

• Msza 1050 Gabriela Kaczmarka w Berlinie • Nowe oratorium Joanny Bruzdowicz •

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 11 (196)  
listopad 2016  
ROK XVII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Sir Neville Mariner

15 IV 1924 – 2 X 2016

**Ricarda Merbeth**  
najlepiej odpoczywam  
w domu

**Elena Pankratowa**  
wszystko w moim życiu  
kręci się wokół muzyki

**Bartłomiej Pękiel**  
perły w skarbcu polskiej  
muzyki barokowej

**Joanna Kozłowska**  
legendy polskiej  
wokalistyki

**Mariusz Kwiecień**  
komedia romantyczna  
na wrocławskim Forum

**Jakub Tchorzewski**  
René de Boisdeffre odkryty





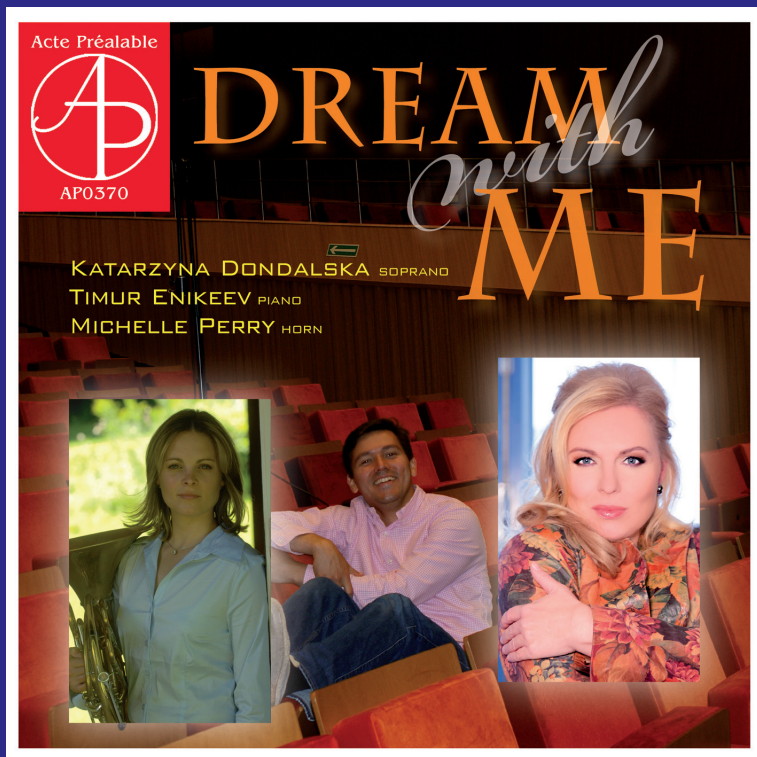


# TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Katarzyna Dondalska – światowej sławy sopran koloraturowy – i jej najnowsza płyta już w sprzedaży

AP0370 • DDD • 77'19"

® 2016 • © 2016



- S. Rachmaninow – *Do Not Sing to me, My Beauty*
- H. Ware – *Marguerite*
- C. G. Spross – *Gathered Rose*
- J. Massenet – *Élégie*
- C. Gounod – *My beloved spake*
- G. Braga – *Der Engel Lied*
- J. Mysliveček – *Aria*
- C. Jacobs-Bond – *A perfect day*
- G. Rebling – *Waldsehnsucht*
- E. Grieg – *Solvejgs Lied*
- F. Lachner – *Frauenliebe und Leben*
- O. Nicolai – *Variazioni concertanti*
- S. Rachmaninow – *Vocalise*
- F. Gothe – *Postillon-Lied*
- J. Massenet – *Meditation*
- S. J. Walter – *Vokalise*
- S. J. Walter – *Soggetti Italiani*
- L. Bernstein – *Dream with me*



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

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





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

## WYJĄTKOWA PROMOCJA POLSKIEJ MUZYKI

Wybierz z największego na świecie katalogu płyt  
z premierowymi nagraniami muzyki polskiej

**50 płyt za 550 zł**

lub

**25 płyt za 350 zł**

lub

**10 płyt za 170 zł**

lub

**Za każdą zamówioną płytę CD  
z naszego katalogu w cenie 40 zł  
możesz wybrać drugą za darmo!**

(w przypadku albumów wielopłytkowych, ceną jest wielokrotność podanej powyżej ceny, ilość płyt darmowych jest równa ilości płyt CD w albumie)

Oferta ważna do 31 stycznia 2017 r. lub do wyczerpania zapasów. Forma płatności: przedpłata po potwierdzeniu zamówienia. Dostawa bezpłatna na terenie Polski.

Zamówienia można składać: na adres [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl), telefonicznie +48 22 648 88 38 lub w formie listownej na adres: Acte Prealable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

Koszt dostawy poza Polskę do ustalenia po przyjęciu zamówienia.

Oferta dostępna tylko w Polsce.

więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



**ŻYCIE**

5 Reflektorem po scenach: Zakopane • Wrocław • Kraków • Berlin • Londyn • Kühlungsborn

**CZŁOWIEK**

- 24 Sir Neville Marriner – 15 IV 1924 – 2 X 2016 – Karol Rzepecki
- 26 Legendy Polskiej Wokalistyki (61)  
Joanna Kozłowska  
Adam Czopek
- 28 René de Boisdeffre odkryty – melodia i elegancja formy – z Jakubem Tchorzewskim o płycie z muzyką René de Boisdeffre rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 31 Wszystko w moim życiu kręci się wokół muzyki z Eleną Pankratową rozmawia Jolanta Łada-Zielke
- 33 Najlepiej odpoczywam w domu – z Ricardą Merbeth rozmawia Jolanta Łada-Zielke

**DZIEŁO**

35 Maestro Donizetti i jego opery (10)  
Córka pułku  
Adam Czopek

**MUZYKA POLSKA**

37 Perły w skarbcu polskiej muzyki barokowej – Rafał Grabiszewski

**PLYTOTEKA**

40 Palcem po płycie: Nowe oratorium Joanny Bruzdowicz  
Łukasz Kaczmarek

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 Jedzejczak,  
Łukasz Kaczmarek, Dariusz Mazurowski,  
Ewa Murawska, Karol Rzepecki,  
prof. Bogusław Schaeffer,  
Dorota Staszewicz, Mariusz Trojanowski,  
Maria Wilczek-Krupa,  
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne  
Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
Jakub Tchorzewski  
fot. Walter Garosi

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 odcińku 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

Karol Kozłowski  
for. Tomasz Budzyński

opery • filharmonie • festiwale

**ZAKOPANE** **M**uzyka na gór szczytach rozbrzmiewa unisono. W dużej części utworów, wykonywanych podczas tegorocznego, ósmego z kolei Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Muzyka na szczytach” w Zakopanem (2–10 września 2016), pojawiały się brzmienia unisonowe.

### KAMERALISTYKA W WYDANIU INSTRUMENTALNYM

**J**uż w otwierającym pierwszy koncert *Kwintecie fortepianowym f-moll* op. 18 Mieczysława Weinberga dały one znać o sobie w czwartym ogniwie *Largo*, umieszczonym w tzw. punkcie złotego podziału. Wyłania się z nich dialog skrzypiec z wiolonczelą. Tu także pojawia się rozbudowana kadencja fortepianu – wcześniej można było odnieść wrażenie, iż jest to raczej kwartet smyczkowy z fortepianem obbligato, jedynie dobarwiający fakturalnie kompozycję – wchodzącego następnie w dwugłos z wiolonczelą. To jakby rdzeń całego utworu, na który składają się nieco kolażowe *Moderato con moto*, z wkradającymi się w jego przebieg motywami jakby zaczerpniętymi z muzyki popularnej, po którym następują: *Allegret-*

*to*, przybierające nieco atonalne rysy, drapieżne brzmieniowo *Presto* z efektami glissandowymi, a całość wieńczy *Allegro agitato* o toccatowym charakterze, by ostatecznie ustąpić miejsca postępującemu wygasaniu muzycznej narracji.

Utwór aż roi się od pomysłów, którymi można by śmiało obdarować kilka opusów. Dzięki subtelnej, a zarazem wyczulonej na kolorystykę grze Royal String Quartet, ten nadmiar nie raził i nie był odczuwany jako eklektyzm, lecz raczej wciągał i przykuwał uwagę dla swej stylistycznej różnorodności.

Unisono, tym razem czterech instrumentów dętych drewnianych (flet, obój, klarnet, fagot) i waltorni, rozbrzmiewa w *Andante cantabile*, wolnym ustępie *Kwintetu dętego* Tadeusza Szeligowskiego. Część tę wyróżnia ponadto prowadzenie głosów na sposób wokalny, co spokrewnia ją z liryką operową. Odmiennie jest w *Allegro con brio*, odznaczającym się neoklasycystyczną motoryką i potocznością przebiegu muzycznego, podczas gdy *Allegro scherzando*, zgodnie ze swym oznaczeniem skrzy się figlarnością, zwłaszcza w klarnetowym i fagotowym wydaniu.

Unisonowe motywy przeważają też w utworze *Zebranie przełożonych alewiotów przy szklance raki* Fazila Saya, ekstra-

waganckiego tureckiego pianisty-wirtuoza i kompozytora. Udało mu się w dość harmonijny sposób pogodzić tradycję zachodnią z orientálną. Przede wszystkim odwołał się do trzyczęściowej formy sonatowej, a muzyczną narrację oparł na wielogłosowym kontrapunkcie, odznaczającym się z lekka wschodnią ornamentyką. Utwór cechuje znaczna doza kontrastowości, a także motoryki niepozabawionej muzycznego humoru, co raczej rzadkie u twórców pochodzących ze Wschodu. Zrodziło to pewien eklektyzm, ale zarazem zapewniło urozmaicenie i wartko toczący się przebieg muzyczny, zapobiegający powstaniu wrażenia orientálnej monotonii.

Z kolei flet intonuje temat, nawiązujący rysunkiem melodycznym do tego, który w trakcie sufickich ceremonii wykonywany jest na neyu, czyli tureckiej odmianie tego instrumentu, po czym dołącza do niego klarnet i w ten sposób następuje przejście do wolnego ustępu, rozwijającego się imitacyjnie we wszystkich pięciu głosach.

Trzecią część charakteryzuje rwący się, jakby niemożliwy do zaistnienia przebieg, ulegający co rusz kolejnym dezintegracjom, z czasem wszakże w partii klarnetu dają znać o sobie pewne reminiscencje z Musorgskiego, przywracające narracji uporządkowa-



nie, którego zwieńczeniem okazuje się klasyczna koda.

Jak na kompozycję odwołującą się do tradycji sufickiej, nie dostaje jej pierwiastka transowego zapamiętania.

Bezsprzecznie arcydziełem muzyki dwudziestowiecznej o wymiarze metafizycznym jest *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, tyle że zrodzony z tradycji chrześcijańskiej. Okoliczności jego powstania – w obozie jenieckim w Zgorzelcu po przegranej kampanii francuskiej – w pełni uzasadniają jego apokaliptyczne odniesienia. Jak na tego autora, jest to dzieło stosunkowo zwarte i o nie tak zagęszczonej fakturze.

W tym przypadku unisono skrzypiec, wiolonczeli, klarnetu i fortepianu wypełnia jego szóstą część *Siedmiotębny taniec wściekłości*, skontrastowaną za sprawą naprzemiennego głośnego intonowania i jakby jego ściśzonego echa.

Za sprawą osobowości Michała Pepola, wiolonczelisty Royal String Quartet, momentami można było odnieść wrażenie, że de facto obcuje się z koncertem wiolonczelowym, zwłaszcza w medytacji na ten instrument z towarzyszeniem fortepianu w *Hymnie do wiekuistego Jezusa*. Uwodziło szlachetne i namiętne brzmienie z niego wydobywane, a także zatoczenie dynamicznego łuku od piano pianissimo poprzez mezzoforte do punktu wyjścia. Instrumentalne mistrzostwo i muzykalność artysty doszły do głosu w niezmiernych glissandach już w otwierającej *Liturgii kryształu*, na tle których dźwięk klarnetu Sherill Brill brzmiał zbyt dosadnie.

Do izraelskiej klarncistki niepodzielnie należała z kolei solowa *Otchłań ptaków*, w której głosem swego instrumentu imitowała ich przetransponowane przez kompozytora śpiewy.

Tym razem nie doznałem dotknięcia transcendencji jak to było podczas pierwszego zetknięcia z tym utworem. Zabrakło chyba większej dozy mistycznej zadumy w interpretacji występujących artystów, zwłaszcza w drugiej części, a więc *Wokalizie Anioła ogłaszającego koniec czasu*.

Niekwestionowane arcydzieła muzyki absolutnej trzech kolejnych stuleci wypełniły koncert zamykający tegoroczny festiwal.

Charakterystyczny temat unisonowy, którego inicjalny dźwięk kolejno wchodzące instrumenty intonują w oktawowych odstępach, spaja skomponowany w 1960 r. *VII Kwartet smyczkowy fis-moll* op. 108 poświęcony został pamięci Niny, zmarłej sześć lat wcześniej żony artysty.

W inicjalnym *Allegretcie* daje znać o so-

bie technika fugi, a całe ogniwo przenika wyrafinowana aura brzmieniowa. Następujące *Lento* zrazu, jak przystało na wolną część, cechuje liryczna kantylenowość, ustępująca miejsca śmielszym efektom sonorystycznym, choć może to muzycy Royal String Quartet z własnej inicjatywy wydobyli i spotęgowali uśpioną drapieżność brzmieniową tego ogniwa?

Trzyfazowy finał stanowi rodzaj muzycznego kontinuum. Rozpoczyna się w tempie *Allegro*, odgrywającym rolę scherza, przechodzącego attacca w *Allegretto*, zagrane przez muzyków subtelnym i wyciszonym dźwiękiem, by ostatecznie powoli wygasać w *Adagio*, opartym na przewodnim motywie całego dzieła.

Ram dla niego dostarczyły fragmenty *Sztuki fugi* Johanna Sebastiana Bacha oraz *Wielka fuga* Ludwiga van Beethovena.

Ze wspomnianego dzieła Bacha wysłuchaliśmy wyjściowego *Kontrapunktu I* oraz czterech wybranych spośród osiemnastu pozostałych. Ten pierwszy muzycy Royal String Quartet zagrali delikatnym dźwiękiem, w wolnym tempie i w dynamice piano, podczas gdy ostatni rozpędzili wręcz do prestissima. Trzy pomiędzy nimi zabrzmiały dość akademicko, przypominając, że Bach, jeśli wykonywać go bez odpowiedniej pomyślności, może niebezpiecznie przekształcić się nieomal w bezduszne ćwiczenie, leibnizowskie wykonywanie rachunku.

Beethovenowska *Wielka Fuga F-dur* op. 133 stanowi rodzaj hommage wobec lipskiego kantora, a zarazem, biorąc go za punkt wyjścia, wskazuje drogę jaką podążać może muzyka. Utwór znacznie wykraczający poza praktykę swoich czasów, śmiały w zastosowanych środkach, efektowny do analizy, ale pozostaje sprawą otwartą, czy dostarczający równej satysfakcji przy słuchaniu?

## KAMERALISTYKA W WYDANIU WOKALNYM

**P**odczas koncertu inauguracyjnego bracia Kozłowski: tenor Karol i pianista Mischa wykonali *Miłość poety (Diechterliebe)* op. 48, cykl romantycznych miniatur wokalnych Roberta Schumanna do słów Heinricha Heinego. Tych szesnaście pieśni to nieomal szkice, gdy je porównać z *Kręgiem pieśni (Liederkreis)* innym cyklem tego kompozytora. Ich aforystyczność nie oznacza jednak niedopracowania, albowiem kondensacja zawartego w nich wyrazu pozostaje wstrząsająca. Ich odtwórca jakby rozśpiewywał się wraz

z kolejnymi ogniwami, odnajdując odpowiednie brzmienie i natężenie dynamiczne dopiero w ósmym ogniwie *Und wußten's die Blumen, die kleinen*, uwodząc ponadto słuchaczy wyrafinowanym dobieraniem odcieni agogicznym, a więc operując różnicowaniem tempa w podążaniu za treścią przekazu werbalnego. *Das ist ein Flöten und Geigen* zostało nieomal zanucone, a w *Hör' ich das Liedchen klingen* śpiewakowi i fortepianowi udało się idealnie dopełnić, by na koniec ten pierwszy całkowicie ustąpił miejsca drugiemu w rozbudowanej instrumentalnej kodzie. Z kolei w *Am leuchtenden Sommermorgen* mieliśmy do czynienia z naprzemiennym dialogiem solowych głosów, przy czym wokalny utrzymany był w dynamice mezza voce. Bo w pieśniach liczy się nie tyle popis, a więc umiejętności techniczne oraz piękno samego materiału wokalnego czy jakość instrumentu, lecz ich całkowite oddanie na służbę sztuce, podporządkowanie potrzebom interpretacyjnym, wymagającym nade wszystko muzykalności, a nawet dojrzałości, wynikającej między innymi z czysto życiowego doświadczenia.

Jako solistka w ariach z oper Haendla i Pergolesiego wystąpiła Olga Pasiiecznik. Pewne zastrzeżenie budzić mogło permanentne uciekanie z głosem przed wysokimi tonami, które wskutek tego pozostawały jakby „niedociągnięte”. Zabrakło mi też stosowania portamenti, a więc płynnego przechodzenia pomiędzy odległymi dźwiękami, choć w arii Achillesa z *Deidamii* odnotować należy zręczny pasaż schodzący i efektownie sfilowany, czyli z zastosowaniem ściszenia głosu. Z kolei w arii Kleopatry z *Juliusza Cezara* mieliśmy do czynienia na odwrót, ze wzmaganiem dźwięku delikatnie artykułowanego. Zwróciło ponadto uwagę szlachetne prowadzenie kantylenowej wokalizy oraz popisowe ujęcie wieńczącej kadencji.

Znaczną dozę ekspresji odznaczało się wykonanie lamentu Ginewry z *Ariodante*, wychodzące naprzeciw barokowej retoryce i związanym z nią afektom, między innymi poprzez dobieranie odpowiednich odcieni agogicznych. Na odnotowanie zasłużył też wirtuozowski tryl na zakończenie tego ustępu.

W arii Farnaspe z obojem obbligato z *Adriana w Syrii* Pergolesiego zaimponowała większa pewność intonacyjna śpiewaczki w stosunku do instrumentalisty, a na ogół bywa na odwrót, że wychodzą wtedy na jaw wszelkie niedostatki wokalne w tym względzie.

Lesław Czaplński



**WROCLAW** **K**omedia romantyczna na wrocławskim Forum. Tymi słowami można podsumować koncert muzyki operowej zaprezentowany 9 lipca we wrocławskim Forum Muzyki. Przyjemnych wrażeń dostarczyła słuchaczom czeska sopranistka Simona Saturova i słynny polski baryton Mariusz Kwiecień. Solistom towarzyszyła orkiestra Narodowego Forum Muzyki pod batutą zasłużonego polskiego kompozytora José Maria Florencio.

W ten sobotni wieczór widownia wrocławskiego Forum była prawie całkowicie wypełniona. Miejsc brakowało nawet na drugim balkonie i zdesperowani słuchacze decydowali się na odległe siedzenia na trzecim piętrze. Wszystko to po to by... usłyszeć Mariusza Kwietnia. To właśnie jego postać tłumnie gromadziła publiczność, więc nie był niespodzianką fakt, iż to on faktycznie był gwoździem prezentowanego programu. Chociaż orkiestra również była dobrze przygotowana i bardzo ładnie wykonywała swoją partię to tylko niebywały talent aktorski Mariusza Kwietnia sprawił, że koncert ten był ciekawy i wart obejrzenia.

O tym, że Mariusz Kwiecień jest światowej sławy śpiewakiem i występuje na scenach najbardziej utytułowanych filharmonii i oper jak np. Metropolitan Opera, wiedzą wszyscy. Dysponuje on piękną barwą głosu i doskonałymi umiejętnościami wokalnymi, jak wielu światowych śpiewaków. Dlatego więc, to Mariusz Kwiecień jest ulubieńcem publiczności i jednym z najbardziej drogocennych muzyków w Nowojorskiej Operze? Odpowiedź na to pytanie dość klarownie ujawniła się na koncer-

cie we wrocławskim forum. Aby być światowym śpiewakiem operowym nie wystarczy tylko ładnie śpiewać, ale trzeba też być rewelacyjnym aktorem. A grę aktorską Mariusz Kwiecień ma opanowaną do perfekcji.

sylwetka w mgnieniu oka przystąpiła całą akompaniującą mu orkiestrę. Dodatkowo aria Figara (z *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego) pełna pogodności i poczucia humoru pomogła mu błyskawicznie nawiązać



Mariusz Kwiecień jako Don Giovanni  
 fot. Nick Heavican/Metropolitan Opera

Już w pierwszej arii zabłysnął rewelacyjnym nie tyle głosem, co wejściem. Pojawił się niczym torreador na arenie po zwycięskiej walce. Jego przeciętnych rozmiarów

kontakt z publicznością. Trochę nią widzów rozbawił, trochę z nimi pożartował, trochę poplotkował. Było tak miło i przyjemnie, że nikt nawet nie rozważał jakości wykonania





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

# ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO  
 AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
 w promocji  
 muzyki polskiej

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

wokalnego tej partii. I z całą pewnością nikt nie chciał się z Mariuszem Kwietniem rozstać.

Niestety nie można powiedzieć tego samego o Simonie Saturowej. Jej antrakt w postaci arii Rozyny z tej samej opery (słynnej *Una voce poco va*) był zdecydowanie nieudany. Zabrakło jej pomysłu na oryginalne wykonanie i zabrakło też chyba trochę umiejętności albo predyspozycji głosowych. Wszystkie koloratury były złane pod jednym łukiem, prawie że do glissanda, przez co zabrakło znaczącej w tym wypadku selektywności. Nie było też przejrzystości w barwie i trochę za mało było wolumenu. Często orkiestra zagłuszała solistkę (a nie mogła już grać ciszej), przez co słuchacze z odległego trzeciego balkonu mogli w ogóle jej nie usłyszeć. Na pewno nie było w tym emocji, ani żadnej błyskotliwej interpretacji.

Być może ten nieudany początek Simony był efektem strachu przed wrocławską publicznością, gdyż z każdą kolejną arią było już lepiej. Na uznanie zasługuje jednak dopiero i jedynie partia z *Łucji z Lammermooru*. Partia Łucji jest praktycznie najtrudniejszym zadaniem dla koloratury i zazwyczaj każda sopranistka bardzo obawia się tej roli. Prawdopodobnie z tego powodu solistka oszczędzała się na początku, by podołać najtrudniejszemu zadaniu, które czekało na nią pod koniec recitalu.

Tutaj dopiero ujawnił się krystalicznie czysty głos śpiewaczki i jego niewinna, niczym dziewczęca barwa. Aria ta była bardzo dobrze wykonana technicznie z delikatnym emocjonalnym zabarwieniem. Przyjemnie się tego słuchało. Wciąż brakowało jednak wybuchu emocji, muzycznych uniesień, szczerego uczucia. Przecież podążając za librettem, Łucja oszalała w tej scenie, targana rozterkami serca. Simonie Saturowej zabrakło więc, wiarygodności w tym poprawnym wokalnie wykonaniu.

Niczego nie można było natomiast zarzucić orkiestrze. Wszystkie sekcje były z sobą bardzo dobrze zsynchronizowane i udanie ze sobą współpracowały. José Maria Florencio jest bezsprzecznie utalentowanym dyrygentem. Doskonale kierował orkiestrą, dostosowując ją do indywidualnych potrzeb solistów i tworząc z niej bardzo dobrego akompaniatora. Bardzo ciekawie prowadził ją też w uwerturach i z pewnością solowe ustępy orkiestry zdobyłyby większe uznanie, gdyby nie fakt, iż wszyscy czekali na... powrót Mariusza Kwietnia.

Mariusz Kwiecień przykuł uwagę publiczności już w pierwszych minutach pobytu na scenie. Słuchacze wierzyli mu zarówno w jego duże poczucie humoru, ale też w namiętne uczucia, rozterki emocjonalne, głębokie refleksje. Oczywiście śpiewał świetnie, ale jeszcze lepiej grał aktorsko. Był bardzo wiarygodny w swoich partiach. W ten sposób udowodnił widzom, że mają oni niebywałą okazję podziwiać wielką gwiazdę światowych teatrów. Nic więc dziwnego, że solista zasypywany jest pozytywnymi recenzjami krytyków z całego świata.

Z koncertu na wrocławskim forum z pewnością napłyną nowe pozytywne recenzje. Publiczność spędziła bowiem bardzo miły wieczór, chociaż nie był to poziom zaangażowania emocjonalno-refleksyjnego, jaki towarzyszy spektaklom operowym. Widzowie mogli poczuć się jednak jakby byli w kinie na dobrym amerykańskim filmie. Było wesoło i zabawnie. Były też momenty wzruszeń, łzy żalu, chwilowy smutek. Były naprawione błędy i oczekiwane zwroty akcji. Koniec recitalu uwieńczyło szczęśliwe zakończenie. Zupełnie jak w hollywoodzkiej komedii romantycznej z przewidywalnym Happy Endem.

*Karina Baradzi*



# 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**

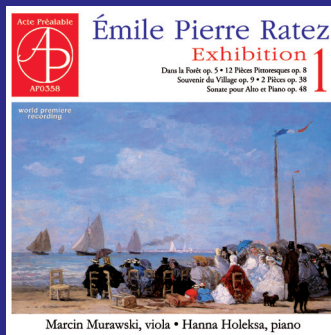
**Exhibition 2**

*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**



## Wybitni wykonawcy



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

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



**C**zas zaczynać Muzykę w starym Krakowie – na początek Grigorij Sokołow. Wchodząc do pogrążonego w półmroku audytorium Filharmonii Krakowskiej, w którym tylko estrada pozostawała oszczędnie oświetlona, nie sposób było uniknąć przywołania w pamięci atmosfery ostatnich recitali Światosława Richtera. Stąd nieodparcie nasuwało się porównanie z tym tytanem klawiatury mającego wystąpić tego dnia jego rodaka Grigorija Sokołowa, prawdopodobnie ostatniego reprezentanta posiadającej długie tradycje rosyjskiej szkoły pianistycznej.

Doceniałem wrażliwość interpretacyjną i subtelność brzmieniową, ale do zachwytu wciąż było daleko.

Budziło uznanie delikatne uderzenie w *Arabesce* op. 18, czy kontrasty uzyskiwane nie tyle w zakresie dynamiki, co agogiki, a więc różnicowania temp.

W *Fantazji C-dur* op. 17 radykalnie odmieniła się strona dźwiękowa. Brzmienie stało się bardziej masywne, ciężkie, momentami nawet ostre i brutalne. Zarazem jednak odczytanie tego utworu zdawało się potwierdzać mało pochlebną opinię Chopina o „mdłym Saksończyku”, o tyle niewdzięczną, jeśli wspomni się entuzjazm, z jakim Schumann witał

lwi pazur odsłonił w drugiej, chopinowskiej części omawianego recitalu. Wreszcie odnalazł własne brzmienie w całym jego spektrum.

Utwory Chopina zagrał tak, jak zostało zapisane w nutach. Bez odwoływania się do szkół i tradycji i trwających pomiędzy nimi sporów, a więc mieliśmy do czynienia z Chopinem poniekąd oczyszczonym z narosłych przez lata naleciałości interpretacyjnych, a nawet do pewnego stopnia zdekonstruowanym. *Dwa Nokturny* z op. 32: *H-dur* i *As-dur* odznaczały się delikatnością brzmieniową, ale zarazem pozbawione były popadania we wszelką egzaltowaną nastrojowość. To tylko muzyka, zdawał się przekonywać artysta, arabeska, by posłużyć się tytułem wcześniej zagranej kompozycji Schumanna.

Pod palcami Sokołowa *Sonata b-moll* op. 35 może nie jest na sposób symfonii Mahlerowskich budowaniem świata, ale bez wątplenia wznoszeniem solidnego gmachu muzycznego.

W pierwszej części pianista bardzo czytelnie wyeksponował materiał tematyczny i przetworzenia, jakim w dalszym ciągu podlega, a całość odznaczała się znaczną majestatycznością. To był mocny fundament, stanowiący oparcie dla rozbudowanej formy sonatowej.

Dopiero w jego trio dała znać o sobie bardziej melancholijna aura, a po powrocie głównego, wyrazistego tematu, zaskoczyło nieco jego zakończenie mało spektakularnym *decrescendem*.

Z kolei nastąpił *Marsz żałobny*, posępny, ciężko stawiający akordy, za to subtelne trio, w odcinku *da capo* zagrane zostało *pianissimo*, ale nie eterycznym, lecz solidnie osadzonym w instrumentcie.

W tym zestawieniu, w porównaniu z rozbudowanymi ogniwami poprzedzającymi, finałowe *Presto* może się wydać niewspółmiernie

krótkie i poniekąd ułomne, a nawet rozczarowujące, skoro, zanim się na dobre rozwinie, następuje jego kres, a więc stanowi nieledwie zredukowaną do pasaży kodę.

Nieomal symfoniczne bogactwo brzmień, wydobywanych przez Sokołowa z fortepianu, przekonywało, że instrument ten w zupełności wystarczał Chopinowi nie tylko dlatego, że orkiestracja nie stanowiła jego najmocniejszej strony.



Grigorij Sokołow  
 fot. Sébastien Grebille

Muszę przyznać, że do tej pory nie byłem do końca przekonany do jego sztuki wykonawczej, zachowując wobec niej znacznie posuniętą powściągliwość. Bez wątplenia nie jest drugim Richtermem, ani pod względem niewyobrażalnej techniki tamtego, ani w zakresie wyrazistej indywidualności.

Odczucia tego w żaden sposób nie była w stanie zatrzeć pierwsza część recitalu poświęcona Robertowi Schumannowi.

w Wiedniu mało znanego jeszcze przybył z Warszawy. Dopiero w trzeciej części *Langsam getragen* doszło do głosu operowanie bardziej zróżnicowanymi środkami wyrazu, a więc dynamiką i barwą.

Sokołow przy tym wszystkim unika romantycznej przesady i emfazy, co przejawia się między innymi w bardzo oszczędnym stosowaniu pedalatury. Na pewno nie jest drugim Richtermem. Na szczęście, bo jest sobą i swój



Trawestując wiersz Mandelsztama o skrzypku Hercowiczu, grającym Schuberta, stwierdzić można, że wczoraj Sokołow z Chopina uczynił, no brylant, no istny cud... Dlatego trochę żałuję, że artysta, hojny w bisach, nieco przesłonił nimi swą interpretację chopinowskiej sonaty, a wolałbym wychodzić z jego recitalu, mając ją niepodzielnie w uszach i dopiero w pamięci powoli wybrzmiewającą...

## POWRÓT ELŻBIETY TOWARNICKIEJ

Ostatni raz miałem okazję słuchać Elżbiety Towarnickiej w recitalu pieśni Schuberta w hallu Nowego Gmachu Muzeum Narodowego oraz w *III Symfonii „Pieśni żałobnych”* Henryka Mikołaja Góreckiego w Filharmonii Rzeszowskiej. A potem ta wybitna śpiewaczka koncertowa zniknęła mi na długo z horyzontu życia muzycznego. Z tym większym zadowoleniem i zainteresowaniem skorzystałem z okazji jej występu w ramach festiwalu „Muzyka w starym Krakowie”. Miejsce, w którym odbywał się koncert, a więc ewangelicki kościół św. Marcina, znakomicie korespondowało z wykonywanym repertuarem, składającym się w przeważającej części z utworów Johanna Sebastiana Bacha, luteranina, kantora u św. Tomasza w Lipsku, oraz jego ulubionego ucznia Johana Ludwiga Krebsa.

Elżbieta Towarnicka z towarzyszeniem Marka Stefańskiego na organach zaprezentowała pokazny wybór, bo aż dwudziestu jeden z sześćdziesięciu ośmiu jego *Pieśni kościelnych (Geistlicher Lieder)* ze zbioru Georga Christiana Schemellego o w miarę pewnej Bachowskiej atrybucji. Z uwagi na znaczenie przekazu religijnego, wynikającego z tekstu słownego, zostały one w umiarkowany sposób przekomponowane. Aby pozostał on w pełni zrozumiały w bardzo ograniczonym zakresie występują ozdobne melizmaty.

Głos Elżbiety Towarnickiej zachował swoje charakterystyczne cechy: z lekka metaliczne zabarwienie, a także znamiona instrumentalne, co pozwala na odpowiednie kształtowanie frazy. Wszystko to podporządkowane zostało wywołaniu uduchowionej aury, wychodzącej naprzeciw dosłownemu znaczeniu tego cyklu (*Geistlicher Lieder*). Ponadto dało się zauważyć, iż uregulowana i udoskonalona została technika oddechu.

Marek Stefański, oprócz akompaniamentu śpiewaczcze, zaprezentował się również jako solista na wstępie, w środku i na zakończenie. Czynniki wirtuozowski dał znać o sobie w pełniejszym zakresie w autorskiej *Fudze* Bacha na temat własnego *Magnificatu* BWV 733, a zwłaszcza w utworach wspomnianego Krebsa, w tym *Fantazji cho-*

## MUZYKA W STARYM KRAKOWIE I JEJ PRZYJACIELE: JORDI SAVALL

Obok Grigorija Sokołowa, otwierającego tegoroczną „Muzykę w starym Krakowie”, również legendarny kataloński gambista Jordi Savall należy do gro-



Jordi Savall  
fot. Toni Penarroja

ratowej i *fudze G-dur*, w których organiście udało się wydobyć dosyć monumentalne brzmienie ze skromnego instrumentu, jaki miał do dyspozycji.

A zatem koncert pod każdym względem w idealny sposób współgrał z miejscem, które dla niego wybrano.

na muzycznych przyjaciół, od lat związanych z tym festiwalem i wielokrotnie na nim występujących. Savall po raz pierwszy przyjechał do Krakowa na zaproszenie Stanisława Gałońskiego w roku 1984, a więc zanim jeszcze zdobył rozgłos i uznanie dzięki nagranej ścieżce dźwiękowej do filmu *Wszystkie po-*



*ranki świata* (1991), przywołującego historię relacji mistrza i ucznia – francuskich gambistów: Jeana Saint-Colombe’a i Marina Marais. I właśnie kompozycje obydwu pojawiły się w programie tegorocznego recitalu Savalla w kościele bernardynów.

Tym razem występ artysty służył bardziej zaznajomieniu z możliwościami instrumentu niż interpretacją wykonywanej muzyki.

