

• Msza Poniatowskiego w Lublinie • Msza 1050 Kaczmarka w Berlinie •

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 12 (197)
grudzień 2016
ROK XVII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Robert
Kaczorowski**
kolędy O. M. Żukowskiego

**Massimiliano
Caldi**
I Koncert fortepianowy
Raula Koczalskiego

**Michelle
Perry**
o najnowszej płycie

**Zoltán
Kocsis**
pożegnanie



Katarzyna Dondalska
Dream with Me





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

Antonio Vivaldi i Christoph Graupner
koncerty na violę d'amore

Acte Préalable



AP0373

Graupner • Vivaldi

Concerti for viola d'amore,
guitar and viola

world premiere
recording



Donald Maurice • Jane Curry • Marcin Murawski
Orkiestra Ars Longa • Eugeniusz Dąbrowski

AP0373 • DDD • 66'18"

© 2016 • © 2016

Graupner – Vivaldi

Concerti for viola d'amore, guitar and viola

A. Vivaldi – Concerto for Viola d'Amore and
Guitar in D minor RV 540; Concerto for Guitar
in D major RV 93; Concerto for Viola d'Amore
in D major RV 392

C. Graupner – Concerto for Viola d'Amore and
Viola in D major GWV 317; Concerto for Viola
d'Amore and Viola in A major GWV 339

Donald Maurice, viola d'amore

Jane Curry, gitara

Marcin Murawski, altówka

Orkiestra Ars Longa

Eugeniusz Dąbrowski, dyrygent



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

Lider polskiej fonografii | Mecenas 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, 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, tylko dla osób fizycznych. Jedno zamówienie może zawierać najwyżej 3 sztuki tego samego albumu. Ta oferta anuluje wszystkie poprzednie.

więcej na www.acteprealable.com

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Warszawa • Lublin • Wiedeń • Toronto • Berlin

CZŁOWIEK

- 18 **Żeby żyć, pięknie żyć, trzeba kochać, marzyć i śnić** – *Łukasz Kaczmarek rozmawia z Katarzyną Dondalską, znakomitym sopranem koloraturowym*
- 22 **Ottón Mieczysław Żukowski na Boże Narodzenie** – *z księdzem Robertem Kaczorowskim o jego najnowszych nagraniach rozmawia Karol Rzepecki*
- 25 **To muzyka ma największą zdolność uzdrawiania** – *z amerykańską waltornistką Michelle Perry rozmawia Łukasz Kaczmarek*
- 27 **I Koncert fortepianowy Koczalskiego znakomicie odzwierciedla muzyczną osobowość autora** – *Maestro Massimiliano Caldi opowiada Karolowi Rzepeckiemu o koncercie Raula Koczalskiego*
- 29 **Zoltán Kocsis – Pożegnanie** – *Karol Rzepecki*
- 30 **Legendy Polskiej Wokalistyki (62)**
Antonina Kawecka
Adam Czopek

DZIEŁO

- 32 **Elisabeth Joy Roe opowiada o swojej nowej płycie John Field Nokturny**
- 34 **Maestro Donizetti i jego opery (11)**
Linda di Chamounix
Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

- 37 **Karol Rathaus i jego kwartety smyczkowe** – *Stanisław Lubliński*

PLŹYTOTĘKA

- 40 **Palcem po płycie: Géza Zichy – fenomenalny, jednoręki wirtuoz**
Karol Rzepecki
- 41 **Recenzje**

KONKURSY

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

Muzyka21

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

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

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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

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

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

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Katarzyna Dondalska
fot. Stefan Johannes Walter

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

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

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

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

WARSAWA **A**poteoza pieśni. Z okazji inauguracji sezonu artystycznego 2016/2017 w Filharmonii Narodowej wybrano cykle pieśni Gustawa Mahlera oraz Mieczysława Weinberga. Zrazu miałem wrażenie, że Mahlerowskie juvenilia należy pozostawić tam, gdzie ich miejsce, a więc w archiwach. Dodatkowo w przekonaniu tym utwierdzał mnie śpiew solistki Regine Hangler, wyzbyty większej dozy ekspresji oraz indywidualnej barwy głosu. Aliści, mniej więcej od połowy zacząłem się powoli przekonywać do wartości niektórych z *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (*Pieśni i śpiewów z czasu młodości*), opracowanych przez braci Davida i Collina Matthewsów.

Z motywem apelowej trąbki i utrzymana w marszowym rytmie *Na strasburskim szańcu*, o straconym żołnierzu, pod względem treści pieśń ta mogła kojarzyć się ze swojskim *Starym kapralem* Moniuszki. Kolejne, to coraz doskonalsze liryki wokalne, zapowiadające przy tym już styl dojrzałego Mahlera. Na przykład *Letnia zmiana* o śmierci kukułki, oparta na temacie, który stanie się podstawą *Scherza z I Symfonii*. Także śpiewaczka mogła w nich wreszcie ujawnić swoje walory interpretacyjne, oparte na świetnym wycuciu prozodii i umiejętności sprostania stylowi deklamacyjnemu. Wykonanie *Rozłąki i samotności* znamionowało szlachetne prowadzenie kantyleny, a *Już cię nie zobaczę* ujmowało operowaniem bogato zróżnicowaną dynamiką.

Po przerwie nadeszła kolej na *VIII Symfonię „Kwiaty polskie”* op. 83 Weinberga. Określenie gatunkowe „symfonia” jest tu nieco mylące i na wyrost, bo w istocie mamy w tym przypadku do czynienia raczej ze suitą pieśni – obrazów wokalnych, na których w znacznej mierze ciąży piętno epigonizmu. Kompozytor ten był zdolnym ilustratorem, sprawdzającym się w muzyce filmowej (np. do słynnych niegdyś *Lecą żurawie* w reż. Michaela Kałatoziszwilego) i scenicznej (opery, w tym pozostają-



Regine Hangler

ca w repertuarze warszawskiego Teatru Wielkiego *Pasażerka*), w których konieczność dostosowania się do wymagań sytuacyjnych sprawia, że eklektyzm tak nie razi, lecz wręcz służy funkcjonalnym potrzebom tych utworów. W muzyce absolutnej brakuje mu natomiast odpowiedniego wycucia formy. Wracając do omawianego dzieła, to jego niekwestionowanym atutem jest umiejętność ukształtowanie początku oraz zakończenia. Surowy, monodyczny śpiew chóru żeńskiego na tle ciągłych dźwięków niskich instrumentów smyczkowych oraz regularnie powracających uderzeń w kotły otwiera kompozycję, każąc oczekiwać znacznych doznań po tak obiecującym wstępie. Zamyka ją zaś długa koda, jakby orkiestrowy epilog, w którym przebieg muzyczny wolno zmierza ku swojemu kresowi, sugerując być może nieodwracalną zagładę świata, przywołanego w wierszach Juliana Tuwima. Przesadnie rozciągnięte rozmiary sprawiają jednak, że nawet interesujące epizody giną w przytłaczającej całości. Spośród nich na wyróżnienie zasługuje szóste ogniwo, przybierające formę złowrogiego, nieco karykaturalnego mazura, odznaczającego się szorstką, dysonansową harmoniką.

Z kolei w ósmym – *Na żydowskim cmentarzu* – tenorowy lament, ukształtowany na podobieństwo meliki Szymanowskiego, rozwija się na tle mormoranda chóru. W przedostatniej części – *Sprawiedliwości* – śpiew a cappella zwieńczony zostaje promiennym akordem C-dur, a więc do pewnego stopnia wprowadzającym słuchaczy w błąd, albowiem sugerować może koniec.

Wykonujący partię solową rosyjski tenor Dmitrij Korczak, występujący między innymi w nowojorskiej Metropolitan Opera, w wolniejszych ustępach mógł pochwalić się znakomitym przyswojeniem sobie polskiej prozodii, zacierającej się, niestety, w tych utrzymanych w szybszym tempie.

Prowadzenie orkiestry i chóru przez Jacka Kaspszyka odznaczało się znacznym pietyzmem w podejściu do partytury, polegającym na rezygnacji z odcisnięcia na niej bar dziej indywidualnego piętna. Tym razem jego sztukę dyrygencką znamionował dostojny akademizm, nie pozwalający tchnąć większego polotu pomiędzy nuty, zbyt hojnie stawiane ręką Weinberga.

Lesław Czapliński

LUBLIN Kościół na tak zwanej Poczekajce, przy Alejach Kraśnickich w Lublinie to miejsce, które obfituje w wydarzenia kulturalne. Tak też było i tym razem. Otóż w pierwszą niedzielę listopada lubelscy melomani zgromadzili się na koncercie zaduszkowym poświęconym pamięci zmarłej przed kilkoma miesiącami Beaty Dąbrowskiej – chórmistrzyni i wieloletniej profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, co podkreśliła w słowie wstępnym profesor Gabriela Klauza, która w hołdzie zmarłej wykonała chorał organowy *O Mensch, bewein dein Sünde Groß* z *Pasji wg św. Mateusza* Bacha, który jak podkreśliła wykonawczyni miał szczególne znaczenie dla zmarłej. Jednak centralnym punktem koncertu była *Msza F-dur* Józefa Ksawerego Poniatowskiego, kompozytora znanego głównie jako autora dzieł operowych. Znaczenie tego wydarzenia było tym większe, że utwór ten zabrzmiał publicznie już po raz trzeci w tym roku pod dyktando Przemysława Stanisławskiego i chóru Trybunału Koronnego. Było to jednak lubelskie prawykonywanie wspomnianej kompozycji, które spotkało się z nader entuzjastycznym odzewem publiczności. Partie solowe wykonali tym razem: Małgorzata Rodek – sopran, Mateusz Kołos – tenor, Piotr Olech – kontratenor, a także Robert Kaczorowski – bas. Należy stwierdzić, że artyści stanęli na wysokości zadania. Partie chóru były płynnie uzupełniane przez fragmenty w wykonaniu solistów. Artyści wykonując poszczególne części przypominające niekiedy arie operowe w pełni zachowali jednak sakralny charakter kompozycji. Słuchając zaprezentowanego wykonania odbiorca nie tylko miał możliwość przeniesienia się w czasy współczesne kompozytorowi, ale także uchwycenia szczegółów charakterystycznych dla kompozycji. Dobrze, że zdecydowano się na wybór tego miejsca, nie tylko ze względów akustycznych. Akompaniament organowy bowiem stanowi nie tylko duże wyzwanie dla wykonawcy, ale także stawia konkretne wymagania dotyczące instrumentu, którego zadaniem w tym utworze jest zastąpienie orkiestry, czemu służył umiejętny i wyważony dobór registrów. To wszystko sprawiło, że monumentalna kompozycja księcia Poniatowskiego w Lublinie zyskała swoje nowe oblicze. Na zakończenie chór wykonał *Ave Maria* Charlesa Gounoda w opracowaniu czterogłosowym. W tym niewielkich rozmiarów utworze przekonaliśmy się o wysokim poziomie zespołu, który objawił się poprzez umiejętnie ukształtowaną barwę głosu i odpowiednią, plastyczną intonację. To wszystko sprawiło, że lubelska publiczność dalej oczekuje z nadzieją na kolejne odsłony zapomnianej twórczości.

Karol Rzepecki



od lewej: Robert Kaczorowski, Mateusz Kołos, Piotr Olech
 fot. SPP Poczekajka



Gabriela Klauza, Chór Trybunału Koronnego w Lublinie, Przemysław Stanisławski
 fot. SPP Poczekajka

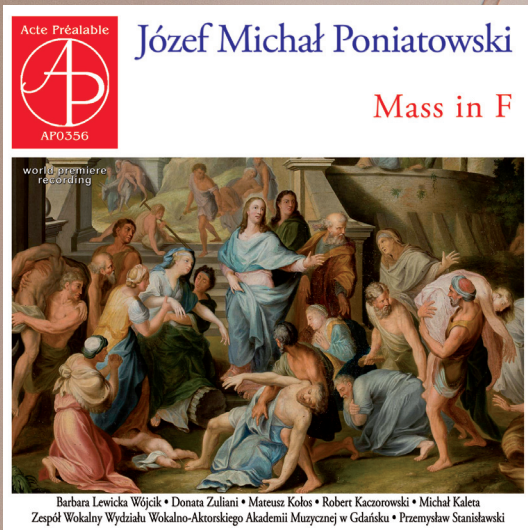


Małgorzata Rodek
 fot. SPP Poczekajka



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

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



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

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

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

LONDYN Nowa inscenizacja *Normy* Belliniego na rozpoczęcie nowego sezonu w londyńskiej Royal Opera House miała być dużym wydarzeniem artystycznym. Miała być Anna Netrebko debiutująca w roli głównej. Rosyjska śpiewaczka wycofała się, a zastąpiła ją wschodząca gwiazda, bułgarska sopranistka Sonia Jonczewa. Reszta obsady złożona była z Josepha Calleji jako Pollione, Sonii Ganassi – Adalgisy i Brindleya Sherrata jako Oroveso. Pieczę nad stroną muzyczną sprawował Antonio Pappano.

Niestety nie odbyło się bez rozczarowań, jakim przede wszystkim była reżyseria. Znowu mieliśmy do czynienia z wizjonerstwem w bardzo złym guście. Nie ma Galii, nie ma druidów. Są, ale tylko w warstwie słownej. Na scenie widzimy współczesność – meble z Ikea, mundury i garnitury. Norma jest ubrana jak ksiądz, nosi koloratkę. Cała galijska społeczność została zamieniona na jakąś grupę religijnych chrześcijańskich sekciarzy. Scenę dekorują splecione ze sobą drewniane krzyże z Jezusem Chrystusem. W konfrontacji z tekstem wizja absolutnie nie łączy się i nie przystaje do niczego. Chrześcijanie przecież nie modlą się do księżyca. Takie niezręczności reżyserskie konfundują widza, ponieważ przez cały czas trwania spektaklu, zastanawia się on dlaczego coś nie pasuje, gdzie jest myśl przewodnia. Sprawcą tego wszystkiego był Alex Olle, we współpracy z Valentiną Carrasco.

Dopiero po przedstawieniu, gdy się przejrzy książeczkę programową to można spróbować zrozumieć wizję reżyserską. Chodzi bowiem o emancypację kobiet, pokazywanie ich dążenia do władzy. W programie opublikowane zostały zdjęcia i eseje traktujące na temat kobiet sprawujących funkcje państwowe – panie premier i panie prezydent m.in. Theresę May, stojącą w wyborcze szranki Hilary Clinton, kanclerz Niemiec Angelę Merkel, Indirę Gandhi z Margaret Thatcher czy Benazir Bhutto.

Na tym współczesnym tle bardzo dziwnie osadzenie Normy w ramach chrześcijańskich, gdyż wiadomo, że w kościele kapłanami przeważnie są mężczyźni. To właśnie w większości pogańskich wspólnot kobiety-kapłanki były szanowanymi, wpływowymi

postaciami – westalki w Rzymie, wieszczki w Grecji, druidki w Galii.

Przez taką reżyserię opera traci jeszcze jedną właściwość, a mianowicie wartość edukacyjną. Czego może nauczyć się człowiek, któremu prezentuje się jakiś wizjonerski „mieszmasz”? Gdy nie wie on, co gdzie i do czego powinno się odnosić? Kim są druidzi, a kim Galowie? Będzie wiedział więcej, gdy obejrzy bajki o Asteriksie i Obeliksie. Bo z *Normy* w Covent Garden się tego na pewno nie dowie.

Śpiewacy byli całkiem dobrzy, ale ich śpiew nie rekompensował w pełni przystającą i niepotrzebnie zawilej wizji reżysera.

W roli kapłana i ojca Normy – Orovesa – wystąpił brytyjski bas Brindley Sher-

kim emisyjne, głos tracił świeżość, a jej cała prezencja sceniczna nie była wolna od spięć i dziwnych póż. Trzeba przyznać jednak, że pomimo niedyspozycji wokalne, śpiewała czysto intonacyjnie, trzymając tempo, starała się trzymać poziom. Szczególnie w słynnym i arcytrudnym duecie Normy i Adalgisy z II aktu opery *Mira o Norma*.

Tenor Joseph Calleja, kreujący postać Rzymianina, kochanka obu – Adalgisy i Normy – Polliona, niestety rozczarował. Nie pod względem głosowym, bynajmniej. Jego warsztat wokalny, pomimo dyskusyjnej urody głosu, był bardzo dobry. Śpiewał dźwiękiem wyrównanym, dobrze przenoszącym się przez orkiestrę. Nie straszne mu były żadne wysokie tony. Dlatego tak niepokojącym jest fakt

jego słabej kreacji muzycznej oraz aktorskiej. Prowadził on frazę legato konsekwentnie, ale używał zabiegów (wyciszenie fragmentów zdania), które nazwałbym „wiązaniem kokardy”. Fraza nie była odpowiednio „napięta” dramatycznie od początku do końca. Brakowało doprowadzenia do kulminacji. Po drodze zdarzało się podkreślenie wyjętych z kontekstu pojedynczych słów, czego moim zdaniem w bel canto nie wolno robić. Jego ruch na scenie oraz gesty, były puste pod względem wyrazowym. Nie nosiły ładunku emocjonalnego, który jest przecież zawsze potrzebny, a w szczególności w tak dramatycznej historii, o jakiej traktuje *Norma* Belliniego.

Sonia Jonczewa, która posiada krystaliczny oraz „obłądnie” piękny sopranowy głos, rozkręcała się w miarę toczącej się akcji. Jedną z najpiękniejszych pereł włoskiego bel canta czyli scenę modlitwy do księżyca *Casta diva* zaśpiewała bardzo dobrze, chociaż prawdziwą klasę pokazała w scenie usiłowania zabójstwa przez Normę

własnych dzieci z początku aktu pierwszego. Właśnie w *Dormano etrambi*, wspięła się na wyżyny interpretacyjne.

Na ten spektakl warto było pójść dla Jonczewej, która debiutem w tej roli w ROH na pewno rozgrzewa się do kolejnych interpretacji Normy na świecie. Trzymam kciuki.

Damian Ganclarski



Sonya Yoncheva (Norma)
fot. © ROH/Bill Cooper

rat. Jego głos głęboki i nośny świetnie pasował do dumnego przywódcy galijskiego ludu. Śpiewał ze znaną już publiczności kulturą i wdziękiem.

Śpiewająca rolę kapłanki Adalgisy włoska mezzosopranistka Sonia Ganassi, poprosiła publiczność (zostało to zaanonsowane przed rozpoczęciem spektaklu) o wyrozumiałość, gdyż walczyła od kilku dni z bardzo silnym przeziębieniem. Zmagania te były niestety słyszalne. Ganassi śpiewała dźwiękiem szero-



WIEDŃ XXV Dni Kultury Polskiej w Austrii. W roku 1991 dzięki inicjatywie i zaangażowaniu kilkorga działaczy polonijnych powstało w Wiedniu Forum Polonii – organizacja skupiająca rozsiane po Austrii liczne stowarzyszenia Polaków i mająca na celu integrację ugrupowań emigracyjnych wokół jednego celu: wspólnych skoordynowanych działań na rzecz promocji polskiej kultury, tworzenia pozytywnego wizerunku Polski i Polaków oraz owocnej współpracy z ad-

wszystkie stowarzyszenia, lecz także indywidualnych artystów, którzy w okresie trwania imprezy mogli zaproponować swoje występy, zarówno te zaplanowane już wcześniej w ramach działalności na scenach austriackich, jak i te specjalnie na tę okazję przygotowywane. Kameralne i skromne początkowo Dni Polskie w ciągu 25 lat rozrosły się do trwającego 5 tygodni festiwalu, proponującego publiczności przedstawienia teatralne, prezentacje filmów, spotkania autorskie, wernisaże i liczne koncerty, niejednokrotnie kilka imprez jednego dnia.

Forum i XXV Dni Kultury Polskiej w Austrii. Na estradzie zaś wystąpili znakomici polscy artyści, można by rzec trzech generacji, od studiującej w Wiedniu utalentowanej młodzieży aż do ich profesorów, starszych, doświadczonych muzyków. Razem stworzyli oni wspaniałą nastrój wspólnego, radoznego muzykowania na najwyższym poziomie. Marek Kudlicki jak zwykle suwerennie czuwał nad przebiegiem koncertu i chociaż sama orkiestra zaprezentowała się jedynie w dwóch kompozycjach: *Poloniezie z Sere-nady na smyczki* op. 12 Victora Herberta

i sławnym *Poloniezie* Wojciecha Kilara z filmu *Pan Tadeusz* na zakończenie, to jej udział w występach pięciorga solistów był również dobrym sprawdzianem umiejętności w niełatwej sztuce akompaniowania. Koncert ten był bowiem przede wszystkim prezentacją wielkich indywidualności, wystąpiła cała plejada działających w Austrii znanych polskich solistów mających bogaty dorobek artystyczny: dwoje skrzypków, dwoje śpiewaków i dwie pianistki.

Program zawierał zróżnicowany, efektowny i raczej popularny repertuar. Rozpoczął go *Koncert na dwoje skrzypiec i orkiestrę d-moll* op. 3 nr 11 Antonia Vivaldiego w wykonaniu prof. Edwarda Zienkowskiego i Anny Gutowskiej, niegdyś studentki, potem asystentki w jego klasie mistrzowskiej na wiedeńskim uniwersytecie muzycznym, dziś już samodzielnego pedagoga na tej samej uczelni. Ta pełna witalności muzyka, tak typowa dla włoskiego baroku, wykonana dynamicznie i w częściach spokojniejszych urzekająca ciepłem i miękkością brzmienia obojga skrzypków, była dobrze wybranym punktem programu na otwarcie koncertu.

Po Vivaldim przyszedł czas na muzykę polską. Aria Skołuby z opery *Straszny Dwór* Stanisława Moniuszki w interpretacji basy Janusza Monarchy przeniósł słuchaczy do szlacheckiego dworku z XVII w., gdzie stary zegar miał o północy nastraszyć dwóch dzielnych rycerzy, którzy ślubowali bezżenność, aby w każdej chwili móc służyć ojczyźnie. Janusz Monarcha jest od lat solistą opery wiedeńskiej i odnosi sukcesy na wielu scenach operowych świata, ale znajduje czas, aby brać udział w wydarzeniach polonijnych. Artysta wystąpił raz jeszcze w nieco lżejszym repertuarze, śpiewając *Tango lwowskie* Anatola Kosa.

Dwie pieśni Stanisława Moniuszki *Pieśń Medory* i słynną *Prząśniczkę* wykonała Ali-



Edward Zienkowski i Anna Gutowska wykonują *Koncert na dwoje skrzypiec* Antonia Vivaldiego
 fot. Austriapol.com ©Magazyn Dialogu Międzykulturowego

ministracją austriacką i polskimi placówkami. Jesienią tego samego roku Forum Polonii zorganizowało po raz pierwszy Dni Kultury Polskiej. Dla mieszkających w Austrii polskich artystów impreza ta miała być z jednej strony okazją do przedstawienia swego dorobku rodakom, z drugiej zaś dawała możliwość zaprezentowania się publiczności austriackiej w kontekście przynależności narodowej, w ramach polskiego festiwalu. Forum Polonii jako główny organizator kilku ramowych wydarzeń, zaprosiło do współudziału i współtworzenia programu nie tylko

10 września 2016 r. przy wypełnionej po brzegi pięknej sali reprezentacyjnej ratusza 3. dzielnicy Wiednia, koncertem polonijnej orkiestry kameralnej Camerata Polonia pod dyrekcją jej założyciela i dyrygenta Marka Kudlickiego rozpoczęły się jubileuszowe XXV Dni Polskie. Koncert ten był nadzwyczajnym wydarzeniem: na sali, oprócz „miejscowej” polsko-austriackiej publiczności, zgromadzili się goście z całego świata – przedstawiciele organizacji polonijnych przybyli do Wiednia na zaproszenie Forum Polonii, aby wspólnie obchodzić podwójny jubileusz 25-lecia

na Mazur, śpiewaczka dysponująca pięknym mezzosopranem oraz bardzo sugestywną ekspresją.

Jedynym punktem programu bez udziału orkiestry był występ pianistki Elżbiety Wiedner-Zajęc, która zaprezentowała cykl swoich własnych kompozycji *Sieben Präudien in Lichtfarben*, nagrodzony na konkursie kompozytorskim w Udine we Włoszech. Kompozycje Elżbiety Wiedner-Zajęc przykuwają uwagę swoją spontaniczną naturalnością i znakomitą fakturą pianistyczną.

Drugą pianistką wieczoru była Elżbieta Mazur. W jej interpretacji zabrzmiał *Wielki Polonez Es-dur op. 22* z towarzyszeniem orkiestry poprzedzony nastrojowym *Andante spianato*, skomponowanym na fortepian solo. Było to porywające wykonanie, pełne poezji, temperamentu, spontanicznej radości i ciekawych niuansów dynamicznych. Elżbieta Mazur wystąpiła jeszcze czterokrotnie w czasie trwania tegorocznych Dni Kultury Polskiej z recitalami w Wiedniu i Mödlingu, wykonując dwa różne programy: chopinowski *Między ciszą a wzburzeniem* oraz *Chopin i jego polscy następcy* z utworami nieznanymi publiczności austriackiej kompozytorów: Zareńskiego, Paderewskiego i Stojowskiego.

Promocję mało znanej polskiej muzyki miał na celu również koncert kameralny przygotowany przez śpiewaczkę Violetę Kowal, wiolonczelistkę Grażynę Milan i pianistkę Małgorzatę Brodniewicz. Oprócz *Introdukcji i Poloneza brillante op. 3* na fortepian i wiolonczelę i kilku pieśni Chopina mogliśmy wysłuchać pieśni Marii Szymanowskiej i Mieczysława Karłowicza, a także utwory Władysława Żeleńskiego i Emila Młynarskiego.

Stanisława Moniuszkę, jego arie, pieśni i ballady prezentował 8 października Janusz Monarcha i zaproszeni przez niego młodzi polscy śpiewacy: Ewa Banasiak (sopran), Renata Dobosz (mezzosopran), Bartosz Nowak (tenor), Wojciech Dyngosz i Sławomir Kowalewski (barytony) oraz Marek Paśko (bas). Solistom akompaniowała na fortepianie Sylwia Michalik-Bednarczyk oraz orkiestra kameralna Arena Classica.

W ramach tegorocznych Dni Polskich z programami zawierającymi muzykę polską wystąpiły w różnych salach Wiednia dwie znane śpiewaczki: sopranistka Urszula Rojek i mezzosopranistka Magdalena Kaleta.

Nową inicjatywą w ramach Dni Kultury Polskiej był zorganizowany przez pianistkę Jadwigę Zielińską-Padjas, założycielkę prywatnej szkoły muzycznej w Wiedniu (Klavierschule Padjas) Międzynarodowego Kursu Mistrzowskiego dla młodych pianistów.

Oprócz niej zajęcia prowadzili Artur Jaroń, pianista i pedagog z Kielc oraz Mirosław Herbowski, wykładowca w Akademii Muzycznej w Krakowie. Kurs zakończył się 16 września koncertem jego uczestników.

W sobotę 15 października 2016 r. w Instytucie Polskim w Wiedniu odbył się przygotowany przez Jadwigę Zielińską-Padjas koncert kameralny zamykający XXV Dni Kultury Polskiej. W przeciwieństwie do uroczystej inauguracji, która miała miejsce w ogromnej sali reprezentacyjnej ratusza 3. dzielnicy Wiednia, zakończenie festiwalu, na równie wysokim poziomie artystycznym, stworzyło w niewielkim pomieszczeniu Instytutu Polskiego kameralną, niemal rodzinną atmosferę przypominającą bardziej domowe muzykowanie, niż publiczny koncert. Taka też była koncepcja tego wieczoru: Jadwiga Zielińska-Padjas zaprosiła do udziału dwoje swoich znakomych kolegów z Polski: pianistę Artura Jaronia i pochodzącą z Ukrainy skrzypaczkę Ludmiłę Worobec-Witek. Po zagranym przez pianistów Padjas i Jaronia fragmencie słynnej *Etiudy E-dur op. 10 nr 3* Fryderyka Chopina w wersji na cztery ręce oraz krótkim powitaniu wygłoszonym przez inicjatorkę koncertu, rolę moderatora przejął Artur Jaroń, który zapowiadał kolejne punkty programu ubarwiając je ciekawymi historyjkami i anegdotami. Pierwszą część koncertu wypełniła muzyka polska: Fryderyk Chopin, Henryk Wieniawski oraz Ignacy Jan Paderewski. Na początek Ludmiła Worobec-Witek i Artur Jaroń wykonali transkrypcję pięknego *Nokturnu cis-moll* Chopina, z motywami *Koncertu f-moll op. 21*, skomponowanego w 1830 r. dla siostry kompozytora Ludwika i wydanego dopiero po jego śmierci. Potem zabrzmiały dwa roztańczone i pełne temperamentu utwory Wieniawskiego: *Obertas* i *Kujawiak*. Ludmiła Worobec-Witek jest artystką o ogromnej, wręcz nieokiełznanej sile ekspresji. Barwne obrazy polskiej wiejskiej zabawy przetworzone genialnie przez Wieniawskiego w wirtuozowskie koncertowe utwory, zabrzmiały w jej interpretacji bardzo przekonująco w swej bezpretensjonalnej autentyczności. Słyszeliśmy zarówno grającego „z przymiotem” wiejskiego skrzypka jak i tęsknie zadowolonej pastuszkę fujarkę.

Po występie w duecie ze skrzypaczką, Artur Jaroń zaprezentował się jako solista wykonując trzy utwory swego szczególnie ulubionego kompozytora, Ignacego Jana Paderewskiego: *Sarabandę* i *Menueta* z cyklu *Humoresques de concert op. 14* oraz *Legendę As-dur op. 16 nr 1* z cyklu *Miscellanea*.

Zagryany z wirtuozowskim polotem *Menuet* szczególnie spodobał się publiczności. Utwór ten był w swej pierwotnej wersji zamierzonym naśladowaniem stylu Mozarta, żartem Paderewskiego znużonego ciągłymi prośbami dwóch znanych warszawskich osobistości, doktora Tytusa Chałubińskiego i pisarza Aleksandra Świętochowskiego, o granie wyłącznie dzieł tego uwielbianego przez nich wiedeńskiego klasyka. Pewnego razu, ponownie proszony o zagranie Mozarta, zaproponował utwór, rzekomo niedawno odnaleziony i z pewnością nikomu jeszcze nieznanym. Siadł do fortepianu i zagrał pełnego igrasza mozartowskiego wdzięku menueta, którego parę dni wcześniej sam skomponował. Ów menuet wywołał entuzjazm obu panów. Chałubiński zawołał: „No teraz zgodzi się pan ze mną, że taki utwór nie mógłby powstać w naszych czasach!”. Na co szczerze ubawiony Paderewski: „Dlaczegoż by nie? – tego menueta napisałem ja sam”. Później kompozytor „uwspółcześnił” pierwowzór, dopisując efektowne zakończenie oraz dodając wirtuozowskie pasáže niemożliwe do osiągnięcia na instrumencie z XVIII w. i w tej wersji utwór ten osiągnął na całym świecie niebywałą popularność.

