

I XXII Festiwal Muzyczny w Busku-Zdroju I Sopockie Dni Sztuki Wokalnej I

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 9 (194)  
wrzesień 2016  
ROK XVII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Michał Znaniński

pełne zaufanie  
do Verdiego

## Marcelina Beucher

wpaść w  
artystyczny obłąd

## Wojciech Drabowicz

legenda polskiej  
wokalistyki

## Kyung-Wha Chung

powrót  
mistrzyni



**Donald Maurice**  
viola d'amore to moja pasja



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

Francuski kompozytor **Émile Pierre Ratez** (1851 – 1934)  
kolejna światowa premiera już w sprzedaży

AP0366 • DDD • 62'28"  
© 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**

Acte Préalable  
AP0366

**Émile Pierre Ratez**  
**Exhibition 2**

Fantaisie ibérique op. 51 • Intermezzo op. 50 • Japonerie op. 57  
L'Ægipan op. 72 • Sonatine op. 61 • Pièce romantique op. 70  
Sonate op. 18 • Caprice-Valse op. 13 • 2 Pièces op. 42

world premiere recording

Hanna Holeksa • Ewa Murawska • Marcin Murawski

## Wybitni wykonawcy



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

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

Polska w ruinie była tylko w czasie ostatnich wyborów. Teraz okazuje się, że jesteśmy bogaczami nad bogacze. Rząd właśnie powołał Polską Fundację Narodową, która ma promować dobry wizerunek Polski za granicą. Koszt, bagatela, 100 000 000 zł. Co to dla nas! Po co w ogóle zwracać sobie głowę tak śmieszną kwotą, którą mamy wydawać co rok. Na sumę tę mają się zrzucić największe firmy państwowe, czyli my wszyscy!

Od lat różne instytucje państwowe zajmują się promocją Polski i krzewieniem jej kultury w świecie. Widać za mało czynią, skoro tworzy się im konkurenta, i to z tak ogromnym zapleczem finansowym, który ma dbać o dobre imię Polski. Rodzi się pytanie – co czyniły instytucje, takie jak Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Adama Mickiewicza, Instytut Muzyki i Tańca, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Narodowy Instytut Audiowizualny etc. – że trzeba teraz po nich poprawiać, czy też posprzątać?

Opowiadając o rządowej inicjatywie (pomysłodawcą jest minister skarbu Dawid Jackiewicz, który jak Nobel, chce zdobyć nieśmiertelność, tyle że nie za swoje, a za nasze), minister stwierdził, że władze denerwuje to ciągle mówienie o „polskich obozach śmierci”, o polskich leniwych pracownikach, czy złodziejach samochodów, nie mówiąc już o „kłamstwie oświęcimskim”. Trzeba przyznać, że przykre to, jak nas za granicą widzą. Ale czy jakakolwiek promocja za 100 mln rocznie zmieni ten obraz Polaka w świecie? Niedawno pani minister edukacji Anna Zalewska pokazała wszystkim niedowiarkom, jak za małe pieniądze i w tempie błyskawicznym spowodować, by Polska była na ustach całego świata. Otóż udała się do programu *Kropka nad i* od lat firmowanego i prowadzonego w TVN przez Monikę Olejnik. Chwila rozmowy, wypowiedź całkowicie pozbawiona sensu (antysemici, nie do końca Polacy, zabili Żydów w Kielcach; dramatyczna sytuacja, która miała miejsce w Jedwabnem była kontrowersyjna!) i już odzywa się United States Holocaust Memorial Museum „głęboko zaniepokojone” słowami pani minister o Jedwabnem. To prawda, że te słowa pani minister chwały nie przysporzą, większość raczej popuka się w czoło, ale przecież, zgodnie ze znaną od lat zasadą, „nieważne, co piszą, ważne, aby nazwiska nie przekreśli”, powinniśmy się cieszyć z tej nagłej popularności

naszego kraju. Chwała Muzeum Holokautu za to, że ani nazwiska pani minister, ani nazwy kraju, z którego pochodzi, nie przekreśliło. Najważniejsze, że szlak został przetarty. Niech kolejni błyskotliwi ministrowie i inni członkowie elit władzy ustawiają się w kolejce do pani Olejnik, wypowiedzą jakieś brednie, a oszczędzone 100 milionów przeznaczymy na szczytne cele. No, chyba że Fundacja powstała, by stworzyć kolejne etaty dla swoich.

Mamy potrzebę inwestowania 100 mln w walkę z „kłamstwem oświęcimskim”, a jednocześnie tworzymy całkiem nowe „kłamstwo kieleckie” i „kłamstwo jedwabne”, co natychmiast zwiększa rozpoznawalność i „popularność” Polski w świecie.

Najciekawsze jest to, że wypowiedź wybitnej nauczycielki, pedagoga, magistra polonistyki, minister Zalewskiej, musi tłumaczyć naszym zagranicznym partnerom minister spraw zagranicznych, Witold Waszczykowski, który akurat polonistą, ani lingwistą nie jest. I co tu tłumaczyć? Każdy absolwent szkoły podstawowej świetnie zrozumiał przekaz pierwszej nauczycielki RP.

W ramach walki o lepszą promocję Polski, minister Gliniński zdymisjonował Pawła Potoroczyna, dyrektora Instytutu Adama Mickiewicza. Jednym z powodów tej decyzji były ogromne koszty przeznaczone na podróże ponad 3 tys. osób w samym tylko roku 2013. Przyznać trzeba, że IAM świetnie za nasze pieniądze promował kulturę polską w świecie. Organizował zagranicą zamknięte koncerty, na które przewoził samolotami z Polski polskich dziennikarzy, którzy po powrocie nie zamieszczali nawet relacji z tych wydarzeń w mediach, w których pracowali. To genialna promocja naszej kultury: zróbmy za wielkie pieniądze koncert zagranicą, nie wpuśćmy miejscowych, a przywiezieni na koncert dziennikarze, którym zapewnimy „wikt i opierunek”, na pewno źle o nas nie napiszą, jeśli w ogóle to zrobią! Ale w świat poszła informacja, jak dobrze wydajemy pieniądze na promocję Polski.

Ten sam IAM obficie optał zagranicznych muzyków, by grali naszą muzykę na tych zamkniętych koncertach, ale jak się dotacje skończyły, muzycy ci do polskiego repertuaru już nie wrócili. Innym wątpliwym sukcesem było stworzenie orkiestry I, Culture, składającej się z młodych, zagranicznych muzyków, którzy za nasze pie-

niądze uczyli się i koncertowali po świecie z niepolskim repertuarem. Odejście pana Potoroczyna niewiele więc zaszkodzi wątpliwej promocji kultury polskiej w świecie. Można jednak mieć obawy, że osoba, która przyjdzie na jego miejsce, spowoduje tylko jeszcze większe spustoszenie w kasie państwowej, a rezultaty będą jeszcze bardziej mizerne. No, chyba że będzie to ktoś pokroju nowego prezesa IPN – rzuci w eter jedno małe „kłamstewko jedwabne” i Polska znów będzie, za darmo, na ustach całego świata.

Widać, jak nasi włodarze starają się promować Polskę. Tylko, czy naprawdę o taką promocję nam chodzi? Przez 10 miesięcy rządzenia, PIS zrobiło tyle dla „promocji” naszego kraju, że przez kolejne 10 lat tego nie odrobimy. Bo stracić reputację bardzo łatwo, odzyskanie jej może zająć całe wieki.

Podczas Światowych Dni Młodzieży młoda uczestniczka z Gabonu wypowiedziała się do kamery, że dzięki wizycie w Auschwitz zrozumiała, że wojnę rozpętali nie Polacy, lecz Niemcy, i że to nie Polacy, lecz Niemcy mordowali ludzi w obozach. Już dla tej jednej Murzynki warto było zorganizować ŚDM. A dla pani minister edukacji Anny Zalewskiej sugestia – zamiast mijać się z prawdą na antenie TVN-u, może lepiej skontaktować się z ministerstwami edukacji wszystkich krajów i zobaczyć, co tam w podręcznikach o Polsce się pisze i ewentualnie zasugerować zmiany, jeśli kryją się w nich „kłamstwa oświęcimskie” i inne tego typu oszczerstwa na temat Polski. I taniej, i efektywniej, a na dłuższą metę będzie to z korzyścią dla wszystkich. To będzie prawdziwa promocja dla Polski, a pani minister zapisze się na trwałe w dziejach naszego kraju!☺

3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

- 5 **Reflektorem po scenach:** Busko-Zdrój • Kraków • Rzeszów • Domostawice • Sopot • Hamburg • Londyn

**CZŁOWIEK**

- 17 **Viola d'amore to moja pasja** – z *Donaldem Mauricem rozmawia Magdalena Wolińska*  
 20 **Legenda Polskiej Wokalistyki (59)**  
*Wojciech Drabowicz*  
*Adam Czopek*  
 22 **Wpaść w artystyczny obłąd** – z *Marceliną Beucher rozmawia Katarzyna Kubińska*  
 24 **Pełne zaufanie do Verdiego** – z *Michałem Znanieckim rozmawia Katarzyna Kubińska*  
 29 **Kristian Bezuidenhout – współczesny pianista i XVIII-wieczny instrument**  
*Justyna Midura*  
 30 **Kyung-Wha Chung: powrót mistrzyni** – *Łukasz Kaczmarek*

**DZIEŁO**

- 34 **Maestro Donizetti i jego opery (8)**  
*Lukrecja Borgia*  
*Adam Czopek*  
 37 **David McVicar: „Im jestem starszy, tym smutniejsze jest dla mnie Così”**  
*Clive Paget*

**PŁYTOTEKA**

- 40 **Palcem po płycie: Karol Tausig – genialny wirtuoz**  
*Karol Rzepecki*  
 41 **Recenzje**

**KONKURSY**

- 54 **Krzyżówka** – *Antoni Rojewski*

# Muzyka21

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

adres do korespondencji  
 Muzyka21  
 skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 93

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

redaktor naczelna  
 Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji  
 Arkadiusz Jędrasik

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

współpracownicy  
 Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski,  
 Lesław Czaplinski, Kazik Jędrzejczak,  
 Łukasz Kaczmarek, Dariusz Mazurowski,  
 Ewa Murawska, Karol Rzepecki,  
 prof. Bogusław Schaeffer,  
 Dorota Staszkievicz, Mariusz Trojanowski,  
 Maria Wilczek-Krupa,  
 Maria Ziarkowska

oprac. graficzne  
 Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
 Donald Maurice  
 fot. archiwum artysty

skład i łamanie  
 Acte Préalable

nakład  
 10 000 egz.

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

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

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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

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

**Uwaga!**

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

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

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

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

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

# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**BUSKO-ZDRÓJ** **XXII** Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju. Wydarzenia tegorocznego festiwalu, trwającego od 2 do 9 lipca, zdominowały trzy znakomite recitale fortepianowe Erica Lu i Georgijisa Osokinsa oraz skrzypcowy Maxima Vengerova. Wysmakowany program każdego z nich oraz jego wykonanie dawały słuchaczom pełnię satysfakcji. Równie satysfakcjonująca była finałowa gala operowa oraz spektakl musicalu *Człowiek z La Manchy*.

Recital Erica Lu, otwierający w sobotę 2 lipca Festiwal, okazał się znakomitym wstępem do całego festiwalu. Lu, uważany za jednego z najbardziej utalentowanych pianistów młodego pokolenia, wykonał cykl 24 *Preludiów* op. 28 i *Koncert e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina, co pozwoliło mu na zaprezentowanie nie tylko wybornej techniki i precyzyjnej intonacji, ale również ogromnej wrażliwości na barwę i urodę dźwięku oraz umiejętności prowadzenia muzycznej narracji. Każde z *Preludiów* żyło własnym życiem, a jego gra urzekała pięknym dźwiękiem i umiejętnością budowania miniatury formy i charakteru muzyki Chopina, ukazując przy tym sze-

roki wachlarz możliwości wyrazowych i pianistycznych muzyka. Warto jeszcze podkreślić znakomitą artykulację, która sprawiła, że słyszało się każdy dźwięk. *Koncert e-moll* op. 11, w jego ujęciu urzekał skupieniem oraz starannie opracowaną amplitudą dynamiczną, naturalnym prowadzeniem frazy i kantyleny melodycznej. Zaprezentował interpretację na wskroś romantyczną, pełną młodzieńczego temperamentu. Każda z trzech części koncertu miała właściwy sobie charakter. Szczególne wrażenie pozostawiło wyeksponowanie w *Allegro maestoso* lirycznego pierwszego tematu oraz II część *Romanca*, tkana w skupieniu delikatnie subtelnym dźwiękiem, jakby zawieszona w przestrzeni. Grane z wirtuozowskim zacięciem *Rondo* (3 cz.) ujmowało kapitalną artykulacją i radosną lekkością. Na podkreślenie zasługuje umiejętność współpracy i prowadzenia dialogu z orkiestrą. Soliście towarzyszyła, jak zwykle pięknie brzmiąca, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie, prowadzona tego wieczoru gościnną batutą Mirosława Jacka Błaszczyka.

Recital Georgijisa Osokinsa wywołał wśród festiwalowej publiczności zrozumiałe zainteresowanie. W poniedziałek 4 lipca cała sala była wypełniona, każdy chciał się otrzeć o nieszablonowe interpretacje tego młodego pia-

nisty. No i nie zawiedliśmy się! Potwierdziło się zdanie prof. Popowej-Zydroń, że: „... Łotysz jest bardziej samodzielny jako artysta i ma w sobie zgodę na przekraczanie granic i wystawianie cierpliwości słuchaczy na próbę. Chwilami daje to intrygujące rezultaty, innym razem wywołuje niecierpliwe wzruszenie ramion. Ale to wszystko powoduje, że na kolejne występy tego pianisty czeka się z zacięciem: co tym razem wymyśli?”. Tak też było tego wieczoru, z niecierpliwością czekało się na kolejny punkt programu w jego ujęciu. Już zagrana na rozgrzewkę *Sonata d-moll* L108 Domenico Scarlatti dowiodła nieszablonowego spojrzenia na ten utwór. Szybko potwierdziło się to w *Sonacie As-dur* op. 110 Ludwiga van Beethovena, w której solista dowiódł fantazji, wirtuozowskiego zacięcia i dbałości o jakość dźwięku oraz wyważenie brzmienia każdego akordu. Był to Beethoven młodzieńczo namiętny, burzliwy i pełen energii. Zaprezentowaną przez Osokinsa interpretację *III Sonaty h-moll* op. 58 Fryderyka Chopina nazwałbym neoromantyczną. W *Allegro* przykuwał uwagę siłą narracji i ekspozycją czołowego tematu, pełniącego ważną rolę w pozostałych częściach, w *Scherzo* urodą dźwięku, a w *Largo* subtelnie wycieniowanym klimatem, by w finałowym *Finale*. Pre-

sto non Tanto zachwycić stopniowaniem napięcia i dobrze opracowaną kulminacją. Osokins ma jeszcze jedną, ważną dla pianisty cechę, wciąga słuchacza w wir muzycznej narracji. Dlatego tak trudno przejść obojętnie obok jego interpretacji.

Jednak największym wydarzeniem XXII Festiwalu był rewelacyjny występ Maxima Vengerova w piątek, 8 lipca. Już zestawienie w programie koncertu *Chaconne na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha z *Chaconne na fortepian solo* Jana Sebastiana Bacha i Fer-

go, ale już w *Sonacie* Beethovena pokazał nie tylko wycucie sonatowej formy, ale również świetnej ekspresji, budującej klimat szlacheckiej elegancji. W *Sonacie* Francka na pierwszy plan wysunęła się pięknie wyeksponowana śpiewność frazy. Pełna blasku i energii interpretacja tego dzieła przypominała najlepsze tradycje szkoły rosyjskiej tak w sposobie gry, jak i prowadzenia frazy. Piękne interpretacje Vengerova wspomagała znakomita pianistka Polina Osetinskaya, która dowiodła swojej klasy w pięknie zagranej *Chaconne na fortepian*

w Busku-Zdroju. Była więc okazja ponownego spotkania z kunstem Grażyny Brodzińskiej, Romy Owsieńskiej, Małgorzaty Długosz, Iwony Tober oraz Dariuszem Stachurą, Witoldem Matulką, Tadeuszem Szlenkierem i Zbigniewem Maciasem. Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Zabrzeńskiej pod dyrekcją Sławomira Chrzanowskiego. W programie tego wzruszającego koncertu nie zabrakło żadnego z wielkich muzycznych przebojów będących przez lata ozdobą koncertów Bogusława Kaczyńskiego. Drugim, czy-



Eric Lu  
fot. P. Kaleta/Busko 2016

ruccia Busoniego oraz *VII Sonata c-moll* op. 30 nr 2 L. van Beethovena z *Sonatą A-dur na skrzypce i fortepian* Cesara Francka, zapowiadały wyjątkowy koncert. Nikt się nie zawiódł! Vengerov okazał się nie tylko mistrzem w budowaniu efektownego programu, ale też mistrzem w jego realizacji. Gra Vengerova zachwyca urodą dźwięku, umiejętnością operowania barwą oraz krystaliczną czystością intonacji. Co prawda, w zagranej na wstępie *Chaconne na skrzypce solo* przydałoby się nieco więcej zróżnicowania dynamicznej

*solo*. Cztery znakomicie zagrane bisy: Kreisler, Kreisler, Rachmaninow i Brahms ugruntowały już tylko wrażenie uczestniczenia w wyjątkowym muzycznym święcie.

Pozostając przy dużych formach koncertowych należy wspomnieć o koncercie poświęconym pamięci Bogusława Kaczyńskiego, Honorowego Obywatela Buska-Zdroju – środa, 6 lipca. Udział w tym szczególnym koncercie wzięli artyści, którzy przez wiele lat bywali zapraszani przez Bogusława Kaczyńskiego do przygotowywanych przez niego koncertów

sto wokalnym koncertem była finałowa gala operowa *In Memoriam w 30 rocznicę śmierci Krystyny Jamroz* – sobota, 9 lipca. Jego program obejmował fragmenty tych oper, w których patronka festiwalu odnosiła największe sukcesy. Zabrzmiały więc fragmenty *Halki* Moniuszki, *Giocondy* Ponchielliego, *Toski* Pucciniego oraz arie z *Trubadura* Verdiego, *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Bohaterami wieczoru byli znakomici artyści polskich scen operowych: Katarzyna Hołysz, Agnieszka Rehlis, Jacek Jaskuła i Paweł Skafuba, wszyscy za-

prezentowali się z jak najlepszej strony. Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Śląskiej dyrygował, jak zwykle z wielką ekspresją i precyzją, Tadeusz Wojciechowski. Druga część wieczoru upłynęła w operetkowo-musicalowych klimatach. Po koncercie publiczność zgłodziła wykonawcom wielominutową owację na stojąco. Również pamięci Krystyny Jamroz była poświęcona wystawa *Krystyna Jamroz – życie dla sceny* otwarta przed koncertem inauguracyjnym. Na kilkunastu planszach zaprezentowano zdjęcia, programy, plakaty i afisze z naj-

BWV 1043. Solistami tego koncertu byli Maciej Jaroń i Oleg Kaskiw, ich gra fascynowała od pierwszej do ostatniej frazy. Młodzi artyści zaprezentowali nie tylko efektowną i błyskotliwą grę, ale też radość wspólnego muzykowania, zachwycając zarazem sposobem i elegancją prowadzenia muzycznego dialogu. Równie wysoka ocena należy się Olegowi Kaskiwowi za realizację partii solowej w *Czterech porach roku w Buenos Aires* Astora Piazzolli. Był to czysty popis muzykalności, poczucia rytmu, temperamentu i pięknego, czyste-

la Fauré w czwartek 7 lipca. Jego bohaterami byli Jacek Rogala z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach, Chór Filharmonii Śląskiej w Katowicach oraz Aleksandra Zamojska (sopran) i Adam Szerzeń (baryton). Było to wykonanie wzruszające skupieniem oraz pełnią ekspresji i kolorytem poszczególnych części mszy. Z prawdziwą satysfakcją słuchało się wywarzonej w brzmieniu gry orkiestry, wyrównanego brzmienia chóru i pięknie prowadzonych głosów solistów. Aleksandra Zamojska w arii *Pie*

Maxim Vengerov i Polina Osetinskaya  
fot. P. Kaleta/Busko 2016



ważniejszych w karierze tej śpiewaczki premier i występów w kraju i za granicą.

Omawiając wydarzenia Festiwalu nie można pominąć koncertu w Solcu-Zdroju, gdzie w niedzielę, 3 lipca, wyznaczyli sobie spotkanie muzycy polscy i ukraińscy. Orkiestra Kameralna „Wirtuozzi Lwowa”, prowadzona wytrawną batutą Siergieja Burki, towarzyszyła Olegowi Kaskiwowi i Maciejowi Jaroniowi (skrzypce) oraz Rościszawowi Burce (kontrabas). Artyści zaprezentowali m.in. Jana Sebastian Bacha *Koncert d-moll na 2 skrzypiec i orkiestrę*

go dźwięku oraz umiejętności budowania właściwego klimatu. Interującym artystą okazał się Rościszaw Burko, młody kontrabasiista, który z fantazją i pełną znajomością rzeczy zaprezentował *Contrabangiatto na kontrabas i orkiestrę* Astora Piazzolli. W drugiej części koncertu Renata Drozd i Adam Zdunikowski, w towarzystwie „Wirtuozów Lwowa”, czarowali publiczność znanymi ariami i duetami operetkowymi oraz pieśniami.

Nie można również pominąć wykonania rzadko prezentowanego *Requiem* Gabrie-

*Jesu* zachwycała wręcz niebiańskim brzmieniem swojego głosu.

W ramach festiwalowych koncertów miał też miejsce koncert zorganizowany we wtorek 5 lipca z okazji 80. rocznicy urodzin Henryka Kuźniaka, znakomitego kompozytora muzyki filmowej, prywatnie – zięcia patronki festiwalu. Przez ponad dwie godziny łąły się wartkim strumieniem znane melodie Henryka Kuźniaka grane przez Orkiestrę Symfoniczną Państwowej Filharmonii z Koszyc, prowadzoną tego wieczoru przez Janusza Powol-

nego. Piosenki śpiewał Wojciech Stolorz. Zachwycona publiczność długo nie chciała puścić artystów ze sceny.

Teatr muzyczny na tegorocznym festiwalu reprezentował Teatr Muzyczny w Łodzi, który w niedzielę, 10 lipca, zaprezentował swoją głośną inscenizację musicalu *Człowiek z La Manchy*, obsypaną wieloma prestiżowymi nagrodami (trzy Złote Maski). Przedstawienie zostało zrealizowane przez Waldemara Zawodzińskiego w 1998 r., od kilkunastu lat utrzymuje się w repertuarze. Musical Mitchella Leigha to w ujęciu Zawodzińskiego barwna fantazja, czasami zaprawiona gorzkim humorem, a przede wszystkim nastrojowa opowieść o starym rycerzu Don Kichocie, marzycielu, broniącym świata swej wyobraźni. Łódzkie przedstawienie jest barwnym, zwartym dramaturgicznie, roztańczonym i dynamicznym widowiskiem, w którym umieszczona na scenie orkiestra staje się ważnym czynnikiem budującym klimat tej opo-

wieści. Z tych względów istotną rolę w jego budowaniu odgrywa dyrygent. Występująca w tej roli Elżbieta Tomala-Nocun okazała się znakomitym showmanem, nadającym klimat i dynamikę całemu przedstawieniu. Jednak największą kreację stworzył w tym przedstawieniu Zbigniew Macias, kreślący subtelną kreską portret Don Kichota, błędnego rycerza przemierzającego świat w poszukiwaniu swojej wielkiej miłości. Partnerowali mu Anna Walczak jako Aldonza/Dulcinea i Maciej Markowski w roli Sancho Pansy.

**K**onkurs wokalny. Tegoroczny Festiwal miał też w swoim programie powrót do Konkursu Wokalnego im. Krystyny Jamroz, którego pierwsza edycja odbyła się w 2003 r. W tym roku konkurs został zorganizowany w trakcie trwania festiwalu, jako trzyetapowy II Ogólnopolski Konkurs Wokalny im. Krystyny Jamroz. Przesłuchania odbyły się od 5 do 7 lipca. W konkursowe szranki

stanęło 35 młodych wokalistów (studentów i absolwentów). Jury, pracujące pod kierunkiem prof. Andrzeja Bieguna zdecydowało, że po przesłuchaniach do trzeciego etapu stanęło 11 osób. Ostatecznie nagrody zdobyło sześciu młodych artystów. W grupie głosów żeńskich jury zdecydowało o nie przyznaniu I nagrody, II nagrodę przyznano Bożenie Bujnickiej, uczennicy Izabeli Kłosińskiej. Dwie trzecie nagrody w tej kategorii otrzymały Marta Rosińska, uczennica prof. Jerzego Knetiga oraz Zuzanna Klemańska z klasy Doroty Wójcik. W grupie głosów męskich przyznano dwie I nagrody, otrzymali je, Adam Kutny, uczeń Jarosława Bręka i Szymon Mechliński z klasy prof. Iwony Kowalkowskiej. Drugiej nagrody nie przyznano. Dwie trzecie nagrody otrzymali Michał Falkiewicz z klasy prof. Cezarego Szyfmana i Damian Wilma, uczeń prof. Wojciecha Maciejowskiego.

Adam Czopek

**KRAKÓW** **A**lla turca i ostatnie akordy. Te ostatnie, rzecz jasna, dotyczą zakończenia sezonu koncertowego 2015/16. Ram dla koncertu w ramach VIII Spotkań z Muzyką Perkusyjną dostarczyły fanfary trąbki. Otworzyły one koncert ze względu na niedysyjszą praktykę przechodzenia starszej się trębaczki do gry na kotłach. I na sześciu historycznych instrumentach, w tamtych czasach nieposiadających pedałów do zmiany napięcia błony, a co za tym idzie różnicowania wysokości dźwięków, Ryszard Haba i Sebastian Perłowski zagrali *Marsz na podwójne kotły* braci André i Jacques'a Philidorów, działających na dworze Ludwika XIV. Składa się on ze stałego refrenu i siedemnastu przedzielnających go kulek. Okazji do kolejnej prezentacji możliwości tego instrumentu dostarczył *Koncert C-dur na 6 kotłów* Georga Druschetzky'ego. Wszystkie trzy części w znacznej mierze spokrewnia marszowa motywika, co nie dziwi, jeśli zważy się, że kompozytor działał w orkiestrach wojskowych, choć w środkowym *Andante*, utrzymanym w technice imitacyjnej, pasaż kotłów przejmują instrumenty dęte drewniane i smyczki, co prowadzi do swoistego agonu pomiędzy nimi.

*Concertino* Andrzeja Panufnika wygrywa przeciwstawienie sobie już współczesnych kotłów pozostałym instrumentom perkusyjnym – dzwonom rurowym i orkiestrowym, ksylofonowi, marimbie, trójkątom. Szczególnie interesująco brzmi finałowy dialog, pro-

wadzony przez kotły z werblami w ostatniej części, oznaczonej jako *Vivacissimo*. W utworze tym do Ryszarda Haby dołączył Tomasz Sobaniec, a prowadzący orkiestrę Sebastian Perłowski w pełni wydobyl fakturalną przejrzystość tej partytury.

O ile do tej pory omówione kompozycje w znacznej mierze stanowiły dźwiękowe ciekawostki, to „papa Haydn” dostarczył już autentycznych przeżyć muzycznych. *Symfonia G-dur „Wojskowa”* łączy military styl i odniesienia do modnych wówczas kapel janczarskich z klasycystyczną elegancją i wdziękiem. Poza tym, wszystko pozostaje utrzymane w granicach dobrego smaku oświeczonej epoki.

W pierwszej części *Allegro* tytułowe odniesienia marszowe pojawiają się w temacie intonowanym przez flety i oboje, którym przeciwstawiona zostaje potoczna melodia drugich skrzypiec. Najbardziej „zmilitaryzowana” jest druga część *Allegretto* z wyodrębnionym *alla turca* w grupie perkusyjnej: czyneli, wielkiego bębna i triangu. Właśnie pod jej koniec pojawia się wspomniana fanfara trąbki, jeszcze raz przyzywająca janczarską kapelę. Prowadzący krakowskich filharmoników Sebastian Perłowski zadbał o zachowanie klasycystycznego decorum, a więc nieprzekraczanie zasad stosowności w przywoływaniu „barbarzyńskich efektów”, stonowanie ich jaskrawości, wtapiającej się w ogólny przebieg muzyczny.

Ze wszech miar godną zwieńczenia udanego sezonu wydaje się być *IX Symfonia d-moll*

op. 125 Beethovena. Niestety, tym razem otrzymaliśmy do pewnego stopnia wykonanie „beethovenopodobne”. Prowadzący ją Charles Olivieri-Munroe podszedł do tej partytury ze znaczną dozą nonszalancji. Zbyt szybkie tempo zaburzyło właściwe przeprowadzenie pierwszego tematu, który wskutek tego uległ pewnej deformacji i zamazany został jego rysunek melodyczny. A przecież w oznaczeniu pierwszej części wyraźnie stoi *Allegro moderato, un poco maestoso*, a więc umiarkowanie i nieco dostojnie.

W drugim triu scherza trudno było dosłuchać się zapowiedzi finałowego tematu *Ody do radości*. Z kolei rwąca się narracja zaciążyła nad powolnym *Adagio molto e cantabile*.

Finał, jak na mój gust, odznaczał się dość hałaśliwym brzmieniem, choć, kiedy przed szalonym fugatem pojawia się pewne odniesienie do modnego wówczas *alla turca*, a więc janczarskiej kapeli z trójkątem i czynelami, to okazało się ono wyważone. Nie zawiedli w nim soliści, tworząc zgrany ansambl wokalny, z którego najbardziej podobała mi się Iwona Hossa, wzbogacająca swój śpiew dyskretnymi wokalizami.

Był to udany sezon dla krakowskich filharmoników, również dla kierującego nimi Charlesa Olivieri-Munroe'a, który ma na swym koncie kilka świetnie poprowadzonych koncertów. Szkoda więc, że zaprezentowana na zakończenie sezonu interpretacja *Dziwiątej*, okazała się taka kontrowersyjna.

Lesław Czaplinski



Joanna Bruzdowicz  
 fot. Mark Tittel



**RZESZÓW** **K**oncert fortepianowy Joanny Bruzdowicz – dialog tęsknoty i nadziei. Dnia 13 maja (w piątek) 2016 r., w Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego w Rzeszowie odbyło się polskie prawykonanie *Koncertu fortepianowego* Joanny Bruzdowicz. Przy fortepianie zasiadł pianista na co dzień związany z gdańskim środowiskiem muzycznym Tomasz Jocz, któremu towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej. Koncert bardzo sprawnie poprowadził Łukasz Wódecki.

„Pechowa trzynastka” okazała się bardzo szczęśliwą datą, bo wykonanie było wyborne, a słuchacze, którzy szczerze wypełnili salę Filharmonii, mieli okazję po raz pierwszy usłyszeć dzieło, które chociaż powstało w 1974 r., nie zostało jeszcze dotąd zaprezentowane polskiej publiczności. Pierwsze wykonanie koncertu miało miejsce w Paryżu – 23 lutego 1975 r. Wtedy solistą był francuski pianista Desirée N’Kaoua, któremu zresztą utwór jest dedykowany. Soliście towarzyszyła Orchestre Colonne, a za pulpitem dyrygentem stanął Jean-Sebastien Berra. Paryskie prawykonanie dzieła zostało przyjęte bardzo entuzjastycznie, zarówno przez liczną zgromadzoną publiczność, jak i krytykę muzyczną. Kompozytorka wspomina: „w pierwszym rzędzie siedział wtedy

sam Olivier Messiaen” – kiedyś profesor Joanny Bruzdowicz, która po ukończeniu studiów w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie kompozycji prof. Kazimierza Sikorskiego, wyjechała do Paryża, by tam doskonalić swój kunszt kompozytorski. Studiowała nie tylko pod okiem Messiaena, ale także Pierre’a Schaeffera i Nadii Boulanger. Dzisiaj jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych na świecie polskich kompozytorek. Utwory Joanny Bruzdowicz wykonuje się na wszystkich kontynentach, a młodzi kompozytorzy zabiegają, by znaleźć się na zajęciach, które prowadzi nie tylko we Francji, gdzie mieszka, ale także m.in. w Kanadzie, czy USA. Jak sama stwierdza w wielu wywiadach, fascynuje ją „życie” i „człowiek”. Komponuje muzykę także do tekstów poetyckich, twórczość wokalna zajmuje bowiem ważne miejsce w kompozytorskiej tece Joanny Bruzdowicz. Warto wymienić chociażby cykl pieśni *In the Fever World (W świecie gorączki)* – do tekstów Jehanne Dubrow, czy *World (Świat – Poema naiwne)* – do poezji Czesława Miłosza. Jest autorką kilku dzieł scenicznych, m.in. opery *Bramy Raju*, opartej na kanwie powieści Jerzego Andrzejewskiego, muzyki kameralnej (*I Kwartet smyczkowy „La vita”* jest hołdem złożonym Karolowi Szymanowskiemu), a także utworów fortepianowych, m.in. *Sonaty październikowej na fortepian solo*, de-

dykowanej Janowi Pawłowi II. Kompozycja ta – o na pewno zaskakującym w tamtych czasach tytule – powstała kilka dni po wyborze Papieża – Polaka. Kompozytorka w opisie *Sonaty* podała: „16 października 1978 r., to rewolucja październikowa nadziei”. Muzyka filmowa stanowi również ważny rozdział w twórczości Joanny Bruzdowicz i jest efektem wieloletniej współpracy z wybitnymi reżyserami (film Agnes Vardy *Bez dachu i praw* z muzyką Joanny Bruzdowicz został nagrodzony „Złotym Lwem” na festiwalu w Wenecji) oraz renomowanymi wytwórniami filmowymi, m.in. z Francji, Belgii, USA.

