

• *Dream with Me* – nowa znakomita płyta Katarzyny Dondalskiej •

www.muzyka21.com

# Muzyka21

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

nr 2 (199)  
luty 2017  
ROK XVIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

**Helena Mołoń**  
kończy 100 lat!

**Joanna Bruzdowicz**  
portret szczęśliwego  
kompozytora

**Roman Węgrzyn**  
legenda polskiej  
wokalistyki

**Claudio Arrau**  
pianistyczna osobowość  
wszechczasów

**Christophe Rousset**  
wybitny odkrywca

**Dominika Glapiak**  
muzyka solowa i kameralna





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

Luctus (Żałość)  
już wkrótce



AP0378 • DDD • 51'20"

© 2016 • © 2017

**Romuald Twardowski**  
*Oratio pro vivis ac defunctis*

**Marcin Tadeusz Łukaszewski**  
*Due preghiare*

**Marian Sawa**  
*De profundis (Psalm 130)*

**Piotr Tabakiernik**  
*Lux aeterna (fragment of Requiem)*

**Paweł Łukaszewski**  
*Luctus Mariae*

*Dorota Całek, sopran*  
*Marietta Kruzel-Sosnowska, organy*



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

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

**W** numerze styczniowym **Muzyka21** informowaliśmy czytelników o zamiarach ministra kultury i dziedzictwa narodowego Piotra Glińskiego. Chodziło o przejęcie zbiorów Fundacji Czartoryskich za niebagatelną sumę ponad miliarda zł. Wszyscy osłupieli ze zdumienia. Tak ogromna suma nagle znalazła się w kieszeni ministra, który, tak jak i wszyscy jego poprzednicy, utrzymuje, że brak środków na kulturę. Na kulturę brak, ale na dofinansowywanie spadkobierców Izabeli Czartoryskiej starczy.

Koniec grudnia przyniósł nieoczekiwane rozwiązanie – wszyscy odetchnęli z ulgą. Transakcja dokonała się za bagatela, 100 milionów Euro plus VAT. Wygląda na to, że zarobiliśmy dzięki sprytowi pana ministra pół miliarda! Oczywiście nie zarobiliśmy, tylko straciliśmy mniej, ale kto o tym pamięta?

W normalnym państwie tego typu transakcje powinny być transparentne. Ale Polska nigdy nie była krajem normalnym, a teraz tylko się oddala od normalności. Nie wiadomo dokładnie, jakie były kulisy tej operacji, media donoszą tylko, że było w niej wiele nieprawidłowości i niejasności, jak choćby ta, iż nie do końca wiadomo czy pan Adam Czartoryski miał prawo sprzedać zbiory Fundacji.

Rodzi się ważne pytanie: po co Polska kupiła tę kolekcję, skoro była w Polsce, zgodnie ze statutem Fundacji jej zbiory nie mogły być sprzedane, ani wywiezione zagranicę bez zgody państwa? W wielu krajach jest czymś normalnym, że prywatni kolekcjonerzy przekazują w wieczne użytkowanie swoje zbiory renomowanym muzeom. I nikt tam nie domaga się wykupienia tych zbiorów.

**K**olejne ważne, a może ważniejsze pytanie. Otóż po wojnie miliony ludzi zostało ograbione przez PRL. Od 27 lat problem zwrotu niesłusznie zagrabionych majątków nie został rozwiązany i nic nie wskazuje na to, żeby obecna władza chciała ten problem rozwiązać. Dla maluczkich nie ma szacunku, ich można pozostawić na lodzie. Ale okazuje się, że w Polsce są również równiejsi: kościoły, w szczególności, katolicki, które dostały od państwa odszkodowania często dużo większe niż wartość zagrabionych im majątków oraz spadkobiercy arystokratów. Zbiory, które Izabela Czartoryska w swoim zamyśle zbierała dla wszystkich Polaków, przechodzą w ręce narodu po zapłaceniu haraczu w wysokości pół miliarda złotych. Co z tego, że to tylko 5% wartości zbiorów Fundacji, skoro były one niesprzedawalne. Wprawdzie rozpowiadano brednie o szejkach arabskich dybiących na naszą spuściznę, ale świadczy to tylko o tym, że władza naprawdę uważa rodaków za durniów.

Na całym świecie jest ogromna podaż dzieł sztuki, ten, który ma odpowiednie środki, może w nich wybierać. Chciałoby się poznać personalia tych szejków, którzy chcieli zajmować się przemytem dzieł sztuki z Polski, których później nie mogliby nigdzie pokazać ani legalnie sprzedać?!

**P**rzy okazji tej transakcji minister nabył również za 20 milionów pałac, który już w większości był w Polskich rękach. Jednocześnie w całym kraju, a na Dolnym Śląsku w szczególności, niszczyły setki pałaców, zamków, dworów i kościołów. Część z nich należała do Niemców i została im zabrana w ramach reparacji wojennych – po co, skoro potrafimy je tylko niszczyć – część należała do rodowitych Polaków. Na remont tych zabytków nie ma pieniędzy! Wiele z nich niszczyły także dlatego, że państwo nie chce ich zwrócić prawowitym właścicielom, których PRL okradło po wojnie, a samo z nimi nic nie robi. Oto prawo i sprawiedliwość w wolnej Polsce. A także głupota...<sup>12</sup>

3 **OD REDAKCJI**

**ŻYCIE**

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Katowice • Berlin • Hamburg

**CZŁOWIEK**

- 14 Fascynujące połączenie muzyki solowej i kameralnej z pianistką Dominiką Glapiak rozmawia Karol Rzepecki
- 16 Chór Aleksandrowa – wielka tragedia – Karol Rzepecki
- 18 Legendy Polskiej Wokalistyki (64)  
Roman Węgrzyn  
Adam Czopek
- 20 Wagner w strumieniach barw – z Aliną Marią Schütte rozmawia Jolanta Łada-Zielce
- 22 Portret szczęśliwego kompozytora z Joanną Bruzdowicz rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 26 Christophe Rousset – wybitny odkrywca – Justyna Midura
- 28 Claudio Arrau – pianistyczna osobowość wszechczasów – Maria Ziarkowska
- 30 Helena Mołoń kończy 100 lat! – Piotr Kusiewicz

**DZIEŁO**

32 **Maestro Donizetti i jego opery (13)**  
*Poliuto*  
Adam Czopek

**MUZYKA POLSKA**

35 **Opery Krzysztofa Pendereckiego (2)**  
**Historia stworzenia według Milтона i Pendereckiego**  
Lesław Czaplński

**PŁYTOTEKA**

38 **Palcem po płycie: Znakomita Katarzyna Dondalska po raz kolejny**  
Jacek Chodorowski

39 **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  
Dominika Glapiak  
fot. Magdalena Łojewska

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 odcinku przelewu wszystkich danych dotyczących adresu dostawy. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem.
  - 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 dowolnej ilości numerów wynosi 17 zł. Całość sumy należy przelać na nasze konto.

## 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

**KRAKÓW** **P**od znakiem japońskiego wiolonczelisty i krakowskich kompozytorów. Tym tytułowym wiolonczelistą jest Danjulo Ishizaka, a kompozytorami Krzysztof Penderecki, z urodzenia dębiczanie, oraz Marcel Chyrzyński, pochodzący z kolei z Częstochowy, ale krakowianin z wyboru i zamieszkania.

*Divertimento* Krzysztofa Pendereckiego japoński wirtuoz zagrał w środę 14 grudnia w ramach swojego recitalu w Filharmonii Krakowskiej. Dał się on już poznać od jak najlepszej strony w ubiegłym sezonie, wykonując *Symfonię-koncert* Siergieja Prokofiewa.

Wiolonczela w niepowołanych rękach wydawać się może instrumentem produkującym szmery o matowym zabarwieniu, ale pod smyczkiem Ishizakiego przybiera ona swe prawdziwie szlachetne brzmienie o głębokiej, ciepłej barwie, a to za sprawą nieskazitelnej artykulacji. Ani razu nie usłyszało się jakichkolwiek niepożądanego odgłosów, które towarzyszyłyby kładzeniu smyczka na strunach, chyba że wymagał tego charakter kompozycji, kiedy w *Scherzu* ze wspomnianego *Divertimenta* należało stosować tech-

nikę *gettata*, czyli rzucania smyczkiem. Z kolei w *Sarabandzie* pojawiały się ekspresyjne *flafolety*, a w *Serenadzie* kilka razy rozlegał się przenikliwy dźwięk, uzyskiwany w wyniku gry na jednej strunie.

Liryczna kantylena uwodziła natomiast już od pierwszych taktów *Adagia* i *Allegra* op. 70 Roberta Schumanna, choć był to za ledwie przedsmak tego, co miało nas czekać w dalszej części występu, choć w Beethowenskiej *Sonacie A-dur nr 3* op. 69 początkowo odnosiło się wrażenie, że wiolonczelista i towarzysząca mu chińska pianistka Shizhen Shen grają poniekąd obok siebie. Nić porozumienia pomiędzy nimi zaczęła się nawiązywać dopiero w *Scherzu*, czyli jej drugiej części, kiedy akompaniarka, grając lekkim, acz wrażliwym dźwiękiem, z dużą subtelnością dopowiadała myśli intonowane przez solowy instrument.

Japoński artysta różnicuje brzmienie w zależności od tego, czy gra dzieło klasycystyczne, jakim jest jeszcze ta sonata Beethovena, czy późnoromantyczne – wiolonczelową transkrypcję *Sonaty skrzypcowej A-dur* Césara Francka. A także całkiem współczesne jak *Divertimento* Krzysztofa Penderec-

kiego, choć nie już ono tak radykalne dźwiękowo w porównaniu z kompozycjami tego twórcy z okresu sonorystycznego.

Wykonanie *II Suity d-moll* BWV 1008 Johanna Sebastiana Bacha zachwycało od strony dźwiękowej, imponowało wirtuozerią w *Sarabandzie* i *Gigue*, ale w odróżnieniu od standardowych zestawień popularnych w tamtych czasach tańców, w przypadku lipskiego kantora otwierają one szerszą perspektywę na świat poza samą materią brzmieniową. Tego mi trochę brakowało, może poza pierwszym *Menuetem*, naznaczonym pewnym tchnieniem duchowości i czystego piękna, utajonych w doskonałości architektonicznej, ale być może wspomniane zastrzeżenia wynikały z nie najbardziej fortunnego zestawienia w programie, albowiem artysta mógł już być pochłonięty tym, z czym przyjdzie mu się zmierzyć niebawem, a mianowicie mającą stanowić uwieńczenie całego recitalu *Sonatą* Francka.

W utworze tym partie grającego na instrumencie smyczkowym i fortepianu są właściwie równorzędne i wymagają zwłaszcza w *Allegro* i w finałowym *Allegretto poco mosso* niezwyklego zacięcia, graniczącego

momentami z zapamiętaniem i operowaniem gwałtownymi kontrastami dynamicznymi oraz agogicznymi. Z kolei w otwierającym *Allegretto ben moderato* oraz w *Recitativo-Fantasia* kantylena nieustannie przechodzi w ustępy wypełnione szybszymi pasażami. Poza tym w przywołanym *Allegro* udało

recitalu rozdierająco-lamentacyjne „wołanie” w końcowym *Allegretto poco mosso*.

Na bis usłyszeliśmy *Largo*, trzecią część z *Sonaty wiolonczelowej g-moll* op. 65 Fryderyka Chopina.

Z niecierpliwością zatem oczekiwaliśmy na mające miejsce dwa dni później w ramach koncertu krakowskich filharmoników prawykonanie z udziałem Danjula Ishizakiego *Koncertu wiolonczelowego „Ukiyoe 3”* Marcela Chyrzyńskiego. Dwa pozostałe ogniewa tego cyklu przeznaczone są na smyczki oraz flet i orkiestrę.

Wbrew przydanemu tytułowi, odnoszącemu się do japońskich drzeworytów, jest to raczej fresk symfoniczny z wiolonczelą obbligato, nie tyle współzawodniczącą z rozbudowanym składem instrumentalnym, co dobarwiającą bogato nasycony pejzaż dźwiękowy. Decyduje o tym gęsta orkiestracja i bardzo wolno rozwijająca się narracja. O japońskich inspiracjach świadczy nie tyle jego motywika, co obsada, w której istotną rolę odgrywa bateria perkusyjna, z dominującymi w niej idiofonami. Tworzy to ściśle określony, nieco mozaikowy koloryt, w którym też dają znać o sobie onomatopeiczne puste przedęcia blachy, imitujące być może powiew wiatru, odnosząc się tym samym do buddyjskiej koncepcji nietrwałości rzeczy tego świata?

Z kolei na koncertujący charakter wskazują wyrównane proporcje w kształtowaniu przebiegu, w większości wypełnionego przez grę solisty, w znacznej mierze wtopionego jednak w partię orkiestry, wreszcie pojawiająca się mniej więcej w punkcie tzw. złotego podziału kadencja, wymagająca bardziej zróżnicowanej artykulacji. A całość rozplywa się w dźwiękowym niebycie na pograniczu ciszy, przeprowadzając w ten sposób słuchacza do programowego świata muzyki Karłowicza, albowiem jako następny punkt programu zaprezentowano jego pierwszy

poemat symfoniczny *Powracające fale* op. 9. Jego główny, charakterystyczny temat intonuje trąbka, potem powraca on przeniesiony na cztery rogi, świetnie tego wieczora strojące. W ogóle orkiestra pod batutą dyrygującego z pamięci Rafała Janiaka pod ko-

niec swojego występu była już na tyle rozegrana, że w pełni osiągała intonacyjną i rytmiczną precyzję, wrażliwie reagując na gesty młodego kapelmistrza, nie nadużywającego wszakże manualnej ekspresji. Wyjątkowo przejmująco, niczym memento, zabrzmiało pod koniec tremolo kontrabasów, na tle których powoli dogasa muzyczna opowieść o ciężącym nad ludźmi nieubłaganym fatalizmie.

Na początek jednak w uwerturze do Moniuszkowskiej *Parii*, przedostatniej jego opery, w której dramaturgii zajmowała o tyle nietypowe miejsce, że na wzór tej do *Hansa Heilinga* Heinricha Marschnera umieszczona została pomiędzy prologiem a pierwszym aktem, w otwierającym ją, dynamicznym temacie dochodziła do głosu zbytnia zgiełkowość, wskutek czego do pewnego stopnia zatarty się jego kontury i dawały znać o sobie pewne niedokładności. Dopiero drugi, liryczny temat uwodził już swoją melodyką i nastrojowością, z dyskretnie wplatającymi się w jego tok solowymi wejściami wiolonczeli, skrzypiec i klarnetu.

*Koncert fortepianowy a-moll* op. 19 Ignacego Jana Paderewskiego włączył do swego repertuaru włoski muzyk Maurizio Baligni. Jest to typowa kompozycja pianisty-wirtuoza. W stanowiącym pierwszą część *Allegro*, po wstępie orkiestrowym, nawiązującym do folkloru i utrzymanym w synkopowanym rytmie, pojawiają się figuracje solowego fortepianu. W jego partii przeważają głównie brawurowe pochody akordowe, pozwalające podziwiać sprawność techniczną wykonawcy, a także potęgę brzmienia. Większy probierz muzykalności stanowi liryczna *Romanza*, w której dwukrotnie w dialog z solistą wdaje się obój, o którego pełną słodczy barwę zadbał grający na nim Paweł Nyklewicz.

W błyskotliwym *Rondzie*, utrzymanym w żywym, momentami zawrotnym tempie *Allegro molto vivace*, powraca element popisu, ale w kulminacyjnym momencie instrumenty dęte blaszane intonują chorałowy motyw, prowadzący do zamykającej dzieło kody, wieńcząc je w dość patetyczny sposób.

Włoski artysta zaskarbił sobie uznanie przede wszystkim dorzuconym bisem, a mianowicie *Sonatą f-moll* Domenica Scarlattiiego, urzekając w niej eterycznym, ledwie muskającym klawisze touché, przydającym tej stojącej na pograniczu baroku i klasycyzmu miniaturze znamion zgoła impresjonistycznych.

Lesław Czaplński



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

## ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

POMAGAMY W REALIZACJI,  
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY

WSPIERAMY FINANSOWO  
AMBITNE PROJEKTY

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania  
w promocji  
muzyki polskiej

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

się artyście wydobyć trudny do osiągnięcia na wiolonczeli efekt przechodzenia w „uchamgnieniu” od forte do piano, co oczywiście o wiele łatwiejsze jest do uzyskania z instrumentu, który w ogóle wzięł od tego nazwę. Na długo też pozostanie w uszach słuchaczy

**KRAKÓW** **T**rwonienie artystycznego kapitału? ... koncerty krakowskich filharmoników pod dykcją ich maltańsko-kanadyjskiego szefa artystycznego Charlesa Olivieri-Munroe okazują się coraz bardziej rozczarowujące. O ile na początku procentowała jeszcze kondycja zespołu wypracowana przez Michała Dworzyńskiego, jego poprzednika na tym stanowisku, to teraz coraz bardziej zatracą się uzyskane wcześniej solidne osadzenie w instrumentach brzmienia, na powrót stającego się powierzchniowym.

Otwierającą piątkowy wieczór *Uwerturę do „Śpiewaków norymberskich”* poprowadził tak, jakby chciał potwierdzić obiegowe opinie o muzyce Wagnera, że polega ona przede wszystkim na hałaśliwości i pompacyjności. Nadużywanie fortissima, zwłaszcza w tutti, sprawiło, że wieńcząca wstęp, jak i całą operę, apoteoza niemieckiej pieśni oraz państwowości, nie wywarła już odpowiedniego wrażenia. Lepiej zabrzmiały spokojniejsze ustępy z pierwszoplanową rolą kwintetu smyczkowego oraz drzewa.

Również *Epizod na maskaradzie* op. 14 Mieczysława Karłowicza rozpoczęty został w nadmiernej dynamice, wskutek czego można było zwątpić w instrumentacyjne umiejętności kompozytora, jakby odśladające swoje mielizny. Co prawda na jego osta-

teczny kształt wpływ miał także Grzegorz Fitelberg, który po tragicznej śmierci kompozytora dokończył jego poemat symfoniczny.

Na szczęście dźwiękową urodą odznaczały się fragmenty liryczne, w których w partii instrumentów dętych drewnianych zaznaczają się odległe reminiscencje z Wagnerowskiego *Parsifala*, uzasadniając tego rodzaju zestawienie programowe. Satisfakcji dostarczały także sola skrzypcowe w wykonaniu Wiesława Kwaśnego, w których rozlega się motyw przewodni całego utworu. Skądinąd ustępy te nasunęły mi myśl, że świetnie nadają się, by podłożyć do nich odpowiedni układ choreograficzny z lirycznym pas de deux.

Głównym punktem programu miała być monumentalna *Msza gdańska* Leoša Janačka. Na dodatek jako jej atrakcja zapowiadał się udział w ansambli solistów Gabrieli Beňačkovéj-Čápovej, którą zapamiętałem z nagrania, dzięki któremu po raz pierwszy zapoznałem się z *Rusalką* Antonína Dvořáka. Spotkawszy w kularach przed koncertem Wiesława Ochmana pomyślałem, że przywiodły go te same względy sentymentalne, albowiem zaśpiewał w nim partię Księcia, ale okazało się, że w sąsiedniej sali był jurorem w ramach przesłuchań konkursu wokalnego im. Iwony Borowickiej.

W interpretacji Munroe zabrakło wyrazistszego zarysowania kontrastów, a dzieło Janačka odznacza się kalejdoskopowo-

ścią i gwałtownością w zakresie zmienności melodycznych motywów i rytmicznej kapryśności, a także niewolne jest od brzmieniowej agresywności. Tu forte fortissimo byłoby jak najbardziej na miejscu. A także większe zróżnicowanie temp. Tego wszystkiego mi zabrakło. Podobnie jak na inauguracji sezonu w przypadku *Harnasiów*, dyrygent poprowadził dzieło ze znaczną dozą nieśmiałości, przydając obce mu rysy akademickie.

Głos słowackiej primadonny w *Gospodi pomiluj (Kyrie)* oraz w *Slava (Gloria)* brzmiał ostro i forsownie. Mogło się wydawać, że zaintonowane w dynamice mezzoforte *Svet (Sanctus)* wywrze korzystniejsze wrażenie, ale, niestety, znów dały znać o sobie niedostatki emisyjnej natury. Zaimponował natomiast tenor Jakub Pustina, dysponujący mocnym głosem o wyrównanym brzmieniu, z powodzeniem radzący sobie w utrzymanej w wysokiej tessiturze partii w *Slavie* oraz w *Věruju (Credo)*. Znaczną przyjemność sprawił barwą swego głębokiego basu Zdeněk Plech pod koniec *Věruju* oraz w *Svet*. W tym ostatnim zarazem zbyt anemicznie zabrzmiało złowrogie unisonowe ostinato chóru męskiego. Także zamykającemu utwór orkiestrowemu postludium nie dostawało właściwego rozpedzenia i zapamiętania, składających się na swoiste moto perpetuo.

Lesław Czapliński

**KATOWICE** **P**iotr Czajkowski i jego otoczenie. W ramach siódmego sezonu cyklu koncertowego Orkiestry Akademii Beethovenowskiej *Jeszcze Polska muzyka...* 13 listopada zawiątała ona do Katowic, gdzie wystąpiła w siedzibie NOSPR-u, która podczas przeprowadzek z ulicy Plebiscytowej i placu Sejmu Śląskiego na plac Wojciecha Kilara zagubiła po drodze tradycyjną nazwę Radiowego Domu Muzyki im. Grzegorza Fitelberga, upamiętniającą założyciela warszawskich, a następnie katowickich symfoników radiowych.

Nazwisko Pachulski na różne sposoby zapisało się w życiu Piotra Czajkowskiego. Władysław, skrzypek, guwerner dzieci Nadzieży Meck, a potem jej sekretarz i zięć, prawdopodobnie uświadomił jej orientację protegowanego przez nią kompozytora, co doprowadziło do nagłego i niezrozumiałego zerwania wieloletniej, listownej przyjaźni na odległość, nieoczekiwanie stawiając wielkiego symfonika w trudnej sytuacji finansowej. Być może Pachulski żywił urazę

do naprawdę utalentowanego i sławnego kolegi, iż niezbyt przychylnym okiem spojrział na jego próby kompozytorskie, które przedstawił mu do oceny. Za to jego brat Henryk, pianista i kompozytor, żywił względem autora *Jeziora łabędziego* nieklamany podziw. Świadczy o tym pozostawienie pod wpływem tamtego jego własnej twórczości, w tym *Suity H-dur „pamięci Czajkowskiego”* op. 13, a właściwie w jego stylu, na podobieństwo poświęconego Mozartowi czwartego utworu tego rodzaju w dorobku twórcy *Damy pikowej*. Nawiązanie to szczególnie uchwytnie jest w *Scherzu* w formie walca (któremu w pełni symfoniczny kształt nadał właśnie Czajkowski), jak i finałowej scenie baletowej, stanowiącej aluzję do pełnospektaklowych widowisk tanecznych tamtego.

Pod względem rozmiarów i ciężaru gatunkowego utwór Pachulskiego w znacznej mierze utrzymany jest w serenadowym charakterze. W *Preludium* nieco do życzenia pod względem brzmieniowym pozostały wejścia waltorni. Zrazu eteryczne figuracje w walcu pod batutą prowadzące-

go koncert Jean-Luca Tingauda prowadziły do narastającej kulminacji dynamicznej w jego zakończeniu.

Henryk Pachulski opracowywał też symfonie Czajkowskiego na cztery ręce, co było powszechną w tamtych czasach praktyką (Wagner obraził się na Meyerbeera, gdy ten, w ramach pomocy podczas pobytu tamtego w Paryżu, zaproponował mu taką redakcję swych oper), kiedy epoka nagrań miała dopiero nadejść, a w miastach, w których nie posiadano orkiestr, a także w miejscowościach oddalonych od ośrodków muzycznych, chciano się z nimi zapoznać. Dotyczyło to także *V Symfonii e-moll* op. 54, którą w Katowicach usłyszeliśmy oczywiście w oryginalnej, autorskiej wersji orkiestrowej.

Dzieło to zawsze wywołuje we mnie skojarzenie z sowieckością „ante litteram”, a to z uwagi na swą zewnętrzną, głównie instrumentacyjną okazałość i predylekcję do patosu, zwłaszcza w finale, nie bez kozery noszącym oznaczenie *Andante maestoso* (powolnej dostojności), przy jednoczesnym faktycznym „pustotoniu” i nikłości autentycznej

**KRAKÓW** **Z**enada i maestria. Znamion pro-  
wincjonalizmu przydaje poprze-  
dzanie wydarzeń artystycznych,  
poza szczególnymi okolicznościami i je-  
śli nie są one przedsięwzięciami po-  
pularyzatorskimi, oficjalnymi przemo-  
wami czy też prelekcjami. Do nie na-  
zbyt szczęśliwych rozwiązań należy też  
wprowadzanie występów przynależ-  
nych do innych dziedzin sztuki.

Niezbyt fortunnym okazało się zatem po-  
jawienie Adama Zagajewskiego przed piąt-  
kowym koncertem Filharmonii Krakowskiej  
10 grudnia. Właściwie nie wiedzieć czemu  
miało ono służyć. Po pierwsze nie stanowiło  
literackiego wprowadzenia jak to czynił nie-  
gdyś Marian Wallek-Walewski przed wyko-  
naniem kompletu concerti grossi Haendla  
w krakowskich Sukiennicach przez Capellae  
Cracoviensis. Po drugie nie było też autors-  
kim spotkaniem. Wybitny poeta wydukał  
dwa swoje wiersze, w tym jeden o Beetho-  
venie, a więc nieszczególnie związane z pro-  
gramem koncertu (podobnej krytyce pod-  
dałem swego czasu występ Ewy Lipskiej na  
festiwalu w Łąncucie, nieudolnie czytającej  
swoje wiersze o pani Schubert, przedzielają-  
ce poszczególne *Pory roku* Vivaldiego, mimo  
że w oryginale są one poprzedzone w par-  
tyturze odpowiednimi sonetami, które, je-  
śli już było to konieczne, należało przełożyć  
na polski i ich wygłoszenie powierzyć zawo-  
dowemu aktorowi). Poza tym Adam Zaga-  
jewski poczuł się w obowiązku wypowiedzieć  
kilka zdań o przewidzianej do wyko-  
nania *VII Symfonii* Brucknera, popełniając  
przy tym błąd rzeczowy, albowiem *Adagio*  
z niej odgrywano w niemieckim radiu nie  
po klęsce pod Stalingradem, lecz po samo-  
bójczej śmierci Hitlera. Oczywiście od lite-  
rata nie wymaga się ani znakomitej dykcji,  
ani znajomości tego rodzaju szczegółów.  
Co innego jednak, gdy staje on na estradzie  
audytorium przed rozpoczęciem koncertu.

Na szczęście wkrótce doszła do głosu mu-  
zyka i to najwyższej próby. Substytutem obec-  
ności Stanisława Skrowaczewskiego, który  
pierwotnie miał poprowadzić ten koncert,  
lecz wskutek choroby musiał odwołać swój  
występ, było wprowadzenie do programu  
jego *Koncertu na rożek angielski*.

Powstała w 1969 r. dwuczęściowa kompo-  
zycja, utrzymana w technice serialnej, odzna-  
cza się znaczną oryginalnością i dźwiękowym  
radikalizmem jak na komponującego dyry-  
genta, a polegającym na rozszerzonej artyku-  
lacji, poprzez między innymi uderzanie dłonią  
w pudła rezonansowe instrumentów smycz-  
kowych czy puste przedęcia blachy.

Niezwykłe jest już samo ustawienie or-  
kiestry. Z lewej usytuowany został rozbudo-  
wany kwintet smyczkowy, z prawej mniej-  
sza sekcja instrumentów dętych, naprzeciw  
dyrygenta fortepian z całkowicie odsłonię-  
tym pudłem rezonansowym, za nim dodat-  
kowo cztery wiolonczele, a w głębi jeszcze  
bateria perkusyjna.

