani ze swym nad wyraz uroklivym mezzosopranem. Również panowie nie zawiedli: Mateusz Kołos znakomicie nadaje się do tej partii, a Robert Kaczorowski dał popis swoich niemałych umiejętności szczególnie w *Agnus Dei*. Mam nadzieję, że usłyszę jeszcze nie raz tych śpiewaków w równie pięknych dziełach.

Znakomicie wywiązał się z powierzonego mu zadania Chór Trybunału Koronne-

go – wykazał się prawdziwym profesjonalizmem, jego interpretacja była piękna, pełna pasji i zaangażowania, intonacja bez zarzutu, śpiew niemalże niebiański. Słowa uznania należą się także organistcie Michałowi Kalecie, który bez zarzutu towarzyszył śpiewakom.

Nad całością czuwał Przemysław Stanisławski, który zaprezentował nam niezwykle błyskotliwą i barwną interpretację. Słowa uznania za tak znakomite przywrócenie do życia tego nieznanego dzieła naszego rodaka. A że z podobnym entuzjazmem do tego koncertu podeszła licznie zebrana publiczność może świadczyć to, że artyści otrzymali gromkie i tak długie brawa, że nie pozostało im nic innego, jak wykonać na bis – jak dla mnie to ewenement w przypadku takiego utworu – całą drugą część, czyli *Glorię*.

Czekam na kolejne tak znakomite arcydzieła odnalezione w Radziejowicach.

Kolejnych koncertów niestety nie mogłam wysłuchać. I tak z żalem opuściłam wieczór trzeci, *Letnie improwizacje*, na którym wystąpił Gary Guthman Quartet, czwarty, *Młody jazz*, z Warsaw Academic Band, piąty, *Od Boccheriniego do Pendereckiego*, z kwintetem smyczkowym Orkiestry Sinfonia Varsovia, szósty, *Mistrzowski sektet* oraz *Noce ballady*.

Kolejnym wieczorem, w którym miałam okazję uczestniczyć był siódmy o wielce znamienym tytule *Muzyczne odkrycia*. I rzeczywiście, zawierał on dwa świetne utwory. Cały koncert wykonała Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej pod dyrekcją jej szefa, Jacka Rogali.



Paweł Wajrak
fot. Robert Lewandowski

li grę na marimbie. Takich wirtuozów dawno nie widziałam i nie słyszałam.

Myszę, że z tym utworem artyści mogą podbić świat.

Po przerwie wysłuchaliśmy dwóch polskich kompozycji z pierwszej połowy XIX w. Najpierw uwerturę do opery *Królowa Jadwiga* Karola Kurpińskiego, dzieła zręcznie skomponowanego i świetnie wykonanego, po wystudiowaniu którego chciałoby się poznać całą operę.

Później kolejne odkrycie, tym razem polskie – *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 Augusta Fryderyka Duranowskiego. Utwór ten został odkryty kilka lat temu przez Jana A. Jarnickiego, który zrealizował również jego współczesną partyturę i głosy orkiestrowe, a następnie doprowadził do nagrania go w zeszłym roku i do wydania na płycie, która ukaże się już wkrótce.

Współczesnego prawykonania tego utworu podjął się utalentowany skrzypek, koncertmistrz Filharmonii Krakowskiej, Paweł Wajrak. Najpierw wykonał go w Filharmonii Lubelskiej w 2015 r., następnie nagrał go, a w Radziejowicach wykonał publicznie po raz trzeci.

O samym Duranowskim wiadomo niewiele. Urodził się w Warszawie w 1770 r., uczył się w Paryżu, koncertował w całej Europie, uczył się m.in. u Viottiego, podobno kilku lekcji udzielił Paganiniemu. Skomponował kilkanaście opus, większość jego utworów wydano jeszcze za jego życia w renomowanych wydawnictwach europejskich. Zmarł w 1834 lub 1835 r. w Strasburgu i od tego czasu wszelki śluch o jego twórczości zaginął.

Dobrze więc się stało, że 180 lat później Paweł Wajrak przywrócił jego *Koncert* do życia, i to w znakomitym stylu. Zachwycała jego biegłość techniczna, umiejętność kształtowania formy, wrażliwość na barwę brzmieniową. Przepięknie zabrzmiała w drugiej części kadencja autorstwa Pawła Wajraka – kompozytor nie zadbał o umieszczenie swojej w opublikowanych za jego życia nutach. Pochwały należą się również Orkiestrze Filharmonii Świętokrzyskiej i jej dyrygentowi, Jackowi Rogali za ukazanie całego piękna tego utworu, z którego możemy być dumni. Szkoda, że takie dzieła nie są dopuszczone do Konkursu Wieniawskiego zamiast jakiś okle-

panych koncercików zagranicznej proveniencji. Bardzo bym chciała, by panu Pawłowi Wajrakowi udało się przekonać szefów polskich filharmonii, by go z tym koncertem zaprosili do siebie.

Dzień po *Muzycznych odkryciach* zakończono festiwal koncertem *Final z laureatem*. Był to w pierwszej części recital chopinowski Dymitra Szyszkina, laureata ostatniego Konkursu Chopinowskiego, a po przerwie pianista wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Świętokrzyskiej, tym razem pod batutą Tadeusza Strugały wykonali *Koncert fortepianowy* Fryderyka Chopina.

Choć mogłam uczestniczyć tylko w dwóch koncertach festiwalowych to uważam, że jest to impreza na najwyższym poziomie, świetnie zorganizowana, ze świetnymi artystami i z wierną publicznością, która tłumnie przybywa. Wielką w tym zasługą pana dyrektora Bogumiła Mrówczyńskiego, który jak co roku, potrafił połączyć repertuar znany i lubiany, z tym zapomnianym, który dzięki takim imprezom ma szansę powrócić do repertuaru.

Z wielką niecierpliwością czekam na przyszłoroczny Festiwal.

Magdalena Wolińska

Najpierw zabrzmiała *Etiuda b-moll* op. 4 Karola Szymanowskiego w orkiestracji Grzegorza Fitelberga. Oczywiście, Festiwal nie mógł się obyć bez choćby jednego utworu geniusza z Atmy, którego wielbicielem i popularyzatorem był przecież przez całe życie patron Festiwalu, Jerzy Waldorff.

W wykonanie przypadło do gustu zebranej publiczności, która nagrodziła je długimi oklaskami.

Następnym utworem było odkrycie – *Koncert na dwie marimby i orkiestrę „Rozmowa z kamieniem”* francuskiego kompozytora Gabriela Colleta. Poza orkiestrą wykonawcami był twórca tego dzieła wraz z żoną i jednocześnie partnerką w Axoum Duo, Elwirą Ślęzak. Było to prawykonanie utworu. Od pierwszych dźwięków wiedziałam, że czeka mnie coś niezwykłego. Przyznam, że idąc na koncert spodziewałam się dzieła, którego kariera skończy się po prapremierze. Zamiast tego uczestniczyłam w brawurowym wykonaniu przez dwójkę marimbistów zjawiskowego dzieła. Muzyka jakby rodem z filmu, pełna ciągłych zmian nastrojów, w której nieustający dialog solistów z orkiestrą zachwyca. Utwór składa się z trzech części, ta ostatnia została poprzedzona fantastycznym występem duetu, którzy zademonstrowali publiczności, jak znakomicie opanowa-



Jacek Rogala
fot. Robert Lewandowski

Festiwal Muzyczny w Łąncucie (21 – 29 maja 2016 r.) po raz pięćdziesiąty piąty.

POD ZNAKIEM ORKIESTR KAMERALNYCH.

Tegoroczny Festiwal w znacznym stopniu upłynął pod znakiem występów orkiestr kameralnych. Orkiestra Polskiego Radia w Poznaniu „Amadeus” jest zespołem, który wypracował własne, indywidualne brzmienie,

więc o związkach rodzinnej natury. Ale w przypadku jej festiwalowego występu nabrało to dosłownego sensu. Agnieszka Duczmal pozostawiła dla siebie drugą część koncertu, w pierwszej przekazując batutę córce – Annie Duczmal-Mróż. W tym wykonaniu usłyszeliśmy *Divertimento F-dur* KV 138 patrona orkiestry – Wolfganga Amadeusa Mozarta, samym swym gatunkiem, ze wszech miar nadające się, by zabrzmieć w pałacowej sali balowej, na czas festiwalu przemienionej w audytorium. W *I Koncercie wiolonczelowym C-dur* Hob. VIIb:1 Josepha Haydna do

ka Duczmal, by poprowadzić własne opracowanie na orkiestrę smyczkową *I Kwartetu smyczkowego e-moll „Z mojego życia”* Bedřicha Smetany. Z jednej strony transpozycja ta stwarza błyskotliwe pole do popisu dla zespołu, okazję do ukazania wszystkich jego atutów, z drugiej jednak za dużo było dźwięku, pod którym mniej uchwytną stała się tożsamość z oryginałem i jego wywołującym wzruszenie osobistym tonem, oddającym dramat kompozytora tracącego słuch. Wątpliwości te ugruntował jeszcze fragment, gdy na moment powrócono do materiału źródłowego Smetany i przez pewien czas tok muzyczny prowadziły wyłącznie cztery instrumenty. Królewski gatunek, jakim jest kwartet smyczkowy, jest bardziej samowystarczalny i na ogół nie wymaga się zwiększonej obsady, by wywrzeć odpowiednie wrażenie. Wydaje się, że łatwiej takiej operacji poddają się sekstety smyczkowe, że przytoczę przykład *Wspomnienia z Florencji* Piotra Czajkowskiego, o czym w Łąncucie się pamięta, gdyż przed laty w tej redakcji błyskotliwie zagrała je Polska Filharmonia Kameralna pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego.

W tym roku mieliśmy do czynienia z powrotem tego zespołu i dyrygenta. Choć kameralna, to jednak reprezentuje w pełni symfoniczne zacięcie. Grała nośnym dźwiękiem o głębokim tembrze. Zwłaszcza w Mozarcie, wykonywanym na współczesnych instrumentach, dostarczając kształtu brzmieniowego, od którego zdążyliśmy już odwyknąć, obcując z formacjami wykonawstwa historycznego. Stąd popularna *Serenada „Eine kleine Nachtmusik”* KV 525 urosła nieomal do rangi kolejnej symfonii salzburczyka, a nie utworu poniekąd z ówczesnego repertuaru rozrywkowej proveniencji. Przysłużyło się to zwłaszcza dosyć kanciastemu, jak na tamte czasy, ujęciu przez kompozytora *Menueta*, nie tyle dwornego, co do pewnego stopnia rubasznego. Ale i w pozostałych ogniwach dawało znać o sobie odchodzenie od utartych wzorów gatunkowych.

Julian Rachlin w *III Koncercie skrzypcowym G-dur* KV 216 wydobywał ze swego stradivariusza krągły, w pełni wyrównany dźwięk o ciepłym zabarwieniu, może nawet za bardzo, albowiem mieliśmy do czynienia z bardzo uładzoną interpretacją tej kompozycji. A przecież i w tym przypadku autor poszukiwał nowych środków wyrazu, o czym świadczy pozostawienie ostatniej części bez domykającej muzycznej przebieg kody.

S. Moniuszko – *Straszny dwór*
Katarzyna Oleś-Błacha
fot. Jacek Jarczyo

zapewniające mu rozpoznawalność. Poza tym, grę tego zespołu wyróżnia nienaganna artykulacja i dbałość o kulturę brzmienia, charakteryzującego się głęboko nasyceniem dźwiękiem o aksamitnym zabarwieniu, kiedy indziej jednak, poza omawianym koncertem, potrafiącym być nawet szorstkim i brutalnym, gdy wymaga tego partytura kompozycji nie tak odległych w czasie.

Po z górą półwieczu kierowania, założoną przez siebie orkiestrą można chyba już mó-

siostry dołączyła Karolina Jaroszevska-Rajewska. Zrazu miałem pewne zastrzeżenia artykulacyjnej natury, ale z czasem rozwinął się dworny dialog solistki z zespołem akompaniującym, godny stylu galant, a wszystkie trzy kadencje zagrane zostały ze znaczną dozą muzykalności. Rodzinnego muzykowania dopełniał grający na kontrabasie mąż i ojciec – Józef Jaroszewski.

Jak już wspominałem, w drugiej części na podium dyrygenckim stanęła sama Agniesz-

Wszelkie atuty zespołu najpełniej ujawniły się w melancholijnej *Serenadzie E-dur* op. 22 Antonína Dvořáka. Idealne stopienie się muzyków w całościowy organizm wywierało wrażenie obcowania z jednym, zwielokrotnionym instrumentem, w pełni podporządkowanym woli dyrygenta, przejawiającej się w jego gestach. A Wojciech Rajski wyraziście zarysowywał tematy i ich przetworzenia, kładąc akcent na aspekt architektoniczny dzieła „czeskiego Brahmsa”, nie tracąc przy tym z „pola słyszenia” jego walorów melodycznych, albowiem i w tym zakresie autor *Tańców słowiańskich* pozostawał niezrównanym mistrzem.

W bardzo interesujący sposób skomponowany został program Węgierskiej Filharmonii Kameralnej. Od Johanna Sebastiana Bacha do Wolfganga Amadeusa Mozarta, z synem tego pierwszego Johannem Christianem na początku. Jego *III Sinfonia Es-dur* op. 9 WC 18b zapowiada już klasycystyczne kształtowanie materiału tematycznego z pierwiastkami mogącymi budzić asocjacje programowe, a więc sygnałowym motywem rogów, psujących nieco efekt mało precyzyjną intonacją, świadczącą, że są one „achillesowym” komponentem nie tylko polskich składów orkiestrowych.

Następnie cofnęliśmy się do kantatowej twórczości jego ojca. W *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56, w ustępie *Endlich, endlich, wird mein Joch* oboistka bardzo muzykalnie dialogowała z solistą Klemensem Sanderem, laureatem, a potem jurorem sądeckich konkursów wokalnych im. Ady Sari. Niestety, śpiewak momentami rozmijał się z tekstem i zrehabilitował się w moich „uszach” dopiero w następnej kantacie *Ich habe genug* BWV 82, być może najpiękniejszej z kościelnych kantat w dorobku Johanna Sebastiana. Tym razem artysta nie miał już kłopotów z intonacją, a pod względem interpretacyjnym szczególnie wstrząsająco zabrzmiały w jego wykonaniu recytatywy, nieskazitelne przy tym pod względem prozodycznym.

W wykonaniu Kateriny Beranovej nieco wysilony charakter posiadały melizmaty w kantacie *Jauchzet Gott in Allen Landem* BWV 51, a także koloratury w mozartowskim motecie *Exultate jubilate* KV 165, właściwie wirtuozowskim koncercie na głos, napisanym pierwotnie dla kastrata Venanzia Rauzziniego. Wszelako w jego wolnym ustępie ujmująco zabrzmiało prowadzenie przez artystkę kantyleny, a w kadencji dała znać o sobie kultura muzyczna w delikatnej artykulacji wysokich dźwięków, stop-

niowo wzmacnianych dynamicznie. Uwierczeniem występu okazała się wcześniejsza, *XXIX Symfonia A-dur* KV 201, w której orkiestra pod dyktando Antala Barnása rozwinęła skrzydła, demonstrując wszystkie swoje walory, a więc szlachetne, o akсамitnym zabarwieniu, głęboko nasyczone brzmienie. Szczególnie *Andante* zagrało z iście rokokowym wdziękiem, spinając niejako klamrą cały koncert, podczas gdy *Menuet* – prawem kontrastu – przybrał zadzierzyste kontury, a rozpedzony finał – *Allegro con spirito* – pozwolił cieszyć się sa-

widziałbym ją z wyższą lokatą. Teraz jednak w znacznym stopniu mnie rozczarowała i to zarówno w repertuarze romantycznym, jak i klasycystycznym.

Artystka, co prawda, operuje zróżnicowanym touché, zarówno wyzbytym barwy, a więc odpowiedniejszym przy wykonywaniu Mozarta, jak i mocnym, lecz opartym w instrumencie, wychodzącym naprzeciw symfonicznemu zacięciu pianistki brahmsowskiej. Stosuje kontrasty dynamiczne, lecz bez przesady, unikając wszelkiej maniery w tym względzie. Nie nadużywa za-

S. Moniuszko – *Straszny dwór*
 fot. Jacek Jarczok



mym tokiem muzycznym, pozbawionym wszelkich innych treści niż te, które wynikają z niego samego...

POD ZNAKIEM RECITALI

Punktem kulminacyjnym festiwalu miał być oczekiwany recital fortepianowy Kate Liu, laureatki trzeciej nagrody na ostatnim konkursie chopinowskim. Należała ona wtedy do moich faworytek i chętnie

tem pedalatury. A więc poniekąd można mówić o solidnym warsztacie oraz poczuciu dobrego smaku. Wszystko zdaje się być w porządku i na swoim miejscu. Ale jednocześnie odczuwa się brak tego, co Leibniz określał „Je ne sais quoi?” (Nie wiem jak), co – trawestując inny jego aforyzm – czyni, że nieuświadomiony rachunek staje się sztuką, zdolną wlatywać ponad poziomy i porywać za sobą innych. Gra artystki była bowiem wyzbita dobitniejszego wyrazu. W

4 *Balladach* z op. 10 Johanna Brahmsa zabrakło mi szerzej rozwiniętego pierwiastka narracyjnego, a przecież kompozytor starał się nawiązywać poprzez naturę absolutnej muzyki do literackiego odpowiednika gatunkowego. Z kolei w *III Sonacie h-moll* op. 58 Fryderyka Chopina nie dostawało mi wystarczającej dojrzałości muzycznej, by przeprowadzić i zbudować większą formę.

Co ciekawe, o wiele silniejsze wrażenie wywarło na mnie rozgrzewanie się pianistki podczas przerwy, preludium na fortepianie, ukrytym w jednej z pałacowych komnat, rozciągających się w amfiladzie za salą balową. Może najbardziej sobą staje się artysta i szczerze się wypowiada, kiedy nie czyni tego na publiczny użytek, lecz poniekąd dla siebie samego?

W ramach łańcuckiego festiwalu znalazło się również miejsce dla recitalu aktorskiego Jana Peszka. Muzyczne określenie jego występu wydaje się w pełni uzasadnione, albowiem przez długi czas współpracował on z zespołem MW2 (Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej Adama Kaczyńskiego), działającym na styku muzyki własnej oraz innych sztuk.

W pierwszej części zaprezentował *Scenariusz na nieistniejącego, lecz możliwego aktora* Bogusława Schäffera, którego twórczość paraliteracka bliższa mi jest od kompozytorskiej. Odznacza się on wyrafinowanym, subtelnym humorem, wyśmiewającym pretensjonalność intelektualnych mód. Rządzą nim wolne asocjacje, wymagające od wykonawcy nie tyle jakiej wirtuozerii formalnej, a więc nieustannego dostosowywania się do zmieniających się okoliczności, kierowania się inwencją, również ruchową i przestrzenną. Czyste, nieprzedstawiające aktorstwa Jana Peszka, rozwijające się poza sytuacjami fabularnej natury, rzeczywiście porównać można do gry na instrumencie, którym w tym przypadku jest ciało i wyobraźnia artysty. Schäffer bezsprzecznie inspirował się w tym względzie *Wykładem o niczym* Johna Cage'a, który ewentualnie polecam Janowi Peszkowi, by włączył do swego repertuaru.

W drugiej części aktor zaprezentował własne *Dośpiewanie*. Na pierwszy rzut oka i ucha mogło się wydawać, iż wychodzi ono naprzeciw formule muzycznej, albowiem kolejnym *Wariacjom Goldbergowskim* Johanna Sebastiana Bacha w legendarnym nagraniu Glenna Goulda odpowiadały kolejne etudy aktorskie. Atoli, tem-

perament i talent aktorski Jana Peszka wymaga powściągnięcia i trzymania pod ścisłą kontrolą reżyserską lub autora scenariusza, jak to było w przypadku omawianego utworu Schäffera. Pozostawiony sobie samemu łatwo schodzi bowiem na manowce. Poza zamykającym *Sen nocy letniej* wzruszającym monologiem Puka po japońsku, stanowiącym pokłosie występów aktora w kraju kwitnącej wiśni, wiele innych pomysłów nie było, mówiąc oględnie, najwyższego lotu. Niestety, artystyczna ekwilibrystyka niebezpiecznie balansowała, ześlizgując się w stronę komedianstwa, by nie użyć mocniejszego określenia aktorskiej dezynwoltury.

PIERWSZE I OSTATNIE AKORDY

Ram dla festiwalu dostarczyło plenerowe przedstawienie *Strasznego dworu* w wykonaniu Opery Krakowskiej oraz koncert symfoniczny gospodarzy, czyli Filharmonii Rzeszowskiej.

Na okoliczność inauguracji Laco Adamik, autor inscenizacji, nieco ją zmodyfikował. Przede wszystkim głównym bohaterem uczynił Damazego, rozczytującego się w *Starych gawędach i obrazach* Kazimierza Władysława Wóycickiego, a zwłaszcza tej jednej – *Strasznym dworze. Gawędzie dworzan w wieży nad bramą* – wysnuwając z niej libretto Józefa Chęcińskiego do opery Stanisława Moniuszki i przenosząc się do opisanego w niej świata, marząc o orężnych przygodach i utożsamiając się być może z mężnymi rycerzami, bo jemu samemu, zwiedzionemu cudzoziemszczyzną („niemieckim frakiem” – jak śpiewa Maciej) sił nie staje. Dodatkowo za sprawą trefionej peruki upodobniono go zarazem do Cześnikowej, podobnej intrygantki, jak on sam. Poza tym, Barbara Kędzierska uwolniła go w finale od ośmieszającego kostiumu maskaradowego z pomponami na rzecz bardziej twarzowego domina. A także Anioł otrzymał swego antagonistę w osobie diabła z kosą, czyżby przez wzgląd na legendę o diable Stadnickim z Łańcuta?

Po raz kolejny największą osobowością tego przedstawienia okazała się Katarzyna Oleś-Błacha, która błyskotliwie wykonała wyjątkowo trudną i wymagającą arię Hanny w wersji integralnej, a więc bez najmniejszych skrótów, na co w bliższych nam czasach zdecydowały się jedynie Halina Słonicka na scenie i Bożena Betlej-Sieradzka na potrzeby nagrania. Również aktorsko potrafiła uwiarygodnić tę postać. Jest w tej chwili

li bodaj najlepszą odtwórczynią tej partii, a być może należy do grona najwybitniejszych w historii tego dzieła, a więc warto by pomyśleć o utrwaleniu tego jej dokonania, zwłaszcza że kiedyś zaniedbano to w odniesieniu do przywołanej Słonickiej.

Oswoiłem się już z odmienną od tradycyjnej interpretacją partii Stefana przez Tomasza Kuka, dysponującego mocnym tenorem bohaterskim, predestynującym go przede wszystkim do śpiewania Jontka oraz repertuaru niemieckiego (niebawem zresztą zmierzył się z wagnerowskim Tannhäuserem). Przemysław Firek przydał blasku niewdzięcznej partii Zbigniewa, jako jedyne go z pierwszoplanowych bohaterów, który nie posiada wyodrębnionego numeru solowego. Tym razem Adam Szeszeń znacznie lepiej odnalazł się jako Miecznik i głos go nie zawodził. Uzupełnieniem tej galerii postaci były dwie charakterystyczne: Cześnikowa w wykonaniu Małgorzaty Ratajczak oraz Maciej w ujęciu Michała Kutnika.

Na zamykający tegoroczny festiwal koncert pod batutą Case'a Scaglioneo złożyły się kompozycje Brahmsa i Debussy'ego.

W *Koncertie skrzypcowym D-dur* op. 77 Johanna Brahmsa zabrakło mi ściślejszego porozumienia pomiędzy orkiestrą a solistą – Michaeliem Barenboimem – jak przystało na symfoniczny wymiar tego dzieła. Wydawali się oni zbyt skupieni na własnych partiach, traktowanych zbyt autonomicznie. Dopiero w rondzie zapanowała pomiędzy nimi równowaga, choć nieco zatarł się zwrot melodyczny all'ungherese, wprowadzony przez kompozytora ze względu na węgierskie pochodzenie Josepha Joachima, pierwszego wykonawcy. Na słowa szczególnego uznania zasłużył wyróżniający się oboista Dariusz Tobiasz, mający do wykonania odpowiedzialne ustępy solowe w dwóch pierwszych ogniwach tego dzieła.

W trzech szkicach symfonicznych *Morze*, dyrygent skoncentrował się przede wszystkim na wydobyciu migotliwości instrumentacyjnej kolorystyki, kosztem większego zróżnicowania dynamicznego. Poza ustępami orkiestrowego tutti, zbyt wyeksponowana była sekcja dęta. Zławsza w *Rozmowie wiatru z morzem*, intonowany przez nią charakterystyczny temat prosiłby się o większe wycieniowanie, jakie pojawiło się potem w jego reprzyzie, na tle subtelnego pianissima smyczków.

Lesław Czaplinski

KRAKÓW **S**piewacy wartburscy. Choć trudno jednoznacznie określić czas i miejsce akcji, pozostała za to konflikt pomiędzy światem antycznym a chrześcijańskim. Choć w krakowskiej inscenizacji może się wydawać, że zasada carpe diem pokonuje czas apokaliptycznego wypełnienia, skoro w finale pretorianie boginki zapalają papierosy na znak raczej zwycięstwa niż porażki (w niedzielę 12 czerwca jeden z nich, po wygranej Polski w meczu z Ulsterem, pojawił się nawet z polskimi barwami, wymalowanymi na obydwu policzkach)? Zresztą jedynym, konsekwentnie przeprowadzonym wątkiem w tym przedstawieniu okazuje się właśnie pokusa uzależnienia od nałogu nikotynowego, ponieważ papierosy są atrybutem zarówno Wenus i jej przybocznych, landgrafa Hermana, wreszcie samego Tannhäusera.

Za ostatecznym wyborem przez bohatera Wenus przemawiałyby również obsadzenie w jej roli Ewy Vesin, która pochwalić się może spośród wszystkich odtwórców, zarówno największym doświadczeniem w wykonawstwie muzyki wagnerowskiej (zaczynać karierę od Zygliny i Gudrun we wrocławskim *Pierścieniu* to nie byle co), jak i atrakcyjną powierzchownością, co czyni uwodzicielski urok boginki jeszcze bardziej wiarygodnym.

W ujęciu wielu artystek, partie mezzosopranowe w dramatach muzycznych tego kompozytora niewiele różnią się brzmieniowo od głównych heroin, śpiewających dramatycznym sopranem. W przypadku tej artystki, ekspresyjne otwieranie się głosu na głęboki rejestr piersiowy o ciemnym kolorycie, przydało partii namiętnego zabarwienia, prawdziwej zmysłowości, a postaci rysów, daleko wykraczających poza jej alegoryczny charakter. Jedyne co bym doradził, to dopracowania wykończenia niektórych fraz, niekiedy zbyt gwałtownie urywanych.

Z kolei Wenus Moniki Ledzion imponowała siłą głosu, zwłaszcza w intonacji górnych dźwięków, choć może pojawiało się wtedy zbyt wiele vibrata. Za to w ustępach, w których przemawia nie tyle bogini, co porzucana kobieta, artystka operowała bardziej subtelną dynamiką.

Minnesänger Wolfram von Eschenbach (autentyczna postać historyczna, według jego poematu Wagner stworzył swe ostatnie dzieło – *Parsifala*) w trzecim akcie śpiewa słynną *Pieśń do Gwiazdy*. I prawdziwą gwiazdą światowego formatu okazał się odtwórca tej roli – Mariusz Godlewski. Stworzył kreację dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach. Przede wszystkim, doskonale wie, po co staje na scenie i śpiewa z niezwykłym zrozumieniem tekstu. Dla oddania zmiennych stanów emocjonalnych postaci dobiera odpowiednią barwę głosu, różnicuje plany dynamiczne, od wyrazistego pianissima, po nośne forte, nigdy jednak nieprzechodzące w krzykliwość. Niekiedy zda się, że ledwie nuci sotto voce (szepem). Dał tym samym przykład autentycznego aktorstwa wokalnego, wspartego dyskretnymi środkami scenicznymi. Przychylnie nastawiło już samo zaintonowanie motywu rywalizacji o względy Elżbiety w pierwszym akcie, przejmująco zabrzmiała pieśń konkursowa w drugim oraz wspomniany ustęp z trzeciego.

Dużą i miłą niespodzianką sprawił Adam Szerszeń, który – co prawda – dysponuje skromniejszym materiałem wokalnym, ale rekompensuje to wrażliwością i niezwykłym wyczuciem, z jakim interpretuje tę partię w drugiej obsadzie, pod względem muzyczności i kultury śpiewu w niczym nie ustępując swemu zmiennikowi, z powodzeniem potrafiąc autentycznie wzruszać bardziej lirycznym ujęciem samej postaci.

Tomasz Kuk może wreszcie poczuć się śpiewakiem spełnionym. Repertuar niemiecki w pełni odpowiada jego naturalnym predyspozycjom wokalnemu. O ile na premierze pozostawał jeszcze dość spięty, to stanąwszy obok żony – Agnieszki (w roli Elżbiety), stał się bardziej rozluźniony. Mocny głos typu „młodego tenora bohaterskiego” – według niemieckiej klasyfikacji, pozwala mu sprostać tej wyczerpującej, również fizycznie, partii. Co prawda, ma tendencję do podchodzenia do wysokich tonów za pomocą glissand, co spr-

R. Wagner – *Tannhäuser*
Monika Ledzion, Janusz Ratajczak i Balet Opery Krakowskiej
fot. Ryszard Kornecki



wia, że niekiedy mogą one sprawiać wrażenie niedociągniętych, ale śpiew wagnerowski polega przede wszystkim na czytelnym podaniu tekstu, skoro kompozytor, wbrew wrodzonym zdolnościom muzycznym, chciał przede wszystkim zażywać sławy jako poeta.

W przeciwieństwie do męża, liryczny sopran Agnieszki Kuk nie do końca odnajdywał się w partii Elżbiety (z repertuaru wagnerowskiego wymarzoną byłaby dla niej Ewa ze *Śpiewaków norym-*

berskich, a także mozartowskie: Zuzanna oraz Pamina). Stąd najlepiej zabrzmiały w jej wykonaniu: monolog wstawienniczy w drugim akcie, kiedy stara się uśmieżyć gniew rycerzy, wywołany sławieniem przez Tannhäusera zmysłowej miłości, oraz modlitwa w następnym, kiedy najważniejsza jest umiejętność odpowiedniego prowadzenia frazy.

Janusz Ratajczak w tytułowej roli śpiewał poniekąd wbrew swym naturalnym warunkom wokalnemu i wydaje się, że raczej nie powinien włączać partii wagnerowskich do swego repertuaru, w których najwyraźniej się nie odnajduje, ponieważ są one zbyt ciężkie dla jego głosu.

Motyw zbawczej miłości kobiety oraz bohatera ocalającego sens swojej egzystencji poprzez nieustanne dążenie do poznania, Wagner – jak przystało na potomka aktorskiej rodziny – zaczerpnął z *Fausta* Goethego. W krakowskim przedstawieniu Elżbieta nie tyle poświęca się w intencji pozaziemskich losów bohatera, co przeżywa dramat, związany z tym, że najlepsze lata swej kobiecości ma za sobą, o czym może świadczyć pod koniec sceny modlitwy, wleczenie za sobą czerwonego krzesła, z zarzuconym nań białym szalem, mającego prawdopodobnie wyobrazić dziecięcy wózek, a więc jej niespełnione macierzyństwo?

Wioletta Chodowicz jako Elżbieta wyróżniała się przede wszystkim muzykalnością i kulturą śpiewu. Wcześniej pewne moje wątpliwości budziła u tej artystki forsowność, dająca znać o sobie w repertuarze werystycznym. Tym razem głos jej brzmiał w sposób wyrównany, a nawet posiadał odcień zdecydowanie liryczny, zwłaszcza w modlitwie z aktu trzeciego.

Głos Magdaleny Barylak to typowy ciężki sopran dramatyczny, stworzony dla heroin z dojrzałych dramatów muzycznych, a więc Zygliny, Brunhildy, czy Izoldy. Tym bardziej godne podkreślenia jest operowanie w partii Elżbiety subtelnym arsenałem środków wyrazu, zwłaszcza w duecie z Tannhäuserem w drugim akcie oraz w modlitwie w trzecim, a więc delikatną artykulacją i różnicowaniem dynamiki.

Okazuje się też, że repertuar wagnerowski zdaje się w pełni odpowiadać warunkom wokalnemu Wołodymira Pankiwa, którego bas, szlachetnie otwierający się na najniższe tony, znakomicie wyraża władcze usposobienie landgraфа Hermana. W krakowskiej inscenizacji rola ta przypadła artystom z Ukrainy, albowiem zmiennikiem okazał się Aleksander Teliga.