Domowe muzykowanie, tak powszechne w XIX i jeszcze w XX w., to przede wszystkim granie popularnych utworów na cztery ręce na fortepianie, który na ogół był obecny w każdym niemal mieszczańskim domu. I taką właśnie wersję dwóch znanych kompozycji mogliśmy usłyszeć w wykonaniu Jadwigi Padjas i Artura Jaronia: *Taniec norweski* Edwarda Griega oraz Johannesa Brahmsa transkrypcję na fortepian sławnej pieśni Aleksandra Alabjewa *Słowik*. Tak rozpoczęła się druga część koncertu, w której wystąpiła ponownie Ludmiła Worobec-Witek. Wspólnie z Arturem Jaroniem wykonali bardzo efektowną, pełną gorących hiszpańskich rytmów *Havanaise* Camilla Saint-Saënsa, utwór inspirowany pobytem kompozytora na Kubie, następnie nastrojowy *Romans* Reinholda Gliera, a na zakończenie porywający *Walc* Arama Chaczaturiana z jego muzyki do dramatu Michaiła Lermontowa *Maskarada*.

Niemilknące oklaski były wyrazem podziękowania za piękny koncert i zaproszeniem do wykonania dwóch efektownych bisów.

XXV Dni Kultury Polskiej w Austrii, festiwal od ćwierćwiecza promujący niestrudzenie polską sztukę, kulturę i tradycję przeszedł do historii, a jego organizatorzy już zaczynają planować kolejny.

Marek Feliks Nowak

Fenomenalna śpiewaczka **Sondra Radvanovsky podbija serca widzów w Toronto**. Miniony miesiąc październik był specjalną okazją, aby operowym fanom w Toronto zaprezentować niezwykle talent Sondry Radvanovsky, amerykańsko-kanadyjskiego sopranu. Na początku tego miesiąca utalentowana artystka otrzymała prestiżową nagrodę Operowe Rubiny (The Rubies) za całokształt dorobku artystycznego ufundowaną przez kanadyjski magazyn Opera Canada. W tym samym miesiącu znakomita śpiewaczka wzbudziła niezwykłą sensację otwierając sezon 2016/17 Canadian Opera Company tytułową partię opery *Norma*. Jej sensacyjna kreacja wokalna i aktorska wzbudziła zachwyty zarówno torontońskich krytyków muzycznych, jak i szerokiej publiczności. W tym samym czasie, między przedstawieniami *Normy*, śpiewaczka prowadziła kurs mistrzowski dla 10 wyselekcjonowanych kanadyjskich studentów wokalistyki. Uwieńczeniem kursu był specjalny koncert w sali Alliance Française w Toronto zatytułowany *Singing Stars of Tomorrow (Przyszłe gwiazdy operowe)*. Miałem przyjemność uczestniczyć w tych wyżej wymienionych imprezach i chciałbym się podzielić moimi wrażeniami z czytelnikami **Muzyka21**.

Ekscytująca śpiewaczka Sondra Radvanovsky posiada niezwykle dynamiczną osobowość sceniczną i wyjątkowy talent muzyczny. Obdarzona jest silnym, o srebrzystej barwie sopranem typu lirico spinto o ciemnej barwie i ogromnym wolumenie. Z łatwością wykonuje subtelne pianissimo i kaskady koloraturowe. Jej interpretacje zarówno wokalne jak i aktorskie są starannie przemyślane w każdym detalu. Śpiewaczka łatwo nawiązuje kontakt z publicznością. Jej głos nasycony jest niezwykłą nutą emocjonalną, czasami kipi smutkiem i żalem – media nazywają artyst-

kę „primadonną ludzkich serc”. W kręgach operowych określana jest jako najlepszy sopran verdiowski obecnej generacji. Dlatego obsadzana jest w licznych operach Verdiego, między innymi w partii Elwiry w operze *Ernani*, jako Leonora w *Trubadurze*, Elena w *Nieszporach sycylijskich*, Amelia w *Balu maskowym* i Elżbieta w *Don Carlosie*. Występuje na najważniejszych scenach świata, między innymi w nowojorskiej Metropolitan Opera, londyńskiej Covent Garden, w Te-

Stuarda i w partii królowej Elżbiety I w operze *Roberto Devereux*. Takiego wyczynu nie dokonała jeszcze żadna inna śpiewaczka na scenie nowojorskiej MET. Transmisja telewizyjna tych oper wzbudziła sensacje w kręgach operowych świata. Dyrekcja Metropolitan Opera niedawno podała do wiadomości, że w sezonie 2017/18 Radvanovsky wystąpi w partii Normy zastępując rosyjski sopran Annę Netrebko. Radvanovsky urodziła się 11 kwietnia 1969 r. w Berwyn, ma-

łym miasteczku amerykańskim w okolicach Chicago. Przedwcześnie zmarły ojciec był z pochodzenia Czechem. Obecnie śpiewaczka na stałe mieszka w okolicach Toronto wraz z mężem Duncanem Learem, który pełni funkcje jej impresario. W 2016 r. Radvanovsky przyjęła obywatelstwo kanadyjskie.

OPEROWE RUBINY

Prestiżowa nagroda Operowe Rubiny została ustalona w 2000 r. przez kwartalnik muzyczny Opera Canada. Nagroda ma na celu uhonorowanie osiągnięć kanadyjskich artystów związanych ze sceną operową. Nagroda przydzielana jest w 3 kategoriach: śpiewacy operowi, dalej osoby związane z edukacją muzyczną oraz w kategorii reżyserkiej. Wybór wyróżnionych osób co roku dokonuje specjalna 6-osobowa komisja. Kwartalnik Opera Canada założony został w 1966 r. przez Ruby Mercer, będącą z wykształcenia śpiewaczką i muzykologiem. Mercer obdarzona była niewyczer-

paną energią i entuzjazmem dla sztuki operowej. W latach 60. Kanada była jeszcze pustynią operową. Talent i poświęcenie Ruby Mercer zaowocowały niezwykłym zainteresowaniem kanadyjskiej publiczności sztuką operową oraz w konsekwencji stworzeniem nowych zespołów operowych w Kanadzie. Założycielka kwartalnika Opera Canada zmarła w 1999 r. Mając do dyspozycji odziedziczony po zmarłej Mercer majątek



Sondra Radvanovsky
fot. Pavel Antonov

atro Alla Scala w Mediolanie, wiedeńskiej Staatsoper, w Lyric Opera w Chicago, San Francisco Opera i Canadian Opera Company. W krótkim czasie stała się wiodącym sopranem na scenie nowojorskiej MET. W Metropolitan Opera śpiewała ponad 200 przedstawień w 27 rolach. Sławę międzynarodową przyniosły jej sukcesy na tej prestiżowej scenie świata w partiach trzech królowych w operach Donizettiego: *Anna Bolena*, *Maria*

oraz liczne prywatne donacje redakcja Opera Canada postanowiła corocznie przyznawać Operowe Rubiny jako specjalną nagrodę za osiągnięcia artystów na scenie operowej Kanady. Przyznane nagrody nazwano nawiązując do imienia Ruby, które po polsku oznacza rubin. Listę odznaczonych artystów w ciągu ostatnich 16 lat czyta się jak „who is who” w świecie operowym. Nagrodę otrzymali między innymi Maureen Forrester, Jon Vickers, Teresa Stratas, Ben Heppner, Richard Margison, Gerald Finley, Adrienne Pieczonka.

Tegoroczne Operowe Rubiny otrzymała Sondra Radvanovsky, reżyser filmowy i operowy Atom Egoyan i dyrektor Opera de Quebec Gregoire Legendre. Uroczysta gala operowa miała miejsce 12 października na 68 piętrze wieżowca Banque de Montreal, który był głównym sponsorem wieczoru. Zaproszeni goście zasiedli do suto zastawionych stołów. Rolę mistrza ceremonii oddano w ręce Bena Heppnera, znanego tenora kanadyjskiego. Pomiedzy przepyszными daniami zebrana publiczność mogła wysłuchać koncertu w wykonaniu Chóru Dziecięcego oraz młodych artystów z zespołu Canadian Opera Company. Każda nagrodzona osoba miała swojego promotora, który przedstawił osiągnięcia artysty, czasami połączone z barwnymi anegdotami. Sondra Radvanovsky otrzymała Operowe Rubiny z rąk znakomitego tenora kanadyjskiego Richarda Margissona.

SENSACYJNE PRZEDSTAWIENIE *NORMY*

W październiku br. Canadian Opera Company zainaugurowała sezon 2016/17 wystawieniem opery *Norma* Belliniego z Sondrą Radvanovsky w partii tytułowej. Inscenizacja stanowi koprodukcję pomiędzy zespołami San Francisco Opera, Chicago Lyric Opera i Gran Teatre del Liceo w Barcelonie. Ostatnia inscenizacja *Normy* w Toronto miała miejsce w 2006 r. ze znaną amerykańską śpiewaczką June Anderson w partii tytułowej. Reżyser przedstawienia Kevin Newbury w swojej wizji inscenizacyjnej nawiązał do popularnego amerykańskiego serialu telewizyjnego *Gra o tron* (*Game of Thrones*), znanego także w Polsce. Zarówno scenografia autorstwa Davida Korinsa i kostiumy autorstwa Jessiki Jahn tendencyjnie nawiązywały to tego popularnego serialu telewizyjnego. Cała akcja opery odbywa się we wnętrzu ogromnej komnaty obudowanej

silnymi drewnianymi ścianami. Z boku sceny znajduje się ołtarz ofiarny, na ścianie symetrycznie wiszą dwie ogromne rytualne czaszki byków. Tylną ścianę ogromnej komnaty stanowią drewniane wrota, które po podniesieniu odsłaniają święty gaj Druidów. Nad sceną w centralnym miejscu w srebrzystej poświacie wisi ogromna dębowa gałąź z przyczepioną do niej świętą jemiolą. Druidzi przygotowują się do wojny budując drewnianego byka, który po-

niosła ogromny sukces i mogła z nimi śmiało konkurować. Wielu krytyków muzycznych w Toronto porównywało jej operową kreację wręcz do legendarnej Marii Callas. Jak zwykle cała widownia w ogromnym napięciu oczekiwała na pierwszą arię *Casta diva*. Z tej wstępnej próby ogniowej artystka wyszła zwycięsko. Radvanovsky posiada całkowitą kontrolę nad głosem, stylowo prowadzi długie legata, z dużą łatwością pokonuje trudne pasáže, wymagające wręcz atle-



Sondra Radvanovsky (*Norma*)
fot. Chris Hutcheson

dobnie jak koń trojański ma za zadanie we wnętrzu ukryć ich wojowników. W końcowej scenie wokół tej drewnianej konstrukcji zapala się stos, w którym giną bohaterowie opery *Norma* i *Pollione*.

W historii opery tytułową partię *Normy* wykonywały legendarne sopran, m.in. Maria Malibran, Rosa Ponselle, Maria Callas, Joan Sutherland, Monserrat Caballe. Mimo tak wysokiej poprzeczki Sondra Radvanovsky od-

tycznego oddechu. Zachwyliła widzów niekończącymi się niebiańskimi wręcz pianissimami, aby bezbłędnie przejść do forte bez najmniejszego wysiłku. Oprócz doskonałej interpretacji wokalne, śpiewaczka wzniosła się na wyżyny sztuki aktorskiej. W akcie II umiejętnie pokazała rozterki dumnej kapłanki i kochającej matki oraz zazdrosnej i pragnącej zemsty kobiety, a zarazem wielkodusznie wybaczącej.

Partie Adalgizy powierzono Isabel Leonard, debiutującemu amerykańskiemu mezzosopranowi. Artystka obdarzona jest delikatnym, aksamitnym głosem. Obie śpiewaczki doskonale brzmiały w duetach, zwłaszcza w popisowym numerze *Mira, o Norma*, wywołując spontaniczne oklaski publiczności. W partii rzymskiego prokonsula Pollio-

muzyków wręcz koronkowego wykonania. Orkiestra pod batutą Stephena Larda zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją. Publiczność obdarzyła wykonawców niekończącymi się brawami. Spektakl potwierdził raz jeszcze prawdziwą magię operowego *bel canto*, czyli pięknego śpiewu we wzorcowym wykonaniu.

Danielle MacMillan (mezzosopran), Marjorie Maltais (mezzosopran) i Asitha Tennekoona (tenor). Wcześniej zorganizowano zbiórkę pieniędzy na stypendia dla nich. Głównym dobroczyńcą była Fundacja Rodziny Eda Mirvisha (Ed Mirvish Family Foundation). Każde stypendium powiązane z nazwiskami znanych kanadyjskich artystów takich, jak Louis Quilico, Clarice Carson, Ermanno Mauro, Maureen Forrester, Judith Forst, Lois McDonall, Joan Hall, Ruby Mercer, Karina Gauvin and Mary Morrison. Sondra Radvanovsky spędziła wiele godzin ze studentami prowadząc dla nich kurs mistrzowski, udzielając cennych wskazówek i dzieląc się swoim scenicznym doświadczeniem. Końcowym efektem tej pracy był koncert zatytułowany *Przyszłe gwiazdy operowe (Singing Stars of Tomorrow)*, zorganizowany przy współpracy i pomocy Alliance Française w Toronto. Podczas wieczoru w wyplenionej po brzegi sali koncertowej 10 studentów śpiewało jedną arię z repertuaru *bel canto* przy akompaniamencie fortepianowym pianistki Rachel Andrist. Spośród tego wykonania najbardziej zapadła mi w pamięci aria z opery *Anna Bolena* Donizettiego *Piangete voi?* w wykonaniu młodej adeptki Natayi Gennadi oraz tenorowa aria z opery *Córka pułku (La Fille du Regiment)* Donizettiego w wykonaniu młodego śpiewaka Asith Tennekoona. Ten młody tenor rodem ze Sri Lanki brawurowo wykonał arię *Ah mes amis* najeżoną 9 wysokimi nutami C. Na zakończenie koncertu, przewodnicząca organizacji IRCPA Ann Summers ogłosiła nagrody dla 2 wybranych kandydatów. Otrzymali je Marjorie Maltais za arię *Kopciuszka* z opery Rossiniego oraz Natاليا Gennadi, na którą wcześniej zwróciłem uwagę. Dzięki pomocy finansowej organizacji IRCPA tych dwóch młodych adeptów wyjedzie do Centrum Operowego (the National Opera America Center) w Nowym Jorku. Podczas tego 3-dniowego pobytu młodzi śpiewacy zostaną wtajemniczeni w wiele tajników operowej profesji, sposobu prowadzenia biznesu, zorganizowania strony internetowej, nagrywania audio i wideo plus konsultacje i doradztwo agencji artystycznych. Wszystkie te elementy biznesowe zaowocują w planowaniu kariery śpiewaczki. Być może za kilka lat rozpoznamy te nazwiska uczestników konkursu jako nowe gwiazdy operowe.

Kazik Jędrzejczak



Isabel Leonard (Adalgisa), Russell Thomas (Pollione), Sondra Radvanovsky (Norma)
 fot. Michael Cooper

na wystąpił doświadczony amerykański tenor Russel Thomas, przekonując widzów, że w sposób bezbłędny opanował włoską sztukę śpiewania w stylu *bel canto*. Rolę Orovista, arcykapłana Druidów oraz ojca Normy, zaśpiewał rosyjski bas Dmitrij Iwaszenko, imponując publiczności głęboko osadzonym głosem. W mniejszych rolach powiernicy Klotyldy i przyjaciela Flawiusza wystąpili Aviva Fortunata i Charles Sy, adepci szkoły operowej przy Canadian Opera Company. Wprawdzie są to role drugoplanowe, ale wykonali je bez zarzutu.

Nad stroną muzyczną przedstawienia czuwał doświadczony dyrygent Stephen Lard doskonale kierując chórem i orkiestrą Canadian Opera Company. Chór zaimponował ogromnym dźwiękiem podczas wezwania do wojny *Guerra guerra*. Muzyka *bel canto* Belliniego jest wytworna, melodyjna, pełna niuansów, przy tym zaprawiona sentymentem i słodkawym kolorytem. Wymaga od

KONCERT PRZYSZŁE GWIAZDY OPEROWE (SINGING STARS OF TOMORROW)

Założone 33 lat temu the International Resource Centre For Performing Artists – IRCP (Międzynarodowe Centrum Pomocy Artystom) organizuje liczne seminaria i kursy mistrzowskie dla początkujących artystów. Celem tej organizacji jest umożliwienie startu młodym śpiewakom na arenie międzynarodowej. Korzystając z obecności w Toronto znakomitej śpiewaczki Sondry Radvanovsky IRCP zorganizował konkurs na uczestnictwo w kursie mistrzowskim prowadzonym przez tę znakomitą artystkę. Spośród 32 kandydatów wybrano 10 młodych studentów kanadyjskich: Valeri Belanger (sopran), Stephanie De Ciantis (sopran), Natاليا Gennadi (sopran), Beth Hagerman (sopran), Jessica Scarlato (sopran), Asara Schabas (sopran),



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

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

BERLIN **B**erliński sukces *Mszy 1050* Gabriela Kaczmarka. Owację na stojąco zgotowała w czwartek wieczorem (10 XI) publiczność sali koncertowej Radia Brandenburg-Berlin wykonawcom *Mszy 1050* poznańskiego kompozytora Gabriela Kaczmarka. Było to pierwsze wykonanie tego dzieła w Niemczech i uświetniło obchody Święta Niepodległości w Berlinie. Organizatorem koncertu była Ambasada RP w Niemczech. Orkiestrą Sinfonietta Polonia dyrygował Wojciech Rodek. Wśród gości byli dyplomaci, lu-

wo wykonała mezzosopranistka Izabella Tarasiuk-Andrzejewska. Zresztą w wykonaniu tej śpiewaczki podobać mogło się również wykonanie *Psalmu „Niech zstąpi duch Twój”*. Urzekła tutaj jej głos, ale warto było zwrócić uwagę na ciekawą aranżację, w której specyficzny klimat stwarzało delikatne użycie instrumentów perkusyjnych.

Oklaskiwano także pełne ekspresji wykonanie przez Kasię Wilk skomponowanej do tekstu Jana Kochanowskiego pieśni *Czego chcesz od nas panie za twe hojne dary?* i również jej dynamiczne wykonanie otwiera-

się było również wykonaniem *Credo* w dynamicznej interpretacji kontratenora Tomasa Raczkiewicza. Podobało się także wykonywane po polsku przez przygotowany przez Arndta Martina Henzelmana neuer chor berlin *Ojciec nasz*. W przypadku wielu fragmentów oklaski rozlegały się tuż po ich zakończeniu. Było to niezwykle uczczenie Święta Niepodległości. Koncert ten pozostanie na długo w pamięci wielu melomanów.

„To dzieło bardzo dobre i bardzo nadające się na tę okazję. Muzycznie przyswajalne i oryginalne w wersji wokalne. Była wokalist-



dzie biznesu i przedstawiciele berlińskiej Polonii. Nie zabrakło inicjatora powstania tego utworu księdza Radka Rakowskiego.

Dodajmy, że było to pierwsze wykonanie wzbogacone o część *A.D. 1000*. Kompozytor napisał ją specjalnie z okazji berlińskiej premiery. Teksty w niej użyte pochodzą z kronik niemieckiego biskupa Thietmara z Merseburga i Galla Anonima opisujących Zjazd Gnieźnieński i spotkanie cesarza Ottona III z Bolesławem Chrobrym. Czytała je Alina Kurczewska z Radia Merkury, ale brawuro-

jącej *Mszę 1050* pieśni *Ego te baptizo* napisanej do tekstów Galla Anonima i Wincentego Kadłubka. Widać było, że Kasia Wilk w takim repertuarze znakomicie się czuje. *Kyrie eleison* usłyszeliśmy w interpretacji robiącego coraz większe postępy 13-letniego sopranisty Józia Biegańskiego. Warto zwrócić uwagę, że wykonanie tego fragmentu właśnie przez sopran chłopięcy było intencją kompozytora, a swoistym smaczkiem było pojawienie się w *Kyrie* cytatów z najstarszej polskiej pieśni *Bogurodzicy*. Zachwycić można

ka popowa i był chór. Niemiecki chór śpiewający po polsku *Ojciec nasz* to było coś zachwycającego” – powiedział ambasador Polski w Niemczech profesor Andrzej Przyłębski.

I na koniec odnotujmy, że nie było by tego koncertu, gdyby nie wysiłek organizacyjny Ambasady RP w Berlinie, Fundacji Muzycznej Apollo oraz KonzeRtdirektion prof. Victor Hohenfels oraz wsparcie Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej i Miasta Poznania.

Marek Zaradniak



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

Gabriel Kaczmarek – *Msza 1050*

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

AP0364 • DDD • 53'22"
© 2016 • © 2016



Gabriel Kaczmarek

Msza 1050

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

PATRONAT HONOROWY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



POZnań
Patronat Honorowy
Prezydenta Miasta Poznania

Dofinansowano
ze środków budżetowych
Miasta Poznania



Chrzest 966.pl

APOLO
FUNDACJA MUZYCZNA



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



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

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

Żeby żyć, pięknie żyć, trzeba kochać, marzyć i śnić

Łukasz Kaczmarek rozmawia z Katarzyną Dondalską, znakomitym sopranem koloraturowym

Uczyła się pani w klasie Haliny Mickiewiczówny, Ingeborg Hallstein, Jutty Bucellis-Dehn, brała pani udział w kursach mistrzowskich. Czy jest jakaś szczególna zasada jaką przejęła pani od swoich profesorów, coś co szczególnie jest dla pani ważne, co najbardziej utkwiło pani w pamięci, co stanowi element pani sztuki?

Oczywiście na początku uczymy się prawidłowego technicznego śpiewania. Tu przyznam: dobry nauczyciel, to prawdziwy skarb. Uważam jednak, że z wiekiem powinniśmy umieć już sami uporać się z naszymi problemami (oczywiście konsultacje są bardzo wskazane). Myślę bowiem, że mając dobre podstawy, w późniejszym czasie każdy śpiewak, sam dla siebie, staje się najlepszym nauczycielem i krytykiem: zna swój głos, zna możliwości swojego ciała, itd.

Oczywiście utrzymanie się w dobrej formie głosowej przez dłuższy czas jest bardzo trudne. Wielki wpływ na to mają czynniki zewnętrzne i zdrowotne. Sądzę, że myślą przewodnią moich profesorów było to, żeby uczeń nauczył się samodzielności. Wychodząc na scenę zostajemy sami z publicznością i tu już nam nikt nie pomoże.

Proszę opowiedzieć o pani ulubionych partiach operowych. Która jest pani najbliższa: muzycznie bądź treściowo?

Moją ulubioną operą są *Ptaki* Waltera Braunfelsa i fantastyczna partia Słowika. Już na początku dzieła, po krótkim wstę-

pie orkiestry wchodzę na scenę i śpiewam piękną arię koloraturową, którą zapraszam gości do mojego świata. Później są już tylko wspaniałe wokalizy z różnymi pięknymi rytмами i melodiami oraz dużo tekstu w języku niemieckim. Pięknym przeżyciem jest duet z wędrowcem, cudowne, ciepłe dźwięki Słowika w połączeniu z głosem tenora... Jest to fenomenalnie napisana i zinstrumetowana kompozycja. To chyba jedna z niewielu oper, gdzie sopran koloraturowy śpiewa duet z Wagnerowskim tenorem... Pamiętam wykonanie, gdy Orkiestrę poprowadził słynny włoski dyrygent Roberto Abbado (kuzyn Claudia Abbada). Był bardzo profesjonalny. Poprzedzało je kilka tygodni wspaniałej współpracy, ukoronowanej znakomitą premierą transmitowaną na żywo w Radiu Rai 3 i ciągle powtarzającym się programem o naszej operze we włoskiej telewizji...

I ta cudowna kadencja, którą Słowik śpiewa na samym końcu opery... Niekończące się d trzykreślne w piano jako ostatnia nuta w dziele. Po niej cisza... Dyrygent trzyma jeszcze rękę w górze, słychać szum reflektorów. Opuszcza batutę i zaczyna się krzyk zachwyczonej publiczności. Boże, jaka byłam szczęśliwa, że ten ostatni dźwięk tak pięknie mi wyszedł! Z tą produkcją wiążą się moje najpiękniejsze wspomnienia...

Inną operą, którą bardzo lubię jest *Ariadna auf Naxos* (partia Zerbinetty) Ryszarda Straussa. Tu wspomnę o wspaniałej produkcji z Welsh National Opera Cardiff, ze znakomitym dyrygentem Carlem Rizzim. Orkie-

strę prowadził wspaniale. Potrafił ją zawsze w odpowiednich momentach subtelnie wyciszyć, co wokalistom umożliwiało śpiewanie pianissimo. Pamiętam wspaniałą barwę całego zespołu. Gdy BBC nagrywało nasze przedstawienie, dyrygent patrzył na nas i śpiewał razem z nami.

Niedawno miałam możliwość wykonania w Madrycie *Carminy Burany* pod batutą naszego wspaniałego maestro Grzegorza Nowaka. To również była prawdziwa uczta duchowa.

A jak jest w przypadku innych gatunków muzyki?

Jestem bardzo szczęśliwa, iż posiadam głos, który daje mi możliwość śpiewania w różnych stylach muzycznych.

Oczywiście z chęcią wykonuję także inny repertuar niż opera, jednak za każdym razem muszą to być bardzo przemyślane wybory.

Uważam, że właśnie wykonywanie różnorodnego repertuaru, odnajdywanie się w różnych stylach muzycznych sprawia, że głos wciąż brzmi młodo, że wokalista nie zamyka się psychicznie tylko w jednym rodzaju śpiewania.

Opera zaokrągla głos, wielkie sale dają przestrzeń w głosie.

Muzyka barokowa daje większe skupienie i opanowanie dźwięku, niezależnie czy jest to śpiewanie z lekką wibracją, czy też nie.

Z kolei dla mnie śpiewanie muzyki rozrywkowej, np. Manciniego, jest zawsze uczta duchową i odpoczynkiem dla gło-



Katarzyna Dondalska
fot. Suse Beck

su, a jednocześnie wspaniałą pracą interpretatorską.

Odzwierciedleniem mojej miłości do różnicowanego repertuaru są moje różnorodne programowo płyty czy programy koncertowe.

Czy mogłaby pani opowiedzieć o współpracy z wybitnymi muzykami – śpiewakami, instrumentalistami, dyrygentami? Czy praca z jakimś artystą nad wspólnym wykonaniem dzieła muzycznego była dla pani szczególnie cenna, owocna, pouczająca?

Jak już wspominałam, fantastyczna była współpraca z Carlem Rizzim, Robertem Abbadem, czy Grzegorzem Nowakiem, niezapomniane było też przedstawienie z królową koloratury – Editą Gruberová. W wieku 26 lat otrzymałam telefon z Nationaltheater Mannheim: „Czy może Pani do nas przyjechać? Nasza Najada jest chora, a my mamy Galę Gwiazd. Program Straussa: *Ariadna auf Naxos*”. Zerbinettę śpiewała Edita Gruberová, Ariadnę – Anna Tomowa-Sintow. To było dla mnie naprawdę wielkie przeżycie i nobilitacja...

Jest pani również skrzypaczką. Czy w jakiś sposób przekłada się to na śpiew?

O tak! Wydaje mi się, że skrzypce dały mi zupełnie inny stosunek do utworu, bardziej perfekcyjne podejście do wykonania, możliwość pisania własnych kadencji i większe umuzykalnienie. Ciekawość wykonawczą zaszczerpił we mnie mój tata, Jan Dondalski, który lubi wykonywać różne rodzaje muzyki skrzypcowej, zadziwiając tym publiczność. Oczywiście nie mam czasu w obecnej chwili na intensywne ćwiczenie, ale od czasu do czasu pozwalam sobie na zagranie solówek przy moich ariach. Na naszej nowej płycie pozwoliłam sobie zagrać w jednej z pieśni solo skrzypcowe.

Jacy są pani ulubieni śpiewacy (może również jacyś artyści z przeszłości)? Wszak porównuje się panią do mistrzyń koloratury – Erny Sack, czy Mado Robin...

Muszę przyznać, że jest mi ciężko wskazać po prostu kilka nazwisk. Pamiętam moją fascynację Natalie Dessay, którą słyszałam jeszcze jako uczennica w TV w gali operowej gdzie śpiewała piękną arię koloraturowa, Zafascynowała mnie piękna interpretacja *Traviaty* przez Angelę Gheorghiu; oczywiście również Edita Gruberová: jej koloratury, cieniowanie dźwięku są mi bardzo bliskie.

Co myśli pani o przyszłości opery? Czy jest aż tak źle? Przecież czołowe teatry ope-

rowe wcale nie świecą pustkami! Zdarza mi się jeździć zwłaszcza na przedstawienia w Operze Wiedeńskiej, korzystając z tanich wejściówek – wiem z autopsji, że zainteresowanie jest rzeczywiście duże. W Polsce być może jest nieco inaczej. Czy opera ma według pani przyszłość, co może pomóc operze, zachęcić do opery?

Z tym pytaniem spotykam się już od wielu lat. Wydaje mi się że skoro opera dotrwała do dzisiaj to przetrwa dalej.

Co jest dla pani najważniejsze w pracy ze studentami, najmłodszym pokoleniem śpiewaków?

By ich zachęcić, by byli pełni zapału i wytrwałości do codziennej pracy. Staram się przekazać również moje doświadczenie sceniczne, by wpoić studentom nieginący entuzjazm na całe życie.

Proszę opowiedzieć nam o pani najnowszej płycie, jaki był klucz do jej powstania, dlaczego akurat takie kompozycje pani wybrała?

Do nagrania mojej płyty zainspirowała mnie chęć poszukania nowych współbrzmień.

