

• Poniatowski w Radziejowicach i Krakowie • Koczalski odkryty w Słupsku i Koszalinie •

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 10 (195)
październik 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Valentina Seferinova Venera Bojkova

kolejna płyta Pachulskiego

Samson
François
artysta niepokorny

Wacław
Domieniecki
legenda polskiej
wokalistyki

Nadine
Weissmann
wino,
spaghetti
i śpiew



Petra Lang
ciało jako instrument



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

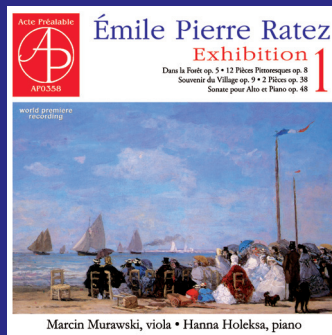
Émile Pierre Ratez
Exhibition 2

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

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

Dwa miesiące temu skrytykowaliśmy poznański Konkurs Wieniawskiego za nadmierne eksponowanie repertuaru zagranicznego i ignorowanie polskiego. Pewien, chyba w gorącej wodzie kąpany, młody muzykolog z Poznania tak bardzo się niezgodził z naszym punktem widzenia, że kilka dni po ukazaniu się numeru sierpniowego *Muzyka21* zadzwonił do redakcji, by niemalże wykrzyzczyć swoją niechęć do głoszonych przez nasze pismo poglądów, oskarżył nas przy okazji o szowinizm.

Obowiązująca od dawna w polityce kultura, a raczej jej brak, rozlała się jak jakaś dzuma, czy też wirus zika, na całe społeczeństwo i każdy, kto ma odmienne zdanie, musi je w sposób „kulturalny inaczej” wykrzyzczyć adwersarzowi nie szczędząc słów mniej lub bardziej obraźliwych.

Nie raz atakowano nas w przeszłości, więc i tym razem nie ugnieśmy się; będziemy dalej promowali muzykę polską i krytykowali tych, i tylko tych, którzy za nasze podatki jej nie krzewią. Jak ktoś jest Rockefellerem, lub innym Rotschildem, i majątek swój i swojej rodziny przeznaczają na prezentowanie polskiej publiczności Beethovena, jego sprawa. Ale jak jego sposobem na życie jest wyciąganie ręki po publiczne pieniądze, by je zamienić na muzykę tegoż choćby Beethovena, będziemy zawsze głośno protestować.

Niestety, w Polakach jest coś takiego, co powoduje, że się wstydzą własnej kultury muzycznej. Właśnie muzycznej! Nikomu nie przyjdzie do głowy opisywać polską literaturę, rzeźbę, malarstwo, teatr, architekturę czy film jako mierne. Ale po polskich kompozytorach można jeździć „jak na łysej kobyle”, a wykształceni za polskie podatki muzykolodzy i inni „specjaliści” od muzyki, prześcigają się w udowodnianiu, że nasza twórczość jest nic nie warta – oczywiście poza Chopinem,

Szymanowskim i Pendereckim: oni są na piedestale, reszta niewarta nawet cytowania!

Wspomniany „młody gniewny”, nieodrodny syn tej ziemi, znakomity adept polskiej muzykologii, nie omieszkał przy okazji spostonować twórczość Henryka Wieniawskiego i Stanisława Moniuszki. Im nie zaszkodził, siebie ośmieszył...

Wsierpniu mieliśmy okazję zrobić przykrość organizatorom Konkursu Wieniawskiego, teraz pewnie przykrość zrobimy znakomitemu zespołowi Capella Cracoviensis i jego szefowi, Janowi Tomaszowi Adamusowi, a także sponsorom i patronom medialnym.

Po raz piątą w tym roku Capella Cracoviensis inauguruje cykl *Matinée – koncerty edukacyjne dla juniorów i seniorów*. Inicjatywa znakomita – w dzisiejszych czasach, gdy muzyka poważna została właściwie odesłana do lamusa, ktoś zadaje sobie trud, by ludziom pokazać piękno tej sztuki i wychowuje przyszłe pokolenia melomanów. Na tym nasz zachwyt się kończy.

Podczas sześciu koncertów, w założeniu edukacyjnych, nie przewidziano ani jednego utworu polskiego. W programie byli za to: Boccherini, Monteverdi, Boyvin, Dittersdorf, Castello, Schmelzer, Uccellini, Vivaldi, Steffani, Händel, Torelli, de Victoria.

Muzyka polska w świecie jest właściwie nieznana. Czy dlatego, że jest zła? Sądząc po tym, że od czasu do czasu jakiś cudzoziemiec po nią sięga i się nią zachwyca, tak nie jest. Zupełnie niedawno na naszych łamach ukazała się entuzjastyczna recenzja płyty z muzyką Witolda Maliszewskiego nagranych przez Brytyjczyków w Wielkiej Brytanii, bez żadnego wsparcia z Polski, a także recenzje płyt z muzyką Tausiga i Michałowskiego nagranych

przez Brazylijczyka. Prawdopodobnie dzięki temu, że nie studiowali ci artyści w Polsce, nikt im nie namieszał w głowie i nie przekonał, że nasza muzyka jest nic nie warta.

Oczywiście, przez nas przemawia pewnie szowinizm i stąd nasz zachwyt, ale ci cudzoziemcy nagrywali swoje płyty nie wiedząc, że my się nimi zainteresujemy. Ich po prostu ta muzyka zafascynowała!

Czym kieruje się znakomity muzyk, Jan Tomasz Adamus, pozbawiając seniorów i juniorów możliwości poznania muzyki polskiej? Wszyscy wymienieni zagraniczni kompozytorzy posiadają niezwykle obfitą dyskografię – najlepsi światowi wykonawcy ich nagrywają – bez problemu dostępną w Polsce.

Co ciekawe, partnerem koncertów jest Gmina Miasta Kraków i Narodowe Centrum Kultury. Zakładamy, że partner finansuje te koncerty. Zakładamy również, że to nasze pieniądze idą na to przedsięwzięcie, a nie prywatne fundusze ich szefostwa. Podobno nadzernym celem władzy publicznej jest takie dysponowanie naszymi podatkami, by w każdej dziedzinie Polska była rozpoznawalna w świecie. Czy grając Boccheriniego czy Vivaldiego podniesiemy naszą rangę w świecie, zwiększymy naszą rozpoznawalność?

Na koniec trzeba jeszcze wspomnieć o patronach medialnych: Polskie Radio Dwójka, Radio Kraków, TVP Kraków, Karnet. O ile pozostałych patronów medialnych nie znamy, o tyle Dwójka, dostępna w całym kraju (nie do końca, choć to radio ponoć publiczne, czy też narodowe), znana jest z niechęci do repertuaru rodzimego. Dlatego nie ma co się dziwić, że objęła swoim patronatem koncerty bez muzyki polskiej. Będzie mogła je puszczać na antenie w całości, bez niepotrzebnego wycinania tego, co polskie. ☹

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 **Reflektorem po scenach:** Świdnica • Kraków • Radziejowice • Słupsk i Koszalin • Hamburg

CZŁOWIEK

18 **O muzyce Henryka Pachulskiego – z duetem fortepianowym Va & Ve, czyli Walentyną Seferinową (Va) i Wenerą Bożkową (Ve) rozmawia Arkadiusz Jędrasik**

22 **Legenda Polskiej Wokalistyki (60)**

Wacław Domieniecki

Adam Czopek

24 **Artysta niepokorny – Samson Pascal François – Justyna Midura**

26 **Ciało jako instrument – z Petrą Lang rozmawia Jolanta Łada-Zielke**

28 **Dawid Ojstrach – Justyna Midura**

30 **Isabelle Faust – następczyni Paganiniego? – Maria Ziarkowska**

32 **Wino, spaghetti i śpiew – z Nadine Weissmann rozmawia Jolanta Łada-Zielke**

DZIEŁO

35 **Maestro Donizetti i jego opery (9)**

Maria Padilla

Adam Czopek

MYŚLI

37 **Spór o Henryka Wieniawskiego – Jan A. Jarnicki**

PŁYTOTEKA

40 **Palcem po płycie: Aleksander Michałowski – wielki pianista, kompozytor, pedagog**
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 Staszkiwicz, Mariusz Trojanowski,
Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka

Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Petra Lang

fol. Ann Weitz, Du-sseldorf, 2010

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

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

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Reflektorem po scenach i estradach



oper • filharmonie • festiwale

Raffaele Pe, Davide Pozzilli, Gabriele Palomba
fot. Dariusz Nowaczyński

ŚWIDNICA **M**iędzynarodowy Festiwal Bachowski. Już od 16 lat w lipcu i sierpniu Świdnica wraz z okolicznymi miejscowościami gości światowej sławy artystów prezentujących nie tylko kompozycje Jana Sebastiana Bacha ale także repertuar innych twórców baroku, romantyzmu i współczesnych. Pomysłodawcą festiwalu i jego dyrektorem artystycznym jest znakomity dyrygent, szef Capelli Cracoviensis, Jan Tomasz Adamus. Głównym miejscem koncertów jest świdnicki Kościół Pokoju, którego kantorem w roku 1729 został Christoph Gottlob Wecker, uczeń Jana Sebastiana Bacha. Fakt ten dał pewną inspirację dla powstania tego festiwalu, który początkowo był raczej wydarzeniem lokalnym, ale już od pewnego czasu staje się imprezą zblizoną rangą do najważniejszych tego typu festiwali: Misteria Paschalia i Wratislavia Cantans. Koncert pod wymownym tytułem *Tylko Bach* zapowiadał się arcyciekawie, zważywszy, że miał wystąpić Cafe Zimmermann, znakomity francuski zespół muzyki barokowej. Od momentu powstania w roku 1999 jest czołowym ansamblem prezentującym muzykę baroku, w szczególności zaś dzieła Jana Sebastiana Bacha. Nazwa pocho-

dzi od fundacji Gottfrieda Zimmermanna, który w latach 1729–1739 wstawił się organizowaniem koncertów Collegium Musicum, założonym przez G. F. Telemana i prowadzonym przez J. S. Bacha. Mój kontakt z tym zespołem zaczął się od wysłuchania legendarnej już płyty Bacha *Concerts avec plusieurs instruments*.

W przepięknym wnętrzu Kościoła Pokoju w Świdnicy orkiestra zaprezentowała głównie dzieła z tej właśnie płyty. Na początek zabrzmiał *Koncert klawesynowy d-moll BWV 1052*, w którym solista Dirk Börner zaprezentował absolutną maestrię techniczną, umiejętności improwizacji i pełną swobodę oraz radość grania. Trudno się temu dziwić, gdy spojrzysz na jego kwalifikacje muzyczne. Jest absolwentem i wykładowcą słynnej Schola Cantorum Basiliensis, w której prowadzi zajęcia w klasie klawesynu, basso continuo a także improwizacji historycznej. Solistką w *Koncertcie na obój miłosny i orkiestrę A-dur BWV 1055* była Susanne Regel, niemiecka oboistka, specjalizująca się nie tylko w barokowych utworach na obój, ale również w klasycznych i romantycznych. Naucza gry na tym instrumencie na kilku niemieckich uczelniach. W tym dziele, jak i wykonanym na zakończenie *Koncertcie na obój*

i *orkiestrę c-moll BWV 1060*, zaprezentowała nienaganną technikę i doskonałe zgranie z towarzyszącymi jej muzykami. Ogromne wrażenie na publiczności wywarło *Adagio z Koncertu c-moll*, w którym mogliśmy podziwiać cudowny dialog oboju i skrzypiec. *Koncert skrzypcowy a-moll BWV 1041* nawiązuje do twórczości Antonia Vivaldiego, ale w jego solowych fragmentach słychać już zdecydowanie elementy warsztatu Jana Sebastiana Bacha, wychodzące poza koncepcje harmoniczne szkoły Weneckiej. Usłyszeliśmy go w brawurowym i perfekcyjnym wykonaniu koncertmistrza orkiestry, Pabla Vallettiego, argentyńskiego skrzypka, również absolwenta bazylejskiej Schola Cantorum. Muzycy z Cafe Zimmermann zagraли jeszcze *Sonatę na skrzypce, altówkę i basso continuo*, która była transkrypcją *Sonaty G-dur na violę da gamba i klawesyn*. Na bis zabrzmiało *Allegro z Koncertu obojowego BWV 1060*.

Tydzień później ponownie pojawiła się okazja odwiedzenia przepięknego kościoła w Świdnicy a to za sprawą doskonałej włoskiej orkiestry La Venexiana, z którą jako solista wystąpił również pochodzący z Włoch kontratenor Raffaele Pe. Z Venexianą miałem przyjemność się zetknąć w roku 2012 na festiwalu Misteria Paschalia, a Raffaella

Pe podziwiałem w marcu tego roku w *Mesjaszu* Haendla w praskim Rudolfinum. Podczas koncertu zatytułowanego *Miłosny Pojedynyk* usłyszeliśmy dzieła Alessandra Scarlatti, Antonia Vivaldiego, Giovanniego Battisty Bononciniego oraz Georga Friedricha Haendla. Już od pierwszych dźwięków kantaty na alt, 2 skrzypiec i basso continuo Scarlatti, *Dlaczego milczycie zgodne brzmienia* solista zachwyił znakomitą techniką i piękną barwą głosu. Doskonale radził sobie w recytatywach i ariach zarówno lirycznych jak i koloraturowych. Potem zabrzmiała wirtuozowsko zagrana *Sonata triowa d-mol*

piec a nie tylko jedne. Ponadto usłyszeliśmy *Lament na alt i basso continuo „Na śmierć pięknej nimfy”* Bononciniego oraz *Sonatę triową na klawesyn, teorban i wiolonczelę g-moll* Haendla, w której muzycy zaprezentowali niewiarygodną wręcz precyzję brzmienia. Na zakończenie zabrzmiała bardzo radosna, pełna koloratur, brawurowo zaśpiewana aria *Se scherza e ride*, w której Raffaele Pe popisał się niesamowitą skalą i doskonałym prowadzeniem głosu. Jak najbardziej zasłużone owacje na stojąco zachęciły solistę i muzyków La Venexiana do bisu. *Aria Lascia ch'lo pianga* z opery *Rinaldo* Ha-

nii przez jednego dyrygenta dlatego też gościnnie wystąpili Paul Goodwin (*Symfonie I i II*), Christophe Rousset (*III i IV*), Eivind Gulberg Jensen (*V i VI*), oraz Evelino Pido (*VII i VIII*). *IX Symfonię* zostawił dla siebie szef zespołu Jan Tomasz Adamus. Wszystkie koncerty odbyły się w nowoczesnej i doskonałej akustycznie sali Audytoryjnej Centrum Kongresowego ICE w Krakowie. Jako soliści wystąpili Małgorzata Rodek – sopran, Elżbieta Wróblewska – alt, Andrzej Lampert – tenor i Sebastian Szumski – bas. Aby obiektywnie ocenić ten projekt należałoby jednak wystuchać wszystkich symfonii, co jest również du-



Dirk Börner i Pablo Valetti
fot. Dariusz Nowaczyński

na 2 skrzypiec i basso continuo „*La Follia*”. Ostatnim utworem pierwszej części koncertu miała być *Kantata na alt, 2 skrzypiec i basso continuo „Usiądź moja Amarilli”*. Jednak Raffaele Pe zapowiedział, że dzieło Bononciniego zostanie wykonane na koniec koncertu w miejsce *Kantaty na skrzypce i basso continuo „Serce mi bije”* G. F. Haendla. Gdy zapytałem Raffaele, dlaczego zmienił kolejność tych utworów, odpowiedział, że wolał, aby cały koncert zakończyć dziełem, w którym soliście towarzyszy dwoje skrzy-

endla napisana została na sopran i nie należy do łatwych, jednak Raffaele Pe doskonale sobie z nią poradził wywołując kolejną burzę oklasków.

Wspomnę jeszcze krótko o projekcie *Beethoven extreme*, którego punktem kulminacyjnym jest wykonanie 9 symfonii Ludwiga van Beethovena w ciągu jednego dnia. Tego karkołomnego wręcz przedsięwzięcia jako pierwsza w historii podjęła się orkiestra Capella Cracoviensis. Oczywiście nie jest możliwe poprowadzenie wszystkich symfo-

nym wyzwaniem dla słuchacza, dlatego też wybrałem *IX*, która jest dziełem prowokującym, nowatorskim (z finałem wokalnym) i absolutnie doskonałym. Po całym dniu grania słychać było u muzyków pewne oznaki zmęczenia, dźwięk nie zawsze był idealny, niemniej jednak owacje na stojąco za ten śmiały i bezprecedensowy maraton koncertowy były w pełni zasłużone.

Mariusz Trojanowski

KRAKÓW **F**ilharmonia Olsztyńska godna swego patrona. Na zakończenie jubileuszowych, 50 Dni Muzyki Organowej zabrzmiało w Filharmonii Krakowskiej oratorium *Quo vadis* op. 30 Feliksa Nowowiejskiego. Piotr Sułkowski z dwóch powodów przywiózł je do Krakowa. Przede wszystkim kierowana przezeń Filharmonia Olsztyńska nosi imię tego kompozytora, którego dochodzenie do polskości i *Roty* było długie i dokonało się w znacznej mierze za sprawą niemieckich przyjaciół z ławy szkolnej w gimnazjum. Z drugiej strony odbył studia dyrygenckie w klasie prof. Jerzego Katlewicza, który w 1969 r. przedstawił to dzieło na koncertach Filharmonii Krakowskiej z okazji uczczenia dwudziestopięciolecia PRL (sic!), choć palma pierwszeństwa w jego przywróceniu powojennemu repertuarowi przypadła trzy lata wcześniej Robertowi Satanowskiemu w Poznaniu.

Są to właściwie obrazy dramatyczne, przywołujące raczej scenierię i ogólne tło dla rozgrywającej się fabuły powieści Sienkiewicza niż ją samą. Pozostający za sprawą studiów w kręgu oddziaływania szkoły niemieckiej, Nowowiejski korzystał nie tyle ze wzorów wagnerowsko-straussowskich, co raczej mistrzów kontrapunktu i muzyki absolutnej jak chociażby Max Reger.

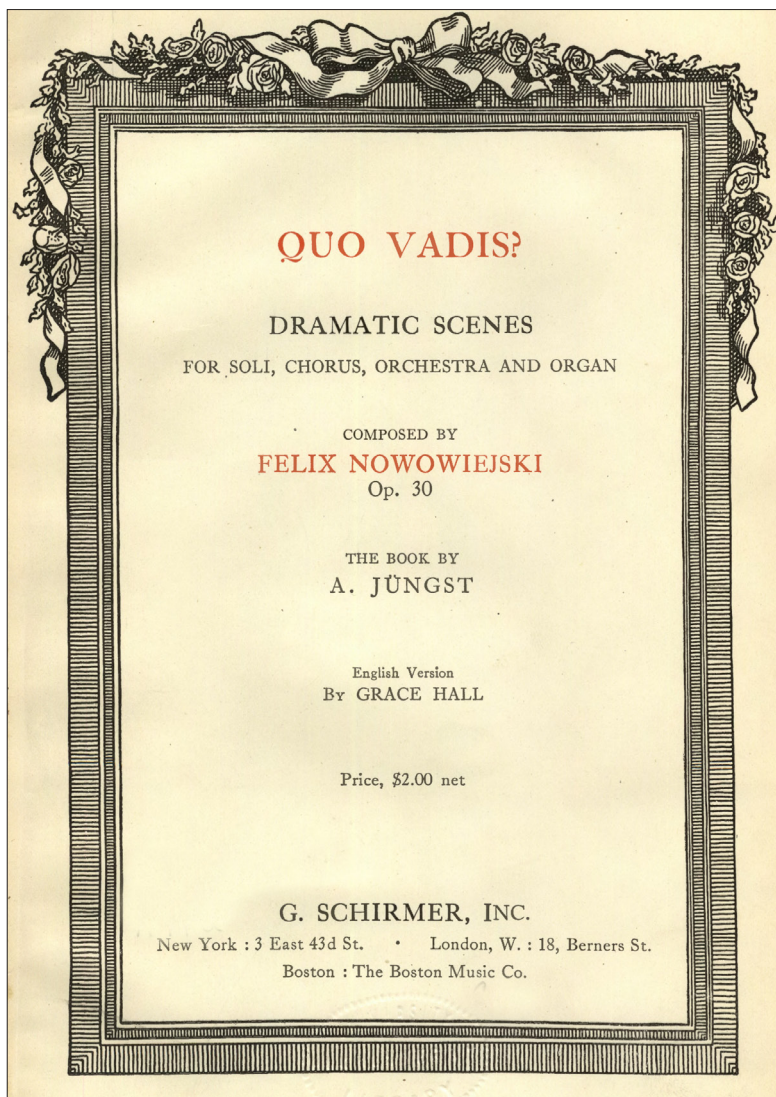
Główny motyw fanfarny, pojawiający się po raz pierwszy w związku z marszem pretorianów, a później wielokrotnie powracający, w finale również w smyczkach i podlegający przetworzeniu, wykazuje daleko idące paralele z tematem otwierającym *Uwerturę uroczystą* Dmitrija Szostakowicza (w Krakowie spopularyzowanym ponadto ze względu na wykorzystanie w dawnej czołówce miejscowego festiwalu filmów krótkometrażowych). Można zatem domniemywać, że dzieło Nowowiejskiego na fali swej popularności wykonywane było również w przedrewolucyjnym Petersburgu, zważywszy tamtejszą popularność Sienkiewicza (*Ogniem i mieczem* zostało sfilmowane z udziałem w roli Skrzetuskiego Iwana Możuchina, naturalnego ojca Romaina Garyego, a także należało do ulubionych lektur... Josifa Dżugaszwilego, szerzej znanego jako Stalin). Tym razem zdecydowano się na oryginalną, niemiecką wersję językową libretta Antonii Jüngst. Żałować należy, iż nie skorzystano z polskiego przekładu, celem ułatwienia śledzenia treści, zwłaszcza że nie udostępniono go w formie symultanicznego wyświetlania napisów, czy też rozdawanych z nim materiałów.

Dzieło to wymaga rozbudowanego aparatu wykonawczego: orkiestry symfonicznej z rozbudowanymi sekcjami: blachy oraz perkusji, a także znacznego chóru (na tę okazję Chór Kameralny im. Góreckiego, sądząc po twarzach, w znacznej mierze wsparty został ze śpiewaków z krakowskiego chóru filharmonicznego), czego uwieńczeniem jest finałowa podwójna fuga.

Szkoda, że Piotr Sułkowski wzorem swego mistrza nie wysubtelnił przebiegu utworu pod względem dynamicznym, nawet za cenę zignorowania autorskich oznaczeń w partyturze. Kompozytor bowiem w przeważającej mierze operuje orkiestrowym tutti oraz fortissimo. Zasadzek tych nie uniknął przed czterema laty również Kaspár Zehnder, prowadzący to dzieło z orkiestrą Sinfonia Iuventus w ramach VIII Festiwalu Muzyki Polskiej.

W tej sytuacji największe wrażenie wywarły na mnie ustępy chórálne: a cappella, z solo barytonowym, przywołującym postać apostoła Piotra, oraz z towarzyszeniem organów, przy których zasiadł Arkadiusz Bialic, dyrektor Dni Muzyki Organowych, które ten koncert właśnie zamykał. Spośród ansambłu solistów autentycznych wrzuseń muzycznych dostarczył też śpiew Olgi Rusin jako Li-gii. Jej mocny głos sopranowy z łatwością przebijał się przez zwąty brzmienia orkiestrowego, w najmniejszym stopniu nie płacąc za to wysiłkiem, czy kosztem jakości dźwięku, a przy tym nie tracił z „pola słyszenia” pierwiastka lirycznego.

Mimo podniesionych powyżej zastrzeżeń, chciałbym z uznaniem wyrazić się o grze filharmoników warmińsko-mazurskich, a zważsz-



cza kwartecie świetnie brzmiących waltorni, nie mających najmniejszych problemów z właściwą intonacją.

Na koniec można wyrazić ubolewanie, że głowa państwa, która objęła honorowy patronat i wysłała z przemową swego przedstawiciela, nie pomyślała, by ufundować dla występujących gościnnie muzyków chociażby kosza kwiatów? Zresztą na wątpliwy honor, gdy nie idzie za nim materialne wsparcie inicjatyw artystycznych i kulturalnych, zwrócił uwagę wobec poprzednika w spektakularny sposób Zygmunt Miłoszewski.

Lesław Czaplinski

KRAKÓW **P**oniatowski a sprawa polska w muzyce. W tym roku Festiwal Muzyki Polskiej (XII Festiwal Muzyki Polskiej: Kraków 8 – 17 lipca 2016 r.) w znacznej mierze zogniskowany został wokół osoby i twórczości Giuseppego Michela Saveria Poniatońskiego w związku z dwóchsetleciem jego urodzin.

Można, rzecz jasna, zastanawiać się nad faktycznymi związkami tego kompozytora, poza samym nazwiskiem, z Polską i z polską muzyką? To już bardziej Aleksander Florian Józef Colonna-Walewski, naturalny syn Napoleona I, po upadku Powstania Listopadowego na emigracji we Francji, minister Napoleona III, przyznawał się do polskich korzeni. Poniatoński z kolei był senatorem Drugiego Cesarstwa i towarzyszył swemu monarsze na angielskim wychodźstwie, gdzie i sam wnet zakończył żywot.

Po matce Casandrze Luci był Włochem i jako taki obdarzony talentem muzycznym, w tym wokalnym (jego tenorowy głos sięgał e², stąd jako kompozytor nie miał zmiłowania dla odtwórców partii w swych operach, utrzymanych w wyjątkowo wysokich tessiturach). Uważany przez niektórych za arystokratycznego dyletanta, w przeciwieństwie jednak, na przykład do Antoniego Radziwiłła, wygrywającego swoje pomysły na wiolonczeli, które inni dopiero transponowali potem na głosy wokalne i instrumentalne, sprawnie radził sobie z orkiestracją, odznaczając się znaczną dozą pomysłowości.

Był autorem 12 utworów muzyki scenicznej, przede wszystkim włoskich oper seria i buffa, a także francuskich, reprezentujących gatunek grand opéra, ale i zbliżających się do opéra-bouffe, a więc operetki. W swoim czasie wystawiano je na najważniejszych scenach europejskich (weneckiej La Fenice, genueńskiej Carlo Felice, neapolitańskiej San Carlo, mediolańskiej La Scali, Opery Paryskiej i Théâtre Lyrique, londyńskiej Covent Garden). Występował w nich wraz z bratem Carlem, śpiewającym barytonem

(*Esmeralda*), ale wśród ich wykonawców znaleźć też można ówczesne sławy jak Giuseppinę Strepponi, przyszłą żonę Verdiego (*Giovanni di Procida*), czy Adelinę Patti (w paryskim wznowieniu *Don Desideria* oraz na londyńskiej prapremierze *Gelminy*).

I właśnie arie z tych oper złożyły się na recital Joanny Woś z towarzyszeniem Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Bassema Akiki.

Największe wrażenie wywarły w ujęciu tej artystki te ustępy solowe, w których

ki ostatniej opery Poniatońskiego. Choć to opera włoska, to można w niej dosłuchać się już wpływów francuskiej opéra-bouffe, czyli po prostu operetki. Jeszcze bardziej przejawia się to w kupletach Anity z *Awanturnika*. Nieco odmienny charakter posiadają zaś obydwie arie Donny Fernandy z tego utworu, jak przystało na prawdziwą operową heroinę, odwołujące się do dłuższych fraz, często zakończonych dyskretnymi wokalizami. Druga z nich może się ponadto kojarzyć z brawurowym rondo

Leonarda Bernsteina, choć raczej skłonny jestem uznać, że Poniatoński po prostu wykorzystał w niej pewne szersze występujące klisze, właściwe dla tego gatunku, z którego to źródła czerpał po latach również amerykański kompozytor i dyrygent, albowiem, chyba, zbyt śmiałym i ryzykownym byłoby domniemanie, że znał partyturę tamtego?

Mniej udane było natomiast zmierzenie się z typowo belcantowymi partiami, a więc z arią Erminii z *Hrabianki* z przedostatniej opery Poniatońskiego czy też dopisanymi na potrzeby przedstawienia *Lunaticy* Vincenza Belliniego recytatywem i arią *L'Immensa gioia mi opprime il cor*. Technika koloraturowa nie jest do końca najmocniejszą stroną Joanny Woś, albowiem ozdobne pasáže częściej przypominają glissanda, a, gdy głosowi wokalnemu towarzyszy klarnet, nie zawsze są one idealnie ze sobą zestrojone.

Z kolei, gdyby prowadzący koncert Bassem Akiki powściągnął swój południowy temperament i ograniczył ekspresję manualną, to jego gesty stałyby się bardziej czytelne dla muzyków, co zaowocowałyby większą precyzją gry orkiestry, pozostawiającej nieco do życzenia, zwłaszcza w odniesieniu do sekcji instrumentów dętych blaszanych.

Ponadto przypomniano *Mszę F-dur*, obecnie prawdopodobnie najczęściej wykonywany utwór spośród spuścizny muzycznej Poniatońskiego, jeśli zważy się jej prezentację londyńską oraz krakowską w nowszej szacie instrumentalnej, zorkiestrowa-



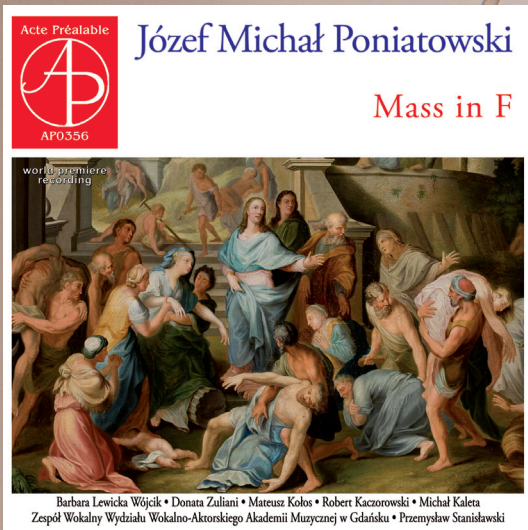
Józef Poniatoński (20 II 1816 — 3 VII 1873)

na pierwszy plan wysuwa się niezrównane, płynne prowadzenie kantyleny, a także umiejętność wydobywania plastycznego pianissima. A więc aria Laury oraz jej modlitwa z *Piotra Medyceusza*, a co za tym idzie żałować należy, że nie zaproszono jej przed pięcioma laty do wykonania i nagrania tego dzieła, później wielokrotnie odtwarzanego w ramach nadawanych z Londynu nocy Euroradia. Odnosi się to także do arii tytułowej *Gelminy*, bohater-



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

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



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

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

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

nej przez Macieja Jabłońskiego i Sebastiana Perłowskiego, a także nagranie na płycie CD przez Acte Préalable oraz dwa wykonania w tym roku w Radziejowicach: 26 czerwca i 2 września pod dyrekcją Przemysław Stanislawskiego. Tym razem jednak powrócono do wersji z fortepianem, zainspirowanej zapewne rozwiązaniem z *Matki mszy uroczystej* Rossiniego.

Jest to poniekąd opera w liturgicznym przebraniu, w której dominują teatralne wręcz afekty i efekty. Składa się z arii (sopranowej supliki *Christe elejson*, basowej z chórem *Agnus Dei*), duetów (tenora i basu *O Salutaris*), ansambli (w *Glorii*, *Credo* i *Sanctus*). Rola chóru do pewnego stopnia jest drugoplanowa, jeśli nie liczyć dwóch fug: zwyczajowo na słowach „cum Sancto Spiritu” pod koniec *Glorii* oraz w wieńczącym całe dzieło, rozbudowanym *Amen*, jakby kompozytor chciał udowodnić, że nieobca mu była technika polifoniczna, którą potrafi władać ze znaczną wprawą.

O sukcesie tego wykonania, poza Chórem Polskiego Radia w Krakowie, zdecydowało właściwe dobranie kwartetu solistów. Srebrzyście brzmiący sopran Moniki Mych-Nowickiej swobodnie niósł się po nawie ewangelickiego kościoła św. Marcina, szczególnie wrażenie wywierając w ustępie przywołującym wizję Ukrzyżowania w *Credo*, a przybierającym formę preghiery. Znany z wykonania partii Paola w *Piotrze Medyceuszu* słowacki tenor Juraj Hollý urzekł pięknie prowadzonym, dźwięcznym głosem o metalicznym zabarwieniu, bez trudu wznoszącym się w górę skali, choć najwyższy dźwięk dla celów wyrazowych zaintonował wyjątkowo urodziwym falsem. Aria basu, przywodząca „na słuch” młodego Verdiego i jego *Nabuchodonozora*, w wykonaniu Łukasza Zemana zyskała odpowiedni koloryt dźwiękowy, a co za tym idzie głębię wyrazu. Grono śpiewaków uzupełniała Anna Lubańska, dla której kompozytor, niestety, nie przewidział bardziej eksponowanej roli, poza udziałem w ansamblach.