Udany był też konkursowy epizod w wykonaniu Andrzeja Lamperta jako Waltera, oraz Moniki Korybalskiej występującej w roli Pastuszka.

Ogromną, lecz niestety, służebną rolę w utworach scenicznych Wagnera odgrywa orkiestra. Zresztą wspaniałe, porywające kody wieńczące akty, zawsze są dla mnie przykładem niespełnionej nadziei, albowiem wraz z nimi powinna zaczynać się akcja, a nie kończyć. Prawdopodobnie, kompozytor osiągnąłby więcej, gdyby bardziej zaufał intuicji, i zamiast pedantycznej realizacji teoretycznych założeń, a także pewnego „przegadania”, dał się unieść przyrodzonemu żywiołowi symfonicznemu, więcej odmalowując dźwiękami instrumentalnymi niż dopowiadając słowem. Cóż, ambicje na ogół nie wiążą się z naturalnymi talentami, lecz pragnieniami osiągnięcia sukcesu w dziedzinie, w której akurat poskąpiono zdolności, w tym akurat przypadku – poezji. A to orkiestra w znacznej mierze dźwiga na sobie ciężar snucia opowieści, odpowiedniego nastrajania słuchacza względem wydarzeń i postaci.

Podczas premiery zabrakło mi nieco śmielszych temp, a także orgii brzmieniowej kolorystyki, będącej mocną stroną tego mistrza orkiestracji. Po ustyszeniu uwertury do *Tannhäusera*, Verdi miał wykrzyknąć: „To wariat!”, a pod jej zmysłowym oddziaływaniem, Stomil posiadał na oczach wszystkich Eleonorę (to już *Tango* Mrożka). Na szczęście w kolejnych przedstawieniach orkiestra coraz bardziej rozwijała skrzydła, nie skupiając się już wyłącznie na poprawnym odczytaniu muzycznego tekstu.

Wprowadzone przez Tomasza Tokarczyka ritardanda w akompaniamencie do drugiego monologu Wenus, przydały mu tragicznej wymowy i zabarwienia. Brawurowo natomiast poprowadzone zostało intermezzo przed trzecim aktem, przywołujące zdarzenia, jakie go poprzedziły.

Im doskonalsza muzyka, tym dotkliwiej odczuwa się wszelkie niedostatki przydane go jej kształtu scenicznego.

Jeśli już decyduje się na granie uwertury przy otwartej kurtynie, w tym przypadku od połowy, to należałoby wizualizację wyprowadzić z zawartego w niej muzycznego materiału tematycznego, a więc ukazać odniesienia nie tylko do początku akcji, czy nawet przedakcji, czyli groty Wenus, ale i pielgrzymów zdążających do Rzymu, rycerstwa gromadzącego się bezowocnie na kolejne tury nie śpiewacze, skoro Elżbieta nie jest nimi zainteresowana, pod nieobecność ukochanego Henryka Tannhäusera.

A tak otrzymaliśmy chorobliwą orgię, przemienioną w taniec św. Wita. Skądinąd bachańalia, wbrew swej nazwie, również w partyturze nie są dosyć zmysłowe, przypominając raczej czystocową pokutę (wspomniany już dworzanin Wenus cały czas dzierży w dłoni białą lilię, tęskny śpiew chóru), niż szal dionizyjskich uniesień. Jak się potem okaże i krąg wartburski dotknięty jest wszelkiego rodzaju patologią, skoro Biterolf trwa w nieustannym upojeniu alkoholowym, Walter Vogelweide dotknięty jest nie tylko paralizem, ale i prawdopodobnie gruźlicą, a jeden z przybyłych gości wykazuje wyraźne oznaki upośledzenia umysłowego.

Zrazu mogło się wydawać, że według reżysera, los Tannhäusera – jako potępionego przez ludzi – jest przesądzony, na co zdawało się wskazywać nadanie grocie Wenus kształtu sarkofagu, wspartego na kolumnach, niczym mauzoleum Józefa Bema w Tarnowie, a więc nie mającego prawa spocząć w poświęconej ziemi chrześcijańskiej.

Niektórym wizjom scenicznym Laco Adami i Barbary Kędzierskiej nie sposób jednak odmówić samoistnej urody plastycznej. Należy do nich scena z Pastuszkiem na tle wzgórz, pochodząca pielgrzymów – wygnarńców, dźwigających plecaki, tobołki i walizki (kilkanaście lat przed napisaniem *Tannhäusera*, Wagner zaangażowany był w niesienie pomocy polskim uchodźcom po Powstaniu Listopadowym, skomponował też w odruchu solidarności uwerturę *Polonia* z cyta-tem Mazurka Dąbrowskiego), wreszcie obraz nocy w trzecim akcie, choć rozgwieżdżone niebo dostarczało zbyt dosłownej scenarii dla *Pieśni Wolframa do Gwiazdy*. Także towarzyszący finałowej apoteozie deszcz zielonego listowia był zbyt nachalnym znakiem zbawienia, potępionego przez ludzi śpiewaka. Efektowne jest też pierwsze wejście Wenus, kiedy w głębi sceny odślania się szczerlina, wypełniona purpurowym blaskiem.

W ten sposób *Tannhäuser* Richarda Wagnera po raz piąty zawitał do Krakowa. W 1898 r. przywoziła go Opera Lwowska, w 1925 r. Warszawska (z Ewą Bandrowską w partii Elżbiety), a w 2002 r. Opera Śląska zaprezentowała wcześniejszą inscenizację Laco Adami. W 1934 r. porwała się nań prowadzona przez Bolesława Wallek-Walewskiego Opera Krakowska (tym razem z Adą Sari jako Elżbietą), a teraz zmierzyła się z tym dziełem jej obecna imienniczka. (kier. muz. Tomasz Tokarczyk, reż. Laco Adamik, scen. Barbara Kędzierska, premiera: 9, 10 i 12 VI 2016 r.).

Lesław Czaplinski

MNICHÓW **Żydówka w Mnichowie.** Również Opera Bawarska ma swój letni festiwal, który zainaugurowała w tym roku premierą *Żydówki* Jacques'a Fromental'a Halévy'ego, kiedyś bardzo popularnej (reż. Calixto Bieito, kier. muz. Bertrand de Billy, premiera: 26 czerwca 2016 r.).

Moja babcia, która znaczną część dzieciństwa spędziła w loży lwowskiego Teatru Wielkiego, opowiadała mi makabryczne i pikantne szczegóły operowych fabuł, w tym zakończenie tej właśnie, kiedy tytułowa bohaterka ginie w kotle z wrzącym woskiem (sic!). Jej akcja rozgrywa się w Konstancji, mieście sławnego soboru, już po spaleniu Husa i bezpośrednio po rozgromieniu jego zwolenników.

Oś dramatyczna, skonstruowana przez Eugene'a Scribe'a, najwybitniejszego wówczas mistrza scenicznych intryg, jest do pewnego stopnia bliźniacza z późniejszym o 18 lat *Trubadurem* Verdiego, a więc ogniskująca się wokół wątku zemsty i tragicznej pomyłki przy jej spełnianiu. Można zatem wskazać na paralele pomiędzy Żydem Eleazarem a Cyganką Azuceną oraz, jak się okaże, ich przybranymi dziećmi: Rachelą i Manrico. *Żydówkę* planowano też wystawić w warszawskim getcie, w sali późniejszego i nieistniejącego już dziś kina *Femina*, albowiem niemieckie władze okupacyjne zezwalały jedynie na wykonywanie utworów autorów pochodzenia żydowskiego, ale ostatecznie do premiery nie doszło z powodu rozpoczęcia akcji wysiedleńczej. Niekwestionowaną bohaterką mnichowskiego przedstawienia okazała się Aleksandra Kurzak. Jej głos wyraźnie okrzepł, nieco ściemniał i nabrał zarazem metalicznego zabarwienia, znakomicie odpowiadając partii Racheli, zbliżającej się do typu spinto. Poza tym, artystka znacznie wzbogaciła paletę środków wyrazu, dobierając w celu odzwierciedlenia przeżyć postaci odpowiedni rodzaj barwy i natężenia głosu, oszczędnie sięgając po efekt *fil di voce*, czyli ściszenie mocniej zaintonowanego dźwięku. Uzewnętrzniło się to między innymi w romansie z drugiego aktu *Il va venir!*. Roberto Alagna (w życiu prywatnym mąż artystki) posiada rzadką cechę dysponowania niepowtarzalnym tembrem swego głosu, prawie natychmiast rozpoznawalnym. Potrafi też śpiewać z dużym ładunkiem ekspresji oraz nieskazitelną dykcją i wyczuciem prozodii. Ogromne wrażenie, nie tylko pod względem muzycznym, wywarła scena sabatowej wieczerzy na początku drugiego aktu z inwokacją Eleazara *Si trahison ou perfidie osait se glisser parmi nous*. Niestety, nie są jego najmocniejszą stroną wysokie tony na pograniczu oktaw jedno- i dwukreslniej, od których roi się we włoskich operach belcantowych oraz właśnie francuskiej operze historycznej. Rzuciło to się znacznym cieniem na słynną arię *Rachelo, kiedy twój Pan*, a zwłaszcza następującą po niej cabalettę, w których ich intonacja kosztowała śpiewaka wiele wysiłku i to nie zawsze uwieńczonego sukcesem, a więc wymaganą precyzją.

Było to tym bardziej odczuwalne, że istniała skala porównawcza. W operach tamtych czasów występują na ogół podwójne role sopranowe i tenorowe. I właśnie odtwórca partii księcia Leopolda, pojawiającego się również w przebraniu żydowskiego malarza Samuela i pod tą postacią mającego romans z Rachelą, wystąpił John Osborn, ze znaczną swobodą sięgający najwyższych dźwięków swym znacznie lżejszym głosem, a w serenadzie *Loin de son amie* w pierwszym akcie udatnie koloryzujący śpiew efektownymi ozdobnikami, czyli fioriturami. Z kolei pewne braki i niedociągnięcia w operowaniu techniką koloraturową dawały znać o sobie w przypadku Very-Lotte Böcker, wykonawczyni partii księżniczki Eudoksji, jego oficjalnej narzeczonej, choć w duetach z Aleksandrą Kurzak głosy były prowadzone w sposób wyrównany, tworząc stopliwe brzmienie. Jako złowrogi kardynał Brogni, który swego czasu skazał na śmierć bliskich Eleazara, a jego córka zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach podczas pożaru pałacu, wystąpił Ain Anger. Nie dostawało mu demo-

Aleksandra Kurzak
fot. Opera Bawarska



Roberto Alagna
fot. Opera Bawarska



niczności, także wokalne w zakresie nośności dźwięku, choć wywarł znaczne wrażenie w zamykającej czwarty akt scenie rzucania klątwy na Leopolda za związek z żydówką (karany w tamtych czasach śmiercią, o czym przekonać się mogła krakowska kupcowa Katarzyna Malcherowa, spalona na stosie 19 kwietnia 1539 r. w Krakowie za porzucenie wiary katolickiej dla żydowskiego męża). W obsadzie zwrócił na siebie uwagę ciemnym, nośnym basem kuwejcki śpiewak Tareq Nazmi w niewielkiej roli Alberta, co jeszcze raz potwierdza uniwersalny zasięg tego rodzaju artystycznego we współczesnym świecie. Wielka opera historyczna to również monumentalne sceny zbiorowe z udziałem chóru, śpiewającego mezza voce (półgłosem) dla oddania przerażenia, towarzyszącego rzuceniu wspomnianej klątwy, czy a cappella w scenie finałowej kaźni. Dzisiejszym obyczajem, postacię przebrano we współczesne stroje, a także wyposażono w także rekwizyty i gadzety (na przykład mikrofon w ręku wspomnianego Alberta). Rodzi to oczywiście liczne i zabawne niezgodności ze śpiewanym tekstem, skoro nie zdecydowano się na jego przepisanie. Z tego powodu mało wiarygodne zdaje się rzucanie anatemy za innowiercze związki, czy związana z tym kara śmierci, chyba że akcję przeniesiono by w realia muzulmańskie. Albo rozegrano ją w przywołanych przeze mnie na wstępie czasach okupacyjnych (jak to swego czasu uczynił Andrzej Żuławski w odniesieniu do *Straszego dworu* jako próby generalnej dla carskiego cenzora w popowstaniowej Warszawie). Ale, kto by się tym przejmował, zdając sobie sprawę, że znaczna część publiczności i tak zna oryginalne libretto.

Najlepiej obroniły się architektoniczne rozwiązania scenograficzne, przydające zdarzeniom autentycznej grozy oraz klimatu osaczającej opresji (wielkie, trójwymiarowe litery w tle, tworzące napis „Litości”), kiedy wydawało się, że niektóre elementy monumentalnej, a zarazem oszczędnej dekoracji przygniotą wręcz znajdujące się na scenie tłumy. Znaczne wrażenie wywierało też operowanie nimi jako żądną krwi, groźną tłuszcza.

Jedynie w finale zdecydowano się na dostosowanie się do stworzonej scenerii i wspomniany kocioł z wrzącym woskiem zamieniono na gigantyczny opiekacz (komorę elektryczną?), co – jeśli się zważy kontekst – nie było posunięciem najzręczniejszym.

Lesław Czaplirski

WIEDEN **E**lżbieta Wiedner-Zajac, pianistka i kompozytorka. W ramach cyklu spotkań z wybitnymi polskimi muzykami działającymi w Austrii, 16 marca br. Instytut Polski w Wiedniu zaprosił znaną pianistkę, kompozytorkę i pedagoga, Elżbietę Wiedner-Zajac. Urodzona w 1944 r. w Będzinie artystka studiowała pod kierunkiem znakomitych profesorów: w Polsce w PWSM w Katowicach i w Gdańsku u Zbigniewa Śliwińskiego, w USA na Uniwersytecie Michigan w Ann Arbor u György’ego Sandora, a następnie w Hochschule für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu u Dietera Webera. To otworzyło jej drogę do sukcesów na międzynarodowych konkursach i estradach koncertowych w Europie, Azji i Ameryce, udokumentowanych licznymi nagraniami radiowymi i telewizyjnymi. Od 1979 r. Elżbieta Wiedner-Zajac mieszka w Wiedniu, w 1982 r. podjęła pracę pedagogiczną w Hochschule für Musik und darstellende Kunst (obecnie Universität für Musik und darstellende Kunst), po habilitacji w 2004 r. jako profesor nadzwyczajny.

W ogromnym repertuarze Elżbiety Wiedner-Zajac zawsze wiele miejsca zajmowała muzyka polska, w tym również dzieła rzadko wykonywanych lub wręcz zapomnianych kompozytorów. Na Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku w 1973 r. artystka wystąpiła z recitalem złożonym w całości z utworów Juliusza Zarębskiego, co wówczas było wyjątkowym wydarzeniem, gdyż kompozytor ten nie gościł jeszcze na estradach koncertowych, ani w Polsce, ani – tym bardziej – za granicą. Wkrótce potem, pod wpływem sugestii Jerzego Waldorffa, Elżbieta Wiedner-Zajac zainteresowała się twórczością Ignacego Jana Paderewskiego, włączając do programów koncertowych i nagrywając na płyty wiele jego dzieł, w tym arcytrudną *Sonatę es-moll*. Od Paderewskiego prosta była droga do jego wiedeńskiego mistrza, Teodora Leszetyckiego, którego utwory pianistka również włączyła do swego repertuaru. Warto tu podkreślić rolę Elżbiety Wiedner-Zajac jako propagatorki polskiej muzyki za granicą. Paderewski, Leszetycki, Zarębski i inni zawsze byli obecni w jej programach. Na galowym koncercie, zorganizowanym przez Instytut Polski w Bösendorfer-Saal 25 listopada 1992 r. artystka wykonała – wspólnie z ORF-Kläringquartett – *Kwintet fortepianowy g-moll* Juliusza Zarębskiego. Było to prawykonanie tego dzieła w Austrii, a kilka dni później, na koncercie w sali Radia Austriackiego (Großer Sendesaal des Funkhauses),

który był transmitowany na żywo, utwór ten zabrzmiał ponownie.

W dzisiejszych czasach, gdy polscy muzycy od wielu już lat mają prawo swobodnie poruszać się po świecie, gdy przywrócono im poczucie wartości tradycji, z której się wywodzą, jest rzeczą oczywistą publiczne wykonywanie szerszej nieznannej lub zapomnianej muzyki polskiej, prezentowanie jej z dumą melomanom, zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Jednak w latach 70. i 80., ani pianiści, ani studenci raczej nie sięgali po utwory polskich kompozytorów XIX i początku XX w., poza Chopinem i Szymanowskim, gdyż zręcznie zaimplantowano im przekonanie o niewielkiej wartości tej muzyki. Tym bardziej podziwiać należy determinację takich artystów, jak Elżbieta Wiedner-Zajac, która w tym właśnie okresie poświęciła wiele czasu i energii, by do standardowego, powszechnie znanego repertuaru dołączyć dzieła twórców, którzy niestety znaleźli się w cieniu. Jej zasługi w tym zakresie zostały docenione i to zarówno w starej, jak i nowej ojczyźnie. Artystka została odznaczona przez polski rząd odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej” oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta. Od Republiki Austrii otrzymała Austriacki Krzyż Zasługi dla Nauki i Sztuki (Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst).

Niemalą jest też dorobek fonograficzny Elżbiety Wiedner-Zajac: 8 płyt CD, przede wszystkim z polską muzyką, w tym także nagranie z marca 1999 r. z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod dyrekcją Mirosława Jacka Błaszczyka dzieł na fortepian i orkiestrę: *Ronda à la Krakowiak* op. 14 Chopina, *Fantazji polskiej* op. 19 Paderewskiego oraz *Symfonii koncertującej* Szymanowskiego.

Stosunkowo późno, bo dopiero od 1999 r. pianistka zdecydowała się na realizację swoich własnych muzycznych pomysłów i poważnie zajęła się kompozycją, tworząc nie tylko utwory na fortepian, lecz także muzykę kameralną i pieśni. Jako kompozytorka zadebiutowała w 2004 r. koncertem w Alte Schmie-de w Wiedniu, znanym ośrodkiem, promującym kompozytorów współczesnych. Utwory Elżbiety Wiedner-Zajac zostały wyróżnione na międzynarodowych konkursach kompozytorskich: utwór *Oh ferner Vogel* na głos z fortepianem w konkursie im. Jenő Takácsa w 2007 r. (prawykonanie w 2008 r. na koncercie laureatów na zamku Esterhazy w Eisenstadt), kompozycja na flet i fortepian *Temperamente* w ósmej edycji konkursu „Harmonia Classica” w Wiedniu 2012 r. Ukoro-

nowaniem jej dotychczasowych twórczych osiągnięć było przyznanie w 2015 r. drugiej nagrody na IV Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim imienia Antonia Smareglia we Włoszech (Udine) za cykl utworów fortepianowych *Sieben Präludien in Lichtfarben*.

Na spotkaniu w Instytucie Polskim w Wiedniu artystka zaprezentowała bogaty program, złożony przede wszystkim z własnych kompozycji, obramowanych utworami Ignacego Jana Paderewskiego i Fryderyka Chopina. Zamiast przerwy w koncercie odbyła się rozmowa z pianistką, przeprowadzona przez dyrektora Instytutu Polskiego, Wojciecha Więckowskiego. Po dwóch utworach Paderewskiego, *Mazurku* op. 5 nr 2 i *Krakowiaku fantastycznym* op. 14 nr 6 nastąpiła prezentacja fragmentów jej własnego dorobku kompozytorskiego z udziałem skrzypaczki Anny Gutowskiej i węgierskiej flecistki Dóry Árpás. Usłyszeliśmy w kolejności: *Preludium in La* na skrzypce i fortepian, *Preludium in La* na skrzypce solo, *Preludium in Re* na skrzypce z fortepianem, dwa fragmenty z cyklu na flet z fortepianem *Temperamenty* (nr 1 *Melancholisch* i nr 4 *Cholerisch* – tytuły oryginalne w języku niemieckim), chopinowsko brzmiącego *Mazurka „Masowische Weiden”* (Mazowieckie łąki) na fortepian, *Cantabile* na fortepian i z cyklu *Sieben Präludien in Lichtfarben für Klavier*, *Preludium nr 5 Gelb, in Cis – strahlend*, nr 6 *Orange, in A – fröhlich, tänzerisch* i nr 7 *Rot, in Fis – ekstatisch*. Kompozycje Elżbiety Wiedner-Zajęc przykuwają uwagę swoją spontaniczną naturalnością i znakomitą fakturą. Artystka nie usiłuje tworzyć nowych struktur formalnych lub niezwykle efektów akustycznych, utwory skomponowane są w zgodzie z naturą każdego instrumentu, bez brzmieniowych ekstrawagancji. Muzyka fortepiano zdradza rękę pianistki po mistrzowsku władającej zarówno warsztatem, jak i dźwiękowymi niuansami. Znakomite są zwłaszcza *Preludia w kolorach światła* (*Sieben Präludien in Lichtfarben*), a właściwie w kolorach tęczy, bo mamy fioletowy, szafirowy, niebieski, zielony, żółty, pomarańczowy i czerwony. Każdemu z kolorów kompozytorka przypisuje określony stan emocjonalny. Pianistycznie i brzmieniowo utwory te zdradzają fascynację Elżbiety Wiedner-Zajęc estetyką Aleksandra Skriabina, ale fascynacja ta nie tłumi w najmniejszym stopniu kreatywności kompozytorki w specyficznym dla niej traktowaniu instrumentu pod względem warsztatowym i brzmieniowym.

Na zakończenie koncertu usłyszeliśmy kilka utworów Fryderyka Chopina: *Cantabile*, *Preludium B-dur i g-moll* z op. 28 oraz *Balladę As-dur* op. 47.

Kilka tygodni później, 28 kwietnia, Elżbieta Wiedner-Zajęc wystąpiła z podobnym recitalem w ramach *Soirée in Hietzing*, cyklu organizowanym przez agencję Bock's Music Shop w sali reprezentacyjnej ratusza XIII dzielnicy Wiednia. Tym razem w programie więcej było utworów Paderewskiego: oprócz *Mazurka e-moll* op. 5 i *Krakowiaka fantastycznego* op. 16, pianistka wykonała *Wariacje A-dur* op. 16. Z własnej twórczości przedstawiła cały cykl *Sieben Präludien in Lichtfarben*. Druga część recitalu, którą artystka rozpoczęła lisztowskimi transkrypcjami pieśni Chopina *Pierścień* i *Hulanka*, poświęcona była w całości Chopinowi (*Nokturn Fis-dur* op.

15, *Ballade As-dur* op. 47, 2 preludia z op. 28: *B-dur i g-moll* oraz *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22).

Koncerty Elżbiety Wiedner-Zajęc przypominają nam czasy, w których nie było wyraźnie określonej granicy między twórcą i odtwórcą. Komponowanie własnych utworów i publiczne ich wykonywanie było praktykowane przez wszystkich znanych i mniej znanych muzyków. Publiczność zawsze z ciekawością oczekiwała utworów występującego przed nią artysty, który był niejako zobligowany przedstawić na koncercie również własne kompozycje. W dzisiejszych czasach wykonawców obowiązuje absolutna perfekcja tech-

Elżbieta Wiedner-Zajęc



niczna, bezwzględna pewność pamięciowa i pedantyczne odczytanie tekstu z uwzględnieniem wszystkich ukrytych lub domniemyanych intencji kompozytora. Słuchamy sterylnie czystych wykonań, podziwiamy ich perfekcję nie czując podmuchu chłodu, jaki od nich wieje. A przecież „muzyka nie powinna wyłącznie cieszyć uszu, lecz również ma poruszyć serce”, jak twierdził Christoph Willibald Gluck. Do tego samego celu dąży również Elżbieta Wiedner-Zajęc, zarówno w swoich interpretacjach, jak i we własnej twórczości.

Marek Feliks Nowak

Łucja z *Lammermoor* należy do najznamienitszych oper Gaetano Donizettiego, jednego z przedstawicieli (obok Rossiniego oraz Belliniego) włoskiej opery bel canto. Akcja dzieła, podkreślona doskonałą muzyką włoskiego kompozytora, jest dobrze znana i cieszy się uwielbieniem miłośników opery. Losy neurotycznej, nieszczęśliwej Łucji poruszają widzów i słuchaczy od wieków, we wszystkich zakątkach świata. Jest to także portret obyczajowości tamtych czasów, trudnych relacji międzyludzkich, braku wolności oraz uległości kobiet wobec mężczyzn.

Jak wiadomo, zakochana w Edgarze bohaterka nie może zostać jego żoną, gdyż przysięgłego męża musi zaakceptować brat Łucji, Enrico. Ten z kolei ma poważne problemy finansowe, dlatego postanawia wydać siostrę za bogatego sir Artura. W całym przebiegu opery można zobaczyć miłosne schadzki Edgara i Łucji, kłótnie rodzeństwa, zmuszenie Łucji do podpisania kontaktu małżeńskiego z Arturem, powrót Edgara i jego brak wiary w zaistniałą sytuację, morderstwo sir Artura i scenę obłędu głównej bohaterki, a na końcu rzewną arię Edgara.

Nie bez powodu przywołuję pokrótce libretto opery, gdyż w sezonie 2015/16 w Royal Opera House w Londynie reżyserka przedstawienia Łucji – Katie Mitchell, postanowiła pójść krok dalej i dopisywać wątki, których w operze nie ma. Jej wizja wywołała wiele kontrowersji. Gdy spektakl był reklamowany, pojawiły się ostrzeżenia, że pojawiają się w nim sceny nieodpowiednie dla młodszych widzów. Zawsze powstaje pytanie, po co reżyserzy zmieniają coś w dziele? Co ich do tego prowokuje? Niestety, po każdym spektaklu tego typu,

zadają sobie te pytania i niestety nie potrafią na nie nigdy odpowiedzieć.

Według Katie Mitchell, Łucja i Edgar podczas swojego duetu w akcie pierwszym uprawiają seks, co jest motorem całej historii, gdyż Łucja zachodzi w ciążę. Dowiadujemy się o tym w akcie drugim, kiedy ma poranne mdłości. Reżyserka podzieliła wszystkie sceny na połowę i podczas danej arii, czy ansamblu, mogliśmy oglądać, co w tym czasie, na drugiej połowie sceny robią inne postacie. Było to bardzo dekoncentrujące.

Najgorszym pomysłem, który dane było nam oglądać, była scena zabójstwa Artura, które zamieniono w sprytnie zaplanowane przez Łucję i jej służącą morderstwo. Dużo szamotaniny, przemocy, podczas gdy na drugiej połowie sceny śpiewał chór. Scena obłędu była pomyłką, gdyż reżyserka postanowiła zmienić okoliczności, w których Łucję ogarnia szaleństwo. W tej wersji dziewczyna postradała zmysły nie z powodu utraconej miłości Edgara, czy faktu, że właśnie popełniła morderstwo. Łucja traci dziecko, jej koszula nocna pokrywa się krwią. Bohaterka umiera w wannie z gorącą wodą, a jej ukochany przybywa zobaczyć ją po raz ostatni i podcina sobie żyły, a następnie gardło.

Cała ta reżyseria trąciła „taniochą”, rodem ze słabego melodramatu, czy niskobudżetowego filmu grozy. Niestety.

Na szczęście strona muzyczna była perfekcyjna. Orkiestrę prowadził izraelski dyrygent Daniel Oren. Płynnie, ciekawie, a cały zespół instrumentalny wspierał śpiewaków, żeby mogli bez skrupowania śpiewać. I tak właśnie śpiewali...

Obsada wokalna to przede wszystkim Łucja, Edgardo i Enrico. Chociaż na wyróżnie-

nie zasługuje także bas Kwangchul Youn, który śpiewał rolę Raimonda. Śpiewak ten dysponuje głosem o ciepłej, przyjemnej barwie. Bardzo miło było go usłyszeć na żywo, bo zapamiętałem go z wykonania tej samej opery kilka lat temu w MET. Ludovic Tezier jako Enrico, brat Łucji, zaprezentował się – jak zawsze – wspaniale, gdyż jego głos, prezencja sceniczna mają w sobie coś archaicznego, przywodzącego na myśl starą szkołę śpiewu. Pełną werwy, doskonałego rozumienia muzycznej materii, języka, postaci. W tej roli jest zawsze do szpiku kości zły, negatywny.

Niezwykłym śpiewakiem jest Charles Castronovo, który swoim przepięknym głosem zdobywa serca słuchaczy w każdej z wykonywanych ról. Jego „bycie” na scenie, świetna prezencja, a przede wszystkim panowanie nad głosem stawiają go pośród najlepszych na świecie tenorów. Jego interpretacja partii Edgara była zjawiskiem i świadectwem jego świetnej techniki wokalne, rozumienia postaci, a przede wszystkim muzyki Donizettiego.

Diana Damau należy do moich ulubionych śpiewaczek, gdyż jest po prostu artystką. Świetna technika oraz głos, który wyraża wszystkie emocje – ich niuanse i odcienie. *Regnava nel silenzio*, czy scena obłędu z ostatniego aktu opery, były perełkami interpretacyjnymi, zgodnymi z wytycznymi stylu bel canto, dostarczając przyjemności i doznań duchowych publiczności.

Pomimo głupiej wizji reżyserskiej, można (choć nie zawsze) liczyć na wysoki poziom orkiestry oraz solistów zapraszanych do Royal Opera House. Tej Łucji warto było posłuchać. Obejrzeć? Niekoniecznie...

Damian Ganclarski



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym


www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

AP0362

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



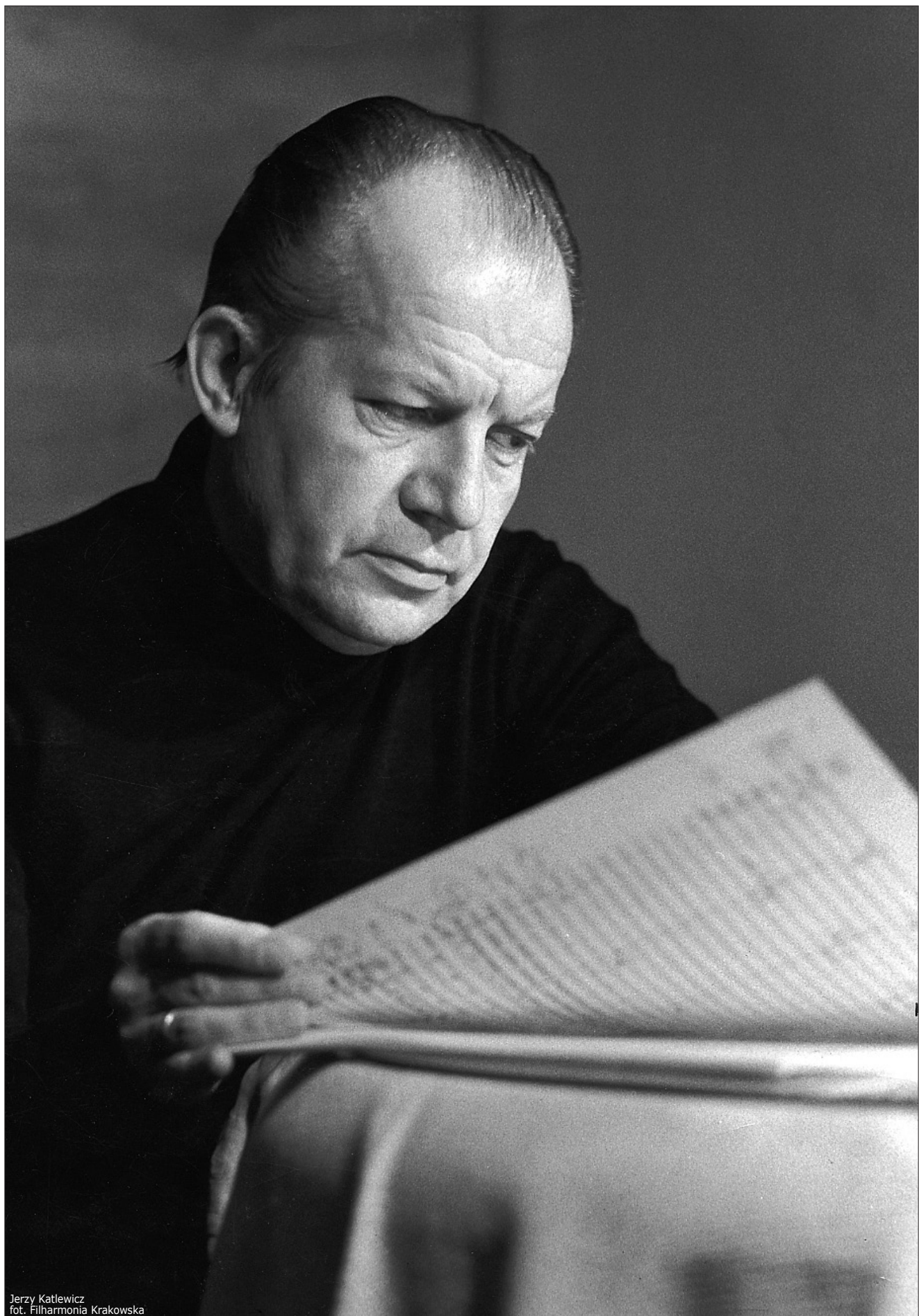
Jakub Tchorzewski



Dejan Bogdanovich

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

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



Jerzy Katlewicz
fot. Filharmonia Krakowska

Jerzy Katlewicz kapelmistrz z szerokim gestem

Lesław Czapliński

16 listopada 2015 r. w Krakowie zmarł Jerzy Katlewicz, jeden z najwybitniejszych polskich mistrzów batuty ubiegłego stulecia. Niezwiązany etatowo z żadną z czołowych instytucji muzycznych w kraju, niestety, cieszył się raczej sławą o zasięgu lokalnym. Urodził się 2 kwietnia 1927 r. w Bochni.