Utwór rozpoczyna pianissimo dźwięków  
dzwonów rurowych, po których następu-  
ją punktualistyczne interwencje poszcze-  
gólnych grup instrumentalnych, na tle któ-  
rych rozwija się kantylenowa, jak przystało  
na charakter solowego instrumentu, jego  
partia. W dalszej części muzycznego prze-  
biegu pianista za pomocą pałeczek wydo-  
bywa dźwięk bezpośrednio ze strun, a jego  
motywy rytmiczne przejmują instrumenty  
perkusyjne. Przez moment solista gra też do  
pudła rezonansowego fortepianu, wprawia-  
jąc w ten sposób w drzenie jego struny, a co  
stanowi niewątpliwie przywołanie podobne-  
go zabiegu z *Pytania bez odpowiedzi* Char-  
lesa Ivesa, tyle że dotyczącego tam trąbki.

W drugiej części dochodzą rytmy mar-  
szowe, ale i ekspresyjne glissanda, a także  
flażolety w solo skrzypcowym, bardzo su-  
gestywnie imitujące brzmienie fletu, tak że  
w pierwszej chwili rozglądałem się za muzy-  
kiem grającym na tym instrumencie.

Na tle bardzo wysmakowanej i wyrafino-  
wanej partii orkiestrowej, solowa pozosta-  
je stosunkowo konwencjonalna. Jako całość  
jest to bardzo efektowny utwór, dowodzący  
zarazem, że i muzyka nowoczesna charakte-  
ryzować się może dobrym gustem i kulturą.  
Walną zaletę w wydobyciu w pełni tkwiące-  
go w nim potencjału mieli Mariusz Pędziałek,  
przed laty jego pierwszy wykonawca w Pol-  
sce, oraz w zastępstwie Stanisława Skrowa-  
czewskiego prowadzący krakowskich filhar-  
moników maestro Antoni Wit, sprawnie i z  
wyczuciem dla brzmieniowych subtelności  
tej partytury. Nie wiem dlaczego wcześniej  
nie zwróciłem uwagi na zalety tego utworu.

Po przerwie przyszła kolej na twórczość  
cięższego kalibru. Symfonia Antona Bruck-  
nera to specjalność Skrowaczewskiego, ale  
zajmująca też ważne miejsce w repertuarze  
Wita. Głęboko w mojej pamięci utkwiły szcze-  
gólnie ich interpretacje *Trzeciej*, zwanej *Wa-  
gnerowską*: przez pierwszego z krakowski-  
mi filharmonikami w latach dziewięćdzie-  
siątych, przez drugiego z kierowaną wów-  
czas przez niego Orkiestrą Polskiego Radia  
w Krakowie dekadę wcześniej.

Pierwotnie tego wieczora zabrzmieć mia-  
ła *VIII Symfonia c-moll*, dedykowana cesa-  
rzowi Franciszkowi Józefowi, ostatecznie wy-

substancji muzycznej. Brzmienie, nieosadzo-  
ne odpowiednio w instrumentach, zwsz-  
acza w ustępach tutti, utrzymanych w dyna-  
mice fortissimo, sprawiać może wrażenie  
powierzchnowego. Dotyczy to zwłaszcza  
sekcji blachy, której zbyt często nie dostaje  
dbałości o należytą szlachetność dźwięku,  
choć godzi się wspomnieć pięknie zagrane  
przez Waldemara Materę solo waltorniowe  
na początku drugiej części. Mniej szczęśliwe  
były natomiast wejścia rogów con sordino,  
a więc przytłumione w *Scherzu* w rytmie  
walca, podczas gdy zadowalające okazało  
się ich kontrapunktujące ostinato w finale.

Najmocniejszą stroną Orkiestry Akade-  
mii Beethovenowskiej stanowi jej kwintet  
smyczkowy, a zwłaszcza głęboko nasycony  
dźwięk jego niskiej części, czyli wiolonczel  
i kontrabasów, na przykład w rozróżnio-  
nym, kontrastowym temacie, pojawiającym  
się w pierwszej części i przynoszącym pew-  
ne odprężenie od posępnego tematu losu,  
intonowanego na początku przez klarnety,  
a następnie powracającego w przetworze-  
niach orkiestrowego tutti. Dzięki temu też  
początek wolnej części *Andante cantabile*  
con alcuna licenza nabrał znamion przej-  
mującego trenu.

W kształtowaniu dramaturgii utworu  
przez francuskiego dyrygenta zabrakło mi  
też należytego rozegrania głównej kulmina-  
cji otwierającego *Allegro con anima*, kiedy  
wskutek za małej wyrazistości brzmienio-  
wej puźonów i trąbek nie w pełni doszła do  
głosu obsesyjność i dobitność tematu losu.

A zatem w celu pełnego wyzwolenia  
tkwiącego w tym zespole potencjału przy-  
dałoby się zatrudnienie stałego dyrygenta,  
który potrafiłby dopracować jego w pełni  
zadowalające brzmienie, a z czasem nadać  
mu dodatkowo indywidualne zabarwienie,  
które wyróżniałoby tę formację instrumen-  
talną spośród innych.

W środkowym ustępie finałowej *Sceny*  
*baletowej* ze *Suity* Pachulskiego pojawiają  
się polonezowe rytmy. Być może Jean-Luc  
Tingaud uznał, że w ten sposób został zacią-  
gnięty wobec słuchaczy dług, bo tym wła-  
śnie tańcem postanowił zwieńczyć cały kon-  
cert, skoro na bis zabrzmiał uroczysty *Polonez*  
z *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkows-  
kiego, gdyż, zdaniem niektórych, tylko Ro-  
sjanie tak potrafią go wodzić na pięcioliniach  
swych partytur.

Lesław Czaplirski



bór padł na VII *E-dur*, poświęconą królowi bawarskiemu Ludwikowi II.

W *Allegro moderato* udało się Magdalenie Di Blasi, Ewie Dumanowskiej i ponownie Mariuszowi Pędziałkowi wydobyć z fleatów i oboju organowe brzmienie, ale oczekiwaliby się w tym ustępie przede wszystkim właściwego dla Brucknera powolnego narastania wyrazistych kulminacji.

Patetycznego diapazonu przydawały *Adagiu* pozostające w świetnej dyspozycji tuby

wagnerowskie, choć zarazem przydałoby się więcej światła brzmieniowego w partii skrzypiec.

*Scherzo*, niestanowiące takiego orkiestrowego fajerwerku, jak to się dzieje w przypadku tego ogniwa w innych symfoniach tego kompozytora (we wspomnianej *Trzeciej*, czy nieco demonicznej w *Dziewiątej*), zostało przez kapelmistrza znacznie rozpuddzone, przygotowując tym samym patetyczne rejestry finału.

Wszystko zatem było niby zgodne z nutami w partyturze, ale zabrakło mi pamiędzy dźwiękami czegoś elektryzującego, co uskrzydliłoby solidny akademizm, podrywając go do wlotu, sprawiającego że wznoszenie dźwiękowego gmachu w pełni staje się muzyką w rozumieniu głębokiego doznania estetycznego.

Lesław Czaplński

**KRAKÓW** **M**inimalizm niejedno nosi brzmienie... W przeciągu trzech dni mieliśmy okazję obcowania z różnymi obliczami minimalizmu. Twórczość Arva Pärta, reprezentanta jego odmiany sakralnej, wypełniła koncert Sinfonietty Cracovii 17 listopada w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej.

Estoński kompozytor wypracował w tym celu tzw. technikę tintinnabuli, odwzorowującą tony składowe, rozpoznawalne w dźwięku dzwonu, co obrazowo zilustrował przed pierwszym utworem prowadzący koncert Jerzy Dybał. Zjawisko to Pärt przenosi za pomocą odpowiedniej artykulacji na odmienne instrumentarium, czyniąc naczelną metodą porządkowania uniwersum dźwiękowego swoich utworów. Z kolei w swych wokalnoinstrumentalnych kompozycjach liturgicznych twórca ten niejednokrotnie nawiązuje do historycznego pierwowzoru minimalizmu, za jaki uznać można chorał gregoriański.

Na początek zabrzmiał *Trisagion* (1992) – prawosławny hymn do Trójcy Świętej (w Polsce znany jako suplikacja *Święty Boże*) – wyrażony tym razem wyłącznie środkami absolutnej muzyki instrumentalnej, przeznaczonej na skład smyczkowy. Mimo pozorów kontemplacyjnej statyczności, kompozytor wprowadza do swych utworów czynnik kontrastu, w tym przypadku polegający na przeciwstawieniu sobie faktur: rozrzedzonej i przejrzystej oraz skrajnie zagęszczonej, której towarzyszy wyrazistsza artykulacja i zwiększona dynamika. Ta druga zaznacza swą obecność w ustępach traktujących o cechach boskości: mocy i nieśmiertelności, albowiem pod zapisem nutowym autor umieścił tekst słowny, chociaż w tej postaci pozostaje on dla słuchaczy niemy.

Muszę przyznać, że kompozycja ta warła na mnie największe wrażenie swoim wewnętrznym skupieniem, z wycuciem uchwyconym przez Jerzego Dybała.

Kolejne dzieła odwoływały się już do pośrednictwa słowa, tyle że z jednej strony stanowiącego bardziej tworzywo dźwiękowe niż środek przekazu (*Stabat Mater*, 1985), na podobieństwo flamandzkiej polifonii renesansowej, mimo odmienności zastosowanej techniki, z drugiej zaś deklamacyjnie wyrazistego (*Msza berlińska*, 1990/1992). Do Sinfonietty Cracovii dołączyli w nich Śpiewacy Krakowscy, kierowani przez Karola Kusza.

W *Stabat Mater* środkiem budowania kontrastów stało się zróżnicowanie temp: wolno płynącego w ustępach wokalnoinstrumentalnych, przyspieszającego w orkiestrowych interludiach. Poza tym znamion strzelistości dodaje w tym opracowaniu łacińskiej sekwencji wyłączenie z zespołu śpiewaczego głosów basowych, a instrumentalnego kontrabasów, co jeszcze bardziej uwidatnia jej lamentacyjny charakter.

*Msza berlińska* najbardziej zbliża się do obiegowej praktyki tego gatunku muzyki liturgicznej. Po wprowadzającym *Kyrie eleison* następuje utrzymana w szybkim tempie *Gloria*, a zwięzłe *Credo* oddzielają dodane *Alleluja* i *Veni Sancte Spiritus*, pochodzące z wcześniejszej kompozycji z okazji Ześlania Ducha Świętego. Zaskakuje ona natomiast swoją aforystycznością, wynikającą między innymi z braku zwyczajowych powtórzeń.

We wprowadzonym przez kompozytora ogniwie *Alleluja* sola wokalne z dużą dbałością o walory brzmienia i jego barwę wykonali tenor Karol Kusz i bas Marek Opaska.

Okazało się, że wewnątrz Muzeum Sztuki Współczesnej odznacza się korzystną akustyką, przywodzącą gotyckie świątynie i polegającą na odpowiednim pogłosie, zwłaszcza śpiewowi przydającym głębi wyrazowej, a dźwiękom plastyczności i przestrzenności, nie zakłócając przy tym przebiegu zbyt wydłużonym wybrzmiewaniem, co ma zazwyczaj miejsce w barokowych kościołach z kopułami. Szkoda tylko, że stanowiąca tło ekspozycja pozostawała pogrążona w półmroku i nie można było się z nią zapoznać na przy-

kład przed koncertem, lub po jego zakończeniu, co dodatkowo uzasadniałoby jego organizację w tym właśnie miejscu.

Swoistej odmiany minimalizmu dopatrzeć się można także w uproszczeniach, wynikających z przyjętej przez Zygmunta Krauzego unistycznej koncepcji muzyki, dla której inspiracją z kolei była teoria i praktyka malarstwa Władysława Strzemińskiego. I właśnie *II Koncert fortepianowy* tego kompozytora i to w autorskim ujęciu można było wysłuchać dwa dni później podczas występu Orkiestry Akademii Muzycznej w Krakowie pod dyrekcją Tadeusza Wojciechowskiego. Składające się nań cztery części nie są opatrzone oznaczeniami temp, lecz tytułami odnoszącymi się do sanktuariów z czterech stron świata: apollinijskich *Delf*, azteckiego *Teotihuacan*, buddyjskiego *Kyongju* w Korei oraz judeochrześcijańskiej *Jerozolimy*. W żadnym jednak na razie nie jest to muzyka programowa, ale w pełni absolutna, rządząca się wyłącznie własnymi wewnętrznymi prawami.

Ekspozowane w otwierającym wstępie solowym powtarzalne formuły melodyczno-rytmiczne poddane są następnie imitacyjnemu rozwinięciu w partii orkiestrowej, przy czym pierwszoplanową rolę odgrywają instrumenty perkusyjne (marimbafon, ksylofon, wielki bęben) oraz dwie harfy. Następnie nieco matowe zabarwienie fortepianu wynika z poddania go zabiegowi preparacji, polegającej na umieszczeniu pod strunami materiałów tłumiących ich drganie. W środkowej części pojawia się także ustęp oparty na wydobywanych z klawiatury glissandach za pomocą dłoni z nałożonymi na nie rękawiczkami. Największe wrażenie wywiera jednak koda z przeciwstawieniem sobie odcinków utrzymanych w dynamice forte z tymi przybierającymi postać pianissima i odznaczającymi się wyszukaną instrumentacją, w której ważną rolę ponownie odgrywają harfy.

W znacznej mierze mamy tu do czynienia z tzw. augen musik, a więc dostarczają-

cą więcej satysfakcji z odczytywania jej zapisu i odtwarzania zamierzeń niż doznań sensualnej natury przy słuchaniu.

Zarazem należy w tym miejscu podkreślić, że kompozytor znalazł wrażliwych partnerów w osobach młodych muzyków, potrafiących wydobyć subtelność odcieni kolorystycznych i dynamicznych.

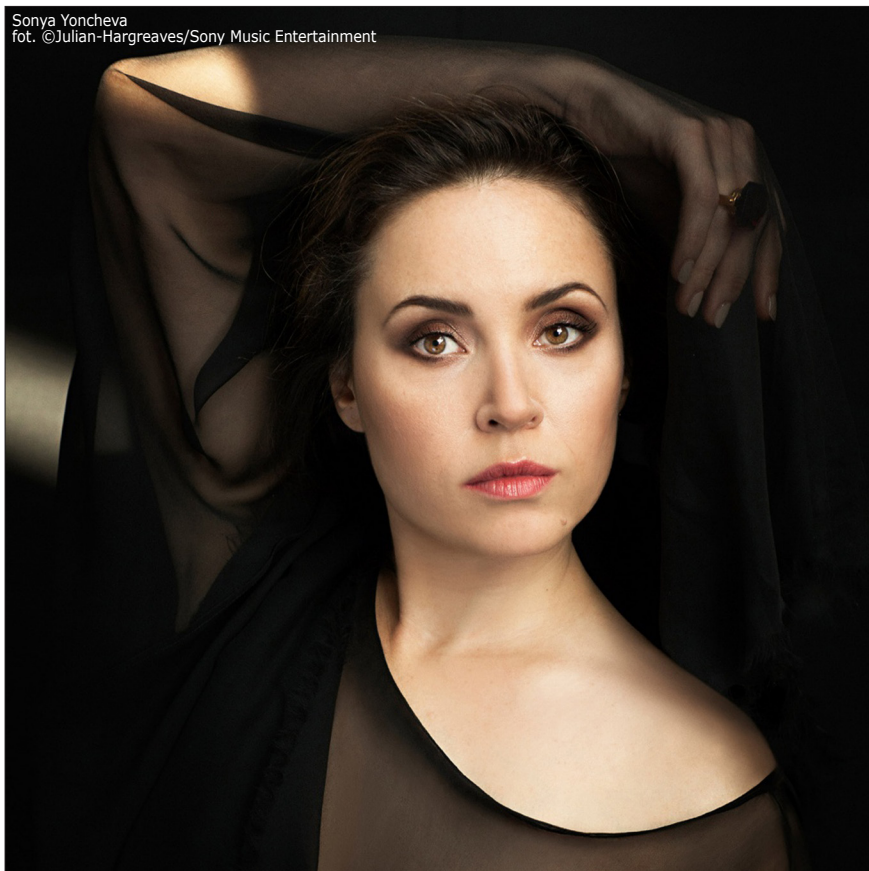
Nie można było tego powiedzieć o nieco zbyt hałaśliwie zagranej na początek *Uwerturze uroczystej A-dur* op. 96 Dmitrija Szostakowicza (nie wiedzieć czemu w programie określonej jako *Festouvertüre*, skoro w Polsce wykonywano ją pod przytoczoną przeze mnie nazwą, a jeśli już chciano przywołać oryginalną, to należało sięgnąć do rosyjskiej – niemiecka wynikała być może z materiałów nutowych niemieckiego wydawcy?). Jej otwierający motyw fanfarny przywodzi motyw *Marsza pretorianów* z *Quo vadis* Nowowiejskiego, być może na fali powodzenia docierającego także do Petersburga i słyszanego w dzieciństwie przez rosyjskiego kompozytora. W jego repyzie część dźwięków waltorni i puzonów dobiegała również z balkonu, biorąc w akustyczne posiadanie całe audytorium. Więcej muzykalności zademonstrowano natomiast w krótkich odcinkach granych pizzicato czy z figuracjami smyczków na pierwszym planie.

Drugą część koncertu wypełniła popularna *Suita z „Ognistego ptaka”* Igora Strawieńskiego, który zadebiutował nim jako kompozytor Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa. Oznaczał on zarazem początek jego kariery na tym polu.

Zadatkami obiecujących przeżyć była już introdukcja, nieledwie wyłaniająca się z niskich rejestrów smyczków: kontrabasów i wiolonczel. *Tańce: ognistego ptaka i księżniczek* odznaczały się miękkim brzmieniem, mieniącym się barwami różnych instrumentów, składających się na orkiestrową paletę. Za sprawą zwielokrotnionej dynamiki powiało grozą w *Piekelnym tańcu Kościeja*, najbardziej znanym ustępie tego utworu. Do finału przeprowadziło natomiast solo waltorniowe, zagrane przez Pawła Cala pewnym dźwiękiem. W sumie mieliśmy do czynienia z udanym wykonaniem, choć dopracowania wymagałoby jeszcze bardziej wyrównane i szlachetniejsze dźwiękowo brzmienie sekcji instrumentów dętych blaszanych, dzięki czemu stałoby się ono bardziej wyrównane i szlachetne dźwiękowo, a także proporcji pomiędzy poszczególnymi grupami.

Lesław Czaplirski

Sonya Yoncheva  
fot. ©Julian-Hargreaves/Sony Music Entertainment



**BERLIN** **E**ugeniusz Oniegin nie gości zbyt często w Deutsche Oper Berlin. Jak już się pojawia, nie da się przejść obok niego obojętnie. Trzy spektakle, jedna obsada, w reżyserii Götza Friedricha. Berlińska wersja słynnego dzieła Czajkowskiego zwraca na siebie uwagę pewną dozą surowości. To jednocześnie *Oniegin* złożony z kadrów. Muzyczny podział na sceny wiąże się z dość długimi pauzami na zmianę scenografii. Ta sama w sobie jest dość prosta, dająca przestrzeń interpretacji. Nie było carskiej Rosji, ani zbytniego przepychu. Pojawiły się jedynie symboliczne nawiązania do folkloru. Momenty stopklatki, przeplatające się z klasycznym tańcem przywodziły na myśl statyczne przedstawienia wagnerowskie. O ile reżyseria była dość zachowawcza, pełna przestrzeni, stroje nawiązywały już do bardziej klasycznej wersji *Oniegina*. Nie uniknęły uwspółcześnienia, ale mimo to właśnie one, w dużej mierze, oddawały klimat Czajkowskiego. Odwołując się do słów reżysera, chodziło o przedstawienie uczuć postaci, ich stanów psychicznych, nie folkloru czy przepychu. Jeśli tak to faktycznie cel został osiągnięty. Ciekawym rozwiązaniem była scena rozpacz Oniegina po zabójstwie Leńskiego. Typowy taniec przerwany został nagłym wtargnięciem na scenę kolorowych,

neonowych postaci, niszczących uporządkowany układ tańca i jego podniosłą atmosferę. Miało się wrażenie przedstawienia myśli Oniegina na scenie (on sam oglądał wszystko siedząc tyłem do widowni i śledząc kroki tancerzy). Uporządkowane, zawoalowane, które nagle wypełnia obłęd (przedstawiony wprost i dosłownie – w formie kolorowych postaci). To niewątpliwie jedna z ciekawszych scen w tej reżyserii. Cały ciężar emocjonalny spektaklu spoczywał na solistach. Ci budowali bardzo określone, pewne postacie. Sonya Yoncheva stworzyła dość dynamiczną wokalnie Tatianę. Słynna scena, nieco ponad 16-minutowej arii z listem spodobała się publiczności. Była bardzo wyrównana dynamicznie, o mocnym, szerokim brzmieniu, choć nieco zbyt ciężkim. Słychać było obecny w głosie Yonchevy dynamizm, momentami przywodzący na myśl ekspresję Florii Toski, zwłaszcza w końcówce dzieła. Uwagę melomanów przykuł także Leński, kreował go Benjamin Bernheim. Tenor liryczny o jasnym, szerokim brzmieniu. Jego *Kuda kuda wy udalilis* zachwycała kantyleną i stabilnością intonacji. Solista pokusił się też o falsetowe brzmienie i zrobił to w nienaganny sposób. Dodając do tego możliwości aktorskie Bernheima, na scenie istniał Leński targany uczuciami i pełen emocji. Te obecne były również w przypadku postaci Onie-

gina (Andrei Bondarenko). Dźwięczne barytonowe brzmienie oddawało dynamizm postaci, momentami wyraźnie wybijający się ponad brzmienie orkiestry. W końcówce dzieła jego głos gości w miarę jak gościła postać Oniegina. Uznanie publiczności zdobył także Tobias Kehrer w roli Księcia Gremina, śpiewak dysponujący niezwykle bogatym brzmieniowo głosem. Niestety nie mógł on pokazać pełni swoich możliwości ze względu na niedyspozycję. Mimo to jego wykonanie arii Gremina było pełne wrażliwości, a momenty, w których znikają nieregularności w emisji, urzekają przyjemnym zabarwieniem. Warstwa orkiestrowa była niewątpliwie silną stroną spektaklu. Muzycy, prowadzeni przez Ivana Repusica, grali z dużym zaangażowaniem i rozumieniem myśli Czajkowskiego. Uzupełniające się sekcje dęta i smyczkowa, wyrównane brzmieniowo i dobrze przejmujące tematy. Dynamika brzmienia, ciekawe, rozwinięte crescendo i współgranie z akcją toczącą się na scenie wywołały duży aplauz publiczności.

Niewątpliwie mocną stroną *Oniegina* proponowanego przez Deutsche Oper było dobre brzmienie orkiestry. Uwagę zwracali także zaangażowani soliści. Dość statyczna, momentami groteskowa reżyseria, tym razem, spodobała się zgromadzonym na sali melomanom.

**P**aryska bohema w Deutsche Oper Berlin. 27 grudnia, tuż po Świętach, berliński teatr zaproponował swoim melomanom emocjonalny, niezwykle dopracowany wizualnie i muzycznie spektakl – *Cyganeria* Pucciniego w reżyserii Gotza Friedricha. W przeciwieństwie do jego minimalistycznego *Oniegina*, gdzie główną rolę grała pusta przestrzeń (i zaangażowani soliści), tym razem rozmach i szczegółowość scenografii idealnie uwypukliły ideę i wrażliwość Pucciniego. Historia Mimi i Rodolfa, francuskiej cyganerii artystycznej osadzona w minionej epoce, wypełniona barwami i kolorami nie tylko muzycznymi ale także wizualnymi. Friedrich stworzył na scenie mały Paryż, ulice miasta, opadający śnieg, wnętrza domów. Cztery różne „kadry”, jednak połączone główną myślą, nie, jak to często bywa – oderwane i odrębne. Cztery przenikające, a właściwie dopełniające się obrazy. Przeszlone poddasze, fragment ulicy z dzielnicy łańskiejskiej, brama i tawerna Marcella, stare, pełne obrazów poddasze... Plastyka sceny w idealnym współbrzmieniu z emocjonalną muzyką Pucciniego. To, można powiedzieć, klasyczne przedstawienie *Cyganerii*. Począwszy od scenografii, przez kostiumy, grę aktorską, aż po muzykę. Orkiestra pod batutą Ivana Repusica w niezwykle szczegółowy i uważny sposób interpretowała myśl kompozytora z Lukki. Dynamika, z jaką grali poszczególni muzycy, plastyczność i prowadzenie poszczególnych tematów pozwoliły przenieść się na chwilę do świata wrażliwości Pucciniego. Muzyki, która brzmi emocjami. I w tym przypadku właśnie tak było. Całości dopełnili soliści. Mimi w wykonaniu Guanqun Yu (w zastępstwie za niedysponowaną Sonye Yoncheve) była dość przekonująca. Szeroki, dojrzały głos w pierwszym akcie, stopniowo ewoluował do delikatnego piano, śpiewanego praktycznie białym głosem – w ostatnim. Jej wykonanie słynnej *Si mi chiamano Mimi* było dość stonowane, wyrównane brzmieniowo. Miało w sobie wiele emocji, ale też pewnej powściągliwości. To „klasyczna” Mimi. Zakochana, kochająca, nieco zdesperowana, ale też dość spokojna. To wszystko Yu przekazała zarówno grą aktorską jak i śpiewem. Towarzyszył jej Piotr Beczała w roli Rodolfa. Można pokusić się o stwierdzenie, że jest to jego rola. Aktorsko, na scenie pełen pasji poeta, bezgranicznie zakochany w urokliwej hafciarce. Beczała stworzył bardzo dynamicz-

ną postać, wyróżniał się nieco na tle pozostałych. Wokalnie – pełen swobody, dźwięczności w poszczególnych rejestrach i unikający nad ekspresji wokalnej (o którą nie trudno w przypadku postaci Pucciniego). W ciekawy sposób rozwijał frazy w *Che gelida mattina*, uzyskując szerokie i stylowe brzmienie, jednocześnie zachowując przy tym stabilność intonacji. Wykonanie, podobnie jak aria Mimi, zdobyło duży aplauz publiczności. Duet *O soave fanciulla* był niewątpliwie jednym z najbardziej wyrazistych (wokalnie i aktorsko) momentów w tej realizacji. Dobre zestawienie głosów, możliwości, doświadczenie solistów i odpowiednia dynamika w grze orkiestry w pełni oddały ideę Pucciniego. Uwagę publiczności przyciągnął także Markus Bruck w roli Marcella. Niemiecki baryton o szlachetnym brzmieniu wykreował postać silnego, zdecydowanego i jednocześnie wrażliwego i cierpiącego malarza. Na uwagę zasługują również ostatnie takty w tej realizacji. Kiedy chora Mimi leży w łóżku, obok niej, nie dopuszczający do swojej świadomości jej choroby, Rodolfo, wokół – przyjaciele. Chwila wyciszenia, ostatnie słowo Mimi i krzyk Rodolfa. Krzyk brząca całą paletą emocji, żalem, bólem, wspomnieniami. Do tego – swoboda brzmienia i odpowiedni plan dramatyczny. Końcowe takty, cisza na sali i wybuch owacji. Ta wersja *Cyganerii* jest klasyczna. Emocje w muzyce idealnie współgrają z akcją toczącą się na scenie. Rozmach scenografii i wierność oryginałowi dzieła powodują, że na scenie istnieje świat Pucciniego, ze wszystkimi jego odcieniami i prawdą. Dodając do tego ekspresję poszczególnych solistów, otrzymujemy piękny muzyczny obraz paryskiej Bohemy.