Aliści, głównym i najbardziej oczekiwanym wydarzeniem było wykonanie koncertowe *Don Desideria*, dzieła cieszącego się w swoim czasie największym rozgłosem. Określenie gatunkowe *dramma giocoso* dzieli z Mozartowskim *Don Giovannim*, które Poniatowski w swej programowej broszurce *Les progrès de la musique dramatique* uznawał za jeden z wzorów, wyznaczających kierunki rozwojowe muzyki scenicznej.

Tytułowy bohater należy do galerii postaci niefortunnych zalotników i intrygantów z włoskiej opery buffa, takich jak Falstaff (Salieriego), Don Bartolo (Rossiniego), Geronimo (Cimarosy), Don Pasquale (Donizettiego).

Opera ta obfituje w konwencjonalne zwroty melodyczne, takąż harmonikę, ale nie sposób jej odmówić warsztatowej zręczności. Dosłuchać się w niej można licznych reminiscencji z Rossiniego (charakterystyczne parlando w finale II aktu przypominające to z zakończenia I aktu *Cyrulika sewińskiego*, efekt *crescenda* w finale III aktu) czy Donizettiego (parlando w otwierającym duecie Don Demetria i notariusza Don Curzia przywodzący na myśl duet Malatesty i Don Pasquale, choć utwór Poniatowskiego powstał trzy lata wcześniej, powinowactwa melodyczne finałowego ansambli z zakończeniem I aktu *Napoju miłośnego*), w których operach sam występował wraz ze swą rodziną. Z kolei w kwintecie z III aktu dają znać o sobie kantyleny rodem z Belliniego.

Większość numerów posiada konstrukcję di bravura, a więc składa się z wolnego, nastrojowego ustępu, po którym następuje kulminacja o wirtuozowskim zakończeniu. Dotyczy to zarówno arii, duetów jak i ansambli.

Najbardziej podobali mi się odtwórcy dwóch postaci charakterystycznych: Stanisław Kufluk jako Don Desiderio oraz Krzysztof Szumański w partii notariusza Don Curzia. Ich głosy odznaczały się znaczną giętkością przy pokonywaniu ustępów wypełnionych szybkim parlandem, podczas gdy w ariach odnajdywały pożądaną gęstość brzmienia. Krągłe i potoczyste kształtowanie frazy wychodziło z kolei naprzeciw stylowi belcantowemu, w jakim utrzymana jest ta opera.

Cecha ta wyróżnia również sztukę wokalną Joanny Woś, występującej tym razem w roli Angioliny. Początkowo, co prawda, jej głos wykazywał pewne oznaki zmęczenia i posiadał nieco matowy odcień, a najwyższe tony przybierały zduszone i wysilone brzmienie. Również koloraturom nie dostawało wystarczającej perliskości. Artystka w pełni rozśpiewała się dopiero w ostatnim akcie, kiedy dała znać o sobie umiejętność posługiwania się efektem *legata*, a także subtelna artykulacja w dynamice *pianissima*.

Ondrejowi Šalingowi, odtwórcy partii Federica, ukochanego Angioliny, brakowało swobody w atakowaniu najwyższych

tonów, jeśli nawet osiągniętych, to za cenę niezbyt szlachetnego brzmienia. Również technika koloraturowa w duecie z Angoliną w I akcie pozostawiała wiele do życzenia. Szkoda że partii tej nie zaproponowano wspomnianemu wyżej Jurajowi Hollý.

O ile w uwerturze występowała jeszcze pewna zgietkliwość orkiestry (Sinfonia luventus), a intonacja pozostawała często w przybliżeniu wobec tej przewidzianej w partyturze, to potem w jej grze było więcej precyzji i finezji. Ważną rolę w akcji spełnia chór męski, którego partię z powodzeniem wykonywała ta część zespołu Filharmonii Krakowskiej.

Pod względem czysto sensualnym muzyka ta dostarczyć może słuchaczowi wiele przyjemności melodycznej natury, tak że warto pokusić się również o jej sceniczne wznowienie.

Flet, obok skrzypiec, należy do tak zwanych instrumentów wokalnych. A więc pokrewnych naturze ludzkiego śpiewu. Opinia ta zdaje się w pełni znajdować potwierdzenie w odniesieniu do gry Łukasza Długosza.

Jego występ na XII Festiwalu Muzyki Polskiej stanowił jego najważniejsze wydarzenie w zakresie sztuki wykonawczej.

Już w *Andante* i *Rondzie alla polacca* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego można było podziwiać zarówno subtelności dynamiczne w wolnym ustępie, jak i ozdobne dyminucje w polonezowym.

W *Wariacjach* Franciszka Lessla, mimo całej wrażliwości partnerującego soliście pianisty, brakowało mi odpowiedniejszego dla muzyki klasycystycznej brzmienia wcześniejszych prototypów fortepianu, lepiej komponujących się pod względem barwy z fletem.

Początkowo byłem sceptycznie nastawiony wobec prezentacji fletowej transkrypcji *Pieśni kurpiowskiej*, dokonanej przez Beatę Konarską, skoro pierwotnie została ona napisana na inny skład. Ale interpretacja Łukasza Długosza do tego stopnia mnie przekonała – po raz pierwszy zetknąłem się z nieledwie nuceniem na tym instrumencie – iż sądzę, że gdyby było dane usłyszeć to wykonanie samemu Szymanowskiemu, to bez zastrzeżeń zaakceptowałby tę redakcję.

Młodzieńcza *Sonatina* Wojciecha Kilara, zwłaszcza w neoklasycyzującym, motorycznym *Allegro* zapowiada przyszłe, dojrzałe cechy późnego stylu tego kompozytora. W obsesyjnie nawracających mo-

tywach melodyczno-rytmicznych bowiem dosłuchać się można załączków przyszłej repetytywności. Z kolei finał wieńczy rozbudowana koda. Do Kilara artyści sięgnęli jeszcze w bisach, prezentując jego dwie miniatury: *Wokalizę* z muzyki do *Dziewiątych wrót* Romana Polańskiego oraz *Cantabile*.

Interesującym doświadczeniem poznawczym było też wysłuchanie *Sonaty fletowej* Tadeusza Szeligowskiego, momentami swą brzmieniową drapieżnością zbliżająca się do rozwiązań quasi-sonorystycznych. Zwłaszcza w pierwszej części pianiście Andrzejowi Jungiewiczowi udało się wręcz idealnie zestroić pod względem kolorystycznym z fletem. Z kolei w finale obojgu udało się za pomocą ritardanda i decrescenda, poprzez nieomal zatrzymanie przebiegu, przygotować tym efektowniejszy powrót głównego tematu.

W Chopinowskich *Wariacjach na temat ronda Angeliny* z „*Kopciuszka*” Rossiniego, poza wirtuozowskim popisem w częściach skrajnych, szczególnie ujęło w środkowym, wolnym ustępie śpiewne legato, którego pozazdrościć mógłby mu niejeden śpiewak.

W ogóle, gdyby występujący na tym festiwalu wokaliści śpiewali tak, jak gra na flecie Jan Długosz, to uwierzylibyśmy w istnienie nie tylko muzycznego rajuu...

Wsali koncertowej Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha wystąpiła Orkiestra Muzyki Współczesnej z Berna Morawskiego pod dyktando Pavla Šnajdra, prezentując polskie i czeskie kompozycje z ostatniego półwiecza.

Dwuczęściowa, czysto instrumentalna *Partita* należy do nurtu historyzującego, wykorzystującego barokowe techniki wielogłosowe, co przejawia się w postaci dwóch fug, zręcznie wplecionych w przebieg muzyczny, który wieńczy szorstkie, ostro dysonujące akordy. Kompozycja Jana Klusáka z roku 1955 zestawiona została z równie archaizującymi, pochodzącymi z tego samego okresu *Czterema sonetami miłosnymi* Tadeusza Bairda, pierwotnie wchodzącymi w skład muzyki do szekspirowskiego przedstawienia *Romea i Julii*. Tym razem nieco rozczarował baryton Lukáš Zeman. Mając w uszach wzorcową interpretację Andrzeja Hiolskiego, odczuwało się w jego głosie zbyt małe nasycenie alikwotami, nadającymi brzmieniu specyficzny, ciepły odcień.

Utwór Mikołaja Góreckiego *Jasności promieniste*, z ustępami przeznaczonymi na sopran, wolno rozwijającymi się i utrzymanymi w takimże tempie, okalającymi środkowe, motoryczne ogniwo instrumentalne, ponownie uczynił aktualnym pytanie o atrybucję *IV Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego, albowiem syn tak bardzo operuje podobnymi zasadami kompozycyjnymi, co ojciec, że zaczynają być one trudne do odróżnienia, a zarazem nieuchronnie wywołują wrażenie epigonizmu.

Uderzenie w dzwony rurowe, po którym następują szorstkie akordy smyczków, rozpoczyna poświęconą pomordowanym w Katyniu *Elogię* Pawła Łukaszewskiego, z barytonową partią do tekstu łańskieckiego. Jednakże po tak obiecującej zapowiedzi, napięcie szybko ulega rozładowaniu w zbytnim „pustotoni” i muzycznej grandilokwencji, mimo że nie można kompozycji odmówić walorów czysto warsztatowych w zakresie instrumentacji. Zamknął koncert utwór z lat sześćdziesiątych *Eufemias Mysterion* Miłoslava Kabeláča, wykorzystujący rozszerzony materiał dźwiękowy, uzyskiwany za sprawą zastosowania w rozumieniu cageowskim preparowanego fortepianu oraz wielkiego bębna, a także pojawiającego się pod koniec szepetu instrumentalistów.

W sumie, kawał solidnie napisanej muzyki, ale, poza Bairdem, raczej nie chciałoby się powtórnie z nią obcować...

Lestaw Czapliński



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

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

RADZIEJOWICE

Dwa miesiące temu, relacjonując Letni Festiwal im. Jęzrzego Waldorffa w Radziejowicach wyrażałam nadzieję, że już wkrótce będę mogła wysłuchać tam kolejnych arcydzieł. Ledwo dwa miesiące minęły, i znów zjawiłam się w tym znakomitym przybytku kultury. 2 września miało miejsce otwarcie wyjątkowej wystawy *Józef Chełmoński w zbiorach Klasztoru na Jasnej Górze*.

Choć wszystko, co dzieje się w Radziejowicach można uznać za wyjątkowe, to wydarzenie z 2 września było naprawdę szczególne. Po raz pierwszy od ponad 100 lat należące do zbioru Klasztoru OO. Paulinów obrazy Józefa Chełmońskiego zostały pokazane pu-

Mateusz Kołos
fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach



Andrzej Seweryn
fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach



konowi. Dzięki wsparciu projektu przez Jego Ekscelencję Księdza Biskupa prof. Andrzeja Franciszka Dziubę, Ordynariusza Diecezji Łowickiej, który objął wystawę swoim honorowym patronatem Dom Pracy Twórczej uzyskała zgodę, aby przez trzy miesiące dzieła były wystawiane w Radziejowicach. Tworzą tym samym ciąg narracyjny z innymi obrazami o tematyce religijnej wystawianymi w galerii Józefa Chełmońskiego radziejowickiego pałacu, największej wystawie prac tego malarza w Polsce”.

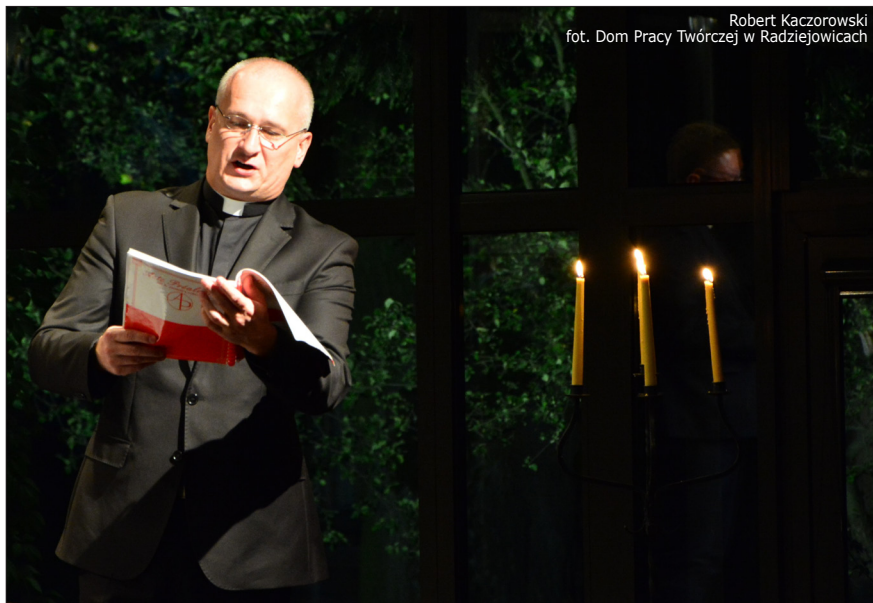
Wystawa ma trwać trzy miesiące. Wydaje się, że to długo, ale czas szybko leci, więc radzę, by się pospieszyć ze zwiedzaniem zanim te obrazy znikną na powrót na kolejne sto lat w czeluściach jasnogórskiego skarbcza.

bliczności. Jak podaje strona internetowa Pałacu, „W 1903 r. Józef Chełmoński został poproszony przez ojca Euzebiusza Rejmana o wykonanie kopii obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej. Zaproszenie tak wybitnego malarza miało uświetnić obchody 300. rocznicy urodzin ks. Augustyna Kordeckiego. Było to nie lada wyzwanie, ponieważ zakon mógł udostępnić Chełmońskiemu obraz tylko jednego dnia w ciągu całego roku: w Wielki Czwartek, kiedy to nie jest on pokazywany wiernym. Co więcej, jedna z wykonanych wtedy trzech kopii jest jedynym przedstawieniem koron klemensjańskich – daru papieża Klemensa XI, które zostały skradzione kilka lat później.

Obrazy nie opuszczały Jasnej Góry od czasu przekazania ich przez malarza za-

Przemysław Stanisławski
fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach





Robert Kaczorowski
 fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach

Utworem rozpoczynającym koncert było *Ave Maria* Bacha/Gounoda na chór a cappella.

Następnie Andrzej Seweryn odczytał *Wspomnienie z Jasnej Góry* autorstwa O. Euzebiusza Reimana, przeora Jasnej Góry w latach 1895–1910.

Ostatni i najważniejszy utwór wieczoru – *Msza F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego – po raz kolejny zabrzmiała w Radziejowicach. Została przyjęta przez zgromadzoną publiczność równie entuzjastycznie jak podczas koncertu czerwcowego. Ci sami co wtedy soliści i dyrygent: Barbara Lewicka-Wójcik (sopran), Donata Zuliani (mezzosopran), Mateusz Kołos (tenor), Robert Kaczorowski (bas) i Przemysław Stanisławski (dyrygent), a także ten sam Chór Trybunału Koronnego w Lubli-

Słowa uznania należą się panu dyrektorowi Bogumiłowi Mrówczyńskiemu, który postanowił uświetnić to wydarzenie muzyką nie byle jaką, znaną już bywalcom Radziejowic. Chodzi o *Mszę F-dur* Józefa Michała Poniatowskiego w wykonaniu tych samych artystów, którzy w czerwcu tu gościli, za wyjątkiem organisty, którym tym razem był Stanisław Diwiszek.

Słowo wstępne na temat wystawy wygłosił dyrektor Domu Pracy Twórczej – Bogumił Mrówczyński. Następnie głos zabrał Tadeusz Matuszczak, znawca twórczości malarza, autor wspaniałego albumu *Chetmoński poszukiwany* dostępnego w Pałacu w Radziejowicach i opowiedział o historii powstania prezentowanych dzieł.

Następnie zabrzmiała muzyka.



Donata Zuliani
 fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach



Barbara Lewicka Wójcik
 fot. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach

nie wzniesli się na wyżyny swego kunsztu. Stanisław Diwiszek znakomicie im towarzyszył na organach.

Wypełniona po brzegi sala nagrodziła wykonawców *Mszy* niekończącymi się oklaskami, co spowodowało, że, tak jak i w czerwcu, bisowali. Tym razem zaśpiewali znów *Ave Maria*.

Trzeba pogratulować Pałacowi w Radziejowicach i całej jego ekipie udanego otwarcia niezwyklej wystawy. Koncert ten zapadnie mi na długo w pamięci.

Magdalena Wolińska

50 Festiwal Pianistyki Polskiej i inauguracja sezonu Filharmonii Koszalińskiej. Nie będzie to relacja z Festiwalu, gdyż nie mogłam w nim uczestniczyć, lecz z dwóch koncertów: zamknięcia Festiwalu w piątek 16 września i z koncertu inaugurującego sezon w Filharmonii Koszalińskiej dnia następnego. Udałam się na te dwa koncerty tylko w jednym celu: chciałam poznać i usłyszeć premierę polską, a być może i światową, niedawno odkrytego *I Koncertu fortepianowego* Raula Koczalskiego. Ten urodzony w Warszawie w roku 1885 pianista i kompozytor był cudownym dzieckiem. Już jako trzylatek występował publicznie, a w wieku 12 lat obchodził jubileusz tysięcznego koncertu. Uczył się m.in. u Antoniego Rubinsteina i Karola Mikulego.

Wszystkie te dzieła zaginęły gdzieś w przepastnych chłodziarach archiwów i bibliotek, część podobno zniszczył sam autor, niektóre pewnie zniszczono w czasie wojny. Kto to jednak może wiedzieć, skoro cała armia polskich muzykologów nie ma czasu zająć się takim tematem.

O ile zachowały się nagrania Koczalskiego jako pianisty, o tyle jego muzyka w dzisiejszych czasach nie jest ani grana, ani tym bardziej nagrywana. Znana jest mi tylko jedna płyta, która w połowie zawiera współczesne nagrania kilku miniatur fortepianowych Koczalskiego, a reszta to archiwalne nagrania Koczalskiego grającego Chopina.

I oto kilka lat temu pan Jan A. Jarnicki, założyciel Acte Préalable, niestrudzony poszukiwacz „świętego Graala” polskiej muzyki, odnalazł rękopis *I Koncertu fortepianowego* Raula Koczalskiego, własnym sumptem opracował go i stworzył współczesną par-

go pisanie listów do kilkudziesięciu instytucji, również tych, które powołano do promowania kultury polskiej, które nawet nie raczyły odpowiedzieć. Dzięki pomocy znakomitego kompozytora koszalińskiego, Kazimierza Rozbickiego, odkrywca koncertu skontaktował się z dyrektorem artystycznym Festiwalu Pianistyki Polskiej, Janem Popisem. Od tego momentu sprawy potoczyły się bardzo szybko. Pan Jan Popis zainteresował się od razu projektem i obiecał dołożyć wszelkich starań, by koncert Koczalskiego zabrzmiał na Festiwalu. Jak obiecał, tak zrobił.

I Koncert fortepianowy Raula Koczalskiego wykonała wspomniana Joanna Ławrynowicz z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Koszalińskiej pod dyrekcją Massimiliana Caldiego. Pierwsza część, trwająca około 16 min. *Maestoso*, zaskakuje od pierwszego dźwięku: rozpoczyna gong,

a po nim wchodzi fagoty, wiolonczele i kontrabasy, które w następnym takcie uzupełniają rożek angielski, by po chwili zamiast tych instrumentów pojawiły się pozostałe instrumenty dęte drewniane i smyczkowe. Krótka fanfara instrumentów dętych blaszanych i wejście fortepianu, który prawie bez przerwy absorbuje słuchacza. Znajdujemy tu wdzięczną lekkość, liryzm, wirtuozowski blask. Dostyc zaskakującym jest, jak ważną rolę kompozytor poświęcił skrzypcom solo, które dosyc często samotnie dialogują z fortepianem. Piękny motyw w smyczkach powtarza się wielokrotnie, stając się niejako znakiem rozpoznawczym tego dzieła. Warte



Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk

Koncertował przez całe życie, aż do śmierci w Poznaniu w 1948 r. Zdobył uznanie jako wybitny interpretator Chopina. Niestety, w dzisiejszych czasach mało kto pamięta o nim jako o pianiście. Jeszcze mniej osób wie, że był on również bardzo płodnym kompozytorem, autorem ponad 150 dzieł, w tym sześciu koncertów fortepianowych, wielu dzieł symfonicznych, dziesięciu sonat fortepianowych, około dwustu pieśni, wielu dzieł kameralnych, a także co najmniej sześciu oper.

tyturę oraz materiały orkiestrowe. Od razu zaproponował wykonanie dzieła znakomitej pianistce, Joannie Ławrynowicz (znanej z dziesiątek wybitnych, odkrywczych nagrań muzyki polskiej w Acte Préalable), bo przecież nikt inny nie jest lepiej predysponowany do takiego przedsięwzięcia. I oczywiście nie spotkał się z odmową.

Dużo trudniejszym zadaniem było znalezienie instytucji chcącej uczestniczyć w odkryciu tego dzieła. Dwa lata bezskuteczne-

zauważenia są również sola klarnetu. Część ta kończy się brawurowym tutti.

Część druga, *Andante sostenuto*, rozpoczyna się krótkim wstępem orkiestry, by chwilę później fortepian na dłuższą chwilę przejął całkowicie panowanie nad słuchaczami, by po ponad dwudziestu taktach znów połączyć się z resztą muzyków. Pojawia się znany z pierwszej części wpadający w ucho motyw wielokrotnie przetwarzany. I znów zachwyca piękny dialog skrzypiec solo i for-

tepianu. Te osiem minut muzyki kończy się pięknym wyciszeniem.

Ostatnie sześć minut muzyki to część trzecia, *Maestoso*. Zaczyna się burzliwym tutti, ale już po chwili włącza się fortepian i właściwie już cały czas dialoguje z orkiestrą. Wciąż powracający motyw nie pozwala zapomnieć, że to Koczalski. Cała ta część nawiązuje w sposób bardzo swobodny do poloneza – słyszałam od niektórych specjalistów, że to niemalże prekursor *Poloneza* Kilara. Może, ale ja wolę pozostać przy Koczalskim – chciałabym, aby kiedyś ten utwór stał się równie popularny. Muszę jeszcze dodać że Joanna Ławrynowicz ma okazję zaprezentować się od najlepszej strony w dwóch brawurowych solach.

Jestem pod ogromnym wrażeniem tego dzieła. Zaprzecza ono powszechnie szerzonej, szkodliwej teorii, jakoby polska muzyka nie mogła się poszczycić symfonią. Otóż może, tylko trzeba trochę poszukać i zadać sobie trud, by to, co się znajduje zaprezentować słuchaczom, bo dzieła muzyczne nie po to powstają, by pisać o nich dysertacje, ale po to, by żyły na koncertach.

Świetnie napisane i zorkiestrowane, zachwyca świeżością. Oczywiście, malkontenci będą dowodzić, że utwór powstał za późno, że inna estetyka obowiązywała wtedy. To samo pisano o Rachmaninowie jeszcze w latach 70., a dziś żadna sala koncertowa nie obejdzie się bez niego.

Jeszcze jedno wrażenie – nie przypuszczam, by takie było zamierzenie kompozytora, ale podczas koncertu miałam wrażenie, że słucham muzyki filmowej. Choć dzieło jest całkowicie oryginalne, znajduję w nim klimaty pokrewne do opery Eugena d'Alberta *Tiefland*.

Ogromne brawa należą się Joannie Ławrynowicz grającej to dzieło z wielką swobodą i lekkością, jakby od zawsze. A przecież jest to utwór wymagający od wykonawcy ciągłego zaangażowania. Jak na premierę – wyjątkowe dokonanie! Ale wcale mnie to nie dziwi. Znam pianistkę od kilkunastu lat, od jej pierwszego debiutu fonograficz-

nego, i zawsze byłam zafascynowana jej łatwością przyswajania dowolnego repertuaru. A przecież nikt chyba nie ma tyle nieznanymi utworów polskich w repertuarze, co ona. Wielkie, zasłużone brawa!

Jestem zachwycona również Natanem Dondalskim, koncertmistrzem, którego sola zauroczyły mnie od pierwszego dźwięku. Również cała orkiestra zasługuje na wielkie brawa. Sprostać nieznanemu utworowi podczas dwudniowego maratonu (w Słupsku przed Koczalskim *Koncert na dwa fortepiany* J. S. Bacha, a po nim *Koncert fortepianowy* Paderewskiego, dzień później w Koszalinie na wstępie *Uwertura Egmont* Beethovena, a po Koczalskim *Symfonia Jowiszowa* Mozarta) to prawdziwe wyzwanie, któremu mogą podołać tylko najwybitniejsi artyści o mistrzowskich kwalifikacjach.

Od samego początku zauważyłam doskonałą poziom orkiestry, nie tylko sprawnej

jego premiery minęły prawie 3 lata i żaden polski dyrygent nim się nie zainteresował. Widać jednak, że muzyka nie ma granic: jej narodowość jest bez znaczenia. Włoski dyrygent dokonał ważnego odkrycia polskiej muzyki z polskimi muzykami!

Warta podkreślenia jest znakomita współpraca zespołu i dyrygenta z solistką.

Dzień po premierze słupskiej odbyła się inauguracja sezonu w Filharmonii Koszalińskiej. To świetny pomysł, by powtórzyć *Koncert* Koczalskiego u siebie. Wykonanie było jeszcze lepsze i dojrzalsze, ale nie ma się co dziwić. Kolejne wykonanie i lepsze warunki akustyczne pozwalały artystom jeszcze bardziej rozwinąć skrzydła.

A swoją drogą Filharmonia Słupska powinna wziąć przykład z Filharmonii Koszalińskiej i też postarać się o lepszą salę. I słupczanie, i bywalcy Festiwalu Pianistyki Polskiej, na to zasługują.



Massimiliano Caldi
fot. ©Grazia Lissi

technicznie i precyzyjnej, ale również niegłębokiej intonacyjnie, spójnej barwowo, grającej z elegancją. Zespół dał prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie *Koncertu*. Za to muszę pogratulować maetro Massimiliano Caldiemu i podziękować za jego ogromny wkład w przywrócenie do życia arcydzieła Koczalskiego. Od momentu przygotowania materiałów wykonawczych utworu do

Moją podróż do Słupska i Koszalina uważam za nad wyraz udaną – rzadko trafia się taka gratka, jak prapremiera utworu, i to takiej klasy i w takim wykonaniu. Mam nadzieję, że już wkrótce zostaną zaskoczona nowymi odkryciami zarówno przez pana Jana Popisa na Festiwalu Pianistyki Polskiej, jak i przez pana dyrektora Roberta Wasilewskiego w Filharmonii Koszalińskiej.

Magdalena Wolińska



R. Wagner – Parsifal (II akt)
 fot. © Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath

HAMBURG

Religia i współczucie. Premiera *Parsifala* Ryszarda Wagnera podczas tegorocznej edycji Festiwalu w Bayreuth. Atmosfera wokół tegorocznej edycji Bayreuther Festspiele była lekko napięta. Od paru miesięcy krążyły plotki, że nowa inscenizacja *Parsifala* (reżyseria – Uwe Eric Laufenberg, dyrygent – Hartmut Haenchen, scenografia – Gisbert Jäkel, kostiumy – Jessica Karge, w rolach głównych: Klaus Florian Vogt, Elena Pankratowa, Georg Zeppenfeld, Ryan McKinny, Gerd Grochowski) ma charakter antyislamski. W tygodniu poprzedzającym premierę doszło w Bawarii do trzech zamachów, w których zginęło kilkanaście osób. Dlatego zarówno Festspielhaus w Bayreuth, jak i teren wokół niego, były bardzo dobrze strzeżone. Premiera, na którą zwykle przybywają promineneci, odbyła się tym razem bez czerwonego dywanu i tradycyjnego bankietu. Pracownicy teatru i festiwalowi goście traktowali te ograniczenia ze zrozumieniem, choć nadgorliwość ochroniarzy bywała czasem irytująca. Oglądając *Parsifala*, trudno było dopatrzeć się tam jakichkolwiek elementów wymierzonych przeciw islamowi. Reżyser Uwe Eric Laufenberg wydobyl raczej wartości wspólne dla chrześcijaństwa, judaizmu i islamu: współczucie dla potrzebują-

cych, litość dla grzeszników, obietnicę zbawienia. Pierwszy i trzeci akt rozgrywają się nie w średniowiecznej Europie, lecz na Bliskim Wschodzie, we wnętrzu kościoła służącego za noclegownię dla uchodźców. Kiedy Gurnemanz (Georg Zeppenfeld) prowadzi nieświadomego Parsifala (Klaus Florian Vogt) na obrzęd odświeżenia świętego Graala, wyświetlony zostaje krótki film, pokazujący miejsce akcji z perspektywy kosmosu. Sama ceremonia zawiera, zgodnie z librettem, elementy ofiary eucharystycznej, a więc podniesienie (w tym wypadku św. Graala) i komunię. Ofiarę sprawuje król Amfortas, cierpiący z powodu niegojącej się rany, zadanej mu podstępnie przez czarownika Klingsora. W tej inscenizacji Amfortas (Ryan McKinny), ucharakteryzowany na umęczonego Jezusa, sam staje na ołtarzu ofiarnym. Scena ta wygląda bardzo naturalistycznie – król krwawi ze wszystkich „chrystusowych” ran, a zgromadzeni tam rycerze-mnisi piją jego krew, którą nalewają do małych czarek po odkręceniu kurka przy ołtarzu.

Klingsor, któremu „oświeco-

ny przez współczucie” Parsifal ma odebrać skradzioną włócznię, aby uzdrowić Amfortasa, jest właścicielem haremu, zamieszkanego przez Dziewczęta-Kwiaty. Posiada też imponującą kolekcję krucyfiksów. Dłuższe ramię jednego z nich ma falliczny kształt, co nie spodobało się części publiczności.

R. Wagner – Parsifal (I akt)
 fot. © Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath



R. Wagner – *Parsifal* (I akt)
 fot. © Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath



Zabawiając Parsifala, Dziewczęta zrzucają burki, pod którymi noszą stroje orientalnych tancerek. Śpiewany przez Gerda Grochowskiego Klingsor, to zręczny manipulator, który pragnie zachować pozory prawowładności. Przed atakiem na Parsifala dokonuje samobiczowania.

Najciekawszą postać stworzyła Elena Pankratowa, występująca jako Kundry. Zgodnie z wcześniejszymi opisami, jest to „grzesznica tęskniąca za zbawieniem”. Kundry w wydaniu Pankratowej tęskni raczej za spokojem, odpoczynkiem. Jej wewnętrzne rozdarcie bardzo ją męczy. Współczuje Amfortasowi, choć sama przyczyniła się do jego zguby. W scenie uwodzenia Parsifala, ukazuje się jako stuprocentowa kobieta. Widz odnosi wrażenie, że chce ona zdobyć młodzieńca nie na rozkaz Klingsora, lecz dla samej siebie. W trzecim akcie jest zmęczoną życiem staruszką, której pozostała służba innym. Pankratowa, dysponująca dojrzałym, głębokim sopranem, zaprezentowała kobietę o kilku obliczach; zwłaszcza pod koniec drugiego aktu wydo była cały dramatyzm tej postaci.

Podczas kilku ostatnich edycji festiwalu, artyści kreujący postacie drugoplanowe, wypadali podczas premier znacznie lepiej, niż wykonawcy głównych partii. W tym roku największy zachwyt wzbudził Georg Zeppenfeld, którego każde słowo docierało do publiczności. Klaus Florian Vogt, który zabłysnął jako Lohengrin w 2011 r., stwo-

rzył tym razem mniej wyrazistego Parsifala, ale w jego przypadku to kwestia „ośpiewania” partii i za rok powinien pokazać w niej cały swój kunszt wokalny.