Pierwsze nauki w zakresie muzyki pobierał u ojca Stanisława (którego zastąpił w roli organisty w latach 1947–1949) oraz słynnego Jerzego Żurawlewa, który po Powstaniu Warszawskim na dwa lata zamieszkał w Bochni.

Studia dyrygenckie odbył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie u Artura Malawskiego, w której później sam został wykładowcą, a następnie profesorem. Do grona jego wychowanków zaliczają się między innymi Paweł Przytocki, Piotr Sułkowski i Tomasz Tokarczyk. Ale zastąpił także z tego, że nie dopuszczał do swojej klasy kobiet, będąc pod tym względem konserwatystą, niewidzącym dla nich miejsca na dyrygenckim podium.

W 1955 r. zdobył pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie dyrygenckim we francuskim Besançon.

Rok wcześniej miał honor poprowadzić 13 października premierę *Rigoletta*, od której datują się dzieje stałej Opery Krakowskiej (wcześniejsze próby w tej dziedzinie okazywały się przedsięwzięciami mniej lub bardziej efemerycznymi). W latach 1958–1961, z powodzeniem prowadził Filharmonię Poznańską.

Na następne siedem lat swe artystyczne losy związał z Operą i Filharmonią Bałtycką w Gdańsku, gdzie dyrygował, między innymi, polską premierą *Cudownego mandaryna* Beli Bartóka, do którego partytury, czy to w wersji integralnej, czy też orkiestrowej suity, po częstokroć powracał w ramach prowadzonych koncertów.

W 1968 r. powrócił do Krakowa, stając na czele Filharmonii Krakowskiej, najpierw jako kierownik artystyczny i pierwszy dyrygent, a po śmierci Tadeusza Krzemińskiego objął stanowisko jej dyrektora.

Niewątpliwym zmysł teatralny, wyniesiony z operowych początków kariery muzycznej sprawił, że specjalnością Jerzego Katlewicza okazały się wielkie formy wokalnie-instrumentalne, którym potrafił nadać monumentalny rys oraz trzymającą w napięciu dramaturgię, co uzyskiwał poprzez skupienie się na ich całościowej wizji oraz położenie nacisku na dynamiczny przebieg i maksymalne spójęgowanie siły wyrazu. Pamiętne były wykonania *Mszy h-moll* w kościele franciszkanów, oraz obydwu bachowskich pasji: *Matuszowej* oraz *Janowej* tamże oraz w kościele Mariackim, co wówczas nie należało do powszechnych praktyk. A także *Mszy Es-dur* Franza Schuberta, zestawionej z *Mszą beatawą* Katarzyny Gertner i z udziałem Niebiesko-Czarnych (sic!).

Szczególnie chętnie powracał do *Requiem* Verdiego, w którym nie miał sobie równych. Pod jego batutą odznaczało się ono nie tylko operową wręcz okazałością, ale i niezwykłym nerwem dramatycznym, by wspomnieć wizję Sądu Ostatecznego z *Dies irae*, w którym wprowadził praktykę umieszczania na balkonie trąbek, odpowiadających wezwaniu zmarłych.

Trzeba również wspomnieć *Requiem wojenne* Benjamina Brittena, z niezrównaną Stefaniją Woytowicz i Adamem Szybowskim, przy współudziale Capella Cracoviensis pod dyrekcją Stanisława Gałońskiego, którego skądinąd ściągnął z Bydgoszczy, by założył i prowadził ten zespół muzyki dawnej, działający początkowo pod auspicjami Filharmonii. Jako niezrównaną, zapamiętaną również jego interpretację *III Symfonii „Pieśni o nocy”* op. 17 Karola Szymanowskiego oraz wstrząsających rapsodów o czasach pogardy: *Ocalały z Warszawy* Arnolda Schoenberga i *List do Marca Chagalla* Stanisława Wiechowicza.

W 1969 r., w ramach cyklu koncertów dla uczczenia dwudziestopięciolecia PRL (sic!), przywrócił polskim estradom, popularne niegdyś na całym świecie oratorium *Quo vadis* Feliksa Nowowiejskiego, umiejętnie wyważając dynamikę, by nie była ogłuszająca, czego nie uniknięto podczas wzo-

wienia tego utworu kilka lat temu na Festiwalu Muzyki Polskiej.

W pionierski sposób zwracał się w stronę repertuaru barokowego na koncercie *Bach i synowie* wykonując *Sinfonię B-dur* Johanna Christiana oraz *Koncert podwójny fortepianowo-klawesynowy* (z udziałem Haliny Czerny-Stefańskiej oraz Elżbiety Stefańskiej-Łukowicz) Carla Philippa Emanuela, a na koniec prowadząc od klawesynu *III Koncert brandenburski*. To także koncert z pełną rodziną Stefańskich-Łukowiczów w koncertach na dwa i cztery fortepiany Johanna Sebastiana Bacha.

W jubileuszowym roku dwóchsetlecia urodzin Beethovena, na poświęconych mu koncertach monograficznych wykonał komplet symfonii (od *Dziwiągłej*, skądinąd, rozpoczął swą kadencję w 1968 r.) wraz z *C-dur „Jenajską”* o niepewnej – co prawda – atrybucji, obecnie coraz częściej przypisywaną Friedrichowi Wittowi. Także wszystkie koncerty fortepianowe, łącznie z młodzieńczym *Es-dur* WoO 4 w interpretacji Lidii Grychtolówny. Przypomniał wtedy i mniej znane opusy klasyka z Bonn: programowe malarstwo dźwiękowe ze *Zwycięstwa Wellingtona pod Vittorio*, należącego do popularnych swego czasu symfonii batalistycznych (zainspirowany tym wzorem Karol Kurpiński skomponował *Bitwę pod Mołajem*, a Czajkowski *Rok 1812*), oryginalną *Fantazję c-moll na fortepian, chór i orkiestrę* op. 80, zapowiadającą kantatowy finał *IX Symfonii* tego autora.

Z upodobaniem sięgał też do symfoniki Alberta Roussela, która dziś prawie zupełnie, poza suitami baletowymi, zniknęła z estrad koncertowych.

W latach siedemdziesiątych, pod jego batutą miała miejsce większość pierwszych polskich wykonań utworów Krzysztofa Pendereckiego, poczynając od obydwu części *Jutrzni (Złożenie do grobu* w 1970 r., *Zmartwychwstanie* w 1971 r. – obydwie w kościele św. Katarzyny, których słuchaczem był między innymi Karol Wojtyła; w całości zaprezentowane tego samego roku na Warszawskiej Jesieni w katedrze świętojań-

skiej, tym razem w obecności Stefana Wy-
szyńskiego, który na koniec wygłosił prze-
mówienie, przypominające powstaniową
historię tego miejsca), poprzez *Kosmogo-
nię* po *Magnificat*.

Jako jeden z pierwszych, już w 1979 r.
sięgnął po *Sinfonia sacra* Andrzeja Panu-
fnika. Pod jego batutą zabrzmiała również
błyskotliwa kompozycja *Kosmos II*, nie naj-
lepiej widzianego przez władze, Stefana Ki-
sielewskiego. W ogóle pozostawał bardzo
otwarty na współczesną muzykę polską, nie
ograniczając się do środowiska krakowskiego

strojów wieczorowych u słuchaczy – zażą-
dano, by orkiestra nie zagrała koncertu we
frakach, lecz w strojach prywatnych, a mu-
zycy w swym bagażu posiadali wyłącznie
skromne swetry...

Nie tylko z dziełami Pendereckiego (głównie z *Pasją Łukasową*) Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej pod jego batutą przemierzyły w ramach licznych tournée koncertowych większość krajów europejskich, docierając ponadto aż do libańskiego Baalbek oraz irańskiego Szirazu i Persepolis w 1971 r., na zaproszenie cesarzowej Farah Diba.

du na cotygodniowej konferencji dla zagra-
nicznych korespondentów.

W latach 1979–1982 prowadził orkiestrę
filharmoniczną w holenderskim Haarlemie.

Niestety, nie doszło do zaplanowanego
utrwalenia wykonania *Jutrzni* na płytach, za-
miast tego, powstało później nieco kuriozal-
ne nagranie z innymi zespołami i dyrygen-
tem oraz częściowo różnymi składami soli-
stów w poszczególnych częściach. Z Orkie-
strą i Chórem Filharmonii Krakowskiej pod
jego dyktando wydana została natomiast pły-
ta z drobniejszymi utworami Krzysztofa Pen-



Po wykonaniu *Jutrzni* pod Kandlewiczem
Warszawska Jesień 1975
fot. Andrzej Zborski

i wprowadzając do swych występów utwo-
ry Krystyny Moszumańskiej-Nazar (prawy-
konanie jej *Madonn polskich*), Włodzimie-
rza Kotońskiego, Bolesława Szabelskiego
i Wojciecha Kilara.

Pamiętnym był, nie tylko z powodów ar-
tystycznych, występ z utworami Witolda Lu-
tosławskiego (*Muzyka żałobna*, *Gry weneckie*,
Paroles tissées i *Livre pour orchestre*)
krakowskich filharmoniczków pod jego dyrek-
cją w podparyskim Billancourt, gdzie – wo-
bec niemieszczenia na biletach wymogu

Po odejściu w 1981 r. z Filharmonii Kra-
kowskiej, w latach 1984–1985 stał na cze-
le, konkurencyjnych wobec niej, Orkiestry
i Chóru Polskiego Radia i Telewizji w Krako-
wie, z którymi poprowadził między innymi
symfonie Gustava Mahlera i *Sonety krym-
skie* Stanisława Moniuszki. Zabiegając o lep-
sze warunki pracy tych zespołów, położył
na szali cały swój autorytet, zapowiadając
w razie niespełnienia warunków dymisję,
która została przyjęta – jak ogłosił sam Je-
rzy Urban, ówczesny rzecznik prasowy rzą-

dereckiego (*Strofy*, *Canticum canticorum Sa-
lomonis*, *Kantata na 600-lecie Uniwersyte-
tu Jagiellońskiego*). Pozostały natomiast pły-
ty z uwerturami do oper Mozarta (z Orkie-
strą Filharmonii Narodowej) i pierwszą re-
jestracją *III Symfonii „Symfonii pieśni żało-
snych”* op. 36 Henryka Mikołaja Góreckie-
go z jej – początkowo wyłączną – odtwór-
czynią, zjawiskową Stefanią Woytowicz oraz
Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Ra-
dia w Katowicach. 🎻

Nadszedł czas na Duranowskiego!



ze skrzypkiem Pawłem Wajrakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Paweł Wajrak
fot. Janusz Nawrat

Rozmawiamy tuż przed premierą płyty z muzyką Augusta Duranowskiego wydanej przez Acte Préalable...

...którego twórczość pozostaje do tej pory właściwie nieznaną, a utwory zarejestrowane na niniejszym albumie nie były nigdy wcześniej nagrane. Dzięki pomysłowi pana Jana A. Jarnickiego, który z niespotykaną determinacją odnajduje, utrwała i pokazuje światu zapomniany dorobek polskiej kultury muzycznej, mogłem poznać twórczość Duranowskiego, o którym wcześniej nie słyszałem, a następnie przygotować niektóre z jego dzieł do pierwszej prezentacji we współczesnych nam czasach. Pan Jarnicki zaproponował sfinansowanie technicznej strony nagrania i wydania albumu, natomiast po mojej stronie pozostało zorganizowanie wszystkiego, co niezbędne, by takiego nagrania dokonać. Potrzebna była orkiestra, kameraliści, studio, a także czas, by spuściznę kompozytora opracować i przygotować do publicznego wykonania. Jeśli chciałem utrwalić muzykę Duranowskiego, musiałem pokonać nie tylko trudności wykonawcze, ale także bariery organizacyjne i finansowe. Oparłem to zadanie o konsorcjum osób i instytucji, które zechciały wesprzeć nasze ambitne zamierzenie.

Kim był August Duranowski?

Przede wszystkim jednym z najwybitniejszych wirtuozów skrzypiec swoich czasów. Z urodzenia – jak Chopin – pół Francuz, pół Polak. Urodził się w Warszawie ok. 1770 r., gry na skrzypkach uczył się m.in. w Paryżu u samego Giovanniego Battisty Viottiego, później związał się z ośrodkami muzycznymi w Dreźnie, Brukseli i Strasburgu. Prowadził intensywną działalność koncertową, podróżował po całej Europie. Jego gra zaskarbiała uznanie zarówno na dworach koronowanych głów, jak w licznych posiadłościach możnych, mecenasów sztuki, wreszcie wśród zwykłej publiczności. Nie dziwi twórczość kompozytorska Duranowskiego – skrzypka. To oczywiste, że prócz ówczesnie znanych i podziwianych kompozycji, każdy wirtuoz-artysta chciał mieć w repertuarze dzieła niezwyklej trudności, które wykonać umiał tylko on sam. Takie perły mógł Duranowski napisać sobie własnoręcznie. Kompozytor był również koncertmistrzem orkiestr m.in. w Dreźnie i Strasburgu, płacono mu dobrze, jednak cierpiał nieustannie na brak pieniędzy. Był popularny, wręcz sławny, ale podobnie jak dzisiaj celebryci, żył swobodnie, w pełni wolności jako człowiek i artysta. Odsyłam do ar-

tykułu, znajdującego się w książeczce płyty, a napisanego przez znakomitą muzykolog i redaktor Polskiego Radia, dr Aleksandrę Kłopot-Wiśniewską. Przeczytamy tam wiele udokumentowanych, a nieprawdopodobnych na pierwszy rzut oka, historii z życia kompozytora. Warto również dodać, że sam Paganini wspominał o imponującej sprawności wirtuozowskiej Duranowskiego i podobno wiele rozwiązań do swojej techniki skrzypcowej zaadaptował.

Jaka jest jego muzyka?

Muzyka Duranowskiego jest bardzo przyjemna w odbiorze, prosta w formie, czytelna w motywach, zachwyca, rzecz można, akrobatycznymi figurami technicznymi, przewidzianymi dla solisty. Orkiestrę, czy inne instrumenty towarzyszące, traktuje Duranowski ze znaczną wyrozumiałością. Stylistycznie, czyli z punktu widzenia formy muzycznej, muzyka brzmi klasycznie, z romantycznym prowadzeniem motywów i zastosowaną prawie cały czas techniką wariacyjną, która pozwala pokazać solistę, jako skrzypka wolnego od jakichkolwiek ograniczeń technicznych. Duranowski, jako muzyk europejski, grający, pracujący i żyjący w całej, chciałoby się współcześnie określić – zjednoczo-

nej Europie, wykorzystywał w swoich kompozycjach przede wszystkim motywy polskie, a więc usłyszeć możemy (tu znowu przywołam podobieństwo do Chopina) rytmiczno-melodyczne cechy mazurków, polonezów, a nawet wprost zacytowany *Mazurek Dąbrowskiego*.

Program płyty to *Koncert skrzypcowy i dzieła kameralne...*

Od strony artystycznej, merytorycznej i naukowej, opiekę nad płytą objęła Fundacja Straszny Dwór. Od początku byliśmy przekonani, że album (pierwszy album) z nienagrywaną dotąd muzyką Duranowskiego obejmować musi spektrum dzieł, które możliwie szeroko pokazują spuściznę kompozytora. Stąd sztandarowa kompozycja, czyli *Koncert skrzypcowy*, ale także utwór na skrzypce z towarzyszeniem tria smyczkowego, duet, oraz niewątpliwa ciekawostka, czyli dzieło fortepianowe. Wybór dzieł, wraz z przygotowaniem do wykonania i nagrania wymagały ścisłej współpracy artystów występujących na płycie z Fundacją, która pilotowała kwerendę, porównywanie i często przygotowanie na nowo ustalonego tekstu muzycznego. Zapewniono nam konsultację naukową i historyczną, dotyczącą kontekstu twórczości Duranowskiego wobec jego czasów i epok sąsiednich. W wyniku tej wieloaspektowej i wieloosobowej współpracy ukazuje się właśnie ciekawa, różnorodna płyta.

W *Koncertach skrzypcowym* jest kadencja pańskiego autorstwa...

W nutach, które otrzymałem nie było żadnej zapisanej kadencji, choć zarówno w partyturze, jak i głosie solowym, było wyraźnie oznaczone, gdzie ona powinna się znajdować. W czasach Duranowskiego w zasadzie nie zapisywano kadencji w koncertach solowych. Kadencja to rodzaj wirtuozowskiej improwizacji na tematy motywicznie powiąza-

ne z danym koncertem. Czymś naturalnym było, że skrzypek-solista-wirtuoz wykonywał swoje własne kadencje nawet w koncertach innych kompozytorów. Podążając tym tropem, starałem się napisać kadencję, która nie odbiega stylistycznie od materiału muzycznego koncertu, a jednocześnie wpisuje się charakterem w twórczość Augusta Duranowskiego i tworzy z koncertem spójną całość.

Do nagrania zaprosił pan Tarnowską Orkiestrę Kameralną...

Po otrzymaniu propozycji nagrania, w pierwszej kolejności pomyślałem o Tarnowskiej Orkiestrze Kameralnej. Z tym zespołem współpracuję jako koncertmistrz i kierownik artystyczny od pięciu lat. W Tarnowie spotkałem muzyków pełnych pasji i gotowych do wielu odważnych i niełatwych wyzwań artystycznych. Dana mi możliwość doboru repertuaru, konstruowania konkretnych programów, a w końcu wspólne próby i koncerty, to wspaniałe doświadczenie obcowania z dobrymi muzykami i serdecznymi, otwartymi ludźmi. Znałem możliwości Orkiestry, nagrywając z nią wybrane koncerty skrzypcowe z cyklu *La stravaganza* Antonia Vivaldiego na płytę, wydaną z okazji Jubileuszu XX-lecia zespołu, dlatego nie wahałem się przy propozycji, związanej z Duranowskim. Udział orkiestry nie byłby możliwy bez zapewnienia wsparcia finansowego całego przedsięwzięcia. Składam wielkie podziękowania pani Marii Janik – prezesowi Stowarzyszenia Tarnowska Orkiestra Kameralna za szeroko zakrojone działania, które doprowadziły do przyznania przez Miasto Tarnów dofinansowania, umożliwiającego udział orkiestry w nagraniu *Koncertu skrzypcowego*. Zależało mi na udziale artystów tarnowskich w rejestracji tej płyty także dlatego, że w tym roku Tarnowska Orkiestra Kameralna obchodzi ćwierćwiecze działalności. Utwo-

ry Duranowskiego gra zatem nie tylko orkiestra, ale także związane z tarnowskim środowiskiem muzycznym skrzypaczka, altowiolistka, wiolonczelistka i pianistka. W tym miejscu chcę z kolei podziękować Fundacji Straszny Dwór za dofinansowanie ich obecności na płycie. Smaku nagraniem dodaje zapewne miejsce wykonania wszystkich rejestracji – leżące nieopodal Tarnowa Lusławice, wraz ze świetną salą koncertową w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego – słowa wielkiej wdzięczności za udostępnienie nam sali i szeroką pomoc organizacyjną na miejscu, kierując do dyrektora Centrum – pana Adama Balasa.


Dyryguje Piotr Wajrak, pański brat...

Wydana płyta pozostanie dla nas nie tylko artystyczną, ale też rodzinną pamiątką. W pracy nagraniowej nie ma jednak mowy o taryfie ulgowej. Dzięki bliskiej, rodzinnej relacji mogliśmy wypracować o wiele ciekawsze efekty interpretacyjne, wykorzystując doświadczenia zawodowe, co mogłoby się nie udać w kontakcie z „obcym” dyrygentem. Każdemu soliście mogę życzyć współpracy z bratem-dyrygentem. Nie było bowiem tak, że przygotowując *Koncert skrzypcowy* czuliśmy od razu wspólny pomysł. Jednak słuchając się wzajemnie i szczerze, bez zbędnych ograniczeń analizując propozycje interpretacyjne, doszliśmy do wspólnych rozwiązań, które zaowocowały podczas wykonań na żywo oraz w trakcie nagrań. Doskonała współpraca, łącząca nasze dotychczasowe doświadczenia koncertowe i nagraniowe, pozwoliła na omijanie licznych „pułapek”, zastawianych przez kompozytora. Piotr Wajrak – dyrygent, jest od lat obecny w katalogu Acte Préalable, został przedstawiony także czytelnikom **Muzyka21**, a wspomnę tylko o jednym, bardzo ciekawym nagraniu dzieł symfonicznych Józefa Wieniawskiego, wydanym w 2014 r.. Osobiście i arty-

Paweł Wajrak – koncertmistrz Filharmonii Krakowskiej, kierownik artystyczny i koncertmistrz Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej. Urodził się w Lublinie, ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie prof. Romana Reinera. Brał udział w Kursach Mistrzowskich w Łąncucie, Kursach Kameralnych pod kier. prof. Wiesława Kwaśnego i Mariny Jaszwił.

Laureat Fryderyka 2006 za płytę *Astor Piazzola: Piazzoforte & Kevin Kenner*. Współtwórca kwintetu smyczkowego Piazzoforte Ensemble oraz New Tango Bridge. W 2011 r. nagrał wybrane koncerty A. Vivaldiego z cyklu *La stravaganza* na płytę *Bach/Vivaldi* wydaną z okazji 20-lecia Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej. Jest koncertującym solistą i kameralistą podczas koncertów symfonicznych, kameralnych, a także spektakli dramatycznych (współpraca z Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Nagrywa muzykę filmową i teatralną. Wy-

stępuje na wielu festiwalach, pozostając w stałej współpracy m.in. z Kevinem Kennerem, Klaudiuszem Baranem i Michałem Nagy’em. Szczególne zamiłowanie do Tango Nuevo zaowocowało wieloletnią współpracą z prekursorem tego stylu w Polsce Grzegorzem Frankowskim oraz Waldemarem Malickim, z którymi współtworzył Tango Bridge założone na wzór Quinteto Tango Nuevo Astora Piazzolli.

Współpracował z wiodącymi orkiestrami m.in. z Sinfoniettą Cracovią, Sinfonią Varsovią i Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej. W latach 1997–2001 był koncertmistrzem orkiestry Sinfonia Amabile. Z inicjatywy p. Jana A. Jarnickiego, we współpracy z bratem-dyrygentem przywrócił do repertuaru *Koncert skrzypcowy* Augusta Fryderyka Duranowskiego, wykonując go w ciągu roku 2014 z orkiestrą Filharmonii Lubelskiej podczas festiwalu Braci Wieniawskich w Lublinie oraz z Tarnowską Orkiestrą Kameralną w Tarnowie. 

stycznie bardzo się cieszę, że swoje pierwsze nagranie dużej formy koncertowej mogłem zrealizować z bratem i dziękuję panu Janowi A. Jarnickiemu, że tę propozycję wspólnego nagrania, za pośrednictwem brata, do mnie skierował.

Często występujecie razem? Duranowskiego wykonywaliście jako bracia na koncercie w trakcie Festiwalu Braci Wieniawskich w Lublinie. To taki powrót do waszego rodzinnego miasta...

Z bratem współpracujemy jak najczęściej jest to możliwe, choć trzeba przyznać, że nie tak często, jak byśmy chcieli. Czyli wspólnie koncertujemy zdecydowanie za mało. Brat w ciągu ostatnich lat święci znaczące sukcesy w Operze Nova, a także na scenach operowych Łodzi i Krakowa, jest pracownikiem dydaktycznym bydgoskiej Akademii Muzycznej. Ja na co dzień pracuję w orkiestrze Filharmonii Krakowskiej, a jednocześnie systematycznie gram jako solista na koncertach z orkiestrą oraz kameralista w kraju i za granicą. Prowadzę od pulpitu Tarnowską Orkiestrę Kameralną. Jesteśmy więc bardzo zajęci i nawet prywatnie nieczęsto się spotykamy. Dzięki zaproszeniu dyrektora Wojciecha Rodka, który przystał na odważną propozycję wykonania nikomu nieznanego koncertu, mogliśmy wystąpić w Filharmonii Lubelskiej. Wspólny koncert na II Międzynarodowym Festiwalu Braci Wieniawskich był dla nas możliwością zagrania – wystąpienia w rodzinnym mieście, podróżą sentymentalną, przeżyciem artystycznym i rodzinnym. Po wielu latach mogliśmy pokazać lubelskiej publiczności, kim dziś jesteśmy i swoją muzyczną obecnością podziękować muzycznemu środowisku Lublina za przygotowanie do naszych obecnych ról. Spotkaliśmy dawnych nauczycieli, znajomych, przyjaciół ze szkoły muzycznej. Na Festiwalu Braci Wieniawskich grali bracia Wajrakowie.

Płyta pięknie ukazuje pana jako solistę w koncercie oraz partnera w muzyce kameralnej. Co jest najistotniejsze w byciu solistą, a co w byciu kameralistą?

Na wstępie muszę zastrzec, że w twórczości Duranowskiego utwory wykonywane w duecie i kwartecie są tak naprawdę dziełami na skrzypce solo (koncertujące) z towarzyszeniem instrumentu, czy instrumentów akompaniujących. Sam Duranowski w tytule *Fantazji* zamieszcza informację, że to nie jest kwartet, a utwór na skrzypce z akompaniamentem drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli. W moim życiu zawodowym los solisty,

kameralisty, czy członka orkiestry – koncertmistrza coraz bardziej się przeplata. Muszę być stale gotowy wewnątrz – psychicznie i zewnątrz – technicznie, by wzmacniać pożądane cechy gry, w zależności od roli, jaką pełnię. Wydaje się oczywiste, że

barwy, doskonałe rozumienie formy i wiodącej roli, która przypada niekiedy mojej partii. Wreszcie praca koncertmistrza...

Na co dzień jest pan koncertmistrem w Filharmonii Krakowskiej...



Paweł Wajrak
fot. Janusz Nawrat

gra solowa żąda pełnego brzmienia instrumentu, górującego nad akompaniamentem, artystycznie niezależnej autorskiej interpretacji, wreszcie pełnej dyspozycji, bezbłędnej swobody technicznej. Kameralistyka to wyuczulenie na partnerów, dbałość o stopliwość

Zadaniem koncertmistrza jest m.in. realizacja solowych fragmentów dzieł orkiestrowych, a także (co w pracy koncertmistrza jest chlebem powszednim) dbałość o spajanie przebiegu muzycznego między ręką dyrygenta a kolegami-smyczkowcami. Chodzi

tu m.in. o odczytanie, lub wprost zapytanie o intencje interpretacyjne dyrygenta i przełożenie ich na język techniki wykonawczej, ze skutkiem na całą grupę smyczkową, a nierzadko całą orkiestrę. Dla mnie, możliwość wykonywania wielkich dzieł symfonicznych, akompaniamentów, czy dzieł kameralnych wspólnie, w dużym zespole orkiestrowym, przynosi wielką pozytywną emocję, satysfakcję obcowania, a jednocześnie współtworzenia niezwykłego medium wrażeń, jakim jest orkiestra symfoniczna. Filharmonia Krakowska jest instytucją o niekwestionowanym dorobku artystycz-

szy brat Piotr już grał na fortepianie. Rodzice stanęli przed wyborem, czy chcą mieć w domu dwóch pianistów, czy może duet, a jeśli tak, to jaki? W wyborze skrzypiec jako instrumentu głównego pomógł nam znany nie tylko w Lublinie, zasłużony pedagog pan Oskar Ruppel, który obejrawszy ręce i zrobiwszy prosty test słuchowy oznajmił, że szkoda mnie na pianistę – powinienem zostać skrzypkiem. Dziś wiem, że miał absolutną rację.

Skrzypce stanowią istotę pańskiego życia i kariery, a na co znajduje pan czas, po odłożeniu skrzypiec do futerału?

Mieszkam w Krakowie, ale systematycznie, codziennie urządzam wycieczki rowerowe po ulubionych Podgórkach Tynieckich. Mam też niedaleko do gór, często latem chadzam na szlaki, a zimą korzystam z nart. Obowiązkowe jest również pływanie w basenie dla utrzymania kręgosłupa w dobrym stanie, a przy braku pogody i chęci do wychodzenia z domu, korzystam z urządzeń stacjonarnych, jak orbitrek... mówiąc krótko, relaks poprzez ruch fizyczny.

Jak zachęcić melomanów do sięgnięcia po płytę z muzyką Augusta Duranowskiego?

Album z muzyką Duranowskiego jest ewenementem na rynku płytowym, poświęconym jednemu kompozytorowi! Nie będzie nużącego ciągu sonat, czy etud granych przez godzinę. Słuchając naszej płyty można czuć dumę, że na przełomie XVIII i XIX w. pochodzący z Polski kompozytor i wirtuoz tworzył, opartą na polskich motywach, literaturę muzyczną przełomu klasycyzmu i romantyzmu. Zarówno on sam, jak i jego dzieła były obecne i oklaskiwane w całej ówczesnej kulturalnej Europie. Program płyty jest różnorodny, zawiera koncert solowy z udziałem orkiestry, duet, dzieło kameralne, a także utwór na fortepian solo. Poznawajmy ukryte dotąd muzyczne zabytki i schylmy czoła przed mistrzem Duranowskim – od którego Paganini mógł się tylko uczyć...

Jakie ma pan plany artystyczne?

W przyszłym sezonie mam zaplanowane koncerty w Filharmonii Krakowskiej (także jako solista), rozpoczyna się także obchody 25-lecia Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej. Będę miał zatem wiele pracy, związanej z planowanymi na jesień 2016 r. jubileuszowymi koncertami. Wystąpimy ze znakomitymi solistami: Konstantym Andrzejem Kulką, czy Łukaszem Długoszem w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. W ramach roku jubileuszowego, planuję ponadto koncert z kameralnymi utworami Augusta Duranowskiego, a więc z wszystkimi utworami, poza *Koncertem skrzypcowym* z tej płyty. Spore zainteresowanie *Koncertem skrzypcowym* owocuje zaproszeniami do licznych wykonań

i mam nadzieję, że jak najwięcej z nich uda mi się uzgodnić i zrealizować. Od wielu lat systematycznie koncertuję jako kameralista m.in. z Kevinem Kennerem, Waldemarem Malickim, a także gram tango nuevo jako członek Piazzoforte Ensemble. Chcę, by w kalendarzu nie zabrakło mi wolnych terminów na realizację tego typu ciekawych, radosnych i dających oddech od codzienności wydarzeń.



Paweł Wajrak
fot. Janusz Nawrat

nym i świadom ogromnej wartości tej swoistej „marki” polskiego życia muzycznego, czerpię codzienną energię i radość z obecności wśród Koleżanek i Kolegów muzyków, z którymi tworzymy centrum naszego życia zawodowego

Wróćmy do początków pana kariery. Co wpłynęło na pana, by zostać skrzypkiem?