Zazwyczaj miejscem jego występów bywa ulubiony przez nich kościół św. Katarzyny, którego płasko sklepione, gotyckie nawy lepiej służą rozchodzeniu się dźwięku niż barokowe wnętrza u bernardynów, w którym kopuła nieco go kradnie. Stąd mieliśmy do czynienia z nieco anemicznym brzmieniem instrumentu i tak nie odznaczającego się szczególną nośnością.

Mimo znaczących tytułów *Les Pleurs* (*Lamentacje*) Saint-Colombe’a oraz *les Voix humaines* (*Ludzkie głosy*), we francuskich kompozycjach wyraz posiada wybitnie skonwencjonalizowany charakter, na próżno by więc poszukiwać dźwiękowych odniesień do otaczającej rzeczywistości. Niemieckie dotyczą formy, a więc *Preludium d-moll* Karla Friedricha Abela, czy *Sarabanda* i *Bourrée* z Bachowskich Suit, przy czym artysta w niektórych przypadkach uzupełnił je pierwiastkiem dyskretniej improwizacji.

Podczas granych mocniejszym dźwiękiem humorystycznych kompozycji angielskich kompozytorów: na przykład Tobiasa Hume’a czy Johna Playforda, w których pojawiają się efekty dźwiękonaśladowcze, przyszło mi na myśl, że warto może by zainteresowali się tym instrumentem współcześni kompozytorzy, zwłaszcza ci mający skłonność do zabiegów sonorystycznych, uzyskiwanych w drodze niekonwencjonalnej artykulacji.

Część utworów prezentował już Savall podczas swych wcześniejszych występów w ramach „Muzyki w starym Krakowie”, stąd może wrażenie czegoś już słyszanego.

Leopold Mozart, ojciec Wolfganga Amadeusa i dziadek Franza Xaviera – to à propos koncertu tej muzycznej rodziny – twierdził, że viola da gamba posiada brzmienie niepowtarzalne, a zarazem szlachetne przez swą delikatność, ale jest instrumentem niepraktycznym ze względu na konieczność częstego dostrajania. Stąd utwory na nią przeznaczone z konieczności pozostają miniaturami, a ona sama w ostateczności przegrała rywalizację z wiolonczelą.

Prawdopodobnie z powyższych powodów od pewnego czasu Savallowi to nie wystarczy i zajął się przedsięwzięciami artystycznymi na monumentalną skalę, z udziałem ze-

spółów instrumentalnych i wokalnych, złożonych z muzyków wywodzących się zarówno z tradycji europejskiej jak i orientalnej, a zogniskowanych wokół wybitnych postaci (Mikołaj Kopernik, Marcin Luter, Caravaggio), szczególnych miejsc (Jerozolima, Konstantynopol przeobrażający się w Stambuł) czy wydarzeń historycznych (zagłada katarów, wyprawa misyjna Franciszka Ksawerego na Daleki Wschód).

Jordi Savall obecnie bywa częstym gościem w Krakowie z różnych okazji i w różnych rolach. Ostatnio zaledwie przed niespełną półrokiem w ramach festiwalu „Misteria-Paschalia” jako dyrygent, kierując „sonatami instrumentalnymi Josepha Haydna, składającymi się na *Siedem słów Jezusa na krzyżu*.”

**POSTSCRIPTUM.**

**P**owiniem być napisać o tym przy okazji inauguracji. „Muzyka w starym Krakowie” należy do szacownych festiwali o randze światowej w przeciwieństwie do innych imprez tego rodzaju, naznaczonych piętnem prowincjonalizmu. Przejawia się to między innymi w tym, że otwarciu festiwalu nie towarzyszy żadna część oficjalna, lecz od razu zaczyna się muzyką, dla której zjawiają się melomani, podczas gdy są festiwale, których przydługie, bizantyjskie ceremonie inauguracji, składające się z przemówień i tłumaczeń sukcesywnych na inne języki, niekiedy dłużej trwają niż sam koncert...

**„MUZYKA W STARYM KRAKOWIE” I JEJ PRZYJACIELE: WIRTUOZI LWOWA**

**D**o przyjaciół festiwalu, regularnie powracających z koncertami, należy orkiestra kameralna Wirtuozów Lwowa, występująca zazwyczaj w kościele jezuitów przy ul. Kopernika. W dniu dwudziestopięciolecia Odrodzenia Ukrainy zagrała wspólnie z orkiestrą kameralną Renesans z Mariupola, a więc z przeciwległego krańca tego kraju. Z tej okazji w prezbiterium pojawiła się podświetlona ikona Bogurodzicy, a w transepcie flagi: Polski i Ukrainy.

Leopold, najstarszy z rodu Mozartów, zasłynął z ilustracyjnych symfonii, opartych na malarstwie dźwiękowym, a co za tym idzie efektach onomatopeicznych, przywołujących łowy bądź dźwięki ptaków, których śpiewem rozbrzmiewają knieje i łąki, a także odgłosy spotykane podczas wiejskich wesel lub bożonarodzeniowych zabaw dziecięcych. Tym razem przedstawiono jednak jego w pełni „po-

ważną”, klasyczną, czteroczęściową *Symfonię F-dur*. Prowadzący ją Serhij Burko starał się wydobyć z partytury zarówno jej subtelności, jak i właściwą dla czasów jej powstania ekspresyjną powściągliwość, zgodnie z zasadą decorum, czyli artystycznej stosowności.

Z kolei na nagrobku w Karlsbadzie Franza Xaviera, najmłodszego z Mozartów (ironia sprawiła, że jego sławniejszy ojciec nie posiada takowego, albowiem pochowany został w zbiorowej mogile), Franz Grillparzer umieścił następujące epitafium: „To, co dla innego byłoby tytułem do chwały, Ty uważałeś za niegodne nazwiska Mozarta”.

Franz Xavier przez dużą część życia przebywał we Lwowie, gdzie między innymi uczył muzyki córki Baworowskiego (rodu, który założył w grodzie nad Pełtwią słynną księżniczkę Bavorovianum), a także powołał towarzystwo muzyczne św. Cecylii i działający przy nim chór. Z tego powodu dzisiejsi gospodarze Lwowa czują się powołani do pielęgnowania pamięci o nim poprzez wykonywanie jego muzyki.

Poprzedniego wieczora usłyszeliśmy jego *Sześć pieśni* z op. 21, z akompaniamentem fortepianowym, zorkiestrowanym przez Wołodymira Dudę, koncertmistrza skrzypiec Wirtuozów Lwowa. Cykl ten tworzą zarówno pieśni zwrotkowe, jak i przekomponowane, na których niemiecki tekst składają się prawdopodobnie przekłady z francuskich oryginałów, w tym z Jean-Jacquesa Rousseau w pierwszej. Mnie najbardziej spodobały się dwie ostatnie: *Nad strumieniem* oraz *Pocałunek*, o budowie mniej skomplikowanej od czterech pozostałych, ale o rysunku melodycznym, odznaczającym się znaczną urodą i wdziękiem. Do ich powodzenia walenie przyczyniła się interpretacja Marianny Łaby, z wyczuciem podążającej za tekstem i wydobywającej wielość odcieni wyrazowych, dostosowując w tym celu dynamikę oraz barwę głosu.

Resztę programu wypełniła muzyka środzkowego Mozarta, a więc tego, którego przede wszystkim kojarzymy z tym nazwiskiem. Wasyl Borecky zagrał *Koncert klarnetowy A-dur* KV 622. Akustyka kościoła jezuitów bynajmniej nie była sojusznikiem ukraińskich muzyków, spłaszczając dźwięk, a także przedłużając go wskutek znacznego pogłosu. W tej sytuacji solowy instrument niezbyt wyróżniał się brzmieniowo spośród akompaniamentu. Najkorzystniejsze wrażenie wywarło finałowe *Rondo* z powracającym, niczym memento, bardziej dramatycznym tematem, intonowanym przez orkiestrę. Zwieńczenia dostarczyła *XXIX Symfonia A-dur* KV 201, zagrana pod dyktando Serhija Burko ze znacznym polem oraz lekkością, bez przesadnego eks-

ponowania kontrastów dynamicznych czy forsowania temp.

Na bis, pod dyktando Wasyla Kriaczoka zabrzmiał popularny *Marsz turecki*, stanowiący orkiestrowe opracowanie *Ronda z Sonaty fortepianowej A-dur KV 331*.

Jedyne, czego można było żałować, to tego, że w tym dniu i z tej okazji nie zagrano niczego z muzyki ukraińskiej, na przykład którejś z kompozycji działających we Lwowie: Wasyla Barwińskiego lub Mykoły Kolessy.

## „MUZYKA W STARYM KRAKOWIE” I JEJ PRZYJACIELE: MAESTRO MONIGHETTI

Nie lubię tego słowa, bo bywa nadużywane bez pokrycia i niekiedy wydaje się pretensjonalne. Ale są okoliczności, gdy jego użycie jest ze wszelkich miar uzasadnione. Do nich należał występ Iwana Monighettiego, należącego do kręgu przyjacielskiego „Muzyki w starym Krakowie” i pojawiającego się na niej corocznie.

Zamiast uczestniczyć w bicu rekordu wykonania wszystkich symfonii Beethovena przez Capellę Cracoviensis (swego czasu w Meksyku w ciągu doby wykonano cały *Pierścień Nibelunga*), wybrałem propozycję konkurencji, festiwalu dawnego szefa Capellae – Stanisława Gałońskiego – i Sinfonietty Cracovii, a mianowicie zagranie przez jednego solistę obydwu koncertów wiolonczelowych Haydna. Muszę przyznać, że do tej pory zawsze miałem do gry Monighettiego jakieś zastrzeżenia. Tym razem jego artykulacja dźwięku z wiolonczeli Alessandra Gagliana pozostawała nieskazitelna, a on sam uwodził głębokim brzmieniem o ciemnej i ciepłej barwie, okazując się wręcz idealnym interpretatorem muzyki Haydna napisanej na ten instrument.

Stosunkowo niedawno odnaleziony *Koncert C-dur* Hob. VIIb/1 wykonał na sposób romantyczny. W pierwszej części *Moderato* wprowadził do klasycznej narracji muzycznej silne kontrasty, poszczególne odcinki puentując fermatami, urastającymi nieomal do pauz generalnych, które staną się ulubionym znakiem muzycznej interpunkcji Brucknera. Drugą część *Adagio* nasycił kolorystycznie, ukazując zdawałoby się nieograniczone możliwości wiolonczeli w tym względzie, co również wydawałoby się odległe od klasycystycznego, zrównoważonego brzmienia i powściągliwego wyrazu. Z kolei w *Rondzie* odwołał się do agogiki, a więc operowania tempami, wchodząc pod tym względem w rodzaj gry z akompaniującymi muzykami. Wszystkie trzy kadenecje były autorstwa solisty, dowcipnie odwo-

łując się do literatury muzycznej, a w pierwszej dopraszając odzywkę rogów, w trzeciej stosując dosyć radykalną artykulację, między innymi za pomocą gettato, a więc uderzania smyczkiem o struny.

Z kolei lepiej znanemu i bardziej popularnemu *Koncertowi D-dur* Hob. VIIIb/2 nadał zgoła monumentalny charakter. W *Allegro moderato* operując nośnym dźwiękiem i wyraziście eksponując materiał tematyczny. W *Adagio* rozśpiewana wiolonczela prowadziła wrażliwy dialog z orkiestrą. W *Rondzie* rozwinął przed słuchaczami całą gamę gradacji dynamicznych. Poza tym udało mu się pokonać niesprzyjającą muzyce akustykę kościoła św. św. Piotra i Pawła, z kopułą wciągającą dźwięk, by po chwili go z powrotem skierować do nawy, co często prowadzi do swoistego chaosu.

Koncert otworzyła *Symfonia D-dur* KV 196. *Andante grazioso* zgodnie z oznaczeniem odznaczało się rokokowym wdziękiem i dźwiękowym powabem, a w finałowym *Allegro* dawało znać o sobie humorystyczne przekomarzanie się instrumentów, zwłaszcza wejścia smyczków zostały odpowiednio wyeksponowane.

W drugiej zabrzmiała *Serenata notturna* KV 239, odczytana wszakże z pewną dozą humoru i muzycznej zabawy, przywodząc inną kompozycję Mozarta, a mianowicie jego *Żart muzyczny* KV 522.

## „MUZYKA W STARYM KRAKOWIE” – GŁOS Z POMROKÓW DZIEJÓW

Z wczesnej młodości zapamiętałem, jak, po spędzonym w Bukareszcie dniu, chcieliśmy już obrać kierunek na granicze Giurgiu i wjechaliśmy do dzielnicy, w której w miejsce zwyczajnych przechodniów pojawili się brodaci mężczyźni w czarnych sukienkach, czyli sutannach i habitach, bo, jak się okazało, był to kompleks monastyrów, kościelnych wydawnictw i siedziby rumuńskiego patriarchy prawosławnego. Niestety, wskutek trzęsienia ziemi, w umyśle Nicolae Ceausescu zrodził się pomysł przebudowy stolicy na miarę systematyzacji Paryża przez Hausmana za Napoleona III i wspomnianą dzielnicę zrównano z ziemią, a na jej miejscu wyrósł monsturalny, faraon-ski Pałac Republiki.

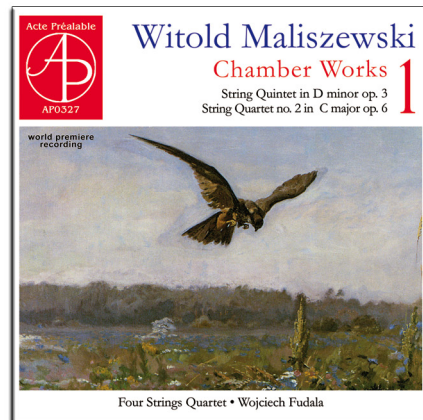
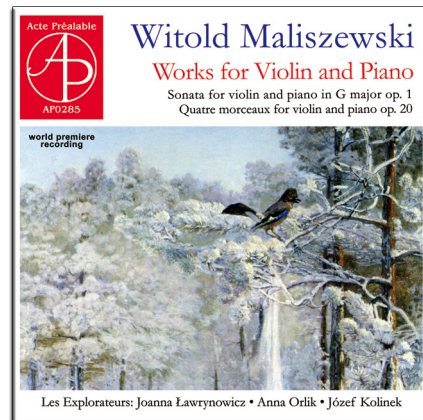
Wspomnienia te ożyły we mnie pod wpływem występu chóru Tronos, działającego przy bukareszteńskiej katedrze patriarchalnej, a kierowanego przez duchownego Mihaila Bucă.

Kultywuje on tradycję bizantyjskiego śpiewu liturgicznego, surowego w swej fakturze



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

## WYBITNY KOMPOZYTOR WITOLD MALISZEWSKI



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

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



i wyrazie, zachowującego archaiczne cechy muzyki cerkiewnej, w znacznej mierze zatraczone przez bliższą nam tradycję ruską, która znacznie oddaliła się od swych źródeł.

Na tle basowej podstawy rozwijają się jednogłosowe figuracje unisonowej linii melodycznej, w tym ustępy wykonywane przez solistów, której koloryzowanie melizmatami orientального pochodzenia wskazuje na wpływ jeszcze bardziej archaicznego śpiewu synagogalnego na liturgię bizantyjską.

Spośród wszystkich zaprezentowanych utworów wyróżniało się opracowanie hymnu *Ojciec nasz*, dokonane przez bukowińskiego Polaka Cypriana Gołembiewskiego, który swe losy związał z rumuńską kulturą muzyczną i, występując pod zrumenizowanymi formami imienia i nazwiska jako Ciprian Porumbescu, tworzył podwaliny tamtejszej symfoniki.

Niezwykła jest też notacja tej muzyki za pomocą bizantyjskich neumów. Niektóre hipotezy zakładają, że wywodzą się one z uschematyzowanego zapisu ruchu rąk kierującego śpiewem. I rzeczywiście, stojący przed swoimi muzykami, lecz odwrócony do nich tyłem Mihaila Bucă, wykonywał ruchy całkiem odmienne od sposobu taktowania, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni w przypadku zachodnich dyrygentów.

Nie będę się wymądrzał, bo moja znajomość tej tradycji jest niewielka i przede wszystkim mogę mówić o czysto sensualnej przyjemności, czerpanej z obcowania z nią podczas omawianego koncertu. A zatem do woli można się było rozkoszować głębokim dźwiękiem śpiewaków, aksamitną barwą ich odpowiednio ustawionych głosów, dzięki czemu ich wyrównany brzmieniowo śpiew bez trudu niósł się, wypełniając wnętrze kościoła franciszkanów, nie wymagając nawet szczególnego natężenia dynamicznego.

Na koniec przytoczę za Konstantinem Stanisławskim anegdotę, jak podczas moskiewskich występów słynnego włoskiego basu operowego, po zaśpiewanej przezeń arii, z galerii rozległ się okrzyk jego cerkiewnego kolegi „Bravo, maestro”, tyle że zaintonowany o całą oktawę niżej od dźwięku, do którego zdolny był zejść zagraniczny artysta.

## „MUZYKA W STARYM KRAKOWIE” – BENEFIS TADEUSZA STRUGAŁY

**P**ozegnanie *Muzyki w starym, przepraszam, Ojczyzny*, sławny *Polonez a-moll* Michała Kleofasa Ogińskiego otwierał finałowy koncert tegoż festiwalu. Pierwotnie przeznaczony na instrument klawiszowy, tego

wieczora jednak wysłuchaliśmy go w opracowaniu na smyczki, dokonanym przez prowadzącego ten koncert Tadeusza Strugałę, też należącego do grona artystów zaprzyjaźnionych z festiwalem od czasu, gdy stał na czele krakowskich filharmoników.

W swojej redakcji starał się uatrakcyjnić przebieg, wprowadzając w trio krótkie solo skrzypiec, w którym mógł wykazać się swymi umiejętnościami Wiesław Kwaśny, koncertmistrz krakowskiej orkiestry. W swoim autorskim ujęciu dyrygent położył nacisk na kulturę brzmienia i urodę krągłego dźwięku, jak przystało na utwór wywodzący się ze stylu galant, repryzie popularnego, zaprawionego melancholią motywu nadając znamiona wspomnienia utraconej przeszłości za sprawą dynamicznego ściszenia, zaprawionego matową barwą.

Los utworów nie należących do bezsprzecznych arcydzieł w znacznej mierze zależy od wykonania, które w równej mierze wydobyć może ukryte walory, jak i uwypuklić wszelkie wady. Dotyczy to młodzieńczej *Serenady* op. 2 Mieczysława Karłowicza, również przeznaczonej wyłącznie na smyczki. Pod batutą Tadeusza Strugały zyskała ona zgoła symfoniczne zacięcie. W trio otwierającego kompozycję *Marsza* kapelmistrz uwydatnił odniesienia do polskiej tradycji muzycznej, rozkołysał z kolei tok nieśpiesznie płynącego *Romansu*, a taneczność *Walca* stonował za sprawą tempa. Orkiestra ze swojej strony zagrała soczystym dźwiękiem, odpowiadającym modernistycznej estetyce. Co prawda odbiór tego utworu skutecznie popsowała mi siedząca przede mną kobieta, nachylająca się i rozmawiająca z sąsiadami, przeczesująca włosy, wyjmująca z torebki słodycze. W desperacji starałem się przywołać z zaświatów ducha pamiętnej Ireny Fessel, by przywołała kłopotliwą osobę do porządku. Na próżno, co utwierdziło mnie w przekonaniu, że nie istnieje życie pozagrobowe.

Sztukę dyrygencką Strugały mogłem też podziwiać w obydwu chopinowskich symfoniach, przepraszam koncertach, ale moją uwagę zwracał w nich przede wszystkim orkiestrowy akompaniament, choć prowadzący bynajmniej nie starał się wysuwać na pierwszy plan. Zresztą Strugała zasłynął z umiejętności towarzyszenia instrumentalistom, co nie zawsze idzie w parze z osiągnięciami w zakresie wykonawstwa utworów czysto orkiestrowych. Tym razem wielokrotnie spowalniał lub prawie zatrzymywał tok, przeciągając fermaty, by dostosować się do pianistów. Ponadto pod jego batutą frazy odznaczały się płynnością i pozostawały starannie wykończone.

Moją uwagę przyciągały również epizody instrumentów dętych drewnianych, a więc przede wszystkim fagotów, fletów i klarinetów, umykające, kiedy się jest skoncentrowanym na solistach.

Wydaje mi się, że niekiedy więcej szkody przynieść może mierzenie się z czymś za wcześnie. Zwłaszcza gdy nie wie się jeszcze do końca po co wykonuje się daną muzykę poza wywiązaniem się z nałożonego obowiązku.

Młody solista w *I Koncercie e-moll* op. 11 posiada ambicje interpretacyjne, ale nie zawsze idzie za nimi dostatecznie rozwinięta technika, która pozwoliłaby na ich skuteczną realizację. W zamierzeniu zwiewne touché w figuracjach utrzymanych w dynamice pianissimo pozostawało za słabo osadzone w instrumentach, stąd dźwięk płytki i powierzchniowy, momentami wręcz niedociągnięty, a więc nie w pełni wyartykułowany. Tym samym pożądany efekt nie przynosił rezultatu. Bardziej przypadło mi do gustu ujęcie zagranego przezeń na bis *Poloneza*.

Szymon Nehring dopiero teraz włączył do swego repertuaru *II Koncert f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina, albowiem istnieje przesąd, iż nie wygrywa się nim Konkursu imienia tego kompozytora. Zagrał go na warszawskim festiwalu Chopin i jego Europa na historycznym Erardzie, a dzień wcześniej w Krakowie na współczesnym instrumentach. Po raz któryś największe wrażenie w jego ujęciu wywarła na mnie wolna część wykonywanego koncertu, a więc *Romanza*, z melodramatyczną, wręcz w operowym stylu kulminacją, kiedy na tle tremola skrzypiec i altówek rozlegają się przejmujące wejścia fortepianu, które to rozwiązanie powielił potem Ferenc Liszt w swoim *I Koncercie Es-dur*.

Adamie, chyba artysta wziął do serca, a raczej przekonania Twoje uwagi z duszniczej recenzji, bo wysubtelnił środki i operuje bogatszą paletą dynamiczną i kolorystyczną, czemu dał wyraz w finałowym *Kujawiaku*.

Przez całą swą karierę Tadeusz Strugała na ogół nie prowadził koncertów z pamięci, nawet gdy w trakcie nich nie występował żaden solista. Tym razem, poza Karłowiczem, we wszystkich utworach, w tym akompaniamentach, obywatel się bez pulpitu z leżącą przed nim partyturą. Byłby to znak, że pewne umiejętności można nabywać na każdym etapie zawodowej kariery.

Lesław Czaplinski



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

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



**KRAKÓW** Krąży głos po Filharmonii, głos tenora, albo Harnasie ucywilizowani. Podczas wykonania na inaugurację nowego sezonu koncertowego 2016/17 *Harnasiów* Szymanowskiego, patrona Filharmonii, wykonujący partię solową tenor Andrzej Lampert krążył po auditorium, swoje pierwsze wejście mając spod filara, z tyłu estrady, za drugim razem pojawiając się na parterze przed nią i na koniec na balkonie, w loży prosceniowej, dawnej dyrektorskiej. Artysta ten może zaliczyć swój występ do najbardziej udanych w dotychczasowej karierze. Nie starał się udawać górala śpiewającego białym głosem, lecz skupił się na wydobyciu wokalnej urody tej partii, zwłaszcza w trzecim wejściu, najbardziej rozbudowanym, można było podziwiać swobodną płynność dźwięcznego głosu. Tworzy ono utrzymany w elegijnym nastroju epilog, po którym następuje już tylko zredukowana, krótka koda. W ogóle byli to *Harnasie* dosyć ucywilizowani ze strony Charlesa Olivieri-Munroe'a, maltańsko-kanadyjskiego kapelmistrza, drugi sezon

pełniącego obowiązki dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta krakowskiej Filharmonii. Jako bardziej interesujące zapowiadało się spojrzenie na tę partyturę z perspektywy cudzoziemca, nie posiadającego żadnych „uprzedzeń” w tym względzie, niezobligowanego do dochowania wierności miejscowej tradycji wykonawczej, dla którego głównym punktem odniesienia stanowi sam zapis nutowy. Na ogólną koncepcję i kształt tego baletu-pantomimy ze śpiewami niewątpliwie znaczny wpływ wywarły partytury *Cudownego mandaryna* Bartóka oraz *Ognistego ptaka* i *Pulcinelli* Strawińskiego. W znacznej mierze było to wykonanie bardzo uładzone. Pierwszy obraz zabrzmiał dość nieśmiało, brakowało mi w mim większej drapieżności i palety barw, poza brzmieniem sola obojowego, otwierającego to dzieło. Byli to harnasie, którzy jakby przeszli kindersztubę i zachowują się ze znaczną dozą powściągliwości, jak przystało na salonach, w doborowym towarzystwie, aby nie urazić niczyjego dobrego smaku. Można to jeszcze zrozumieć w przypadku wykonania scenicznego, albowiem balet jest jednym z najbardziej skonwencjonalizowanych ro-

dzajów artystycznych w tradycji europejskiej, ale przy prezentacji estradowej można by pozwolić sobie na większą dozę dezynwoltury. Dopiero energiczny zaśpiew chóralnych głosów tenorowych w *Pieśni Siuhajów* w połowie drugiego obrazu odmienił dotychczasowy klimat dźwiękowy. W *Tańcu góralskim* pojawiły się wreszcie nuty ozwodne i dało znać o sobie prawdziwe podhalańskie zapamiętanie, tak że mogło się wydać, że tym razem nie tyle dyrygent prowadzi muzykę, co ona sama przejęła nad nim prowadzenie, zagarniając go bez reszty. I wreszcie wspomniane, zamykające solo tenorowe, przemienione przez śpiewaka nieomal w belcantowe arioso. Program koncertu dopełniła *Uwertura „Korsarz”* Berlioz, mistrza barwnej orkiestracji. Została ona zagrana do pewnego stopnia na pokaz, jakby dla olśnienia słuchaczy, choć wrażenie to psuło do pewnego stopnia brak rytmicznej precyzji. Z kolei przejawione uderzenie w kocioł, niczym wystrzał armatni, nieodparcie kojarzyło mi się z arią *Don Basilia* z Rossiniowskiego *Cyrulika sewilskiego*, choć może takie właśnie było zamierzenie dyrygenta, by

**N**ie tylko złoto, co się świeci. Jest też wiele innych kamieni szlachetnych, które podziwiamy i z chęcią kupujemy. Podobnie jest ze sztuką. Nie tylko najślawniejsi artyści zasługują na uznanie. Często warto zwrócić uwagę na te mniej znane postaci, których dzieła również mogą nam dostarczyć wiele przyjemności, a nawet spowodować duchową przemianę. Czasami bowiem, tych największych artystów podziwiamy bezrefleksyjnie. Po prostu wiemy, że są najlepsi i nie zastanawiamy się, jak ich twórczość faktycznie na nas oddziałuje. Wobec niereklamowanych nazwisk jesteśmy bardziej krytyczni i zdolni do obiektywnego osądu. Mamy sposobność przemyśleć, jakie wrażenie wywiera na nas ich sztuka.

Z tego względu przeglądając repertuar koncertowy na nadchodzący rok warto zwracać uwagę na wydarzenia, które nie mają tak dużego rozgłosu, jak np. przekłamywany w tym roku Świdnicki Festiwal Bachowski. Nie oznacza to jednak, że w Świdnicy nie odbywają się ciekawe koncerty. Zdarzają się i w tym roku najbardziej interesującym z nich okazał się być recital dyplomowy Sylwii Dominiak. Młoda dziewczyna grająca na trąbce oczarowała publiczność swą swobodą w wydobyciu dźwięków i formowaniu muzycznej interpretacji. Grała z dużą lekkością, co bardzo odpowiadało barokowemu charakterowi repertuaru. I chociaż nie były to największe dzieła słynnych kompozytorów, to i tak słu-

chacze czerpali dużą przyjemność z tego recitalu. W tym wykonaniu było dużo dziewczęcego uroku i niewinności emocjonalnej. Największy entuzjazm niepodziwianie wywołało zakończenie, kiedy to solistka przy dźwiękach popularnej melodii *My heart will go on* ze znanego filmu *Titanic*, zabrała publiczność w muzyczny rejs. Rejs wsparty subtelną uczuciowością, typową dla słodkich czasów młodości.

Trochę innego rodzaju powrotu do młodości mogliśmy doświadczyć w Nysie. W dniach 20-21 maja odbywały się tam konfrontacje skrzypcowe pomiędzy uczniami szkół I stopnia. Mieliśmy więc, niebywałą okazję podglądnać pierwsze kroki na scenie utalentowanych muzyków, zanim staną się wielkimi gwiazdami. Mogliśmy poznać ich lęki, dostrzec słabości, z jakimi będą musieli się zmagać, by stać się zawodowymi artystami. Takie wydarzenia dają też możliwość wyostrezenia swej percepcji i sprawdzenia słuszności swego osądu muzycznego. W przyszłości będziemy mogli sprawdzić czy sylwetki, które według nas zasługiwały na uznanie, faktycznie odniosły sukces. Przede wszystkim jednak, gdy za parę lat ktoś spyta się nas kim jest Milena Pioruńska, będziemy wiedzieć. Swobodnie odpowiemy, że wygrała konkurs skrzypcowy w Nysie w 2016 r.

Milena Pioruńska jest 10-letnią uczennicą Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia w Legnicy. Na skrzypcach uczy ją grać

Konrad Dragan. Już od ubiegłego roku prezentuje ona bardzo wysoki poziom gry, a jej repertuar równa się z repertuarem studentów Akademii Muzycznej. Jej technika gry jest bez zarzutów i nie pozostawia złudzeń, iż jest ona naprawdę utalentowaną osobą. Pozostaje jednak pytanie, czy emocjonalny charakter utworów, które prezentuje jest odpowiedni do jej wieku. Utwory takie jak *Koncert d-moll* czy *Legenda* Henryka Wieniawskiego niosą ze sobą głębokie duchowe przesłanie. Trudno uwierzyć, aby 10-letnia dziewczynka mogła je zrozumieć i odczuwać w trakcie gry. Z tego względu, choćbyśmy próbowali dostrzec w tym wykonaniu jakąkolwiek interpretację, to zawsze będzie ona niewiarygodna. A idąc dalej, gdy muzyka traci przekaz i staje się być tylko popisem wirtuozowskim, przestaje już być sztuką i jest jedynie rzemiosłem. Nie mniej jednak nie można odebrać uznania Milenie Pioruńskiej, za jej niebywałe umiejętności. Z tego względu należy zapamiętać jej nazwisko, gdyż z pewnością nie raz je jeszcze usłyszymy na wielkich scenach.

Inną osobą, która przykuwała uwagę publiczności była Zosia Olesik. Pomimo iż wykazywała się również dużymi zdolnościami, to największy podziw budziła jej swoboda i lekkość w grze na tym niełatwym instrumencie. 11-letnia dziewczynka roztaczała wokół siebie niesamowitą aurę, czerpania radości z pobytu na scenie i prawdziwej

przydać temu nieco teatralnemu efektowi takich właśnie treści programowych?

Usłyszeliśmy jeszcze *Koncert fortepianowy F-dur* Gershwina. W jego trakcie miałem nieodparte odczucie, że francuski pianista Alain Lefèvre i dyrygent, mimo wspólnych obecnie związków z Kanadą, nie do końca potrafią się porozumieć i w rezultacie partia solowa i orkiestrowy akompaniament jakby się rozmijają. Stąd solista najpewniej czuł się w dwóch kadencjach, za których przebieg w pełni odpowiadał. Jego grę charakteryzuje znaczna swoboda techniczna oraz duża rozległość planów dynamicznych. Mnie natomiast najbardziej zauroczył ustęp w drugiej części *Adagio*, przybierający formę jakby „un pezzo capriccioso”, w którym pianista poddaje nieco fantazyjny motyw, który przejmując potem koncertmistrz skrzypiec Wiesław Kwaśny, rozwijając go ze znaczną dozą inwencji. Pewien eklektyzm tego programu zdaje się zapowiadać repertuar całego sezonu, w którym trudno dopatrzeć się wyrazistszej formuły przewodniej.

*Lesław Czaplinski*



Charles Olivieri-Munroe  
fot. archiwum artysty

przyjemności z gry na skrzypcach. Dodatkowo jej dziewczęcy urok właściwie zabarwił klasyczne kompozycje subtelną uczuciowością. W ten sposób jej interpretacje były bardzo niewinne i tym samym wiarygodne. Bardzo miło słuchało się tej uczestniczki i z tego względu zdobyła ona duże uznanie wśród publiczności.

Dużym uznaniem cieszyła się też Ewa Pyt. Zaprezentowała ona bardzo ciekawy program, zawierający poruszającego publiczność *Czardasza* (Monti). Słuchaczy zdumiał przemawiający przez nią artyzm, gdyż takiej impulsywności w tworzeniu interpretacji nie sposób się wyuczyć. W jej wykonaniu słysząc było zarówno spokój, dziecięcą niewinność, jak i burzliwe emocje i dojrzałą uczuciowość. Dziewczynka bardzo dobrze operowała dynamiką. Na uznanie zasługuje również agogika, gdyż wszystkie rallentanda i rubata były odpowiednio wyważone. Popisała się też trudną umiejętnością wykonywania flażoletów na wysokich pozycjach. Bardzo dobrze zaprezentowany przez nią *Koncert g-moll* Antonia Vivaldiego potwierdził jej zdolności. Najmocniejszym jego punktem po raz kolejny była stylizacja. Barokowego charakteru temu utworowi nadała lekkość artykulacyjna. Ducha epoki wzmocniła też programowa ilustracyjność, wyróżniająca się w tej interpretacji. Występ Ewy Pyt był wart uwagi – jej nazwisko warto zapamiętać.

Innymi wydarzeniami, na które warto zwracać uwagę oprócz konkursów czy recitali dyplomowych są festiwale muzyczne. Zazwyczaj są one szansą dla młodych muzyków, by zdobyć pierwsze szlify koncertowe. Takie założenie jest na przykład mottem przewodnim festiwalu w Kutnie. Już od ośmiu lat utytułowana polska śpiewaczka Anna Jeremus-Lewandowska organizuje w swoim mieście Letni Festiwal Muzyczny. Składa się on z serii koncertów muzyki poważnej, odbywających się na przełomie lipca i sierpnia. Tworzą je słynni polscy muzycy, ale nie tylko. Towarzyszą im też studenci lub absolwenci Akademii Muzycznych, dla których jest to niebywała okazja do osiągnięcia dojrzałości artystycznej. Publiczność ma wyjątkową sposobność obserwacji tych wschodzących gwiazd.