Joanna Bruzdowicz, kompozytorka, pianistka, publicystka i krytyk muzyczny, inicjatorka wielu projektów artystycznych, założycielka licznych festiwali, czy stowarzyszeń kulturalnych, przez wiele lat pracowała w Studiu Muzyki Elektronicznej Uniwersytetu w Gandawie, gdzie wydano jej pierwsze płyty winylowe, a później kompaktowe (m.in.: Pavana Records, Olympia, ADDA, Marus). Zasiada w wielu gremiach eksperckich, jest członkiem szeregu stowarzyszeń, m.in. od prawie czterdziestu lat funkcjonuje w Komitecie Honorowym założonej w Rzymie Fundacji „Donne in Musica”, która propaguje muzykę kobiet kompozytorek z całego świata.

W Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego w Rzeszowie, utwory Joanny

Bruzdowicz wykonywane były już kilkakrotnie. 26 stycznia 2014 r. zabrzmiało *Concertino* dedykowane Władysławowi Szpilmanowi, które z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Podkarpackiej pod dyktando Jacka Rogali wykonał pianista Marek Bracha. W niedzielę, 13 września 2015 r., zaprezentowano fragmenty muzyki filmowej. Koncert poprowadził wtedy Sławomir Chrzanowski, a 13 maja 2016 r. pod dyktando Łukasza Wódeckiego, z udziałem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Podkarpackiej i pianisty – Tomasza Jocz – zabrzmiał *Koncert fortepianowy* – dzieło, które fascynuje jasnym, logicznym przekazem, wzrusza, zawierając ogromny ładunek emocjonalny, zaskakuje awangardowym językiem kompozytorskim, sonorystyką, czy nawiązaniem do aleatoryzmu kontrolowanego, przy zachowaniu tradycyjnych środków wyrazu, ujmując logiką konstrukcji i pełnią brzmienia.

Bardzo rozbudowany aparat wykonawczy, szczególnie w grupie instrumentów dętych i perkusji, zapis bez „kreski taktowej”, czy metrum, z jednej strony dają wykonawcom swobodę w operowaniu czasem trwania

utworu, ale także powodują, że wymagana jest tu wyjątkowa koncentracja przy interpretacji dzieła, z czym Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej poradziła sobie znakomicie. Gra ad libitum, często występująca zmienność rytmiczna, agogiczna, brzmieniowa sprawiają, że wykonanie utworu, jak zresztą większości dzieł współczesnych twórców, wymaga od orkiestry szczególnego przygotowania, co często – niestety – napotyka na opór zespołów symfonicznych. Potrzebna jest tu bowiem dodatkowo nieustająca kontrola jakości wydobywanego dźwięku, przy zachowaniu właściwego budowania napięciowości i konstrukcji formalnej. Utwór, chociaż nazwany bardzo klasycznie, tradycyjny nie jest, ale można w nim dostrzec wyraźne nawiązanie do neoklasycyzmu, któremu towarzyszą liczne eksperymenty dźwiękowe.

Koncepcja interpretacyjna Łukasza Wódeckiego (przy konsultacjach z kompozytorką obecną w czasie prób i koncertu) ukazała *Koncert* jako dzieło niezwykle naenergetyzowane i energetyzujące zarazem. Muzyczny dialog pianisty i orkiestry był – zgod-

nie z kompozytorskim założeniem – zarówno „współzawodnictwem”, wzajemną „wymianą” muzycznych myśli i zjawisk dźwiękowych, jak i wspólnym działaniem, gdzie partia fortepianu „wtapia się” w nasyczone, pełne brzmienie orkiestry. Dyrygent bardzo dobrze zrealizował plan budowania dramaturgii utworu, która „góruje” nad innymi elementami i są jej podporządkowane zarówno efekty dźwiękowe, zjawiska brzmieniowe, jak i szereg zabiegów kolorystycznych.

Tomasz Jocz – świetny interpretator *Koncertu*, bardzo interesująco różnicował poszczególne jego segmenty, znakomicie korespondując z orkiestrą, wykonującą niełatwą, często niezwykle „ruchliwą” partię. Realizacja kolejnych przebiegów stanowiła logicznie powiązaną całość, co niewątpliwie miało znaczący wpływ na przejrzysty, czytelny odbiór dzieła, a piątkowy wieczór 13 maja 2016 r. na pewno wpisał się w dzieje Filharmonii Podkarpackiej, jako wyjątkowe wydarzenie artystyczne.

Marta Wierzbieniec

**KRAKÓW** Antoni Wit i krakowscy filharmonicy. Na przestrzeni miesiąca Antoni Wit dwukrotnie poprowadził koncerty krakowskich filharmoników. Przez wiele lat stojąc na czele Kanaryjskiej Orkiestry Symfonicznej w Las Palmas, swój majowy występ poświęcił muzyce powstałej w kręgu kultury hiszpańskiej.

Ścisły Półwysep Iberyjski prezentowały obydwie suity z *Trójganiastego kapelusza* Andaluzyczka Manuela de Falli, a więc najbliższego oryginalnych źródeł. Antoni Wit skupił się przede wszystkim na muzycznej charakterystyczności, przejawiającej się na przykład w wyrazistej rytmice w *Tańcu młynarza*, za pomocą mocnej kreski nadając przebiegowi muzycznemu ostre kontury, a także humorze z jakim kreślony jest portret pyszałkowatego burmistrza. Z kolei tańce *Młynarki* oraz *Sąsiadów* odznaczały się dźwiękowym powabem i wdziękiem. Szkoda jedynie, że przy szybkich tempach i crescendach dynamicznych do pewnego stopnia umknęły subtelności instrumentacyjne partytury de Falli, stanowiącej feerię orkiestrowych barw.

Nawiązaniem do obiegowych wyobrażeń o muzycznej hiszpańszczyźnie, niczym późniejsza o miesiąc *Carmen* Bizeta, jest bardziej z nazwy *Symfonia hiszpańska d-moll* op. 21 Francuza Édouarda Lalo. Zresztą z *Carmen*,

a może raczej ze stylem kompozytorskim Bizeta, inspirowanym bardziej przez prowansalskie południe na przykład w *Arleżance*, spokrewniają utwór Lalo niektóre motywy. Gdy zaczynałem uczęszczać do filharmonii, dzieło to było bardzo popularne i często gościło na koncertowych estradach, dziś natomiast z rzadka się na nich pojawia.

Chorałowy temat w wykonaniu puzonów i trąbek, do których dołączają fagoty i klarnty, otwiera *Andante*, stanowiące probierz muzykalności wykonawcy. W tym ogniwie wykazać się musi przede wszystkim prowadzeniem frazy na sposób wokalny, a także walorami interpretacyjnymi, każącymi zapomnieć o zewnętrznej wirtuozerii na rzecz skupienia się na pierwiastku narracyjnym.

Roberta Lakatosa, węgierskiego skrzypka z Wojwodiny, podziwia się głównie dla jego sprawności technicznej. Gra pewnym i nosnym dźwiękiem, posługuje się nienaganną artykulacją, sprawiającą, że kładzeniu smyczka na strunach nie towarzyszy żaden niepożądany odgłos, ale – przynajmniej mnie – nie chwycił za serce. Wygrał wszystko jak w nutach stoi, choć pominięto *Intermezzo*, ale nie wydobyl spomiedzy nich głębszego przestania, które uzasadniałoby powrót do tej partytury. Najlepiej czuł się w efektywnych, choć nieco powierzchownych częściach: drugiej, oznaczonej jako *Scherzando*, oraz finałowym

*Rondzie*, w których mógł zabłysnąć temperamentem oraz pełnym panowaniem nad instrumentem.

Kierując obecnie Orkiestrą Nawaryjską w Pampelunie, leżącej na terenie historycznej Baskonii, Antoni Wit uzupełnił program omawianego koncertu o *Kaprys baskijski* op. 26 Pabla Sarasatego, któremu skądinąd zadedykowane zostało poprzednie dzieło. Jak to bywało z utworami komponujących wirtuozów, w znacznej mierze operuje on uniwersalnym językiem muzycznym, stwarzającym przede wszystkim pole do efektownego popisu, jak gra na jednej strunie, tak że ten sam solista odnalazł się w nim z o wiele większym powodzeniem. Zaznaczeniu miejscowej rodzajowości i kolorytu służy przede wszystkim instrumentarium, w tym przypadku użycie tamburynu, zwanego też bębenkiem baskijskim.

W kręgu oddziaływania hiszpańskiego w znacznej mierze pozostaje muzyka argentyńska, od której rozpoczął się w ogóle ten wieczór, a mianowicie *Koncertu harfowego* op. 25 Alberta Ginastery. Odległy geograficznie, a zarazem najbliższy czasowo, bo pochodzi z roku 1956 i przegląda się w nim cały muzyczny wiek dwudziesty. Znajdujemy więc w nim impresjonistyczną subtelność dźwiękową, neoklasycystyczną motorykę, wreszcie szorstkie, a nawet brutalne brzmienia, niekiedy ocierające się już o efekty sonorystycznej

natury. Solowy instrument albo ukazuje swe możliwości wirtuozowskie, przejawiające się głównie w kadencjach, w których daje znać o sobie wyszukana artykulacja, operująca glissandami i szybkimi pasażami, kiedy indziej, zwłaszcza w środkowym *Molto moderato* wtapia się w ogólną aurę dźwiękową, przydając jej dodatkowej barwności.

Drugi koncert, inaugurujący zarazem 50 Dni Muzyki Organowej, rozpoczął się poematem symfonicznym Césara Francka *Strzelec potępiony*. Fanfary rogów, otwierające dzieło, zabrzmiały trochę topornie, a pierwsze tutti nieco hałaśliwie, ale po ekspozycji przez altówki drugiego, namiętnego tematu, proporcje brzmieniowe uległy wyrównaniu, dźwięk blachy stał się soczysty, kulminacje głębiej osadzone w instrumentach, a poprzedzające zakończenie wyraziście przeprowadzone *accelerando* kontrastowało ze stosunkowo lapidarnym spuentowaniem rozwoju muzycznego. Czytelnie ukazana została też posiadająca odniesienia programowe praca tematyczna, ilustrująca pośmiertne katusze tytułowego Strzelca, wywiedzione z ballady Gustawa Augusta Bùrgera.

W *Koncertcie g-moll na organy, smyczki i kotły* Francisa Poulencka można było odnieść wrażenie współistnienia dwóch światów dźwiękowych, różniących się co do substancji: wyraziście zarysowanych organów i przejrzyste prowadzonego akompaniamentu. Artyści wydawali się być skoncentrowani przede wszystkim na swoich partiach: solowej oraz orkiestrowej, które niewiele zdawało się łączyć. Panowała pewna nieprzystawalność pomiędzy eksponowanym przez Arkadiusza Bialica monumentalnym brzmieniem jego instrumentu, a skupieniem się dyrygenta na neoklasycystycznej motoryce i fakturalnej lekkości. Duże wrażenie wywarło natomiast pojawiające się w finale solo altówkowe wykonane przez Annę Migdał-Chojeczką.

Młodzieńcza *Symfonia e-moll „Odrodzenie”* op. 7 Mieczysława Karłowicza do czasu nagrania przez Gianandrea Nosedę uchodziła za utwór niedojrzały, niegodny większego zainteresowania. Po nim z kolei ogłoszona została arcydziełem. Jak to zwykle bywa, prawda leży pośrodku. Jest to utwór ambitnego adepta sztuki kompozytorskiej, nierówny i obciążony *grandilokwencją*, wynikającą między innymi z rozmiarów.

Przy okazji tego wykonania mogliśmy je porównać z niedawną interpretacją Joségo Cury z orkiestrą Akademii Beethovenowskiej. Latynoski kapelmistrz starał się rozrzedzić jej fakturę, z kolei Antoni Wit, mający predylekcję do muzyki o gęstej, chciałoby się powiedzieć „niemieckiej” orkiestracji (choć tę cechę posiadają także kompozycje bliskiego mu Messiaena, który był Francuzem), szczególnie się nim delectował w masywnych tutti, a także położył nacisk na monumentalną architekturę, nie skupiając się tyle na detalach, lecz raczej zbudowaniu dramaturgii, a więc odpowiednim rozłożeniu napięcia i kulminacji, zarysowaniu szerszych płaszczyzn tematycznych, pozwalający wydobyć materiałową jednorodność tej monumentalnej kompozycji. Różnice te najlepiej można było uchwycić na przykładzie *Scherza*, któremu Cura przydał feerycznej zwiewności, podczas gdy Wit przydał mu więcej powagi, wnoszonej zwłaszcza przez instrumenty dęte blaszane. I znowu pod koniec dało znać o sobie błyskotliwe *accelerando*, prowadzące do ostatecznej, nieco patetycznej kulminacji, zapowiedzianej wcześniej przez hymniczny temat, zaintonowany przez rogi, puzony i tubę. Gra krakowskich filharmoników pod batutą Antoniego Wita nieodmiennie odznacza się nienaganną precyzją, ale i polotem, że należałoby sobie życzyć, by kapelmistrz ten jak najczęściej powracał i stawał przed nimi na dyrygenckim podium, kształtując ich własny styl wykonawczy.

Lestaw Czapliński



fol. Joanna Dębic

**DOMOSŁAWICE** **N**owa muzyka w nowym miejscu. Zwieńczenie – i co dalej? W czerwcu, na łamach *Muzyka21*, miałem okazję przybliżyć Czytelnikom fenomen szkoły muzycznej I stopnia w Domosławicach. Szkoły – przypomnijmy – w której cykl dydaktyczny ściśle zintegrowany jest z oryginalną twórczością kompozytorską, dedykowaną orkiestrze, złożonej ze wspólnie muzykujących uczniów i nauczycieli. To placówka bardzo młoda, bo prowadząca swoją działalność zaledwie od 2012 r. Ale już dziś mająca w dorobku prawykonania czterech dużych form wokarno-instrumentalnych, w tym jednej, stworzonej w ramach zamówienia kompozytorskiego Instytutu Muzyki i Tańca. Cztery lata, które upłynęły od utworzenia szkoły, to dobry moment na dokonanie bilansu.

Czas ten to akurat tyle, ile potrzeba na ukończenie 4-letniego cyklu nauczania w SM I stopnia, a zatem miniony rok szkolny przyniósł pierwszą w historii promocję domosławickich absolwentów. 23 czerwca, około 160 uczniów odebrało świadectwa dyplomowe, potwierdzające zdobycie wykształcenia muzycznego na poziomie podstawowym i otwierające realną szansę poważnego ukierunkowania zawodowego. Dwa dni wcześniej można było przekonać się o praktycznych kompetencjach zarówno absolwentów, jak i uczniów młodszych roczników. A przede wszystkim o niespo-



fol. Joanna Dębic

tykanej skali artystycznego rozmachu i nowatorstwa, z jakimi szkoła na co dzień wprowadza uczniów w świat muzyki.

21 czerwca w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach zabrzmiał *Tryptyk domosławicki* Grzegorza Majki. Ten cykl dużych form był corocznie uzupełniany o kolejne ogniwo. Pierwsza była kantata *Ad astra* (2014), następnie suita liryczna *Mgła* (2015, w ramach zamówienia kompozytorskiego IMiT) i w tym roku zwieńczenie: *Symfonia I stopnia*. Dwa pierwsze utwory stały jeszcze pod znakiem pewnej zachowawczości, z jednej strony będąc rozeznaniami możliwości eksperymentalnego aparatu wykonawczego, a z drugiej – tworząc cenny materiał pedagogiczny. *Ad astra* sta-

Wykonanie *Tryptyku domosławickiego* zgromadziło w sali ECM komplet publiczności. To ważna okoliczność, gdyż akurat w tym dniu koncert miał bardzo poważną konkurencję: mecz Polska – Ukraina, rozgrywany o tej samej godzinie w ramach piłkarskich Mistrzostw Europy. Kto jednak przybył, ciekaw nowej muzyki i jej wykonania – wyszedł usatysfakcjonowany. Uczniowie, wspierani przez swoich nauczycieli, zagrali znakomicie. Podobnie zaprezentował się szkolny chór, połączony z miejscowym Jurkowskim Chórem Kameralnym. Pierwszą oraz drugą część *Tryptyku* poprowadził Waldemar Groń, zaś prawykonaniem *Symfonii I stopnia* pokierował kompozytor, Grzegorz Majka.

mii Muzycznej – a więc dopiero budującymi swoją artystyczną drogę. A w *Tryptyku domosławickim* pokazały, że może to być droga wypełniona kreacjami najwyższej miary.

Sonia Warzyńska jest śpiewaczką o nieokreślonym potencjale dynamicznym. Chodzi tu głównie o intensywność ekspresji czy bogactwo kolorytu. Znając ją z różnorodnego repertuaru, można odnieść wrażenie, że wciąż nie natrafiła jeszcze na ten wycinek literatury wokalne, który w pełni eksponowałby walory jej muzykalności. Być może taka twórczość dopiero się pojawi, przy czym już *Ad astra* oraz *Mgła* dawały pojęcie o skali jej estetycznych horyzontów. Godne podziwu jest także samo podejście Warzyńskiej do nowych wyzwań artystycznych.

Mieszkając obecnie na Kaszubach – w Domosławicach zjawiła się już na tydzień przed koncertem, chłonąc przez ten czas atmosferę miejsca, prowadząc długie rozmowy o interpretacji, czy wreszcie śledząc na próbach niuanse orkiestrowej faktury. A każdy z tych elementów pracy przygotowawczej zaowocował wymiennie podczas wykonania.

Sylwia Frączek – w wyrazie jest przeciwieństwem Soni Warzyńskiej. Jej śpiew technicznie liryczną subtelnością. Słychać tutaj dbałość o każdy pojedynczy dźwięk, pozwalającą delektować się wszystkimi jego składowymi. Barwa głosu predestynuje Frączek do ekspresji jakby zintel-

telektualizowanej – z czego artystka uczyniła w *Tryptyku domosławickim* wielki atut. W Lusławicach dała interpretację o ujmującej szlachetności, w swej pedanteryjnej precyzji przywołując skojarzenia z osławioną pianistką Rachmaninowa.

Wiktorija Zawistowska – trzecia z solistek *Tryptyku* – wprowadziła walor znacznej uniwersalności. Bowiem będąc „nominalną” mezzosopranistką – w rzeczywistości dysponuje ona głosem o jasnym kolorycie, swobodnie operując także w rejestrach najzupełniej sopranowych. I ta specyfika przełożyła się znakomicie na kreację epicką, przykuwającą uwagę bezpośredniością ekspresji i kalejdoskopową zmiennością wyrazu.

Wszystkie trzy solistki są wychowankami prof. Marii Seremet z krakowskiej AM. To nie przypadek, gdyż właśnie Maria Se-



foto. Joanna Dębiec

nowi próbę abstrakcyjnej narracji prostym gestem muzycznym, o swobodnej, momentami aleatorycznej intonacji, ujętej w proste uporządkowania metryczne. *Mgła* – to cykl pieśni utrzymanych w estetyce pokrewnej z muzyką popularną, naznaczonych przy tym bogactwem harmonii i licznymi zabiegami kolorystycznymi. Co zaś się tyczy *Symfonii* – jest ona z założenia odważniejsza, jako że każdy etap pracy nad jej realizacją wsparty był doświadczeniami lat wcześniejszych. Utwór wykorzystuje więc i eksponuje szeroki już wachlarz umiejętności technicznych młodych wykonawców. I – co nie mniej ważne – bazuje na ich bujnie rozkwitłej świadomości estetycznej, konsekwentnie kształtowanej i stymulowanej na szkolnych zajęciach teoretycznych, a za swój punkt wyjścia biorącej muzykę współczesną.

Efekt, jaki osiągnięto w pracy z tak początkującymi muzykami, robi ogromne wrażenie. Wsłuchiwaniu się w kolejne fragmenty dzieła ani przez chwilę nie towarzyszyło poczucie, że mamy tak naprawdę do czynienia z wykonaniem właściwie na poły amatorskim. Nie zabrakło żadnego elementu: intonacja, precyzja rytmiczna, ekspresja, ogólna siła wyrazu – wszystko było na właściwym miejscu i składało się na kreację w pełni dopracowaną.

*Ad astra* oraz *Mgła* to te ogniwa *Tryptyku*, w których główny ciężar narracji spoczywa na solowych głosach wokalnych. W partiach tych wystąpiły sopranistki Sonia Warzyńska i Sylwia Frączek oraz mezzosopranistka Wiktorija Zawistowska. Wszystkie trzy są śpiewaczkami młodego pokolenia, niedawnymi absolwentkami krakowskiej Akade-

remet sprawuje merytoryczną pieczę nad wydziałem wokalnno-aktorskim, który eksperymentalnie został utworzony w domosławickiej SM I stopnia. Eksperymentalnie, ponieważ – przypomnijmy – śpiew solowy jest tą dziedziną sztuki muzycznej, w której nauka zaczyna się dopiero od poziomu szkoły średniej.

Ostatnie ogniwo *Tryptyku domosławickiego* nie korzysta już z solowych głosów śpiewających. *Symfonia I stopnia* wprowadza za to gitarę elektryczną (Łukasz Tadla) oraz głos niewokalny, nawiązujący do techniki „sprechgesang” (w tej partii wystąpił aktor Jacek Wojnicki). Żeby najkrócej przybliżyć estetykę *Symfonii* – można określić ją jako utwór neomodernistyczny. Termin ten

staje się dziś coraz bardziej funkcjonalny, pozwalając na odróżnienie od wszechsyntetyzującej postmoderny, a jednocześnie wskazując na kierunek poszukujący, bez ostentacyjnego nawiązywania do tradycji. Jest więc *Symfonia I stopnia* utworem sonoryzującym, w którym za budulec formy służą niemelodyczne gesty muzyczne: krótkie epizody kolorystyczno-artykulacyjno-harmoniczne. Ponieważ także i to ogniwo cyklu ma wymiar pedagogiczny – wprowadzony został cały szereg niekonwencjonalnych, a bardzo pobudzających wrażliwość środków wykonawczych. Młodzi wykonawcy z entuzjazmem i zaangażowaniem włączali do swojego warsztatu folię aluminiową, szklane butelki, łańcuchy, gwizdki, gliniane ptaszki, strunowe terkotki, czy kowadło. A z wszystkich tych elementów udało się uczynić w pełni integralne składowe orkiestry – bez wrażenia odseparowanych efektów dźwiękowych.

W warstwie tekstowej zarówno chór, jak i głos niewokalny posługiwali się krótkimi sentencjami, zestawionymi w „libretto” o nieco filozoficznej wymowie, a zaczerpniętymi z myśli Alberta Einsteina, Arnolda Schoenberga oraz Jaroslava Haška.

Ogólnie czerwcowe wykonanie *Tryptyku domosławickiego* odznaczało się wysokim poziomem artystycznym. W tym jednak przypadku – jakkolwiek zaskakujące może się wydawać takie zastrzeżenie – poziom artystyczny nie był celem samym w sobie. Chodziło tu raczej o ukazanie wymier-

nego efektu filozofii uczenia muzyki, podjętej w domosławickiej szkole. Lusławicki koncert pokazał wyraźnie, iż konsekwentna realizacja owej pedagogiki pozwoliła na kompleksowe wychowanie całego zastępu młodych muzyków. A właściwie artystów, już na starcie doskonale odnajdujących się we współczesnej estetyce, świadomych jednocześnie spuścizny historycznej, a przede wszystkim – zachęconych do dalszego poznawania świata muzyki i poszukiwania w nim miejsca dla własnego rozwoju.

Dla tegorocznych absolwentów wykonanie *Tryptyku domosławickiego* było ostatnim wspólnym przedsięwzięciem. Tymczasem zarówno wśród uczniów, jak i pośród nauczycieli nie sposób znaleźć osoby, u któ-

stycznego przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Mimo poczynionych starań, wniosek o pozwolenie na utworzenie SM II stopnia spotkał się z odmową. Dlatego dziesiątki absolwentów pierwszego naboru, a więc rocznika 2012/2013, rozpięchły się po średnich szkołach muzycznych Tarnowa, Nowego Sącza, Krakowa, czy Gorlic. To te osoby, których możliwości organizacyjne, czy mówiąc wprost – finansowe, pozwoliły na kontynuowanie nauki w większym oddaleniu od miejsca zamieszkania. Ile zaś osób, z braku tychże możliwości, musiało z żalem zakończyć swoją edukację muzyczną na poziomie podstawowym? Z pewnością sporo, choć liczby tej nie sposób precyzyjnie oszacować.



foto. Joanna Dębiec

rej taki stan rzeczy nie budziłby wewnętrznego sprzeciwu. Dla wszystkich jest jasne, iż potencjał szkoły absolutnie nie wyczerpuje się na poziomie I stopnia. Toteż starania dyrektora, Kazimierza Wojnickiego, od miesięcy zmierzały w kierunku stworzenia uczniom możliwości kontynuacji nauki na poziomie szkoły muzycznej II stopnia. W Domosławicach są ku temu wszelkie możliwości: wykwalifikowana kadra, baza dydaktyczno-lokalowa, mnogość ośrodków kultury z ECM w Lusławicach na czele. A przede wszystkim – dobrze przygotowani kandydaci, o muzykalności wszechstronnie rozwiniętej dzięki nowatorskiemu nauczaniu na poziomie SM I stopnia.

Póki co jednak, niestety, zamierzenie dyrektora nie wpisuje się w linię rozwoju obraną przez Departament Szkolnictwa Arty-

Niemniej, starania o utworzenie w Domosławicach SM II stopnia będą trwać nadal, a wręcz przybiorą na intensywności. Osiągane tutaj efekty dydaktyczne, znajdujące najlepszą weryfikację w wymiarze dokonanych artystycznych, docierają do świadomości coraz szerszych kręgów. Domosławicką inicjatywę swoimi rekomendacjami zdecydowali się wesprzeć m.in. Krzysztof Penderecki, Juliusz Łuciuk, Anna Zawadzka-Gołosz i Jan Ballarin. Jeśli starania te przyniosą pomyślne rezultaty – wówczas z całą pewnością powstanie i zabrzmi kolejne dzieło: *Symfonia II stopnia*. A czytelnicy **Muzyka21** dowiedzą się o niej jako pierwszej.

Mateusz Czarnecki



**SOPOT** **F**estiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej (16–24 lipca 2016 r.). 24 lipca w Sofitel Grand Sopot, owacją na stojąco zakończył się już trzeci Festiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej. W wykonaniu światowej sławy śpiewaczki – Ewy Wolak, usłyszeliśmy arie operowe, którymi oczarowała sopocką publiczność nie tylko swoją nieprzeciętną osobowością i grą aktorską, ale przede wszystkim wyjątkowej urody głosem kontraltowym. Śpiewaczce towarzyszyła równie znakomita gdańska pianistka Anna Mikolon. W pierwszej części koncertu odbyła się ceremonia wręczenia nagród laureatom VIII Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego Impresio Art. Grand Prix otrzymał Szymon Kobyliński – bas, absolwent Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Szymon Kobyliński otrzymał również nagrody w postaci koncertów, ufundowane przez Filharmonię Śląską w Katowicach dla najlepszego głosu męskiego, Filharmonię Częstochowską – występ na koncercie galowym Konkursu im. J. E. J. Reszków, Gdański Festiwal Muzyczny – koncert z nagraniem archiwalnym w Radiu Gdańsk (kwiecień 2017) oraz Mazowiecki Teatr Muzyczny – Gala Noworoczna z transmisją TVP dnia 1 stycznia 2017 r. w Filharmonii Narodowej. Dwie nagrody ex aequo przypadły sopranistkom. Otrzymały je Sonia Warzyńska i Nicole Wodzińska. Jury przyznało również trzy równorzędne trzecie nagrody, które otrzymali: Michał Sobiech – baryton, Małgorzata Ročławska – sopran oraz Katarzyna Staroń – sopran. Jury przyznało również nagrodę specjalną za najlepszą interpretację pie-

śni Feliksa Nowowiejskiego, którą ufundowała agencja prof. Bożeny Harasimowicz – Impresio Art Management. Nagrodę tę otrzymała Paulina Horajska – sopran. Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej trwały w sumie 9 dni, a rozpoczęły je 16 lipca mistrzowskie kursy wokalne Letniej Akademii Śpiewu, podczas których 40 młodych śpiewaków w wieku od 16 do 35 lat, z Polski i zagranicy, kształciło swe głosy pod okiem mistrzów śpiewu solowego: prof. Evy Blahovej, Olgi Pasiecznik i Andrzeja Saciuka. Osoby mniej zaawansowane wokalnie mogły dopracować technikę śpiewu solowego w klasie prof. Bożeny Harasimowicz, organizatorki i pomysłodawczyni festiwalu, na co dzień związanej z Akademią Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku. Podczas kursów młodzież doskonaliła techniki śpiewu solowego i interpretację utworów. W dniach 22–23 lipca odbył się dwuetapowy Ogólnopolski Konkurs Wokalny Impresio Art – Sopot 2016. Jury w składzie: prof. Eva Blahová, prof. Bożena Harasimowicz, Olga Pasiecznik, Andrzej Saciuk, Alicja Węgorzewska, Ewa Wolak i dyrygentka – Sylwia Janiak-Kobylińska, przyznało laureatom nagrody finansowe, ufundowane przez sopocką firmę Bauhaus sp. z o.o. Mecenat nad festiwalem sprawowała Grupa ENERGA. Patronat Honorowy sprawowali: Narodowe Centrum Kultury, Prezydent Miasta Sopotu, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu.

Wszystkim laureatom serdecznie gratulujemy i życzymy dalszych sukcesów artystycznych!

**O** Festiwalu. Festiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej powstał z inicjatywy śpiewaczki i pedagoga Aka-

demii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, prof. Bożeny Harasimowicz. Powołała ona agencję artystyczną, której misją jest wspieranie młodych artystów śpiewaków oraz ich promocja na polskim rynku muzyki klasycznej. Na początku była to Letnia Akademia Śpiewu, która z każdym rokiem poszerzała swoją ofertę, najpierw o konkurs dla młodych śpiewaków, a następnie koncerty z udziałem mistrzów sztuki wokalne. W ten sposób powstał festiwal Sopotkie Dni Sztuki Wokalnej, który łączy w całość wszystkie te elementy. Od 2009 r. do dziś, w kursach mistrzowskich Letniej Akademii Śpiewu uczestniczyło ponad 300 młodych śpiewaków z kraju i zagranicy. Wielu z nich rozpoczęło międzynarodowe kariery, jak choćby Ingrida Gapová, Martyna Cymerman, Andrzej Filończyk, Rafał Pawnuć, Marta Świderska, Artur Rożek. Dwa lata temu agencja artystyczna Impresio Art Management prof. Bożeny Harasimowicz nawiązała współpracę z Fundacją Wspierającą Młodych Artystów Muzyków – Sinfonia Artistica Juvenilia, której prezesem jest Sylwia Anna Janiak-Kobylińska, dyrygent, asystent na Wydziale Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, dyrektor artystyczny Bałtyckiej Filharmonii Młodych, dyrygent Orkiestry Symfonicznej OSM I i II st. im. F. Nowowiejskiego w Gdańsku. Od tej pory łączy je wspólny cel – wspieranie edukacji artystycznej i promocja młodych artystów.