Gdy przyszedł czas rozpoczęcia nauki w szkole muzycznej, star-

Dziękuję za rozmowę.☺

Barbara Miszel-Giardini

Adam Czopek

Na afiszach scen i estrad, na których występowała, figurowała też jako Barbara Miszel, Barbara Giardini, Barbara Giardini-Michel. Należała do grona śpiewaczek, które większość kariery spędziły na zagranicznych scenach, przez co w kraju niewiele wiedziano o ich dokonaniach i sukcesach. A miała się czym pochwalić, oklaskiwano ją bowiem na scenie Hessisches Staatstheater w Wiesbaden, Deutsche Oper am Rhein w Dusseldorfie, Nationale Reïso-pera w Enschede, Opernhaus w Zurychu, Grand Theatre de Geneve. Ponadto podziwiano ją na scenach teatrów operowych Kolonii, Frankfurtu, Mannheim, Paryża, Aten, Lozanny i Tuluzy. Należała do grona śpiewaczek, w których repertuarze dominowały partie z oper Giuseppe Verdiego. Amneris w *Aidzie*, Azucena w *Trubadurze*, Ulryka w *Balu maskowym*, Eboli w *Don Carlosie*, Quickly w *Falstaffie*, Magdalena w *Rigoletcie*, przez wiele lat wyznaczały rytm jej scenicznych występów. Ceniono też jej kreacje w partiach Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, tytułowej Carmen w operze Bizeta. Wyjątkowo ceniona za wybitną kreację Judith w operze Honeggera, której partię pierwszy raz zaśpiewała w 1962 r. na scenie Opery Warszawskiej pod batutą Henryka Czyża, który od razu nazwał ją „cudowną Judytą”. „Ruch Muzyczny” odnotował, że „Barbara Miszel wywiązała się wspaniale z trudnej roli tytułowej, jej ekspresja była w każdej nucie i geście. Ogromna tesytura tej partii nie wykracza poza jej możliwości, głos niósł pięknie na tle orkiestry i wspaniałych chórów”. Później śpiewała Judithę również pod dyktando Bohdana Wodiczki. W 1970 r. pod dyktando Henryka Czyża wystąpiła jako Judith w Berlinie z Berliner Philharmoniker. Pozostając jeszcze w Operze Warszawskiej, kierowanej przez Wodiczkę należy wspomnieć, że wzięła udział we wszystkich ważnych premierach w tym czasie. Była Jokastą w *Królu Edypie* Strawińskiego (styczeń 1962), Kornelią w *Juliuszu Cezarze* Haendla (kwiecień 1962), Judytą w *Zamku księcia Sinobrodego* Bartóka (luty 1963). Jednak swój start w Operze Warszawskiej roz-



Barbara Giardini – Cenerentola

poczęła w 1957 r. od tradycyjnie niewielkich partii Suzuki w *Madama Butterfly* Pucciniego oraz Mercedes w *Carmen* Bizeta. Jako Jadwiga w *Strasznym dworze* wystąpiła gościnnie w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (1957)

i Operze Śląskiej w Bytomiu (1975).

Była lwowianką, urodzoną w grudniu 1932 r., jednak studia ukończyła w Szkole Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie. Jednocześnie pracowała jako urzędnicz-

ka w PZU. W 1953 r. została laureatką I nagrody II Ogólnopolskiego Konkursu Śpiewaczego w Warszawie. Po studiach otrzymała pierwszy angaż do Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie debiutowała w maju 1956 r. jako Malika w *Lakmé* Leo Delibesa, pod batutą Zdzisława Górczyńskiego. Kolejne partie śpiewane na poznańskiej scenie to Jaś w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka, Jadwiga w *Strasznym dworze* Moniuszki, Magdalena w *Rigoletcie* Verdiego i Suzuki w *Madama Butterfly*. Po niespełna dwóch sezonach w Poznaniu przenosi się do Opery Warszawskiej, gdzie rozpoczyna budować zręby swojego mezzosopranowego repertuaru. Po wspomnianych już partiach, na początku pracy w Warszawie szybko dokłada kolejne: Amneris w *Aidzie*, i Marynę w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, co spotkało się z wyjątkowo ciepłym przyjęciem. Partię Maryny zaśpiewała w 1962 r. w duńskim Aarhus już jako Miszel-Giardini. Wspomniane wyżej partie w operach współczesnych zapewniły jej status wartościowej śpiewaczki, z którą można wiązać niemałe nadzieje na przyszłość. Staje się też szybko cenioną wykonawczynią muzyki współczesnej, ma w repertuarze utwory Grażyny Bacewicz, Krzysztofa Pendereckiego, Beli Bartóka, Kazimierza Serockiego, Antoniego Szafowskiego, Dariusza Milhauda i Arthura Honeggera. Koncerty muzyki współczesnej z jej udziałem mają miejsce w Krakowie, Katowicach, Poznaniu i Warszawie. Chętnie łączyła w swoich koncertowych programach utwory współczesne z muzyką dawną. Miała też w repertuarze wielkie dzieła oratoryjne: *Mszę c-moll* Mozarta, *Missę Solemnis d-moll* Cherubiniego.

W 1960 r. przyznano jej stypendium w La Scali w Mediolanie. Oprócz niej, włoskie stypendium otrzymał Kazimierz Pustelak. Były to w ogóle pierwsze stypendia polskich wokalistów przyznane przez centrum doskonalenia śpiewaków operowych przy La Scali. Barbarę Miszel przyjęła do swojej klasy Elwira Hidalgo. Po powrocie ze stypendium, w grudniu 1961 r. pojawiła się gościnnie w Operze Poznańskiej, gdzie zaśpiewała partię Amneris w *Aidzie*. Kilka miesięcy później, we wrześniu 1962 r., z Orkiestrą i Chórem Filharmonii Krakowskiej pojechała do Włoch. Podczas występów na XVII Sagra Musicale Umbra (w Perugii i Gubbio) wykonywała solowe partie w *Vespro Della Beata Vergine* Monteverdiego pod dyktando Markowskiego oraz w *IX Symfonii* Beethovena, którą dyrygował Jerzy Semkow. W Krakowie śpiewała w *Mszy c-moll* Mozarta pod dyktando Krzysztofa Missony. We Włoszech spo-

tknęła miłość swojego życia, po dwóch latach małżeństwa w 1964 r. urodziła syna Gilberta, który okazał się utalentowanym plastykiem i scenografem. Rok po porodzie, wiosną 1965 r. – niejako tytułem próby – zdecydowała o koncertach operowych w jugosłowiańskim Mostarze, Sarajewie i Lublanie oraz w Reggio Emilia we Włoszech. Program tych koncertów obejmował mezzosopranowe arie z *Carmen* Bizeta i z *Trubadura* Verdiego. Jednak trudnym zadaniem okazało się pogodzenie macierzyństwa z karierą, więc na pewien czas wybrała to pierwsze.

Wkrótce jednak też zdecydowała o powolnym powrocie na scenę stołecznego Teatru Wielkiego. Zaczyna 12 grudnia 1968 r. od gościnnego występu jako Amneris w *Aidzie* (partię Aidy śpiewała tego wieczoru gościnnie Maria Fołtyn), później – od lipca do grudnia 1969 r. – kolejne pięć występów w partii Amneris, a 20 grudnia 1969 r. pojawiła się jeden raz jako Carmen, której partię nieco później, wiosną 1972 r. będzie też śpiewała w Wiesbaden. Występy sceniczne usiłuje łączyć z powrotem na krajowe estrady koncertowe. Wszystko to nie zaspokaja jej oczekiwań i artystycznych dążeń, więc powoli, z braku dalszych propozycji, wycofuje się z krajowych występów i wraca do Rzymu. Jednocześnie z coraz większym przekonaniem i powodzeniem buduje swoją międzynarodową pozycję. Początek lat siedemdziesiątych przynosi jej kontrakty w wielu teatrach niemieckich. Wiele uznania przynosi artystce rola Eboli w *Don Carlosie*, śpiewana w 1972 r. w Wiesbaden (partię Głosu z Nieba śpiewała tego wieczoru inna Polka, Bogna Sokorska). Partię Eboli śpiewała też w 1974 r. w Lyonie oraz w 1980 r. w Dusseldorfie, gdzie oklaskiwano ją ponadto jako Azucenę w *Trubadurze* i Santuzę w *Rycerskości wieśniaczej*. Również w Dusseldorfie powierzono jej partię Dawida w premierze *Saula* Haendla. Od 1974 r. na scenie Deutsche Oper am Rhein wkracza w świat mezzosopranowych partii koloraturowych, rozpoczyna od rossiniowskiej *Rozyny* w *Cyruliku sewilskim* i Angeliny w *Kopciuszku*. Tę drugą partię, w lutym 1977 r. śpiewała gościnnie w operze w Atenach. W 1980 r. świętuje sukces kreacji Ulryki w *Balu maskowym*. Od 1985 r. zaczyna powoli ograniczać swoje występy, przenosi się też z Dusseldorfu do Berlina.

W sierpniu 2014 r. dotarła wiadomość o jej śmierci, zmarła 19 sierpnia 2014 r. w Berlinie. Urnę z jej prochami syn przewiózł do Polski i pochował na warszawskich Powązkach. 📍

Wenezuelski trębacz Pacho Flores to artysta, który sam siebie nazywa „człowiekiem z trąbkami”, bowiem posiada imponującą kolekcję dwudziestu trzech instrumentów, na których gra regularnie. Na swojej pierwszej płycie, zatytułowanej *Cantar*, używa jedynie dziewięciu trąbek, zwracając szczególną uwagę na brzmienie każdej z nich i dobierając do każdego utworu idealny instrument. Efektem tego jest jakość nieporównywalnego dźwięku, która daje uczucie fizycznego powiązania z trąbką którą słyszy, ale której nie widzi, a jednak czuje, jakby była przed nim. „Trąbka, wśród instrumentów dętych, ewoluowała najbardziej w ostatnich latach” twierdzi Pacho Flores, wymieniając trąbki, które wykorzystał w tym nagraniu: trąbka piccolo B-dur, trąbka piccolo a, trąbka f, trąbka Es-dur, trąbka d, trąbka c, trąbka B-dur, róg myśliwski i kornet.

Za tym całym arsenałem ukrywa się tajemnica pochodzenia, wspólna dla tych wszystkich instrumentów. Pacho Flores wyjaśnia: „Od 2000 r. gram na instrumentach wyprodukowanych w firmie Stomvi Valencia, w której jestem ściśle związany z Vincentem Honoratem, który zna doskonale moje brzmienie i pomaga mi wybrać odpowiedni sprzęt. Wydaje mi się, że jest to niezwykle ważne, by znaleźć odpowiednie brzmienie dla każdego utworu, a brzmienie jest związane bezpośrednio z budową każdego instrumentu”. Flores przyznaje, że ma słabość do kornetu, to „altówka w rodzinie trąbek”, instrument pełen łagodności i ciepła, wyposażony we wspaniały średni rejestr, „bliższy rejestrowi rogu niż trąbki – czuję się bardzo swobodnie, grając na nim”. Brzmienie, które uzyskuje z niego, zasługuje na wysłuchanie, jest to wyjątkowy głos w świecie rojących się od muzyków.

Jest naprawdę coś niezwykłego w odwołaniu się do „tak szerokiej palety różnych trąbek, w tym także do rogu myśliwskiego”, podkreśla Pacho Flores. Naturalny róg – posthorn Mahlera – dzisiaj popadł nieco w zapomnienie. W koncercie Nerudy używany jest

Pacho Flores – człowiek z trąbkami

Alina i Stefan Banasiak

„praktycznie w rejestrze rogu harmonijnego, zwłaszcza w kadencjach”.

W transkrypcji *Agnus Dei Mszy h-moll* Bacha Pacho Flores zwrócił szczególną uwagę na tekst partii wokalne. „Nad tym utworem spędziłem dużo czasu. Występowałem wielu interpretacji, zwróciłem wielką uwagę na oddech i na tekst, by podkreślić decydujące pasaży i wokalny charakter”. Brzmienie Pacho Floresa jest melancholijne, nostalgiczne i liryczne, jest przedłużeniem ludzkiego głosu.

Jako solista w Orkiestrze Simóna Bolívara zagrał symfonię Mahlera, którymi Gustavo Dudamel tak bardzo lubi dyrygować i gdzie trąbka odgrywa pierwszoplanową rolę. Mahler użył trąbki, by podnieść głos w symfonicznym zgiełku. Flores wykorzystuje swoje cudowne brzmienie, w którym łączą się wpływy jazzu, muzyki latynoamerykańskiej i jego klasyczne wykształcenie. Po studiach w Wenezueli, Flores wyjechał do Paryża. „Tam mogłem wziąć udział w różnych konkursach międzynarodowych, wygrałem cztery, w tym Konkurs im Maurice’a André, na którego zakończenie, mistrz we własnej osobie wręczył mi pierwszą nagrodę”.

„Bardzo starannie wybraliśmy program”. Pacho Flores ukazuje tu wszystkie oblicza swego fascynującego talentu w utworach, które nie były napisane na trąbkę, lecz na głos, obój, skrzypce, organy, róg myśliwski, czy też gitary, utwory, w których może wyrazić się szeroka paleta ekspresji trębacza koncertowego. Koncert na róg myśliwski Nerudy jest obecnie grany przez trębaczki, róg naturalny popadł w zapomnienie, a partia solowa jest w wyższym rejestrze niż partia rogu klapkowego. Na jego debiutanckiej płycie, po raz pierwszy ten koncert został nagrany z rogami myśliwskim.

Chociaż Pacho Flores, berlińska Konserthausorchester i dyrygent Christian Vásquez położyli nacisk na koncerty barokowe, do programu włączyli także współczesne utwory, by zrównoważyć europejską surowość odrobiną latynoamerykańskiej swobody: „Naszym celem było, aby tymi utworami wybrać muzykę pełną dynamizmu. Zachowaliśmy barokowe tango Efraína Osche-



Pacho Flores
for. Juan Martínez

ra Soledad i Soy tu ayer Álvora Paivy, które nagrałem już w Wenezueli”.

„Tartini to koncert skrzypcowy, który stał się słynny za sprawą Maurycego André. Gram go na trąbce piccolo w tonacji a, dodając własne ozdobniki. Cimarosa, w oryginalnej na obój, ma wspanialszy i dźwięczniejszy dźwięk i tutaj używam trąbki B-dur. W każdym z tych koncertów słyhać oryginalny charakter utworu”. Odnajdujemy tutaj różne aspekty baroku w zależności od strefy geograficznej: jest tu barok angielski (Haendel), włoski (Cimarosa i Tartini), niemiecki (Bach

i Neruda) i francuski (Duquin). „Brakowało baroku hiszpańskiego, zważywszy na to, że jestem Latyno-Amerykaninem, więc historycznie jestem związany z Hiszpanią. Efraín Oscher, który dokonał transkrypcji *Preludium* BWV 881 Bacha i *Kukułki* Daquina, zajął się także aranżacją *Tarantelli* Santiaga de Murcia, utworu na gitarę, odkrytego w Meksyku, który gram na trąbce f”. Ta pierwsza płyta Pacho Floresa jest tak naprawdę bogatą podróżą po świecie i muzyce. ¹²

© na podstawie materiałów prasowych DG i wypowiedzi artysty

Grigorij Sokołow charyzmatyczny artysta

foto. Klaus Rudolph



Justyna Midura

W związku z tym, dorobek fonograficzny Sokołowa jest stosunkowo skromny. To pianista, który stroni od studia i jest znany w środowisku melomanów głównie z nagrań na żywo. Między innymi, w 2014 r. Sokołow podpisał ekskluzywny kontrakt z niemiecką wytwórnią płytową Deutsche Grammophon, a ich pierwszy album, wydany w styczniu 2016 r., to wspólny recital, nagrany na żywo w 2008 r. podczas Festiwalu w Salzburgu. Zestaw dwóch krążków, ukazujący rozpiętość i głębię jego repertuaru, zawiera dwie sonaty Mozarta, cykl *Preludiów* op. 28 Chopina, a kończy się bisem złożonym z dzieł Bacha, Chopina, Rameaua i Skriabina. Mazurki Chopina, które artysta wykonuje z wdziękiem i odrobiną melancholii są dostępne na DVD. Zarejestrowane wykonania zdumiewają swoją rytmiczną precyzją i ostrością. Bach w wykonaniu artysty jest romantyczny, ale przejrzysty i zwinnie sformułowany. Gra rosyjskiego pianisty zatrzymuje oddech, wywołuje gęsią skórę i pozostaje w pamięci na długo. Po premierze albumu *The Salzburg's Recital*, wydany został kolejny, dwupłytowy zestaw *Sokołow: Schubert/Beethoven*, zawierający 4 *Impromptus* D 899 i 3 *Klavierstücke* D 946 Schuberta, nagrane na żywo podczas występu w warszawskiej Filharmonii w 2013 r. oraz *Sonatę nr 29 „Hammerklavier”* Beethovena, nagraną podczas Festiwalu w Salzburgu w 2013 r., razem z bisami Rameau i Brahmsa. W ostatnim cza-

sie nagrał tylko kilka recitali. Według pianisty, „między mikrofonem i człowiekiem jest duża przestrzeń, a między jednym człowiekiem, a tysiącem ludzi taka luka nie istnieje”. Dlatego też wśród jego nagrań ilość albumów studyjnych jest niewielka. Jego muzyka fascynuje zwłaszcza dzięki jego unikalnemu podejściu. Utwory w jego wykonaniu nigdy nie są ciężkie, czy nudne – są ekstremalnie kontrolowane. Przemysłane interpretacje hipnotyzują wnikliwością, a długie frazy wykonywane są z największą pewnością.

Podchodzący z dystansem do realizacji nagrań studyjnych, unikający rozgłosu, wywiadów – biznesu muzycznego – rosyjski pianista Grigorij Sokołow inspiruje artystów na całym świecie. Jest stawiany w jednym rzędzie obok takich nazwisk wielkich muzyków, jak Vladimir Horowitz, Światosław Richter i Glenn Gould. Choć daje recitale i okazjonalnie pozwala na dopuszczenie do obrotu handlowego nagrań wykonanych podczas występów – jest w rzeczywistości samotnikiem i świadomie pozostaje na uboczu.

Charyzmatyczny kunszt Sokołowa posiada moc kształcenia koncentracji potrzebnej publiczności, by móc podziwiać nawet najbardziej znaną kompozycję z nowej, świeższej perspektywy. W swoich recitalach artysta wprowadza słuchaczy w znacznie bliższą relację z muzyką, przewyższając zewnętrzną stronę pokazu i wykorzystując umiejętność przyciągania uwagi otoczenia, by wyrazić głębsze, duchowe znaczenie. Wymagająca natura Sokołowa wpłynę-

ła na zmniejszenie liczby koncertów z orkiestrą, bowiem nie jest łatwo znaleźć czas na odbywanie prób z orkiestrą, jeszcze ciężiej jest znaleźć dyrygenta, który ma szczególnie talent do rozumienia muzyki w ten sam sposób, co on. Samodzielnie jest w stanie wytworzyć potężny „orkiestrowy” dźwięk, z niezwykle różnorodną gamą pryzmatycznego koloru. Jego wykonania – w niektórych aspektach – przypominają grę wielkich pianistów z przeszłości: tonalne piękno Rubinsteina, integralność strukturalną Arraua oraz dynamikę i intensywność Richtera. Mimo tego, jego brzmienie jest oryginalne, a interpretacje są wolne, prostolinijne, ale nigdy zmanierowane, czy arbitralne. Jest prawdziwy w tym, co robi w danym momencie. Sztuka rosyjskiego pianisty opiera się na solidnych fundamentach jego unikalnej osobowości i osobistych wizji. Jak to często bywa ze znakomitymi muzykami, trudno jest zanalizować, co sprawia, że są wielcy. Słuchając Sokołowa czujemy, że mamy do czynienia z kimś niezwykłym, posiadającym indywidualny sposób artykulacji i zdolność do obcowania z muzyką w sposób uniikalny. Dzięki temu, jego interpretacje są bardzo prawdziwe.

Jak twierdzi Sokołow, „Muzyka nie zna geografii, ani granic czasowych”, dlatego niezależnie od czasów, w których utwór został skomponowany, pianista interpretuje go w sposób niezwykle szczerzy i na-

turalny. Jego recitalowe programy obejmowały wszystko: począwszy od transkrypcji średniowiecznych, sakralnych polifonii oraz dzieł Byrda, Couperina, Rameau i Frobergera, po muzykę Bacha, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina, Brahmsa i przełomowe, dwudziestowieczne kompozycje Prokofiewa, Ravela, Skriabina, Rachmaninowa, Schoenberga, czy Strawińskiego. Jeśli chodzi o Prokofiewa, można by powiedzieć, że jest to kolejne z wielu wspaniałych przedstawień tej nieprawdopodobnie trudnej muzyki, ale w przypadku Sokołowa takie stwierdzenie to za mało. Niełatwą teksturę pracy Prokofiewa pianista wykonuje bez trudności, zaskakując równowagą między kontrolą, a histerią. Wyjątkowe, niepowtarzalne, poetyckie interpretacje rosyjskiego pianisty, które wdraza w życie z mistyczną intensywnością, wynikają z głębokiej znajomości dzieł w jego rozległym repertuarze.

Sokołow jest uznawany za jednego z najsłynniejszych współczesnych pianistów, artystę powszechnie podziwianego za swój wizjonerski wgląd, czarującą spontaniczność oraz bezkompromisowe oddanie muzyce. Nazwany został artystą „ekscentrycznym”. Dla niektórych osób jego zachowania mogą wydawać się skrajne. Na przykład, lubi spędzić cały dzień przed koncertem z fortepianem na sali i doprecyzowywać szczegóły, tłumacząc to w jednym z wywiadów tym, że „Potrzeba godzin, aby zrozumieć fortepian, ponieważ gramy razem, a każdy instrument ma własną osobowość”. W przeciwieństwie do innych pianistów, Sokołow jest zdecydowanie bardziej zainteresowany mechanizmem i konfiguracją instrumentów, na których gra. Spędza wiele czasu odkrywając ich fizyczne cechy, konsultuje się i współpracuje z technikami, by osiągnąć perfekcyjny efekt, jaki zaplanował. Ta głęboka relacja jest bardzo ważną ideą w muzyce Sokołowa. Oszczędny w użyciu prawego pedału, czaruje wszystkim: od najsłabszych tonalnych i fakturalnych gradacji, aż do najśmielszych kontrastów dźwięku poprzez samą błyskotliwość pracy jego dłoni. Krytycy regularnie przywiązują dużą uwagę do jego zadziwiającej zdolności do artykułowania pojedynczych głosów ze złożoną polifoniczną strukturą i jednolitymi liniami melodycznymi. Jego słynna niechęć do decydowania o dokładnym programie koncertu, aż do momentu jego rozpoczęcia nie jest wynikiem wysokiego ego artysty, ale potrzeby gry tylko tego, co czuje w danym momencie. Cokolwiek gra, począwszy od Couperi-

na przez Chopina, Beethovena, aż do Prokofiewa, robi to z niezwykłą wnikliwością w świat każdego kompozytora, wydobywając z niego elementy, które wcześniej były nie do wychwycenia.

W wywiadach Grigorij Sokołow wspomina, że już w wieku czterech lat wiedział, że muzyka będzie z nim przez całe jego życie. Urodził się w Leningradzie (obecnie Petersburg) 18 kwietnia 1950 r. Trzy lata przed śmiercią Stalina. W wieku pięciu lat zaczął grać na fortepianie, a dwa lata później rozpoczął naukę w Konserwatorium Leningradzkim, gdzie pobierał lekcje od Moisiejego Chalfina. Jego debiutancki recital miał miejsce w Leningradzie w 1962 r. Zdumiewający talent Sokołowa został odkryty w 1966 r., gdy miał zaledwie szesnaście lat. Wtedy też został najmłodszym w historii muzykiem, który otrzymał złoty medal podczas Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Piotra Czajkowskiego, organizowanego w Moskwie.

Po wygranej konkursie, aż do lat osiemdziesiątych XX w. występował głównie na terenie Związku Radzieckiego, ponieważ w latach siedemdziesiątych możliwości koncertowania zagranicą były ograniczone. To dało młodemu pianiście czas dojrzeć i rozszerzyć swój repertuar. Mimo utrudnień, Sokołow odbył wówczas najważniejszą trasę koncertową do Stanów Zjednoczonych i Japonii. Jego sztuka zmieniła się i ewoluowała w tym czasie z dala od międzynarodowego centrum zainteresowania. Nagrania na żywo z okresu radzieckiego uzyskały niemal legendarny status na Zachodzie. Były one dowodem, że był on z jednej strony całkowitym indywidualistą, jak nikt inny, z drugiej natomiast, artystą, na którego ciągły wpływ miała rosyjska tradycja gry na fortepianie. Po rozpadzie ZSRR Sokołow zaczął występować na czołowych europejskich koncertach i festiwalach. Występował jako solista z orkiestrami z najwyższej półki.

Zanim zdecydował się skoncentrować wyłącznie na dawaniu solowych recitali, pracował wśród wielu artystów Filharmonii Nowojorskiej, orkiestry holenderskiej Het Koninklijk Concertgebouworkest, Filharmonii Londyńskiej, Bawarskiej Radiowej Orkiestry Symfonicznej oraz Filharmonii z Monachium. Po tym, jak Wielka Brytania zastrzyła przepisy wizowe dla gości spoza UE postanowił, że nie będzie tam występował. Problemem nie było to, że nie mógł do-

stać wizy, ale to, że nie chciał przejść przez procedurę, aby dostać się do kraju, w którym miał zagrać.

Obecnie pianista zanurzył się dogłębnie w samodzielne występy i trasy koncertowe po Europie. Daje około siedemdziesięciu koncertów każdego sezonu. Wśród państw, które odwiedzi podczas swojej trasy koncertowej jest też Polska – na ten rok zaplanował dwa występy w naszym kraju: 16 maja w Katowicach w Sali Kameralnej Narodowej Orkiestry Symfonicznej przy Placu Wojciecha Kilara, podczas Festiwalu Katowice Kultura Natura (w programie między innymi *Sonata op. 35* Chopina i *Fantazja C-dur* Schumanna) oraz 15 sierpnia w Krakowie. 📍



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

**POMAGAMY W REALIZACJI,
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY**

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

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

Między puryzmem a romantyzmem Akademie für Alte Musik Berlin

Dominika Stopczyńska

Akademie für Alte Musik Berlin (w skrócie: Akamus) jest orkiestrą kameralną założoną w 1982 r. we wschodnim Berlinie. Poszukując informacji na temat zespołu za pośrednictwem jednej z największych zdobyczy współczesnej myśli informatycznej – czyli wyszukiwarki Google – dowiemy się, że regularnie koncertuje do dziś, nagrał kilkadziesiąt płyt i w swojej kategorii jest jednym z najlepszych na świecie. Z tym ostatnim trudno zresztą polemizować. Akamus nie bez powodu jest laureatem znaczącej liczby nagród, spośród których za najważniejsze należy uznać Grammy (2002), czy International Classical Music Award (2011). Obie zespoły otrzymał za wykonania arcydzieł muzyki XVIII w.: w pierwszym przypadku za płytę z włoskimi ariami Christopa Willbald Glucka (*Christoph Willibald Gluck: Italian Arias mit Cecilia Bartoli*) w drugim za wykonanie *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Okres, z którego pochodzą te kompozycje może nieco dziwić. Nazwa zespołu wyraźnie bowiem sugeruje, iż powinien się on trudnić przede wszystkim wykonywaniem tzw. muzyki dawnej (niem. *Alte Musik*, ang. *early music*), z reguły definiowanej jako taka, która powstała w baroku bądź wcześniej i, która wymaga od muzyków zdobycia szczególnej wiedzy o ówczesnej praktyce wykonawczej (tak m.in. Harry Haskell, *Early music*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Mimo pewnych elementów stylistycznych stanowiących reminiscencję poprzedniej epoki, zarówno twórczość Glucka jak i Mozarta bez poważniejszych wątpliwości zalicza się do klasycyzmu. Warto jednak zauważyć, że zaledwie rok po założeniu zespołu znany już wówczas interpretator muzyki dawnej, Nikolaus Harnoncourt, w swej pracy *Muzyka mową dźwięków* (*Musik als Klangrede*, 1983) stwierdził, iż muzyką dawną jest każda muzyka powstała na tyle wcześnie, że nikt z żywych nie poznał jej bezpośrednio. Tym samym rozszerzył tę specyficzną kategorię o blisko dwa stulecia, aż do schyłku dziewiętnastego wieku. Koncepcja ta dość szybko została przyjęta przez spore

grono zarówno teoretyków jak i wykonawców (m.in. z pewnymi modyfikacjami przez Bruce'a Haynesa) i, jakkolwiek pewne wątpliwości istnieją, co do zasadności kwalifikowania twórczości Wagnera czy Czajkowskiego jako muzyki dawnej, to w odniesieniu do kompozycji powstałych w XVIII i na początku XIX w. są one zdecydowanie rzadsze. Ze względu na dobór repertuaru działalność Akamus należy więc zaliczyć do nurtu muzyki dawnej. Co jednak z drugą częścią definicji Harry'ego Haskella? Czy członkowie zespołu wykorzystują w swych wykonaniach jakąś szczególnie precyzyjną i popartą naukowymi dowodami wiedzę o dawnej praktyce wykonawczej? Wątpliwości nie budzi raczej to, że ją posiadają, o czym świadczą solowe kariery poszczególnych jej członków, chociażby skrzypka Geoga Kallweita, czy oboisty Michaela Boscha. Nie przekłada się to jednak w pełni na grę zespołową, a samą działalność orkiestry trudno uznać za przykład purystycznego wykonawstwa „historycznie poinformowanego” (HIP – od ang. Historical Informed Performance). Muzycy co prawda wykorzystują instrumenty charakterystyczne dla dawniejszych epok – dęte blaszane bezwentylowe, drewniane bezklapowe oraz pre-tourtownskie smyczki – zarazem jednak towarzyszy im wieloosobowy, zamiast typowego jeszcze dla XVIII w. kilkuosobowego, chór, dyrygent, którego funkcja powstała dopiero w XIX w., a i samo wykorzystanie historycznych instrumentów nie zawsze jest zgodne z traktatową wiedzą (wystarczy chociażby wspomnieć, że skrzypkowie równie często jak dawnych smyczków używają jak najbardziej współczesnych podbródków i żeberek). Warto jednak zauważyć, że, poza sugerującą związek z muzyką dawną nazwą, trudno znaleźć jakiegokolwiek informacje o tym, jakoby Akamus było przedstawicielem nurtu HIP, sami członkowie nie zgłaszają zresztą takich pretensji. Na stronie zespołu możemy bowiem przeczytać, że jest on „orkiestrą kameralną” (ang. chamber orchestra), bez jakiegokolwiek odwołania do historyczności (w informacji o zespole ani razu nie

pojawia się słowo „period”, które najlepiej przełożyć na polski jako „z epoki”). Oczywiście nie oznacza to, że zespół nie korzysta ze zdobyczy szeroko zakrojonych badań dotyczących wykonywania muzyki w dawnych epokach, zdaje się jednak, że nie rekonstrukcja jest jego celem. Mogłoby się więc wydawać, że takie niezdecydowanie, przejawiające się w dość wybiórczym i niekompletnym wykorzystywaniu zdobyczy badań nad dawną praktyką wykonawczą, powinno powodować trudności ze znalezieniem odpowiedniego odbiorcy. Dla wytrawnego, zaznajomionego z najnowszymi nowinkami ze świata nauki słuchacza rezygnacja z pewnych elementów typowych nurtu HIP jest z przyczyn etycznych niedopuszczalna, prowadzi bowiem do „wypaczenia” dzieł dawnych mistrzów. Z drugiej strony, mimo pewnej niekonsekwencji, Akamus brzmieniem zdecydowanie bardziej przypomina zespoły takie jak chociażby La Petite Bande, które nie zawsze trafia do gustów odbiorcy przyzwyczajonego do bardziej masywnego i jednorodnego charakteru klasycznej orkiestry filharmonicznej. Siłą rzeczy nasuwa się więc pytanie o przyczyny tak spektakularnego sukcesu Akamus.

Pozornie może się wydawać, że orkiestra zdobyła swą popularność poprzez sięgnięcie po doskonale znany i powszechnie lubiany repertuar, taki jak orkiestrowe utwory i pasje Johanna Sebastiana Bacha, opery, suity i serenady Haendla, czy symfonie Mozarta, którego wykonania z reguły przyciągają większą publiczność. Teza ta byłaby jednak tyleż nieprawdziwa, że mimo iż cieszące się niesłabnącą popularnością hity XVIII-wiecznej muzyki znajdują się w dyskografii Akamus, to ani nie stanowią jej zdecydowanie przeważającej części, ani też jej nie otwierają. Za pierwszą płytę, na której znalazł się niekwestionowany przebój muzyki dawnej, uznać bowiem należy wydaną dopiero w 1993 r. *Wielką Mszę h-moll* Johanna Sebastiana Bacha, a i tak, w późniejszym okresie orkiestra równie często sięgała – i sięga do dziś – po utwory kompozyto-

rów zdecydowanie mniej znanych szerszej publiczności, takich jak Pleyel, Telemann, czy synowie Bacha, ale także po nieco zapomniane dzieła wybitnych twórców, takie jak *Siedem słów Chrystusa* Pergolesiego. Jeżeli już jednak chce się doszukiwać jakichś schematów w doborze repertuaru przez Akamus, to uwagę zwraca zdecydowana przewaga repertuaru niemieckiego. Zwrócenie się w innym kierunku następuje tu zaledwie kilkakrotnie i obejmuje twórczość takich kompozytorów jak Vivaldi, Rosini czy Pergolesi. Dzięki temu zabiegowi dyskografia orkiestry maluje się jako wielowątkowa podróż w czasie po brzmieniach, jakie można było usłyszeć na niemieckich dworach, tym bardziej, że niektóre z płyt intencjonalnie kierują odbiorcę do komnat konkretnych możnowładców. Wydaje się jednak, że ten niuans, widoczny dopiero z oddali, po zapoznaniu się ze wszystkimi kilkudziesięcioma płytami, pokazuje jedynie pewną konsekwencję i zaplanowanie w działalności zespołu. Na pewno jednak nie tłumaczy jego popularności, zwłaszcza, że niewątpliwie ma ona wymiar komercyjny. Być może więc, tak jak i na gruncie muzyki popularnej, również i tym razem zadziałał efekt „znanej twarzy”? Akamus wielokrotnie koncertował i nagrywał płyty ze sławami, takimi jak René Jacobs, Cecilia Bartoli, czy Hans Christoph Rademann. Incydentalna współpraca zdaje się jednak czymś zbyt mało istotnym, aby przyjąć, że realnie przyczyniła się do osiągniętego sukcesu, poza tym przyjęcie takiego rozwiązania postawionego powyżej problemu byłoby obraźliwie dla samego zespołu. Uwagę zwraca bowiem to, że brak w nim, w przeciwieństwie do wielu innych funkcjonujących na rynku orkiestr kameralnych, wyraźnego lidera – czy to koncertmistrza, czy też dyrygenta. Orkiestra sama w sobie zdobyła popularność i to nad nią, jako źródłem tegoż sukcesu, warto się pochylić.