Taką gwiazdką od wielu jest Marta Matuszewska. Tegoroczna maturzystka śpiewa od dziecka, a klasycznie już od trzech lat. Pomimo młodego wieku, wyszczególnia się bardzo dojrzałą barwą głosu. Uwagę publiczności przykuwa jednak swoimi bogatymi w emocje wykonaniami. Uwidacznia się w nich jej duża wrażliwość i indywidualne przeżywanie każdej kompozycji. Rozbudowana uczuciowość dominująca w jej śpiewie jest zdecydowaną zaletą tych występów. Jej interpretacje zawsze wzbudzają duże zainteresowanie i sprawiają wrażenie niebywale wiarygodnych. Za kilka lat z pewnością będzie ona

częstym gościem wielkich światowych scen.

Jeszcze jedną osobą, która warto w tym roku wymienić jest Ewa Murzynowska. Śpiewaczka ta, jest rzadko spotykanym rodzajem sopranu, charakteryzującym się bardzo ciemną barwą. Ma natomiast niebywałą siłę w głosie. Jej śpiew rozbrzmiewa w promieniu kilka kilometrów. Ten niespotykany wolumen słusznie wykorzystuje do emocjonalnego wzmocnienia swych interpretacji. Jej występy są bardzo interesujące i również skupiają szeroką publiczność.

Letni Festiwal w Kutnie nie jest jedynym w Polsce. Inne festiwale to Sudecki Festiwal w Szczawnie Zdroju czy Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju. W wolnym czasie warto zainteresować się tymi mniej popularnymi wydarzeniami, które również mogą nam dostarczyć niebywałe emocje. Nie zawsze głośno rozreklamowane recitale wielkich artystów są bardziej wartościowe od występów młodych muzyków. Czasami to te niewinne interpretacje o intencjonalnie czysto artystycznym charakterze dostarczają nam większych wrażeń i przynoszą więcej duchowego pożytku. Należy pamiętać, że nie tylko złoto, co się świeci. Często właśnie, to małe i nieoszlifowane jeszcze diamenty zdumiewają nas bardziej niż sumiennie wyszlifowane złoto.

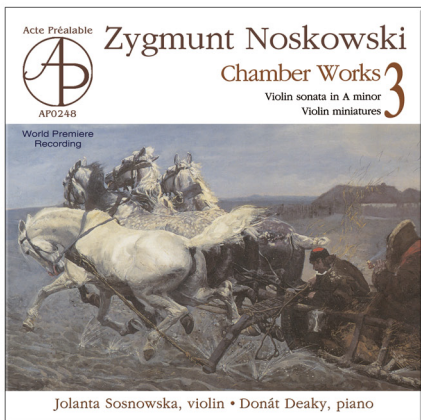
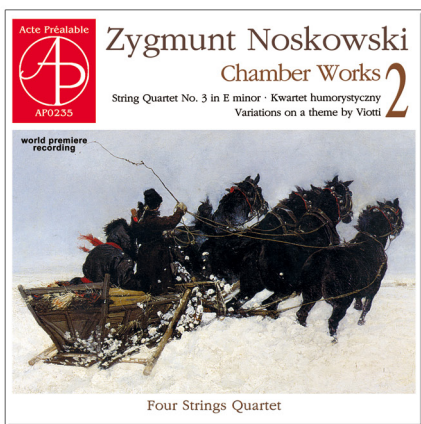
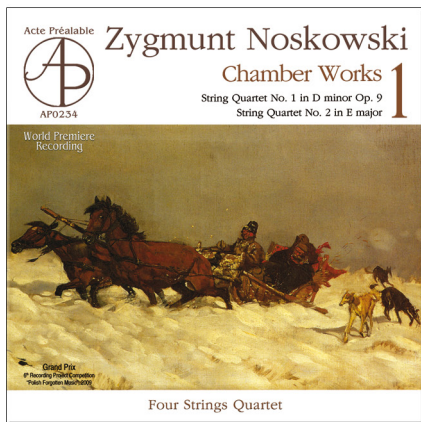
*Karina Baradzi*





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

WYBITNY KOMPOZYTOR  
**ZYGMUNT  
NOSKOWSKI**



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

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

**KRAKÓW** **K**onfrontacja z legendą. Przyznam się szczerze, że nie jestem szczególnym zwolennikiem recitali arii operowych wyrwanych z właściwych im, naturalnych kontekstów. Uzasadniać je musi wyjątkowa osobowość wykonawcy oraz nadzwyczajne okoliczności, nie pozwalające wystąpić na scenie lub estradzie w ramach prezentacji jednego dzieła operowego w integralnej formie. Na repertuar koncertowy uznanego śpiewaka najlepiej nadają się natomiast pieśni z akompaniamentem fortepianu w przypadku kameralnego charakteru imprezy, lub te symfoniczne z towarzyszeniem orkiestry w większych audytoriach. Takie refleksje nasuwały mi się podczas recitalu Edyty Gruberowej w krakowskim Centrum Kongresowym.

Nie mam też pewności, czy najlepszym pomysłem na benefis jest mierzenie się z własną legendą. A za taki uznać należy skomponowanie programu wieczoru wyłącznie z popisowych pozycji belcantowych, wymagających warunków wokalnych w pełni ich rozkwitu.

Słuchając na przykład słynnej sceny obłędu *Il dolce suono* z *Łucji z Lammermooru* Ga-Donizettiego mogłem w pełni odtworzyć zarówno ogólny zamysł interpretacyjny artystki, stojący u podstaw kreacji scenicznej w tej operze, jak i szczegółowe efekty nań się składające, ale, niestety, zabrakło niezbędnego instrumentu do ich urzeczywistnienia, choć w ustępie z towarzyszeniem fletu, stanowiącym bardzo często próbę intonacyjnej precyzji śpiewaka, tym razem kilka razy kończyła się ona na niekorzyść grającego muzyka.

A zatem można było odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z publicznym pokazem właściwego rozumienia i odczytywania stylu belcanto, ilustrowanego wybranymi pozycjami przez jego znawczynię i praktyka. Tyle że przyjęcie takiej formuły pociągałoby za sobą ograniczenie się do niedługich wrywków. Na przykład w celu ukazania operowania dynamiką pianissimo i piano pianissimo na pograniczu *sottovoce* i *mezza voce*. Aliści, gdy tym sposobem stara się wykonywać dłuższe ustępy, na dodatek odwołując się do różnych technik artykulacyjnych, wskutek czego zakłócona zostaje pożądana w tym stylu płynność frazy, to wyradza się to nie tylko w manierę, ale staje się czymś kuriozalnym na pograniczu karykatury (w arii *Elwiry* *Vien, diletto, è in ciel la luna* z *Purytanów* Belliniego). Stąd momentami można było odnieść wrażenie, że ma się do czynienia z tournée, odbywającym się w celu promocji filmu *Boska Florence*. Dlatego, jeśli już sięgać do tego repertuaru, to o wiele lepszy skutek przyniosłby występ w operze, gdzie

pewne mankamenty wokalne natury zatrzc można umiejętnym kształtowaniem ustępów recytatywowych, w których liczy się bardziej ogólna muzykalność i wydobycie odcieni interpretacyjnych, co stanowi pochodną wieloletniego doświadczenia, a także wspierając się wyrazem czysto aktorskim. Odnosiło się to na przykład do słynnej sceny z *Casta diva* z *Normy* Belliniego, która w teatrze mogłaby się jeszcze w pełni wybronić, pozwalając zapomnieć o wszelkich niedostatkach emisyjnej natury, szczególnie rażących w przypadku obcowania z występem zredukowanym wyłącznie do strony muzycznej. Z zadatkami na takie ujęcie mieliśmy do czynienia w wielkiej scenie Elżbiety *L'amor sui mi fe'beata* z początku *Roberta Devereux* Donizettiego.

Wspomniane atuty, związane z doświadczeniem i ogólną wrażliwością, najpełniej dochodzą do głosu w repertuarze pieśniarskim, to prawda, że zaadresowanym do mniej licznego grona słuchaczy, ale za to bardziej wytrawnego. Atoli, korzystne rezultaty można osiągnąć i w repertuarze operowym, lecz właściwie dostosowanym do danego etapu artystycznej kariery.

I jak tu nie wierzyć, że nie działają pod-słuchy? Gdy podczas antraktu dzieliłem się ze znajomymi tego rodzaju uwagami, napomknąłem, że obecnie właściwsze dla słowackiej śpiewaczki byłyby niektóre partie z repertuaru werystycznego, a zwłaszcza te liryczne z oper Pucciniego. I na pierwszy bis zabrzmiała właśnie aria Liu z *Turandot*, w której nie jeżą się już niczym zasadzki wirtuozowskie ozdobniki koloraturowe, a do głosu dochodzi przede wszystkim odpowiednio kształtowana dynamicznie ciągła fraza, w której przegląda się nade wszystko nabyta wraz z upływem kariery muzykalność.

Artystce towarzyszyła Orkiestra Akademii Beethovenowskiej pod dyrekcją Petera Valentovica, rodaka śpiewaczki. Ponadto zagrała ona uwertury do oper komicznych: *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego oraz *Don Pasquale* Donizettiego, w których raził zbyt ciężki i dosadny dźwięk, obcy naturze tych kompozycji, uwodzących poczuciem muzycznego humoru i wdziękiem. Korzystniejsze wrażenie wywarły przygrywki, jak pod koniec XIX w. starano się spolszczyć tę francuskiego pochodzenia nazwę, do tragicznych oper: *Roberta Devereux* oraz *Normy*, a zwłaszcza *Medytacja*, melancholijny ustęp instrumentalny z *Tais* Jules'a Masseneta, pod względem stylistycznym niezbyt współgrający w tym zestawieniu z pozostałymi, odmiennymi pozycjami.

Lestaw Czapliński



BERLIN

**K**oncert w Berlinie z okazji Narodowego Święta Niepodległości Polski. 10 listopada 2016 r., o godz. 18.00 odbędzie się w RBB – wielkiej sali koncertowej rozgłośni Radia Berlin-Brandenburg – wyjątkowy koncert, organizowany przez Ambasadę RP w Berlinie.

W nawiązaniu do całorocznych obchodów 1050. rocznicy Chrztu Polski i wejścia naszego kraju w obszar europejskiej kultury chrześcijańskiej, podczas koncertu zabrzmiał utwór, skomponowany specjalnie dla upamiętnienia tego jubileuszu. Będzie to *Msza 1050* na orkiestrę, chór i solistów – dzieło poznańskiego kompozytora Gabriela Kaczmarek, znanego z zamiłowania do łączenia sztuk i konwencji. Prawykonanie odbyło się w Poznaniu 15 maja, podczas uroczystej, jubileuszowej mszy św. w kościele pw. NSJ i św. Floriana. Nagranie tego utworu, wydane na CD przez Acte Préalable pojawiło się w lipcu 2016 r. (AP0364). W Berlinie 10 listopada zabrzmiał po raz pierwszy koncertowa wersja utworu, obejmująca historycznie okres od Chrztu Mieszka I w 966 r., do pielgrzymki cesarza Ottona III do grobu św. Wojciecha i symbolicznego nadania przez cesarza Bolesławowi Chrobremu insygniów władzy królewskiej.

Utwór łączy w sobie tradycję minionych wieków – od średniowiecza przez barok, aż po XIX w. – ze współczesnymi trendami muzyki poważnej i popularnej. Jest to rozbudowana msza uroczysta, złożona z 13 części. Pięć z nich stanowią tzw. części stałe mszy (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* i *Agnus Dei*) – z teksta-

mi łaćcińskimi. W częściach zmiennych kompozytor wykorzystał różne teksty, nawiązujące do postaci historycznych, współczesne, ale także pieśń Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas Panie, za Twe hojne dary* czy psalm *Niech zstąpi Duch Twój i odnowi ziemię*. Część finałowa A.D. 1000 nawiązuje do zjazdu gnieźnieńskiego będącego przypięczętowaniem chrystianizacji Polski, w której zachodni jej sąsiad miał niemały udział. Silnie zaznaczające się inspiracje muzyką popularną, czynią kompozycję bliską niemal każdemu słuchaczowi, wychowanemu w naszym kręgu kulturowym, stwarzając duże szanse na kolejne wykonania tego utworu zarówno w wersji koncertowej, jak i podczas liturgii.

Adekwatnie do charakteru poszczególnych części utworu zaproszono do współpracy znakomitych solistów: Katarzynę Wilk, uznaną za jedną z najlepszych polskich wokalistek, Izzabellę Tarasiuk-Andrzejewską, obdarzoną pięknym mezzosopranem solistkę Teatru Muzycznego w Poznaniu, Tomasza Raczkiewicza, kontratenora, solistę Teatru Wielkiego w Poznaniu, Józefa Biegańskiego, wybitnie utalentowanego trzynastolatka, solistę Poznańskiego Chóru Chłopięcego. Partie chóralne zrealizuje Neuer Chor Berlin, przygotowany przez Arnda Martina Henzelmana, a partie instrumentalne poznańska orkiestra Sinfonietta Polonia. Koncert poprowadzi maestro Wojciech Rodek – jeden z najbardziej cenionych dyrygentów młodego pokolenia.

(Red)



Izabella Tarasiuk-Andrzejewska



Katarzyna Wilk



Tomasz Raczkiewicz



Józef Biegański

Acte Préalable

AP0364

world premiere recording

# Gabriel Kaczmarek

## Msza 1050

**Izabella Tarasiuk-Andrzejewska**  
**Tomasz Raczkiewicz**  
**Józef Biegański**

**Sinfonietta Polonia • Cantanti Chorus**  
**Cheung Chau, conductor**



**LONDYŃ** **Z**londyńskich Promsów. Na jednym z koncertów tegorocznego, studziesiąt drugiego sezonu londyńskiego festiwalu promenadowego wystąpiła Królewska Orkiestra Filharmoniczna z Liverpoolu.

Emily Howard to urodzona w 1979 r. w Londynie angielska kompozytorka. Jej *Koncert na orkiestrę „Torus”* okazał się bardzo interesującą brzmieniowo kom-

i wielki bęben, z drugiej momentami wręcz z kameralną fakturą, tworzoną przez solowo potraktowane skrzypce i altówki. Jej przebieg naznaczony jest znacznymi kontrastami, przede wszystkim dynamicznymi. O wielu słuchanych utworach chciałoby się jak najszybciej zapomnieć, w tym przypadku z przyjemnością zapoznałoby się z nim powtórnie, albowiem ze wszech miar zasługuje na to, by na stałe zagościć w kon-

cha (obydwaj zresztą komponowali preludia i fugi), tracą wszelki sens pytania, czy jest ona nowatorska, azali anachroniczna? Zmuszona podporządkować się odgórnie narzuconej estetyce, a mimo to potrafiąca zachować autorską indywidualność, czego nie udało się wielkiemu rywalowi – Siergiejowi Prokofiewowi.

W *I Koncercie wiolonczelowym Es-dur* op. 107 w ostatniej chwili zapowiadanego, a niedysponowanego Trulsa Mørka, zastąpił Aleksiej Sztadler, dwudziestopięcioletni leningradczyk.

W „ucha mgnienu”, niczym kiedyś Richter na fortepianie, potrafi on przechodzić pomiędzy skrajnymi planami dynamicznymi, z czym zetknąłem się, chyba po raz pierwszy, w przypadku smyczkowca. W drugiej części *Moderato* zachwycała pięknie prowadzona kantylena, sprawiająca, że wiolonczela pod jego palcami wręcz śpiewała. Podobny efekt osiągnął ponownie w finale *Allegro con moto*. Prowadzi do niego wirtuozowska kadencja, a całość kończy oparta na *accelerando* koda. Na bis artysta zagrał *Sarabandę z II Suity d-moll* BWV 1008 przywołanego przeze mnie Bacha.

Dotąd *III Symfonia a-moll* op. 44 Siergieja Rachmaninowa sprawiała na mnie wrażenie utworu par excellence epigońskiego, a nie tylko romantyka zagubionego w XX stuleciu, jak często mawiano o jej autorze. W przeciwieństwie do Szostakowicza anachronicznego, mimo że nie poddanego politycznej presji, skoro przebywał na emigracji.

Wasilij Pietrienko nadał dziełu zwarty kształt, a jego wykonanie zajęło mu mniej czasu niż zazwyczaj to bywa, choć tempa nie sprawiały wrażenia zagonionych. Jednocześnie dyrygent uwolnił kompozycję z ciężącego nad nią sentymentalizmu, by nie powiedzieć dosadniej czułości, co odnosiło się zwłaszcza do drugiej części *Adagio ma non troppo*, w oryginalny sposób łączącej cechy wolnego ogniwa ze scherzem. Przy tym w pełni zachował charakterystyczny dla Rachmaninowa liryzm i rozlewność frazy. Błyskotliwie przeprowadził też efektowną, narastającą kodę w finałowym *Allegro vivace*.

Koncert ten można spuentować stwierdzeniem, że odznaczał się nie tylko techniczną, lecz i także artystyczną perfekcją w każdym calu, nie tracąc przy tym niczego ze spontaniczności wyrazu, tak oczekiwanego i pożądanego przez publiczność szczerze wypełniającą latem monumentalną Albert Hall.

*Lesław Czaplński*



Wasilij Pietrienko  
fot. Mark McNulty/©Liverpool Philharmonic

pozycją, opartą na technice sonorystycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z gęstymi płaszczyznami dźwiękowymi natury klastrowej, ale w dużej mierze utrzymanymi w dynamice pianissima, co przydaje im subtelnych znamion, zwłaszcza w zestawieniu z punktującymi je uderzeniami w kotły

certowych repertuarach, nie tylko od święta. Ze spokojnym sumieniem polecam go zatem komisji repertuarowej Warszawskiej Jesieni, by wstawiła do programu któregoś z przyszłych festiwali.

Wobec muzyki Dmitrija Szostakowicza, niczym twórczości Johanna Sebastiana Ba-



**KÜHLUNGSBORN** Sekret artystów z Kühlungsborn. 3 sierpnia w Evangelickim Kościele pod wezwaniem świętego Johana w niemieckim Kühlungsborn odbył się koncert organowo-wokalny w wykonaniu Wolfganga Neumanna (bas) i Marii Mokhovej (organy). Kühlungsborn jest niewielkim nadmorskim kurortem, położonym w północno-wschodnich Niemczech, niedaleko Rostocka. Z pewnością nikt by nie przypuszczał, że w tym małym mieście można doświadczyć tak głębokiej wrażliwości muzycznej, jakiej sam Berlin mógłby pozazdrościć. Tak właśnie się stało 3 sierpnia w skromnym, protestanckim kościele.

Imię Marii Mokhovej choć niesłusznie, może się wydawać mało znane. Jest ona natomiast intensywnie koncertującym muzykiem, zdobywającym uznanie na arenie europejskiej. Organistka rosyjskiego pochodzenia, kompletne wykształcenie uzyskała w Niżnym Nowogrodzie. 10 lat temu postanowiła opuścić dom rodzinny, by kontynuować naukę na studiach podyplomowych i prowadzić działalność koncertową w Niemczech. Jest laureatką wielu konkursów na szczeblu międzynarodowym. Nagrody zdobywała głównie w Niemczech, ale też może się poszczycić wyróżnieniami otrzymanymi w Czechach i we Włoszech. Obecnie prowadzi bogate życie zawodowe. Pracuje jako organistka we wspólnocie katolickiej w Altenbach, a także współpracuje z kościołem w Mannheim. Ponadto prowadzi kilka stowarzyszeń chóralnych pod kierownictwem kantora Patricka Wippela, realizując projekty zakładające szerzenie muzyki religijnej. Na stałe współpracuje też z tenorem Thorstenem Gedakiem, z którym współtworzy repertuar obejmujący głównie muzykę sakralno-wokalną. Celem ich działalności jest wzmacnianie wiary chrześcijańskiej przez muzykę, a zwłaszcza śpiew. W śpiewie bowiem, w najczystszej postaci skrytykowane są duchowe przesłania. Od niedawna jest też współtwórczynią projektu Orgelduo Espirit, który zakłada odrestaurowanie zapomnianych pereł muzyki organowej, a także zaznajomienie publiczności z nowopowstającymi dziełami. Program koncertowy projektu obejmuje dzieła powstałe od 1500 r., aż do kompozycji współczesnych.

W Kühlungsborn Maria Mokhova zaprezentowała utwory należące do kanonu muzyki organowej. Były to dwa dzieła autorstwa Jana Sebastiana Bacha i *Toccata h-moll* Eugene'a Gigouta. Początkowo bardzo dobre

i ciekawe interpretacyjnie wykonanie *Sinfonii* Jana Sebastiana Bacha (z kantaty *Wir danken Dir, Gott* w opracowaniu organowym Marcela Dupré) sugerowało, iż to Maria Mokhova będzie główną gwiazdą wieczoru. Była ona jednak tylko idealnie wkomponowanym tłem dla niebywalej muzyki stworzonej przez Wolfganga Neumanna.

Główną pozycją tego programu okazał się być zbiór *Pieśni biblijnych* op. 99 Antoniego

dem protestanckiego *Pisma Świętego* sporządzonego przez Braci Czeskich w 1613 r. Szczególne znaczenie przyjął on właśnie w okresie romantyzmu kiedy stał się podstawowym materiałem do opracowywania w nurcie szkół narodowych. Jest on niemalże najważniejszym zabytkiem czeskiej literatury (jako jedna z niewielu ksiąg napisanych w języku czeskim przetrwała okres germanizacji). Dla współczesnych Dworza-



Maria Mokhova  
fot. archiwum artystki

Dworzaka. Wykonanie tego dzieła przez Wolfganga Neumanna było nie tylko perfekcyjne pod względem muzycznym, ale też odsto- niło głębokie przesłanie, jakie kryją w sobie te pieśni. Ich słowa zaczerpnął kompozytor z *Biblii Kralickiej*, która jest czeskim przekła-

kowi stanowiła odzew przeciwko zniemczaniu dzieci i umożliwiła renowację języka czeskiego. Jest ona nie tylko zwierciadłem wiary, ale też patriotyzmu i zachowania tożsamości kulturowej. Antoni Dworzak z *Biblii Karlickiej* wykorzystał fragment zawierają-



cy *Księgę psalmów Dawida*. Szczególne znaczenie ma tu nie tyle charakter psalmów (wiary w nieomylność wyroków Boskich), ale fakt iż jest to jedyna część *Biblii* już w tych czasach przetłumaczona na kilka języków, oprócz czeskiego też angielski, francuski i niemiecki. Geniusz Dworzaka pozwolił na takie dobranie melodii, iż *Pieśni biblijne* mogą być śpiewane nie tylko w oryginale (po czesku) ale też w języku niemieckim. Właśnie po niemiecku śpiewał je Wolfgang Neumann w protestanckim kościele w Kühlungsborn.

Wolfgang Neumann ukończył kilka kierunków studiów w Wyższej Szkole Muzyki w Heidelbergu. Jego główną specjalizacją i tematem doktoratu jest muzyka sakralna. W tym przypadku jednak szerokie wykształcenie Wolfgana Neumanna nie przykuwa tak wielkiej uwagi, jak jego nadzwyczajne umiejętności. Doskonała technika wokalna muzyka, pozwoliła mu na swobodne wybrzmiewanie wszystkich alikwotów, dzięki czemu każdy dźwięk był nieskazitel-

nie i bez szarpnięć (co często robią tenorzy) osiągał on górne rejestry. Dzięki temu wszystkie wysokie tony były właściwie nasyczone. Niejeden dobry bas nie ma też tak czysto, głośno i przejmująco brzmiących dolnych rejestrów. Oprócz wzorowej techniki artysta ten posiada też niewyobrażalnie piękną barwę głosu. Słychać w niej prawdziwą głębię, która rozbrzmiewa tęczą odcieni. Kolorystyka brzemienia nie da się opisać żadnymi słowami. I tą właśnie kolorystykę wykorzystywał śpiewak do zbudowania niesamowitej aury, która posłużyła mu jako doskonałe narzędzie do przedstawiania własnej interpretacji.

W interpretacji Neumann zawarł natomiast emocje, które prawdopodobnie towarzyszyły kompozytorowi podczas pisania tego dzieła. W momencie rozpoczęcia prac nad tą kompozycją Dworzak dowiedział się o śmierci przyjaciela i nieuleczalnej chorobie ojca, który zmarł 2 dni po zakończeniu prac nad kompozycją. Fakt ten jest bar-

dzo istotną wskazówką dla wykonawców, którą doskonale podchwycił Neumann. W jego śpiewie wyraźnie słychać było tęsknotę za młodością i czasami dzieciństwa. Rozrysowywał doskwierający momentami ból (po utracie przyjaciela), powracającą samotność i uczucie pustki. Podkreślał też lęk przed perspektywą nadchodzącego cierpienia. Przede wszystkim jednak Neumann idealnie wyszczególnił główne przesłanie *Psalmsów Dawida*, które nakazuje bezgranicznie zawierzyć Boskiej Opatrzności. Wyroki Boskie są nieomyślne, a każde zdarzenie ma swoje uzasadnienie w jego idealnym planie. Trzeba więc, godzić się z wolą Boga i podążać za nią niczym zagubione owce za swoim Pasterzem. Tak jak podążali słuchacze koncertu w Kuhlungsborn za głosem Wolfgana Neumanna. Przy dźwiękach subtelnej modlitwy o stonowanej emocjonalności, prowadził on ich przez morze ludzkich uczuć.

Wolfgang Neumann jest niecodziennym artystą i wielka szkoda, iż nie codziennie można go posłuchać. Koncertuje tylko dwa lub trzy razy w roku. Najbliższy jego recital odbędzie się 14 listopada w niemieckim Heidelbergu. Wystąpi tam również z Marią Mokhovą, a główną pozycję w programie zajmą tym razem pieśni Modesta Musorgskiego. *Pieśni biblijne* Antoniego Dworzaka w wykonaniu Wolfgana Neumanna będzie można posłuchać dopiero za rok pod koniec lipca 2017 r. kolejny raz w kościele św. Johana w Kühlungsborn.

Podsumowując ten wieczór trzeba przyznać, że słuchacze mieli niecodzienną możliwość obcowania z prawdziwym talentem. O prawdziwym talencie świadczą bowiem, nie tylko duże umiejętności, ale też sposób ich wykorzystania. Utalentowani muzycy wiedzą, jak wypośrodkować swoje zdolności, aby ich gra nie była tylko popisem wirtuozowskim.

Czują kiedy ich muzyka staje się być tylko czystym odgrywaniem dźwięków i pilnują, by ich interpretacja była wiarygodna i zawierała odpowiedni poziom emocji. Doskonałe zrównoważenie fizycznych zdolności z przekazem uczuciowym jest sekretem, który tylko naprawdę utalentowana osoba może odkryć. Sekretem, który decyduje czy ktoś jest artystą czy tylko muzykiem.

Karina Baradzi

## NADZWYCZAJNY KONCERT FLETOWY

Inaugurujący działalność  
Gallois Flute Studio w Poznaniu

11 listopada 2016 godz. 16.00

Wykonawca:

Maestro Patrick Gallois  
(Francja)

W programie m.in.:

A. Jolivet,  
C. Ph. E. Bach,  
C. Debussy

WSTĘP WOLNY

Ze względu na ograniczoną liczbę miejsc konieczna rezerwacja  
tel.: +48 602 63 76 23  
email: eventculture@op.pl

Fundacja Event Culture:

ul. Dąbrowskiego 196a, 60-594 Poznań



Koncert w ramach projektu *Muzyczna dogrywka:*  
Polska-Islandia współfinansowany jest ze środków Miasta Poznania

Organizatorzy: POZnań\*, EVE & CULTURE, Polsko-Norweskie Centrum Kultury, Partnerzy: Muzyka21, EDITION SWITZER, MANCKE, UNIVERSITETET I AGDER

nie czysty i pełny w brzmieniu. Idealne wypośrodkowanie ostrości, umożliwiło słuchaczom wygodny i przyjemny odbiór nawet granicznych tonów. Solista świetnie wyczuł też akustykę, gdyż jego śpiew rozbrzmiewał z każdej strony kościoła. Efekt ten stworzenia tzw. „parasola dźwiękowego”, solista otrzymał dzięki łukowemu prowadzeniu głosu. Jest to niełatwa umiejętność, którą nie każdy śpiewak może się poszczycić. Rzadko słyszy się też u wokalistów taką łatwość w wykorzystywaniu całej skali. Bardzo swobod-

**B**ERLIN  
 erlińska Staatsoper postanowiła otworzyć ostatni sezon operowy w tymczasowej siedzibie (Schillertheater) w spektakularny sposób. Melomani mieli okazję zobaczyć i usłyszeć *Toscę* w reżyserii Alvisa Hermanisa i wykonaniu, według wielu, najlepszej na chwilę obecną w tej partii, Angeli Gheorghiu. Premierowy spektakl okazał się być ogromnym sukcesem, kolejne przedstawienie (24 września), mimo zmian w obsadzie, utrzymało najwyższy poziom, zarówno pod kątem wokalnym jak i interpretacyjnym.

Wersja *Toski*, zaproponowana przez Hermanisa, należy do tych z gatunku „klasycznych”. Choć nie do końca. Nie jest to bierne odтворzenie losów słynnej rzymskiej śpiewaczki, lecz swojego rodzaju portret psychologiczny postaci, pełen emocji, dopowiedzeń, różnych dróg interpretacji. Reżyser znów, podobnie jak w przypadku m.in. *Jenufy* (którą polska publiczność miała okazję zobaczyć także w Poznaniu), posłużył się ciekawą formą scenografii, wykorzystującą projekcje multimedialne. Dzieliąc scenę na dwie części, w górnej umiejscowił ekran, na którym rzutowane były obrazy przedstawiające kadry z historii *Toski*, w dolnej soliści, odtwarzających, opowiadających tę historię na scenie. Miało się wrażenie kontrastu – zestawienia prostych, ładnych, delikatnych w formie obrazów z emocjami, „realnym życiem” które kreowali zaangażowani soliści. To sprawiło, że historia *Toski* nabrała nieco innego wymiaru. Stała się prawdziwa i bliska. Dużą rolę, żeby nie powiedzieć największą, odegrała tutaj Angela Gheorghiu. Postać stworzona przez sopranistkę była niezwykle realistyczna. Technicznie, wokalnie – na najwyższym poziomie. Tego wieczoru można było usłyszeć świadomie prowadzone frazy, pewne zmiany rejestrów, subtelne vibrato, rozwijane często do spektakularnych crescendo i pełną kontrolę nad dźwiękiem. Sposób operowania głosem i jego możliwości zachwycały publiczność. Gheorghiu kreowała niesamowicie ekspresyjną postać *Toski*. Jednak nie była to, jak w wielu produkcjach, postać „jednowymiarowa”, zdesperowana i kochająca do szaleństwa. Ta *Tosca* żyła na scenie, momentami delikatna, zakochana, jak w momencie spotkania z Mario, innym razem – uwodzająca, świadoma swojej kobiecości, delikatna jak w scenie ze Scarpia, jeszcze innym pełna bólu, sprzecznych emocji w końcowych taktach opery. Dramat kobiety, toczący się na oczach widzów, znajdujący kulminację w wielu momentach. Najstłyniejsza aria *Vissi d'arte* miała w sobie wiele delikatności, subtelnej kobiecości, żalu przepełnionego spokojem w ostatniej frazie. Co ciekawe, Hermanis nieco odbiegł od pewnych „kluczowych momentów”, jak na przykład ustawianie świec obok ciała Scarpia, czy skok *Toski*. Te fragmenty pojawiły się w formie projekcji. Na scenie toczyła się wewnętrzna walka głównej bohaterki. Gheorghiu budowała napięcie, praktycznie do ostatnich dźwięków. Nie wiadomo było, co wydarzy się dalej, co zrobi. Emocje, które przedstawiała, przeżywała udzielały się publiczności, czekającej na kolejny ruch postaci na scenie.

Ciekawą postać stworzył również Fabio Sartori. Włoski tenor, o jasnym, silnym głosie o szerokiej skali. Pewność i emocjonalność z jaką kreował rolę, zarówno pod kątem wokalnym jak i aktorskim, sprawiły, że na scenie istniał prawdziwy Mario Cavaradossi. Czujący, kochający, ale też zdesperowany, uparty i jakby zrezygnowany. *Elu-cevan le stelle* było pokazem sprzecznych emocji i jednocześnie dużego kunsztu wokalnego. Delikatne prowadzenie frazy znajdowało ujście w rozbudowanej kadencji i pewnej, otwartej górze. Również duety *Toski* i *Maria* należały do najmocniejszych, obok arii, punk-

tów opery. Głosy Gheorghiu i Sartoriego pięknie współbrzmiały, również swoboda przejmowania i rozwijania dźwięku przez soliści, zachwycała berlińską publiczność.

W roli Scarpia wystąpił niemiecki baryton Michael Volle. W tym przypadku, momentami silny i szeroki głos śpiewaka ginął pod brzmieniem okrętu dętego. Sama postać Scarpia była nieco groteskowa. Z jednej strony wściekły despot, z drugiej pożądanym kochanek. Doskonale widać było momenty zmian nastroju i charakteru postaci, zwłaszcza w spotkaniach z *Toską*. Volle także zyskał uznanie publiczności, wyrażone końcowymi entuzjastycznymi owacjami.

Za stronę muzyczną odpowiadał Domingo Hindoyan. Orkiestra pod jego batutą brzmiała momentami nieco zbyt mocno, przykrywając brzmienie soliści. Dużą rolę odegrała tu zapewne akustyka sali. Mimo to, precyzja i dokładność prowadzenia poszczególnych motywów świadczyły o najwyższym poziomie wykonawczym. Chwi-



Angela Gheorghiu  
 fot. archiwum artystki

lami brakowało nieco włoskiej swobody. Miało to miejsce głównie w przypadku fragmentów stricte instrumentalnych. W przypadku duetów i scen zbiorowych orkiestra zmieniała dynamikę i podążała za śpiewakami, budując emocje i malując historię Pucciniego.

Ten wieczór niewątpliwie również należał do Gheorghiu. Stworzyła ona *Toskę* bardzo ludzką, kobiecą, czującą i wrażliwą. Możliwości wokalne połączone z grą aktorską potwierdzają to, że rola słynnej włoskiej śpiewaczki niewątpliwie należy do Angeli Gheorghiu. Można powiedzieć, że na chwilę obecną jest to najlepsza, współczesna odtwórczyni tej partii, a jej wykonanie jest jednym z najbardziej przemyślanych i kompletnych w przeciągu ostatnich kilku, a może i nawet kilkunastu lat. Staatsoper Berlin otwierając sezon w ten sposób, daje nadzieję na produkcje na najwyższym poziomie i pokazuje niejako kierunek, w którym powinien zmierzać operowy świat spektakli pełnych emocji, niebanalnych i przemyślanych. Cieszy to, że klasyczne przedstawienie dzieła Pucciniego, nie spowodowało, że było ono nudne czy mało interesujące, a wręcz przeciwnie – dało nowe spojrzenie na świat przeżyć wykreowany przez włoskiego kompozytora.