Katarzyna Kubińska



Piotr Beczała  
fot. Johannes Ifkovits

**T**am, gdzie czas staje się przetrzeźnieniem. Powyższe motto, zaczerpnięte z *Parsifala* Ryszarda Wagnera, zostało wybrane jako myśl przewodnia uroczystości otwarcia Elbphilharmonie, czyli „Filharmonii nad Łabą” w Hamburgu. Dnia 11 stycznia 2017 r. rozpoczęła się nowa epoka w życiu muzycznym nie tylko całego miasta, ale Europy i świata. Czy zainwestowanie aż 789 milionów euro w budowę obiektu opłaciło się naprawdę, będzie można ocenić dopiero po upływie kilkunastu lat. Jednak większość biletów na tegoroczne imprezy została już wykupiona, a koncert inauguracyjny działalności placówki okazał się wielkim sukcesem.

i Rolfa Liebermanna. Punktem kulminacyjnym było wykonanie utworu *Reminiscence* skomponowanego specjalnie na tę okazję przez Wolfganga Rihma, w którym partię solową zaśpiewał tenor Pavol Breslik. Jako ukoronowanie wieczoru zabrzmiała w nowoczesnej sali koncertowej ostatnia część *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena z *Odą do radości* w wykonaniu połączonych chórów NDR i Bayerischer Rundfunk. Thomas Hengelbrock przyznał w wywiadzie dla kanału NDR, że już podczas pierwszej próby wielu muzyków miało łzy w oczach, tak niesamowite było doświadczenie grania w tym miejscu. Podczas koncertu na fasadzie budynku zaprojektowanego przez sławnych szwajcarskich architektów Jacquesa Herzoga i Pier-

poczucie wspólnoty, ale jednocześnie nie przeszkadzają sobie nawzajem. Część publiczności zmuszona jest oglądać muzyków z góry, od tyłu. Za to słyszalność jest taka sama w każdym miejscu, dzięki wynalazkowi japońskiego akustyka Yasuhy Toyoty. Mowa jest o tzw. white skin (dosł. „biała skóra”, czyli pokrycie), liczącej dokładnie dziesięć tysięcy płyt gipsowych o wymiarach ok. 578mm x 698mm, sporządzonych ze specjalnej, bawarskiej kamiennie-papierowej mieszanki i pokrytych silikonem. Każda była osobno frezowana, na ich powierzchni widać wgłębienia i piramidalne stożki. Ta właśnie struktura umożliwia rozchodzenie się dźwięku o takim samym natężeniu i jakości do każdego miejsca na widowni. „Biała skóra” izoluje także akustycznie wnętrze sali od otoczenia. Odgłosy charakterystyczne dla portu, np. syreny emitowane przez przepływające statki, nie są tam słyszalne. Żaden dźwięk nie dociera też na zewnątrz budynku, nawet jeśli w środku gra orkiestra dęta. Warto wspomnieć, że Toyocie zawdzięczają swoją akustykę najważniejsze sale koncertowe świata, m.in. w Los Angeles, Petersburgu, Tokio, oraz sala NOSPR w Katowicach. Elbphilharmonie była dla niego największym wyzwaniem, bo white skin powstała specjalnie dla niej. O tym, że słyszalność jest wszędzie tak samo doskonała, przyznała w rozmowie z prezydentką telewizyjną Barbarą Schöneberger sama kanclerz Angela Merkel, która podczas części oficjalnej siedziała w innym miejscu, niż w trakcie koncertu.

Oprócz koncertów, na rok 2017 planowane są w Elbphilharmonie projekty takie jak Noc Chórów, imprezy jazzowe i popowe, oraz warsztaty z muzyką z krajów azjatyckich, np. Indonezji, wykonywaną na tradycyjnych instrumentach. Zgodnie z założeniami, nowa placówka nie jest przeznaczona dla elit, lecz powinna stać się miejscem spotkań dla wszystkich. Jak zapewnia rzecznik prasowy Tom R. Schulz, najtańsze bilety na wybrane koncerty powinny kosztować ok. 10 euro. Najdroższe karty wstępu (218,90 euro) sprzedawane będą na koncerty symfoniczne z udziałem sławnych orkiestr, np. Sächsische Stadtkapelle Dresden albo New York Philharmonic.

Hamburscy melomani powoli zapominają o opóźnieniach w budowie, wojnie nerwów i ogromnych wydatkach przy realizacji projektu i zaczynają szczenić się nowym znakiem rozpoznawczym miasta, nazywając filharmonię pieszczotliwie „nasza Elphie”.

Jolanta Łada-Zielke



Yasuhisa Toyota  
fot. Michael Zapf

Solistami, którym przypadł w udziale zaszczyt wzięcia udziału w inauguracji, byli śpiewacy: Hanna Elisabeth Müller, Wiebke Lehmkuhl, Philippe Jaroussky, Pavol Breslik, Bryn Terfel, oraz m.in. organistka Iveta Apkalna, harfistka Marget Köll i oboista Kalev Kuljus. Towarzyszyła im NDR Elbphilharmonie Orchester pod dyktando Thomasa Hengelbrocka. Program pozostawał do ostatniego momentu tajemnicą, wiadomo było tylko, że ma być „muzyczną podróżą w czasie” od dawnych epok aż do współczesności. I rzeczywiście, oprócz utworów z okresu późnego renesansu i baroku (Archilei, de’Cavaliere, Praetorius, Caccini) usłyszeliśmy uwerturę do *Parsifala* Ryszarda Wagnera, oraz dzieła kompozytorów XX-wiecznych: Benjamina Brittena, Henri Dutilleux, Oliveira Messiaena, Bernda Alois Zimmermanna

re’a de Meuron, rozegrał się świetny spektakl. Każdemu z utworów towarzyszyła inna gra światła. Odwołując się do motto, można porównać uroczystość otwarcia Filharmonii z ceremonią odsłonięcia świętego Grala, bo uczestnictwo w niej było dla publiczności niemal mistycznym przeżyciem.

### FENOMEN „BIAŁEJ SKÓRY”

**S**ala symfoniczna, z widownią liczącą 2100 miejsc, stanowi energetyczne centrum całej filharmonii. Ponad sceną, znajdującą się w samym środku, usytuowane są dookoła miejsca dla publiczności, na różnych wysokościach, jak gdyby na zbozczach winnicy. To architektoniczne połączenie antycznego teatru w Delfach ze strukturą stadionu, powoduje, że widzowie mają

Otwarcie Elbphilharmonie  
 fot. Ralph Larman



Końcowy aplauz po Beethovenie  
 fot. Michael Zapf

## Fascynujące połączenie muzyki solowej i kameralnej

z pianistką Dominiką Głapiak rozmawia Karol Rzepceki

**R**epertuar który znalazł się na płycie to częściowo dzieło artystyczne mojej pracy doktorskiej, *Koncert podwójny na skrzypce, fortepian i orkiestrę kameralną d-moll* F. Mendelssohna jest bowiem jednym z koncertów podwójnych na fortepian oraz inny instrument koncertujący, na których temat pisałam rozprawę. Połączenie go z *Koncertem na skrzypce, fortepian i kwartet smyczkowy* op. 21 E. Chaussona nasunęło się jednoznacznie, gdy zaczęłam myśleć o wydaniu płyty. Te dwie kompozycje prezentujące skrzypce i fortepian w roli równouprawnionych solistów są fascynującym przykładem połączenia muzyki solowej i kameralnej. Aspekt podwójnej roli solistów wydaje mi się w tym przypadku wyjątkowo istotny, podkreśla bowiem pewne kierunki interpretacyjne. Spotkanie nad partyturą obu koncertów z przyjaciółmi, wyśmienitymi muzykami było ogromną przyjemnością.

**C**zym charakteryzuje się prezentowana kompozycja Felixa Mendelssohna-Bartholdyego?

Jest to kompozycja młodego, jednak już ukształtowanego kompozytora. Mendelssohn nie stronił od podwajania obsady solistów w koncertach, jednak ten jedyny powierzył duetowi skrzypiec i fortepianu. *Koncert* jest barwny, żywiołowy i radosny. Oba instrumenty mają możliwość zaprezentowania swoich atutów brzmieniowych, a wymiana wątków tematycznych przebiega wartko, niczym w sonacie. Muzykowanie kameralne w obrębie duetu jest tym przyjemniejsze, że Mendelssohn jako znany melodysta zawarł w koncercie wiele pięknych tematów. Nienachalna wirtuozeria obu partii, podporządkowana jest przebiegowi energii i służy budowaniu napięć wypowiedzi. Płaszczyzna orkiestrowa jest równie bogata, i pełna życia.

Jakie miejsce zajmowała ta forma muzyczna w kontekście ówczesnej muzyki europejskiej?

Jeśli mówimy o formie koncertu solowego, to oczywiście klasycyzm i romantyzm to epoki, w których gatunek ten odnosił niewątpliwe sukcesy. Tworzono koncerty na wszystkie niemal instrumenty. Koncerty fortepiano-owe i skrzypcowe pisali wszyscy kompozytorzy tamtych czasów. Rola solisty w koncercie romantycznym rosła wraz z postępem epoki. Późnoromantyczne koncerty były wręcz komponowane z myślą o konkretnych artystach, którym dedykowano partie solowe. Jeśli zaś chodzi o specyficzny wycinek, jakim są koncerty podwójne, szczególnie te na fortepian i inny instrument, to nie powstawało ich wiele. Przed Mendelssohmem po tego typu formację sięgnął jedynie Mozart, jednak niestety nie dokończył koncertu. To dopiero wiek XX przynosi wzrost zainteresowanie twórców tą szczególną formacją. Sam Mendelssohn napisał natomiast ogrom muzyki kameralnej, a także wiele pięknych koncertów solowych. W momencie komponowania koncertu czyli w 1823 r. pomimo swojego młodego wieku, miał już na swoim koncie ponad 100 naj-

różniejszych kompozycji, od duetów poprzez tria, kwartety i utwory na większe składy wykonawcze.

Fakt, że w nagrany przez nas dziele połączył te dwie płaszczyzny zasługuje moim zdaniem na podkreślenie, jest to bowiem cecha, która czyni ten utwór szczególnym. Zbudowany na klasycznym planie trzyczęściowym *Koncert podwójny d-moll* zaprezentował publicznie po raz pierwszy sam kompozytor, dzieląc scenę ze swoim nauczycielem skrzypiec – Eduardem Rietzem w 1823 r. Po premierowych wykonaniach popadł on niejako w zapomnienie, oryginał nutowy bowiem niedawno. W XX w. *Koncert* powrócił do kanonu wykonawczego.

Dlaczego sięgnęli państwo po twórczość Ernsta Chaussona?

Tak jak mówiłam wcześniej, te dwa koncerty są dziełami prezentującymi skrzypce i fortepian w roli solistów koncertowych dzielących scenę. Jednocześnie są członkami duetu,

i solistami w koncercie. W *Koncercie Chaussona*, kwartet wychodzi znacząco poza rolę akompaniamentu, stanowiąc samodzielną formo- i energiotwórczą płaszczyznę brzmieniową. Walka żywiołów, jak można by określić muzykownie w tym dziele, to wspaniała przygoda, zwłaszcza gdy ma się do dyspozycji kreatywność wyśmienitych kameralistów, z którymi przyszło mi współpracować. Jest to koncert wymagający pod względem wykonawczym, obie partie solowe skonstruowane są bardzo szeroko, zarówno pod względem melodyki jak i faktury. Liryczne brzmienia skrzypcowych tematów na długo zapadają w pamięci. Każda część niesie za sobą odmienny nastrój. Śpiewna, monumentalna część pierwsza, kontemplacyjna część druga, szalony finał poprzedzony dramatycznym ostinato części trzeciej. Mówimy tu o formie czterdziestominutowej, tak więc bardzo obszernym dziele kameralnym. Jest to utwór zasadniczo wykonywany nieczęsto, właśnie ze względu na swoje rozmiary, aparat wykonawczy i zakres wyzwań, jakie stawia przed wykonawcami. Mam nadzieję, że słuchacze, którzy nie mieli dotychczas możliwości zapoznać się z nim, po wysłuchaniu naszej interpretacji dołączą do grona wielbicieli muzyki kameralnej Chaussona. 🎹

Dominika Glapiak  
fot. Magdalena Łojewska



**D**ominika Glapiak jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Studiowała w klasie fortepianu prof. Waldemara Wojtala oraz w klasie kameralistyki prof. Anny Prabuskiej Firlej. Kontynuowała swoją edukację na studiach podyplomowych pod okiem prof. Diny Yoffe w Międzynarodowej Akademii Muzycznej w Dusseldorfie. Wybitni pedagodzy, artyści i zespoły, z którymi przyszło jej pracować to, m.in.: Aleksander Bonduriański, Camerata Quartet, Victor Derevianko, Akiko Ebi, Guarneri Trio Prague, Eugene Indjic, Andrzej Jasiński, Viera Nossina, Boris Petrushansky, Zbigniew Raubo, Dang Thai Son, Maja Weitz, Michael Vaiman. Zawodowo związała się z macierzystą uczelnią, gdzie od 2009 r. pracuje jako pedagog i akompaniator w klasie skrzypiec prof. Konstantego Andrzeja Kulki. W 2016 r. uzyskała tytuł doktora sztuki.

Dominika Glapiak od najmłodszych lat brała udział w licznych konkursach w kraju i za granicą. Zarówno jako solistka jak i kameralistka nagradzana była m.in.: w Gorzowie Wielkopolskim (1998), Krakowie (2000), Płocku (2001), Wiedniu (2004), Gdańsku i Smorgoniu (2009), Osace (2011), Padwie (2013) oraz Treviso (2014). Otrzymała również prestiżowy tytuł laureata oraz kilka nagród specjalnych podczas Estrady Młodych – 43 Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku w 2009 r.

Dominika Glapiak prowadzi aktywną działalność artystyczną koncertując jako solistka oraz kameralistka. Współpracuje z wieloma młodymi muzykami i zespołami. Od 2011 r. pełni funkcję dyrektora artystycznego Festiwalu ReFermata odbywającego się w Gminie Kolbudy koło Gdańska. Udało jej się zrealizować koncerty z udziałem wyśmienitych artystów muzyki klasycznej i jazzowej, wśród których można wymienić: Krystynę Stańko, Almost Jazz Group, Dinę Yoffe, Michaela Vaimana, Messages Quartet, Natalię Dopwell, Eduarda Bayera oraz Orkiestrę Kameralną „Progress” i wielu innych.

Artystka pełniła rolę oficjalnego pianisty podczas International Music Masterclasses „Summer in the Mill” w Moulin d’Ande we Francji w latach 2010 i 2011 oraz na XVI International Voice Competition w Truillo (Peru) w 2012 r. Nagrywała także dla polskiego radia i telewizji. W jej dotychczasowym dorobku płytowym znajdują się realizacje muzyki solowej: *Chopin/Musorgski* MTS Studio 2014; *Elgar, Szostakowicz, Penderecki* Orkiestra Kameralna „Progress”, Szymon Morus – dyrygent, Paweł Hulisz – trąbka, Dominika Glapiak – fortepian, *Acte Préalable* 2015 AP0353; a także kameralnej: *Młodzi kameraliści – Chopin, Popper, Liszt, Prokofiev* Maciej Kułakowski – wiolonczela, Dominika Glapiak – fortepian; *Wagner, Strauss/Songs* Bożena Harasimowicz – sopran, Dominika Glapiak – fortepian, *Acte Préalable* 2015 AP0340.

Wielokrotnie wyróżniana stypendiami, wśród których można wymienić: Stypendium Gold Country Piano Institute 2002, Stypendium Tel Hai Piano Institute 2005, Stypendium „Societe Frederic Chopin Geneve” 2005, Stypendium dla najlepszego studenta trójmiasta „Primus Inter Pares” 2008, Stypendium Mobilności Miasta Gdańska 2013 i 2014, Stypendium Instytutu Adama Mickiewicza 2014, Stypendium Banku Ambitnych Kobiety „Soroptimist” 2015 oraz Stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego dla Młodych Twórców 2015.

Dominika Glapiak prowadzi stronę internetową, na której znajdują się powiadomienia o jej osiągnięciach oraz nadchodzących wystąpieniach:

[www.dominikaglapiak.com](http://www.dominikaglapiak.com)

# Chór Aleksandrowa – wielka tragedia



Jak pisała Zofia Lissa „muzyka rosyjska stanowi przejaw jednego z najciekawszych procesów rozwojowych w historii słowiańskich kultur muzycznych. Jej głęboki związek z muzyką ludową, korzenie sięgające bizantyjskiej kultury, jej bardzo wczesnie wykrystalizowany wyraźnie narodowy charakter, świadome powiązanie tematyczne z problematyką społeczną – sprawiają, że stanowi ona dziś dla nas szczególnie interesujący rozdział w historii muzyki ogólnoswiatowej”. Patrząc z perspektywy ponad czterdziestu lat od powstania książki *Historia muzyki rosyjskiej* trudno nie zgodzić się z jej autorką. Jej początki silnie zakorzenione w twórczości ludowej sięgającej niemal czasów średniowiecznych ukształtowanych na gruncie śpiewów zwanych bylinami, których głównym celem było oddawanie chwały bohaterom zaangażowanym w działania wojenne. Równolegle jednak kształtowała się muzyka na gruncie religijnym. Dlatego też jednym z najstarszych źródeł do pełnego poznania muzyki rosyjskiej są śpiewy cerkiewne silnie oddziałujące na twórczość wielu kompozytorów, wśród których warto wskazać chociażby Rachmaninowa i jego *Catoroczne czuwanie*, czy też *Liturgię św. Jana Chryzostoma*.

Mówiąc o kulturze muzycznej Rosji kształtowanej na przestrzeni kolejnych stuleci nie można pominąć organicznego związku twórczości artystycznej z muzyką ludową. Te dwie gałęzie rozwijające się równolegle uzupełniały siebie nawzajem.

Właśnie na tym gruncie swoje osobowości ukształtowało wielu wybitnych twórców, czy też artystów. Nie można w tym miejscu pominąć wkładu naszych rodaków takich jak Henryk i Władysław Pachulscy, czy też Józef Wieniawski. A wszyscy trzej to profesorowie Moskiewskiego Konserwatorium powołanego do istnienia przed 150. laty przez ich przyjaciela Mikołaja Rubinsteina.

To właśnie na tym gruncie swoją działalność ukształtował Akademicki Zespół Pieśni i Tańca Armii Rosyjskiej im. Aleksandra Wasiljewicza Aleksandrowa, dzisiaj popularnie nazywanym Chórem Aleksandrowa, którego to nazwa pochodzi od jego założyciela, wybitnego kompozytora i twórcy muzyki chóralnej, autora licznych pieśni żołnierskich, a także hymnu Związku Radzieckiego. Formacja ta została powołana do istnienia w październiku 1928 r. jako Zespół Krasnoarmiejskiej Pieśni Centralnego Domu Armii Czerwonej. Początkowo zespół składał się

z dwunastu artystów. Jednak już od pierwszych dni uwidaczniał się szeroko pojęty zamysł założyciela, bowiem oktetowi wokalnemu towarzyszyli nie tylko akordeonista i bafatajkarz, ale także i dwoje tancerzy. Pierwotnym zamysłem, jaki przyświecał powstałemu chórowi było koncertowanie przed rosyjskimi żołnierzami. To właśnie dlatego już w 1929 r. chór po raz pierwszy opuścił Moskwę i wyjechał na daleki wschód, aby tam wystąpić przed żołnierzami biorącymi udział w budowie dalekobieżnej kolei. Przełomowym okazał się rok 1933, który przyniósł występ przed Józefem Stalinem. Od tamtej pory chór uczestniczył we wszystkich koncertach, a także najważniejszych uroczystościach o charakterze państwowym. Natomiast dwa lata później zespół został odznaczony Orderem Czerwonego Sztandaru, co znalazło swoje odzwierciedlenie w jego późniejszej nazwie. Pierwszy występ zagraniczny miał miejsce w 1937 r. Podczas Wystawy Światowej w Paryżu chór reprezentował sztukę radziecką, co spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem odzwierciedlonym poprzez zdobycie Grand Prix wystawy. W kolejnych latach formacja dotarła nawet na front japoński, a podczas II wojny świato-





wej data ponad 1500 koncertów, dawanych na terenach stacjonowania wojsk rosyjskich.

Jednak prawdziwą, szeroko zakrojoną działalność artystyczną przyniosły dopiero lata powojenne. Rok 1945 zbiegający się z końcem II wojny światowej można dzisiaj uznać za koniec pewnego etapu, podczas którego chór odbywając liczne podróże na frontach rozsiadanych po całym kraju doskonalił swoje umiejętności i przygotowywał się do większej liczby występów, które z czasem objęły niemalże całą Europę, a także inne części świata. W 1946 r. chór zaliczył cykl koncertów na terenie Polski i ówczesnej Czechosłowacji, gdzie firma „Esta” dokonała nagrań pierwszych płyt gramofonowych tej formacji, które zakończyły się na trzy tygodnie przed śmiercią Aleksandrowa 8 lipca 1946 r. Od tamtej pory nieprzerwanie, aż do roku 1987 zespołem kierował Borys Aleksandrow, syn założyciela, a zwieńczeniem jego działalności było pierwsze tournée za oceanem, jakie miało miejsce w Kanadzie, które tamtejsza gazeta „La Presse” podsumowała w następujący sposób: „Chór Aleksandrowa jest bezspornie jednym z najlepszych chórów tego rodzaju na świecie”. Syn skutecznie starał się podtrzymywać tradycje za-

początkowane przez ojca, a także poszerzać możliwości zespołu, za co jego działalność była wielokrotnie nagradzana wysokimi odznaczeniami państwowymi. Już w roku 1998 zespół składał się z ponad dwustu członków i trudno mówić tutaj tylko o chórze, bowiem obok niego funkcjonowały orkiestra i grupa baletowa. Większość z nowo dołączonych artystów w przeciwieństwie do lat poprzednich odznaczało się gruntownym wykształceniem muzycznym, a dołączając do zespołu automatycznie nadawano im stopnie wojskowe. Ostatnimi czasy krytycy utożsamiali chór ten z instrumentem muzycznym, któremu dostępne są niemal wszystkie środki wyrazu. O umiejętnościach artystów świadczą chociażby fakt, że niektóre opracowania mogliśmy usłyszeć w obsadzie ośmiogłosowej. Repertuar obejmujący dotychczas niemal wyłącznie pieśni żołnierskie został poszerzony o muzykę ludową, poważną, a także, co ciekawe, artyści nie stronili od muzyki rozrywkowej. W 1993 r. wystąpili w Helsinkach, a towarzyszył im popularny fiński zespół rockowy Leningrad Cowboys. Natomiast kilka lat wcześniej do kierownictwa chóru z propozycją wspólnego występu zgłosił się Roger Waters – lider niemal już legen-

darnej formacji Pink Floyd. Tak też 21 lipca 1990 r. miał miejsce słynny koncert w stolicy Niemiec *The wall life in Berlin*, który to za pomocą transmisji telewizyjnej mogli obejrzeć widzowie z 35 państw. Ostatnim dyrygentem i kierownikiem artystycznym zespołu był Walerij Chaliłow.

Jedną z zapoczątkowanych niemal w pierwszych latach działalności chóru było występowanie wszędzie tam, gdzie miały miejsce konflikty zbrojne z udziałem rosyjskich żołnierzy. Dlatego też artyści mieli w swoim dorobku koncerty w Afganistanie, Jugosławii, Czeczenii, czy Tadżykistanie.

W niedzielny poranek 25 grudnia minionego roku dotarła do nas przykra wiadomość o katastrofie lotniczej. Ponad osiemdziesięciu członków zespołu zginęło w drodze na koncert zaplanowany na terenie Syrii. Jak mówił Wadim Ananiew – jeden z czołowych solistów zespołu, który niemal w ostatniej chwili odwołał swój udział w koncercie – „do tej pory nie wierzę w to co się stało, wydaje mi się, że to nie prawda”. Do tej pory trudno nam uwierzyć w tragedię, jaka zamknęła jeden z ważnych rozdziałów w historii muzyki rosyjskiej. ☹

# Roman Węgrzyn

Adam Czopek

**R**oman Węgrzyn w partii Otella wyśmienity! Głos jasny, raczej z gatunku tenore spinto, ale mocny i doskonale prowadzony, ale nie dawał wrażenia zmęczonego ani przez chwilę, choć tam jest co śpiewać. W dodatku aktorsko ten Otello był napięty w sobie, skupiony, dramatyczny, co oddziaływało na widownię – napisał Jerzy Waldorff, w tygodniku „Świat” po premierze *Otella* w pamiętnej reżyserii Aleksandra Bardiniego, w stołecznym Teatrze Wielkim w 1969 r.

Artysta urodził się 27 lipca 1928 r. we Lwowie. Po zakończeniu wojny znalazł się, jak wielu lwowian, we Wrocławiu, gdzie rozpoczął studia, jednocześnie na Politechnice i Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w klasie śpiewu prof. Walerii Jędrzejewskiej. W 1950 r. przerwało mu edukację i powołano do wojska, gdzie odkomenderowano go do wojskowego zespołu muzycznego. Ponad rok później udzielono mu trzymiesięcznego urlopu, by dokończył studia na Politechnice. Po ukończeniu służby wojskowej otrzymał roczne stypendium, które pozwoliło mu na kontynuowanie nauki śpiewu u Anatola Wrońskiego, ucznia słynnego włoskiego pedagoga Anzelmiego. Za jego sprawą trafił do krakowskiego Teatru Muzycznego, gdzie debiutował w lipcu 1955 r. rolą Sou Chonga w operetce *Kraina uśmiechu* Lehara, u boku Iwony Borowickiej. Po debiucie napisano: „Debiut sceniczny R. Węgrzyna ocenić można jako całkowiec udany, w partii księcia Sou Chonga ujawnił on swe ogromne możliwości śpiewacze zwłaszcza w zakresie rozległego wolumenu i prawidłowej emisji głosu, który w przyszłości niewątpliwie ze znacznym pożytkiem wykorzystany być może na scenie operowej” – Jarzy Parzyński, „Gazeta Krakowska” z 13 lipca 1955 r. „Węgrzyn z Borowicką stanowili w Krakowie parę, na którą »się chodziło«, *Hrabina Marica*, *Noc w Wenecji* czy *Wesoła wdówka* w ich udziałem były rekordy powodzenia... Jego silny, ładnie brzmiący głos znaleźliśmy co prawda od dawna, lecz Węgrzyna grającego z takim temperamentem, tak szalejącego na scenie nie widzieliśmy jeszcze nigdy” – napisał Lucjan Kydryński po premierze *Zemsty nietoperza*. Przez siedem sezonów pozostawał pod urokiem lżejszej muzyki nie tracąc

jednak nadziei na przejście do opery. Prawdziwy debiut operowy nastąpił 28 stycznia 1960 r. na scenie Krakowskiego Teatru Muzycznego, gdzie zaśpiewał partię Jontka w *Halce* Moniuszki. Jeszcze przez pewien czas usiłował godzić operetkę z operą, jednak dość szybko zdecydował się wszystkie siły i talent poświęcić bez reszty operze. Rozpoczyna budować swój operowy repertuar: Don José w *Carmen*, Gerald w *Lakme*, Alfred w *Traviacie*, Herman w *Damie pikowej* i Stary Król w *Hagit* Szymanowskiego, były jego krakowskim sukcesami. Po premierze *Carmen* Jerzy Parzyński napisał: „... Węgrzynowi głos w tej partii spotęgniał, zyskał na blasku i nośności; gra aktorska doskonała, bez cienia niebezpiecznej przesady” – „Echo Krakowa” z 1965 r. Od 1964 r., zaproszony przez Roberta Satanowskiego nawiązał współpracę z Operą Poznańską, gdzie odnosił głośne sukcesy jako Siergiej w polskiej premierze *Katarzyny Izmajłowej* Szostakowicza oraz Florestan w *Fideliu* Beethovena. Jednak największym poznańskim sukcesem Romana Węgrzyna był *Tannhäuser* Wagnera, gdzie śpiewał partię tytułową. „Prawdziwą niespodzianką był Tannhäuser Romana Węgrzyna. Jego głos jakby rozrastał się i pogłębiał razem z dramatem. Od lirycznej zadumy w drugim obrazie, poprzez przeszywający okrzyk bólu na Wartburgu, aż do tragicznego opowiadania po powrocie z Rzymu, w którym Węgrzyn pełnym nieskazitelnym głosem prowadzi nas w mroczny labirynt duszy Tannhäusera – napisano w recenzji z 1968 r. po premierze *Tannhäusera*. Partię tę śpiewał wielokrotnie na zagranicznych scenach w Bonn, Karlsruhe, Solingen oraz francuskim Nancy. W 1969 r. Węgrzyn zostaje solistą Teatru Wielkiego w Warszawie, rozpoczynając tym samym najdłuższy i najważniejszy etap swojej artystycznej kariery. Zaśpiewa na tej scenie 43 partie w ponad 780 spektaklach. Pierwszym sukcesem na stołecznej scenie jest tytułowy Otello w operze Verdiego wystawiony w kapitalnej reżyserii Aleksandra Bardiniego i świetnej scenografii Andrzeja Majewskiego. „Roman Węgrzyn – debiutujący na scenie Teatru Wielkiego – po krajowych i zagranicznych sukcesach w *Tannhäuserze*, skutecznie jako Otello obala przekonania,

że nie mamy dziś tzw. bohaterskich tenorów” – napisał Ludwik Erhardt.