Parsifal nawiązuje do chrześcijaństwa, natomiast jego premierze w 1882 r. towarzyszyły antysemityczne ataki na osobę Hermanna Levingo, który muzycznie poprowadził operę. Rodzina Wagnerów bardzo ceniła go jako dyrygenta, ale nie odpowiadało im jego żydowskie pochodzenie. Ryszard Wagner sympatyzował z islamem, o czym świadczy jego nieudźwiękowione libretto do opery *Saraceni* (*Saracenka*), ale w *Parsifalu* jedynym odniesieniem do orientu jest fakt, że Kundry przywozi balsam dla Amfortasa z Arabii. Uwe Eric Laufenberg „godzi” na swój sposób wszystkie trzy religie. W ostatnim akcie, obecni na ceremonii odsłonięcia Graala przedstawiciele tych wyznań, wkładają egzemplarze Tory, Biblii i Koranu do trumny, w której spoczywa ciało Titurela. Myśl przewodnią całej inscenizacji zawiera się w słowach Dalai Lamy: „Czasami myślę, że byłoby lepiej, gdyby już nie istniały żadne religie”. Zgodnie z tym przesłaniem, ludzkość powinna symbolicznie „pogrzebać” obowiązujące w religiach reguły i przykazania, a zostawić tylko miłość bliźniego, której najpełniejszym przejawem jest współczucie.

Jolanta Łada-Zielke



Valentina Seferinova

Venera Bojkova



O muzyce Henryka Pachulskiego

z duetem fortepianowym Va & Ve, czyli Walentyną Seferinową (Va) i Wenerą Bożkową (Ve) rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Czytelnicy naszego miesięcznika *Muzyka21* znają was z poprzedniego wywiadu, w którym opowiadałyście o sobie i nagranej muzyce Józefa Wieniawskiego.

Teraz ponownie gościłyście w Polsce w celu nagrania muzyki Henryka Pachulskiego...

Va: Cudownie tu wrócić! Wenerze i mnie bardzo się podobało nagrywanie muzyki Józefa Wieniawskiego i Henryka Pachulskiego. Warszawa jest pięknym miastem, łatwy dostęp do studia w Polskim Radiu, do tego współpracowałyśmy ze wspaniałą ekipą – nie można sobie wymarzyć lepszych warunków do pracy!

Jakie są wasze wspomnienia z obecnego pobytu w Polsce?

Va: Obu nam pobyt w Polsce bardzo się podobał. W 2013 r. byliśmy głównie w Warszawie, ale udało nam się zwiedzić Żelazową Wolę, miejsce, które koniecznie trzeba zobaczyć ze względu na piękno i płynącą z niego inspirację. Tym razem (kwiecień 2016 r.), zwiedziłyśmy Kraków, kolejne piękne miasto, w którym się zakochałyśmy i mamy cudowne wspomnienia.

Skąd pomysł na najnowszą płytę?

Ve: Prosta sprawa. Nasz dyrektor artystyczny i producent, Jan A. Jarnicki, zasugerował muzykę Henryka Pachulskiego, a my się zgodziłyśmy.

Jak się pracowało w studiu nagraniowym?

Ve: Miałyśmy świetne udogodnienia w Studiu S1 (Polskie Radio), jak i cudowną

ekipę składającą się ze znakomitego stroiciela i dwóch realizatorów dźwięku. Sam proces nagrywania był intensywny, wymagający poświęcenia i oddania od nas wszystkich.

Proszę zatem nam opowiedzieć o repertuarze waszej płyty. Są na niej oryginalne kompozycje Henryka Pachulskiego, ale jest też opracowanie kwartetu smyczkowego Antona Areńskiego...

Va i Ve: Repertuar znajdujący się na tej płycie zawiera dwa utwory na dwa fortepiany (*Fantazja* op. 17 oraz *Polonez* op. 5), a reszta utworów jest na fortepian na 4 ręce. Niektóre z utworów są oryginalnymi kompozycjami Pachulskiego (*Polonez* op. 5, *Suita* op. 13 oraz *Medytacja* op. 25): nad tymi pracowało nam się cudownie łatwo. Razem z oryginalnymi utworami Pachul-



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

**Kolejna płyta z muzyką Henryka Pachulskiego
już w sprzedaży**

Acte Préalable

AP0361

Henryk Pachulski

Piano Works 2

Fantaisie op. 17 • Polonaise op. 5
Suite op. 13 • Méditation op. 25
String Quartet op. 11 by Arenski

world premiere recording



Va i Ve Piano Duo: Valentina Seferinova & Venera Bojkova


AP0361 • DDD • 77'10"

© 2016 • © 2016
Światowa premiera

Henryk Pachulski
(1859-1921)

Suite op. 13
Fantasia op. 17
Polonaise op. 5
Meditation op. 25
String quartet op. 11 by Arenski

Va i Ve – Valentina Seferinova
& Venera Bojkova


Acte Préalable

AP0187

Henryk Pachulski


Piano Works 1

Variations op. 1 • Pièces op. 2 • Polonaise op. 5 • Etudes op. 7
Valse-Caprice op. 6 • Preludes op. 8 • II Sonata op. 27

world premiere recording



Lubow Nawrocka


Acte Préalable

AP0188

Zygmunt Noskowski

Piano Works 1

Impressions Op. 29 • 3 Pièces Op. 35 • Contes Op. 37
Moments mélodiques Op. 36 • Feuille de treble Op. 44

World Premiere Recording



Valentina Seferinova

Acte Préalable


AP0265

LUDOMIR RÓŻYCKI

Piano Works 1

Gra fal op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 3 Morceaux op. 15
5 Fantaisies op. 46 • Rossignol op. 55
Balladyna op. 25 • 4 Intermezzi op. 42

World premiere recording



Valentina Seferinova, piano

Acte Préalable

AP0291

Józef Wieniawski

Piano Works 2

Valse de salon op. 7 • Valse-Caprice op. 46 • Valse de Concert op. 3
Fantaisie op. 42 • Rêverie op. 45 no. 1 • Nocturne op. 37
Fantaisie et Fugue op. 25 • Tarantelle op. 4 & op. 35

world premiere recording



Va i Ve – Valentina Seferinova & Venera Bojkova

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

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

skiego znajdują się tu również jego aranżacja *Kwartetu* op. 11 Antona Arenskiego. Ten utwór, będący transkrypcją kwartetu smyczkowego, okazał się bardziej wymagający, ponieważ niektóre artykulacje i dynamiki z oryginału nie mogły być oddane na fortepianie, więc musiały zostać dostosowane do niego. Aranżacja Henryka Pachulskiego jest fantastycznym przykładem transkrypcji fortepianowych, przepięknie napisana na nowy instrument. Na koniec – *Fantazja na fortepian solo i orkiestrę* op. 17, którą Walentyna i ja próbowaliśmy przełożyć na dwa fortepiany. Proces był długi i trudny, ale również bardzo kreatywny i satysfakcjonujący.

W wieku XIX bardzo popularne było opracowywanie muzyki kameralnej i fortepianowej na fortepian na 4 ręce lub na dwa fortepiany. Czy warto dziś takie opracowania przywracać do życia?

Va: Dobre pytanie. Uważam, że istnieją różne transkrypcje i różne opracowania. Niektóre z nich są po prostu aranżacjami, kopiowaniem i przekładaniem muzyki bez przystosowywania jej w taki sposób, aby to „brzmiało” na fortepianie. Takie transkrypcje mnie nie ekscytują i nie spędziłabym nad nimi dużo czasu. Natomiast takie transkrypcje, jak Henryka Pachulskiego są po prostu mistrzowskie i są przykładem dostosowywania muzyki w taki sposób, że brzmi ona jakby była na-

W waszej karierze artystycznej ważne miejsce znalazło się dla przywrócenia do życia i promocji zapomnianej muzyki polskiej: Zygmunt Noskowski i Ludomir Różycki (Walentyna), Józef Wieniawski (Walentyna i Wenera). Jak publiczność poza Polską przyjmuje tę muzykę, jak na nią reaguje?

Va: Wielu czytelników *Muzyka21* zapewne wie, że od zawsze emocjonalnie podchodziłam do przywracania zapomnianej muzyki do życia. Jest tyle pięknej muzyki, której już nikt nie gra! Dlaczego?! Czuje, że to nasz obowiązek jako artystów, aby ją przedstawić publiczności i zapewniam, że za każdym razem wszyscy byli zachwyceni! Wielokrotnie ludzie przychodzą do mnie po koncertach i mówią, jak bardzo im się podobało, i jak odświeżające było posłuchanie czegoś nowego, odkrycie i nauczenie się czegoś o tej muzyce.

Co jest najistotniejsze w graniu w duecie fortepianowym? Na czym polega dobre partnerstwo?

Ve: Bardzo ciekawe pytanie i zapewne każdy duet fortepianowy ma na nie inną odpowiedź. Jeżeli chodzi o Walentynę i o mnie: ważne jest abyśmy, na początku prac, bardzo różniły się od siebie i patrzyły na dany utwór z różnych perspektyw. Dostrzegamy inne rzeczy i bardzo cenimy sobie nasze punkty widzenia. W połowie prac ja zakochuje się w jej pomysły a ona w moim i wtedy nasze odmienne punkty widzenia przeistaczają się w jedną całość, która po zaprezentowaniu się nam w pełni mówi czym chce zostać i obie wtedy zaczynamy słuchać się tego wspólnego, cudownego głosu.

Jak wyglądają Wasze najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Va: Jesteśmy niezwykle zajęte – Wenera i ja zaplanowałyśmy już koncerty z muzyką Pachulskiego. Dodatkowo mamy liczne istniejące projekty, nad którymi pracujemy (jako solistki, jako duet fortepianowy i indywidualnie pracując z różnymi zespołami)... Chciałabym aby doba miała więcej godzin a rok więcej dni aby udało nam się to wszystko spełnić.

Czy warto było odkryć i przywrócić ponownie do życia koncertowego i płytowego kompozycje Henryka Pachulskiego?

Ve: Oczywiście – przywracanie Pachulskiego do życia dopiero się zaczęło.

Dziękuję za rozmowę.☺



Co jest najważniejsze w interpretacji muzyki Henryka Pachulskiego?

Ve: Było to uczucie odkrywania niezwykle utalentowanego człowieka, którego muzyka była zapomniana przez długi czas. Ta muzyka odsoniła jego muzykalność, umiejętności gry na fortepianie oraz osiągnięty potencjał. Czułyśmy, że możemy pomóc mu żyć na nowo. Dowiedziałyśmy się również, iż jego muzyka miała wpływ na język muzyczny Rachmaninowa, który w młodości uczęszczał do Konserwatorium Moskiewskiego, którego profesorem był w tym czasie właśnie Henryk Pachulski. Wydają mi się, że młody Rachmaninow słuchał jego muzyki i kontynuował tę ścieżkę muzyczną rozwijając ją w swoich kompozycjach.

pisana na fortepian. Dodatkowo, sam kwartet jest rzadko grywany i istnieje garstka jego nagrań, więc uznałyśmy, że to kolejny dobry powód, aby przywrócić ten cudowny utwór do życia, tym razem jako duet fortepianowy.

Grałyście już muzykę Henryka Pachulskiego na koncertach?

Ve: Niestety odpowiedź nadal brzmi nie – jest to bardzo świeże przeżycie i jeszcze nigdzie nie wykonywałyśmy jego muzyki, ale niedługo to nadrobimy. Niemniej, paru naszych znajomych słuchało naszych nagrań Pachulskiego i się w nim zakochali. Notabene, wśród nich znajduje się wspaniała polska pianistka mieszkająca w Wielkiej Brytanii, Alicja Fiderkiewicz.



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



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



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

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

Wacław Domieniecki

Adam Czopek

Tytan pracy, bezkompromisowo oddany całą duszą i sercem sztuce, traktował każdy dzień swojego występu jak święto, do którego od świtu dnia przygotowywał się w sposób iście spartański. Zdobył sobie wśród całego zespołu wielki szacunek i opinię wzorowego kolegi. Takim go widzę, słyszę i pamiętam – napisał we wspomnieniach Mieczysław Mierzejewski, znakomity dyrygent, pod którego batutą Domieniecki często występował.

Kariera tego znakomitego tenora to jeszcze jeden dowód na to, jak szczelna w latach pięćdziesiątych otaczała nas „żelazna kurtyna”, skutecznie odgradzająca nasze muzyczne życie od Europy. Czasami tylko występował gościnnie po jedynie słusznej stronie, czyli w Moskwie, Pradze, Budapeszcie, Berlinie i Lipsku. Chociaż dysponował jednym z najpiękniejszych tenorów bohaterskich, co pozwalałoby mu zabłysnąć na największych scenach świata, nigdy tam nie dotarł. Podczas jednego z jego nielicznych wyjazdów zagranicznych, do Drezna, gdzie 24 lutego 1954 r. w tamtejszej operze zaśpiewał partię tytułowego Otella w operze Verdiego, rzucił na kolana nie tylko publiczność, ale również krytyków, którzy urzeczeni jego sztuką nadali mu miano „polskiego Carusa”. Ale i to nie pomogło, artysta wrócił do kraju, i nikt go tutaj nie szukał i nikt go tutaj nie promował, pozostał śpiewakiem krajowym. Z jednej strony to dobrze, bo ówczesni melomani mogli podziwiać jego wokalny kunszt, a z drugiej – tak na dobrą sprawę – był jedynym w kraju i jednym z niewielu w Europie tenorem bohaterskim w tym czasie. Tyle tylko, że Europa niewiele o nim wiedziała! Dzięki temu Jontek, Radames, Otello, Don José, Król Herod w *Salome*, Dymitr w *Borysie Godunowie*, tytułowy Tannhäuser i Lohengrin mieli w jego osobie znakomitego wykonawcę na naszych scenach. W 1951 r. nagrał partię wokalną dla filmu *Premiera warszawska*, będącego obrazem perypetii z jakimi borykała się moniuszkowska *Halka*, zanim wystawiono ją w 1858 r. w na scenie Opery Warszawskiej. Na ekranie rolę Juliana Dobrskiego, pierwszego wy-

konawcy partii Jontka, grał Tadeusz Cygler, któremu Domieniecki użyczył swego głosu. W tym filmie wystąpił też we fragmencie opery Cherubiniego.

Urodził się 9 kwietnia 1910 r. w Warszawie i od wczesnych młodzieńczych lat bardziej niż śpiew, interesowała go technika, a szczególnie lotnictwo. Już w wieku trzynastu lat rozpoczął pracę w Państwowych Zakładach Lotniczych, chodząc jednocześnie do szkoły wieczorowej. Jak bardzo go pociągała praca w zakładach lotniczych niech świadczy fakt, że z czasem, mimo braku specjalistycznego wykształcenia, dotarł do stanowiska kontrolera technicznego. Kiedy już wydawało się, że polskie lotnictwo zyskuje kolejnego pasjonata okazało się, że ten dysponuje pięknym głosem i właśnie w tym kierunku powinno zmierzać jego dalsze kształcenie. I tak się stało. Został najpierw uczniem prof. Zaremby w Szkole Muzycznej im. Chopina, później był uczniem Stefana Beliny-Skupiewskiego (pamiętnego Tristana z *La Scali*). W czasie II wojny światowej opiekowała się młodym śpiewakiem Helena Moysseowiczowa-Fiszler. Nie opuściła go nawet wtedy, kiedy został ranny w oko podczas bombardowania Warszawy. Lekarze orzekli wtedy, że uszkodzenie oka może przekreślić jego karierę, na szczęście tak się nie stało.

Jego pierwszy publiczny występ miał miejsce 1 stycznia 1945 r. w Pałacu Osuchowskim, był to koncert, na którego program złożyły się polskie kolędy oraz arie z *Halki*, *Straszego dworu*, *Toski* i *Pajaców*. Drugi raz stał przed publicznością 26 sierpnia 1945 r. w Filharmonii Łódzkiej, do której sprowadził go Zdzisław Górzyński. Solistą Filharmonii Łódzkiej będzie przez dwa lata. Pierwszą partię – Jontek w *Halce* – zaśpiewał dwa lata później, 22 października 1947 r. na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu, gdzie oklaskiwano go jeszcze w partii Janka w operze Żeleńskiego i Don Joségo w *Carmen*. Kilka dni po debiucie zdecydował się zastąpić chorego Stanisława Roya, który miał tego wieczoru zaśpiewać Radamesa. Wszedł na scenę bez jednej próby z orkiestrą i wykonał nietatwą partię wodza egipskich wojsk, która z cza-

sem stanie się jedną z ulubionych i najczęściej wykonywanych w jego karierze. Zaśpiewał ją ponad 280 razy, z czego ponad 165 na warszawskiej scenie. Często, ale znacznie rzadziej od niego, śpiewali Radamesa tylko: Stanisław Gruszczyński (206) i Ignacy Dygas (86). Z równym powodzeniem występował w roli Jontka, którego partię śpiewał na większości krajowych scen oraz w Budapeszcie, Moskwie, Berlinie i Dreźnie.

Dwa lata po debiucie został zaproszony przez Waleriana Bierdiajewa do Opery Poznańskiej, która jest świadkiem jego wielkiej i pamiętnej kreacji Otella w operze Verdiego – premiera 22 marca 1952 r. Sukces Otella poprawił nie mniejszym sukcesem kreacji Don Joségo. W jednym i drugim przypadku jego partnerką była Antonina Kawecka. „... Swe występy w Poznaniu rozpoczął p. Domieniecki świetną rolą Don Joségo w *Carmen*. ... Słuchając choć jeden raz pięknego, przepelnionego nieklamany ucuciem śpiewu, nietrudno być pewnym, że tak w *Tosce*, jak i później w *Pajacach* p. Domieniecki do reszty oczaruje publiczność poznańską, która sercem odwdzięczy mu się za uczucie ofiarowane jej w śpiewie” – napisano w „Expresie Poznańskim” z 1951 r. Od 21 grudnia 1952 r. do 12 stycznia 1953 r. bierze udział w pamiętnych występach gościnnych Opery Poznańskiej w Moskwie. Śpiewał wtedy partię Jontka i Dymitra Samozwańca w *Borysie Godunowie*. Otrzymał po nich (ponoć na życzenie Stalina) propozycję zostania solistą moskiewskiego teatru „Bolszoj”, grzeczenie odmówił i szybko wrócił do Poznania. „Wysoką kulturę wokalną wykazał wykonawca roli Jontka, Wacław Domieniecki, dysponujący wyjątkowo pięknym i silnym tenorem dramatycznym” – napisała po jego występie moskiewska „Prawda”. W 1955 r. wrócił do moskiewskiego „Bolszoj” jako Don Jose w *Carmen*.

W 1954 r., za sprawą Waleriana Bierdiajewa, porywa go Opera Warszawska, gdzie debiutuje i zbiera uznanie jako Lohengrin w operze Wagnera i Herod w *Salome*, a przede wszystkim jest doskonałym Radamesem w *Aidzie*. „Domieniecki nie jest postacią wagnerowską. Po-

siada jednak głos duży, naprawdę bohaterski, pełen blasku w górze, co go wokalnie predestynuje do zadań stawianych przez Wagnera” – napisał w „Teatrze” Piotr Rytel, po premierze *Lohengrina* w 1956 r.

W 1961 r. w słynnym pogromie warszawskich śpiewaków, zorganizowanym przez Bogdana Wodiczkę, który objął fotel dyrektora, Waław Domieniecki jest w grupie, którą z teatru zwolniono. Artysta obrażony na warszawskie stosunki i koterie przenosi się ponownie do Poznania, gdzie witają go z otwartymi ramionami. Na początek drugiego okresu dał równie piękną – jak ta z 1952 r. – kreację tytułowego Otella. „Rozporządzając specyficznymi środkami wyrazu, jakimi są głos, rytm i dynamika muzyczna, stworzył wspaniale wyrzeźbioną postać, wstrząsając siłą wyrazu każdego – jak sądzę – widza i słuchacza. Słowem: w jego interpretacji postać Otella była naprawdę świetna.” – napisał Piotr Rytel w „Kurierze Poznańskim” z 2 stycznia 1963 r. Przez kolejne cztery sezony jest znowu artystą, o którym się mówi i którego się ceni. Chętnie też w tym czasie przyjmował zaproszenia z innych polskich scen operowych. W Operze Bałtyckiej w latach 1960–1962 oklaskiwano go w partii Radamesa. Opera Wrocławska gościła go jako Jontka (1963) i oczywiście Radamesa (1964). Często też wracał na gościnne występy do Poznania, gdzie miał zaprzyjęte grono wielbicieli. Oczywiście występy na scenie operowej nie wypełniły bez reszty jego artystycznych pasji, zawsze z radością przyjmował propozycje występów koncertowych w wielkich miastach i małych miasteczkach. Podziwiano jego głos w Gdyni, Gdańsku, Sopocie, Łodzi i Krakowie, ale też w Kielcach, Radomiu, Płocku i Końskich. Programy tych koncertów wypełniały nie tylko arie operowe, z równym powodzeniem śpiewał pieśni Moniuszki, Maklakiewicza, Karłowicza, Niewiadomskiego, Chopina. Mimo znacznych ograniczeń, sporo kart historii jego kariery zapisały występy zagraniczne. Rozpoczął je bardzo wcześniej od wspomnianych już wyjazdów do Moskwy i Drezna. Później oklaskiwano go w Berlinie, Budapeszcie, Bukareszcie, Lipsku, Tbilisi, Pradze. W październiku 1955 r. najpierw w moskiewskim teatrze „Bolszoj” śpiewa Don Joségo w *Carmen*, a kilka dni później razem ze Stefanią Woytowicz występuje w Sali Filharmonii w Leningradzie. 28 listopada 1958 r. razem z Krystyną Szczepań-

ską, Marianem Woźniczko i Edwardem Pawlakiem pojawia się w Bukareszcie, gdzie polscy artyści występują w *Aidzie*. Na początku grudnia, już tylko w towarzystwie Szczepańskiej jest oklaskiwany w *Carmen* w rumuńskiej Timisoarze. W październiku 1959 r. kolejne gościnne występy, tym razem podziwiają go jako Radamesa w Tbilisi.

stało się to 18 października 1977 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie przy okazji obchodów jubileuszu trzydziestolecia pracy artystycznej. Z tej okazji wystawiono *Halkę*, w której wystąpili czołowi soliści Teatru Wielkiego przez lata z nim współpracujący. Partię Jontka śpiewali tego wieczoru Roman Węgrzyn (II akt), Bogdan Paprocki (III



Waław Domieniecki
film *Prapremiera warszawska*
Rybkowskiego

Po przeniesieniu Teatru Wielkiego na Plac Teatralny 16 marca 1966 r. wraca jako Jontek do jego zespołu i pozostaje w nim do końca kariery. Nadal cieszy się wielkim szacunkiem kolegów i uznaniem warszawskiej publiczności, która z zapartym tchem śledzi kolejne jego sceniczne kreacje, a Radames, Otello, Don José, Cavaradossi i Jontek to jego najważniejsze dokonania. W 1977 r. podejmuje decyzję rozstania się ze sceną,

akt) oraz Waław Domieniecki, który pojawił się w IV akcie.

Miał opinię znakomitego śpiewaka, a zarazem człowieka wielkiej szlachetności i pokory wobec ukochanej sztuki. Przejście na emeryturę nie oznaczało zerwania kontaktów z ukochanym teatrem, był stałym bywalcem operowych premier w stołecznym Teatrze Wielkim.

Zmarł 4 lipca 1988 r. ¹²

Artysta niepokorny – Samson Pascal François

Justyna Midura

Wywodził się z rodziny dyplomatów. Urodził się we Frankfurcie nad Menem, gdzie jego ojciec był francuskim konsulem. Mając sześć lat pierwszy raz występował – zagrał wówczas *Koncert A-dur* Mozarta pod opieką Pietra Mascagniego, u którego brał pierwsze lekcje gry. Ze względu na pracę ojca, często – wraz z rodziną – zmieniał miejsce zamieszkania. Między innymi uczył się w Belgradzie, gdzie grał dla króla Jugosławii Aleksandra I. Przebywając tam, uczył się u Cyrila Licara, który wprowadził go do dzieł Béli Bartóka. W 1933 r. rodzina Samsona przeniosła się do Lyonu, a stamtąd do Nicei. Byli w trudnej sytuacji finansowej, ale ojciec Samsona zapisał swojego utalentowanego syna do Konserwatorium w Nicei, gdzie zdobył pierwszą nagrodę w wieku jedenastu lat. Tam też zwrócił na siebie uwagę Alfreda Cortota, który był pod wrażeniem talentu młodego pianisty, a zdając sobie sprawę, że rodzina była w tarapatach finansowych, zachęcił go, aby przeniósł się do Paryża i studiował u Yvonne Lefébure, zgadzając się tym samym na przyjęcie chłopca do swojej École Normale de Musique w Paryżu bez opłaty. Lefébure starała się udoskonalić ten nieoszlifowany diament. Do tego momentu w życiu François grał instynktownie i to było nie lada zadaniem, aby zdyscyplinować utalentowanego chłopca. Ponoć François był trudnym uczniem, ale znacznie wyróżniał się od innych, którzy również brali nauki w szkole mistrza klawiatury. Ojciec Samsona zdecydował się postać syna do Paryża, żeby ten mógł zarobić potrzebne dla rodziny pieniądze, ale trasa koncertowa planowana na 1936 r. została odwołana z powodu śmierci ojca, który zmarł nagle na atak serca. Następnie – po przesłuchaniach – François dostał miejsce w Konserwatorium Paryskim, gdzie wstąpił do klasy groźnej lecz cenionej Marguerite Long. Opuścił Konserwatorium w 1940 r., ale ograniczenia wojennej Francji sprawiły, że początkowa kariera

była bardzo trudna. Lefébure wprowadziła go do wpływowych i dobrze sytuowanych przyjaciół, dzięki czemu zagrał kilka koncertów w Paryżu i Lyonie.

Zanim François osiągnął 20 lat, wygrał Międzynarodowy Konkurs Long – Thibaud, a następnie, po zakończeniu II wojny światowej, rozpoczął karierę na scenie międzynarodowej. Na rok 1947 przypadł początek jego tournée – koncertował w Stanach Zjednoczonych, na Bliskim Wschodzie i w Europie. Już w czasie wojny Jacques Thibaud przedstawił pianistę angielskiemu pro-

nieposłusznego charakteru i krnąbrnego podejścia do gry podczas koncertu, które było nie do przyjęcia, wielu dyrygentów nie chciało z nim ponownie pracować. W 1947 r., po koncertach w Niemczech, Francji, Holandii i Afryce Północnej François koncertował w Ameryce Północnej, gdzie grał szesnaście koncertów, w tym słynne wykonanie *Koncertu fortepianowego nr 5* Prokofiewa z Leonardem Bernsteinem i New York Philharmonic Orchestra. W 1949 r. zadebiutował w Londynie w Wigmore Hall, chociaż już wcześniej występował tam w Instytucie Francuskim w 1945 r.

Młośnik jazzu, piłki nożnej i nocnych klubów, artysta o stylu gry takim, jak on sam: nietypowym, zaskakującym i buntowniczym – francuski pianista Samson François swoją przygodę z pianinem rozpoczął w wieku dwóch lat. Jego życie nie trwało długo – urodził się 18 maja 1924 r., a zmarł 22 października 1970 r. Nie był to długi okres, ale na pewno interesujący. François urodził się w Niemczech, zastąpił jako cudowne dziecko we Włoszech, studiował częściowo w Jugosławii. Koncentrował się na romantycznej literaturze fortepianowej, a zwłaszcza na repertuarze francuskim. Był pianistą wyjątkowym, uznawanym za występy z repertuarem Liszta, Schumanna, Chopina, a także Faurégo, Debussy’ego i Ravela. Jego wykonania charakteryzowały się ironicznym humorem i swobodą magią. Zostawił po sobie również ślady jako kompozytor. Skomponował między innymi koncert na fortepian, a ponadto muzykę dla legendarnej śpiewaczki jazzowej i artystki kabaretowej Peggy Lee. Jako fan jazzu twierdził, że ten gatunek wpływa na jego grę.

ducentowi nagraniuemu Walterowi Legge, który właśnie podczas wojny zajmował się organizacją koncertów. W efekcie artysta trafił do Anglii, gdzie odbył trasę koncertową po fabrykach i obozach.

Po koniec II wojny światowej François zaczął nadużywać alkoholu, często odwiedzał bary, wpadł w nawyk picia całą noc i spania do popołudnia dnia następnego. Mimo tego, nie zaprzestał gry na fortepianie i był angażowany do wielu francuskich orkiestr. Jednak z powodu swojego

Krytycy chwalili jego technikę, żywą świadomość tonu, koloru i wyobraźni, która – jak stwierdził jeden z nich – była jego największym wrogiem. Co było prawdą, bo artysta często dawał się jej ponieść, a ona prowadziła go do wyolbrzymionej interpretacji utworu, przez co w jego wykonaniach brakowało równowagi. To często było wytykane, ale jednocześnie chwalone przez krytyków. Sam François twierdził, że: „Muzyka wyraża się przez palce, nigdy nie graj, żeby grać dobrze, nigdy nie próbuj stworzyć interpretacji, czy dać występu, który jest technicznie nieskazitelny, ponieważ to zamyka nas przed słuchaniem tego, co mówią nam dźwięki”. Jednym z jego ulubionych utworów był *Koncert fortepianowy na lewą rękę*, napisany przez Ravela dla pianisty Paula Wittgensteina, który stracił prawą rękę podczas I Wojny Światowej.

Od początku 1950 r. francuski pianista zmagał się z alkoholizmem. Zaczął inspirować się dziełami Edgara Allana Poe, dając temu wyraz w zmianie stylu życia i złe nawyki doprowadziły do zaniechania gry na fortepianie. Mimo że występował, to dało się odczuć, że nie jest w formie. W 1951 r. w Aix-en-Provence zadebiutował jako kompozytor, wykonując swój *Koncert fortepianowy*, z którego wydano nagranie.

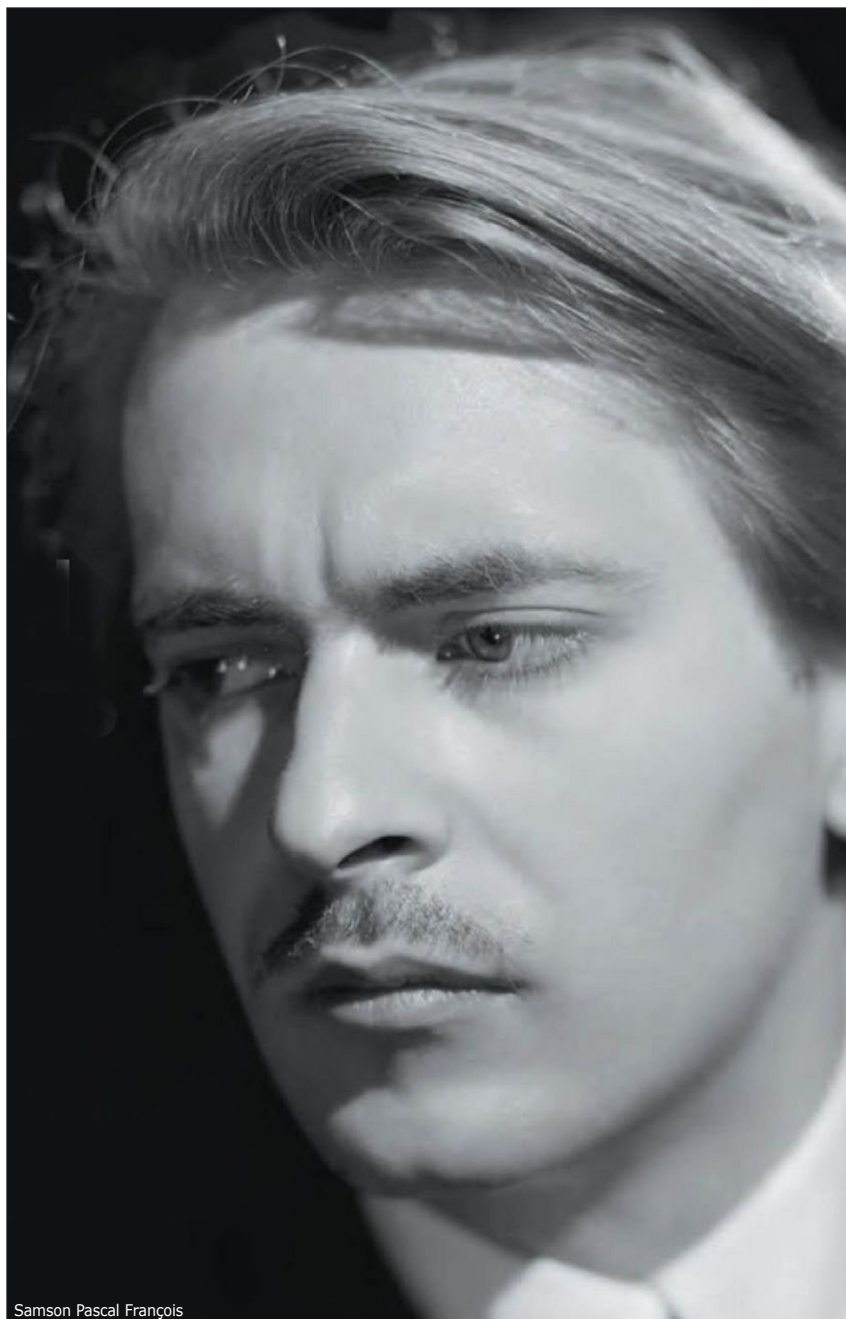
Niestety jego styl życia miał wpływ na jego samopoczucie, a trasy po Rosji i Chinach (gdzie przyczynił się do wznowienia stosunków francusko-chińskich), które odbył w latach sześćdziesiątych – fizycznie go wykańczały. Nie brał swojego zdrowia na poważnie i chociaż wirusowe zapalenie wątroby zdiagnozowano u niego w 1959 r., to ciągle kontynuował spożywanie whisky i palenie papierosów.