Katarzyna Kubińska





## Sir Neville Marriner 15 IV 1924 – 2 X 2016

Karol Rzepecki

**N**eville Marriner pochodził z rodziny rzemieślniczej i nic nie wskazywało na to, że rozpocznie przygodę z muzyką. Urodził się 15 kwietnia 1924 r. w Londynie, jako syn stolarza Herberta Marrinera i jego żony Ethel. Przygodę z muzyką rozpoczął od gry na skrzypcach. Jak sam zaznaczył w trakcie wywiadu udzielonego jeszcze w ubiegłym roku nie było to przypadkiem, bowiem związał się tym właśnie instrumentem idąc w ślady ojca, który pomimo braku wykształcenia muzycznego grał także na fortepianie i prowadził chór metodystów. Być może to właśnie zaważyło o dalszych losach młodego Neville'a, bowiem jak mówił dalej, często w rodzinnym domu rozbrzmiewały chociażby fragmenty oratoriów Haendla – słynnego *Mesjasza*, czy *Jefte*. Następnie swoje zdolności w zakresie wiolinistyki kształtował pod kierunkiem Fredericka Mountneya. Jeszcze jako uczeń Lincoln Grammar School rozpoczął współpracę z później-

szym pianistą i kompozytorem Stephenem Racem (1921–2009), czego owocem był działający przez kilka lat zespół jazzowy. Późniejsza edukacja zbiegła się z początkiem II wojny światowej. Jako student Royal College of London zaangażował się czynnie w działalność London Symphony Orchestra, gdzie realizował partię drugich skrzypiec pod batutą Henry'ego Wooda (1869–1944). Podobnie jak większość kolegów w 1941 r. otrzymał przymusowe powołanie do armii, którą jednak opuścił po dwóch latach, wracając do uczelni, gdzie studiował skrzypce już pod kierunkiem Williama Reeda (1875–1942), autora pierwszego opracowania biograficznego na temat Edwarda Elgara. Następnie podobne umiejętności zdobywał w Konserwatorium Paryskim.

I tak też swoją działalność rozpoczął jako pedagog w cieszącej się wieloletnimi tradycjami Eton College – uczelni założonej w 1440 r. przez Henryka VI. Natomiast pod

koniec 1948 r., jako drugi skrzypek rozpoczął współpracę z formacją Martin String Quartet, która to zaowocowała licznymi koncertami przez kolejne trzynaście lat. W tym czasie poznał także Roberta Darta (1921–1971) – brytyjskiego muzykologa, dyrygenta i pianistę, z którym przez kilkanaście lat występował w duecie. Początek lat 50. zaowocował współpracą z Philharmonia Orchestra, której siedziba do dnia dzisiejszego znajduje się w Londynie, a także London Symphony Orchestra, gdzie w latach 1954–1959 pełnił rolę koncertmistrza wśród drugich skrzypiec.

Wszystkie te doświadczenia doprowadziły wreszcie do przełomowego momentu w życiu dojrzałego już artysty. W 1958 r. zdecydował się na powołanie własnej orkiestry, co początkowo nie było łatwym zadaniem. Jej nazwa pochodzi od kościoła św. Marcina na Trafalgar Square w Londynie. Początkowo zespół tworzyło tylko trzynastu muzyków, wśród których znaleźli się zmarły przed



dwoma laty Christopher Hogwood, czy Alan Loveday, którego pożegnaliśmy w kwietniu tego roku. Już na początku lat 60. pojawiły się pierwsze nagrania, na których Marriner występował zarówno jako skrzypek, jak też i w roli dyrygenta. Początkowo formacja wykonywała repertuar barokowy, ograniczając się niemal wyłącznie do instrumentów smyczkowych.

Być może dlatego artysta zdecydował się na wyjazd do Stanów Zjednoczonych, gdzie podjął dodatkowe studia w zakresie dyrygentury pod kierunkiem Pierre'a Monteuxa (1875–1964), pod którego batutą miała miejsce prapremiera *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego. Tam w latach 1969–1978 kierował powołanym przez siebie do istnienia zespołem – Los Angeles Chamber Orchestra, o której znany krytyk i komentator muzyczny Jim Svejda powiedział: „najlepsza orkiestra kameralna Ameryki!”, co dowodzi, że pomimo późnego rozpoczęcia kariery dyrygentkiej Marriner doskonale odnalazł się także i w tym położeniu. Po opuszczeniu wspomnianego zespołu artysta objął stanowisko dyrektora artystycznego

Minnesota Orchestra, piastując je nieprzerwanie do 1986 r, kiedy to po zakończeniu współpracy z tamtejszym zespołem zdecydował się na powrót do Europy, gdzie przez trzy kolejne lata realizował się jako główny dyrygent Stuttgart Radio Symphony Orchestra. Ukoronowaniem lat 70. było przyznanie mu Orderu Imperium Brytyjskiego, natomiast sześć lat później otrzymał tytuł szlachecki. Koniec lat 80. w działalności Neville'a Marrinera zaowocował licznymi podróżami, dostarczając mu jeszcze większych sukcesów i uznania na całym świecie, wśród których warto wymienić chociażby New York Chamber Orchestra, portugalską Orquestra Gulbenkian, Israel Chamber Orchestra, Austriacki Chamber Orchestra, czy wreszcie Wiener Philharmoniker. Ukoronowaniem działalności był koncert, jaki poprowadził w 2014 r. z okazji 90. rocznicy urodzin. Przez The Telegraph jako dyrektor powołanej przez siebie The Academy of St. Martin in the Fields został określony mianem „świeżego, technicznego brylantu” pomimo już podeszłego wieku. Odszedł niespodziewanie 2 października. Jak twierdzi Paul Aylieff – obec-

ny dyrektor Akademii – Marriner pozostawił po sobie „olbrzymią artystyczną spuściznę i ogrom nagrań z orkiestrami całego świata”. Nie ma w tym nic dziwnego, bowiem dzisiaj The Academy of St Martin in the Fields posiada największy na świecie dorobek fonograficzny, obejmujący ponad 500 woluminów, czego nie dokonał nawet legendarny Herbert von Karajan!!!

Zapewne większości z osób, które oglądały film *Amadeusz* Milosza Formana z 1984 r. zapadła w pamięć ścieżka dźwiękowa, o czym świadczy chociażby fakt, że album z tym nagraniem rozszedł się w liczbie ponad 6,5 miliona egzemplarzy. Marriner utrwalił także wszystkie symfonie Mozarta, Schuberta, a także najważniejsze dzieła Haendla i Haydna.

Pomimo podeszłego wieku wiadomość o śmierci Brytyjczyka przyszła nagle i niespodziewanie. To dobrze, że pozostawił on po sobie trwałe ślady, które wciąż będą przynosić kolejne owoce, a jednym z nich jest syn Andrew (ur. 1954), pełniący obecnie obowiązki pierwszego klarncisty w London Symphony Orchestra. 🎻

Sir Neville Marriner  
fot. Academy of St Martin in the Fields





# Joanna Kozłowska

Adam Czopek

**T**rasa występów tej cenionej śpiewaczki wiodła przez sceny operowe Brukseli, Zurychu, Paryża, Mediolanu, Buenos Aires, Londynu, Wiednia, Salzburga, Genewy i Los Angeles. Oczywiście nie zabrakło na jej artystycznej drodze scen niemieckich z Berlinem, Hamburgiem, Kolonią i Monachium na czele. Równie imponujący, jak trasa występów jest repertuar, jaki śpiewała. Dominują w nim dzieła Verdiego, szczególnie przez nią kochanego, ale z równym powodzeniem wykonywała partie sopranowe w operach Pucciniego, Mozarta, Czajkowskiego, Bizeta, Beethovena i Leoncavalla. Dla pełnego obrazu artystycznych dokonań Joanny Kozłowskiej należy dodać również bogaty i różnorodny repertuar koncertowy, w którym są dzieła Bacha, Pergolesiego, Szostakowicza, Mahlera, Szymanowskiego, Brahmsa, Berliozą, Mozarta, Schumanna. Najczęściej oklaskiwano ją jako Tatiannę w *Eugeniuszu Onieginie*, Elvirę w *Ernanim*, Liu w *Turandot*, Alicję Ford w *Falstaffie*. „W centrum zespołu wokalnego, w blasku najwyższego poziomu, znalazła się Joanna Kozłowska, która swoim błyszczącym, ruchliwym i kolorowym sopranem oddała całe bogactwo niuansów kreowanej Alice Ford” – napisał po premierze *Falstaffa* Gerhard Bauer w *Kölner Stadt-Anzeiger*. Podziwiano ją również jako Desdemonę w *Otelli* i Amelię w *Balu maskowym*. „Premiera najnowszej inscenizacji *Balu maskowego* Verdigo, który po ponad czterdziestoletniej przerwie wrócił na scenę Teatru Wielkiego, została zdominowana bez reszty przez Joannę Kozłowską, która z wielkim sukcesem zaśpiewała partię Amelii. Bez wahania można powiedzieć, że była to kreacja godna największych operowych scen. Kozłowska zachwyca nie tylko pięknym soczystym brzmieniem głosu, swobodą jego prowadzenia i świetnym frazowaniem, lecz także płynnością legata, ekspresją i intensywnością emocji. Najważniejsze jednak, że wszystko to było podporządkowane stworzeniu prawdziwie dramatycznej kreacji wokально-aktorskiej, w której każdy gest, czy ruch miał swoje uzasadnienie dramaturgiczne. Jej Amelia kreślona

delikatną linią, bez zbędnych przerysowań, przykuwa uwagę od pierwszego wejścia artystki.” – napisałem w recenzji po poznańskiej premierze *Balu maskowego* w 2006 r. (**Muzyka21** nr 76).

Jest poznanianką i w tym mieście rozpoczęła muzyczną edukację od gry na wiolonczeli, ale szybko przeniosła się do klasy fortepianu. Moi pedagodzy – wyznaje – byli przekonani, że będę kontynuować naukę gry na tym właśnie instrumencie. Decyzja o wyborze studiów wokalnych zaskoczyła chyba wszystkich. Jest absolwentką Akademii Muzycznej w Poznaniu, dyplom z zakresu śpiewu zyskała w klasie prof. Ireny Winiarskiej. Później miała jeszcze okazję szlifowania swojego wokalnemu kunsztu pod okiem Elizabeth Schwarzkopf. Bezpośrednio po studiach otrzymuje angaż do Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie 20 marca 1984 r. debiutuje jako Młoda Piękna Ślepa w operze *Ślepcy* Jana Astriaba. Wcześniej, jeszcze jako studentka, współpracowała z poznańską sceną operową, wykonując niewielkie partie Anniny w *Traviacie* Verdiego i Mi w *Krainie uśmiechu* Lehara. Traktowała te występy jako praktyczne przygotowanie do zawodu, jaki niebawem miała uprawiać. Jednak za swój prawdziwy debiut operowy uważa partię Liu w *Turandot*, zaśpiewaną pierwszy raz 25 kwietnia 1984 r. Szybko okaże się, że ta partia będzie jej towarzyszyła przez wiele lat, przyniesie wiele szczęścia i zapewni powodzenie na wielu prestiżowych scenach. Będzie nią debiutowała w 1985 r. na scenie Covent Garden w Londynie, mając za partnerów Gwyneth Jones (*Turandot*) i Franca Bonisollego (*Kalaf*). W 1987 r. od roli Liu rozpoczęła współpracę z Deutsche Oper w Berlinie i Staatsoper w Hamburgu. Po latach, już jako znana i ceniona w świecie śpiewaczka, również partię Liu zadebiutuje 19 grudnia 1996 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. W tym przedstawieniu również towarzyszyła jej Gwyneth Jones. Obie panie wystąpiły jeszcze w przedstawieniu 21 grudnia.

Mimo entuzjastycznych recenzji, jakie otrzymała po tym debiucie, nadal bardzo rzadko zapraszano ją na scenę stołeczne-

go teatru. Zresztą, inne polskie teatry również nie przejawiały ochoty goszczenia Kozłowskiej na swojej scenie. Zdecydowała się na to jedynie Opera Wroclawska, na której scenie zaśpiewała partię sopranową w baletowej inscenizacji *III Symfonii pieśni żałobnych* Henryka Mikołaja Góreckiego (maj 1994). Znacznie częściej występowała na polskich estradach filharmonicznych. W Poznaniu (*Magnificat D-dur* BWV 243 J. S. Bacha i *II Symfonia* Mahlera), Katowicach (koncert operowy pod batutą Antoniego Wita, *III Symfonia* M. H. Góreckiego). W Filharmonii Narodowej oklaskiwano Kozłowską w *Requiem* Mozarta, *Mszy h-moll* J. S. Bacha, *Des Knaben Wunderhorn* Mahlera. Szczecin podziwiał kunszt śpiewaczki w *Mszy Koronacyjnej* KV 317 Mozarta, *Stabat Mater* Rossiniego. Pozostając przy polskich występach śpiewaczki, warto jeszcze wspomnieć o zaproszeniu na Festiwal w Łąncucie, gdzie dała recital pieśni. Kilka razy dała też recitale pieśni w Poznaniu, Szczecinie oraz w Warszawie na Zamku Królewskim i Studiu Polskiego Radia. Z recitalem wokalnym wystąpiła również na festiwalu Wratlavia Cantans we Wrocławiu, festiwalu „Chopin w barwach jesieni” w Antoninie oraz Festiwalu im. Adama Didura w Sanoku.

Wróćmy jednak do początków kariery, kiedy jako solistka poznańskiej opery bierze udział w kilku międzynarodowych konkursach wokalnych. Z Londynu przywozi w 1984 r. I nagrodę, rok później w Rio de Janeiro zdobywa II nagrodę. Jednocześnie jest to okres, kiedy poznańscy melomani podziwiają ją jako Neddę w *Pajacach* Leoncavalla, Micaëłę w *Carmen* Bizeta, Pamię w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Po poznańskiej premierze *Falstaffa*, w której śpiewała partię Nanetty, Józef Kański napisał: „Joanna Kozłowska tworzy postać »słodkiego dziewczątka«, pełną uroku i prostoty, a jej barwa głosu, typ ekspresji wokalne, kryształiczna technika dają efekt zachwycający” (*Ruch Muzyczny* nr 4 z 12 lutego 1989). Przełomem w jej karierze okazał się występ w Covent Garden w Londynie, po którym otrzymała propozycję występów w Théâtre



de la Monnaie w Brukseli, gdzie rozpoczęła karierę 12 kwietnia 1984 r. od partii Sandriny w *La finta giardiniera* Mozarta. Występowała w tej partii do 1990 r., biorąc też udział w gościnnych występach zespołu brukselskiej opery w Brooklyn Academy of Music w Nowym Jorku, berlińskiej Komische Oper (z okazji 750-lecia Berlina), Theater an der Wien w Wiedniu oraz Salzburger Landestheater. Jednym z większych osiągnięć Kozłowskiej na brukselskiej scenie była Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, Drusilla w *Koronacji Poppei* Monteverdiego oraz premierowa Marcelina w *Fideliu* Beethovena. Po tej ostatniej premierze można było przeczytać: „Jeśli chodzi o Marcelinę Joanny Kozłowskiej – o głosie równie pięknym na całej szerokości skali – to dla niej samej warto być na przedstawieniu.” – pisał Thierry Lassence w *La Libre Belgique*. Ostatnią partią, jaką Joanna Kozłowska zaśpiewała na brukselskiej scenie była Pamina w *Czarodziejskim flecie* – 19 maja 1991 r. Międzynarodowe uznanie przyniosła jej partia Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, śpiewała ją w Grand Théâtre w Genewie, Operze Szkockiej w Glasgow, Theatre Royal w Newcastle oraz The Playhouse w Edynburgu i Aberdeen.

Nieco ponad rok przed pożegnaniem się z Brukselą, debiutuje na scenie mediolańskiej La Scali, gdzie pojawia się po raz pierwszy 27 i 30 stycznia 1990 r. Zaczyna pod batutą Lorina Maazela jako Marcelina w *Fideliu* Beethovena, wyreżyserowanym przez Giorgio Strehlera. „... nadzwyczajna Joanna Kozłowska, która maluje obraz rozkosznej Marceliny, bystrej i uwodzicielskiej...” – napisał w *l'Unità* Rubens Tedeschi. W marcu 1993 r. Joanna Kozłowska dokłada do swoich mediolańskich kreacji Donnę Elwirę w *Don Giovannim* Mozarta. Tą samą partią wróciła tu 2 i 4 listopada 1999 r. Marcelina okazała się równie ważna i szczęśliwa w jej karierze, jak Liu. Śpiewała ją z powodzeniem w weneckim La Fenice, Rawennie, Théâtre du Châtelet w Paryżu. Podobnie jest w przypadku Donny Elwiry, śpiewanej w Buenos Aires, Monachium, Frankfurtu, Los Angeles i La Corunie. Od 1997 r. podejmuje stałą współpracę z Opernhaus w Zurychu, zaczyna od partii Elwiry w *Ernanim* Verdiego, będzie ją śpiewała przez kilka sezonów, do 2009 r.

W międzyczasie wykreuje na tej scenie partię Elżbiety w *Don Carlosie*, Leonory w *Trubadurze* i *Mocy przeznaczenia* oraz Alicji Ford w *Falstaffie* Verdiego. Ponadto oklaskiwano ją tutaj jako Tamarę w *Demonie* Rubinsteina, Lizę w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Emmy w *Fierrabras* Schuberta oraz Ariadnę i Primadonnę w *Ariadnie na Naxos* Ryszarda Straussa. Przez te wszystkie lata, kiedy robi-

ła międzynarodową karierę nie zapomniała o macierzystym, poznańskim Teatrze Wielkim. Chętnie przyjmowała płynące od jego dyrekcji propozycje, dzięki czemu, mogliśmy podziwiać jej pamiętne kreacje Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Leonory w *Trubadurze*, Desdemony w *Otellu*, Amelii w *Balu maskowym*, Hrabiny w *Weselu Figara* Mozarta, Mimi w *Cyganerii* Pucciniego. 10

Joanna Kozłowska jako Mimi (*La Boheme*)  
Buenos Aires





# René de Boisdeffre odkryty melodia i elegancja formy



z Jakubem Tchorzewskim o płycie z muzyką René de Boisdeffre rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**N**asi czytelnicy poznali pana dzięki płycie z polskimi pieśniami nagranej wraz z panią Bernadetą Sonneleitner i wydanej przez Acte Préalable. Teraz otrzymujemy nową płytę z muzyką na skrzypce i fortepian francuskiego kompozytora René de Boisdeffre... Skąd pomysł na takie odkrycie muzyczne?

Pomysł wyszedł od pana Jana A. Jarnickiego, który od kilku lat zna moje zamiłowanie do muzyki zapomnianej, lub rzadko wykonywanej. Mam na koncie premierowe nagrania utworów takich kompozytorów jak Sándor Veress, Gino Gorini, Roman Palester... Teraz, dzięki sugestii pana Jana Jarnickiego przyszedł czas na Boisdeffre'a.

## Kim był René de Boisdeffre?

To francuski kompozytor drugiej połowy XIX w. (3 kwietnia 1838 – 25 listopada 1906), w pewnym sensie epigon swojej epoki. Jego styl można przyrównać do twórczości Saint-Saënsa czy Masseneta. Co ciekawe: gdy pod koniec XIX w. dochodziły do głosu nowe prądy w muzyce takie, jak impresjonizm czy nieco później witalizm, Boisdeffre pozostał wierny swojemu tradycyjnemu sposobowi pisania. Widocznie tak najlepiej

oddawał to, co mu grało w duszy. Z drugiej strony fakt, że nie podążał za aktualnie panującymi trendami, może być jednym z powodów, dla których ta twórczość została zapomniana na ponad 100 lat.

## Jaka jest muzyka, którą nagraliście?

Niewątpliwie romantyczna, ale nie jest to romantyzm przeładowany, rozbuchany, a raczej umieszczony w pewnych klasycznych ramach, jeśli chodzi o formę, fakturę i środki wyrazu. Dużą zaletą tej muzyki jest jej bogactwo melodyczne. Myślę, że inwencja kompozytora pod tym względem jest imponująca! Poza tym muzyka ta (zwłaszcza obie *Suity* składającego się z kilku miniatur) doskonale wpisuje się w nurt „Hausmusik” czyli domowego, salonowego muzykowania popularnego w dobrze sytuowanych XIX-wiecznych domach mieszczańskich i szlacheckich.

## Na skrzypcach partneruje panu Dejan Bogdanovich? Długo gracie w duecie?

Dejana znam od 2014 r., kiedy to wspólnie z nim i z Carlem Tamponim, pierwszym flecistą Orkiestry Santa Cecilia w Rzymie, zrealizowałem w Teatro La Fenice ciekawy

projekt trzech recitali kameralnych na flet, skrzypce i fortepian. Od tamtej pory marzyły mi się dalsze projekty z Dejanem, bo to doprawdy niezwykle skrzypek! Kiedy gra, wydaje się, że jego skrzypce śpiewają! Dlatego, gdy nadarzyła się okazja do nagrania, bardzo mi zależało, żeby to właśnie on wziął w nim udział. Jestem mu bardzo wdzięczny, że nie tylko zaakceptował moją propozycję, ale też podszedł do projektu z nie bywałym entuzjazmem i kreatywnością.

## Co jest najistotniejsze przy wykonywaniu i nagrywaniu zapomnianej muzyki?

Każde dzieło, niezależnie czy muzyczne, literackie czy malarskie, powstaje w jakimś określonym czasie i miejscu, słowem: w swoim kontekście. Dlatego myślę, że najważniejsze to wejście w ducha danej epoki. W przypadku Boisdeffre'a będzie to kontekst (czyli świat dźwiękowy) Saint-Saënsa, Masseneta, Alkana czy Gounoda, ale raczej nie Schumanna czy Brahmsa... I takim właśnie kluczem próbowaliśmy odczytać na nowo jego twórczość.


## To duża odpowiedzialność dać takiej muzyce drugie życie po latach zapomnie-





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


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

Acte Préalable  
  
AP0362

**René de Boisdeffre**  
**Works for Violin and Piano 1**

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

world premiere recording



Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

AP0362 • DDD  
© 2015/16 • © 2016

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

**Works for Violin and Piano 1**

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

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

Wybitni wykonawcy



Jakub Tchorzewski



Dejan Bogdanovich

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

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



nia... **Od waszego nagrania może zależeć bardzo wiele...**

Och, chyba nie przesadzałbym z tą odpowiedzialnością! (śmiech) Wydaje mi się, że po prostu nasza płyta wpisuje się w coraz popularniejszy nurt nagrywania nieznannej i zapomnianej muzyki. No, bo dla niektórych słuchaczy ciekawsze jest sięgnięcie po płytę z utworami nieznanego kompozytora, niż po dwudzieste czy trzydzieste nagranie ballad Chopina. Żebyśmy się źle nie zrozumieli: absolutnie nie deprecjonuję kogoś, kto nagrywa te przykładowe ballady Chopina! Ale o ile ubogaca naszą wiedzę o Chopinie i o jego epoce na przykład nagranie utworów skomponowanych przez uczniów Chopina, lub innych kompozytorów działających z nim równolegle?

**Co jest wartościowego, pięknego, co was skłoniło do sięgnięcia po muzykę René de Boisdeffre?**

Są to te elementy, o których już wspominałem: przede wszystkim melodyka, a także pewna wysublimowana elegancja formy.

**Graliście ją już na koncertach?**

Jeszcze nie mieliśmy okazji, ponieważ nie tak prosto przekonać potencjalnego organizatora koncertów do nieznanego repertuaru w myśl zasady: „lubię te piosenki, które już znam”. Ale w Wenecji, gdzie mieszkam, prężnie działa Palazzetto Bru Zane – Centrum Romantycznej Muzyki Francuskiej. Mam nadzieję, że ośrodek powołany do promocji XIX-wiecznej muzyki francuskiej zainteresuje się również twórczością Boisdeffre’a.

**Jak rozwija się pana kariera?**

Jestem zadeklarowanym kameralistą, dlatego moja kariera rozwija się głównie w zakresie współpracy z innymi instrumentalistami i śpiewakami. Zdarza mi się też współpracować z Teatro La Fenice przy projektach opero-

wych i symfonicznych jako korepetytor i muzyk orkiestrowy, a także z Konserwatorium „Benedetto Marcello” jako akompaniator.

**Co skłoniło pana do zostania pianistą?**

Chyba właśnie to, że pianista może partnerować właściwie wszystkim instrumen-

tu, gdy spotyka się dwoje muzyków to już jest to forma kameralistyki, a czasem łatwiej spotkać się we dwójkę niż w trójkę. A co jest najważniejsze? Powtórzę za profesorem Jerzym Marchwińskim – fundamentem dobrej kameralistyki jest partnerstwo. Czyli wzajemny szacunek i otwartość do drugiej osoby, z którą się gra.

**Jakie są pana plany artystyczne?**

Najbliższe, co mnie czeka to akompaniowanie podczas egzaminów w Konserwatorium, ponieważ we Włoszech najczęściej egzaminów odbywa się na przełomie września i października. Potem mam w planach dwa projekty operowe i dwa symfoniczne w La Fenice, kilka koncertów z wiolonczelistą Lucą Fiorentinim, a w grudniu wybieram się do USA na cykl koncertów z altowiolistą Morganem O’Shaughnessey promujących naszą nową płytę z utworami Beethovena, Szostakowicza, Cartera i Tertisa. Ponad to do końca roku nakładem włoskiej wytwórni Vermeer ukaże się płyta z utworami Brahmsa i Berga nagrana z klawecistą Vincenzo Pacim, a także utwory Romana Palestra zarejestrowane wspólnie z Moniką i Pawłem Zalejskimi dla Fundacji Uniwersytetu Warszawskiego.



tom melodycznym, zarówno jeśli chodzi o smyczki (skrzypce, altówka, wiolonczela) jak i dęte (flet, klarnet, waltornia itp.). Bogactwo repertuaru jest praktycznie niewyczerpane. A każdy kontakt z innym muzykiem, to dla mnie zarówno wielka frajda jak i stymulacja, nauka.

**Pierwsza płyta dla Acte Préalable była z pieśniami, teraz z francuską muzyką kameralną. Lubi pan występować i nagrywać muzykę w duetach? Co jest najważniejsze w takim partnerstwie?**

Generalnie lubię kameralistykę, niezależnie czy są to duety, tria czy kwintety. Po

**Oprócz muzyki, która pochłania cały pana czas, znajduje pan czas na relaks, hobby?**

Jestem zagorzałym fanem e-booków. W zasadzie nie ruszam się z domu bez czytelnika. I jak tylko mam wolną chwilę to czytam. Najchętniej książki o tematyce historycznej, ale nie stronię też od fantastyki czy dobrego kryminału. A z aktywnego wypoczynku najbardziej lubię chodzenie po górach. Ale na to rzeczywiście niestety najczęściej brakuje już czasu...

Dziękuję za rozmowę.☺



# Wszystko w moim życiu kręci się wokół muzyki

z Eleną Pankratową rozmawia Jolanta Łada-Zielke

**R**osyjska sopranistka Elena Pankratowa studiowała najpierw pianistkę i dyrygenturę w Jekaterynburgu, potem śpiew i grę aktorską w konserwatorium w Petersburgu. Wielkim przełomem w jej międzynarodowej karierze była rola Żony Farbiarza w *Kobiecie bez cienia* Ryszarda Straussa, pod kierownictwem muzycznym Zubina Mehty w teatrze Maggio Musicale Fiorentino. Partię tę śpiewaczka wykonywała z powodzeniem w mediolańskiej La Scali (2012), a także w Teatro Colón w Buenos Aires (2013), zabłysnęła w niej zwłaszcza w Bayerischer Staatsoper w Monachium (2013), następnie w Royal Opera House Covent Garden w Londynie (2014) i w Królewskiej Operze w Kopenhadze (2015). W jej bogatym repertuarze znajdują się tytułowe role w operach *Elektra*, *Turandot*, *Ariadna na Naxos*, *Norma* i *Tosca*, oprócz tego, takie partie wagnerowskie, jak Elżbieta, Zyglinde i Senta. W 2016 r. Pankratowa zadebiutowała na Festiwalu Oper Ryszarda Wagnera w Bayreuth jako Kundry w *Parsifalu* w reżyserii Uwe Erica Laufenberga i pod kierownictwem muzycznym Hartmuta Haenchena.



Elena Pankratova jako Kundry (*Parsifal*)  
fot. ©Bayreuther Festspiele/Jörg Schulze

## Jak się pani czuła w Bayreuth?

Bardzo dobrze. Miasto jest cudowne, a Festspielhaus wspaniałe. *Parsifal*, w którym śpiewam, został specjalnie skomponowany dla tego teatru i brzmi przepięknie w jego wnętrzu. Dobrze pracowało mi się z Klausem Florianem Vogtem, Georgiem Zeppenfeldem i innymi scenicznymi partnerami. Wspólne próby dawały nam dużo radości. Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, mieliśmy wszyscy uczucie, że znamy się i pracujemy razem od dawna. Staliśmy się jakby rodziną.

**Zgodnie z wolą Ryszarda Wagnera, *Parsifal* miał być wystawiany tylko i wyłącznie w Bayreuth. Niestety, po śmierci kompozytora pokazano operę w Ameryce w 1903 r., a potem, w 1905 r. w Amsterdamie. Czy pani zdaniem, *Parsifal* powinien był tu zostać?**

Niestety, nie da się cofnąć czasu... Wtedy chodziło o prawa autorskie i tantiemy. Rodzina Wagnerów chciała, żeby festiwal nadal mógł się odbywać, nawet w tak ciężkich czasach, jak na przełomie wieków i przed I Wojną Światową. Po wojnie sytuacja stała się jeszcze gorsza, można więc zrozumieć, że Wagnerowie starali się za wszelką cenę zachować to dzieło dla Bayreuther Festspiele. I właściwie byłoby świetnie, gdyby ludzie z całego świata musieli przyjeżdżać tutaj dla tej jednej opery. Każdy, kto śpiewałby w *Parsifalu*, stałby się jeszcze bardziej sławny. Zresztą, w ciągu pierwszych trzydziestu lat od premiery tak właśnie było. W Wikipedii pod hasłem *Parsifal* można znaleźć obsadę wszystkich premierowych przedstawień w Bayreuth, począwszy od roku 1882. Moje nazwisko też już tam jest. Jeśli więc *Parsi-*

*fal* zostałyby tutaj, byłoby mniej odtwórczyni roli Kundry, co i dla mnie byłoby korzystne (śmiech).

## Czy Kundry jest najbardziej interesującą postacią kobiecą w twórczości Wagnera?

Tak, inne kobiety w jego operach są jasno określone: Elza jest dobra, Ortruda jest intrygantką, Wenus jest zmysłowa, Senta wierna, a Elżbieta pobożna. W przeciwieństwie do nich, Kundry jest wszechstronna, pełna wewnętrznych sprzeczności. Porusza się w różnych światach, przybiera różne role, raz jest zakochaną kobietą, raz matką, raz dziwką, a na końcu – przynajmniej w tej inscenizacji – starą służącą. To wszystko czyni tę postać ciekawą i odzwierciedla ją także w muzyce. W partii Kundry znajdują się przepiękne liryczne monologi. Jeden z mo-



ich ulubionych to *Ich sah als Kind*, który kieruję do Parsifala. Uwielbiam też sceny pod koniec drugiego aktu, bo są bardzo dramatyczne i burzliwe. Według mnie, zostały napisane na miarę wielkich aktorek, jak np. Sarah Bernhardt.

### **Premierę *Parsifala* transmitowano w stu kinach w Niemczech. Była pani tego świadoma, występując na scenie?**

Nie tylko w kinach – proszę nie zapominać o transmisjach radiowych w wielu krajach świata! Podczas drugiego przedstawienia byliśmy o wiele bardziej spokojni i rozluźnieni, bez tej wewnętrznej presji, która zawsze towarzyszy premierze. Świadomość, że spektakl jest transmitowany, czyniła ją jeszcze większą. Stoisz na scenie i śpiewasz, ale gdzieś z tyłu głowy czai się myśl, że w tym momencie słucha cię przez radio pół świata i tysiące ludzi widzą cię w kinie.

### **Zaczynała pani karierę jako pianistka i dyrygentka. Czy to pomogło pani jako śpiewaczce?**

Oczywiście! Potrafię grać na fortepianie i dzięki temu sama studiuje swoje partie. Jeśli chodzi o technikę wokalną, to bardzo pomaga mi mój mąż Witalij, wspaniały nauczyciel śpiewu. Pobraliśmy się jeszcze przed studiami w konserwatorium. Teraz on towarzyszy mi w przygotowaniach do roli, gościnnych występach, przedstawieniach i próbach, za co jestem mu nieskończenie wdzięczna, bo śpiewak powinien być kontrolowany przez kogoś z zewnątrz. Ten biedak musi przesiadywać na próbach i obserwować mnie przez cały czas (śmiech). Kiedy już oboje popracujemy nad jakąś nową partią, idziemy do korepetytorów, którzy znają ją na pamięć, żeby uzgodnić tempa, dowiedzieć się o tradycji danego wykonania i skontrolować wymowę.

Od niedawna jestem profesorką śpiewu na Uniwersytecie Artystycznym w Grazu. Moje pianistyczne doświadczenie pomaga mi w prowadzeniu zajęć, bo mogę wtedy sama przygrywać. Nie muszę tego robić, ale bardzo to lubię.

### **Czy potrafią państwo oddzielić życie zawodowe od domowego?**

To byłoby piękne (śmiech)! Może udaje się to komuś, kto ma inny zawód, ale nie w przypadku śpiewaków. U nas w domu jest specjalny pokój muzyczny, w którym stoi pianino i tam pracujemy nad moimi partiami, albo o nich rozmawiamy. Nie

jestem urzędniczką w banku, ani sprzedawczynią, tylko śpiewaczką. To znaczy, że żyję moją muzyką, moimi rolami i myślę o tym 24 godziny na dobę. Jak mogłabym przyjść do domu i od razu zmienić się w gospozię? Wszystko w moim życiu kręci się wokół muzyki, także prywatnie. Inni ludzie pracują do siedemnastej, potem przychodzą do domu i już nie muszą myśleć o pracy. Śpiewacy nie mogą sobie na to pozwolić. Ja noszę moje role wszędzie ze sobą, jak kobieta w ciąży swoje nie narodzone jeszcze dziecko.