Warszawska scena operowa była miejscem jego pamiętnych kreacji Riccarda w *Balu maskowym*, tytułowego Don Carlosa, Manrica w *Trubadurze*, Radamesa w *Aidzie* Verdiego oraz Kalafa w *Turandot* Pucciniego, Jontka w *Halce*, Kazimierza w *Hrabinie*, Idamora w *Parii* Moniuszki, Eryka w *Holendrze tułaczu* Wagnera, Florestana w *Fideliu* Beethovena, Egista w *Elektrze*. Brał udział w polskich premierach *Katarzyny Izmajłowej* Szostakowicza (Siergiej), *Diabłów z Loudun* Pendereckiego (De Laubardemont), i *Wozzecka* Berga (Tamburmajor). Ostatnie partie, jakie zaśpiewał to Stary Faust i Herod w *Salome*. 2 września 1986 r. śpiewając partię Jontka obchodził jubileusz 30-lecia pracy artystycznej. Kolejny jubileusz 50-lecia miał w 2006 r. na scenie Opery Bałtyckiej, gdzie wystąpił z tej okazji jako Stary Faust, w *Fauście* Gounoda.

Jednocześnie z występami na krajowych scenach rozpoczął karierę zagraniczną. Najpierw występował z zespołem Teatru Wielkiego (Moskwa, Lizbona, Berlin). Później już na zaproszenia indywidualne podziwiano go na scenach Francji, ZSRR, Hiszpanii, NRD, RFN. Na scenie Narodnego Divadla w Pradze oraz Operze w Wilnie dał pamiętną kreację Don Josego w *Carmen*. W Operze w Hawanie i Bukareszcie podziwiano go jako Cavaradossiego w *Tosce*. Bywalcy Opery w Lipsku w sezonie 1981/82 zachwycali się jego kreacją tytułowego Tannhäusera, wcześniej podziwiano go jako Manrica w *Trubadurze* w Leningradzie. Mimo że był par excellence śpiewakiem operowym to jednak czasami występował na estradzie koncertowej. Zawsze chętnie przyjmował zaproszenia do wykonania partii tenorowej w *IX Symfonii d-moll* Beethovena, *Requiem* Verdiego, *Mesjasza* Haendla, *Wierchach* Malawskiego.

Od 1979 r. prowadził klasę śpiewu w Akademii Muzycznej w Warszawie. Jest wysoko cenionym pedagogiem, jego uczniami są między innymi: Adam Zdunikowski, Zenon Kowalski, Tomasz Madej, Jacek Janiszewski i Tadeusz Szlenkier. Od 1996 r. prowadził także klasę śpiewu w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie. ☉



Roman Wegrzyn jako Otello  
premiera 30.03.1969 r.  
fot. Edward Hartwig

# Wagner w strumieniach barw

z Aliną Marią Schütte rozmawia Jolanta Łada-Zielke

**K**iedy zetknęłaś się z muzyką Wagnera i którą z jego oper widziałaś po raz pierwszy?

Interesuję się muzyką poważną już od czasów młodości, kiedy jeszcze mieszkałam w Polsce. Do moich ulubionych kompozytorów należał wówczas Fryderyk Chopin. W 1980 r. wyjechałam do Niemiec, do Hanoweru, gdzie przebywałam 32 lata. Z czasem poznałam tam wielu ludzi, z którymi dzieliłam moją pasję. Kilkoro z nich było muzykami pracującymi w tamtejszej operze. Na początku zajmowała mnie głównie muzyka niemiecka i włoska. Uwielbiam Bacha, Beethovena, Mozarta, Verdiego, Pucciniego oraz wielu innych przedstawicieli romantyzmu. Nie wyobrażam sobie życia bez muzyki.

Z twórczością Wagnera zetknęłam się w 2009 r. Obejrzałam w Hanowerze inscenizację *Pierścienia Nibelunga* w reżyserii Barriere Kosky i pod batutą Wolfganga Bozica. Już po paru pierwszych minutach słuchania poczułam, że wchodzę w całkiem nowy, „pozaziemski” świat muzyki. Zachwyt ten przybierał na sile w kolejnych latach, im więcej jego oper słyszałam i widziałam na scenach różnych niemieckich teatrów. Oprócz tego miałam szczęście zaprzyjaźnić się ze wspaniałymi ludźmi, którzy na dobre zarazili mnie wagnerowskim bakcylem. To prawdziwi wagnerianie, podróżujący po całym świecie, żeby słuchać różnych wykonań jego oper. Dostałam od nich w prezencie wiele książek, których treść przybliżyła mi twórczość Wagnera. Mogę powiedzieć, że dokładnie przestudiowałam to zagadnienie, ale uważam, że to jest potrzebne, jeśli chce się zrozumieć tę genialną muzykę.

**W jaki sposób muzyka Ryszarda Wagnera stała się twoją inspiracją?**

Od 2012 r. mieszkam i tworzę w Berlinie, gdzie doświadczam wielu wspaniałych przeżyć natury muzycznej. Najważniejsze z dotychczasowych było znów związane z *Pierścieniem Nibelunga*, tym razem w reżyserii Guya Cassiersa. Zwłaszcza trzecia część, *Zygfryd*, a konkretnie jej scenografia, dała nowy impuls dla mojej twórczości. Na tyl-

nej ścianie dekoracji scenicznej emitowana była projekcja video przedstawiająca wiązki światła, które poruszały się w ściślejszej synchronizacji z muzyką. Dało mi to impuls, aby moje muzyczne przeżycia i inspiracje przenieść na płótno.

**Twój pierwszy obraz związany z Wagnerem?**

Zacęłam od *Tannhäusera*, ponieważ wcześniej widziałam wiele scenicznych realizacji tej opery. W wolnym czasie wsłuchiwałam się w tę muzykę, tak jakbym czytała książkę. Wtedy w mojej wyobraźni zaczęły powstawać obrazy: przepływające strumienie barw, wynurzające się z nich kształty. W trakcie procesu tworzenia staram się oddać wrażenie stwarzane przez muzykę za pomocą konkretnego koloru, przypisując strumieniowi dźwięków określoną barwę. Słuchając *Tannhäusera* widzę na przykład rozmaite odcienie fioleto. To połączenie muzyki z malarstwem odnosi się bardziej do partii orkiestrowych niż dramatycznych. Przedstawiam w sposób malarski kluczowe motywy, najważniejsza jest jednak emocjonalna strona tej muzyki, którą chciałabym pokazać w moich obrazach.

**W jaki sposób trafiłaś do Bayreuth?**

Zostałam tam zaproszona przez Steingenberg Group, którzy zorganizowali wystawę moich prac na Zielonym Wzgórzu. Ale wybierałam się tam tak czy inaczej, bo udało mi się zdobyć bilet na *Tristana i Izoldę*.

**W każdym z twoich obrazów, ilustrujących którąś z oper Wagnera, dominuje określony kolor. Do *Lohengrina* dobrałaś na przykład fioletową biel.**

Tak, zgadza się. *Lohengrin* słyszę w jasnych barwach, miejscami na białą. Już brzmienie samej uwertury sprawia, że widzę jasne, balansujące w powietrzu kształty. Chcąc je uchwycić, używam rozrobionej farby olejnej i rozdrobnionych akrylowych pigmentów, które wyróżniają się na tle gęstej, celulozowej masy o intensywnym kolorze. Barwną masę celulozową stosuję, aby

zatrzymać w obrazie momenty muzyczne o największej sile przekazu. Połączenie ze sobą różnych materiałów stwarza mi dodatkowo możliwość pokazania w moich obrazach rozmaitych figur i kształtów.

**W 2016 r. odbyła się w Bayreuth premiera *Parsifala*. W twoim obrazie dotyczącym tej opery dominuje zieleń.**

Tak, jasna, rozświetlona, fluorescencyjna zieleń, ma dla mnie wymiar mistyczny. Pokazuje coś, co jest dalekie i nieuchwytnie. Takie odczucia towarzyszą mi, kiedy wsłuchuję się w *Parsifala*. Być może także uczucie strachu...?

**Jakie były twoje wrażenia z oglądania *Tristana* w Festspielhaus?**

*Tristan* był pierwszą operą Wagnera, którą widziałam w Bayreuth. Wrażenie, jakie odniosłam oglądając przedstawienie jest nie do opisanie. Wspaniali soliści, przede wszystkim Petra Lang. Podobało mi się też poczucie wspólnoty wśród publiczności. Nie było tam przypadkowych osób, wszyscy byli świadomi tego, po co tu przyjechali, mianowicie, żeby posłuchać wspaniałej muzyki i dać się nią oczarować.

**Czy poznałaś przy tej okazji interesujących ludzi?**

O tak, w ciągu tych sześciu tygodni spędzonych w Bayreuth odwiedziło moją wystawę wielu interesujących ludzi. Brałam udział w ciekawych rozmowach odnośnie muzyki Ryszarda Wagnera i moich obrazów. Poznałam kolekcjonerów sztuki z Wiednia i Monachium, którzy później odwiedzili mnie w moim berlińskim atelier i zakupili obrazy z cyklu poświęconego *Lohengrinowi*. Oprócz tego udało mi się sprzedać wszystkie plakaty (250 sztuk), które przygotowałam specjalnie z okazji premiery *Parsifala*. Mój pierwszy pobyt w Bayreuth mogę uznać pod każdym względem za udany.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Więcej informacji na stronie [www.art-am-schuette.de](http://www.art-am-schuette.de)

Alina Maria Schütte



**A**lina Maria Schütte urodziła się w Gdyni, gdzie ukończyła studia na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych. Na początku lat osiemdziesiątych wyjechała do Niemiec, gdzie od 2012 r. mieszka w Berlinie. Obecnie jej wielką inspiracją jest muzyka Ryszarda Wagnera. Podczas ostatniej edycji Festiwalu w Bayreuth można było zobaczyć jej obrazy pokazane na specjalnej wystawie przy Festpielhaus.

# Portret szczęśliwego kompozytora

z Joanną Bruzdowicz rozmawia Łukasz Kaczmarek

**C**zy mogłaby pani opowiedzieć nam coś o oratorium *Lella*? Co pociągnęło panią najsilniej w dziele Christiane Schapiry (autorka tekstu)? Jak wygląda partytura, czy posługuje się pani zapisem tradycyjnym? Jak należy traktować efekty dźwiękowe, czy to live electronics? Czy wykorzystuje pani renesansową modalność?

Tekst Christiane Schapiry *Lella* był najpierw napisany dla teatru. Christiane zmieniła i skróciła bardzo oryginał, tak by mógł być ujęty w formie muzycznej. Ja też jeszcze dodatkowo dokonałam skrótów pisząc już oratorium. Tekst jest bardzo mocny, bo mówi o strasznych czasach II wojny światowej i o potwornym miejscu kaźni, jakim był Auschwitz. Dla mnie najważniejszą sprawą była postać Danielle Casanova, wspaniałej, odważnej kobiety, ratującej innych, narażając się samej na pewną śmierć. Właśnie ta odwaga „Lelli”, która cechowała tyle wspaniałych kobiet w Polsce, podczas wszystkich wojen, jakie przeszły przez nasz kraj w ciągu tylu wieków, była dla mnie najistotniejszym elementem w librecie Christiane Schapiry. Partytura jest zapisana klasycznie, tradycyjnie, a wszystkie efekty dźwiękowe (dźwięki pociągów wjeżdżających do Oświęcimia, głosy SS-manów wykrzykujących rozkazy...) zostały nagrane studyjnie przed wykonaniem oratorium. Starłam się wykorzystać styl pieśni korsykańskich, które śpiewane teraz brzmią jednak bardzo „renesansowo”.

**Wiadomo, że pani profesorem był Kazimierz Sikorski, znany chociażby wszystkim adeptom polskich szkół muzycznych II stopnia z podręcznika do nauki harmonii, a więc „klasyk”. Czy to on zaszczepił w pani umiłowanie porządku, ładu w muzyce? Czy może wewnętrzna potrzeba takiego uporządkowania skłoniła panią do wybrania takiego akurat profesora, prezentującego takie zapatrywania na muzykę?**

Trudno jest opowiadać o sobie samej, o wszystkich wpływach artystycznych, czy sentymentalnych, jakie odegrały rolę w mo-

jej twórczości. Postaram się to zrobić, starając się nie pominąć ważnych wydarzeń, czy postaci z mego długiego już bardzo życia kompozytorskiego. Ponieważ zaczęłam komponować mając sześć lat, to jest to naprawdę długie życie twórcze! W dzieciństwie, w otoczeniu rodzinnym, bardzo muzycznym (ojciec wiolonczelista, matka pianistka, ciotka śpiewaczka, wujowie skrzypkowie itp.!) słuchałam muzyki nie tylko na koncertach, prowadzana przez rodziców, ale także „muzykowania” w cosobotnie wieczory. Rodzice czytali nowe partytury, przychodzili do naszego domu przyjaciele muzycy, artyści operowi. Były to „muzyczne kolacje”, podczas których odkryłam wiele dzieł klasycznych i współczesnych, a z czasem ja też zastępowałam mamę przy fortepianie. Umilowanie porządku, nie tylko w domu, ale też w muzycznym świecie zaszczepili mi właśnie rodzice, dla których, po strasznej II wojnie światowej i wielu tragediach rodzinnych z tego okresu, porządek i spokojny wybór środków twórczych w muzyce był podstawą także równowagi psychicznej, odwagi i dobrego wyboru celu życia.

Zdawałam do Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie w 1962 r. do sekcji fortepianu, ale przedstawiając także moje własne partytury i grając też kilka własnych utworów na egzaminie wstępnym. W tym momencie mój ojciec zabrany był przez pogotowie do szpitala (przez wiele lat walczył z postępującym rakiem) i oczekiwałam na tragiczną wiadomość zdając wszystkie wstępne egzaminy (zmarł w marcu 1963 r., szczęśliwy, że jestem już na pierwszym roku studiów, i to właśnie kompozycji, bo zawsze marzył, od momentu mego urodzenia, że będę kompozytorem!). I właśnie wtedy prof. Kazimierz Sikorski, ówczesny rektor PWSM, wezwał mnie do swego gabinetu i powiedział, że wie o mnie wiele (był też na kilku koncertach w Liceum Muzycznym, gdzie wykonywałam własne utwory) i że radzi mi gorąco, abym zdawała na kompozycję, bo to jest rzadkość urodzić się z tym darem, że mam prawdziwy talent, i że „pianistów jest za wielu!” (sic!).

Postępowałam go natychmiast, szczęśliwa, że mnie „odkrył” i stałam się jego studentką, przez cztery lata studiów (skończyłam studia w cztery lata zamiast pięciu).

**Czy jest coś, co szczególnie pani zapamiętała z nauk wyniesionych od profesora?**

Profesor Sikorski był wielkim pedagogiem, „encyklopedią” teorii muzyki. Jego najcenniejszą uwagą dla mnie było to, że „nikogo nie można nauczyć komponować, to jest dar naturalny, a nauczyć można tylko ortografii muzycznej, aby nie pisać »wół« przez »u zwykłe«”.

To jest chyba najważniejsza maksyma dla kompozytora. Wszystko, co wyklada się w konserwatoriach na świecie jest bardzo ważne: harmonia, instrumentacja, style w muzyce, kontrapunkt itp., ale to jest tylko ta „ortografia”. Styl własny, własny język jest kompozytorowi dany lub nie, i jeśli go ma, to powinien pielęgnować ten dar przez całe swoje życie, nie idąc za żadnymi „szkołami”, wpływami, itp.

To chyba jest najważniejsza mądrość, jaką przekazał mi profesor Sikorski.

**Czy uważa pani siebie za neoklasyka, czy raczej jest pani przeciwna takim kategoryzacjiom, które z jednej strony pomagają nam coś zrozumieć, uzmysłowić sobie, z drugiej jednak odbywa się to przecież kosztem jakości – kategoryzacje opierają się na uproszczeniach, spłyceńcach, pominięciu czegoś co ważne, sprzyjają schematyzmowi, który niekoniecznie jest najlepszym partnerem sztuki?**

Również nie lubię „kategoryzacji” w muzyce. Nie sądzę zresztą, że ktokolwiek jest w stanie i może sobie pozwolić na wstąpienie takiego, czy innego kompozytora do „szufladki” awangardy (kiedy się ona zaczyna i kończy? czy zawsze trwa?), neoklasyki (od kiedy napisanie utworu w trzech częściach, nadanie mu tytułu „klasycznego”, czy zastosowanie prostej melodii przy współczesnej orkiestracji jest synonimem neoklasyki?), itp. Wszelkie „szufladkowanie” muzyki zuboża jej przestanie, sens,

spłaszcza sylwetki kompozytorów. A więc nie róbnmy tego nigdy, każdy kompozytor jest samym w sobie oryginałem, może go łączyć z innymi tylko data urodzenia, czy miejsce, nic więcej.

**Proszę opowiedzieć nam o operze w pani życiu. Wiemy, że wszystko zaczęło się od spektaklu *Goplany* Zeleńskiego. Jacy są dla pani najwięksi mistrzowie w tej materii, jakie dzieła tego gatunku najbardziej pani lubi?**

Tak jak już kiedyś mówiłam, rodzice obudzili we mnie też zainteresowanie operą,

bo od wczesnego dzieciństwa (gdzie miałam cztery lata!) prowadzali mnie do opery (wtedy w Warszawie to była „Roma”, nim odbudowano Teatr Wielki), gdzie śpiewali również ich bliscy przyjaciele (Maria Fołtyn, Nelly i Albin Fechner, Barbara Kostrzewska i wielu innych). Poznałam też cały klasyczny repertuar wystawiany wtedy na scenie: Verdi, Puccini, Rossini, Czajkowski, Moniuszko... Wiele spektakli widziałam kilkakrotnie, znałam na pamięć i śpiewałam całe arie. Do tego przyłączyła się też wiedza mojej wspaniałej ciotki, śpiewaczki, Maryli Karwowskiej, która po

wojnie występowała jeszcze w Operetce Warszawskiej (wiek nie pozwalał jej na role operowe, a tylko raczej aktorskie role starzych hrabin!), ale która miała wielką grupę znakomitych uczniów i często akompaniowała podczas jej lekcji i poznawałam przede wszystkim repertuar mozartowski, to był jej ukochany kompozytor operowy! Nadal bardzo Kocham operowego Mozarta i Pucciniego, ale także Richarda Straussa i Albana Berga. Jego *Wozzeck* przez lata był dla mnie przykładem nowej opery, nowego stylu.



Joanna Bruzdowicz

**J**oanna Bruzdowicz należy do najwybitniejszych polskich kompozytorów. Wyszła z klasy profesora Kazimierza Sikorskiego, ale do jej mistrzów należeli również Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, czy Pierre Schaeffer. Choć w jej dorobku przeważa „poważna twórczość klasyczna”, pisze muzykę różnych gatunków znajdującą wykonawców w osobach znakomitych artystów polskich i światowych, wydawaną przez oficyny francuskie, niemieckie i polskie, jak również wytwórnie płytowe. Sama *Acte Préalable* ma w katalogu kilka krążków z dziełami Bruzdowicz, w tym trzy monograficzne albumy. Ostatni poświęcony jest świeżemu oratorium *Lella*. Joanna Bruzdowicz jest również pianistką, krytykiem muzycznym, publicystką i animatorką życia muzycznego. Na pytanie o działalność pedagogiczną, odpowiedziała, „prowadzę tylko kursy mistrzowskie i to głównie w USA, bo nie mam nigdy czasu na związanie się na stałe z jakąś uczelnią”, a odwołując się do cytowanego dalej powiedzenia profesora Sikorskiego, dodała: „oczywiście mogę uczyć młodych kompozytorów z przeróżnych horyzontów i stylów, lecz jestem w stanie przekazać im jedynie moje odczucie dotyczące ich muzyki i nauczyć ich trochę »ortografii«”. Na przestrzeni ostatnich dwóch lat *Muzyka21* opublikowała dwa wywiady z kompozytorką. W prezentowanym Joanna Bruzdowicz opowiada o nowym oratorium, swoim profesorze, stylu muzycznym, fascynacji operą i azylu, jaki odnalazła w Katalonii francuskiej, snuje refleksje o sztuce. Opowiada z charakterystyczną dla siebie bezpośredniością, a gdzieś tam kokieterijnym przymrużeniem oka.

## MUZYCZY I MELOMANI Z CZASÓW II WOJNY POSZUKIWANI PRZEZ JAPOŃSKĄ TV



Wraz z japońską telewizją publiczną przygotowujemy program dokumentalny na temat życia muzycznego w okupowanej Polsce. Japoński dyrygent Hidemaro Konoe odwiedził we wrześniu 1943 r. Warszawę, Kraków i Lwów, dając szereg koncertów pt. "Japoński Wieczór" z polskimi muzykami, których podpisy zebrał w swoim notatniku. Jeden z koncertów w Polsce wspominał później jako wyjątkowo emocjonalny. Po wizycie w Polsce założył we Francji własną orkiestrę, w której zatrudniał muzyków (m.in. żydowskiego pochodzenia), ratując im życie.

Przygotowując program, współpracujemy z wybitnymi badaczami muzyki i historii. Relacje osób, które same doświadczyły tamtych czasów, są jednak dla nas najcenniejsze.

### POSZUKUJEMY:

- **uczestników tajnych koncertów oraz jawnych koncertów w kawiarniach** (m.in. "SiM", "Lardelli", "Arria", "Salon Sztuki") w Warszawie
- **muzyków działających podczas okupacji** w Warszawie i Krakowie (np. zmuszonych do grania dla Niemców)
- **pracowników ówczesnego Teatru Miasta Warszawy** (Theater der Stadt Warschau, obecnie Teatr Polski) oraz **Teatru Miejskiego w Krakowie** (Staatstheater des Generalgouvernements, obecnie Teatr im. Juliusza Słowackiego)
- ich **rodziny lub znajomych**, którzy mogą przekazać nam ich wspomnienia

Prosimy o kontakt: (22) **856 8890** (pon-pt w godz. 10-17)  
lub [research@kaneko.pl](mailto:research@kaneko.pl)

**Będziemy wdzięczni za każdą, nawet najmniejszą informację!**

### A pani własna twórczość operowa?

Napisałam trzy opery, które są *Trylogią* ze względu na tematykę: to *Kolonia Karna* wg Kafki – o przemoc, nieludzkiej opresji i dominacji mężczyzny nad ich światem władzy; *Trojanki* wg Eurypidesa – o losie kobiet, ofiar wojen i właśnie tej władzy mężczyzny oraz *Bramy Raju* wg Jerzego Andrzejewskiego – o losie dzieci i fanatyzmie dorosłych, który wciąga młodzież w tragedie, zmienia ich charaktery na okrutne, dominujące narzędzie przemocy. Jakże to aktualne teraz! Cała moja *Trylogia* mówi właśnie o tym wszystkim, co rządzi aktualnym światem! Smutne to, że nic się nie zmienia!

Moje opery wystawiane były w wielu miejscach na świecie i wiele razy w Polsce (*Bramy Raju* rekordowo grano 187 razy na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie) i zawsze najważniejsi dla mnie byli reżyserowie i twórcy dekoracji i kostiumów. Nie zapominam jednak i o wielkich wykonawcach moich oper w Polsce: Krystyna Jam-

roz (*Trojanki*), Jerzy Artysz (*Trojanki* i *Bramy Raju*), Pola Lipińska (*Trojanki*)... Każdy wykonawca wprowadza coś swojego do interpretacji swojej partii i to jest wielka radość dla każdego kompozytora.

**Wiemy, chociażby z wcześniejszych wywiadów dla Muzyka21, że nie dyskryminuje pani innych gatunków muzyki niż poważna, czy jakkolwiek ją nazwiemy, lecz potrafi pani docenić dzieło wybitne niezależnie od stylu, jaki prezentuje. Czy ma pani jakichś swoich ulubionych artystów, nagrania? I jak odnosi się to do pani twórczości?**

Mając trzech synów (teraz już trochę „starych”!) nasłuchiwałam się z nimi bardzo dużo „ich” muzyki w latach osiemdziesiątych i z przyjemnością teraz wracam do Supertrumpa, Stinga, Michaela Jacksona i innych. Sądzę, że łatwo poznaje się, i to pośród góry nagrań przeróżnych, prawdziwe talenty i to we wszystkich rodza-

jach muzyki. Ci „prawdziwi” są rozpoznawalni od razu poprzez ich odrębność stylu, głosów, efektów dźwiękowych, orkiestracji, autentyczności tekstów, „innej” interpretacji... I oczywiście najbardziej lubię nagrania „prawdziwych” instrumentów, z minimalną dozą syntetycznych orkiestr i perkusji!

Sama piszę bardzo wiele muzyki filmowej i w niej „wyzywam się” też jazzowo, „folklorystycznie”, a nawet rockowo, ponieważ lubię całą muzykę, aby tylko dobrą!

**Jak widzi pani przyszłość muzyki, sztuki w ogóle? Nie wiem, jak rzecz się ma we Francji, ale polskie media (radio, telewizja) bombardują odbiorców często bezwartościowymi wytworami kultury słuchającymi rozrywce, które często nie prezentują sobą żadnych wartości.**

Martwi mnie ten światowy trend do mechanizacji i łatwizny w muzyce, walce o jak największą wpływów kasowych... Coraz mniej jest też wykładów o muzyce, o kulturze i sztuce w szkołach, i to na całym świecie! Trudno się więc dziwić, że jest coraz mniej publiczności na koncertach, coraz mniej melomanów. Wrażliwość muzyczną publiczności zastępuje wiedza o najnowszych i-phonach i przeskakowanie z piosenki na piosenkę łapaną internetowo! Bardzo to niepokojące i przyszłość widzę w tej dziedzinie (i nie tylko!) raczej pesymistycznie.

**Czy mogłaby pani opowiedzieć coś o miejscu, w którym pani mieszka, czy te warunki mają jakieś znaczenie dla pani twórczości?**

Na szczęście w moim studiu, „chatce kompozytorskiej”, jak mawiał Smetana, widzę wspaniałe, piękne góry Pireneje, otoczona jestem ciszą, spokojem, zwierzętami... Mamy wiele kotów, psy, sąsiedzi mają lamy, kozy, osły, konie. To jest część Katalonii francuskiej ze swoją stolicą w Perpignan, a od granicy Katalonii hiszpańskiej dzieli nas 25 kilometrów, od Morza Śródziemnego – 30. Nie można wymarzyć sobie lepszych warunków do pisania, lepszej inspiracji... Tu powstało wiele moich ważnych utworów, m.in. *Bramy Raju*, *Koncert wiolonczelowy* „*The Cry of the Phoenix*”, a także nagrałam tu, w domu, wiele mojej muzyki filmowej... Kocham to miejsce, nasz stary „mas” (ranczo po katalońsku) pięćsetletni i serdeczność ludzi.