źródło : Impresio Art Management  
www.impressioart.pl

**HAMBURG** **P**ocałunek dla świata, czyli Beethoven na rzecz uchodźców. *A Kiss For All The World*, czyli fragment tekstu *Ody do radości*, w wolnym tłumaczeniu na angielski, posłużył jako motto projektu na rzecz uchodźców, zamieszkujących kontenerowe osiedle w południowo-zachodniej dzielnicy Hamburga Osdorf. W przedsięwzięciu byli zaangażowani przede wszystkim wolontariusze z miejscowej wspólnoty parafialnej przy kościele św. Szymona oraz członkowie Zakonu Maltańskiego. W ramach projektu, na łące bezpośrednio sąsiadującej z osiedlem, zorganizowano koncert z *IX Symfonią* Ludwiga van Beethovena, któremu przysłuchiwało się ponad czterysta osób, głównie imigrantów i okolicznych mieszkańców. Organizatorzy, obawiając się incydentów ze strony neonazistów, zadbali o należyłą ochronę. Impreza przebiegła spokojnie, w pogodnej atmosferze. Zanim „oddano głos muzyce”, kilkoro wolontariuszy powitało zebranych gości w ich ojczystych językach: niemieckim, angielskim, arabskim, afgańskim (dari), rosyjskim i somalijskim, dodając parę słów na temat przesłania zawartego w utworze Beethovena.

*IX Symfonię* wykonywali renomowany hamburski chór koncertowy Carl-Philipp-Emmanuel-Bach-Chor i orkiestra Hamburger Symphoniker. Dzieło Beethovena należy do ich stałego repertuaru, występują z nim bowiem co roku, w sylwestrowe popołudnie i w noworoczny wieczór w Laeiszhalle, najsztywniejszej sali koncertowej miasta. W piątek 15 lipca, po raz pierwszy zdarzyło się muzykom wykonywać tę symfonię w warunkach polowych, na estradzie umieszczonej pod namiotem, gdzie soliści – z powodu braku miejsca – stali w pierwszym rzędzie, między chórzystami. Dla wzmocnienia czytelności przekazu, na scenie rozstawiono mikrofony. Dodatkowymi efektami akustycznymi były pokrzykiwania dzieci, biegających pomiędzy rzędami ławek. Większość widzów, nieprzywykła do bywania na koncertach muzyki poważnej, biła brawo po każdej części symfonii, a nawet w trakcie niektórych części, biorąc feryaty za zakończenie utworu. Nikomu to jednak nie przeszkadzało. „To zupełnie normalne w takich warunkach” powiedział po zakończeniu występu dyrygent Iñigo Pírfano. I dodał, że już teraz marzy o powtórzeniu tego koncertu w tym samym składzie. Dyrygent ujął artystów swoją serdecznością, a także niesłychaną precyzją, z jaką prowadził koncert. Odno-

siło się wrażenie, że poświęca uwagę każdemu muzykowi z osobna. Chórzyscy i członkowie orkiestry zgodnie twierdzili, że dawno nie spotkali się z tak ciepłym odbiorem przez publiczność.

Zdaniem nielicznych sceptyków, *Oda do radości* nie bardzo pasowała do ogólnie panujących nastrojów. Dzień wcześniej był zamach w Nicei, podczas opisywanej imprezy doszło do nieudanego puczu wojskowego w Turcji (o czym wtedy nie wszyscy wiedzieli), a w Hamburgu przebywa obecnie ok. trzydziestu tysięcy uchodźców (w samym Osdorf jest ich ok. dwóch tysięcy), którzy nie mogą wiecznie mieszkać w kontenerach, trzeba zapewnić im odpowiednie warunki i zadbać o ich integrację. Jakby w odpowiedzi na te wątpliwości, w trakcie wykonywania trzeciej części symfonii *Adagio mol-*

udział w koncercie, czyli Ainhoa Arteta (sopran), María José Montiel (mezzosopran), oraz Albert Montserrat (tenor), pochodzą, podobnie jak dyrygent Pírfano, z Hiszpanii.

„Jesteśmy bardzo wdzięczni, że ten koncert mógł się odbyć. Spotkanie uchodźców z mieszkańcami Hamburga służy wzajemnemu zbliżeniu i eliminuje strach przed obcymi”, powiedziała Ute Landwehr von Brock, pomysłodawczyni i główna koordynatorka przedsięwzięcia. Jan Weiß, przedstawiciel Zakonu Maltańskiego w Hamburgu, dodał: „Jeśli ten koncert wzruszył choć parę osób, odnieśliśmy pełny sukces”. Najbardziej wzruszający gest wykonała sześciolatnia dziewczynka z imigranckiej rodziny, która w czasie trwania aplauzu weszła na scenę i wręczyła skromny kwiatek jednej ze skrzypaczek.



*to e cantabile*, na dotychczas pochmurnym niebie ukazało się słońce. Zarówno muzycy, jak i publiczność odebrali to jako znak nadziei. A kiedy po raz pierwszy na scenie zabrzmiało słowo „Freude” w wykonaniu greckiego barytona Arisa Argirisa, powtórzone przez chór, w sercach i umysłach wszystkich obecnych pojawiło się przekonanie, że warto podjąć wyzwanie związane z integracją. Tym samym, słowa Fryderyka Schillera, udźwiękowione przez Beethovena, nabrały nowego znaczenia. Pozostali soliści biorący

Polscy melomani będą mieli okazję zapoznać się z niektórymi uczestnikami opisanego koncertu. Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Chor wystąpi 4 listopada 2016 r. w Filharmonii Szczecińskiej i z towarzyszeniem tamtejszej orkiestry wykona *Deutsches Requiem* Johannesa Brahmsa oraz *Agnus Dei z Requiem polskiego* Krzysztofa Pendereckiego. Koncert poprowadzi Hansjörg Albrecht.

Jolanta Łada-Zielke

**LONDYN** Przeglądając repertuar polskich oper nietrudno zauważyć, że muzyka włoska dominuje nad każdą inną. Najwięcej wykonuje się dzieł Verdiego, Pucciniego, no i Mozarta. Choć był to kompozytor austriacki, jego muzyka jest typowo włoska.

Oprócz *Carmen*, francuska twórczość operowa jest raczej pomijana. Smuci to wielce, że utwory takiego kompozytora, jak Jules Massenet – twórcy słynnych na świecie oper, jak *Manon*, uznanej za gorszą (choć według mnie piękną) *Thaïs*, no i oczywiście *Werthera* – są pomijane. Dzieła te prawie w ogóle nie są wykonywane w naszym kraju. Polscy artyści mogliby z powodzeniem śpiewać muzykę tego kompozytora częściej.

W sezonie 2015/16 w londyńskiej Covent Garden wystawiono znaną z Paryża inscenizację *Werthera* Masseneta w reżyserii Benoîta Jacquota. W rolach głównych wystąpili wtedy Jonas Kaufmann jako Werther oraz Sophie Koch jako Charlotte. W angielskiej stolicy postawiono również na gwiaz-

giczna historia wrażliwego, nieprzystosowanego do życia bohatera oraz jego ukochanej, która nie może wyjść poza ustalone normy społeczne, gdyż jej ręka została obiecana innemu mężczyźnie.

Orkiestra prowadzona z wielkim rozmachem przez Antonia Pappano, grała solidnie, pięknym dźwiękiem, który malowniczo oddawał wszystkie gorliwe emocje, zakłętę w muzycznych obrazach i frazach. To bardzo dobry zespół, złożony ze świetnych muzyków, którym przewodzi bardzo wrażliwy, wszechstronny muzyk – jest on dyrygentem i pianistą. Po raz kolejny miałem przyjemność być świadkiem niezwykle orkiestrowego brzmienia wydobywającego się z kanału.

W partiach drugoplanowych na wyróżnienie zasługiwali Jonathan Summers jako Bailli, ojciec Charlotte oraz David Bizic jako Albert – obaj władający okrągłymi, przyjemnymi głosami barytonowymi. Lekkim rozczarowaniem była Heather Engebretson jako Sophie. Jest to kobieta filigrano-

ta i jeszcze lepszą tytułową *Marią Stuardą*. Nie można zapomnieć o rolach spodenkowych: Romeo w *Capuletti e i Montechi* Belliniego, mozartowski Cherubin, czy Oktawian w *Kawalerze z różą*.

Niestety śmiem twierdzić, że partia Charlotty nie jest odpowiednią dla głosu DiDonato. W górnym rejestrze skali, szczególnie przy dużym nateżeniu dźwięku orkiestry, śpiewaczka ta odkrywa głos i pojawia się – zwany w żargonie śpiewaczym – „groch”. Tym samym mezzosopranistka traci barwę oraz napięcie dramatyczne. Joyce DiDonato zawsze jest świetnie przygotowana do występu – nastawiona na kreowanie, ożywianie swoich postaci. W przypadku jej Charlotty zabrakło tej dawki doskonałości, do której przyzwyczała słuchaczy, którzy od niej zawsze tego wymagają.

Vittorio Grigolo był nadzwyczajnym Wertherem. Jego głos o pięknej, ciepłej barwie wypełniał emocją każdą nutę swoich partii. Śpiewał głosem czystym, bez żadnych usterek, barwnie, poruszająco, wręcz prze-

J. Massenet – *Werther*  
Joyce DiDonato jako Charlotte i Vittorio Grigolo jako Werther  
fot. © ROH/Bill Cooper



dy. Rolę tytułową powierzono włoskiemu tenorowi Vittorio Grigolo, a postać jego ukochanej – amerykańskiej mezzosopranistce Joyce DiDonato.

Od strony reżyserskiej jest to bardzo dobrze zrobione, poprawne przedstawienie tej opery, miejscami nudnawe. Czas, miejsce i stosunki międzyludzkie nie są zaburzone ręką niewyżytego wizjonera, który wprowadza nieudolne zmiany w librecie.

To, co tutaj zachwyca, to piękno napisanej przez kompozytora muzyki oraz tra-

wej budowy, stąd może małej wielkości głos sopranowy, który czasem nie przebił się przed orkiestrę. Za to na scenie prezentowała się bardzo wdzięcznie jako młoda dziewczyna.

Joyce DiDonato to śpiewaczka wspaniała. Publiczność na całym świecie przyzwyczała się do jej niesamowitych kreacji, m.in. haendlowskich (*Dejanira* w *Herculesie*), Rozyna, Elena w operach rossiniowskich: *Cyrylika sewilskim* oraz *Pani z Jeziora*. U Donizettiego była też świetną Elżbie-

szywająco. Szczególnie w finale drugiego aktu i słynnej arii *Pourquoi me réveiller*, czy w scenie śmierci w finale opery.

Szkoda, że polska publiczność nie może na co dzień słuchać na żywo tak wspaniałej, wartościowej i pięknej muzyki francuskiej. Zawsze pozostaje wycieczka do jakiejś europejskiej opery lub dobre nagranie. Warto!

Damian Ganclarski



# Viola d'amore to moja pasja

z Donaldem Mauricem rozmawia Magdalena Wolińska

**W** czerwcu 2016 r. odwiedził pan nasz kraj ze swoim triem Archi d'Amore Zelanda i wystąpił z nim na kilku koncertach, m.in. w Poznaniu, Kaliszu, Lusławicach i Warszawie – proszę opowiedzieć o historii powstania zespołu, jego składzie i niecodziennym instrumentarium.

Viola d'amore powstała w XVII w. i była bardzo popularna w twórczości włoskich i niemieckich kompozytorów, z których najbardziej znani to Vivaldi, Bach czy Graupner. Ze swoimi siedmioma strunami melodycznymi i siedmioma strunami burdonowymi daje ona dźwięk mocno wyróżniający się brzmieniem i słodyczą. Najczęściej stosowanym strojem jest d-moll lub D-dur, lecz może być on alterowany w zależności od wykonywanego utworu. Archi d'Amore Zelanda powstało w 2015 r. aby umożliwić violi d'amore muzyczną egzy-

stencję z instrumentami podkreślającymi jej barwę i które dobrze się uzupełniają w unikalnej barwie całości, czyli gitarą i wiolonczelą. Ta niezwykła kombinacja jest bardzo przenośna, zatem nie musi opierać się w brzmieniu o instrument klawiszowy, który dla każdego z tych instrumentów jest pewnego rodzaju naturalną płaszczyzną zespołową. Wspólny dźwięk violi d'amore, gitary i wiolonczeli jest odpowiednio nośny, co sprawdza się bardzo dobrze w różnej akustyce.

Gitarzystka Jane Curry jest założycielem New Zealand Guitar Quartet i zwierzchnikiem programu studiów związanych z gitarą w New Zealand School of Music. Uzyskała doktorat w University of Arizona, występowała wielokrotnie jako solistka i kameralistka w Australazji, Azji, w USA i w Wielkiej Brytanii, licznie wykonując utwory napisane

w ostatnich latach. Jej opanowanie różnych stylów muzycznych od baroku do współczesności idealnie wkomponowuje się w Archi d'Amore Zelanda.

Emma Goodbehere specjalizuje się w wiolonczeli barokowej, ukończyła podyplomowe studia w Holandii. Jest członkiem orkiestry New Zealand Barok, prowadzi również zajęcia metodą Suzuki dla wiolonczelistów. Po trasie koncertowej w Polsce w 2016 r. uznała, że skupi się jednak wyłącznie na muzyce barokowej; jej rola w zespole została przejęta przez Inbal Megiddo, która wniosła swoje duże doświadczenie muzyczne.

Urodzona w Izraelu, Megiddo jest wykładawcą w New Zealand School of Music. Absolwentka University of Yale w klasie Alda Parisota, jest muzykiem solowym i kameralnym, występującym w wielu krajach.



od lewej: Jane Curry, Donald Maurice, Emma Goodbehere

Razem ze mną kieruje uniwersyteckim projektem naukowym związanym z muzyką czasów Holocaustu, którego celem jest jej przybliżenie szerokiej publiczności w Nowej Zelandii podczas corocznego koncertu poświęconego Nocy Kryształowej.

**W waszym repertuarze są zarówno utwory barokowe, romantyczne jak i współczesne, często właśnie wam dedykowane.**

Nasz układ instrumentów doskonale sprawdza się przy wykonywaniu wielu kompozycji z epoki baroku ze względu na ich melodyjność, harmonię i rolę basu. Dodatkowo mamy dużo utworów z epoki klasycyzmu, romantyzmu i z czasów nam współczesnych, które po transkrypcji dobrze brzmią na naszym instrumentarium. Włączając w to dzieła napisane niedawno przez izraelskiego kompozytora Borisa Pigovata, czy nowozelandczyka Michaela Williamsa, stanowią one znaczny wkład do naszych programów koncertowych.

**Wśród wykonywanych przez was kompozycji jest utwór Michaela Kimbera – *Wariacje na temat polskiej pieśni ludowej „Ty pójdiesz górą”*.**

Tournée po Polsce w czerwcu 2016 r. było dla nas wyjątkowe, ze względu na to iż wykonywaliśmy naszą aranżację *Wariacji na temat polskiej pieśni ludowej „Ty pójdiesz górą”* napisanej przez amerykańskiego kompozytora Michaela Kimbera. Podczas koncertu w Poznaniu włączyliśmy do naszego występu dwie wariacje śpiewane po polsku i jedną śpiewaną po maorysku (w języku rdzennych mieszkańców Nowej Zelandii), jako gest zacieśniający kulturowe więzi między naszymi krajami.

**D**onald Maurice jest profesorem Victoria University w Wellington, Nowa Zelandia. Występował z wykładami i koncertami na ponad dwunastu Międzynarodowych Kongresach Altówkowych na całym świecie i jest autorem licznych premier utworów solowych i kameralnych. W 2001 został odznaczony Srebrnym Kluczem Altowym przez Międzynarodowy Związek Altowiolistów, został mianowany dożywotnio Honorowym Członkiem Amerykańskiego Związku Altowiolistów w 2007 r., w 2009 r. wystąpił na specjalnym koncercie upamiętniającym Williama Primrose’a w Utah w USA, a w 2014 r. został członkiem kapituły Orderu Zasług Nowej Zelandii. Był specjalnym wysłannikiem dyplomatycznym Nowej Zelandii na

**Czy po kilkudziesięciu latach grania na altówce gra pan teraz wyłącznie na violi d’amore?**

Kiedy zacząłem na poważnie grać na violi d’amore, w 2014 r., szybko zorientowałem się, że ze względu na jej unikalne właściwości i wyzwania techniczne będę musiał poświęcić jej mnóstwo czasu, by opanować grę w stopniu mnie zadowalającym. Byłem wtedy w takim momencie mojej kariery altowiolisty, w którym mógłbym powiedzieć iż jestem spełniony – również pod względem liczby zagranych przeze mnie koncertów i licznych nagrań utworów, które były bliskie mojemu sercu. Dodatkowo moja profesja nauczyciela akademickiego pozwoliła mi na poświęcenie się w 100 procentach violi d’amore, więc zdecydowałem się odłożyć altówkę „na bok” do momentu, w którym będę w pełni usatysfakcjonowany grą na violi d’amore. Oczywiście – ciągle prowadzę klasę altówki w New Zealand School of Music, lecz moja gra na niej na tym etapie polega głównie na demonstrowaniu wybranych elementów podczas zajęć, oraz na uczestnictwie w okazjonalnych koncertach muzyki kameralnej.

**Kiedy i w jakich okolicznościach podjął pan taką decyzję? Czy było trudno się przestawić?**

Moje pierwsze doświadczenia z tym instrumentem wiążą się z początkiem lat 80., kiedy to ktoś, kto zbudował violę d’amore poprosił mnie, bym go nauczył na niej grać. Mimo iż miałem wówczas stosunkowo niewielkie pojęcie o grze i początkowo odmówiłem, to jednak po czasie uwiodło mnie to zniewalające słodkie brzmienie. Tym człowiekiem był Jack Laird z Nelson w Nowej

misjach w Waszyngtonie, Nowym Jorku, Ottawie, Berlinie, Bangkoku i Warszawie.

Jest autorem książek poświęconych Beli Bartókowi i Alfredowi Hillowi. Publikacja *Bartók’s Viola Concerto – The Remarkable Story of his Swansong* wydana w Oxfordzie jest uznawana za tekst źródłowy i licznie cytowana.

W 2008 r. ukazała się płyta CD zarejestrowana podczas koncertu z kompozycjami na altówkę i orkiestrę Borisa Pigovata (m.in. z *Holocaust Requiem* z Donaldem Mauricem jako solistą), a sam utwór został premierowo wykonany przez niego w 2011 r. podczas Międzynarodowego Kongresu Altówkowego w Wurzburgu.


Jego solowa i kameralna dyskografia liczy ponad 15 płyt CD, między innymi z sie-

Zelandii. Dałem mu kilka lekcji, a po paru latach przekazał mi zbudowany przez siebie instrument jako prezent licząc na to, że kiedyś stanie się on istotną częścią mojego życia. Byłem wtedy w środkowym okresie mojej kariery altowiolisty, więc powiesiłem prezent na ścianie na następne 30 lat... aż któregoś dnia, trzy lata temu, poczułem mocną potrzebę spełnienia życzenia Jacka, który zmarł wiele lat temu. Zamówiłem zatem nową violę d’amore u lutnika Paula Harta z Utah w USA, co postawiło mnie w bardzo komfortowej sytuacji posiadania dwóch dobrych instrumentów i umożliwiło mi ćwiczenie utworów napisanych w różnych tonacjach, do których nie musiałem ciągle przestrajać strun, tak jak to było wcześniej. Jednak przejście z czterech strun strojonych w kwintach na siedem strojonych przeróżnie w tercjach, kwartach czy kwintach, których układ dodatkowo może się zmieniać w różnych utworach jest wyzwaniem nie tylko fizycznym, lecz może bardziej nawet mentalnym. Zamiana altówki na violę d’amore na początku była zatem trudna, lecz zdumiewająco szybko sprawy stały się wygodniejsze kiedy tylko przestałem grać raz na altówce, raz na violi d’amore.

**Jak z pozycji praktyka porównałby pan oba instrumenty? Co je łączy, a co kreuje ich indywidualność?**

Altówka jest ciągle moim pierwszym wyborem kiedy trzeba wykonać koncerty i utwory z fortepianem napisane pomiędzy XIX a XXI w., ze względu na jej głośny i emocjonalny dźwięk niezbędny do tego repertuaru, który odpowiednio wydobyty może być naprawdę potężny. Viola d’amore ma zupełnie inną rolę: ze swoim delikatnym

demnastoma kwartetami smyczkowymi Alfreda Hilla nagranych dla wytwórni Naxos przez Dominion String Quartet, którego jest członkiem-założycielem. Na płycie *Home is where...* zarejestrował premierowe nagrania utworów na altówkę i fortepian Douglasa Lilburna, Georgesa Enescu i Borisa Pigovata. W wydawnictwie Tantra w 2014 r. oraz w Editio Musica Budapest w 2016 r. ukazała się jego najnowsza płyta z własną transkrypcją *44 Duetów* Beli Bartóka na dwie altówki, nagrana razem z Claudine Bigelow.

Grając na violi d’amore występował w Australii, Malezji, Nowej Zelandii, Polsce i Tajlandii; ma w swoim dorobku płytę CD nagraną z zespołem Archi d’Amore Zelandy wydaną przez Atoll Records. 

Donald Maurice



dźwiękiem brzmi najlepiej w kombinacji instrumentów podkreślających jej unikatowe możliwości. Altówka może brzmieć dobrze w każdej tonacji, niezależnie od jej pustych strun – a viola d’amore brzmi najlepiej kiedy jej strój jest dopasowany do tonacji wykonywanego utworu, nie tylko ze względu na wbudowane struny rezonujące, lecz również z powodu możliwości operowania grą akordową, z wykorzystaniem wielu lub czasem nawet wszystkich jej pustych strun.

**We wrześniu będzie pan znowu w Polsce – tym razem na nagraniu CD – proszę opowiedzieć o tym projekcie.**

Podczas naszej wizyty w Polsce w czerwcu z naszym trio mieliśmy wspaniałą okazję nagrać trzy koncerty Antonia Vivaldiego z poznańską Orkiestrą dla Dyplomantów dyrygowaną przez Eugeniusza Dąbrowskiego. Były to *Koncert na gitarę i orkiestrę* (solistka Jane Curry – gitara), *Koncert na violę d’amore i orkiestrę* ze mną jako solistą oraz *Koncert podwójny na violę d’amore, gitarę i orkiestrę*, w którym graliśmy razem z Jane. Podczas mojej kolejnej wizyty we wrześniu 2016 r. nagramy z tą samą orkiestrą i dyrygentem dwa koncerty na violę d’amore, altówkę i orkiestrę Christopa Graupnera.

Moim partnerem będzie poznański altowiolista Marcin Murawski. Nasze nagranie *Koncertu D-dur* Graupnera będzie pierwszym nowoczesnym komercyjnym nagraniem tego utworu, a nagranie *Koncertu A-dur* będzie premierowe na świecie. Mając na uwadze, że te dwa utwory powstały w XVIII w. z ręki kompozytora stawianego w jednym rzędzie z Bachem, Telemannem i Vivaldim, będzie to z pewnością istotne wydarzenie. Całość zostanie wydana na płycie CD w wydawnictwie Acte Préalable.

**Jak układała się współpraca z polskimi muzykami z perspektywy artysty z Nowej Zelandii?**

Moja historia znajomości z Marcinem Murawski datuje się na wiele lat wcześniej, kiedy to poznaliśmy się na Międzynarodowym Kongresie Altówkowym w Kronberg w Niemczech – i od tego czasu pozostajemy w kontakcie. We wrześniu 2013 r. byliśmy wspólnie wykonawcami podczas specjalnego koncertu dla Ambasady Nowej Zelandii w Warszawie z okazji celebrowania rocznicy czterdziestu lat ustanowienia relacji dyplomatycznych pomiędzy naszymi krajami. Po naszej muzycznej współpracy w 2016 r. podtrzymamy ją wizytą Marcina Murawskiego

w Wellington we wrześniu 2017 r. jako gościa specjalnego na międzynarodowej konferencji altówkowej, która dojdzie do skutku również dzięki pomocy Ambasady RP w Nowej Zelandii. Współpraca z Eugeniuszem Dąbrowskim i orkiestrą była cudowna, jako że prezentują oni światowy poziom wykonawczy i wnoszą tak dużo młodzieńczej energii w znakomitej grze.

**Jakie ma pan dalsze plany koncertowe i nagraniowe?**

Nasze plany koncertowe na lata 2017 i 2018 koncentrują się na Australazji i Azji, z racji najbliższego sąsiedztwa, lecz nie wykluczają kolejnej trasy koncertowej w Europie. Na naszym następnym CD, zaplanowanym na 2017 r., pojawią się dwa utwory napisane specjalnie dla nas przez izraelskiego kompozytora Borisa Pigovata i nowozelandczyka Michaela Williamsa – oba były premierowo wykonane w czerwcu w Polsce. Pozostałymi dwiema kompozycjami będą dzieła Amerykanów – Michaela Kimbera i Alana Thomasa. Oba w oryginale zostały napisane w 2016 r. na flet, gitarę i wiolonczelę, lecz obaj kompozytorzy entuzjastycznie zgodzili się na ich nagranie przez Archi d’Amore Zelandi. 🎻

# Wojciech Drabowicz

Adam Czopek

**W** słoneczne popołudnie 27 marca 2007 r. zaskoczyła wszystkich wiadomość o jego śmierci. Zginął w wypadku samochodowym, w okolicy Nowego Tomyśla, podczas podróży do Berlina. Kolejne brutalnie i bezsensownie przezwane życie. Śpiewał zaledwie osiemnaście lat, ale zdążył pozostawić po sobie pamięć niezwykłego artysty i wspaniałego człowieka. „Nie przyjmuję do wiadomości, że Wojtka już nie ma. Widziałem się z nim dwa dni temu. To był człowiek do końca spełniony: miał talent, męską urodę, był inteligentny i wrażliwy, przyjacielski i przyjazny.” – powiedział o nim prof. Mieczysław Dondajewski. Miał opinię śpiewaka obdarzonego przepięknej barwy głosem, zdolnościami aktorskimi, umiejętnością przekazywania emocji. Był przy tym niezwykle muzykalny i wrażliwy.

Był poznaniakiem, urodził się w 1966 r. Ukończył Akademię Muzyczną w Poznaniu w klasie śpiewu Antoniny Kaweckiej. Był jednym z ostatnich jej uczniów, o którym zawsze mówiła, że właśnie on zrobi wielką międzynarodową karierę. Nie myliła się! Triumfował w trzech konkursach wokalnych: Konkursie im. Adama Didura w Bytomiu, Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie i Konkursie Belvedere w Wiedniu. Ten ostatni konkurs w 1990 r. przyniósł mu nie tylko I nagrodę, ale również aż 11 nagród specjalnych. Profesor Kaweczka była z tych jego laurów bardzo dumna!

W latach 1974–1984 śpiewał w Poznańskim Chórze Chłopięcym Jerzego Kurczewskiego, a w latach 1983–1989 występował w składzie słynnego poznańskiego sekstetu Affabre Concinui. Debiutował w Teatrze Wielkim w Poznaniu jako tytułowy bohater *Eugeniusza Onieginia* Czajkowskiego w 1989 r. Od tej partii rozpoczęła się również jego międzynarodowa kariera, która sprawiła, że częściej można go było usłyszeć na prestiżowych scenach i festiwalach Europy i świata, niż w kraju. Podziwiano go w tej roli około 150 razy na scenach Tuluzy, Marsylii, Lille i Barcelony. Jednak pierwszym z zagranicznych festiwali, na którym śpiewał tę partię był ceniony Festiwal w Glyndebourne, gdzie

debiutował 2 czerwca 1994 r., powtórzył tę partię na festiwalu w 1996 r. Przedstawienie z 1994 r. z udziałem Drabowicza i Eleny Prokiny zostało zarejestrowane na DVD. Ponadto podziwiano go na tym festiwalu w 1995 r. jako Tomskiego w *Damie pikowej* pod batutą Gienadija Roždiewieńskiego, a dwa lata później jako hrabiego Almavivę w *Weselu Figara*. Pisano wtedy o stylowej kreacji i błyskotliwym śpiewie. Wreszcie w 2002 r. odnosi głośny sukces jako tytułowy Don Giovanni w operze Mozarta w reżyserii Grahama Vicka. Podziwiają go w tej partii również w Barcelonie oraz Sztokholmie. W 1998 r. na scenie Opéra de Lyon brał udział w prapremierze opery *Trzy siostry* węgierskiego kompozytora Petera Eötvösa. Śpiewał partię Wierszynina, z którą później zawędrował do Brukseli i Paryża.

Jedną z jego najwybitniejszych kreacji artystycznych, wręcz rolą życia, był Król Roger w operze Karola Szymanowskiego pod tym samym tytułem. Po raz pierwszy zmierzył się z nią 19 stycznia 1996 r. w paryskim Théâtre des Champs-Élysées. „Wojciech Drabowicz stworzył postać władcy majestatycznego, nie zaniedbując niuansów kolorystycznych partytury, doskonale eksponując niezmienne walory swego głosu.” – napisała Iza Bauer-Szczytowska („Ruch Muzyczny” nr 6 z 24 marca 1996 r.). W marcu 2000 r. pojawił się w tej roli na scenie Teatru Wielkiego Opery Narodowej w Warszawie, w kontrowersyjnym przedstawieniu reżyserowanym przez Mariusza Trelińskiego. Za tę warszawską kreację otrzymał Nagrodę im. Andrzeja Hiolskiego. W 2003 r. wystąpił ponownie w Paryżu jako Roger, tym razem w Théâtre du Châtelet, zastąpił wtedy przewidzianego pierwotnie do tej roli Thomasa Hampsona, który na kilka dni przed premierą koncertowego wykonania wycofał się. Paryż był miejscem wyjątkowo dla niego szczęśliwym, 5 listopada 1993 r. debiutował w Théâtre des Bouffes du Nord. Zaczął partią Golauda w *Peleasie i Melizandzie* Debussy’ego w głośnym przedstawieniu Petera Brooka. Od 4 marca 1997 r. w Théâtre des Champs-Élysées występował w *Ombra felice* Mozarta, a od 14

listopada 2001 r. podziwiano go jako Wierszynina w *Trzech siostrach* Petera Eötvösa.

W sezonie 2005/6 oklaskiwano go jako Rogera w Teatro Massimo w Palermo na Sycylii. Od 10 czerwca 1992 r., kiedy pojawił się jako Le spectre d’Hector w ośmiu przedstawieniach *Trojan* Hectora Berlioz, występował regularnie w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli. W 1993 r. wystąpił w jednym z przedstawień *Carmen*, wrócił 11 grudnia 1994 r. w partii Guglielma w *Così fan tutte*, dwa lata później, od 19 września 1996 r. podziwiano go jako Cesarza Überalla w *Cesarzu Atlantydy* Wiktora Ullmanna. To ostatnie dzieło, z udziałem Drabowicza brukselska opera wywiozła do Sarajewa. Ostatnim wydarzeniem z jego udziałem były *Trzy siostry* Petera Eötvösa wystawione Brukseli w marcu 2002 r. Listopad 1990 r. dał mu okazję występów w roli tytułowej w rzadko grywanej operze *Zaza* Leoncavalla wystawionej przez Operę w irlandzkim Wexford, śpiewał w tym przedstawieniu rolę Verchinina.

Ceniono go przede wszystkim za repertuar klasyczny, od Mozarta (Papageno, Hrabia, Don Giovanni) po Verdiego (Simon Boccanegra, Giorgio Germont, Posa) i Czajkowskiego (Oniegin, Tomski). Z jednakowym powodzeniem śpiewał też partie Escamilla, Figara w *Cyruliku sewilski*. Obok tradycyjnego repertuaru operowego chętnie sięgał po opery kompozytorów współczesnych, m.in. Petera Eötvösa (*Trzy siostry*), Victora Ullmanna (*Der Kaiser vom Atlantis*), Kurta Weila (*Die Sieben Todsunden*). W Filharmonii Narodowej wziął udział w polskiej prapremierze *VIII Symfonii „Lieder der Vergänglichkeit”* K. Pendereckiego. Śpiewał też premierę światową tej symfonii w Luksemburgu, na koncercie otwierającym nową salę koncertową Filharmonii. W maju 2005 r. wziął udział w światowym prawykonaniu *Messe zu Ehren des Heiligen Vaters Papst Johannes Paul II* Geralda Spitznera w Bazylice Archikatedralnej w Poznaniu.