### **Czy pani mąż także występuje?**

Nie, on jest bardzo popularnym nauczycielem śpiewu, a poza tym, załatwia wszystko, co jest ważne dla rozwoju mojej kariery. Gdyby był aktywny zawodowo jako śpiewak, mijalibyśmy się przez cały czas. On występowałby tam, ja jeszcze gdzie indziej i nasze małżeństwo rozpadłoby się. Tak dzieje się często w związkach dwojga artystów, a my tego nie chcemy.

### **Co pani sądzi o środkach bezpieczeństwa, które wprowadzono w tym roku podczas festiwalu, z obawy przed zamachami terrorystycznymi?**

Znam ten problem od dawna. W 2008 r. śpiewałam pierwszy raz w Walencji. To było krótko po zamachach w Madrycie i Hiszpanie bardzo szybko wyciągnęli wnioski z tej sytuacji. Bez dowodu osobistego nie wpuszczano nikogo do teatru, a dla artystów zrobiono specjalne przepustki. Przy wejściu na scenę ustawiono wykrywacze metalu. Tak samo jest w Operze Bastille w Paryżu, albo w teatrze Maryjskim w Petersburgu. To całkiem zrozumiałe, że po ostatnich incydentach w Niemczech, w Bayreuth też wprowadzono wzmożoną ochronę. Jeżeli ma to służyć ogólnemu bezpieczeństwu, uważam to za słuszne. Czasem tylko ochroniarze przesadzają, bo sprawdzają nas nawet na terenie teatru. Kiedyś jeden chciał mnie skontrolować przy wychodzeniu, zaczęłam więc z nim dyskutować, że skoro wychodzę, to jego kolega musiał mnie już wylegitymować jak wchodziłam, więc po co jeszcze teraz? Potem jego starszy kolega przeprosił mnie za tę nadgorliwość. A w czasie próby *Złota Renu*, kiedy maestro Marek Janowski zaczął już dyrygować, okazało się, że na scenie nie ma Alberyka. I nagle usłyszeliśmy: „Maestro, tu jestem, na widowni, nie chcą mnie wpuścić!”.

### **Jak układała się pani współpraca z Krzysztofem Warlikowskim w Monachium?**

Miałam nadzieję, że pani mnie o to zapyta (serdeczny śmiech). Ten człowiek jest dla mnie najukochańszym skarbem. Najserdeczniejsze pozdrowienia, Krzysztofie! W Monachium w 2013 r., śpiewałam Żonę Farbiarza w *Kobiecie bez cienia*, którą Krzysztof po mistrzowsku wyreżyserował, a Kirył Petrenko poprowadził muzycznie. Udział w tej produkcji był krokiem milowym w mojej karierze. Nauczyłam się wtedy od Krzysztofa bardzo wiele. Choć mam już solidne doświadczenie sceniczne, ćwiczenia aktorskie, jakie zaproponował Krzysztof, bardzo dużo mi dały. Jest on introwertycznym, niespiesznie podejmującym decyzje człowiekiem, z uśmiechem Johna Malkovicha, a poza tym, pochodzi nie z muzycznego, lecz z teatralnego środowiska. Wcześniej spotykałam reżyserów, którzy dawali mi dość skąpe uwagi, albo nie dawali żadnych. Niektórzy byli mną zafascynowani, a inni pewnie myśleli: jak dobrze śpiewa, dużo rusza się na scenie i jeszcze pięknie wygląda, to tyle wystarczy. Ponieważ jestem sopranem dramatycznym i śpiewam wielkie partie, proponowałam im również własną interpretację. Ale kiedy patrzę na to z dzisiejszej perspektywy, widzę, że było to tzw. „opera acting”, co często wygląda sztucznie. Inteligentni widzowie od razu się zorientują, że śpiewak nie wszedł w rolę, tylko ją gra. Odkąd zaczęłam pracować z Warlikowskim, nauczyłam się naprawdę przeżywać daną rolę i zaczęło być mi wszystko jedno, czy wyglądam przy tym pięknie, czy brzydko. Przecież w prawdziwym życiu nie wszystko zawsze idzie pięknie i gładko. Od tamtej pory jestem na scenie bardziej wiarygodna i naturalna. Za rolę Żony Farbiarza byłam po raz pierwszy chwalona przez krytyków nie tylko jako śpiewaczka, lecz również jako aktorka. To był najinteligentniej wyreżyserowany spektakl w moim życiu. W przyszłym roku (2017) wznawiamy tę produkcję podczas Festiwalu w Monachium. Mogą Państwo przyjechać i zobaczyć, o czym w tej chwili mówię. A więc krótko: Krzysztof, I love you! I cieszę się na nasze następne spotkanie!

Dziękuję za rozmowę.☺

# Najlepiej odpoczywam w domu

z Ricardą Merbeth rozmawia Jolanta Łada-Zielke

**R**icarda Merbeth należy do najwybitniejszych współczesnych sopranistek. Po studiach w Wyższej Szkole Muzycznej im. Feliksa Mendelssohna w Lipsku, otrzymała kolejno angaż w Magdeburgu i w Niemieckim Teatrze Narodowym w Weimarze. W latach 1999–2005 należała do zespołu Opery Wiedeńskiej. Debiutowała tam jako Marcelina w *Fidelio*, a następnie wykonywała partie Hrabiny, Donny Anny, Paminy, Fiordiligi, Chrysothemis, Elżbiety, Ewy, Ireny, Elzy i Jenuffy. Artystka do dziś występuje gościnnie w Wiedniu. W 2011 r. otrzymała tytuł *Österreichische Kammersängerin*.

Na Festiwalu w Bayreuth zadebiutowała w 2000 r. w *Pierścieniu Nibelunga* w reżyserii Jürgen Flimma, m.in. jako Freia i Gudruna, w których to rolach wystąpiła tam także rok później. Od 2002 r. do 2005 r., oraz w 2007 r. śpiewała partię Elżbiety w *Tannhäuserze*. Od 2013 r. występuje jako Senta w nowej inscenizacji *Holendra tułacza* pod kierownictwem muzycznym Christiana Thielemanna. Ważnymi rolami w jej życiorysie artystycznym są także: Dafne w Operze Wiedeńskiej (2004), Helena Egipska w Deutsche Oper Berlin (2009), Marietta (*Umarłe miasto*) w Paryżu, Zyglinde (2009/10), oraz tytułowa rola w *Ariadnie na Naxos*. W 2012 r. występowała jako Elza w *Lohengrinie*, wystawianym w New National Theatre Tokyo. Oprócz tego, śpiewała partie wagnerowskie w Hamburgu, Berlinie i Budapeszcie, oraz *Wesendonck-Lieder* i *Śmierć Izoldy* z towarzyszeniem Weimarer Staatskapelle pod batutą Georga Alexandra Albrechta. Współpracowała z takimi wybitnymi dyrygentami, jak Seiji Ozawa, Ingo Metzmacher, Pinchas Steinberg, Daniele Gatti, Pierre Boulez, Philippe Auguin, Myung-Whung Chung, Andrew Litton, Marco Armiliato, Peter Schneider, Marcello Viotti, Fabio Luisi, Bertrand de Billy, Ádám Fischer, Franz Welsch-Möst, Walther Weller, Semyon Bychkov, Gianluigi Gelmetti i Mark Albrecht. Gościła na scenach operowych Mediolanu, Paryża, Tuluzy, Marsylii, Barcelony, Helsinek, Sztokholmu, Zurychu, Sydney, Tokio i Nowego Jorku.

Ricarda Merbeth jako Senta  
(*Die fliegende Holländer*)  
fot. ©Bayreuther Festspiele/Jörg Schulze

**J**est pani – do tej pory – jedyną śpiewaczką, która zgodziła się udzielić mi wywiadu w dniu występu. Zwykle śpiewacy odmawiają, bo muszą wtedy oszczędzać głos.

Ja też muszę oszczędzać głos (śmiech). Ale mówienie wcale nie szkodzi, jeśli robi się to prawidłowo. Po prostu nie należy forsować głosu i bardziej skoncentrować się na artykulacji. Zresztą, do przedstawienia mam jeszcze kilka godzin czasu.

**Senta, której partię śpiewa pani w Hamburgu, to rozmarzona dziewczyna, a w Bayreuth – zbuntowana nastolatka. Która z tych dwóch interpretacji jest pani bliższa?**

Obie wspaniale się uzupełniają i obie są mi bliskie. W Hamburgu Senta jest bardziej marzycielką, introwertyczką, całkowicie wpatrzoną w portret Holendra, podczas gdy inne panie przędą. W Bayreuth Senta znajduje się w nieprzyjaznym, kapitalistycznym środowisku, „w świecie zglobalizowanym do szaleństwa”, jak chciał reżyser, Jan Filip Gloger. I sama „rzeźbi” figurę wymarzonego Holen-

dra. Partię Senty śpiewałam także w Wiedniu, jest tam przedstawiona jako bardzo aktywna. W Operze Wiedeńskiej występuję zawsze chętnie, od 1999 r. do 2010 r. miałam tam wiele ról. W Hamburgu wykonywałam m.in. partię Chrysothemis w *Elektrze*, w maju tego roku partię Izoldy, a w *Holendrze tułaczku* śpiewałam tam już wiele razy.

**Premiera *Holendra tułacza* w reżyserii Jana Filipa Glogera odbyła się w Bayreuth w 2012 r. Od tego czasu, reżyser co roku zmieniał coś w inscenizacji. Adrianne Pieczonka, która w roku premiery śpiewała Sentę, miała jako rekwizyt statek z papieru, z żaglami wysmarowanymi czerwoną farbą. Czy pani też z nim występowała?**

Nie, ja już nie. Pan Gloger powiedział, że ja już tego nie potrzebuję i dał mi drewnianą kukłę, wyobrażającą Holendra.

**W tej interpretacji historia Holendra i Senty służy celom biznesowym.**

I to jest właśnie okrutne. Daland wykorzystuje to, co stało się ze mną i Holendrem

dla reklamy swojej firmy. Dlatego w ostatniej scenie naszej wspólnej śmierci, Sternik fotografuje nas, a potem Daland zbija fortunę na sprzedaży naszych podobizn.

**Holender i Senta...**

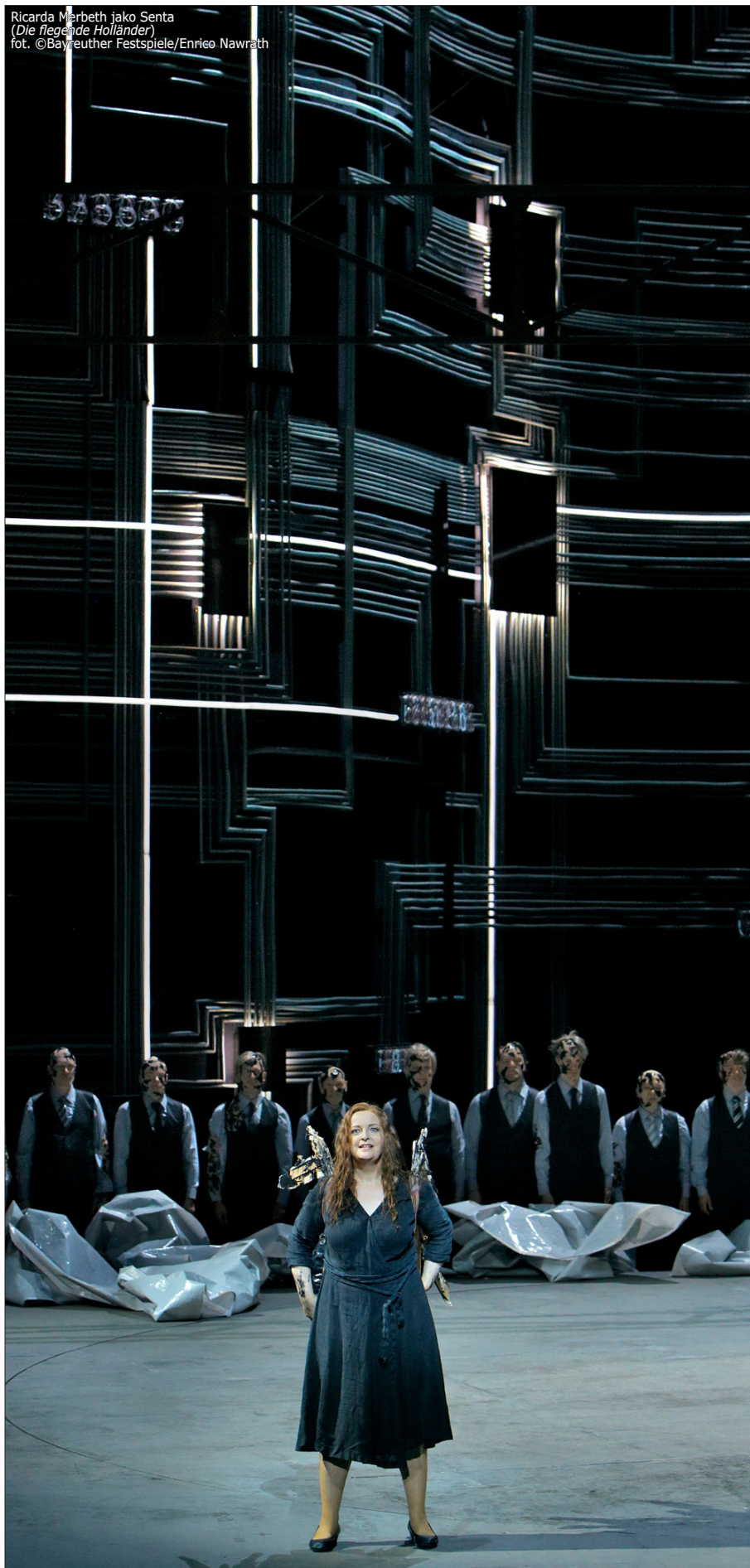
... oboje mają problem, którego korzeni należałoby szukać w ich dzieciństwie, zgodnie z tą interpretacją. Oboje są narcystyczni i każde z nich ma swoje własne wyobrażenie na temat drugiego. Senta rzeźbi Holendra w drewnie tak, jak go sobie wyobraża, bez konkretnego kształtu i twarzy. W tej inscenizacji Holender pojawia się jako bogaty biznesmen, ale Senta widzi go takim, jakim go sobie wcześniej wyobraziła i nie dostrzega jego bogactwa.

**Czy pani zdaniem to wyobrażenie całkowicie jej wystarczy i już nie potrzebuje „prawdziwego” Holendra? Kiedy się spotykają, Senta wyraźnie się go boi.**

Boi się, ponieważ kieruje się uczuciem. Nie wie, kim on właściwie jest, nie ma stu-procentowej pewności, czy to właśnie on.



Ricarda Merbeth jako Senta  
(Die fliegende Holländer)  
fot. ©Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath



Ale właściwie wszystko jej jedno, kim on jest; ona i tak pragnie go na swój sposób wyzwolić od ciężącej na nim klątwy.

**Czy Holender jest w ogóle zdolny do zaangażowania się w związek, czy też podświadomie obawia się tego i wykorzystuje rozmowę Senty z Erykiem jako pretekst, żeby znów uciec na statek?**

Myszę, że Holender miał nienajlepsze doświadczenia z kobietami, bo w każdej chciał widzieć matkę. Nic więc dziwnego, że jego dotychczasowe związki się rozpały. Kiedy widzi Sentę z Erykiem śpiewającym kawatynę, wykorzystuje to, aby znów poczuć się zdradzonym i odejść. Ale na szczęście Senta nie poddaje się tak łatwo i zatrzymuje go. Nie może postąpić inaczej, tkwi bowiem głęboko w świecie własnych wyobrażeń.

**Oprócz Senty, śpiewała pani w Bayreuth Freię, Gudrunę, Helmwigę, Gerhildę i Elżbietę. Czy marzy pani o jeszcze jakiejś wagnerowskiej partii, którą mogłaby tu wykonać?**

Trudne pytanie... Powiem tak: nie mam żadnej wymarzonej roli. Mogłabym zaśpiewać tu Izoldę, bo w moim fachu to przecież klasyka. A jeśli chodzi o inne partie, to chętnie dam się zaskoczyć jakąś ciekawą propozycją.

**Pani terminarz jest już zapełniony do końca roku. We wrześniu śpiewa pani Elżę w Wiedniu, w październiku Izoldę w Bogocie, w listopadzie Elżbietę w Sewilli, a w grudniu Sentę w Madrycie. Festiwal w Bayreuth odbywa się w sezonie urlopowym. Czy była już pani w tym roku na urlopie?**

Nie. Ale od pięciu lat nie mieszkam już w Wiedniu, przeprowadziłam się do Drezna, bo tam mieszka moja rodzina. Kiedy więc trafi mi się parę wolnych dni, jadę samochodem do Drezna i tam odpoczywam. Jeśli jest ładna pogoda, spędzam czas w ogrodzie, a jak nie, to w domu. I to jest dla mnie najlepszy wypoczynek, bo w tym roku byłam prawie cały czas w rozjazdach.

**Podobno ma pani zawsze przy sobie zdjęcia z autografem, żeby w razie czego podarować wielbicielom...**

Tak, zgadza się. Proszę, oto jedno dla pani.

Dziękuję za rozmowę i za fotografię. 📸



# Córka pułku

Adam Czopek

Z trzech urokliwych oper buffa Donizettiego: *Don Pasquale*, *Napój miłosny* i *Córka pułku* ta ostatnia najrzadziej pojawia się na scenie i w nagraniach. Przyczyną takiego stanu rzeczy są wysokie wymagania, jakie postawił kompozytor przed wykonawcami partii Marii i Tonio. Oboje muszą dysponować głosami pełnymi blasku, szczególnie w wysokim rejestrze, swobodą prowadzenia frazy i znać na wylot tajemnice belcanta. Dzieło ma też tyleż samo zwolenników co przeciwników. Ci pierwsi podnoszą urok i melodyjność muzycznej frazy oraz mistrzowsko opracowane partie wokalne wymagające od śpiewaka wręcz wokalnej ekwilibrystyki, szczególnie w partii Marii. Nie inaczej jest w przypadku partii Tonio, który w jednej tylko arii *Ah mes amis, quel jour de fête* powinien (na przestrzeni niewiele ponad dwóch minut) aż dziewięć razy wznieść swobodnie głos do wysokiego „c”. Pierwszym tenorem naszych czasów, który zaśpiewał swobodnie i pełnym głosem ten wokalny fajerwerk był Luciano Pavarotti, po nim przejął pałeczkę Juan Diego Flórez, który w 2007 r. był sprawcą historycznego bisu, do którego zmusiła go publiczność La Scali w I akcie. Coś takiego od ponad osiemdziesięciu lat nie miało miejsca na tej legendarnej scenie. Poprzednikiem Flóreza był Fiodor Szalapin, który bisował słynną arię *La calunnia* w I akcie *Cyrulika sewilskiego* w 1933 r. Przeciwnicy *Córki pułku* twierdzą, że z wątplą akcją wieje nudą, a muzyka wcale nie jest tak piękna, jak się usiłuje to udowodnić, bo marszowe rytmy nie wszystkim się podobają, a i humor też nie zawsze trafiony. No i kto tu ma rację? Panuje powszechne przekonanie, że tej opery należy słuchać w oryginalnej francuskiej wersji językowej, bo włoskie poprawki „macą czystość stylu”.

*Córka pułku* nosząca pierwotnie roboczy tytuł *Maria* powstała na zamówienie paryskiej Opera Comique i była sześćdziesiątą pierwszą operą swojego twórcy. Opowiada historię porzuconej dziewczynki Marii znalezionej i wychowanej przez żołnierzy. Lata, które spędziła w regimencie sprawiły, że stała się ulubienicą wszystkich żołnierzy pułku.



Marcelina Sembrich-Kochańska w *Córce pułku*

Młody Tyrolczyk Tonio zobaczywszy Marię zakochał się w niej bez pamięci i z miłości do niej został żołnierzem oddziału, którego Maria jest markietanką. Los sprawił, że odnajduje się matka Marii. Jest nią markiza Birkenfield, która zabiera córkę (owoc przelotnego romansu z francuskim żołnierzem) do swojego zamku, by dać jej odpowiednie wykształcenie i wychowanie. Maria nie znosi jednak ani pałacowych komnat, ani sztywnej pałacowej etykiety. Jej serce pozostało

wierne prostemu żołnierskiemu życiu i Tonio. W finale młodzi pobierają się używając zgodę i błogosławieństwo wzruszonej do też markizy. Francuskojęzyczne libretto napisali Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges i Jean François Bayard. Cechą charakterystyczną *Córki pułku* jest to, że numery muzyczne są przeplatane mówionymi dialogami, co w murach paryskiej Opera Comique było tolerowane, podobnie zresztą jak brak sceny baletowej nieodzownej w tym



czasie w Wielkiej Operze Paryskiej. Prapremiera *Marii*, już przemianowanej na *Córkę pułku* (*La fille du regiment*) odbyła się 11 lutego 1840 r., z udziałem Juliette Bourgeois w partii Marii, Mécène Marie de l'Isle w roli Tonia oraz Julie-Emilienne Boulanger jako Markiza de Berkenfield. Pierwsza prezentacja opery wcale nie okazała się sukcesem, do jakiego Donizetti był przyzwyczajony podczas prapremier poprzednich swoich dzieł. Przyjęcie najnowszej opery podziwianego i cenionego już wtedy kompozytora było ogólnie mówiąc chłodne, więc po dwóch tygodniach i zaledwie kilku przedstawieniach *La fille du regiment* zeszła z afisza. Miał w tym swój niemały udział Hector Berlioz, który w swojej jadowicie zgryźliwej recenzji zarzucił Donizettiemu przeniesienie do partytury fragmentów wcześniejszych jego utworów, co również wywołało sporą niechęć publiczności. Tutaj należy wyjaśnić, że żaden z zarzutów Berlioz nie został potwierdzony. Przebąkiwano, że za chłodnym przyjęciem *Córki pułku* stała zorganizowana przez paryskich kompozytorów naganka na Donizettiego, który ledwie się pokazał w stolicy Francji, z mety opanował trzy najważniejsze teatry muzyczne. Bizet posunął się nawet do stwierdzenia, że „można by przestać mówić o teatrach operowych w Paryżu i mówić jedynie o teatrach operowych p. Donizettiego” („Journal des Débats”, 16 lutego 1840 r.). Trzeba było kilku lat sukcesów na niemieckich i włoskich scenach, by francuska publiczność zapomniała o swoim uprzedzeniu i przekonała się do *Córki pułku*. W 1851 r. wystawiono operę ponownie na scenie Opera Comique, co stało się początkiem wielkiej popularności dzieła na tej scenie. Francuska publiczność doceniła wreszcie walory dzieła, które coraz chętniej oglądała i słuchała. Do 1914 r. wystawiono ją na scenie Opéra Comique ponad tysiąc razy. Feliks Mendelssohn obejrawszy operę miał powiedzieć, że chętnie by skomponował takie urocze dzieło. Przez lata kultywowano w Paryżu tradycję wystawiania *Córki pułku* 14 lipca, w rocznicę zdobycia Bastylji. Dzisiaj również stosunkowo często można spotkać *La fille du regiment* na francuskich scenach, ostatnio pojawiły się nowe inscenizacje w Opéra Bastille, Opéra de Lausanne. Jednak nie tylko francuskie sceny, bo w latach 2014–2017 wystawiono nowe inscenizacje tej opery w Wiedniu, Waszyngtonie, Barcelonie, Muskacie, Palermo, Santa Fe, Madrycie, Palm Beach, Pittsburghu oraz Izmirze.

Oczywiście zainteresowanie nową operą Donizettiego rozeszło się szybko po całej Eu-

ropie. Wystawiło ją najpierw kilka scen francuskich, jednocześnie z włoskimi, dla których Donizetti stworzył specjalną wersję. Włoska wersja, z librettem przetłumaczonym przez Castilia Bassiego pozbawiona też została tej słynnej arii Tonia z dziewięcioma wysokimi „c” (dzisiaj ta aria bywa we włoskiej wersji często przywracana). W stosunku do francuskiej wersji zmieniona też została orkiestracja, mówione dialogi zastąpiono recytatywem i usunięto niektóre fragmenty ekspozycyjne humorystyczne sceny (np. aria Markizy z I aktu, nauka śpiewu z II aktu). W takiej formie jako *La Figlia del reggimento* została 3 października 1840 r. wystawiona w La Scali w Mediolanie, z Luigią Abbadia w partii Marii i Lorenzem Salvim w roli Toniego. Nie musiała mieć większego powodzenia skoro po sześciu przedstawieniach zeszła ze sceny. Drugi raz wystawiono tę operę w Mediolanie dopiero w 1928 r. również bez większego powodzenia, odbyły się zaledwie cztery przedstawienia. Dopiero wyreżyserowana przez Nina Sanzogniego inscenizacja z 1967 r. przygotowana w La Scali z myślą o kunszcie wokalnym Luciana Pavarottiego zyskała większe powodzenie osiągając liczbę 15 przedstawień. Oczywiście najgoręcej oklaskiwano Pavarottiego, który z pełną swobodą zaśpiewał omówione wyżej wysokie „c”. Rok wcześniej – 2 czerwca, Pavarotti zaśpiewał partię Tonia w londyńskiej Covent Garden mając za partnerkę Joan Sutherland, był to pierwszy jego krok w stronę międzynarodowej kariery, w której partia Tonia i zawarte w niej dziewięciokrotnie wysokie „c” odegrało istotną rolę w jej budowaniu. W 1843 r. *Córka pułku* zawędrowała do Ameryki. Pierwszy raz wystawiono ją w Nowym Orleanie. Na scenę MET trafiła dopiero w 1902 r., a pierwszą Marią w MET była słynna Polka Marcelina Sembrich-Kochańska – „Sukces Sembrich jako śpiewaczki i aktorki” napisano po jednym z jej przedstawień. Pisano również, że „Sembrich przywróciła Ameryce *Córkę pułku* wykonując czołową partię po francusku, czyli w pierwotnej, oryginalnej wersji”. Kolejny raz wystawiono ją w MET w 1917 r., później jeszcze w 1940. Polska prapremiera odbyła się we Lwowie, gdzie dzieło pokazała w 1843 r. niemiecka trupa operowa. Jeszcze w tym samym roku – 3 grudnia, wystawiono *Córkę pułku* w Warszawie w oryginalnej włoskiej wersji językowej, w wykonaniu artystów włoskiej trupy operowej. Drugi raz już z tekstem przetłumaczonym przez Tadeusza Kuczyńskiego, Mirosława Łebkowskiego i Stanisława Wernera wystawiono jako *Córkę regimentu* 9 maja 1846 r. Dyrygował Jan

Quattrini. Opera Poznańska wystawiła dzieło w 1927 r. oraz 1979 r. Wielki sukces w tej drugiej realizacji odniosła Antonina Kowtunow, która stworzyła niezapomnianą kreację wokalno-aktorską w partii Marii. „... Gwiazdą wieczoru stała się niewątpliwie Antonina Kowtunow podbijając widownię nie tylko walorami swego głosu, ale także urodą, wdziękiem młodości i scenicznym temperamentem” – napisał po tej premierze Józef Kański („Ruch Muzyczny” nr 9 z 1979 r.). Na tym właściwie kończy się polska historia tego dzieła, na wystawienie którego od ponad 60 lat nie zdecydowała się żadna (poza wspomnianą poznańską) z polskich scen operowych. Jedynymi polskimi śpiewaczkami, które odnosiły sukcesy w partii Marii były Ewa Małas-Godlewska, którą oklaskiwano m.in. w nowojorskiej MET oraz Aleksandra Kurzak podziwiana na scenie Opery Hamburgskiej, Wiener Staatsoper oraz Teatro Real w Madrycie.

Jedną z charakterystycznych cech partytury *Córki pułku* są mocno zaznaczone wpływy muzyki francuskiej oraz marszowe rytmy pojawiające się wielokrotnie w czasie jej akcji, w którą wplecione zostały też urokliwie elementy humoru. Taki charakter ma duet Marii i Suplicjusza *Au bruit de la guerre* w I akcie, chór żołnierzy *Rataplan, rataplan* oraz tercet *La jour naissait dans le bocage*, śpiewają go w drugim akcie Maria Tonio i hrabina Birkenfeld. Jednak nie tylko bojowe rytmy nadają klimat tej operze, czynią to w równym stopniu czułe, liryczne serenady ujmujące też czasami melancholijnym nastrojem. Dzieło Donizettiego nie niesie za sobą jakichś wielkich komplikacji i dramatów, ma sprawiać słuchaczowi, od pierwszego do ostatniego momentu, czystą radość rozpoczynającą się już od „rozbrykanej” uwertury zapowiadającej uroki całej opery. Tych jest naprawdę niemało. Pomijając już te wyżej wspomniane arie i sceny, należy jeszcze wspomnieć o ujmującej sielskim klimatem scenie wieśniaków z I aktu, scenie rozstania Marii z Tonim i żołnierzami – finał I aktu. Równie interesująca jest aria Tonia *Pour me rapprocher de Marie*, w której wyznaje markizie swoje uczucia do Marii oraz scena finałowa *Mais, ô Ciel!*, w której pułk, z Tonim na czele, przybywa do pałacu, by odzyskać Marię i uzyskać zgodę na jej ślub z Tonim, której Markiza nie może odmówić. W takim radosnym nastroju opada kurtyna, a zachwycona publiczność długo jeszcze rozpamiętuje i nuci łatwo wpadające w ucho melodie. 🎭

# Perły w skarbcu polskiej muzyki barokowej

Rafał Grabiszewski

Otwierając skarbice muzyki polskiej XVII stulecia, na wielu perłach, które niegdyś lśniły, można dostrzec grubą warstwę kurzu. Również wielu zacnych ówczesnych kompozytorów, służących Najjaśniejszej Rzeczypospolitej swoim twórczym intelektem, dziś pozostaje w półmroku. Prace badawcze, dotyczące tego okresu, a trwające od połowy XIX w. – pomimo dużego zaangażowania wielu pokoleń teoretyków i muzykologów – opatrzone są nadal znakami zapytania, na które być może nigdy nie uzyskamy odpowiedzi. Wiele dzieł bezpowrotnie zaginęło, a noty biograficzne ówczesnych muzyków są jedynie zestawieniem strzępów informacji, uzupełnianych hipotezami, które nie zawsze są wystarczająco uzasadnione. Jednak ogromna praca, jaka została wykonana w celu głębszego poznania polskiej muzyki barokowej, zaowocowała również wieloma cennymi publikacjami, które ocaliły ten skrawek polskiego dziedzictwa od całkowitego zapomnienia.

Artłomiej Pękiel – początkowo organista, a później wicekapelmistrz i kapelmistrz Jego Królewskiej Mości Władysława IV Wazy – obok Marca Scacchiego i Marcina Mielczewskiego, należał do ówczesnej elity kompozytorskiej. Niestety, pytania dotyczące jego pochodzenia<sup>1</sup>, miejsca i daty narodzin czy też daty śmierci pozostają nadal bez odpowiedzi. Również samo nazwisko „Pękiel” jest tylko jednym z możliwych wariantów, które obok „Pechel, Pckel, Pekel, Pekiell” widnieje w źródłach pochodzących z XVII w.<sup>2</sup> Pierwszy zapis odnoszący się do Pękiela pochodzi z 1637 r. Poznajemy go tutaj jako dojrzałego muzyka, pełniącego funkcję organisty Jego Królewskiej Mości Władysława IV. Dwór królewski



Władysław IV Waza  
obraz Petera Paula Rubensa/www.wawel.krakow.pl

zatrudniał wówczas wysoce wykwalifikowanych muzyków, z których większość pochodziła z zagranicy. Prym wiodli Włosi, jako nowatorzy w dziedzinie opery i nowych modernistycznych nurtów oraz jako znakomici śpiewacy, jak np. kastrat Baltassare Ferri. Kapela do 1649 r. pozostawała w rękach znakomitego włoskiego teoretyka i kompozytora Marca Scacchiego. Obecność Pękiela w tak elitarnym, pod względem poziomu muzycznego, zespole może świadczyć o jego wysokich kwalifikacjach jako organisty. Sam król, chcąc utrzymać wysoki poziom artystyczny swojej kapeli, nie szczędził na nią środków, wydając powyżej 40 000 florenów rocznie<sup>3</sup>. Wielu zagranicznych gości zachwycało się muzyką wypełniającą przestrzeń zamku królewskiego, jednak wydatki związane z utrzymaniem zespołu uznawane

były przez nich za nadto wygórowane. Poniekąd było to prawdą, gdyż Władysław IV wielokrotnie stawał się dłużnikiem gdańskich kupców, jednak nigdy nie uszczuplił wydatków na kapelę i teatr. Warto wspomnieć, że uposażenie muzyków włoskich kilkakrotnie przekraczało to, które mogli uzyskać w kapelach włoskich<sup>4</sup>.

W źródłach pochodzących z lat 1641–1643 przy nazwisku Pękiela widnieje tytuł wicekapelmistrza. Ten wysoki awans, oprócz licznych przywilejów, nakładał również nowe obowiązki. Jednym z nich była opieka, jaką otaczał ówczesny Vice Capellae Magistro, młodzieńców z zespołu oddanych mu na naukę<sup>5</sup>. Podstawowym jednak zadaniem, wymagającym wiedzy zarówno teoretycznej, jak i praktycznej, było przygotowanie oprawy muzycznej różnego rodzaju uroczystości. Oznaczało to, obok odpowiedniego przygotowania zespołu, również komponowanie nowych utworów.

Panująca w czasach Pękiela w muzyce dwunurtowość stylistyczna była dla wielu kompozytorów dość dużym wyzwaniem, wymagającym gruntownej wiedzy. Pierwszy ze stylów – prima prattica – określany również jako stile antico, był niczym innym, jak kontynuacją nurtu klasycznej XVI-wiecznej polifonii, podlegającej dość rygorystycznym zasadom kontrapunkcyjnym, wypracowanym w poprzednim stuleciu przez generacje kompozytorów niderlandzkich. Funkcjonował on głównie w muzyce sakralnej. Drugi styl – określany jako seconda prattica lub też stile moderno – był odejściem od rygorystycznych zasad kontrapunktu klasycznego na rzecz rozwinięcia strony emocjonalnej – tak istotnego elementu w dramatach muzycznych.