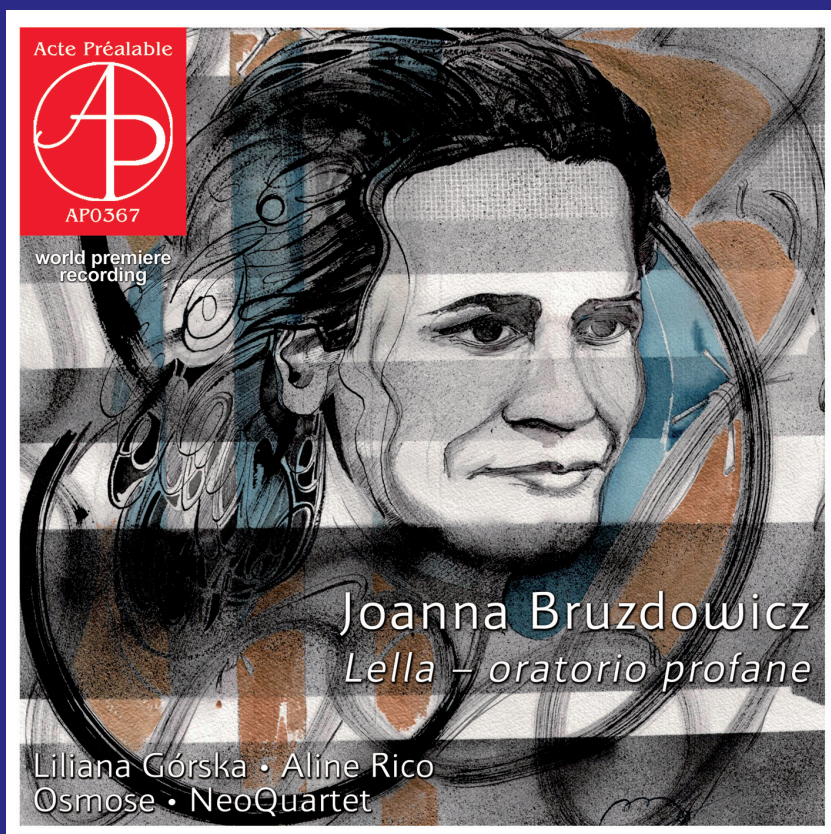
Czyli jest to portret szczęśliwego kompozytora! ☺





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

**Najnowsza płyta Joanny Bruzdowicz  
już w sprzedaży**



AP0367 • DDD • 53'07"

© 2015 • © 2016

Światowa premiera

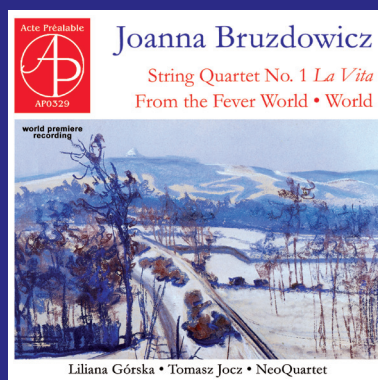
**Joanna Bruzdowicz**

*Lella - oratorio profane,  
text by Christiane Schapira*

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

*NeoQuartet  
La chorale Osmose*

*Joanna Bruzdowicz, dyrygent*



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

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

## Christophe Rousset wybitny odkrywca

Juzystyna Midura

**U**rodzony w Awinionie, pięćdziesięcioletni francuski artysta, znawca stylu barokowego, Christophe Rousset jest jednym z czołowych klawesynistów współczesnego świata. Oprócz kariery klawesynisty o międzynarodowej renomie jest również dyrygentem słynącym z odkrywania mniej znanych dzieł znanych kompozytorów francuskiej muzyki barokowej. Nie pochodzi on z muzycznej rodziny, ale miłość do muzyki zrodziła się u niego w latach młodości spędzonych w Aix-en-Provence za sprawą jego babci, która to wprowadziła dziesięcioletniego wówczas Russeta w świat opery. Do dziś opera – obok literatury i malarstwa – to jedna z jego pasji. Jest więc ona spełnieniem jego marzeń o sztuce totalnej. Artysta chętnie pracuje nad odnalezionymi przez siebie operami w roli ich reżysera, mimo to nie koncentruje się tylko na jednej z dziedzin swojej działalności. Otrzymał tytuły „Officier des Arts et Lettres” oraz „Chevalier dans l’Ordre National du Mérite”.

**J**uż jako młody chłopiec podjął naukę gry na pianinie. Zainteresowanie muzyką dawną i wykonawstwem dzieł na instrumentach z epoki baroku przyszło tro-

chę później, bo w wieku trzynastu lat wraz z fascynacją sztuką, architekturą i literaturą – estetyką barokową w ogóle. Studiował w Schola Cantorum w Paryżu pod kierunkiem Huguette Dreyfus od 1980 do 1983 r. i zdobył tam specjalny certyfikat z wyróżnieniem. Jednak wszystkiego na temat wykonawstwa na klawesynie, interpretacji muzyki zgodnie z technikami baroku dowiedział się w Holandii, gdzie uczęszczał do Konserwatorium Królewskiego w Hadze. Tam pobierał lekcje gry na klawesynie początkowo u Kennetha Gilberta, a przed ukończeniem studiów był uczniem Boba van Asperena. Kameralistyki uczył się pod okiem braci Kuijken i Lucy van Dael. Lekcji w zakresie interpretacji udzielał mu Gustav Leonhardt. Po powrocie do Paryża zaczął pracę jako klawesynista z Les Arts Florissant oraz jako asystent dyrygenta – Williama Christiego. W tym czasie występował również jako solista z takimi zespołami jak The Academy of Ancient Music, Musica Antiqua Köln, La Petite Bande, Il Seminario Musicale. Zdał sobie wówczas sprawę, że można wykonać muzykę barokową po prostu ufając swoim emocjom i intuicji, a nie tak jak go uczono – biorąc pod uwagę tylko jej techniczną poprawność. W efekcie

artysta połączył w swoich interpretacjach oba te podejścia. W 1983 r. w wieku dwudziestu dwóch lat zdobył prestiżową I nagrodę na 7 Międzynarodowym Konkursie Klawesynowym w Brugii. Wygrana w konkursie zapewniła mu miejsce wśród głównych światowych klawesynistów. Zaistniał także udziałem w najbardziej prestiżowych festiwalach muzyki dawnej, takich jak między innymi La Roque d’Anthéron, Les Printemps des Arts de Nantes. Inspirowany pasją do opery i eksploracji europejskiego dziedzictwa muzycznego stał się artystą o międzynarodowej sławie.

**W** 1991 r. założył zespół Les Talens Lyriques (Liryczne Talenty). Nazwa zespołu pochodzi od tytułu zbioru kompozycji Jean-Philippe’a Rameau. Zespół składa się z nie mniej niż pięciu członków, ale może liczyć nawet do czterdziestu śpiewaków i instrumentalistów w zależności od prezentowanego dzieła. Zadebiutowali w 1993 r. na Festiwalu de Beaune wykonując *Scipione* Georga Friedricha Haendla. Do dziś ta formacja specjalizująca się w wykonawstwie historycznym, jest szeroko ceniona na świecie i ma na swoim koncie

współpracę między innymi z Operą Paryską, Holenderską Opera Narodową, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel oraz Opera de Lausanne. Les Talens Lyriques został nagrodzony za nagrania *Les Danaïdes* Salieriego oraz *Zaïs* Rameau. W Polsce ta słynna francuska grupa zagrała po raz pierwszy w 2011 r. przedstawiając młodzieńcze oratorium Giovanniego Battisty Pergolesiego. Cztery lata później Christophe Rousset i Les Talens Lyriques znowu odwiedzili Polskę podczas festiwalu muzyki dawnej Misteria Paschalia.

**P**rowadzący aktywną karierę klawesynisty i kameralisty, występujący i nagrywający na najpiękniejszych instrumentach epoki baroku, Rousset ma na swoim koncie obszerną dyskografię. Zarejestrowane interpretacje utworów klawesynowych F. Couperina, J. S. Bacha (*Partity, Wariacje Goldbergowskie, koncerty na klawesyn, Suity angielskie, Klavierbüchlein*) oraz J.-Ph. Rameau uznawane są przez krytyków muzycznych za wzorcowe. Już jego pierwsze nagranie wykonane w 1989 r. dla wytwórni L'Oiseau-Lyre obejmujące utwory klawesynowe J.-Ph. Rameau otrzymało nagrodę Gramophone. Jego nagranie *Partity no. 6* J. S. Bacha zdobyło nagrodę w kategorii „Muzyka kameralna XVII i XVIII w./muzyka instrumentalna” na pierwszym rozdaniu Classical Music Awards na MIDEM w Cannes w 1995 r. Pracował między innymi dla

takich wytwórni jak Harmonia Mundi, Virgin Classics, Fnac Music, Naïve i Ambrosie. Udziela się również gościnnie w wielu nagraniach, był także dyrektorem muzycznym filmu o legendarnym kastracie pt. *Farinelli*. Ścieżka dźwiękowa do tego filmu sprzedała się na całym świecie w ilości ponad miliona egzemplarzy. Jego nagrania zdobyły liczne nagrody fonograficzne.

**W**szechstronny francuski klawesynista szybko zdobył opinię niezawodnego solisty i kameralisty, utalentowanego, kompetentnego dyrygenta, ale również cierpliwego nauczyciela. Bo wiem nauczanie to jeden z aspektów jego działalności i ma dla niego duże znaczenie. Jednym z jego sposobów na zainteresowanie młodych ludzi muzyką barokową jest organizowanie wraz z członkami swojego zespołu kursów mistrzowskich i akademii na terenie całego Paryża. Zajęcia odbywają się w szkołach średnich, w ich czasie uczniowie prezentują wykłady, a nawet grają koncerty.

**C**hociaż Christophe jest znany głównie ze swojej fascynacji operą barokową, bez problemu odnajduje się też w nowszym repertuarze. Poprowadził między innymi operę *La Scala di Seta* Rossiniego, Występował także z sopranem Véronique Gens z repertuarem obejmującym dzieła kompozytorów od Lully'ego do Saint-Sa-

ënsa, a nawet Verdiego. Ale to właśnie miłość do francuskiej muzyki klawesynowej z XVII i XVIII w. przyniosła mu sławę. Rousset robi również karierę jako dyrygent gościnny w Gran Teatre del Liceu, San Carlo w Neapolu, Teatro alla Scala, Opéra Royal de Wallonie, Orquesta Nacional de España. Muzyk gra głównie na klawesynie wykonanym dla niego przez Davida Leya.

**J**ako dziecko, Russet chciał zostać archeologiem. Dziś spełnia swoje marzenia odnajdując i skrupulatnie ożywiając muzyczne rarytasy. W dziedzinie przywracania do życia zapomnianych dzieł badania Rousseta nad Rameau zostały opublikowane w 2007 r. przez Actes Sud, jego celem jest ożywianie prac, które od wieków nie były wykonywane, dlatego między innymi artysta wrócił do ulubionej opery Ludwika XIV napisanej przez Lully'ego – lirycznej tragedii Bellerofonta, do której posiadał oryginalny rękopis. Ostatnio natomiast dyrygent został wyróżniony za udostępnianie twórczości Tommasa Traetty dzięki niedawno odkrytemu manuskryptowi. Rousset jest zaangażowany w różne projekty i badania europejskiej muzyki XVII i XVIII w. (oper, kantat, sonat, symfonii, koncertów, suit). Jego nieustanne działania w tym kierunku rzucają światło na wszystkie postaci, które odegrały ważną rolę w historii muzyki, aż do Rossiniego. 📧



Christophe-Rousset  
fot. ©Éric Larrayadiéu



## Claudio Arrau – pianistyczna osobowość wszechczasów

Maria Ziarkowska

### RYS BIOGRAFICZNY

**C**laudio Arrau był chilijskim pianistą i pedagogiem. Urodził się w Chillan 6 lutego 1903 r., zmarł w Müzzuschlag 9 czerwca 1991 r. Już jako 5-latek zaczął występować, grając na fortepianie. Znał nuty, zanim nauczył się czytać. Prezentacje podczas koncertów przyniosły mu tytuł „cudownego dziecka”. W wieku 11 lat, młody pianista opanował na tyle technikę gry, by móc się

**C**laudio Arrau był wybitnym pianistą, którego blask sławy i talentu zachował się nawet po jego śmierci i nie gaśnie po dziś dzień. Z wielką atencją prezentuję sylwetkę tego wybitnego artysty w 25 rocznicę jego śmierci, z nadzieją, że tym samym przedłużę o nim pamięć...

gnąć po najtrudniejszy i najbardziej wymagający repertuar. Zdolności, systematyczność i przede wszystkim talent, zapewniły młodemu adeptowi możliwość kształcenia się. Chilijski rząd przyznał mu stypendium,

umożliwiające naukę w Konserwatorium Sterna w Berlinie, gdzie w latach 1912–1918, pod okiem Martina Krausa (ucznia F. Liszta) doskonalił swoje umiejętności. Podczas studiów Arrau odbywał liczne podróże, prezentując przed publicznością niebywałe, muzyczne możliwości. Koniec lat 20. XX w. dwukrotnie przyniósł artyście cenną Nagrodę Liszta. Nie bez znaczenia okazał się debiut w Carnegie Hall (Nowy Jork) w 1923 r., który zakończył się przewidywa-



Claudio Arrau

nym sukcesem. Niedługo po studiach, bo w 1925 r. Arrau objął własną klasę fortepianu w swojej macierzystej uczelni. Mimo podjęcia pracy pedagogicznej, nie zrezygnował z aktywności koncertowej, wciąż osiągając na tym polu doskonałe wyniki. Jednym z nich była nagroda Grand Prix podczas Międzynarodowego Konkursu w Genewie w 1927 r. Na początku lat 40. artysta przeprowadził się do Santiago de Chile, gdzie założył własną szkołę, w której nauczał gry na fortepianie. Po roku wyjechał jednak na stałe do Nowego Jorku, gdzie dawał liczne koncerty i nagrywał dzieła fortepianowe. Prywatnie związał się z mezzosopranistką Ruth Schneider, z którą miał trójkę dzieci.

## DYSKOGRAFIA

Claudio Arrau opanował bardzo bogaty repertuar, obejmujący utwory różnych epok: od baroku po współczesność. Mimo tej różnorodności, najlepiej odnajdował się w literaturze późnoklasycznej i romantycznej. Artysta uchodził za specjalistę w zakresie utworów Beethovena, Chopina, Liszta i Brahmsa. Dyskografia pianisty jest ogromna i zawiera dzieła solowe i z towarzyszeniem orkiestry. Dla wytwórni Philips Records nagrał sonaty fortepianowe Beethovena oraz Mozarta, koncerty fortepianowe Beethovena, Chopina, Griega, Schumanna, Czajkowskiego, Liszta i Brahmsa. Ponadto artysta uwiecznił dzieła solowe Chopina, Schumanna, Brahmsa, Debussy'ego, Schuberta i Lisz-

ta. Wielkie uznanie przyniosła mu płyta z *Etudami transcendentalnymi* Liszta, które uchodzą za niezwykle trudną i wymagającą, zwłaszcza technicznie, pozycję. Wśród nagrań można doszukać się także dzieł Bacha, tj. *Fantazji chromatycznej i fugi* oraz *Wariacji Goldbergowskich*.

## ARRAU W OCZACH INNYCH

Pianista był ceniony w świecie muzycznym. Słynny dyrygent Daniel Barenboim mówił o szczególnym dźwięku artysty. Podkreślał, że jest on mocny i postawiony. Colin Davis – również dyrygent, także zwrócił uwagę na dźwięk, określając go jako niesamowity, swoisty, uszlachetniający muzykę. Krytyk muzyczny Harold C. Schonberg pisał o jego „romantycznym dźwięku”. Sam Arrau często powtarzał, że „(...) interpretator musi włożyć swe »serce« i krew w dzieło, które interpretuje”. Słowa te świadczą o zaangażowaniu artysty w grę i opracowywane utwory. Arrau uchodził za wirtuoza sztuki pianistycznej, mimo że jego wykonania charakteryzowały się powściągliwością i „ostrożnymi” tempami. Artysta sam twierdził, że podczas wykonywania utworów należy posługiwać się wyobraźnią. Może właśnie ta metoda okazała się kluczem do wielobarwnej, pełnej kontrastu, ekspresji i zaskakujących zwrotów interpretacji? 



Claudio Arrau



## Helena Mołoń kończy 100 lat!

Piotr Kusiewicz

**H**elena Mołoń (z domu Zielińska) urodziła się w Drohobyczu 27 stycznia 1917 r. Należy do najwspanialszych gwiazd gdańskiej sceny operowej, która na stałe wpisała się do historii „złotego okresu” Opery Bałtyckiej. Śpiewała największe partie sopranowe, które najstarsi bywalcy operowi wspominają ze wzruszeniem do dnia dzisiejszego. Wystarczy wymienić kilka z nich, tytułowych, aby uzmysłwić sobie jakiego formatu była Artystką (działającą na gdańskiej scenie w latach 1952–1977). Należą do nich tytułowe: *Halka*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Aida*, czy główne partie sopranowe w operach: *Don Carlos* (Elżbieta du Valois), *Opowieści Hoffmanna* (Antonia), *Don Giovanni* (Donna Anna), *Carmen* (Micaela, Frasquita), *Konrad Wallenrod* (Aldona) i wiele innych. Z dużym powodzeniem występowała w operetkach: *Baron cygański* (Saffi), *Student żebrak* (Ewa). Krytycy muzyczni zawsze podkreślali znakomite walory głosowe Artystki, grę aktorską oraz temperament sceniczny.

Helena Mołoń koncertowała na wielu estradach polskich i zagranicznych. W 1973 r. wystąpiła w Filharmonii Narodowej z repertuarem pieśni i arii operowych. Ogromnym uznaniem cieszył się jej udział w wykonaniu *Requiem* G. Verdiego w Filharmonii Krakow-

skiej. Krakowski recenzent na łamach „Echa Krakowa” przyrównał Jej niezwykle wykonanie sopranowej partii do kreacji wokalnych Marii Callas (!).

W roku 1972 Helena Mołoń wzięła udział w 36 koncertach dla Fundacji Sue Ryder, które miały miejsce na terenie Anglii i Belgii. Zebrane fundusze z koncertów zostały przekazane na budowę pawilonów onkologicznych Lady Sue Ryder, które były i funkcjonują do dnia dzisiejszego w Polsce.

### HELENA MOŁOŃ W MOICH WSPOMNIENIACH

**D**o dnia dzisiejszego pozostają pod wrażeniem postaci Halki stworzonej przez Helenę Mołoń na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Jej kreacja wyróżniała się w sposób wyjątkowy. Artystka potrafiła dokonać nieczęsto spotykanego przenikania gry aktorskiej – szczególnie w dramatycznych momentach – z głosem, nadając mu autentyczne brzmienie rozpacz, czy nawet krzyku. Najdobitniejszym tego przykładem są ostatnie frazy arii *O mój maleńki*. Będąca w obłędzie Halka wyrzuca z siebie żal za krzywdy jej wyrządzone. Napięcie jest wyrażone nie tylko w mocnych słowach, ale również w sposobie ich przekazu.

Helena Mołoń używała całego asortymentu swoich możliwości wokalnych łącząc słowo z dźwiękiem coraz bardziej dramatycznym, dochodzącym do pogranicza krzyku. Absolutne apogeum osiągała w zdaniu: *O, Jaśku panie!, Czy ty słyszysz mnie???!?! Wrażenie było zawsze wstrząsające i zadziwia do dzisiaj swoim autentycznym wyrazem emocji, gdy się słucha nagrania dokonanego na żywo podczas przedstawienia. Wystarczy posłuchać dwóch fragmentów, aby wyobrazić sobie pełnię kreacji wokально-aktorskiej Heleny Mołoń. Przy tych rozważaniach nasuwa się porównanie z Marią Callas, która zawsze fascynowała artystkę. Wielka primadonna assoluta XX w. kładła szczególny nacisk na przekaz słowa pod względem autentycznego przeżycia emocji, nie obawiając się różnych odcieni mniej lub bardziej estetycznego brzmienia dźwięku. Była zdania, że śpiewanie wszystkiego wyłącznie pięknym dźwiękiem nie odzwierciedla prawdy i dramatyzmu sytuacji. Podobnego zdania była Helena Mołoń. Nie bez powodu nazywaną ją gdańską Marią Callas, ponieważ po wykonaniu *Requiem* G. Verdiego w Filharmonii Krakowskiej, jeden z krytyków muzycznych tak właśnie się wyraził.*

W lipcu 1963 r. odbyło się pamiętne przedstawienie *Halki* w Operze Leśnej w Sopocie.

Było ono transmitowane przez Telewizję na całą Polskę oraz „kraje zaprzyjaźnione”. W roli tytułowej wystąpiła Helena Mołoń, Jontka wykonał Jan Kusiewicz, dyrygował Jerzy Katlewicz. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem – oto Opera Bałtycka zaprezentowała się na wielkim forum, wzbudzając zachwyt nie tylko publiczności, ale przede wszystkim milionów widzów. Była to wspaniała wizytówka gdańskiej sceny, która w tamtym czasie uznawana była za znaczącą i liczącą się w świecie teatrów operowych.

Bez wątplenia Helena Mołoń należy do grona śpiewaczek, które z ogromnym powodzeniem kreowały *Butterfly*. Przez dwadzieścia lat zadziwiała i wzruszała w tej właśnie roli. Miała wręcz idealne warunki zarówno głosowe, jak i fizyczne. Jej drobna postać znakomicie wpisywała się w obraz pełnej powabu i delikatności Japonki. Kiedy słuchało się śpiewu Heleny Mołoń, odnieść można było wrażenie, że Puccini jakby dla niej napisał tę partię. Śpiewaczka powinna dysponować głosem o dużej elastyczności i możliwościach w tworzeniu różnych odcieni dynamiki – od potężnego forte w duecie z Pinkertonem z I aktu, szczególnie w finałowym wysokim c''' – po idealne pianissimo na h'' w III akcie, kiedy wyczerpana całonocnym oczekiwaniem na ukochanego, wychodzi z dzieckiem na rękach znikając wewnątrz swojego domku, śpiewając wspomniany dźwięk na długiej fermacie, prawie nierealny, a jednak słyszalny w każdym zakątku widowni. Swoim śpiewem i autentyzmem kreacji aktorskiej Helena Mołoń wzruszała. Publiczność opuszczała teatr z zapłakanymi oczami, oczarowana dotknięciem sztuki niezwykłego formatu.

Chcąc ocalić od zapomnienia postać i głos Heleny Mołoń, przygotowałem unikatową, przeznaczoną dla potrzeb domowego archiwum płytę z nagraniami Artystki. Większość zapisów dokonana została przeze mnie na amatorskim sprzęcie podczas spektakli operowych w latach 1967–1974. Znajdują się tam również trzy nagrania odnalezione w archiwum Radia Gdańsk: Aria Hani z opery *Krakatuk* Tadeusza Szeligowskiego z 1956 r., scena Halki i Jontka z III aktu opery *Halka* Moniuszki z 1953 r. oraz pieśń Mieczysława Karłowicza *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* z 1972 r. z moim udziałem jako pianisty. Bardzo cennym dokumentem jest wspomniana aria Hani, ponieważ jest to jedyne nagranie z opery *Krakatuk*, której prapremiera odby-

ła się z wielkim sukcesem 30 grudnia 1956 r. w Gdańsku w Operze Bałtyckiej pod dyrekcją Zygmunta Latoszewskiego. Przedstawienie to zostało również zaprezentowane w Warszawie na Międzynarodowym Festiwalu *Warszawska Jesień* w 1958 r.

Z wielkich partii operowych śpiewanych przez Helenę Mołoń szczególnie utkwiły mi w pamięci: Jarostawna w *Kniaziu Igorze* Borodina, Aldona w *Konradzie Wallenrodzie* Żeleńskiego, Saffi w operetce Straussa *Baron cygański*, Antonia w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha (do dzisiaj słyszę wysokie d''', które śpiewała w chwili magicznych działań Doktora Miracolo), nie wspominając Halki i *Butterfly*. Z *Konradem Wallenrodem*



Helena Mołoń jako Madame Butterfly  
Opera Bałtycka w Gdańsku  
fot. Adam Stecz

mam wyjątkowe wspomnienie. Opera była wystawiona na zamku w Malborku w lipcu 1963 r. Zaplanowano po dwa przedstawienia dziennie. Partia Aldony jest mordercza pod względem wytrzymałości kondycyjnej. W przeddzień prezentacji spektaklu okazało się, że druga Aldona poważnie rozchorowała się. Dyrektor Jerzy Katlewicz, aby uratować sytuację, poprosił śpiewaczkę o zaśpiewanie dwóch spektakli, jeden po drugim, z godzinną przerwą. Był to prawdziwy wyczyn! Artystka zaśpiewała dwa razy potwierdzając tym samym swoją wielką klasę.

Kiedy sam zacząłem śpiewać, wiele razy rozmawialiśmy na temat warsztatu wokalnego – szczególnie zależało mi na uzyskaniu

skutecznych wskazówek do osiągania pianissima, którego pani Mołoń była mistrzynią. Musiały lata minąć, zanim sam pojąłem to do końca. Wiele razy demonstrowała mi messa di voce na najwyższych dźwiękach. Było to dla niej takie proste i oczywiste.

W 1972 r. zaplanowany był wyjazd do Anglii na koncerty dla Fundacji Sue Ryder. Wśród zaproszonych solistów śpiewaków była właśnie Pani Helena, Jerzy Szymański (mój profesor śpiewu), mój ojciec oraz wybitni soliści ówczesnej Operetki Warszawskiej – Maria Bielicka i Ryszard Fabiański. Akompaniowałem wszystkim śpiewakom. Dla mnie, jako młodego pianisty było to doświadczenie, które zaowocowało w późniejszym życiu artystycznym. Miałem od dzieciństwa możliwość współpracy z moim ojcem, ale obracałem się w kręgu repertuaru tenorowego. Teraz przyszły doświadczenia z pieśniami i ariami przeznaczonymi dla innych głosów. Znajdąc możliwości wokalne Pani Mołoń namawiałem ją do różnych kadencji, efektownych zakończeń arii, czy pieśni. W *Czardaszu* Lehara doszliśmy do pewnej perfekcji w osiąganiu właściwych, węgierskich emocji. Po szybkiej części zwieńczonej oszałamiającym c''' publiczność zawsze entuzjastycznie reagowała. Znając z kolei bogatą paletę odcieni piano, namówiłem śpiewaczkę do przetrzymania a'' na zakończenie pieśni Karłowicza *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*.

Śpiewanie wysokiego c''' było wyjątkową wizytówką artystyczną śpiewaczki. Do dzisiaj wspomina się sytuację, w której zachorowała śpiewaczka wykonująca rolę Ewy w operetce Millöckera *Student żebrak*. Nie można było znaleźć zastępstwa. Koordynator do spraw artystycznych przypomniał sobie, że przed kilkoma laty Helena Mołoń śpiewała Ewę i zaproponował jej występ. Pani Helena nie dawała się prosić – przypomniała sobie partię, wsiadła do tramwaju i pojechała na przedstawienie. Jaki był efekt? Oszałamiający! Kiedy nadszedł moment, w którym Ewa musi zaśpiewać kilkakrotnie c''' na tle całego zespołu – kogo było najbardziej słychać? Śpiewaczkę będącą już na emeryturze! Młodszy soliści, którzy nie pamiętali jej ze sceny byli zaszokowani siłą i jednością tego głosu. Pani Helenka wróciła do domu usatysfakcjonowana i szczęśliwa.

Jest to osoba, o której można by napisać książkę. Moja wypowiedź, to zaledwie okrucy wspomnień. 📖

## Maestro Donizetti i jego opery (13)

*Poliuto*

Adam Czopek

**P**ierwotnie opera pisana z myślą – i na prośbę – tenora Adolpha Nourritta, który główną partią w nowej operze miał zadebiutować w Teatro San Carlo w Neapolu. Obaj, kompozytor i śpiewak, spotkali się w Wenecji, gdzie zdecydowali o wyborze tragedii *Polyeucte* Pierre’a Corneille’a na pierwowzór literacki libretta, którego napisanie zlecieli niezawodnemu Salvatore Cammarano, który jak zawsze szybko i z talentem uporał się z kolejnym zleceniem. Partytura jest gotowa z końcem lipca 1838 r. Tymczasem wieści o treści nowej opery, nad którą pracuje cieszący się w Neapolu zasłużoną sławą i szacunkiem Donizetti dotarły do króla Ferdynanda II, który za sprawą oburzonej tematem cenzury specjalnym dekretem z dnia 12 sierpnia 1838 r. zakazał wystawienia tego dzieła na scenie Teatro San Carlo. Zgodnie z sugestiami uznał jego treść opowiadającą o prześladowaniach chrześcijan, za bluźnierczą. W tej sytuacji przygotowania do prapremiery przerwano, a obrażony kompozytor zabierając ukończoną partyturę, na początku października opuszcza Neapol i udaje się

do Paryża. Stolica świata wita go z otwartymi ramionami, Wielka Opera Paryska kilkoma propozycjami na nowe utwory. To właśnie królewski zakaz zaciążył na dalszych losach tej opery. Zaciążył też ten zakaz na losach kariery Adolpha Nourritta, który nie otrzymał upragnionej partii pisanej zresztą z myślą o jego głosie. W tej sytuacji Nourritt decyduje się pozostać jednak w Neapolu i rozpocząć włoski okres kariery. Niestety, nie od dzieła Donizettiego, ale od opery *Il Giuramento* (*Przysięga*) Saveria Mercadante, debiut miał miejsce 14 listopada 1838 r. Po udanym debiucie tenor za-

śpiewał jeszcze dwie inne partie, a 8 marca 1839 r. samobójczym skokiem z okna zakończył swoje życie.

Tymczasem dyrektor Grand Opera Charles Duponchel bezzwłocznie podpisuje z Donizettim umowę na dwie opery. Oczywiście jest ona obwarowana warunkiem, że kompozytor dostosuje się do panujących w Grand Opera zwyczajów, więc musi się pojawić nie-

na dwa), a jej partyturę rozszerzono o nowy finał I aktu, kilka arii i scen ansamblowych (między innymi tercety w finale I aktu oraz w III akcie). Oczywiście w partyturze pojawiła się wielka scena baletowa. *Męczennicy* zyskali również nową uwerturę oraz scenę z chórem przed wejściem Pauliny w I akcie.