Chciałam pokazać, że głos jest instrumentem niezwykłym, niepowtarzalnym. We współbrzmieniu z innymi instrumentami potrafi stworzyć cudowną atmosferę, różnorodne nastroje. Podczas jednego z moich koncertów w Filharmonii Berlińskiej usłyszałam przepięknie zagrane solo na waltorni. Jak się potem okazało, grała je wspaniała Michelle Perry. Szukałam wtedy nowej formy wyrażenia siebie poprzez kontakt z innym instrumentem. Nasz wspólny występ w Filharmonii Berlińskiej zaowocował chęcią nagrania wspólnej płyty. Wybrałyśmy utwory znanych i cenionych kompozytorów, między innymi Rachmaninowa, Griega, Masseneta, Gounoda, czy Bernsteina, parę nieznanych ciekawostek dla miłośników koloratury oraz coś zupełnie nowego, jak prawykonanie *Wokalizy* Stefana Johanna Waltera.

Wielką klamrą, która połączyła nasze wszystkie wysiłki, by zainspirować i zadowolić naszych słuchaczy, stała się partia fortepianu wykonana przez Timura Enikeeva.

Uważam, że w takiej dziedzinie, jak muzyka, czy śpiew, przez całe życie trzeba być artystą-odkrywcą. Ważne jest to, żeby w utworach zupełnie tradycyjnych, klasycznych, odnajdywać ciągle nowe ciekawe pierwiastki wykonawcze, by zachęcić naszą ukochaną publiczność do chodzenia na nasze koncerty, czy słuchania naszych płyt i uświada-

niać sobie wzajemnie, że my jesteśmy dla niej a ona jest dla nas niezbędna.

Wyznaję zasadę: żeby żyć, pięknie żyć, trzeba kochać, marzyć i śnić. Życzę naszym słuchaczom, wielu miłych, niezapomnianych przeżyć przy słuchaniu naszej płyty.

Co pani obecnie porabia w swoim życiu zawodowym? Nad jakimi partiami, repertuarem pani pracuje, jakie ważne przedstawienia, koncerty panią czekają? Być może są jakieś plany, które mogłaby nam pani zdradzić...?

Ostatnio brałam udział w fantastycznych koncertach jubileuszowych z okazji 25-lecia *Classic Open Air: Gendarmenmarkt* w Berlinie. Tu śpiewałam na pierwszym koncercie np. z gwiazdą muzyki pop Chrisem de Burgh. To było fascynujące, bo jako nastolatka bardzo lubiłam jego przeboje i przez głowę nie przeszło mi, że kogoś takiego poznam osobiście i jeszcze wystąpię z nim w tym samym koncercie. Tu zostałam nazwana przez Berliner Morgenpost „Polskim słowikiem”, natomiast niemiecki magazyn muzyczny Orpheus określił mnie „Berlińskim słowikiem”. Publiczność była po prostu fenomenalna! Tu spotykają się najważniejsi politycy, fani operowi, czy po prostu słuchacze, którzy chcą przeżyć piękny muzyczny wieczór. Nie mogę zapomnieć wypowiedzi pewnego Fana Opery, który po koncercie przyszedł do mnie i powiedział: „ostatnio słuchałem *Opowieści Hoffmanna* w Operze Bawarskiej w Monachium, ale takiej Olimpij, jak Pani, to jeszcze nie słyszałem”. Było mi oczywiście bardzo miło. Ale wracając do przyszłości, bardzo cieszę się na moje koncerty grudniowo-styczeniowe w Waszyngtonie, Nowym Jorku, Nowym Brunzwicku, Filadelfii, czy Berlinie. Będę również śpiewać w Polsce.

W lutym mam przyjemność wystąpić z fantastyczną orkiestrą kameralną w Elblągu pod batutą Stefana Johanna Waltera, w kwietniu Częstochowa z dyrygentem Adamem Klockiem, również w kwietniu zabieram Filharmonię Koszalińską na koncert w Berlinie: dyryguje S. J. Walter, tu towarzyszy mi brat Maksym Dondalski, skrzypek, tak jak w koncercie w Filharmonii Berlińskiej 25 grudnia. A w maju koncert inauguracyjny Festiwalu w Łańcutcie w przepięknym plenerze z Filharmonią Podkarpacką ze Sławomirem Chrzanowskim przy pulpicie. Oczywiście mam już plany na następne płyty, ale więcej na ten temat w swoim czasie!

Bardzo serdecznie pozdrawiam moich fanów i czytelników **Muzyka21**. Do usłyszenia! 🎧

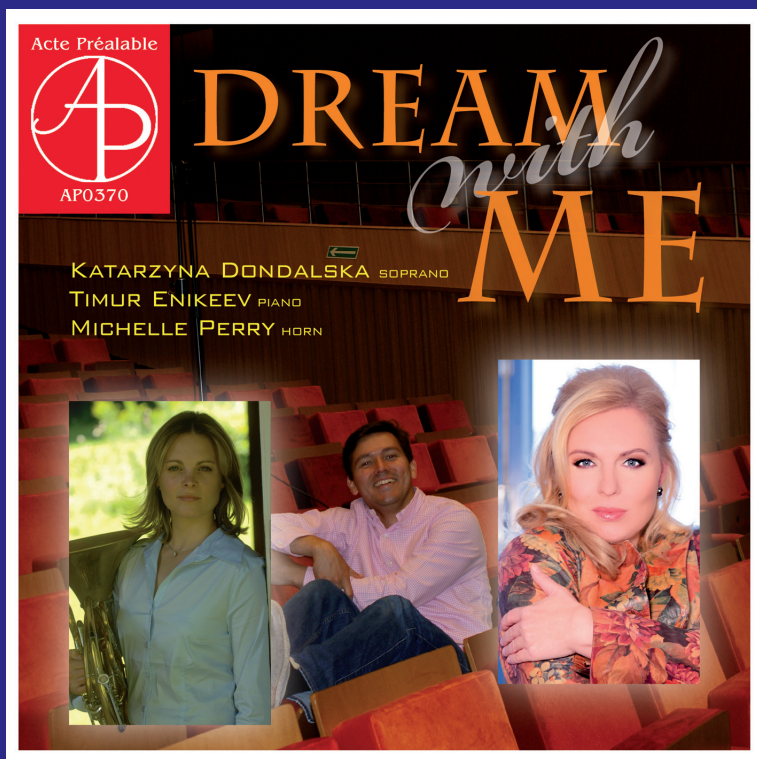


TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

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

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

Otton Mieczysław Żukowski na Boże Narodzenie

z księdzem Robertem Kaczorowskim o jego najnowszych nagraniach rozmawia Karol Rzepecki

Niedawno ukazały się kolejne płyty z twórczością Ottona Mieczysława Żukowskiego. Jakie utwory tym razem zostały na nich zarejestrowane?

W październiku tego roku światło dzienne ujrzaly dwie płyty wydane w firmie fonograficznej Acte Préalable, które są kontynuacją cyklu *Opera omnia religiosa*, mającego na celu ukazanie twórczości religijnej zapomnianego polskiego kompozytora Ottona Mieczysława Żukowskiego (1867–1942). Płyty, o których mowa noszą już numery 5 i 6. Zamieszczone na nich zostały 42 koledy opublikowane w zbiorze pt. *Najpiękniejsze koledy polskie w łatwym układzie na fortepian, z podłożonym tekstem do śpiewu opracował Otton Mieczysław Żukowski* op. 56, wydane Nakładem Księgarni i Składu Nut Zienkiewicz & Chęciński we Lwowie. Tym razem Żukowski daje się więc poznać nie jako kompozytor, a jako autor opracowań polskich koled, które w niezbyt skomplikowanej fakturze fortepianowej mogą być wykonywane już przez średniozaawansowanych muzyków.

Otton Mieczysław Żukowski był – jak już wiemy z jego biogramu – autorem, a jednocześnie wydawcą opracowań nie tylko koled, ale również wielu innych zbiorów...

Tak, odnajdując i porządkując twórczość kompozytora, do tej pory udało mi się zidentyfikować 16 różnego rodzaju zbiorów, w których Żukowski zamieszcza różnorodne utwory – duża ich część dotyka problematyki narodowej i patriotycznej – co jest usprawiedliwione faktem, że powstawały one najpewniej w okresie poprzedzającym odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r. Oprócz utworów Chopina i Moniuszki, w zbiorach tych odnaleźć również można opracowania polskich melodii ludowych czy też pieśni romantyków niemieckich oraz wiele innych. Liczba wszystkich opracowanych przez Żukowskiego utworów oscyluje wokół tysiąca.

Na czym polegała ta redakcyjna praca kompozytora i jaki był jej cel?

Praca redakcyjna Żukowskiego polegała przede wszystkim na uproszczeniu faktury

utworu oryginalnego oraz dostosowaniu jej do różnego składu wykonawców. Tak więc mamy utwory przeznaczone na głos solowy, na 2 głosy, na 3 i 4 głosy – żeńskie lub męskie, na chóry jednorodne i mieszane. Występują utwory a cappella oraz z towarzyszeniem fortepianu.

Jaki zaś był cel tej pracy? Odpowiadając najprościej: upowszechnienie szeroko rozumianej kultury muzycznej, pośród której śpiew dla Żukowskiego był niczym fundament i podstawa. Otton miał zapewne świadomość, że nie każdy młody człowiek będzie mógł uczyć się gry na instrumencie, za to każdy będzie mógł spotkać się z muzyką poprzez śpiew. Stąd różnorodne składy wykonawcze adresowane przede wszystkim do amatorów i amatorskich stowarzyszeń śpiewaczych, o czym świadczy chociażby tytuł jednego ze zredagowanych opracowań Żukowskiego: *Hejnał. Wybór pieśni w układzie na cztery głosy męskie dla użytku seminarjów nauczycielskich, szkół średnich ogólno-kształcących [sic!], szkół kadeckich i towarzystw śpiewackich* lub kilka wydanych śpiewników „dla młodzieży szkolnej”. Na marginesie muszę też dodać, że w powyższych zbiorach udało się również odnaleźć własne kompozycje Żukowskiego, które z innymi utworami wydanymi niezależnie tworzą grupę 58 utworów świeckich.

Przejdźmy teraz do koled, które ukazały się na płytach w ramach cyklu *Opera omnia religiosa*. Jaką rolę pełniły one w czasach Ottona Mieczysława Żukowskiego?

W czasach Żukowskiego koledy pełniły wyjątkową rolę. Ich znaczenie ośmielię się porównać do wielkiej polskiej literatury czasów zaborów. Tak jak proza Prusa czy Orzeszkowej, a nade wszystko powieści Sienkiewicza pisane były „ku pokrzepieniu serc”, tak wciąż obecna koleda, śpiewana w języku polskim, narodowym, a więc w języku zakazanym przez zaborców przypominała, że Polska, choć wzmazana z map Europy i świata, wciąż żyje i wciąż trwa dzięki kulturze, w dużym stopniu również dzięki kulturze religijnej. W ten sposób polskie koledy z dobrze znanymi rytmami narodowych tańców, śpiewane w ko-

ściołach i w domach umacniały poczucie narodowej tożsamości, przywiązanie do wiary ojców oraz do religii katolickiej. Ich rola była więc nie do przecenienia.

W tym momencie przychodzi mi na myśl *Scherzo h-moll* op. 20 Fryderyka Chopina. Utwór powstał w 1830 r. w Wiedniu, aby swą ostateczną wersję otrzymać rok później. Czytelnicy bez wątpienia świetnie znają ten utwór, dla nas rozpoznawalny między innymi poprzez środkową część, w której Chopin przywołuje koledę *Lulajże Jezuniu*. W ten sposób kompozytor wyraził swą tęsknotę za ojczyzną, za rodzinnym domem, za klimatem świąt Bożego Narodzenia, których w samotności, gdzieś rzucony na emigracji trudno mu było przeżywać. I tak jak *Lulajże Jezuniu* stała się dla Chopina symbolem tego wszystkiego co polskie, tak również koledy przez cały wiek XIX, aż do 1918 r. przypominały to, co dla Polaków najdroższe i najcenniejsze i o co będą walczyć aż do końca...

Jakie miejsce w twórczości Żukowskiego zajmują koledy?

Zauważmy, że nagrane na omawianych płytach koledy, zawarte w zbiorze 42 *Najpiękniejszych koled polskich*, są jedynym śladem, jakie kompozytor zostawił po sobie w kontekście tego rodzaju twórczości. I co istotne: Żukowski nie tworzył własnych, autorskich koled, ale opracował te, które były świetnie znane przez Polaków i z miłością śpiewane. Choć tu muszę wyjaśnić jedną sprawę. Otóż przygotowując tekst, który następnie został dołączony tak do pierwszej, jak i do drugiej płyty zwróciłem uwagę na koledę *Król wiecznej chwały*, o której napisałem, że „to najpewniej utwór autorstwa Żukowskiego”. Skąd takie stwierdzenie? Mianowicie w różnych wykazach jego twórczości, które zachowały się na ostatnich stronach okładek wydawnictw samoistnych, figuruje koleda *Król wiecznej chwały*, przypisywana właśnie Żukowskiemu. Trudno jednak było udzielić odpowiedzi, czy Otton napisał tylko muzykę do istniejącego tekstu, czy też jest jego autorem. Po oddaniu tekstu do druku, z Biblioteki Narodowej w Warszawie otrzymałem zamówione materiały, pośród



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 religiosa 5

world premiere recording

CHRISTMAS CAROLS

Marta Wróblewska • Paweł Pecuszek • 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

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 pastuszkę; 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; Zjawilo się nam

Acte Préalable
Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa 6

world premiere recording

CHRISTMAS CAROLS

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

Acte Préalable
Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa 1

world premiere recording

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

Acte Préalable
Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa 2

world premiere recording

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

Acte Préalable
Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa 3

world premiere recording

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

Acte Préalable
Otton Mieczysław Żukowski
 Opera omnia religiosa 4

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

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

których znalazłem wydany pod redakcją Żukowskiego zbiór pt. *Śpiewajmy Panu! Śpiewnik kościelny do użytku młodzieży szkolnej zawierający pieśni w układzie na 3 głosy równe z dodatkiem najpotrzebniejszych modlitw*, w którym na stronach 20–21 znajduje się poszukiwana kolęda *Król wiecznej chwały* z adnotacją, że melodia tejże pochodzi „z Małopolski Wschodniej”. Sprawa się zatem wyjaśniła. Otton jedynie opracował tę kolędę.

Wracając zaś do Pańskiego pytania... Opracowane przez Żukowskiego, przygotowane do druku, a następnie wydane 42 kolędy bardzo jasno wpisują się w realizowaną przez kompozytora misję, aby poprzez muzykę uwrażliwić i młodych, i starszych na sztukę, propagować język polski, przypominać o narodowej tożsamości, gdzie polskość zawsze łączyła się z katolicyzmem.

Słuchając tych dwóch płyt dość szybko można się przekonać, że zawierają one dość dużo nieznanymi tytułami. Dlaczego niektóre kolędy zostały zapomniane?

Odpowiadając na Pańskie pytanie, należy zasygnalizować rys historyczny kolęd, które powstawały przez wiele setek lat. Choćby wspomnieć, że w Polsce najstarsze ślady tych Bożonarodzeniowych pieśni sięgają XV w. Różne to były kolędy – tak w swej treści, jak i w formie. Na przykład dzięki zakonowi franciszkanów popularne stało się przygotowywanie żłóbek w kościołach oraz jasełka, czyli misteria, widowiska o Bożym Narodzeniu. Wówczas też zaczęły powstawać – jak nazywają to muzykolodzy – tzw. kolędy kołysankowe, w których na wzór utulania dziecka do snu, śpiewano nowo narodzonemu Dzieciątku pieśni, wzruszając się Jego bezradnością. Najbardziej typowym tego przykładem w polskiej literaturze są kolędy *Gdy śliczna Panna* oraz *Lulajże Jezuniu*.

Z kolei w XVII w. zaczęły powstawać kolędy o tematyce realistycznej, pasterskiej, w których głównymi bohaterami – obok Jezusa – uczyniono właśnie tych, którzy jako pierwsi oddali pokłon nowo narodzonemu Dzieciątku. W Polsce był to okres, o którym mówi się, że nastąpiło „unarodowienie treści ewangelicznych”, polegające na tym, że akcja kolęd rozgrywała się nie w Palestynie, ale najczęściej na polskiej wsi. Pasterze otrzymywali też polskie imiona, a Jezusowi składano dary, obecne w polskiej kuchni. Występowały także instrumenty muzyczne, charakterystyczne dla polskiego folkloru epoki baroku.

Kolędy polskie przybierały też różnorodne formy. Odnaleźć w nich można i uroczyste hymny, i chorały, marsze i polonezy, rytmy

mazurka i krakowiaka, melancholijne dumki, a nawet sarabandę i menuet.

Wobec takiej wielości łatwo chyba można skonstatować, że nie wszystkie kolędy mogą być potraktowane jako pieśni liturgiczne, wykonywane podczas nabożeństw w kościołach. Dlatego z czasem wyodrębniono dość liczną grupę kolęd, spełniającą kryteria pieśni kościelnej, biorąc pod uwagę przede wszystkim tekst oparty na przekazie biblijnym oraz melodię, w swoim charakterze odpowiadającą charakterowi liturgii. Pozostałe kolędy, zwane kolędami domowymi czy pastorałkami, bynajmniej nie zostały usunięte czy zakazane, ale przeznaczone do wykonania poza liturgią. To, że dzisiaj niektóre tytuły kolęd opracowanych przez Ottona Mieczysława Żukowskiego wydają się nam obce, świadczy o tym, że w naszych środowiskach zanikł zwyczaj domowego śpiewania i sięgania po teksty mniej popularnych kolęd. Mam więc taką cichą nadzieję, że omawiane płyty choć trochę przyczynią się do tego, aby odkrywać i wykonywać piękne i pod wieloma względami wartościowe stare polskie Bożonarodzeniowe pieśni.

Czym odznaczają się prezentowane utwory? Czego możemy spodziewać się słuchając poszczególnych opracowań?

Rejestrując materiał na te dwie płyty, nam wszystkim przyświecała idea, aby kolędy te wykonać jak najprościej, aby nie popisywać się głosem, a jedynie oddać ducha tych utworów. Ponadto dopilnowaliśmy, aby tekst literacki każdej kolędy został wykonany w całości. Nie skracaliśmy więc żadnej z nich, ani nie wybieraliśmy jakichś zwrotek. Chcieliśmy, aby każda kolęda została potraktowana jako całość, by w ten sposób uchwycić również obecną w tekście narrację.

W czym wykonaniu będziemy mogli usłyszeć kolędy?

Tym razem zaprosiłem do współpracy artystów związanych głównie z Białymstokiem. Są to: Marta Wróblewska – sopran, Paweł Pecusok – tenor, Przemysław Kummer – bas-baryton oraz nieoceniona pianistka Urszula Iżbicka. Z kolei gdańskie środowisko wokalne reprezentuje Mikołaj Zgódka – świeżo upieczony absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego gdańskiej Akademii Muzycznej oraz moja skromna osoba.

Korzystając też z okazji chciałbym w tym miejscu podziękować im wszystkim za radość i entuzjazm przy pracy nad tymi dwiema płytami. W szczególny sposób dziękuję Pawłowi, gdyż tym razem to on był „spiritus movens” całego przedsięwzięcia. To on zachęcał

mnie, abymy pochylili się również nad *Kolędami* w opracowaniu O. M. Żukowskiego. To on wreszcie okazał się niezwykle pomocny w wielu sprawach logistycznych. Na jego ręce pragnę też podziękować Dyrekcji Zespołu Szkół Muzycznych im. Ignacego Jana Paderewskiego w Białymstoku za udostępnienie świetnie wyposażonej sali koncertowej do naszych nagrań.

Czy to już koniec cyklu *Opera omnia religiosa*?

Nie, w ramach cyklu zaplanowane są jeszcze dwie płyty, do których materiał został już zarejestrowany we wrześniu. Mam więc nadzieję, że na początku przyszłego roku ukażą się płyty, z których jedna pomieści *Pieśni Marjańskie* Żukowskiego, zaś ósma, ostatnia, zawierać będzie zachowaną twórczość trzech braci Ottona Mieczysława: ks. Jana Żukowskiego, ks. Stanisława Żukowskiego oraz zmarłego przedwcześnie Aleksandra Żukowskiego. Cieszę się również, że właśnie na tej płycie znajdzie się także kilka pieśni Ottona, które odkryłem dosłownie na chwilę przed rozpoczęciem nagrań. Był to więc ostatni moment, aby właśnie tymi utworami zakończyć cykl, poprzez który uda się zebrać w całość wszystkie znane nam dzisiaj utwory religijne Żukowskiego.

Czego możemy spodziewać się w najbliższym czasie?

Przygotowując nagrania z utworami Żukowskiego, jednocześnie udało mi się zrealizować niektóre zamierzenia pana Jana A. Jarnickiego, dyrektora artystycznego Acte Préalable. W ten sposób niedawno ukazała się płyta CD z nieznanymi utworami Władysława Żeleńskiego pt. *Secular Choral Works* (AP0363). Na wydanie czeka też płyta – tym razem z religijnymi dziełami Żeleńskiego pt. *Sacred Choral Works* (AP0374), zarejestrowana w lubelskiej katedrze. W tym miejscu muszę nadmienić, że nie byłoby tych płyt, gdyby nie mozolne, wymagające wiele czasu i cierpliwości poszukiwanie utworów w różnych zespołach archiwalnych, dokonywane przez samego Jana A. Jarnickiego. Na jego zaproszenie udało mi się także zorganizować grupę wykonawców, z którymi rejestrujemy nieznaną dzieła tym razem francuskiego kompozytora René de Boisdeffre’a. Oprócz tego Jan A. Jarnicki odkrył zapomniane utwory Jerzego Gablenza, Józefa Brzowskiego oraz Wojciecha Sowińskiego... Jak więc widać, pracy nie zabraknie...

Dziękując za rozmowę, życząc sukcesów w pracy nad przywracaniem kulturze muzycznej zapomnianych twórców i ich dzieł.

To muzyka ma największą zdolność uzdrawiania

z amerykańską waltornistką Michelle Perry rozmawia Łukasz Kaczmarek

Nasza rozmowa ma związek z niedawno wydaną płytą w *Acte Préalable*, w której towarzyszy pani Katarzynie Dondalskiej i Timurovi Enikeewowi. Jak przedstawiłaby nam pani siebie jako artystkę? Co jest dla pani ważne w pani profesji, w sztuce?

W sztuce ważna jest dla mnie komunikacja, to by opowiedzieć jakąś historię, dać i dzielić coś z odbiorcą, przekazać muzykę w taki sposób, jaki, w moim odczuciu, był on zamysłem kompozytora. Moim nadrzędnym celem jest dotrzeć do słuchacza, wzruszyć go, zainspirować, czy pokrzepić, tak, by był o coś bogatszy, wewnętrznie przeniósł się w inne miejsce, stan. W mojej opinii, spośród wszystkich sztuk, to muzyka ma największą zdolność uzdrawiania. Absolutnie wszystko na świecie składa się wyłącznie z energii, a każda rzecz wibruje w innych częstotliwościach. Muzyka jest słyszalną energią i faktycznie rezonuje w naszym ciele.

Co sprawiło, że została pani waltornistką? Co panią najbardziej pociąga w tym instrumencie? A co jest najtrudniejsze?

Dla mnie jest to brzmienie rogu. Zaczęłam grać na tym instrumencie w wieku 12 lat i od razu byłam zafascynowana tym dźwiękiem. Choć jako młoda nastolatka miałam jakieś płyty, nie trafiły mi się jednak okazje, by posłuchać na żywo profesjonalnej orkiestry. Tak więc, gdy po raz pierwszy w życiu usłyszałam zawodowego waltornistę, od czterech lat sama już grałam na tym instrumencie. Ale miałam w głowie brzmienie, jakie chciałam wydobyć z instrumentu. Tak się złożyło, że pierwszym profesjonalnym waltornistą, z jakim się zetknęłam, był Herman Baumann. Byłam zaśluchana! Później, poprzez poznawanie jego nagrań, Baumann miał na mnie, jako młodą waltornistkę, duży wpływ. Inny istotny wpływ miało na mnie to, że nie tylko od piątego roku życia grałam na fortepianie, ale również przez wiele lat uczyłam się śpiewać w różnych zespołach i chórach. Stąd odczuwam szczególny pociąg i uznanie dla głosu. Mam ogromny szacunek dla śpiewaków, ponieważ ich instrumentem jest wła-



Michelle Perry
fot. Kevin Sprague

sne ciało. Z całej orkiestry, instrumenty dęte z natury są najbliższe głosowi, ponieważ do wydobywania dźwięku potrzebujemy naszego ciała. A z wszystkich instrumentów dętych, róg jest najbliższy głosowi, ponieważ posiada największy zakres brzmienia, spektrum barwy i możliwości ekspresji. Róg jest także jednym z najbardziej lirycznych instrumentów, podobnie jak głos. Ale to brzmienie rogu, barwa i szeroki zakres środków ekspresyjnych, jakie można z niego wydobyć, jest tym, co wciąż mnie fascynuje i pociąga.

Czy ma pani swoje ulubione kompozycje?

Moją ulubioną kompozycją może być utwór, którego barwa i charakter wykazują szerokie spektrum pod względem łagodnej i głośnej dynamiki, dzieło pełne mocy, bądź delikatny, na mały lub duży zespół, czy też instrument solowy. Ale moją ulubioną muzyką jest taka,



Michelle Perry
fot. Kevin Sprague

gdzie nawet najprostsza melodia może sprawić, że słuchacz będzie poruszony, znajdzie się w innym świecie.

Nowa płyta Acte Préalable nie jest pierwszą poświęconą muzyce wokalne. W pani dyskografii możemy znaleźć nagrania operowe, w tym *Rusalkę* pod batutą Richarda Hickoxa, czy *Kawalera z Różą* z Andrew Littonem. Jak wyglądał pani udział w tych rejestracjach?

Kawaler z Różą jest jedną z moich ulubionych oper, jaką wykonuję. To tak bogata partytura, muzyka znakomicie zorkiestrowana, lecz również z momentami ogromnej intymności i czułości, na przykład w finale. *Kawaler z Różą* został utrwalony w formie CD oraz DVD z żywym przedstawieniem, bez żadnych studyjnych poprawek. Praca z Andrew Littonem była ogromną radością, nie tylko dzięki jego

gruntownej znajomości dzieła i jego entuzjazmu dla tej muzyki, lecz również głębokiemu zrozumieniu świata opery w ogóle. Podczas rozmów o *Kawalerze*, wyznał mi, że jako 10/16-letnie dziecko, otrzymał niezwykle edukację od swojego mistrza i ojca duchowego, Richarda Horowitza, który w latach 1946–2002 był pierwszym kotlistą w MET. Kiedy w wieku 10 lat Litton zakomunikował swojej rodzinie, że zamierza zostać dyrygentem, co miało miejsce po uczestnictwie w koncercie-audycji *Young People's Concert* Leonarda Bernsteina, Horowitz podjął się zadania i zaczął kilka razy w ciągu tygodnia zabierać go do kanału orkiestrowego MET, by mógł przysłuchiwać się i oglądać całe przedstawienia. To wówczas Litton zobaczył kilka wykonań *Kawalera z Różą* pod dyktando takich sław, jak Karl Böhm, czy Carlos Kleiber. To była ta niezwykła szkoła, wiedza i pasja, jaką Litton przeniósł do naszego wykonania *Kawalera*.

A czy mogłaby nam pani opowiedzieć coś o współpracy z Richardem Hickoxem nad *Rusalką*? Jakim człowiekiem był Hickox?

Rusalka była operą, której nie znałam aż do czasu naszego nagrania i kilku przedstawień w Sydney Opera House pod dyktando Richarda Hickoxa. Miałam sposobność, by grać wiele razy dla niego w Sydney, gdy on był dyrektorem artystycznym Opery, a ja podjęłam pracę tam. Zarówno śpiewacy, jak i muzycy orkiestry darzyli go dużym respektem. Hickox miał ogromny życiowy entuzjazm, który przełożył się też na muzykę. Jego praca była czymś spektakularnym, on zawsze miał niesamowicie szczegółową wiedzę o partyturze i tworzył fantastyczny pomost między śpiewakami i orkiestrą. Znał specyficzne potrzeby śpiewaków i potrafił wydobyć to, co najlepsze z każdego, solistów, chóru, orkiestry. Był nie tylko podziwiany i szanowany, ale również bardzo lubiany jako człowiek. Był rozluźniony, miał poczucie humoru, uwielbiał żartować. Podczas jednej z prób jego telefon zaczął dzwonić. Natychmiast odłożył batutę, wyciszył telefon, wyciągnął swój portfel i wręczył koncertmistrzowi 50-dolarowy banknot. Dopiero wtedy ponownie podniósł batutę, cały czas z uroczym, chłopięcym uśmiechem. W każdym dziele, jakie prowadził, jego energia i poświęcenie muzyce porywało wszystkich!

Na koniec naszej rozmowy, czy podejmąby się pani dokończenia zdań, tak, aby wyrażały pani myśli i uczucia...?

Muzyka jest...

tym, co pozwala nam wniknąć w najgłębsze części siebie, odnaleźć odwagę, lekkość, samotność, dumę, dotrzeć do każdego, najgłębszego i najciemniejszego zakamarka naszej duszy.

Róg jest jak...

królewskie brzmienie, imponujący zachód słońca, złote, olśniewające światło, rycerz udający się na pole bitwy, samotny marzyciel na plaży, strata kogoś ukochanego, marzenie dziecięce, kusiciel, czarodziej...

Ludzki głos jest jak...

uosobienie stanu człowieka.

Najtrudniejszym w muzyce jest...

uzewnętrznienie siebie, pozwolenie, by inspiracja, emocje, czy cokolwiek to jest, w pełni i swobodnie zostało wyrażone.

Ludzie najbardziej kochają w muzyce to, że...

pozwala przenieść się w inne miejsce, dotknąć tego, co trudno nam wyrazić, albo nawet odnaleźć w sobie. 🎧



I Koncert fortepianowy Koczalskiego znakomicie odzwierciedla muzyczną osobowość autora

Maestro Massimiliano Caldi opowiada Karolowi Rzepeckiemu o koncercie Raula Koczalskiego

© FOTO GRAZIA LISSI

Proszę powiedzieć mi, jak doszło do pierwszego polskiego wykonania *I Koncertu fortepianowego op. 79 Raula Koczalskiego pod Pańską batutą?*

Nieco ponad rok temu miałem przemilę spotkanie w Filharmonii Koszalińskiej w p. dyrektorem Robertem Wasilewskim i p. Kazimierzem Rozbickim. Dzwoniliśmy do pana Jarnickiego, szukając z nim kontaktu.