W 1967 r. koncertował w Japonii, gdzie Claude Santelli nakręcił film o pianiście. Rok później 45-letni François doświadczył pierwszego ataku serca. Wtedy chwilowo wstrzymał się z podróżowaniem jako pianista i odwołał zaplanowane występy. Szybko jednak zdecydował się na wznowienie trasy koncertowej po Europie i do Meksyku. Jeszcze w roku 1969 uczestniczył w licznych festiwalach we Francji i odbył trasę po ZSRR, gdzie kilka lat wcześniej, jako pierwszy francuski artysta, został zaproszony na oficjalne wznowienie francusko-rosyjskiej wymiany kulturalnej. W rok później, 22 października zmarł w kilka godzin po przyjęciu go szpitala. Przedwczesna śmierć François zabrała światu szansę, aby usłyszeć w jakim kierunku, ulegający nastrojowi chwili, pianista rozwijałby się, gdyby żył dłużej.

Temperament i charakter Samsona François doprowadziły do występów, które często były zmienne. Słychać to na nagraniach. Zdecydowanie lepsze są te, które nagrane zostały najwcześniej. Pierwszym nagraniem (1947) jest *Scarbo z Gaspard de la nuit* Ravela, które niemal wygrało pierwszą nagrodę w kategorii francuskich płyt w Disc Academy w 1949 r. Nagrodę otrzymał wtedy Dinu Lipatti za nagranie *Sonaty h-moll* op. 58 Chopina. Samson François był niebywałym wirtuozem, jego wystąpienia charakteryzują się niestabilnością, o czym może świadczyć transmisja z 1962 r., gdzie François wykonuje *Koncert* Chopina, z pewnością jest to jedna z najbardziej zmanierowanych interpretacji, jakie można usłyszeć. Nagrania czterech ballad Chopinowskich z 1954 r. (między innymi, nagrano w Londynie dla Decca / Brunswick *Balladę nr 1 g-moll* op. 23) należą do najlepszych, ale już niektóre z nokturnów mogą wydawać się banalne i drewniane. Pianista nigdy nie wyrobił sobie marki w Ameryce, a poza granicami Francji znany był przede wszystkim z wykonywania muzyki francuskiej i dzieł Chopina. W rzeczywistości jego repertuar był znacznie szerszy – nagrał utwory Prokofiewa (w tym koncerty fortepianowe nr 3 i 5 oraz *Sonatę nr 7* op. 83), Bartóka, Skriabina, Hindemitha, Francka i Schumanna. Do jednych z najwcześniejszych nagrań François należy też wykonanie w 1953 r. jego *Koncertu fortepianowego*. Nagrywał również muzykę kameralną, pod koniec 1960 r. nagrał *Kwartet fortepianowy* op. 15 Faurégo, a dwa miesiące przed śmiercią nagrał jego *Kwintet fortepianowy f-moll* z Quatour Bernède. W Londynie, w 1960 r. François nagrał koncerty fortepianowe Liszta z Orkiestrą Filharmoniczną i Constantinem Silvestrim. François został doceniony przez publiczność w Londynie, gdzie podczas swoich dojrzałych lat cieszył się dobrą reputacją. Współpraca z francuskim EMI zaowocowała wydaniem nagrań,

zarejestrowanych w czasie jego najlepszej koncertowej formy. Nagrano wówczas między innymi dzieła Chopina, Ravela (1966–1967) i Debussy'ego (od 1968 r.) – ten projekt pozostał niedokończony ze względu na śmierć artysty. Jedną z najlepszych, wciąż dostępnych wersji nagrań jest znakomita interpretacja koncertów fortepianowych Ravela z Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire i André Cluytensem.

Niektóre z nagrań doczekały się wznowienia. Wśród jego zremasterowanych i ponownie wydanych nagrań są koncerty fortepianowe Chopina i Ravela. EMI wydało w 1995 r. ograniczoną edy-



Samson Pascal François

cję trzydziestu czterech płyt kompaktowych z kompletnymi nagraniami, zawierającymi wiele występów na żywo. Dorobek Samsona François był znacznie większy, niż mogą sugerować zachowane nagrania. Potwierdzają one opinię, że jego sztuka, w połączeniu z ekscentrycznym trybem życia, zapewniła mu miejsce wśród najwybitniejszych pianistów francuskich XX w. 🎹

Ciało jako instrument

z Petrą Lang rozmawia Jolanta Łada-Zielke

Petra Lang (mezzosopran) jest zarówno czynną zawodowo śpiewaczką, jak i pedagogiem. Jako samodzielna artystka śpiewała na największych scenach muzycznych świata: Royal Opera House Covent Garden London, De Nederlandse Opera Amsterdam (Brangena, Kasandra, Wenus, Kundry), Bayerische Staatsoper München (Brangena, Wenus, Zygłinda, Kundry, Brunhilda, Ortruda), Deutsche Oper Berlin (Waltrauta, Brangena, Wenus, Zygłinda, Kasandra, Ortruda), Semperoper Dresden (Brangena, Kundry, Ariadna, Zygłinda), Hamburgische Staatsoper (Waltrauta, Kundry), Staatstheater Stuttgart (Adriano), Oper Köln (Zygłinda), Nationaltheater Mannheim (Kasandra, Ariadna, Kundry), Wiener Staatsoper (Fricka, Waltrauta, Brangena, Kundry, Ortruda), De Vlaamse Opera Antwerpen (Brangena), Grand Théâtre de Genève (Amneris, Kundry, Judyta, Ortruda, Brunnhilda), Opernhaus Zürich (Zygłinda, Ortruda), Teatro di San Carlo di Napoli (Zygłinda), Accademia di Santa Cecilia di Roma (Wenus), Teatro La Fenice (Zygłinda), La Scala (Wenus), Oviedo (Brangena), Teatro de la Maestranza Sevilla (Zygłinda), Budapeszt (Ortruda, Kundry, Brunhilda), Opera Nationala Bukareszt (Ortruda), Tokio (Kundry), Teatro Municipal di Santiago de Chile (Brangena), San Diego Opera (Wenus), Baltimore Opera (Wenus), Lyric Opera Chicago (Brangena), San Francisco Opera (Wenus, Ortruda).

Podczas festiwalu w Bayreuth śpiewała Brangenę w *Tristanie i Izoldzie* (2005/2006) i Ortrudę w *Lohengrinie* w reżyserii Hansa Neuenfelsa w sezonach 2011–2015. Tego lata zadebiutowała jako Izolda w nowej wersji *Tristana i Izoldy* w reżyserii Kathariny Wagner.

Jak rozumie pani słowa Ryszarda Wagnera odnośnie *Tristana i Izoldy*: „Tylko przeciętne przedstawienia mogą mnie uratować. Dobre mogą doprowadzić ludzi do szaleństwa”?

Tristan... to szczególne dzieło. Jeśli jest dobrze opracowane, zarówno od strony muzycznej, jak i scenicznej, w tym sensie, że można je dobrze zrozumieć, to każdy może znaleźć tam coś dla siebie. Ta muzyka nie zostawia także i mnie w spokoju, jakby „zaczarowuje” mnie na te cztery godziny trwania spektaklu i potem też tak łatwo nie odpuszcza... Sądzę, że Wagner właśnie to miał na myśli. Muzyka w *Tristanie i Izoldzie* działa jak narkotyk.

Czy w przypadku, gdy śpiewacy za bardzo zaangażują się w swoje role, może to doprowadzić ich do emocjonalnego wyczerpania?

Każdy profesjonalista powinien wiedzieć, jak podchodzić do roli. Każdy dobry aktor, czy śpiewak, dobrze wie, do jakiej granicy może się posunąć. Temu służą próby i praca nad utworem, żeby podczas przedstawienia móc wywołać odpowiednie odczucia u widzów. Na tym polega nasza praca i nasze zadanie. Myślę, że mogę posunąć się tak daleko w wokalnym zaprezentowaniu danej postaci, żeby nie wyszło to niepotrzebnie poza partyturę i nie zaszkodziło mi jako osobie. To jest dla mnie decydująca sprawa. To nie my

mamy płakać na scenie, tylko publiczność na widowni. Dlatego my, śpiewacy, musimy zachować odpowiedni dystans.

W roku 2013 prowadziła pani w Bayreuth razem z Adrianem Baianu (akompaniator, korepetytor, vocal coach) kurs mistrzowski dla śpiewaków wagnerowskich. W jakim wieku byli uczestnicy?

W bardzo różnym. Najmłodsza śpiewaczka miała dwadzieścia sześć lat i wszyscy byli już gdzieś zaangażowani. W ciągu trzech dni mieliśmy przerobić z każdym z nich jedną lub dwie arie. Muszę przyznać, że z częścią z nich przygotowywaliśmy ten materiał już wcześniej, bo w takim krótkim cza-



R. Wagner – *Tristan i Izolda*
akt. I, Petra Lang
fot. © Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath

się nie udałoby nam się przerobić wszystkiego, zwłaszcza jeśli na zakończenie kursu trzeba było zaprezentować swoje umiejętności publicznie. Szybka, niedokładna praca nad utworem bardziej dezorientuje artystów, niż im pomaga. A tego właśnie chcieliśmy z Adrianem uniknąć.

Czy pani zdaniem do Wagnera głos musi dojrzeć, a śpiewak osiągnąć odpowiedni wiek?

Myślę, że przede wszystkim śpiewak musi się do tego nadawać, tak jak w przypadku instrumentu. Nie można przecież z fletu prostego zrobić puzonu. Leciutki, liryczny sopran koloraturowy nie powinien śpiewać partii Elżbiety w *Tannhäuserze*. Albo liryczny baryton, który właśnie występował jako Wolfram von Eschenbach, nie może zostać Wotanem, bo ma zupełnie inną barwę. Moim zdaniem, Wagner potrzebuje do każdej postaci odpowiedniego instrumentu, to znaczy odpowiedniego głosu. Ten rodzaj śpiewania wymaga pewnej dojrzałości, zarówno w sensie głosowym, jak i ludzkim. Wymagana jest także dojrzałość interpretacyjna, polegająca na umiejętności przekazywania tekstu. Do tego potrzebne jest osiągnięcie odpowiedniego wieku. Powinno się zaczynać od lirycznych partii i obserwować, w jakim kierunku głos będzie się rozwijał. Jeśli nadaje się do tego rodzaju repertuaru, wtedy okaże się to niejako „automatycznie” na pewnym etapie drogi artystycznej. I wtedy głos pozostanie przy tym na długie lata. Ale nie należy za wcześnie zbyt wysoko mierzyć. Nie sądzę, żeby trzydziestoletnia śpiewaczka, próbująca swoich sił jako Izolda, miała przed sobą wielką i długą karierę artystyczną.

W 2015 r. prowadziła pani, również z Adrianem Baianu, kurs wokalny *Warm Up für Alle* dla czynnych i biernych uczestników. Wszyscy mieli przynieść ciepłe skarpetki. Czy może pani zdradzić, w jaki sposób ciepłe skarpetki wpływają na usprawnienie techniki wokalne?

W trakcie prowadzonych przez nas kursów mistrzowskich, wszyscy uczestnicy, aktywni i pasywni, mają co rano godzinę gimnastyki. Wykonujemy w jej trakcie ćwiczenia rozgrzewające, bo śpiewanie jest sportem wyczynowym, wymagającym dobrej kondycji fizycznej, także po to, aby móc zaprezentować się na scenie, umieć pokazać daną postać również za pomocą ruchu, czego często reżyserzy od nas oczekują. Dlatego tak ważne jest, aby panować nad swoim ciałem, nad swoim instrumentem. Do tego

nadają się najlepiej ćwiczenia z rodzaju Tai Chi, albo ćwiczenia oddechowe. Ćwiczymy bosy, dlatego potrzebujemy ciepłych skarpetek, żeby się nie przeziębili. Kiedy stoi się bosy na ziemi, ma się zupełnie inny kontakt z podłożem, stoi się też zupełnie inaczej, niż w butach. Lepsza i głębsza jest też wtedy świadomość własnego ciała.

dowaniem roli, albo technicznymi sprawami. Spotykamy się z uczestnikami osobno, tak żeby każdy z nich mógł odbyć łącznie dwie godziny zajęć, jedną u Adriana i drugą u mnie. W ten sposób pozostają przez dwie godziny „pod kontrolą” i pracuje się nad nimi niejako z dwóch stron. Jedno z nas zawsze może wychwycić to, co drugiemu umknęło



Petra Lang
fot. Ann Weitz, Du-sseldorf, 2010

Dlaczego zajęcia odbywają się w oddzielnych pomieszczeniach?

Przed kilkoma laty wymyślił się i rozwinęliśmy wspólnie z Adrianem pomysł na taki właśnie kurs. Adrian prowadzi „vocal coaching”, czyli pracuje ze śpiewakami nad techniką. Potem przychodzą do mnie i wtedy zajmujemy się interpretacją postaci, bu-

i odwrotnie. Wkrótce będziemy prowadzić kurs zatytułowany *Wokół Parsifala* w Bukareszcie, dla rumuńskich śpiewaczek i śpiewaków, którzy biorą tam udział w nowej inscenizacji tej opery.

Dziękuję za rozmowę.☺

Dawid Ojstrach

Justyna Midura

Wielki rosyjski skrzypek, wybitny pedagog i ceniony dyrygent – Dawid Ojstrach żył w czasach głodu, wojny i terroru. Jego twórczość wydaje się być zaprzeczeniem tych doświadczeń – intensywna, ale spokojna, dawała mu coś w rodzaju schronienia. II wojna światowa i sytuacja polityczna okresu powojennego spowodowały opóźnienie długo oczekiwanej międzynarodowej kariery. W tym nieludzkim i zepsutym świecie Ojstrach był symbolem czegoś czystego. Potrafił obrócić najstraszniejsze przeżycia w najcudowniejszą muzykę. Niewielu artystów wypracowało sztukę gry na skrzypcach w takim stopniu, jak Ojstrach – przebiegając tak lekko, jak gdyby nie sprawiała mu żadnej trudności. Zresztą dla niego nie istniały trudności techniczne. Skrzypek nie był niewolnikiem swoich skłonności do gry. Wykonując utwory Mozarta i Beethovena jego styl był nadzwyczaj prosty, subtelny. Natomiast w utworach Prokofiewa i Szostakowicza nabiera nieco ostrzejszego, intrygującego tonu. W repertuarze romantycznym był bardziej elastyczny ekspresyjnie. Jego skrzypcowy repertuar był ogromny, ale dawał pierwszeństwo artystom dużego formatu – koncertom Beethovena, Czajkowskiego, Brahmsa, Sibeliusa, Głazunowa i Szostakowicza. To był wybór nie tyle muzyka-wirtuoza, co artysty-filozofa. Ojstrach stworzył potężne, intensywne, emanujące ciepłem brzmienie. Ze szczególną siłą i potężnym temperamentem grał premierowe koncerty i nowoczesne utwory. Jego repertuar wieńczył takie arcydzieła, jak sonaty Prokofiewa, Szostakowicza i koncerty Chaczaturiana. Jego styl był pozbawiony nadmiaru. Nigdy – nawet w dzieciństwie – Ojstrach nikogo nie naśladował – mimo faktu, że w tym czasie, co on, na międzynarodowej muzycznej scenie tworzyli Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Joseph Szigeti, George Enescu, Isaac Stern i wielu innych. Istnieje coś, co rzeczywiście odróżnia wielkich skrzypków. Jest to jedyne w swoim rodzaju brzmienie. U Ojstracha, tak samo jak w przypadku Menuhina, Heifetza, Milsteina, Kreislera lub Ysaÿe’a w poprzedniej epoce – brzmienie to jest charakterystyczne i oryginalne do

tego stopnia, że jest rozpoznawalne. Wszyscy z wyjątkiem Ysaÿe’a i Kreislera są Rosjanami pochodzenia żydowskiego, ale Dawid Ojstrach jest jedynym, o którym można powiedzieć, że był artystą radzieckim.

Urodził się w 1908 r. na terenie Imperium Rosyjskiego w Odessie (obecnie Ukraina) w rodzinie żydowskich kupców. Jego rodzicami byli David Kolker i Izabela Beyle (śpiewaczka). Nazwisko przejął po ojczymie – skrzypku-amatorze. W wieku 5 lat, młody Ojstrach rozpoczął naukę gry na skrzypcach i altówce jako uczeń Piotra Stoliarskiego. Był on jedynym nauczycielem Ojstracha, dawał również lekcję gry między innymi Nathanowi Milsteinowi. Milstein twierdził, że nic nie nauczył się od Stoliarskiego, ale Ojstrach wspominał trzynaście lat pobierania nauki u niego z szacunkiem i miłością, wyjaśniając: „Od samego początku zaszczepił w nas potrzebę wytrwałości i pokazał nam, jak korzystać z przyjemności tworzenia muzyki. Jego niesamowity entuzjazm był zaraźliwy i wszyscy byliśmy nim dotknięci”. Co ciekawe, kiedy Ojstrach wygrał Ysaÿe Competition w 1937 r., trzej inni uczniowie Stoliarskiego: Goldstein, Gilels i Michaił Fichtenholz również byli laureatami tego konkursu. Kariera ostatniego została tragicznie przerwana przez państwo radzieckie krótko po tym, jak jego żona została nazwana „wrogiem ludu” podczas „Wielkiej czystki” Stalina. W 1914 r. w wieku 6 lat Dawid Ojstrach wraz z Milsteinem wykonał swój debiutancki koncert. W 1923 r. rozpoczęła naukę w Konserwatorium w Odessie, gdzie również uczył się u Stoliarskiego, pobierał również lekcje harmonii u kompozytora Mykołaja Wilinskiego. Początkowo grał na altówce w orkiestrze konserwatorium. Trzy lata później, już w pełni świadomy, zdefiniowany skrzypek zakończył naukę. Na repertuar jego koncertu dyplomowego składały się: *Chaconne* Bacha, *Sonata z diabelskim trylem* Tartinięgo, *Sonata skrzypcowa* Antona Rubinsteina i *Koncert skrzypcowy nr 1 D-dur* Prokofiewa. W 1927 r. Ojstrach występował jako solista, grając w Kijowie *Koncert skrzypcowy a-moll* Głazunowa pod batutą samego kompozytora. Rok później skrzy-

pek dostał zaproszenie do zagrania *Koncertu skrzypcowego* Czajkowskiego w Leningradzie z Leningradzką Orkiestrą Filharmoniczną pod dyktando Nikolaja Malki. W 1927 r. Ojstrach przeniósł się do Moskwy, gdzie miał osiągnąć sukces, tam dał swój pierwszy recital i spotkał swoją przyszłą żonę, pianistkę Tamarę Rotarową. Pobrali się rok później – owocem tego związku był ich syn Igor Ojstrach, który urodził się w 1931 r. Igor poszedł w ślady ojca i występował razem z nim jako skrzypek. Zachowały się ich wspólne nagrania, między innymi *Koncert na dwoje skrzypiec* BWV 1043 J. S. Bacha czy *Symfonia koncertująca* Mozarta. Dawid Ojstrach był zwycięzcą kilku krajowych (Wszechrosyjski Konkurs Muzyczny) i międzynarodowych konkursów. Na I Międzynarodowym Konkursie Wieniawskiego w Warszawie zdobył drugą nagrodę. Jednak powszechną uwagę skupił na sobie w 1937 r., kiedy jego twórcza wola, chęć, zdolność do pracy i pragnienie samodoskonalenia doprowadziły go do wspaniałej wygranej w konkursie Eugène’a Ysaÿe’a w Brukseli (zwany Konkursem Królowej Elżbiety), w którym wzięło udział 68 skrzypków z 21 krajów. Od 1934 r. David Ojstrach pełnił funkcję pedagogiczną w Konserwatorium Moskiewskim, gdzie 5 lat później uzyskał tytuł profesora. Był naprawdę szczęśliwy z każdego spotkania z prawdziwym talentem i starannie strzegł indywidualności twórczej swoich uczniów. Wiele lat tworzył z poznanym na studiach pianistą Lwem Oborinem zaskakująco harmonijny duet. Później dołączył do nich wiolonczelista Światosław Knuszewicki i zaczęli występować jako trio (nazywane Triem Ojstracha). Pomimo intensywnych koncertów solowych i pracy, starali się spotykać tak często, jak to możliwe, aby grywać próby. Ojstrach wciągnął do zespołu przyszłą gwiazdę światowej sławy – Światosława Richtera. Igor Ojstrach wspominał później, że ojciec często dawał mu za przykład grę Richtera. Później do zespołu dołączył Mściśław Rostropowicz. Artysta grę z godnymi sobie partnerami postrzegał jako formę intelektualnej komunikacji. Współpracował intensywnie z Oborinem, a także z Jacquesem Thibaudem, fran-

cuskim skrzypkiem. Podczas wojny był aktywny w Związku Radzieckim, prezentując po raz pierwszy nowe koncerty Miaskowskiego i Chaczaturiana, jak również dwie sonaty jego przyjaciela Prokofiewa. W 1954 roku został nazwany Ludowym Artystą ZSRR, a w 1960 roku otrzymał Nagrodę Lenina. Uehonorowany został również przez Royal Academy of Music w Londynie i Conservatorio di Santa Cecilia w Rzymie. Za zgodą kompozytora, zredagował i zaaranżował *Sonate na flet* Prokofiewa. Jego hobby były szachy – w 1937 r. grał mecz przeciwko Prokofiewowi. Kariera Ojstracha była – podobnie jak wiele innych w epoce Stalina – ograniczona przez bezpośrednią ingerencję generalissimusa w sztukę. Występy podczas II wojny światowej wymagały od skrzypka odwagi – grał dla żołnierzy i wykonywał *Koncert skrzypcowy* Czajkowskiego podczas bitwy o Stalingrad w 1942 r. Pod koniec wojny zaprzyjaźnił się z Szostakowiczem, który doświadczył oblężenia Leningradu. W 1945 r. zagrał w Moskwie *Koncert podwójny* Bacha wraz z Menuhinem. Większość znaczących nagrań w dyskografii Ojstracha pochodzi z okresu powojennego, niektóre z nich dokonano na Zachodzie. Pozwolono mu opuścić ZSRR w roku 1946. Skrzypek był fenomenalnym wirtuozem, o czym mogą świadczyć te nagrania. Między innymi, oszałamiające wykonanie *Kaprysu a-moll* op. 18 nr 4 Wieniawskiego z synem Igorem. Dyskografia Ojstracha jest jedną z najszerzych (oficjalnych i nieoficjalnych) dyskografii jakiegokolwiek skrzypka. Z interpretacji utworów Bacha zachowało się nagranie *Sonaty g-moll*. Inne nagrania to na przykład: *Harold w Italii* Berlioz (Barszaj, Tołpygo, Igor Ojstrach), a także wiele innych rarytasów. W obiegu istnieje co najmniej osiem nagrań *Koncertu skrzypcowego* Beethovena, wykonywanego przez Ojstracha, czternaście dzieł z twórczości Brahmsa, dwanaście wybranych utworów Czajkowskiego, ale szczególne znaczenie mają te utwory, które napisane zostały do wykonania premierowego przez Ojstracha – w tym dwie sonaty Prokofiewa (zagrane zostały na pogrzebie samego Prokofiewa), dwa koncerty Szostakowicza i sonaty skrzypcowe oraz *Koncert* Chaczaturiana. Nagrania te demonstrują niezwykle walory Ojstracha w dziełach swoich współczesnych. *Koncert nr 1* Szostakowicza z New York Philharmonic nagrany w 1956 r. pokazuje wielki szacunek, z jakim amerykańscy muzycy wykonywali dzieła radzieckich artystów. W 1968 r. świętowano sześćdziesiąte urodziny skrzypka w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego. Uroczysty występ zawierał *Koncert* Czajkowskiego pod batutą Giennadija Rożdziestwienskiego (jeden z ulubionych utworów Ojstracha). W 1964 r. skrzypek przeszedł zawał serca, ale nadal pracował w zawrotnym tempie. Przez około dziesięć lat Ojstrach grał na skrzypcach Stradivariusa – Conte di Fontana, w czerwcu 1966 r. wymienił je na Stradivariusa – Ex Marsick. Stał się jednym z głównych ambasadorów kultury Związku Radzieckiego, dając na Zachodzie liczne koncerty. Marzenie o byciu dyrygentem zrealizował dopiero w wieku 50 lat. Zmarł w Amsterdamie w 1974 r. (w wieku 66 lat) na kolejny atak serca po poprowadzeniu koncertu z repertuarem Brahmsa jako dyrygent Orkiestry Concertgebouw. Został pochowany na Moskiewskim Cmentarzu Nowodziewicznym, który jest miejscem spoczynku wielu zasłużonych Rosjan, zaraz po przewiezieniu jego zwłok do kraju.

Dla wielu Ojstrach pozostaje skrzypkiem idealnym. Jego ujmująca kombinacja tonalnego przepychu, jasnych interpretacji ostrości, muzycznej pokory i bezproblemowego opanowania technicznych aspektów gry w szerokim repertuarze, pozostaje nieporównywalna do dna dzisiejszego. Stosunkowo wczesna śmierć Ojstracha była tragedią, ale wiele z jego cech odziedziczył jego syn Igor. 📧



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

WITOLD MALISZEWSKI II KWARTET | KWINTET FOUR STRINGS QUARTET WOJCIECH FUDALA




Acte Préalable

 APO327

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

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

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

Isabelle Faust – następczyni Paganiniego?

Maria Ziarkowska

O powieści o talencie skrzypaczki obiegły już niemal cały świat. Czyżby artystka, podobnie jak Niccolò Paganini, miała konszachty z diabłem? Tym „pół żartem” zachęcam do poznania sylwetki artystycznej Isabelle Faust.

DROGA DO KARIERY...

Isabelle Faust urodziła się w Esslingen w 1972 r. Jest wybitną skrzypaczką niemieckiego pochodzenia. Muzyczna pasja zakiełkowała w niej w wieku 5 lat. Już wtedy, będąc małą dziewczynką, rozpoczęła naukę gry na skrzypcach. Jej mentorami byli Niemiec Christoph Poppen (skrzypek i dyrygent) oraz Węgier Denes Zsigmondy (skrzypek i pedagog). Lata nauki, zdolności, pasja i determinacja już w młodości znalazły swoje odbicie podczas Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Leopolda Mozarta. 15-letnia wówczas skrzypaczka (była najmłodszą uczestniczką konkursu) zdobyła I nagrodę. Dobra passa nie opuszczała artystki, kolejne lata również były bogate w sukcesy. W 1990 r. w Konkursie Premio Quadrivo (Włochy) Isabelle Faust otrzymała I nagrodę. Trzy lata później, także we Włoszech, w trakcie Konkursu Paganiniego skrzypaczka ponownie zdobyła I nagrodę. Sukcesy konkursowe zaowocowały licznymi propozycjami koncertowymi. Artystka podjęła współpracę z rozslawionymi na cały świat orkiestrami, tj. orkiestrą Filharmonii Berlińskiej, czy też Boston Symphony Orchestra. Sława i powodzenie nie pozwoliły młodej Isabelle Faust osiąść na laurach. Skrzypaczka nadal była nagradzana – dzięki swojej pracy, w 1997 r. została wyróżniona nagrodą Gramophone Awards i tym samym tytułem „Młodej Artystki Roku”. Późniejsze lata przynosiły dalsze wygrane m.in. za nagrane płyty. Uznanie i sława artystki obiegły cały świat. O Isabelle Faust zaczęli zabiegać światowej sławy dyrygenci. W konsekwencji, zaczęła pracować z Bernardem Haitinkiem, Danielem Hardingiem, Philippem Herreweghe i innymi. Współpracę na „dłuższą metę” podjęła z Claudiem Abbado, pod którego batutą koncertowała, nagrywała i wygrywała nagrody (np. Gramophone Awards 2012). Bardzo cennym wyróżnieniem dla skrzypaczki jest możliwość grania na instrumencie Antonia Stradivariiego z 1704 r., zwanym „Skrzypcami Śpiącej Królowny”. Oprócz kariery solowej, Isabelle Faust

spełnia się także w kameralistycie. Na stałe gra z pianistą Alexandrem Melnikovem, ale miała także możliwość występowania z innymi pianistami. Skrzypaczka spełnia się również jako pedagog. Od 2004 r. kształci młodych adeptów sztuki skrzypcowej w Universität der Künste w Berlinie.

DYSKOGRAFIA

Isabelle Faust ma na swoim koncie wiele nagrań. Utwory utrwalone przez artystkę pochodzą z różnych epok i charakteryzują się różnorodnością stylistyczno-formalną. Artystka współpracuje głównie z wytwórniami Harmonia Mundi. Wśród zarejestrowanych nagrań znajdują się, m.in. sonaty skrzypcowe Bartóka, Schummana, Faurégo, Schuberta, Brahmsa i Webera oraz koncerty skrzypcowe Bacha, Haydna, Dwozaka, Beethovena, Martinù i Berga. Ponadto, artystka nagrała sporą ilość miniatur skrzypcowych Lutosławskiego, Szymanowskiego, Bartóka, Hartmanna i innych. Uwiecznienia doczekały się także *Partity* Bacha. Odrębny dział stanowią płyty z muzyką kameralną, na których znajdują się kwartety fortepianowe i *Sekstet smyczkowy nr 2* Brahmsa oraz tria fortepianowe Beethovena. Niektóre krążki Isabelle Faust zostały docenione i nagrodzone. Debiutancki album z 1997 r. z *Sonata-mi skrzypcowymi* Bartóka przyczynił się do wyróżnienia jej przez Gramophone i nadania tytułu „Młodej Artystki Roku”. Wszystkie albumy cieszą się zainteresowaniem, o czym świadczy ilość sprzedanych egzemplarzy.

Isabelle Faust jest bardzo elastyczną i wszechstronną artystką, co widać na przykładzie bogatej i różnorodnej dyskografii (literatura sięgająca od baroku po współczesność). Kariera, sława i wyróżnienia stały się możliwe dzięki ogromnej pracy i determinacji, podpartej olbrzymim, wręcz niebywałym talentem. Artystka uznawana jest w świecie za skrzypaczkę wybitnie sprawną technicznie i z doskonałym wyczuciem interpretacyjnym. Niejeden muzyk może pozazdrościć Isabelle Faust zdolności, ale trzeba pamiętać, że swój sukces skrzypaczka zawdzięcza prawdziwej pasji i dążeniu do celu. Właśnie ta postawa budzi podziw dla jej osoby. Myślę, że nieprędko będziemy mieli okazję poznać tak wielką, muzyczną i charyzmatyczną osobowość. Czekam z niecierpliwością na wizytę artystki w Polsce! 🎻



Isabelle Faust
fot. Felix Broede



Isabelle Faust
fot. Felix Broede

Wino, spaghetti i śpiew

z Nadine Weissmann rozmawia Jolanta Łada-Zielke

Nadine Weissmann, niemiecka śpiewaczka operowa (mezzosopran) żydowskiego pochodzenia, urodziła się w Berlinie. Ukończyła studia muzyczne w Londynie i w Indiana University w Bloomington w USA w klasie Virginii Zeani. Jej pierwszym miejscem pracy był teatr w Osnabrück, gdzie osiągnęła wielki sukces w roli Carmen. Jest laureatką kilku konkursów wokalnych, m.in. Konkursu im. Ryszarda Wagnera w Seattle. W latach 2006–2008 debiutowała w *Pierścieniu Nibelunga* w Niemieckim Teatrze Narodowym w Weimarze jako Erda, Schwertleite, Waltrauta i druga Norna. Występowała też na scenach operowych Barcelony, Madrytu, Paryża, Marsylii, Lizbony, Helsinek, Berlina, Monachium, Frankfurtu i Amsterdamu. W 2013 r. debiutowała na Festiwalu Operowym Ryszarda Wagnera w Bayreuth w *Pierścieniu Nibelunga* w reżyserii Franka Castorfa i pod kierownictwem muzycznym Kiryła Petrenki jako Erda i Schwertleite, które to partie wykonywała również w minionym sezonie. W zastępstwie koleżanki śpiewała również Mary w *Holendrze tułaczu*. Obecnie występuje jako Laura w operze *La Gioconda* Amilcare Ponchiello w Gelsenkirchen oraz w aktualnych produkcjach muzycznych opery paryskiej i drezdeńskiej.