Zmieniona też została scena z udziałem *Poliuta* w drugim akcie, słowa „pozволь

mi umrzeć w pokoju. Pamiętaj o tym jak cię kochałem” zmieniono na „Wierzę w Ciebie Boże” czyli wyznanie wiary *Poliuta*. Tak przerobiony *Poliuto* miał swoją prapremierę 10 kwietnia 1840 r. w Grand Opera. Było to pierwsze dzieło Donizettiego wystawione w tym teatrze, który niebawem stanie się wyjątkowo Donizettiemu łaskawy. Partię Polieuktesa kreował Gilbert Duprez, wielki rywal Adolpha Nourritta, który był, jak pisałem wyżej, inicjatorem powstania opery i miał być pierwszym wykonawcą tej roli. Obaj tenorzy przez lata byli wielkimi rywalami. W partii Pauliny wystąpiła Julie Dorus-Gras, Nearkosa – Pierre-François Wartel. Dwa miesiące wcześniej niejako na rozgrzewkę wystawiono w Paryżu *Cór-*

Maria Callas w *Poliuto*, 1960 r.

odzowna w tym teatrze scena baletowa w finale II aktu, a opery będą miały francuskojęzyczne libretta. Wyrażono też zgodę, by jedną z zamówionych oper był nie wystawiony w Neapolu *Poliuto*, oczywiście z francuskim tekstem i odpowiednimi zmianami w partyturze i librecie. Napisanie nowego tekstu zlecono niezawodnemu Eugène’owi Scribe’owi, królowi ówczesnych paryskich librecistów, który szybko uwinął się ze swoim zadaniem. Pierwotny tytuł trzyaktowego *Poliuto* został zmieniony na *Les martyrs* (*Męczennicy*). Nowa opera została też rozbudowana do czterech aktów (I akt podzielono

*kę pułku*, której prapremiera w paryskiej Opera Comique przyjęta została raczej bez wielkiego entuzjazmu, jakiego kompozytor oczekiwał. Podobnie było w przypadku *Les martyrs*, wydawało się, że o wielkim sukcesie trudno będzie mówić. A jednak opera z dnia na dzień zyskiwała coraz większy rozgłos co sprawiło, że zainteresowanie publiczności było na tyle spore i wystarczyło go na dwadzieścia przedstawień. Również z uznaniem oceniła najnowszą operę paryska krytyka. A jednak nie obyło się bez wątpliwości. Najczęściej zarzucano operze wątłą dramaturgicznie akcję i powolne tempa. Berlioz



wręcz nazwał dzieło „Credem w czterech aktach”. *Les martyrs* dedykował Donizetti francuskiej królowej Marii Amelii, która 5 maja na specjalnej audiencji w Tuileries wyraziła zgodę na przyjęcie dedykacji tej partytury. Na tym właściwie kończy się paryska historia *Les martyrs*, opery, która nie odniosła co prawda sukcesu, ale nie wywołała w Paryżu większego zainteresowania, na które Donizetti tak liczył.

Większe zainteresowanie wykazały tym razem inne miasta, szczególnie niemieckie i włoskie. Szybko zdecydowano o przekładzie francuskiego libretta na język niemiecki i włoski (sic!). W niemieckiej wersji językowej operę wystawiono i grano do 1845 r. we Frankfurcie, Hamburgu, Pradze, Budapeszcie oraz Wiedniu. W tym ostatnim mieście wystawiono *Męczenników* w Kärntner-

po śmierci Donizettiego) doprowadzono do premiery w Teatro San Carlo w Neapolu. Nie była to jednak pełna pierwotna wersja utworu pisana dla tego teatru, lecz jej połączenie z elementami wersji francuskiej. Pierwszymi wykonawcami tej wersji byli: Carlo Baucardé (Polieuktes), Eugenia Tadolini (Paulina) i Domenico Ceci (Nearkos). Włosko-francuska wersja opery przez kilkadziesiąt lat utrzymywała się na scenach włoskich, gdzie wystawiano ją pod różnymi tytułami (*Paolina e Severo*, *Paolina e Poliuto*, *I Martiri*). Pierwszym miastem po Neapolu, w którym wystawiono *Poliuto* w jego nowej wersji był Triest (luty 1849 r.). Rzym i Turyn wystawiły dzieło w sezonie karnawałowym 1849–1850. Wenecja w styczniu 1850 r., Mediolan najpierw w maju 1850 r. w Teatro Carcano, kilka miesięcy później, 1 marca 1851 r. *Poliuto* wszedł

acje Wandy Miller, Teresy Brambilli, Marii Palmieri, niespełna trzydzieści lat po premierze w Neapolu *Poliuto* zaczął popadać w zapomnienie.

Wydobyto operę w mediolańskiej La Scali najpierw 29 grudnia 1940 r., z obsadą, w której znaleźli się Maria Caniglia (Paulina), Beniamino Gigli (Polion), dyrygował Gino Marinuzzi. Jednak publiczności i zainteresowania starczyło na zaledwie trzy przedstawienia. Drugi raz wystawiono ją 7 grudnia 1960 r. specjalnie dla Marii Callas. Primadonna assoluta kreowała, z wielkim sukcesem, partię Pauliny, partnerował jej Franco Corelli jako Poliuto. Była to ostanía rola jaką Callas zdążyła dodać do swojego repertuaru, zanim rozpoczęły się jej wielkie kłopoty z utrzymaniem wokalne formy. Zdążyła zaśpiewać ją zaledwie pięć razy. Trzy kolejne przedstawie-

G. Donizetti – *Poliuto*  
Glyndebourne  
Igor Golovatenko jako Sever



tortheater pod tytułem *Rzymianie w Mitilene*. Wiedeń jest też miastem, w którym operę wystawiono we włoskiej wersji językowej i libretta pod pierwotnym tytułem w 1853 r. Z kolei wersja włoska cieszyła się sporym powodzeniem w Buenos Aires, Londynie, Bostonie oraz Nowym Orleanie, gdzie utrzymała się na afiszu przez 9 sezonów. Po 1871 r. rozpoczyna się powolny zmierzch popularności tej opery.

A jednak dzieło zupełnie nie zginęło pod kurzem archiwalnych pótek. Przypomniano sobie o nim kilka miesięcy po śmierci jego twórcy i 30 listopada 1848 r. (osiem miesięcy

na scenę La Scali w Mediolanie. Sukcesy na wymienionych scenach sprawiły, że zainteresowanie tym dziełem przejawiało kilka zagranicznych teatrów operowych. Na przestrzeni dziesięciu lat *Poliuto* wystawiono w Pradze, Budapeszcie, Paryżu, Madrycie, Londynie, Wiedniu. Polska premiera, zakończona również niewielkim sukcesem, miała miejsce na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie 13 sierpnia 1857 r.

Nie pomogli wielcy śpiewacy tamtych lat z Gilbertem Duprezem, Enriciem Tamberlickiem, Francescem Tamagnem, Achilem Basinim na czele. Nie pomogły też kre-

nia tej inscenizacji zaśpiewała już Leyla Gencer. Po mediolańskiej La Scali *Poliuto* wystawiono w 1975 r. na scenie Gran Teatro del Liceo w Barcelonie. Dwa lata później opera wróciła do Teatro San Carlo w Neapolu. Od tego czasu opera pojawia się – jednak bardzo rzadko – na różnych scenach. Ostatni raz pojawiła się w maju 2015 r. na Festiwalu Operowym w Glyndebourne. Nigdy jednak nie stanowiła atrakcji sezonu, ani magnes przyciągającego rzesze publiczności. Czemu tak na dobrą sprawę trudno się dziwić, bo *Poliuto* jest dziełem o wątej akcji (a jednak!), a jego powolne tempo ostabia-

ją jeszcze liczne sceny modlitewne. Na dodatek bohaterom brakuje dramaturgicznej wyrazistości i charakteru, a realizatorzy tak bardzo mieszają w wersjach dowolnie je łącząc, że nigdy nie wiadomo, na którą wersję się trafi. Najczęściej jednak trafia się na wersję francusko-włoską, w której mamy oryginalne fragmenty *Poliuto* wymieszane w francuskim tekstem *Męczenników*. Niemiecka wersja językowa nie wytrzymała próby czasu i dawno o niej zapomniano. Cała ta sytuacja sprawiła, że *Męczennicy* są przez niektórych autorów uznawani za wersję *Poliuto*, przez innych zaś za odrębną operę.

Znawcy twórczości Donizettiego są zdania, że opera od strony muzycznej jest świetnie opracowana, brakuje jej jednak dramatycznego pazura, który wciągałby widza w akcję

ta wpisanym w wielki zbiorowy konflikt polityczny i religijny. Polieuktes (Poliuto) jest bezgranicznie zakochany w swojej żonie Paulinie, która z kolei podejrzewa męża, że sprzyja chrześcijanom. Neakros, przywódca chrześcijan, prosi ją, by dochowała tajemnicy nie narażając męża na prześladowania rzymian. Do miasta Melitene, gdzie rozgrywa się akcja, przybywa nowy prokonsul Severus, dawny kochanek Pauliny, o którym myślała, że zginął na wojnie, a do którego jej uczucia jeszcze zupełnie nie wygasły. Dawni kochankowie spotykają się, o czym szybko zostaje poinformowany, przez Kallistenesa, Poliuto. Jednym z jaśniejszych i najwartościowszych punktów partytury tej opery jest pełna dramatyzmu scena z zdradzieństwa, jaka wybucha między Poliuto a Se-

sania wielkich arii, w których tutaj nie brakuje, błyskotliwych cabalett i dynamicznych strett oraz niezwyklej inwencji melodycznej. Mocną stroną tej partytury są potężne sceny zbiorowe z udziałem chóru, jakie pojawiają się w finałach aktów, szczególnie II i III. Za najcenniejsze fragmenty partytury uznaje się przede wszystkim uwerturę, do której Donizetti wprowadził brzmienie chóru *O nume pietoso*. Pięknie brzmi pełen skupienia chór unisono *O dio tutelare* otwierający I akt. Interesujący okazuje się tercet *Objet de ma constance* tradycyjnie wstawiany pomiędzy dwie części arii Pauliny *Ove m'inoltro / Di quai soave lagrime*. Z tym tercetem bywa różnie, raz jest zachowany, innym razem zostaje przez realizatorów skreślony. Scenę tej przedzielonej arii

G. Donizetti – *Poliuto*  
Glyndebourne



sceniczną. Wszyscy zgodnie podkreślają, że jest to typowa opera na trzy wielkie głosy dramatyczne, tenor, sopran, baryton, którym Donizetti nie poskąpił trudności wokalnych, wymagających nie tylko znakomitej techniki, ale również żelaznej kondycji. Mimo tego wielcy tenorzy dramatyczni doceniając muzyczne wartości tego dzieła chętnie włączają do swojego repertuaru arie tytułowego bohatera. Uczynili to m.in. Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi, ostatnimi laty Franco Corelli i Jose Carreras.

*Poliuto* jest dramatem miłosnego trójką-

verusem, po której ten arestuje Neakrosa. Poliuto, by uchronić przyjaciela przed torturami sam przyznaje się do skrywanej dotychczas przynależności do grupy chrześcijan. W efekcie tego wyznania zostaje arestowany. Paulina odwiedza męża w więzieniu i przekonuje go o niewinności i stałości swoich uczuć. Błaga, by porzucił chrześcijańską wiarę, ale widząc jego determinację w jej obronie, decyduje się wraz z grupą chrześcijan wejść na arenę, by oddać życie w paszczy dzikiej bestii. Wszystko to zagwarantowało Donizettiemu możliwości rozpi-

rozpoczyna pełen skupienia wstęp instrumentalny, w którym dominuje brzmienie instrumentów dętych drewnianych. Równie cenny jest wielki duet II aktu *Il piú lieto*, w którym spletają się pełne dramatycznych uniesień głosy Pauliny i Sewerusa. Ich głosy połączone też z głosem Poliuto nadają dramatyczne rysy rozbudowanemu finałowi II aktu. Ostatni akt rozpoczyna piękny wstęp instrumentalny, po którym mamy doskonały w swojej konstrukcji i formie duet małżonków *Ah! Fugi da morte* prowadzący do pełnej dramatyzmu finałowej kulmina-

# Opery Krzysztofa Pendereckiego (2)

## Historia stworzenia według Milтона i Pendereckiego

Lesław Czaplński

**D**ruga opera Krzysztofa Pendereckiego stanowi do pewnego stopnia syntezę jego muzyki sakralnej oraz scenicznej. Znajduje to wyraz już w samym określeniu gatunkowym – *sacra rappresentazione* – a więc dzieła teatralnego o treści religijnej, zrodzonego w piętnastowiecznej Florencji, a łączącego cechy oratorium z akcją sceniczną (jednym z pierwowzorów była *Rappresentazione di anima et di corpo* Emilia de Cavalieriego). Ich wykonawcami byli wyłącznie młodzi mężczyźni. Zrazu imienne było wyłącznie autorstwo tekstów (m.in. Wawrzyńca Medyceusza), motywy muzyczne czerpano natomiast z laud i madrygałów.

Penderecki nie był pierwszym, który sięgnął do tego gatunku w wieku dwudziestym. Poprzedził go Ildebrando Pizzetti i jego *Sacra rappresentazione d'Abramo ed Isaaco* do tekstu o tym samym tytule Feo Belcariego z tamtych czasów, opracowanego przez Onorata Castellaniego. Utwór ten wystawiono w Perugii 2 października 1937 r. Z kolei 30 października 1950 r. w rzymskim Eliseo odbyła się prapremiera *Hioba* Luigię Dallapiccoli.

*Raj utracony*, bo taki tytuł nosi dzieło Pendereckiego, powstało na zamówienie chicagowskiej Lyric Opera dla uczczenia dwóchsetlecia Stanów Zjednoczonych, obchodzonego w roku 1976. Niestety, kompozytor nie zdążył na czas z muzyką i do prapremiery doszło ostatecznie w dwa lata po świętowaniu rocznicy, 29 listopada 1978 r. Reżyserował Virginio Puecher (pierwotnie do tej roli przewidziany był współautor libretta – Sam Wanamaker), ale wskutek zażądania z kompozytorem pod koniec prób zastąpiony został przez Igalę Perry'ego, który ostatecznie firmował przedsięwzięcie swoim nazwiskiem.

Libretto opracował tym razem zawodowy dramaturg Christopher Fry (właśc. Harris) na podstawie poematu Johna Milтона, w znacznej mierze wykorzystując substancję wersową oryginału. Jednocześnie wprowadził w obręb świata przedstawionego samego poetę, ociemniałego, kiedy pisał dzieło swego życia, a co za tym idzie, mogące-

Krzysztof Penderecki  
fot. Hänssler



go kojarzyć się z antycznym wieszczem Tejrezjaszem, zwłaszcza we wrocławskiej inscenizacji, kiedy – jak tamtemu – przydane zostało prowadzące go pachołę. Podobnie jak w *Diabłach z Loudun*, pierwszej operze Pendereckiego, punkt dojścia stanowi zarazem punkt wyjścia, a więc akcja rozpoczyna się od Adama i Ewy rozpamiętujących swe beztrojskie życie sprzed wypędzenia z Raju (w war-

szawskiej inscenizacji Marka Weiss-Grześińskiego pojawiali się w tej scenie jako postarziali już ludzie, albowiem swym uczynkiem uruchomili upływ czasu) i w dalszym ciągu przywołujący zdarzenia, które do tego doprowadziły. Z kolei Szatan Milтона i Frya ma wiele wspólnego z antycznym tytanem Prometeuszem, skoro obdarował ludzi świadomością i fizyczną miłością (duet miłosny Ada-

ma i Ewy następuje po zerwaniu i posmakowaniu owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, poprzedzony przez *Adagietto*, dokomponowane w 1979 r. na potrzeby koncertowej *Suity* z opery), których skąpił im Bóg, zgodnie z poglądem Ludwiga Feuerbacha, stworzony na obraz i podobieństwo człowieka, a więc absolutnego władcy, tyranizującego swych poddanych. W tym kontekście Joanna Wnuk-Nazarowa zastanawia się, czy bunt Lucyfera nie „jest buntem zagorzałego bojownika o równość, buntem Demokraty przeciw Tyranowi”<sup>1</sup>. Zwraca ponadto uwagę, że w przeciwieństwie do poematu Milтона, gdzie Szatan ma wątpliwości, czy wciągać człowieka w swoją rozgrywkę z Bogiem, w operze jego wizerunek uległ ujednoznaczeniu jako wroga ludzkości bez skrupułów<sup>2</sup>. Stefan Keym<sup>3</sup> ze swej strony przypomina, że w recepcji poematu Milтона występuje orientacja interpretacyjna, przypisująca Szatanowi wyższość moralną nad Bogiem (np. w ujęciu Percy Bysshe Shelleya w *Obronie poezji*<sup>4</sup>). Z kolei Jan Strzetelski w przedmowie do polskiego wydania poematu Milтона w przekładzie Macieja Słomczyńskiego mówi o podjętej w nim próbie „usprawiedliwienia postępków Boga wobec ludzi”<sup>5</sup>. Zresztą w chrześcijańskiej wersji mitu biblijnego są oni niejako genetycznie skazani na swój los, skoro Syn jest współ-

istotny Ojcu i jak on przedwieczny, istniejąc wraz z nim od początku świata, a więc niejako z góry, aby odkupić ich „grzech”, który został założony, stanowiąc rodzaj swistego Fatum, w równej mierze ciężącego nad ludźmi, co nad Bogiem, któremu także i on podlega, co ogranicza jego wszechmoc, a z Jezusem łączy go raczej pokrewieństwo typu bliźniaczego. Poza tym, faktyczne skutki grzechu pierwotnego są nie tyle natury obyczajowej, co intelektualnej, polegając na dostępie do poznania i odkryciu czasu (we wrocławskiej inscenizacji Waldemara Zawodnińskiego wskazują na to zegary, pojawiające się w przełomowym momencie akcji jako znaczący element scenografii),

a co za tym idzie, uruchomieniu strumienia historii, bez której nie byłoby miejsca również dla przyszłego nadejścia Jezusa, wcielonego jako syna człowieczego (w warszawskim przedstawieniu pojawiała się ponadto Maria, uobecniona przez tancerkę).

*Raj utracony* jest wynikiem przełomu, jaki datuje się w twórczości Krzysztofa Pendereckiego od *Zmartwychwstania*, drugiej części *Jutrzni (Utrenji)*, nawiązującej do liturgii prawosławnej, lecz w przeciwieństwie do pierwszego ogniwa, *Złożenia do grobu*, wykorzystującej bezpośrednio cytaty z muzyki cerkiewnej. Oznacza on głównie zwrot w stronę wagnerowskiego uniwersum dźwiękowe-

zusa, smyczków Adama, instrumentów dętych drewnianych Ewy, blaszanych Szatana, klarnet basowy i róg angielski przypisane zostały Grzechowi, a perkusyjne idiofony (vibraslap, bin-sasara, frusta i claves) towarzyszą Śmierci. Z kolei przekroczenie przez Ewę boskiego zakazu poprzez zerwanie owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego wyraża się w jej wokalizacji.

Unisono sekstetu basów, wywodzące się z archaicznego śpiewu Samarytan, solo tenorowe, nawiązujące do muzyki synagogalnej wraz z jej bogatą melizmatyką, oraz brzmienie okaryn, a także syntetyzatora, tworzą tło dźwiękowe dla wystąpień Boga, uobecnio-

negu za pośrednictwem mówiącego po hebrajsku i elektronicznie wzmocnionego głosu.

Służy jej także zręczne wplecenie cytatów: z wagnerowskiego *Lohengrina* przy pojawieniu się łabędzia podczas rajskiej defilady zwierząt, którym nazwy nadaje Adam, oraz chorału *O grosse Lieb, o Lieb ohn'alle Masse* z *Pasji wg św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha, towarzyszącego wstawienictwu Jezusa do Boga o wybaczenie ludziom ich nieposłuszeństwa.

Znaczną dozą pomysłowości oraz oryginalności odznacza się dobór rodzajów głosów w obsadzie. Pośród drużyny niebiańskiej natknąć się można na sopran koloraturowy w partii Zefona oraz kontratenorów w rolach Ithu-

rela i Rafaela. Przez śpiewającego tym głosem falsecistę obsadzona została również Śmierć, co przydaje jej znamion archaiczności. Natomiast miltonowskiego Szatana z demoniczną mniszką z poprzedniej opery Pendereckiego spokrewnia rozległy ambitus ich partii, a także znaczne przeskokki interwałowe w prowadzeniu głosów.

Najwięcej dawnego, czyli sonorystycznego Pendereckiego dosłuchać się można w partii chóru, który w niektórych ustępach rytmicznie skanduje, towarzysząc wyprawie szatańskiej drużyny, czy dyszy, ilustrując w ten sposób ożywienie Adama. Pojawiają się też znane chociażby z *Magnificatu* glissanda, kiedy Grzech karmi małe monstra, zrodzo-



Krzysztof Penderecki  
fot. Warner Classics/ Juha-Pekka Palmulaakso

go, a zwłaszcza wyrastającej z niego symfoniki brucknerowskiej. Partytura tego dzieła odznacza się silnie schromatyzowaną harmoniką. Poza tym, w pejzażu dźwiękowym *Raju utraconego* ważną rolę odgrywają licznie występujące nuty pedałowe, przydające mu pozorów tonalności.

Na jego retorykę składają się: diabolus in musica, czyli tryton, odnoszący się do Szatana i w złożeniu z małymi sekundami współtworzący jego akord (b-e-f-ges-c-des-g), a także brzmienia oktawowo, przyporządkowane Bogu i jego otoczeniu. Ponadto należy do niej charakteryzowanie postaci za pomocą instrumentalnego kolorytu dźwiękowego: organów w przypadku Boga oraz Je-

ne ze związku z Szatanem, a niektóre ustępy partytury z jego udziałem kształtowane są ad libitum. Z kolei w partii orkiestry dają znać o sobie liczne ostinata, odnoszące się do sfery piekielnej, a także – od czasu do czasu – brzmienia klasterowe oraz dźwięki o nieokreślonej wysokości.

Całość wieńczy durowy akord D, ulubiony efekt kompozytora, wcześniej występujący już w sonorystycznych: orkiestrowej *Polimorfii* oraz chóralnym *Stabat Mater*, włączonym do *Pasji wg św. Łukasza*, która – jako całość – również przybiera tego rodzaju zakończenie.

Prapremiowa inscenizacja została następnie przeniesiona do mediolańskiej La Scali w 1979 r., w której przedstawienia poprowadził sam kompozytor. Charakterystycznym elementem scenografii były zawieszane po obydwu bokach sceny ogromne klatki, w których umieszczono powiększony chór, komentujący lub dostarczający efektów dźwiękowych, a więc nieprzynależny bezpośrednio do unaocznionej akcji. Z kolei świetlistość rajszych wizji uzyskano za sprawą opuszczanej kopuły z przezroczystych płytek odbijających światło.

Kolejna realizacja miała miejsce 28 kwietnia tego roku w Stuttgarcie, gdzie przed dziesięciu laty doszło do uwieńczonego sukcesem drugiego wystawienia *Diabłów z Loudun* po względnym ich niepowodzeniu na hamburskiej prapremierze. Jej najbardziej spektakularnym, a zarazem kontrowersyjnym rozwiązaniem było wprowadzenie filmu do poprzedzającej finał sekwencji, w której archanioł Michał ukazuje Adamowi ogrom nieszczęść, jakie w przyszłości spadną na ludzkość wskutek jego fatalnego czynu, a rozgrywanej się na tle rozbudowanej passacagii, osnutej wokół motywu *Dies irae*<sup>6</sup>. Wspomniany film przywoływał kataklizmy dwudziestego stulecia, w tym drugą wojnę światową i obóz w Oświęcimiu (pamiętać należy, że jedenaście lat wcześniej Penderecki skomponował poświęcone temu miejscu oratorium – *Dies irae*). August Everding, reżyser tej inscenizacji zrezygnował natomiast z dublowania przez tancerzy śpiewaków w rolach Adama i Ewy. Stuttgarckie przedstawienie pokazano jeszcze tego samego roku w ramach Warszawskiej Jesieni.


Zaskoczenie odbiorców i ich wewnętrzne rozdarcie, spowodowane zachowawczym obliczem kompozycji, oraz zastrzeżenia estetycznej natury wobec powrotu do tradycji – jakby nie było – dokońca dwudziestowiecznej awangardy i wynikającego z tego eklektyzmu muzycznej wizji, posiadającej

zarazem walory dostarczające czysto sensualnej satysfakcji, wyraził Stefan Kisielewski, przyznając jednocześnie, że „jest to bardzo dobra opera, z mnóstwem znakomych pomysłów muzycznych, po wizjonersku potraktowaną orkiestrą i chórami”.

Do polskiej premiery w przekładzie Stanisława Barańczaka, transmitowanej na antenie II programu Polskiego Radia, doszło w warszawskim Teatrze Wielkim 21 listopada 1993 r., a autorem inscenizacji był wspomniany Marek Weiss-Grześniński. Dynamiczna scenografia Andrzeja Kreutz-Majewskiego nawiązywała trójpoziomowością do średniowiecznych, misteryjnych przedstawień raju, ziemi i piekła, odpowiednio podnoszących się i opadających, a w apokaliptycznej wizji zbrodni i wojen wprawiona została w ruch obrotowa scena ze spiralną dekoracją, otwierająca wirowanie globu wokół swej osi, co wywiedzione zostało wprost z odpowiedniego ustępu poematu Milтона: „Obaj Wstąpili w obszar Boskiego widzenia./Było to wzgórze z wzgórz Raju najwyższe./Szczyt i widok ziemskiej półkuli odstaniał/Całę, widomej jasno po widnokrąg”<sup>7</sup>. Chór, reprezentujący do pewnego stopnia publiczność, umieszczono wśród niej na pierwszym balkonie. Szatan i jego świta przebrani zostali za współczesnych gangsterów, co sugerować miało trwanie odwiecznego konfliktu pomiędzy przeciwstawnymi pierwiastkami bytowymi, napędowymi dziejów. Spośród solistów wyróżniała się Ewa Lżykowska jako Ewa, śpiewaczka specjalizująca się w scenicznych partiach wokalnych Pendereckiego. Z kolei Milтона uosabiał Jan Peszek.

Ostatnią, jak do tej pory, realizacją sceniczną utworu była wrocławska, przygotowana przez Waldemara Zawodnińskiego od strony reżyserii oraz Andrzeja Straszyńskiego pod względem muzycznym, która swą premierę miała 8 maja 2008 r. Położono w niej nacisk na malowniczość, zwłaszcza w odniesieniu do pandemonicznych scen piekielnych: wyprawa Szatana i jego legionów do Edenu i triumfalny powrót po skłóceniu ludzi ze Stwórcą. Szczególnie postać Grzechu, za sprawą charakterystyki i kostiumu ściśle nawiązywała do opisu Milтона: „kobietą piękną był do pasa,/Lecz niżej kryta ją łuska i w splotach/Wiła się długich, zmieniając ją w węża/O śmiercionośnym żądle: wokół brzucha/Jej wypukłego wycie psów piekielnych/Nie ustawało, a z ich cerberyjskich/Paszczy zionęło przeraźliwe wycie”<sup>8</sup>. Tej sugestyjności zabrakło w wizji czekających ludzkość nieszczęść, spowodowanych do odliczania poległych przez Śmierć w stroju plażowym,

a czego zaczątkiem stał się bratobójczy konflikt pomiędzy Kainem i Ablem, uosabianymi przez parę tancerzy bliźniaków: Piotra i Pawła Oleksiaków. Na długo zapadała w pamięć osobowość syryjskiego bas-barytona Nabila Sulimana w roli Szatana, z niezwyklej, demonicznym właśnie błyskiem w oku. Natomiast czymś dziwnym wydać się mogło wykonywanie dzieła polskiego kompozytora przez polskich artystów w polskim mieście w niemieckiej wersji językowej, a nie w polskiej, jak to było w Warszawie, czy w oryginalnej, a więc angielskiej.