Pan Jarnicki zaproponował mnie i panu Wasilewskiemu dyrygowanie jednym z wielu wspaniałych dzieł pochodzących z jego kolekcji, mianowicie *I Koncertem fortepianowym* Raula Koczalskiego (Joanna Ławrynowicz w roli solistki), a pan Rozbicki zaczął z entuzjazmem mówić o tym utworze, mówiąc, że pamiętał, że miał już w rękach rękopis tego koncertu fortepianowego i go poprawiał. Od samego początku byłem bardzo podekscytowany i bardzo chciałem zobaczyć partyturę.

Rzeczywiście dyrygowałem wieloma „współczesnymi premierami” dawnych dzieł, które z różnych względów były zapomniane: dwiema symfoniemi Pietra Mascagniego (we Włoszech), operą Poniatowskiego *Piotr Medyceusz* w Krakowie, operami Cagnoniego *Król Lear* i *Don Bucefalo* (we Włoszech), *La Primavera* Respighiego w Warszawskiej Filharmonii Narodowej i wieloma innymi...

Wracając do Koczalskiego, miesiąc później otrzymałem partyturę tego koncertu i natychmiast zauważyłem w nim wiele ciekawych wpływów muzycznych i kulturowych, dlatego od razu zaangażowałem się w to emocjonalnie. Natychmiast zgłosiłem się do pana Wasilewskiego (muszę mu podziękować, bo wspierał mój pomysł), aby zaproponować swój udział w tym projekcie, i sen stał się rzeczywistością!

Czy warto wskrzesić ten utwór?

Zdecydowanie warto wskrzeszać takie partytury! Może w niektórych przypadkach nie zawsze mamy przed sobą prawdziwe „dzieła”, ale niemniej jednak warto „walczyć” z modą w muzyce, która czasami przecenia wiele kompozycji, które być może wykonywane są zbyt często tylko po to, aby „nie zostały zapomniane”.

Co charakteryzuje ten utwór?

Według mnie, *I Koncert fortepianowy* Koczalskiego znakomicie odzwierciedla muzyczną osobowość autora, który był przede wszystkim interpretatorem. Chodzi mi o to, że w jego muzyce słyszę wiele inspiracji kompozytorami, których Koczalski grywał jako pianista, połączonych z silnymi i wyraźnymi elementami pochodzącymi z polskiej muzy-

ki ludowej. W szczególności ostatnia część jest mocnym polonezem, w stylu zupełnie niezależnym od stylu Chopina, który objawia głęboki charakter muzyki ludowej osadzonej w narodowej tradycji. W pierwszej części, na przykład, ten przyjemny krótki temat na klarnet z tremolo na skrzypcach mógłby być częścią opery (może jest to inspiracja Moniuszką?) i to jest bardzo miłe – szkoda, że nie przedłużył go poza te 12 taktów!

Pochodzi pan z innej części Europy. Dlaczego więc postanowił pan związać się z Polską?

Moja przygoda z Polską zaczęła się przypadkowo, po zdobyciu pierwszej nagrody w 6. edycji (1999) Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Kiedy przyjechałem do Katowic, od razu poczułem silną atmosferę konkursu i energię emanującą od jurorów, publiczności oraz orkiestr, którymi dyrygowałem (Orkiestra Akademii Muzycznej najpierw i Filharmonia Śląska w następnych turach), ale nie sądziłem, że zdobędę pierwszą nagrodę, po trzech tygodniach i spośród 50 uczestników. Tak więc moja radość była wielka! Na początku lat 2000. zacząłem dość często podróżować po Polsce, a wiosną 2004 r. zwyciężyłem w konkursie na Pierwszego Dyrygenta Śląskiej Orkiestry



Massimiliano Caldi
fot. Grazia Lissi

Z Mediolanu przyjechał do Polski, kierując znanymi filharmoniami. 15 lat temu Massimiliano Caldi „salwował się ucieczką” i stał się uznanym dyrygentem. Domator, ma dwie córki: 11-letnią Valentinę, która śpiewa w chórze dziecięcym Teatro alla Scala i gra na klarnecie i 9-letnią Olivię, która uwielbia pędzle i malowanie.

Jego żona Adriana jest wszechstronnym architektem, a także mamą na pełnym etacie w czasie, gdy jej mąż koncertuje po całej Europie. Massimiliano Caldi urodził się w Mediolanie w 1967 r. Będąc miłośnikiem klasycznych aut i motocykli (posiada obydwa rodzaje), zdobył ogromne doświadczenie w dziedzinie muzyki symfonicznej, operowej, operetkowej i baletowej. Caldiego cechuje przejrzysty i linearny styl dyrygentury. Regularnie dyryguje koncerty w Polsce odbywające się w znanych filharmoniach. Uczestniczy w najbardziej znanych polskich festiwalach i dyryguje produkcjami w znamienitych operach.

Niedawno występował w koncercie premierowym w wykonaniu Petersburskiej Orkiestry Filharmonicznej na zaproszenie Maestro Temirkanowa. Massimiliano Caldi jest Pierwszym Dyrygentem w Bałtyckiej Filharmonii im. Fryderyka Chopina w Gdańsku i Pierwszym Dyrygentem i Konsultantem artystycznym w Koszalińskiej Filharmonii im. Stanisława Moniuszki. W sezonie 2016–2017 związał się bliżej z Filharmonią Rzeszowską i Łódzką, dając po trzy koncerty w każdym sezonie.

Wśród nadchodzących wydarzeń operowych znajdują się: *Cyrulik Sewilski* Rossiniego i *Nabucco* Verdiego w Teatrze Wielkim w Poznaniu (styczeń–luty i maj 2017 r.), wybrane fragmenty z *La Rondine* Pucciniego w Filharmonii Narodowej w Warszawie z okazji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, *Carmina Burana* Orffa w Filharmonii Gdańskiej (czerwiec 2017 r.).

Po koncertach na otwarcie sezonu w Filharmonii Gdańskiej (9 września), Filharmonii Koszalińskiej (17 września) i po pięknym koncercie w Bydgoszczy (21 października), rozpoczął się pracowity sezon, w trakcie którego Caldi jesienią dyrygował Berlińską Orkiestrą Kameralną (w programie światowa premiera *Divertimento* Nicola Campogrande) ponownie w Koszalinie (28 października, 2 i 16 grudnia), orkiestrą Sinfonietta Cracovia w Konserwatorium Moskiewskim (12 listopada), z którą od roku owocnie współpracuje. Wystąpi także na koncercie noworocznym w Gdańsku (31 grudnia). We Włoszech wystąpi z Orkiestrą Symfoniczną Abruzzese-L'Aquila (20 listopada).

W roku 2017 Massimiliano Caldi znajdzie czas, aby wystąpić na Muzycznym Festiwalu w Łańcucie, dyrygując *Świętem wiosny* Strawińskiego (27 maja 2017 r.), przewodnicząc Istambulskiej Państwowej Orkiestrze Symfonicznej (10 lutego 2017 r.), a następnie Mediolańskiej Orkiestrze Symfonicznej im. Giuseppego Verdiego w Mediolanie (4 grudnia 2017 r.).

Massimiliano Caldi jest silnie związany z Mediolanem, miastem znanym ze swojej bogatej kultury muzycznej. Caldi śpiewał w chórze Teatro alla Scala i uczęszczał do tutejszego konserwatorium, co rozbudzało jego pasję do muzyki, do momentu gdy postanowił zostać dyrygentem po odbyciu studiów pianistycznych i kompozytorskich w Civica Scuola di Musica w Mediolanie.

W Mediolanie Massimiliano Caldi współpracuje z kilkoma instytucjami, np. Accademia Teatro alla Scala (z którą występował w Królewskiej Operze w Muscacie w Omanie), wirtuozami Teatro alla Scala, z którymi między innymi występował na koncercie na Zamku Królewskim w Warszawie, Orkiestrą I Pommerigi Musicali di Milano i z Mediolańską Orkiestrą Symfoniczną im. Giuseppego Verdiego.

W Mediolanie często występuje w Sala Verdi tamtejszego konserwatorium. Ostatnio wystąpił tam 20 kwietnia 2016 r. z Orkiestrą Filharmoniczną im. Artura Toskaniniego. Caldi powrócił tam dokładnie 25 lat po swoim debiucie w tej właśnie sali.

Kameralnej i w 2006 r. zaferowano mi posadę Dyrektora Artystycznego i Muzycznego tego zespołu. To były pierwsze kroki.


Jak ocenia pan dziedzictwo Koczalskiego na tle muzyki europejskiej tamtej epoki?

Nie potrafię dokładnie powiedzieć, bo nie znam wystarczająco jego osobowości, ale mogę powiedzieć, że z pewnością był bardzo ambitnym i znakomitym pianistą. Był jednym z pierwszych współczesnych pianistów próbujących grać wydania urtekstowe, dokładnie tak, jak zostały napisane – tyle dowiedziałem się o nim. Dzięki swoim ciągłym podróżom mógł poznać wiele, wiele ważnych osobistości w Europie, lecz nie w Ameryce, choć otrzymał wiele zaproszeń.

Czy warto poznawać dziedzictwo Koczalskiego?

Myślę, że warto poznać inne utwory Koczalskiego, jego język, zmiany, rozwinięcia i znajomość formy, która, muszę przyznać, w pierwszym koncercie jest w rzeczywistości potraktowana dość niewinnie.

Czego możemy oczekiwać w przyszłości?

W przyszłości myślę poszerzyć wiedzę i repertuar nie tylko o solowe utwory Koczalskiego, ale także coś z jego repertuaru symfonicznego, aby ocenić możliwości ekspresji takiego utalentowanego artysty, który pojawił się na scenie muzycznej jako cudowne dziecko, ale z pewnością rozwinął swój talent. 

Zoltán Kocsis

Pożegnanie

Karol Rzepecki

W pierwszych dniach listopada na stronie internetowej Filharmonii Budapesztańskiej pojawił się następujący komunikat: „Narodowi Filharmonicy z głębokim smutkiem zawiadamiają, że Zoltán Kocsis zmarł dziś po południu, po długiej, znoszonej z godnością chorobie. Pustka, jaką po sobie zostawił jest ogromna”.

Niespełna przed dwoma miesiącami odszedł od nas jeden z najwybitniejszych dyrygentów XX w. – Neville Marriner (1924–2016), a teraz dotarła do nas przykra wiadomość z Węgier. W niedzielę, 6 listopada zmarł Zoltán Kocsis, po długotrwałej, wyczerpującej chorobie. Już w październiku odwołał wszystkie zaplanowane koncerty z powodu przebytej operacji serca. Jednak nic nie zapowiadało takiego przebiegu wydarzeń.

Kocsis urodził się 30 maja 1952 r. Swoją przygodę z muzyką rozpoczął już w wieku pięciu lat, od gry na fortepianie, jak to zwykle bywa u progu przygody z muzyką. Edukacja w tym kierunku przybrała dość szybki obrót, bowiem jako jedenastolatek młody Zoltán podjął naukę w Konserwatorium im. Béli Bartóka, gdzie rozwijał się jako pianista. Następnie studia pod kierunkiem Pála Kadosy (1903–1983) – kompozytora i ucznia Zoltána Kodálya (1882–1967), a także Györgya Kurtága (ur. 1926), znanego z wykonawstwa muzyki kameralnej otworzyły przed nim szereg możliwości. Owoce tego było zwycięstwo w Konkursie im. Ludwiga van Beethovena w 1978 r., który został zorganizowany przez Węgierskie Radio. Podobnie jak w wielu innych przypadkach, także i Kocsisowi otworzyło to szereg możliwości dalszego rozwoju. Jednak warto zauważyć, że pierwsze podróże zagraniczne, wypełnione koncertami odbył on już osiem lat wcześniej. Wspomniane zwycięstwo było tylko dodatkowym impulsem do dalszej działalności. Otóż jeszcze w tym samym roku nawiązał współpracę ze swoim rodakiem Ivánem Fischerem (ur. 1951), która zaowocowała powołaniem do istnienia Budapesztańskiej Orkiestry Festiwalowej. Od tej pory artysta mógł realizować się nie tylko jako pianista, ale także w roli dyrygenta. Dzięki temu mógł między



Zoltán Kocsis

innymi nagrać dzieła Béli Bartóka nie tylko na fortepian, ale także te z towarzyszeniem orkiestry. To przed sześcioma laty nakładem wytwórni Decca ukazał się ośmiopłytkowy album zawierający archiwalne wykonania dzieł Bartóka w interpretacji swojego rodaka. Słuchając poszczególnych wykonań przekonamy się, że pianista umiejętnie uwypatnił elementy muzyki ludowej, jakimi przesiąknięta jest twórczość tego kompozytora. Kocsis dał się słyszeć także jako dojrzały interpretator twórczości kompozytorów przełomu XIX i XX w. Dowodem tego są nagrania, na których w wykonaniu pianisty utrwalona została muzyka fortepianowa Claude'a Debussy'ego (1862–1918). Z dużym uznaniem krytyków spotkała się też jego interpretacja *Images pour orchestre*.

Kocsis miał na swoim koncie liczne występy z wieloma wybitnymi artystami, wraz z którymi prezentował swój kunszt na scenach najbardziej prestiżowych sal koncertowych. Podczas podróży za ocean, pod jego batutą występowały takie orkiestry jak Chi-

cago, San Francisco, czy wreszcie New York Philharmonic Orchestra. Ostatnia, trwająca dwa miesiące podróż za ocean miała miejsce w 2003 r. Niemniej jednak znacznie częściej artysta pojawiał się na scenach europejskich. Warto w tym miejscu przywołać chociażby London Philharmonic Orchestra, czy Wiener Philharmoniker. Nie można też pominąć faktu, jakim było pełnienie przez dłuższy czas obowiązków kierownika muzycznego Węgierskiej Filharmonii Narodowej. Mówiąc o artyście nie można zapomnieć o jego działalności kompozytorskiej, która to jednak miała marginalne znaczenie w jego dorobku artystycznym. Węgier dość często spotykał się z brakiem zrozumienia w otaczającym go środowisku artystycznym, gdyż jak sam mówił „cała moja filozofia artystyczna, moje wartości estetyczne, moje normy estetyczne służą temu aby zaprotestować przeciwko, kierując uwagę na ich podstawowe znaczenie”. Być może to właśnie dlatego zmarł niemal niezauważenie. 📌

Antonina Kawecka

Adam Czopek

Była jedną z największych śpiewaczek w powojennych dziejach naszego teatru operowego. Zawsze twierdziła, że teatr był pasją jej życia. Niemal przez całą karierę pozostała wierna Teatrowi Wielkiemu w Poznaniu, którego publiczność wyjątkowo ją ceniła. W Poznaniu na „Tośkę” się chodziło, o „Tośce” się mówiło, a każdy jej występ rozpałał emocje. „Tośka” to była jednoosobowa poznańska instytucja o stałym kredycie zaufania. To przede wszystkim dla niej poznańscy melomani chodzili na *Halkę*, *Aidę*, *Trubadura*, *Eugeniusza Oniegina*, *Bal maskowy*, *Carmen*, *Toszę*. Mówiono o niej, że jest prawdziwą primadonną o rzadkiej piękności głosu i wybitnym aktorskim talencie i scenicznym temperamentem. W jej wykonaniu role *Carmen*, *Desdemony*, *Amelii* w *Balu maskowym*, *Toski*, *Halki*, *Santuzzy*, *Lizy* i wagnerowskiej *Elżbiety*, przeszły do historii nie tylko poznańskiej sceny. Z urodzenia warszawianka (16 stycznia 1923 r.), bytomianka z pierwszych kroków na scenie, wreszcie od 1947 r. poznanianka ze sławidomego wyboru.

„... nadzwyczajną przyjemność sprawiło mi słyszenie i oglądanie w partii roli tytułowej Antoniny Kaweckiej. Po pewnym okresie jak gdyby obniżonej formy wokalne stoi znowu na szczytach: głos przez blisko cztery godziny świeży, nie zmęczony, bogaty – od krągłych z blaskiem i siłą rzucanych dźwięków najwyższych w skali, aż po dół o barwie i nośności altu. Aktorstwo powściągliwe, przecież jednak pełne wyrazu; w ostatniej scenie wstrząsające” – napisał w 1965 r. Jerzy Waldorff po polskiej premierze *Katarzyny Izmajłowej* Szostakowicza wystawionej w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Z kolei Ludwik Erhardt po premierze dramatu muzycznego *Tristan i Izolda* Wagnera wystawionego na tej samej scenie w 1969 r. napisał: „Izoldę śpiewa Antonina Kawecka. Może tę partię zaliczyć do największych osiągnięć w swej karierze artystycznej. Jej silny, pełen dramatycznego wyrazu i pięknie brzmiący głos, wybitna muzykalność i wrażliwość łączą się z talentem aktorskim – jest na scenie jedyną osobą, która nie tylko śpiewa,

lecz tworzy jakąś postać”. Jeszcze dalej poszedł Erhardt w swojej entuzjastycznej ocenie Kaweckiej w partii Toski: „Słyszałem ją przecież wiele razy w Poznaniu, skąd właśnie przyjechała do Warszawy na gościnne występy. Lecz nigdy dotąd – ani jako Katarzyna Izmajłowa, ani nawet jako Izolda – nie porwała mnie tak mocno swoim niezwykłym talentem operowym. Śpiewa pięknie silnym, dramatycznym i niezawodnym głosem. Lecz ponadto posiada umiejętność, dar, intuicję – czy ja wiem? – dzięki której nadaje scenicznej postaci sugestywną autentyczność i świeżość. Potrafi naleźć środki, które odbiera się jako szczerze, naturalne i całkowicie uzasadnione. Jej Tosca jest prawdziwa i spontaniczna w najbardziej nieprawdopodobnych i sztucznych sytuacjach” – „Kultura” z 1 lutego 1970 r. Recenzje w takim właśnie stylu towarzyszyły całej jej bogatej karierze. Była co prawda etatową solistką poznańskiej sceny operowej, ale zapraszana często pojawiała się na pozostałych polskich scenach i estradach koncertowych.

Urodziła się, jak już wspominałem w Warszawie na Woli. Mimo, że uzdolniona muzycznie i mająca za sobą młodzieńcze występy w amatorskim Teatrze Tramwajarzy, w 1937 r. rozpoczęła naukę w Gimnazjum Kupieckim Krzewienia Wiedzy Handlowej. Wojna i przedwczesna śmierć ojca (wziętego muzyka) zmusiła ją do przerwania nauki. Jednak rozpierający ją talent i fascynacja teatrem nie dawał o sobie zapomnieć. W grudniu 1941 r., mimo sprzeciwu matki, rozpoczęła naukę w tajnym warszawskim Konserwatorium Muzycznym założonym przez Stanisława Kazurę i jego żonę Margeritę Trombini. Już po niepełnych dwóch latach nauki w 1943 r. Kawecka debiutuje na koncertach organizowanych przez Radę Główną Opiekuńczą w kawiarni „Pod Znachorem” Chaberskiego oraz kawiarni Bolesława Woytowicza na Nowym Świecie. To właśnie podczas tych koncertów miała okazję spotkać po raz pierwszy swoich późniejszych partnerów scenicznych, Wiktorię Calmę, Antoniego Majaka, Jadwigę Lachetównę, Lesława Finze, z którymi występowała później na

scenie Opery Śląskiej. Po upadku Powstania Warszawskiego Kawecka z mężem Antonim Bochniakim wyjeżdża do Częstochowy, gdzie pod kierunkiem Sergiusza Nadgryzowskiego rozpoczęła przygotowywać podstawy swojego repertuaru. To Nadgryzowski przedstawił młodą śpiewaczkę Jerzemu Sili-chowi, który z kolei zarekomendował ją Adamowi Didurowi, dyrektorowi Opery Śląskiej. To on sprawił, że 9 grudnia 1945 r. Kawecka debiutuje jako Lola w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego. Tak właśnie rozpoczyna się trzyletni okres pracy w tym teatrze. Początkowo śpiewa niewielkie role mezzosopranowe: Suzuki w *Madama Butterfly*, Flora w *Traviacie*, Mercedes w *Carmen*. Pierwszą dużą mezzosopranową partią była Amneris w *Aidzie* i Jadwiga w *Strasznym dworze*. To trwało zaledwie rok, po którym dyrektor Belina-Skupiewski powierzył jej partię tytułową w *Carmen*. To okazało się przełomem w jej karierze, recenzenci zauważyli jej kreację, „Wielką zaletą *Carmen* Kaweckiej jest to, że łączy ona w jednej osobie głos, temperament i nerw sceniczny z młodością i (mówię z perspektywy widza) – pięknoscią, której wszak librecista żąda dla tej postaci. Jako aktorka wywiązała się Kawecka nadspodziewanie dobrze, stając się postacią koncentrującą wokół siebie partnerów swoich i uwagę widzów. Głos Kaweckiej ma piękny, wyrównany w barwie i sile, choć jeszcze nie w pełni dojrzały. Śpiewa czysto, jest muzykalna” – napisał po tej premierze W. J. Michałowski („Dziennik Zachodni” z 18 XI 1946 r.). Drugim wydarzeniem, które odbiło się znacząco na jej rozpoczynającej się karierze było ratowanie, w charakterze nagłego zastępstwa, przedstawienia *Rycerskości wieśniaczej*. Nagle zachorowała Wiktoria Calma mająca śpiewać w tym przedstawieniu partię Santuzzy, koleżki żartem namawiali ją, by spróbowała zaśpiewać za Calmę. No i stało się! Kawecka potraktowała propozycję serio i po krótkiej próbie z dyrygentem Jerzym Sillichem i reżyserem Romualdem Cyganikiem zaśpiewała swoją pierwszą Santuzzę, co spotkało się z uznaniem wszystkich kolegów.

Po gościnnych występach Opery Śląskiej w Warszawie w udziale Kaweckiej w partii Amneris Zygmunt Latoszewski porywa ją do Opery Poznańskiej, mającej w tym czasie opinię pierwszej w Polsce sceny lirycznej. Początkowo nadal śpiewa partie mezzosopranowe, Carmen, Amneris, Olga w *Eugeniuszu Onieginie*, powoli jednak za radą i przy wsparciu dyrektora Latoszewskiego skracając w stronę partii sopranowych. Zaczyna od partii Tatiany w *Onieginie*, wraca też do Santuzzy, by od 1948 r. skoncentrować się już tylko na partiach sopranowych. Oddała się w tym czasie w opiekę Józefa Wolińskiego, który udzielał jej lekcji śpiewu i przygotowywał z nią kolejne partie. Jednym z pierwszych jej sopranowych sukcesów była kreacja moniuszkowskiej Halki. Jerzy Waldorff obejrzawszy przedstawienie z jej udziałem napisał w „Przekroju”, „Halka w znakomitej tak głosowo, jak i aktorsko interpretacji Kaweckiej była nareszcie żywą i prawdziwą dziewczyną góralską, a nie przebraną primadonną”. Halka na wiele lat stała się jej sztandarową partią, śpiewała ją w Bratysławie, Moskwie, Pradze, Budapeszcie, Cluj, Berlinie. Zagraniczne występy Kaweckiej również przynosiły jej wielkie uznanie bez względu na to, gdzie się odbywały. W Narodnym Divadle w Pradze była pierwszą cudzoziemką, jak zaśpiewała partię Wendulki w *Pocątunku* Bedřicha Smetany. Budapeszt oklaskiwał ją w kwietniu 1952 r. Trzykrotnie wyjeżdżała na koncerty do Stanów Zjednoczonych, gdzie podziwiano ją jako Aidę w City Center Opera w Nowym Jorku. Podziwiano ją również w Chinach, na Węgrzech, w Rumunii, Jugosławii, Bułgarii i NRD.

Omawiając dokonania tej znakomitej śpiewaczki nie wolno pominąć jej sukcesów w partiach Wagnerowskich: Izolda w *Tristanie i Izoldzie*, Elżbieta w *Tannhäuserze*. „Wagner zmusił mnie do innego charakteru wyrazu dramatycznego niż ten, jaki wyrażałam w operach np. włoskich, rosyjskich czy słowiańskich. Dyscyplina muzyczna i powściągliwość gestu, choć bardzo wyraźnego, cechują postacie Wagnerowskie. Postać Elżbiety wystudiowałam z gotyckich świątków. Ostatnia scena oczekiwania Tannhäusera wraz z pątnikami była zdaniem recenzentów pełna skupienia. Tylko ja wiem, ile wysiłku kosztowała mnie ta scena” – powiedziała w jednym z wywiadów (marzec 1994 r., P. Czekąła). No cóż, mając możliwości obserwowania Anto-

niny Kaweckiej w obu wspomnianych partiach (widziałem i słyszałem artystkę również jako Halkę, Toskę i Katarzynę Izmańlową) pozostaje mi tylko w pełni potwierdzić słowa wielkiej primadonny. Ona nie tylko śpiewała partie Elżbiety i Izoldy, ona wokalnie i aktorsko w pełni obie postaci uwiarygodniała, a skupienie było jednym z najważniejszych czynników dramaturgicznego budowania obrazu obu nieszczęśliwych kobiet.

to dla niej pełnego zerwania kontaktów ze sceną. Od 1971 r., za namową prof. Stefana Stuligrósa podjęła pracę pedagogiczną, która szybko stała się jej kolejną pasją – „Od chwili kiedy zaczęłam uczyć, wszystko inne przestało się liczyć. Zaangażowałam się bez reszty” – powiedziała Romualdowi Połczyńskiemu („Scena operowa” nr 3 z 1993 r.). Do grona jej uczniów należą między innymi Barbara Mądra, Elżbieta Ardam, Andrzej Bułto,



Antonina Kaweckaja jako Carmen

W 1983 r. żegna się ze sceną. Na pożegnalnym wieczorze zaśpiewała partię Toski, jedną ze swoich ukochanych ról. Swoją miłość do tej opery Pucciniego udowodniła reżyserując jej inscenizację w Operze Wrocławskiej (na scenie której pojawiała się gościnnie od 1957 r.) – premiera 20 czerwca 1992 r. Pożegnanie ze sceną nie oznacza-

Andrzej Witlewski, Marek Torzewski, Wojciech Drabowicz, Agnieszka Mikołajczyk, każdy z tych artystów odcisnął już trwały ślad w historii polskiej i światowej opery.

Zmarła nagle 6 października 1996 r., miała 73 lata. W trzecią rocznicę śmierci Maestry grupa jej wychowanków powołała w Poznaniu fundację jej imienia. ☉



Elisabeth Joy Roe opowiada o swojej nowej płycie *John Field – Nokturny*

Irlancki kompozytor John Field (1782–1837) był tak urzeczony nocą, że stworzył nowy gatunek muzyczny: nokturn. Od początku XIX w. powstanie wielu dzieł sztuki w innych dyscyplinach, jak poezja i malarstwo zainspirowanych było nocą, jednak Field uznawany jest za twórcę nowego rodzaju utworu w muzycznym kanonie, miniaturowej formy, która zachęci Fryderyka Chopina do skomponowania swego legendarnego zbioru. Według muzykologa Theodore'a Bakera „Field jako pierwszy wprowadził styl, który zupełnie nie wywodził się z ustalonych kategorii, styl, w którym uczucie i melodia, uwolnione z kajdan przymusowej formy rządzą niepodzielnie.(...) Dzięki temu, natchniony wykonawca i uradowany słuchacz mogą dowiedzieć się wiele więcej o prawdziwym życiu duchowym Fielda, niż mogłoby o tym powiedzieć kilka bezdusznych linii prozy. (...) Nieważne, czy to byłby kompozytor, czy wykonawca, każdy z nich miał jeden cel: nadać formę swoim własnym uczuciom”. Field swe początkowe źródła czerpał z wolnych części utworów Haydna, Mozarta, Beethovena, jak również z niektórych arii

operowych, nokturn ujmował istotę romantyzmu w swoich elementach strukturalnych i ekspresywnych. Nokturn, mała forma ze względu na rozmiar, jednak znaczna w zróżnicowaniu emocjonalnym. John Field urodził się w Dublinie, w rodzinie o muzycznych tradycjach – ojciec był skrzypkiem teatral-

Odwracam się do nocy świętej, niewyobrażalnej, tajemniczej – powiedział Novalis – Noc była potężnym źródłem fascynacji dla romantyków. Przed wynalezieniem elektryczności, zmierzch uwalniał ludzi z obręczy konwenansów, które zmuszały ich do łagodzenia swego zachowania w ciągu dnia. Ciemność sprawiała, że opadały maski, ciemność pozwalała na ukazanie się tajemnic i ukrytych prawd.

nym, dziadek zawodowym organistą. Field bardzo wcześnie ukazał swój nadzwyczajny talent muzyczny: w wieku 11 lat, z kompozytorem Muzio Clementim, wyjeżdża uczyć się do Londynu. Kompozytor bierze go pod swoje skrzydła, udziela mu lekcji fortepianu, stara się, by wydano jego pierwsze publikacje i – jako roztropany biznesmen – zatrudnia młodzieńca do sprzedaży instrumentów.

Ta nauka dała Fieldowi okazję do zwiedzenia muzycznych stolic europejskich: Paryża, Wiednia i Petersburga. Zamieszkał w Rosji, zajmował się tam nauczaniem i graniem, zanim wyruszył w swoje europejskie tournée. „Jego śpiewne brzmienia, wdzięk i przejrzystość uderzeń, brak ekshibicjonizmu sprawiły, że dał się zauważyć jako poeta wśród pianistów” (Eve Barsham). I rzeczywiście, cechy te są nierozłączne z jego kompozycjami. Równoległe z licznymi tournée, bogatą działalnością kompozytorską, poślubia swoją dawną uczennicę, pianistkę Adélaïde Percheron, ma dwóch synów (jeden ze związku pozamałżeńskiego) i wie dzie coraz bardziej błogie życie. Po serii chorób, zapada na zapalenie płuc i umiera w Moskwie.

Field komponował głównie na fortepian; stworzył wiele znaczących dzieł, cztery sonaty, siedem koncertów fortepianowych. Jego nokturny nie powinny być traktowane jako poprzednicy nokturnów Chopina: chodzi o prawdziwe, odrębne perły, o utwory o niezwykłej, wręcz dziwnej delikatności i subtelności. Odzwierciedlają ducha człowieka kosmopolity, człowieka złożonego, którego

artystyczne realizacje i osobiste błędzenie przyczyniły się do sukcesów i cierpień o osobliwej sile; utwory te są testamentem jego życia wewnętrznego, połączenie ich stanowi jego najcenniejsze dziedzictwo. Chociaż osiemnaście nokturnów w większości ma charakter spokojny i liryczny, niektóre z nich oddalają się od tradycyjnej definicji pojęcia „nokturnu”. Stereotyp powolnej, sielskiej, sennej bagateli zostaje wystawiony na próbę poprzez pojawienie się żywszych kompozycji. Na przykład, *Nokturn nr 12 E-dur „Midi”* przynosi swawolną przerwę w panującej zadumie, natomiast *Nokturn nr 16 C-dur* zmierza bardziej w stronę fantazji – jest bardziej zażyły i szalony, z zadziwiającymi posunięciami harmonicznymi i emocjonalnymi.