Dorobek kompozytorski Pękiela z okresu warszawskiego był pewnie dość znaczny, ale niestety do naszych czasów zacho-



wał się jedynie jego niewielki wycinek, m.in. dialog *Audite Mortales* i *Missa Concertata La Lombardesca*. Kompozycje te, pomimo swojego religijnego charakteru, reprezentują przykład dzieł pisanych w stylu modernno. Tak więc, *Słuchajcie śmiertelnicy* dialogu Pękla, w którym grzmą trąby (imitatio tubarum w zespole instrumentalnym) wzywając umarłych na Sąd Ostateczny. Znaczącą rolę w ukształtowaniu tego dzieła odgrywa technika concertato, charakteryzująca się przeciwstawieniem partii monodycznych partiom zespołowym: duetom, tercetowi i sekstetowi. Dość istotną rolę pełnią też momenty retoryczne i ilustracyjne, które w sposób dość sugestywny pogłębiają przedstawienia tekstu słownego, opartego o rozdziały 24 i 25 Ewangelii wg św. Mateusza. Słuchając tego dzieła, którego retoryka działa bardzo silnie na wyobraźnię słuchacza, nie sposób się nie nawrócić. Również *Missa Concertata La Lombardesca* została oparta o technikę concertato, a poprzez swoją monumentalną obsadę wprowadza ton patetyczności. Z pewnością sam mistrz Gabrielli – ojciec stylu koncertującego – nie powstydziliby się podpisać pod tym dziełem, które w formie przypomina dzieła dwuchórowe w stylu późnoweneckim. Twórczość Pękla i jego praca z zespołem musiała być doceniana przez Władysława IV, skoro mistrz otrzymał od króla na własność posiadłość w Ujazdowie<sup>6</sup>.

Po śmierci Władysława IV, rządy objął jego młodszy brat Jan II Kazimierz. Nowy król miał słabość do sztuk plastycznych (m.in. sprowadził na dwór wybitnego rzeźbiarza Francesca dei Rosi – ucznia Berniniego), dlatego też ograniczył wydatki związane z kapelą, w wyniku czego zespół utracił wielu wybitnych śpiewaków, a jego poziom artystyczny podupadł<sup>7</sup>. W 1649 r. z powodów zdrowotnych Marco Scacchi opuścił Warszawę i swoją kapelę. Jego obowiązki, jako wicekapelmistrza, objął Pękla. Scacchi do Polski już nigdy nie powrócił, a od 1653 r. przy nazwisku Pękla figuruje tytuł kapelmistrza. Jednak Anna i Zygmunt Szwejkowscy twierdzą, że Bartłomiej Pękla nigdy nie otrzymał stanowiska kapelmistrza, był tylko wicekapelmistrzem, gdyż ciągle czekano na powrót Scacchiego<sup>8</sup>.

W dniu 19 lipca 1655 r. król Szwecji Karol Gustaw X wypowiedział Polsce wojnę. Fakt ten miał niekorzystne następstwa dla polskiej kultury i sztuki. Grabieże i zniszczenia, jakich dopuszczało się wojsko szwedzkie na dziełach sztuki były ogromne. W związku z zaistniałą sytuacją polityczną Jan Kazimierz wraz z całym dworem musiał opuścić

zamek królewski i udać się do swoich prywatnych posiadłości na Śląsku Opolskim. Niestety, z tego burzliwego okresu nie posiadamy żadnych informacji, które odnosiłyby się do osoby kapelmistrza królewskiego. Można jedynie przypuszczać, że mistrz wyjechał wraz z dworem (w czasie wojny przebywał wraz z innymi muzykami, prawdopodobnie na dworze cesarskim w Wiedniu)<sup>9</sup>. Po zakończeniu wojny Bartłomiej Pękla nie powrócił do Warszawy. Jego ślady odnajdujemy na Wawelu, gdzie po śmierci kapelmistrza Franciszka Liliusa (1657), przejął jego obowiązki<sup>10</sup>.

Kapela katedralna, jak również kapela rorantystów, która zawdzięczała swoje powstanie Zygmuntowi I, w XVII w. były chlubą Krakowa. To dla tych dwóch zespołów powstała większość zachowanych dzieł mistrza. Ich stylistyka znacznie różni się od modernistycznej struktury dzieł warszawskich. Utwory te opierają się na dziedzictwie późnorenansowym (stile antico), w którym znaczącą rolę, obok XVI-wiecznego kontrapunktu, odgrywają techniki imitacji i cantus firmus.

Krótką charakterystyką twórczości mszalnej Bartłomieja Pękla ukazuje duże zróżnicowanie w doborze środków, a także technik stosowanych przez kompozytora w poszczególnych cyklach mszalnych. Świadczy to o jego talencie, a także o dużej inwencji twórczej, w stosunku do opracowania muzycznego tekstów ordinarium missae. Większość kompozytorów muzyki kościelnej, współczesnych Pęklowi, zwracała się bardziej w stronę motetu niż w stronę mszy. Przyczyną takiego stanu rzeczy była możliwość większej swobody w indywidualnej wypowiedzi twórczej, którą dawała forma motetu, a także różnorodność tekstów literackich. Dlatego też większość mszy z tego okresu powstawała bardziej z ciągłego zapotrzebowania na tę formę przez Kościół, niż z potrzeby twórczej. Jednak w twórczości mszalnej Bartłomieja Pękla każda z mszy przedstawia, obok wartości artystycznej, także swoją własną odrębną formę<sup>11</sup>. Jeżeli ustawimy wszystkie cykle mszalne poczynawszy od *Missa brevis*, poprzez *Missa in defectu unius contractus*, *Missa paschalis*, a skończywszy na tej najpiękniejszej – *Pulcherrimie*, to zobaczymy, że kompozytor dążył do ujednoczenia cyklu za pomocą tego samego materiału rozpoczynającego wszystkie części mszalne. Każda z tych perełek barokowo-renansowego kunsztu to pomnikowe dzieło, które świadczy o geniuszu swego twórcy.

Ostatni wpis w archiwach, dotyczący kompozytora, pochodzi z 23 sierpnia 1664 r. Dal-

sze losy mistrza nie są znane. Można jedynie przypuszczać, że zmarł w roku 1670 lub na krótko wcześniej, ponieważ nowy kapelmistrz kapeli katedralnej na Wawelu, Daniel Fierszewicz, otrzymał to stanowisko w tym właśnie roku<sup>12</sup>.

Otwierając skarbiec dawnej muzyki polskiej, muzykologzy otarli z kurzu wartośćowy klejnot, jakim jest twórczość Bartłomieja Pękla, wydając m.in. *Opera Omnia*, a także szereg publikacji, które rzucają wyraźniejsze światło na ówczesną muzykę polską. Jednak perty te, z małymi wyjątkami (mam tu na myśli m.in. Warszawską Operę Kameralną), nadal nie błyszczą na afiszach, nie wspominając o wydaniach płytowych, które są bardzo szczątkowe. Może kiedyś bardziej docenimy twórczość Pękla, która zasługuje na to, aby umieścić ją w koronie największych dzieł europejskiego baroku. 🎭

Przypisy

- 1 J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, wyd. M. Schneider, Berlin 1910 s. 71 oraz E. L. Gerber, *Neues Historisches -Biographisches Lexicon der Tonkunstler*, Lipsk 1814, t. 4, s. 25; utrzymywali że, Bartłomiej Pękla był Niemcem, jednak niczym nie uzasadnili tej hipotezy.
- 2 Problem pisowni nazwiska Pękla był przedmiotem badań Hieronima Feichta (*Studia nad Muzyką polskiego Renesansu i Baroku*, Kraków 1980, s. 295-298). Feicht wprowadzając kryterium stopnia polonizacji zaproponował formę *Pekiel*, która najczęściej powtarzała się w dokumentach. Forma ta jednak nie wyparła spolonizowanego nazwiska *Pękla*, która wprowadzona została w źródłach archiwalnych jeszcze za życia kompozytora i została utrwalona przez tradycję. Feicht w późniejszych pracach zrezygnował ze swojej propozycji; (Por.: Zofia Dobrzańska, *Uwagi na temat pisowni nazwiska Bartłomieja Pękla*, *Muzyka* 1989, nr 1, s. 37-46.)
- 3 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, wyd. S. Sutkowski, Warszawa 2006, s. 75-79.
- 4 j.w.
- 5 H. Feicht, *Studia...* dz.cyt. s. 300.
- 6 *Liber donationum*. Za: H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 305. *Viazdow, iest nim wlok ośm, a Wardyńskiego putwłqcek, który za przywilejem Pan Pekiel Kapella Magister Jego Królewskiej Mości, trzyma wloke, a chłopi iego puł trzeci w tej wsi wybrańca nimasz.*
- 7 Por.: A. Szwejkowska, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649-1652*, *Muzyka* 1968, nr 4.
- 8 A. i Z. M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, s. 110.
- 9 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, dz. cyt., s. 64.
- 10 M. Perz, B. *Pękla*, /w:/ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. XIX, London 2001, s. 292.
- 11 H. Feicht, *Studia...* dz.cyt., s. 409.
- 12 Por.: M. Perz, B. *Pękla*, dz.cyt., s. 292.



# 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




AP0371

**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



AP0372

**Géza Zichy**  
**Complete Piano Transcriptions**

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

world premiere recording



**Artur Cimirro**

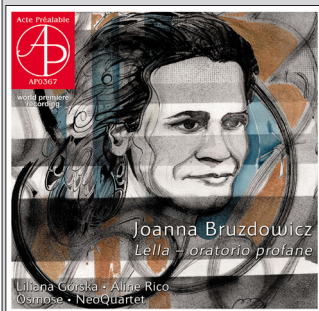
do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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



PALCEM PO PŁYCCIE

# NOWE ORATORIUM JOANNY BRUZDOWICZ



**JOANNA BRUZDOWICZ**  
**Lella – świeckie oratorium do tekstu Christiane Schapira**  
*Liliana Górską, mezzosopran; Aline Rico Aline, sopran; La chorale Osmose; NeoQuartet • Joanna Bruzdowicz, dyrygent*  
 Acte Préalable AP0367 • 2. 2016, n. 2015 • 53'07"

**Muzyka21**  
**plyta miesiąca**

Fakt stworzenia przez jedną z czołowych współczesnych kompozytorek świata większej formy muzycznej już sam w sobie jest niezwykle i ekscytujący. Swoje dzieło Joanna Bruzdowicz określa jako świeckie oratorium.

W przeprowadzonej rozmowie kompozytorka wyraziła sprzeciw wobec kategoryzacji, etykietek. Szanując jej stanowisko, zamiast stosować wobec dzieła, bardziej lub mniej fachowo brzmiące nazewnictwo, po prostu je opiszmy.

Kanwę oratorium *Lella* stanowi, odpowiednio przystosowany do potrzeb muzyki, tekst Christiane Schapiry, korsykańskiej pisarki i dziennikarki, opowiadający tragiczną historię Danielle Casanovy, czyli tytułowej Lelli. Ta żyjąca w pierwszej połowie XX w. korsykańska lekarzka, dentystka, od lat studenckich angażowała się w działalność

polityczną, prezentując poglądy lewicujące. Z chwilą wybuchu II wojny światowej „schodzi do podziemia”, nie ograniczając swojej aktywności, którą prowadzi do lutego 1942 r. Wtedy to, dostarczając żywność George'owi Politzerowi i jego żonie, zostaje zatrzymana i uwięziona, wkrótce przekazana władzom niemieckim. Transportowana w urągających godności ludzkiej warunkach, z końcem stycznia 1943 r. trafia do Auschwitz. Czekając, już z wytatuowanym przedramieniem, na dalsze procedury, słyszy z ust SS-mana pytanie, czy wśród kobiet znajduje się jakaś dentystka. Lella zostaje wówczas wzięta do gabinetu polowego, pracuje jako lekarz. Na początku maja dosięga ją jednak epidemia tyfusu, po kilku dniach choroby umiera.

W ujęciu Bruzdowicz, *Lella* stanowi nieprzerwaną, przeszło 50-minutową opowieść. Narrację, przeważnie w formie mówionej, prowadzi sopran, partia Lelli przeznaczona jest na mezzosopran. Towarzyszy im żeński sekstet wokalny, obój, perkusja oraz kwartet smyczkowy. Ekspresyjny, bogaty w różne emocjonalne odcienie przekaz narratora wzbogacony jest efektami dźwiękowymi z taśmy, obejmującymi odgłosy pociągu, czy rozkazy SS-mana, jak również obojem i perkusją, spełniającymi silnie ilustracyjną funkcję. Kwartet smyczkowy, obecny przez niemal cały czas trwania dzieła, tworzy muzyczne tło, stanowi integralną podstawę dla rozgrywanej się historii, odpowiada za zaznaczanie subtelności, kreowanie nastrojów. W partii chó-

ru uwagę zwracają aluzyjne nawiązania do tradycyjnej muzyki korsykańskiej, brzmiące tutaj tyleż archaicznie, co uroczym stylowo. A Lella? Jej partia jest zdecydowanie liryczna, mezzosopran śpiewa w dłuższych wartościach rytmicznych, legując kolejne nuty, co wzmacnia wrażenie przezierającego z niej spokoju. Kompozytorka buduje portret bohaterki jako kobiety silnej, pewnej, lecz przy tym wrażliwej i delikatnej, człowieka dojrzałego, o bogatej uczuciowości, a zarazem silnym superego, nastawieniu humanitarnym.

Obcowanie z *Lellą* dla osoby postępującej się językiem francuskim stanowić może nie lada atrakcję. Kompozycja wszystkich składowych tego dzieła sprawia bowiem, że słucha się go z fascynacją, niesłabnącym zainteresowaniem, z czasem przedradzającym się we wzruszenie (choć percypowanie dzieła jako jedynie „słuchowiska muzycznego” – choćby nawet z akcentem na drugi dopełniający człon – byłoby znacznym spłyceniem, ale o tym za chwilę).

Stanowisko Bruzdowicz tyżące się kategoryzacji, w przypadku *Lelli* wydaje się być jedynie słusznym. Ze względu na olbrzymią obrazowość, można by przecież jej oratorium określić mianem muzyki użytkowej, potraktować jako swego rodzaju muzyczne słuchowisko. Jest to muzyka silnie udratyzowana, wręcz teatralna, co z kolei nasuwałoby inklinacje z operą, a stylistycznie – z ekspresjonizmem. Ale można by też uznać *Lellę* za przejaw neoklasycyzmu – nawiązania do tradycji są tu wszak dość wyraźnie

zaznaczone. A czy nie słuszne byłoby powiedzenie o niej, jako o utworze impresjonistycznym? Koncentracja na barwie, współbrzmieniu jest tu bowiem silna, uwzględniając chociażby partię kwartetu smyczkowego. Albo, biorąc pod uwagę charakter stylizacji pieśni korsykańskich, można by doszukiwać się związków z modalnością... Oczywiście takich skojarzeń istnieje dużo więcej, a dodatkowo wprowadzony chaos, pomieszanie gatunków, ze stylami i budową skali muzycznej, podkreśla bzdurność takiego podejścia w definiowaniu kompozycji.

Niezaprzecalnie, *Lella* to dzieło jedyne w swoim rodzaju.

Wykonanie, jakie otrzymujemy na płycie jest zapisem dokonany „na żywo” podczas XV Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Céret we Francji. Za pulpitem dyrygentkim stanęła wówczas sama kompozytorka, przygotowując muzycznie dopracowaną i znakomicie zrealizowaną artystycznie kreację. Aline Rico jest fenomenalna jako narrator – jej przekaz ma w sobie wspaniałą teatralność, wciąga i angażuje. A śpiew Liliany Górskiej może dostarczyć wielu wzruszeń. Artystka dysponuje mezzosopranem o pięknej, miękkiej barwie, śpiewa z olbrzymią prostotą i wrażliwością. Uroczym brzmi zespół La Chorale Osmose; instrumentalności również stanęli na wysokości zadania. W całości – w pełni udana, bardzo wartościowa płyta!

*Łukasz Kaczmarek*

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
plyta miesiąca

★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubel



**BELA BARTÓK**  
**44 Duety skrzypcowe**  
*Sabah i Deborah Nemtanu, skrzypce*  
Decca 478 8959 • w. 2016 • 48'11"  
★★★★★

Ludowa muzyka węgierska była jedną z najważniejszych inspiracji artystycznych Béli Bartoka. Usłyszeć ją można w wielu jego kompozycjach, w tym w *44 Duetach skrzypcowych*. Mimo iż utwory te pomyślane były jako zbiór kompozycji czysto dydaktycznych, to zyskały również uznanie jako chętnie wykonywane i nagrywane miniatury, po które w minionych latach sięgały najwybitniejsze duety – w tym Perlmann i Zukermann. Ten zdawałoby się nieznaczący fakt niestety rzutuje na wydane w 2016 r. nakładem Decca Music Group nagranie *Duetów* w wykonaniu Sarah i Deborah Nemtanu.

Przede wszystkim *Duety* same w sobie nie są jednorodne. Tworząc je Bartók stopniował trudności techniczne, przechodząc od utworów bardzo prostych, po dynamiczne, pełne węgierskiego wigoru miniatury. Zgola innego podejścia wymagają więc *Duety* pochodzące z księgi pierwszej, a zgola innego z czwartej. Mówiąc wprost: te dalsze, przy odpowiednich umiejętnościach technicznych i wyczuciu węgierskiego charakteru bronią się same, wcześniejsze natomiast wymagają od

muzyków zdecydowanie większej pomysłowości i inwencji. Mimo tej ewidentnej trudności, na jaką natrafiają wykonawcy całego cyklu, Perlmannowi i Zukermannowi udało się nie znużyć słuchacza ani przez minutę. Na tym tle wykonanie sióstr Nemtanu wypada dość niekorzystnie. Oczywiście nieprawdą byłoby stwierdzenie, że *Duety* z księgi pierwszej są przez nie wyłącznie „odgrywane” bez żadnego głębszego przemyślenia. Wręcz przeciwnie, słychać w nich bardzo wiele celowych zabiegów i paradoksalnie właśnie w tym tkwi największa wada tego nagrania. Zabiegi te słychać – nie tworzą spójnej interpretacji, lecz raczej zlepek pojedynczych nut wykonywanych z wielką starannością. Co najważniejsze, nie jest to winą samych kompozycji, które co najmniej jednemu duetowi udało się wykonać w zdecydowanie ciekawszy sposób. Ta niedoskonałość dziwi tym bardziej, gdy weźmie się pod uwagę doskonale słyszalne zwłaszcza w duetach z czwartej księgi częściowo rumuńskie pochodzenie sióstr, które, jak się okazuje doskonale rozumieją muzykę swych rodzinnych stron.

Podsumowując – *Duety* Bartoka w wykonaniu sióstr Nemtanu nie są płytą złą lecz skrajnie nierówną. Warto po nią sięgnąć chociażby dla dynamicznych, pełnych węgierskiego zaśpiewu utworów z trzeciego i czwartego tomu. Natomiast pierwsze dwadzieścia dwie miniatury z powodzeniem mogą pełnić rolę „muzyki tła” przy pracy, jeżeli jednak ktoś poszukuje spójnych i rozbudowanych interpretacji, to lepiej je pominąć.

*Dominika Stopcańska*



**ANTON BRUCKNER**  
**Symfonia f-moll WAB 99**  
*Philharmonia Festiva • Gerd Schaller, dyrygent*  
Profil PH15004 • w. 2016 • 43'23"  
★★★★★

To już definitywne pożegnanie Gerda Schallera z symfonią Antona Brucknera; jak się okazało, projekt wytwórni Profil nie zatrzymał się na „przepisowych” pozycjach twórcy, lecz ujął również dwie najwcześniejsze z nich, nieoznaczone numerami, lecz wyłącznie nazwami tonacji i tytułami dodanymi przez potomnych. Interesujący jest także fakt, że trwające kilka lat przedsięwzięcie rozpoczęte zostało albumem zawierającym ostatnie dzieło autora, czyli *Dziwiewiątą*, i to w cztero-częściowej, dokończonej wersji w opracowaniu Williama Caragana; ów album, podobnie jak prawie wszystkie pozostałe recenzowany był na tych łamach. Teraz zaś otrzymujemy krążek, na którym znalazła się *Symfonia f-moll*, zwana także *Studijną*, ukończona w roku 1863, będąca debiutem Antona Brucknera na polu gatunku, którego niekwestionowanym mistrzem się stał na przestrzeni kolejnych trzydziestu lat od momentu powstania swojego pierwszego, kompletnego dzieła. Jest to zatem w zamysle pomysłodawców interesująca podróż od końca do początku drogi twórczej mistrza. O ile mi wiadomo, to nie koniec projektów nagraniowych wytwór-

ni Profil związanych z Gerdem Schallarem i orkiestrą Philharmonia Festiva. Po kilkunastu krążkach poświęconych wyłącznie muzyce orkiestrowej, wymienieni artyści nagrali już płytę z kilkoma dziełami wokalnoinstrumentalnymi Brucknera. Czy nagrają je wszystkie, włącznie ze słynnym *Te Deum* i trzema *Mszami*? Czas pokaże. Podobnie jak poprzednio, mamy tu do czynienia z zapisem koncertu na żywo, mającego miejsce tym razem nie w opactwie w Ebrach, ale w Bad Kissingen, w słynnym Gmachu Regenta w czerwcu ubiegłego roku.

Fakt wykonania jedenastu symfonii Antona Brucknera przez bohaterów omawianego albumu z pewnością przejdzie do historii dyskografii tego kompozytora, wybijając się w moim przekonaniu na czoło spośród projektów nagranych poświęconych Austriakowi, realizowanych obecnie i w kilku ostatnich latach. Za każdym razem chwalę i orkiestrę, i dyrygenta, za bardzo dobre przygotowanie merytoryczne i staranną pracę nad odczytaniem partytur. Nie inaczej będzie z najnowszym krążkiem, również bardzo satysfakcjonującym pod względem szacunku dla intencji autora, jak i jakości pracy muzyków. Za ich sprawą powstała na studiach kompozytorskich *Symfonia f-moll* zabrzmiała w pełnej krasie, pokazując swoje walory. Owo zamierzenie się w pełni powiodło, dzięki czemu możemy obcować z dziełem interesującym, wykonanym z zaangażowaniem i przekonaniem do jego wartości. Zwraca uwagę np. wyjątkowe w dorobku kompozytora powtórzenie ekspozycji pierwszej części utworu. Doskonale dobrane tempa pomagają śledzić tok narracji



bez najmniejszych problemów, charakteryzować poszczególne części dzieła, jak i rozumieć wprost wzorowo skonstruowaną przez Brucknera formę. Mimo iż być może brak tu tej plastyczności tematów i ich melodycznego potencjału, znanych z późniejszych dzieł, to nie sposób określić nagranego dzieła jako nudnego czy bezwartościowego. Absolutnie nie. Co więcej, wprost zdumiewa fakt, jak z wielką swobodą i naturalnością kompozytor debiutuje na polu gatunku symfonii, jak gdyby przed nią miał wieloletnie doświadczenie w pisaniu na orkiestrę i budowaniu wielkich form cyklicznych, podczas gdy jest to jego pierwsze dokonanie w tej materii. Walory *Symfonii* idą w parze z bardzo dobrą jakością techniczną nagrania w postaci świetnego dźwięku oraz oczywiście z wysokim poziomem wykonania, gwarantowanym za każdym razem przez świetną orkiestrę Philharmonia Festiva pod czujną, elastyczną, wrażliwą, lecz zdyscyplinowaną batutą Gerda Schallera.

Miłośnicy symfonicznej twórczości Antona Brucknera powinni obowiązkowo zainteresować się rekomendowanym nagraniem wytwórni Profil, nawet jeśli mają już w swych zbiorach inne wartościowe rejestracje *Symfonii f-moll*, jak chociażby te dokonane przez Stanisława Skrowaczewskiego (Arte Nova/Oehms) czy Georga Tintera (Naxos).

Paweł Chmielowski

**CARL CZERNY**  
**Koncert fortepianowy a-moll op. 214, Grand Nocturne Brilliant op. 95, Wariacje op. 138**  
 Rosemary Tuck, fortepian • English Chamber Orchestra • Richard Bonyngem, dyrygent

Naxos 8.573417 • w. 2016, n. 2014 • 66'16" ★★★★★



Nazwisko Karla Czernego jest z pewnością znane adeptom gry na fortepianie i koneserom pianistycznego repertuaru, lecz w powszechnej świadomości melomanów i życiu koncertowym praktycznie nie istnieje. Dobrą okazję, by poznać urywek jego bardzo bogatej twórczości, stanowi album niezastąpionej przy podobnych okazjach wytwórni Naxos, która po raz kolejny zaprosiła pianistkę Rosemary Tuck, australijskiego dyrygenta Richarda Bonyngem'a, kojarzonego przez rzesze wielbicieli opery i baletu z nagrań wytwórni Decca, zrealizowanych w większości z żoną, Joan Sutherland, do zarejestrowania już drugiego krążka zawierającego trzy dzieła: *Wielki Koncert fortepianowy a-moll* op. 214 oraz *Wielki Nokturn Brilliant* op. 95 i zamykające całość *Wariacje koncertujące na temat marszu Greków z opery „Oblężenie Koryntu” Rossiniego* op. 138.

Za główny walor omawianej płyty, zarówno dla melomanów słuchających jej, jak i pianistów prowadzących czynne życie artystyczne, uznaję możliwość poznania nowych dzieł w pierwszym przypadku, jak i wzbogacenia swojego repertuaru w drugim. Rosemary Tuck współpracująca od kilku lat wyłącznie z Richardem Bonyngem, jest bardzo mocno przekonana o słuszności podjętej decyzji – zwrócenia się w stronę dzieł na fortepian z orkiestrą autorstwa austriackiego kompozytora pochodzenia czeskiego. Ze wszystkich trzech nagranych pozycji przebija silny pierwiastek wirtuozowski, dający wy-

konawcom pole do technicznego popisu. Pełno tu biegników po całej klawiaturze, dużo ornamentów, a nawet znacznych wymagań w zakresie rubato, znanych z dzieł Chopina. Produkcja artystki sprawia satysfakcję pod tym względem, posługuje się klarownym, lekkim dźwiękiem, znajomość stylu brilliant i muzyki przełomu klasycyzmu oraz romantyzmu nie jest jej obca. Angielska Orkiestra Kameralna gra w niewielkim składzie, pod kompetentną batutą doświadczonego mistrza batuty, wpisując się w dźwiękowe ramy odpowiednie dla kompozycji końca trzeciej dekady XIX w. Tempa są zwarte, czuć zaangażowanie wszystkich wykonawców. Miałem jednak niekiedy wrażenie, że przydałoby się więcej energii, pasji, ożywienia toku muzycznej narracji, „podkręcenia” dynamiki, wzbogacenia dzieł o wyraźniejsze kontrasty, więcej prób przełamania swoistej poprawności i „niewychylania się”. Dotyczy to przede wszystkim warstwy akompaniamentu *Koncertu a-moll*, najdłuższej i najważniejszej pozycji płyty. Szkoda również, że jakość techniczna nagrania mu niezbyt służy – londyński kościół pw. św. Sylwana, w którym zostało zrealizowane, niezbyt nadaje się do rejestracji muzyki symfonicznej, brzmienie orkiestry jest często tępe, dudniące, zwłaszcza we fragmentach tutti, brak mu klarowności.

Mimo owych zastrzeżeń, doceniam fakt nagrania i opublikowania dzieł koncertujących Czernego przez Naxos, poszerzającej nieustannie swój ogromny katalog i informującej, że w dziełach na fortepian i orkiestrę powstałych między Beethovenem a Chopinem nie ma tak wielkiej luki, jak mogłoby się wydawać przy studiowaniu programów naszych filharmonii.

Paweł Chmielowski



**WITOLD LUTOSŁAWSKI**  
**Koncert na orkiestrę, Mała suita, Symfonia nr 4**

NDR Symphony Orchestra • Krzysztof Urbanski, dyrygent  
 Alpha 232 • w. 2015, n. 2015/16 • 56'15" ★★★★★

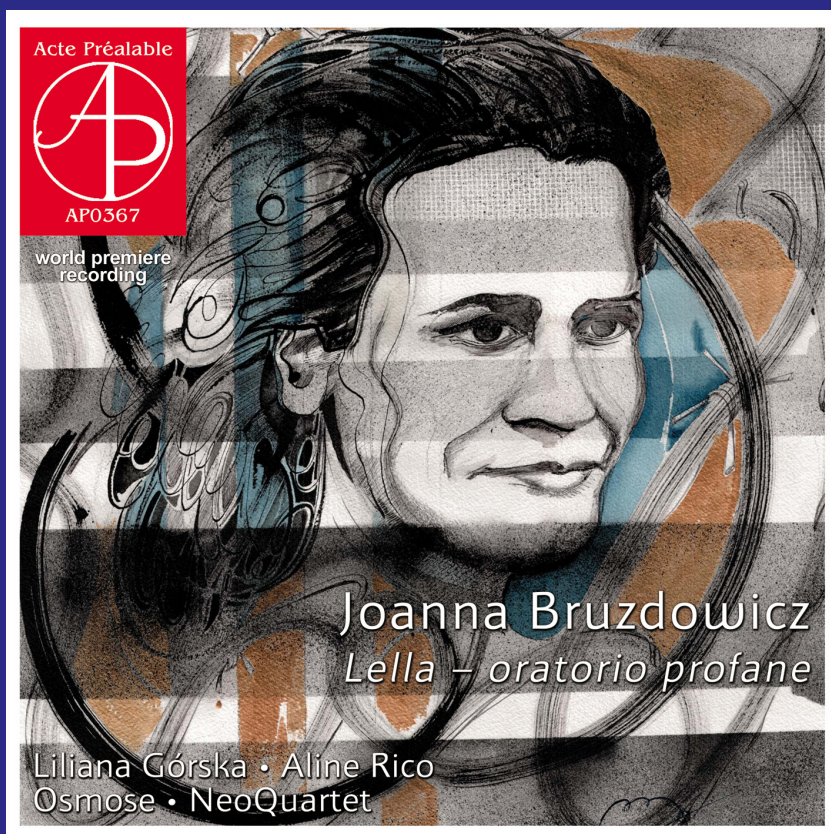
Bardzo cieszy fakt, że na swój debiutancki krążek Krzysztof Urbanski wybrał w całości dzieła polskiego kompozytora. Co prawda, miłośnicy twórczości autora nagranych kompozycji na brak zainteresowania ze strony krajowych i zagranicznych wykonawców nie mogą w żadnym razie narzekać i można by było sobie naiwnie życzyć, by młody maestro sięgnął może po mniej znany repertuar, ale i tak warto docenić decyzję zarówno jego, jak i wytwórni Alpha, by płytę poświęcić wyłącznie muzyce Witolda Lutosławskiego.

W ciągu kilku ostatnich lat Krzysztof Urbanski zrobił wprost oszałamiającą, jak na młodego dyrygenta, karierę. Trzydziestoczerolatek ma już na koncie występy z najlepszymi orkiestrami na świecie, by wspomnieć chociażby tak renomowane formacje jak Berliner czy Münchner Philharmoniker, New York Philharmonic, Wiener Symphoniker, Staatskapelle Dresden, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Tonhalle-Orchester Zürich, San Francisco Symphony Orchestra czy London Symphony Orchestra. Z orkiestrą z Hamburga, z którą w latach 2014–2015 nagrał dla Alphy trzy dzieła Lutosławskiego, współpracuje regularnie jako pierwszy dyrygent gościnnie, co jest o tyle nobilitujące, gdy sobie przypomni-



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 Schapirá*

*Liliana Górska, mezzosopran*

*Aline Rico, sopran*

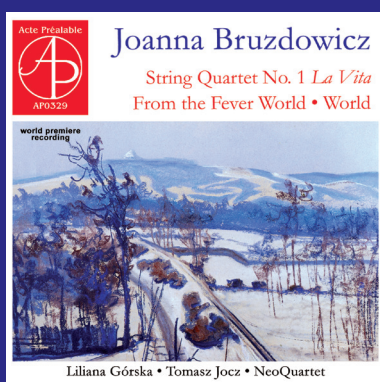
*Emma Fettomi, obój*

*Cyril Baudet-Coizet, perkusja*

*NeoQuartet*

*La chorale Osmose*

*Joanna Bruzdowicz, dyrygent*



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

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



że niemieckiej formacji szefowali w przeszłości tacy geniusze batuty, jak np. Klaus Tennstedt czy Günter Wand. Cieszy również fakt, że artysta w programach swoich koncertów ze słynnymi zespołami umieszcza dzieła polskich kompozytorów; co prawda, nie wychodzi na razie poza najsłynniejsze pozycje, typu *Orawa*, *Tren pamięci ofiar Hiroszimy* czy *Koncert na orkiestrę*, ale miejmy nadzieję, że poszerzy ich grono o kolejne, atrakcyjne pozycje.