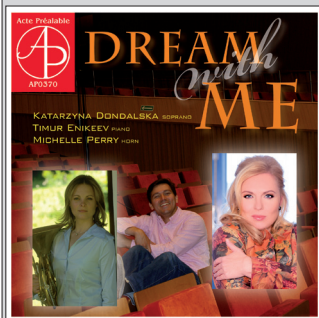
Na koniec można zadać sobie pytanie, czy *Raj utracony* uznać należy za rodzaj „ekspiacji” kompozytora po *Diabłach z Loudun*, a to za sprawą podjęcia tematyki religijnej po utworze o wyraźnej antyklerykalnej wymowie? 

#### Przypisy

- 1 *Postać Szatana w „Raju utraconym” w: Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków, 1983, s. 223.
- 2 *Ibidem*, s. 224.
- 3 Stefan Keym *Intertekstualność w „Raju utraconym” Krzysztofa Pendereckiego w: Krzysztof Penderecki – Muzyka ery intertekstualnej* pod red. Mieczysława Tomaszewskiego i Ewy Siemdaj, Kraków 2005.
- 4 Szatan Milтона jako istota moralna jest wyższy od Boga, który w zimnym bezpieczeństwie pewnego triumfu wywiera najstraszniejszą zemstę na swoim nieprzyjacielu, nie ażeby z dala od poznanego błędu naprowadzić go do tego, by ten żałował, iż trwa w nieprzyjaźni, lecz otwarcie pożąda, by zasługiwał na nowe udręki (tł. Jan Świerkowiec, *Oborniki* 1939, s. 29).
- 5 John Milton *Raj utracony*, Kraków 1986, s. 321.
- 6 U Milтона odpowiada temu następujący passus: „Otwórz twe oczy, Adamie, i najpierw/Wejrzyj na skutki, jakie pierwotny/Grzech twój sprowadził na niektórych twoich/Potomków, chociaż nie dotknęli nigdy/Zakazanego drzewa ani z wężem/Nie spiskowali, ni zgrzeszyli twoim/Grzechem, a jednak z tego Grzechu poszło/Zepsucie czynny gwałtowne niosące./(...) /Spojrzał i dostrzegł równinę rozległą,/ (...) /Oblicza groźne idące do boju,/Giganci kości potężnej, zuchwali,/ Jedni orężem wymachują, inni/Harcują, wodząc spienione rumaki/ (...) i oto utarczka/Krwawa się toczy. Już turniej okrutny/Rozpoczynają chorągwie, a w miejscu./Gdzie tak niedawno wypasano stada,/Leżą już trupy rozrzucone wszędzie/I broń skrwawiona pośród spustoszenia./ (...) /Rzeź nieustanna i czynny potężne./ (...) /Tak gwałt i ucisk sży, i prawo miecza/Przez tę równinę, a nigdzie ucieczki/Od nich nie było”, tł. Maciej Słomczyński: 519-526, 688, 796-801, 812-816, 823, 839-841.
- 7 *Ibidem*, XI, 465-469.
- 8 *Ibidem*, II, 791-798.

PALCEM PO PŁYCIĘ

KATARZYNA DONDALSKA PO RAZ KOLEJNY



DREAM WITH ME

**Sergiusz Rachmaninow – Do Not Sing to me, My Beauty op. 4 nr 4, Wokaliza • Harriet Ware – Marguerite • Charles Gilbert Spross – Gathered Rose • Jules Massenet – Élégie • Charles Gounod – My beloved spake • Gaetano Braga – Der Engel Lied • Josef Mysliveček – Aria z opery *Bellerofonte* • Carrie Jacobs-Bond – A perfect day • Gustav Rebling – Waldsehnsucht • Edvard Grieg – Solvejgs Lied • Franz Lachner – Frauenliebe und Leben • Otto Nicolai – Variazioni concertanti • Franz Grothe – Postillon-Lied z filmu *Die Schwedische Nachtigall* • Jules Massenet – Medytacja z *Thais* • Stefan Johannes Walter – Wokaliza, *Soggetti Italiani* • Leonard Bernstein – Dream with me**  
 Katarzyna Dondalska, sopran;  
 Timur Enikeev, fortepian; Michelle Perry, waltornia

Acte Préalable AP0370 • w. 2016, n. 2016 • 77'19"

☆☆☆☆☆

To już trzecia w pełni recitalowa płyta Katarzyny Dondalskiej nagrana dla wydawnictwa

Acte Préalable. W książeczce płyty artystka pisze: „Do nagrania mojej płyty zainspirowała mnie chęć poszukiwania nowych współbrzmień. Chciałam pokazać, że głos jest instrumentem niezwykle, niepowtarzalnym. We współbrzmieniu z innymi instrumentami potrafi stworzyć cudowną atmosferę, różnorodne nastroje”. I tak usłyszymy 18 utworów kompozytorów uznanych i cenionych, często uwielbianych (Rachmaninowa, Massenet, Gounoda, Griega, Bernsteina), kilka „perełek koloratury” (Grothe, Nicolai) oraz premierowych nagrań Stefana Johannes Waltera (prawdnie małżonka śpiewaczki, jej aranżera).

Katarzyna Dondalska należy dziś do najwybitniejszych interpretatorek sopranowych koloratur. Wspaniała technika pozwala jej na wirtuozerię sięgającą rejonów „stratosferycznych dźwięków”. Pewnie dlatego wybitna śpiewaczka operowa Barbara Bonney jej głos nazwała „ósmym cudem świata”. Autor książeczki płyty pisze: „Dondalska jest kontynuatorką sztuki wokalne legendarnych sopranów koloratury Erny Sack, Mado Robin oraz najbardziej fascynującej Bogny Sokorskiej”. Dodabym jeszcze Adę Sari i Zdzisławę Donat. Działalność artystyczna śpiewaczki obejmuje występy na najważniejszych scenach i estradach świata. Do jej znaczących partii operowych należą Królowa Nocy

w *Czarodziejskim flecie* oraz Konstancja w *Urowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta, Zerbinetta w *Ariadnie* na Naxos R. Straussa, Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, Rozyna w *Cyrulilu sewilskim* Rossiniego i tytułowy Słowik w operze Strawińskiego. Jest finalistką i laureatką wielu konkursów wokalnych dla śpiewaczek koloratury (m. in. Gesangswettbewerb Sylvia Geszty w Luksemburgu). W Polsce należała do uczennic Haliny Mickiewiczówny. Sama sprawdza się jako pedagog, w 2011 r. uzyskała stopień doktora wokalistyki. Głos artystki jest zmy-

śłowny, piękny w barwie i w brzmieniu, niesłychanie swobodny w górze skali. Technikę ma opracowaną perfekcyjnie. Wszystkie cechy tego głosu można podziwiać i potwierdzać w nagraniach na omawianej płycie.

Partnerami artystki są instrumentalni wirtuozi – pianista Timur Enikeev i waltornistka Michelle Perry, artyści w swej sztuce zaiste perfekcyjni. Płytę artystka zadedykowała prof. Piotrowi Kusiewiczowi, wybitnemu śpiewakowi i pedagogowi.

Jacek Chodorowski

Katarzyna Dondalska



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Pasja wg św. Mateusza**  
*Hannah Morrison, sopran; Sophie Harmsen, alt; Yilman Lichdi, tenor; Peter Harvey, bas; Christian Immler, bas • Kammerchor Stuttgart; Barockorchester Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent*  
Carus 83.285 • w. 2016, n. 2015 • 164'27"  
★★★★★

Nie ustaje zainteresowanie muzyków wykonywaniem i nagrywaniem na płyty *Pasji* Jana Sebastiana Bacha. Ubiegły rok przyniósł kolejne fonograficzne rejestracje obu arcydzieł lipskiego kantora, które z pewnością zwrócą na siebie uwagę melomanów kolekcjonujących nagrania muzyki sakralnej.

Bohaterem pierwszego z albumów, jaki mam okazję przedstawić, jest niemiecki dyrygent, Frieder Bernius, artysta bardzo doświadczony i wszechstronny, jeśli chodzi o dobór repertuaru. Jego zainteresowania sięgają od baroku po współczesność. Wiele uwagi poświęca muzyce epok minionych pod kątem wykonań nawiązujących do stylu i instrumentarium obowiązujących w danym czasie, a ma do dyspozycji doskonałe formacje: Kameralną Orkiestrę ze Stuttgartu i tamtejszy Chór Kameralny. Niektóre ich wspólne produkcje były już omawiane na tych łamach, zyskując wysokie oceny (mnie spodobały się rejestracje twórczości wokalnoinstrumentalnej

Luisa Spohra, Luigiego Cherubiniego, Jana Dismasa Zelenki, Jerzego Fryderyka Haendla). Długoletnie obcowanie Friedera Berniusa z dziełami Jana Sebastiana Bacha, dogłębne studia nad nimi i wieloletnia praktyka wykonawcza z pewnością są rękomią wysokiego poziomu nagrania opublikowanego przez wytwórnię Carus, która jest jednocześnie wydawcą nut. Album przedstawiany w mojej recenzji ma za podstawę nową, krytyczną edycję partytury *Pasji wg św. Mateusza* w wersji z 1736 r.

Efekt końcowy jest w moim przekonaniu udany. Tempa płynne, nie robią wrażenia zagonionych, pozwalają muzyce znaleźć przestrzeń i czas do wybrzmienia, a przy tym są subtelnie modyfikowane nawet w obrębie jednej arii, co wzmacnia potencjał niniejszego wykonania. Opiera się ona na starannie przemyślanej i zrealizowanej współpracy między uczestniczącymi w nim podmiotami: instrumentalistami w dwóch grupach, chórzystami w dwóch zespołach (liczącymi po 16 i 14 artystów) oraz solistami. Ci ostatni śpiewają z uczuciem, zaangażowaniem, co sprawia, że słuchaczowi udzielają się emocje i wzruszenie. Obsada w zasadzie nie ma słabych punktów i można pochwalić każdego z pięciu solistów, np. dysponującą jasnym, słodkim, radosnym sopranem Hannah Morrison. Mnie osobiście spodobała się najbardziej Sophie Harmsen, ale inna rzecz, że kompozytor wyjątkowo szczerze obdarzył głos altowy najpiękniejszymi ariami: *Buß und Reu*, *Erbarme dich, mein Gott* czy *Können Tränen meiner Wangen*. Zwróciłem również uwagę na tenora Tilmana Lichdiego, wykonującego nie tylko odpowie-

dzialną partię Ewangelisty, ale także arie, z których w pamięci utkwiała mi ta z chórem, *Ich will bei meinem Jesu wachen*. Przy tej okazji warto skorygować błąd w książeczce albumu i podać, że arie basowe śpiewa doskonale znany specjalista od bachowskiego repertuaru, Peter Harvey, zaś postać Jezusa kreuje, zresztą całkiem dobrze, Christian Immler. Bardzo przekonująco i stylowo pod względem brzmieniowym wypada udział Chóru Kameralnego ze Stuttgartu, w którym dyrygent obsadził wielu śpiewaków-kontratenorów i męskich altów, co ma w jego zamierzeniu korespondować z dźwiękiem historycznych barokowych instrumentów. Czy tak jest w istocie, pozostawiam ocenie specjalistom i słuchaczom do indywidualnej oceny, lecz według mnie współdziałanie wszystkich formacji cechuje się odpowiednią spójnością i wyrazistością. Fakt, że na każdy głos w obu chórach przypada po trzech-czterech wokalistów, sprawia, że ich wolumen jest odpowiednio nasycony, unikając wątlności obsad niektórych wykonawców, w których są one zredukowane do jednego śpiewaka. Jest przy tym przejrzysty, czytelny, idealnie zbalansowany. Dyrygent doskonale dobiera tempa dla śpiewaków: raczej umiarkowane, lecz nabierające intensywności i dramatyzmu w scenach zbiorowych. Nade wszystko jednak wykonanie *Pasji Mateuszowej* pod dyktando Friedera Berniusa ma to, czego zawsze oczekuję od nagrań arcydzieł muzyki religijnej: pierwiastek sacrum, głębię, empatię dla cierpiącego Chrystusa. Łączy w doskonały sposób niemalże warsztatową biegłość z umiejętnością stworzenia odpowiedniego

nastroju i utrzymania go przez ponad dwie i pół godziny trwania dzieła. Niektórzy słuchacze być może będą zarzucać omawianemu nagraniu nudę, nijakość, małe zróżnicowane ekspresji, ponarzekać na brak „sensacji” czy kontrowersji, lecz dla mnie jest to zaleta omawianej produkcji. Do kontemplacji, wczucia się w tekst i dźwięk, przeżycia i wzruszenia nadaje się idealnie. Nie ma tu patosu, za to doskonałe połączenie dramatyzmu opowiedzianej historii z intymnością emocji i ich autentycznością, przede wszystkim w wymiarze wokalnych kreacji śpiewaków i chórzystów, wywiera na mnie odpowiednie wrażenie.

Jest bardzo wiele wybitnych nagrań *Pasji Mateuszowej* i każdy z melomanów ma z pewnością swoich fonograficznych faworytów. Warto jednak pochylić się nad albumem wytwórni Carus i zapoznać się z wersją sygnowaną doświadczoną i skrupulatną dłońią kapelmistrza Friedera Berniusa.

Paweł Chmielowski



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Suity francuskie**

*Richard Egarr, klawesyn*

Harmonia Mundi HMU 907583.84 • w. 2016 • 105'33"

★★★★★

*Suity francuskie* Bacha nie mieszczące się na jednej płycie? Zjawisko dość rzadkie i zastanawiające, jak na dzisiejsze

standardy. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że wykonawca stosuje wszystkie przewidziane przez kompozytora repetycje, wszystko staje się jasne.

Jak zaznacza w komentarzu Richard Egarr, poszczególne tańce składające się na sześć *Suit francuskich*, istnieją w różnych zapisach – czy to pochodzących z notatek Anny Magdaleny Bach, czy synów Jana Sebastiana, czy też jego uczniów. Wersje te różnią się w zakresie ozdobników, artykulacji, a nawet konkretnych nut, czy liczby części suity. Omawiany album daje możliwość bezpośredniego przyjrzenia się temu, bowiem po zaprezentowaniu całego cyklu Egarr jeszcze raz zasiada do instrumentu, by po trzykroć, za każdym razem opierając się na innym zapisie, wykonać *Courante* ze *Suity c-moll nr 2* BWV 813. Z zamieszczonego w książeczce tekstu można wyczytać szczerze wyznanie Egarra, opowiadającego się zazwyczaj po stronie wcześniejszych wersji, przeważnie bardziej surowych, dobitnych, oszczędnych w ornamentacji.

Innym naddatkiem jest *Menuet II* BWV 813, napisany przez Bacha z myślą o *II Suicie*, lecz ujęty w niej jedynie ad libitum, stąd pierwotnie pominięty przez klawesynistę.

Interpretację Egarra można określić jako quasi-teatralną, artysta wykonuje muzykę z dużą dozą ekspresji i szczerego zaangażowania. Stąd produkowane przez niego dźwięki nie zawsze są ślicznie słodkie, lecz zdarzają się i brudne, dosadne, co tylko daje bardziej przejmujące wrażenie. Za to allemandy są łagodniejsze, bardziej zmysłowo urocze, delikatne. Artysta zawsze pragnie przekonać odbiorców, że oto mają do czynienia nie z uboższym krewnym *Suit angielskich*, jak to czasem można myśleć o *Suitach francuskich*, lecz z prawdziwym ar-

cydzielem wielkiego formatu. Z dużą stylowością i należyтым umiarem gdzieniegdzie ubarwia Bachowski tekst własnymi ozdobnikami. Wiele fragmentów pod palcami Egarra brzmi odkrywczco, jak chociażby piękny, acz tutaj dość niepozorny początek *V Suity*, w kontraście do żywego, świeżego *Courante* z *IV Suity*. Porównanie ze sobą podejścia artysty do poszczególnych części suit daje możliwość dostrzeżenia, w jak subtelny, ale i odważny sposób operuje on rytmem. Bo jest on wspaniałym muzykiem, o olbrzymiej muzycznej erudycji i wyszukany smaku.

W omawianym nagraniu Egarr ma do dyspozycji współczesną kopię znakomitego klawesynu francuskiego Josepha Johannesa Coucheta z połowy XVII w. Barwa instrumentu jest pełna, bogata, dość ciemna, intrygująca, świetnie wpisująca się w koncepcję artysty.

Wierność i twórcza kreatywność, wyznaczony sztywnymi ramami rygor i ekspresja siebie, klasycyzm i romantyczność – te wszystkie aspekty, ścierając się ze sobą, lecz ostatecznie godząc, składają się na zaprezentowaną kreację.

Łukasz Kaczmarek



**JOHANNES BRAHMS**  
**Kwartety smyczkowe, Kwartet fortepianowy**

Till Fellner, fortepian • Belcea Quartet

Alpha 248 • w. 2016 • 149'40"

☆☆☆☆☆

Czym jest perfekcjonizm? Zaburzeniem wynikającym z kompleksu, lękiem przed

oceną społeczną, brakiem realizmu w myśleniu? Na gruncie psychologii zjawisko to było niejednokrotnie opisywane, definiowane i wciąż podlega kolejnym badaniom. „Gdyby nie perfekcjonizm, nie mielibyśmy dziś tych wszystkich wspaniałych arcydzieł sztuki” – powiedzieliby zwolennicy perfekcjonizmu. Ale, po pierwsze nie wszystkie „wspaniałe arcydzieła sztuki” były wytworem perfekcjonistów, a po drugie – o ile więcej „wspaniałych arcydzieł sztuki” moglibyśmy mieć, gdy nie perfekcjonizm! Perfekcjonistą był Johannes Brahms. Wiele razy podchodził do formy kwartetu smyczkowego, sam przyznał, że napisał 20 kompletnych kwartetów, których nie uznał jednak za „dość dobre” i najwzyczajniej zniszczył, zanim stworzył *I Kwartet smyczkowy c-moll* op. 51. C-moll, tak samo jak *I Symfonia*? Przecież to „tonacja beethovenowska”! Może się wydawać, że to całe namaszczenie Brahmsa na następcę Beethovena, czemu winny był Schumann i „jego” ludzie, więcej przyniosło nam i jemu kłopotów, niż glorii. Najwzyczajniej przerosło to psychicznie nieśmiałego dwudziestolatka, uruchomiło w nim całą serię lęków i obaw, zablokowało mu naturalne prawo popelniania błędów i omyłek, sprawiło, że stał się bezlitosnym, masochistycznym autocenzorem. Jakby „na pocieszenie” (sic!) pozostawił nam jednak spuściznę doskonałych dzieł. Wśród nich olbrzymią, i chyba najpiękniejszą, grupę stanowi muzyka kameralna. Omawiany album przynosi nagranie wszystkich trzech kwartetów smyczkowych oraz *Kwintetu fortepianowego f-moll* op. 34 – niewątpliwie najświetniejszego z tego zestawu. Wykonawcami jest znakomity brytyjski zespół Belcea Quartet (altowiolistą jest tutaj Polak Krzysztof Chorzelski). Artyści

już raz utrwalił, przed kilkunastoma laty dla EMI *I Kwartet*, jednak w parze z *II Kwintetem smyczkowym*. Ta nowa koncepcja jest jakby dojralsza, bardziej przemyślana, wykonanie ma więcej naturalnego spokoju, choć również znajdziemy tu sporo emocji i ekspresji. Wszystkie interpretacje możemy zresztą określić jako dojrzałe, odnajdujące właściwe proporcje pomiędzy poszczególnymi elementami muzycznymi. Wszystko brzmi tutaj klarownie, można wsłuchiwać się i cieszyć każdą jedną brahmsowską linią. Najlepsze wydaje się jednak wykonanie *Kwintetu*. Przede wszystkim muzycy Belcea Quartet do współpracy zaprosili tutaj Tilla Fellnera, pianistę austro-tureckiego, nietuzinkowego artystę, osiagającego najwybitniejsze rezultaty w muzyce klasyków, Mozarta, Beethovena, który do koncepcji wnosi ważną część. W porównaniu z *Kwartetami*, interpretacja *Kwintetu* jest mniej grzeczna, wyakcentowana została warstwa rytmiczna, muzycy pozwalają sobie na śmiałe pomysły. Szczególnie frapująco wypadają części szybkie: lekcie, ostre, cięte, z odpowiednią dozą pieprzu i pikanterii. Tempa są jednak dość zachowawcze, dominuje zdrowy umiar i harmonia. Album z pewnością warto poznać, obcowanie z nim może być tylko nobilitujące.

Łukasz Kaczmarek

**WALTER BRAUNFELS**  
**Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied op. 15, Sinfonia Brevis op. 69, Suita „Der Gläserne Berg” op. 39b**

BBC Concert Orchestra • Johannes Wildner, dyrygent

Dutton CDLX 7316 • w. 2015, n. 2014 • 74'44"

☆☆☆☆☆





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

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

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

**Émile Pierre Ratez**  
**1851 – 1934**

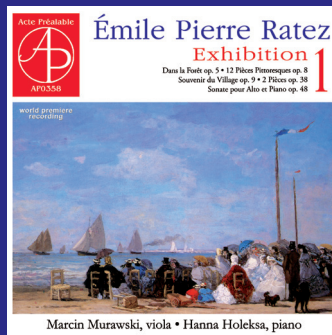
**Exhibition 2**

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

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



## Wybitni wykonawcy



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

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



Walter Braunfels (1882–1954) to postać tragiczna. Jego znakomicie rozwijająca się kariera została brutalnie przerwana po dojściu Hitlera do władzy. Zniknął z życia publicznego, w przeciwieństwie do kompozytorów, którzy w ten czy inny sposób kolaborowali z reżimem hitlerowskim, Braunfels był całkowicie zapomniany, jego kompozycje zniknęły z repertuaru. I choć przez te wszystkie lata hitleryzmu pisał do szuflady, po wojnie jego twórczość nie pasowała do nowych trendów. Renesans tej twórczości zaczął się jakieś 20 lat temu i obecnie coraz częściej się ją nagrywa.

Tak czyni choćby wydawnictwo brytyjskie, którego płytę z muzyką Braunfelsa mam przyjemność przedstawić. Jest to drugi wolumin serii poświęconej jego utworom symfonicznym.

Utworem rozpoczynającym płytę są *Symphonische Variationen* – według wydawcy jest to premiera światowa. Utwór powstał w okolicach roku 1918 i jest pierwszym dziełem symfonicznym autora. To bardzo atrakcyjna kompozycja zawierająca wiele ciekawych pomysłów, w której wszystkie sekcje muszą za sobą współzawodniczyć. Odnosi się wrażenie, że Braunfels czerpał ogromną radość z możliwości wykorzystywania potencjału orkiestry.

Trwająca ponad 30 min. *Sinfonia Brevis* op. 69 jest „brevis” tylko z nazwy. Jest to poważna kompozycja stworzona prawie 40 lat po wariacjach przez człowieka, który musiał zamilknąć na czas terroru hi-

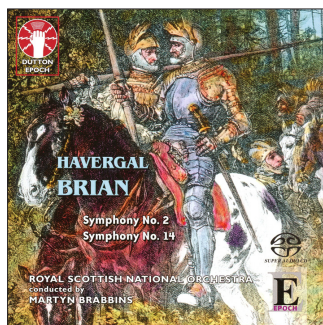
terowskiego. W pierwszej części – *Allegro* – zauważa się silne napięcia potężnie eksponowane przez orkiestrę. Druga, wolna, najdłuższa część – *Adagio*, ma non troppo – jest bardzo poważna i pozwala kompozytorowi wyrazić silne emocje. Trzecia część to pełne życia *Scherzo: Allegro Molto*, po którym następuje łagodniejsze i wolniejsze *Trio: Poco piu lento*. *Finale: Moderato* zamyka utwór – zawiera wiele nowoczesnych harmonii i bardzo silny punkt kulminacyjny pod koniec, po którym muzyka powoli zamiera.

Ostatnim utworem na płycie jest suita *Der Gläserne Berg* skompilowana w 1929 r. z muzyki do bożonarodzeniowej sztuki teatralnej. Napisał na mniejszy skład kompozycja jest pomysłową, radosną zabawą.

W wykonaniu utworów daje się zauważyć bardzo sumienne i twórcze podejście do ich realizacji. Dyrygent starał się nadać im znamiona późnromantycznej muzyki niemieckiej. Wraz z BBC Concert Orchestra Johannes Wildner stworzył wzorcową wersję tych utworów.

Oto bardzo dobre wprowadzenie w muzykę Braunfelsa.

Stanisław Lubliński



### HAVERGAL BRIAN

#### Symfonie nr 2 e-moll i nr 14 f-moll

Royal Scottish National Orchestra • Martyn Brabbins, dyrygent  
Dutton CDLX 7330 • w. 2016 • SACD, 68'28"

★★★★★

Havergal Brian, brytyjski kompozytor, to postać niezwykła. Urodził się w roku 1876, zmarł w 1972 r. Był twórcą bardzo płodnym, nieobce mu były wszystkie gatunki. Przez wiele lat był jednak całkowicie ignorowany. Jego kariera rozpoczęła się tak naprawdę pod koniec życia, gdy spotkał w 1954 r. Roberta Simpsona, producenta BBC, przy okazji kompozytora, który zainteresował się twórczością Briana.

W jego twórczości poczesne miejsce zajmują symfonie, których napisał aż 32. Pierwsza z nich, *Gotycka*, powstawała na przestrzeni lat 1919–1927, ostatnią, 32. napisał w roku 1968.

Wydawnictwo Dutton, którego płytę z utworami Witolda Maliszewskiego miałem przyjemność niedawno recenzować, wydała właśnie płytę zawierającą dwie symfonie Havergala Briana: *Drugą* (napisaną w latach 1930–1931) i *Czternastą* (napisaną w latach 1959–1960).

*II Symfonia e-moll* to czteroczęściowe, okazałych rozmiarów dzieło trwające około 46 min., choć w porównaniu z *Pierwszą* wydaje się mikroskopijną. Prawdziwym mikrusem jest jednak *XIV Symfonia f-moll* – jednoczęściowa, trwająca raptem 21 minut.

Nagrane dwie symfonie Briana dostały znakomitą interpretację. Nagranie każdej z nich stanowi przykład muzykowania na bardzo wysokim poziomie. Atrakcją albumu jest różnorodność muzyczna symfonii pochodzących z różnych lat i okresów twórczych ich twórcy.

Ta płyta z dziełami orkiestrowymi brytyjskiego kompozytora świetnie przedstawia wspaniałe możliwości wykonawcze szkockiej orkiestry i muzyczną wrażliwość dyrygenta. Ich kunszt to prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz tro-

ski o piękne, wyraziste a jednocześnie soczyste brzmienie każdego utworu. Brawo dla dyrygenta i orkiestry!

Muzycy dają prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie każdej symfonii. Album jest wyjątkowy!

Oto dowód na to, że warto odkrywać zapomnianych twórców, trzeba dać szansę ich muzyce, by każdy zainteresowany, niekoniecznie znający nuty, mógł się do niej ustosunkować.

Polecam.

Stanisław Lubliński



### GAETANO DONIZETTI

#### Aristeia – kantata

Andrea Lauren Brown, sopran;  
Sara Hershkowitz, sopran;  
Caroline Adler, sopran;  
Cornel Frey, tenor;  
Robert Sellier, tenor;  
Andreas Burkhart, bas • członkowie Bavarian State Opera Chorus;  
Simon Mayr Chorus and Ensemble • Franz Hauk, dyrygent  
Naxos 8.573360 • w. 2014, n. 2012 • 59'15"

Kantata *Aristeia* Donizettiego była dziełem okazjonalnym, które miało tylko dwa wykonania w 1823 r. i później popadło w zapomnienie. Nie jest to może największe osiągnięcie kompozytora, dobrze jednak się stało, że Naxos przywrócił je do życia dzięki prezentowanemu albumowi.

Utwór powstał na imieniny króla obojga Sycylii, Ferdinanda I. Jest to opowieść dziejąca się w starożytnej Grecji o szla-

chetnym ojcu i córce, którzy po długiej rozłące, znów są razem. Utwór, jak to u Donizettiego bywało, w wielu miejscach składa się z zapożyczeń z jego wcześniejszych utworów.

Wykonanie stoi na bardzo dobrym poziomie. Wśród wykonawców nie ma jakiś gwiazd, wszyscy są jednak bardzo do brzy i świetnie poradzi sobie z interpretacją tego nieskomplikowanego dzieła. Chór i orkiestra z wielkim zaangażowaniem realizują swoje role dzięki dyrygentowi prowadzącemu zespoły pewną ręką.