Jak już wcześniej wspomniano, Akamus lawiruje na granicy wykonań, które można określić mianem reinterpretacji muzyki dawnej, czyli przetworzeniem jej przez postromantyczne tendencje, a rekonstrukcją (zwaną niegdyś, dość nieszczęśliwie, autentycyzmem), opierającą się na naukowych dowodach dotyczących praktyki wykonawczej minionych epok. To, co powyżej zostało uznane za dość ryzykowne zagranie, w istocie legło u podstaw popularności zespołu. Jak do tego doszło? Warto chociażby przytoczyć kilka cytatów z recenzji płyt zespo-

łu. Już przy okazji pierwszej z nich, zawierającej stosunkowo mało znane utwory Telemanna, Geminianiego i Blaveta, na łamach FonoForum (maj 1987) zwrócono uwagę na ogromną radość tworzenia muzyki (musizieren), nieobciążoną nadmierną rutyną. Na artystyczny poziom wykonań Akamus zwracano uwagę również i później, między innymi w recenzjach płyty *Concerto Venice – Golden Age* (WDR 3, audycja z 18.08.2014), *Magnificatu* Carla Philippa Emmanuela Bacha (New York Times, 12.03.2014), czy w końcu nagrodzonego Grammy *Czarodziejskiego fletu*, gdzie doskonała współpraca z wokalistami stała się dla jednego z krytyków podstawą dla stwierdzenia, że Akamus gra również dobrze, jeżeli nie lepiej od jakiegokolwiek orkiestry muzyki dawnej (Classics Today, 27.10.2010). Przywołane opinie zdają się bardzo trafnie opisywać generalne tendencje obecne w wykonaniach orkiestry. Można je podsumować jako charakterystyczne, nieco chropowate brzmienie typowe dla zespołów wykorzystujących instrumenty „z epoki”, przy jednoczesnej bardzo dużej swobodzie wykonawczej, przejawiającej się nie tylko w stosowaniu nieco zbyt dużych jak na XVIII w. obsad, ale także w samych interpretacjach – barwnych, interesujących, często nowatorskich, lecz nieuwypuklających z nabożną wręcz precyzją każdego najmniejszego nawet ozdobnika, czy figury retorycznej. Podobnie jednak jak w przypadku instrumentarium, nieprawdą byłoby przyjęcie, że tak istotne w muzyce dawnej niuansy kompozytorskie są tu zupełnie pomijane. Wręcz przeciwnie, zwłaszcza w wykonaniach Bacha odgrywają dużą rolę, nie stają się jednak środkiem samym w sobie, a jedynie elementem konstrukcyjnym muzycznej całości. Tym samym Akamus od wielu lat skutecznie unika popadnięcia w bodaj najpoważniejsze zagrożenie, na jakie narażają się wykonawcy muzyki dawnej, a jakie swego czasu bardzo trafnie Elżbieta Chojnacka podsumowała jako „archeologię”. Nadmierna chęć prawdopodobnego odtworzenia tego, jak grano kiedyś, zawsze niesie ze sobą ryzyko popadnięcia w przesadną naukowość, której precyzyjne dochowanie jest na tyle zajmujące, że wykonawcom często zaczyna brakować czasu na swobodną interpretację, czyli po prostu muzykę. Każdy, kto lubuje się w słuchaniu muzyki dawnej niewątpliwie kiedyś spotkał się z nagraniem, czy uczestniczył w koncercie, którym technicznie nie można było niczego zarzucić, mogłyby wręcz uchodzić za dźwiękowe rekonstrukcje traktatów Mo-

zarta, Geminianiego, czy Quantza, w istocie jednak brakowało im chociaż odrobiny swobody. Warto jednak zauważyć, że paradoksalnie to właśnie działalność Akamus i zespołów jemu podobnych, które podchodzą do ścisłych HIP-owych reguł z pewnym dystansem jest bliższa historycznemu oryginałowi. Przede wszystkim, jak trafnie powiedział swego czasu Kenneth Cooper, „jeśli chodzi o historię, to należy pamiętać (...), że to, co wiemy na jej temat, było jedynie drobną częścią tego, co robiono”. Oczywiście od czasu, gdy słowa te padły minęło kilkadziesiąt lat, powstał Internet a zdobywanie i wymienianie informacji stało się znacznie prostsze, nadal jednak zachowały wiele na aktualności z tej prostej przyczyny, że muzyka jest sztuką żywą i jednorazową, trwającą zaledwie przez chwilę, a więc nigdy nie będzie nam dane poznać tego, jak brzmiała setki lat temu. Pełna rekonstrukcja nigdy nie będzie więc możliwa. „Pozostałej części tego, co robiono” musimy więc domniemywać – bądź poprzez tworzenie nowych, jedynie prawdopodobnych reguł, bądź też uzupełniając ją swobodną inwencją. Intuicyjnie czuć, że to drugie rozwiązanie jest zdecydowanie bliższe historycznej „prawdzie”. W końcu większość wykonawców w XVII i XVIII w. nie rozmyślała nad obowiązującymi zasadami, lecz po prostu grała, dając się ponieść własnej inwencji. Tym więc, co jest niezwykle cenne w wykonaniach Akamus i co, jak się zdaje, jest głównym źródłem sukcesu zespołu jest bezpretensjonalność i szczerść, które są ważniejsze od dążeń do uzyskania „autentycyzmu”.

Terminarz Akamus na najbliższe tygodnie jest wypełniony ogromną liczbą koncertów. Warto jednak podkreślić, że na 29 lipca bieżącego roku zaplanowano ich występ na festiwalu bachowskim w Świdnicy – w repertuarze kompozycje Johanna Sebastiana Bacha, Telemanna i Alesandra Marcellego.

Akademie für Alte Musik Berlin jest zespołem, którego interpretacje warto znać. W zestawieniu z bezpretensjonalnym, zdystansowanym podejściem tej kameralnej orkiestry do zagadnień rekonstrukcji, stanowią one jeden z przykładów „trzeciej drogi” istniejącej między postromantycznymi wykonaniami w stylu Karajana, a muzyczną „archeologią”.¹⁰

G. Donizetti – *Anna Bolena*
 Anna Netrebko
 fot. MET



Maestro Donizetti i jego opery (7)

Anna Bolena

Adam Czopek

Rad jestem zawiadomić Cię, że nowa opera Twojego ukochanego i sławnego męża doznawała takiego przyjęcia, że lepsze trudno sobie wyobrazić. Sukces, triumf, obłęd; zdawało się, że publiczność wręcz oszalała. Jestem tak szczęśliwy, że chciałbym wprost płakać z radości.... – napisał Donizetti do żony Wirginii po prapremierze *Anny Boleny*, która miała miejsce 26 grudnia 1830 r. w Teatro Carcano w Mediolanie. Tego samego wieczoru na scenie La Scali odbyła się mediolańska premiera *I Capuleti e i Montecchi* Vincenzo Belliniego, którego przez pewien czas uważano za rywala Donizettiego. Panowie często pisali swoje opery z myślą o tych samych primadonnach. Jak Donizetti, z myślą o walorach głosu Giuditty Pasty, skomponował partię tytułową w *Annie Bolenie*, to rok później – specjalnie dla niej – Bellini skomponował najpierw *Normę*,

niedługo później zaprosił ją do prawykonania partii Aminy w *Lunatyczce* (1831). Henrietta Méric-Lalande najpierw (1827) zaśpiewała partię Imogeny w *Piracie* Belliniego, po kilku latach (w 1833) Donizetti zaprosił ją do wykonania partii Lukrecji Borgii w prapremierze tej opery. Co zresztą bardzo musiał odpokutować, bo primadonna okazała się wyjątkowo kapryśna i nieskora do współpracy. Znacznie mniej wymagająca okazała się Giulia Grisi, pamiętna Elvira z paryskiej prapremiery *Purytanów* (1835), a wcześniej Julia z *I Capuleti e i Montecchi* Belliniego, która z radością przyjęła w 1843 r. propozycję Donizettiego zaśpiewania partii Noriny w prapremierze jego *Don Pasquale*. Wcześniej, w 1832 r. śpiewała partię Adelii w *Ugo, conte di Parigi* Donizettiego. Podobnie było w przypadku cenionego i sławnego Giovanniego Battisty Rubiniego, dla którego Bellini kompo-

nował partie tenorowe w *Purytanach*, *Piracie* i *Lunatyczce*, a Donizetti w *Gianni di Calais*, *Il paria* oraz *Annie Bolenie*.

Sukces *Anny Boleny* zapewniła bez wątpienia wspaniała muzyka, ale w równej mierze znakomici wykonawcy: Giuditta Pasta – Anna Bolena, Elisa Orlandi – Joanna Seymour, Filippo Galli – Henryk VIII, Enrichetta Laroche – Smeton, Giovanni Battista Rubini – lord Ryszard Percy i Lorenzo Biondi – lord Rochefort. Co nazwisko, to legenda światowej wokalistyki tamtego stulecia. Sukces *Anny Boleny* okazał się przełomowym momentem w życiu Donizettiego i otworzył mu drogę do międzynarodowej kariery. Pomocą okazała się w tym również właściwa epoce belcanta zachwycająca melodyjność tej opery, mistrzowska konstrukcja scen zespołowych i zwarta dramaturgia scen ansamblowych i zbiorowych z udziałem chóru, czy-

li wszystko to, co w przekonaniu widza i słuchacza leży u podstaw atrakcyjności dzieła.

Mediolański sukces sprawił, że nową operą Maestra z Bergamo zainteresowały się inne europejskie teatry operowe, co sprawiło, że w niedługim czasie dzieło stało się ozdobą afiszy największych teatrów, stając się drugą po *Łucji z Lammermoor*, najczęściej wystawianą operą Donizettiego. Już w 1831 r. *Annę* wystawiono w Paryżu i Londynie, później był Madryt, Wiedeń, Berlin, Lizbona i Praga. Mediolańska La Scala zdecydowała się na premierę *Anny Boleyn* 25 lutego 1832 r., również z Giudittą Pastą w tytułowej partii. Wszystko to jednak nie uchro-

W Polsce pierwszy raz wystawiono *Annę Bolenę* już w 1833 r. na scenie Opery Lwowskiej, która w tym czasie rezydowała w gmachu teatru hrabiego Stanisława Skarbk. Drugi raz stało się to 18 sierpnia 1844 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie. W obu przypadkach nie zyskała większej popularności i szybko zeszała z afisza. Trzeci raz na naszych scenach wystawiono *Annę Bolenę* dopiero 23 października 2004 r. w Operze Bałtyckiej w Gdańsku w reżyserii Wernera Pichlera, z Agnieszką Wolską w partii Anny. Czwarta inscenizacja została zrealizowana w Teatrze Wielkim w Łodzi w 2013 r. Reżyserowali zgodnie Janina Niezobiska i Waldemar Zawodziński. Pamiętną

sukcesy odnosiły Beverly Sills, Katia Ricciarelli, Renata Scotta, Montserrat Caballé, Joan Sutherland, Cecylia Gasdia. Ostatnie lata należą do Anny Netrebko, która zaśpiewała tę partię w Operze Wiedeńskiej, Opernhaus w Zurychu oraz w MET.

Zamówienie na tę operę zawdzięczał Donizetti grupie mediolańskich melomanów, która jesienią 1830 r. wzięła w dzierżawę mediolański Teatro Carcano. To oni zadbali również o to, by autorem libretta został wysoko wówczas ceniony poeta Felice Romani, który zaproponował kompozytorowi temat osnuty na dramatycznych przeżyciach królowej angielskiej Anny Boleyn, drugiej z sześciu

G. Donizetti – *Anna Bolena*
Teatr Wielki w Łodzi
fot. fot. M. Piąsta



niło jej przed normalną w tamtych czasach kolejną losu, który sprawił, że po 1880 r. opera powoli zaczęła znikać z teatralnych afiszy i świadomości publiczności, która już poszukiwała nowych operowych wrażeń. Powróciła dopiero w 1956 r., najpierw w rodzinnym Bergamo, rok później odkrył ją na nowo Luchino Visconti, realizując w mediolańskiej La Scali (premiera 9 kwietnia 1957 r.) swoją legendarną już inscenizację z udziałem Marii Callas w tytułowej partii. Od tego czasu, jeżeli tylko znajdzie się zestaw odpowiedniej klasy śpiewaków, szczególnie partii tytułowej, to *Anna Bolena* wraca na scenę, co jednak nie jest częstym zjawiskiem.

kreację stworzyła w tym przedstawieniu Joanna Woś, która od wielu lat z wielkim powodzeniem wykonuje najważniejsze partie w operach tego kompozytora, by wymienić Łucję, Elwirę, Norinę, Adinę, Lukrecję. Dlaczego więc, mimo że *Anna Bolena* zaliczana jest do grona oper wyjątkowo pięknych, stosunkowo rzadko można ją spotkać na scenie? Odpowiedź jest stosunkowo prosta; przyczyna leży w ogromie trudności, jakie kompozytor postawił przed wykonawcami głównych partii, szczególnie tytułowej, którym sprostać mogą naprawdę nieliczni. Partię Anny śpiewały największe gwiazdy opery naszych czasów od Leyly Gencer poczynając. Po niej

żon Henryka VIII (matki późniejszej królowej Elżbiety I), w ostatnim okresie jej życia, gdy Henryk VIII, zakochany w Joannie Seymour, postanowił uwolnić się od swej drugiej żony. Libretto, stanowiące niemal wierne odbicie faktów historycznych, powstało w zaledwie kilka dni i 10 listopada 1830 r. trafiło w ręce kompozytora. Miesiąc później partytura opery była w pełni gotowa i można było przystąpić do prób. Po trzech tygodniach prób, najnowsza, trzydziesta trzecia z kolei opera Donizettiego ujrzała światła rampy, stając się od pierwszego przedstawienia sensacją artystyczną i towarzyską. Jej świadkiem był między innymi ojciec kompozytora.

Anna Bolena jest w twórczości kompozytora momentem przełomowym, gdyby przyszło podzielić twórczość Donizettiego na dwa okresy, to pierwszy kończyłby się na tym dziele, które zarazem byłoby początkiem drugiego okresu. Giuseppe Mazzini, wielbiciel muzyki napisał, że „*Anna Bolena* jest czymś w rodzaju epepei muzycznej”. Dzieła, które powstały po 1830 r. mają już wyraźne rysy warsztatowej doskonałości. Wiarosław Sandelewski w swojej cennej (jedynej polskiej) monografii Donizettiego napisał: „Pomijając liczne arie, w których Donizetti wykazuje, iż jest prawdziwym mistrzem włoskiego belcanta, podziw dla jego pomysłowości, popartej nadto świetnym warsztatem, budzą sceny zbiorowe; stanowią one dowód,

narsze zawarcie kolejnego związku z Joanną Seymour. Jedynym odstępstwem od historycznych faktów jest to, że uwięziona w Tower Anna Boleyn nie ginie na szafocie, lecz popada w obłąd. Według znawców tematu, scena obłądu w *Annie Bolenie* jest piękniejsza i bardziej popisowa niż ta z *Łucji z Lammermoor*. Tym właśnie przeżyciom i pełnym ekspresji emocjom podporządkował Donizetti muzykę, zachowując przy tym tradycyjną konstrukcję scen i aktów. Daje tego dowód już w pierwszej arii – monologu Anny *Come innocente giovane (Ja niewinne dziewczę)*, w którym rozgoryczona postawą małżonka, wspomina swoją pierwszą utraconą miłość. Jest w tej arii wzruszająca chwila zadumy i tęsknoty za dawnymi uniesieniami du-

dzie chciał poślubić Annę z Kleve. Ale to już temat na inne opowiadanie o władcy, który uwielbiał pozbywać się swoich żon.

Jednak najwięcej emocji zawarł kompozytor w II akcie, rozpoczynającym się słynnym duetem *Sul suo capo aggravati un Dio*, śpiewanym przez Joannę Seymour i Annę Boleyn. To jeden z najpiękniejszych duetów w całej twórczości Donizettiego. Jakże kunsztownie spletają się tutaj głosy i emocje dwóch rywali. Wszystko to jednak wydaje się wstępem do kończącej operę sceny szaleństwa, w której popada przygnieciona ciężarem przeżyć Anna. Ilek w tej muzyce siły wyrazu i potęgi szlachetnej ekspresji. Tutaj opera osiąga swoją dramatyczną kulminację i niech nikt nie zwiedzie jej łagodna melodyka, ona

jest kontrapunktem dla dramatu rozgrywającego się w umyśle Anny. Cała scena obłądu składa się z trzech wspaniałych, ale wymagających wyjątkowego mistrzostwa i rytmicznej precyzji, arii. Rozpoczyna ją śpiewane z chórem *largetto Al dolce guidami castel natio (Prowadź mnie do uroczego rodzinnego zamku)*, w której Anna wspomina szczęśliwy dzień swojego ślubu. Następująca po niej aria *Cielo, a'miei lungi spasimi (Nieba zechciejcie ukoić me długie katusze)* przechodzi płynnie w finał *Coppia iniqua (Niegodziwa para)*. Cała ta scena jest świadectwem prawdziwego mistrzostwa Donizettiego. Wymaga ona jednak od śpiewaczki imponującej ruchliwości głosu,

że w tej dziedzinie autor *Boleny* mało ma rywali w całej historii opery”. Na dodatek, po raz pierwszy tak wyraźnie pod płaszczykiem czasami wręcz banalnej melodii kryją się prawdziwie dramatyczne tony, które we właściwym momencie dochodzą do głosu, stając się wymownym kontrapunktem.

Akcja opery toczy się w 1536 r. w Anglii, na zamku Windsor i londyńskiej Tower. Jej bohaterami są Anna Boleyn, druga żona Henryka VIII, Joanna Seymour, kandydatka na trzecią żonę angielskiego władcy oraz lord Riccardo Percy, dawny kochanek Anny i paż Smeton. Wszyscy oni zostają uwikłani w intrygę, którą rozpętał król przeciw małżonce, co ma doprowadzić do jej odsunięcia od królewskiego boku i umożliwić mo-

szy. Kończy ją pełna blasku cabaletta będąca przestrożą dla Seymour, by nie dała się skusić splendorowi królewskiego tronu. Wykonawczyni partii tytułowej, od pierwszej arii po finałową scenę obłądu, musi zbudować postać kobiety szlachetnej, czystej, porywczej, ale przy tym dumnej. Wśród najcenniejszych fragmentów tej opery jest znakomity kwintet *Io senti sulla mia mano la sua lagrima corrente (Poczułam jego łzy na mojej dłoni)* śpiewany w I akcie zgodnie przez wszystkich bohaterów dramatu. Jakże pięknie poprowadził Donizetti w tym fragmencie kłębiące się emocje. Oczywiście nie uczestniczy w nim Joanna, jeszcze nie jest uczestniczką dramatu, jaki się tutaj rozgrywa. Ten rozpocznie się z chwilą, kiedy Henryk VIII bę-

co pozwoli w trylach i koloraturowych pasażach na swobodne pokonanie niebotycznie wysokich tonów, sięgających od dwukreślnego B do trzykreślnego fis. Z tego typu wymaganiami jest sobie w stanie poradzić prawdziwa mistrzyni dramatycznej koloratury. Duże kontrasty dynamiczne, koloratura, która nie powinna być w tym przypadku czystym popisem technicznej sprawności, ale służyc pogłębieniu dramatu głównej bohaterki, a przede wszystkim siła ekspresji oraz prawda psychologiczna w kreśleniu obrazu nieszczęśliwej Anny są najważniejszymi czynnikami kształtującymi ten dramat. Ta scena jest jednym z najpiękniejszych przykładów zacieśnienia związku dramatu z muzyką w twórczości Donizettiego. ©



Różne oblicza Makbeta: Verdi i Shakespeare

Lesław Czaplński

Shakespeare przez całe życie stanowił dla Verdiego źródło twórczej inspiracji, choć tylko trzykrotnie przyszło mu zmierzyć się z dziełami angielskiego dramaturga. Pierwszym, napisanym w czasach młodości, był *Makbet*, a pod koniec życia powstały *Otello* oraz *Falstaff*.

MAKBET ZE SZKOCJI

*Silacz skórę miał jasną, włosy blond
i wzrost słuszny.
Jakże przyjemny zdał się ten piękny
młodzieniec.
Opływała w bogactwa Szkocja jak długa
i szeroka.
Za panowania tego krzepkiego i dziel-
nego króla.*

P. B. Ellis
Macbeth, High King of Scotland

Tak naprawdę, po szkocku nazywał się Mac Bethad mac Findlaich i urodził się ok. roku 1005, a zginął w bitwie pod Lumphanan koło Aberdeen 15 sierpnia 1057 r. Pochowany został na wyspie Iona, gdzie znajdowali wieczny spoczynek prawowici władcy, albowiem wbrew kronice Holinsheda, miał prawo do korony. Był synem najmłodszej córki króla Malcolma II, natomiast Duncan (po szkocku Donnchad mac Crinan) najstarszej – Betloc. Byli więc cioteczni braćmi, ale w celtyckiej Szkocji sukcesja nie była dziedziczna, lecz przypadła najwybitniejszemu członkowi rodu (Makbet na przykład odziedziczył swoje feudum Moray nie wprost po ojcu, lecz dopiero po pierwszym mężu swej żony). Z kolei Gruoch ingen Boite była wnuczką Kennetha III, którego dwóch wnuków zamordował wspomniany Malcolm, by utorować drogę do tronu Duncanowi. Posiadała zatem większe prawo do korony, a poprzez małżeństwo z nią – Makbet, co tłumaczy być może determinację w dążeniu do władzy jej literackiego wcielenia – Lady Makbet. Wśród współczesnych zapisał się jako sprawiedliwy władca, który starał się umocnić jedność państwa, oprzeć

go na fundamencie praw i dbałości o potrzeby poddanych. W czasie pielgrzymki do Rzymu w 1050 r. zasłynął jako hojny rozdawca jałmużny. Po jego śmierci na krótko władzę objął pasierb Lulach. Do końca nie ma natomiast pewności co do historyczności Banka, choć później mit założycielski zasiadających na szkockim i angielskim tronie Stuartów kazał wywodzić tę dynastię od jego legendarnego syna Fleance'a (Kroniki Wyntona ok. 1421 r.).

MAKBET I JEGO SZEKSPIROWSKIE WCIELENIE

*Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.*

W. Shakespeare
Makbet, V, 5

Czarną legendę Makbeta stworzył dopiero angielski kronikarz Raphael Holinshed, a rozpowszechnił i po wsze czasy uwiecznił elżbietański dramaturg William Shakespeare, być może dla usprawiedliwienia interwencji, przedsięwziętych w sąsiednim kraju (pamiętać należy, iż już Malcolm, syn Duncan, ucieka do Anglii i z jej „bratnią” pomocą wtargnie z powrotem do rodzinnego kraju).

Można zatem zadać sobie pytanie, kto w celu politycznej intrygi zatrudnił wiedźmy dla odegrania całej tej komedii i pobudzenia chorego umysłu Makbeta, a co za tym idzie, doprowadzenia go do zbrodni i obłędu? Banko? Chyba nie, gdyż pojawiają się one ponownie, już po jego skrytobójczej śmierci. Lady Makbet, która wydaje się raczej personifikacją drugiej natury, czy skrytych ambicji samego Makbeta, faktycznie bezmiejna, a więc do pewnego stopnia Ewa, ucieleśnienie wiecznej kobiecości, w której skupiają się mizoginistyczne uprzedzenia (Goethe nazwał ją naczelną z występujących wiedźm)? Makduf, wydarty z łona matki,

który potem wpadnie na pomysł zamaskowania rycerzy ściętymi gałęziami z drzew, wskutek czego ruszy las Birnam i ostatecznie pokona Makbeta? Jakkolwiek w dziełach Shakespeare'a występują jeszcze relikty misteryjnej natury, to na tyle był już człowiekiem Renesansu, iż nie potrzebował alegorycznych tworów dla wyrażenia świata wewnętrznych przeżyć bohatera, znajdujących wyraz w monologach (na przykład wątpliwości ogarniające Makbeta przed zgładzeniem Duncan). Gdyby nie okoliczności, Makbet w jego ujęciu dożyłby słusznego wieku, jako lojalny pan Kawdor.

Angielski dramaturg ukazuje rozszalałe namiętności, przybierające postać żądzy władzy, popychającej do zbrodni, której ofiarami, w największym stopniu, okazują się sami sprawcy, wydani potem na pastwę wyrzutów sumienia. Alłści, to Lady Makbet jest najmocniejszym charakterem w tym dramacie, kobietą o wyjątkowo silnej osobowości. Na marginesie warto odnotować, że w Polsce Zofia Chrzanowska, gdy mąż chciał poddać Turkom obleganą przez nich Trembowlę, pozabawiła go dowództwa i, przejąwszy je nad sobą, doprowadziła do odparcia ataku.

SZEKSPIROWSKI MAKBET I JEGO OPEROWE WCIELENIE

*Wierzę, że ta opera się spodoba,
wyznaczając naszej muzyce
nowy kierunek i wytyczając
nowe drogi dzisiejszym
kompozytorom i w przyszłości.*

G. Verdi do A. Lanariego

Shakespeare uskrzydlił Verdiego, pozwalając mu przewycięzać schematyzm formy włoskiej opery belcantowej, a także jego własną skłonność do jaskrawych nieraz zestawień na krótkiej przestrzeni odmiennych afektów i odpowiadających im, niezbyt wybrednych zwrotów melodycznych oraz nie zawsze najwyższej próby instrumentacji (tutaj można to odnieść do chóru czarownic w pierwszym akcie, z między innymi

ostinato puzonów, choć – jak świadczy list do librecisty Francesca Marii Piave – w tym przypadku było to świadome posunięcie). Natomiast pod względem kondensacji dramaturgii i grozy, scena obłędu Lady Makbet przewyższa, moim zdaniem, swój odpowiednik u Shakespeare’a.

Libretto bardzo wiernie oddaje charakter literackiego pierwowzoru, odwołując się niekiedy wprost do jego tekstu, na przykład w przedśmiertnym monologu tytułowego bohatera, przyrównującego życie do opowieści idioty.

Włoskim obyczajem, wprowadza ilustracyjne „temporale”, czyli scenę burzy, tyle że już na samym początku (podobnie uczyni w *Otello*), a także „bandę nella scena”, czyli orkiestrę dętą, dziś najczęściej – po linii najmniejszego oporu – zastępowaną zazwyczaj przez nagranie. Ale już w scenie wywoływania zjaw w trzecim akcie zaleca umieszczenie pod sceną części instrumentów dętych (obojów, klarnetów, fagotów i kontrafagotu), by ich dźwięk dobiegał z oddali, co świadczy o znacznej inwencji brzmieniowej i stanowi rozwiązanie wysoce nowatorskie.

Makbeta można uznać za pierwszą operę w dorobku Verdiego, w której stara się dostosować dramaturgię muzyczną do wymogów i potrzeb scenicznych. Wprowadza monologi, np. *Fuggi regal fantasima* w scenie wywoływania duchów w trzecim akcie, czy *Mal per me che m'affidai*, towarzyszący w pierwszej redakcji jego śmierci, z marszem żałobnym w akompaniamencie, obecnie niekiedy przywracany, odkąd uczynili tak: Fritz Busch w Glyndebourne w 1938 r. oraz Claudio Abbado w inscenizacji Giorgia Strehlera w mediolańskiej La Scali w 1975 r., w których dochodzi do głosu pogłębiona, psychologiczna charakterystyka postaci tytułowego bohatera. Spójność partyturze zapewnia daleko idąca jednorodność tematyczna, wyrastająca niekiedy z małych komórek motywicznych (np. oparty na następstwie zmniejszonej sekundy c-des, który daje znać o sobie w recytatywie Makbeta *Tutto è finito*, poprzedzającym duet z żoną po zamordowaniu Dunca, by pojawić się także w innych kluczowych momentach, a więc kiedy Banko obwieszcza zabójstwo króla oraz przy słowach Makbeta „fibre inaridita!”, na końcu recytatywu przed ostatnią arią, zanim rozpocznie się rozstrzygająca bitwa). Już we wstępie zaznacza swą obecność temat kluczowej sceny obłędu Lady Makbet, a w preludium do drugiego aktu pobrzmiewa motyw duetu królobójstwa, zapowiadając tym sa-

mym wyrzuty sumienia, które dadzą znać o sobie w kulminacyjnym momencie tego aktu, wraz z pojawieniem się ducha Banka.

Do czasu, to Lady Makbet okazuje się bardziej odporna psychicznie i zachowuje zimną krew, ale później role niejako się odwracają i jakby za cenę popadnięcia przez nią w obłęd, wychodzi z tego stanu Makbet.

Partia Lady Makbet to jedna z ostatnich w dorobku Verdiego, przeznaczonych na głos sopranowy o bardzo rozległym ambitusie (w ostatniej arii zawierającego się pomiędzy *ces*¹ a *es*³). Stąd sięgają po nią zarówno dramatyczne sopran koloraturowe (Maria Callas), jak i mezzosopran (Pauline Viardot-Garcia).

Kompozytorowi zależało nie tyle na pięknym śpiewie, co sile jego wyrazu, graniczącym momentami ze swoistym „brutto canto”, oczywiście zgodnie z ówczesnymi pojęciami, kiedy za punkt odniesienia służyło belcanto, choć z naszej perspektywy i doświadczeń, opera ta ma więcej wspólnego z tym ostatnim, stanowiąc szczęśliwą syntezę jego melodycznych tradycji z poszukiwaniami nowych środków wyrazu, charakterystycznych dla późniejszego stylu tego twórcy. W partyturze, zwłaszcza w duecie towarzyszącym królobójstwu, pojawiają się oznaczenia, że należy go wykonywać *sotto voce* (półgłosem) lub *con voce cupa* (stłumionym), a w partii Makbeta bardzo często daje znać o sobie uporczywe, skandujące powtarzanie tego samego tonu (np. we frazie przy słowach „Sen swój, Glamisie, na zawsze zabiłeś! Bezsenność, Kaudorze, to wieczny twój los!”). Stąd na odtwórcę głównej roli wybrał Felice Varesiego, śpiewaka, którego powierzchowność jak i precyzja intonacji pozostawiały wiele do życzenia, ale odznaczającego się za to silną osobowością sceniczną. Na dodatek, był on tylko o rok młodszy od granej przez siebie postaci, gdy rozpoczyna się akcja opery.

Verdi osobiście troszczył się o wierne odtworzenie realiów historycznych, a jego uwagę zaprzętały również wiarygodne rozwiązania reżyserskie, jak na przykład ukazanie się ducha Banka. Dodatkowych z tym problemów przysporzył odtwórca tej partii Nicola Benedetti, za nic niechący wystąpić w charakterze widma. Przygotowaniom poświęcono znaczny, jak na tamte czasy, okres. Wszystko to stało się możliwe dzięki zapewnieniu wyjątkowych warunków pracy przez Alessandra Lanariego, impresaria florenckiego Teatro della Pergola.

SCENICZNE WCIELENIA VERDIOWSKIEGO MAKBETA

Niewszystko jest udane, ale są momenty wyjątkowej piękności. Wraz z rozwojem dramatu i spotęgowaniem napiętności Verdi potwierdza, jak zawsze, siłę swego talentu. Nikt nie może się z nim równać pod względem bezpośredniości dramaturgii. Jego lwi pazur odcisną piętno nie dające się usunąć.

Richard Strauss
o *Makbecie* G. Verdiego

Prapremiera odbyła się we wspomnianym teatrze 14 marca 1847 r., a poprowadził ją sam kompozytor.

Polska premiera była drugą zagraniczną po Madrycie (20 lutego 1848 r.), a pierwszą z tekstem śpiewanym w przekładzie na rodzimy język, którego dokonał Jan Jasiński, zarazem reżyser przedstawienia. Doszło do niej w nowy rok 1849 w warszawskim Teatrze Wielkim. Co ciekawe, już wtedy pojawił się układ taneczny opracowany przez Romana Turczynowicza. Nazajutrz autor recenzji w „Kurierze Warszawskim” odnotowywał, iż „W ciągu opery przywołano JP [Ludwikę] Rywacką sześćkroć, JP [Wilhelma] Troszla siedemkroć” (nr 2, s. 6).