W wykonaniu Krzysztofa Urbańskiego i Orkiestry Radia Niemieckiego z Hamburga nie sposób odmówić atrakcyjności zaprezentowanym dziełom Witolda Lutosławskiego, co jest komplementem dla bohaterów nagrania i szokującą konstatacją dla tych sceptyków, którzy nie wierzą, że muzyka tego akurat kompozytora może być uznana za atrakcyjną. Podana jest bardzo błyskotliwie, z pasją, entuzjazmem, w sposób bardzo świeży, co doskonale wpisuje się w stylistykę *Małej suity*, pełnej żywiołowych melodii, zróżnicowanej rytmiki i efektownej instrumentacji. Otwierający płytę *Koncert na orkiestrę* również wywołuje pozytywne odczucia. Dyrygent stara się pokazać zewnętrzną, dźwiękowe bogactwo wspaniałej partytury, umiejętnie posługując się ogromnym aparatem wykonawczym i poszczególnymi grupami instrumentów, dając możliwość zapoznania się z możliwościami każdej z nich. Dzięki temu słyszymy interesujące szczegóły niejednokrotnie mało dotychczas uwypuklane, lecz przykuwające uwagę słuchacza, jak np. miejsce w zakończeniu pierwszej części, które za sprawą omawianego wykonania stało się moim ulubionym, gdy na tle wybijanego przez triangel charakterystycznego rytmu grupa dęta drewniana gra pełną swoistego uroku partię o niebagatelnych

walorach kolorystycznych; niby drobiazg w mało eksponowanym miejscu, a jednak zapada głęboko w pamięć. Formalnie dzieło wykonane bez zarzutu, z typowymi, niekontrowersyjnymi tempami dla poszczególnych części, znajduje bardzo kompetentnych interpretatorów w postaci pełnego pasji młodego dyrygenta i znakomitej orkiestry, dzięki maestrii której może zabrzmieć w pełnej krasie. Niezmiernie satysfakcjonująca jest dla mnie za każdym razem możliwość usłyszenia *Koncertu* granego przez znakomity zespół. Mam jednak pewne zastrzeżenia natury interpretacyjnej. Dzieło brzmi efektownie, lecz dźwiękowe bogactwo i olśniewająca oprawa instrumentalna nie są jego jedynymi walorami. W omawianym wykonaniu zabrakło mi pogłębienia strony wyrazowej, a przecież owo dzieło ma pod tym względem ogromny potencjał, co udowadnia np. recenzowany przeze mnie krążek NOSPR pod dyktando Alexandra Liebreicha, na którym utwór Lutosławskiego ujął mnie większym dramatyzmem, mrokiem, intensywniejszą ekspresją. Program zamyka *IV Symfonia*, ostatnie wielkie dzieło autora. Zaskakuje w nagraniu Alphy wyjątkowo szybkim tempem, trwając zaledwie osiemnaście i pół minuty, co stanowi dużą różnicę w porównaniu z innymi płytowymi rejestrami dzieła, jak np. recenzowaną na tych łamach wizją Edwarda Gardnera i BBC Symphony Orchestra (Chandos), gdzie jest prawie o cztery minuty dłuższa. Niestety, wolę akurat tę wersję, w której nie ma pośpiechu, a słuchacz może skupić się na śledzeniu ważnych myśli ukrytych w mistrzowskiej oprawie instrumentalnej. Wystarczy posłuchać samego wspaniałego, pełnego wyrazu wstępu, opartego na akordach smyczków i melodii klarnetu, by usłyszeć

różnicę i dać pierwszeństwo Brytyjczykom, w interpretacji których *IV Symfonia* trafia mi bardziej do przekonania. Zaletą płyty firmy Chandos jest też lepszy dźwięk, podczas gdy na krążku Alphy częstokroć nie słychać fragmentów utrzymanych w najcichszej dynamice, jak np. początku pasacaglii z *Koncertu* (wyraźne wejście rożka angielskiego następuje dopiero po ponad minucie trwania owego ogniwa; również tajemniczy początek *Symfonii* trzeba odtwarzać przy zwiększonym wolumenie głośności).

Płyta niewątpliwie atrakcyjna w odbiorze, dzięki błyskotliwej, zaangażowanej kreacji wymienionej orkiestry i pełnego entuzjazmu młodego dyrygenta. Mam nadzieję, że płyta Alphy będzie początkiem znakomitej kariery fonograficznej Krzysztofa Urbańskiego, oby równie udanej jak ta koncertowa. Prezentowany album z muzyką Witolda Lutosławskiego może się podobać, choć w moim przekonaniu pozostawia pewien niedosyt. Pomimo subiektywnego zastrzeżenia warto go posłuchać, nawet jeśli się dotychczas stroniło od twórczości klasyka muzyki XX w.

Paweł Chmielowski

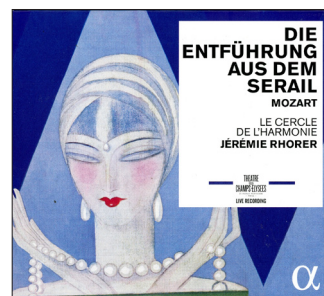
### WOLFGANG AMADEUS MOZART

#### Uprowadzenie z seraju

*Jane Archibald; Nomran Reinhardt; Mischa Schelomianski; David Portillo; Rachele Gilmore; Christoph Quest • Ensemble Aedes; Le Cercle de l'Harmonie • Jérémie Rhorer, dyrygent*  
Alpha 242 • w. 2016, n. 2015 • 120'51"  
☆☆☆☆

*Uprowadzenie z seraju* to singspiel – niemiecka operetka oparta w treści libretta o sztukę Christopa Bretznera. Libretto to napisał Gottlieb Stephanie. Premiera utworu mia-

ła miejsce w Wiedniu w lipcu 1782 r. Przygotowanie premiery nie odbyło się bez intrygi i oszczerczych plotek. Nie przeszkodziło to jednak sukcesowi singspielu i triumfowi dzieła. Do legendy przeszła popremierowa ocena cesarza Józefa II: „To zbyt piękne dla naszych uszu i strasznie dużo nut”. Mozart podobno odpowiedział: „W sam raz tyle, ile potrzeba Wasza Cesarska Mość, ile trzeba”. Utwór Mozarta oceniany jest znacznie wyżej niż operetki włoskie i francuskie. Głównie w zakresie poprawności deklamacji, prawdy wyrazu, kontrastowe kreślenie różnych charakterów, trafny, lekki, odważny, szlachetny śpiew, a także wysokich wymagań technicznych umiejętności wokalnych. Wyjątkowość tego singspielu polega również na tym, że jest to oryginalne dzieło Mozarta z błyskotliwymi ariami, duetami, szczególnie z kwarte-



tem z aktu II – zauważa Jacek Marcyński (*Przewodnik operowy*, 2011). Zauważa też, iż to dzieło jest pierwszym pisany przez Mozarta do tekstu niemieckiego, które na trwałe weszło do światowego repertuaru. Oto fragmenty współczesnej mu recenzji utworu: „W *Uprowadzeniu z seraju* jest pełno różnych piękności i przeszło ono oczekiwania publiczności, a gust autora i nowe pomysły, które były zachwycające, zdobyły najgłośniejszy i najpowszechniejszy aplauz” („Magazyn”, Wiedeń, 1782). W utworze tym Mozart ujawnił wyjątkowy talent dramaturgiczny i wycucie sceny.

Swą piękną muzyką kompozytor obdarzył pięcioro solistów i chór. „Całe dzieło jest pełnym objawieniem osobowości Mozarta jako kompozytora dramatycznego” – pisze Albert Einstein, biograf kompozytora. Tworzył je prawie rok, a więc dość długo, jak na niego. Ale też żadna z partytur Mozarta nie ma tylu skreśleń, skrótów, zmian.

Omawianego nagrania dokonano 21 września 2015 r. w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Partie solowe powierzone zostały solistom z różnych krajów. Powstał w ten sposób zespół wyjątkowo znakomity i wyrównany wokalnie. Operetka niemiecka nie posiada finałów, ale jest w niej sporo świetnych ansambli. Charakteryzują się one specyficzną funkcją w przebiegu akcji, rozwijając ją w miarę biegu muzyki. Warto zwrócić uwagę, iż Mozart zestawia tu pary sceniczne na zasadzie pierwszych i drugich amantów (partii serie i partii buffa) dbając starannie o wyposażenie nich w bogatą treść muzyczną. Staje się tu wręcz prekursorem układu klasycznych operetek z ich pierwszą i drugą parą amantów. W omawianym nagraniu pierwsza para to Konstanz (świetna, piękno głosa Jane Archibald) i Belmonte (Norman Reinhardt, tenor o pewnej górze i pięknym legato w śpiewie). Druga para to Blonda (bardzo dobra koloratura wykonywana krystalicznie czystości głosem Rachele Gilmore) i Pedrillo (tenor liryczny David Portillo, swobodny na całej szerokości skali). Nieco odosobniony wydaje się bas Mischa Schelomiański – Osmin, dozorca haremu. Cytowany już Albert Einstein nazywa tę postać największą postacią Mozarta w tym dziele. Śpiewak bez trudu kreuje głosem różne stany napięcia i skrajne nastroje swej partii nawiązując do interpretacji



Acte Préalable  
AP0360

## August Duranowski

Concerto de violon et orchestre op. 8  
Trois thèmes variés op. 4  
Fantaisie op. 11  
Fantaisie op. 9



world premiere recording

Paweł Wajrak • Angelina Kierońska • Karolina Stasiowska • Anna Podkościelna-Cyz  
Ewelina Panocha • Tarnowska Orkiestra Kameralna • Piotr Wajrak

**AUGUST DURANOWSKI**  
**Violin Concerto – Chamber Music: Fantaisie suivie de deux airs variés pour le violon avec accompagnement d'un second violon, viola et violoncelle op. 11; Fantaisie avec deux airs variés pour le fortepiano op. 9; Concerto de violon avec accompagnement de 2 violons, flûte, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, alto et basse op. 8, Trois thèmes variés pour violon et violoncelle op. 4**

*Paweł Wajrak, skrzypce; Angelina Kierońska, skrzypce; Karolina Stasiowska, altówka; Anna Podkościelna-Cyz, wiolonczela; Ewelina Panocha, fortepian • Tarnowska Orkiestra Kameralna • Piotr Wajrak, dyrygent*  
Acte Préalable AP0360 • w. 2016, n. 2015, 2016 • 77'20"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Z przykrością należy stwierdzić, że pomimo już ponad stu osiemdziesięciu lat, które minęły od śmierci Augusta Fryderyka Duranowskiego (1770–1834) niewiele jesteśmy w stanie powiedzieć o tym kompozytorze i jego twórczości. Fakt ten jest tym bardziej przykry, ponieważ

ten twórca żyjący w czasach klasyków wiedeńskich pozostawił po sobie wartościową spuściznę, co sprawiło, że był znanym w całej Europie, ale przede wszystkim, z tego powodu, że należał do niewielkiego grona polskich kompozytorów współczesnego mu okresu, którzy uprawiali niemal wszystkie formy muzyczne, czego dowodem będzie prezentowany wolumin. Duranowski już od pierwszych chwil potrafił wokół siebie zgromadzić publiczność, która chętnie przybywała na jego koncerty, a to przede wszystkim za sprawą nietuzinkowego repertuaru, w którym znajdowały się nie tylko dzieła przodujących wówczas twórców muzyki skrzypcowej jak Viotti, czy Kreutzer ale nade wszystko prezentował własne kompozycje, czym zyskiwał duże uznanie publiczności. Warto także wspomnieć, że zarówno gra, jak i sztuka komponowania Paganiniego były pod znacznym wpływem właśnie Duranowskiego.

W pierwszej kolejności wysłuchamy dzieła oznaczonego w katalogu Duranowskiego jako opus 11. To utrzymana w klasycznej formie fantazja na skrzypce z wyraźnie

zaakcentowanym towarzyszeniem tria smyczkowego, które to w figuracyjny sposób dokonuje opracowania tematów poddawanych przez solistę. Liryczny charakter uwytkulony przez wykonawców stanowi ukłon Duranowskiego w stronę epoki romantyzmu. Nie sposób też pominąć w tym utworze wyraźnie zaakcentowanych elementów patriotycznych, ujawniających się poprzez wykorzystanie poszczególnych tańców narodowych, co zostanie jeszcze dobitniej podkreślone w kolejnych utworach. Innych wrażeń natomiast dostarczy nam *Koncert skrzypcowy A-dur op. 8*. To dzieło wydane po raz pierwszy w 1810 r., a obecnie ponownie wydane przez Acte Préalable, zostało dedykowane księżnej Lubomirsiej. Autor nadaje mu nie tylko trzyczęściową budowę, ale także cechy charakterystyczne dla ówczesnej muzyki prezentowanej na wiedeńskich salonach. Opus 4 natomiast stanowi charakterystyczne dla epoki dzieło, w którym odnajdziemy opracowania znanych motywów operowych. Należy jednak przyznać, że ich rozpoznanie może nam niekiedy dostarczyć trudności, co świadczy o wysokim kunszcie kompozytorskim. Wreszcie opus 9, to dowód, że Duranowski nie ograniczał się wyłącznie do muzyki orkiestrowej, czy skrzypcowej, ale równie bliski był mu fortepian. Szczególnie zapada w pamięć ostatnia część będąca opracowaniem Hymnu Narodowego. Sięgając po omawiany wolumin przekonamy się, że muzyka polska, także ta będąca u progu romantyzmu, stanowi istotny, a często niezauważalny rozdział w kulturze muzycznej Europy.

*Karol Rzepecki*



„basso buffo caricato”. Całość prowadzi udanie francuski dyrygent Jérémie Rhorer.

I jeszcze kilka informacji o kompletnych nagraniach tego singspielu. Dotąd jest ich 69, pierwsze powstało w roku 1937. W kilku można usłyszeć Polaków: Aleksandra Kurzak Elżbieta Szmytka, Piotr Bezczała, Bogusław Bidziński, Wojtek Śmitek.

Jacek Chodorowski



**SERGIUSZ PROKOFIEW**  
**Koncerty fortepianowe nr 2 i 5**

Vadym Kholodenko, fortepian  
• Fort Worth Symphony Orchestra • Manuel Harth-Bedoya, dyrygent

Harmonia Mundi HMU 807631 • w. 2016  
• SACD, 57'03"

☆☆☆☆

Trudno sobie obecnie wyobrazić osobę, która by nie słyszała o Sergiuszu Prokofiewie i jego muzyce. Szczególnie pamiętamy *I Symfonię D-dur* op. 25 zwaną *Klasyką*, doceniamy operę komiczną *Miłość do trzech pomarańczy*, a młodszy (duchem) odbiorca z pewnością z przyjemnością sięgnie po symfoniczną bajkę o Piotrusiu i wilku. Niemalże znaczenie historyczne oraz wartość estetyczną mają również dokonania tego twórcy na gruncie muzyki fortepianowej. Jednym z miłszych sposobów zaznajomienia się z tą sferą działalności Rosjanina jest poznanie przez słuchanie. W tym celu można sięgnąć na przykład po płytę przygotowaną przez instrumentalistów Fort Worth Symphony Orchestra

pod batutą Miguela Harth-Bedoya z Vadymem Kholodenko zasiadającym przy klawiaturze fortepianu.

Muzycy na krążku wydanym nakładem wytwórni Harmonia Mundi prezentują koncerty fortepianowe Prokofiewa: *II g-moll* op. 16 i *V G-dur* op. 55. Oba utwory są mocno wirtuozowskie i choć wyszły spod ręki tego samego artysty różnią się tak jak *moll* i *dur*. O ile premiera *II Koncertu*, ze względu na zastosowane nowatorskie środki pianistyczne i szorstką harmonikę, wywołała oburzenie, o tyle w swym pierwotnym założeniu *V Koncert* miał się stać „manifestem muzycznej prostoty”. Choć jedną z głównych cech Prokofiewowskiego stylu jest skłonność do parodii, zabawa konwencją, dowcip, a nawet autentyczna wesołość (które to cechy silnie zarysowane są w *Koncertach G-dur*) to poziom dramatyzmu, jaki osiągnął kompozytor w częściach skrajnych *II Koncertu fortepianowego* pozwala zaliczyć ten utwór do najbardziej posępnych dzieł.

Czteroczęściowy *II Koncert fortepianowy* otwiera *Andantino*; *Allegretto*. Vadym Kholodenko w swojej interpretacji części pierwszej zdecydował się przede wszystkim wyeksponować element kołysania się muzyki, przez co zatraciła ona swój rys dramatyczny. *Andantino*; *Allegretto* brzmi dobrze, ale wykonawcy ocierają się o niebezpieczeństwo uśpienia uwagi słuchacza. Zupełnie odmienne odczucia w odbiorcy wywołuje *Scherzo. Vivace*. W czasie trwającej około dwóch i pół minuty części drugiej, zachowując średnią „prędkość” około 10 nut na sekundę, każda ręka solisty musi wygrać w sumie prawie 1500 dźwięków. Tego swoistego „perpetuum mobile” słucha się z zapartym tchem. Marszowe rytmy i chichoty instrumentów dętych wypełniają

część trzecią. Artystom udało się w *Intermezzo. Allegro moderato* wykreować wizję pochodząca nie z tej ziemi. Pod względem nastrojowym z wszystkich części najbardziej niejednorodny jest finał. Wesoły, a jednak burzliwy (*Allegro tempestoso*) zawiera w sobie epizody liryczne. Wykonanie *II Koncertu g-moll* op. 16 Prokofiewa w interpretacji ukraińskiego pianisty z towarzyszeniem Fort Worth Symphony Orchestra pod przewodnictwem peruwiańskiego dyrygenta pozostawia pod względem brzmieniowym niedosyt. Muzycy tak skoncentrowali się na partii wirtuozowskiej dzieła, że momentami zapominali, iż koncert to również współdziałanie i współzawodniczenie solisty z resztą instrumentów.

*V Koncert G-dur* rozpoczyna *Allegro con brio*. Słuchając Kholodenki i zespołu trudno sobie wyobrazić lepszą realizację idei gry wesołej i pełnej werwy niż ta, która dociera do uszu odbiorcy. Część druga – *Moderato ben accentuato* jest pełnym groteski marszem. O doborze tempa, które wyklucza dreptanie w takt muzyki, prawdopodobnie zdecydowało przekonanie, że skoro Prokofiew zdecydował się na igranie z marszową konwencją, muzykom z Teksasu nie pozostaje nic innego jak podjecie i rozwijanie tej zabawy. O ile tempo w drugim ogniwie *V Koncertu* jest nieco wolniejsze niż można by było oczekiwać, część trzecia „biegnie” bez ociągania. *Toccata*, bo o niej tu mowa, trwa niespełna dwie minuty i w jej przypadku można mówić o kondensacji zarówno napięcia, jak i poziomu trudności. Następujące po niej *Larghetto* przynosi zmianę nastroju i daje szansę na zaprezentowanie się w repertuarze lirycznym. Trzeba artystom przyznać, że udało się im w zasadzie w tej części wykreować atmosferę pełną delikat-

nych barw. Finał, a więc piąta z pięciu części *V Koncertu* pomyślana jest jako ogniwo żywe w tempie, wesołe w charakterze, w którym porbrzmiewają echa pomysłów muzycznych z części poprzednich. I znów pewien niedosyt. Tym razem z winy kompozytora. Choć utwór kończy akord toniczny przygotowany przez postać dominanty, to śledząc poczynania grających można odnieść wrażenie, że muzyka powinna rozwijać się dalej.

Jeśli poznawać klasykę to w dobrym wykonaniu, jak to Vadym Kholodenko podejmując trud przygotowania Prokofiewowskich koncertów udowodnił, że zasługuje na miano jednego z najlepiej zapowiadających się pianistów młodego pokolenia. Nie dziwi również fakt przyznania Emmy Award dla Miguela Harth-Bedoya. Artysty swą grą robią dobre wrażenie, ale nie wszystkie zastosowane przez nich rozwiązania trafiają w mój gust.

Romana Zaitz



**MAX REGER**  
**Koncert skrzypcowy A-dur op. 101**

Winfried Rademacher, skrzypce • Linds Ensemble

Capriccio C5137 • w. 2015, n. 2010  
• 57'22"

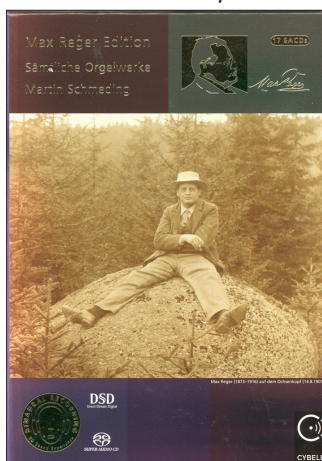
☆☆☆☆

*Koncert skrzypcowy* op. 101 Maxa Regera nie jest utworem wykonywanym często, jednakże nieprawdą byłoby również stwierdzenie, że jest to kompozycja zupełnie zapomniana – bez trudu można odna-

leżć kilka jej nagrań. Winfriedowi Rademacherowi oraz Linos Ensemble udało się jednak na tym tle wyróżnić, mimo iż sama interpretacja skomplikowanej partii solowej niewiele wykracza ponad poprawność. Tym, co świadczy o oryginalności tego wykonania jest bowiem wersja utworu, będąca aranżacją Rudolfa Kolischa przygotowaną w ramach działalności schoenbergowskiego „Verein für musikalische Privataufführungen”. Wydawać by się mogło, że zastąpienie wielkiej orkiestry raptem kilkusobowym zespołem w utworze wyraźnie symfonicznym, nawiązującym do tradycji Beethovena i Brahmsa (na co zwracał uwagę sam kompozytor) nie może się udać. Tymczasem zabieg ten jest nie tylko udany, ale także umożliwia odkrycie zupełnie nowego oblicza skądinąd znanej kompozycji. Warto bowiem pamiętać, że Max Reger żył w szczególnym czasie: końca romantyzmu (zarówno jako epoki jak i w zakresie wykorzystywanych środków) z jednej strony i początku odrodzenia muzyki dawnej z drugiej. Obie te tendencje są wyraźnie słyszalne w jego twórczości, głównie w utworach na instrumenty smyczkowe solo. Ten specyficzny rys, występuje również w, jakby się mogło wydawać, wybitnie postromantycznym koncercie skrzypcowym. Okrojenie obsady nie spowodowało powstania karykatury utworu, lecz pozwoliło uwydatnić skrzętnie skonstruowaną polifoniczną strukturę. W istocie bowiem utwór w wersji wykonanej przez Rademachera i Linos Ensemble nie brzmi jak aranżacja, lecz jak samodzielny, przemyślany koncept w warstwie brzmieniowej bardzo bliski powstałym kilkadziesiąt lat później hindemithowskim Kammermusik – a te nie bez powodu traktowane są jako „współczesne koncerty brandenburskie”. Niewątpli-

wie więc warto zapoznać się z tą propozycją jako swoistą ciekawostką, a dla miłośników twórczości Regera, czy szerzej – muzyki początku XX w. jest to wręcz pozycja obowiązkowa. Niestety, interpretacja, jak już powyżej wspomniano, jest raptem poprawna – Rademacher bardzo sprawnie zrealizował wszelkie trudności techniczne, jak i odkompozytorskie uwagi dynamiczne i tempowe, pozostając jednak w ścisłych ramach partytury. Osoby ceniące sobie wierność twórcy będą więc kolejną grupą, której płytę tę warto polecić. Dla pozostałych słuchaczy jest to natomiast warta uwagi ciekawostka do jednokrotnego posłuchania.

Dominika Stopczyńska



**MAX REGER**  
**Organowe dzieła wszystkie**  
 Martin Schmeding, organy  
 Cybele 17S 051500 • w. 2016, n. 2014-2016 • SACD, 1164'36"

**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

Max Reger był wybitnym kompozytorem niemieckim z przełomu XIX i XX w. W jego ogromnym dorobku znajdują się kompozycje organowe, kameralne, symfoniczne, chóralne, pieśni. Jego dzieła są często o przeładowanej fakturze, nawiązują do twórczości J. S. Bacha. Posługiwał się instrumentami wzorując się na reje-



**ÉMILE PIERRE RATEZ**  
**Exhibition 2: Sonate pour piano et alto op. 18, Caprice-Valse – duo pour flûte, alto et piano op. 13, Deux pièces pour flûte et piano op. 42, Intermezzo pour flûte et piano op. 50, Sonatine pour flûte et piano op. 61, L'Égipian pour piano op. 72, Fantaisie ibérique pour alto et piano op. 51, Japonerie pour alto et piano op. 57, Pièce romantique pour alto et piano op. 70**

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

Acte Préalable AP0366 • w. 2016, n. 2016 • 62'24"  
 ★★★★★

Wytwórnia fonograficzna Acte Préalable powstała głównie z myślą o popularyzacji twórczości zapomnianych kompozytorów polskich. Z czasem jednak okazało się, że jeszcze wiele jest do zrobienia na gruncie muzyki europejskiej. Dowodem tego jest już drugi wolumin, na którym znajdziemy kompozycje Émila Pierre'a Rateza, którego 165. rocznica urodzin przypada 5 listopada.

Ratez swoją edukację muzyczną rozpoczął w dzieciństwie, a następnie kontynuował na studiach w Paryskim Konserwatorium pod kierunkiem Julesa Massneta, który wykształcił także i wielu muzyków polskich. Jego dorobek to przede wszystkim twórczość kameralna, z której znaczącą większość stanowią pieśni. Niemniej jednak Francuz jest także autorem dwóch

oper i baletu. Na płycie *Exhibition 1* Hanna Holeksa i Marcin Murawski zaprezentowali utwory na altówkę i fortepian. Większość tych dzieł powstała w okresie, kiedy Ratez piastował stanowisko altowiolisty paryskiej Opera-Comique. Tym razem jednak został zaprezentowany obszerniejszy repertuar. Trzydziestoletnia *Sonate pour piano et alto* op. 18 w pierwotnej wersji została skomponowana na fortepian i wiolonczelę. To utwór, w którym stopniowo budowane napięcie osiąga swój moment kulminacyjny przybierając formę fugi, co zostaje uwypuklone przez wykonawców. Jak się przekonamy altówka w pełni potrafi zrekompensować rolę wiolonczeli. Z kolei słuchając *Caprice Valse* op. 13 na fortepian i dwójce skrzypiec, które tym razem zostały zastąpione przez flet i altówkę, co okazało się trafnym posunięciem. Wykonawcy umiejętnie ukazali taneczny charakter miniatury odznaczającej się specyficzną melodyką. Na uwagę zasługuje także wykonanie *Sonatine pour clarinette et piano* op. 61, w tym wypadku z kolei klarnet jest zastąpiony przez flet, który umiejętnie poradził sobie z zaprezentowaniem arpeggiów, które stanowią jeden z elementów formotwórczych kompozycji. I wreszcie punkt kulminacyjny całego woluminu – *Pièce romantique* op. 70 na altówkę i fortepian. To utwór zawierający wszystkie najbardziej charakterystyczne cechy dla stylu kompozytora. Nie mogą umknąć naszej uwadze częste zmiany tempa, które prowadzą do brawurowego finału, a także korespondencja motywiczna prowadzona pomiędzy instrumentami. Prezentowany wolumin to pozycja, która nie może umknąć uwadze miłośnikom muzyki francuskiej!

Karol Rzepecki



strach organowych – w zależności od stopnia ich siły – i tak stosował w muzyce orkiestrowej. Jego muzyka kameralna przeznaczona jest głównie na instrumenty smyczkowe – na wzór Bacha pisał sonaty na instrumenty smyczkowe solo. W pieśniach nawiązywał do Brahmsa i Wolfa. Jego uczniem był zanany dzięki wydawnictwu Acte Préalable polski kompozytor Franciszek Brzeziński.

Twórczość Regeera nieczęsto pojawia się na nagraniach. Mam wprawdzie wrażenie, że już cała jego spuścizna została nagrana, ale wiele z tych nagrań zniknęło już z obiegu.

Jego muzyka organowa pojawia się czasami na nagraniach, ale prezentowany album jest drugim, znanym mi, kompletem jego dzieł. Pierwszy ukazał się pod koniec lat 80. w firmie MDG. Wśród jego dzieł organowych są fugi, preludia, wariacje, toccaty, kantony, passacaglie, przygrywki chorałowe.

Porównując 12- płytowe nagranie firmy MDG z prezentowanym widać, że nie było ono kompletne. Najnowszy album składa się z 16. płyt nagranych w systemie SACD (17. płyta zawiera wywiad z organistą, niestety tylko w języku niemieckim). Dźwięk jest znakomity, przestrzenny, co pozwala słuchaczowi jeszcze bardziej wyobrazić sobie, że jest w kościele. Wszystkie utwory zostały nagrane w różnych świątyniach niemieckich na organach Sauera lub Walckera.

Nagrać wszystkie dzieła Regeera – cóż za tytaniczna praca. Nie wydaje mi się, by w Polsce był jakiś artysta, który podolałby temu wyzwaniu – w Niemczech się znalazł! Na dodatek całe przedsięwzięcie zajęło mu niespełna dwa lata: od marca 2014 r. do stycznia 2016 r. poradził sobie z materiałem większym niż organowa spuścizna Bacha.

Autorem tego nagrania jest urodzony w 1975 r. Martin Schmeding, specjalista od muzyki sakralnej, flecista, organista, dyrygent, teoretyk. Uczył się u takich artystów, jak Ulrich Bremsteller, Lajos Rovatkay, Hans van Nieuwkoop, Jacques van Oortmerssen i Jean Boyer. Zdobył wiele nagród na różnych międzynarodowych konkursach. Był kantorem i organistą w wielu kościołach na terenie całych Niemiec. Wykładał w Hanowerze, Lipsku, Weimarze, Dreźnie. Od roku 2004 jest profesorem organów we Fribourgu en Briscou, a od roku 2012 jest organistą i dyrygentem chóru kameralnego w Kościele św. Ludwika w tym mieście. Nagrał organowe dzieła wszystkie m.in. F. Schmidta, J. Brahmsa, F. Mendelssohna. Jego artykuły ukazały się w wielu renomowanych periodykach.

Mając tak ogromną ilość muzyki trudno jest wszystko opisać. Mogę tylko polecić państwu kontemplowanie tych pięknych nagrań w nadchodzącej długiej, zimowej wieczory. Interpretacja Martina Schmedinga jest wyjątkowa. Wszystkich płyt słucho się z ogromną przyjemnością, do niektórych powracałem kilkakrotnie.

17 płyt zapakowanych w koperty oraz sporych rozmiarów książeczka znakomicie opisująca wszystkie dzieła zapakowane są w bardzo ładne pudełko. I to jest jedyny mankament – nijak nie da się go ustawić w kolekcji standardowych CD. Po raz kolejny mam wrażenie, że wydawca nie jest kolekcjonerem płyt.

Ale i tak trzeba sięgnąć po ten album, szczególnie polecam tym, którzy mają możliwość posłuchania dźwięku przestrzennego.

Stanisław Lubliński



**ALEKSANDER SKRIBIN**  
**Symfonie nr 1 i 2**

*Ekaterina Sergejeva, mezzosopran; Aleksander Timczenko, tenor • London Symphony Orchestra and Chorus • Walerij Giergijew, dyrygent*

LSO Lice LSO0770 • w. 2016, n. 2014 • SACD, 91'09"

★★★★★

Z nagraniami Giergijewa bywa różnie, jak zawsze podkreślałem w moich recenzjach, zwłaszcza w przypadku repertuaru powielanego obecnie, zaś wcześniej nagranych przez niego przed laty dla wytwórni Philips, ale w przypadku albumów z muzyką Aleksandra Skriabina nie mam żadnych powodów do uwag. Na łamach **Muzyka21** ukazała się już recenzja krążka z *Boskim poematem* i *Poematem ekstazy*, teraz przychodzi czas na sfinalizowanie projektu, będącego też chyba ostatnim zrealizowanym przez dyrygenta na stanowisku szefa Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Przedstawiam dwupłyty album zawierający *I i II Symfonię*. Tak jak zawsze, mamy do czynienia z rejestracjami występów na żywo, z londyńskiej Barbican Hall, mającymi miejsce w marcu i kwietniu 2014 r.

Cenna jest inicjatywa nagrania obu stosunkowo mało znanych dzieł Skriabina, zwłaszcza *Pierwszej*, bardzo rzadko pojawiającej się w programach koncertów i na płytach. Co prawda nie daje tej satysfakcji słuchaczowi, co jej następczyni, ale pogodny, liryczny charakter, przystępność języka i formy zawierającej się

w sześciu stosunkowo niedługich częściach, kontrasty wyrazowe między nimi (nie brak żywszych, namiętnych i dramatycznych tonów w ogniwie drugim i piątym), wreszcie fakt pojawienia się atrakcyjnego elementu wokalnego w finale w postaci śpiewu mezzosopranu i tenora oraz mieszanego chóru opiewających potęgę sztuki, zdecydowanie działają na korzyść dzieła. *Druga* stanowi już znacznie bardziej interesujące i porywające dzieło, zasługujące na obecność w żelaznym repertuarze orkiestr nie tylko rosyjskich. Stanowi niezbitą dowód, jakim mistrzem był Skriabin w operowaniu rozbudowaną formą cykliczną i dużym aparatem wykonawczym, choć trzeba zastrzec, iż ów aparat jest tu mniejszy, niż w przypadku potężnej obsady *III Symfonii* czy *Poematu ekstazy*.

Wszystkie walory zaprezentowanych kompozycji bardzo dobrze uwypukla zdecydowanie satysfakcjonujące wykonanie Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej, która gra przepięknie, dowodząc swojej renomy jednej z najlepszych formacji orkiestrowych na świecie. Słuchanie jej, zarówno jako całości, jak i pojedynczych sekcji czy solówek, a jest ich w symfoniach Rosjanina dużo, zachwyca jakością gry, czystością intonacji, pięknem brzmienia i frazowania. Obie kreacje są też wielkim sukcesem dyrygenta. W świecie muzyki Aleksandra Skriabina czuje się jak u siebie, doskonale rozumiejąc formę i treść obu dzieł. Mimo ich znacznych rozmiarów, nadaje narracji bardzo logiczny i płynny przebieg, dzięki czemu muzyka wręcz płynie do przodu bez żadnych zakłóceń, a co ważniejsze, bez uczucia lekkiego znudzenia u słuchacza, co może grozić zwłaszcza w przypadku długiej, sześcioczęściowej *I Symfonii*. Imponują wyrazowe kontrasty

między fragmentami lirycznymi (wolna część *Drugiej*, ilustrująca bardzo sugestywnie przyrodę, z charakterystycznymi dla tego kompozytora „ptasimi” fragmentami, obecnymi też w *Trzeciej*) a żywiołowymi, pełnymi pasji i namiętnością dynamiki; w tych zasługuje na uwagę wspaniale grająca sekcja blachy, czego dowodzi chociażby finał utworu. Nie ma przerysowania ekspresji, Giergijew kontroluje grę orkiestry skutecznie i świadomie, unikając kontrowersji i umiejętnie budując typowy dla autora *Poematu ekstazy* specyficzny nastrój. Słucha się całości bardzo przyjemnie nie tylko dzięki wysokiemu poziomowi wykonania, ale także z powodu dobrej jakości dźwięku.

Miłośnicy symfoniki Aleksandra Skriabina powinni bez żadnych wątpliwości zwrócić się w stronę najnowszego albumu LSO Live. Dużo dobrze się dzieje ostatnio wokół twórczości tego kompozytora, co potwierdzają recenzowane przeze mnie albumy z Londynu, jak i fakt pojawiania się innych nagrań, sygnowanych nazwiskami sławnych dyrygentów, takich jak Michaił Pletniew (Pentatone) czy Wasyl Petrenko (Lawo Classics).

Paweł Chmielowski

**RICHARD WAGNER**

**Die Meistersinger von Nürnberg**

Ferdinand Frantz – Hans Sachs, Heinrich Pflanzl – Sixtus Beckmesser, Bernd Aldenhoff – Walther von Stolzing, Tiana Lemnitz – Eva, Kurt Böhme – Veit Pogner, Theo Adam – Hermann Ortel, Erich Händel – Hans Schwarz, Emilien Walter-Sacks – Magdalene • Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden • Rudolf Kempe, dyrygent  
 Profil PH13006 • w. 2016, n. 1951 • 261'00"

☆☆☆☆



*Śpiewacy norymberscy* są wyjątkiem w dorobku kompozytora, to jedyna jego pogodna opera. Można powiedzieć o niej, że jest kroplą radości w morzu łez i dramatów, z czym spotykamy się we wszystkich pozostałych dziełach Ryszarda Wagnera. Cała opera jest utrzymana w jasnej tonacji C-dur, co niejako z góry zapowiada pogodny klimat.