Jakie tradycje muzyczne istniały w pani rodzinie?

Pochodzę z bardzo muzycznej rodziny. Mój ojciec jest wiolonczelistą, a jego matka śpiewała, nawet w zaawansowanym wieku. Dorastała w Czerniowcach, a w młodości brała lekcje śpiewu u słynnego wówczas tenora Józefa Schmidta. Zresztą wszyscy moi dziadkowie tam się urodzili i tam wyrosli. Moja babcia miała piękny, sopranowy głos i być może odziedziczyłam talent właśnie po niej. Moja matka z kolei nie jest muzykiem, ale muzykę ceni bardzo wysoko. Jej ojciec był bardzo zdolnym pianistą, choć wybrał zawód lekarza. Muzyka towarzyszyła więc mojemu dzieciństwu i dorastaniu.

Przed debiutem w Bayreuth śpiewała pani w tetralogii *Pierścień Nibelunga* w Weimarze. Jak tam były warunki sceniczne w porównaniu do Bayreuth?

To było cudowne doświadczenie, zadebiutować w tamtejszym Teatrze Narodowym, nie tylko jako Erda, ale też Schwertleite, Waltrauta i druga Norna w *Zmierzchu bogów*. Warunki akustyczne w Bayreuth są natomiast idealne, zwłaszcza dla *Pierścienia*. Naprawdę, lepsze trudno sobie wymarzyć. I kiedy dyrygent, Kirył Petrenko wymagał od nas, żebyśmy śpiewali bardziej piano, niż zwykle śpiewa się Wagnera, mogliśmy robić to z czystym sumieniem. Tutaj nawet szept dociera do widowni, kiedy dyrygent każe orkiestrze odpowiednio cicho grać. Dzięki tutejszej akustyce jest to możliwe. To, co śpiewamy, nawet piano, jest wówczas czytelne dla wszystkich, gdzie indziej byłoby to niemożliwe.

Czy brakuje wam Kiryła Petrenki, który od tego roku nie dyryguje już *Pierścieniem Nibelunga* w Bayreuth?

Owszem. Bardzo wysoko ceniłam sobie pracę z nim. Było to najwspanialsze przeżycie artystyczne w mojej dotychczasowej karierze. Nie jest ona co prawda jeszcze zbyt długa, ale spotkanie z tym człowiekiem było dla mnie objawieniem. Nie była to łatwa praca. Nie przepuścił nikomu ani jednej nuty, wymagał od nas tyle samo, co od siebie. Cały czas próbował wydobyć z nas to, co najlepsze. Trzeba było być maksymalnie skoncentrowanym i nie tracić z oczu najistotniejszych rzeczy, ale starać się zawsze zaśpiewać jeszcze o kilka procent lepiej. Nie było mowy o żadnym rozluźnieniu, nawet podczas trzeciego, albo czwartego przedstawienia. Ale mi się podobało i uważałam to za bardzo inspirujące. Czasami odnosiliśmy się sceptycznie do jego pomysłu, żeby śpiewać ciszej, niż byliśmy przyzwyczajeni. Myślę, że wszyscy martwiliśmy się, jak publiczność to przyjmie. Może widzowie będą rozczarowani i powiedzą: jak oni, z takimi małymi głosami mogą śpiewać Wagnera? Ale dzięki Bogu, byliśmy wszyscy słyszalni i bardzo przekonujący. W tym roku mieliśmy bardzo mało prób, co nie było dobre, bo pojawili się nowi koledzy i nowy dyrygent, Marek Janowski. Nie było możliwości, żeby popracować szczególnie nad wszystkim, mimo że pan Janowski asystował przy wielu próbach scenicznych. To, czego nam w tym roku brakowało, to wystarczającej ilości czasu na próby.

Czy Marek Janowski musiał dostosować się do ustaleń swojego poprzednika, czy odwrotnie, państwo musieli dostosować się do nowego dyrygenta?

Pan Janowski robił wiele rzeczy inaczej, ale niektóre bardzo podobnie. Nie mieliśmy odczucia, że musiał się powstrzymać od własnych uwag, chyba tylko w paru miejscach, które są tak uwarunkowane scenicznie, że trzeba zachować te same tempa i strukturę, co poprzednio. Ale on był i tak bardzo elastyczny, świetnie nas prowadził i potrafił dokładnie sprecyzować, jeżeli chciał coś inaczej zrobić, niż byliśmy do tej pory przyzwyczajeni. Poradził sobie z tym świetnie, mimo niewystarczającej ilości czasu. Czasami miał także dobre pomysły odnośnie interpretacji. To naprawdę fascynujące, móc odkrywać nowe aspekty utworu, w trakcie pracy ze światowej sławy dyrygentem.

A czy reżyser Frank Castorf zmienił coś w inscenizacji, czy pozostała taka, jak trzy lata temu?

Bardzo niewiele. W tym roku miał na to mniej czasu, niż zwykle. On chciałby dobrze poznać ludzi, dlatego obserwuje nas dokładnie, zanim coś powie. Zauważa, jakie zachowania pasowałyby do tej, czy innej postaci, żeby była na scenie autentyczna. Każdy śpiewak ma indywidualną mowę ciała, postawę i wygląd, zwłaszcza kiedy śpiewa. Myślę, że Frank próbował zachować swoje pierwotne rozwiązania, jak to sobie na samym początku wyobrażał. Ale tym razem omawiał z nami wszystko ustnie, bo na głębszą analizę nie było dość czasu. Dlatego zmiany nie są duże. Ale jeśli zauważył, że ktoś z nas zachowuje się sztucznie, zbyt skomplikowanie, albo sprawia zupełnie inne wrażenie, niż pasuje to do postaci, natychmiast szukał rozwiązania. W tej inscenizacji wszystko, co

robimy, jest przenoszone na ekran za sprawą naszych dzielnych operatorów. A kiedy my sami coś zaproponowaliśmy, Frank był zawsze bardzo otwarty.

W trzeciej części *Pierścienia Nibelun-ga*, czyli w *Zygfrydzie* w reżyserii Franka Castorfa, pani jako Erda siedzi z Wotanem w ogródku restauracji przy Alexanderplatz w Berlinie, jedzą państwo spaghetti i piją czerwone wino. Czy reżyser tu coś zmienił?

W tym roku tylko jedną rzecz; nowy Wotan – John Lundgren zażył sobie bezglutenowego spaghetti.

kropel wody w małej szklance. Miałam parę sekund czasu, żeby to przełknąć, a potem musiałam zaśpiewać jeszcze jedną frazę. Pewnego razu ledwo zdążyłam, bo przełykanie trwało dłużej, niż myślałam, a musiałam jeszcze wziąć oddech i dopiero potem zaśpiewać. Ale tu w Bayreuth mieliśmy w roku premiery *Pierścienia* bardzo dużo prób, żeby zorientować się, w którym miejscu można bez problemu zjeść troszeczkę spaghetti, napić się wina i mimo to czuć się komfortowo. Dla Johna Lundgren, który został w tym roku nowym Wotanem, było to o wiele trudniejsze z powodu mniejszej ilości prób, ale w końcu też jakoś mu się udało.

waliśmy, jak ciemny powinien być kolor tego wina, żeby to dobrze wyglądało na ekranie, bo pomysłem reżysera było robienie nam zbliżeń za pomocą kamery w czasie spektaklu. Podczas jednej z prób zaskoczył nas rekwizytor, wlewając wcześniej do butelek sok z buraków i nie informując nas o tym. Kiedy zobaczyłam ciemny kolor napoju pomyślałam, że to nektar truskawkowy, albo malinowy i spróbowałam go, oczekując, że będzie słodki. Tymczasem był to sok z buraków... Ten pomysł, oczywiście, nie przeszedł i dlatego zdecydowaliśmy się na farbowaną wodę. I to rozwiązanie okazało się idealne.



R. Wagner – *Złote Renu*
Nadine Weissmann
Bayreuth, 2016

Czy jedzenie nie przeszkadzało wam w śpiewaniu?

Właściwie jest to trochę trudne. Człowiek nie myśli o tym, zanim nie wypróbuje tej sceny z jedzeniem i śpiewaniem. Między jednym a drugim wejściem można zjeść parę nitek spaghetti, ale droga od przeżucia pokarmu do przełknięcia jest dłuższa, niż się nam wydaje. Trzeba to naprawdę dobrze rozłożyć w czasie, żeby przełyk był wolny, jak już trzeba będzie zacząć śpiewać. Kiedy w Gelsenkirchen wykonywałam partię Laury w *Giocondzie*, musiałam w jednej ze scen zażyć „truciznę”. Było to zaledwie kilka

Ale wino, które pijecie na scenie, nie jest prawdziwe?

Nie, to zwykła woda zabarwiona czerwoną farbą spożywczą. Przed premierą wypróbowaliśmy kilka rodzajów Schorle (sok owocowy zmieszany pół na pół z lekko gazowaną wodą mineralną). Wolfgang Koch, który wówczas śpiewał Wotana, musiał wypić tego o wiele więcej, niż ja i stwierdził, że w pewnym momencie robi mu się za słodko w ustach. Poza tym, kiedy ja chlapię mu tym winem z kieliszka prosto w twarz, zostaje mu potem na twarzy kleista warstwa, jeśli płyn zawiera sok. Z początku dyskusjo-

Pani jedyna aria w *Złocie Renu* trwa zaledwie cztery minuty. Czy zdenerwowanie jest większe, kiedy ma się do zaśpiewania tak krótki kawałek w ciągu całego spektaklu?

Oczywiście, że tak. W trakcie tych czterech minut każdy dźwięk musi być idealnie osadzony. W wielu innych, dłuższych partiach mam szansę „rozgrzać się” trochę na początku i jeśli trafi mi się jakaś niezbyt dokładnie trafiona nuta, mogę to poprawić w trakcie kolejnych arii, czy scen. Kiedy przychodzi moja kolej w *Złocie Renu* wszystko skupia się w tej jednej, konkretnej chwili, bo w sensie muzycznym czas i przestrzeń

także stają w miejscu. Wszyscy powinni słuchać tej arii „jak zaczarowani”, taki był zresztą zamysł samego Wagnera. Muszę zrobić to perfekcyjnie, dlatego czuję ogromną presję.

Co sądzi pani o zaostreniu środków bezpieczeństwa w tym roku na Zielonym Wzgórzu?

sezonie byliśmy kontrolowani dosłownie co dwadzieścia metrów i to bywało denerwujące. W czasie, gdy odbywały się próby, pracownikom nie wolno było przyprawiać tu swoich dzieci, co bardzo pogarszało atmosferę. Kiedy rozpoczął się festiwal, trochę to złagodzone. Widok ogrodzonego parku wywoływał przygnębienie. Oczywiście rozumie-

nością spotykamy tu się znów z koleżankami i kolegami.

W tym roku śpiewała pani także partię Mary w *Holendrze tułaczu*?

Było to dla mnie zaskoczeniem. Moja koleżanka Christa Mayer nagle zachorowała i nie mogła śpiewać. Dlatego zastąpiłam ją w pierwszych przedstawieniach. Podczas prób generalnych Christa była w znakomitej formie i nagle taki głupi pech... Ogólnie rzecz biorąc, my, mezzosopranistki o ciemnej barwie głosu, jesteśmy raczej odporne i rzadko chorujemy, albo się przeziębiamy. Zastępstwo udało mi się, choć wcześniej śpiewałam *Holendra* tylko jeden, jedyny raz i to dawno temu. Ucieszyłam się, że ta rola jakoś przetrwała się w mojej pamięci. Takie sytuacje zdarzają się i jesteśmy do nich przyzwyczajeni. Czasami musimy śpiewać za kogoś zza kulis. Kiedy koleżanka, która już wcześniej źle się czuła, daje znak ze sceny, że dalej nie da rady, trzeba szybko wskoczyć za nią i śpiewać dalej. W Bayreuth zdarza się to dużo rzadziej, ale jeśli już, to pracownicy biura festiwalowego wiedzą, kto jakie partie ma w repertuarze i nawet jeśli ta osoba nie jest przewidziana jako „cover”, czyli zastępca, to szybko się ją wzywa i proponuje przejęcie danej roli.

Czy wykonuje też pani utwory koncertowe i oratoryjne?

Niestety, nie tak często i dużo, jak bym chciała. Niedługo będę śpiewać na przykład *Requiem* Verdiego, które ostatnio wykonywałam półtora roku temu i już cieszę się na ten występ. Parę razy brałam udział w koncertach z *Missa Solemnis* i *IX Symfonią* Beethovena, *Mesjaszem* Haendla oraz *II i VIII Symfonią* Gustava Mahlera. Wszystko to chętnie bym powtórzyła. Chciałabym także śpiewać więcej utworów Bacha, ale do koncertów z jego muzyką nie jestem często zapraszana (śmiech). Kiedyś występowałam w *Pasji wg św. Jana*, ale w *Pasji wg św. Mateusza* jeszcze nigdy. Oczywiście, jeżeli ktoś potrzebuje śpiewaczki, która dysponuje małym vibrato, to na pewno nie jestem tu właściwą osobą.

Dziękuję za rozmowę.®



Nadine Weissmann jako Erda w *Złocie Renu*

Jakoś sobie z tym radziłam. Po wydarzeniach ostatnich miesięcy jest to jak najbardziej zrozumiałe, choć niewątpliwie utrudniało naszą codzienność. Wcześniej też kontrolowano nas przy portierni. Chociaż wszyscy portierzy nas znali, zawsze trzeba było mieć przy sobie identyfikator. I nie każdemu wolno było wejść do Festspielhausu. Ale w tym

my, że to dla naszego bezpieczeństwa, ale czuliśmy się odizolowani. Z drugiej strony nie wydaje mi się, żeby takie imprezy były jakoś specjalnie zagrożone zamachami. Może dotyczy to polityków i prominentów, ale w tym roku i tak nie wszyscy przybyli na premierę. Mimo wszystko Bayreuth jest nadal cudownym miejscem do pracy i z wielką przyjem-

Maria Padilla

Adam Czopek

Ledwie przebrzmiały echa prapremiery *Faworyty*, wystawionej na scenie Opery Paryskiej, a już Donizetti rozpoczął poszukiwania tematu na kolejną operę, która miała powstać na zamówienie Bartolomeo Merellego, wiernego przyjaciela z lat młodości, jednego z pierwszych jego librecistów (*Henryk Burgundzki* i *Szaleństwo karnawałowe*), który właśnie został powołany na generalnego intendenta mediolańskiej La Scali, dla której opera miała być skomponowana. Tym razem wybór padł na cieszącą się w swoim czasie sporym powodzeniem sztukę *Maria Padilla* François Ancelota. Kilka lat wcześniej sztuka *Elizabeth d'Angleterre* tego samego autora stała się podstawą libretta do *Roberta Devereux*, skomponowanego przez Donizettiego w 1837 r. dla Teatro San Carlo w Neapolu. Libretto do *Marii Padilli* napisał ceniony wenecki poeta Gaetano Rossi, współpracownik Rossiniego i Meyerbeera. Rossi dostarcza Donizettiemu libretto zaledwie kilka tygodni po złożeniu zamówienia. Kompozytor zasiada do pracy w domu swojej bliskiej mediolańskiej przyjaciółki Giuseppiny Appiani, jak zwykle pracuje wytrwale od rana do późnej nocy. Teraz możemy uściślić terminarz: na początku września kompozytor przybywa do Mediolanu, gdzie dogaduje się z Rossim w sprawie libretta, które otrzymuje w połowie października. Na początku grudnia trzyaktowe dzieło jest gotowe i można przystąpić do prób. *Maria Padilla* jest powrotem Donizettiego do La Scali, gdzie od prapremiery *Marii Stuart* w 1835 r. nie wystawiał swoich nowych oper. Co nie oznacza oczywiście, że w tym teatrze nie wystawiano nowych dzieł tego kompozytora. Jednym z dowodów na to była, zakończona wielkim sukcesem, mediolańska premiera *Córki pułku* w październiku 1840 r. Między mediolańską premierą wspomnianej *Córki pułku*, a prapremierą *Marii Padilli*, wystawiono w La Scali *Torquato Tasso*, *Faustę*, *Parisię*, *Napój miłosny* oraz *Alina, la Regina di Golconda*, co jednoznacznie świadczy o wielkiej popularności Donizettiego w tym mieście i teatrze.

Do prapremiery *Marii Padilli* doszło 26 grudnia 1841 r. w Teatro alla Scala. Kwartet solistów tworzyli znani i cenieni śpiewacy, Sophie Löwe (Maria Padilla), Luigia Abbadia (Ines), Domenico Donzelli (Ruiz) oraz Giorgio Ronconi (Pedro). Wszyscy oni, kilka lat później, stali się pierwszymi wykonawcami partii w wielu operach Giuseppe Verdiego. Miarą sukcesu prapremiery było osiem bisów i 23 przedstawienia tej inscenizacji. Nie zmienia to faktu, że *Maria Padilla* nie była więcej w La Scali wystawiona. Oczywiście, co zrozumiałe, mediolański sukces przełożył się na spore zainteresowanie najnowszą operą Donizettiego, ale w zasadzie ograniczyło się ono do włoskich scen: Wenecja, Neapol, Turyn, Parma, Triest. Sceny zagraniczne, poza hiszpańskimi, właściwie nie były jakoś zainteresowane *Marią Padillą*, więc opera nie tylko nie weszła do szerszego repertuaru, ale szybko popadła w zapomnienie. Jednak warto przypomnieć, że lata 1841/1842, czyli okres, kiedy Donizetti pracował nad *Marią Padillą* i okres, kiedy odbywały się jej pierwsze przedstawienia, nowe opery dala światu: D. F. Auber (*La diamanți de la Couronne*), J. F. Halévy (*La reine de Chypre*), G. Verdi (*Nabucco*), G. Donizetti (*Linda di Chamounix*), R. Wagner (*Rienzi*), M. Glinka (*Ruslan i Ludmiła*), F. Lachner (*Caterina Cornaro*). Jednym słowem, był to okres wielkiej operowej prosperity i czas, kiedy szybko jedna opera ustępowała miejsca następnej, to dlatego większości dzieł tamtych czasów miało krótki żywot sceniczny.

Z wymienionych oper, próbę czasu przetrwały jedynie *Nabucco*, *Linda z Chamounix*, *Ruslan i Ludmiła*, pozostałe zniknęły pod kurzem archiwalnych półek. O *Marii Padilli* przypomniano sobie na początku lat siedemdziesiątych, kiedy rozpoczął się renesans twórczości Donizettiego. Dzięki towarzystwu Opera Rara, 8 kwietnia 1973 r. doszło do wykonania tej opery w Londynie, gdzie pojawiła się po raz pierwszy w 125. rocznicę śmierci kompozytora. Jedną z ostatnich realizacji tego dzieła zrealizowano w Bostonie w 2011 r., w ramach

trwającego nadal renesansu twórczości Gaetana Donizettiego.

W Polsce *Maria Padilla* była dotychczas również dziełem zupełnie nieznanym. Pierwszy raz zaprezentowano ją dopiero 23 kwietnia 2011 r. w Sali Filharmonii Narodowej, w formie wykonania koncertowego, podczas XV Festiwalu Ludwiga van Beethovena. W realizacji dzieła udział wzięli Nelly Miricioiu (Maria Padilla), Helena Zubanovich (Ines), Jorge Prego (Ruiz), David Pershall (Don Pedro), Andrew Craig (Ramio). Solistom towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa, Chór Polskiego Radia w Krakowie oraz Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej. Wysoce ocenione wykonanie zostało utrwalone w nagraniu płytowym, podobnie jak to londyńskie, firmowane przez Opera Rara. Omówione wyżej realizacje też nie przyniosły *Marii Padilli* przełomu w zdobyciu rozgłosu na tyle, by kolejne teatry chciały operę wprowadzić do swojego repertuaru. Jeżeli już ktoś zdecyduje się na prezentację tej opery, to najczęściej w formie koncertowej i pod hasłem operowej ciekawostki.

Maria Padilla to kolejne dzieło z gatunku oper historycznych, w których tak bardzo gustował Gaetano Donizetti. Należą do tego grona *Anna Bolena*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *Elisabetta al castello di Kenilworth*, *Dom Sébastien, roi de Portugal*, *Lukrecja Borgia*. Wspólną cechą wymienionych oper jest ich zwartość dramaturgiczna, świetna konstrukcja arii i scen zbiorowych, a przede wszystkim piękna muzyka. Oczywiście nad całością muzycznej materii dominuje element wokalny, będący najpiękniejszym wyrazem włoskiego belcanta, czyli pięknego śpiewu. Bo fenomenem sztuki operowej jest ludzki głos i możliwość jego emocjonalnej ekspresji. Belcanta nie należy jednak utożsamiać tylko i wyłącznie z wirtuozowskimi koloraturowymi pasażami, równie ważna jest tutaj umiejętność wyrażenia śpiewem szczęścia, gniewu, smutku i strachu. Akcja opery rozgrywa się w Kastylii za czasów panowania Don Pedra, który przejął tron po Alfonsie XI (tym, który wystąpił w *Faworycie*). Maria, jako młoda



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

JULIUSZ ŁUCIUK

EDYCJA JUBILEUSZOWA




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

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

dziewczyna, zostaje uwiedziona przez króla, który jednak pod wpływem dręczących go wyrzutów sumienia poślubią ją, jednocześnie zakazując rozgłoszenia tego faktu. Małżeństwo, z politycznych względów (sprawa sukcesji tronu Kastylia), ma pozostać głęboką tajemnicą. Maria ma przez czas jakiś uchodzić za królewską faworytę. Don Pedro okazuje się jednak niewierny i zamierza poślubić księżniczkę francuską Blanę. Całej tej sytuacji nie wytrzyma jednak Don Ruiz, ojciec Marii, który tracąc trzeźwość sądów popada w obłąd – to bodaj jedyna w operowej literaturze scena obłądki powierzona tenorowi. W trakcie ceremonii ślubnej Maria oznajmia zdumionym świadkom ceremonii, że to ona od kilku lat jest prawowitą małżonką Don Pedra. Dworzanie domagają się kary dla Marii za jej zachwałność. Jednak serce Don Pedra drgnęło, zrywa zaręczyny z francuską księżniczką i publicznie uznaje swoje od dawna skrywane małżeństwo z Marią i ją ogłasza królową Kastylia. Ta sytuacja dociera do zmałowanego umysłu Don Ruiza, który z radości odzyskuje pełnię władz umysłowych. Tak więc, opera może zakończyć się pełnym szczęścia finałem, co jest również rzadkością w tego typu operach. Ten radosny finał skonstruował Donizetti w 1842 r. dla Teatro Grande w Triestie. Pierwotnie Maria w finale popełniała samobójstwo na stopniach tronu. To zakończenie nie zyskało jednak aprobaty cenzury. Scena samobójstwa została zastąpiona sceną śmierci głównej bohaterki, która następowała w wyniku wstrząsu, jaki musiała przeżyć.

Partytura tego dzieła uchodzi za jedną z najciekawszych w twórczości Donizettiego. Nowy sposób instrumentacji, w której istotną rolę odgrywają instrumenty dęte, wykorzystane w znacznie większym – niż dotychczas – wymiarze. To one budują i podkreślają napięcie dramatyczne wielu scen. Doskonała dramaturgia rozbudowanych finałów aktu drugiego i trzeciego, przy zachowaniu tradycyjnej budowy: aria, duet, ansambl, scena zbiorowa z chórem, który w tym dziele otrzymał nowe zadanie budowania specyficznej atmosfery i klimatu każdego aktu. Arie, o wyrafinowanej linii melodycznej, mają co prawda uświęconą tradycją budowę, ale wiele z nich kończy efektowna cabaletta. Interesująca jest też tutaj charakterystyka postaci i ich wzajemne relacje, na których budowana jest dramaturgia akcji. Typowy dla tego kompozytora jest też rozkład głównych partii wokalnych; dwa sopranów koloraturowe (Maria

i jej siostra Inez), baryton (Don Pedro zwany Okrutnym), tenor (Don Ruiz, ojciec Marii i Inez). Wszystko to razem wzięte, plus urzekająca melodyka, stanowi o niezwykłej atrakcyjności muzyczno-wokalnej tej opery.

Idąc śladami najpiękniejszych fragmentów muzycznych *Marii Padilli* wypadałoby wymienić większość arii, duetów i scen ansamblowych. W pierwszym akcie piękny jest duet Inez i Marii, *Diletta suora!* (*Droga siostrzo*), w niczym mu nie ustępuje pełen żaru miłosnych uniesień i zakłęb duet *Core innocenti e giovane* (*Niewinne i młode serce*), śpiewają go w finale I aktu Maria i Don Pedro. Akt drugi to przede wszystkim urzekająca hiszpańskim kolorytem piękna scena chóru *Nella reggia dell'amore* (*W królestwie miłości*), po którym następuje wstrząsająca dramaturgią aria Don Ruiza *Il sentiero di mia vita* (*Bogowie ustali drogę mojego życia różami*), w której stary szlachcic, ojciec Marii, nie może się pogodzić z tym, że jego córka jest królewską faworytą. W finale arii Don Ruiz łączy króla, który skazuje go na publiczną chłostę. Mimo próśb obu siostr *Mio Padre!* władca nie zmienia wyroku. Wobec tej sytuacji Maria rzuca mu pod nogi otrzymane klejnoty i załamana, ale pełna godności, zabiera upokorzonego i ogarniętego obłądem ojca i opuszcza pałac. Akt trzeci rozpoczyna wspaniały, nasączony wyjątkowymi emocjami i ekspresją, duet *Padre, padre, o rio dolore*, w którym Maria prosi ojca o wybaczenie i pokazuje mu świadectwo ślubu z królem. Ogarnięty szaleństwem starzec niewiele z tego wszystkiego rozumie i drze ten cenny dokument. Maria słysząc wiwaty dworzan na cześć Blanki, którą ma właśnie poślubić król, biegnie do pałacu, gdzie w sali tronowej wyjawia wszystkim dawno skrywaną prawdę – to ja jestem prawowitą małżonką króla. W tym momencie rozpoczyna się wielki finał, będący jedną z najpiękniejszych scen w całej twórczości Donizettiego. Don Pedro pojmuje swój błąd i wagę własnych uczuć, uznaje swoje długo skrywane małżeństwo z Marią, którą ogłasza jednocześnie władczynią Kastylia. To z kolei sprawia, że Don Ruiz odzyskuje z radości utracone zmysły. Cała ta scena ujmuje zwartą dramaturgią, piękną linią melodyczną czego ukoronowaniem jest śpiewana przez szczęśliwą Marię aria *Oh padre, tu l'odi, sua sposa mi chiama!* (*Czy go słyszysz ojcze, nazywa mnie własną żoną*). 

Spór o Henryka Wieniawskiego

Jan A. Jarnicki

Początek sierpnia, późne popołudnie, i nagle w redakcji dzwoni telefon. Ponieważ byłem akurat sam, odbieram. Młody człowiek przedstawia się i natychmiast przystępuje do ataku. W sposób prawie agresywny, podniesionym głosem stara się wykrzyknąć swoje pretensje do **Muzyka21** za sierpniowy artykuł od redakcji. Wyrażał swą dezaprobatę dla naszej oceny Konkursu Wieniawskiego. Łaskawie przyznawał nam prawo do wyrażania własnego zdania jednocześnie mając pretensję, że z niego korzystamy. Choć próbowałem trochę uspokoić mojego interlokutora, niewiele to dawało. Moje prośby o przestanie do redakcji listu byśmy mogli się ustosunkować spełzły na niczym.

O całej sprawie bym zapomniał tak, jak zapomniałem nazwisko osoby, gdyby nie to, że mój rozmówca zamiast przysłać do redakcji list, swoje żale umieścił w Internecie.

Pierwszym z powodów mojej odpowiedzi jest to, że on rozmawiał ze mną. Drugim jest to, że nazwał nas szowinistami, bo za bardzo przywiązujemy wagę do tego co polskie.

Od dwudziestu lat zajmuję się muzyką polską i jestem dumny, że w tym przypadku jestem szowinistą. Bo jaką inną muzyką miałbym się zajmować? Czy powinienem wyręczać Rosjan, Czechów, Niemców, Włochów tak, jak to robi większość środowiska muzycznego w Polsce? Z założenia idę pod prąd, wolę się zajmować czymś, co jest dla mnie oczywiste, oryginalne i nie wyeksploatowane, czymś z czym związane jest moje pochodzenie, w czym się wychowałem, i co mnie odróżnia od innych narodów.

Mój interlokutor, muzykolog, całkiem pokaznym elaboratem starał się wytknąć nasze błędy. I zaczął od pomyłki – nasz miesięcznik ukazuje się od 17 lat, a nie od 15 jak on sugeruje. Również nieprawdą jest, że jesteśmy dostępni w Internecie. Zamieszczenie jednego, czy dwóch akapitów w sieci nie oznacza dostępu do pisma.

W przeciwieństwie do nas, mój rozmówca uważa, że 50 utworów Wieniawskiego to za mało, by zorganizować konkurs jego imienia. Może ma rację, ale czy wygranie tego



konkursu zagrawszy tylko 4 utwory Wieniawskiego to dużo? Albo czy naprawdę w trzecim etapie nie ma miejsca dla żadnego utworu patrona konkursu? Dla nas zdecydowanie za mało Wieniawskiego w „Wieniawskim”!

Nie negujemy potrzeby grania sonat skrzypcowych innych kompozytorów niż Henryk Wieniawski, tym bardziej, że żadnej nie napisał. Ale powtórzę: co stoi na przeszkodzie, by sonata jego brata była dopuszczona do konkursu? I co stoi na przeszkodzie,

by wśród koncertów granych w finale były tylko koncerty polskie?

Argumentacja, że tak chciał Adam Wieniawski, założyciel konkursu jest śmieszna. Nawet regulamin nagrody Nobla ulega zmianie, dlaczego regulamin Konkursu Wieniawskiego ma być niezmienny? Pamiętajmy, że Nobel dał fundusze na swoją nagrodę, które wciąż się powiększają, a na Konkurs idą nasze, polskie środki, a nie majątek Adama Wieniawskiego. Gdy pewnego dnia państwo

znajdzie się na skraju bankructwa to można być pewnym, że Konkurs nie odbędzie się – organizatorzy nie dopłacą z własnych!

Kuriozalnym jest stwierdzenie autora, że „Konkursy im. Wieniawskiego, w odróżnieniu od Chopinowskich nie mają na celu wybrania najlepszego interpretatora muzyki...”. A jaki mają? Wybrać Miss mokrego podkoszulka, najprzystojniejszego skrzypka? Czy to jest konkurs w stylu Master Chef, na najlepszego kucharza?

Autor porównuje Konkurs z konkursami Paganiniego czy Czajkowskiego, które nie mają w programie muzyki tylko swoich patronów. To prawda, ale ani Włosi nie potrzebują promować Paganiniego, ani Rosjanie Czajkowskiego, bo również i my robimy to z ogromnym zacięciem. A jakoś tak się stało, że nikt za nas promocji Wieniawskich nie dokonuje. Poza tym, czy musimy robić tak jak wszyscy. Skoro udało się to w przypadku konkursu Chopinowskiego, to w dalszym ciągu uważam, że można to zrobić w przypadku Konkursu Wieniawskiego, pod warunkiem, że zajmą się nim tacy szwiniści jak ja. Wysilmy się na oryginalność, zaproponujmy światu coś unikalnego, a nie powtarzamy, w gorszym wydaniu, cudzych pomysłów.