Mimo że kariera Drabowicza trwała stosunkowo krótko zdążył wystąpić na wielu prestiżowych europejskich scenach. Najczęściej podziwiano go, i to po kilka razy, w La Mon-

naie w Brukseli, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, Opéra de Lille, Opéra National de Lyon, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Oper Frankfurt, De Vlaamse Opera w Antwerpii, The New Israeli Opera w Tel Awiwie, Glyndebourne Festival Opera, Berliner Philharmoniker Orchester, Montreal Symphony Hall, Carnegie Hall i Victoria Concert Hall w Genewie. Dorobek artystyczny Drabowicza dokumentują płyta CD z recitale operowym i dwa nagrania DVD: *Eugeniusz Oniegin* z Glyndebourne i *Don Giovanni* z Teatro del Liceu w Barcelonie. „Tytułowy bohater w ujęciu Wojciecha Drabowicza to naćpany, napity playboy rozsiewający feromony na prawo i lewo. Erotyzm wyziera niemal z każdego jego kroku i ruchu. Don Giovanni wykreowany przez Drabowicza ma błysk w oku i żywiołowy temperament, oraz znakomitą prezencję. Jest przy tym pozbawiony skrupułów, a w myśl zasady: wszystkiego zaznałem, wszystkiego spróbowałem, bierze od życia wszystko co najlepsze, nie dając nic w zamian. Piękny, o bogatym brzmieniu i ciemnej barwie baryton, oraz znakomita technika pozwoliły mu na swobodne pokonanie trudności tej wymagającej wokalnego kunsztu partii, zaśpiewanej przy tym bardzo muzykalnie” – napisałem w swojej recenzji z tej nowoczesnej i mocno kontrowersyjnej inscenizacji *Don Giovanniego*.

9 października 2008 r. w Akademii Muzycznej w Poznaniu, w trakcie koncertu inauguracyjnego rok akademicki 2008/9, po raz pierwszy wręczono Stypendium im. Wojciecha Drabowicza. Stypendium zostało ufundowane przez członków Stowarzyszenia

Lions Club Poznań Rotunda, którego Wojciech Drabowicz był członkiem. Pierwsze stypendium otrzymała Lidia Węgrzyn, studentka II roku wokalistyki.

Od 2008 r. organizowane są koncerty *Wojciech Drabowicz in memoriam*. Organizuje

je Teatr Wielki w Poznaniu razem ze Stowarzyszeniem Lions Club Poznań Rotunda. Ideą koncertu jest udział wybitnych solistów, występujących na scenach całego świata, którzy występowali i przyjaźnili się z Wojtkiem Drabowiczem.☺

Wojciech Drabowicz, Tomski, Glyndebourne, 1995



# Wpaść w artystyczny obłąd

Marcelina Beucher



z Marceliną Beucher rozmawia Katarzyna Kubińska

## Kolejna premiera w pani karierze. Jakie emocje jej towarzyszyły?

Czułam się bezpiecznie, ale mocno podniekształcona. Produkcja trwała przez kilka tygodni i miałam ten komfort, że brałam udział we wszystkich próbach. Partnerów scenicznych znam z innych występów, wyczuwamy się intuicyjnie, bardzo się lubimy, to dawało wielką przyjemność z występu, ale i uspokojenie, że mogę na nich liczyć. Oczywiście emocji jest wiele, stresu nie da się wyeliminować. Tak wyjątkowe warunki nie zawsze się zdarzają, dlatego chcę jeszcze raz podziękować reżyserowi i dyrekcji za zaufanie i komfort pracy.

## Michał Znaniecki miał dość oryginalną wizję *Traviaty*, współczesną, nieco kontrowersyjną. A kim dla pani jest Violetta?

Gdy reżyseruje tak wyrazista osoba, jak Michał Znaniecki, to nietrudno podążyć za jego wizją. Postać w pełni przylegała do mojego wyobrażenia, też tak ją czułam. Moja mama (prof. Maria Czechowska-Królicka – przyp. red.) była na spektaklu i zgodziła się z opinią, że spektakl został wyreżyserowany jakby dla mnie. Chyba najbardziej chodziło jej o korzystanie z telefonu (śmiech).

## Czy ma pani jakiś ulubiony fragment w tej reżyserii, coś szczególnie pani bliskiego?

Po prostu kocham ostatni akt, uwielbiam na scenie szaleć, wpaść w artystyczny obłąd, zewnętrzny i wewnętrzny. Tego drugiego szukałam skrupulatniej, próbowałam różnych

**M**arcelina Beucher, sopranistka młodego pokolenia, debiutująca w 2013 r. partią Violetty w verdiowskiej *Traviacie*. Zdobywczyni wielu nagród, m.in. Nagrody im. Jana Kiepury za najlepszy debiut (2013) i Pierwszej Nagrody na 4 Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Jāzepsa Vītolsa na Łotwie (2015). W rozmowie o kolejnej Violetcie, charyzmatycznym reżyserze i planach na najbliższy czas.

wariantów, nie było łatwo, ale mam wrażenie, że reżyserowi udało się to ze mnie wydobyć. Dlatego uważam 3 akt za nasz sukces.

## Jak współpracowało się pani z zespołem artystycznym – charyzmatyczny reżyser, nowy teatr, partnerzy na scenie...?

Ja uwielbiam ludzi, dla mnie życie w samotności byłoby kłęską. Dlatego szybko odnajduję się wśród nowych osób. Z reżyserem mieliśmy ten sam wir energii, więc pracowało się wręcz magicznie. On sam i wszyscy z jego ekipy przyjechali przygotowani, wiedzieli, jak ma wyglądać efekt końcowy. Potwierdziło się, ile to daje energii, gdy wszyscy wokół są tobie pomocni, choreografowie – Elżbieta i Grzegorz Pańtak dali mi kilka cennych uwag, np. jak dramatycznie upaść nie rozbijając sobie kolana (śmiech). Spra-

wy rekwizytów i scenografii świetnie czułam Luigi Scolio, tworząc motywujące do ogrywania przestrzenie wszystkich aktów, w których rozgrywa się akcja. Dobrze przemyślane kostiumy Joasi Medyńskiej zmieniały mnie mocno, ale i dawały komfort. No i oczywiście czujne i przychyłne oko dyrektora Jacka Jekiela tworzyło aurę, o jakiej można zawsze marzyć w takich produkcjach. Pan Jacek widział mnie kilka lat temu, gdy dostałam nagrodę im. Jana Kiepury za „debiut roku”, więc czułam, że ma do mnie zaufanie artystyczne. Mo-

głam czuć swobodę interpretacji, bo czujnym okiem i uchem dbał o mnie Vladimir Kiradijev. Premierową obsadę, w szczególności Andrzeja Lamperta i Leszka Skrlę (na próbach zwany „Tato”) znam bardzo dobrze. Można powiedzieć, że rozumiemy się na scenie bez słów. Dziękuję też wszystkim paniom z pracowni krawieckiej i charakteryzacji – byliście super!

## Wcześniej śpiewała już pani partię Violetty. Czy ta szczecińska różniła się w jakiś istotny sposób od poprzedniej?

Inna była koncepcja reżyser Karoliny Soffulak, przeniesiona do początku XX w. Trudno je porównywać. Violetta z gdańskiej produkcji była kurtyzaną, zgodnie z librettem. W wersji Znanieckiego jest postacią z show biznesu, więc powierzchownie się różnią,

Marcelina Beucher  
 fot. Rzepecki.art.com



ale ich dramatyczny los, myślę, że jest podobnie odbierany przez widzów.

**Jak teraz, z perspektywy czasu ocenia pani premierę tej *Traviaty*?**

Recenzje okazały się niezwykle pochlebne. Cieszy mnie, że wizja reżysera opowiedziana znakami naszego czasu: żyjącej w XXI w. Violetty, dyrektorki znanego magazynu, chorej na raka, przekonała i poruszyła młodszego i dojrzałego widza. Ta opera ma niegąsnący potencjał.

***Traviata* wydaje się być dziełem marzeń sopranistek, czymś, do czego dążą przez większość kariery. Pani już ma tę rolę „na koncie”. Co teraz? Co dalej? Giuseppe Ver-**

**di, czy może bardziej Mozart? Albo.. Ryszard Wagner?**

Nie ukrywam, że Violetta była moim marzeniem, od kiedy zdecydowałam się śpiewać. Układałam w głowie plan, jakimi rolami zaistnieć po studiach, żeby po kilku latach móc wejść w tę rolę. Natomiast los potoczył się inaczej i już w wieku 27 lat debiutowałam nie tylko w roli Violetty, ale także na scenie teatru operowego. Zastanawiam się oczywiście, co będzie potem, jak już marzenie się spełniło. Dało mi to niezwykle spokój i życie zawodowe samo zaczęło się toczyć, oczywiście pomagam szczęściu jeżdżąc na przesłuchania, konkursy, dostałam się do dobrej agencji i nigdy nie spoczywam na laurach. Pojawiła się rola Mimi (*Cyganeria*) w Ope-

rze Krakowskiej (dyr. T. Tokarczyk, reż. Laco Adamik), a w następnym sezonie zaśpiewam zarówno operę współczesną, jak i Mozarta, natomiast z Wagnerem poczekam jeszcze dobrych kilka lat.

**W jakim repertuarze czuje się pani najlepiej?**

Najbliższym mi kompozytorem jest Mozart, wiele opinii na to wskazuje, że nie bezpodstawnie.

**A czym dla pani jest opera, sztuka operowa?**

Jest to moje życie, poświęcam dla niej – na ten moment – wszystko. Daje mi poczucie samorealizacji. Pasjonuje mnie. 🍷

# Pełne zaufanie do Verdiego

Michał Znaniecki  
fot. Teresa Grotowska



z Michałem Znanieckim rozmawia Katarzyna Kubińska



**K**olejny raz Verdi. I znów inna, wzbudzająca nieco kontrowersji i wymagająca od widza reżyseria. Skąd pomysły na tak dogłębną analizę myśli tego włoskiego kompozytora?

Kolejny raz i dlatego można sobie pozwolić na szukanie. Żeby rutyna nas nie zjadła. Verdi był zawsze wierny sobie, czyli chciał pokazać na scenie jak najwięcej życia, emocji, teatru, nawet konfliktów. Przerabiając czasami dzieła Szekspira, jak w przypadku Makbeta, czy Falstaffa, w sposób niezwykle, odbiegający od szekspirowskiej wizji. Dlatego trzeba w pełni zaufać Verdiemu, warto szukać, analizować. Bo on sam przecież, co pokazują setki listów, wymienionych między nim a librecistami, bardzo skrętnie sprawdzał, dyskutował, zmieniał swoje libretto, pracował nad każdym jego słowem, spierał się o każdą scenę, czasami, finalnie – pisząc swój tekst. O ile, w przypadku na przykład Donizettiego i *Don Pasquale*, napisanego w 10 dni, za szybkie pieniądze, podobnie jak wielu dzieł Rossini, nie warto chyba tracić miesięcy na analizę, to u Verdiego naprawdę warto analizować. Iść za nim, czyli wiedzieć, że musi być o nas, czy jak w przypadku Traviaty, że ma być lustrem naszych emocji, przeżyć, relacji.

### Na czym polega taka analiza?

Taka na przykład bardzo prosta, czyli analiza libretta – słów kluczy. Czyli znalezienie słów, które niektóre postacie powtarzają. A rezultaty są zaskakujące. Na przykład w Traviacie odkryłem, że Violetta powtarza czasownik „kochać” zawsze w jego odmianie czynnej, czyli „kochaj mnie”, „ja kocham”, nie biernej – tak jak dzieje się to u Alfreda, który zawsze jest kochany, a nie kocha. Mówię tu o ilościach, liczbach, zapisanych w analizach libretta, obok analizy muzycznej, czyli lejtmotywów – pewnych powracających motywów jakichś postaci, emocji. W tym przypadku warto było przeanalizować to libretto i odkryć, że na przykład najczęściej o religii, o Bogu mówi właśnie Violetta – kurtyzana, a nie ojciec Germont, który powinien być nośnikiem wartości mieszczańskich. Ten z kolei mówi o pieniądzech. Taka analiza naprowadza nas już na pewnego rodzaju tropy, analizę postaci i relacji między postaciami. Wiadomo, że gdy nasz Germont wypisuje czek jest pewnego rodzaju gestem bardzo dobrodusznym, wielkodusznym, ale wynikającym właśnie z tego, że według libretta jest to postać, która najczęściej mówi o pieniądzech.

### Czyli trzeba być wiernym Verdiemu?

Za każdym razem, kiedy podchodzę do nowej opery Verdiego, zaczynam od tej wierności. Czyli jeżeli to ma być o nas, to szukam, jak my dzisiaj możemy się odnaleźć w takim tekście, kontekście, w takim świecie. Czasami historycznym, czasami współczesnym, czasami szokującym, czy prowokującym, jak w III akcie *Rigoletta*. Verdi też spierał się przecież z polityczną cenzurą, więc myślę, że warto dużo o nim poczytać, żeby potem wiedzieć, jaki mieć klucz do każdej opery. A Traviatę oczywiście można robić na wiele sposo-

bie samą, wrócić do marzeń, do bycia inną osobą. Przez chorobę nie jest w stanie się już z tego cieszyć. To osoba, która całkowicie poświęca własne życie, własne szczęście dla miłości. Żeby jej wybranek miał porządne, mieszczańskie możliwości przeżycia w takim społeczeństwie, a nie innym. Na „pustyni”, w Paryżu – „pustyni ludzi”, jak to nazywa sama Violetta. Mówimy tutaj o pustyni relacji międzyludzkich, które, w wielu środowiskach – np. mody, jak widzimy – nie zmieniły się od lat. A parafrazując ważnego pisarza, mogę powiedzieć, że Violetta to ja.

**M**ichał Znaniński – jeden z największych reżyserów operowych współczesnych czasów. Autor ponad 190 spektakli, najmłodszy debiutant (w wieku 24 lat) w Mediolańskiej La Scali. Reżyser tworzący dla teatrów, między innymi, we Włoszech, Francji, Irlandii, Hiszpanii, Polsce, Urugwaju, Kubie i Argentynie, gdzie powołał do istnienia Festival Opera Tigre. Wyróżniony wieloma nagrodami, w tym także „Operowym Oscarem”, czyli Premio Abbiati – Nagrodą specjalną im. Filippa Siebanaeka za projekt Teatro Sociale w Como 200.com-Pagliacci 2015. Mimo swojej wysokiej pozycji w teatralnym świecie, Michał Znaniński pozostaje człowiekiem pełnym wrażliwości, otwartości i szacunku do ludzi. Znajdując chwilę, gdzieś w podróży, pomiędzy projektami, wykorzystał ją na rozmowę ze mną, uchylając rąbka tajemnicy o teatralnym świecie i współczesnej, choć bardziej pasowałoby tu określenie – aktualnej i prawdziwej Traviacie w Operze na Zamku w Szczecinie.

bów. Bo na tym polega dzieło otwarte, według Umberto Eco. Na tym też polega dzieło uniwersalne, w tym przypadku, które nie ma specyficznych odnośników do aktualnej, ówczesnej historii, sytuacji politycznej, czy osób. Więc możemy sobie pozwolić, żeby od niej odejść i nawiązać do naszych emocji, relacji, świata, tak, jak sobie tego Verdi życzył.

### Kim jest dla pana Violetta?

Tytułową rolę, kluczową postacią, której imię przekształcone jest w La Traviata – zniszczona, jest osobą, która powinna być źle widziana w społeczeństwie. Dla mnie, jako reżysera, technicznie, Violetta jest postacią najważniejszą, stanowi centrum relacji. Jest postacią, od której zacznę analizę i interpretację. Dokonam wyborów, które emocje, związki Violetty, są dla mnie ważne – czy z Florą, czy z Alfredem, czy z Germontem... Wobec niej mamy kształtować charaktery innych postaci, przeciwko niej budować konflikty, żeby potem, już na scenie stworzyć całą, konsekwentną sieć relacji. Violetta, dla mnie, jest osobą, która ma władzę i która rezygnuje z niej w imię miłości, próbuje odzyskać sie-

### Co kryje się pod tym określeniem?

Reżyser stara się wzbogacić bohaterki swoimi doświadczeniami. W związku z tym, w tym wypadku choroba, obserwowanie choroby, czy umieranie w samotności, wszystkie elementy, których użyłem w tej inscenizacji, na pewno mówią o jakichś moich lękach, doświadczeniach, o mnie. Ale bardzo konsekwentnie – w świecie, zbudowanym przez Verdiego. Czyli to nadal jest Verdi, który towarzyszy moim doświadczeniom, a nie moje doświadczenia, które budują operę Verdiego. Bo gdybym chciał mówić tylko o swoim życiu, doświadczeniach, emocjach, to napisałbym własną operę, którą – swoją drogą – piszę, czy własny tekst dramatyczny, których

wiele już w moim życiu powstało, przy okazji różnych, ważnych dla mnie sytuacji. Opera, oczywiście, ma swoje zasady, mechanizmy i może tylko nam pomóc dopowiedzieć muzycznie, emocjonalnie to, czego czasami byśmy się bali powiedzieć. Bardzo często pokazuje ekstremalne sytuacje – śmierci, konfliktów, pojedynków, zatracającej się totalnie miłości, dochodząc do wymiaru tragedii greckiej. W związku z tym jest uniwersalna. Mówi o nas przez swoją uniwersalność, tak, że każdy z nas na różnym poziomie i intensywności może przeżywać dokładnie to, co przeżywała, w tym przypadku, Violetta.

### Czym, w takim razie, jest dla pana opera?

Opera była pewnego rodzaju telewizorem, radiem, czy nawet gazetą. Tam ludzie spotykali się, żeby komentować wszystkie wydarzenia polityczne, relacje międzyludzkie. Tam rozmawiano o kochankach, jak dzisiaj na Pudelku. Opera komentowała tu i teraz, była bliska. Dzisiaj te historie, zakotwiczone w historycznych czasach, kostiumach, można przekazać jedynie poprzez emocje. Opera nadal, według mnie, nie powinna być

bezpieczna. Nie powinno się jej oglądać jak ładnego obrazka, z dystansu – to jest w krynolinie, to nas nie dotyczy, to nie nasz świat. Jak mówił Chopin – koncert w kostiumie to nie jest opera. Niestety, bardzo wiele osób tak by chciało tę operę oglądać – żeby ich nie bolała, nie dotyczyła, patrząc jedynie na ładne kostiumy, choreografię. Zapomina się o tym, jak opera była żywa i myślę, że dlatego straciła dużo publiczności. Dlatego młodzież z takim trudem się do niej zbliża. Myśli, że zobaczy tylko pewne stereotypy, pewnego rodzaju, statyczne, starodawne sytuacje i relacje. Tak może nie być, bo tak nie było.

### **Traviata lustrem publiczności. Myśli pan, że widzowie odnaleźli siebie w postaciach na scenie?**

To bardzo trudne pytanie, czy spełniliśmy marzenie Verdiego, żeby zbudować lustro, żeby pokazać na cenie te same osoby, te same rozterki, jakie mają nasi widzowie. Myślę, że to nam się udało, chociaż trudno jednoznacznie stwierdzić, czy publiczność się odnalazła. Można zadać pytanie – czy publiczność się szuka? To jest właśnie najciekawsze w teatrze, że publiczność nieświadomie szuka powiązań, podobnych problemów, żeby utożsamić się z bohaterem. Ale z drugiej strony, broni się przed tym, nie chcąc być jednoznacznie ocenianą, jak bohaterka czy bohater na scenie, szczególnie w momentach krytyki. Myślę, że tutaj mogłem dać szansę publiczności, żeby się odnalazła, żeby się poszukiwała, żeby znalazła rozgrzeszenie. Te wszystkie nasze telefony, selfie, to wszystko, czym ułatwiamy sobie życie, relacje międzyludzkie... Tutaj, dzięki pracy z chórem, pokazałem, że możemy mieć pewną refleksję i zastanowić się nad tym wszystkim. Że możemy odłożyć telefony w momentach bardzo ważnych i, w końcu, dochodzimy do tego najtrudniejszego tematu, jakim jest nasza śmierć i nasza samotność. Dałem szansę, żeby otworzyło się takie małe okno nadziei, że może, pewnego dnia, odłożymy telefony, a nasze społeczeństwo dojdzie do takiego momentu, że powie „koniec”. Że free-wifi nie będzie już miejscem, w którym mamy darmowe połączenie z Internetem, ale miejscem, gdzie tego Internetu nie ma i nie jest nam potrzebny. Myślę, że to pozwoliło naszej publiczności się utożsamić.

### **Ważne jest „odnajdywanie siebie” na scenie?**

To jest najważniejsze. Żeby każdy na widowni się utożsamiał. Od tego zaczęła się

cała historia teatru. Na początku w rytuale, przez teatr grecki, dochodząc do opery, która zbudowała pewnego rodzaju ścianę kostiumowo-inscenizacyjną. Żeby pokazać, że to są inne światy, że to jest jakaś bajka i nie musimy się tam odnajdować. Ale to nieprawda, gdyż opera właśnie walczyła o to, żeby być lustrem, dialogiem. No i dzisiaj może nimi być. I widziałem to w emocjach, we wzruszeniu publiczności w Szczecinie w czasie, i po spektaklu. Te ważne, dotyczące maile, wiadomości, które od niej później dostawałem, przywracają właśnie nadzieję, że opera może jeszcze dzisiaj być na tyle współczesna i bolesna, jak chcieli tego kompozytorzy.

### **Jak z perspektywy czasu ocenia pan tę Traviatę?**

Myślę, że perspektywa czasu jest jeszcze zbyt mała. Inaczej wygląda to z perspektywy projektów. Pojawiło się dużo nowych tematów: *Suor Angelica* w Rotterdamie, *Oniegin* w Czelabińsku, dwa nowe projekty w Buenos Aires i Montevideo, które pozwoliły na pewną perspektywę i pewien istotny dystans. Nadal dostaję „feedback” – relacje od publiczności, osobiste, jak i te prasowe, z tego, co się stało w Szczecinie. Od ludzi, którzy poczuli ważność i wartość tego projektu. I nadal uważam, że bardzo słusznie przeprowadziłem pewne sytuacje sceniczne tak, żeby pokazać moje podejście do Verdiego, pokazać świat, który on chciał nam pokazać. Czyli świat, który nas dotyka, który nas dotyczy.

### **Jest może coś, co chciałby pan zmienić w tej reżyserii?**

Miałem taki moment, że chciałem zrezygnować z niektórych rozwiązań scenicznych. Niektóre sytuacje, jak na przykład multiplikacja Violetty w ostatnim akcie – trudna, inna dla wykonawców, dyrygenta, który musi dyrygować zupełnie inaczej niż zwykle – jeżeli chodzi o pozycję, sytuację sceniczną. Ale postanowiliśmy pracować więcej, żeby się tego nauczyć i myślę, że to było warte. Z perspektywy czasu jestem w stanie docenić, że właśnie pewnego rodzaju twarda konsekwencja w niektórych wyborach i częściach spektaklu była potrzebna. Bo to wywołało emocje. Ja sam wzruszam się oglądając zdjęcia, które dostaję właśnie z tych ostatnich scen. Teraz, nie pracując już nad tym projektem, kiedy muszę zachować pewien dystans, mogę przeżywać te emocje.

### **W spektaklach, którymi pan reżyseruje jest zazwyczaj dużo symboliki i jeszcze wię-**

### **cej emocji. Myśli pan, że w tym kierunku powinna zmierzać sztuka operowa?**

Bądźmy wierni kompozytorom, którzy chcieli poprzez swoje utwory mówić o świecie bardzo współczesnym, dotykać ludzi. Ranić ich czasami, zaskakiwać, prowokować. Konsekwentnie staram się, żeby opera dzisiaj też taka była. Jeżeli chcemy coś zbudować historycznie, pokazać światy, jak na przykład Donizetti w *Łucji z Lammermoor*, gdzie chciał zbudować pewnego rodzaju gotyk, który nie był realistycznym gotykiem, no to wiadomo, że ja z nim pójdę i będę z nim budował ten gotyk. Po to, żeby zbudować pewnego rodzaju zadziwienie, przesadę, metaforę z – przykładowo – 14-metrowym księżycem, który nagle, romantycznie, opada na scenę. Myślę, że to jest bardzo ważne, żeby właśnie te emocje utrzymywały przy życiu operę jako gatunek. Bo o tym to było. To nie były historyjki dalekie, nieznane i nas nie dotyczące. Tylko właśnie przez swoją uniwersalną treść potrafiły dotrzeć do każdego. Chciałbym, żeby dzisiaj było tak samo. Musimy tylko znaleźć inne sposoby, środki, żeby przekazać te emocje dzisiejszej publiczności, przyzwyczajonej do specjalnych efektów kina, pierwszych planów telewizji, innego montażu. Bardzo ważne jest, żeby nowoczesnymi środkami przekazać to, czego chcieli twórcy, czyli w tym przypadku kompozytorzy i libreciści.

### **Jak pracowało się panu tym razem z zespołem artystycznym Opery na Zamku?**

Cały czas jest to jakieś ważne spotkanie z ludźmi, którym się chce, którzy zadają pytania, którzy dają poczucie prawdziwego współtworzenia. Oczywiście z pewnymi oporami, tradycjami, jak przykładowo, czy zbliżyć się do reżysera, czy z nim rozmawiać, czy nie? Ale kiedy zaczęliśmy rozumieć, w którą stronę idzie projekt, padały wzajemne propozycje. Osoby, m.in. z chóru, podrzuciły pewne idee – może zagrać coś w taki albo inny sposób, z takim elementem, rekwizytem.. I myślę, że to było bardzo ważne. Dla tego „lustra”, poczucia, że mówimy o nas, o naszych rodzinach, bliskich, też w kontekście choroby. To nas bardzo połączyło. Przy okazji poprzedniego projektu (*Szukając Leary*) rozmawialiśmy jakby na innej płaszczyźnie. Tancerze z baletu musieli zajmować się nie tylko artystycznie naszymi seniorami na wózkach. Możliwa była również większa interakcja z orkiestrą, która była na równi ze sceną, nie w dole. To doświadczenie było początkiem, który nas połączył. Wszystkie zespo-

ty, począwszy od chóru, przez solistów, orkiestrę, po cały zespół techniczny.

### Czyli tego typu współpraca na linii reżyser – zespół jest istotna?

Dzięki temu, że byliśmy wszyscy razem, zmierzaliśmy bez oporów w tym samym kierunku, udało się przekazać publiczności najważniejszą treść, ideę tego spektaklu. A to złożyło się na jego sukces. Mimo że początkowo pojawiały się słowa: to będzie trudne, czy ktoś to zrozumie, czy nie jest zbyt trywialne, z czasem wszyscy zaczęli bronić mo-

nim wyprzedzeniem, stąd może się wydawać, że nasze plany na przyszłość są już tak bardzo dobrze dookreślone. Dwa lata przed spektaklem podpisujemy umowę, zaczynamy przygotowywać projekt. Rok przed premierą ten projekt jest oddawany technicznie do teatru i nad nim się dyskutuje, zmienia, modyfikuje w zależności od budżetów i pewnych zmian obsadowych. W związku z tym, ja zawsze mam takie dwa trzy miesiące, kiedy tylko i wyłącznie siedzę w mojej wieży i planuję spektakle na najbliższe dwa lata. Potem już zaczyna się okres prób, czyli

lis (premera w czerwcu br.), mimo, że to już jest chyba szósta *Carmen* w moim życiu. Ale projekt zupełnie nowy. Jestem bardzo zaangażowany, codziennie po kilka godzin, w projekt inauguracji sezonu w Budapeszcie z Węgierską Operą Narodową. Następne projekty to Dallapiccola i opery *Volo di Notte* i *Prigioniero* w Teatro Colón w Buenos Aires i przygotowania na Festiwal Opera Tigre na wyspie Kaiola Blue. Wrocław – ESK 2016. Kolejne projekty, w teatrach hiszpańskich i rosyjskich. Bo teraz, po sukcesie *Oniegina* dostają nowe propozycje na szybkie terminy.



Michał Znaniecki  
fot. Teresa Grotowska

jej propozycji. I to jest najważniejsze, żeby każdy artysta bronił propozycji reżysera. Ona może być trudna, inna, ale jeżeli broni się ze sceny to w tym momencie nie ma żadnego ryzyka, że publiczność jej nie zrozumie, czy za nią nie pójdzie, nie wzruszy się nią. Myślę, że te emocje pojawiły się w Szczecinie.

**Wyreżyserował pan ponad 190 spektakli, wystawiał swoje dzieła na najważniejszych scenach operowych całego świata. Jest pan niezwykle doceniany w artystycznym świecie, zdobywa liczne wyróżnienia. Jak wygląda praca Michała Znanieckiego?**

Świat operowy jest tak zbudowany, że musimy przygotować projekty z dwule-

10 miesięcy, najczęściej miesięcznych prób. Potem przeniesienie się do innego miasta, następne próby i potem właśnie te chwile na planowanie następnych dwóch lat.

### Nad czym pan teraz pracuje?

Mówienie o tym, w jakim projekcie jestem w tej chwili jest bardzo trudne. Ale na pewno są to te 3 etapy. Etap prób to, w tym momencie, 2 opery współczesne Gandiniego w Buenos Aires, Teatro Colon – spektakl eksperymentalny, do którego ja również piszę tekst, który połączy te dwie mini opery – taki troszeczkę *Człowiek z marmuru* w wersji teatralnej. Jestem też bardzo zaangażowany *Carmen*, którą przygotowuję dla Indianapo-

**Spotkanie z pańską reżyserią było dla szczecińskiej publiczności dużym wyróżnieniem. Czy planuje pan jeszcze wyreżyserować jakiś spektakl w Szczecinie?**

Plany na powrót do Szczecina oczywiście są, z dużym projektem plenerowym również. Potem pojawi się on, mam nadzieję, również w teatrze. Takie pojawienie się mega widowiska, w którym bierze udział całe miasto nie tylko jako widz, ale również uczestnicząc w nim, jest jakąś konsekwencją mojego spotkania ze Szczecinem. Zachwytem nad tym, jak się z nim, ze szczecińskimi zespołami i publicznością zrozumieliśmy.☺



Krystian Bezuidenhout  
fot. Marco Borggreve

# Kristian Bezuidenhout współczesny pianista i XVIII-wieczny instrument

Justyna Midura

Niewielu jest pianistów specjalizujących się w grze na historycznych instrumentach. Kristian Bezuidenhout jest uważany za zupełnie niedoścignionego w tej dziedzinie po sensacyjnych wykonaniach utworów Mozarta. Mozart jest bowiem najważniejszą postacią w jego muzycznym życiu. Zafascynowanie Kristiana jego muzyką nastąpiło w 1991 r. kiedy Phillips Classics wydała pełne dzieła zebrane Mozarta, na których punkcie Kristian miał obsesję. Artysta wspomina w wywiadach, że niestety nie mógł ich wtedy dostać ponieważ były zbyt drogie, ale podkreśla, że było kilka decydujących nagrań, które wpłynęły na jego życie w tamtym czasie, są to m.in. nagranie Johna Eliota Gardinera z *Requiem* Mozarta i komplet koncertów fortepianowych Mozarta w wykonaniu Malcolma Bilsona. Nie dziwne więc, że u pianisty pojawiła się pokusa, żeby grać na instrumentach z tamtych czasów i odtwarzać muzykę Mozarta w dawnym brzmieniu. Nagrał komplet solowych utworów klawiszowych Wolfganga Amadeusza Mozarta grając na kopii zaprojektowanej przez Paula McNulty'ego według wiedeńskiego wzorca instrumentu Antona Waltera z 1805 r. Była to próba przywołania autentycznych brzmień muzyki Mozarta bowiem z całą pewnością utwory te nie zostały napisane na współczesne pianina, lecz na instrument, na który czasem używa się włoskiej nazwy pianoforte – piękny, elegancki, przeważnie – w odróżnieniu od nowoczesnych fortepianów – w brązowym kolorze budowany najczęściej z mahoni lub drzewa orzechowego. Pianoforte jest wciąż stosunkowo nieznaną dla części muzycznej społeczności choć współczesne kopie historycznych instrumentów nie są niczym nowym.