Franz Liszt napisał pochwalny artykuł o Fieldzie i jego nokturnach, określił je jako „prawdziwe arcydzieła wrażliwości”. Nazwa nokturnu odpowiada doskonale utworom, które Field wyobrażał sobie tak je nazwać, przenosząc od pierwszej chwili naszą myśl do tych godzin, gdy dusza, uwolniona od wszystkich codziennych trosk, skupia się jedynie na sobie i unosi się do tajemniczych krain gwieźdznego nieba. W czasie nagrywania nokturnów, wielkim wyzwaniem było zlokalizowanie ostatecznego źródła, ponieważ żadna z licznych wersji drukowanych nie pretendowała do oficjalnego Untertekstu. Chociaż wydanie Schirmera (poprawione przez Liszta w latach 1850.) stanowiło moją główną partyturę, skonsultowałam jeszcze wiele innych wydań, w szczególności wydanie Petersa. Opierając się na poszukiwaniach wokół tych utworów i na biografii ich kompozytora, zdecydowałam się na kolaż i na połączenie różnych wydań, aby dokonać syntezy idei Fielda, a także, by zachować ducha tych nokturnów. Wreszcie, partytura jest jedynie przewodnim schematem, interpretacja muzyczna pozostaje sztuką niezmiernie subiektywną. Co do mnie, za-

wsze pociągała mnie noc i jej symbolika; nawet wtedy, gdy byłam dzieckiem, długo nie zasypiałam, znajdując się naturalnie w połączeniu z tym, co oniryczne i tajemnicze. Kiedy studiowałam w konserwatorium, odkryłam nokturny Fielda, ich nieodparte piękno urzekło mnie od razu. Nokturny te weszły w rezonans z moimi własnymi ideałami romantycznymi i zdawały się otwierać okno na zapomniany świat, bardziej poetycki i bez wątplenia chimeryczny. Tych osiemnaście nokturnów jest promiennym świadectwem oryginalności i wizjonerskiej strony Johna Fielda. W pewien sposób nokturny te dają

brzmieniową formę nocnemu doświadczeniu, ze swoimi nieuświadomionymi pragnieniami, nieokreślonymi majakami i pierwotnymi wspomnieniami. Jest to rodzaj uniwersalnej muzyki, która przekracza granice geograficzne i czasowe, to przypomnienie wiecznego powabu nocy i naszych nieustannych marzeń o ucieczce, o zapomnieniu i o duchowym połączeniu. 🎧

© Decca 2016/Skrót wypowiedzi artystki dla **Muzyka21**:

Alina Banasiak

Tłumaczenie Małgorzata Kaczmarek

Elisabeth Joy Roe
fot. Lisa-Marie Mazzucco



Maestro Donizetti i jego opery (11)

Linda di Chamounix

Adam Czopek

Kilka miesięcy po mediolańskiej prapremierze *Marii Padilla*, również na zamówienie Merellego, który w międzyczasie został impresariem wiedeńskiego Kärntnertortheater (Teatr przy Bramie Karynckiej), rozpoczyna Donizetti pracę nad kolejną operą *Linda di Chamounix*, do której pierwotnie libretto miał napisać Salvatore Cammarano, który jednak szybko z tego zrezygnował. W tej sytuacji do współpracy zaproszono Gaetana Rossiego. Prapremiera, w obecności cesarza Ferdynanda I oraz jego dworu, odbyła się 19 maja 1842 r. na scenie Kärntnertortheater w Wiedniu, pod osobistą dyrekcją Donizettiego. Pierwsza prezentacja najnowszej opery okazała się wielkim sukcesem kompozytora i wykonawców na czele z Eugenią Tadolini w partii Lindy oraz Napoleonem Monarim (Carlo), Felicem Varesim (Antonio) i Mariettą Brambillą (Pierotto). Po przedstawieniu zachwycona wiedeńska publiczność wywoływała kompozytora siedemnaście razy. Opera w swojej pierwszej wiedeńskiej inscenizacji miała w Wiedniu dziewiętnaście przedstawień, przy wypełnionej do ostatniego miejsca widowni. Sukces *Lindy* sprawił też, że Donizettiemu nadano godność kapelmistrza i kompozytora cesarskiego dworu, którą swego czasu piastował Wolfgang Amadeusz Mozart, a później Johann Strauss. Nadano mu również godność honorowego członka Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (Gesellschaft der Musikfreude).

Wiedeńscy krytycy zgodnym chórem chwałą pierwszą wiedeńską operę Donizettiego. „Allgemeine Theaterzeitung” napisał w dniu 25 maja: „... nikt nie miał w Wiedniu tak szybkiej akceptacji jak maestro Donizetti”. Z kolei „Wiener Zeitung” z 27 czerwca zauważył, że: „Linda i jej Pierotto będzie, ku chwale swojego twórcy, podróżować niebawem po całym świecie muzycznym”. Je-

den z wiedeńskich recenzentów rozpytywał się nad niemieckim rodowodem muzyki Lindy. Zostało to natychmiast złośliwie skomentowane przez jednego z włoskich komentatorów: „Partytura *Lindy* jest nie mniej włoska niż wszystkie starsze jej siostry – to ciągle ta sama łatwość, ta sama jasność melodii, ten sam rysunek, i ten sam rytm”.



Eugenia Tadolini, pierwsza Linda z Chamounix

Po głośnym wiedeńskim sukcesie przeniesiono *Lindę* do Paryża, zanim jednak ujrzała światła scenicznej rampy Donizetti to i owo poprawił i co nieco dopisał. Premiera tej wersji miała miejsce w listopadzie 1842 r. w Operze Paryskiej, partię Lindy śpiewała wówczas Fanny Persiani, dla której dopisał Donizetti arię *O luce di quest'amina*, do której sam napisał tekst. Ta aria od pierwszego wykonania przypadła melomanom do gustu stając się niebawem najbardziej znanym fragmentem tej opery. Paryski sukces był nie mniejszy niż ten w Wiedniu. I podobnie jak w stolicy Austrii podnoszono niezwykłe walory partytury ze znakomitą, „dopra-

cowaną w każdym szczególe” instrumentacją na czele. Oczywiście najnowsza opera podziwianego kompozytora wywołała zrozumiałe zainteresowanie w jego ojczyźnie. W latach 1843–1845 miały miejsce premiery w większości włoskich teatrów operowych. Pierwszym był Teatro Carignano w Turynie, gdzie *Linda* pojawiła się 17 listopada 1842 r.

La Scala pierwszy raz wystawiła *Lindę* w maju 1844 r. również z Eugenią Tadolini w partii tytułowej. Obok niej w obsadzie znaleźli się Marietta Alboni (Pierotto), Virginio Collini (Antonio), Italo Gardoni (Carlo). Przedstawienie zostało wystawione w La Scali 14 razy. Doliczono się, że do 1850 r. na włoskich scenach wystawiono tę operę około 130 razy. Od tego momentu *Linda z Chamounix* stale utrzymuje się w światowym repertuarze. Choć nie ma co urywać, z racji trudności, jakie musi pokonać wykonawczynie partii tytułowej, pozostaje na uboczu tak zwanego „żelaznego repertuaru”. Ale jeżeli tylko znajdzie się odpowiedniej klasy śpiewaczka koloraturowa to opera jest chętnie wystawiana i równie chętnie słuchana. Ostatnimi laty sukces temu dziełu zapewniały kreacje Todi dal Monte, Edity Gruberowej, Viktorii Lokukianetz, Majelli Cullagh oraz Stelli

Valetti, Mirelli Devia i Marii Luisie Cioni. Polska premiera odbyła się w 1844 r. na scenie Opery we Lwowie. Warszawa poznała *Lindę* 11 lipca 1847 r., z polskim tekstem Jana Jasińskiego, pod dyrekcją Jana Quatriniego, do końca roku prezentowano ją 11 razy. Inscenizację wielokrotnie wznawiano, utrzymała się na afiszu do 1879 r. Drugi raz zaprezentowano *Lindę di Chamounix* na warszawskiej scenie dopiero od 3 maja 1895 r., dyrygował Franciszek Spetrino. Trzeciego razu dotychczas nie było, bo jakoś dyrektorzy naszych operowych scen nie spoglądają z łaskawym okiem w kierunku *Lindy di Chamounix*, choć kilka znakomitych sopranów

koloraturowych, które bez większego problemu poradziły by sobie z tą trudną partią, mieli do dyspozycji.

Linda di Chamounix dedykowana cesarzowej Marii Annie Karolinie Sabaudzkiej, w swojej istocie jest, tak jak większość oper bel canto, dziełem na wskroś romantycznym, z całym tego okresu bagażem zalet i wad. Linda, młoda kobieta z Chamounix, wsi w Sabaudii, kocha z wzajemnością ubogiego malarza Carla. Ale w niej kocha się również podstarzały Markiz de Boisfleury. Aby ustrzec córkę przed zalotami Markiza ojciec wysyła ją do Paryża, szybko też zjawia Carl, który okazuje się nie ubogim malarzem lecz synem właścicielki sabaudzkiej wsi, w której mieszka rodzina Lindy. Jest też siostrzeńcem Markiza, który również pojawia się w Paryżu w poszukiwaniu Lindy, która daje mu kosza i pozbawia złudzeń: nie kocha go i nie chce go znać. Ale zakochana dziewczyna zupełnie nie zdaje sobie sprawy z tego, że nad jej losem gromadzą się czarne chmury. Matka nie zważając na protesty zmusza Carla, by poślubił pannę równą mu urodzeniem i majątkiem. Ma już na oku taką dziewczynę, więc szybko doprowadza do zaręczyn. Linda na wiadomość o tym traci zmysły (to kolejna w operach Donizettiego scena obłąkania). Niezależnie, pozbawioną zmysłów Lindę przyprowadza do rodzinnej wioski jej wierny przyjaciel Pierrotto, będący piękną spodenkową rolą dla mezzosopranu. W ślad za Lindą wraca do wioski Carlo, który na wieść o chorobie ukochanej zerwał narzucone mu przez matkę zaręczyny i teraz prosi Antonia, ojca Lindy, o jej rękę. Zgoda ojca i wiara w bezgraniczną miłość Carla przywraca Lindzie pełnię umysłowych władz. Już nie stoi na przeszkodzie szczęściu i miłości, co najpełniej obrazuje śpiewany przez zakochanych finałowy duet *Di tue pene*. Naiwne!?, ale takie właśnie są libretta operowe epoki romantyzmu.

Pełna partytura tej opery do libretta Gaetana Rossiego opartego na sztuce *Le grâce de Dieu* Adolpha Philippe'a d'Ennery'ego, powstała w przeciągu zaledwie dwóch miesięcy na przełomie 1841 i 1842 r. Jedynie uwerturę, jedną z najbardziej błyskotliwych, skomponował Donizetti bezpośrednio przez wiedeńską prapremierę. Jej muzyczną treść wywiódł z pierwszej części swojego *Kwartetu smyczkowego e-moll* nr 18 skompono-

wanego w Neapolu w 1836 r. Muzyka *Lindy di Chamounix* zachwyca od pierwszej do ostatniej frazy bogactwem melodycznej inwencji, kolorystyką, kunsztowną instrumentacją i wyszukaną, pełną subtelnych niuansów, harmoniką.

Karnawał roku 1842 spędził Donizetti w Mediolanie w pałacu swojej wiernej przyjaciółki Giuseppiny Appiani, gdzie między jednym a drugim wyjściem na karnawalowy bal pracuje nad ukończeniem partytury *Lindy di Chamounix*. Zanim jednak pojedzie z jej partyturą do Wiednia wpadnie na chwilę do Bergamo i Bolonii, a w międzyczasie również na chwilę wróci do Mediolanu, gdzie chce koniecznie uczestniczyć w prapremierze opery *Nabucco* Verdiego, młodego dobrze się zapowiadającego kompozytora, który jest dopiero na początku swojej artystycznej drogi. Prapremiera zakończyła się ogromnym sukcesem Verdiego, a Donizet-

chała matki, przez co wiele musiała wycierpieć. Uznanie wywołała błyskotliwa aria „tyrolska” Lindy *Non so, quella canzon mi in tenerisce* oraz duety *Da quel di* Lindy i Karola oraz *Quella pietà* Antonia i Prefekta z I aktu. Pierwszy jest wyznaniem uczuć, drugi ostrzeżeniem przed zagrożeniem Lindy ze strony Markiza, który za wszelką cenę chce uwieść niewinne dziewczę. Nastrój drugiego aktu budują również duety, najpierw *Al bel destin*, w którym Linda wyznaje Pierrotto, że Karol nie jest ubogim malarzem, tylko wicehrabią de Serwal, siostrzeńcem Markiza de Boisfleury. Kolejny duet *Io vi dico che partite* to obraz chwili, w której Linda bezceremonialnie daje kosza nachodzącemu ją w paryskim mieszkaniu Markizowi. Wiele dramatyzmu zawarł kompozytor w finałowej scenie II aktu – *A consolarmi affrettisi – No, non è ver*, w której Linda dowiaduje się, że jej ukochany przygotowuje się do ślubu

z inną kobietą, co sprawia, że popada w obłąd. W trzeci akt wprowadza widza scena zabawy mieszkańców wsi – chór *Viva! Viva!*. W taką atmosferę wprowadzają Pierrotto i Antonio ogarniętą obłądem Lindę, za którą przyjechał też Carlo. Zdążył już zerwać zaręczyny z narzeczoną i pobiegł za ukochaną. Teraz przekonuje Prefekta do tego, że matka już pogodziła się z tym, iż Carlo kocha Lindę i wyraża zgodę na ich małżeństwo. Jednak umysł



Linda di Chamounix w Gissen, 2015 r.
fot. Rolf K. Wegst

ti po wysłuchaniu opery powtarzał ponoć „Och ten *Nabucco*. Piękny! Piękny! Piękny!”. Wreszcie w kwietniu pojawia się w Wiedniu, gdzie jest przyjmowany z należnym mu szacunkiem. Zanim odbędzie się prapremiera *Lindy* Donizetti, na życzenie dworu cesarskiego, dyryguje z wielkim powodzeniem, wykonaniem *Stabat Mater* Rossiniego. Cesarz Ferdynand I obdarowuje go z tej okazji kosztowną szpilką z brylantami. Donizetti w rewanżu komponuje *Ave Maria* na pięć głosów i orkiestrę smyczkową, które dedykuje cesarzowej Marii Annie Karolinie. Sukces wiedeńskiej premiery *Lindy* wywołał zrozumiałe zainteresowanie jej partyturą niezwykle bogatą pod względem kolorystyki i harmoniki oraz melodyki, budujących klimat całej opery. Zachwycono się smutną opowieścią Pierrotta, przyjaciela Lindy, który w arii *Cari luoghi – Per sua madre* opowiada o niesfornej dziewczynie, która nie słu-

Lindy nadal pozostaje zmałowany, więc Carlo szuka wszelkich sposobów, by Linda odzyskała pełnię umysłowych władz – aria *E la voce che premiera*. Wreszcie modlitwy wieśniaków i starania Carla odnoszą właściwy skutek. Linda zaczyna rozpoznawać otoczenie i sytuację. Teraz już nic nie stoi na przeszkodzie małżeńskiemu szczęściu Lindy i Carla – duet *Di tue pene*. Operę kończy piękny finał *Compi o Ciel la nostra spece*. Ważną rolę odgrywają w tej operze sceny z chórem, to one nadają wielu scenom pierwszego i trzeciego aktu sielski charakter. Można się o tym przekonać już na samym początku – chór wieśniaków *Presti al Tempi*, to obraz takiej właśnie pogodnej sielanki. W trzecim akcie na specjalną uwagę zasługuje dramatyczne *Larghetto* oraz piękna, pełna skupienia modlitwa śpiewana a cappella przez mieszkańców wioski. ☺

Karol Rathaus i jego kwartety smyczkowe

Stanisław Lubliński

Karol Rathaus pozostaje kompozytorem wciąż nieznanym i niedocenionym. Sporadyczne publikacje na temat jego twórczości stanowią zaledwie kroplę w morzu badań i poszukiwań, jakie należałoby przedsięwziąć. Warto jednak wspomnieć zeszyt prac naukowych, opublikowany jako kwartalnik *Muzyka*, redagowany przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod redakcją Macieja Gołąba i obszerną, wnikliwą pracę Elżbiety Gromadzkiej na temat kwartetów smyczkowych Rathausa, napisaną na Wydziale Historycznym Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Część obszernej spuścizny K. Rathausa – m.in. *Polonez symfoniczny* op. 52, *Koncert fortepianowy* op. 45, *Vision dramatique* op. 55, *Uriel Acosta, Symfonia nr 1* op. 5, *Der letzte Pierrot, Suita na skrzypce i orkiestrę* op. 27, *Serenada na orkiestrę* op. 35, *Suita orkiestrowa* op. 2 – wydały już znane zagraniczne wydawnictwa płytowe.

Postać K. Rathausa, niezwykle barwna i interesująca, warta jest przedstawienia szerszemu kręgowi melomanów, co niniejszym czynię. Urodził się 16 września 1895 r. w Tarnopolu w rodzinie żydowskiej. Rodzina Rathausa od lat pielęgnowała tradycje muzyczne. Pradziadowie i dziadowie byli zawodowymi muzykami, a wuj Chune Wolfsthal zdobył sławę jako skrzypek i kompozytor. Jedynie ojciec nie był muzykiem, a pracował jako weterynarz w Tarnopolu; ta ucieczka od rodzinnych tradycji wynikała w dużej mierze z nędzy, w jakiej zapewne musieli żyć jego przodkowie. Młody Rathaus w wieku sześciu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie, a mając siedem lat podjął pierwsze próby kompozytorskie (niestety nie zachował się żaden z utworów z tamtego okresu). Ojciec w nieprzeciętnie uzdolnionym synu zobaczył nawrót „choroby rodzinnej” i postanowił skierować go na pewniejszą i bardziej solidną drogę. Mimo to, nie zdołał przeciwstawić się woli Karola i po ukończeniu przez niego gimnazjum, udał się do Wiednia, aby zasięgnąć rady mistrzów muzyki. Wyniki przesłuchań okazały się nader obiecujące, dlatego ojciec Rathausa zezwo-

lił mu na kształcenie muzyczne. Młody Rathaus rozpoczął naukę kompozycji na Akademii Muzycznej w Wiedniu w klasie wybitnego pedagoga Franza Schrekera (warto wspomnieć, że z grona jego uczniów wyszło wiele wspaniałych postaci, m.in. Alois Haba, Berthold Goldschmidt i Ernst Křenek). Równolegle jednak Rathaus zapisał się na Uniwersytet na wydział prawa, z którego potem przeniósł się na wydział historii i zakończył edukację z przeciętnymi wynikami. Na rok 1919 datuje się pierwszy publiczny występ Rathausa jako pianisty i kompozytora – prezentacja *Wariacji i fugi na temat Maxa Regera* op. 1. Utwór ten otworzył młodemu artyście drogę do długotrwałego kontraktu z prestiżową firmą wydawniczą Universal Edition. Już w 1920 r. oficyna opublikowała *Sonatę fortepianową* op. 2, a od 1921 r. Rathaus związał się z tą poważną instytucją na dziesięć lat. W latach dwudziestych i trzydziestych los skierował kompozytora na inne tory. Gdy kultowy wówczas pedagog i charyzmatyczny przywódca muzycznej młodzieży Franz Schreker otrzymał stanowisko w berlińskiej Hochschule, Rathaus bezwzględnie podążył za mistrzem.

Ożywczy powiew europejskiej awangardy, postęp i eksperymenty w muzyce porwały Rathausa. Właśnie na niemieckiej ziemi powstały najbardziej wartościowe i zarazem kontrowersyjne dzieła, będące jednak wyznacznikami stylu kompozytora. Wystarczy wspomnieć dwie monumentalne, pełne rozmachu i błyskotliwych pomysłów fakturalnych symfonie, okryte skandalami premierowymi ze względu na ich nowatorstwo, *Uwerturę* op. 22 wykonaną po raz pierwszy przez Filharmonię Berlińską pod batutą legendarnego Wilhelma Furtwänglera, znaczący niebywałym sukcesem balet *Der letzte Pierrot* op. 19 (*Ostatni Pierrot*), wykonany pierwszy raz w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden pod dyrekcją G. Szella i operę *Fremde Erde* op. 25 (*Obca ziemia*). Ta ostatnia wywołała istną burzę i spowodowała rozbieżność opinii od szczerzego zachwyty po potępienie. Skrajności w ocenach kompozycji Rathausa wynikały w dużej mierze z faktu, iż twórca dość niety-

powo, jak na owe czasy, łączył tradycję z nowoczesnością.

Muzyka Rathausa na dużych przestrzeniach odchodzi od tonalności, choć delikatne powiązania z harmoniką funkcyjną pozostają. Niewątpliwie nosi ona znamiona awangardy. W fakturze orkiestrowej dostrzegamy wirtuozerię instrumentacji, ciekawe plany brzmieniowe, wynikiem z nakładania różnych planów melodyczno-harmonicznych, ale i charakterystyczną dla szkoły niemieckiej masywność i potęgę brzmienia.

Mimo sporadycznych przejawów niezadowolonych krytyków, Rathaus cieszył się dużym powodzeniem. Pojawiały się coraz to nowe zamówienia, a wykonań też nie brakowało. Mimo to, kilka skandali zapisało się w pamięci kompozytora. Z racji tego, że był człowiekiem bardzo wrażliwym, ciężko znosił tak ostrą krytykę. Dlatego postanowił zwrócić się ku muzyce „środką”, komponując ilustracje do sztuk teatralnych i filmowych. Wśród nich, szczególną pozycję zajmuje partytura do *Uriela Acosty* oraz muzyka do filmu *Bracia Karamazow*. Te dwie pozycje to sukcesy światowego formatu.

Narastająca fala antysemityzmu w Niemczech przed dojściem Hitlera do władzy, inflacja i ogólna nęda spowodowały kryzys psychiczny u Rathausa. Kompozytor czuł się zbyt ciężki.

Dalsza droga twórcza wiedzie Rathausa do Paryża, stamtąd do Londynu. W utworach powstałych w Anglii najbardziej odczuwa się mistyczny niepokój, nerwowość i tajemniczość (balet *Le lion amoureux* op. 42, *III Kwartet smyczkowy*). Przebywając na brytyjskiej ziemi, Rathaus czuł się odizolowany od wszystkiego, zwłaszcza od europejskich prądów w sztuce. Brak obywatelstwa i odmowa posady w BBC, w ostatniej chwili zmuszają go do kolejnej emigracji. Tym razem stopa kompozytora stanęła na „ziemi obiecanej” – w Stanach Zjednoczonych. Artysta na krótki czas udaje się do Hollywood. Tam powstają najlepsze ścieżki dźwiękowe: muzyka do *Let us live* Johna Brahma, muzyka do dramatu *Herodes and Marianne* oraz takie utwory symfoniczne, jak *Polonez sym-*

foniczny op. 52, *Visions dramatique* op. 55 i *Louisville Prelude na orkiestrę* op. 71. Mimo kłopotów osobistych i uczucia wyobcowania w nowym środowisku, Rathaus zdał sobie sprawę, że jedyną drogą utrzymania się (dyskretnie omijając siła przemysłu komercyjnego) jest objęcie stanowiska dydaktycznego. W roku 1940 otrzymał stanowisko profesora kompozycji w Queens College of the City of New York i bardzo szybko zdobył uznanie jako reformator wydziału muzycznego, charyzmatyczny pedagog i przyjaciel muzycznej młodzieży. Wiele jego dzieł wykonano w ramach festiwalu Towarzystwa Muzyki Współczesnej, którego członkiem zarządu Rathaus był w Europie i w USA. Tamże światową premierę miał *Koncert fortepianowy* op. 45, który otrzymał bardzo przychylne recenzje. Utwory symfoniczne włączyli do repertuaru najlepszych orkiestr w Stanach Zjednoczonych znakomici dyrygenci: A. Rodziński z New York Philharmony wykonał *Poloneza symfonicznego*, D. Mitropoulos dyrygował nowojorską premierą *Vision dramatique*, St. Louis Symphony Orchestra pod batutą W. Golschmanna wykonała uwerturę *Salisbury Cove* op. 65, a *Louisville Prelude* zamówiła Louisville Orchestra pod dyрекcją R. Whitneya.

Do wielkich osiągnięć K. Rathausa zaliczyć należy odrestaurowanie partytury *Borysa Godunowa* Musorgskiego na zamówienie Metropolitan Opera. Przedstawienie z muzyką według partytury opracowanej przez Rathausa podobało się niezmiernie, choć i tu zwolennicy orkiestracji dokonanej przez Rimskiego-Korsakowa długo polemizowali na łamach prasy ze zwolennikami Rathausa.

Kompozytor, niezwykle zaangażowany w pracę twórczą i współpracę z młodzieżą akademicką cenil sobie rozważania na temat pozycji muzyki elitarnej w jego czasach. Stąd liczne wykłady, podróże do Europy i publikacje. W ostatnich latach swego życia Rathaus zdążył skomponować I część *Divertimenta na instrumenty dęte* i *V Kwartet smyczkowy*. Zmarł w 21 listopada 1954 r. w Nowym Jorku. Po śmierci Rathausa założono towarzystwo jego imienia – *Karol Rathaus Memorial Association* i ufundowano nagrodę, przyznawaną najlepszym studentom. W 1960 r. wybudowano w Queens College *Karol Rathaus Hall*.

Rathaus praktycznie nie należał do żadnej szkoły kompozytorskiej, jednak jego związki z polską tradycją są bardzo silne. Często bowiem sięgał po formę poloneza lub mazurka. Z drugiej strony, stosując atonalność, polifonię i w szerokim zakresie pojętą pracę przetworzeniową, sięga nawet po dwunastotonowy materiał w *V Kwartecie smyczkowym*. Mimo to, trudno go zakwalifikować

nia elementów uporządkowanych, podlegających jednej idei. Przykładem może być *Koncert fortepianowy*, którego trzy części zbudowane są na zasadzie kształtowania tego samego, wyjściowego materiału tematycznego. Wielką uwagę poświęcał formie, także w muzyce filmowej.

Muzyka Rathausa wzbudza silne emocje. Jej dramatyzm i monumentalizm nie mogą



Karol Rathaus

do jakiegokolwiek nurtu. Kompozytor bardzo wysoko cenil dzieła Bartóka i Schoenberga. Obficie czerpał z ich pomysłów, jednak nie poszedł w ich ślady.

Rathaus potrafił jasno określić swe cele. Jego dzieła powstawały w wyniku połącze-

pozostawił słuchacza obojętnym. Alfred Einstein nazwał Rathausa jednym z najbardziej niezależnych współczesnych kompozytorów. Oto, co sam twórca mówił o swojej sztuce i muzyce: „Muzyka prowadzi, czerpie, wzmacnia, wystrza albo łagodzi. Muzy-

ka pogłębia, czyni ze słów symbole, z idei przeżycia. Ale i muzyka służy z kolei pewnej nadrzędnej idei”.

Premierowe nagranie wszystkich zachowanych kwartetów Karola Rathausa zrealizowało wydawnictwo Acte Préalable wraz z artystkami z kwartetu Amar Corde. Nagranie to, jak na razie jedyne, jest kolejnym przykładem tego, jak wspinała się muzyka polska, jak bardzo jest ona zakorzeniona w światowej tradycji i jak wiele do niej wnosi.

Forma kwartetu szczególnie intrygowała kompozytora, mimo że jego domeną była muzyka symfoniczna i filmowa (warto też wspomnieć o licznych utworach na fortepian, m.in. *Pięć utworów na fortepian* op. 9, *Trzy Mazurki* op. 28, 4 sonaty fortepianowe). Z pięciu kwartetów smyczkowych zachowały się tylko trzy. Rękopisy dwóch pierwszych zginęły w pożarze, spowodowanym bombardowaniem Londynu w czasie wojny.

III Kwartet op. 41 powstał w 1936 r. i miał prawykonanie w Londynie 18 czerwca 1938 r. na XVII Festiwalu, organizowanym przez ISCM. *IV Kwartet* op. 59 powstał w 1946 r., a *V Kwartet* op. 72 powstał w lipcu 1954 r., na krótko przed śmiercią kompozytora.

Forma kwartetu smyczkowego stała się dla Rathausa polem eksperymentów i reorganizacji w zakresie dialogowania i jasnych relacji melodyczno-harmonicznych. Biorąc pod uwagę kształtowanie formy, wzorem dla kompozytora stały się późne kwartety Beethovena. Polifonia odgrywa istotną rolę u Rathausa, gdyż posiada rolę konstrukcyjną i porządkującą. Nie sposób nie przypisać znaczenia pracy motywicznej, wówczas większe fragmenty dzieła są „wysnute” z jednej podstawowej struktury, a różne warstwy melodyczno-harmoniczne ulegają wariacyjnym opracowaniom i przekształceniom. Znamienne dla Rathausa jest bezustanne przetwarzanie materiału wyjściowego (nawiązanie do *Kwartetów* op. 30 A. Schoenberga). Bywa, że każdy temat jest tak przekształcony, że staje się na pierwszy rzut oka nierozpoznawalny.

Kwartety smyczkowe są atonalne. Ostry, przeszywający ton jest charakterystyczny dla tych trzech utworów. Mimo to, harmonika funkcyjna pozostaje dla kompozytora czymś w rodzaju epicentrum, stąd delikatne powiązania tonalne na krótkich przestrzeniach. Ciekawe jest nakładanie się różnych planów brzmieniowych (nuty stałe, ostinata,

tryle – inspiracja bartórkowska). Niezwykle ważną rolę odgrywa również rytmika organizująca przestrzeń, porządkująca i rygorystyczna. Zwracam uwagę na częste zmiany metrum w *III* i *IV Kwartecie*, co bez wątpienia przydaje dziełom przekory i stanowi kolejny element kalejdoskopu wrażeń.

W każdym z kwartetów Rathausa czynnik ekspresyjny pozostaje wyznacznikiem tworzenia specyficznej aury brzmieniowej. Kombinacje układów pionowych i poziomych, częste operowanie interwałem trytonu i kwarty wytwarza napięcia, które nie rozwiązują się, lecz stale kumulują (*Sarabanda* w *III Kwartecie*).