Jako muzykolog polski nie mógł się autor oprzeć chęci deprecjonowania muzyki ojczyzny. Najpierw deprecjonując niektóre utwory Wieniawskiego, a później, nie wiadomo dlaczego, wykazał mierność *Halki i Strasznegu dworu* choć nie te opery były tematem naszego tekstu. To bardzo głupia cecha polskiego środowiska muzycznego opowiadanie o marności naszej muzyki. Nikt mówi źle o innych naszych dokonaniach, nawet jak nie są na najwyższym światowym poziomie. Polski pejzaż – podobno nie ma piękniejszego na świecie. To właśnie Polacy wymyślili hasło „Mazury cud natury” (choć z tą polskością Mazur można polemizować). Polska muzyka, jak jakaś sierota, jest chłopcem do bicia dla środowiska, które dzięki niej zarabia na życie. Umartwiamy się z góry informując, że nasz dorobek, to mierne popłuczyny po geniuszach. Może i Moniuszko nie był geniuszem na miarę Mozarta, ale co z tego? Donizetti też nie był, a jednak chyba wszystkie jego opery (około 50) zostały nagrane, większość wielokrotnie, wciąż się do nich powraca na estradach całego świata. I nikomu nie przeszkadza, że wiele tych oper, to przeróbki poprzednich. To samo z Rossinim. Choć Czajkowski znany jest z *Eugeniusza Oniegina* i *Damy pikowej*, to wszystkie jego opery były nagrane, nie tylko w ZSRR, ale i w innych krajach. Tylko my nie potrafimy nasze-

go Moniuszki eksploatować, nagrać, nawet partytur nie potrafimy wydać – dzieła Moniuszki tak samo czekają od lat na wydanie, jak Wieniawskiego. Szczecińska opera chwali się z wystawienia opery Brittena, a projekt zagrania i nagrania wszystkich oper Moniuszki skończył się z odejściem jego pomysłodawcy. I tak „mierny Moniuszko przegrał w wybitnym Brittenem” w swojej ojczyźnie.

W tekście od redakcji nie wskazujemy winnych – wymieniamy tylko członków zarządu i rady naukowej. Jeśli ostatnio nic się nie zmieniło, cytowanie nazwisk podanych do ogólnej wiadomości w Internecie nie jest zakazane. A to, że ci członkowie mają jakieś dokonania w innych dziedzinach, nie zmienia faktu, że dla Henryka Wieniawskiego akurat czynią niewiele. Więc za co mielibyśmy ich przeproszać, jak nam się sugeruje?

Nasza uwaga o tym, że Komitet Redakcyjny Dzieł Wszystkich H. Wieniawskiego nie spieszy się, we własnym interesie, z zakończeniem swojej działalności bardzo wzburzyła autora. Protestuje pisząc: „Pragnę zwrócić uwagę, że seria Dzieła wszystkie Henryka Wieniawskiego jest wydawana od 20 lat, do tej pory ukazało się 19 z 27 zaplanowanych tomów. Dla porównania przypomnę, że praca nad analogiczną serią, poświęconą Fryderykowi Chopinowi trwała ponad 50 lat! Profesor Jan Ekier rozpoczął mozolną pracę w roku 1959, a zakończył w roku 2010.

Warto sobie uświadomić, że takie prace nie trwają pięć minut. Kwerendy w archiwach i bibliotekach, a także prace edytorskie, są czasochłonne i wymagają wnikliwej uwagi redaktorów. Pieniądze, o które tak niepokoją się redaktorzy *Muzyka21*, są jednym z komponentów całego procesu i jak widać są całkiem dobrze wydawane, skoro na przestrzeni 20 lat ukazało się ponad 70 proc. zamierzonej całości”.

Chyba tylko jakiś dwójkowicz z matematyki mógłby zaakceptować tę argumentację. Otóż prof. Jan Ekier rozpoczął swoją mozolną pracę w roku 1959. Autor jest za młody, by pamiętać, że w tamtych czas dostanie paszportu graniczyło z cudem, więc wyjazd do zagranicznej biblioteki był właściwie niemożliwy. Telefony zagraniczne, bardzo drogie, zamawiało się z trzydniowym wyprzedzeniem. Złotówka nie była wymiennalna, więc i płatność za granicę niemożliwa. Ksero nie istniało. O Internecie, poczcie elektronicznej i tym podobnych udogodnieniach XXI w. nie można było nawet marzyć. Prof. Ekier sam, przez 50 lat opracował 250 utworów Chopina – daje to 5 utworów na rok.

Komitet Redakcyjny Dzieł H. Wieniawskiego składa się z wielu osób. Od 20 lat Polska jest normalnym krajem. Mamy paszport w domu, bez niczyjej łaski możemy jeździć, dokąd chcemy, od 10 lat większość granic w Europie zniknęła, złotówka jest wymiennalna, nasz poziom materialny porównywalny jest do zagranicy, istnieje ksero, faks, można robić płatności zagraniczne, korzystać z Internetu, poczty elektronicznej, przysyłać obrazów cyfrowych, to chleb codzienny. Badania można niemalże robić nie wychodząc z domu. Przy tempie prof. Ekiera dzieła H. Wieniawskiego powinny być opracowane w 10 lat, a nie 70% w 20. Wziąwszy pod uwagę obecne ułatwienia techniczne oraz ilość osób pracujących przy tym przedsięwzięciu, to wszystko powinno być już dawno zakończone. A nie jest, bo płatnikiem jest państwo.

Nie jestem badaczem, nie jestem muzykologiem, ale jestem konsekwentny w tym, co robię. Działam bez żadnego finansowego wsparcia, ani prywatnego, ani tym bardziej publicznego (państwowego). Przez 20 lat zebrałem tysiące zapomnianych utworów kompozytorów polskich, z czego wiele doprowadziłem do światowej premiery nagraniowej, a czasem i koncertowej. W moich zbiorach znajduje się między innymi cała spuścizna Józefa Wieniawskiego, Aleksandra Michałowskiego, Henryka Pachulskiego, Karola Tausiga. Lista twórców, których spuściznę posiadam jest ogromna. Odkryłem dzieła, o których naukowe traktaty i leksykony nawet nie wspominają. I staram się każde moje odkrycie przekuć na nagranie, by istniało świadectwo dla przyszłych pokoleń kochających muzykę, a niekoniecznie znających nuty. A jaka jest wartość wydania na papierze dzieł zebranych jakiegoś kompozytora, skoro jest to tylko stos kosztownych, zadrukowanych kartek, których nikt nie gra?

Zgadzam się z autorem, że Konkurs Henryka Wieniawskiego to nasze dobro narodowe. Nigdzie nie napisaliśmy, że polskość wyklucza europejskość. Wręcz przeciwnie – domagamy się od lat, by polskość przez cudzoziemców uważana była za część europejskości, by polska muzyka kojarzyła się im nie tylko z Chopinem. Po prostu domagamy się obecności muzyki polskiej i u nas, i poza Polską, bo za nas nikt jej grać nie będzie. A kuriozum w postaci *Koncertu skrzypcowego* Beethovena na otwarciu Konkursu Wieniawskiego będzie dowodem naszej głupoty na lata. Mądre narody wiedzą jak się promować: przyjeżdżają do nas ze swoją muzyką. A my? Jeździmy do nich z ich twórczością! 🎻



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

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

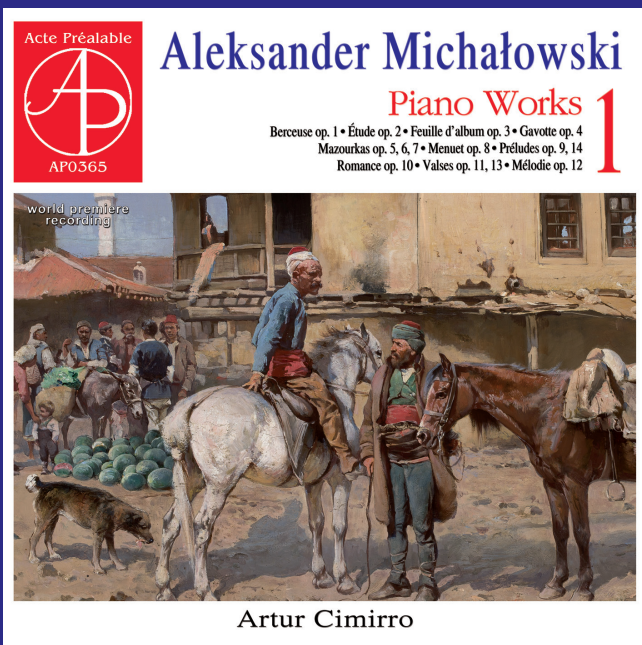
AP0365 • DDD • 67'51"
® 2016 • © 2016

**Aleksander Michałowski
1851 – 1938**

Dzieła Wszystkie – wol. 1

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

Artur Cimirro, fortepian



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



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

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

PALCEM PO PŁYCIE

ALEKSANDER MICHAŁOWSKI – WIELKI PIANISTA, KOMPOZYTOR, PEDAGOG



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



Artur Cimirro

ALEKSANDER MICHAŁOWSKI
Piano Works 1

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable AP0365 • w. 2016, n. 2016 • 56'30"

Muzyka21
płyta miesiąca

Aleksander Michałowski to jedna z czołowych postaci polskiej pianistyki II połowy XIX w. Studia pianistyczne w Lipsku, gdzie zadebiutował wykonaniem *Koncertu e-moll* Fryderyka Chopina otworzyły przed nim drzwi do najbardziej prestiżowych sal koncertowych. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że miał on w swoim repertuarze niemal wszystkie dzieła naszego wielkiego rodaka. Swoje umiejętności doskonalił w Berlinie, pod kierunkiem Karola Tausiga, którego spuścizna została także utrwalona przez wytwórnię Acte Préalable. Nie ma w tym nic dziwnego, że zna-

ny jest dzisiaj głównie jako pianista. Jego repertuar obejmował nie tylko utwory Chopin, ale także komplet sonat Ludwiga van Beethovena, czy też dwa zeszyty *Das Wohltemperirte Klavier*, które potrafił transponować do dowolnej tonacji. W 1874 r. Michałowski przeprowadza się do Warszawy, gdzie to spędził niemal resztę życia. To właśnie tam, w Towarzystwie Muzycznym odślania swoje drugie oblicze. Daje się poznać jako wybitny kameralista, koncertując podczas dwutygodniowych wieczorów muzycznych u boku Stanisława Barcewicza i Aleksandra Wierbiłłowicza. To właśnie jemu Józef Wieniawski zawdzięcza praprawnika swoich kompozycji przeznaczonych na 4 ręce, za co postanawia się odwdziżyć dedykując mu jedną ze swoich etiud, a także kilka innych kompozycji. Michałowski jednak nie pozostaje bez odpo-

wiedzi. Pianiście z Lublina poświęca swoją miniaturę, *Prélude* op. 9. O wspólnych koncertach Barcewicza i Michałowskiego, czy też Wieniawskiego możemy odnaleźć liczne informacje na temat ówczesnej prasy. Jak podaje „Kurier Warszawski”, 1879, nr 71: „Stanisław Barcewicz, skrzypek i Aleksander Michałowski, fortepianista zamierzają wspólnie wystąpić w Lublinie”. Natomiast „Gazeta Lubelska” donosi o entuzjastycznym przyjęciu obojga artystów. Rok 1910 przyniósł cykl koncertów poświęconych Fryderykowi Chopinowi z okazji okrągłej rocznicy urodzin. Później jednak artysta niemal całkowicie zrezygnował z publicznych występów z powodu szybko pogarszającego się wzroku. Mówiąc o tym pianiście nie można pominąć jego działalności pedagogicznej. W 1891 r. został zaproszony do objęcia funkcji profesora w Warszawskim Instytucie Muzycznym, a następnie Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina. To on wykształcił takich artystów jak Wanda Landowska, Róża Etkin, czy Jerzy Lefeld. Prawdopodobnie przez krótki czas pod jego kierunkiem swoje umiejętności doskonalił także Władysław Szpilman. To

właśnie o nim Franciszek Liszt powiedział: „Tylko Polak może tak grać Chpina”.

Spuścizna Michałowskiego obejmuje około 50 pozycji, pozostając przy tym bardzo zróżnicowaną, o czym przekonamy się słuchając prezentowanego woluminu. Artur Cimirro, pianista z Brazylii zaprezentuje nam między innymi *Gavotte* op. 4 i *Menuet* op. 8. To dwie kompozycje, w których odnajdziemy nawiązania do dawnych form. Ukryte kontrasty i skomplikowana faktura przeplatają się z charakterem tanecznym. Warto zwrócić także uwagę na *Etiudę* op. 2. Kompozycja ta w wyraźny sposób nawiązuje do *Impromptu* op. 29 Chopina, na którego to utworu motywach została utrzymana. Kompozytor nie stroni także od stylu brillant, poświęcając jedną z kompozycji utrzymaną w tym charakterze Maurycemu Moszkowskiemu. Prezentowany album to nie tylko obowiązkowa pozycja w płytotece każdego miłośnika muzyki polskiej, ale także lekcja poświęcona ważnemu rozdziałowi rozwoju pianistyki.

Karol Rzepecki

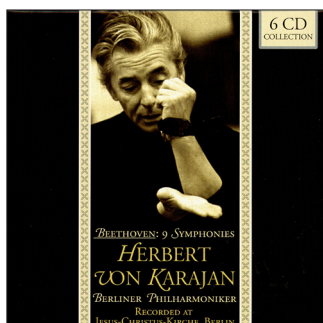


Artur Cimirro
fot. Jo Roberts

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
plyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ – bubeł



LUDWIG VAN BEETHOVEN
9 Symfonii
Berliner Philharmoniker • Herbert von Karajan

Membran 600339 • n. 1961/2, w. 2016
• 6 CD

Muzyka21
plyta miesiąca

Herbert von Karajan czterokrotnie dokonywał nagrania wszystkich symfonii Ludwiga van Beethovena. Każdy z zestawów stanowi ważną pozycję w beethovenowskiej dyskografii, ale w opinii międzynarodowej krytyki druga rejestracja, pochodząca z lat 1961–1962, jest najdoskonalsza. Karajan zapisów dokonał wraz z Orkiestrą Filharmoników Berlińskich dla wytwórni Deutsche Grammophon. Zespół był wówczas w znakomitej formie, określano go jako „najbardziej dudniące brzmienie świata”. Cóż za wirtuozeria, jaka idealna precyzja, nienaganna intonacja, a przy tym piękna, szlachetna barwa! Orkiestra zdaje się być tutaj grupą najświetniejszych muzyków tamtych czasów, którym udało się przy tym wypracować doskonałą homogeniczność. Dziś, po niemal 55 latach koncepcja Mistrza Karajana może zadziwiać. W żaden sposób nie da się jej określić jako anachronicznej, jest aktualna, nie dająca się zdyskredytować późniejszymi interpretacjami, nie ustępująca im. Uniwersalność sposobu myślenia Karajana

sprawia, że w „ślepych teście” omawiane nagranie symfonii Beethovena, najprawdopodobniej uznalibyśmy za powstałe w naszych czasach. Nasuwa się tutaj smutna refleksja: ileż tracimy i w jak nieadekwatny sposób oceniamy współczesne rejestracje, jeśli nie znamy wykonania z przeszłości. Wiele artystycznych pomysłów może się wydawać oryginalnymi, możemy przeceniać inwencję danego muzyka, gdy tymczasem on jedynie powiela wzorce zasłyszane u starszych kolegów. Tak się też ma z dzisiejszymi mistrzami batuty czerpiącymi z geniuszu Herberta von Karajana. Omawiane nagranie symfonii Beethovena zadziwia świeżością pomysłów, podejścia do muzyki, olbrzymią fascynacją dyrygenta, niespożytą energią. Jest to koncepcja wywodząca się ze szkoły Toscaniniego. Wykonania wszystkich symfonii cechuje wyraźne wyodrębnienie obu tematów w częściach pierwszych, piękna liryka i narracyjność w wolnych, błyskotliwy humor w trzecich oraz pasja i ogień w finałach. Karajan jest ultra precyzyjny, nie pomija żadnych szczegółów. Być może nieco przesadzę, ale na podstawie omawianego nagrania można by, z dość dużą dokładnością, sporządzić zapisy całych partytur symfonii Beethovena. Wykonania utrzymane są w szybkich tempach, cechuje je również rygor. Dyrygent dużą wagę przykładają do warstwy rytmicznej, „trzyma puls”. Z interpretacji bije siła i moc, muzyka zdaje się swobodnie płynąć. Dyrygent dba przy tym, by orkiestra „śpiewała” możliwie najpiękniejszym dźwiękiem, w efekcie jest on lśniący, błyszczący, spektakularny. W ogólnym wrażeniu, jest to Beethoven bardziej klasycz-

ny niż romantyczny. W wykonaniu nie ma słabych punktów. W każdej części każdej symfonii można znaleźć coś fascynującego, przykuwającego uwagę, zachwycającego. Wsłuchajmy się w grację, z jaką podejmuje Karajan taneczny temat w *Larghetto* z II Symfonii *D-dur*, szlachetność *Marsza żałobnego* z *Eroiki*, siłę i determinację pierwszej części V Symfonii, młodzieńczość w *Pastoralnej*, czy uwodzący czar i radość w *Siódmej*. A w *Dziwiątę* dodatkowo zachwyca wspaniały Chór Wiedeński i wyborowy kwartet solistów z krystalicznie czystą Gundulą Janowitz na czele. Analizowane takt po takcie, interpretacje fascynują, mimo (a może dzięki temu!) iż dyrygent ściśle trzyma się beethovenowskich partytur, nie wprowadza „udziwnień”.

Dźwięk jest dobry, choć nie dysponując oryginalnymi zapisami Deutsche Grammophon, ciężko mi określić czy i w jakim zakresie odbiega od nich.

Wykonanie można uznać za perfekcyjne, nietknięte upływem czasu!

Łukasz Kaczmarek

OLA GJEILO

Utwory zebrane

Ola Gjeilo, fortepian; Matthew Sharp, wiolonczela • Tenebrae; Voces8; Chamber Orchestra of London

Decca 478 8689 • w. 2016 • 47'34"

Muzyka21
plyta miesiąca

Omawiany album przynosi debiut płytowy norweskiego kompozytora Oli Gjeila (ur. 1978 r.) w barwach wytwórni Decca. To już szósty krążek z muzyką tego twórcy, za *Northern Lights* dla Chandos



otrzymał w 2012 r. nagrodę Grammy. Kompozytor ten od kilkunastu już lat żyje i tworzy w Stanach Zjednoczonych. Ukończył Juilliard School of Music w Nowym Jorku i londyńską Royal College of Music. Obecnie jest kompozytorem – rezydentem zespołu Voces8. Wśród jego kompozycji dwa główne nurty stanowi muzyka chóralna oraz fortepiano-wa. Gjeilo jest postacią dość znaną w świecie muzycznym. Wiadomo mi, że jego utwory są wykonywane również przez polskie chóry. Omawiana płyta zawiera właśnie kompozycje chóralne Gjeila. Niektóre z nich przeznaczone są na chór a cappella, w kilku pojawia się fortepian, gitara (ukochany instrument kompozytora), wiolonczela, kwartet smyczkowy – w różnych konfiguracjach. Jest to muzyka bardzo prosta w odbiorze, wykorzystująca minimum środków, utrzymana w systemie dur – moll. Z utworów Gjeila płynnie cudowny spokój, mają one kojące, balsamiczne działanie. Bardzo atrakcyjna linia melodyczna jest zawsze wyraźnie zaznaczona, harmonie są klasyczne. W utworach słychać związki z muzyką filmową, obecny jest duch północy, nie powodujący jednak wrażenia samotności, pustki, zdecydowanie przeważają jasne barwy, ogromna delikatność, „anielskość”. Ogólny wydźwięk tej muzyki jest optymistyczny, budujący, generujący

cieple, bardzo pozytywne emocje. Akompaniament fortepianu ma improwizatorski charakter. Kompozytor wykorzystuje łacińskie teksty modlitw, jak również wiersze Williama Butlera Yeatsa i Charlesa Anthony'ego Silvestriego. Wszystkie utwory są po prostu bardzo piękne. Z dużym przekonaniem mogę stwierdzić, że każdy znajdzie na omawianej płycie coś dla siebie. Moją uwagę przykuły zwłaszcza dwie kompozycje, bogate wyrazowo – *The Ground* i *Tundra* (mój ulubiony). Całość została doskonale wykonana przez zespoły Tenebrae i Voces8. Sam Ola Gjeilo określa je jako jedne z „absolutnie wiodących prym chórów świata”. Kompozytor z ogromnym wdziękiem towarzyszy im na fortepianie (w komentarzu pisze o satysfakcji jaką sprawia mu improwizowanie na fortepianie do własnych utworów chóralnych). Pozostali muzycy-instrumentaliści również dają nienaganne wykonania.

To płyta, do której wielokrotnie będzie się powracać, a muzyka nadaje się do wielu bardzo różnych okazji. Z całą pewnością warto zapamiętać nazwisko Ola Gjeilo!

Łukasz Kaczmarek



GYÖRGY & MARTA KURTÁG
Játékok, Suita na 4 ręce
 György & Marta Kurtág, fortepian
 Budapest Music Center Records BMC
 CD 233 • w. 2016, n. 1955–2001 • 40'49"
 ★★★★★

György Kurtág (ur. 1926 r.) jest jedną z najważniejszych postaci muzyki węgierskiej. Jego kompozycje czerpią

z dzieł Bartóka, ale też i Bacha, Beethovena, Berga, czy Weberna, ponad wszystko jednak są unikalne, tj. Kurtágowskie. Znamienne wydają się słowa Kurtága dające pewne pojęcie o jego procesie kompozytorskim: „Gdybym wiedział dokładnie, że utwór powinien być taki bądź inny, nie byłbym w stanie go napisać. Muzyka może powstać tylko pod takim warunkiem, że ona o tym decyduje. I wówczas odnajduje właściwy sobie kształt”. Utwory fortepianowe Kurtága, podobnie jak Bacha, mogą być potraktowane jako studia, wprawki techniczne, wskazujące, co prawda, na olbrzymi kunszt kompozytorski, lecz można do nich również podejść jako do pełnowartościowych dzieł o wielkim artyzmie. I ten drugi sposób, pozwalający na doszukanie się głębi, pozamuzycznych znaczeń, zdaje się być słuszny. Z pewnością i w pierwszym i w drugim przypadku nie sposób odmówić im mistrzostwa i uznania ich za jedne z najważniejszych dzieł literatury fortepianowej XX w. Drugim krytykiem utworów Kurtága jest jego żona Márta (pierwszym jest on sam). Oboje często zasiadają do fortepianu, by wspólnie wykonywać dzieła na cztery ręce tego pierwszego. *Játékok* (*Gry* – cykl, a właściwie seria, istic „miniaturowych” rozmiarami utworów o różnej stylistyce i często obrazowych tytułach, przeznaczonych na fortepian na dwie bądź cztery ręce) w interpretacji Márty i György'ego Kurtágów zostały już wydane przez ECM – wytwórni bodaj przodującej w płytach z muzyką twórcy. Omawiany album przynosi jednak inne rejestracje. Są to nagrania pochodzące ze zbiorów Radia Węgierskiego, utrwalone na przestrzeni lat 1955–2001. Artyści dokonali wyboru spośród ich różnych rejestracji tych samych miniatur, takich, które wy-

dały im się najbardziej przekonujące. Program płyty uzupełnia nagranie, również „miniaturowej” *Suity* na cztery ręce Kurtága. Oboje: György i Márta są znakomitymi pianistami, stąd ich wykonania można uznać za wzorcowe. Doprawdy, są to bardzo cenne rejestracje i świetna inicjatywa wytwórni BMC!

A tak na marginesie: czy wiedzą Państwo, że Kurtág obchodzi urodziny tego samego dnia, co Mikołaj Kopernik?

Łukasz Kaczmarek



Krzysztof Meyer
Trio fortepianowe, Canzona, Imaginary variations, Moment musical, Misterioso
 Poznańskie Trio Fortepianowe
 Naxos 8.573500 • w. 2016, n. 2014 • 71'43"

Muzyka21
płyta miesiąca

To już kolejna porcja z twórczością Krzysztofa Meyera wydana przez wytwórnię Naxos. Po serii poświęconej kwartetem smyczkowym przyszedł czas na pozostałe dzieła kameralne powstałe w latach 1976–2010. Muzyka zaprezentowana na omawianym woluminie nie należy do łatwej w odbiorze. Jak przyznaje sam kompozytor, pisząc kolejne utwory wymaga od odbiorców wysiłku polegającego na próbie intelektualnego zaangażowania się w kompozycję, której są oni nieodłącznym elementem.

Canzona op. 56 na wiolonczelę i fortepian to dzieło powstałe w 1981 r. Jak twierdzi

samego kompozytora inspiracją do jego powstania była osoba Davida Geringasa, który zresztą sam zwrócił się do Meyera z prośbą o napisanie dla niego utworu. Prawykonanie odbyło się w listopadzie 1982 r. Jak zauważymy, liryczny temat przeplata się ze skomplikowaną rytmiką, w ukazaniu której istotną rolę odgrywa partia fortepianu. Utwór ten stanowi kontynuację rozpoczętego rozdziału w twórczości Meyera.

Niewątpliwie punktem kulminacyjnym woluminu jest *Trio* op. 50 na skrzypce, wiolonczelę i fortepian. Ta kompozycja powstała w 1980 r., doczekała się swojego prawykonania dopiero po pięciu latach. Charakterystyczny motyw, na który składa się kilka współbrzmień w pierwszej części zostaje przekształcany w kolejnych czterech fragmentach. Charakterystyczne *Impetuoso*, w którym wszystkie instrumenty grają niemal cały czas unisono ukazuje niewielką ilość środków, a jednocześnie bogactwo brzmienia. Nie można także nie zwrócić uwagi na część przedostatnią, *Cantabile e furioso*, która skonstruowana jest na bazie figury określanej jako climax, a polegającej na stopniowym powtarzaniu wybranej grupy dźwięków, coraz niżej, lub wyżej. Poprzez zastosowanie tego rodzaju zabiegów kompozytor w wyraźny sposób nawiązuje w swojej twórczości do tradycji barokowych.

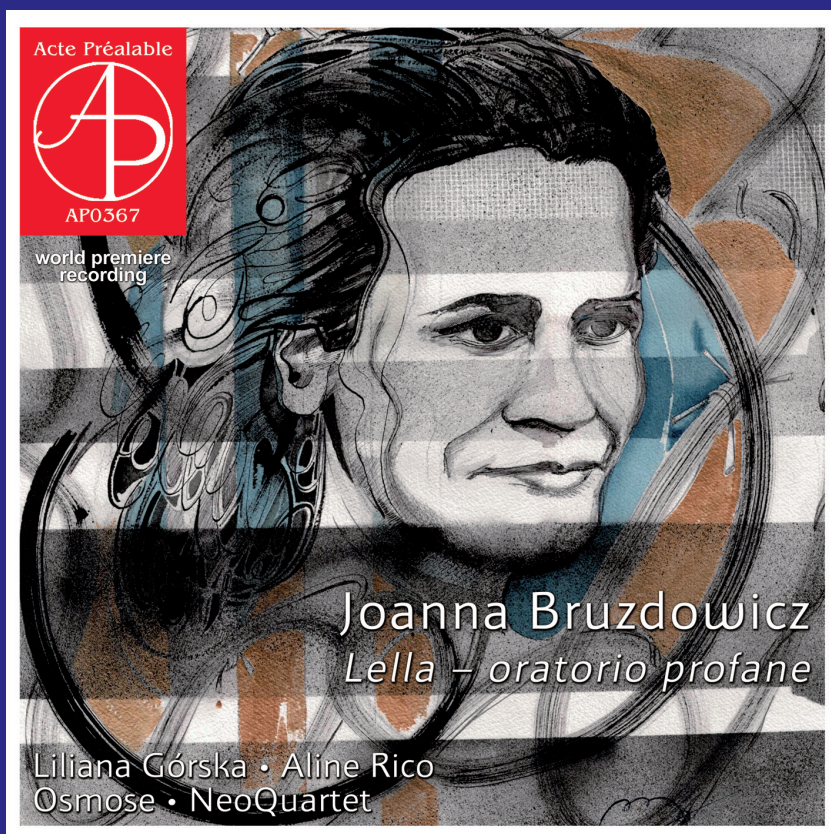
Nie mniejszą uwagę przykuwają kompozycje na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Chociażby krótkie *Misterioso* op. 83. To wywarzone zestawienie skomplikowanej harmonii z językiem pełnym liryzmu i subtelności.

Wreszcie dwie światowe premiery fonograficzne. *Moment musical* na wiolonczelę solo z 1976 r., a także *Imaginary Variations* op. 114 na skrzypce i fortepian, powsta-



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

**Najnowsza płyta Joanny Bruzdowicz
już w sprzedaży**



AP0367 • DDD • 53'07"

© 2015 • © 2016

Światowa premiera

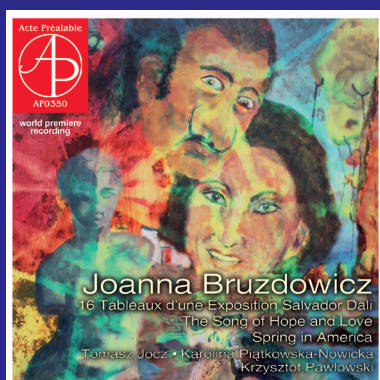
Joanna Bruzdowicz

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

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

łe przed sześcioma laty. To doskonała okazja aby zwrócić uwagę na przemiany stylistyczne zachodzące w twórczości kompozytora. W pierwszym utworze zadedykowanym Romanowi Jabłońskiemu, solistka w wyrazisty sposób ukazuje liczne glissanda, a także wykorzystanie techniki pizzicato, co świadczy o zaawansowanym opanowaniu instrumentu przez wykonawczynię (Monika Baranowska). *Imaginary Variations*, jak przyznał sam autor, stanowi powrót do klasycznych źródeł techniki wariacyjnej. Prezentowany wolumin to obowiązkowa pozycja na półce każdego miłośnika muzyki współczesnej.

Karol Rzepecki



KRZYSZTOF MEYER
Kwartet fortepianowy op. 112, Kwintet fortepianowy op. 76

Piotr Salajczyk, fortepian • Kwartet Śląski
Naxos 8.573357 • w. 2015, n. 2013
• 64'45"
☆☆☆☆

Krzysztof Meyer, obecnie siedemdziesięcioletni kompozytor, to twórca, który pozostał niejako na uboczu trzech wielkich nazwisk, które zdominowały muzykę polską lat 60., 70. i 80. ubiegłego wieku – Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara i Krzysztofa Pendereckiego. Czy słusznie? Miałem to szczęście, że prof. Meyer był moim wykładowcą, znam go zatem nie tylko jako kompozytora, ale również jako na-

uczyciela i, po prostu, człowieka; człowieka niezwykle zafascynowanego światem muzyki, posiadającego ogromną wiedzę na temat warsztatu kompozytorskiego, a także teorii i historii muzyki XX w.

Wydawnia Naxos już od jakiegoś czasu zajmuje się wydawaniem kolejnych albumów z muzyką kameralną Krzysztofa Meyera. Tym razem przedstawia nam nagranie *Kwartetu fortepianowego* op. 112, z roku 2009 oraz znacznie młodszego *Kwintetu fortepianowego* op. 76, z czego pierwsza kompozycja to nagranie premierowe. Kompozycje te wykonuje znakomity Kwartet Śląski, w którego skład wchodzi: Szymon Krzeszowiec (I skrzypce), Arkadiusz Kubica (II skrzypce), Łukasz Syrnicki (altówka) oraz Piotr Janosik (wiolonczela); towarzyszy im w *Kwintecie fortepianowym* Piotr Salajczyk na fortepianie.

Co charakteryzuje tę kameralistykę? Na pewno mogą po nią sięgnąć ci, którzy lubią muzykę współczesną, ale nie tak bardzo przesiąkniętą eksperymentami, jak miało to miejsce w przypadku niektórych kompozycji wystawianych np. na Warszawskiej Jesieni. Język Meyera jest nowatorski, przypominając jednocześnie brzmieniowo kameralistykę Szostakowicza, Berga czy Bartóka; w przeciwieństwie do nich – to muzyka jednak bardziej wyciszona, stonowana.

Kwartet fortepianowy to utwór jednoczęściowy, co jest dość niezwykłym zjawiskiem w kameralistyce Meyera, w której to utwory mają ściśle wydzielone kolejne części. Składa się on z kilku odcinków, wśród których można wyróżnić quasi elegię, tren, a nawet kaprys.

Kwintet fortepianowy jest kompozycją czteroczęściową, w swej rozbudowanej formie nawiązujący niejako do kwartetów Brahmsa. Utwór otwiera dialog skrzypiec z fortepia-

nem (na premierze to właśnie za tym instrumentem usiadł sam kompozytor), kilkakrotnie zmieniając charakter i nastrój, by przejść do części drugiej, *Misterioso*, w której operuje kompozytor długimi, wolnymi odcinkami w dynamice piano (przywodzi to na myśl kwartety Panufnika, w których gra ciszą i pauzą jest równie znacząca). Dwie pozostałe części prezentują tempa żywiołowe, a ostania z nich, czwarta, podzielona jest na 3 odcinki, z powrotem do tempa z początku utworu.