Mieszkający obecnie w Londynie pianista urodził się w 1979 r. w Republice Południowej Afryki. W 1988 r. tuż przed swoimi dziewiątymi urodzinami wraz z rodzicami emigrował na Złote Wybrzeże. Artysta o holenderskich korzeniach edukację muzyczną rozpoczął w Au-

stralii, a ukończył w Eastman School of Music (USA). Początkowo kształcił się pod kierunkiem Rebeki Penneys. Jeszcze w czasie studiów pianistycznych interesował się historyczną praktyką wykonawczą. Dopiero później Kristian, jako nowoczesny pianista odkrył pasję do gry na instrumentach dawnych. Rozpoczął od nauki gry na klawesynie u Artura Haasa, następnie przeniósł się na specjalistyczne studia poświęcone grze na fortepiano u Malcolma Bilsona. Dalsze doświadczenia w dziedzinie continuo gry i praktyki wykonawczej zdobywał u Paula O'Dette. Bezuidenhout jest uniwersalnym klawiszowcem, który regularnie koncertuje grając na pianoforte, klawesynie i fortepianie współczesnym w Ameryce Północnej, Europie, Wielkiej Brytanii, Australii i Azji. Kristian wystąpił na festiwalach muzyki dawnej w Barcelonie, Bostonie, Brugii, Wenecji, Utrechcie, Petersburgu, West Cork Chamber Music Festival w Irlandii, Brühler Schlosskonzerte w Niemczech, Festiwal Menuhina w Szwajcarii, Festiwal Michelangeli, Haydn Festiwal Esterháza, Mozart Festival Vermont i Poeke Fortepiano Festival w Belgii. Od 2006 r. aż do dziś jest stałym gościem w Warszawie podczas festiwalu „Chopin i jego Europa”. Jest również pedagogiem. Pracował na wydziale Eastman School of Music, gdzie jako profesor gościnny uczy gry na fortepianie i praktyki wykonawczej XVIII w. Bezuidenhout obecnie dzieli swój czas pomiędzy koncerty, recitale oraz inne muzyczne zobowiązania. Występuje z wszystkimi głównymi zespołami i orkiestrami epoki. Konsekwentnie zdobywa błyskotliwe recenzje i nagrody.

Ogromne międzynarodowe uznanie jako solista-wirtuoz grający na historycznych instrumentach klawiszowych Bezuidenhout zyskał niedługo po zdobyciu I nagrody oraz nagrody publiczności na 38. Festival of Flanders International Fortepiano Competition w Brugii w 2001 r. Wygrana w tym konkursie w wieku 21 lat była dla artysty wielkim wyróżnieniem – w historii całego konkursu nagroda ta zo-

stała przyznana trzykrotnie. Jest mistrzem w dziedzinie zarówno gry na dawnym fortepiano jak i na klawesynie. Jego kariera po roku 2001 rozwinęła się bardzo szybko. Jeszcze w tym samym roku miał swój oficjalny debiut w Carnegie Hall w Nowym Jorku oraz nagrał płytę z sonatami i fantazjami Mozarta dla Fleur de Son. W 2003 r. wspólnie z niemieckim tenorem Janem Kobowem nagrali dla kanadyjskiej wytwórni ATMA *Die schöne Müllerin* oraz *Schwanengesang* Schuberta. W repertuarze symfonicznym zadebiutował rok później wykonując *V Koncert fortepianowy* Beethovena z towarzyszeniem zespołu Händel and Haydn Society pod batutą Granta Llewellyna. W tym samym roku wystąpił z solowym recitalem na fortepiano w Dumbarton Oaks.

Do tej pory nagrał między innymi solowy projekt na fortepiano pod tytułem *Mozart: Sturm und Drang* z utworami Mozarta oraz koncerty Bacha z Danielem Hopem i Chamber Orchestra of Europe. W latach 2006–2007 odbył trasę koncertową realizując późne koncerty fortepianowe Mozarta z Orkiestrą XVIII Wieku dyrygowaną przez Fransa Brüggena (orkiestra doskonale podąża za instrumentem). W 2010 r. artysta we współpracy z jednym z najwybitniejszych tenorów Wielkiej Brytanii Markiem Padmorem nagrali dla Harninii Mundi *Dichterliebe, Liederkreis* Schumana. Rok temu ponownie nawiązali współpracę nagrywając między innymi cykl pieśni Beethovena *An die ferne Geliebte* op. 98, w których Beethoven przekazuje swoje odczucia, zmysłowe namiętności i niespełnione pragnienia do jego „odległej ukochanej” oraz monumentalny *Schwanengesang* Schuberta – cykl 14 utworów przedstawiających człowieka rozpaczliwie dręczonego przez jego utraconą miłość. Dyskografia Bezuidenhouta przede wszystkim jednak zaczyna od 2010 r., a kończąc na roku 2016 obejmuje cykl kompletnych utworów klawiszowych Mozarta. Albumy te stanowią kolejny krok w doprowadzeniu fortepiano do muzycznego mainstreamu.🎹

# Kyung-Wha Chung: powrót mistrzyni

Łukasz Kaczmarek

**K**oreańska skrzypaczka po raz ostatni gościła w studiu nagraniowym w roku 2000. Po pięciu latach zaprzestała również na pewien czas koncertowania, poświęcając się pedagogice i życiu rodzinnemu. Uwarunkowane to było poważną kontuzją czwartego palca lewej

kontrakt z wytwórnią Warner. Jej pierwszym albumem będzie komplet bachowskich sonat i partit na skrzypce solo. W planach Kyung-Wha Chung ma także recital z pianistą Kevinem Kennerem oraz nagranie koncertowe. W swoich wypowiedziach skrzypaczka wyraża zadowolenie z powrotu do studia.

## MUZYCZNE POCZĄTKI

**K**yung-Wha Chung urodziła się 26 marca 1948 r. w Seulu w Korei. Była jedynym z siedmiorga rodzeństwa – wszyscy odebrali, w większym, bądź mniejszym stopniu, wykształcenie muzyczne, co było



Kyung-Wha Chung

ręki. W 2010 r. zaczęła powracać na scenę (rozpoczęła w Korei *Koncertem skrzypcowym* Brahmsa, mając za partnerów Orkiestrę Philharmonia prowadzoną przez Władimira Aszkenazego). Obecnie możemy mówić już o pełnym muzycznym powrocie, bowiem w bieżącym roku artystka podpisała

W katalogu Warnera znajdują się już płyty artystki – 11-płytowy (plus DVD) komplet jej nagrań dla EMI. Jej ważne rejestracje zostały również wydane przez Deccę oraz Deutsche Grammophon. Od pierwszego dźwiękowego zapisu Kyung-Wha Chung minęło ponad 45 lat...

znaczącą częścią ich edukacji. Sami rodzice mieli ogromne zamiłowanie do muzyki, w domu często wykonywano różne kompozycje. Kyung-Wha, podobnie jak pozostałe rodzeństwo, swoją muzyczną przygodę rozpoczynała od fortepianu, jako czterolatka. W wieku sześciu lat otrzymała jednak od

przyjaciela rodziny skrzypce, wkrótce odnajdując w tym instrumencie idealny dla siebie środek przekazu. Wiele lat później, w wywiadzie udzielonym Asia Week, określiła skrzypce jako „bardzo bliskie głosowi ludzkiemu”. W innej swej wypowiedzi artystka pięknie zaznaczyła: „Byłam dzieckiem wojny koreańskiej, tak więc wzrastałam na niczym innym, niż marzeniach o czymś lepszym niż życie”.

Atmosfera domu rodzinnego i silne ukie-  
runkowanie na muzykę sprzyjało zdobywaniu już od bardzo wczesnych lat doświadczeń na polu kameralistyki. Wraz z grającą na wiolonczeli siostrą Myung-Wha i bratem – pianistą Myung-Whunem, Kyung-Wha stworzyła Chung Trio, które miało funkcjonować przez wiele kolejnych lat, stając się mistrzow-

niejszym czasie nieco odszedł od fortepianu, koncentrując się na dyrygenturze, gdzie wciąż osiąga sukcesy – dał setki fantastycznych koncertów i dokonał wielu znakomitych nagrań, w tym *Otella* Verdiego z Plácido Domingo. W momencie, gdy piszę te słowa, już czeka na mnie bilet na koncert Chunga w Concertgebouw w Amsterdamie w maju 2017 r., gdzie wykona on *Eroikę* Beethovena i *Koncert skrzypcowy* Brahmsa z Leonidasem Kavakosem jako solistą.

Pierwszym profesorem Kyung-Wha Chung był Shin Sang Chul. Jako dziewięcioletka, artystka wykonywała już *Koncert skrzypcowy* Mendelssohna z Orkiestrą Filharmoniczną z Seulu, a trzy lata później odbyła swoje pierwsze tournée po Japonii.

Kyung-Wha. Jej profesorem był tam Ivan Gamlan (1903–1981), który wykształcił takich mistrzów, jak Michael Rabin, Itzhak Perlman, czy Pinchas Zukerman. Dla młodej skrzypaczki nowojorskie początki, z dala od rodziny, były trudne, oznaczały – jak później to określiła w rozmowie z Shanghai Star – „zupełnie nowe życie”. Tym, co zawsze stanowiło dla niej kierunkowskaz, było „poczucie zobowiązania względem muzyki”.

## ŻYCIOWA SZANSA

Pierwszym znaczącym sukcesem artystki było zwycięstwo w 1967 r. w 25. Konkursie Leventritt w Carnegie Hall, gdzie stanęła na podium ex aequo z Pincha-

Kyung-Wha Chung po koncercie inauguracyjnym sezon 2015/16 Szanghajskej Orkiestry Symfonicznej.



skim zespołem. Myung-Wha była laureatką Międzynarodowego Konkursu w Genewie w 1971 r., kształciła się pod kierunkiem takich mistrzów, jak Leonard Rose, czy Gregor Piatigorski. Z kolei Myung-Whun Chung w 1974 r. zdobył srebrny medal na prestiżowym Konkursie Czajkowskiego, jednak w póź-

W rodzinie Chungów niezwykłym talentem mogła poszczycić się również starsza siostra Kyung-Wha, Myung-Soh, która w celu doskonalenia się w grze na flecie, udała się na studia do słynnej Juilliard School of Music w Nowym Jorku. W ślad za nią udały się w 1961 r. Myung-Wha i 13-letnia

sem Zukermanem. A w jury zasiadali tacy mistrzowie, jak Joseph Szigeti (który później udzielał Chung lekcji; warto wspomnieć, że innym jej profesorem był Szymon Goldberg), George Szell, Erica Morini, Isaac Stern, czy Polak Roman Totenberg. Zwycięstwo w konkursie dało skrzypaczce możliwość koncerto-

wania w Europie i Stanach Zjednoczonych, w efekcie stanowiąc kamień milowy w życiu artystki. Szczęśliwym dla Kyung-Wha Chung zrzędzeniem losu była możliwość zastąpienia Itzhaka Perlmana w *Koncertcie Czajkowskiego* w grudniu 1970 r. w Londynie, gdzie tamtejszą Orkiestrę prowadził André Previn. Występ okazał się olbrzymim sukcesem młodej skrzypaczki i rzeczywiście otworzył jej drzwi do międzynarodowej kariery. Posypały się wówczas propozycje trzech kolejnych koncertów w Londynie, tournée po Japonii, a w dalszej kolejności także zaproszenia od London Philharmonic Orchestra, Berlińskiej Filharmonii, czy Orkiestry z Cleveland. Dużo później Kyung-Wha Chung, wspominając tamto wydarzenie, stwierdziła: „zawsze czuję się bardzo niekomfortowo, gdy muszę odwołać koncert, lecz wtedy myślę sobie, że może to być życiowa szansa dla jakiegoś młodego artysty”. Takich wydarzeń „nagłych zastępstw” było w karierze koreańskiej skrzypaczki więcej. Gdy Renata Tebaldi odwołała sesję nagraniową, to Chung została zaproszona w jej miejsce, by utrwalić koncerty skrzypcowe Czajkowskiego i Sibeliusa, a w efekcie otrzymała kontrakt nagraniowy Decca – London Records. Niemiecki debiut skrzypaczki również był częściowo efektem przypadku, bowiem gdy Boris Christoff odwołał swój występ podczas Festiwalu w Berlinie, Lorin Maazel zaangażował właśnie Kyung-Wha Chung.

Artystka wkrótce stała się muzyczną ikoną rozpoznawalną na całym świecie. W tym miejscu warto przytoczyć trafne i piękne stwierdzenie (nawiązujące do cytowanej wypowiedzi Chung) dyrygenta Orkiestry Filharmonicznej w Seulu, Kyung Soo Wona: „Zanim stała się ona [Kyung-Wha Chung] światowej klasy skrzypaczką, ledwie możliwym było osiągnięcie takiego sukcesu przez koreańskiego artystę. Było to niczym marzenie nie do spełnienia. Lecz ona pokazała, że jest to możliwe”.

## RODZINA

W 1984 r. Kyung-Wha Chung poślubiła brytyjskiego biznesmena, Geoffreya Leggetta. Wkrótce urodził się ich pierwszy syn, Frederick. Początkowo skrzypaczce znakomicie udawało się połączyć obowiązki małżeńskie i rodzicielskie z karierą artystyczną. Oczywiście malutki Frederick towarzyszył jej w swoim wózekczku podczas wyjazdów koncertowych. Po narodzinach drugiego syna, Euge-

ne’a, stało się to już jednak na tyle trudne, że Kyung-Wha musiała wprowadzić pewne zmiany w swoim trybie życia. Między innymi, ograniczyła liczbę koncertów ze 120 do 60 rocznie, ukierunkowując się na rodzinę. Swoją decyzję tłumaczyła w ten sposób: „Dla mnie, ponieważ moje macierzyństwo przyszło raczej późno, było to najbardziej niezwykle doświadczenie. Dzieci stały się dla mnie priorytetem i chciałam być przy nich”. Wprawdzie wiele lat wcześniej Chung złożyła swojemu profesorowi Ivanowi Galamianowi obietnicę, że pozostanie wierna muzyce i nigdy nie wyjdzie za mąż, ani też nie będzie mieć dzieci. Gdy to się stało, Galamian już nie żył, jednak „złamanie” przyrzeczenia stanowić może kolejne świadectwo naturalnej ludzkiej potrzeby wszechstronnego rozwoju. Nie dziwi również inny fakt: obaj synowie Kyung-Wha Chung, prócz nauki języka koreańskiego (znakomita skrzypaczka jest mocno związana ze swoją kulturą i ma silne poczucie przynależności narodowej), odebrali również wykształcenie... muzyczne!

## NAGRANIA

W 1988 r. Kyung-Wha Chung podpisała kontrakt z EMI Classics. Interesujący jest stosunek artystki do nagrań. „Nagrania są dla mnie czymś bardzo osobistym. Nic nie jest wiecznie stałe w interpretacji. Coś trzeba pozostawić ze swojej duszy na płycie. Problem jest ten, że ponieważ dusza nigdy nie jest idealna, nagranie również takie nie będzie”. Prócz EMI, artystka dokonała także wielu kanonicznych nagrań dla Deutsche Grammophon i Dekki. Wśród nich wyróżnić należy pierwszą płytę skrzypaczki, ze wspomnianymi koncertami Czajkowskiego i Sibeliusa (London Symphony Orchestra poprowadził André Previn) z 1970 r. Z Previnem Chung utrwaliła jeszcze m.in. koncerty Waltona, Strawińskiego i Prokofiewa.

W 1972 r. powstało bardzo udane i cenione nagranie *Koncertu skrzypcowego g-moll i Fantazji szkockiej* Maxa Brucha, gdzie Kyung-Wha Chung towarzyszyła Royal Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Rudolfa Kempe.

Bardzo wartościowe są również nagrania dokonane z Georgiem Soltim, zwłaszcza koncertów skrzypcowych Bartóka i Berga, a także z Charlesem Dutoit: koncerty Saint-Saënsa (nr 1), Czajkowskiego, Mendelssohna, kompozycje Saint-Saënsa, Chaussona, Ravela, Lalo (*Symfonia hiszpańska*). Z innych

koncertowych rejestracji dla Decci i Deutsche Grammophon wyróżnić należy koncerty Saint-Saënsa (nr 3) i Vieuxtempsa (nr 5) z Lawrencem Fosterem oraz oczywiście *Koncert potrójny* Beethovena w rodzinnym triu. W kameralnych nagraniach dla Decci, Deutsche Grammophon, ale również RCA, Kyung-Wha Chung partnerowali m.in. Radu Lupu, Philip Moll, James Galway oraz brat z siostrą. W sposób szczególny wyróżnić zamierzam natomiast inną płytę. Wraz z Krystianem Zimermanem artystka zarejestrowała sonaty skrzypcowe Richarda Straussa i Ottorina Respighiego, za co otrzymała w 2000 r. Gramophone Chamber Award.

A poza wymienionymi, istnieje oczywiście cała plejada wspaniałych rejestracji dla EMI (dzisiaj Warner), które omówię w oddzielnej recenzji.

## EPILOG

Znany jest najbliższy projekt nagraniowy Kyung-Wha Chung. Natomiast wśród planów koncertowych wskazać należy jej występ na otwarciu Verbier Festival, 22 lipca br., jak również serię recitali w Wielkiej Brytanii i Irlandii w październiku, czy też koncert w nowojorskiej Carnegie Hall 18 maja 2017 r. Artystka w swoich wypowiedziach zaznacza, że właśnie w tej sali doświadcza największego stresu i emocji.

Kyung-Wha Chung wciąż należy do najwybitniejszych skrzypaczek świata. Jej quasi-milczenie tylko zwiększyło apetyt melomanów. Artystka w dalszym ciągu ćwiczy po kilka godzin dziennie, w wolnym czasie naucza, chwile relaksu odnajduje w ogrodzie.

Niektórzy jeszcze z dystansem podchodzą do muzyków azjatyckich. W potocznym rozumieniu ich sztuka kojarzona jest z techniczną bezbłędnością, lecz brakiem indywidualizmu. Takie nastawienie (co dotyczy zresztą każdej tendencyjności) w przypadku Kyung-Wha Chung nie znajduje jednak uzasadnienia. Cytowany już Kyung Soo Won w taki oto sposób wiele lat temu wypowiedział się o swojej koleżance: „Jej dźwięk i technika są unikalne. W obecnych czasach młodzi muzycy grają w ten sam sposób, lecz ona znacząco wyróżnia się od innych”.

Tekst został opracowany na podstawie: notki Ariane Todes (w: Kyung-Wha Chung, *The Complete Warner Recordings*, Warner Classics) oraz materiałów własnych.






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

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

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

world premiere recording



Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

AP0362 • DDD  
© 2015/16 • © 2016

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

**Works for Violin and Piano 1**

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

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

Wybitni wykonawcy



Jakub Tchorzewski



Dejan Bogdanovich

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

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

G. Donizetti – *Lukrecja Borgia*  
 J. Wos w roli Lukrecji  
 Teatr Wielki w Warszawie, 2009



Maestro Donizetti i jego opery (8)

## Lukrecja Borgia

Ledwie przebrzmiały echa sukcesu *Napój miłosny*, a Donizetti w myśl wyznawanej przez siebie zasady, że najbardziej czuje się zmęczony, kiedy nie ma nic do roboty, ruszył na poszukiwanie tematu do kolejnej opery. W tym celu wyjechał do Rzymu, gdzie 21 maja 1832 r. podpisał kontrakt z impresariem Aleksandrem Ranalim na nową operę dla Teatro della Pergola we Florencji. Ale kilkanaście dni później, 14 czerwca, podpisał też kontrakt na kolejną operę dla rzymskiego Teatro Valle. Nie były to jednak jedyne zobowiązania na nim ciążyące. W tym samym czasie pracował jeszcze na *Annę Boleną* dla Teatro San Carlo w Neapolu, który w listopadzie 1832 r. był miejscem prapremiery jego *Sancia di Castiglia*. W 1833 r. wywiązał się z umowy z Teatro della Pergola we Florencji, gdzie 17 marca miała miejsce prapremiera opery *Parisina*. Już tylko ten niewielki wycinek świadczy wymownie, jak pracowitym był twórcą. Jakby tego wszystkiego było mało, to jeszcze ksiądz Visconti di Modrone, nowy dyrektor La Scali, zaproponował Donizettiemu skomponowa-

nie nowej opery dla kierowanego przez siebie teatru. Proponując mu jednocześnie niemal w pełni opracowane już libretto Felice Romaniego, wywiedzione z tragedii *Lukrecja Borgia* Wiktora Hugo. Donizetti od razu zaakceptował temat i librecistę. I w tym momencie rozpoczęły się przysłowiowe schody, które nie były łatwe do pokonania! Najpierw Romani nie okazał się słowny i o miesiąc przesunął dostarczenie kompozytorowi pełnego libretta. Później austriacka cenzura zażądała wielu zmian, których z kolei nie akceptował Romani. Zatem Donizetti musiał wziąć na siebie trud prowadzenia pertraktacji z cenzorami. Wreszcie udało się!

Wtedy pojawiła się kolejna przeszkoda: zgłosiła się jedna z mediolańskich rodzin, wywodząca się jakoby z rodu Borgiów, która usiłowała nie dopuścić do wystawienia opery, jako dzieła szkalującego pamięć jednego z członków rodziny. Na szczęście całą tę sytuację udało się w miarę łatwo i szybko przezwyciężyć, bo zgłaszająca zastrzeżenia rodzina nie mogła udowodnić powinowactwa ze słynnym rodem Borgiów. Jakby tego

było mało, rozpoczęły się problemy z primadonną Henriettą Méric-Lalande, której zaproponowano rolę tytułowej bohaterki. Primadonna najpierw odmówiła wejścia na scenę w masce, jak wymagało tego libretto. Kiedy wreszcie po wielu dyskusjach zawarto kompromis, w myśl którego miała się pojawić na scenie bez maski, a tylko trzymać ją w ręce, nieoczekiwanie pojawiało się nowe żądanie, by Donizetti w finale opery dopisał specjalnie dla niej popisową arię. Mimo wielu próśb i wyjaśnień, że taka aria w tym momencie zupełnie nie ma racji bytu, uparta primadonna nie ustąpiła i panowie Romani z Donizettim musieli się ugiąć dopisując („dla świętego spokoju”) w finale popisową arię *Era desso il figlio mio* (*Był to mój syn*). Po latach, przed kolejnym wystawieniem *Lukrecji Borgii* w La Scali w 1840 r. Donizetti usunął dopisaną na żądanie primadonny arię, zastępując ją arią *Madre, se ognor lontano* umierającego Gennara. Uczynił to dla Napoleona Moranego zwanego „tenorem pięknej śmierci”, który w 1840 r. przejął rolę Gennara po Pedrazzinim. Na doda-

Adam Czopek

tek, przed pierwszymi próbami z orkiestrą ta odmówiła akceptacji nowego rozmieszczenia instrumentów. Tym razem uparł się Donizetti i muzycy musieli zaakceptować nowe rozmieszczenie, które zresztą jest stosowane do dnia dzisiejszego.

Na dodatek wyżej opisanym przeszkodom, prapremiera *Lukrecji Borgi*, czterdziestej czwartej opery Donizettiego, która odbyła się 26 grudnia 1833 r. na scenie La Scala w Mediolanie, nie okazała się sukcesem, na jaki liczyli kompozytor i występujący artyści. Właściwie krytycy chwalili obie wykonawczynie głównych ról, natomiast na samą operę spojrzeli niezbyt przychylnym okiem. Sukces przyszedł po kolejnych przedstawieniach. Jego miarą były 33 przedstawienia przy wypełnionej do ostatniego miejsca widowni entuzjastycznie oklaskującej kreacje: Henrietty Méric-Lalande (Lukrecja Borgia), Marietty Brambilli (Maffio Orsini), Francesco Pedrazziego (Gennaro) i Luciano Marianiego (Alfonso). Ostatnie przedstawienie prapremierowej inscenizacji odbyło się 21 marca 1834 r. Mediolański sukces *Lukrecji* został szybko potwierdzony sukcesami w innych włoskich miastach oraz dużym zainteresowaniem dziełem ze strony wielu europejskich teatrów operowych. Podziwiano *Lukrecję Borgię* w Wiedniu, Londynie, Madrycie, Berlinie (1839), Barcelonie, Lizbonie i Budapeszcie (1840) oraz Walencji, Odesie, Kopenhadze i Meksyku (1841). Premiera amerykańska miała miejsce 27 kwietnia 1844 r. w Nowym Orleanie. Jeszcze w tym samym roku w listopadzie operę wystawiono w Nowym Jorku.

Polska premiera miała miejsce 22 lipca 1843 r., czyli niemal równo dziesięć lat po prapremierze w Mediolanie. Było to drugie dzieło Donizettiego wystawione na scenie stołecznego Teatru Wielkiego. Inscenizacja w reżyserii Jana Seweryna Jasińskiego miała dwa wznowienia: w 1846 i 1865 r. To ostatnie, śpiewane w oryginalnej wersji językowej, utrzymało się w repertuarze do 1873 r. Pierwszą polską *Lukrecją Borgią* była Laura Assandri, po niej rolę przejęła Ludwika Rywacka na zmianę z Pauliną Rivoli. O popularności oper Donizettiego w Polsce może świadczyć, że melodia z prologu *Lukrecji* była śpiewana jako pieśń patriotyczna, rozpoczynająca się słowami *Zgasły już dla nas nadziei promienie*. Również melodia słynnego powstańczego *Marszu Mierostawskiego* „Do broni ludy, powstańmy wraz” wywiedziona została z *Łucji z Lammermoor* Donizettiego. Wracając do *Lukrecji*, drugi raz polscy melomani mogli ją obejrzeć dopiero

w 2004 r. na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie prezentowano inscenizację w reżyserii Macieja Prusa. Trzecia inscenizacja została zrealizowana w 2009 r. przez Michała Znanięckiego na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Oba przedstawienia łączy nazwisko Joanny Woś, znakomitej wykonawczynie partii *Lukrecji*.

Jednak nie zawsze i wszędzie opera była prezentowana pod swoim oryginalnym tytułem, często – by uniknąć kłopotów z cenzurą – wystawiano ją pod zupełnie innymi tytułami. Najczęściej prezentowano dzieło jako: *Alfonso di Ferrara*, *Giovanna di Napoli*, *Elisa Foso*, *Nizza di Granata*. We Francji, wobec sprzeciwu Wiktora Hugo, który nie wyraził zgody na wykorzystanie swojego dzieła na operowe libretto, wystawiono *Lukrecję* jako *La Rinnegata*.

Tytułową bohaterką jest zniechęcona trucicielka, wzbudzająca postrach dzieciobójczyni, kusząca jadowitym erotyzmem rozpustnica, córka kardynała Rodrigo Borgii, późniejszego papieża Aleksandra VI, księżna Ferrary, znana jako protektorka artystów. Badacze spierają się, czy rzeczywiście była tak występna i okrutna, jak przekazało wiele źródeł. Po raz pierwszy u Donizettiego główną bohaterką nie jest osoba szlachetna, lecz tak zwany „czarny charakter”, który jest sprawcą wielu nieszczęść. *Lukrecja*, księżna Ferrary, pierwszy raz pojawia się na scenie podczas szalonego balu maskowego w Wenecji. Radosna atmosfera beztrudnej zabawy w prologu opery staje się złowieszcza w chwili, kiedy Maffio Orsini – opowiadając przyjacielom historię swojej przyjaźni z Gennarem – oznajmia towarzyszom zabawę: „Gdzie *Lukrecja*, tam śmierć”. Zła, okrutna i zepsuta, ale równocześnie ofiarna matka, tragiczna i cierpiąca, zdolna do wielkiej miłości. Do ostatniej chwili walczy o uratowanie życia swojego syna. Uwikłana w tragiczny konflikt między macierzyństwem a honorem, obnaża przed widzami ogrom dotykającego ją bólu. Tłem opowieści są renesansowe miasta włoskie: Wenecja i Ferrara. Za pozornie kryształowo przejrzystą fasadą wystawnych pałaców Borgiów, w atmosferze grozy i nieustannych podejrzeń toczą się boje o władzę, rozgrywają kolejne intrygi. Bohaterom tej dramatycznej opowieści towarzyszą miłość, zdrada i śmierć. W walce nie przebierają w środkach, aby osiągnąć zamierzony rezultat: zwycięstwo zapewnić może trucizna, a życie ocalić znajomość sekretnych przejść. Młody szlachcic Gennaro nie wie, że jest synem powszechnie zniechęconej *Lukrecji Borgii*, z jedne-

go z jej wcześniejszych małżeństw. Dowie się o tym, kiedy będzie umierał otruty przez własną matkę, której odmówił przyjęcia odtrutki pragnąc umrzeć razem z gronem przyjaciół, którzy – jak on – wypili zatrute przez *Lukrecję* wino. Konającemu Gennarowi *Lukrecja Borgia* wyznaje, że jest jego matką.

Partytura *Lukrecji Borgii* nie jest kamieniem milowym w artystycznym dorobku Donizettiego, tym niemniej jest dowodem wielkiego jego mistrzostwa, tak w zakresie melodyki, jak i umiejętności wykreowania muzycznego klimatu każdej sceny. Jednak na pierwszy plan wysuwa się, jak zwykle u tego kompozytora, dominacja elementu wokalnemu muzyki w całej strukturze tego dzieła. Wielkie sceny zbiorowe w tej operze zapowiadają już wyraźną zmianę stylistyki, z jaką już niebawem spotkamy się w operach Verdiego, który stanie się kontynuatorem belcanta w nieco zmienionej formie i stylu. Po raz pierwszy w dziełach Donizettiego wzrasta rola orkiestry, która w wielu momentach odgrywa istotną rolę w kształtowaniu ekspresji i możliwości wyrazowych. Jest to widoczne szczególnie w wielkich scenach zbiorowych. Z kolei w ariach solowych, które tutaj osiągnęły najwyższy poziom, dramatyczne tony zostają często ukryte pod banalnymi wręcz melodiami. Dotyczy to szczególnie charakterystyki dramatycznej bohaterów. Aria w *Lukrecji* ujmują bogactwem i szlachetnością intencji melodycznej, nie tracąc przy tym nic ze swojej dramatycznej ekspresji. Najlepszym tego dowodem jest aria umierającego Gennara *Madre, se ognor lontano*. Zresztą popisowych arii w tej operze nie brakuje. Donizetti, zgodnie ze swoim zwyczajem, obdarował nimi hojnie każdego z protagonistów. Należy do nich *Vieni, la mia vendetta*, śpiewana w I akcie przez księcia Alfonsa podejrzewającego, że jego żona *Lukrecja* ma romans, głosy obojga łączą się w duecie *Vi chiedo, o signore*. Drugim, równie interesującym duetem jest *Onde a lei*, śpiewany w pierwszej scenie II aktu przez zaprzyjaźnionych Gennara i Maffio Orsinięgo w II akcie. Wreszcie wielki finał, w którym *Łucja* wyznaje Gennarowi, że jest jego matką aria *M'odi, ah m'odi* oraz aria umierającego Gennara *Madre, Se ognor lontano*. Czasami jednak (ostatnio coraz częściej) wraca się do dopisanej dla Méric-Lalande arii *Era desso il figlio*, później usuniętej również przez kompozytora. Hans von Bülow, wielki pianista i dyrygent, uważał *Lukrecję Borgię* – obok *Carmen* Bizeta – za swoją najbardziej ulubioną operę. 📖

# David McVicar: „Im jestem starszy, tym smutniejsze jest dla mnie *Così*”

Brytyjski reżyser opowiada o głębokiej melancholii najbardziej lirycznego dzieła Mozarta.



Pierwszy raz spotkałem się z Davidem McVicarem w zimie. Brytyjski reżyser już trzeci mroźny lipiec z rzędu powrócił do Sydney, żeby zakończyć trylogię librett Da Pontego. To już trzeci raz, kiedy rozmawialiśmy o Mozarcie. Krzywił się, kiedy zwróciłem uwagę na to, że mógł-

by czerpać większą przyjemność z okresowych letnich wizyt. Ciągłe przywoływał temat Brexitu, uważając, że jego skutki będą katastroficzne dla Brytyjczyków, a co dopiero dla brytyjskich artystów. Poważnie rozważa przeniesienie się z Londynu i powrót do Glasgow. Nie pozostaje jednak bezczynny.

Jego sala prób jest tak ponadczasowa, jak on sam, jest tam gwaro jak w ulu. Harmonogram reżysera w pierwszych dniach był napięty. Próby wyglądały następująco: oceniany jako jeden z trudniejszych recytatywów Mozarta – monolog Fiordiligi – wykonywany jest przez Nicole Car z akompaniamentem fortepianu, natomiast Anna Dowsley, która gra rolę jej siostry Dorabelli, próbuje dowiedzieć się, jak prosto położyć się na szeslongu. Tymczasem McVicar ustala miejsca na scenie dla kolejnych numerów, szukając alternatywy pomiędzy pomocą panikującej Dowsley, a omawianiem, jak najlepiej ukazać majtki Taryn Fiebig, grającej rolę Despiny. McVicar uchodzi za najbardziej praktycznego i bezpośredniego reżysera, jakiego do tej pory widziałem w operze – mającego głęboką wiedzę, zdolnego do prowadzenia dużej grupy wokalistów, podchodzącego z szacunkiem do tematu, wykazującego się niezagannym przygotowaniem, szeregiem wnikliwych interpretacji i bezcennych pokazów (jego Despina jest doskonała).