W ogólnej budowie i układzie formalnym, kwartety smyczkowe Rathausa nawiązują do kwartetów klasycznych. *IV* i *V Kwar-*

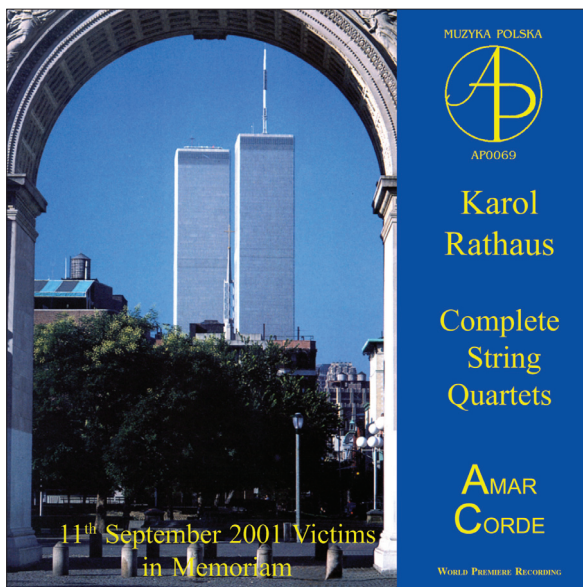
tych środków technicznych, wzbogaconych o elementy sonorystyczne (np. artykulacja w środkowej części *V Kwartetu* – gra pizzicato i sul ponticello – gra drewnianą struną smyczka) świadczy o mistrzostwie warsztatowym i zdolności celowego retuszowania dla nadania formie rysów indywidualnych.

Język harmoniczny w kwartetach Rathausa ulega ewolucji. Ta bowiem prowadzi do większej dyscypliny. Jeszcze w *III Kwartecie* organizacja materiału podlega licznym urozmaiceniom na krótkich przestrzeniach. *IV Kwartet* jest utworem bardziej zdyscyplinowanym, ponieważ wiele współbrzmień wpływa na zespolenie cyklu. Wielką rolę odgrywają tu tematy tonalne, bardzo liczne w porównaniu do pozostałych kwartetów. Właśnie *IV Kwartet* jawi się jako forma najbardziej skonsolidowana harmonicznie i przyjazna dla ucha melomana, któremu obce są jeszcze tajniki dodekafonii, polegającej na regulowaniu materiału poprzez stosowanie serii dwunastu dźwięków w różnych wariantach (m.in. w odwróceniu, transpozycji i układaniu linii poprzez zestawianie w różnych układach 12 dźwięków).

W *V Kwartecie smyczkowym* Rathaus sięgnął po dodekafonię, idąc śladem mistrza Schoenberga. O ile jednak Schoenberg czynił rozmaite „akrobacje” posługując się serią, o tyle u Rathausa dominuje wyjściowa, zasadnicza postać serii, a sposób jej wprowadzania pozostaje niezwykle czytelny.

Na podstawie kwartetów smyczkowych można zdefiniować styl Rathausa. Z pewnością czerpał z tradycji, mimo to, nie naśladował ślepo i bezwiednie. Ciekawe, że współczesny kompozytorowi Hindemith napisał aleatoryczny kwartet smyczkowy, natomiast takie nowinki nie zainteresowały Rathausa. Zupełnie nie podejmował nieodpowiedzialnych kroków za wszelką cenę. Komponował, będąc zawsze przygotowanym, zdyscyplinowanym i ostrożnym.

Warto zapoznać się z tą muzyką, arcytrudną, ale na pewno stanowiącą świetną rozrywkę intelektualną i emocjonalną. Mam nadzieję, że wspomniane kwartety smyczkowe nie pozostawią nikogo obojętnym na dokonania i mistrzostwo warsztatowe ich twórcy. Uważam, że dzieła Karola Rathausa zasługują na częstsze goszczenie na salach koncertowych. 🎻



tet posiada budowę trzyczęściową w układzie części: szybka – wolna – szybka. Jedyne *III Kwartet* posiada budowę pięcioczęściową. Zaznacza się również u Rathausa wierność klasycznym formom i fakturom. Część pierwsza to allegro sonatowe, zaś część finałowa – rondo. Oczywiście zasady kształtowania poszczególnych ustępów pozostają indywidualnym polem działania kompozytora ze względu na mnogość i różnorodność tematów pobocznych i kombinacje w operowaniu segmentami. I tak np. w *III Kwartecie* ekspozycja i przetworzenie są połączone w jedną, spójną całość, która potem jest reprzytowana. Z kolei we wszystkich rondach Rathaus wykorzystuje na dużą skalę środki techniki wariacyjno-przetworzeniowej. Wariacyjnemu przekształcaniu ulegają intensywnie tematy refrenów, te z kolei przenikają do przeplatających je kupletów i wpływają na silną integrację formy. Zastosowanie



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

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

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

Géza Zichy
 1849 – 1924

Fortepianowe Dzieła Wszystkie

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

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable

Géza Zichy
Complete Piano Works

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

world premiere recording

Artur Cimirro

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

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

Géza Zichy
 1849 – 1924

Wszystkie Transkrypcje Fortepianowe

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

Artur Cimirro, fortepian

Acte Préalable

Géza Zichy
Complete Piano Transcriptions

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

world premiere recording

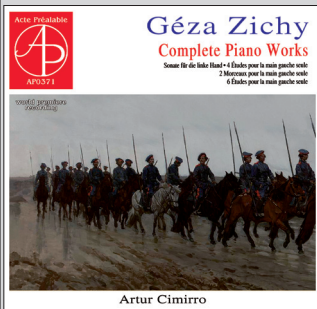
Artur Cimirro

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

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

PALCEM PO PŁYCIĘ

GÉZA ZICHY – FENOMENALNY, JEDNORĘKI WIRTUOZ



Artur Cimirro

GÉZA ZICHY

Complete Piano Works: Sonata für Pianoforte für die linke Hand, Deux Morceaux pour la main gauche seule, Quatre Etudes pour la main gauche seule, Six Etudes pour la main gauche seule

Artur Cimirro, fortepiano

Acte Préalable AP0371 • w. 2016, n. 2016 • 55'20"

Muzyka21
płyta miesiąca



Artur Cimirro

Complete Piano Transcriptions: 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-Fantasia, Rákóczy March

Acte Préalable AP0372 • w. 2016, n. 2016 • 57'16"

☆☆☆☆☆

Géza Zichy urodził się 22 lipca 1849 r. w niewielkiej miejscowości na Węgrzech. Od dziecka marzył, by zostać pianistą i już w wieku sześciu lat był uczniem Franciszka Liszta, a następnie Friedricha Wolkmanna. I można by powiedzieć, że wszystkie pragnienia runęły pewnego wrześniowego dnia 1863 r. – podczas polowania w wyniku wypadku stracił prawą rękę. Jednak młody artysta, pomimo tak wielkiej tragedii nie zrezygnował z obranego kierunku. O jego zdeterminowaniu świadczą słowa, jakie napisał w liście do swojego nauczyciela, stwierdzając: „jeżeli dokładnie za rok nie będę w stanie robić jedną ręką tego, co inni robią dwiema, to strzelę sobie w głowę”. Dwa omawiane woluminy są dowodem na to, że pianista stał się nie tylko pierwszym na świecie zawodowym jednorękim pianistą, ale także znakomitym wirtuozem i kompozytorem. Liczne podróże wypełnione koncertami u boku swojego profesora sprawiły, że szybko zdobywał dużą popularność. To właśnie Lisztowi postanowił zadedykować zbiór *Six Études pour la main gauche seule*, którego wysłuchamy w wykonaniu Artura Cimirro. To cykl utworów, w których wyraźnie zarysowuje się nie tylko twórca formy poematu symfonicznego, ale między innymi też i Franciszka Schuberta. *Le Roi des Aulnes* to transkrypcja jednej z najbardziej znanych pieśni prekursora romantyzmu. Natomiast *Rhapsodie hongroise* to hołd złożony swojemu pedagogowi. Odnajdujemy

tam wyraźne wpływy jednej z *Rapsodii*. Należy przyznać, że pianista z Brazylii nie tylko udowadnia swoje możliwości, ale w sposób przemawiający do słuchacza prezentuje twórczość odsłaniającą przed nami inne oblicze fortepiano. Podobne cechy przybiera inny cykl czterech kompozycji, który rozpoczyna etiuda koncertowa. Bez wątplenia punktem kulminacyjnym woluminu jest trzyczęściowa sonata. Pomimo klasycznej formy odnajdujemy w niej cechy, dzięki którym Węgier jawi się przed nami jako dojrzały twórca epoki romantyzmu. Pierwsza część to kolejne nawiązanie do Liszta. Tym razem odnajdujemy tam motywy zaczerpnięte z *Tasso*. Uwagę słuchacza przykuwa także część ostatnia – *Allegro com brio* utrzymane w formie scherza. Bez wątplenia można ją określić jako najbardziej wymagający fragment na zaprezentowanej płycie.

Drugi wolumin odśladania przed nami komplet transkrypcji przystosowanych do wykonania lewą ręką. Wśród nich znalazły się przede wszystkim

dzieła kompozytorów współczesnych Węgrów, a także tych, których twórczość stanowiła dla niego wyraźne źródło inspiracji, czego dowodem jest także pierwszy z omówionych krążków. *Chaconne* BWV 1004 to kompozycja bardzo wymagająca, trudna do wyobrażenia dla ludzi współczesnych Bachowi. Węgier dokonując syntezy wydobywa najistotniejsze elementy z dzieła lipskiego kantora. Podobnie jak w poprzednim albumie ważne miejsce zajmuje twórczość będąca tym razem opracowaniem dzieł Liszta. Na uwagę zasługuje w sposób szczególny *Liebestraum*. Mało kto dzisiaj pamięta, że jest to jedyna aranżacja tego utworu, jaką zatwierdził autor pierwowzoru. Płyta zastała także uzupełniona o nowo odnaną kompozycję – *Wejście i hymn królewski*, będący częścią jednej z oper autorstwa kompozytora. Nie pozostaje nam zatem nic innego, jak czekać na kolejne odkrycia pianisty z za oceanu.

Karol Rzepecki



Artur Cimirro
fot. Jo Roberts

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty skrzypcowe nr 5 i 10
Ian Watson, pianoforte; Susanna Ogata, skrzypce

Coro COR16143 • w. 2016 • 50'37"
☆☆☆☆☆

Świeżość, pewna jaskrawość barw i modernistyczny charakter obrazu zdobiącego okładkę płyty znakomicie współgra z jej muzyczną zawartością. Znalazły się na niej dwie sonaty skrzypcowe, a właściwie sonaty na fortepian/pianoforte i skrzypce Ludwiga van Beethovena: chyba najwdzięczniejsza i najradośniejsza *Wiosenna nr 5 F-dur* op. 24 oraz ostatnia, *nr 10 G-dur* op. 96. Płyta stanowi drugi wolumin w serii mającej prezentować komplet sonat skrzypcowych Beethovena utrwalonych na instrumentach z epoki (pianoforte Paula McNulty'ego będące kopią instrumentu Antona Waltera z początku XIX w. i skrzypce Josepha Klotza z 1772 r.) i w stylistyce nurtu historycznie poinformowanego, w wykonaniu skrzypaczki Susanny Ogaty i pianisty Iana Watsona. Pierwszy z krążków cyklu, zawierający *Kreutzerowską* i *Sonatę a-moll* nr 4 op. 23, został ciepło przyjęty przez międzynarodową krytykę. Omawiany, drugi, utrzymuje podobnie wysoki poziom. W wykonaniu przede wszystkim uwagę zwraca warstwa czysto brzmieniowa wyznaczana przez barwy instrumentów. Interesują-

cy, sprężysty, zdecydowanie bardziej „drewniano” (chwilami „perkusyjny”) niż „metalowy” dźwięk pianoforte, dający ciągle wrażenie portato tudzież staccato, co warunkuje klarowność, wyraźnie wyodrębnia tony i harmonie następujące w porządku horyzontalnym, równoważą piękne, charakterystycznie wyraziste, a momentami – zwłaszcza w wysokich rejestrach, przenikliwe, brzmienie skrzypiec. Artyści grają z maksymalną naturalnością i prostotą, śmiało, wyraźnie zaznaczając każdą muzyczną myśl, motyw, frazę. Wszystkie szybsze przebiegi brzmią bardzo przejrzysto, co jest zasługą tak instrumentów (wskazane wyżej walory), jak i samych muzyków (wysoki poziom precyzji technicznej). Dobrane tempa są trafne, doskonale uchwycone. Wykonanie ma w sobie wiele szczerego entuzjazmu i zachwytu muzyką – w połączeniu z czysto zmysłowymi cechami brzmieniowymi sprawia wrażenie właśnie świeżości. Takie skojarzenia budzi już początkowe *Allegro* z *Sonaty „Wiosennej”* – artyści bardzo „do serca” wzięli sobie jej ilustracyjny tytuł, w który wpisuje się nawet pewna „burzliwość”. W drugiej części uwagę zwraca piękne dialogowanie instrumentów, narracyjność, wrażliwość na siebie nawzajem, doskonale „współgranie”. Żwawo brzmiące *Scherzo*, bardzo rytmiczne, quasi-wojskowe, zasługuje na miano „ciętego dowcipu”. Z kolei finałowe *Rondo* na powrót przynosi skojarzenia ewokowane przez pierwszą część. Nie mniej atrakcyjne jest wykonanie *Sonaty G-dur* op. 96. Uwagę zwraca tutaj zwłaszcza pełne subtelności *Adagio espressivo* oraz iskrzące się fascynującymi po-

myślami finałowe *Poco allegretto*, pomyślane przez kompozytora jako temat z ośmioma wariacjami, co stwarza wykonawcom prawdziwe pole do uruchomienia szalonej fantazji. Zapowiada się zatem godna alternatywa dla bardzo wartościowego nagrania Midori Seiler i Josa van Immerseela, również wykorzystującego dawne instrumenty.

Łukasz Kaczmarek



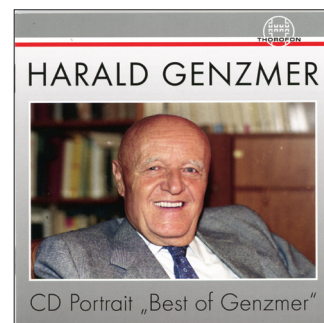
FRYDERYK CHOPIN
Ballady, Berceuse, Mazurki op. 17

Yundi, fortepian
Deutsche Grammophon 481 2443 • w. 2016 • 56'00"
☆☆☆☆☆

To piąta płyta chińskiego pianisty Yundiego Li, laureata I nagrody na XIV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina, a kolejna z rzędu poświęcona dziełom Chopina. Chopinowskie ballady zaliczane są w poczet najbardziej znaczących dzieł fortepianowych XIX w. Wszystkie stawiają pianistom duże wymagania techniczne. Album otwiera wirtuozowska *Ballada nr 1 g-moll* op. 23, przy wykonaniu której Yundi intensywnie wykorzystuje rubato. Druga *Ballada F-dur* op. 38 skomponowana w 1839 r. dla Schumanna posiada elementy prostej, folko-podobnej linii melodycznej i bezpośrednią harmonikę. Zakończona

gwałtownym *Presto con fuoco*, zagrana została w sposób żywiołowy i naturalny. Kolejna, trzecia *Ballada As-dur* op. 47, stwarzająca największe problemy techniczne wykonana została z przemyśleniem i bezbłędnie. Niezwykle ekspresyjna *Ballada f-moll* op. 52 uznawana za jedno z najznakomitszych dzieł Chopina obfitowała dramatyczną spójnością, przepelnioną melancholijną elegancją spotęgowaną ekspresyjnym użyciem rubato, zabrakło spontaniczności. Kolejny utwór na płycie to delikatna kołysanka *Berceuse Des-dur* op. 57. Pozwala złapać powietrze po pełnych treści balladach. Na zakończenie albumu cykl *Czterech mazurków* op. 17, z których Yundi wydobyl pełną skalę nastrojów i emocji.

Justyna Midura



HARALD GENZMER
Portrait

Thorofon CTH2630 • w. 2016 • 72'10"
☆☆☆☆☆

W ciągu ostatnich lat niemiecka wytwórnia Thorofon wielokrotnie wydawała płyty z utworami Harald Genzmera. CD *Portrait „Best of Genzmer”* to kolejna część serii kompleksowych nagrań. Utwory pochodzą z różnych okresów jego życia, ze względu na to brzmieniowo i technicznie nie są one na tym samym poziomie. W ciągu swojego ży-

cia artysta wykształcił swoją własną kompozycyjną i edukacyjną niezależność. Bezspornie największy wpływ na Genzmera miał Paul Hindemith, którego oddziaływanie jest wyczuwalne w jego muzyce. Album liczy 19 utworów, z których najważniejszy to *Sinfonietta* – jedno z najpopularniejszych dzieł Genzmera. Wraca on do korzeni „symfonii”, a mianowicie do divertimenta. Pomimo, że *Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową składa się z czterech części, to w żadnym wypadku nie trzyma się ona klasycznej formy sonaty. Jest świetnym przykładem stylu Genzmera. Podczas gdy jednych zachwyca na pozór prosto przemyślana muzyka Genzmera, inni odnajdują w niej niezwykle interesującą, skomplikowaną strukturę, która jest z pobieżnego wrażenia niewyczuwalna. W jego twórczości obejmującej wszystkie główne gatunki z wyjątkiem opery można zauważyć zakorzenienie w muzycznej tradycji zachodniej i odwołania do Bacha i Beethovena. Nagrania zawarte na płycie dają wgląd w wieloaspektowy i złożony proces twórczy kompozytora. Od muzyki orkiestrowej przez kameralną, fortepianową, aż po muzykę chóralską. Od łatwych do realizowania nawet przez zespoły amatorskie utworów po wymagające, wirtuozowskie i skomplikowane prace, które wymagają profesjonalizmu.

Justyna Midura

ENRIQUE GRANADOS
Maria del Carmen – opera w trzech aktach

Diana Veronese, sopran; Larisa Kostyuk, mezzosopran; Silvia Vázquez, sopran; Jesús Suaste, baryton; Dante Alcalá, tenor; Gianfranco Montresor, baryton; David Curry, tenor; Alberto Arrabal, baryton; Stewart Kempster, bas; Ricardo Mira-



belli, tenor; Alex Ashworth, baryton; Nicholas Sharratt, tenor; Vicenç Esteve, tenor • Wexford Festival Opera Chorus; Białoruska Narodowa Orkiestra Filharmoniczna • Max Bragado-Darman, dyrygent

NAXOS 8.660144-45, 2016, n. 2003 • 103'41"
★★★★★

Festiwal w Wexford jest znany wszystkim miłośnikom opery. To niezwykle przedsięwzięcie powstało w 1951 r. w naprawdę niewielkim Irlandzkim miasteczku – mniej niż 10 tys. mieszkańców wraz z okolicami – i cieszy się w świecie ogromną renomą. Było miejscem premier i pierwszych współczesnych wykonań zapomnianych oper. Wiele z tych oper było nagranych i wydawanych przez różne renomowane wydawnictwa, m.in. Marco Polo.

Właśnie to wydawnictwo wydało całkowicie zapomnianą operę *Maria del Carmen*, której autorem był Enrique Granados. Nagranie powstało w październiku 2003 r. a album ukazał się niewiele później (Marco Polo 8.225292-93). Po latach, firma Naxos postanowiła umieścić to nagranie w swoim katalogu, tak jak to czyni z wieloma innymi nagraniami wcześniej wydanymi jako Marco Polo.

Premiera *Marii Del Carmen* w roku 1898 była wielkim sukcesem, co nie dziwi, gdyż kompozycja wpisuje się w nurt pucciniowski. Piękne arie, znakomite sceny chóralskie, świetna orkiestracja pełna inwencji. Doskonale oddany

hiszpański klimat, piękne arie i znakomita śpiewaczka zasługująca na wyróżnienie – Diana Veronese w roli tytułowej. Wszyscy soliści są na bardzo wysokim poziomie, tak samo jak orkiestra białoruska, którą dyryguje Hiszpan, Max Bragado-Darman.

Nagranie jest bardzo dobre, przejrzyste, a obecność publiczności w niczym nie przeszkadza.

Naxos od dawna wydaje płyty z muzyką solową i kameralną Granadosa, w ostatnim czasie pojawiły się w jego katalogu również krążki z jego muzyką symfoniczną. Trzeba mieć nadzieję, że po *Marii del Carmen* przyjdzie kolej na następne opery tego wybitnego Hiszpana.

W oczekiwaniu polecam zanurzyć się w świecie dźwięków Grandosa.

Stanisław Lubliński



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Koncert skrzypcowy nr 2 i 5, Sinfonia Concertante

Frank Peter Zimmermann, skrzypce; Antoine Tamestit, altówka; Kammerorchester des Symphonischer Orchester des Bayerischen Rundfunk • Radosław Szulc, dyrygent

Hänssler Classic HC15042 • w. 2016 • 74'54"
★★★★★

Frank Peter Zimmermann jest powszechnie uznawany za jednego z czołowych skrzypków swojego pokolenia. Na przestrzeni lat stworzył imponującą dyskografię nagry-

wając między innymi dla EMI Classics czy Sony Classical. Album jest kontynuacją serii nagrań koncertów skrzypcowych Mozarta, które są często traktowane jako cykl. Tym razem album ukazał się nakładem Hänssler Classics. Polskim akcentem jest kierujący Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego młody dyrygent Radosław Szulc. Jego płodna wyobraźnia jest odczuwalna nie tylko w „tureckim” epizodzie z finału ostatniego utworu, ale też w licznych naturalnie brzmiących szczegółach granych przez orkiestrę. Wspierany orkiestrą Zimmermann interpretuje prace Mozarta stosując kompromis pomiędzy nowoczesnym, a tradycyjnym stylem. Chociaż za sprawą jasnego akompaniamentu jest to bliższe autentycznemu klasycznemu brzmieniu. Trzyczęściowe *Koncerty na skrzypce i orkiestrę nr 2 i nr 5* brzmią tak samo jak nagrane przez Zimmermanna w 1984 r. młodzieńcze interpretacje innych koncertów Mozarta – nie brakuje w nich młodzieńczej werwy. W ostatnim utworze na płycie uważanym za jedną z najważniejszych prac kompozytora – *Symfonia koncertująca Es-dur na skrzypce, altówkę i orkiestrę* do Zimmermanna dołącza altowiolista Antoine Tamestit. Utwór nabiera wówczas bogatszej głębi wyrazu. Ich wzruszający dialog odbywający się w *Andante* jest najbardziej poruszającym momentem na tym albumie.

Justyna Midura

FRANCISZEK SCHUBERT
Impromptus op. 90 i op. 142
Margit Anna Süß, harfa

Campanella Musica C 130205 • w. 2015, n. 2015 • 76'58"
★★★★★

Czym są *Impromptus* Schuberta? W zasadzie to perełki wśród literatury fortepianowej.



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

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

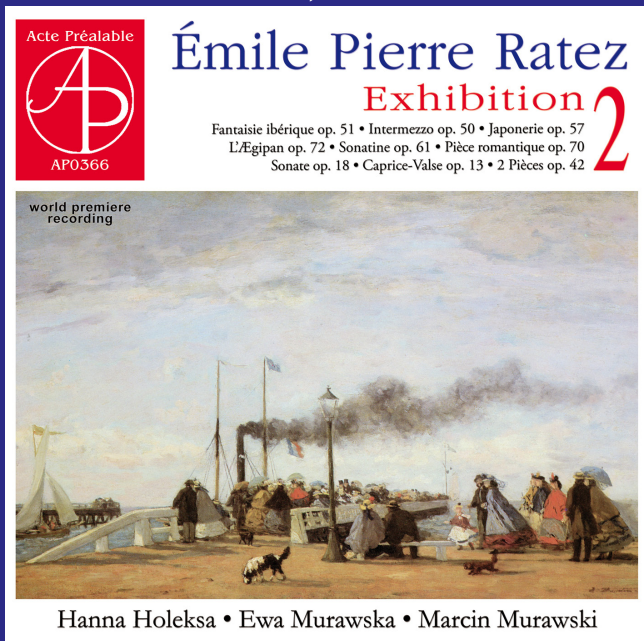
AP0366 • DDD • 62'28"
© 2016 • © 2016

Émile Pierre Ratez
1851 – 1934

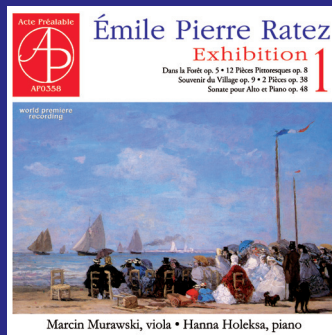
Exhibition 2

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

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



Pełne wdzięku, melodyjności, liryzmu i subtelności w pamięć zapadły prawdopodobnie każdemu melomanowi. Ilość wykonań obu cykli jest chyba nie do zliczenia, a spośród nich wybrać można co najmniej setki wybitnych interpretacji. Ponieważ innowacyjne pomysły wydają się być w cenie, na rynek muzyczny trafiło w marcu szczególne wydanie *Impromptus* Schuberta.

Impromptus op. 90 i op. 142, bo o nich mowa, to oba schubertowskie opusy przedstawione w transkrypcji na harfę solo. Pod etykietą Campanella Music, harfistka Margit Anna Süß przedstawiła kolejną solową płytę, przy realizacji której sięgnęła tym razem po materiał romantyczny.

Margit Anna Süß to jedna z najbardziej rozpoznawalnych europejskich harfistek. Dyplom uzyskała u prof. Ursuli Lentrodt, a naukę kontynuowała w Paryżu u Pierre'a Jameta. Lekcje szybko przyniosły rezultat, bo już w wieku 20 lat Süß była pierwszą harfistką Orkiestry Symfonicznej NDR w Hamburgu. Jako solistka ma na koncie występy z Claudiem Abbadem (Berliner Philharmoniker), Emanuelem Krivinem (Orchestre National de Lyon) i z Emanuelem Pahuden (Orkiestra Franciszka Liszta z Budapesztu). W ramach Wielkanocnego Festiwalu w Salzburgu koncertowała pod batutą Herberta von Karajana i Simona Rattle'a. W dyskografii monachijskiej harfistki znalazło się już kilkanaście pozycji zawierających nagrania muzyki francuskiej z Debussym na czele, dzieła Mo-

zarta, Prokofiewa, Lutosławskiego i wielu innych, zarówno z czasów baroku, jak i kompozytorów XX-wiecznych. Dla Campanella nagrała już wcześniej solową płytę, która zawierała utwory Spohra, Bacha, Haydna, Hamela i Hindemitha, a płyta z *Impromptus* Schuberta zdaje się być wyraźnie kontynuacją tego wydania z 2009 r. Wówczas Süß zaprezentowała się z jak najlepszej strony – biorąc pod uwagę to, a także jej bogaty dorobek, wobec kolejnych interpretacji stawia się jej wysokie wymagania. W przypadku Schuberta poprzeczka zdaje się zawisać wyjątkowo wysoko, bowiem *Impromptus*, które są sprawdzianem kunsztu interpretacyjnego, wymagają maksymalnego zróżnicowania dynamiki i artykulacji, a zdecydowanie łatwiej zrealizować to przy pomocy fortepianu (do którego w przypadku tego repertuaru przyzwyczajeni są przecież melomani) niż przy pomocy harfy. I tutaj Niemka funduje niemałe zaskoczenie. Już przy pierwszym kontakcie z płytą, już przy pierwszym *Impromptu c-moll* op. 90, słuchacz zdecydowanie wie, że Süß nie odczuwa najmniejszego dyskomfortu przy różnicowaniu poszczególnych fraz. Odczucie to pogłębiają kolejne utwory z tego zbioru. Mimo iż na przykład w *Impromptu Es-dur* pierwsze wrażenie skupia się na wirtuozerii figuracyjnych przebiegów, to z łatwością dostrzeże się także dbałość o wyrazowość nadaną przez realizację planu dolnego. Kwintesencją jej sztuki interpretacji wydają się jednak dwa ostatnie numery op. 90 – *Impromptu Ges-dur* i *As-dur*. W nich Süß stara się sprostać wysublimowaniu wykonawczemu, jakie narzuca tradycja grania tych utworów na fortepianie. Słuchać tu pracę nie tylko nad następstwem fraz, ale skrupulatny proces

modelowania jej z kolejnych motywów, które artystka dobarwia wielością wykonawczych niuansów – poczynwszy na dynamicznych, przez agogiczne, a skończywszy na przemyślanym i nadającym ekspresji eksponowaniu zmian harmonicznym. Oczywiście, narzucone są one przede wszystkim oznaczeniami kompozytorskimi, które Süß stara się realizować zgodnie z tekstem. Nie można jednak wytknąć jej braku polotu – respektując wymagania Schuberta, zabarwia jego *Impromptus* własną wrażliwością. Sprawdza się ona nie tylko w utworach z op. 90, ale zasadniczo także w tych wydanych pośmiertnie. Op. 142 stanowi jednak nieco inny materiał. Liryzm i subtelność, które bez cienia wątpliwości wystarczają w interpretacji pierwszych czterech *Impromptus*, zaczynają być w drugiej części płyty mniej wystarczające. Nie oznacza to błędnej realizacji materiału, czy jego mniejszej efektywności – oznacza jedynie niedopowiedzenie, które może doskwierać części słuchaczy. Süß kładąc nacisk na liryczne dobarwienie *Impromptu f-moll nr 1* i *B-dur nr 3*, powiela koncepcję, którą zastosowała w interpretacji op. 90. Ze względu na ich indywidualny charakter okazuje się ona zupełnie satysfakcjonująca. Jednak intensyfikowanie doznań słuchacza, które Süß osiąga przy tym niewątpliwie, sprawia, że *Impromptu As-dur nr 2* i *f-moll nr 4* zdają się nieco niknąć. Można by oczekiwać więcej zdecydowania w ich interpretacji, więcej emocji, więcej frywolności. Mimo to, nie da się zarzucić harfistce żadnego niedopatrzenia, żadnego rażącego błędu, żadnego muzycznego faux pas. Süß nadal skutecznie operuje dynamiką, artykulacją, a także, co tak istotne dla muzyki Schuberta, agogiką.