Bardzo ciekawie brzmią poszczególni instrumentalności Kwartetu Śląskiego oraz towarzyszący im Piotr Salajczyk, laureat wielu nagród, wychowanek katowickiej Akademii Muzycznej. Zespół ze Śląska jest bardzo spójny i klarowny w brzmieniu, przez co uwypukla niuanse dynamiczne i kolorystyczne, tak istotne w tych utworach.

Jest to pozycja ciekawa dla miłośników muzyki (nie tylko polskiej) drugiej połowy XX w. i XXI w., którzy cenią zarówno nowe środki wykonawcze, pogranicze eksperymentu, matematyczną dokładność, jak i nawiązania do tradycji.

Jakub Banaś



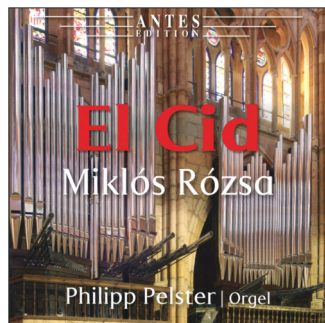
CLAUDIO MONTEVERDI
Messa a quattro voci et salmi, 1650

The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent
Coro COR16142 • w. 2016 • 71'29"
☆☆☆☆

Claudio Monteverdi kojarzony jest współcześnie przede wszystkim z operą oraz wczesnobarokowym stylem muzyki dramatycznej. Być może dlatego jego kompozycje religijne cieszą się dziś znacznie mniejszą popularnością niż *Orfeusz* czy madrygały. Tę lukę w dyskografii nurtu muzyki dawnej bez wątpienia wypełnia nagranie *Messa a quattro voci et salmi* dokonane przez zespół The Sixteen pod kierownictwem Harry'ego Christophersa. Na płycie znalazła się jedynie część kompozycji zamieszczonych w wydanej pośmiertnie w 1650 r., nieco mylnie nazwanym „mszą”, zbiorze utworów religijnych Monteverdiego oraz *Magnificat* Cavallego. Kompozycje te reprezentują nie tylko różne gatunki, ale i style. Można tu usłyszeć wielogłosowe, polifoniczne dzieła silnie zakorzenione w tradycjach renesansu, jak i arie, w których to, zgodnie z przyświecającą XVII-wiecznym twórcom maksymą, słowo jest panem harmonii. Już chociażby to każe uznać propozycję The Sixteen i Christophersa za godną polecenia, szczególnie tym melomanom, dla których równie ważne, co pojedyncze utwory są okalające je konteksty i ich wplecenie w konwencję płyty. Czy jednak inni odbiorcy niż ci, którzy poszukują w muzyce dawnej głębszych, historycznych warstw odnajdą w *Messa a quattro voci et salmi* coś, co ich zainteresuje? Wieloletnie doświadczenia, zarówno z muzyką XVI jak i XVII w., powodują, że The Sixteen i Christophers osiągnęli bardzo wysoki poziom technicznej precyzji i pod tym względem – zarówno z perspektywy ogólnej, jak i szczegółowej, związanej ze specyfiką nurtu wykonywania muzyki dawnej – niczego nie można im zarzucić. Zresztą obecnie działa wiele tego rodzaju, profesjonalnych zespołów, a tym,

co je różnicuje jest interpretacja. W przypadku *Messa a quattro voci* jej ogólne założenia są nie tylko łatwe do usłyszenia, ale również wprost wyrażone przez dyrygenta, w krótkim komentarzu dołączonym do płyty. W opinii Christophera dzieła religijne Monteverdiego do złudzenia przypominają jego opery – i w taki też sposób są wykonywane. Słuchając *Lauda Jerusalem* czy *Nisi Dominus* można, nie bez przyczyny, odnieść wrażenie, że w istocie są to jakieś nieznanne dotąd fragmenty *Orfeusza*. Czy wpływa to negatywnie na odbiór płyty? Trudno orzec, a ocenę interpretacji tych niezwykle sprawnych technicznie wykonań warto pozostawić słuchaczom. Niewątpliwie jednak *Messa a quattro voci* jest pozycją wartą uwagi, zwłaszcza dla osób ciekawych nowych, dotąd nienagrywanych kompozycji jednego z największych mistrzów XVII w.

Dominika Stopczaińska



MIKLÓS RÓZSA

El Cid

Philipp Pelster, organy
Antes Edition BM319296 • w. 2015, n. 2014 • 58'07"
☆☆☆☆

Nielatwym orzechem do zgryzienia był dla mnie ostatnio krążek niemieckiej wytwórni Antes Edition, zawierający utwór dwudziestowiecznego węgierskiego kompozytora, zmarłego przed dwudziestoma laty Miklósa Rózsy – *El Cid*. Powody mojego lekkiego skonfundowania były dwa. Po pierw-

sze, nie jest to autonomiczna kompozycja instrumentalna, a soundtrack do filmu Anthony'ego Manna (z 1961 r.), noszący ten sam tytuł – co jeszcze oczywiście nie wpływa na moją ocenę, bo przecież wiele kompozycji zrealizowanych do filmu, to dzieła najwyższej klasy kompozytorskiej (jak choćby muzyka filmowa Wojciecha Kilara). Po drugie – oryginalnie utwór ten napisany został na orkiestrę symfoniczną, a prezentowany tu album zawiera transkrypcję na... organy. Wszystko to skłania do podejścia do tej płyty trochę z przy-mrużeniem oka, a jednocześnie stanowi ciekawe wyzwanie recenzenckie. Jakkolwiek by jednak nie traktować tego pomysłu – a probować go lub odrzucać – wypada napisać choć kilka słów o samym wykonaniu.

W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się instrumentowi w kontekście tego dzieła. Organy to potężny instrument, oferujący bogate odcienie brzmieniowe, dynamiczne i barwowe, co przemawia na korzyść wyboru tego instrumentu – może on bowiem oddać potężne brzmienie składu symfonicznego. Z drugiej strony posiada od razu zauważalną wadę, i to dość dużą – w wykonaniu orkiestrowym (a więc i możliwości wykorzystywania nie tylko całości składu, ale też i pojedynczych instrumentów, ich swoistego dźwięku oraz stosowaniu rozmaitych technik) możemy uwypuklić pewne kolorystyczne subtelności, zadbać o delikatny brzmieniowy detal, co w przypadku organów jest dość trudnym zadaniem, a często wręcz niemożliwością. Wpływa to na całość kształtu kompozycji, przez co traci ona część swojej kolorystyki i wyrazu, a pewne szczegóły giną w masie brzmieniowej organów.

Co innego wykonanie. Wielkie brawa należą się młodemu

niemieckiemu organiście, który nie dość, że cały utwór wykonał bez zarzutu, stosując ciekawe tempo i zrównoważoną dynamikę w obrębie kompozycji, dodatkowo dokonał trafnej i ciekawej (oraz nietatwej) transkrypcji z partytury orkiestrowej na instrument solowy.

Nie można nie wspomnieć o samym kompozytorze, który od lat 40. ubiegłego stulecia był jednym z czołowych hollywoodzkich kompozytorów muzyki filmowej, a w jego rękach znalazło się nawet kilka oscarowych statuetek. Przed przystąpieniem do pracy nad *Cydem* udał się do Hiszpanii, by lepiej poznać średniowieczną muzykę iberyjską, której stylizację chciał zawrzeć w swoim dziele; spędził tam miesiąc studiując wnikliwie zarówno muzykę wieków średnich, jak i folklor, po czym stwierdził gotowość do przystąpienia do dzieła (jak opisał to w swojej autobiografii). I, co trzeba przyznać, powstała z tego bardzo ciekawa suita filmowa.

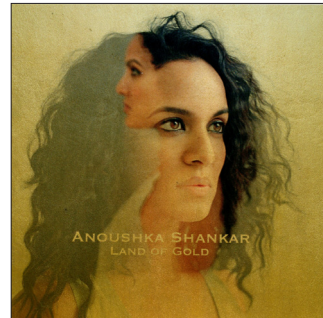
Podsumowując – jest to ciekawy eksperyment muzyczny, a płyta warta odsłuchania. Okazuje się bowiem, że muzyka transkrybowana z wielkoobsadowej orkiestry na pojedynczy instrument może brzmieć całkiem dobrze, a i nie często mamy okazje posłuchać większych form muzycznych na skład inny, niż zostały pierwotnie przewidziane, a tym bardziej już na potężne, katedralne organy.

Jakub Banaś

ANOUSHKA SHANKAR
Land of Gold

Deutsche Grammophon 479 5459 • w. 2016 • 53'35"
☆☆☆☆

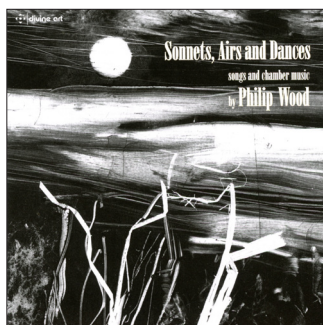
Pomimo dewizy Deutsche Grammophon, omawianej płyty nie sposób zaliczyć do muzyki poważnej. 35-letnia Hinduska Anoushka Shankar (cór-



ka Raviiego Shankara) grająca na sitarze, jest zarazem kompozytorem (choć biorąc pod uwagę fakt jej współpracy z innymi artystami, należałoby raczej określić ją jako „współkompozytora”) wszystkich zgromadzonych na płycie dzieł. Tworzą one projekt *Land of Gold*. Tytuł pochodzi od wchodzącej w jego skład piosenki, odnosi się zaś, jak to określa sama artystka, do miejsca, w którym odnajdujemy poczucie bezpieczeństwa, spokoju, z którym czujemy się związani, które możemy nazwać domem. Z projektem wiąże się konkretna idea – dramat uchodźców uciekających przed biedą i horrorem, rozpaczliwie poszukujących schronienia (choć paradoksalnie, jak pokazują wydarzenia ostatnich miesięcy, często bardziej lub mniej świadomie, obracających życie innych ludzi w dramat). W warstwie muzycznej, dzieł zamieszczonych w albumie utworów przeznaczonych jest na sitar i instrumenty perkusyjne (w trzech pojawia się ludzki głos). To muzyka etniczna, silnie zakorzeniona w kulturze indyjskiej, wykorzystująca mikrotony, tradycyjną modalność, instrumentarium. Ale znajdziemy tu również odniesienia do jazzu, elektroniki, klasyki, muzyki popularnej, crossover... W swojej mnogości stylistycznej projekt może nieco przypominać płyty Jordiego Savalla. Jest to twórczość bardzo emocjonalna, ekspresyjna, ewokująca różne stany i nastroje, skłaniająca do refleksji, z pewnością uduchowiona, wymagająca od nas, wychowa-

nych na tonalności Europejczyków, otwartości, rezygnacji z utartych schematów myślowych, przy pierwszym słuchaniu trudna. Poza wszystkim możemy także podziwiać olbrzymi kunszt Anoushki Shankar, która po wielkim ojcu odziedziczyła nie tylko słynne nazwisko, ale i ogromny talent. Jej wirtuozeria, wrażliwość, charyzma są wyrazem prawdziwego artyzmu. Współpraca z pozostałymi zaproszonymi do projektu muzykami również układa się bardzo dobrze. Czyżby więc Anoushka Shankar pretendowała do kolejnej nagrody Grammy?

Łukasz Kaczmarek



PHILIP WOOD
Muzyka kameralna i pieśni
Sonnets, Airs and Dances

John Turner, flet prosty; Harvey Davies, klawesyn; Heather Bills, wiolonczela; Jonathan Price, wiolonczela; Lesley-Jane Rogers, sopran; James Bowman, kontratenor • Manchester Camerata Ensemble

Divine Art dda 25131 • w. 2016 • 71'21"
★★★★★

Muzyka dawna – w swoim wyrazie, formach i gatunkach, obsadzie czy zastosowanych w niej technikach instrumentalnych i wokalnych – już od kilkudziesięciu lat interesuje kolejne pokolenia młodych twórców. Doskonałym tego przykładem jest bardzo ciekawy album brytyjskiej wytwórni Divine Art zatytułowany *Sonnets, Airs and Dances – pieśni i muzyka kameralna Philipa Wooda*. Jest to zbiór utwo-

rów wokalnych, instrumentalnych i wokarno-instrumentalnych, nawiązujących na wielu płaszczyznach do muzyki dawnej, zwłaszcza zaś renesansowej.

Płytę otwiera cykl sześciu tytułowych *Sonetów, Arii i Tańców*. Cytując kompozytora: „Spośród trzech cyklów pieśni na tej płycie to właśnie *Sonety, Arie i Tańce* są najbardziej znaczące. Chciałem w nich sportretować sztukę renesansowej kantaty dramatycznej, używając do tego niewielkiego składu – w tym wypadku tylko tria, składającego się głosu ludzkiego, klawesynu i fletu prostego”. Trzy pieśni przeplatane są formami tanecznymi; kompozytor sięga tu po renesansowe tańce – sarabandę (powolny taniec dworski w trójdzielnym metrum) oraz forlanę (skoczny taniec włoski w metrum 6/8 lub 6/4).

Kolejnym cyklem jest *Pięć pieśni wiosennych*, w których pojawia się dużo elementów dźwiękonaśladowczych – i tak słychać tu świergoczące ptaki, subtelnie imitowane przez flet prosty (jak choćby śpiew kukułki w *Pieśni I*, o wiele sugerującym tytule *Wesoła kukułka*) oraz kantylenowy wokal, przywodzący na myśl budzącą się do życia przyrodę, zwłaszcza w *Pieśni III – Angielska idylla*. Kojarzyć się one mogą – i słusznie – z renesansowymi opowieściami wędrownych muzyków, którzy w swych pieśniach opiewali moc i trudności miłości, wydarzenia historyczne i właśnie piękno otaczającej ludzi przyrody.

Dwa motety na sopran solo to trzecia propozycja brytyjskiego kompozytora urodzonego w 1972 r. w Leeds. Skomponowane zostały jako urodzinowy prezent dla przyjaciela Philipa Wooda, Douglasa Cooka, z którym twórca sonetów współpracuje na uczelni w Cumbrii. Nastrój tych kompozycji jest bardzo skupiony,

modlitewny, zaś dynamika i ambitus o stosunkowo niewielkiej rozpiętości – wszystko to (jak i częste melizmaty) przenosi słuchacza w nawet wcześniejsze niż renesans czasu, do melizmatycznych śpiewów średniowiecznego chóralu gregoriańskiego.

Druga część płyty to utwory w przeważającej części instrumentalne. Rozpoczyna je najdłuższa kompozycja z tej płyty – pięcioczęściowa *Partita na flet prosty i wiolonczelę* (dobór instrumentu może nasuwać skojarzenia z renesansową violą da gamba), brzmieniowo bardzo przypominające otwierające album *Sonety, Arie i Tańce*. Ciekawym pomysłem jest połączenie kantylenowego prowadzenia melodii (w stylu renesansowym) z nagłymi skokami dynamicznymi, rytmicznymi i agogicznymi, nawiązującymi zdecydowanie do dwudziestowiecznej stylistyki.

Czysto instrumentalne brzmienie przerywa ostatnia kompozycja, w której usłyszymy głos, lecz tym razem nie sopran, a kontratenor – *Aria, Recytatyw i Rondo*, której towarzyszy brzmienie wiolonczeli. Wokalną partię solową wykonuje James Bowman. Jest to zbiór trzech utworów opowiadających o miłości, każdy z nich o innej jej odsłonie – młodzieńczego zakochania, miłości zmysłowej i uczuciowej, aż w końcu – cielesnego pożądania.

Całość zamyka utwór, w którym niespodziewanie zwiększa się obsada wykonawcza, a mianowicie *Concertino na flet prosty i kwartet smyczkowy*. Składa się z dwóch części (*Adagio non troppo* i *Allegro con brio*). Tytuł bardzo trafnie odzwierciedla tę kompozycję, ponieważ jest to mała forma polegająca na krótkim dialogowaniu kwartetu z fletem. Konstrukcyjnie jest to rozwijanie (wariacje i imitacje) głównego tematu, który pojawia

się na początku kompozycji. Brzmieniowo i wyrazowo słychać tu pewne echa kwartetów Henryka Mikołaja Góreckiego, co może jest jedynie przypadkiem, a może świadomym nawiązaniem kompozytora.

Album *Sonnets, Airs and Dances* jest ciekawą pozycją dla każdego, kogo choć trochę interesuje muzyka dawna, a już zwłaszcza dla tych, dla których słuchanie muzyki dawnej wzbogaconej o współczesne środki jest czystą przyjemnością.

Jakub Banaś



AMUSE-BOUCHE

I Fagiolini • Robert Hollingworth, dyrygent

Decca 478 9394 • w. 2916 • 81'29"

★★★★★

Zespół I Fagiolini kojarzony jest przede wszystkim z muzyką dawną. W ciągu 30 lat jego istnienia powstało jednak niemal 40 kompozycji stworzonych z myślą o nim, dodatkowo w jego repertuarze znajduje się sporo muzyki XX-wiecznej. I właśnie chóralnej twórczości XX-wiecznej poświęcona jest omawiana płyta – w całości francuska. „Jeśli chcesz poczuć ducha francuskiego języka, usiądź w paryskiej kawiarence i słuchaj, jak ludzie mówią i wzajemnie się przedrzeźniają (albo poślub Francuza, czy Francuzkę, jak ja uczyniłem)” – żartobliwie radzi Robert Hollingworth, kierownik I Fagiolini. I choć zespołu nie tworzą rodowici Francuzi,

co dla ortodoksyjnych frankofilów będzie czynnikiem zniechęcającym do niniejszego albumu, muzykom udaje się uchwycić specyfikę tego języka i ekspresji werbalnej. Projekt koncentruje się na tym, co typowo francuskie i wiąże się z przyjemnością – kuchni, jedzeniu, charakterystycznym knajpianym dymie, zmysłowości, miłości (w domyśle francuskiej?)... W tym nurcie utrzymana jest pieśń *Hôtel* Francisca Poulenca, humorystyczna *Ode à la gastronomie* Jeana Françaixa (światowa premiera fonograficzna!), czy pełne beztrioski, ale i nostalgii *Deux Poèmes* Milhauda. Ale pojawiają się tutaj również utwory inspirowane *Pieśnią nad Pieśniami* i wykorzystujące jej teksty (*Le Cantique des cantiques* Jean-Yvesa Daniel-Lesura), nastrojowe, poetyckie, często głęboko refleksyjne (*Sept Chansons* i *Un soir de neige* Poulenca). Do tej ostatniej grupy zaliczyć też należy cudowne *Adagio assai* z *Koncertu fortepianowego G-dur* Ravela, w nowym frapującym kształcie, gdzie fortepian wciąż jest fortepianem, za to zamiast orkiestry pojawia się... chór. Słuchanie tego opracowania Rodericka Williamsa, śledzenie poszczególnych linii głosowych i współbrzmień między nimi, jest fascynujące! Jeszcze inną, choć mniej wyszukaną niespodzianką stanowi początek – *Pro Fumo*. Dla urozmaicenia na płycie pojawiają się również wybrane trzy fortepianowe *Gnossiennes* Erika Satiego. Francuski czar, pewną ekscentryczność tych dzieł, ładnie uchwyciła pianistka Anna Markland (którą, nota bene, słyszymy też jako pierwszy sopran zespołu, pod nazwiskiem Anna Crokes). Zespół I Fagiolini wypadł świetnie, w brzmieniu dominują jasne barwy, jest ono raczej skromne, quasi-solistyczne, niż masywne. Wy-

konania są eleganckie, pełne subtelności, artyści prezentują olbrzymią wrażliwość na zawarte w muzyce detale, z satysfakcją pokazują je odbiorcy. Ich humor (François) utrzymany jest w dobrym guście, bliższy niewinnej nieśmiałości niż rubasznosci. Strona techniczna wykonania nie budzi zastrzeżeń.

Muzycy dali z siebie wszystko – nie tylko w zakresie zaangażowania, ale również ilościowym – czas trwania płyty przekracza 81 minut! Zmysłowa okładka – z pięknymi ustami młodej Brigitte Bardot, zachęca, a może raczej kusi, by po album sięgnąć...

Łukasz Kaczmarek



MICHÈLE AUCLAIR
Milestone of a Legend

Membran 600317 • w. 2016, n. 1943-1962 • 8 CD
★★★★★

Ignorancja jest wstydliva. A wstyd, o ile nie ma nic wspólnego ze sztucznymi i nieracjonalnymi zahamowaniami, jest czymś zdrowym! Pora więc się do ignorancji. Do tej pory nazwisko Michèle Auclair było dla mnie jedynie nazwiskiem. Do momentu sięgnięcia po omawiany album, na odwrocie którego możemy przeczytać o Auclair jako „kultowej figurze”. Prezentuje on dokonania fonograficzne tej wybitnej francuskiej skrzypaczki i pedagog, żyjącej w latach 1924–2005. Jej kariera rozpoczęła się wraz ze zwycięstwem na Konkursie Margu-

erite Long – Jacquesa Thibauda w Paryżu w 1943 r., a została przerwana nagle i jeszcze w „przedszczytowym” momencie na początku lat 1960., przez wypadek samochodowy. Od tamtej pory skrzypaczka poświęciła się pedagogice. Michèle Auclair nie pozostawiła po sobie wielu nagrań. Wydał głównie przez Deccę i Philipsa, trudne do zdobycia, są dziś „cennym łupem dla kolekcjonerów”, by zacytować opinię z komentarza producentów boksu.

Przeszukując Internet w celu stworzenia, choćby w mało dokładnym przybliżeniu, dyskografii tej skrzypaczki, natrafiłem, poza rejestracjami zamieszczonymi w omawianym boksie, na zaledwie kilka innych płyt. Na pewno mogę stwierdzić, że nowy album Membran daje reprezentatywny i dość szeroki wybór nagrań Michèle Auclair.

Pierwsza płyta przynosi rejestracje dwóch koncertów skrzypcowych Mozarta: *nr 4 D-dur* KV 218 oraz *nr 5 A-dur* KV 219 dokonane z Filharmonikami ze Stuttgartu pod dyrekcją Marcela Couraуда w 1961 r. Są to do dziś stylowe kreacje, mające w sobie wiele ciepła, słońca i spokoju. Uwagę zwraca zwłaszcza wolna część *Koncertu A-dur*, która w wykonaniu Auclair jest wspaniałą, urzekającą pieśnią.

Dru ga zawiera nagranie *Koncertu D-dur* Brahmsa z Wiedeńskimi Symfonikami i Willemem van Otterloo z 1958 r. Tym razem słyszymy wspaniałe, klasyczne nagranie, arystokratyczne w swej klasie, ale też poruszające i odpowiednio energiczne. Niektórzy twierdzą, że to najlepsza płytowa kreacja w tym dziele!

Na trzeciej płycie znalazły się dwa nagrania. Najpierw słyszymy *Koncert skrzypcowy D-dur* Czajkowskiego utrwalony z Orkiestrą Austriacką pod dyrekcją Kurta Wössa – jed-

ną z najbardziej znanych rejestracji Michèle Auclair. Jest to znakomite wykonanie, z którego bije świeżość i spontaniczność: dźwięk skrzypaczki nieco ciemniejszy niż zazwyczaj, bardzo frapujący, a jej wirtuozeria i pasja zapierające dech w piersiach. Trzecia część jest doskonała, wprost porywa! Jak dla mnie, jest to jedno z najwybitniejszych nagrań tego dzieła! Następnie zaś pojawia się chyba największy rarytas: *Koncert skrzypcowy nr 1 C-dur* Haydna zarejestrowany w 1943 r. przez Auclair z Orkiestrą Towarzystwa Koncertowego Konserwatorium Paryskiego i Jacquesem Thibaudem jako dyrygentem. Jest to wzruszająca kreacja, mająca szczególny sentymentalny charakter: spotkanie młodziutkiej uczennicy i jej doświadczonego mistrza. Na czwartej i piątej płycie znalazł się komplet sześciu sonat na skrzypce i klawesyn (organy) BWV 1014–1019 Bacha. Nagrania Michèle Auclair dokonała z organistką Marie-Claire Alain w 1956 r. Jest to spotkanie dwóch mistrzyń. W czasie swojego powstania rejestracja mogła stanowić non plus ultra. Dziś, w zestawieniu z innymi, może wydawać się eleganczka i mistrzowska, choć tempa zdają się być nieco wolniejsze niż te, do których przywykliśmy, a i wibracja skrzypaczki odrobinę ostrzejsza.

Szósta płyta przynosi zapisy *Koncertu skrzypcowego g-moll* oraz *Kol Nidrei* Maxa Brucha z Orkiestrą Austriacką pod batutą Wilhelma Loibnera z 1952 r. Auclair czuje się w tej muzyce doskonale, romantyzm był z całą pewnością „jej epoką”! Pierwsza część *Koncertu g-moll* może wydawać się pięknie spokojna, lekko rozkołysana, choć tempo jest dość szybkie. Skrzypaczka, tak w *Koncercie*, jak i w *Kol Nidrei*, zachwyca ekspresją, dyrygent świetnie jej towarzyszy. A ja-

kież cudowne, pełne i głębokie brzmienie osiągnęła Auclair w ostatnim utworze!

Na płycie siódmej znalazły się dwie francuskie impresjonistyczne sonaty skrzypcowe: Debussy'ego i Ravela. Partnerką Auclair jest tutaj Jacqueline Bonneau, a rejestracje pochodzą z 1943 r. Zwraca tu uwagę przede wszystkim doskonała współpraca obu pań (znakomita Bonneau była częstą akompaniorką Auclair) i pełna elegancji i wyrafinowania stylowość. Wykonania są fantazyjne, z dużą dozą zachwytu dla muzyki. Znajdziemy tu też odpowiednią swobodę (*Blues Ravela*).

Program ósmej płyty wypełniają zaś kompozycje Fritza Kreislera i jego ulubione bisy – morze skrzypcowych perełek. Auclair akompaniuje pianista Otto Shulhof, zaś nagranie powstało w 1953 r. Wykonanie pełne jest ciepła i serdeczności. To przeurocza płyta, bez słabych punktów!

Na podstawie wszystkich tych kreacji możemy wyrobić już sobie jakieś zdanie na temat sztuki Michèle Auclair. Skrzypaczka gra zazwyczaj jasnym dźwiękiem, o wielkiej szlachetności i pięknie, a nadto pełnym ciepła. Jej kunsztowne legato i liryczna kantylena niejednokrotnie wzruszają, a przy tym są zmysłowe. Każdy utwór brzmi doskonale pod względem technicznym, jest przez nią dopracowany w najdrobniejszych szczegółach. Auclair gra z olbrzymią wrażliwością, wyczuciem stylu, zaangażowaniem i miłością do muzyki. Jej kreacje są zawsze interesujące, niebanalne. Pod względem artystycznego formatu skrzypaczka może się równać ze swoimi najbardziej znanymi kolegami, jak Heifetz, Ojstrach, czy Menuhin.

Omawiany album budzi tylko jedną wątpliwość: czy naprawdę trzeba było aż ośmiu płyt, by pomieścić te rejestra-

cje? Cała reszta jest jednak najwyższej próby!

Łukasz Kaczmarek



GUILLAUME DE MACHAUT
Messe de Notre Dame

Graindelavoix • Björn Schmelzer, dyrygent

Glossa GCD P32110 • w. 2016, n. 2015 • 72'50"

★★★★★



CLAUDIO MONTEVERDI
Il pianto della Madonna

La Compagnia del Madrigale

Glossa GCD 922805 • w. 2016, n. 2014 • 68'34"

Muzyka21
plyta miesiaca



FRANCESCO CAVALLI
Sospiri d'amore

Giulia Semenzato, sopran; Raffaele Pe, alt • La Venexiana • Claudio Cavina, dyrygent

Glossa GCD920940 • w. 2016, n. 2015 • 60'07"

★★★★★

Te trzy woluminy to prawdziwa uczta dla uszu miłośników muzyki dawnej od hiszpańskiej wytwórni Glossa. Alfred, Lord Tennyson (1809–1892) napisał kiedyś w swoim dziele *Dream of Fair Women*: „... gwiazda zaranna pieśni, której muzykę ziemia usłyszała”. Słowa te w pełni oddają charakter jednego z największych osiągnięć muzyki XIV stulecia, jakie stanowi *Messe de Nostre Dame* Guillaume'a de Machaut (1300–1377). Ta kunsztowna kompozycja kryje w sobie największe zdobycze doby Ars Nova. Słuchając przywołanego dzieła zauważymy skomplikowane jak na tamte czasy zawiłości rytmiczne, a także dość odważne rozwiązania harmoniczne. Ta pierwsza wielogłosowa msza skomponowana przez jednego autora, jako dzieło cykliczne powstawała ponad dwadzieścia lat, a De Machaut rozpoczął prace nad nią mając zaledwie 19 lat. Dzięki temu także na przestrzeni jednego dzieła możemy zaobserwować przemiany stylistyczne zachodzące w twórczości kompozytora. Zaproponowana interpretacja w wykonaniu artystów z Graindelavoix pod kierunkiem Björna Schmelzera odznacza się nie tylko wyraźnym zrozumieniem przekazywanych treści i zastosowanej formy, ale przede wszystkim oryginalną interpretacją, kryjącą w sobie bogatą paletę środków wyrazu, co pozwala na dostrzeżenie charakterystycznych cech dla stylu, w jakim utrzymane zostało dzieło.

Claudio Monteverdi (1567–1643) w swoim dziele *Il pianto della Madonna* również porusza tematykę dotyczącą Matki Boskiej. Podtytuł *La Compagnia Madrigale* jednoznacznie wskazuje na zastosowaną formę, w jakiej utrzymane zostały poszczególne dzieła. Monteverdi to kompozytor, który w sposób szczególny upodo-

bał siebie formę madrygału, zarówno na gruncie religijnym, jak też i świeckim. W prezentowanym albumie szczególną uwagę przykuwa nie tylko interpretacja, ale także i zastosowane aparaty wykonawcze. Dzięki nierównomiernej wymienności oddechów połączonych przez wszystkich wykonawców mamy wrażenie ciągłości fraz na przestrzeni większych fragmentów, co bez wątpienia świadczy o dojrzałości artystów. Dzięki temu możemy doświadczyć tego, co na temat Monteverdiego napisał Aquiliano Coppini: „Claudio Monteverdi poruszając uczucia staje się najbardziej uroczym tyranem ludzkich umysłów”. Słuchając tego albumu trudno nie zgodzić się z przywołanym stwierdzeniem, bowiem zaprezentowane kompozycje stanowią duże wyzwanie intelektualne dla odbiorcy.

Na ostatnim z omawianych woluminów znalazła się twórczość, której autorem jest Francesco Cavalli (1602–1676). Duety zawarte w *Sospiti d'amore* stanowią syntezę jego twórczości operowej. Odnajdziemy tam niemal wszystkie elementy charakterystyczne dla spuścizny tego kompozytora. Jednak na pierwszy plan wysuwa się zawarty w nich bogaty ładunek emocjonalny, którego ukazanie stanowi jeden z walorów przemawiających na korzyść omawianego albumu.