McVicar mówi, że pomimo robienia wielu rzeczy jednocześnie, jeśli chodzi o *Così*, wszelka ilość tej ciężkiej pracy jest tego warta. „Jest moją ulubioną z trzech oper” – wypowiedział przez łzy na tyle, na ile pozwoliła mu jego wojownicza glasgowska osobowość. „Według mnie, jest najbardziej podobna do komedii szekspirowskiej. Jest tak samo złożona, jak *Wieczór Trzech Króli* albo *Jak wam się podoba*. Nie jest tak zapalczą i dramatyczną, jak *Don G.*, nie ma też blasku *Figara*, ale na pewno jest najbardziej liryczną ze wszystkich trzech. Ma w sobie pewien wewnętrzny blask”.

Po raz pierwszy wykonana w Wiedniu w 1790 r. *Così* była trzecim i ostatnim owocem współpracy między Mozartem, a weneckim poetą, ryzykantem i byłym księdzem Lorenzo Da Ponte. Rok później, autor libretta stracił mecenat królewski i był zmuszony przenieść się do Londynu (ledwo uniknąwszy pogorszenia sytuacji politycznej w Paryżu). „Przed poznaniem Da Pontego – zaraz po napisaniu *Seraglio* – Mo-



# 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](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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

zart był sfrustrowany, że nie miał więcej oper, nad którymi mógłby pracować” – wyjaśniał McVicar. „Zastanawiał się nad wieloma pomysłami i napisał bardzo odkrywczy list do swojego ojca w Salzburgu, w którym opisał, jaki – według niego – byłby idealny scenariusz dla opery buffa. Pisał, że będzie w nim sześć ról. Postać kobiety, która jest bardzo dramatyczna, mezzosopran, kobieta buffa i takie same role męskie. Dodał, że »z takim połączeniem, mogę napisać naprawdę bardzo dobrą operę«. Myślę, że Mozart sobie z tym poradził. Sądzę, że dał Da Ponte coś w stylu łamigłówki sudoku i kazał mu coś napisać” – stwierdził reżyser.

**T**o może być prawdą – w przeciwieństwie do *Don Giovanniego* i *Figara*, fabuła, w której cyniczny Don Alfonso namawia Ferranda i Guglielma do sprawdzenia wierności dziewczyny pod przykrywką zmiany partnerów nie jest oparta na żadnej konkretnej, istniejącej już historii. Niektóre elementy pojawiają się w *Metamorfozach* Owidiusza, *Niebezpiecznych związkach* i *Sporze* Marivaux, ale zasadniczo jest to utwór oryginalny. Co zachwyciło McVicara w „Sudoku operze” Mozarta?

**M**yszę, że podoba mi się to, że jest wyjątkowo smutna – mówił reżyser. „Im staję się starszy, tym wydaje mi się smutniejsza. Jest to moja trzecia realizacja opery i do tej pory najsmutniejsza. Jestem teraz w tym samym wieku, co Don Alfonso i patrzę na wszystko z jego perspektywy. Jednak mam nadzieję, że nie jestem tak demoniczny i niszczycielski, jak on. Ale ostatecznie w tej operze chodzi o utratę niewinności i jak w każdej dobrej komediowej operze, z natury rzeczy nie ma w tym nic zabawnego”.

**J**ednak *Cosi* jest czymś więcej niż zwykłą komedią omyłek, jest często wystawiana z przerysowanymi przebrańiami oraz elementami błazenady, co wyraźnie nie było podejściem McVicara. „Nie znoszę, kiedy widzę, że ktoś gra ją jako farsę! Naprawdę, denerwuje mnie, gdy ludzie mają powierzchowną opinię o *Cosi fan tutte*. To przez to nie sądzę, że słuchają muzyki, czy nie rozumieją literackich przodków. Jak często to się zdarza w produkcjach operowych? W dziewięćdziesięciu procentach, prawda?” – wykrzykiwał.

Kiedy niektórzy ludzie uważają ją za operę problematyczną ze względu na to, jak i gdzie ona się kończy (albo się nie kończy), McVi-

car z determinacją nie przejmując się, twierdząc: „Ja po prostu robię swoje. To jest jak z *Don Giovannim* – ja się go w ogóle nie bałem. Opowiadasz historię i to działa. Opowiedz historię o *Cosi* i to zadziała. Opowiedz ją dogłębnie. Naprawdę dobrze pomyśl o historii, która tam się znajduje”.

Po obejrzeniu godziny prób widać, że opowiadanie i jasność są nadrzędne w podejściu do tematu McVicara. Reżyser pragnie wytłumaczyć każdą liniijkę, każdy motyw, a jego aktorzy z chęcią go słuchają. Wystarczy porozmawiać z któryś z nich, żeby dowiedzieć się, jak go wychwalają i chcą poświęcać czas na omawianie postaci z kimś, kto ewidentnie odrobił swoją pracę domową. Celem McVicara jest doskonalenie każdego momentu oraz zbadanie pełnej złożoności sytuacji dramatycznej. „Absolutnie przestrzegam wewnętrznej logiki fabuły oraz integralności muzyki” – tłumaczył podczas rozmowy o duecie Ferranda i Fiordiligi. „Mozart pokazuje nam, że w tym duecie ci ludzie mocno i prawdziwie się zakochują. Z innej strony wiemy, że Dorabella uprawiała seks z Guglielmem – co oczywiście wynika z jej seksualnie aluzyjnego języka w duecie, który jest pełny symboliki fallicznej. Właściwie, jest to bardzo śmiała libretto”.

**J**awne elementy seksualne w *Cosi* mogły zostać dobrze przyjęte w 1790 r., ale Wiktorianie wcale dobrze tej historii nie odebrali. „W XIX w. operę opatrzono w nowe libretta. Została bardzo stonowana – wyjaśniał McVicar. – Pod koniec wieku romantyzmu, w czasie, kiedy panował wagnerowski ideał odkupieńczej kobiety, opera odeszła w zapomnienie. Wagner twierdził, że była zupełnie niegodna talentu Mozarta i przypuszczał, że artysta musiał desperacko potrzebować pieniędzy. Natomiast nie – ta opera jest idealnie zrealizowana i wszystko w niej jest celowe, na sto procent”.

W swojej nowej inscenizacji McVicar umiejscowuje operę na początku lat 1900., żeby uchwycić sens świata zanurzonego w nostalgicznym blasku słońca, które niedługo zajdzie. „Myślę, że XVIII-wieczne komedie były ciężkie dla publiczności przez te ubrania i upudrowane peruki, przez które od razu oczekiwali czegoś gorszego. Ale jeżeli robimy to we współczesnych ubraniach, mam problem z podstawową narracją. Przypuszczam, że można by było umiejscowić operę we współczesnym środowisku na Bliskim Wschodzie, gdzie dziewczyny nie uprawiają seksu do małżeństwa lub we wspólnocie Amiszów. Myślę, że to dobre dla publiczności,

ponieważ uderza w pewne czułe punkty. Rozpoznaje ona ten świat i strukturę moralną, która ogranicza kochanków”.

**M**ozna powiedzieć, że McVicar traktuje Mozarta poważnie. Był w pełni świadomy oskarżeń o mizoginizm, które są czasami zarzucane operze. „Tylko dlatego, że Alfonso jest mizoginem nie znaczy, że cała opera jest mizoginiczna – mówił. – I na pewno charakterystyka postaci dwóch dziewczyn nie jest mizoginiczna. Ich otwarcie wyrażona seksualność jest jednym z najbardziej niespodziewanie niemizoginicznych aspektów. Odgrywając podróż chłopców uświadamia sobie, że oni dużo się o sobie dowiadują i odkrywają, jak wielki błąd popełnili”.

Jeżeli tylko McVicar i Lyndon Terracini będą potrafili wspólnie dojść do akceptowalnego pomysłu, będą brali pod uwagę rozważenie nowego projektu. Terracini też chciałby powtórnie wrócić do trzech oper Mozarta jako cyklu. Reżyser podzielił się dziwnym odczuciem: „Fakt, że jestem po drugiej stronie światła może być dla mnie frustrujący” przyznał.

Plus, który McVicar chciał odnotować, powstał z powodu konieczności zamiany aktualnie nieobecnego Ferranda (amerykańskiego tenora Dawida Portilla). „Przeprowadzam próby z Jonathanem Abernethym, co daje mi dużą satysfakcję.” – mówił reżyser. Abernethy jest oficjalnym zastępcą Dawida i zamieni go w razie choroby. Nie jest to więc zmarnowana praca. „Było mi bardzo miło spotkać Jonathana i jego dziewczynę Annę Dowsley tak wcześnie w ich karierze – zachęcić ich, opiekować się nimi, kiedy byli za granicą, pomóc otworzyć dla nich drzwi i sprawić, aby ich nazwiska były znane. A są oni tylko przykładami wielu talentów, które można tutaj znaleźć”.


Więc, jakie były inne zalety trzech zim spędzonych w Sydney? „Oprócz ucieczki od sezonu kataru siennego w Anglii?” – żartował McVicar. „Na poważnie – możliwość pracy z takimi ludźmi, jak Nicole i Taryn w przypadku wszystkich trzech oper była bardzo satysfakcjonująca. Również fakt, że Lyndon dał mi wolną rękę, żebym zrobił wszystko tak, jak chciałem, bez żadnych porad lub wtrącania się. Pozwolił mi kontrolować wszystko i zrobić takie widowisko, jakie chciałem”. Czy rzadko się to zdarza? McVicar zamyślił się na chwilę: „Właśnie nie. Wydaje mi się, że ludzie mi ufają”.


autor: Clive Paget/Limelight Magazine  
tłumaczenie: Justyna Midura



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

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

Acte Préalable  
  
**Aleksander Michałowski**  
**Piano Works 1**  
 Berceuse op. 1 • Étude 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



world premiere recording

**Artur Cimirro**

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*  
*Prélude op. 9; Romance op. 10*  
*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”



Acte Préalable  
  
**Karol Tausig**  
**Complete Original Piano Works**  
 4 Ungarische • Introduction & Tarantella op. 2a • Révérence op. 5a • 2 Études op. 1c  
 Rémémorances de Halla op. 2b • L'Espérance op. 3a • Das Geisterschiff op. 1b  
 Le Ruisseau op. 6a • Ungarische Zigeunerweisen • Impromptu op. 1a



world premiere recording

**Artur Cimirro**

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

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

PALCEM PO PŁYCIE

# KAROL TAUSIG – GENIALNY WIRTUOZ



## Karol Tausig Complete Original Piano Works

6 Übungsstücke • Introduction & Tarantella op. 2a • Réverie op. 5a • 2 Études op. 1c  
Rémiscences de Halka op. 2b • L'Espérance op. 3a • Das Geisterschiff op. 1b  
Le Ruisseau op. 6a • Ungarische Zigeunerweisen • Impromptu op. 1a



Artur Cimirro

### KAROL TAUSIG Complete Original Piano Works

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable AP0359 • w. 2016, n. 2016 • 67'51"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Prezentowany wolumin to kolejna porcja zapomnianej twórczości sprezentowana melomanom przez wydawnictwo Acte Préalable. To wyjątkowe spotkanie z muzyką fortepianową kompozytora, o którego przypadającej w tym roku 175. rocznicy urodzin i 145. rocznicy śmierci nikt nie pamięta. Karol Tausig, pomimo swojego krótkiego życia, pozostawił obfitą spuściznę kompozytorską, która dość szybko po jego śmierci znalazła się w repertuarze wielu znamienitych pianistów, jakimi byli Józef Wieniawski, Alek-

sander Michałowski, czy Ignacy Jan Paderewski. Jak czytamy w recenzji jednego z koncertów, która została zamieszczona 15 listopada 1873 r. na łamach „Kurier Warszawski”: „Szósty wielki koncert Towarzystwa Muzycznego należał pod względem składających go utworów do świetniejszych i zapełnił wczoraj Salę Resursy słuszenie zaciekawioną publicznością. Liszt, Schumann, Mendelssohn, Bruch i Tausig złożyli się na program poważny i odpowiadający znaczeniu instytucji”. Zestawienie dzieł Tausiga obok tak znamienitych twórców świadczy zapewne o szacunku i poczuciu wysokiej wartości wobec prezentowanych dzieł, ze strony wykonawców. Zapewne pogląd ten podziela brazylijski pianista Artur Cimirro. To znamienne, że właśnie człowiek z tak odległego kręgu kulturowego zaintere-

sował się twórczością naszego rodaka. Jak przyznaje artysta w wywiadzie dla **Muzyka21**, twórczość Tausiga kryje w sobie liczne nawiązania do spuścizny Mendelssohna, Brahmsa, czy wreszcie Liszta, pod którego kierunkiem doskonalił swoje umiejętności, podobnie jak Józef Wieniawski, czy Juliusz Zarębski.

Prezentowany wolumin otwiera utrzymana w wirtuozowskim stylu *Rémiscences de „Halka”* op. 2b. Ta – wzorowana na stylu Franciszka Liszta – parafraza jednego z największych dzieł Stanisława Moniuszki została skomponowana przez 19-letniego Tausiga. Tym samym, kompozytor wpisał się w krąg twórców, dla których źródło inspiracji stanowiła spuścizna jednego z najznamienitszych kompozytorów, do którego nawiązywali chociażby bracia Wieniawscy, czy też mniej znany ambasador polskiego folkloru, jakim był Edward Łodwigowski. Należy zwrócić także uwagę na cykl zaprezentowanych kompozycji, które powstały w 1855 r., a zarazem były jednymi z pierwszych prób kompozytorskich.

Warto w tym miejscu przywołać chociażby *Impromptu* op. 1a. To z pozoru proste dzieło kryje w sobie wiele elementów świadczących o dojrzałości i bogatej wyobraźni młodego kompozytora. Na pierwszy plan wysuwają się ewidentne nawiązania do stylu Ludwiga van Beethovena, czy też Fryderyka Chopina.

*Das Geisterschiff – Ballada Symfoniczna* op. 1a to wyraźny owoc studiów pod kierunkiem węgierskiego pianisty, uznawanego za twórcę poematu symfonicznego. Cechą charakterystyczną jest nie tylko szeroko wykorzystana paleta środków ekspresyjnych, ale także wykorzystanie niemal całkowicie skali tonacyjnej. Prezentowany album to spotkanie z zapomnianą twórczością kolejnego polskiego kompozytora. Karol Tausig, pomimo swojej przedwczesnej śmierci, pozostawił spuściznę, która dzisiaj zyskała nowe oblicze dzięki pianiście z odległego kraju, na którego dalsze odkrycia czekamy z dużym zainteresowaniem.

Karol Rzepecki





Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
plyta miesiąca

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



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Badinerie**

Ensemble Dreiklang Berlin  
Hänssler Classic HC15052 • w. 2015  
• 57'59"  
☆☆☆☆☆

Irmhild Beutler, Sylvia Corinna Rosin i Martin Ripper tworzący Ensemble Dreiklang Berlin są pasjonatami wszystkich aspektów gry na flecie. Trio zdobyło między innymi pierwszą nagrodę w konkursie muzyki kameralnej Universität der Künste Berlin w 1992 r. i od tamtej pory wydało 5 albumów. Tym razem, wydawcą jest wytwórnia Hänssler Classic. Tytułowa *Badinerie* (figle), będąca ostatnią częścią *Suity h-moll* BWV 1067 Jana Sebastiana Bacha (noszącej tytuł uwertury) znajduje się na końcu albumu. Członkowie zespołu wybrali akurat tę trzygłosową kompozycję jako tytuł albumu ze względu na dużą przyjemność, jaką sprawia im granie tej części filigranowej sonaty trioowej z wirtuozowską partią fletu. Na płycie znajdują się najpiękniejsze i najbardziej atrakcyjne dla słuchaczy dzieła klasyki organowej Jana Sebastiana Bacha w opracowaniu na flety. Ta szeroka gama stylistycznie zróżnicowanych utworów opracowanych na trio fletowe to między innymi rozpoczynająca album *Sonata Es-dur* na organy BWV 525. Na albumie zaprezentowane zostały cztery oddzielne tańce różnego pochodzenia: *Gawot* ze *Suity an-*

*gielskiej nr 6 d-moll* BWV 811, *Menuet g-moll* BWV 929, *Polonez g-moll*, *Sarabanda* ze *Suity francuskiej nr 5* BWV 810. Oprócz wymienionych utworów, płyta zawiera między innymi dwie trzygłosowe *Fughetty* BWV 899 i BWV 900, dwie *Fugi* BWV952 i BWV953 z zeszytu muzycznego dla Wilhelma Friedemanna. To wszystko przedstawione za pomocą unikalnego brzmienia, które obfituje bogactwem kolorów, wirtuozerią i artykulacyjnymi niuansami. Da się odczuć, że trio występuje razem od lat, pojedyncze głosy fletów stapiają się, tworząc spójną, efektowną, melodyczną całość.

Justyna Midura



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Utwory fortepianowe**

Nelson Freire, fortepian  
Decca 478 8449 • w. 2016 • 81'44"  
☆☆☆☆☆

To pierwsza solowa płyta Nelsona Freire'a w całości poświęcona muzyce Jana Sebastiana Bacha. Na program pianista wybrał dzieła, z którymi od wielu jest zaprzyjaźniony, które są mu szczególnie bliskie, które przeżyły z nim sporo czasu, coraz bardziej dojrzewając. Na płycie znalazły się dwie formy cykliczne: *IV Partita D-dur* BWV 828 oraz *III Suita angielska g-moll* BWV 808, *Toccaty c-moll* BWV 911, *Fantazja chromatyczna i Fuga d-moll* BWV 903, a także sześć

mniejszych perełek. Program został bardzo zgrabnie skomponowany, tworząc atrakcyjną i spójną całość. Jaki jest Bach Nelsona Freire'a? Zdecydowanie liryczny, utrzymany w nastroju łagodności i spokoju, bardzo „pianistyczny”, grany zawsze pięknym, jasnym, dźwiękiem, delikatnym i subtelnym. W wykonaniu jest wiele lekkości, zwiewności. Pianista nie nadużywa prawego pedału, wszystkie kontury i linie są wyraźnie zarysowane. Każdy dźwięk jest tutaj wyodrębniony, dominuje wrażenie klarowności. Artysta podkreśla drobne szczegóły, niuanse, detale, odpowiednią wagę nadając każdej pojedynczej nutce. Technika pianisty jest zawsze nie-naganna. Do najbardziej wyróżniających się, najpiękniej zinterpretowanych utworów należą *Sarabanda* z *IV Partity*, *Allemande* z *III Suity angielskiej*, zagrana z nabożnością bachowska transkrypcja *Adagia A. Marcella* BWV 974, preludium chorałowe *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 w opracowaniu Busoniego, pełne skupienia *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 659, czy prześlicznie tutaj brzmiące, nieśmiertelne *Jesus bleibet meine Freude* z *Kantaty nr 147* w opracowaniu Myry Hess, wykonane przez Freire'a w sposób subtelnie romantyczny. Z tych wszystkich utworów pod palcami pianisty emanuje cudowny spokój, anielska zgodność, boska harmonia. Ale artyście nie brak też werwy, czego dowodzi chociażby w *Corurante*, czy *Gigue* z *IV Partity*, *Courante* z *III Suity angielskiej*, bądź w preludium chorałowym *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* BWV 667. A ileż wdzięku i bezpretensjonalnego uroku mają w sobie *Gawoty* z *III Suity angielskiej!*

Większe formy polifoniczne, jak *Fantazja chromatyczna* i *Fuga d-moll*, czy *Toccaty c-moll*, ukazują dyscyplinę i żelazną konsekwencję artysty w prowadzeniu głosów, dbałość o przejrzystość struktury, jasność myśli muzycznej, wykonania mają bardziej autorytarny wydźwięk, zasługują na miano czystych.

Wszystko to owoce maestrii, miłości do muzyki, wrażliwości artystycznej i dojrzałości pianisty. I pomyśleć, że w pewnym sensie płyta stanowi debiut repertuarowy Nelsona Freire'a... Poza wszystkimi jej zaletami, program został świetnie zagospodarowany: czas trwania płyty przekracza 81 minut!

Łukasz Kaczmarek



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Sonata nr 29 op. 106, Bagatele op. 126**

Nelson Goerner, fortepian  
Alpha 239 • w. 2016 • 63'59"

Muzyka21  
plyta miesiąca

Argentyński pianista, Nelson Goerner (ur. 1969) to jeden z najwybitniejszych pianistów swojego pokolenia, o czym starsi melomani mieli okazję przekonać się już w 1995 r., kiedy wziął udział w XIII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie i otrzymał tylko wyróżnienie. Jednak już kilkanaście lat wcześniej przy-

kuł on uwagę swojej rodaczki Marthy Argerich, gdy otrzymał pierwszą nagrodę Konkursu Pianistycznego im. Ferencza Liszta w Buenos Aires. Goerner powrócił do Filharmonii Narodowej w ubiegłym roku, gdy podczas XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina nie tylko zasiadł jako członek jury konkursowego, ale także wykonał na koncercie inauguracyjnym rzadko dziś grywany *Koncert fortepianowy* Ignacego Jana Paderewskiego. Jego repertuar obejmuje zarówno dzieła solowe, jak i kameralne. Z dużym uznaniem ze strony krytyków spotkały się utrwalone nagrania dzieł Liszta i Rachmaninowa. Natomiast płyta nagrana na instrumencie historycznym w ramach serii *The Real Chopin* została wyróżniona wieloma nagrodami, m.in. Diapason d'Or, a także Choice of the Month w BBC Music Magazine. Tym razem pianista zdecydował się na utrwalenie dzieł Ludwiga van Beethovena.

*Sonata „Hammerklavier”* op. 12 to monumentalna kompozycja, zaliczana do późnego okresu w twórczości muzyka z Bonn, nad którą rozpoczął pracę latem 1817 r., a w ostatecznej wersji utwór ujrzał światło dzienne niemal rok później. Już od pierwszych taktów daje się słyszeć majestatyczny temat główny, którego okazałość dodatkowo uwydatnia zastosowana tonacja H-dur. Należy przyznać, że nie mniej okazałe brzmi on w trybie molowym. Natomiast Nelson Goerner daje się poznać jako pianista, którego uwagę przykuwają najdrobniejsze detale, co za uważywszy słuchając fugi, której temat odznacza się niezwykle indywidualnym kształtem. Należy przyznać, że artysta umiejętnie ukazał jej najdrobniejsze szczegóły, jak chociażby zaprezentowanie głównego tematu w odwróceniu, tzw. raku,

który – pomimo zastosowanej techniki – jest rozpoznawalny bez trudu. Podobna sytuacja ma miejsce w finale *Symfonii „Jowiszowej”* Mozarta.

Drugą część woluminu wypełniają dzieła powstałe w późniejszym okresie. Sześć miniatur fortepianowych z op. 126 to wyraźna synteza elementów zawartych w późnych kwartetach smyczkowych i ostatniej symfonii. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na rozwiązania rytmiczne i śpiewny charakter, na którym wzorowało się wielu późniejszych kompozytorów. Nelson Goerner na prezentowanym albumie udowadnia, że jest wszechstronnym pianistą, który potrafi odnaleźć się w każdym stylu.

Karol Rzepecki



**JOHANNES BRAHMS**  
**Koncert fortepianowy nr 1;**  
**Ballady op. 10**

Paul Lewis, fortepian • Swedish Radio Symphony Orchestra • Daniel Harding, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902191 • w. 2016 • 72'12"  
★★★★★

Pianista Paul Lewis kojarzony jest przede wszystkim z beethovenowsko-schubertowskim repertuarem. Stąd droga do Brahmsa już niedaleka, ale i dość daleka. Bo coś jednak artysta przynosi z tamtego na nowy grunt. Znajdziemy tu liryzm i subtelność, niczym u Schuberta, połączone z beethovenowską, młodzieńczą, pełną pasji energią. Paul Lewis od początku daje się poznać jako artysta wrażliwy, dba-

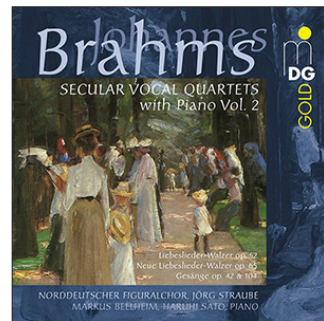
jący o piękno dźwięku, śpiewność. W bardziej „symfonicznych”, akordowych ustępach, potrafi ukazać arystokratyczną moc brzmienia. Część druga *Koncertu* wypada przepięknie, jest pełna prostoty i spokoju. Finał jest żwawy, bardzo sprężysty, beethovenowski. Pianista dba o klarowność struktury. Znakomicie sprawdza się również Orkiestra Radia Szwedzkiego, prowadzona przez zawsze czujnego Daniela Hardinga. Zespół cechuje szlachetne brzmienie, wyrównane proporcje pomiędzy poszczególnymi sekcjami, przejrzystość, co sprawia, że detale są wyraźnie słyszalne. Dyrygent świetnie współpracuje z solistą, cała koncepcja jest spójna i dojrzała. Na takim poziomie trudno mówić o błędach technicznych, czy warsztatowych – osobiście żadnego nie wychwyliłem. Wykonanie w całości zasługuje na miano klasycznego, lirycznego i pod wszystkimi względami jest bardzo udane. Ale *I Koncert d-moll* Brahmsa nagrywali tacy mistrzowie, jak Schnabel, Horowitz, Rubinstein, Gould, Arrau, Zimermann... Dopóki więc sięgnięcie po nową płytę Lewisa nie oznacza jednoznacznego opowiedzenia się po jego stronie, jest to bardzo atrakcyjna pozycja. W przeciwnym jednak razie, bogactwo tamtych dawniejszych mistrzów implikuje wybór.

Co do czterech *Ballad* op. 10, nie jest to najprostsze dzieło w odbiorze – tak od pianisty, jak i słuchacza wymaga zmysłu analitycznego. Ciekawe, że najlepiej chyba brzmiało w wykonaniu ekscentryków: Goulda i Michelangelego (w bardziej romantyczny, ciepły sposób wykonywał je Artur Rubinstein). Interpretacja Paula Lewisa jest tutaj chyba jeszcze bardziej wciągająca niż w przypadku *Koncertu* (może wynika to po części stąd, że w *Balladach* nie ma aż tylu silnych

konkurentów). Wykonanie artysty jest mocno przemyślane, każda nuta ma swoje znaczenie. Paradoksalnie, momentami możemy się zastanawiać, czy to Brahms, czy Bach? Odnajdziemy tu wiele intymności, dźwięk zawsze jest bardzo subtelny, jasny. Przy tym tempa są dość żwawe, co nadaje muzyce wrażenia lekkości. Z interpretacji emanuje spokój. To bardzo przekonujące ujęcie nietłuwego brahmsowskiego cyklu!

W całości otrzymujemy świetną płytę z dojrzałymi, klasyczo-lirycznymi kreacjami w dwóch arcydziełach Johannesa Brahmsa.

Łukasz Kaczmarek



**JOHANNES BRAHMS**  
**Secular Vocal Quartets with**  
**Piano Vol. 2**

**Neue Liebeslieder-Walzer op. 65, Fünf Gesänge op. 104, Drei Gesänge op. 42, Liebeslieder-Walzer op. 52**  
Ania Vegry, sopran; Andreas Post, tenor; Guido Ruland, baryton • Norddeutscher Figuralchor • Jörg Straube, dyrygent; Markus Bellheim i Haruhi Sato, fortepian  
MDG 947 1920-6 • w. 2015 • SACD, 65'41"  
★★★★★

**Sonaty skrzypcowe: Sonata G-dur op. 78 (1878/79); Sonata A-dur op. 100 (1886), Sonata d-moll op. 108 (1886/88)**  
Stephan Schardt, skrzypce; Philipp Vogler, fortepian  
MDG 903 1916-6 • w. 2015 • SACD, 56'27"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

**GABRIEL KACZMAREK**  
**Msza 1050**

*Izabella Tarasiuk-Andrzejewska, mezzosopran; Tomasz Raczkiewicz, kontratenor; Józef Biegański, sopran chłopięcy • Cantanti Chorus; Sinfonietta Polonia • Cheung Chau, dyrygent*

Acte Préalable AP0364 • w. 2016, n. 2016 • 50'33"

**Muzyka21**  
**plyta miesiąca**

W niedzielę 15 maja, w święto Zesłania Ducha Świętego, w kościele Najświętszego Serca Jezusa i św. Floriana w Poznaniu odbyła się prapremiera *Mszy 1050* autorstwa Gabriela Kaczmarka. Premiera tyleż nietypowa, że mimo w pełni koncertowych rozmiarów kompozycji, złożonej z kilkunastu części i przeznaczonej na orkiestrę, chór i solistów wykonanie odbyło się w ramach celebracji mszy świętej. Zabieg ten, niezbyt często spotykany w praktyce, doskonale obrazuje cele, jakie przyświecały kompozytorowi oraz głównemu pomysłodawcy całego przedsięwzięcia, ks. Radosławowi Rakowskiemu. *Msza 1050* nie jest i nie miała być prostą ozdobą obchodzonego w tym roku 1050-lecia chrztu Polski, lecz próbą włączenia współczesnej kultury w nieco skostniałe kościelne obrzędy. Oczywiście głównym determinan-

tem ogólnej struktury kompozycji była okoliczność na jaką utwór powstał. Autor zdecydował się wykorzystać zarówno teksty łacińskie jak i polskie, takie jak pieśń *Czego chcesz od nas Panie?* Jana Kochanowskiego, czy tłumaczenia fragmentów kronik Galla Anonima i Wincentego Kadłubka. Umieszczenie ich w muzycznej całości, czerpiącej pełnymi garściami zarówno z zabytków muzyki polskiej, takich jak chociażby *Bogurodzica*, czy *Audite Mortales* Bartłomieja Pękiela, jak i najnowszych tendencji światowej muzyki artystycznej i popularnej, sprawiło, że rocznica chrztu Polski została tu przedstawiona jako odpowiedni moment do powzięcia refleksji nad kulturową wspólnotą, której częścią w 966 r. stała się Polska.

Jak już jednak wspomniano nie mniej istotnym celem, przyświecającym twórcom *Mszy 1050* było uwspółcześnienie kościelnych obrzędów. Silnie zaznaczające się inspiracje muzyką popularną niewątpliwie realizują to założenie, czyniąc kompozycję bliską niemal każdemu słuchaczowi wychowanemu w naszym kręgu kulturowym. Jeżeli dodać do tego fakt, iż autor nie porzucił jedynie na wykorzystaniu prostych, „popularnych” w swym charakterze struktur, lecz w kilku miejscach odwołał



się do mających wielowiekowe tradycje technik kompozytorskich, to okaże się, że *Msza 1050* jest swoistym mostem nie tylko między przeszłością a teraźniejszością, ale również pomiędzy różnymi nurtami i tendencjami.

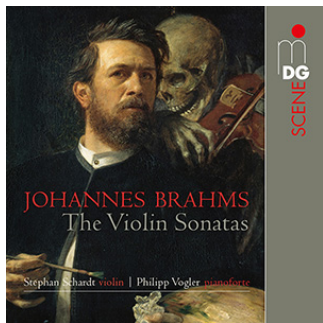
Mimo sprawnego operowania przez kompozytora wieloma, często odległymi od siebie konwencjami, utwór trudno uznać za arcydzieło „per se”. Dopiero w wykonaniu uwidacznia się jego faktyczna wartość, co zresztą nie powinno dziwić, gdy weźmie się pod uwagę jego użytkową funkcję. W tym względzie kilka warto słów poświęcić dyrygentowi. Cheung Chau w pełni wykorzystał możliwości, jakie interpretatorowi daje stosunkowo prosta struktura towarzysząca wielowymiarowym tekstom. Precyzyjne uwidacznienie niuansów dynamicznych oraz barwowych, a także oddanie dramatyzmu poszczególnych części zasługuje na tym większe uznanie, że w zatłoczonym kościele panowały bardzo trudne warunki wykonawcze i akustyczne. Za tak dobrym efektem stał zresztą nie tylko Cheung Chau, ale również świetnie rozumiejący go wykonawcy.