Nade wszystko, płyta Süß jest materiałem interesującym zarówno dla miłośników harfy, jak i literatury fortepianowej, fanów Schuberta i w ogóle muzyki niemieckiego romantyzmu. Przede wszystkim rzuca się tu w oczy pomysł i nie-naganność wykonawcza. Wydawnictwo to to nie tylko porcja utworów do wysłuchania – to także okazja do zastanowienia się nad sensem i celowością dokonywania podobnych, często niemal karkołomnych aranżacji. Słuchacz ma także dzięki niemu szansę na zapoznanie się z harfą jako instrumentem niezwykle emocjonalnym, który na co dzień, w orkiestrze, stoi nieco na uboczu. Po wysłuchaniu interpretacji Süß zdecydowanie czuje się pociąg do tego, by zagłębić się w zakątki literatury muzycznej w poszukiwaniu utworów na harfę, jak i aranżacji, solowych czy kameralnych. Jest to także okazja do refleksji nad wykonawstwem *Impromptus* Schuberta i nad własnymi przyzwyczajeniami, często trudnymi do przełamania. Może brakuje nieco inwencji w oprawie graficznej tego wydawnictwa, może nie dogodzi ono wszystkim, może przez niektórych zostanie uznane właśnie za jedno z tych karkołomnych muzycznych przedsięwzięć, których realizacja zakrawa czasami na śmieszność, ale estetyka wykonań oraz zarejestrowane na tej płycie pomysły i maestria dźwiękowa pozostają nieco ponad gustami słuchaczy. Bo gust wyrabia się przecież poprzez empiryczne doświadczenie – a płyta Süß jest materiałem wzbogacającym doświadczenie każdego melomana.

Karol Furtak



ROBERT SCHUMANN
Utwory na fortepian z orkiestrą

Jan Lisiecki, fortepian • Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia • Antonio Pappano, dyrygent

Deutsche Grammophon 479 5327 • w. 2016 • 59'23"
★★★★★

To trzeci album będący efektem kilkuletniej współpracy młodego pianisty Jana Lisieckiego z prestiżową wytwórnią Deutsche Grammophon. Po różnie przyjętych przez krytyków nagraniach: *Koncertów fortepianowych nr 20 i 21 Mozarta i Etiud op. 10 i 25 Chopina* artysta prezentuje utwory Schumanna nagrane z włoską Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia pod batutą Antonia Pappana. Dwa lata wcześniej solista i orkiestra wystąpili wspólnie wykonując *Koncert fortepianowy a-moll op. 54* Schumanna podczas debiutu pianisty w Londyńskiej Royal Albert Hall podczas BBC Proms. Na płycie ten właśnie koncert jest połączony z zapomnianymi utworami na fortepian i orkiestrę: *Introdukcją i Allegro appassionato op. 92* i rzadko wykonywaną *Introdukcją i Allegro concertrante op. 134*. Mimo swojego młodego wieku kanadyjski pianista polskiego pochodzenia efektownie prezentuje te dojrzałe i wymagające długiego przygotowania utwory. Solista doskonale współpracujący z orkiestrą wybierając ten repertuar mógł najlepiej zaprezentować swoje wirtuozerskie umiejętności,

bowiem utwory te mogą sprawiać techniczne trudności dla wykonawcy. W *Koncertcie fortepianowym a-moll* orkiestra nie została sprowadzona tylko do roli akompaniamentu, ale prowadzi bardzo płynny, subtelny dialog z fortepianem. W *Introdukcji i Concert-Allegro* pełen młodzieńczego zapału artysta jest biegły, a orkiestra spontanicznie reaguje na burzliwą, zmienną melodię utworu. Album uzupełnia popularne *Träumerei (Marzenie) op. 15 nr 7* będące częścią *Kinderszenen (Scen z dzieciństwa)*. Wolne tempo kompozycji i wzruszająco piękna w swoim liryzmie melodia została zagrana malowniczo oddając spokojne, beztrudne wspomnienie dziecięcej niewinności. Polecam sprawdzić choćby ze względu na wybór przez artystę rzadkiego repertuaru.

Justyna Midura



ALEKSANDER SKRIBIN
Dzieła fortepianowe

Pervez Mody, fortepian
Thorofon CTH2632 • w. 2016, n. 2014/15 • 66'22"

Muzyka21
plyta miesiaca

Podczas gdy światowi potentaci fonograficzni zwracają się ciągle w stronę tego samego, doskonale znanego i nagrałego dziesiątki lub setki razy repertuaru, mała wytwórnia Thorofon przy współpracy raczej nieznanego wielu melomanom hinduskiego pianisty przygotowuje wspaniały projekt fonograficzny – na-



GABRIEL KACZMAREK
Msza 1050

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

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

Muzyka21
plyta miesiaca

Nagranie *Mszy 1050* Gabriela Kaczmarka stworzone wspólnymi siłami wydawnictwa Acte Préalable, orkiestry Sinfonietta Polonica (dyrygent Cheung Chau), Chóru Cantanti (Michał Sergiusz Mierzejewski – przygotowanie chóru) oraz solistów (Izabelli Tarasiuk-Andrzejewskiej, Tomasz Raczkiewicza oraz Józefa Biegańskiego) jest kolejnym etapem na drodze popularyzacji tej szczególnej kompozycji. Szczególnej zarówno dla kompozytora, dla którego jest to pierwsze dzieło liturgiczne, jak i w szerszym kontekście współczesnej muzyki polskiej, w której niewiele jest tego rodzaju utworów. Nie będzie bowiem przesadą stwierdzenie, że muzyka religijna nad Wisłą zdominowana jest przez twórczość, którą zdecydowanie należy zakwalifikować do nurtu czysto rozrywkowego oraz przez zupełnie przeciwny biegun reprezentowany przez awangardowe, zanurzone w sonoryzmie brzmienia niekoniecznie przystające do gustów niezaznajomionych z nimi słuchaczy. *Msza 1050*, w skład której wchodziżarów-

no piosenki, które z powodzeniem mogłyby zyskać radiową sławę (*Czego chcesz od nas Panie*), jak i znacznie bardziej wysublimowane kompozycje inspirowane barokową polifonią (*Credo*) wymyka się tej kategoryzacji. Już chociażby ten kalejdoskop stylistyczny, będący swoistym muzycznym odwołaniem do 1050 lat różnorodności w muzyce religijnej na ziemiach polskich powinien być uznany za argument przemawiający za tym, by zapoznać się z utworem. Być może dla niektórych całość będzie nazbyt eklektyczna, jednakże wśród dwunastu numerów każdy słuchacz powinien odnaleźć przynajmniej jeden, który przypadnie do jego gustu.

Kilka słów warto poświęcić również samemu wykonaniu. Utwór przemyślany jako użytkowa kompozycja liturgiczna w wykonaniu na żywo zachowywał swój ciągły charakter poprzez zachowanie możliwie jak najbardziej jednorodnej konwencji – nawet we fragmentach skrajnie różnych stylistycznie. Nagranie płytowe dało muzykom znacznie większą swobodę interpretacyjną, dzięki czemu każdy z numerów stał się odrębną całością. Na tym tle szczególną rolę zyskali soliści i chór, którzy swą ekspresją bardzo sprawnie obrazują zaczerpnięte z różnorodnych źródeł teksty. O orkiestrze należy natomiast powiedzieć, że stanowi doskonałe tło, a podążając za słowem i głosem uwydatnia najważniejsze figury i frazy tekstu.

Nagranie *Mszy 1050* niewątpliwie jest ciekawą pozycją na polskim rynku muzycznym. Szczególny talent kompozytora do tworzenia melodii oraz sprawna realizacja jego pomysłów, powodują, że warto zapoznać się z tą propozycją.

Dominika Stopczyńska

granie wszystkich dzieł fortepianowych Aleksandra Skriabina. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie wpisują się we wspomniany wyżej kanon, bo przecież już od ponad stulecia goszczą w salach koncertowych i katalogach płytowych, ale gdy człowiek widzi coraz to nowe kompaktki z tymi samymi kompozytorami (Mozart, Beethoven, Chopin, Schuman, Schubert, ewentualnie Bach czy Rachmaninow), to nawet sięgniecie po dobrze znaną, wartościową i piękną twórczość autora *Poematu ekstazy* jawi się jako doświadczenie niezwykle odświeżające i inspirujące, tym bardziej, że efekt końcowy w przypadku recenzowanego przedsięwzięcia jest naprawdę znakomity.

Przed nami już piąta część cyklu, będąca autorskim przeglądem fortepianowych dzieł Skriabina, dokonana przez Perveza Mody'ego. Dominują przyjemne w odbiorze, niedługie miniatury ujęte w całe cykle lub wyjątki z nich, jak np. cztery *Etiudy* z op. 8 (jest ich tam ogólnie dwanaście), zaś płyte otwierają i wieńczą pozycje większych rozmiarów: *V Sonata* op. 53 oraz *Fantazja h-moll* op. 28. Wśród mniejszych utworów nie brak też muzyki bardziej rozbudowanej zarówno pod względem czasu trwania (dwa *Impromptus* op. 12), jak i wyrazistości i głębi emocji (wspaniała, „balladowa” *IX Etiuda gis-moll* op. 8). Słyszymy tu muzykę pisaną w różnych okresach życia, na przestrzeni wielu lat, co stanowi atrakcję albumu, pozwalając tym samym słuchaczowi poznać bardziej dogłębnie wyjątki z przebogatej fortepianowej twórczości Aleksandra Skriabina.

Znalazła ona znakomitego ambasadora w osobie żyjącego obecnie w Niemczech hinduskiego pianisty, Perveza Mody'ego. Na nagraniu wytwórni Thorofon pokazuje się w do-

skonałej formie od początku do końca, zachwycając znakomitą techniką, jakże przecież potrzebną w przypadku dzieł Rosjanina, a poza tym ogromną kulturą gry, wyczuleniem na emocje, piękno i zróżnicowanie frazy oraz barwę dźwięku, potrzebnych w utworach lirycznych, stonowanych, natchnionych. Utrzymuje swoją mistrzowską kreacją słuchacza w napięciu i zachwycie we wszystkich punktach programu, niezależnie, czy są to drobne, trwające niecałą lub niewiele ponad minutę *Preлюдia*, czy trzynastominutowa *V Sonata*. Charakteryzuje każdą pozycję recitalu we właściwy jej sposób, unikając rutyny i sprawiając, że zaprezentowane kompozycje jawią się jako niepowtarzalne i świeże. Fenomenalnie wykorzystuje nie tylko właściwości utworów, ale możliwości instrumentu marki Steinway, prezentującego się tutaj wprost rewelacyjnie za sprawą dobrej akustyki miejsca, w którym nagranie powstało, jak również wzorowej realizacji technicznej. Tak powinny brzmieć wszystkie płyty z muzyką fortepianową! Pełne, nasycone brzmienie, zawierające w sobie wyraźne, dynamiczne kontrasty i czytelność artykulacji, wywiera jak najlepsze wrażenie.

Po zapoznaniu się tylko z piątym woluminem serii poświęconej dziełom Aleksandra Skriabina można być pewnym, że niewielka wytwórnia Thorofon będzie się mogła pochwalić jednym z najlepiej przygotowanych i zrealizowanych projektów wydawniczych w swoim katalogu. Dla miłośników wielkiej pianistyki i twórczości rosyjskiego mistrza płyty z nagraniami Perveza Mody'ego powinny być pozycją obowiązkową w domowych kolekcjach.

Paweł Chmielowski

Różne



AMERICANA Dzieła: A. Weinberga, R. Lischki, M. Mowera

Baroque and Blue

Profil PH15053 • w. 2016 • 62'18"

★★★★

Przedstawiciele muzyki kameralnej – flecistka Christiane Meinger i pianista Rainer Gepp i dwoje muzyków jazzowych, basista Roger Goldberg i perkusista Enno Lange to artyści wchodzący w skład kwartetu Baroque and Blue. Tytułowa *Americana* skomponowana została przez ich przyjaciela, amerykańskiego kompozytora Alana Weinberga. W pierwszej części *Spangled* możemy odnaleźć fragmenty zainspirowane hymnem Stanów Zjednoczonych Ameryki. Wykonawcy rzecz jasna nie popadli w zbyt patriotyczną powagę, wręcz przeciwnie, w utworze panuje radosna atmosfera. Styl pozostałych części jest utrzymany w amerykańskiej estetyce – czwarta część (w trzech partiach) jest przedstawieniem indiańskich mitów.

Kolejnym kompozytorem, który skomponował utwory dla kwartetu był Rainer Lischka. Wykorzystał on kombinację stylów wynikającą z instrumentalnej różnorodności członków kwartetu. Jego trzyczęściowe *Wendungen* obfituje w wiele niespodziewanych zwrotów, akcentów świetnie zinterpretowanych przez artystów. *Sonata Latino* brytyjskiego kompozytora Mike'a Mowera jest połączeniem stylu kojarzące-

go się z tradycyjną kubańską salsa, kolumbijską rumbą i argentyńskim tangiem. Ostatnia jej część *Bossa Merengova* jest jazzową kompozycją z improwizowaną partią fletu i fortepianu. Album wieńczy jedenastominutowe *Sounds Of The Ocean* wspomnianego już Wienberga.

Justyna Midura



J. Brahms – Koncert skrzypcowy • B. Bartók – Koncert skrzypcowy nr 1

Janine Jansen, skrzypce • Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; London Symphony Orchestra • Antonio Pappano, dyrygent

Decca 478 8412 • w. 2015 • 59'09"

★★★★★

Wirtuozka skrzypiec Janine Jansen jako pierwsza wśród głównych artystów klasycznych zdecydowała się na połączenie na jednej płycie *Koncertu skrzypcowego* op. 77 Brahmsa z *I Koncertem skrzypcowym* Bartóka. Utwory może „nie mówią tym samym muzycznym językiem”, ale z pewnością są głębokim połączeniem symfonicznej siły oraz niesamowitą fuzją „przeciwbzmień”. Punktem spójnym tych utworów może być nawiązanie przez kompozytorów do stylu dziewiętnastowiecznych węgierskich kapel cygańskich. Kolejny raz z rzędu płyta holenderskiej artystki ukazała się nakładem Decca Classics. Koncert Brahmsa został nagrany na żywo podczas występu z Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa



Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia 5 religiosa



Marta Wróblewska • Paweł Pecuszok • Mikołaj Zgódka
Robert Kaczorowski • Przemysław Kummer • Urszula Izbicka

OTTON MIECZYŚLAW ŻUKOWSKI

Opera Omnia Religiosa 5 – Christmas Carols: 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 niebiosy; 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; Mesyasz przyszedł; Na kopie siana

Marta Wróblewska, sopran; Paweł Pecuszok, tenor; Mikołaj Zgódka, tenor; Robert Kaczorowski, baryton; Przemysław Kummer, bas-baryton; Urszula Izbicka, fortepian

Acte Préalable AP0368 • w. 2016, n. 2016 • 55'07"

★★★★★

Opera Omnia Religiosa 6 – Christmas Carols: Narodził się Jezus Chrystus; O gwiazdo Betleemska; Pan z nieba i z łona; Pasterze mili; Pastuszkowie ze snu; Pasterzu; Pójdźmy wszyscy; Pospieszcie pastuszki; Przy-

bieżeli do Betlejem; Przy onej górze; Słyszę z nieba muzykę; Śliczna Panienska; Tryumfy króla; W dzień Bożego narodzenia; Wesolą nowinę; Witajże dzieciątko; Wiwat dzisiaj; Wśród nocnej ciszy; W żłobie leży; Z narodzenia Pana; Zjawiło się nam

Marta Wróblewska, sopran; Paweł Pecuszok, tenor; Mikołaj Zgódka, tenor; Robert Kaczorowski, baryton; Przemysław Kummer, bas-baryton; Urszula Izbicka, fortepian

Acte Préalable AP0369 • w. 2016, n. 2016 • 49'57"

★★★★★

Otton Mieczysław Żukowski (1867–1931) to kompozytor dobrze znany czytelnikom czasopisma **Muzyka21**. To już dwa kolejne woluminy z jego zapomnianą twórczością, będące kontynuacją drogi, która została zapoczątkowana z inicjatywy ks. Roberta Kaczorowskiego i opatrzona hasłem „Opera omnia religiosa”. Artyści poprzez kolejne nagrania stopniowo udowodniali nam, że twórczość Żukowskiego nie tylko zasługuje na uwagę, ale stanowi istotny wkład w twórczość kompozytorów polskich reprezentujących nurt określa-

ny jako cecylianism. Tematem przewodnim pierwszego woluminu były pieśni pasyjne. Wśród nich znalazły się także te, oparte na tekstach łacińskich, jak *Ave maris stella*, czy *Tantum ergo Sacramentum*. Drugi wolumin został zdominowany przez kompozycje poświęcone Matce Boskiej, a także te odnoszące się do samego Boga. Podobny charakter miała trzecia płyta, w której centralne miejsce zajęła *Trzecia msza polska* op. 50, pełny cykl mszalny, w którym kompozytor wykazał się nie tylko głęboką religijnością, ale także umiejętnością połączyć to z elementami odwołującymi się bezpośrednio do muzyki polskiej. Czwarta płyta to kolejny zwrot do Matki Boskiej, która zajmuje ważne miejsce nie tylko w kościele rzymskokatolickim, ale także i polskiej religijności, co znajduje swoje przełożenie także w kulturze ludowej. Wreszcie przyszedł czas na dwa kolejne woluminy. Tym razem ich tematyka skupiła się wokół kołęd dobrze nam znanych, ale także i tych, o których już być może mało kto z nas pamięta.

Śledząc poszczególne opracowania słuchacz jeszcze raz zostaje przeprowadzony

przez wydarzenia, jakie miały miejsce w Betlejem. Wśród ośmiorga rodzeństwa Ottona Żukowskiego dwaj bracia posiadali wyższe wykształcenie teologiczne. Można przypuszczać, że właśnie także to zaważyło w pewien sposób na jego twórczości, pozwalając mu na lepsze zrozumienie opracowywanych tekstów, o czym przekonamy się słuchając poszczególnych aranżacji. Utwory zostały przez kompozytora dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę chociażby na zróżnicowany dobór obsady, co nie pozostaje bez wpływu na odbiorcę. Należy przyznać, że wykonawcy w pełni sprostali podjętemu przez siebie zadaniu, wykazując się nie tylko wysokim kunsztem wykonania, ale także dogłębnym zrozumieniem prezentowanych treści, co jest szczególnie istotne w przypadku wykonawstwa nie tylko muzyki religijnej, ale także ogólnie rozumianej liryki wokalnej. To istotny wkład kompozytora w rozwój twórczości sakralnej na przełomie dwóch stuleci.

Karol Rzepecki



Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia 6 religiosa

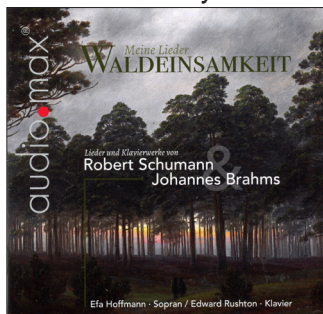


Marta Wróblewska • Paweł Pecuszok • Mikołaj Zgódka
Robert Kaczorowski • Przemysław Kummer • Urszula Izbicka

Cecilia. To jedyny skomponowany przez Brahmsa koncert skrzypcowy. Niespełna czterdzieści minut nagrania stanowi wyraz zamłotowania Jansen do tego kompozytora. Pierwszy raz wykonała ten koncert w 2012 r. pod batutą Antonia Pappana. Po długich oczekiwaniach skrzypaczka i dyrygent powrócili do partytury, wydając debiutanckie nagranie wyrażające tę magiczną mieszkankę z lirycznym pięknem. Finał *Koncertu* – pełen energii – z nawiązaniem do węgierskiej muzyki cygańskiej, doskonale zamykający pierwszą część płyty.

Druga część albumu to interpretacja *Koncertu skrzypcowego* Bartóka z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną również pod dyktando Antonia Pappana. Napisany w latach 1907–1908, a opublikowany dopiero pod koniec 1950 r. młodzieńczy koncert Bartóka zawiera również elementy tradycyjnej muzyki węgierskiej. Wszystko wykonane z profesjonalizmem, charakterem i niebawym wyczuciem. Album umacnia pozycję Jansen jako jednej z czołowych światowych skrzypaczek.

Justyna Midura



Robert Schumann – Liederkreis op. 39 • Johannes Brahms – Pieśni

Ela Hoffmann, sopran; Edward Rushton, fortepian

Audiomax 703 1958-2 • w. 2016, n. 2016 • 57'16"

☆☆☆☆

Płytę wypełniają pieśni Roberta Schumanna i Johanna

Brahmsa, a interpretują je Efa Hoffmann (sopran) i Edward Rushton (fortepian). Z bogatego zbioru pieśni Schumanna artystka wybrała *Liederkreis* op. 39. Jest to jeden z piękniejszych jego cykli skomponowanych do poezji Karla von Eichendorffa. Cykl ten nosi tytuł *In der Fremde (W leśnej samotności)*. Pieśni, jest ich 12, tworzą wyjątkowy nastrój. Od melancholii poprzez dreszcze emocji wywołane tajemniczą opowieścią o duchu z ludowej bajki *Auf einer Burg (Na Zamku)*, spotkaniem z istotami złowieszczymi *Waldes Gespräch (Rozmowa w lesie)*, aż do radości szczęśliwego kochanka – *Die Stille (Cisza)* oraz *Intermezzo*. To dość niezwykle bowiem miłość jest tu prawie nieobecna, a ekspresja tekstu znakomicie współgra z muzyką.

Popularność Johannes Brahms zawdzięcza właściwie fragmentowi swej muzyki: dziełom orkiestrowym, koncertowym i utworom fortepianowym. W twórczości pieśniarskiej bliższy jest raczej Schubertowi. Do pieśni, których skomponował sporą ilość, dobierał teksty o ciemnym, melancholijnym nastroju. W jego pieśniach dominowała muzyka, melodia. Pieśni przez całe lata były osobistą formą jego wypowiedzi. Omawiana płyta zawiera pieśni z różnych lat. Uogólniając można stwierdzić, iż są one ilustacyjne, zwarte w formie, poważne, mniej spontaniczne.

Pieśni na płycie interpretują doskonale ze sobą współpracujący Efa Hoffmann i Edward Rushton. Niemiecka śpiewaczka, sama starannie wykształcona muzycznie, znana jest także ze sceny operowej, śpiewa swobodnie, z uczuciem i „artystycznie ciepło”. Pianista z Ameryki jest znany w środowisku akompaniatora, koncertującego pianistą i pedagogiem. Osobiście,

wsluchając się w głos nagrany na tej płycie, odnoszę wrażenie, iż artystka znacznie ciekawiej wykonuje pieśni Schumanna. Są dla jej wrażliwości muzycznej po prostu bliższe.

Jacek Chodorowski



THE LARK

J. Haydn – Sonata fortepianowa nr 34 • J. Brahms – Klavierstücke op. 119 • A. Borodin – Mała Suita na fortepian • M. Glinka – Skowronek • F. Schubert – Melodia węgierska

Christian Ihle Hadland, fortepian
Simax PSC1337 • w. 2016, n. 2014 • 55'35"

☆☆☆☆

Biorąc pod uwagę zgromadzony na płycie repertuar, zagadkowy wydaje się tytuł *Skowronek*. W sposób bezpośredni odnosi się on jedynie do pieśni Michaiła Glinki o tym samym tytule (na dodatek, będącej fortepianowym opracowaniem autorstwa Milija Bałakiriewa), stanowiącej jakieś 9% programu. Co jednak z pozostałymi punktami? *Mała Suita* Borodina stylistycznie zdaje się nawiązywać do utworu Glinki, ze skowronkiem niewiele ma jednak wspólnego. Tym bardziej inne kompozycje, a zwłaszcza klasyczna *Sonata* Haydna! Chwytny tytuł? Tak czy inaczej, repertuar, jaki znalazł się w albumie jest dość spójny (acz nie jednorodny!) pod względem stylistycznym. Składa się on na program kolejnej płyty norweskiego pianisty Christiana Ihle Hadlanda, młodego, bo ledwie 33-letniego, lecz mające-

go już na swoim koncie znaczące sukcesy artystyczne, jak chociażby występ w Oslo podczas koncertu poświęconego celebracji Pokojowej Nagrody Nobla, gdzie swoją obecność zaznaczyła również Renée Fleming. Nie jest to pierwszy album pianisty, wcześniej zdążył on zarejestrować m.in. utwory fortepianowe Schumanna, Chopina i Griega, jak również dwa koncerty fortepianowe Mozarta. Hadland to artysta stawiający na lirykę, nastrojowość, subtelność. Jego dźwięk zawsze jest łagodny, czysty, jednorodny. Szczególne atuty sztuki pianistycznej Hadlanda znajdują znakomite spełnienie w repertuarze zgromadzonym na omawianej płycie – jest to po prostu „jego muzyka”! Nieco melancholijny, nostalgiczny charakter kompozycji, nienarzucająca się nastrojowość, ścieranie się salonowości z ekskluzywnym wyrafinowaniem, to cechy odnoszące się tak do zaprezentowanych utworów, jak i pianistki Hadlanda.

Niebanalna szata graficzna płyty koresponduje z jej tytułem, przydając mu jednak mroczności, tajemnicy.

Łukasz Kaczmarek

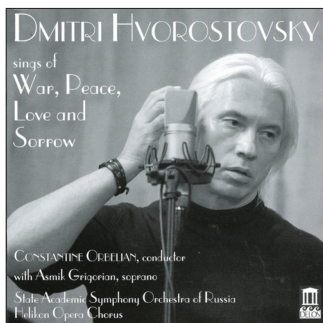
DMITRI HVOROSTOVSKY SINGS OF WAR, PEACE, LOVE AND SORROW

Helikon Opera Chorus • Stata Academic Symphony Orchestra of Russia • Constantine Orbelian, dyrygent

Delos DE 3517 • w. 2016 • 53'51"

☆☆☆☆

Ulubiony, niezrównany „baryton syberyjski” Rosjanin Dmitri Hvorostovsky, urodził się w Krasnojarsku w 1962 r., a odkryty dla świata muzycznego został w 1989 r., gdy zdecydowanie wygrał zorganizowany przez BBC konkurs „Cardiff Singer of the World”. Dzisiaj jest gwiazdą wokali-



ną pierwszej wielkości. Artysta dysponuje nie tylko pięknym głosem lecz również wyjątkową aparycją sceniczną, „chmurną i nieco dziką” urodą. Jego wielka światowa kariera wciąż trwa. Utrwalana jest także w licznych nagraniach płytowych. Szczególnie uznawany i ceniony jest jako wybitny interpretator włoskiego repertuaru (głównie partie barytonowe Verdiego). Hvorostovsky to artysta, którego muzykalność, niezwykle głęboki, dźwięczny i miękki, liryczny głos dosłownie urzekają publiczność. Śpiewa z „narkotyczną” melodyjnością głosem zawsze pełnym energii i zaangażowania. Przygnębiająco przyjęto więc informację, iż w roku 2015 zdiagnozowano u artysty złośliwy nowotwór mózgu. Zastosowane leczenie chemioterapią jakby pomogło, choroba została opanowana. W ciągu roku artysta odwołał tylko kilka koncertów. W tym czasie wystąpił raptem w trzech spektaklach *Trubadura* (w partii di Luny) w Metropolitan Opera w Nowym Jorku i dał jeden koncert w Carnegie Hall. Wszystkie te występy zostały wysoko ocenione przez widzów i krytyków. Głos śpiewaka brzmi jak wcześniej, w barwie jest dalej akksamitny, a oddech pozostaje wręcz fenomenalnie kontrolowany. Omawiana płyta powstawała niemal w przerwach na chemioterapię, a choroba jakby oszczędziła głos (choć podobno wykorzystano w niej fragmenty wcześniej nagranych utworów).

Artysta podjął repertuar dobrze sobie znany. Zawsze bowiem wykazywał przywiązanie do muzyki rosyjskiej zarówno klasycznej jak operowej i pieśniarskiej. Tytuł omawianej płyty – *Dmitri Hvorostovsky śpiewa o wojnie, pokoju, miłości i smutku* – jest nieco mylący, bowiem we wszystkich wykonanych utworach w tle jest jednak miłość. Pozycja pierwsza płyty to zarazem 1. scena opery Sergiusza Prokofiewa *Wojna i pokój*, której libretto opracował kompozytor na podstawie powieści Lwa Tołstoj. Bohater opery książę Andrej Bołkoński poznaje Natalię, córkę hrabiego Rostowa. Jest oczarowany jej urokiem. W tej wielkiej scenie towarzyszy mu sopranistka Asmik Grigorian jako owa Natalia oraz Irina Sziszkowa Sonia (jej kuzynka). Przy tej okazji warto wspomnieć, iż Asmik Grigorian jest córką znanego w świecie tenora Gegama Grigoriana (występował m.in. w Metropolitan Opera) zmarłego w 2002 r. Cała scena promieniuje nadzieją na szczęśliwe chwile. Kolejne pozycje nagrania, to arie z oper Piotra Czajkowskiego *Mazepa* (aria tytułowego bohatera) i *Jolanta* (Robert). Obie artysta nagrywał już wcześniej tworząc te postaci kreatywnymi w wykonaniu wokalnym. Aria Tomskiego śpiewak nagrał po raz pierwszy. Obydwa fragmenty: ballada z I aktu przypomina legendę Hrabiny, a cyniczna piosenka z ostatnich strof opery wykonywana jest z towarzyszącym jej chórem. Płytę zamyka finałowa scena z opery *Demon* Antoniego Rubinstejna trwająca 26 minut. Scena ta jest pełna napięcia i dramatyzmu. Autorzy libretta opracowanego na kanwie *Wschodniej baśni* Michaiła Lermontowa uśmiercają tytułowego bohatera będącego owym „Złem” ale i Tamarę (Asmik Grigorian) uosabiającą „Dobro”. Końco-

wy dialog obu przeciwstawnych sił robi wrażenie potęgowane urodą głosów śpiewaków oraz ich interpretacją.