Karol Rzepecki

DANIEL HOPE
My tribute to Yehudi Menuhin

Deutsche Grammophon 479 5305 • w. 2016 • 74'59"

★★★★★

Omawiana płyta jest osobistym hołdem Daniela Hope'a Yehudiemu Menuhinowi. Ten wspaniały skrzypek i dyrygent, gdyby żył, w bieżącym roku skończyłby 100 lat. Dla Hope'a,

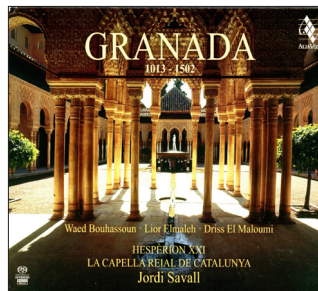


od najwcześniejszych jego lat był mentorem, nauczycielem. O związkach obojga artystów możemy przeczytać w dołączonej do albumu książeczce – także o bardzo osobistym charakterze, wzbogacającej wzruszającymi zdjęciami młodziutkiego Daniela i starszego już Menuhina, jak również liścikami od tego ostatniego. Hope sam jest autorem programu, który znalazł się na płycie – są to dzieła, które w jakiś sposób wiązały się z Menuhinem, należały do repertuaru starszego, bądź też młodszego skrzypka, a nawet były opracowywane przez Hope'a pod okiem Menuhina i wykonywane publicznie przez obu – najczęściej z Hope'em – solistą i Menuhinem – dyrygentem. Główny punkt programu stanowi młodzieńczy *Koncert skrzypcowy d-moll* Mendelssohna – utwór przywrócony do życia muzycznego właśnie przez Menuhina, ale i niejednokrotnie wykonywany przez Hope'a pod batutą starszego artysty. Na omawianej płycie Hope'owi towarzyszy zespół Kammerorchester Basel prowadzony przez solistkę. Jest to wykonanie emocjonujące, żywe, zadziorne i porywające. Inne większe dzieło, jakie znalazło się w programie, to *Koncert na dwoje skrzypiec i smyczki a-moll* RV 522 Vivaldiego – również jeden z tych utworów, którego uczył się Hope pod kierunkiem Menuhina. Tu wykonany jest z ciekawą stylowością i energią, trochę w duchu stylistyki retro-barokowej. Hope'owi towarzyszy grecki skrzypek i kompozytor

Simos Papanas, bardzo interesujący artysta! Z Menuhinem Hope uczył się również *44 Duetów* na dwoje skrzypiec Bartóka – trzy spośród nich gra na omawianej płycie z towarzyszeniem Daniela Lozakovitja. Na płycie nie mogło zabraknąć dzieł Edwarda Elgara (*Salut d'amour*) – to właśnie dokonane przez młodego Menuhina nagranie *Koncertu skrzypcowego* Elgara z kompozytorem jako dyrygentem, Hope uważa za największe osiągnięcie fonograficzne swojego mistrza. Innym wielkim, z którym młody Menuhin dokonał fantastycznych nagrań, był George Enescu – na omawianej płycie uhonorowany świetnym wykonaniem *Hora Unirii* przez Daniela Hope'a i pianistę Jacquesa Ammona. Poza wspomnianymi w programie albumu znalazły się utwory Bachary El-Khoury'ego, Steve'a Reicha, Johna Tavenera (uwielbiany przez Menuhina *Śpiew Aniela* – pięknie wykonany przez Chen Reiss), Hansa Wernera Henzego, Jo Knümmanna i Maurice'a Ravela. Z twórczości tego ostatniego, Daniel Hope wybrał *Kaddisch* – żydowską modlitwę o śmierć; utwór, którego nauczył się pod kierunkiem Menuhina, a który wykonał jako bis po koncercie z Menuhinem – dyrygentem, 7 marca 1999 r. Mistrz przysłuchiwał się wśród muzyków orkiestry. Pięć dni później zmarł... Wykonanie zamieszczone na płycie jest mistyczne, niezwykle.

Daniel Hope zapewnił nam bardzo wszechstronny, bogaty i interesujący przekrój repertuaru związanego z Sir Yehudim Menuhinem. Co ciekawe, muzyka ta doskonale pasuje też do Daniela Hope'a – jednego z najznamienitszych skrzypków naszych czasów. Wspomniały ho!d!

Łukasz Kaczmarek



**GRANADA
1013 – 1502**

Waed Bouhassoun; Lior Elmaleh; Driss El Maloumi • Hesperion XXI; La Capella Reial de Catalunya • Jordi Savall, dyrygent
Alia Vox AVSA9915 • w. 2016, n. 2013 • SACD, 78'39"
★★★★

Jordiego Savalla nikomu nie trzeba przedstawiać. Hiszpański artysta od kilku dekad z niesłabnącym zapalem odkrywa przed słuchaczami muzykę dawnych epok. Na swej najnowszej płycie, *Granada 1013–1502*, nagranej wraz z zespołami *Hesperion XXI* oraz *La Capella Reial de Catalunya*, po raz kolejny powrócił do tego, co jest mu najbliższe i od czego rozpoczynał u schyłku lat 60. XX w. swą karierę – do brzmień Półwyspu Iberyjskiego. Analizując wykaz zawartych tu utworów można dojść do szybkiej i dość zaskakującej konkluzji, iż Savall nie oferuje niczego nowego. Na płycie można odnaleźć doskonale wszystkim znane *Cantigas de Santa Maria*, romanse, villancico, lamentsy, fragmenty liturgii mozarabskiej oraz improwizowane utwory instrumentalne wykonane w eklektycznym stylu z pogranicza kultur chrześcijańskiej, arabskiej i żydowskiej, czyli w sposób współcześnie powszechnie przyjęty dla średniowiecznego i renesansowego repertuaru wywodzącego się z tych regionów. Czy więc Savall postanowił jedynie podsumować silnie wyeksploatowane zarówno przez niego jak i przez innych wykonawców

pomysły, nie siląc się na nic nowego? Być może i to było intencją, należy jednak zwrócić uwagę, że, wbrew pozorom, *Granada* wymyka się pewnym zastanym schematom. Przede wszystkim postrzegane pojedynczo jako powielenie zastanych idei utwory zestawione zostały w przemyślany sposób, prezentujący poszczególne etapy rozwoju kulturowego Grenady: od 1013 r. aż po rok 1502. Takie holistyczne ujęcie, w którym ogólne rozplanowanie płyty jest nie mniej istotne niż wykonanie poszczególnych utworów, również nie jest niczym nowym. Jednakże w *Grandzie* uwagę zwraca to, iż poszczególne kompozycje w wielu miejscach, mimo różnic stylistycznych, zlewają się ze sobą, co daje swoiste wrażenie ciągłości. W konsekwencji trudno postrzegać płytę jako zbiór utworów, a raczej jako muzyczną, nierozzerwalną całość. Co ważne, blisko 80 minut wielobarwnej mozaiki iberyjskich brzmień przeszłości nie nuży, a wręcz zachęca do zgłębienia znaczenia wykorzystanych tekstów, czy też historii samej Grenady, streszczonej w dołączonej do płyty książeczce. Oczywiście odpowiednio obeznany z tematem odbiorca, bez problemu usłyszy pewne kompromisy wykonawcze, powodujące, że płyta nie w każdym miejscu jest odpowiednio „historycznie poinformowana”. Jeżeli jednak ten istotny dla niektórych wymiar nie ma decydującego znaczenia, to warto poświęcić czas, by zapoznać się z tą ciekawą opowieścią o Grenadzie.

Dominika Stopczyńska

THE MENUHIN CENTURY

Warner 0825646782741 • w. 2016

☆☆☆☆☆

Kolekcja prezentująca niezwykły przegląd kariery cenionego skrzypka Yehudiego Menuhina, począwszy od jego pierwszego nagrania w wieku 13 lat, składa się z 80 płyt CD, 11 płyt DVD i ponad 200-stronicowej książki. Katalog Warner Classic zawiera nagrania obejmujące siedemdziesiąt lat twórczości artysty, natomiast nagrania dostępne w zestawie *The Menuhin Century* obejmują lata od 1929 do 1998 i są efektem pięćdziesięciu trzech lat działalności skrzypka. Komplet skupia się na historycznych, muzycznych smaczkach, ale przede wszystkim prezentuje te nieznane, niedostępne wcześniej na płytach CD nagrania. Cały zestaw, podzielony na 6 zbiorów tematycznych, powstał w ścisłej współpracy z reżyserem, a zarazem przyjacielem Menuhina – Bruno Monsiegeonem, który nie tylko wyreżyserował kilka filmów, które pojawiły się w zestawie na DVD, ale także udostępnił wiele wcześniej niepubliko-

wanych nagrań, które mogą uzupełnić zbiory miłośników sztuki Menuhina. Jest również autorem książeczek dołączonych do pojedynczych albumów oraz twórcą wspomnianej wyżej książki, dokumentującej drogę do sławy Menuhina oraz obfitującej w serię osobistych anegdot, dopełnionej zdjęciami.

Zbiór zatytułowany *Unpublished Recordings & Rarities* zawiera 22 płyty CD, które mieszczą w sobie ponad pięć dekad pracy twórczej skrzypka i skupiają się zwłaszcza na całkowicie nieznanym materiale. Kolekcja rozpoczyna się nagraniami zarejestrowanym podczas występów realizowanych od 1929 r., obejmującymi repertuar sonat Bacha i Beethovena przez serię olśniewających, chronologicznie ułożonych małych form muzycznych Ravela, Schumanna, Bartoka... Na tym albumie można usłyszeć również utwory, które wcześniej dostępne były tylko na płytach winylowych. Należą do nich m.in. *Koncert skrzypcowy nr 5 A-dur* Mozarta, komplet sonat skrzypcowych Brahmsa, *Koncert skrzypco-*

wy nr 1 Brucha (z Londyńska Orkiestrą Symfoniczną), ale przede wszystkim sześć sonat na skrzypce i klawesyn Bacha. Interpretacja tych sześciu arcydzieł przez Menuhina jest niczym więcej, jak perfekcyjnym, subtelnym przekazem polifonicznej struktury barokowych utworów. Nagrania zawarte w kolejnym zbiorze miały szczególne znaczenie nie tylko dla historii muzyki, ale i dla historii naszych czasów w ogóle – począwszy od II wojny światowej aż do dziś. 18 płyt CD z przełomowymi dla Menuhina nagraniami to nie tylko skrzypcowy koncert Elgara, który rozpoczyna zbiór. Mimo to, jest to na pewno znaczące nagranie, upamiętniające współpracę samego Elgara z Menuhinem zaraz na początku jego międzynarodowej kariery w wieku 16 lat.

The Historic Recordings zawiera kompletne nagrania arcydzieł Bacha na skrzypce solo, wykonane między 1934 a 1936 r. To nie pierwsze podejście Menuhina do utworów Bacha, ale niewątpliwie są to nagrania znaczące, stanowiące punkt odniesienia dla przy-

szłych interpretatorów muzyki Bacha i stawiające im wysoko poprzeczkę. *Koncert* Schumanna, który nigdy wcześniej nie był przez nikogo wykonywany (nawet przez samego kompozytora, który krótko po jego skomponowaniu pogrążył się w chorobie psychicznej) stanowi połączenie między koncertami Beethovena i Brahmsa w repertuarze Menuhina. Z okresu wojny zachowały się fragmenty nagrań koncertów z Moskwy – w tym między innymi *Koncert podwójny* Bacha, zagrany we współpracy z Dawidem Ojstrachem. Kolejnymi nagraniami są zarejestrowane od 1947 r. koncerty będące efektem muzycznej przyjaźni Menuhina z niemieckim dyrygentem Furtwänglerem. Na płycie numer 12 znajduje się największe arcydzieło swojego gatunku – *Sonata na skrzypce solo* Bartoka, którego Menuhin poznał w Nowym Jorku w 1943 r.; kompozytor zmarł kilka miesięcy po światowej premierze tego dzieła. Kolejne nagrania z kompletu stanowią ogromną wartość sentymentalną: interpretacja utworu *Abodah* Blocha (inspirowa-

J. Haydn – Koncert wiolonczelowy C-dur • W.A.Mozart – Symfonia koncertująca Es-dur KV 364

Clemens Hagen, wiolonczela • Jan Bjøranger, skrzypce, dyrygent • Lars Anders Tomter, altówka • 1B1

Simax PSC1351 • 56'19"

☆☆☆☆☆

Omawiana płyta przykuwa uwagę dobrze znanym, ale cudownym i zawsze chętnie



śluchanym repertuarem z drugiej połowy XVIII w. Tworzą go dwa dzieła koncertowe: *Koncert wiolonczelowy C-dur* Józefa Haydna, wzruszające, bardzo pomysłowe melodycznie i jedno z najciekawszych dzieł tego twórcy, a także *Symfonia koncertująca Es-dur KV 364* Mozarta z przepiękną, pełną głębi częścią powolną (której główny temat został wiele lat później wykorzystany przez Michaela Nymana w jego *Trysting Fields*). A jeśli kompozycje te trafią na odpowiedzialnych wykonawców, ich słuchanie jest ogromną przyjemnością. Tak też się dzieje w przypadku omawianej płyty. Spośród artystów, którzy wzięli udział w nagraniu, postacią najbardziej znaną jest niewątpliwie

wiolonczelista Clemens Hagen. Najsilniej kojarzony jest on chyba jako członek słynnego Kwartetu Hagenów. Jako solista w *Koncercie* Haydna spisuje się bardzo dobrze. Jego dźwięk jest lekki, zwiewny, ruchliwy. Artysta gra w sposób błyskotliwy, wirtuozowski, efektowny, momentami nawet (ekspozycja części pierwszej) nieco agresywny. Wykonanie cechuje techniczna precyzja, duża klarowność. Zespół 1B1 pod dyktando Jana Bjørangera godnie towarzyszy, brzmi nieco skromnie. Ciekawostką stanowią kadencje autorstwa Henninga Kraggeruda. Wykonanie jest ogólnie dobre, klasyczne, ustępuje jednak nieśmiertelnym kreacjom Jacqueline du Pré z Danielem Ba-

renboimem i Christophe'a Coina z Christopherem Hogwoodem. Nagranie *Symfonii koncertującej* Mozarta charakteryzuje podobny poziom techniczny, choć pod względem interpretacyjnym brak tu wyrazistej ścieżki, indywidualnego rysu. Jednak pełne delikatności *Andante* może wzruszyć. Uwagę zwraca zwłaszcza altowiolista, Lars Anders Tomter, którego brzmienie jest wyróżniające się, dość ciemne, doskonale kontrastujące z dźwiękiem skrzypiec, bliskie wiolonczeli. Nic dziwnego, skoro artysta dysponuje fantastycznym instrumentem – altówką Gaspara da Salo z około 1590 r. Jan Bjøranger to również muzyk kompetentny, dobrze sprawdzający się tak w roli skrzyp-

nego grą siedmioletniego skrzypka) oraz jego dwóch suit napisanych tuż przed śmiercią to wyraz czci Menuhina dla tego artysty – „Jeśli Bloch był moim pierwszym kompozytorem, ja będę jego ostatnim wykonawcą”. Dopełnienie stanowią wydane po raz pierwszy nagrania oraz te wykonane we współpracy z Ravim Shankarem i Stephanem Graphellim.

Live Performances and Festival Recordings to zestaw 7 płyt CD zawierający nagrania z występów na żywo, obejmujący okres czterech dekad – w tym zestaw olśniewających, po raz pierwszy zarejestrowanych koncertów Bacha, Brahmsa, Paganiniego. Nagrania zawarte w tym zestawie to przede wszystkim wcześniej niepublikowane, stanowiące uzupełnienie katalogu występy m.in. *Koncert skrzypcowy* Brittena z towarzyszeniem Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Istvana Kertésza, zarejestrowany w 1986 r. w Edynburgu. Zestaw wieńczą nagrania utworów Strawińskiego, Hindemitha, Bartóka, Corellego z Bath Festival Orchestra, w których Menuhin przewodził jako dyrygent. Kolejny zestaw składa się z 20 płyt CD, zawiera kompletne nagrania z lat 1930–1970 ze wspólnych występów Menuhina z jego siostrą Hephzibah. Prócz standardowego repertuaru rodzeństwa, zestaw zawiera edytowane specjalnie do tego kompletu dodatki uzupełniające ich wspólny katalog, m.in. *Sonata skrzypcowa G-dur* Mozarta, *Trio „Archduke”* Beethovena. Dopełnienie stanowią nagrania z koncertów na żywo z Moskwy.

The Virtuoso and His Landmark Recording to zbiór 13 płyt CD, m.in. kompletnych sonat Beethovena (we współpracy z Louisem Kentnerem) i głównych koncertów, prezentujących doskonałość techniczną skrzypka jako interpretatora. Zestaw mieści w sobie ostatnie nagranie

Menuhina jako skrzypka, zrealizowane wraz z jego synem, Jeremym w 1988 r.

Twórczość Yehudiego Menuhina została udokumentowana również na płytach DVD. 11 płyt wyprodukowanych pod kierownictwem Bruna Monsaingeona to nie tylko relacje z pobytu w Rosji, ale przede wszystkim 3-godzinna rozmowa z Menuhinem.

Justyna Midura



ka, jak i dyrygenta. Płyty dopełnia atrakcyjna szata graficzna z motywami arboralnymi i barwami jesieni.

Lukasz Kaczmarek

HOHLER FELS

New Works for Flute

Dzieła: Rolfa Gehlhaaea, Christophera Foxa, Paula Goodeya

Karin de Fleytm, flet; Peter Merckx, klarnet; Jakob Fichert, fortepiano • RNCM Wind Orchestra • Mark Heron, dyrygent

Métier msv 28555 • w. 2016 • 64'41"

☆☆☆☆

Na rynku muzycznym ostatnich lat łatwo zaobserwować stopniowe zainteresowanie utworami pisanyymi na instru-

menty dęte drewniane – taką też płytę przedstawia nam wytwórnia Métier.

Płyta zatytułowana jest *Hohler Fels – new works for flute*. Tytuł płyty wziął się od nazwy jaskini Hohle Fels, usytuowanej w Alpach Szwabskich w południowych Niemczech, blisko miejscowości Ulm. Odkryto tam dużą liczbę starożytnych artefaktów z okresu Paleolitu dolnego, w tym znaną statuetkę *Wenus z Hohle Fels* oraz kilka prostych fletów wykonanych z kości ludzkich oraz z kości słoniowej – najstarszych spośród odnalezionych dotychczas.

Utwory prezentowane na krążku są wykonywane przez belgijską flecistkę Karin de Fleyt, jedną z czołowych spe-

cialistek w grze na tym instrumencie. Gra ona na wielu odmianach fletu, jak choćby flet altowy, basowy, flet piccolo, czy wywodzące się z kultury buddyjskiej flet bambusowe – bansuri i shakuhachi. Współpracowała z wieloma czołowymi kompozytorami europejskimi, zwłaszcza zaś ze zmarłym kilka lat temu Karlheinzem Stockhausenem. Towarzyszą jej klarncista Peter Merckx (klarnet basowy i altowy) oraz Jakob Fichert (fortepiano), a w utworze ostatnim Orkiestra Dęta RNCM pod dyrykcją Marka Herona.

Album otwiera kompozycja Rolfa Gehlhaara *Grand Unified Theory of Everything*. To prawie szesnastominutowa kompozycja na flet, klarnet

i fortepiano, bardzo oszczędna w środkach, nastrojowo wprowadzająca nas do jaskiniowego klimatu (najbardziej trafną ilustracją jaskiniowych odmětów i przeprowadzeniem przez nie słuchacza będzie ostatni utwór, jednak już tu wyczuć możemy chęć wprowadzenia odbiorcy w mroczny świat). Instrumenty dialogują ze sobą, to znów harmonijnie ze sobą współgrają, by za chwilę gwał-



townie przerwać narrację muzyczną, jakby na drodze słuchacza pojawiło się nagle jakieś niezwykle znalezisko. Całość kończy spokojna kantylena fletu z subtelnym towarzyszeniem fortepianu – może to koniec wędrówki i ponowne ujrzanie światła dziennego?

Druga z trzech kompozycji to utwór na flet solo, skomponowany przez Christophera Foxa i zatytułowany *Stone.wind.rain.sun*, w całości oparty na krótkich, urywanych, przerywanych pauzami dźwiękach, wydobywanych z fletu przez krótkie zadęcia; pojawiają się tu też przedęcia, a charakter muzyki jest bardzo niespokojny, gwałtowny. Kojarzy się to z pierwszymi próbami gry na flecie, co nawiązuje być może do wspomnianej w tytule jaskini; kto wie – może tak właśnie brzmiały pierwsze dźwięki wydobywane przez ludzi pierwotnych, na dopiero co przez nich stworzonym instrumencie.

Całość zamyka największa kompozycja tego albumu, *Koncert „Hohler Fels”* Paula Goodeya, któremu oprócz muzyków solowych towarzyszy orkiestra dęta. Rozpoczyna go mroczna introdukcja, przenosząca nas w wyobraźni w otchłanie głębokiej, mrocznej jaskini Hohler Fels, prowadząc niejako słuchacza przez kolejne korytarze tak odległej przeszłości. Zatytułowana jest *Venus – Wild Horse* (jest i wspomniana wcześniej *Wenus*), czyli *Wenus – Dziki Koń*. Druga część to krótki „łącznik”, o wdzięcznym tytule *Water Bird (Wodny Ptak)*, bardzo spokojny i melodyjny. Trzecia i ostatnia część – *Lowenmensch* – to powrót do materiału otwierającego kompozycję, ale zawierającego – tu cytat twórcy – „bardziej upiorne dźwięki w partii orkiestry”.

Z wyjątkiem drugiej kompozycji, dość eksperymentalnej i monotonnej w przebiegu, płyta ta stanowi ciekawą odsłonę brzmieniową fletu i innych instrumentów dętych, a nawiązanie do tajemniczej jaskini z muzycznymi znaleziskami sprzed tysięcy lat dodatkowo nadaje kompozycjom mroczny i tajemniczy charakter, co znakomicie uwypuklają obaj kompozytorzy, sięgając po rozmaite środki, podtrzymujące ten specyficzny klimat.

Jakub Banaś

JANOSKA ENSEMBLE


Deutsche Grammophon 481 2524 • w. 2016 • 64'06"
★★★★

Pierwsze skojarzenia po wysłuchaniu omawianej płyty to Roby Lakatos i przyjaciele: węgierski (a właściwie rumuński) skrzypek, również nagrywający ze swym zespołem dla Deutsche Grammophon. Janoskowie są młodszy o dobre dwie dekady, wywodzą się z nieco innego kręgu kulturowego (to Słowacy!), lecz reprezentują podobną sty-

listykę. Kwartet, który tworzą, jest zespołem stricte rodzinnym. Troje muzyków (obaj skrzypkowie i pianista) nosi jedno nazwisko – Janoska; kontrabasista, choć zwię się Julius Darvas, jest w istocie szwagrem Janosków. Ich płyta zawiera popularne utwory klasyczne (Straussa, Masseneta, Sarasatego, Kreislera, Piazzolli etc.) w oryginalnych aranżacjach artystów. Nadmienić należy, że hasło „aranżacje” w rzeczywistości tożsame jest tutaj z przekomponowaniem, ingerencje muzyków w pierwotne dzieła są dość znaczące i dotykające najbardziej elementarnych składników, jak rytm, melodia i harmonia. Całość tworzy jednak dość spójny program, skrojony według jednego (aczkolwiek dość frapującego) wzorca, który zwię się Janoska. Nie bez znaczenia zdaje się więc być naklejka na płycie: „Janoska style”! W tym miejscu proponuję Państwu eksperyment myślowy: proszę po wysłuchaniu omawianej płyty pomyśleć o dowolnym (innym!) utworze i wyobrazić sobie, jak brzmiałby on w interpretacji Janoska Ensemble. Znaczy to, że kolejne utwory opracowywane są według zbliżonego modułu. Łączy on klasyczny wzorec z elementami

jazzowymi i etnicznymi: nie brak wyraźnych nawiązań do słowiańskiej muzyki tradycyjnej, ale i pewnej „cygańskości”. Stąd poddawane takim zabiegom kompozycje Pabla Sarasatego, czy *Fantazja na tematy z Carmen Bizeta* Franza Waxmana sprawdziły się znakomicie, ale już uwertura do *Zemsty nietoperza* J. Straussa II i *Medytacja z Thais* Masseneta mogą budzić pewne wątpliwości... Za to wieńczące program *Adiós nonino* Astora Piazzolli jest technicznym i twórczym majstersztykiem, wykonanym tak wirtuozowsko, co wzruszająco. Ciekawie słucha się też kompozycji (w zasadzie kolażów) samych Janosków. „Janoska style” urzekł najwybitniejszych. Wśród fanów zespołu są bowiem najznamienitsi artyści naszych czasów, jak Julian Rachlin, Anna Netrebko, Mischa Maisky, Christoph Eschenbach, czy Lalo Schifrin, których ciepłe recenzje cytowane są w książeczce płytowej. Bo Janoska Ensemble to z pewnością świetni technicznie, a przy tym niezwykle kreatywni mistrzowie, których po prostu „da się słuchać” i „da się lubić”.

Łukasz Kaczmarek



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

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



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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie 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

www.gadki.lublin.pl

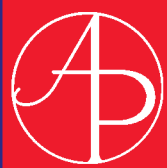


PŁYTY ACTE PRÉALABLE

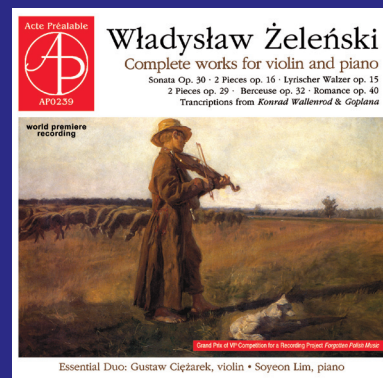
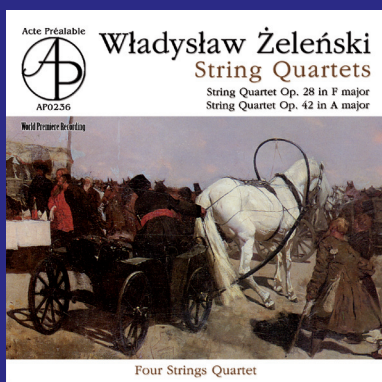
zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

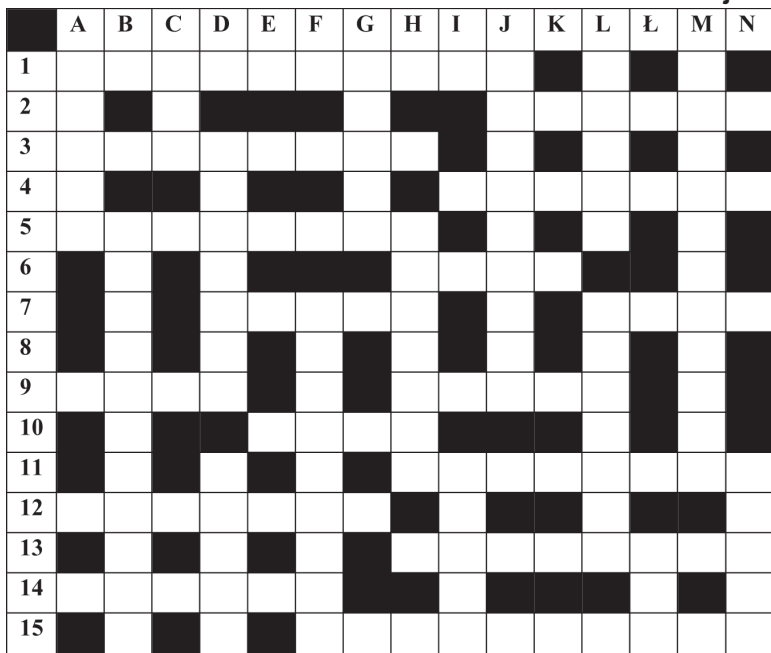


do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Krzyżówka nr 77/październik 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) Janusz ... wybitny polski pianista; 2-J) poemat symf. Duparc'a; 3-A) Ada ..., pol. piosenkarka (1944–1991); 4-I) utwór Griega; 5-A) Władysław ... pol. kompozytor i pianista; 6-H) imię Szerszenia lub Zduni-kowskiego; 7-D) opera F. Mireckiego; 7-L) imię Strawiń-skiego; 9-A) następstwo uporządkowanych dźwięków; 9-H) rozpiętość głosu ludzkiego; 10-E) Cygan z opery *Manru*; 11-H) drobny, fantazyjny utwór; 12-A) pogodny utwór muzyczny; 13-H) borykanie się z losem; 14-A) podstawowy interwał muz.; 15-F) muzyk z orkiestry dętej.

Pionowo: A-1) zamknięty odcinek przebiegu muzycz-nego; B-5) balet J. A. Maklakiewicza; C-1) nazwa pod-wyższego o półton dźwięku c; D-3) opera Spontinie-go; D-11) opera A. Wieniawskiego; F-7) Delfina ..., pol. śpiewaczka operowa; G-1) właściwość, znamię; H-5) imię piosenkarki i aktorki Urbańskiej; I-11) imię Statkowskie-go; J-1) osoba z opery *Juliusz Cezar*; L-1) ... *Igor* w ty-tule opery Borodina; L-7) imię piosenkarki Trojanowskiej; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) Krystian ..., wybitny pol-ski tenor; N-11) osoba z opery *Hrabia Ory* Rossiniego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 76
Walentyna Lisica

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

8-H, 1-B, 4-A, 1-J, 5-A, 15-B, 15-I, 6-I, 4-M, 2-M, 7-H, 12-D, 5-E, 9-M, 9-A, 11-A.

płyty otrzymują: **Józef Czaja**, Puławy; **Anna Już-wik**, Legnica; **Bernard Pyszny**, Lublin

Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

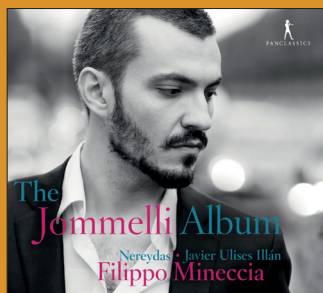
⑤ Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 – 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

Nowości w dystrybucji CMD

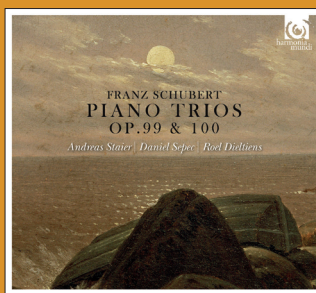


Harmonia Mundi HMC 902249

Antonio Vivaldi
Koncerty na 2 skrzypiec i orkiestrę
Giuliano Carmignola
i Amandine Beyer
Gli incogniti



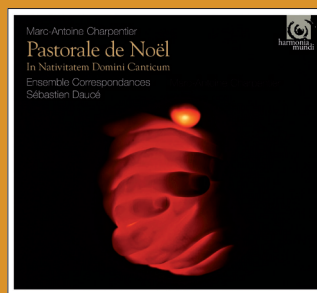
Pan Classics PC 10352



Harmonia Mundi HMC 902233.34



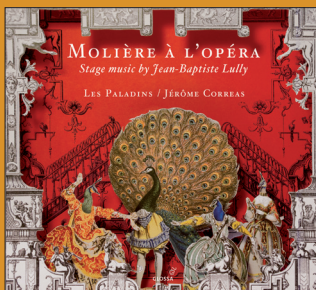
Harmonia Mundi HMC 902235



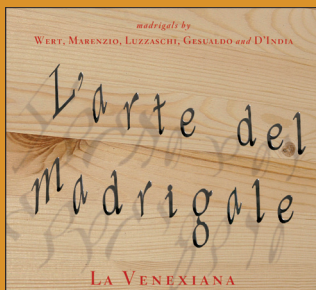
Harmonia Mundi HMC 902247



Glossa GCD 922806



Glossa GCD 923509



Glossa GCD 920930



Ricercar RIC 373



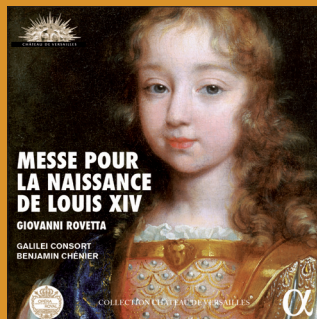
Alpha 243



Alpha 249



Alpha 250



Alpha 965



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

Géza Zichy – jednoręki pianista i kompozytor węgierski
dwa nowe albumy już w sprzedaży

AP0365 • DDD • 55'20"
 ® 2016 • © 2016

Géza Zichy
 1849 – 1924

Fortepianowe Dzieła Wszystkie

Sonate für Pianoforte für die linke Hand
Deux Morceaux pour la main gauche seule
Quatre Études pour la main gauche seule
Six Études pour la main gauche seule

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable

Géza Zichy
Complete Piano Works

Sonate für die linke Hand • 4 Études pour la main gauche seule
 2 Morceaux pour la main gauche seule
 6 Études pour la main gauche seule

world premiere recording

Artur Cimirro

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

AP0372 • DDD • 57'16"
 ® 2016 • © 2016

Géza Zichy
 1849 – 1924

Wszystkie Transkrypcje Fortepianowe

J. S. Bach – Chaconne BWV 1004
 F. Chopin – Polonaise in A major op. 40 no. 1
 F. Liszt – Nocturne no. 3 “Liebestraum”
 Fantasie über Motive aus Wagner Tannhäuser
 Liszt-March
 Idyll
 Nász-Gavotte
 Entrance and King’s Anthem
 Liebestraum-Fantasie
 Rákóczy March

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable

Géza Zichy
Complete Piano Transcriptions

Bach – Chaconne • Chopin – Polonaise • Liszt – Liebestraum • Wagner – Tannhäuser
 Idyll • Nász-Gavotte • Entrance and King’s Anthem
 Liebestraum-Fantasie • Rákóczy march

world premiere recording

Artur Cimirro

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

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