Przełomową dla dalszej recepcji tego dzieła okazała się francuskojęzyczna premiera w paryskim Théâtre Lyrique 19 kwietnia 1865 r., z której to okazji Verdi dokonał licznych przeróbek, dodając między innymi obowiązkowe we Francji sceny baletowe w trzecim akcie oraz całkowicie zmieniając finał z *Sinfonia di battaglia*, ujętą w formie fugi, oraz zamykającym chórem – hymnem zwycięstwa – w miejsce naocznego przedstawienia śmierci Makbeta i jego monologu, stąd jest to jedna z nielicznych oper Verdiego, w której umierający bohater nie wyśpiewuje, zanim skona, długiej i wyczerpującej arii. Być może wynikało to z francuskiego obyczaju unikania bezpośrednio przedstawiania na scenie gwałtownych czynów (aliści we wrocławskim spektaklu z roku 1964 w kulminacyjnym momencie wnoszono głowę pokonanego bohatera). Jako ciekawostkę przywołać można sugestię Carvalha, dyrektora paryskiego teatru, by brindisi Lady Makbet z drugiego aktu przekazać do śpiewania tenorowi, wykonującemu partię Makdufa, aby usatysfakcjonować w ten sposób jego odtwórcę Jules-Sébastien Monjauze’a, ale Verdi nie przystał na to rozwiązanie.

Jako wykonawcy partii Makbeta zasłynęli Leonard Warren oraz Dietrich Fischer-Dieskau. Do wybitnych odtwórczyni partii Lady Makbet należały: Leonie Rysanek w nowojorskiej Metropolitan, Leyla Gencer w La Scali, w Polsce Ludwika Rywacka, jej pierwsza wykonawczyni, a współcześnie Monika Swarowska. Andrzej Dobber wystąpił jako Makbet na festiwalu w Glyndebourne. Szczególnie, partię Lady Makbet upodobały sobie czarnoskóre mezzosoprany: Grace Bumbry i Shirley Verrett. Ta ostatnia wystąpiła w ekranizacji opery w reżyserii Claude'a d'Anny (1987), w której u jej boku pojawił się Leo Nucci.

W wyniku ponownego zainteresowania Verdim na scenach niemieckich, zainicjowanego w Dreźnie, gdzie *Makbeta* wystawiono w 1928 r., w 1932 r. dotarł on do Wrocławia w niemieckim tłumaczeniu Georga Göhlera. W polskim przekładzie Jerzego Ficowskiego i Halszki Wiśniowskiej zagrany został 27 czerwca 1964 r., inicjując powrót tej opery na polskie sceny. Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach Adama Kopycińskiego, a przedstawienie wyreżyserowała Lia Rotbaumówna. Dekoracje o zgeometryzowanych kształtach dostarczały uogólnionego tła dla akcji. Ważną rolę odgrywały w niej królewskie regalia (purpurowy płaszcz i korona), które Banko wynosił z sypialni Duncana jako znak jego zabójstwa, a w kulminacyjnym momencie ostatniego aktu, w trakcie walki z Makdufem, płaszcz zsuwał się z pleców Makbeta, podczas gdy spadająca z jego skroni korona toczyła się po schodach, zapowiadając sądzonego mu upadek. Józef Kański na łamach „Ruchu Muzycznego” odnotowywał „malarzkie piękno scen zbiorowych, gdzie zwraca uwagę znakomicie pomyślane oświetlenie. (...) Dobrym pomysłem jest użycie głośników w niesamowitej scenie wróżb. (...) Także i od strony muzycznej wszelkie sceny zbiorowe wypadają bodajże najlepiej (...) Wśród solistów na plan pierwszy wysuwa się odtwórca tytułowej roli – Włodzimierz Denysenko, obda-

rzony nie tylko wartościowym głosem, ale i instynktem wokalnym i siłą dramatyczną. (...) Partię Makdufa odtwarzał z powodzeniem Janusz Zipse” (nr 23/1964, s. 14). Interesującym wydać się może porównanie, jak skrajnie różne opinie wywołać może ten sam utwór. Według piszącej w „Odrze” Ewy

wyraźniej zaakcentować wszelkie elementy, których szekspirowskie pochodzenie nie mogło budzić najmniejszych wątpliwości” (nr 10/1964, s. 72/73), podczas gdy dla przywołanej autorki inscenizacji „Z tej muzyki emanował przede wszystkim strach. (...) Strach we wszystkich możliwych odmianach, w ca-



Henry Fuesli (1741–1825) – *Macbeth consulting the vision of the armed head* olej na płótnie, 1793 r.

Kofin: „Co ma Verdi do Szekspira? Po prostu nic. Charakter muzyki w żaden sposób nie może się zgodzić z duchem szekspirowskiej tragedii. Te dwa światy wzajemnie się wykluczają. (...) Reżyser Lia Rotbaumówna jakby przeczuwała, że Verdi zamorduje w *Makbecie* Szekspira, starała się jak naj-

żej swej rozległej skali odcieni, poczynając od mglistego przeczcucia niepokoju, niejasnej obawy, dręczącego lęku poprzez trwogę aż do przerażenia i grozy” (*Opera a jej kształt sceniczny*, Kraków 1969, s. 19). I rzeczywiście w Szekspirowskim pierwowzorze słowo „strach” (fear) pada najczęściej!☹

PALCEM PO PŁYCIE

WITOLD MALISZEWSKI – WIELKI ZAPOMNIANY



WITOLD MALISZEWSKI
Symfonia nr 3 c-moll op. 14, Koncert fortepianowy b-moll op. 27

Peter Donohoe, fortepian • Royal Scottish National Orchestra • Martin Yates, dyrygent

Dutton CDLX 7325 • w. 2016, n. 2015 • 70'57"

Muzyka21
płyta miesiąca

Kim był Witold Maliszewski? Postać całkowicie zapomniana, a przecież jego dorobek, całkiem pokaźny, był za jego życia publikowany, i to w kraju podobno nam wrogo nastawionym, czyli w Rosji. Gdy kompozytor wrócił do Polski po Rewolucji Październikowej, skończyła się jego dobra passa – w oczywiste właściwie nie publikowano jego dzieł.

W jego dorobku są m.in. cztery symfonie (trzy pierwsze wydane w Rosji) a także liczne utwory kameralne i solowe: trzy kwartety smyczkowe, kwintet smyczkowy, sonata skrzypcowa, miniatury fortepianowe – wszystkie wydane w Rosji. Jego dorobek po roku 1918 zachował się częściowo w postaci rękopisów, kilka utworów można wypożyczyć do wykonania z PWM. Zainteresowania pol-

skich wydawców, wykonawców i muzykologów tym kompozytorem nie było. A przecież powinniśmy być dumni z naszego rodaka – uczył się między innymi u Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, tak jak Głazunow czy Respighi, założył pierwsze konserwatorium na Ukrainie (w Odessie, pół roku przed założeniem konserwatorium w Kijowie). W odeskim konserwatorium do dziś pamiętają o założycielu i wykładowcy.

W Polsce Maliszewski był m.in. jednym z pierwszych nauczycieli Lutosławskiego. Muzyka kameralna i fortepianowa Maliszewskiego została prawie w całości już nagrana i wydana przez wydawnictwo Acte Préalable. Natomiast jego muzyka symfoniczna nie istnieje ani na płytach, ani na koncertach. Kilka nagrań archiwalnych spoczywających w archiwum Polskiego Radia i puszcanych od wielkiego święta o pierwszej w nocy wiosny nie czynią. Filharmonie też mają ważniejsze sprawy na głowie niż prezentowanie słuchaczom jego twórczości, Ministerstwo Kultury, niezależnie przez kogo kierowane, nie uważa, by warto było promować tego twórcę. Sytuacja dla Maliszewskiego wydaje się beznadziejną. W kraju, w którym wciąż się twierdzi – dlaczego? – że polska symfonia nie istniała, cztery symfonie Maliszewskiego aż się proszą, by je od czasu do czasu wykonywać.

Okazuje się, że poza Polską myśli się inaczej. Mało znane w Polsce brytyjskie wydawnictwo Dutton właśnie nas wyręczyło i wydało album płytowy

w całości poświęcony Witoldowi Maliszewskiemu – zawiera *III Symfonię c-moll op. 14* i *Koncert fortepianowy b-moll op. 27*.

To wielka niespodzianka, że zagraniczni muzycy zainteresowali się tym znakomitym kompozytorem. Jak bardzo różnią się poglądy cudzoziemców na naszą muzykę niech świadczy wypowiedź jednego z pracowników wydawnictwa: „Specjalizujemy się w wydaniach zapomnianych lub pomijanych kompozytorów – pomimo wielkiego talentu i zmysłu muzycznego Witold Maliszewski do takich należy. Fakt, że jego dzieło zostało wydane przez angielską firmę fonograficzną jest tylko dowodem na jego wielkość. Wybór został dokonany przez mojego szefa, Mike’a Duttona po konsultacjach ze znawcami muzyki poważnej w Wielkiej Brytanii”. A może minister kultury powinien korzystać raczej z rad brytyjskich ekspertów? Skoro do Komisji Smoleńskiej zaprasza się specjalistów z USA, żaden to wstyd zaprosić Brytyjczyków do promocji naszej muzyki, skoro rodzimi eksperci nie potrafią i nie chcą tego robić! Od lat składane wnioski do MKiDN o wsparcie nagrań muzyki symfonicznej Maliszewskiego są odrzucane przez polskich ekspertów.

Album otwiera *III Symfonia c-moll op. 14* napisana przez Maliszewskiego jeszcze w Rosji w 1907 r. i tamże wydana. Składa się z czterech części: *Allegro non troppo*, *Adagio misterioso*, *Temat z sześcioma wariacjami* i jako finał *Allegro giocoso*. Jest to przykład pięknej, post-

romantycznej symfonii, mogącej śmiało mierzyć się z pochodzącymi z tego okresu utworami Niemców, Francuzów, Czechów czy Rosjan – gdyby Maliszewski wywodził się z tamtych krajów, jego twórczość na pewno już dawno by była w całości nagrana! Sam fakt, że Rosjanie uznali ten utwór za wart wydania, może świadczyć o jego wartości.

Pierwsza część zaczyna się melodią graną przez klarnety, do których dołącza obój i flet, wreszcie smyczki i blacha. Muzyka jest pełna napięcia, energii, po chwilowym przesileniu następuje fragment liryczny, po którym powraca początkowy motyw. Dominuje tu nastój triumfu.

Drugą część rozpoczyna seria smutnych akordów instrumentów dętych blaszanych, którym odpowiadają instrumenty dęte drewniane. Po chwili ten dialog jest przejęty przez smyczki rozjaśniające atmosferę. Kompozytor wykazuje się tu wyjątkową inwencją. Początkowy motyw ulega kilkakrotnej transformacji, by w zakończeniu pięknie wybrzmieć.

Trzecia część ma charakter neobarokowy. Temat rozpoczynają instrumenty dęte drewniane, po nim następuje 6 wariacji. Pierwsza, bardzo krótkie *Allegro*, nawiązuje do tematu. Druga, to powolny walc, podczas gdy trzecia, to *Scherzo* o szalonym tempie. Kolejna wariacja, której oznaczenie mówi samo za siebie, to *Andante lugubre*. Wariacja nr 5 – *Romance* – spokojniejsza, swobodnie skonstruowana. Ostatnia wariacja – *Allegro feroce* – znakomicie zor-

kiestrowana ukazuje, jakim mistrzem orkiestratorem był Maliszewski.

Czwartą część rozpoczyna radosny, taneczny fragment aż do pauzy, po której następuje przypomnienie mrocznych klimatów części drugiej. Nie trwa to jednak długo. Powraca radosny charakter z przetworzonym motywem tanecznym i tak przechodzimy ku triumfalnej konkluzji.

III Symfonię i *Koncert fortepianowy h-moll op. 27 (1938)*, który jest jednym z ostatnich, a może ostatnim, utworów Maliszewskiego, dzieli ponad 30 lat. W tym czasie styl kompozytora bardzo się rozwinął, choć zachował charakterystykę dzieł z przełomu wieków. Należy tu wspomnieć, że zanim powstał *Koncert*, muzyk już wcześniej napisał utwór na fortepian i orkiestrę – *Fantazję kujawską op. 25 z 1928 r.* Imponujący początek *Koncertu* jest monumentalny, pełen masywnych akordów na zmianę z silnymi, powtarzającymi się unisono oktawami w basie sugerujące tragiczne podłoże emocjonalne. Orkiestra bardzo szybko przejmuje inicjatywę i pierwsza część przemienia się w rapsodie niewątpliwie inspirowaną Rachmaninowem. Solista wykazuje się tu miejscami niezwykłą wirtuozerią. Początek drugiej części zwraca się w stronę francuskiego impresjonizmu, co świadczy o ewolucji poglądów Maliszewskiego. Zwiewna konstrukcja tej części, w której rola instrumentów dętych blaszanych jest zminimalizowana, natomiast więcej do powiedzenia ma perkusja, zachwyci każdego słuchacza. Zachowana jest jedność tematu i ciągłość narracji. Ta lekkość dominuje także w trzeciej części. I tak złowieszczy wstęp okazał się tylko fasadą, za którą skrył się radosny, taneczny nastrój, i to aż do końca. Aż dziw bierze, że to dzieło jest całkowicie zapomniane. Każda polska filharmonia powinna się-

gać po nie choć raz na kilka lat. Jestem pewny, że bywalcy Festiwalu Beethovenowskiego z większą radością wysłuchaliby tego dzieła, zamiast corocznego wysłuchiwanie wszystkich koncertów Beethovena we wciąż tym samym wykonaniu Rudolfa Buhbindera. Może organizatorzy Festiwalu zaproponowaliby temu wybitnemu pianiści zagranie podczas jednego wieczoru i *Koncertu fortepianowego*, i *Fantazji kujawskiej* Witolda Maliszewskiego?

Dzieła Maliszewskiego zasługują na wybitną interpretację, i taką otrzymały od brytyjskiego wydawcy. Nagranie każdego z nich stanowi przykład muzykowania na najwyższym poziomie. Album jest niezwykle atrakcyjny i różnorodny – mamy w nim dzieło napisane na początku XX w. w Rosji i i utwór napisany u schyłku życia twórcy, w Polsce, na rok przed II wojną światową.

Płyta z dziełami symfonicznymi polskiego kompozytora świetnie przedstawia wspaniałe możliwości wykonawcze szkockiej orkiestry, muzyczną wrażliwość brytyjskiego dyrygenta i wirtuozowskie zdolności brytyjskiego pianisty. Ich kunszt to prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, wyraziste i soczyste brzmienie obu utworów.

Brawo dla pianisty, dyrygenta i orkiestry dających prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie zarówno symfonii jak i koncertu. Album jest wyborny! Mam nadzieję, że brytyjska firma sięgnie po pozostałe utwory symfoniczne Maliszewskiego, a któraś z polskich filharmonii wpadnie na pomysł, by zaprosić ich, by dali nam pokaz, jak trzeba dbać o naszą muzykę.

Pozycja obowiązkowa w każdej płytotece!

Stanisław Lubliński



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

Acte Préalable
AP0285

Witold Maliszewski

Works for Violin and Piano

Sonata for violin and piano in G major op. 1
Quatre morceaux for violin and piano op. 20

world premiere recording

Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Orlik • Józef Kolinek

Acte Préalable
AP0320

Witold Maliszewski

Complete Works for Piano

Œuvres de piano op. 4 & 5 • Wyznanie miłości
Prélude et fugue fantastiques op. 16 • Matelot

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
AP0527

Witold Maliszewski

Chamber Works 1

String Quintet in D minor op. 3
String Quartet no. 2 in C major op. 6

world premiere recording

Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
plyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Koncert BWV 1060, Suita BWV 1067, Koncert potrójny BWV 1044, Koncert BWV 1055a

Barocksolisten München I Dorothea Seel, dyrygent

Hänssler Classic HC16006 • w. 2016 • 66'39"

★★★★★

„Muzyka barokowa jest fascynująca” – wykrzykują muzycy Barocksolisten München we wstępie swojej notki o zespolu. Jest to nowopowstała formacja, skupiająca się na muzyce epoki baroku, związana z pięknym bawarskim miastem z tradycjami. Z czym kojarzy się Monachium? Z Operą Bawarską, Herkulessaal, klubem sportowym Bayern Monachium, królem Ludwikiem II, pięknym neogotyckim ratuszem, średniowiecznymi bramami, słodką musztardą, słonymi preclami, dobrym piwem...

Niewątpliwą nobilitacją dla Monachijskich Solistów Barokowych byłoby, gdyby z czasem i oni wpisali się w panoramę miasta i pojawiali się jako jego poznawcza reprezentacja. Zespół liczy sobie dziesięcioro muzyków, grają oni na dawnych, XVIII-wiecznych instrumentach, bądź ich współczesnych kopiach. W skład wchodzi sekcja smyczków z obsadą solistyczną, flet, obój (również drugi obój), fagot oraz klawesyn. W kręgu zainteresowań artystów pozostaje muzyka od

Vivaldiego i Bacha do Haydna i Mozarta.

Omawiana płyta poświęcona jest dziełom Jana Sebastiana Bacha: *Koncertowi c-moll* BWV 1060 z koncertującym obojem, skrzypcami i klawesynem, *Koncertowi potrójnemu a-moll* BWV 1044 z fletem, skrzypcami i klawesynem, *Suicie orkiestrowej h-moll* BWV 1067 z fletem, parą skrzypiec i altówką oraz *Koncertowi A-dur* BWV 1055a z obojem.

W wykonaniu Monachijskim Solistów Barokowych świetnie zachowana jest idea kameralnego barokowego koncertowania. Wszystko jest tutaj przejrzyste, zwiewne, bardzo klarowne. Wszędzie, nawet w bardziej dramatycznych fragmentach, wyczuwalne jest wrażenie lekkości. Bach monachijszczyków jest pastelowy, delikatny, przy tym bardzo elegancki, miły, szykowny. Jest też radosny, bardzo optymistyczny (urzekający finał *Koncertu obojowego* BWV 1055a!). Tworzą oni muzyczne kreacje delikatnymi pociągnięciami pędzla, wybierają jasne, rozświetlone, raczej stonowane, nieco „rozcieńczone” barwy, niż nasycone, pełnokrwiste kolory. Stąd można odnieść wrażenie, że w brzmieniu zespołu brakuje pewnej esencji, mięsistości, jest za to jakaś chudość. De gustibus! Natomiast pod względem technicznym, warsztatowym, artyści sprawdzają się nienaganie. Są kompetentnymi muzykami o wysokiej klasie, a gdy trzeba – prawdziwymi wirtuozami. Na uwagę zasługuje zespół flecistki Dorothei Seel (kapitałna przesławna *Badinerie* ze *Suity* BWV 1067, zwiewna i energiczna), a także piękne, szlachetne brzmienie oboju Andreasa Helma.

Jeśli komuś odpowiada taka stylistyka lekkości i klarowności, a przy tym mniej zależy mu na ekstrawagancji, czy charyzmatycznych kreacjach, lecz raczej na profesjonalnym, rzeczowym wykonaniu, jest to płyta dla niego!

Łukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symfonia nr 3, Coriolan

Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA9916 • w. 2016, n. 1994 • 53'14"

★★★★★

W serii Heritage swojej wirtuozki Alia Vox Jordi Savall przypomina znakomitą rejestrację *Eroiki* Beethovena z 1994 r.

W kontekście lat 1990. omawiane nagranie miało, rzecz jasna, inne znaczenie, aniżeli dziś. Wówczas wykonywanie kompozycji Beethovena na instrumentach z epoki w praktyce przynależnej muzyce dawnej było jeszcze czymś raczej niszowym, może nawet swego rodzaju ekstrawagancją, spotykając się tak z głosami entuzjastów, co z zajadłą krytyką. Wtedy – bardziej szokowało, obecnie jest raczej normą.

Recenzowane nagranie nie było wcześniej planowane, stanowiło efekt jednego wieczoru i nocy, następujących po intensywnych próbach i niezwykle udanych żywych wykonaniach. Na samym końcu utrwalono *Marsz żałobny*, niemal w ostatniej chwili, już po godzinie 7:30 o poranku, osią-

gając jednak tak niesamowity poziom dramaturgii i emocji, jak nigdy przedtem.

Eroikę Beethovena w interpretacji Savalla określić można jako rewolucyjną, koncepcja dyrygenta jest bardzo jasna, czytelna i spójna. To Beethoven zbuntowany, pełen pasji, momentami gwałtowny choleryk, reformator testujący nowe możliwości brzmieniowe i wyrazowe orkiestry. *Eroika* jest dla Savalla dziełem geniusza, o czym świadczyć może olbrzymi profesjonalizm, z jakim podchodzi on do materii, oraz dbałość o szczegóły. Dyrygent prowadzi całość z olbrzymim poświęceniem i energią, dobiera szybkie (ale w sposób bardzo przemyślany, patrz: komentarz w książeczce) tempa, uwytatnia kontrasty, z partytury wydobywa, często schodzące na dalszy plan w wykonaniach prowadzonych przez innych kapelmistrzów, linie melodyczne. Muzycy dają z siebie wcale nie mniej zaangażowania i szczerego entuzjastu. Zespół Le Concert des Nations osiąga tutaj oryginalne, frapujące, ostre brzmienie. Pod względem technicznym wykonanie jest bez zarzutu: cóż za precyzją, bezbłądność intonacji!

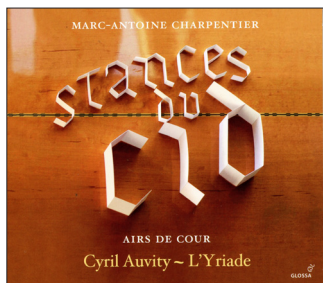
Płyty dopełnia równie znakomicie wykonana uwertura *Coriolan*.

W załączonym komentarzu Jordi Savall wyjaśnia swoją koncepcję, m.in. taki, a nie inny dobór temp. Dziś, w perspektywie najnowszych kreacji Gardinera, czy Chailly'ego, pewne kwestie zdają się być dużo bardziej zrozumiałe, niż to miało miejsce przed dwudziestoma laty, a wręcz oczywiste i naturalne.

Omawiane nagranie jest wciąż świeże, porywające i elektryzujące i zajmuje jedną

z najwyższych pozycji w dyskografii beethovenowskiej *Eroiki!*

Łukasz Kaczmarek



**MARC-ANTOINE
CHERPENTIER**

Stances du Cid

Cyril Auvity, tenor • L'Yriade
Glossa GCD 923601 • w. 2016 • 59'13"
★★★★★

Oto wspaniała kolekcja francuskich barokowych „airs de cour” przeznaczonych na tzw. wysoki tenor (haute-contre). Nie należy mylić tego głosu z kontratenorem – skala haute-contre odpowiada męskiemu tenorowi, nie kobiecemu altowi! Śpiewak określany jako haute-contre musiał charakteryzować się lekkim, wysokim głosem tenorowym, odpowiednio wysoką tessiturą oraz słodkobrzmiącą, jasną barwą. Pod względem technicznym miał łączyć śpiew w rejestrze piersiowym ze śpiewem w rejestrze głowowym. To wszystko odpowiada bohaterowi omawianego nagrania, Cyriłowi Auvity’emu, który dysponuje takim właśnie głosem, brzmiącym tutaj miło i bezpretensjonalnie. Artysta śpiewa z olbrzymią naturalnością, swobodą. Stara się o nadanie swoim interpretacjom właściwego rysu aktorskiego, jest w tym przekonujący. Towarzyszy mu zespół L'Yriade, w skład którego wchodzi dwoje skrzypiec, wiolonczela, lutnia oraz klawesyn. To ciekawe, że mimo tak skromnego składu, muzykom udaje się zyskać wrażenie pełni brzmienia. Z drugiej strony, kameralny charakter zespołu, subtelność i delikatność, two-

rzy świetny zestaw z głosem Auvity’ego.

Na płycie znalazły się kompozycje Charpentiera (w tym tytułowe *Stances du Cid*; ciekawostkę stanowić może fakt, że sam Charpentier był śpiewakiem, dysponującym zresztą nie innym głosem, lecz... haute-contre!), François’a Couperina, Morela oraz Lamberta. Są to „airs de cour”, czyli arie dworskie, choć biorąc pod uwagę rolę poezji, ich związek z pieśnią jest dość znaczący. Zaprezentowane kompozycje nie należą do klasyki repertuarowej, pozostają raczej mniej znane, co wcale nie znaczy, że ich artystyczna wartość jest mniejsza. Każda z nich to uroczą muzyczną perełką, kilka to utwory czysto instrumentalne – wyjątki z *Les Nations* Couperina. Proszę zwrócić uwagę zwłaszcza na jeden utwór – *Vos mépris chaque jour* Michela Lamberta: czy nie przypomina on państwu *Pur ti miro* z *Koronacji Poppei* Monteverdiego? Poszczególne punkty programu zostały ze sobą zestawione z wielkim smakiem, tworząc spójną całość. Bardzo udana produkcja i debiut artystów w barwach wytwórni Glossa!

Łukasz Kaczmarek

**KRZESIMIR DĘBSKI
II Koncert skrzypcowy, Wariacje na temat K. Dębskiego, Stories**

Łukasz Błaszczyk, skrzypce; Adam Bogacki, kontrabas • Polska Orkiestra Radiowa • Krzesimir Dębski, dyrygent
Polskie Radio PRCD 1943 • w. 2015 • 75'19"



Krzesimir Dębski (ur. 1953) to bez wątpienia jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich kompozytorów współczesnych. Prezentowany wolumin

odślania przed nami inne oblicze dorobku tego kompozytora, który kojarzony jest głównie z muzyką filmową. Jednak to tylko jeden z obszarów zainteresowań tego twórcy.

Słuchając omawianego woluminu przekonamy się, że muzyka tego, wywodzącego się ze środowiska lubelskiego, kompozytora naznaczonego jest tradycją zakorzenioną w pielęgnowaniu muzyki poważnej i religijnej. Choć w utworach, których wysłuchamy nie zabraknie także akcentów jazzowych, czego dowodem będzie już *Lento e sferico* z *II Koncertu skrzypcowego*. Jak wspomina sam kompozytor „kompozycję studiowałem u prof. Koszewskiego. Był to mistrz utworów chóralnych. Na studiach zacząłem pisać utwory z nurtu muzyki poważnej”, która – jak dalej mówi – w pewnym momencie jego działalności została z wielu względów nieco przyćmiona innymi gatunkami. Jednak przyznaje „byłem trochę zmartwiony tym faktem, że propor-



cje między tymi dwoma nurtami tak się układają. Jednak kolejne lata przyniosły poprawę tej sytuacji”. Od 1986 r. Krzesimir Dębski ograniczył działalność koncertową, poświęcając się niemal wyłącznie komponowaniu, co zaowocowało nagraniem ponad dwudziestu albumów z jego muzyką przez wielu uznanych artystów.

II Koncert skrzypcowy, którego wysłuchamy, to dzieło będące połączeniem klasycznej budowy z zastosowaniem współcześnie dostępnych środków kompozytorskich. Utwór

ten ma wymiar osobisty, albowiem kompozytor pragnął nim wyrazić swoje uznanie dla Zdzisława Dworzeckiego, zasłużonego animatora kultury muzycznej Poznania. Słuchając prezentowanego albumu warto zwrócić uwagę także na *Historie* na kontrabas i orkiestrę. Instrument ten bywa bardzo często niedoceniany, a kompozycja ta ukazuje całą paletę jego możliwości ekspresyjnych. Dobrze się stało, że Polska Orkiestra Radiowa, za pośrednictwem kolejnych nagrań, promuje polską kulturę muzyczną.

Karol Rzepecki



**JERZY FRYDERYK HANDEL
Imeneo HWV 41**

Magnus Staveland, tenor; Ann Hallenberg, mezzosopran; Monica Piccinini, sopran; Fabrizio Beggi, bas; Cristiana Arcari, sopran • Europa Galante • Fabio Biondi, skrzypce i dyrygent
Glossa GCD 923405 • w. 2016, n. 2015 • 114'51
★★★★★

Wytwórnia Glossa, współpracująca od jakiegoś czasu z doskonale znaną miłośnikom baroku formacją Europa Galante, kierowaną przez Fabia Biondiego, zgotowała nie lada repertuarową niespodziankę w postaci dwupłytkowego albumu z operą *Imeneo* Jerzego Fryderyka Haendla. Na londyńskiej premierze w roku 1740 opera poniosła klęskę, kompozytor zaś opracował nową wersję dzieła; zostało skrócone, wykreślono niektóre fragmenty, zaś pewne arie zostały napisane na

nowo. W nowej postaci, jako tzw. Serenata, opatrzona tytułem *Hymen*, wykonana została dwa lata później, kiedy autor udał się do Dublinu na tournée jako organista i kompozytor, dając szereg koncertów. Uważni melomani wiedzą, że właśnie wtedy, 13 kwietnia 1742 r., w irlandzkiej stolicy zabrzmiał po raz pierwszy genialny *Mesjasz*. Kilka tygodni wcześniej, w drugiej połowie marca, z włoskim libretto, a potem w angielskim przekładzie, z udziałem miejscowych wykonawców, miała miejsce premiera poprawionego *Imeneo*. Po tę właśnie wersję sięgnął Fabio Biondi, przygotowując prezentację dzieła na Festiwalu w Halle, a następnie nagranie, które opublikowała Glossa. Nowością jest otwierające drugi akt arioso Rosmenny *Deh! M'aiutate, o dei*, którego w Dublinie przed trzema stuleciami zabrakło.

Imeneo nie cieszy się wielką popularnością wśród wykonawców, problemem jest ustalenie edycji partytury, w niej samej nie ma wokalnych „hitów”, które mogą wywrzeć piorunujące wrażenie na publiczności. Nie duże rozmiary, skromna obsada wokalna (zaledwie pięcioro śpiewaków) oraz instrumentalna (mała orkiestra, zawierająca jedynie violone, teorbany oraz smyczki), wreszcie liryczny charakter dzieła sprawiają, że pozostaje na uboczu zainteresowania płytowych decydentów oraz śpiewaków, czy dyrygentów. Niektórzy muzykolodzy nazwali go wręcz „najgorszą partyturą Haendla”. Miłośnicy muzyki autora *Mesjasza* jednak docenią ową operę, bo nawet i tam mają okazję podziwiać geniusza autora, przede wszystkim melodyczny, w postaci wielu przyjemnie brzmiących dla ucha arii, zaś ogólnie, kameralna struktura i nastrój dzieła mogą stanowić atrakcyjną odmianę po wielogodzinnych, dramatycznych

zmaganiach mitologicznych postaci i historycznych bohaterów z innych dzieł scenicznych. Akcja dzieje się w starożytnych Atenach, gdzie Rosmena, uratowana z rąk piratów przez dzielnego młodzieńca imieniem Imeneo, waha się komu oddać serce, czy jemu, czy kochanemu przez nią innemu (Tirinto), z czego rozwija się dylemat wręcz o wadze państwowej, jako że głos w tej sprawie zabiera ateński senat. W końcu wygrywa wdzięczność dla wybawcy i poszanowanie dla prawa i obowiązków, zaś szlachetny Tirinto musi się pogodzić z porażką.

Zaprezentowaną na obu krążkach rejestrację *Imeneo* należy uznać za udaną i przekonującą, co jest niewątpliwą zasługą Fabia Biondiego, doświadczonego w repertuarze osiemnastowiecznym skrzypka i dyrygenta, zaprawionego w poszukiwaniu nowego, nieznanego lub zapomnianego repertuaru muzyka. Prowadząc swój zespół od skrzypiec, dba o nadanie muzyce odpowiedniego pulsu, przekonującego tempa, by narracja potoczyła się swobodnie, spontanicznie. Mimo niewielkiej obsady instrumentalnej, akompaniament orkiestry jest pełen kolorów, zaś basso continuo niezwykle wyraziste. Nie można oczywiście zapomnieć o śpiewakach, spośród których na wyróżnienie zasługuje kreująca „spodenkową” rolę Tirinta Ann Hallenberg będąca w szczytowej formie. Ma już zresztą doświadczenie w tej partii, jako że nagrała ją we wspomnianej poniżej produkcji firmy CPO. Dysponuje mezzosopranem pięknym, pełnym ekspresji, lecz zmysłowym i w moim przekonaniu bardzo kobiecym – ze względów psychologicznych nie wydaje mi się w ogóle sugestywna jako męska postać. Biondi, pragnący dotrzeć do historycznej prawdy, obsadził ją w tej roli, ponieważ na dubliń-

skiej premierze Tirinta śpiewała ałcistka, Susanna Cibber, lecz takie decyzje obsadowe w ogóle nie przekonują. Słychać to wyraźnie, gdy do Hallenberg dołącza kreująca postać Rosmenny sopranistka Monica Piccininni. Duety obojga bohaterów w ich wykonaniu, na przykład te wieńczące akt pierwszy oraz trzeci, nie pozostawiają najmniejszych wątpliwości, że ich wykonawczyniami są panie. Szkoda, że partii szlachetnego Tirinta, zdecydowanie dominującej zarówno w tej wersji dzieła, jak i jego nagraniu, nie powierzono śpiewakowi -mężczyźnie, co byłoby również uzasadnione, jako że powstała dla kastrata altowego, Signora Andreoniego, uczestniczącego w londyńskiej premierze. Zamykając wątek obsady wokalne i pozostając z moimi wątpliwościami stwierdzam, że jako Rosmena włoska śpiewaczka jest przekonująca w oddawaniu wahania i niemożności podjęcia decyzji, podobnie jak energiczny, odważny tytułowy bohater, nalegający na ślub, kreowany przez tenora Magnusa Stavelanda. Nie podoba mi się za to fakt skompletowania chóru ze śpiewaków wykonujących poszczególne partie solowe. Ich głosy są na tyle charakterystyczne i utrwalone w pamięci odbiorcy jako dane postaci, że przydałoby się zaangażowanie chóru jako odrębnego wykonawczego podmiotu, by końcowy efekt artystyczny był bardziej przekonujący.