Jacek Chodorowski



KAVAKOS

Leonidas Kavakos, skrzypce;
Enrico Pace, fortepian

Decca 478 9377 • w. 2016 • 78'47"

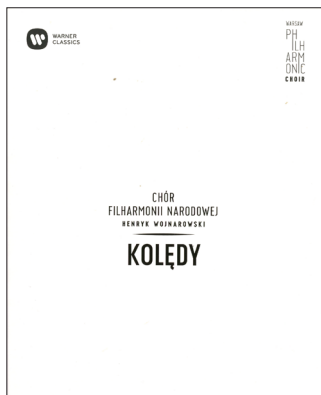
★★★★★

Oto kolejna płyta wybitnego współczesnego skrzypka z popularnymi miniaturami, „bisami”. Repertuar nie jest jednak banalnie konwencjonalny. Oprócz takich „samograjów”, jak *Humoreska Ges-dur* Dwořaka, *Romans andaluzyjski* Sarasatego, czy *Walc-kaprys* op. 7 Wieniawskiego znalazły się tu pozycje będące mniej oczywistym wyborem. Bo do takich zaliczyć należy *Reveille* Brittena, *Andante alla zingaresa* Erna Dohnányiego, czy cały szereg kompozycji w opracowaniach na skrzypce i fortepian. Co do tych ostatnich, na wstępie przypomnieć należy, że przecież wspomniana *Humoreska* Dwořaka dużo większą popularnością cieszy się w zaprezentowanej tutaj Kreislerowskiej wersji, niż w fortepianowym oryginale. Co do pozostałych, rzadziej spotykanych w takim układzie instrumentalnym, autorem ich opracowań są tacy mistrzowie skrzypiec, jak Samuel Duszkin – w przypadku utworów Strawińskiego (bo jakżeby inaczej!), Ruggiero Ricci – Tárregi, Joseph Szigeti – de Falli (miła niespodzianka dla tych, którzy koja-

zą tego wybitnego skrzypka jedynie z muzyką Bartóka), Zino Francescatti – Paganiniego (sic!), czy Váša Příhoda (kolejna na poły zapomniana ikona wiolinistyki XX w., tym razem rodem z Czech) – Richarda Straussa. Tak na marginesie, sztukę wszystkich tych artystów twórców opracowań, możemy poznać i podziwiać dzięki szczęśliwie zachowanym nagraniom! A jaka jest sztuka Leonidasa Kavakosa? Technicznie doskonała, gdzie wszystko odznacza się nienaganną intonacją i doskonałą precyzją. Sprawność palcowa skrzypka jest olśniewająca, dzięki niej może on sobie pozwolić na szybkie tempa nawet w trudniejszych pasażach nie markując żadnego dźwięku. Tytuł płyty – *Vir-tuoso*, jest zatem bardzo adekwatny! Sztukę Kavakosa cechuje ponadto olbrzymie bogactwo barwowe, co sprzyja wrażeniu wewnętrznego różnicowania każdej z wykonywanych kompozycji. Jest to olbrzymia zaleta zwłaszcza w przypadku zamieszczonych na płycie miniatur lirycznych. Ponieważ również między sobą poszczególne utwory prezentują się odmiennie, Kavakos w każdym przypadku świetnie tę stylistykę rozumie i przekazuje (zestawmy dla przykładu Czajkowskiego z Brittenem – nota bene kapitalnie wykonanym, ambitnym tyleż technicznie, co interpretacyjnie i recepcyjnie). Skrzypkowi towarzyszy pianista Enrico Pace – jego częsty partner, świetnie rozumiejący go, „współbrzmiały” z nim. Wykonania nie mają szczególnie zindywidualizowanych (czytaj: manierycznych) cech, nadto subiektywnego charakteru, ale czy czegoś im brakuje? Z uwagi na interesujący repertuar i fakt, że omawiana płyta stanowi znakomitą wizytówkę jednego z niewątpliwych głównych bohaterów

skrzypiec naszych czasów, album przedstawia sobą dużą artystyczną wartość.

Łukasz Kaczmarek



KOLEDY

Chór Filharmonii Warszawskiej • Henryk Wojnarowski, dyrygent
Warner Classics 0825646039449 • w. 2015
★★★★★

Jeszcze nie tak dawno, bo w grudniu 2014 r. ukazała się płyta DVD z koncertowego wykonania kolęd. Kontynuując tę tradycję, rok później wielokrotnie nagradzany Chór Filharmonii Narodowej prowadzony śmiałą ręką profesora Henryka Wojnarowskiego poszerzył swój ogromny repertuar o kolejne nagrania kolęd. Płytę wydano nakładem Warner Classics w 2015 r. Całość nagrań została wykonana w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej. Album zawiera 26 utworów, książeczkę z tekstami oraz informacjami o wykonawcach. Szata graficzna utrzymana w bieli przywołuje na myśl grudniową scenografię. Płyta obejmuje tradycyjny repertuar najśłynniejszych bożonarodzeniowych utworów a capella, bądź z akompaniamentem fortepianu, wzbogacona jest improwizacjami organowymi wirtuoza Juliana Gembalskiego. Obok anonimowych autorów tekstów tradycyjnych kolęd pojawiają się także nazwiska takich poetów jak na przykład Franciszek

Karpiński. Aranżacje oczarowują swoim charakterem – nie są przesadzone, bije od nich skromność i elegancja. Chór jak zawsze zachwyca idealnie zgranymi głosami i bezbłędną współpracą, doskonale oddając prostotę tradycyjnych polskich kolęd.

Justyna Midura



VALENTINA LISITSA Love Story

BBC Concert Orchestra
Decca 478 9454 • w. 2016 • 68'24"
★★★★★

Oto kolejna wspaniała płyta z muzyką filmową. Utwory będące podstawą dla dźwiękowych ścieżek wielkich dzieł kinematografii z jej „Złotego Wieku” zyskały tutaj właściwy kształt, stały się pełnoprawnymi kompozycjami, swego rodzaju miniaturowymi koncertami na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Pierwszy i zarazem chronologicznie jeden z najwcześniejszych zaprezentowanych utworów, nawet w tytule wykazuje wyraźne ku temu inklinacje – to *Koncert warszawski* z 1941 r. Richarda Addinsella, dzieło inspirowane, również chętnie wykorzystywaną w filmach tamtego czasu, muzyką Sergiusza Rachmaninowa. Niektóre, równoległe do słynnego życia filmowego, trafiły również na estrady koncertowe świata. Tak miało miejsce chociażby w przypadku *Cornish Rhapsody* Huberta Batha (wykonawczynią dzieła była wielka dama pianistyki Harriet Cohen), czy wspomnia-

nego *Koncertu warszawskiego* (którego premierę dał Louis Kentner). Kompozytorami pozostałych dzieł są tacy mistrzowie, jak m.in. Dymitr Szostakowicz, Nino Rota, czy Richard Rodney Bennett. Najmłodszą z zaprezentowanych kompozycji jest temat z muzyki Carla Davis do serialu telewizyjnego *Duma i uprzedzenie* z 1985 r. Każdy z 15 zamieszczonych utworów, trwających od dwóch i pół do niespełna dziesięciu minut, posiada swój własny, charakterystyczny emocjonalny klimat, wyrazistą, silnie oddziałującą na wyobraźnię nastrojowość.

Zaprezentowane dzieła doczekały się wybitnych wykonawców w osobach pianistki Walentyny Lisicy oraz muzyków BBC Concert Orchestra prowadzonych przez fachowców od tego typu repertuaru: bądź to Christophera Warrena-Greena, bądź też Gavina Sutherlanda. Wszystkie utwory lśnią tutaj pięknym blaskiem, są „dopieszczone”, przedstawione z olbrzymią starannością i zawsze należyтым ładunkiem ekspresyjnym, w sposób wielce stylowy. Emocjonalność pianistki zdaje się doskonale korespondować z emocjonalnością muzyki: znajdziemy tu i szczerą wylewność i proste, bezpretensjonalne wzruszenia i pewną uroczą naiwność. Lisica gra pięknym dźwiękiem, w sposób delikatny i subtelny, bez przesadnego patosu. Orkiestra zawsze znakomicie towarzyszy.

Płyty słucha się z dużą przyjemnością, a zaspokoić może ona i te bardziej wybredne gusta, bowiem z pewnością nie ma tu nic z „taniej rozrywki”.

Łukasz Kaczmarek



Karol Szymanowski – Symfonia nr 2 • Witold Lutosławski – Livre pour orchestre, Musique funèbre

NOSPR • Alexander Liebreich, dyrygent
Accentus ACC 30349 • w. 2014, n. 2015 • 64'50"
★★★★★

Kolejna płyta NOSPR w Katowicach nie różni się repertuarowo od poprzedniej: ponownie mamy do czynienia z dziełami symfonicznymi Karola Szymanowskiego (*II Symfonia*) oraz Witolda Lutosławskiego (*Księga na orkiestrę*, *Muzyka żałobna*), w których twórczości śląska formacja się specjalizuje już od dziesięcioleci. Podobnie też jak w przypadku albumu wydanego kilka lat temu, najnowsza propozycja cechuje się doskonałym wykonaniem oraz bardzo dobrą realizacją dźwiękową. Ostatnia z zalet jest niewątpliwie zasługą doskonałych wariorów akustycznych nowej Sali Koncertowej NOSPR, w której nagranie powstało.

Płytę rozpoczyna *II Symfonia* Szymanowskiego, dzieło wyjątkowo nudne, długie, głośnie, przeładowane ciężką, aczkolwiek efektowną instrumentacją i gęstą kontrapunktyczną fakturą. Podziwiam Alexandra Liebreicha, że znalazł własny klucz do interpretacji niewdzięcznego dzieła, które na mnie nie wywiera najmniejszego wrażenia poza znużeniem i zniechęceniem. *Symfonia*, operująca wielką obsadą, brzmi wyśmienicie, dźwięk jest soczysty, pełny, wyraźny, liczne kulminacje w blasze i perkusji są

absolutnie zachwycające pod względem precyzji oraz dynamiki. Być może innych krytyków i słuchaczy kompozycja w omawianym wykonaniu zachwyci, mnie zaś zdecydowanie imponuje nie sama *Druga*, lecz jej niniejsza płytowa rejestracja, która podoba mi się bardziej niż np. wizja Edwarda Gardnera na płycie wytwórni Chandos, tam o kilka minut dłuższa, więc jeszcze nudniejsza. Dobrze, że Alexander Liebreich zadbał o płynne, dobre tempa, pomagające w percepcji, lecz słuchacze oczekujący na zapamiętanie czegokolwiek z nagrania, czy to interesującego tematu, pięknej melodii, czy charakterystycznego rytmu, muszą się niestety poczuć zawiedzeni, tak jak to było w moim przypadku, co jest winą nie wykonawców, ale autora muzyki. Nie ma w niej nic wartościowego, dlatego dziwi fakt naprawdę świetnego wykonania nagrania w przypadku nudnej i bezbarwnej *Symfonii*. Przy okazji porównania albumów nie sposób przeoczyć faktu, że NOSPR w barwach firmy Accentus robi to samo, co fonograficzni konkurenci zrobili z doskonałym skutkiem wcześniej, czyli sięgając po nagrania wielokrotnie i nawet niedawno Szymanowskiego i Lutosławskiego, ignorując ogrom polskiego repertuaru czekającego na płytową rejestrację. Pisałem już o tym wcześniej, teraz pozostaną jedynie przy uczynieniu powyższej uwagi.

Kolejne punkty programu krążka wywarły na mnie lepsze wrażenie. Powstała w 1968 r. *Livre pour orchestre* jest w moim przekonaniu kolejnym prawdziwym koncertem na orkiestrę, wykorzystującym w fenomenalny sposób możliwości wielkiego zespołu symfonicznego. Mogłaby się tak śmiało nazywać, gdyby nie intencje autora oraz fakt wypełnienia utworu zupełnie inną treścią

osadzoną w całkowicie innej formie, niż to było przed piętnastu laty od momentu powstania *Księgi* w przypadku słynnej kompozycji z roku 1954, nagranej notabene wyśmienicie przez tych samych wykonawców na ich pierwszym wspólnym albumie. Awangardowy język muzyczny utworu i także stylistyka nie szokują już współczesnego odbiorcy, a w przypadku doskonałego wykonania katowickiej formacji, zaprawionej zresztą w wykonywaniu dzieła dzięki kreacjom swojego wieloletniego dyrektora, Jana Krenza, intrygują go i zmuszają do uważnego słuchania i docenienia zarówno kunsztu autora, jak i doskonałej gry muzyków, celujących zwłaszcza w wyrafinowanej, bogatej artykulacji. Tymi samymi zaletami cechuje się *Musique funèbre*, napisana wyłącznie na smyczki i będąca wielkim osiągnięciem Lutosławskiego w zakresie symbiozy ścisłej architektonicznej formy dzieła z jej niewątpliwym ładunkiem emocjonalnym, oddziałującym nawet na dzisiejszego słuchacza tak samo mocno, jak w momencie powstania prawie sześćdziesiąt lat temu. Dyscyplina formalna idzie w parze z mroczną, posępną ekspresją, wspartą zaangażowaną kreacją dyrygenta i muzyków.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i jej dyrektor mogą uznać niniejszy krążek za swój zasłużony, wielki sukces, zarówno pod względem doborowego wykonania, jak i starannej edycji oraz znakomitej realizacji technicznej nagrania. Czekamy na więcej równie udanych albumów z repertuarem zasługującym w większym stopniu na rejestrację fonograficznie, zwłaszcza autorów mniej znanych niż Karol Szymanowski czy Witold Lutosławski.

Paweł Chmielowski



RICHTER IN HUNGARY (1954-1993)

Budapest Music Records BMC CD 171
• w. 2009 • 14CD

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Legendarny rosyjski pianista Sviatosław Richter wciąż pozostaje na fonograficznym topie. Imponujący jest wysyp jego nagrań zazwyczaj pogrupowanych w piękne pudełka wydawane przez różne firmy, dla których nagrywał. Jest Richter w Decca, Warnerze, Pradze, Sony i Eurodisc Recordings. Dotarło też do nas pięknie wydane pudełko nagrań *Richter na Węgrzech*.

Pianista urodził się w 1915 r. w Żytomierzu. Mając 15 lat, został akompaniatorem w Operze w Odessie. W roku 1937 rozpoczął studia w Moskwie. Henryk Neuhaus natychmiast dostrzegł w nim geniusza. Niepokorny, nie potrafił podporządkować się stalinowskiemu porządkowi. Do 1960 r. nie wypuszczono go z ZSRR. Gdy wyruszył na podbój Europy szybko rzucił ją na kolana. Nigdy nie schlebiał gustom publiczności. Grał tylko to, co lubił grać — jego repertuar był jednak ogromny. Jeździł po całej Europie i ZSRR, zatrzymywał się w małych miejscowościach i koncertował w szkolnych świetlicach. W wieku 75 lat objechał nawet odległe zakątki Syberii, występując w miastach i wioskach.

Zbiór jego węgierskich nagrań to wybór z koncertów jakie przez swoje długie życie Richter dawał na Węgrzech. Jest to zestaw 14 płyt pogru-

powanych po dwie na dekadę od roku 1954 do 1993. To kolejne jego nagrania, które bez ogródek nazywano objawieniem. Są tu dzieła, które zawsze były w repertuarze pianisty. Słuchając ich delektujemy się bezbłędną techniką i proporcjami, kolorystyczną wrażliwością pianisty. Imponuje muzyczna narracja pełna radości, wrażliwości, gdzie nie ma żadnej zbagatelizowanej nuty. Jego gra i tempa to prawdziwy cud. Wszystko jest zwarte, szalenie uporządkowane i precyzyjne. Dzieła Chopina zagrane ze swoistym poczuciem oryginalności, w końcu obcujemy z wielką osobowością artystyczną. Utwory pozostałych kompozytorów to najwyższej klasy mistrzostwo pianistyczne.

Powiedzieć, że te płyty zachwycają, to za mało. Gra Sviatosława Richtera jest niezwykle syntezą dyscypliny i wolności, trudno go porównać do kogokolwiek — On jest jeden i jedyny! Całości dopełnia bardzo ładna i efektowna edycja płyt w pięknym pudełku z ciekawą i obszerną książeczką. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



MÉLANCOLIE
Utwory : F. Poulenc, E. Satięgo, D. Milhauda
Miki Aoki, fortepian
Profil PH15023 • w. 2016 • 66'00"
☆☆☆☆☆

Omawiana płyta w całości poświęcona jest fortepianowej muzyce francuskiej pierwszej połowy XX w. Zawiera minia-

tury członków Grupy Sześciu, jak również ich duchowego ojca – Erika Satiego (nieśmiertelne *Gymnopédies* nr 1-3). Najwięcej znajdziemy tu jednak śladów Francisa Poulenca – z tytułową *Mélancolie*, trzema *Novelletes* i cyklem *Les soirées de Nazelles*. Poza uroczą suitą *Album de Six*, gdzie każdy z utworów posiada innego autora (oczywiście z kompozytorów naszej „Szóstki”), zaprezentowano dodatkowo po jednej kompozycji Dariusza Milhauda i Arthura Honeggera.

Tytuł albumu, *Melancholia*, odnosi się zdecydowanie bardziej do ulotnej nastrojowości, nostalgii towarzyszącej wspomnieniu Paryża lat 1920., niezwykle trafności, z jaką przedstawione utwory przywołują ówczesną atmosferę, niż głębokich depresyjnych stanów (jak u Albrechta Dürera). W nieocenionych *Moich młodych latach* Artura Rubinsteina możemy znaleźć barwne opisy tamtego muzycznego klimatu i czasów (do których omawiana płyta stanowi idealną ilustrację). Zaprezentowaną tutaj muzykę należy po prostu słuchać, swobodnie i uważnie odbierać wrażenia, lecz nie „analizować”, jak przestrzegał Francis Poulenc odnosząc się do własnych kompozycji.

Niewątpliwie Miki Aoki „czuje” te utwory, z ich niedopowiedzeniami, aluzyjnością, często bardzo wyrafinowanym, skrytym humorem, ale i czasem pewną dosadnością, wyraźnymi pastiszami, nawiązaniami do jazzu, hałaśliwością miasta, odzwierciedlające fascynujące lata 1920., w jakich głównie powstawały. Artystka jest jednak romantyczką. Świadczyć o tym może już jej nieco naiwna wypowiedź: „szkoda, że [Poulenc] nienawidził rubato”, wskazująca na jej inklinacje i mówiąca, co stanowić może dla niej rodzaj pokusy. Pianistka w inteligentny sposób dokonuje jednak sublimacji, swą poetycką stroną ukazując poprzez olbrzymią subtelność w podejściu do muzycznej materii, dość bogate wykorzystanie prawego pedału, bez przekraczania wszak granic dobrego smaku, czy nieuzasadnionego zacierania kształtu melodycznego kompozycji. Jej dotyk jest zazwyczaj delikatny, „francuski”, nastawiony na ukazanie niuansów, gdy trzeba staje się odpowiednio ostrzejszy. Wykonania zawsze cechuje prostota, korespondująca z charakterem muzyki.

W sumie, nie dość że płyta przynosi rzadko wykonywane kompozycje, są to urocze miniatury, których słucha się z satysfakcją.

Łukasz Kaczmarek

SONG OF THE NATIVITY

The Sixteen • Harry Christophers, dyrygent
Coro COR 16146 • w. 2016 • 73'58"
☆☆☆☆☆

Przed czterema laty John Rutter skomponował przeuroczą kolędę *All bells in Paradise*. Utwór ten pięknie wykonał i utrwalił w dwupłytowym albumie *Nine Lessons and Carols* znakomity zespół The Choir of King's

College z Cambridge pod dyktando Stephena Cleobury'ego, którym zresztą został on dedykowany. Obecnie inny świetny chór – The Sixteen pod wodzą Harry'ego Christophersa sięga po repertuar pieśni bożonarodzeniowych, i tu także pojawia się Rutter – tym razem z *There is a flower*. Jak w tym przypadku, tak i wszystkie inne zamieszczone tu kompozycje przeznaczone są na chór a cappella. Łącznie jest ich 22, większość to dzieła bardziej bądź mniej współczesnych twórców, kilka – tradycyjne (choć nie te najbardziej znane!) kolędy brytyjskie. Wśród tych pierwszych znaleźć można m.in. utwory Mortena Lauridsena, Petera Warlocka, Johna Irelanda, Johna Gardnera, czy Jamesa MacMillana. Kilka zasługuje na szczególne wyróżnienie. Mój osobisty wybór „ulubionej szóstki” obejmowałby: *O magnum mysterium* Mortena Lauridsena dla szczególnego spokoju, pewnej aury tajemnicy, tytułowego misterium *My Lord has come* Willa Todda za bezpretensjonalną serdeczność, pięknie klasyczną i liryczną *The Holy Boy* Johna Irelanda, interesującą, o ciekawych harmoniach *Song of the Shepherds* Aleca Rotha, znów uroczą w swej prostocie *The Shepherd's Carol* Boba Chilcotta, czy też pełną szczerości *There is a flower* Johna Ruttera. Niezmałony, jednoznaczny przekaz emocjonalny tych utworów idzie w parze z bardzo dobrą robotą kompozytorską, ograniczającą się często do minimum koniecznych środków. Znajdziemy w nich również odwołania do średniowiecznej modalności, renesansowych motetów, czy wczesnobarokowych pieśni, a nawet muzyki ludowej z jej zestawieniami współbrzmień, czy zwrotami melodycznymi. Przy tym, wszystkie kompozycje są znakomicie napisane, bądź opracowane na chór. Ich zalety doskonale wyzyskuje zespół The Sixteen, który jest po prostu jednym z najlepszych dziś chórów na świecie. Z wykonania bije wzruszająca prostota, co jest zgodne z wizją interpretacyjną Harry'ego Christophersa, który pisze: „szkoda, że w ostatnich latach opracowania dobrze znanych kolęd stały się tak skomplikowane”. Bez wątplenia, jest to jedna z najbardziej wyszukanych i uroczych płyt z repertuarem bożonarodzeniowym.

Łukasz Kaczmarek



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

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI,
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

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



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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególty: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo folkowe tradycja muzyka i okolic
folkowe tradycja muzyka 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

www.gadki.lublin.pl

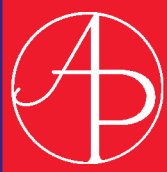


PŁYTY ACTE PRÉALABLE

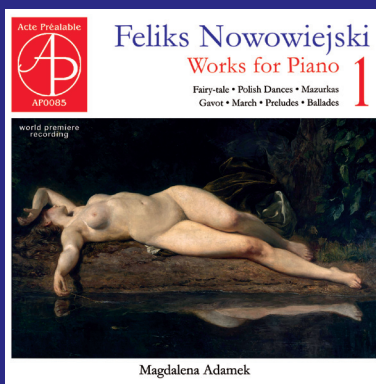
zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

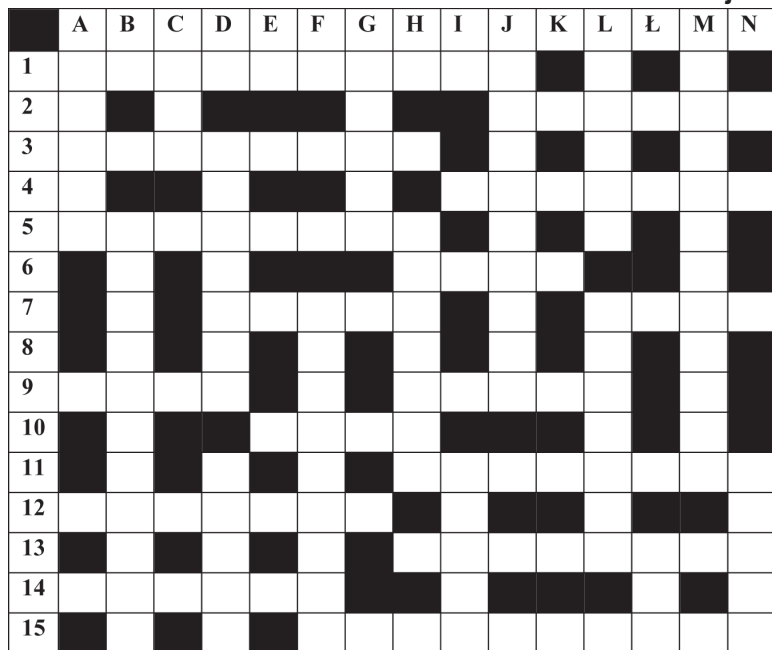


do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Krzyżówka nr 79/grudzień 2016

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) imię Reznera śpiewaka operowego, aktora i pedagoga; 2-J) imię z operetki *Trembita*; 3-A) rzecz na planie dzieła muzycznego; 4-I) Ravi ..., hinduski wirtuoz gry na sitarze; 5-A) twórca angielskiej operetki; 6-H) amer. dyrygent i publicysta muz.; 7-L) musical M. Małeckiego; 9-A) wł. kompozytor i śpiewak (1561–1633); 9-H) wł. kompozytor (1729–1802); 10-E) Ada ..., pol. śpiewaczka operowa światowej sławy; 11-H) hiszpański żywy taniec ludowy; 12-A) edytor np: *Acte Préalable*; 13-H) osoba z opery *Mirandolina*; 14-A) Samuel ..., ang. kompozytor i organista; 15-F) dawny taniec towarzyski.

Pionowo: A-1) hrabia z opery *Romeo i Julia*; B-5) rodzaj wyższej uczelni (również muzycznej); C-1) zdobył I nagrodę na III Międzynar. Konkursie Pianistycznym im F. Chopina; D-3) Aleksander ..., pol. śpiewak (baryton) i publicysta muz.; D-11) Żegota ..., zbieracz pol. pieśni ludowych; F-7) muzyk, kompozytor państwa z Tiraną (ogólnie); G-1) tytuł piosenki w wykonaniu K. Groniec (album *Metro*); H-5) służy do zapisków; I-11) Hermann ..., niem. muzykolog; J-1) twórca opery *Mandragola*; L-1) opera R. Straussa; L-7) amer. pianista (1934–2013); Ł-13) imię Handela – skrzypaczki światowej sławy; M-1) Adam ..., wybitny polski pianista; N-11) twórca opery *Nixon w Chinach*.

Rozwiązanie krzyżówki nr 78
Jakub Tchorzewski

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

1-C, 6-K, 3-L, 15-D, 4-D, 7-D, 1-M, 14-B, 11-J, 4-J, 14-D, 9-D, 7-N, 1-G, 15-F, 2-A.

płyty otrzymują: **Jolanta Adamczewska**, Łódź; **Igor Szczęsny**, Iława; **Jan Zych**, Poznań

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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



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

Najnowszy album płyty Marcina Murawskiego

Acte Préalable



AP0375

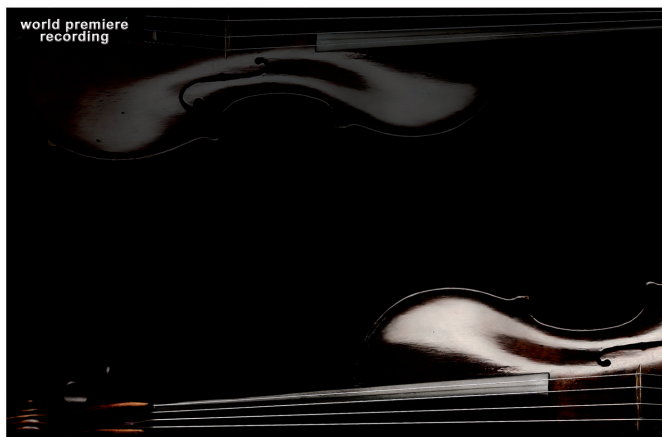
Passacaglias

Biber • Halvorsen • Hindemith
 Clarke • Pochon • Jacob
 Michałowski • Bisson

AP0375 • DDD • 69'37"

© 2016 • © 2016

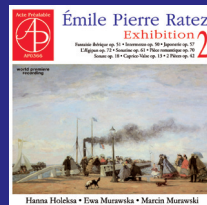
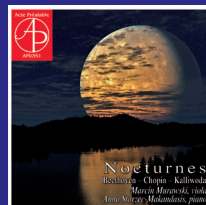
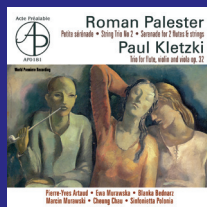
Passacaglias



Marcin Murawski, viola • Kamil Babka, viola
 Jakub Gutowski, violin • Hanna Holeksa, piano

Henrich Ignaz Franz von Biber – *Passacaglia*
 Johan Halvorsen – *Passacaglia*
 Paul Hindemith – *In Form und Zeitmas einer Passacaglia*
 Rebecca Clarke – *Passacaglia on an Old English Tune*
 Alfred Pochon – *Passacaglia*
 Gordon Jacob – *Prelude, Passacaglia and Fugue*
 Paweł Michałowski – *Passacaglia kotysankowa*
 Samuel Bisson – *Passacaglia for viola and loop*

Marcin Murawski, altówka
 Kamil Babka, altóka
 Jakub Gutowski, skrzypce
 Hanna Holeksa, fortepian



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

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



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

Władysław Żeleński najnowszy album ze świeżą muzyką chóralną

Acte Préalable



AP0363

Władysław Żeleński Secular Choral Works

Pieśń myśliwska • Morze • Oboja wiosna • Preludium • Dobra noc • Humoreska • Nasza Hanka
Biała Księżniczka • Noc majowa • Kantata na cześć Kościuszki • Pieśń żeglarczy • Pobudka
Pieśń do Wilji • Kantata na cześć Józefa Szujskiego • Do pracy

world premiere
recording



Anna Fabrello • Beata Koska • Jacek Szymański • Robert Kaczorowski • Aneta Czach • Ewa Rytel • Marcin Rembowski
Bartłomiej Skrobot • Art'n'Voices • Zespół Wokalny Simultaneo • Karol Kisiel • Podkarpcki Chór Męski • Grzegorz Oliwa

AP0363 • DDD •
© 2016 • © 2016

Władysław Żeleński (1837-1921)
Secular Choral Works

Pieśń myśliwska; Morze;
Oboja wiosna; Preludium;
Dobra noc; Humoreska;
Nasza Hanka; Noc majowa;
Kantata na cześć Kościuszki;
Pieśń żeglarczy; Pobudka;
Pieśń do Wilji;
Kantata na cześć J. Szujskiego;
Do pracy

Anna Fabrello, sopran
Beata Koska, alt
Jacek Szymański, tenor
Robert Kaczorowski, bas
Marcin Rembowski, róg
Bartłomiej Skrobot, róg
Aneta Czech, fortepian
Ewa Rytel, fortepian
Zespół Wokalny Simultaneo
Karol Kisiel, dyrygent
Art'n'Voices
Podkarpcki Chór Męski
Grzegorz Oliwa, dyrygent

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
25 Preludiów organowych op. 38
Julia Smykowska - organy

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Piano Works 1
Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
Władysław Żeleński
String Quartets
Four Strings Quartet

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Chamber Music
Joanna Ławrynowicz · Four Strings Quartet

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Piano Works 2
Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Complete works for violin and piano
Essential Duo: Gustaw Cietzarek, violin • Soyeon Lim, piano

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Chamber Music with Piano
Joanna Ławrynowicz • Lucyna Fiedkiewicz • Łukasz Tużarek

Acte Préalable
Władysław Żeleński
Sacred Choral Works
Stanisław Dwiżek • Chór Trybunału Koronnego w Lublinie • Przemysław Stanisławski

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

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