W lutym 1866 r. Wagner podejmuje przerywaną już kilka razy pracę nad *Śpiewakami norymberskimi* (*Meistersinger von Nürnberg*), będącymi z pewnością dziełem wyjątkowym w całym dorobku artystycznym Ryszarda Wagnera. Po raz pierwszy i jedynie w całej jego twórczości nie germańscy bogowie, mityczni herosi, ich wielkie nieszczęścia i dramaty, ale zwykli ludzie z krwi i kości oraz ich codzienne sprawy są bohaterami akcji. Umiejscowiona w konkretnym miejscu ma ściśle uwarunkowania historyczne i oparta została mniej na komedii sytuacyjnej, bardziej jest komedią charakterów. Tłem pogodnej i podbarwionej satyrą oraz humorem akcji *Śpiewaków norymberskich* jest piękna szesnastowieczna Norymberga z dziesiątkami strzelistych wież gotyckich kościołów i wspaniałej starej architektury, gdzie odbywały się głośne turnieje śpiewacze cechowych mistrzów śpiewaczych – meistersingerów. „Richard Wagner nigdy nie skomponował nic bardziej ludzkiego” – powiedział Wieland Wagner o je-

dnej operze komicznej swojego wielkiego dziada.

Wielu bohaterów to postaci autentyczne pokazane wprost lub w sposób nieco zakamuflowany. Szewc – poeta Hans Sachs (pozostawił 4275 pieśni określanych mianem *Meistergesänge*) to postać autentyczna, szczególnie w Norymberdze ceniona. To właśnie Sachs jest prawdziwą osią dramatu wokół której nakreślone są portrety psychologiczne pozostałych bohaterów. W postaci złotnika Veita Pognera można dopatrzeć się rysów Franza Liszta. Sixtus Beckmesser – zarozumiały i nadęty pisarz miejski, to karykaturalne uosobienie wiedeńskiego krytyka Eduarda Hanslicka wyjątkowo niechętnie nastawionego do jego twórczości. W postawie i losie Waltera von Stolzinga bez trudu można się dopatrzeć biograficznych wątków życiowej drogi samego Wagnera. Jako dowód na to, często słusznie, przytacza się scenę znaczenia błędów, jakie popełnił zakochany w Ewie Walter usiłujący się dostać do grona bractwa norymberskich mistrzów śpiewaków.

Prapremiera *Śpiewaków* miała miejsce w Monachium 21 czerwca 1868 r. i okazała się początkiem zwycięskiej drogi dzieła przez światowe sceny. Na początku Dessau, Karlsruhe, Dreźnie i Weimar. Rok po monachijskiej premierze wystawiono *Meistersingerów* w Berlinie, Wiedniu i Pradze. W 1882 r. dzieło pojawia się w Londynie, w 1886 r. w Nowym Jorku, a w 1888 r. w Bejrucie. Wreszcie w 1896 r. w Lyonie odbywa się, z pełnym sukcesem premiera francuska. Polska premiera miała miejsce w październiku 1908 r. z Ignacym Dygasem, Adamem Ostrowskim i Marią Mokrzycką w rolach głównych. Tę samą inscenizację wznowił w 1925 r. Emil Młynarski, partie Hansa

Sachs zaśpiewał wtedy Marian Palewicz-Golejewski. Od tego czasu żaden dyrektor teatru operowego nie zdecydował się wprowadzić *Śpiewaków norymberskich* na polską scenę. Pozostaje więc tylko nadal czekać!

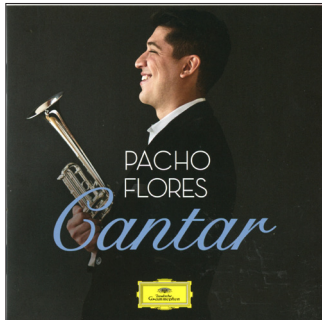
Zanim jednak doczekamy się powrotu tego dzieła na polskie sceny proponuję Państwu poznanie jednego z ciekawszych jego nagrań. Dokonano go w 1951 r. w Dreźnie z udziałem Staatskapelle Dresden oraz chóru Opery Drezdeńskiej. Firmuje je Rudolf Kempe, jeden z największych niemieckich dyrygentów, pod batutą którego muzyka Wagnera nabiera szczególnego blasku i finezji. Z jednej strony tworzy niepowtarzalną atmosferę, z drugiej plastycznie i stylowo prowadzi każdą frazę. Kempe dyryguje z młodzieńczym zapałem i energią precyzyjnie budując muzyczną dramaturgię całej interpretacji. Szczególnie pięknie i subtelnie wycieniował liryczną stronę partytury. Kempe wydobył z partytury nie tylko wdzięk i pogodę, ale też świetnie buduje dramaturgię każdej sceny i aktu, co najpełniej widać w rozbudowanej scenie bójk w II akcie i pogodnym finale III aktu. Soliści stworzyli świetne kreacje pięknie stapiając żarliwą ekspresję z bogatym, pełnym blasku brzmieniem swoich głosów. Wyjątkową parę stanowią Tiana Lemnitz i Ferdinand Frantz; ona ujmuje pogodą i delikatnością, on pięknym brzmieniem i szlachetnością głosu. Z pełną satysfakcją słucha się również pięknego głosu Teo Adama i Kurta Böhma.

W sumie nagranie, po którym warto sięgnąć!

Adam Czopek



## Różne



### PACHO FLORES Cantar

Deutsche Grammophon 479 1068 • w. 203 • 67'39"

★★★★☆

Pytanie o to, jak wykonywać muzykę dawną nie jest nowe. Już kilka dekad temu udzielono dwóch skrajnych odpowiedzi (w duchu epoki – zupełnie współcześnie), które z powodzeniem uskuteczniły się w masie przeróżnych wykonań mistrzów muzyki baroku. To, które podejście jest logiczniejsze, czy lepiej uzasadnione bywa często kwestią sporną – nie jest to jednak miejsce na roztrząsanie tego zagadnienia. Istotne jest to, że wykonania muzyki dawnej „w duchu epoki” (rekonstrukcje) różnią się bowiem od tych „uwspółcześnionych” (reinterpretacji) tak znacznie, że miłośnik rekonstrukcji zazwyczaj nie jest w stanie słuchać reinterpretacji – i odwrotnie. Ten prosty fakt wynikający po prostu z różnych gustów, w sposób znaczący rzutuje na to, co należy napisać o nagranej przez Pacho Floresa z towarzyszeniem Konzerthausorchester płyty *Cantar*.

Jeżeli bowiem, drogi czytelniku, jesteś zwolennikiem rekonstrukcji, a do tego silnie przywiązany do związanych z nią reguł, to nie powinieneś sięgać po tę płytę. Bach, Tartini i de Murcia wykonywani są tu przez duży zespół, z odpowiednio „stem-

perowanym” strojem, smyczki są rozwibrowane, a trąbka posiada wszystkie niezbędne wentyle – bardziej „romantycznych” (czy, jak wola niektórych, „karajanowskich”) wykonawców nie można sobie wyobrazić. Nie oznacza to jednak, że płyta jest zła. Wręcz przeciwnie – dla zwolenników reinterpretacji, ale także dla tych nieco mniej konserwatywnych amatorów „muzycznej archeologii” będzie to bardzo przyjemne doznanie. Flores faktycznie, jak zauważył Rolando Villazón, śpiewa na trąbce, a nie gra. Mimo iż wykorzystuje instrument wentylowy, udaje mu się uzyskiwać bardzo długie, spójne frazy, w ramach których sprawnie operuje subtelnymi cieniowaniami dynamicznymi i artykulacyjnymi. Ponadto poszczególne numery, mimo iż brzmią bardziej jak Mozart, czy wczesny Beethoven niż Bach i Tartini cechuje spójna, przemyślana interpretacja.

W konsekwencji zdecydowana część płyty, jakkolwiek nieco wykraczająca ponad artystyczną przeciętność, nie stanowi jakiegoś szczególnego novum na rynku. Mogłaby uchodzić za „jedną z wielu”, gdyby nie niewielki bonus ukryty pod nr 11. Utwór ten przez niektórych krytyków zapewne uchodzi za nieco zbyt patetyczny, jednakże dopiero w tej współczesnej kompozycji Flores rozwija swoje skrzydła, pokazując jak wielkie możliwości ma trąbka. Być może więc *Cantar* jest jedynie nie do końca udanym eksperymentem repertuarowym wybitnego muzyka?

Oceńić to każdy zainteresowany powinien samodzielnie.

*Dominika Stopczyńska*



### O. Respighi – Notturmo • R. Schumann – Fantazja c-moll op. 17, Gesänge der Frühe op. 133

Gabriele Leporatti, fortepiano

Etera EET001 • w. 2015, n. 2014 • 73'16"

★★★★☆

Jeszcze nie tak dawno, by osiągnąć spektakularny sukces na rynku muzyki artystycznej wystarczyło bądź sięgnąć po nienagrane dotąd kompozycje, bądź też spektakularnie (czyli albo brawurowo albo skrajnie niekonwencjonalnie) zinterpretować powszechnie znane szlagiery. Czasy te minęły już jednak bezpowrotnie i obecnego w literaturze muzycznej słuchacza trudno czymś zaskoczyć. Błędem byłoby jednak przyjęcie, że każdy nowy krążek musi być przełomem na skalę światową, zapierającym dech w piersiach swoją oryginalnością. Zresztą, gdyby tak było, to zachwyty nad coraz to nowymi ekscesami ekscentrycznych artystów szybko przerodziłyby się w zwyczajne znużenie. Jako że przesył z reguły nie jest dobry, to większą radość daje czasem klasyczne, minimalistyczne ujęcie czegoś już dobrze znanego. Za propozycję tego rodzaju uznać można płytę nagraną przez Gabriela Leporattiego.

Tym, co zwraca uwagę jeszcze przed pierwszym przesłuchaniem, jest okładka, na której widnieje jedynie zdjęcie wykonawcy, jego nazwisko, nazwiska kompozytorów oraz tytuły utworów – wszystko w stonowanej kolorystyce sepia, bardzo klasyczne, pozbawione uduchawiających, a jednak nie nud-

ne, lecz przyjemnie elegancie i wysmakowane. Wydawca płyty zasługuje na pełne uznanie, bowiem nieczęsto zdarza się, by szata graficzna tak dobrze współgrała z zawartością płyty. Uważny czytelnik zapewne zauważył, że w dotychczasowym tekście już dwukrotnie pojawiło się słowo „klasyczny” – takie jest bowiem to nagranie. Może to dziwić, gdy weźmie się pod uwagę romantyczny dobór repertuaru, jednak zapoznanie się z nim szybko niweluje to zaskoczenie. Zawarte na płycie dzieła Respighiego i Schumanna, mimo iż niewątpliwie romantyczne w swym wyrazie, noszą pewne znamiona klasycznej, zdecydowanie bardziej wysublimowanej myśli i tak też są wykonywane – lekko i w przemyślany sposób, bez niepotrzebnej brawury. Warto zresztą pochwalić samo zestawienie utworów. Wydawać by się bowiem mogło, że Respighi i Schumann to zupełnie różne światy oddzielone od siebie nie tylko czasem i przestrzenią. Okazuje się jednak, że mają ze sobą znacznie więcej wspólnego, niż mogłoby się wydawać.

Na płycie Gabriela Leporattiego nie ma fajerwerków. Nie ma płonącej pod niewiarogodnie szybkimi pasażami klawiatury, nie ma też wstrzymywania oddechu przy niemożliwym wręcz piano. Jest natomiast niezwykle wysmakowana elegancja i szacunek do dzieła, które także potrafią być niezwykle cenną wartością.

*Dominika Stopczyńska*

### LIGHT

#### Scriabin • Stockhausen

Vanessa Benelli Mosell, fortepiano

Decca 481 2491 • w. 2016, n. 2015 • 63'26"

★★★★☆

*Light* – to tytuł jednej z najnowszych płyt brytyjskiego wydawnictwa Decca. Znajdują



się na niej kompozycje dwóch twórców, dość od siebie odległych – Aleksandra Skriabina i zmarłego przed prawie dziesięciu laty Karlheinz Stockhausena. Wśród utworów tego pierwszego na płycie figurują: 24 *Preludia* op. 11, 3 *Utwory* op. 2 oraz jedna *Etiuda* op. 8 nr 12. Całość nagrania wykonuje włoska pianistka, Vanessa Benelli Mosell.

Vanessa Benelli Mosell to 29-letnia pianistka pochodząca z Prato, małego miasta położonego w Toskanii. Określana jest wschodzącą gwiazdą światowej pianistyki, doceniana zwłaszcza za niezwykle wirtuozerię, bardzo dobrą technikę gry oraz niesamowitą emocjonalność i sensualność muzyki, którą wykonuje. Zastąpiła wykonaniem cyklu *Klavierstücke*, po którym otrzymała zaproszenie od samego kompozytora do odbywania studiów pod jego opieką.

Spoiwem łączącym tych dwóch pozornie odległych stylistycznie twórców jest światło. Skriabin, w ostatnim etapie swojej twórczości, dążył do stworzenia sztuki synkretycznej, będącej połączeniem muzyki, tańca i światła. Śmierć przerwała pracę nad dziełem mającym być efektem tego założenia – *Mysterium*. Po ponad 60 latach podobny pomysł narodził się właśnie u Stockhausena, który stworzył swój cykl *Licht* (*Światło*) będący cyklem siedmiu oper „związanych” z każdym z siedmiu dni tygodnia.

Cykl 24 *Preludiów* Skriabina to zbiór utworów na wzór wcześniejszego cyklu Cho-

pina (również we wszystkich tonacjach dur i moll), jednak trochę bardziej wyważony i z nieco mniejszymi kontrastami, zwłaszcza dynamicznymi. Równie „podobna” wyrazowo jest dwunasta *Etiuda* z op. 8, która nasuwa wyraźne skojarzenia z *Etiudą rewolucyjną* Chopina, a także jest echem etiud i preludiów współczesnego Skriabinowi Rachmaninowa.

*Klavierstück* Stockhausena to cykl 19 kilkuczęściowych kompozycji, w których przeplatają się rozmaite techniki i style kompozytorskie – punktualizm, elementy dodekafoniczne, sonorystyczne; dużą rolę odgrywają w nim światło i liczby. Vanessa Mosell prezentuje nam 12 część tego cyklu; bazuje ona na trzeciej scenie z pierwszego aktu *Donnerstag* (*Czwartek*), ze wspomnianego wcześniej cyklu. Pianista wykonujący tę partię wykazać się musi nie lada umiejętnościami, ponieważ oprócz granej partii fortepianu kompozytor każe wykonywać pianiście (co też jest zapisane w wersji fortepianowej) różnorakiego rodzaju dźwięki (transkrypcja głosów instrumentalnych i wokalnych znajdujących się w oryginalnej wersji operowej). I tak usłyszeć można pełną paletę elementów dźwiękonaśladowczych – mowy, szeptu, świsnu, oddechu, krzyku, a nawet... klaskania. Nie jest chyba tajemnicą, że nie każdy pianista podjąłby się tak niezwykłego wykonania, obejmującego tak wiele dźwięków oprócz tych wydobywanych z fortepianu. Wszystko to Mosell wykonuje bezbłędnie i widać w tym wpływ lekcji pobieranych u Stockhausena.

Płyta warta polecenia – muzyka Skriabina brzmi tu bardzo wyraziście i – tam, gdzie jest to wskazane – bardzo wirtuozersko. *Klavierstücke* Stockhausena to z kolei rzadko nagrawana pozycja, a napraw-

dę warta poznania, zwłaszcza w tak dobrym wykonaniu.

Jakub Banaś

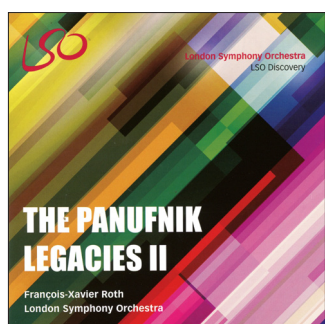


### MORTON FELDMAN Patterns in a Chromatic Fields

Christian Giger, wiolonczela; Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1931-2 • w. 2015 • 78'21"

★★★★★

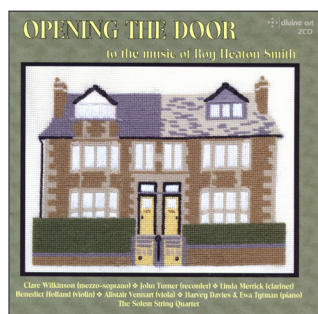


### The Panufnik Legacies II

London Symphony Orchestra • François-Xavier Roth, dyrygent

LSO Live LSO5070 • w. 2016, n. 2015 • 75'54"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca



### Opening the door To the music of Roy Heaton Smith

Divine Art. Dda21228 • w. 2016 • 123'53"

★★★★★

Trzy prezentowane woluminy stanowią istotny wkład w działalność poszczególnych wytwórni fonograficznych, mającą na celu promocję muzyki współczesnej. Niemiecki pianista, Steffan Scheiermacher przyzwyczaił nas już do faktu, że najbliższą jest mu twórczość kompozytorów XX w. Jednak można powiedzieć, że twórczość amerykańskiego kompozytora Mortona Feldmana Schleiermacher upodobał sobie w sposób szczególny. Utrwalił niemal wszystkie jego dzieła fortepianowe reprezentujące różne okresy twórczości. Tym razem przyszedł czas na utwory kameralne. Na omawianym woluminie znajdziemy jedną, monumentalną, bo trwającą ponad godzinę kompozycję – *Patterns in a Chromatic Field*, do wykonania której artysta zaprosił wiolonczelistę Christiana Gigera. Już od pierwszych chwil zauważymy w pełni wykorzystaną niemal całą paletę środków wyrazowych, jakie może dostarczyć wiolonczela. Amerykanin pozostawia wykonawcy dużą swobodę, poprzez zastosowanie charakterystycznej dla swoich kompozycji notacji indeterministycznej. Nie pozostaje to także bez wpływu na odbiór kompozycji. Bez wątplenia będzie to ciekawe doświadczenie.

Druga z powyższych pozycji przenosi nas na grunt muzyki polskiej. Jak czytamy w komentarzu: „Kompozycje Panufnika publiczność przyjmowała owacjami w prestiżowych salach koncertowych świata, ale nie w Polsce. Tu przez wiele lat jego muzyka była zakazana, a on szkolowany. Także dziś lepiej zna go Anglia, niż Polska, za którą tęsknił pół życia i której dedykował większość utworów”. Choć dzisiaj przywołana teza nieco straciła na aktualności, czego dowodem są chociażby nagrania twórczości sym-



fonicznej kompozytora w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, to nie ulega wątpliwości, że dorobek tego wybitnego twórcy jest wciąż mało znany. *Universal Preyer* to kantata na chór, orkiestrę, a także solistów, której napisanie zajęło Panufnikowi ponad rok. Tym razem wysłuchamy tego dzieła w opracowaniu Colina Matthews, który całą kompozycję uzupełnił cyklem wariacji. Poza tym wysłuchamy także twórczości innych kompozytorów, których dzieła do wykonania przez Londyńską orkiestrę pod batutą Francois-Xaviera Rotha zostały wybrane na drodze konkursu, a inspiracją do ich powstania miała być spuścizna Polaka. To bardzo interesujące doświadczenie, pozwalające nam poznać owoce działalności młodych twórców, powstające pod wpływem dorobku Panufnika.

Wreszcie ostatnia pozycja to dwupłytowe wydanie dające nam możliwość poznania muzyki kameralnej Roya Heaton Smitha, który swoją przygodę z kompozycją rozpoczął już w wieku czternastu lat. Pierwszy wolumin zawiera twórczość powstałą w latach 1948–1969. Już *Passacaglia* op. 18 odsłania przed nami dojrzałą osobowość zaledwie 20-letniego Smitha, który doskonale odnajduje się w tradycjach Barokowych, przenosząc je na kwartet smyczkowy. W podobnym charakterze utrzymana została *Suita z wariacjami* op. 37, na skrzypce z fortepianem. Artyści umiejętnie ukazali kolejne przetworzenia rozbudowanego tematu, na gruncie którego następuje korespondencja motywiczna poszczególnych fraz, co dokonuje się pomiędzy instrumentami. Nie mniej wartościowe wydają się być pozostałe dzieła, także te, w których powstanie kompozytor zaangażował zdobycze współczesnej techniki. Prezentowane woluminy reprezentujące trzy, jakże odmienne kierunki na gruncie muzyki współczesnej powinny zaspokoić nawet najbardziej wymagających słuchaczy.

Karol Rzepecki

**JANET PERRY**

**German and French Songs**

**Mozart, R. Strauss, Liszt, Fauré, Duparc, Meyerbeer, Debussy**

Solo Musica SM 239 • w. 2016 • 62'19"

☆☆☆☆

Wybitna amerykańska sopranistka, Janet Perry, zarejestrowała na płycie CD swój recital pieśni francuskich, Liszta i niemieckich demonstrując interesującą muzyczną interpretację. Śpiewaczka jest u nas bardzo mało znana. Doskonała wokalnie. Wykształcenie muzyczne uzyskała w renomowanym Curtis Institute, a debiutowała w 1969 r. (Zerlina w *Don Giovannim*). Wówczas też zaczęła się jej światowa kariera. Była ulubienicą dyrygenta Herberta von Karajana i reżysera Jean-Pierre'a

Ponnella. Artystka perfekcyjnie dyskontuje swoje umiejętności techniczne i bogaty, piękny w brzmieniu głos. Ma w czym wybierać, bowiem jej repertuar operowy i oratoryjny jest obszerny i różnorodny.

Mozart raczej pieśni nie pisał, a jeśli już, to kształtował je jako dłuższe lub krótsze arietty (o charakterze przekomponowanym). Taki charakter mają pierwsze dwie pozycje nagrane na omawianej płycie. Arietki te taki właśnie mają charakter. Kompozytor dedykował je śpiewaczce Auguście Wendling. Pozycja czwarta, to *Das Veilchen (Fiołek)* – bardzo liryczna, nastrojowa – bodaj najpiękniejsza jego pieśń.

Z pieśni Ryszarda Straussa artystka wybrała uroczy cykl składający się z czterech pieśni do wierszy Felixa Dahna. Strauss do swych pieśni wybierał na ogół wiersze wybitnych współczesnych mu poetów. Biograf kompozytora, Ernst Krause napisał: „w wielu przypadkach teksty do jego pieśni są wręcz typowe dla owej pijanej pięknością, a pustej treściowo liryki, ...kielkującej wówczas secesji, która żyła albo płytką nastrojowością przyrody, albo nadmiarem uczuć”. Omawiany cykl to bardzo wczesna kompozycja Straussa (op. 22, 1885/87).


Na głos z fortepianem Franciszek Liszt skomponował około 70 pieśni do poezji niemieckiej (m.in. Goethe, Schiller, Heine). Kilka z nich otrzymało wersję orkiestralną, a ich rozpiętość stylistyczna sięga od liryki miłosnej

po balladę i scenę dramatyczną. Walory pieśni Liszta to spontaniczność, szczerść uczucia, bogactwo emocji, głębia ekspresji. Śpiewaczka potrafiła te cechy oddać nawet w tym bardzo kameralnym fragmencie. Pamiętać jednak musimy, iż Liszt koncertujący pianista-wirtuoz w swoich pieśniach daje zdecydowaną przewagę partii fortepianu nad melodią śpiewu.

Pieśni Debussy'ego znamionuje pierwiastek kolorystyczny. Melodia staje się jakby wykładnikiem tekstu, swoistym jego umuzycznieniem. Z trzech pieśni Duparca szczególnie wznusza *Soupir (Westchnienie)*. Pieśni stanowiły istotną pozycję w jego twórczości. To dzięki nim właśnie Duparc wszedł do historii muzyki. Kompozytor cierpiący na poważne, chorobliwe zaburzenia psychiczne, zniszczył część swoich utworów, nastawiony do nich krytycznie. Gabriele Fauré komponować zaczął wcześniej, jeszcze jako 19-letni student. Choć zaliczany do kompozytorów wieku romantyzmu, wspólnie z Ravelem i Debussym reprezentował kierunek odnowy muzyki u progu XX w. M. Proust w liście do kompozytora napisał, iż oddziaływanie jego muzyki jest „upajające”. A jedna pieśń Meyerbeera dobrze wpisuje się w klimat tej muzyki.

Artystce w całym recitalu towarzyszył przy fortepianie francuski pianista (pochodzący z Liechtensteinu) Jean Lemaire.

Jacek Chodorowski



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

---

## ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

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

**WSPIERAMY FINANSOWO  
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

- Lider polskiej fonografii
- Mecenas artystów
- Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

---

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

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

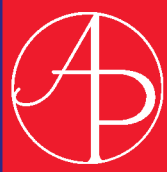


**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

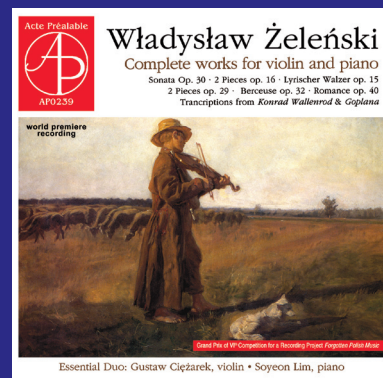
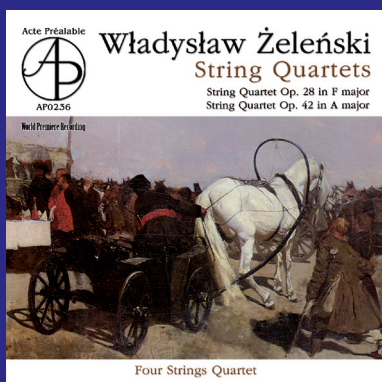
zawsze kupisz w sklepie internetowym

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

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ  
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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



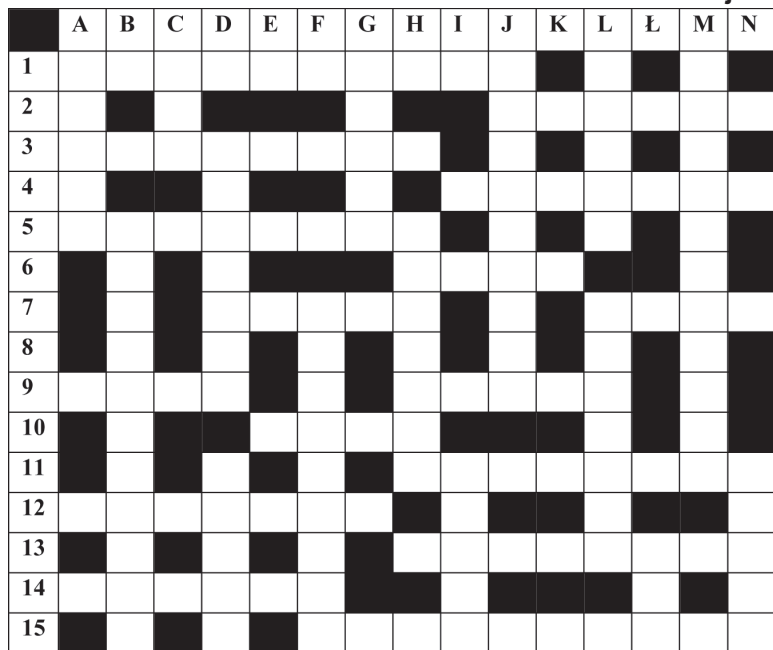
do kupienia w dobrej cenie w sklepie [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) więcej na [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl) · tel. 22 648 88 38

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



# Krzyżówka nr 78/listopad 2016

autor: Antoni Rojewski



**Poziomo:** 1-A) Artur ..., ameryk. pianista pol. pochodzenia; 2-J) osoba z opery *Vanessa*; 3-A) datek na Bliskim Wschodzie; 4-I) opera Marcella; 5-A) pol. taniec ludowy; 6-H) trzyma w niej smyczek skrzypce; 7-D) ... wg św. Łukasza K. Pendereckiego; 7-L) odmiana bębna murzyńskiego; 9-A) imię Maroszek (mezzosopran); 9-H) dzieło muzyczne; 10-E) *Wiedeńska ...* – walc J. Straussa (syna); 11-H) opera Haendla; 12-A) oratorium Haendla; 13-H) nastrojowy utwór muzyczny; 14-A) Herbert ..., niem. teoretyk muz. i kompozytor; 15-F) osoba organizująca koncerty.

**Pionowo:** A-1) ... z *Palermo* opera L. Grossmana; B-5) dyspozycja warunkująca nabywanie nieprzeciętnych sprawności muzycznych; C-1) ludowy instrument muzyczny; D-3) prefekt policji z opery *Tosca*; D-11) utwór wokalny oparty na łacińskim tekście religijnym; F-7) wł. kompozytor, twórca ponad 550 sonat; G-1) opera Pucciniego; H-5) duże miasto w Rumunii, gdzie odbywają się Międzynarodowe Konkursy Dyrygentów; I-11) barwa głosu; J-1) opera Knippera (dwa wyrazy); L-1) opera Moniuszki; L-7) korzyści finansowe członków rodu panującego; Ł-13) hiszp. gitarzysta i kompozytor (1778–1839); M-1) technika kompozytorska w utworach wielogłosowych; N-11) Salvatore ..., wykonawca przeboju *Pada śnieg*.

Rozwiązanie krzyżówki nr 77  
**Aleksander Teliga**

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

5-C, 4-A, 5-H, 1-B, 1-C, 14-F, 8-F, 12-G, 2-M, 5-M, 6-B, 13-L, 10-H, 15-K, 5-A, 13-H.

płyty otrzymują: **Maria Bykowska**, Warszawa; **Iwan Kowalewski**, Łódź; **Józef Żabicki**, Kraków

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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



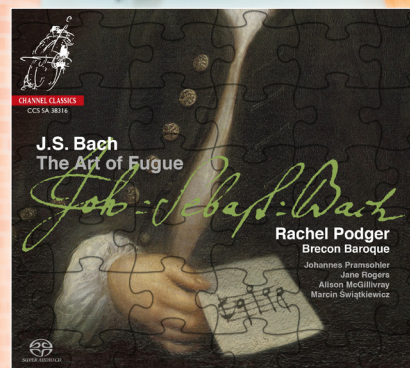
# Nowości w dystrybucji CMD



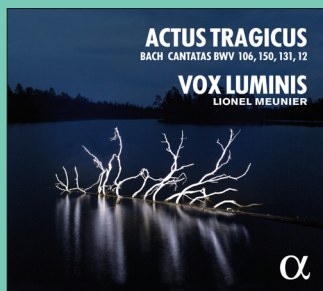
Johann Sebastian Bach  
Sztuka Fugi BWV 1080

Rachel Podger

Brecon Baroque



Channel Classics CCS SA 39316



Alpha 258



Glossa GCD 922515



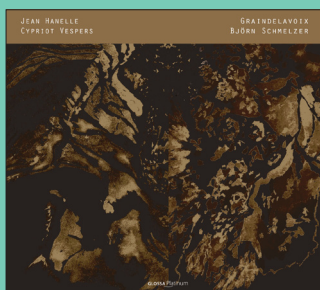
Harmonia Mundi HMC 902230.31



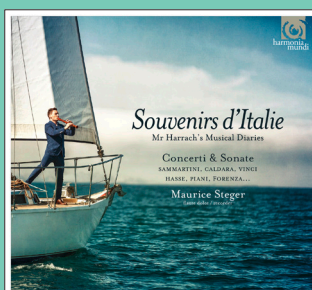
Phi LPH 024



Alpha 245



Glossa GCD P32112



Harmonia Mundi HMC 902253



Pan Classics PC 10369



Alpha 257



Arcana A 399



Harmonia Mundi HMC 905274



Ricercar RIC 371





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

**Otton Mieczysław Żukowski**  
 dwa nowe albumy z kolędami już w sprzedaży

AP0368 • DDD • 55'07"  
 © 2016 • © 2016

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **5**  
 religiosa

world premiere recording

CHRISTMAS CAROLS

Marta Wróblewska • Paweł Pecusok • Mikołaj Zgódka  
 Robert Kaczorowski • Przemysław Kummer • Urszula Izbička

Anioł pasterzom; Ach witajże pożądana; A cóż z tą dzieciną; Anielski chór; A wczora z wieczora; Ach ubogi w żłobie; Bóg się rodzi; Cieszymy się i pod niebiosa; Bracia patrzcie jeno; Dzisiaj w Betlejem; Gdy się Chrystus rodzi; Hej bracia czy śpicie; Hej w dzień narodzenia; Jakaż to gwiazda; Jezus malusieńki; Jezusa narodzonego; Król wiecznej chwały; Lulajże Jezuniu; Mędrcy świata; Meszjasz przyszedł; Na kopie siana

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **6**  
 religiosa

world premiere recording

CHRISTMAS CAROLS

Marta Wróblewska • Paweł Pecusok • Mikołaj Zgódka  
 Robert Kaczorowski • Przemysław Kummer • Urszula Izbička

AP0369 • DDD • 49'57"  
 © 2016 • © 2016

Narodził się Jezus Chrystus; O gwiazdo Betleemska; Pan z nieba i z łona; Pasterze mili; Pastuszkowie ze snu; Pasterzu; Pójdźmy wszyscy; Pospieszcie pastuszki; Przybieżeli do Betlejem; Przy onej górze; Słyszę z nieba muzykę; Śliczna Panienska; Tryumfy króla; W dzień Bożego narodzenia; Wesołą nowinę; Witajże dzieciątko; Wiwat dzisiaj; Wśród nocnej ciszy; W żłobie leży; Z narodzenia Pana; Zjawiło się nam

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **1**  
 religiosa

world premiere recording

Katarzyna Donalduka • Ewa Marciniak • Piotr Kuniewicz  
 Robert Kaczorowski • Ewa Rydel • Art'sVoices

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **2**  
 religiosa

world premiere recording

Katarzyna Donalduka • Ewa Widal • Paweł Pecusok  
 Robert Kaczorowski • Ewa Rydel

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **3**  
 religiosa

world premiere recording

Tatiana Szczepaniakiewicz-Malczewska • Jack Schor • Robert Kaczorowski  
 Ewa Rydel • Podkapraci Chór Męski • Grzegorz Oliva

Acte Préalable  
**Otton Mieczysław Żukowski**  
 Opera omnia **4**  
 religiosa

world premiere recording

Anna Fabella • Robert Kaczorowski • Ewa Rydel • Tomasz Zajęc  
 Strzykowski Chór Katedralny • Grzegorz Oliva

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

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