Czytelnik sięgający po tekst recenzji często oczekuje jednoznacznej oceny omawianego utworu. W przypadku *Mszy 1050* oczywiście można by w tym miejscu napisać to, co i tak wynika z powyższych rozważań: że jest to utwór ciekawy, przyjemny dla odbiorców i został bardzo dobrze wykonany na prapremierze 15 maja. Stwierdzenie takie nie oddawałoby jednak tego, co w *Mszy 1050* było najważniejsze: jej funkcji, z jednej strony jako utworu rocznicowego, z drugiej jako tchnienia świeżości w kościelnej liturgii. O spełnieniu tych założeń świadczą dalsze plany twórców utworu, który zostanie wykonany w kościele pw. św. Jana Chrzciciela w Przemęcie (11 września, w wersji użytkowej) oraz w Berlinie, w Großer Sedesaal des Rundfunks Berlin-Brandenburg (w listopadzie, w wersji estradowej). Tak duże zainteresowanie świadczy o tym, że odbiorcy *Mszę 1050* ocenili pozytywnie, a dla utworu tego rodzaju, użytkowego, niesiłącego się na nadmiernie wyrafinowany artyzm właśnie to jest najważniejsze.

*Dominika Stopczyńska*



Cheung Chau  
fot. Maciej Godek



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

Pierwszy z nich to już druga płyta z muzyką wokalo-instrumentalną tego kompozytora, jaka została nagrana w wykonaniu artystów tworzących Norddeutscher Figuralchor na przestrzeni dość krótkiego czasu. To dobrze, że Ci muzycy promują twórczość kompozytora, który wniósł istotny wkład w rozwój muzyki wokalne XIX w. Szczególnie warto zwrócić uwagę na cykl pieśni ujętych w opus 42. Dzieła te powstały w latach 1859–1861. Był to czas, kiedy Brahms borykał się z niepowodzeniami, jakie napotkały go po zaprezentowaniu *Koncertu fortepianowego d-moll*, który dostarczył pod adresem kompozytora falę krytyki. Natomiast cykl dzieł z opus 104 to jedno z największych osiągnięć Brahmsa na gruncie muzyki wokalne. Ten cykl pięciu kompozycji powstawał w bardzo płodnym okresie, jakim były lata 1886–1888. Warto zauważyć, że kompozytor pracował nad nim równoległe pisząc *Trio fortepianowe op. 101* i *Koncert podwójny op. 102*. To właśnie twórczość wokalna z tego okresu autorstwa Brahmsa kryje w sobie

wiele odniesień do Ryszarda Wagnera. Warto także zauważyć, że data publikacji zbioru zbiegła się niemal ze śmiercią przywołanego twórcy, który dla wielu był źródłem inspiracji. Nic zatem w tym nadzwyczajnego, że także omawiany kompozytor postanowił do niego nawiązać.

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

Karol Rzepecki



**FRYDERYK CHOPIN**  
**Polonez op. 44, Berceuse op. 57, Barkarola op. 60, Preludia op. 28**

Nelson Goerner, fortepian  
Alpha 224 • w. 2015 • 58'57"  
★★★★

Argentyński pianista Nelson Goerner jest znany ze swoich interpretacji dzieł Chopina. Pełnił funkcję jurora w ramach XVII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. W 2013 r. otrzymał 3 złote płyty za nagrania z muzyką Chopina, a jego album *Chopin: Piano works* stał się sensacją na rynku fonograficznym. Większa część jego pokaźnej dyskografii poświęcona jest właśnie utworom Chopina. Prezentowany album wydany w 2015 r. przez wytwórnię Alpha został nagrany na żywo w Polsce w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Talent pianisty w połączeniu z doskonałymi warunkami do nagrań pozwoliły na wydanie płyty, która może jedynie umocnić reputację Goernera jako jednego z najwybitniejszych interpretatorów Chopina swojego pokolenia. *Berceuse Des-dur op. 57*, swobodny *Polonez fis-moll op. 44*, arcydzieło *Barkarola Fis-dur op. 60* wykonane zostały z niezwykłą lekkością i naturalnością. Od pierwszych taktów słychać, że artysta nie pierwszy raz ma do czynienia z dziełami Chopina – doskonale go czuje, jego gra jest sprawna i precyzyjna (co słychać dokładnie w szczegółach) ale nie sztuczna – choć momentami nazbyt skromna. Pozostałą część płyty stano-

wią *Preludia op. 28*. Interpretacje Goernera są dojrzałe, przemyślane, świadome. Artysta jest świetnie zorientowany w repertuarze Chopina i to czuć. Album wartościowy, godny uwagi.

Justyna Midura



**JÓZEF HAYDN**  
**Symfonie nr 78-81**

Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent  
Decca 478 8837 • w. 2016 • 104'16"  
★★★★★

Symfonie nr 78-81 nie należą do najbardziej znanych dzieł Haydna w tym gatunku. Powstały z początkiem lat 1780. i poprzedzają cykl słynnych *Symfoni „Paryskich”*. Należą do grupy przejściowej, w której ujawniły się tendencje komercyjne kompozytora, wychodzącego tutaj poza dwór księcia Esterházy'ego, a myślącego o wykonaniach w innych miejscach. Poza tym, omawiany album z tak dobranym repertuarem sanowi precedens. Po raz pierwszy otrzymujemy bowiem *Symfonie nr 79* oraz *81* Haydna wykonywane na instrumentach z epoki. Większych haydnowskich edycji symfonicznych jest stosunkowo sporo: od kompletów na instrumentach współczesnych Doratiego, czy Adama Fischera, przez antologie i wybory: m.in. fascynującego Thomasa Feya, po cykle na instrumentach z epoki: Hogwooda, Godmana, Pinnocka, czy Brüggena. Każde z nich posiada swoje zalety i w jakiś sposób jest atrakcyjne.

W najnowszym ujęciu zespołu Accademia Bizantina i Ottavia Dantonego, Haydn nie ma nic z cukierkowości, jawi się raczej jako bad boy – porywczy, nieprzewidywalny, groźny. Zespół posiada ostre brzmienie, szorstkie i chropowate, zdecydowanie bardziej ciemne niż świetliste. Dyrygent akcentuje dramatyczną stronę tej muzyki. Z drugiej strony mocno trzyma całość w ryzach, nie pozwala muzykom na wybryki: wszystko ma tu swoje miejsce, pod względem rytmicznym jest idealnie wymierzone. Z wykonania bije energia i dzika fascynacja. Przy tym artyści są odpowiednio twórczy: żadne powtórzenie nie jest tutaj takie samo. Podejście dyrygenta jest wnikliwe, analityczne. Nie pomija niczego, co ważne, w każdej linii melodycznej, frazie stara się odnaleźć coś istotnego i przedstawić w interesujący sposób. Odnajdziemy tu wiele fragmentów wypadających w sposób niezwykły. Pod względem czysto brzmieniowym, proszę zwrócić uwagę na instrumenty dęte w trzeciej części *Symfonii nr 80*. W ogóle Accademia Bizantina jest tutaj bezbłędna. Tym, co niektórym w omawianym nagraniu może przeszkadzać, jest pewien chłód – od razu jednak mówię, że dotyczy to jedynie brzmienia, absolutnie nie emocji, które dyrygent i zespół potrafią rozpalić w słuchaczu do czerwoności. I jeszcze jedno: w całej, dość atrakcyjnej, czarno-białej szacie graficznej, uwagę przykuwa zwłaszcza jedno zdjęcie: małej dziewczynki stojącej przed zespołem...

Wielbiciele haydnowskiej symfoniki nie powinni omawianego albumu pominąć, otrzymują tutaj bowiem naprawdę wybitne i nietuzinkowe kreacje. Może się nie podobać, ale nudy i cukierkowości nikt tu nie znajdzie!

Łukasz Kaczmarek

**JULIUSZ ŁUCIUK**

**Memories... lyrical, sentimental, carefree: W intymnym nastroju, The Children's Tabernacle, Pieśń o żołnierzach z Westerplatte, Trzy impresje rytmiczne, Krzaczek róży, Cma, Drobną kaszka, Pożegnanie elementarza, Rozmowa z księżycem, Dzień bez Ciebie, Piosenka o jeżu**

Bożena Harasimowicz, sopran; Krystyna Pyszkowska, fortepian  
Acte Préalable AP0357 • w. 2016, n. 2014 • 42'12"

★★★★★

Tytuł płyty: *Wspomnienia... liryczne, sentymentalne, bez troskie* sugeruje, że mamy tu do czynienia z lżejszą stroną twórczości Juliusza Łuciuka (ur. 1927 r.). I rzeczywiście, zaprezentowane utwory należą do uprawianego przez kompozytora tzw. „trzeciego nurtu”, określanego przez niego „syntezą muzyki poważnej, rozrywkowej oraz jazzu”. Płyta składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy tworzą trzy pieśni: najpierw uroczą, nostalgiczna wokaliza, ciekawie zharmonizowana, quasi-jazzująca, dalej – prosta, wykorzystująca minimum środków kompozytorskich, pełna skupienia pieśń będąca hołdem dzieciom – ofiarom holokautu, na zakończenie inny utwór nawiązujący do śmierci i wojny – *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* do słów Gałczyńskiego, poruszający utwór, wykorzystany w filmie *Prom*. Drugi rozdział płyty wypełnia, pochodzący prawdopodobnie z lat 1950., fortepianowy tryptyk – *Trzy impresje rytmiczne*. To ciekawy cykl, gdzie odwołania do jazzu, ale i ekspresjonizmu są bardzo wyraziste. I wreszcie trzecia część albumu – siedem piosenek dziecięcych, w których autor wykorzystał teksty Anny Świrszczyńskiej i Elżbiety Zechenter-Splawińskiej. W utworach tych wybija się prostota i świet-

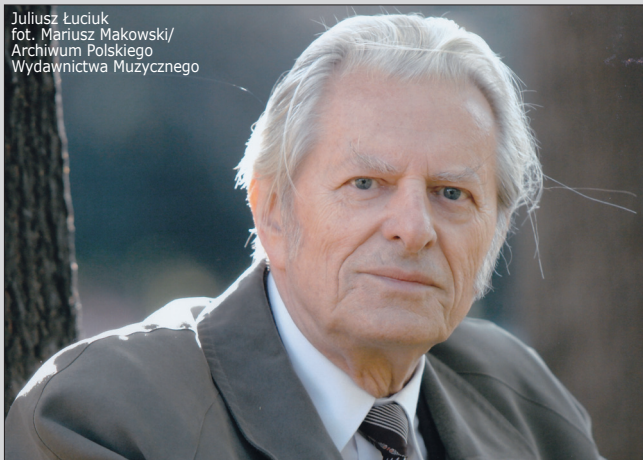


ny zmysł melodyczny muzyki Łuciuka, czasem pewna naiwność (*Cma, Drobną kaszka*), czasem delikatność i impresjonistyczny czar (*Krzaczek róży*), naturalne piękno (*Pożegnanie elementarza*), nastrojowość, liryzm i jakaś smutna refleksyjność (*Rozmowa z księżycem, Dzień bez Ciebie*), czy znów jazzujący charakter (*Piosenka o jeżu*).

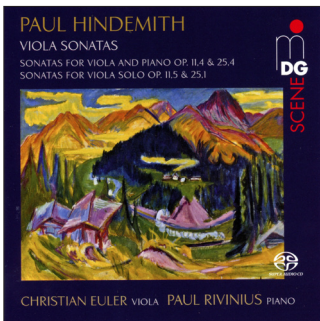
Utwory Juliusza Łuciuka prezentują nam tutaj dwie artystki: Bożena Harasimowicz, mezzosopran, oraz pianistka Krystyna Pyszkowska. Obie mają na swoim koncie liczne sukcesy, ich wykonanie zostało wyróżnione przez samego kompozytora: „Tym kompozycjom, które przeleżały w zapomnieniu wiele lat w szufla-

dzie, nadały Panie niepowtarzalny urok brzmieniowy i wyraz głębi estetycznej”. Faktycznie, pomimo że charakter wielu utworów jest lekki, jakby niezobowiązujący, artystki wykazały się pełnym profesjonalizmem, szacunkiem dla muzyki, dbałością zarówno o techniczną stronę wykonania, jak i uchwycenie właściwego charakteru kompozycji. Są to interpretacje, które ukazują wartość tej prostszej muzyki Łuciuka, ale zarazem nie odzierają jej z naturalnej prostoty. Pozwalają nam poznać inne, mniej znane oblicze kompozytora, w taki sposób, w jaki chyba sam najbardziej chciałby je ukazać.

Łukasz Kaczmarek



Juliusz Łuciuk  
fot. Mariusz Makowski/  
Archiwum Polskiego  
Wydawnictwa Muzycznego



**PAUL HINDEMITH**  
**Sonaty altówkowe: op. 11, 4 i op. 25, 4; Sonaty na altówkę solo op. 11,5 i op. 25,1**

*Christian Euler, altówka; Paul Rivinius, fortepian*

MDG 903 1952-6 • w. 2016 • SACD 69'29"

☆☆☆☆☆

Paul Hindemith (1895–1963) należy do grona kompozytorów tworzących na przełomie XIX i XX stulecia. Zwłaszcza w pierwszej fazie twórczości odnajdziemy wyraźną skłonność ku nowo kształtującym się nurtom, wśród których szczególnie miejsce zajmuje awangarda. To właśnie on uchodzi za jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli. Jednak lata czterdzieste przyniosły nieoczekiwany zwrot w jego twórczości. Właśnie wtedy jego kompozycje zaczęły przybierać formę klasyczną, określaną dzisiaj mianem neobarokowej. Christian Euler i Paul Rivinius postanowili przybliżyć nam ważny rozdział w dorobku tego twórcy, jaki zajmują kompozycje kameralne przeznaczone na altówkę. Prezentowany album zawiera cztery kompozycje przeznaczone na ten instrument. Trzyczęściowa kompozycja z opus 11 powstała na przełomie lutego i marca 1919 r. Artyści w wyraźny sposób wydatnili charakterystyczne elementy będące wyraźnym nawiązaniem do twórczości tak odległych od siebie kompozytorów, jak Claude Debussy i Franciszek Schubert. Druga kompozycja z tego opusu powstała kilka miesięcy później.

Artysta w wyraźny sposób wydatnili wirtuozowskie elementy pełnej ekspresji kompozycji przeznaczonej na instrument solo poprzez wykorzystanie rozległych rejestrów brzmieniowych, co sprawia wyraźne wrażenie wykorzystania większej liczby instrumentów. Kompozycje z op. 25 powstały nieco później, na przełomie lat 1922–1923. Pierwsza z nich odznacza się rozbudowaną strukturą, podzieloną na krótkie części. Dzięki prezentowanemu albumowi doświadczymy spotkania z twórczością na instrument pozostający trochę w cieniu, a który kryje w sobie wiele nieodkrytych możliwości, czego dowodem będą kompozycje jednego z prekursorów niemieckiej awangardy. To umiejętne połączenie elementów tradycyjnych, ze zdobyczami muzyki współczesnej kompozytorowi stanowi dowód na elastyczność tej gałęzi sztuki.

Karol Rzepecki



**Felix Mendelssohn Bartholdy**  
**Piękna Meluzyna op. 32, Hebrydy op. 26, Ruy Blas, Pierwsza noc Walpurgii op. 60**

*Birgit Remmert, alt; Jörg Dürmüller, tenor; Ruben Drole, baryton; Reinhard Mayr, bas • Zürcher Sing-Akademie; Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent*

MDG 901 1940-6 • w. 2016 • SACD, 64'26"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta warta jest uwagi chociażby ze względu

na fakt, że zawiera nagranie dość mało znanej *Pierwszej nocy Walpurgii* op. 60 Felixa Mendelssohna. Jest to trwająca przeszło pół godziny kantata przeznaczona na solistów, chór i orkiestrę, oparta na balladzie Goethego. Dzieło stanowi owoc wczesnego geniuszu kompozytora – w momencie, gdy nad nim pracował, miał 22 lata; później, jako 35-latek dokonał rewizji. *Pierwsza noc Walpurgii* to podniosły utwór, dramatyczny, obrazowy i bardzo barwny, znakomicie zinstrumentowany. Na płycie dopełniają go trzy uwertury koncertowe: świetnie pasująca do kantaty, energiczna *Ruy Blas*, bardziej nastrojowo-kapryśna *Piękna Meluzyna* oraz arcyślawna i zawsze pełna niezwykłego uroku, *Hebrydy*.

Wykonawcą jest zespół Musikkollegium Winterthur, prowadzony przez Douglasa Boyda. Artyści tworzą kreacje silnie nasycone emocjami, wewnątrz bogate i zróżnicowane. Ich wykonania są bardzo dynamiczne, żywiołowe, wszystkie kontrasty zostały wyraźnie zarysowane. Szczególnie interesujące wypadają w tej interpretacji fragmenty dramatyczne, gdy muzyka nabiera pędu, staje się wartka. Ale i na bardziej liryczne momenty dyrygent ma pomysł, wszystko jest tutaj należycie przemyślane. W *Pierwszej Nocy Walpurgii* do zespołu dołącza młody, ale już mający na swoim koncie ważne artystyczne doświadczenia, chór Zürcher-Sing-Akademie oraz czworo solistów. Spośród nich największą popularnością cieszy się Birgit Remmert, alt. To artystka o ciekawej barwie głosu, która ma duże doświadczenie nie tylko na polu opery, ale również w repertuarze pieśniarskim i oratoryjno-kantatowym. Daje ona świetną, wyrazistą, aktorską interpretację *Eine alte Frau aus dem Volk*. Jörg Dürmüller dysponuje lirycznym tenorem o mi-

łej barwie oraz dużą kulturą wokalną. Jego wykonania są staranne, wyważone, gdy trzeba odpowiednio ekspresyjne (*Ein christlicher Wächter*). Przeszkadzać może jedynie pewna trudność, jakies niepotrzebne ściśnięcie w wysokim rejestrze (finał *Ein Druid*). Najwyższe dźwięki nie są również specjalnością barytona Rubena Drole'a, daje on jednak interpretację pełną autorytetu, przekonującą. Reinhard Mayr, bas, w swojej niewielkiej partii, brzmi odpowiednio groźnie, wypada dobrze. W całości, otrzymujemy zatem rzetelne, momentami bardzo pasjonujące wykonanie. Płyta stanowi bardzo mocną pozycję w atrakcyjnej serii MDG z muzyką Mendelssohna w ujęciu Douglasa Boyda.

Łukasz Kaczmarek



**Max Reger**  
**Tria fortepianowe**  
*Gunter Teuffel, altówka • Trio Parnassus*

MDG 303 0751-2 • w. 2016, n. 1998 • 66'40"

☆☆☆☆☆

Max Reger, to kompozytor kojarzony głównie z muzyką organową. Jego fantazje rozbrzmiewają podczas wielu festiwali na całym świecie, a każdy szanujący się organista przynajmniej jedną z nich ma w swoim repertuarze. Nie ma zatem nic dziwnego w tym, że pozostała część jego dzieł w dużym stopniu pozostała zapomnianą. Warto w tym miejscu wymienić nie tylko koncert fortepianowy, ale chociażby

Różne

kwintety. Pamiętajmy także, że to właśnie Reger był pierwszym kompozytorem od czasów Bacha, który napisał solowe sonaty na takie instrumenty, jak skrzypce, czy altówka.

Prezentowany wolumin kieruje naszą uwagę w stronę formy, która cieszyła się dużą popularnością szczególnie w okresie klasycyzmu. Wobec niej także i Reger postanowił nie pozostać obojętnym. Jego tria fortepianowe odznaczają się nie tylko kunsztowną formą, ale także wyrafinowanym językiem muzycznym. Pierwsze w kolejności, którego wysłuchamy to *Trio e-moll* op. 102. Utwór ten powstał w bardzo intensywnym dla kompozytora okresie, jakim był początek roku 1908. Ta trwająca ponad czterdzieści minut kompozycja stanowi nie tylko wyzwanie dla wykonawców, ale także wymaga wysiłku intelektualnego ze strony odbiorcy. Jak pisał jeden z recenzentów na łamach *Liepziger Zeitung* 23 marca 1908 r.: „rozbudowana harmonia i elementy pełne ekspresji od samego początku czynią ten utwór godnym uwagi, nadając mu charakter publicznego przemówienia”. Należy w tym miejscu przyznać, że artyści należący do formacji Trio Parnassus w pełni uchwycili sens kompozycji przedstawiony przez ówczesnego recenzenta, a na uwagę zasługuje zwłaszcza jednolita, wyrazista artykulacja i spójne frazowanie. Drugie z prezentowanych dzieł zostało przeznaczone na fortepian, skrzypce i altówkę. *Trio h-moll* op. 2 powstało latem 1891 r. To owoc studiów młodego kompozytora pod kierunkiem Adalberta Lindnera, a już rok później kompozycja doczekała się swojego wydania. Tym razem na szczególną uwagę zasługuje wykonanie ostatniej części. To cykl pięciu wariacji poprzedzonych ekspozycją tematu. Spoglądając na partyturę można

pokuszyć się o stwierdzenie, że w poszczególnych częściach każdy z instrumentów realizuje własną, niezależną partię, która równie dobrze mogłaby funkcjonować samodzielnie, jednak dopiero słuchając całości przekonamy się o bogactwie środków wyrazu umieszczonego w tym dziele przez młodego Regeera. Zatem prezentowany wolumin to zderzenie dwóch światów – porywczego, pełnego energii studenta i wyważonego, dojrzałego kompozytora.

Karol Rzepecki



**MAX RICHTER**  
**Songs from before**

*Louisa Fuller i Natalia Bonners, skrzypce; John Metcalfe, altówka; Ian Burgde i Chris Worsey, wiolonczela; Robert Wyatt, lektor; Max Richter, fortepian i instrumenty elektroniczne*

Deutsche Grammophon 479 55566 • w. 2016 • 39'57"

★★★★★ (muzyka)

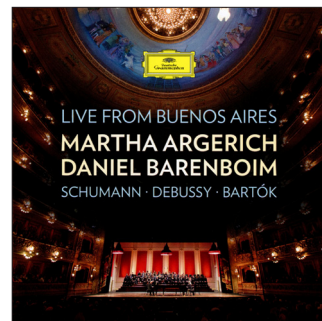
★★ (wydanie)

Omawiana płyta stanowi reedycję projektu z 2006 r. Jedynym „nowym” utworem jest pojawiające się jako „bonus track” *Leo* z 2014 r. Zarówno 12-częściowe *Songs from Before*, jak i wspomniany nadatek są dziełem Maxa Richtera, jednego z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych. Jak jego twórczość w ogóle, tak zaprezentowana tutaj muzyka utrzymana jest w nurcie minimalistycznym, jest głęboko nastrojowa, kontemplacyjna, skłaniająca do refleksji. Charakteryzuje ją pro-

sta, oszczędność środków. Wiele utworów z płyty mogłoby stanowić udźwiękowanie scen filmowych. Tytuły poszczególnych kompozycji są dość wymowne: *Jonosfera, Muzyka Jesieni, Upływ czasu, Blask stońca...* Zaprezentowane miniatury cechuje statyczność, poczucie bezczasu. Powtarzalność motywów, fraz, krótkich tematów sprawia, że nawet „pieśni” o szybszym przebiegu metrycznym sprawiają wrażenie głębokiego spokoju. To takie wejście w głąb czegoś, poznawanie materii od środka. Przy tym wszystkim muzyka jest bardzo przystępna, od odbiorcy wymaga jedynie odrobiny skupienia. Łatwość, z jaką wyzwała w słuchaczu emocje i nastroje – oscylujące jednak wokół melancholijnych, tęsknych, nostalgicznych, jest ogromna. Właśnie ta projekcyjność kompozycji Richtera, dająca szerokie pole dla wyobraźni odbiorcy, jest czymś fenomenalnym. Wszystko zostało zaprezentowane przez kwintet smyczkowy oraz fortepian, z użyciem elektroniki, jednym z wykonawców jest sam kompozytor. W kilku utworach w muzykę wpleciony jest głos narratora, czytającego fragmenty z powieści Haruki Murakamiego, co nadaje kompozycjom nowy sens.

W przypadku omawianej płyty minimalizm muzyczny niestety idzie w parze z minimalizmem wydania, co zostało doprowadzone do skrajności: brak jakiegokolwiek komentarza do albumu, czy nawet lakonicznej informacji dotyczącej tak istotnej kwestii, co i czyjego autorstwa recytuje narrator. I czas trwania płyty zamyka się w niecałych 40 minutach... Ale piękno i delikatna, dyskretna wręcz, siła oddziaływania muzyki Maxa Richtera sprawia, że można ją przyjąć w każdej formie.

Łukasz Kaczmarek



**MARTA ARGERICH & DANIEL BARENBOIM**  
**Live from Buenos Aires**

Deutsche Grammophon 479 5563 • w. 2016 • 59'02"

★★★★★

To już druga płyta duetu Martha Argerich – Daniel Barenboim. Za pierwszym razem artyści zabrali nas do Berlina, teraz przenosimy się z nimi do Buenos Aires. Wracamy zatem do ich korzeni. Oboje tam bowiem się urodzili, poznali, z tamtym miastem wiążą swoje pierwsze wspomnienia i doświadczenia wspólnego muzykowania. Dwudziestego szóstego lipca 2015 r. powrócili, by w Teatro Colón, sali mogącej poszczycić się doskonałą akustyką, dać wspólny recital. Na początek zabrzmiało *Sześć Etiud w formie kanonu* op. 56 Roberta Schumanna w opracowaniu Claude'a Debussy'ego. Artyści od pierwszego dźwięku zachwycili skromnością i łagodnością. Muzyka wydobywająca się spod ich palców płynęła, przynosząc cudowny spokój. Dźwięk pianistów zawsze był lekki, szybkie pasaże pełne wdzięku, każdy detal wyraźnie słyszalny. Wykonanie miało cudowny, delikatnie romantyczny charakter. To bardzo piękna, wzruszająca interpretacja, jakże bliska wrażliwości artystów. Kolejnym punktem programu było *En blanc et noir* – tym razem oryginalna kompozycja autorstwa Claude'a Debussy'ego. Tutaj pianiści

wydobywają bogactwo kolorystyczne kompozycji. Pierwsza część w interpretacji Argerich i Barenboima pełna jest energii, przy tym bardzo przejrzysta, z wyraźnie zaznaczonymi poszczególnymi muzycznymi liniami. Druga – ciekawa, przynosząca chwilowe wyciszenie. Prawdziwym majstersztykiem okazał się jednak finał, gdzie artyści dali się prawdziwie ponieść, podbijając muzyczne napięcie, przy tym wszystko z zachowaniem idealnej precyzji i technicznej doskonałości. Jako główne danie programu otrzymujemy *Sonata na dwa fortepiany i perkusję* Béli Bartóka (warto przypomnieć, że na poprzedniej płycie artyści, analogicznie, zamieścili *Święto wiosny* Igora Strawińskiego). Do Argerich i Barenboima dołączają tutaj Pedro Manuel Torrejón González oraz Lev Loftus. Wykonanie pełne jest wewnętrznej siły, niezwykłych pomysłów, uwydatnionych kontrastów, a przy tym odpowiedniej (choć kontrolowanej) dzikości. Choć jest to dzieło, niewątpliwie bliższe temperamentowi Argerich, i Barenboim potrafi odnaleźć tutaj siebie (nie zapominajmy o jego wcześniejszej, bardzo udanej płycie z muzyką Bartóka, zarejestrowaną wspólnie z Pierre'em Boulezem). Pod względem technicznym zarówno duet pianistów, jak i perkusiści okazali się mistrzami. W każdym z prezentowanych dzieł, choć tak różnych, artyści odnajdują się znakomicie. Ich muzyczna współpraca jest fenomenalna, poziom wzajemnego rozumienia i przeżywania muzyki, tak idealnie dopasowany, że chyba każdy fortepianowy duet mógłby im tego pozazdrościć!

Lukasz Kaczmarek



**THE WORLD'S GREATEST BALLET HITS**

Karajan, Mazel, Solti, Ansermet, Monteux, Dorati, Stokowski  
Membran 600247 • w. 2015 • 636'34"  
★★★★★

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

Przed nami zbiór ponad dziesięciu godzin muzyki, które w pełni pozwolą nam na zapoznanie się z historią i specyfiką tego gatunku. Wysłuchamy nie tylko dobrze nam znanych utworów, jak chociażby słynnego *Can-cana* Jacques'a Offenbacha, czy *Bolero* Maurice'a Ravela, ale także dzieł mniej znanych, do których

należy *Książ Igor Aleksandra Borodina*. Prezentowane utwory powstawały w różnych kontekstach i okolicznościach, co świadczy o ich oryginalności. Dodatkowym atutem prezentowanych nagrań jest ich wartość historyczna – niektóre mają już ponad 60 lat, jak na przykład *Chowańszczyzna* Modesta Musogorskiego, której wysłuchamy w wykonaniu muzyków Filharmonii Berlińskiej pod batutą George'a Soltiego. To także doskonała okazja do tego, by porównać zmieniające się wraz z upływem czasu manieri wykonawcze. Fakt, że autorzy omawianego opracowania przywiązują dużą wagę do dzieł kompozytorów rosyjskich sprawia, że stają się oni niejako centrum tegoż zbioru. *Jeziro łabędzie* Piotra Czajkowskiego, czy *Pietruszka* Igora Strawińskiego to tylko niektóre dzieła, jakie znalazły swoje miejsce w tym opracowaniu. Innym atutem jest fakt, że prezentowanych utworów wysłuchamy w wykonaniu orkiestr i zespołów z najbardziej znanych scen europejskich, pod dyrekcją niekiedy legendarnych już dyrygentów, jak chociażby Karajan, czy Solti. Stwarza to możliwość porównania manier wykonawczych na gruncie najbardziej znanych scen Europy.

Słuchając prezentowanego zbioru dziesięciu woluminów wydawnictwa Membran doświadczymy zatem zjawisk, które są niedostrzegalne w przypadku pojedynczych albumów.

Karol Rzepecki

**BIEN QUE L'AMOUR...  
Airs sérieux et à boire**

Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent  
Harmonia Mundi HAF 8905276 • w. 2016 • 80'05"  
★★★★★



Najnowszy projekt zespołu Les Arts Florissants i Williama Christiego przynosi XVII-wieczne francuskie arie poważne (airs sérieux) oraz biesiadne (airs à boire). Znalazły się tutaj kompozycje Michela Lamberta, François'a Couperina, Josepha Chabanceau de de La Barre, Marc-Antoine'a Charpentiera oraz Honorégo d'Ambruys. Francuski barok jest czymś rozkosznym, ale i ambitnym. Zamieszczone na płycie utwory, choć lekkie i dość zróżnicowane, prezentujące bardzo odmienne konfiguracje głosowe, nie mają może tego mistrzostwa, co szczytowe dokonania „wielkiego” Couperina, czy Rameau, ale i tak wymagają od odbiorcy sporego zaangażowania. Słuchanie omawianej płyty bez znajomości tekstu, dla samej przyjemności płynącej z dźwięków, poniekąd mija się z celem. Ileż bowiem tracimy pozbawiając się humoru, czy znaczenia płynącego z literackiego przekazu, a czasem i zwykłej gry słów! Artyści dołożyli wszelkich starań, by rozśmieszyć nas, wykorzystując inteligentny humor wykonywanych dzieł, ale i wzruszyć w utworach o tematyce miłosnej. Wszyscy śpiewacy, a jest ich pięcioro, doskonale władający językiem francuskim, prezentują znakomite wokalne aktorstwo. Spośród nich na wyróżnienie zasługuje Cyril Auvity, o głosie, który Francuzi nazywają haute-contre, a jest to po prostu wysoki tenor, oraz Emmanuelle de Negri, sopran, jak zwykle zachwycająca. Pozostali soliści, jak również czworo instrumen-



talistów (ze skrzypaczką Florence Malgoire na czele) i prowadzący całość od klawesynu William Christie, także stanęli na wysokości zadania.

Płyta powstała z myślą o frankofilach, zawiera raczej niszową muzykę, której związku ze słowem są bardzo ścisłe! Wszystko jednak utrzymane jest na najwyższym artystycznym poziomie. Niby proste, a nie powszechnie dostępne – w tym przypadku kapitalny paradoks!

Łukasz Kaczmarek



**BRITISH NOW!**

**B. Britten – Simple Symphony • Lennox Berkeley – Atiphon for String Orchestra • Gavin Bryars – In Nomine • Michael Nyman – When Ingrid Met Capa**

*Dogma Chamber Orchestra • Mikhail Gurewitsch, dyrygent*

Audiomax 912 1944-6 • w. 2016 • SACD, 48'52"

☆☆☆☆☆

*British Now!* to tytuł najnowszej projektu artystycznego zespołu Dogma Chamber Orchestra. Na program złożyły się cztery kompozycje Brytyjczyków. Najpierw klasyczna *Simple Symphony* op. 4 Benjamin Brittena – wczesny utwór kompozytora, pisany dla orkiestry szkolnej, nawiązujący do dawniejszych epok i form muzycznych (tańce barokowe). Jego prostota, ale zarazem świeżość, zróżnicowany charakter poszczególnych części, wciąż są muzycznie atrakcyjne, a *Sentymentalna sara-banda* mogłaby stanowić do-

skonałą muzyczną ilustrację jakiejś przejmująco refleksyjnej współczesnej sceny filmowej.