Warto się zapoznać zarówno z samym dziełem Jerzego Fryderyka Haendla, jak i jego najnowszą płytową rejestracją, która w moim przekonaniu nie jest wolna od pewnych niedoskonałości natury artystycznej. Trzeba ją będzie porównać z konkurencyjnymi fonogramami, których na rynku nie ma z kolei tak wiele, gdy weźmiemy pod uwagę obfitość nagrań innych oper autora *Me-*

sjasza. W niewielkiej dyskografii *Imeneo* warto zwrócić uwagę na przykład produkcję CPO pod kierunkiem Christopha Speringa, a nawet – o dźwięku – na polski akcent, czyli album Pro Musica Camerata, przygotowany we współpracy z Warszawską Orkiestrą Kameralną pod dyrekcją Władysława Kłosiewicza.

Paweł Chmielowski



JOSEPH HAYDN
Symfonia nr 7 *Le midi* Hob.I/7, *La poule* 83 Hob. I/83, Koncert skrzypcowy C-dur Hob.VIIa/1

Aisslinn Nosky, skrzypce • Handel and Haydn Society • Harry Christophers, dyrygent

Coro COR16139 • w. 2016 • 74'24"

★★★★

Oto kolejna dobra płyta, firmowana przez Handel and Haydn Society, najstarsze aktywne amerykańskie towarzystwo sztuki (w ubiegłym roku przypadła 200. rocznica powstania organizacji). Poprzedni krążek zawierał *VI Symfonię „Poranek”*, *82 Symfonię „Niedźwiedź”* oraz *Koncert skrzypcowy G-dur*. Omawiany stanowi kolejny krok, prezentując następną wczesną symfonię z cyklu *Pory dnia*, tj. *nr 7 Południe*, kolejną dojrzałą symfonię paryską, czyli *nr 83 Kura* (tytuł jest dziełem potomnych) oraz inny koncert skrzypcowy – *C-dur*. Nagrania zostały utrwalone podczas żywych koncertów. Solistką w *Koncertcie skrzypcowym* jest, jak to miało miejsce w przypadku wcześniejszej płyty, Aisslinn Nosky, mło-

da kanadyjka, koncertmistrzyni H+H. O artystce Harry Christophers mówi: „Świadomość stylistyczna Aisslinn i jej pomysłowość są niekończącą się przyjemnością i inspiracją dla nas wszystkich”. Rzeczywiście, skrzypaczka zachwyca jasnym, czystym, klarownym dźwiękiem, świeżością, ogromną stylowością, odpowiednią energią, nienaganną intonacją i biegłością techniczną. Zespół Handel and Haydn Society prowadzi oczywiście Harry Christophers, od ośmiu lat jego artystyczny dyrektor. Muzycy dają wykonania bardzo klasyczne, odpowiednio wyważone, przemyślane. Dyrygent dba o szczegóły, stara się dokładnie wyczelować każdy dźwięk. Troszczy się o zachowanie odpowiedniego rygoru rytmicznego. Brakować może tu jedynie pewnej spontaniczności, szaleństwa (do jakiego przyzwyczaili nas np. Thomas Fey w swych haydnowskich interpretacjach), czasem lekkości i humoru. W takiej koncepcji *Symfonia nr 83*, z naciśnięciem na jej warstwę dramatyczną, dość dobrze się broni, w *Symfonii nr 6* zdaje się jednak momentami czegoś brakować. Co ciekawe, właśnie w przypadku późniejszej symfonii paryskiej artyści postępują niejako „wbrew” zamysłowi kompozytora, nie rozszerzając składu orkiestry do rozmiarów, jakich życzył sobie Haydn, osiągają jednak godne podziwu efekty. Z pewnością znajdą się wielcy zwolennicy omawianego nagrania, i słusznie, obiektywnie rzecz biorąc jest ono bowiem bardzo udane. A tworząc serię z wcześniejszym i, mającym wkrótce powstać woluminem, nabiera nowej wartości. Miłośnicy silniejszych emocji, muzycznych fajerwerków i ekstremów mogą być jednak nieco zawiedzeni.

Łukasz Kaczmarek



JOSEPH HAYDN
Kwartety smyczkowe wol.
9: op. 20 nr 1, 3, 5

Leipziger Streichquartett
MDG 307 1925-2 • w. 2015 • 76'46"
★★★★★



Tria fortepianowe

Grieg Trio
Simax PSC1267 • w. 2015 • 65'27"
★★★★★

Trio fortepianowe to gatunek muzyczny, który szczególną popularność zyskał w XVIII w., co znalazło swoje odzwierciedlenie także w twórczości pierwszego z klasyków wiedeńskich, Józefa Haydna. Dane mu było tworzyć na styku dwóch epok, w których istotne miejsce odgrywało muzykowanie domowe. Tria fortepianowe Haydna to trzeci po symfoniach i kwartetach smyczkowych gatunek uprawiany przez tego kompozytora. Jak pisze Carles Rosen „Tria fortepianowe tego kompozytora nie są muzyką kameralną w zwykłym rozumieniu, lecz są utworami na fortepiano solo, skrzypce solo i akompaniującą wiolonczelę”. Zatem omawiane kompozycje Haydna należy rozumieć jako muzykę kameralną, w której kompozytor poszukuje sposobu uniezależnienia się wspomnianych instrumentów. Jak piszą historycy, próba ta najstarszemu

z klasyków wiedeńskich nie do końca się udała. Jednak nie świadczy to o niskiej wartości tych dzieł, a wręcz przeciwnie. Jak kontynuuje Rosen „Haydn pisząc swoje tria, działał pod prąd historii”, próbował ukazać nowe oblicze tej formy. Innym zagadnieniem na gruncie muzyki kameralnej w XVIII w. był problem zachowania proporcji, podyktowany przemianami konstrukcyjnymi, jakie przechodziły wówczas w procesie budowy poszczególnych instrumentów. Wynikiem tego były chociażby przedłużone szyjki skrzypiec, co w konsekwencji pociągnęło za sobą większe napięcie strun. Daleko posunięta wyobraźnia kompozytora, podobnie jak w symfoniach, czy kwartetach owocuje odczuwaniem czystej przyjemności gry przez wykonawców, co odczuwalne jest także w przypadku prezentowanego albumu. Pierwsze prezentowane *Trio C-dur* uznawane jest za jedno z najtrudniejszych pod względem technicznym, zwłaszcza w partii przeznaczonej dla pianisty, która obfituje w wielość fraz i motywów. Z kolei słuchając *Tria Es-dur* warto zwrócić uwagę na rozpoczynające je *Allegro moderato*, kryjące w sobie liczne odniesienia do twórczości Mozarta, czego przejawem jest nie tylko melodyjność, ale także wielość tematów, stanowiąca duże wyzwanie dla wykonawców.

Album wieńczy słynne *Trio G-dur*, umieszczone w katalogu dzieł Haydna pod numerem 25. Jego ostatnia część, *Rondo all'Ongarese* w wykonaniu Grieg Trio zabrzmiało dość efektownie.

Natomiast drugi z prezentowanych albumów to kolejna porcja twórczości Haydna, poświęcona kwartetowi smyczkowemu. Tym razem wysłuchamy trzech kwartetów z opusu 20, które powstawały w okresie jednego z kryzysów, jakie

przechodził kompozytor. Jako pierwszy zostanie nam zaprezentowany *Kwartet f-moll* z finałem w formie fugi. Artyści – poprzez zastosowanie bogatej palety środków ekspresyjnych – w pełni ukazali jego melancholię, a także śpiewność, preradzającą się w pewnego rodzaju dramatyzm, który dodatkowo zostaje spotęgowany poprzez zastosowanie wolnych temp. Natomiast modulacja do tonacji As-dur przynosi nadzieję. Dopelnieniem tego będzie *Kwartet g-moll* op. 20 nr 3, w którym kompozytor ukazał najistotniejsze walory, wpływające z zastosowanej tonacji, poprzez ukształtowanie linii melodycznej za pomocą licznych, rozbudowanych pasażów, co stanowi duże wyzwanie dla wykonawców. Środkową część stanowi *Kwartet Es-dur* op. 20 nr 1. Jak mówią krytycy, to jedno z najprostszych dzieł, jakie Haydn skomponował w tym gatunku. Już na samym początku słyszymy wyraźnie zarysowany temat. Słuchając tego dzieła przekonamy się jednak o silnej próbie budowania niezależności kolejnych instrumentów, do jakiej cały czas zmierza kompozytor. Umieszczenie tego dzieła właśnie w takim miejscu ukazuje silny kontrast w stosunku do pozostałych kompozycji.

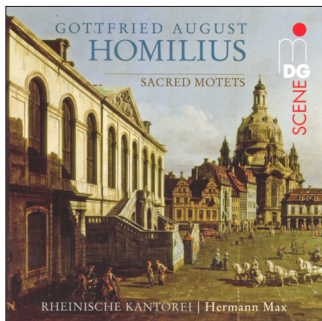
Warto zatem sięgnąć po dwa prezentowane woluminy, aby jeszcze lepiej zapoznać się z twórczością jednego z najwybitniejszych przedstawicieli klasycyzmu.

Karol Rzepecki

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS

Sacred Motets
Rheinische Kantorei • Hermann Max, dyrygent
MDG 602 0145-2 • w. 2015 • 41'46"
★★★★★

Motet to forma muzyczna, która szczególne lata swojej



świećności przeżywała w okresie Baroku. W tym miejscu warto wspomnieć chociażby dzieła, jakie na tym gruncie stworzył sam Jan Sebastian Bach, ale także wielu wybitnych, czasami mniej znanych twórców. Gottfried August Homilius (1714–1785) należy do grona bardzo płodnych kompozytorów. W jego dorobku znajdziemy ponad 230 kantat, 10 oratoriów, a także 60 motetów.

Prezentowany wolumin to dobra okazja, aby bliżej poznać dzieła Homiliusa w tym gatunku, poświęcone Wielkiemu Postowi. Rheinische Kantorei pod kierunkiem Hermanna Maxa to zespół specjalizujący się właśnie w wykonawstwie muzyki wokalne a cappella, czego dowodem jest omawiany album. Słuchając poszczególnych kompozycji warto zwrócić uwagę na pewnego rodzaju surowość i prostotę, objawiającą się w oszczędnym zastosowaniu środków kompozytorskich, wykorzystanych kolejno do opracowań poszczególnych melodii chorałowych. Artyści – poprzez zastosowanie odpowiednich środków wyrazu – starają się uwypuklić to, co najistotniejsze w twórczości Homiliusa, który płynnie łączy formy polifoniczne, takie jak kanon, czy fuga z homofonią.

Istotnym walorem wykonania zamieszczonych na płycie są środki wykorzystane przez wykonawców. Odpowiednia intonacja, a także właściwie dobrana barwa głosu, wzmagają poszczególne afekty poruszane w kolejnych kompozycjach. Zanim jednak sięgniemy po prezentowany wolumin,

warto zapoznać się z treścią przywoływanych pieśni.

Karol Rzepecki



SIMON MAYR

Requiem g-moll

Siri Karoline Thornhill, sopran; Katharina Ruckgaber, sopran; Theresa Holzhauser, alt; Brigitte Thoma, alt; Markus Schäfer, tenor; Robert Sellier, tenor; Martin Berner, bas; Ludwig Mittelhammer, bas; Virgil Mischok, bass • Simon Mayr Chorus and Ensemble • Franz Hauk, dyrygent
Naxos 8.573419-20 • w. 2015, n. 2013 • 116'24"

Muzyka21
płyta miesiąca

Żyjący w latach 1763–1845 Simon Mayr był człowiekiem sukcesu, niezmiernie cenionym. Choć urodził się w Niemczech, jego twórczość związana jest z Włochami. Niestety, jego ogromna twórczość, tak popularna za życia kompozytora, popadła w zapomnienie. Warto przypomnieć, że Mayr stworzył ponad 600 dzieł, w tym 70 oper, 57 symfonii, dziesiątki kantat, oratoriów, 18 mszy i 7 requiem. Jedno z nich, *Requiem g-moll*, zostało niedawno wydane przez firmę Naxos i jest to premiera światowa.

To piękne dzieło ogromnych rozmiarów – trwa prawie dwie godziny – charakteryzuje się pięknymi melodiami, tak uroczymi, że można sobie zadać pytanie, czy naprawdę mamy do czynienia z utworem religijnym, a tym bardziej mszą za zmarłych. Ale nie pierwszy raz można mieć podobne wąt-

pliwości – mogą się przecież pojawić również podczas słuchania podobnego dzieła autorstwa Verdiego.

To nie pierwsze dzieło Mayra nagrane przez Simon Mayr Chorus and Ensemble. Po raz kolejny też mamy do czynienia z wyjątkowym dokonaniem. Wykonawcy z wielkim pietyzmem, troską, zaangażowaniem podjęli się przywrócenia do życia tego wspaniałego utworu. Dziewięcioro solistów, zaangażowanych do tej realizacji, sprawdza się znakomicie. Wszyscy grają na najwyższym poziomie.

Warto, a nawet trzeba, poszerzyć swoje horyzonty słuchając tej pięknej muzyki.

Stanisław Lubliński



JOHANN PACHELBEL

Un orage d'avril

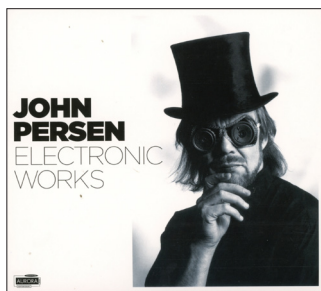
Gli Incogniti • Amandine Beyer, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 902238 • w. 2016 • 79'55"
★★★★★

Nareszcie dobra okazja, żeby posłuchać kompozycji Pachelbela – nie tylko *Kanonu*! Johann Pachelbel (1653–1706) należy do dość szerokiego grona tych twórców, którzy zastąpili jednym tylko utworem. Jego los podzielili m.in. Tomaso Albinoni (co do *Adagia* – faktycznie kompilacji autorstwa XX-wiecznego muzykologa i kompozytora Rema Giazotta, Olivier Fourés w dołączonym do płyty komentarzu używa trafnego porównania, że jest ono „tak barokowe, jak gondola z Las Vegas”), Luigi Boccherini, Amilcare Pon-

chielli, Max Bruch, Alfredo Catalani, Paul Dukas, Carl Orff... W swoim czasie Pachelbel był bardzo cenionym kompozytorem, organistą i pedagogiem, uważany za jednego z najbardziej postępowych twórców. Dzięki omawianej płycie możemy się przekonać, że jest to naprawdę po mistrzowsku napisana, z polotem, świetna barokowa muzyka! Na albumie znalazło się sześć partit (zwanych też suitami) na dwie skrzypiec i basso continuo, partita poczworna, pięć pieśni świeckich oraz nieśmiertelny *Kanon*, tutaj połączony z *Gigue*. Wykonawcami są tenor Hans Jörg Mammel oraz zespół Gli Incogniti prowadzony przez Amandine Beyer. Śpiewak dysponuje głosem o ładnej barwie, nienaganną techniką, świetnie sobie radzi z barokową ornamentacją (znakomita *Wie wichtig? Ach! Wie flüchtig!*), posiada olbrzymią kulturę wokalną, znakomicie oddaje nastrojowość każdej z pieśni. Gli Incogniti i Amandine Beyer, jak zwykle, nie zawiodą. Są należycie zaangażowani, w pełni profesjonalni, starają się przekonać słuchacza (słusznie!), że ma do czynienia z bardzo wartościową muzyką. Artyści stawiają na klarowność, lekkość brzmienia (choć nie zawsze charakteru), łagodność, przejrzystość przebiegu poszczególnych, kontrapunktujących ze sobą linii głosów. Ciężko ocenić wykonanie zestawiając je z innymi, gdyż nagrań tej muzyki jest naprawdę niewiele. W przypadku *Kanonu* mamy jednak taką możliwość – różnych wersji, aranżacji, interpretacji tego utworu jest multum! Moimi ulubionymi są nieśmiertelna rejestracja Jean-François Paillarda oraz arcyekawowa Wyntona Marsalisa i Raymonda Lepparda – obie przepiękne! Amandine Beyer i Gli Incogniti wydobywają z tej ogranej kompozycji nową świeżość – w ich interpreta-

cji brzmi delikatnie, kameralnie, ze wszech miar przekonująco, a następująca po niej Gigue stanowi idealne dopełnienie i zamknięcie programu. Tytuł płyty – *L'orage d'avril* (*Burza kwietniowa*) – jest dość zagadkowy, czyżby chodziło o rewolucyjność muzyki Pachelbela w jego czasach? Ciężko powiedzieć. Z pewnością jednak, z perspektywy dzisiejszego odbiorcy, jest to sztuka wciąż aktualna i dająca wiele duchowej przyjemności, a przy tym ze wszech miar wartościowa.

Łukasz Kaczmarek



JOHN PERSEN
Electronic Music

Aurora ACD5090 • w. 2015 • 55'29"
☆☆☆☆

Gdy bierzemy do ręki prezentowaną płytę, pierwsza rzecz, jaka przykuwa naszą uwagę to dołączona do niej książeczka. Autor opracowania na jej skrajnych stronach zamieszcza fragmenty partytury utworu, która początkowo może wydawać się nie do końca zrozumiała. Dopiero po wysłuchaniu zamieszczonych na krążku utworów przekonamy się o jej wartości.

John Persen (1941–2014) to norweski kompozytor, który ukazuje nam nowe oblicze muzyki elektronicznej. Ta twórczość, która dla wielu osób może wydać się niezrozumiała, za sprawą tego twórcy zyskuje nowy charakter. Już od pierwszych dźwięków *Notabene – the title is a lie* słyszymy wiele odniesień do natury, poprzez próbę imitacji śpiewu

ptaków, czy szumu strumienia. Co warte uwagi, pomimo zastosowania wyłącznie muzyki elektronicznej, w prezentowanym dziele odnajdujemy głęboko osadzoną płaszczyznę tonalną, kryjącą w sobie bogatą paletę różnorodnych dźwięków. Drugi z prezentowanych utworów to *Things take time*, którego – za pośrednictwem prezentowanego woluminu – wysłuchamy po raz pierwszy. Stanowi ono część większej instalacji pod nazwą *Against Cold Winds*. Słuchając tego właśnie utworu przekonamy się o indywidualnym języku muzycznym, nad jakim przez wiele lat pracował kompozytor.

Prezentowany album to dobra okazja, by poczuć przedsmak tej – trwającej ponad sześć godzin – audycji koncertowej. Prezentowany album odsłania przed nami nowe oblicze muzyki współczesnej, które może okazać się z czasem kluczem do jej zrozumienia.

Karol Rzepecki



SERGIUSZ PROKOFIEW
Koncerty fortepianowe nr 4 i 5, Symfonie nr 4, 6, 7

Aleksiej Wołodin, fortepian • Orkiestra Teatru Maryjskiego • Walerij Giergiew, dyrygent

Mariinsky MAR0577 • w. 2015, n. 2015
• SACD, 158'34"
☆☆☆

Imponująca aktywność fonograficzna i koncertowa Walerija Giegiewa budzi z jednej strony podziw, z drugiej zaś mieszane uczucia, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że powiela większość nagrywa-

nego przez siebie repertuaru. Czy to produkcja LSO Live, czy kierowanego przez siebie Teatru Maryjskiego, mamy do czynienia z muzyką dobrze znaną z wcześniejszych albumów. Niekiedy wychodzi to na dobre najnowszym interpretacjom, kiedy indziej zaś trzeba stwierdzić regres w dokonaniach głośnego artysty. Obawiam się, że taki będzie los najnowszej produkcji z Petersburga, poświęconej dziełom Sergiusza Prokofiewa.

Wraz z Aleksandrem Toradze, Giergiew zarejestrował dla Philipsa przed dwoma dekadami komplet *Koncertów fortepianowych*. Teraz na pierwszym krążku albumu mamy kreacje dwóch ostatnich dzieł owego gatunku. *Czwarty* nie wywiera najlepszego wrażenia z powodu niezadowalającej jakości technicznej nagrania: dźwięk jest niezbyt czytelny, orkiestra, zredukowana przez samego autora i przejrzysta w fakturze, by dać wybrzmieć lewej ręce pianisty, „wycofana” na dalszy plan. Nie sposób w takich warunkach delectować się grą Aleksieja Wołodina. Nieco lepiej jest w przypadku *Piątego* z Sergiuszem Babajanem przy fortepianie, mogącego się naprawdę podobać z racji temperamentu pianisty, jego wirtuozerii i efektywności partii solowej. Tym niemniej sądzę, że wykonania zarejestrowane na albumie Teatru Maryjskiego wniosą niewiele nowego do dotychczasowej dyskografii *Koncertów* Prokofiewa.

Podobnie może się stać z nagraniami *IV, VI i VII Symfonii*, nagranych tutaj przez Giergiewa w latach 2012 oraz 2015. Przed ponad dekadą ukazał się komplet tych dzieł, inaugurujących współpracę dyrygenta z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną, będący jednocześnie jednym z ostatnich projektów wydawniczych nieistniejącej już wytwórni Philips. Było o nim głośno, ponie-

waż budził mieszane uczucia wśród krytyki i słuchaczy. Od tego czasu sporo się zdarzyło, pojawiło się kilka interesujących i utrzymanych na wysokim poziomie konkurencyjnych przedsięwzięć innych wytwórni, jak np. interpretacje Dymitra Kitajenki (*Capriccio*), Marin Alsop (Naxos), a przede wszystkim Kiriły Karabica (*Onyx*). W porównaniu z fascynującymi, żywymi, pełnymi pasji i zrozumienia stylistyki i treści kompozycji Prokofiewa nagraniami tego ostatniego mistrza batuty, wizje Giergiewa jawią się jako bardzo rutynowe i nieprzekonujące, a na dodatek przyciężkie i rozciągnięte w czasie (*Szósta* trwa 45 minut!). Cóż z tego, że gra wspaniała rosyjska orkiestra, skoro jej produkcja nie zapisuje się w pamięci słuchacza, nie intryguje go? Jedyne *Czwarta* wzbudziła u mnie w miarę pozytywne reakcje, pozostałe – niestety – nie wnoszą nic nowego, ani pod względem interpretacji, ani pod względem jakości dźwięku, ustępując zdecydowanie produkcjom wytwórni Onyx. Melomanom i miłośnikom symfoniki Sergiusza Prokofiewa bez wahania polecam znakomite kreacje Kiriły Karabica i Orkiestry Symfonicznej z Bournemouth, by wymienić najnowsze dokonania, nie wspominając już o klasycznych nagraniach z przeszłości: Mścisława Rostropowicza, Neemego Järviiego, Ericha Leinsdorfa.

Oprócz znakomych produkcji płytowych Teatru Maryjskiego, znajdziemy także niezbyt udane, a do takich – w moim przekonaniu – zaliczyć trzeba prezentowany, dwupłytowy album. Na tle konkurencyjnych nagrań, opracowanych tak pod względem wykonania, jak i realizacji technicznej, niestety nie wybijają się, choć wszelkie dane mogłyby na to wskazywać. Szkoda, bo i utwory ciekawe, i re-

noma wykonawców niewątpliwa. Sięgnięcie po nowy repertuar przyniosłoby zapewne lepsze efekty. Może Giergiew powinien skierować uwagę np. na wspaniałe symfonie Aleksandra Głazunowa lub Wasyla Kalinnikowa?

Paweł Chmielowski



ALESSANDRO SCARLATTI
La Gloria di Primavera

Diana Moore, mezzosopran; Suzana Ograjenšek, sopran; Clint van der Linde, kontratenor; Nicholas Phan, tenor; Douglas Williams, baryton • Philharmonia Chorale; Philharmonia Baroque Orchestra • Nicholas McGegan, dyrygent

Philharmonia PBP-09 • w. 2016, n. n. 2015 • 138'00"
☆☆☆☆☆

Serenata *La Gloria di Primavera* została zamówiona u Aleksandra Scarlattiaego przez księcia neapolitańskiego Nicolę Gaetano d'Aragona i jego żonę Aurorę Sanseverino, wielką miłośniczką sztuki. Dzieło to miało uświetnić uzyskanie niepodległości przez dziedzica Neapolu. Jego wykonanie miało miejsce 19 maja 1716 r. Później dzieło uległo zapomnieniu i przeleżało zapomniane prawie 300 lat. Zostało odkryte zupełnie niedawno, a jego współczesna premiera miała miejsce w październiku ubiegłego roku w USA. Kilka koncertów, które miały wtedy miejsce w First Congregational Church w Berkeley w Kalifornii zostało nagranych, a następnie posłużono się nimi, by stworzyć prezentowany album.

Znany zespół, specjalizu-

jący się w muzyce barokowej – Philharmonia Baroque Orchestra and Chorale pod dyktando specjalisty od muzyki z tamtego okresu, Nicholasa McGegana, a także piątka znakomych, światowej sławy solistów, stworzyli znakomitą interpretację dzieła Scarlattiaego.

Dwuptytowy album nie prezentuje się najlepiej. Tekturowe opakowanie zawiera luzem włożoną książeczkę, która zawsze ląduje na podłodze. Luksusowe wydanie na papierze kredowym utrudnia czytanie. Poza tymi mankamentami, cała reszta, czyli muzyka jest na najwyższym poziomie.

Śpiewacy są bardzo dobrze dobrani do swoich ról, na szczególną pochwałę zasługują Diana Moore (mezzosopran) jako Primavera i Clint van der Linde (kontratenor) jako Autunno.

Album ten dowodzi, że niewyczerpane są pokłady zapomnianej muzyki, i że warto je odkrywać, wykonywać i nagrywać. Och, gdyby tylko polscy muzycy i polscy decydenci mieli podobne poglądy, to cała polska muzyka już dawno byłaby odkryta i nagrana.

Warto sięgnąć po to piękne i odkrywcze nagranie.

Stanisław Lubliński

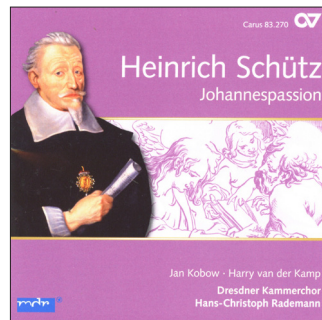
HEINRICH SCHÜTZ
Johannespassion SWV 481

Jan Kobow; Harry van der Kamp; Ulrike Hofbauer; Marie Luise Werneburg; Friedemann Condé; Lee Santana, teorba; Frauke Hess, violone; Ludgar Rémy, organy • Dresdner Kammerchor • Hans-Christoph Rademann, dyrygent

Carus 83.270 • w. 2016, n. 2011 • 56'16"
☆☆☆☆☆

Pasje Heinricha Schütza uznać można za prekursora genialnych pasji bachowskich. Nawet w historii przywracania ich światu, po wielu latach zapomnienia, widoczna jest pew-

na analogia. Nie byłoby wykonania *Pasji Mateuszowej* Bacha w 1829 r., gdyby nie Felix Mendelssohn, podobnie nie byłoby odkrycia *Pasji Mateuszowej* i *Janowej* Schütza, gdyby nie inny Mendelssohn – Arnold (1855–1933), niemiecki kompozytor i pedagog, który na początku lat 1880. sięgnął po partytury, dokonując rewizji dzieł i wreszcie doprowadził do ich wykonania (co dokonywało się za wyraźną zachętą Philippa Spitty, którego znaczenia na polu badań nad muzyką Bacha i Schütza nie sposób przecenić). *Pasja Janowa* Heinricha Schütza w istotny sposób różni się od swojej bachowskiej następczyni. Przede wszystkim, wszelkie środki kompozytorskie charakteryzuje tutaj maksymalna prostota, z dzieła przebi-



ja surowość. Większość tekstu jest po prostu deklamowana, recytatywy wyraźnie dominują, wszystko śpiewane jest a cappella, brak jakichkolwiek instrumentów. Nie jest to dzieło proste w odbiorze, wymaga od słuchacza skupienia, zaangażowania, podążania za tekstem, jeśli to możliwe również znajomości figur retorycznych. Stawia także wysoką poprzeczkę wykonawcom. W omawianym nagraniu, po kompozycję sięgają mistrzowie, których wysoka pozycja w repertuarze oratoryjno-kantatowym nie budzi żadnych wątpliwości. Ewangelistą jest tenor Jan Kobow, Jezusem – bas Harry van der Kamp. Obaj to uznani, doświadczeni śpiewacy; van der Kamp w przyszłym roku ukoń-

czy 70 lat (sic!). Ich interpretacja ma w sobie autorytet, szlachetność. Znakomicie towarzyszy im Chór Kameralny z Drezna, całość fachowo prowadzi Hans-Christoph Rademann. Płyta zawiera dodatki w postaci *Litanii Kyrie eleison* oraz dwóch motetów. To jakby „rozluźnienie”, pozwole nie sobie na bardziej „zmysłową przyjemność” (Schütz używa instrumentów muzycznych realizujących continuo). Album z pewnością zaliczyć należy do ambitnych repertuarowo, ale jeśli ktoś odnajdzie do tej muzyki właściwy klucz, wysiłek jest opłacalny!

Łukasz Kaczmarek



SERGIUSZ TANIEJEW
Kwintet fortepianowy op. 30, Poemat op. 34

Marina Prudenskaya, sopran; Olga Gollej, fortepiano • Leipziger Streichquartett

MDG 307 1917-2 • w. 2016 • 65'08"
☆☆☆☆☆

Muzyka wokalnoinstrumentalna mało u nas znanego Sergiusza Taniejewa (1856–1915) znalazła dobrego ambasadora w postaci wytwórni MDG, znanej z ciekawego doboru repertuaru. Przypominając o setnej rocznicy śmierci rosyjskiego twórcy, niemiecki wydawca opublikował dwie znaczące nowości: krążki poświęcone *Kwintetom smyczkowym* w nagraniu współpracującego z nim Kwintetu z Utrechtu oraz album zawierający *Kwintet fortepianowy* oraz *Siedem poematów*. Ten ostatni jest przedmiotem niniejszej recenzji.

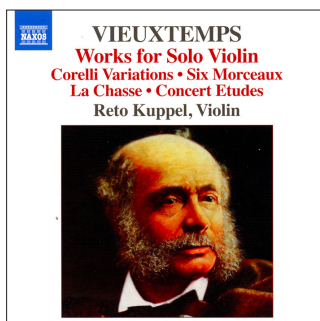
Płytę otwiera potężny, trwający 47 minut *Kwintet g-moll* op. 30, w którym pianistka Olga Gollej i doskonale znany z wielu produkcji firmy MDG Kwartet Lipski odnoszą zasłużony wykonawczy sukces. Droga do niego wiedzie ich przez meandry kontrapunktu, którego Taniejew był wielkim znawcą (jego niewątpliwym śladem jest trzecia część, skonstruowana jako passacaglia), ale też późnoromantycznej melodyki, wielkiego natężenia emocji, wielu kontrastów dynamicznych i agogicznych oraz doskonałego budowania formy, składającej się z czterech wyrazistych ogniw. Dzieło zachwyca wręcz symfonicznym brzmieniem, ekspresją i rozmiarami, dowodzącymi jego rangi w kameralnej twórczości autora. Pod względem czasu trwania i intensywności wyrazu przewyższa go, przynajmniej w rosyjskim repertuarze, jedynie słynne *Trio a-moll* Piotra Czajkowskiego, którego uczniem notabene był Taniejew. Pianistka Olga Gollej oraz Kwartet Lipski przekonują słuchacza, że warto poświęcić ponad trzy kwadranse na zapoznanie się z *Kwintetem*, który, choć wymaga dużo cierpliwości i uwagi, zdecydowanie zasługuje na uznanie miłośników wielkiej kameralistyki.

Album zamyka *Siedem poematów* op. 34, napisanych do poezji Jakova Polonskiego, w których ponownie przy fortepianie bardzo udanie prezentuje się Olga Gollej. Oprócz niej występuje mezzosopranistka, Marina Prudenskaja, śpiewająca zachwycająco. Piękny, delikatny, lecz jednocześnie wyrazisty głos, pozbawiony jakże częstego vibrata, pewny w intonacji, przekazuje – zgodnie z zamysłem kompozytora i poety – pełną gamę emocji, łącząc wysublimowanie i stanowczość, melancholię i optymizm. Na uwagę zasługuje fakt, że artystka śpiewa w ojczystym języku, a dzie-

ła doskonałej dykcji i bardzo starannej artykulacji, słuchaczom udziela się zaangażowanie wykonawczynie i wspierającej ją pianistki. Zresztą dzięki tłumaczeniom tekstów pieśni, widniejącym w książeczce, treść poszczególnych pieśni mogą śledzić nawet ci odbiorcy, którzy nie znają rosyjskiego. Pięknie on brzmi w *Poematach* Taniejewa, gdy wykonuje je śpiewaczka tej klasy, co Marina Prudenskaja.

Miłośnikom mało znanej, lecz na pewno wartościowej i trafiającej do serca rosyjskiej muzyki kameralnej i wokalne, polecam album MDG, będący godnym uhonorowaniem rocznicy stulecia śmierci Sergiusza Taniejewa.

Paweł Chmielowski



HENRY VIEUXTEMPS
36 Etiud op. 48, 6 Morceaux op. 55, La Chasse op. 32 nr 3, 6 Etudes de concerto op. 16

Reto Kuppel, skrzypce
Naxos 8.573339 • w. 2015, n. 2014
★★★★★

Trochę ponad rok temu firma Naxos wydała płytę z etudami Ferdynanda Davida. Nagrania dokonał wybitny skrzypek niemiecki, Reto Kuppel, specjalista od tego rodzaju repertuaru (wcześniej nagrał m.in. utwory Friedricha Hermana, również dla Naxosu).

Niedawno ukazała się również w firmie Naxos płyta tego skrzypka z solowymi utworami wybitnego belgijskiego kompozytora i skrzypka, Henry'ego Vieuxtempsa. Płytę rozpoczyna 6 etiud ze zbioru 36 Etiud

op. 48. Te akademickie utwory miały w zamyśle ich twórcy zastąpić w pracy dydaktycznej dzieła takich jego poprzedników, jak Kreutzer i Rode.

Kolejną pozycją na płycie jest zbiór 6 *Morceaux* op. 55 inspirowanych twórczością Bacha. Zbiór ten został wydany już po śmierci kompozytora.

Ostatnie pozycje na płycie to *La Chasse* op. 32 nr 3 – ostatnia miniatura ze zbioru 3 *Pièces de salon* op. 32 – oraz młodzieńcze fajerwerki w postaci 6 *Etudes de concerto* p. 16.

Reto Kuppel jest wytrawnym skrzypkiem, wszelkie trudności pokonuje z wielką swobodą. Stylistyka muzyki skrzypcowej drugiej połowy XIX w. nie jest mu obca, wykonuje ją z wielkim zaangażowaniem. Dzięki znakomitej technice, pięknej kreacji i zaangażowaniu, dociera do słuchacza. Szczególną uwagę przyciąga szlachetność jego dźwięku.

Jedyne, co można zarzucić temu albumowi, to monotoność, ale nie ma się co temu dziwić – płyta trwa prawie 75 minut. Dlatego też polecam ten album wszystkim miłośnikom wiolinistyki.

Stanisław Lubliński

ANTONIO VIVALDI
Sonaty wiolonczelowe: RV 46, RV 43, RV 42 RV 41, RV 39, RV 40, RV 38

Accademia Ottoboni
Zig Zag Territoires ZZT338 • w. 2014, n. 2013 • 75'14"
★★★★★

Jeszcze w latach 70. XX w. Vivaldi był kompozytorem niemalże zapomnianym, znanym głównie dzięki *Czterem porom roku*. Od tego czasu jednak wiele się zmieniło. Chyba już wszystkie jego dzieła zostały zarejestrowane, niektóre wielokrotnie i moda na niego nie słabnie.

Choć Vivaldi był skrzypkiem to komponował również



na inne instrumenty, w tym na wiolonczelę, której poświęcił wiele koncertów i sonat. Właśnie sonaty, siedem z dzieł wzięciu nam znanych, zostały utrwalone na prezentowanej płycie. Sam kompozytor nie publikował swoich sonat wiolonczelowych, jednakże francuski wydawca Charles-Nicolas Le Clerc pod koniec lat 1730. Opublikował sześć z nich, najprawdopodobniej bez zgody kompozytora. Wydawca chciał wykorzystać popularność wiolonczeli we Francji w pierwszej połowie XVIII w. Nie zachowała się informacja, komu Vivaldi dedykował te utwory.

Wykonawcy – Accademia Ottoboni (Marco Ceccato – wiolonczela, Rebeca Ferri – wiolonczela, Matteo Coticoni – kontrabas, Francesco Romano – lutnia i gitara, Anna Fontana – klawesyn i organy) – to wybitni specjaliści od muzyki z czasów Vivaldiego. Ich dobór temp jest godny podziwu, gra jest na najwyższym poziomie i wzbudza mój podziw. Dla mnie ten album jest chyba najlepszą rejestracją sonat wiolonczelowych Vivaldiego. Mam nadzieję, że wkrótce artyści zarejestrują pozostałe sonaty.

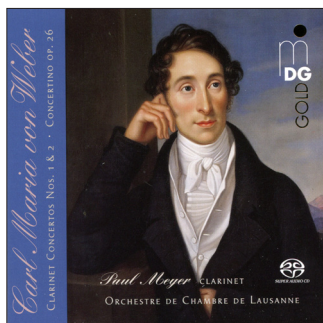
Album godny polecenia.

Stanisław Lubliński

CARL MARIA VON WEBER
Koncerty klarnetowe

Paul Meyer, klarnet i dyrygent • Orchestre de Chambre de Lausanne

MDG 940 1922-6 • w. 2016 • SACD, 51'27"
★★★★★



Concertino op. 26 oraz dwa koncerty klawetowe są owocem muzycznej przyjaźni kompozytora Carla Marii von Webera i klawecisty Heinricha Baermanna, muzyka Orkiestry Dworskiej w Monachium. Bezsprzecznie należą one do najwybitniejszych dzieł Webera, olbrzymią popularnością cieszy się zwłaszcza bardziej pogodny, wirtuozowski, pełen blasku II Koncert Es-dur. Nic dziwnego, że utwory doczekały się wielu bardzo udanych nagrań. Jednym z nich jest klasyczna wersja Sabine Meyer i Staatskapelle Dresden pod dyrekcją Herberta Blomstedta dla EMI. Obecnie, po arcydzieła Webera sięga imiennik wspaniałej klawecistki, nie mniej znakomity Paul Meyer, zapraszając do współpracy Orchestre de Chambre de Lausanne. Powstała płyta, pomimo silnej konkurencji, należy do najbardziej wartościowych w weberowskiej dyskografii. Przede wszystkim Paul Meyer jest prawdziwym profesjonalistą, wirtuozem, który z ogromnym wdziękiem radzi sobie z wszelkimi trudnościami technicznymi, jakimi najeżył swe kompozycje niemieckiej romantyki. W jego wykonaniu ta muzyka rzeczywiście jest olśniewająca. Kolejną wyrażną cechą jego interpretacji jest piękny dźwięk: czysty, gładki, miękki, bardzo szlachetny. Słuchanie gry klawecisty jest prawdziwą zmysłową przyjemnością. Wykonanie Meyera jest liryczne, łagodne, w wolnych fragmentach pięknie pastelowe, poetyckie. Zna-

komiecie układa się jego współpraca z Orkiestrą Kameralną z Lozanny. Artysta zdecydował się stanąć na czele tego zespołu, który prowadzi pewną ręką, osiągając imponujący efekt homogeniczności. Orkiestra z tradycjami sięgającymi wczesnych lat 1940., mająca w swej najnowszej dyskografii nagrania koncertów fortepianowych Mozarta, czy symfonii Schumanna z Christianem Zachariąsem, właśnie we wczesnoromantycznym repertuarze zdaje się brzmieć najlepiej. Wszystko jest tutaj na właściwym miejscu i ma odpowiednie proporcje. Całości dopełnia świetny dźwięk, utrwalony przez MDG. Dla osób poszukujących jednego dobrego nagrania koncertów klawetowych Carla Marii von Webera to strzał w dziesiątkę!

Łukasz Kaczmarek



MIECZYŚLAW WEINBERG
6 Scen baletowych – Symfonia choreograficzna op. 113; Symfonia nr 22 op. 154
Syberyjska Orkiestra Symfoniczna • Dymitr Wasiliew, dyrygent
 Toccata Classics TOCC0313 • w. 2015, n. 2013 • 71'59"
 ★★★★★

Mało znana, przynajmniej w Polsce, brytyjska firma Toccata Classics wydała w 2014 r. album z *Symphonią nr 21* Mieczysława Weinberga. Płyta ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Ledwo minął rok, a już kolejne odkrycie w tym wydawnictwie, a przy okazji premiera swia-

towa dwóch utworów naszego rodaka – niedokończona *Symfonia nr 22* i *Symfonia choreograficzna*. Aż dziw bierze, że dużo większe wydawnictwa, dużo większe instytucje, w tym nasz NOSPR i Filharmonia Warszawska, prze-gapły te utwory. Prezentowane nagranie, tak jak i poprzednie, zostało zrealizowane ze znakomitą orkiestrą z Syberii.

Weinberg skomponował w 1958 r. trzyaktowy balet *Biała chryzantema*, który opowiada historię oślepionej w Hiro-szimie dziewczyny, która odzyskała wzrok dzięki sowieckim lekarzom. Dzieło nie zostało nigdy wystawione, natomiast autor posłużył się nim później, w 1975 r., by stworzyć *6 Scen baletowych – Symfonia choreograficzna*. Jego partytura pełna jest niezapomnianych, zaskakujących kontrastów, perkusja użyta jest podobnie, jak w późnych dziełach Szostakowicza. Po energicznym otwarciu w *Allegro molto* perkusja wysuwa się na plan pierwszy, natomiast następujące *Adagio* jest przesycone egzotycznym, wschodnioeuropejskim klimatem. Trzecia część to zabawne, taneczne *Allegretto*, podczas gdy część czwarta, *Adagio – Moderato* jest przygnębiająca. Wyjątkowo wciągające jest przedostatnie *Adagio*, zawierające cudownie melodyjne motywy, które mogłyby wyjść spod pióra Rachmaninowa. Część ostatnia to *Presto*, pełne surowej energii, skoczne, nawiązuje do muzyki klezmerskiej, które kończy się z ogromną siłą.

Ciężka choroba opóźniła pracę Weinberga nad *Symphonią nr 22* i w rezultacie pozostała niedokończona. Wdowa po kompozytorze, Ola, zaproponowała Kiryłowi Umańskiemu dokończenie utworu, co też zrobił. Jej pierwsze wykonanie miało miejsce w 2003 r.

Cały utwór jest ponury, pogrążony w melancholii, jakby

kompozytor przeczuwał bliski koniec. Pierwsza część – monumentalna, trwająca 25 min. *Fantasia* – pełna jest smutku, rozmyślenia nad sensem życia. Druga część, ulotne, trwające raptem 5 min. *Intermezzo*, potęguje tylko wrażenie smutku, wyniesione z części pierwszej. Finałowe *Reminiscencje* nawiązują do części pierwszej. Dzieło smutne, pełne powagi, przemyśleń nad ulotnością życia.

Pod batutą Dymitra Wasiliewa Syberyjska Orkiestra Symfoniczna okazała się znakomitym wykonawcą tych dwóch, jakże trudnych dzieł. Pełne wigoru sceny baletowe, które są dla mnie ogromnym zaskoczeniem, ogromne skupienie w *Symphonii*, jasny dźwięk, znakomite wyczucie temp. Album ten jest prawdziwą ucztą dla melomana.

Stanisław Lubliński

Różne



J. S. Bach – Psalm 51 BWV 1083 • A. Vivaldi – Nisi Dominus RV 608

Céline Scheen, sopran; Le Banquet Céleste • Damien Guillon, dyrygent i kontratenor

Glossa GCD 923701 • w. 2016, n. 2015 • 56'17"

★★★★★

Miło mi zarekomendować kolejną ciekawą i wartościową produkcję płytową znanej wytwórni Glossa, poświęconą wokalnoinstrumentalnym dziełom doby baroku. W programie krążka znalazł się *Psalm 51: „Tilge, Höchster, meine Sün-*

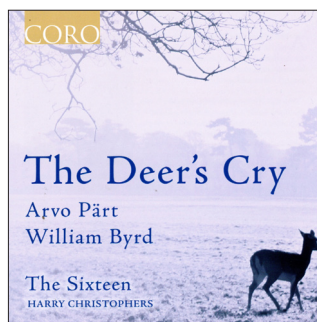
den” BWV 1083 Jana Sebastiana Bacha oraz *Nisi Dominus* RV 608 Antonia Vivaldiego. Wykonanie jest zasługą sopranistki Céline Scheen oraz formacji Le Banquet Céleste pod kierunkiem śpiewającego w obu kompozycjach kontratenora, Damiena Guillona. Uważni Czytelnicy **Muzyka21** być może pamiętają, że miałem już przyjemność pozytywnie ocenić i polecać interpretacje baroku francuskiego artysty, spełniającego się bardzo dobrze w podwójnej roli: solisty i dyrygenta. Wydana kilka lat temu płyta innej wytwórni, tym razem Zig Zag Territoires, z kantatami oraz dziełami organowymi Jana Sebastiana Bacha wzbudziła mój zachwyty. Niniejsza produkcja także budzi pozytywne odczucia za sprawą interesująco dobranego repertuaru, starannego wykonania oraz pięknego śpiewu duetu solistów, Damiena Guillona w szczególności.

Z pewnością początkujący melomani, słuchający od początku omawianej płyty poczują się zaskoczeni, słysząc wykonywane po niemiecku... słynne *Stabat Mater* Giovanniego Baptisty Pergolesiego. Popularność owego utworu w osiemnastym stuleciu była tak ogromna, że kompozycja była opracowywana na różne sposoby. Nic dziwnego, że na swój warsztat wzięła ją mistrz podobnych praktyk – Jan Sebastian Bach. Zmianom uległ zarówno tekst, przystający do wymagań religii luterańskiej, autorstwa nieznanego poety, jak i materia muzyczna. Kompozytor zmodyfikował utwór w warstwie wokalne i instrumentalnej, niezależnie od partii altówek oraz drugich skrzypiec. Szkoda, że wykonawcy nie zdecydowali się zarejestrować oryginalnej partytury Włocha, rezygnując z okazji do ciekawych porównań obu wersji: włoskiej oraz niemieckiej.

Mimo tego zastrzeżenia, omawiany krążek jest bardzo satysfakcjonujący w odbiorze. Posługująca się historycznymi instrumentami formacja Le Banquet Céleste tworzy piękne, nastrojowe tło dla natchnionego i zaangażowanego śpiewu sopranistki oraz kontratenora. Muzycy grają pojedynczo, w obsadzie solistycznej, dzięki czemu słychać wyraźnie, zarówno poszczególne linie muzyczne w partii orkiestry, jak ich artykulację. Nie ulega wątpliwości siła wyrazu, pomimo niewielkiego liczebnie grona grających, oraz koncentracja każdego z nich na swoim zadaniu. Równie pozytywne wrażenie wywiera produkcja śpiewaków. Razem brzmią bardzo spójnie, nie zagłuszając siebie, a barwa głosu każdego z nich wprowadza pożądany kontrast: miękki, głęboki, wyrazisty alt Guillona doskonale koresponduje z jasnym, wysokim, czystym sopranem Scheen. Śpiewają nie tylko z wyrazem, ale również bardzo pewnie pod względem intonacyjnym, co sprawdza się w fragmentach wirtuozowskich, utrzymanych w szybkim tempie, których w obu religijnych dziełach paradoksalnie nie brakuje. Niestety, nie zawsze można zrozumieć tekst, dykcja artystów pozostawia trochę do życzenia. Podobne zastrzeżenie mogę wysunąć do jakości dźwięku: jest ogólnie dobry, lecz w najgłośniejszych dźwiękach słychać pogłos, zaś całość została zarejestrowana na dość intensywnym poziomie, co zmusza słuchacza do częstego manipulowania pilotem lub pokrętłem w odtwarzaczu w celu ustalenia optymalnego wolumenu. Niestety, trzeba to robić niekiedy ze ścieżki na ścieżkę. Nie jest to jednak szczególnie istotna wada, rzutu jąca w znaczący sposób na odbiór całej produkcji.

Owe zastrzeżenia nie umniejszają w żaden sposób wysokiego poziomu artystycznego omawianej płyty. Wielbiciele sakralnej twórczości doby baroku mają dzięki niej okazję do delektowania się pięknym śpiewem i grą w pełnej wyrazu, natchnionej i atrakcyjnej muzyce trojga arcydzieł owej epoki.

Paweł Chmielowski



THE DEER'S CRY

Utwory: Byrda, Pärta, Tallisa
The Sixteen • *Harry Christophers*, dyrygent

Corod COR16140 • w. 2016 • 66'52"

★★★★★

Godna podziwu jest fonograficzna aktywność znanej angielskiej formacji wokalne – The Sixteen. Jak większość renomowanych artystów, specjalizujących się w muzyce dawnej, grupa założyła własne wydawnictwo płytowe, publikujące z zaskakującą systematycznością nowości. Wśród nich znaleźć można krążek zatytułowany *The Deer's Cry*. Znaczący chóralkowy repertuar wiedzą doskonale, że tak się nazywa jedna z kompozycji Arvo Pärta, obchodzącego w ubiegłym roku swoje 80. urodziny. Na płycie wytwórni Coro znalazły się jeszcze inne jego utwory: *Nunc dimittis* oraz *The woman with the Alabaster Box*. Pozostałe pozycje stanowią dzieła wielkich angielskich twórców: Thomasa Tallisa oraz Williama Byrda, którego kompozycje są dominantą albumu. Każdy z kompozytorów zasługuje oczywiście na płytę monogra-

ficzną, lecz tu mamy kompilację utworów napisanych przez arcydzieł muzyki wokalne.

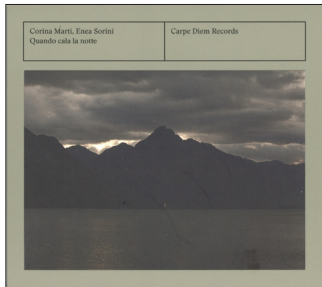
Jak zatem wypada połączenie twórczości autorów żyjących w różnych epokach, działających w innych realiach politycznych i historycznych, wyznających odmienne religie? Znakomicie, ponieważ pomimo różnic czasowych, stylistycznych i wyznaniowych, wszystkie nagrane dzieła, poza mistrzowskim wykonaniem formacji The Sixteen pod kierunkiem swojego szefa, Harry'ego Christophersa, łączy pierwiastek duchowy, głębia i piękno, a te są przecież ponadczasowe. Może szkoda jedynie, że tak mało utworów Thomasa Tallisa znalazło się na krążku, jedynie dwa: cudowne *Misereere nostri* oraz *When Jesus went*. Dominuje, jak wspomniałem, religijna twórczość Byrda, a mianowicie jego motety, fragmenty ze zbioru *Cantiones sacrae*, z monumentalnym, trwającym 11 minut arcydziełem wokalne polifonii, *Tribue, Domine*, który zamyka całość.

Znajomość materii i stylu obu wymienionych mistrzów nie ulega w przypadku angielskiej grupy wokalne najmniejszej wątpliwości, albowiem specjalizuje się w tym repertuarze, natomiast równie dobrze odnajduje się w twórczości współcześnie żyjącego Pärta, prezentując trzy jego kompozycje w sposób bardzo przekonujący. Umiejętnie buduje nastroj odpowiednimi środkami wyrazu i techniki, np. gradacją crescendo w tytułowym dziele krążka, gdzie musi narastać od początku do końca przez ponad cztery minuty, wymagając od śpiewaków znacznej maestrii warsztatowej. Słychać tu wspaniałe połączenie intymności, subtelności, prostoty, a jednocześnie wyrazistej ekspresji i pewnego wyrafinowania, tworzących hipnotyzującą niemalże całość. Artyści

nie spieszą się, pozwalają muzyce wybrzmieć w pełni, aczkolwiek nie ma tu też rozwleczenia tempa, przeważa płynna narracja, pozwalająca pokazać potencjał wszystkich grup głosowych w zespole. Słuchanie przez ponad godzinę muzyki arcy mistrzów wokalistyki przeszłości i teraźniejszości jest prawdziwą ucztą dla ducha, aczkolwiek można odnieść wrażenie, że nieco powściągliwą w zakresie emocji.

Dla miłośników chóralistyki prezentowany album wytwórni Coro powinien być zdecydowanie mile widzianym nabytkiem w domowych płytotekach. Słuchacze angielscy będą mieć szczęście obcować z nagraniem repertuarem na żywo w trakcie XVI Pielgrzymki Chóralnej formacji The Sixteen, odbywającej się od kwietnia do listopada.

Paweł Chmielowski



QUANDO CALA LA NOTTE

Corina Marti, klawesyn; Enea Sorini, tenor

Carpe Diem CD-16308 • w. 2016 • 65'49" ★★★★★

Quando cala la notte – Gdy zapada noc, to tytuł płyty ewokujący dość silne skojarzenia. Pierwszymi narzucającymi się asocjacjami z nocą są sen, cisza, spokój. Ale noc to także czas, gdy budzą się lęki, niepokoje, melancholia (która niegdyś była synonimem depresji). Słynny obraz Goyi, *Gdy rozum śpi, budzą się demony* również kojarzy sen z czymś upiornym. Wreszcie, noc to również drugie życie: taniec, radość, wino... Szwajcarska klawesynistka Corina Marti i włoski tenor Enea Sorini przedstawiają tu wybór kompozycji z XVI-wiecznej Italii, które pod względem charakteru wiążą się właśnie z rozumianą na tak różne sposoby nocą. Artyści tak dobrali program, by muzyka w jakiś sposób odnosiła się do tematu miłości.

Większość utworów to instrumentalne dzieła solowe, siedem – pieśni. Utrzymane są one w XVI-wiecznej formie frotoli (prototyp madrygału). Jest to muzyka poruszająca różne struny ludzkiej duszy, wywołująca proste wzruszenia, skłaniająca do refleksji, pobudzająca do radości. Utwory są raczej nieskomplikowane, część z nich posiada ludową proveniencję. Autorami kompozycji są m.in. Bartolomeo Trombocino, Marco Antonio Cavazzoni, Philippe Verdelot, jak również „nasz” Mikołaj z Krakowa, niektóre to dzieła anonimowe.

Corina Marti znana jest polskiej publiczności chociażby z krakowskiego festiwalu Misteria Paschalia. W prezentowanym nagraniu ma do dyspozycji wczesnorenesansowy klawesyn. Jej dźwięk jest lekki, zwiewny, jasny, srebrzysty, rzadko bardziej mroczny. Artystka prezentuje dobrą biegłość techniczną, świetnie opanowała sztukę renesansowej ornamentacji. W podobnym stylu śpiewa Enea Sorini. Dysponuje on lekkim tenorem, jego głos jest miękkim i subtelny, ma ciekawą barwę, nieco w stylu Marca Beasleya. Artyści znakomicie ze sobą współbrzmia. Nie mają ambicji, by czynić z wykonywanych kompozycji wielkich dzieł, raczej starają się uchwycić ich wewnętrzny charakter, prostotę. Cały projekt jest spójny i interesujący. Szata graficzna płyty, dość ciemna, w jednoznaczny sposób odwołująca się do melancholii, stanowi ciekawe dopełnienie albumu.

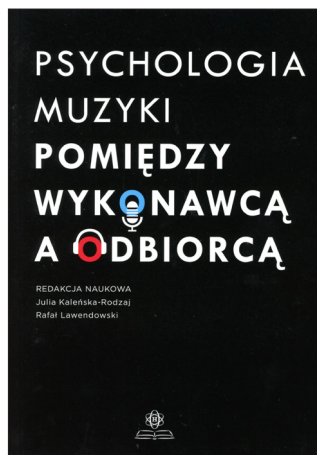
Łukasz Kaczmarek

Książki

JULIA KALEŃSKA-RODZAJ, RAFAŁ LEWANDOWSKI RED. Psychologia muzyki – Pomiedzy wykonawcą a odbiorcą

Harmonia, Gdańsk 2015

O tym, że muzyka nie pozostaje bez wpływu na odbiorcę pisali już starożytni filozofowie. Platon i Arystoteles w swoich traktatach, jako jedni z pierwszych, dokonali zdefiniowania poszczególnych modii poprzez krótkie scharakteryzowanie uczuć, jakie wywołują one u odbiorcy. W okresie późnego Renesansu i Baroku zagadnienie to stanowiło przedmiot badań wielu teoretyków, co do-



prowadziło do wyodrębnienia się osobnej dziedziny, określonej mianem retoryki muzycznej. Najbardziej znanym teoretykiem, który dokonał systematyzacji i zdefiniowania poszczególnych figur retorycznych był niemiecki uczony Johann Mattheson (1681–1764). W swoim słynnym dziele *Der Volkommene Capellmeister* wiele uwagi poświęcił także zagadnieniom relacji pomiędzy wykonawcą a odbiorcą. Udziela wskazówek, nie tylko, jak powinna być skonstruowana kompozycja, aby skutecznie oddziaływała na odbiorcę, ale mówi także o jej wykonaniu.

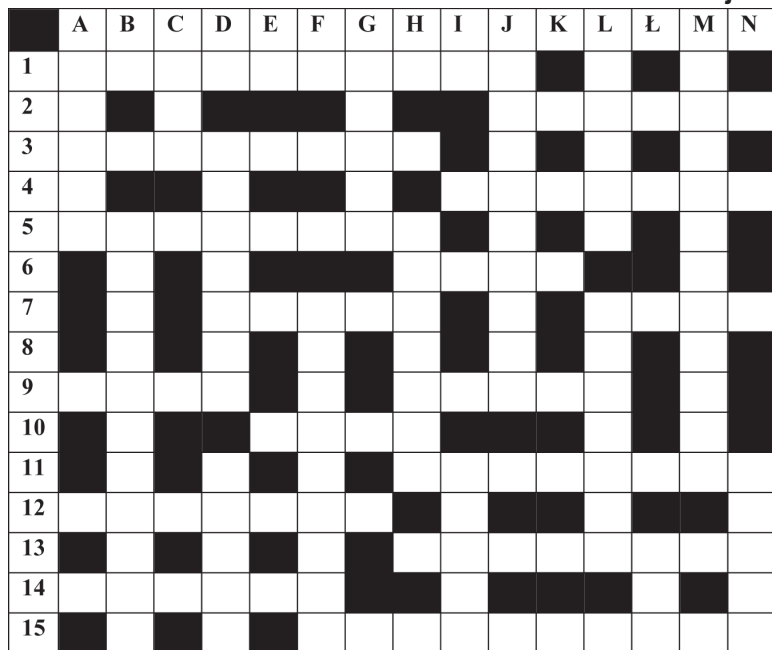
Faktem potwierdzającym, że zagadnienie to budzi liczne dylematy także w dzisiejszych czasach jest niniejsza publikacja. Pierwsza jej część zostaje poświęcona wzajemnym relacjom, jakie towarzyszą odbiorcy i wykonawcy. Dość ciekawe wydają się rozważania autorstwa Karoliny Pietras, która podjęła w swoich rozważaniach na pozór banalny, a jednak istotny temat, mówiący o oddziaływaniu odbiorcy na wykonawcę, a przyświecały temu słowa Liama Gillicka, który niegdyś stwierdził: „moja twórczość jest jak światło w lodówce – funkcjonuje tylko wtedy, gdy znajdzie się ktoś, kto otworzy drzwi”. Niejako kontynuacją podjętych rozważań jest druga część publikacji. Jak twierdzą jej autorzy, muzyka jest narzędziem prowadzącym niekiedy do zmiany nastroju, ale mogącym nawet na trwałe doprowadzić do zmiany zachowania, zwłaszcza jeśli mamy na myśli osoby w młodym wieku. Natomiast, jak twierdzi Łucja Bieleninik, muzyka ma wpływ nie tylko na zachowanie pojedynczych jednostek, ale kształtuje także relacje międzyludzkie. Ostatnia część poświęcona została osobie słuchacza. Jak twierdzą jej autorzy, to właśnie osoba odbiorcy ma bardzo istotny wpływ na kształtowanie się muzyki.

Biorąc pod uwagę dzisiejszy rozwój medycyny, mało kto zastanawia się nad tym, że także inne środki mają właściwości terapeutyczne, a do nich – bez wątpienia – należy muzyka.

Karol Rzepecki

Krzyżówka nr 75/sierpień 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) balet Prokofiewa; 2-J) poemat symfoniczny Duparc'a; 3-A) niem. kompozytor i śpiewak z XIX w.; 4-I) twórca opery „Sprzedana narzeczoną”; 5-A) pol. kompozytor i dyrygent, twórca baletu *Kupała*; 6-H) poemat symf. Noskowskiego; 7-D) okres w historii muzyki; 7-L) Marcel ..., twórca opery *Moretus*; 9-A) imię osoby z opery komicznej *Duch wojewody* L. Grossmana; 9-H) strunowy instrument muz.; 10-E) szwedzki zespół wokально-instrumentalny; 11-H) rodzaj utworu muzycznego; 12-A) ojczyzna Berlioz'a, Bizet'a; 13-H) elementarne wiadomości z jakiej dziedziny np.: muzyki; 14-A) fr. kompozytor i dyrygent (1901–1971); 15-F) balet P. Perkowski'ego.

Pionowo: A-1) Wojciech ..., polski kompozytor, twórca muzyki do ponad 100 filmów; B-5) mechaniczny instrument muzyczny; C-1) członek Izby Lordów; D-3) rodzaj lutni basowej; D-11) Imre ... niewidomy węgierski pianista; F-7) był nim Rinaldo z musicalu D. Modugno; G-1) miasto, organizator Międzynarodowego Festiwalu „Muzyka na Pograniczu”; H-5) melodramat J. Elsner'a; I-11) wybór utworów muzycznych na płycie; J-1) Otto ... niem. dyrygent, ur. we Wrocławiu; L-1) imię Lipnickiej; L-7) mechaniczny instrument muz.; Ł-13) amer. piosenkarka i aktorka film; M-1) Marcin ..., pol. śpiewak operowy (baryton);

Rozwiązanie krzyżówki nr 74
Aleksander Tansman

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

płyty otrzymują: **Karol Dyduch**, Poznań; **Janina Łukasik**, Kraków; **Igor Zych**, Warszawa

1-H, 1-B, 9-K, 8-L, 4-N, 9-H, 15-H, 9-A, 14-C, 7-E, 3-G.

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

① Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 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



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

Francuski kompozytor **Émile Pierre Ratez** (1851 – 1934)
kolejna światowa premiera jego dzieł już wkrótce

AP0366 • DDD •
© 2016 • © 2016

Émile Pierre Ratez
1851 – 1934

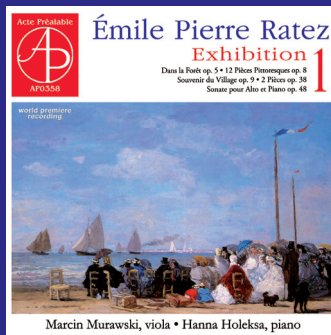
Exhibition 2

*Caprice-Valse op. 13; Fantaisie Iberique op. 51
Deux Pièces pour flûte et piano op. 42
Intermezzo op. 50; Sonatine op. 61
L'Ægipan op. 72; Japonerie op. 57
Sonate pour piano et alto op. 18
Pièce Romantique op. 70*

Ewa Murawska, flet
Hanna Holeksa, fortepian
Marcin Murawski, altówka



Wybitni wykonawcy



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

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



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

Gabriel Kaczmarek – *Msza 1050*

Utwór skomponowany w 2016 r. dla upamiętnienia 1050. rocznicy Chrztu Polski.

AP0364 • DDD • 53'22"
© 2016 • © 2016



Gabriel Kaczmarek

Msza 1050

Izabella Tarasiuk-Andrzejewska, mezzosopran
Tomasz Raczkiwicz, kontratenor
Józef Biegański, sopran chłopięcy
Sinfonietta Polonia
Chór Cantanti
Cheung Chau, dyrygent

PATRONAT HONOROWY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



POZnań
Patronat Honorowy
Prezydenta Miasta Poznania

Dofinansowano
ze środków budżetowych
Miasta Poznania



Chrzest 966.pl

APOLO
FUNDACJA MUZYCZNA



Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Chrzest 966.



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

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