Drugą z zaprezentowanych kompozycji jest *Antyfony na smyczki* op. 85 Lennox Berkeleya, przyjaciela Brittena. To również utwór bardzo klasyczny, nawiązujący do tradycji, wszak autor był jednym z wybitniejszych uczniów Nadii Boulanger. Dzieło opiera się na melodii chorałowej poddawanej kolejnym wariacjom, zachwyca głęboką nastrojowością, ciekawym opracowaniem tematu.

Utworowi Berkeleya bliska jest pod względem charakteru kolejna z zaprezentowanych kompozycji – *In Nomine* Gavina Bryarsa. Współczesny twórca nawiązuje tu do analogicznych dzieł Purcella i Tavernera. To również bardzo piękne, głęboko kontemplacyjne dzieło.

Na deser otrzymujemy *When Ingrid Met Capa* Michaela Nymana, utwór nowy, napisany specjalnie dla Dogma Chamber Orchestra, opierający się na tematach z muzyki kompozytora do filmu poświęconego wielkiej Ingrid Bergman. Kompozycja, jak to zwykle w przypadku Nymana, jest perełką: utrzymana w stylu minimalistycznym, skrojona po mistrzowsku, bogata w nastroje, generująca pozytywne emocje...

Zespół Dogma Chamber Orchestra powstał w 2004 r. i tworzą go młodzi muzycy – smyczkowcy. Jego założycielem był Mikhail Gurewitsch, prowadzący orkiestrę od pierwszych skrzypiec. Dobre ujęcie struktury całości, ciekawe prowadzenie linii melodycznych poszczególnych instrumentów, energia i pasja w podejściu do każdego z prezentowanych utworów, to główne cechy tego bardzo dobrego wykonania.

Jest to bardzo wartościowa płyta, dająca olbrzymią satysfakcję, której słucha się z naj-

większą przyjemnością, nie wymagając od odbiorcy maksimum skupienia.

Łukasz Kaczmarek



**S. Rachmaninow – Sonata nr 2 op. 36 • F. Liszt – Sonata h-moll**

*Adrienne Krausz, fortepian*

Budapest Music Center Records BMC CD 223 • w. 2016, n. 2015 • 49'22"

☆☆☆☆☆

Adrienne Krausz to utalentowana węgierska pianistka, mogąca poszczycić się licznymi osiągnięciami, do których zaliczyć należy pierwsze nagrody zdobyte podczas międzynarodowych konkursów pianistycznych we Włoszech, na Węgrzech, czy wreszcie w Stanach Zjednoczonych.

W pierwszej części wystuchamy trzyczęściowej *Sonaty* op. 36 nr 2 Sergiusza Rachmaninowa, która pierwotnie wyszła spod pióra kompozytora w roku 1913, jednak niemal 20 lat później, bo w roku 1931 dzieło to ujrzało światło dzienne w swojej drugiej odsłonie, którą prezentuje nam Węgierka. To dzieło powstałe niedługo po *III Koncercie fortepianowym* i stanowi owoc podróży do Rzymu, a także jest wynikiem fascynacji muzyką Piotra Czajkowskiego. Być może dlatego nie brak w nim zarówno momentów lirycznych, jak gwałtownych uniesień, pełnych nagłych zwrotów, co w wyrazisty sposób ukazała pianistka. Druga kompozycja, której wysłuchamy, to dzieło jednego z najwybitniejszych pianistów okresu romantycznego, jakim był Franciszek Liszt. W wyko-

naniu jego rodzaczki ten utwór, powstały w 1853 r., wydany rok później, a którego adresatem jest Robert Schumann, brzmi podniośle i odznacza się rozbudowaną warstwą dynamiczną. Artystka nie szczędi środków ekspresyjnych, aby w pełni wyrazić charakter prezentowanej kompozycji. Węgierka w ten sposób próbuje ukazać wszystkie cztery niezależne części kompozycji, pomiędzy którymi autor nie dokonuje rozgraniczenia. Należy przyznać, że jest to dość oryginalna i godna uwagi interpretacja. To okazja ku temu, aby spojrzeć na znaną nam twórczość z innej perspektywy.

Karol Rzepecki



**PUMEZA MATSHIKIZA Arias**

Decca 478 8964 • w. 2016, n. 2015 • 62'32"

☆☆☆☆☆

Po pierwszych, artystycznie satysfakcjonujących nagraniach tej niewątpliwie utalentowanej śpiewaczki, które ukazały się w roku 2015, Decca proponuje kolejny jej recital, zatytułowany po prostu *Arias*. Płyta zawiera arie operowe w wykonaniu tej ciemnoskórej, pochodzącej z Republiki Południowej Afryki, śpiewaczki. Miałem przyjemność recenzować pierwszą jej płytę na łamach pisma *Muzyka21* (nr 5 z 2015 r., *Głos Nadziei*) i od razu muszę przyznać, że z punktu widzenia wokalnego śpiewaczka zrobiła duże postępy w samej materii swego głosu oraz techniki i emisji jego



**KYUNG-WHA CHUNG**  
**The Complete Warner Recordings**

Warner Classics 0825646140534 • w. 2016  
★★★★★

Komplet dotychczasowych nagrań Kyung-Wha Chung dla wytwórni Warner stanowią może niezwykle cenną pozycję dla kolekcjonerów. Jedną z najznamienitszych współczesnych skrzypaczek w rejestracjach arcydzieł literatury skrzypcowej, z których wiele przeszło już do historii fonografii. Całość mieści się na 12 krążkach: 11 to płyty CD, jedna – DVD z zapisem audiowizualnym *Koncertu skrzypcowego* Beethovena. Każda płyta umieszczona jest w estetycznej kopercie z reprodukcją oryginalnej okładki z pierwszego

wydania. Dźwięk zawsze jest najlepszy z możliwych.

Na początek otrzymujemy zapis *Koncertu skrzypcowego a-moll* oraz *Romansu f-moll* op. 11 Antonina Dwořáka, którego Kyung-Wha Chung dokonała z Orkiestrą Filadelfijską i Riccardo Mutim w 1988 r. To debiutancka płyta artystki dla EMI. W wykonaniu obecny jest piękny element spokoju, tempa nie są zagonione. Część pierwsza *Koncertu* ma w sobie element nostalgii, artyści dobrze uchwycili tu słowiański element. Druga część jest cudowna: piękna, delikatna, „nie licząca” czasu. Finał *Koncertu* ujmuje lekkością i wdziękiem, dominuje w nim atmosfera beztróski. A na deser równie wspaniale wykonany *Romans!*

Druga z płyt przynosi *Koncert skrzypcowy* Beethovena i Brucha (*g-moll* op. 26) utrwalone pod batutą Klausa Tennstedta: pierwszy z Orkiestrą Concertgebouw w 1989 r., drugi – z London Philharmonic Orchestra rok później. Niemiecki dyrygent dał się poznać przede wszystkim jako wybitny wykonawca dzieł Gustava Mahlera. Ale swoje triumfy święcił w nie-

mieckiej symfonice romantycznej i późnoromantycznej w ogóle. Niniejsza płyta dowodzi jego wielkiego kunsztu w tym repertuarze. Wykonanie *Koncertu* Beethovena jest żywe, barwne, pełne ekspresji, spontaniczne. Wolna część może wzruszyć! Podczas gdy zapisu tego dzieła dokonano „na żywo” (możemy się nim delectować również w formie audiowizualnej za sprawą obecnej w albumie płyty DVD), *Koncert* Brucha utrwalono w studiu. Bardzo znane i lubiane jest wcześniejsze nagranie kompozycji Brucha przez Kyung-Wha Chung: z Rudolfem Kempem. A tymczasem ta późniejsza wersja zdaje się być jeszcze lepsza, doskonalsza. Artystka czuje się tutaj swobodniej, w sposób bardziej bezpośredni komunikuje przekaz emocjonalny, w przepięknej części wolnej bardziej wzrusza, w finale pozwala sobie na więcej fajerwerków. W Orkiestrze spotykamy więcej zróżnicowania, kontrastów, wyrazistości. Współpraca skrzypaczki i dyrygenta – Klaus Tennstedta w przypadku nagrań obu *Koncertów* jest zjawiskowa.

Trzeci krążek to ta wspaniała produkcja z lat 1990–1992, nagrodzona Gramophone Award, czyli *II Koncert skrzypcowy* i dwie *Rapsodie* Béli Bartóka, zarejestrowane z City of Birmingham Symphony Orchestra pod dyktando Simona Rattle'a. Wykonania są bardzo przemyślane, nie ma w nich miejsca dla przypadkowości, a przy tym odpowiednio ostre, frapujące, przykuwające uwagę. Skrzypaczka jest doprawdy znakomita, ale Rattle w swoim odczytaniu bartókwskiego dzieła być może góruje nad wszystkimi innymi dyrygentami! Nagranie nie zestarzało się, do dziś zajmuje jedną z czołowych pozycji w fonografii!

Na czwartej płycie znalazł się komplet sonat skrzypcowych Johannesa Brahmsa wykonanych z pianistą Peterem Franklem w 1995 r. Kyung-Wha Chung zawsze znakomicie czuła się w brahmsowskich klimatach, ta uczuciowość zdaje się świetnie jej odpowiadać. Nagranie poprzedzone było wnikliwą pracą podczas wielogodzinnych prób, co się słyszy. Artyści nie pozwalają sobie na niedoskonałości, są bardzo precyzyjni,

prowadzenia. Może swobodnie konkurować ze swoją krajką Pretty Yende, coraz częściej pojawiającą się ostatnio na scenach europejskich. Wspomnijmy krótką notkę biograficzną Pumezy: co do daty urodzin biografowie artystki nie są zgodni i wymieniają rok 1978 lub 1979, miejsce urodzin to Kapsztad, wykształcenie muzyczne najpierw w College Music w Kapsztadzie, a potem w Royal College of Music w Londynie. Odtąd datują się jej sukcesy w publicznych występach. Krytycy oceniają głos artystki bardzo wysoko, nie szczędząc pochwał za jego „soczystość” brzmienia i urok barwy. Głos ten w ciągu tych kilku lat, od pierwszej jej płyty, stał się bardziej ela-

styczny i lżejszy w brzmieniu i bywa porównywany do głosu legendarnych śpiewaczek: Rosy Ponselle i Renaty Tebaldi. Na zdecydowane jednak podobieństwo jest moim zdaniem jeszcze za wcześnie. Artystka wciąż jest „głosem nadziei”, wciąż stabilizuje swój repertuar.

Na omawianej płycie Pumeza utrwaliła swoje interpretacje arii z oper *La Wally* (Catalanigo), *Cyganeria*, *Siostra Angelica* i *Turandot* (Pucciniego), *Rusalka* (Dwořáka), *Wesele Figara* (Mozarta), *Orfeusz i Eurydyka* (Glucka), *Dydona i Eneas* (Purcella) i *Godzina hiszpańska* (Ravela). Nagrane jest także kilka pieśni (m.in. Yradiera, Tostiego, Faurégo, Hahna, Sartiego). Repertuar raczej li-

ryczny. Czy taki wybór stanie się jej domeną i wypełni ostateczny repertuar? Trzeba koniecznie śledzić rozwój tego niezwykle urodziwego głosu.

Artystce w nagraniach towarzyszy duńska Aarhus Symfonia pod dyktando Tobiasa Ringborga.

Jacek Chodorowski

**RÉCRÉATION DE MUSIQUE**  
**Utwory: J. B. de Boismortiera, F. Couperina, M. Maraisa, J.-P. Rameau, P. Spätlinga, F. Devienne'a, J. M. Leclaira**

Ensemble Amarilli  
Profil PH15033 • w. 2015 • 61'48" ★★★★★

Debiutancki album Ensemble Amarilli – kwartetu specja-



lizującego się w muzyce dawnej obejmuje twórczość kompozytorów francuskich XVIII w. Płyta wzbogacona jest o interpretację kantaty *Tetyda* J.-P. Rameau przez członka kapeli, kompozytora Philippa Spätlinga, zwycięzcy Losh-Atkinson Historic Sounds Composition Competition. Wszyscy członkowie grają na reprodukcjach dawnych instrumentów. Tytułowe *Récréation de musique* za-

ich przekaz zawsze jest jasny i klarowny, współpraca układa się wzorowo. W interpretacji dominuje liryzm i delikatność. To bardzo piękne i klasyczne odczytanie arcydzieł kameralnych Brahmsa.

Piąta płyta nosi tytuł *Souvenirs* i pochodzi z 1998 r. Znalazły się tu popularne utwory klasyczne na skrzypce i fortepian, stanowiące repertuar każdego wielkiego skrzypka, często wykorzystywany jako bisy. Niektóre z kompozycji to opracowania (*Humoreska Ges-dur* Dvořáka, *Aria na strunie G* ze *Suity* BWV 1068 Bacha, *Ave Maria* Schuberta, *Medytacja z Thaïs* Masseneta, pieśń *Beau soir* Debussy'ego), pozostałe – oryginalne utwory na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu (*Utwory romantyczne* op. 75 Dvořáka, *Nokturn i Tarantella* op. 28 Szymanowskiego, *Dytyramb z Duo Concertant* Strawińskiego, *Le petit Âne blanc* Iberta, miniatury Fritza Kreislera, *Romans i taniec węgierski* z op. 6 Rachmaninowa, czy *Melodie cygańskie* op. 20 Sarasatego). Kyung-Wha Chung wykonuje je wszystkie z wielkim artyzmem, w czym świetnie jej towarzyszy piani-

sta Itamar Golan. Wątpliwość budzić może podejście skrzypaczki do kompozycji Dvořáka: poważne, nieco zimne i wyrachowane, bez charakterystycznego dla tej muzyki humoru, analityczne i bezbłędne. Pomimo znacznie późniejszego niż barokowe opracowania Lothara Windspergera, w *Arii na strunie G* Bacha chyba jednak zbyt mocno wybijają się mało stylowa wibracja i ultraromantyczny dźwięk. Ale wykonanie pozostałych utworów (zarówno lekkich miniatur kreislerowskich, jak też wzniosłych, lirycznych dzieł Masseneta, czy rozemocjonowanych Szymanowskiego) jest pod wszystkimi względami mistrzowskie.

Szósta płyta to zapis *Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego dokonany przez Kyung-Wha Chung z St Luke's Chamber Ensemble w 2000 r. Jest to zarazem najpóźniejsze nagranie, jakie znalazło się w albumie. Chung dedykowała je Paulowi Makanowitzy'emu, swojemu nauczycielowi. Wykonanie jest tradycyjne, klasyczne i wyważone. Wśród międzynarodowej krytyki otrzymało miano „eleganckiego”. Nie jest to

Vivaldi, który porywa, rozpała do czerwoności, nie czuć tu czystej fascynacji artystów. Ot, dobra produkcja, nic więcej.

Na siódmej płycie otrzymujemy *Koncert skrzypcowy D-dur* Brahmsa oraz *V Symfonię* Beethovena. W obu przypadkach wykonawcami są Filharmonicy Wiedeńscy pod batutą Simona Rattle'a, nagrania powstały w grudniu 2000 r.: *Symfonia* podczas żywego wykonania, *Koncert* w studio. W *Konercie* solistką jest oczywiście Kyung-Wha Chung. Tworzy ona wzorcową kreację, dostojną, nienaganną, doskonale chwytającą brahmsowskiego ducha. Wykonanie *Symfonii* jest pod wszystkimi względami dobre i klasyczne, pełne odpowiedniej siły i pasji.

Trzy kolejne płyty albumu przedstawiają nagrania Chung Trio, czyli pianisty Myung-Whun Chunga, skrzypaczki Kyung-Wha Chung i wiolonczelistki Myung-Wha Chung. Znalazły się na nich *Tria fortepianowe* Czajkowskiego, Szostakowicza (nr 1) oraz Beethovena (nr 1, 4, 5, 7), zarejestrowane na przestrzeni lat 1988–1992. Wykonania muzyki obojga Rosjan

są pełne emocji, romantyczne, bardzo stylowe. Również w wybranych *Triach* Beethovena artyści odnajdują się znakomicie: tutaj brzmia bardziej homogenicznie, grają z większym blaskiem, pomysłowością.

Ostatnia płyta zawiera dwa kanoniczne nagrania triów fortepianowych Mendelssohna (nr 1) i Schumanna (nr 1). Pochodzą one z roku 1978, a więc jeszcze sprzed stałego kontraktu skrzypaczki z wytwórnią EMI. Kyung-Wha Chung dokonała ich z pianistą André Previnem i wiolonczelistą Pauliem Tortelierem. I choć z perspektywy czasu nieco straciły swej świeżości i ustępują one innym wybitnym interpretacjom, jest to wciąż dokument wspa-niającej sztuki wielkich artystów.

Chyba właśnie dla EMI (obecnie Warner) Kyung-Wha Chung utrwaliła swe najlepsze kreacje. Nowy album, pod każdym względem atrakcyjny, zdaje się być najlepszym tego świadectwem.

Łukasz Kaczmarek

czerpnięte zostało z repertuaru Leclaira. Dzieło, oprócz tego, że było inspiracją do nadania tytułu jest przede wszystkim świetną kompozycją. Zestawienie utworów stworzone zostało z myślą o przyjemności, jaka płynie ze słuchania. Wspólne muzykowanie – słuchające rozrywce i relaksowi było w okresie baroku niemalże codziennością. Ensemble Amarilli starali się odwzorować tę rozluźniającą atmosferę również w swoich wykonaniach. Nie można nie docenić wszechstronności i biegłości, z jaką przedstawili muzykę tak ważnego dla baroku ośrodka, jakim była Francja. Szczególnie dobrze brzmi otwierające płytę *Allegro z Koncertu nr 3 na 4 flety* Boismortiera. Dzieło zostało

przedstawione bardzo subiektywnie i ekspresyjnie. Nagrane na płycie repertuar olśniewa muzyczną jakością (prezentowane utwory są zwykle zaniebdywane przez innych wykonawców). *Sonata e-moll na 2 flety i basso continuo* Cheronna, to muzyka, przy której bez wątplenia można odetchnąć. Na bogaty, zróżnicowany kolorystycznie „rekreacyjny” repertuar, obok utworów Rameau, czy Couperina, składają się jeszcze między innymi *Suita e-moll na 2 flety i basso continuo* Maraisa i *Sonata nr 1 na 2 flety* Devienne'a.

Justyna Midura



**HÉLÈNE GRIMAUD**  
**Water**

Deutsche Grammophon 479 3426 • w. 2016 • 68'20"

★★★★★

Woda – żywioł, surowiec niezbędny do życia, główny składnik naszego ciała, ale i wody płodowe, spokój, bezpieczeństwo. W sztuce ma znaczenie symboliczne; znam fotografkę, która wykorzystując same tylko refleksy wodne

potrafi tworzyć dzieła sztuki. W muzyce woda stała się inspiracją dla wielu kompozycji, co stara się przedstawić omawiana płyta. Autorką tego interesującego projektu nagraniowego jest Hélène Grimaud (we współpracy z Nitinem Sawhneyem). Znana i niezwykle cenna jest jej szlachetna działalność na rzecz wilków – obok muzyki jej wielkiej życiowej pasji. Nie dziwi więc fakt, że podjęła się ona nieco innego tematu, lecz przecież także związanego z naturą – wody. Wszystkie wybrane na program płyty utwory w jakiś sposób odnoszą się do niej. Główny punkt stanowi cykl siedmiu *Przemian* Nitina Sawhneya (ur. 1964 r.), wokół których zostały oplecione pozostałe miniatury. To

dość ciekawy współczesny kompozytor, muzyk i producent pochodzenia brytyjsko-hinduskiego, łączący tradycyjną klasykę z elektroniką i jazzem (na omawianej płycie Sawhney towarzyszy również Grimaud na elektronicznych instrumentach klawiszowych i gitarze) – jego zbiór *Water – Transitions* ma impresjonistyczno-sonorystyczny charakter (choć poszczególne miniatury wypadają dość nierówno, a elektroniczna „sztuczność” nie każdemu będzie dobrze współgrać z naturą). Pozostałe utwory cechuje dość duża różnorodność. Znajdziemy tutaj kompozycje Liszta, Faurégo, Janáčka, Albéniza, Debussy’ego, Ravela, Takemitsu i Beria. Wykonanie jest bardzo dobre, w każdym utworze zachowany jest jego indywidualny styl, na każdy artystka posiada pomysł, przedstawia w atrakcyjnej formie. Skupia się na detalach, prezentuje raczej analityczne podejście, momentami może nieco chłodne (barwa dźwięku), lecz zawsze nasycone odpowiednim entuzjazmem i energią. Świetne są jej wykonania muzyki XIX w., *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este* Liszta brzmią znakomicie, *Barkarola* Faurégo wypada wirtuozowsko, dobrze uchwycona jest architektonika w *Zatopionej Katedrze* Debussy’ego, *Igraszki wodne* Ravela – pełne wdzięku. Ostatnia ścieżka to opowieść pianistki ilustrowana fragmentami muzycznymi.

To bardzo osobisty projekt Héléne Grimaud, doskonale wpisujący się w jej zainteresowania – tak muzyczne, jak i pozaartystyczne. Płyta, jako całość, z dobo-rem i układem kompozycji, stanowi spójne, wartościowe i przekonujące dzieło.

*Łukasz Kaczmarek*

**ANDRZEJ WENDLAND**

**Górecki – IV Symfonia „Tansman epizody”. Fenomen, żywioł, tajemnica**

Łódź 2016

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) to bez wątpienia jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich XX w. Jego twórczość kryje w sobie nie tylko bogactwo zawarte w zastosowanych technikach kompozytorskich i w wyrafinowanym, a zarazem niekiedy nawet banalnym języku muzycznym. Ten kompozytor, rozpoznawalny dzisiaj nie tylko w Europie, ale niemalże na całym świecie, zawdzięcza to swojej osobowości, która pozwoliła mu na właśnie takie formowanie, wychodzących spod jego pióra kompozycji. Nikogo nie trzeba przekonywać, że muzyka Góreckiego kryje w sobie głęboko zakorzeniony wymiar duchowy. Nawet ta, która reprezentuje typowo świeckie gatunki. Warto tutaj wspomnieć chociażby *II Symfonię*. Kompozytor wprowadza w niej fragmenty zaczerpnięte z *Księgi Psalmów* Dawida,

czy też słynnego dzieła *De revolutionibus...* Mikołaja Kopernika. Czy wreszcie *III Symfonia*, kryjąca w sobie istotny wymiar ludowej pobożności, stanowiący jeden z filarów twórczości kompozytora. Wreszcie przyszedł czas na *IV Symfonię*.

To właśnie temu, jednemu z ostatnich dzieł Ślązaka postanowił poświęcić swoją publikację Andrzej Wendland. Patrząc z perspektywy czasu, można by się pokusić o stwierdzenie, że nie ma w tym nic nadzwyczajnego. To właśnie on, jako dyrektor Międzynarodowego Festiwalu i Konkursu Indywidualności Tansman w Łodzi, przez dłuższy czas zabiegał u kompozytora o powstanie tego dzieła, którego jednak Górecki nie zdołał ukończyć z powodu śmierci w listopadzie 2010 r. Świadom swojego stanu kompozytor dokończył dzieła zlecił swojemu synowi, Mikołajowi, a prawykonanie miało miejsce cztery lata po śmierci kompozytora, w londyńskiej Royal Festival Hall.

Niniejszej publikacji od samego początku przyświecały słowa Stephane’a Mallarmé: „wszystko co jest święte i świę- tym pragnie pozostać, musi schronić się w tajemnicę”. Bez

wątpienia, przywołane słowa stanowią nie tylko swoiste kompozytorskie credo Góreckiego, ale w pełni znajdują uzasadnienie w odniesieniu do podjętego tematu. Autor podejmuje się trudnego zadania, jakim jest próba odtworzenia procesu kompozytorskiego, jaki towarzyszył Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu podczas pisania tego dzieła. To niemal wniknięcie w muzyczną osobowość tego wybitnego twórcy i ukazanie jej na trzech płaszczyznach, określanych jako „fenomen, żywioł i tajemnica”. Tym samym, autor stara się utwierdzić nas w przekonaniu, że „pisanie muzyki musi sprawiać frajdę”, o czym mówił sam kompozytor w wywiadzie udzielonym z okazji 75. rocznicy swoich urodzin.

*Karol Rzepecki*



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

**ZAPRASZAMY  
ARTYSTÓW  
DO WSPÓŁPRACY**

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

**WSPIERAMY FINANSOWO  
AMBITNE PROJEKTY**

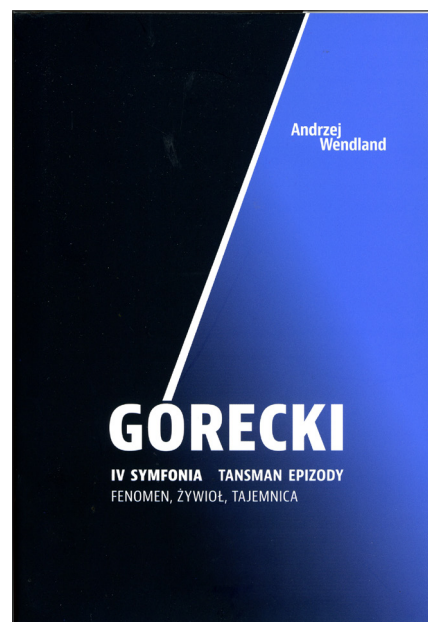
Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
w promocji  
muzyki polskiej

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



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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

# Gadki z Chatki

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

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

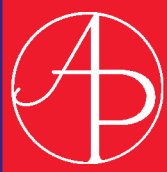


**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

zawsze kupisz w sklepie internetowym

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

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ  
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

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

world premiere recording

Les Explorateurs: Joanna Ławrynowicz • Anna Oriik • Józef Kolinek

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

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

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

world premiere recording

Four Strings Quartet • Wojciech Fudala

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

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

# Krzyżówka nr 76/wrzesień 2016

autor: Antoni Rojewski

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	Ł	M	N
1															
2															
3															
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12															
13															
14															
15															

**Poziomo:** 1-A) Ludwik... pol. klamecista, pedagog; 2-J) imię Browna z operetki *Noc w San Francisco*; 3-A) instrument muz.; 4-I) ros. śpiewak (tenor liryczny, 1882–1944); 5-A) balet Z. Wiehlera; 6-H) niem. kompozytor z XVIII w. (brat Kaina); 7-D) opera Lazzariego; 7-L) ... z *Montargis* w tytule melodramatu Kurpińskiego; 9-A) imię Bartoka; 9-H) niem. kompozytor i kantor (1796–1869); 10-E) szereg odmian dźwięków; 11-H) opera Solowiowa; 12-A) Tullio ..., wł. dyrygent (1878–1968); 13-H) styl muzyki wokalne w operze włoskiej XVII–XIX w.; 14-A) opera J. Chr. Bacha; 15-F) opera M. Łysenki (dwa wyrazy).

**Pionowo:** A-1) ... *Wakula* w tytule opery Czajkowskiego; B-5) belg. kompozytor, twórca oper (1741–1813) (imię i nazwisko); C-1) ... *Roy* w tytule uwertury Berlioz; D-3) żona Rogera z opery *Król Roger*; D-11) szybki, skoczny taniec; F-7) popularne w XVII w. przedstawienie o treści religijnej; G-1) rodacy Pavarottiego; H-5) Wojciech ..., pol. pianista, kompozytor i aranżer jazzowy; I-11) duże dzieło muzyczne; J-1) balet Tiszczunki; L-1) opera Paderewskiego; L-7) fryzura męska z dość długich włosów zaczesanych do tyłu, opadających na kark; Ł-13) rzeka kojarząca się z operą *Aida*; M-1) twórca opery *Legenda Bałtyku*; N-11) opera twórcy opery *Bianca*.

Rozwiązanie krzyżówki nr 75  
Zofia Helman

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

płyty otrzymują: **Anna Bąk**, Koszalin; **Beata Kowalska**, Łódź; **Stanisław Malaszko**, Berlin

1-G, 4-A, 2-N, 1-F, 6-B, 13-B, 15-B, 8-D, 6-H, 13-J, 3-B, 6-D, 14-C, 13-K, 10-H

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smekkleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	2	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	5		
① Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: acteprealable@wp.pl		② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 – 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl		④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl		⑤ Music Island ul. Napoleńska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

# Nowości w dystrybucji CMD



Glossa GCD 923406



Georg Philipp Telemann  
12 fantazji na skrzypce solo  
Fabio Biondi



Arcana A 398



Ricercar RIC 368



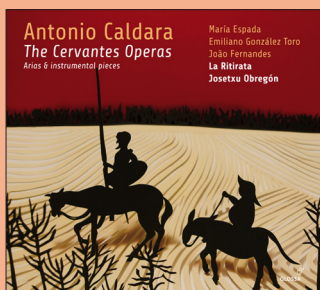
Harmonia Mundi HMU 907671



Harmonia Mundi HMC 902218



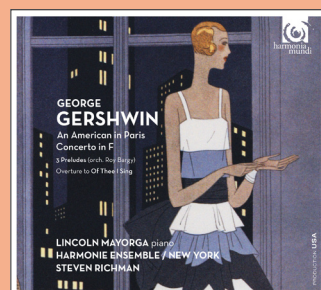
Alpha 248



Glossa GCD 923104



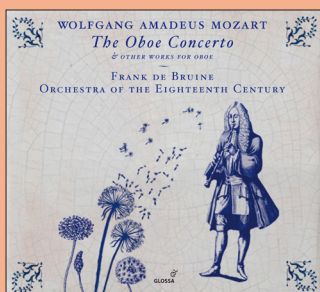
Harmonia Mundi HMU 807659



Harmonia Mundi HMU 907658



Alpha 672



Glossa GCD 921123



Harmonia Mundi HMC 902242

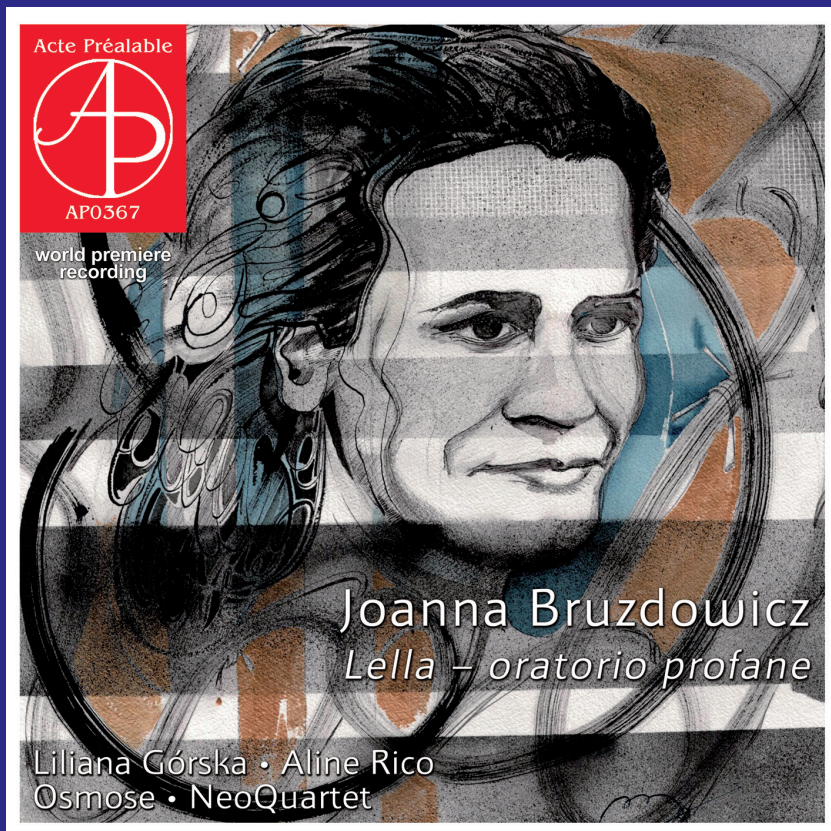


Harmonia Mundi HMC 902244



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

**Najnowsza płyta Joanny Bruzdowicz  
już w sprzedaży**



AP0367 • DDD • 53'07''

© 2015 • © 2016

Światowa premiera

**Joanna Bruzdowicz**

*Lella - oratorio profane,  
text by Christiane Schapira*

*Liliana Górska, mezzosopran  
Aline Rico, sopran  
Emma Fettomi, obój  
Cyril Baudet-Coizet, perkusja*

*NeoQuartet  
La chorale Osmose*

*Joanna Bruzdowicz, dyrygent*



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

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