Ciekawy rarytas, który powinien zainteresować każdego miłośnika Donizettiego.

Stanisław Lubliński



**HENRY DU MONT**  
**Motets et Elévations pour la chapelle de Louis XIV**  
*Ensemble Correspondance • Sébastien Daucé, dyrygent*  
 Harmonia Mundi HMC 902241 • w. 2016 • 71'18"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Znakomity dyrygent i organista Sébastien Daucé wraz z zespołem Ensemble Correspondance stają się godnym następcą takich mistrzów jak William Christie czy Philippe Herreweghe. Ich interpretacja XVII-wiecznych motetów francuskich jest bliska ideałowi. Wcześniej nagrywali dzieła takich mistrzów, jak Charpentier czy De Lalande, obecnie wzięli na warsztat dzieła przeznaczone dla dworu Ludwika XIV autorstwa Henry'ego Du Mont.

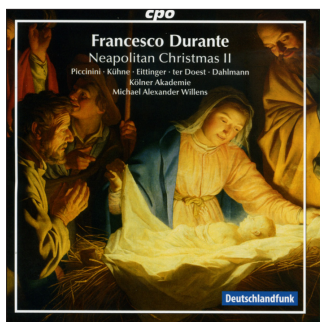
Ten urodzony w księstwie Liège kompozytor działał głównie we Francji, pracował dwadzieścia lat w Chapelle Royale jako zastępca kapelmistrza, był także organistą kościoła Saint-Paul w Paryżu.

Był twórcą bardzo płodnym. Do naszych czasów zachowało się 26 wielkich motetów, z których pięć wybrał do tej płyty Sébastien Daucé. Ta muzyka oscyluje pomiędzy kontemplacją, prostotą, surowością, melancholią, ale także zmysłowością, pełna jest powagi i radości. Wszyscy śpiewacy biorący udział w nagraniu zasługują na najwyższe uznanie.

Piękny album, który zachwyci miłośników muzyki religijnej francuskiego baroku.

Pozycja obowiązkowa w każdej płytotece.

Stanisław Lubliński



**FRANCESCO DURANTE**  
**Neapolitan Music for Christmas II: Cito pastores à pastorale, Laudate pueri „detto il Grottesco”, Litanie à due voci con violini in e minor, Gloria in afflictionis tempore in F**

*Monica Piccinini, sopran; Christina Kühne, sopran; Ursula Eittinger, kontralt; Alberto ter Doest, tenor; Thilo Dahlmann, bas*  
*Kölner Akademie • Michael Alexander Willens, dyrygent*  
 CPO 777 734-2 • w. 2013, n. 2011 • 70'27"  
 ★★★★★

Oto znakomity prezent na po świętach – neapolitańska muzyka na Boże Narodzenie, której autorem jest wy-

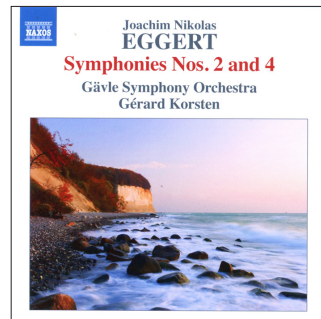
bitny kompozytor Francesco Durante (1684–1755). Artysta ten był przedstawicielem szkoły neapolitańskiej, która w pierwszej połowie XVIII w. rozprzestrzeniła się po całym Włoszech, a także przekroczyła Alpy. Jest to przeważnie styl galant powiązany często z nadmierną łatwością i powierzchownością. Ale nie zawsze. Często utwory sakralne tworzone przez kompozytorów należących do tej szkoły były na bardzo wysokim poziomie. Choć Durante oper nie komponował, był znakomitym jej przedstawicielem i stworzył piękne kompozycje sakralne. Podziwiano go za jego mistrzowskie opanowanie kontrapunktu. Wszystkie utwory tu nagrane wykonane są przez jeden głos w każdej partii. Trudno powiedzieć, czy zgodne jest to z praktyką z tamtych czasów, ale dla mnie wykonanie sprawia wrażenie dość ascetycznego, co jednak przy muzyce na tak specjalną okazję mnie nie razi. Muzyka zagrana przez znakomity zespół instrumentów dawnych Die Kölner Akademie pod batutą Michaela Alexandra Willensa świetnie pasuje do świątecznych wieczorów. Piękny hołd dla neapolitańskiego kompozytora, piękne uzupełnienie świątecznych wieczorów po tradycyjnych kolędach.

Stanisław Lubliński

**JOACHIM NIKOLAS EGGERT**

**Symfonia nr 4 c-moll, druga, alternatywna część Symfonii nr 4, Symfonia nr 2 g-moll**  
*Gävle Symphony Orchestra • Gérard Korsten*  
 Naxos 8.573378 • w. 2015, n. 2014 • 65'26"  
 ★★★★★

Naxos wciąż nas zaskakuje swoim odkryciami. Tym razem przywrócił do życia dwie symfonie zapomnianego szwedz-



kiego kompozytora, Joachima Nikolasa Eggerta (1779–1813).

W Szwecji dyrygował utworami Haydna i Mozarta, a także wczesnymi utworami Beethovena. Stworzył swój własny, wczesnoromantyczny styl oparty na wiedeńskich klawasykach. Napisał pięć symfonii, kilka kwartetów, co najmniej dwie opery. Jego spuścizna jest dość ograniczona ze względu na przedwczesną śmierć. *Symfonia nr 2* powstała w roku 1806, a *Symfonia nr 4* rok później.

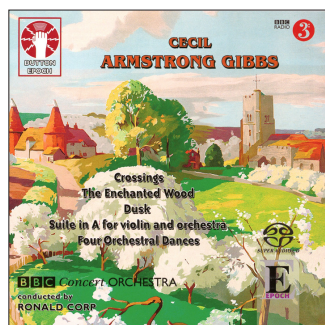
*Symfonia g-moll* to utwór spokojny. Rozpoczyna ją piękne *Adagio* przechodzące w dramatyczne *Allegro con brio*. Część następną, *Adagio*, to śliczna melodia o wyjątkowo przejrzystej orkiestracji. Trzecia część to skromny *Menuet*. Wreszcie następuje *Finale* – idylliczna muzyka nie pozbawiona mrocznych cieni. Utwór ten zapowiada wielkiego twórcę, który niestety nie miał okazji się nim stać.

*Symfonia c-moll* to zupełnie inny rodzaj muzyki. Tragiczna atmosfera nawiązuje najprawdopodobniej do wydarzeń, jakie miały miejsce w Europie. Wielokrotnie pojawiające się motywy wojskowe nawiązują niewątpliwie do wojny szwedzko-rosyjskiej zakończonej utratą Finlandii przez Szwecję.

Słowa uznania należą się Gérardowi Korstenowi i Orkiestrze Symfonicznej z Gävle – stworzyły naprawdę wybitne nagranie, znakomicie zrealizowane w przepięknej akustyce ich sali koncertowej. Mam nadzieję, że ten znakomity album

zapoczątku całej serii nagrań muzyki Eggerta.

Stanisław Lubliński



**CECIL ARMSTRONG GIBBS**  
**Crossings – suita orkiestrowa op. 20, The Enchanted Wood op. 25, Poemat symfoniczny A Vision of Night op. 38, Dusk – wolny walc z Fancy Dress Suite op. 82 nr 3, Suita A-dur na skrzypce i orkiestrę op. 101, The Cat and the Wedding Cake z operetki telewizyjnej Mr Cornelius, 4 Tańce orkiestrowe**

Charles Mutter, skrzypce; Ben Dawson, fortepian • BBC Concert Orchestra • Ronald Corp, dyrygent

Dutton CDLX 7324 • w. 2016, n. 2015 • 77'08"

☆☆☆☆☆

Cecil Armstrong Gibbs (1889–1960) był bardzo płodnym i cenionym brytyjskim kompozytorem. Jego bardzo różnorodna twórczość popadła jednak w zapomnienie wraz z jego śmiercią. Jego dyskografia jest bardzo skromna – znam tylko dwie jego płyty monograficzne. Brytyjska firma Dutton postanowiła zaradzić temu i w zeszłym roku wydała album płytowy z siedmioma jego utworami symfonicznymi.

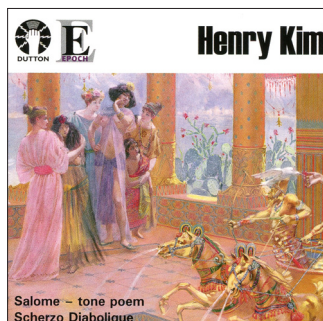
Najważniejszym, i najciekawszym, utworem na tej płycie jest poemat symfoniczny *A Vision of Night*. Początkowe wyciszenie powoli przeradza się w kulminację, by przedstawić wizję nocy, po której następuje ponowne wyciszenie. Utwór dostarcza mocnych wrażeń

od początku do samego końca. Warto wspomnieć również suitę *Crossings* pochodzącą z muzyki do sztuki teatralnej dla dzieci. Dzieło oryginalne, nadaje się do słuchania przez melomanów w każdym wieku.

Pozostałe utwory na płycie również dostarczą wielu wrażeń słuchaczowi, tym bardziej, że całość została wykonana przez znakomitych artystów, w tym BBC Concert Orchestra pod batutą Ronalda Corpa. To idealny zespół do takiego repertuaru. Jego gra jest pełna blasku, żywa, perfekcyjna.

Kolejna wartościowa pozycja w katalogu firmy Dutton.

Stanisław Lubliński



**HENRY KIMBALL HADLEY**  
**Scherzo Diabolique op. 135, Salome – poemat symfoniczny op. 55, Cleopatra's Night – Intermezzo op. 90. Uwertura Othello op. 96, San Francisco op. 121, The Enchanted Castle – uwertura op. 117 Ileana Ruhemann, flet • BBC Concert Orchestra • Rebecca Miller, dyrygent**

Dutton CDLX7319 • w. 2015, n. 2014 • 78'16"

☆☆☆☆☆

Henry Kimball Hadley (1871–1937), to amerykański kompozytor w Polsce właściwie nieznany. Również i w swojej ojczyźnie niewielu o nim pamięta. Był rówieśnikiem Witolda Maliszewskiego, i tak jak on, wzbudził zainteresowanie brytyjskiej wytwórni Dutton. Zafascynowany był twórczością Ryszarda Straussa. Jak wie-

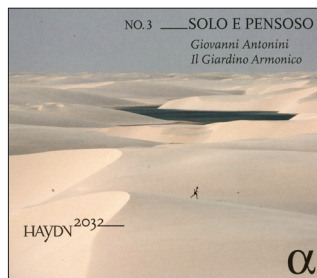
lu mu współczesnych twórców amerykańskich, uczył się w Niemczech – jego nauczycielem był monachijski kompozytor, Ludwig Thuille.

Prezentowany album zawiera krótkie dzieła symfoniczne, z których tylko poemat symfoniczny *Salome* był wcześniej nagrany. Świadczą one o niezwykłej wyobraźni autora, który potrafił stworzyć dzieła na wskroś oryginalne. Są również dowodem na zamiłowanie Hadleya do muzyki romantycznej.

Wykonanie ich przez BBC Concert Orchestra, której przewodzi Rebecca Miller, jest znakomite, a nagranie zrealizowano w sposób niezwykle wyrafinowany.

Piękna płyta odkrywająca świat dźwięków amerykańskiego twórcy. Henry Kimball Hadley był niezwykle płodnym kompozytorem, mam więc nadzieję, że już wkrótce będę miał okazję poznać jego kolejne dzieła.

Stanisław Lubliński



**JÓZEF HAYDN**  
**Symfonie nr 4, 44, 64**  
*Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent*  
 Alpha 672 • w. 2016 • 68'57"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

„Widzisz, co widzisz; wiesz, co wiesz; ale nie warto o tym mówić...” Takie słowa padły w intrygującym filmie *Twarz* Ingmara Bergmana z 1958 r. Nie wiedzieć czemu, przyszły mi na myśl w związku z omawianą płytą. Może z powodu frapujących, niezwykłych fotografii... Bo album jest dzie-

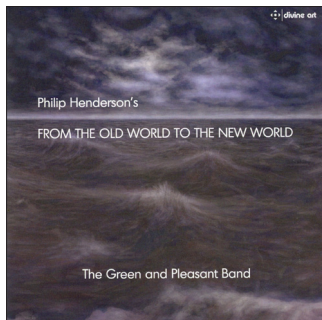
łem wielowymiarowym, muzyce – znakomicie wybranej, zestawionej i wykonanej, towarzyszą fachowe muzykologiczne komentarze, a szatę graficzną, najwyższej próby, tworzą niezwykle zdjęcia autorstwa Brunona Barbeya. Znajdziemy na nich elementy konkretne, abstrakcyjne, liczne symbole, co ukierunkowuje na refleksję, kontemplację. Wiele treści zostało w nich przekazanych nie wprost, niejednoznacznie, co skłania do poszukiwań różnych interpretacji, nadawania coraz to innych znaczeń. Rację ma ten, kto zgaduje. Wszystko to Haydnowi na urodziny – trzechsetne, które nastąpią w 2032 r. Omawiana płyta stanowi trzeci wolumin w serii wytwórni Alpha mającej, we współpracy z Fundacją Haydnowską w Bazylei, zaprezentować wszystkie 107 symfonii kompozytora pod batutą Giovanniego Antoniniego, raz prowadzącego Il Giardino Armonico, innym razem – Orkiestrę Kameralną z Bazylei. Projekt *Haydn2032* (proszę zwrócić uwagę na oryginalny zapis – „2032” jest jakby wykładnikiem potęgi, której podstawą stanowi „Haydn”) zakłada również prezentację dzieł mistrza w czołowych salach koncertowych Europy. Wracając do serii płyt, każda z kolejnych pozycji posiada swój tytuł, odnoszący się do prezentowanych dzieł; najpierw była to *La Passione*, następnie *Il Filosofo*, teraz zaś – *Solo e pensoso*, czyli *Samotny i zamysłony* (zaczepnięty od incipitu *Arii* ze słowami Petrarcki, ale równie dobrze mogący przywoływać skojarzenia z dowolnymi częściami zgromadzonych tutaj *Symfonii*), każdej towarzyszy cykl zdjęć jakiegoś fotografa należącego do agencji Magnum – grupy o 70-letniej już tradycji. Prócz symfonii, płyty prezentują także inne, mniejsze utwory bądź wyjątki z dzieł Haydna i jemu współ-

czesnych. Ale pojawiający się na okładce rok 2032 budzi jeszcze inne skojarzenia. Obecnie mamy przecież 2017 r. Czy to więc Haydn przyszłości, Haydn fantastyczny, Haydn – science fiction?

Giovanni Antonini widzi dzieła Józefa Haydna jako kalejdoskop ludzkich emocji, patrzy na nie przez pryzmat barokowej teorii afektów, dziedzictwa które było kompozytorowi dostępne i z którego wydatnie czerpał. Eksponuje dramaturgię, uniesienia, obecny w niej żywioł, ale i uczucia z przeciwnego, bliższego melancholii kręgu (zwłaszcza w quasi-tytułowych częściach wolnych). Antonini poszczególne utwory zestawia ze sobą tematycznie. Tutaj łączy *Symfonie nr 4, 42* oraz *64 „Tempora Mutantur”* – najbardziej znaną z trójki, z uwerturą do opery *L'Isola Disabitata (Bezлюдna Wyspa)* oraz arią koncertową na sopran *Solo e Pensoso*. Najwspanialej brzmią fragmenty szybkie: finały *42* i *64 Symfonii*, części pierwsze *Symfonii nr 64* oraz *4*, a także po mistrzowsku wykonana *Uwertura*, z należytych przepychem, wręcz olśniewająco. Dyrygent podkreśla kontrasty dynamiczne, w crescendo uzyskuje świetny, intensywny dźwięk (znakomite *Allegro con spirito* z *64 Symfonii*). Zespół posiada miłe, kameralne (nieco „chude”) brzmienie, gra z lekkością, włoską finezją, ekspozując element ruchu. Bardzo dobrze wypada również młodzieńca Francesca Aspromonte, dysponująca sopranem lirycznym o jasnej, pięknej barwie, ze szczególną swobodą poruszająca się w rejestrze średnim i wysokim. Artystka wydaje się być predysponowana do wykonywania partii klasycznych, zwłaszcza mozartowskich, jak również komicznych. Jej zdjęcie z odkrytymi plecami doskonale współgra z obecnym w jej śpiewie wdziękiem, świeżością.

Omawianą płytę należy traktować jako złożone dzieło, oddziałujące różnymi kanałami na ludzkie logos i sentiment.

Łukasz Kaczmarek



**PHILIP HENDERSON**  
**From the old world to the new world**

*The Green and Pleasant Band*  
Divine art dda 25141 • w. 2016 • 78'13"  
★★★★★

Kilka miesięcy temu ukazała się w sprzedaży nowa płyta dobrze już znanego, brytyjskiego wydawnictwa Divine Art, tym razem poświęcona muzyce angielskiego kompozytora, Philipa Hendersona, znanego głównie z muzyki do popularnego w Stanach musicalu *The Far Pavilions*.

Rozpoczyna ją trzyczęściowy kwartet smyczkowy *The Hop-picker's Daughter* (dosłownie córka zbieracza chmielu). Już pierwsze dźwięki wprawiają w zachwyt nad niezwyklej inwencją melodyczną i prostą, bardzo dobrze wyważoną harmonią. Część I, zatytułowana tak jak cały kwartet, to muzyka bardzo dynamiczna i kontrastowa, z powracającym, pięknym, kantylenowym tematem. Część II, *The Vine-puller's Boy*, charakterem przypomina barokowy, dworski taniec, podniosły i poważny. Brzmieniowo kojarzyć się może z muzyką filmową, zwłaszcza przez swoją niezwyklej ilustracyjność. Całość zamyka część pt. *Tally-man* (Kontroler ilości ładunku, Liczman), bardzo pogodna w nastroju, wręcz groteskowa. Ta kameralna kompo-

zycja Philipa Hendersona jest swoistym zbiorem scen z pracy w polu, obrazkiem wiejskiego życia; przepełniona jest rytmicznymi i dynamicznymi kontrastami i zaskakuje niezwyklej, energiczną, prostą i kantylenową melodią oraz bardzo silną emocjonalnością.

Kolejnym cyklem utworów na krążku jest pięcioczęściowy *The Magic Wood (Magiczny las)*, będący muzycznym obrazem lasu o różnych porach dnia i nocy, w różnych warunkach pogodowych. I w tym utworze zaskakuje melodyczna pomysłowość kompozytora, niezwyklej nastrojowość i tajemniczość tej części przyrody. Zwłaszcza przedostatnia część, *Pieśń Drzew*, jest niezwyklej liryczną, bardzo emocjonalną kantyleną, uzupełnioną doskonale brzmiącą i prze-myślaną harmonią.

Trzecia kompozycja to *Głasy Morza*, której muzyczna historia wiedzie od doków w angielskim mieście portowym Tilbury, przez pracę na pokładzie, sztorm, obraz Atlantyku aż do przyplięnięcia do portu docelowego – Nowego Jorku. Bardzo sprecyzowana tematyka każdej z części jest niezwyklej trafnie umuzyczniona, co bardzo ułatwia wyobrażenie sobie tych miejsc i chwil, które przeżywał młody ojciec kompozytora.

Całość zamyka finałowy *An English Horn in New York*, składający się z sześciu części. Nie ma tu już śladu po naturalnym brzmieniu kwartetu smyczkowego, pojawiają się syntezatory i brzmienie elektroniczne. Jedynym „prawdziwym”, nagrany instrumentem jest rożek angielski, który świetnie prezentuje się w wykonaniu George'a Stricklanda.

Konceptem całej płyty jest życiorys pewnego chłopca (a konkretniej – ojca kompozytora), żyjącego na wsi i udającego się (jako robotnik na statku) w latach 30. w podróż do

Nowego Świata i odkrywającego wielkość i specyfikę nowego miasta i związanych z nim miejsc. I tak od muzycznej ilustracji życia na wsi i pracy w polu (*The Hop-picker's Daughter*), przez otaczającą małego chłopca wiejską przyrodę (*Magic wood*) oraz morską podróż (*Sea Voices*) ta muzyczna podróż prowadzi do Nowego Jorku (*An English Horn in New York*). Zmiana muzycznego stylu z lirycznych, minimalistycznych, kameralnych części smyczkowych do utworów w stylu broadwayowskim oraz technika nagrania (przechodząca z naturalnego brzmienia instrumentalnego do obróbek komputerowych w studio) symbolizuje tytułowe przechodzenie ze świata „starego” do „nowego”.

Jakub Banaś



**JAN JANCA**  
**Organ and Choir music vol. 4**  
*Ruben Sturm, organy • Opus Vocale Berlin*

MDG 606 1948-2 • w. 2016, n. 2015  
• 76'56"  
★★★★★

Jan Janca urodził się 1 czerwca 1933 r. w Gdańsku w polsko-niemieckiej rodzinie. Pierwszym jego nauczycielem był ojciec, organista Antoni Janca. Uczył się w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Gdańsku-Wrzeszczu, a następnie w latach 1950–1955 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie: organy u Bronisława Rutkowskiego, kompozycję u Stanisława Wiechowicza. Jako pierwszy

dokonał nagrań na organach katedry oliwskiej. W 1957 r. wyjechał na koncert do Niemiec i tam pozostał. Był prywatnym uczniem Marcela Duprégo w Paryżu. Niestety, z powodów zdrowotnych artysta już nie koncertuje.

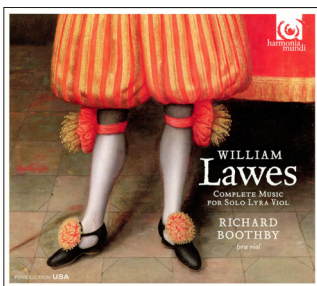
Od wielu już lat jego twórczość jest nagrywana przez niemieckie wydawnictwo MDG. Tym razem jest to czwarty wolumin jego muzyki organowej – m.in. *Toccaty i fuga f-moll, Großer Gott wir loben dich, Elegia d-moll* – oraz muzyki chóralnej – *Missa de Angelis* na chór i organy.

Muzyka Jana Jancy odzwierciedla jego własne doświadczenie życia. Z dużym powodzeniem tworzy muzykę sakralną, która jest popularna w wielu wspólnotach wyznaniowych. Przykładem nagrana na płycie *Missa de Angelis* pochodząca z roku 1979. Pięknie skomponowane partie wokalne łączą się tu z bardzo trudną partią organów.

Poza mszą jest tu wiele ciekawych utworów organowych, rozpoczynając od otwierającej płytę *Toccaty i fugi f-moll*, na *Chorale toccatowym „Nun danket all und bringet Ehr”*. Prawdziwe wyzwanie dla organisty, któremu znakomicie sprostał Ruben Sturm.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**WILLIAM LAWES**  
**Muzyka na solo lyra viol**  
*Richard Boothby, lira wiolowa*  
 Harmonia Mundi HMU 907625 • w. 2016 • 59'37"  
 ☆☆☆☆☆

Zatrudniony jako „nadworny muzyk dla lutni i głosów” na dworze króla Karola I, angielski kompozytor William Lawes jest jednym z najbardziej podziwianych brytyjskich twórców I połowy XVII w., zwłaszcza ze względu na swoje niezwykle wysublimowane suity na kameralne zespoły smyczkowe. Nieco mniej znane są jego utwory na lirę wiolową, instrument najbardziej zbliżony do dzisiejszej wiolonczeli (różni je m.in. rozmiar), które na recenzowanym przeze mnie albumie wykonuje Richard Boothby. Jest on założycielem Purcell Quartet, z którym nagrał ponad 50 płyt, dla takich wytwórni, jak Chandos czy Hyperion. Jako solista brał udział w wielu recitalach, z bardzo bogatym repertuarem solowym, a w roku 1994 nagrał trzy sonaty na violę da gamba i klawesyn (wspólnie z Shalevem Ad-El) dla wytwórni Chandos. Obecnie jest profesorem violi da gamba w Royal College w Londynie.

Recenzowany przez mnie krążek to zbiór 35 krótkich utworów na lirę wiolową. Przeważają wśród nich tańce, głównie allemande (dworski taniec z metrum parzystym oraz wolnym tempem), courante (o metrum 3/2, 6/4 lub 3/4) oraz sarabanda (powolny taniec dworski, pochodzenia prawdopodobnie perskiego; w jego trójdzielnym metrum najważniejszą cechą jest mocne 2), czyli podstawowe tańce tradycyjnej suity barokowej.

Kompozycje Lawesa to muzyka, co prawda trochę generalizując, raczej skupiona, introspektywna, momentami melancholijna. Bardzo dobrze oddaje to frazowanie Boothby'ego – frazy i ornamenty są bardzo wysublimowane, delikatne, rozsądnie uwytkulane tam, gdzie faktycznie jest to muzycznie uzasadnione. Z jednej strony zatem tańeczność i osadzenie w po-

szczególnych częściach suity, z drugiej zaś pewna medytacyjność tych tańców, przeznaczonych raczej do kontemplacji niż do tańca.

Zdecydowanie warto poznać muzykę nieco mniej dziś znanego kompozytora I połowy wieku XVI, który wraz z Johnem Cooperem, Johnem Jenkinsem, Christopherem Simpsonem czy Charlesem Colemanem był za swojego życia w gronie muzyków z „najwyższej półki”. Słuchanie muzyki Lawesa w wykonaniu Boothby'ego to szczególna przyjemność brzmieniowa. Zdecydowanie polecam.

Jakub Banaś



**FELIX MENDELSSOHN**  
**Symfonie nr 1 i 4**  
*London Symphony Orchestra*  
 • John Eliot Gardiner, dyrygent  
 LSO Live LSO 0768 • w. 2016, n. 2014  
 • BD/SACD, 62'11"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Czy pamiętacie Państwo płytę z *Symfonią „Szkocką” Mendelssohna* i *Koncertem fortepianowym Schumanna* w „żywym” nagraniu London Symphony Orchestra pod dyktando Johna Eliota Gardinera? Tak czy nie, obecnie mamy radości ciąg dalszy, bowiem ukazał się właśnie krążek z dokonanymi przez tych samych artystów rejestracjami Mendelssohnowskich *Symfonii nr 1* oraz *nr 4 „Włoskiej”*. Zaprezentowane interpretacje mogą wywołać kontrowersje, podzielić krytyków. Z całą pewnością nikt nie

odmówi im technicznego mistrzostwa, precyzji wykonawczej, wirtuozerii zespołu, dyscypliny rytmicznej. Jeśli chodzi o samą koncepcję, może być jednak różnie. Mendelssohn Gardinera wpisuje się w mój ideał. Jest męski, pełnokrwisty, gdy trzeba impulsywny, pełen mocy, bardzo silnie udratyzowany, ekspresyjny do granic. Przy tym wszystkim dyrygent trzyma wszystko pod kontrolą, nie wykracza poza partyturę, kompozytorski zapis realizuje z najwyższą starannością. Dodatkowy atut stanowi w moim przekonaniu fakt, że orkiestra nie jest jakąś skrajnie ukameralnioną grupką artystów z nurtu wykonawstwa historycznie poinformowanego, lecz tradycyjnym symfonicznym zespołem, dając odpowiednio nasyczone, intensywne, pełne brzmienie. Fortissimo zawsze brzmi jak fortissimo, z należytą siłą, sforzato jest sforzatem. Dyrygent eksponuje kontrasty, proponuje bardzo szybkie tempa. Co więcej, ileż tu zachwytu, radości, pasji, słońca (*Symfonia „Włoska”*)! Momentami muzyka jest wręcz porywająca (*Saltarello z Włoskiej*). Sądzę, że jeszcze wiele razy wysłucham nagrań Gardinera, zanim sięgnę po inne wykonania symfonii Mendelssohna.

Płyta jest również atrakcyjna ze względów muzykologicznych, zawiera bowiem dwie wersje trzeciej części *I Symfonii: Menuet* z 1824 r. oraz nieco późniejsze *Scherzo*, czyli zorkiestrowaną część *Oktetu* op. 20, daną w zamian podczas koncertu w Londynie w 1829 r. Wyboru każdy dokonuje samodzielnie.

Podobnie, jak w przypadku wcześniejszych pozycji tej serii, wątpliwość budzić może jedynie umieszczanie dwóch płyt z tymi samymi nagraniami w dwóch formach zapisu: SACD oraz Blue-Ray. Czy naprawdę każdy meloman zainteresowany płytą będzie ko-

niecznie potrzebował mieć ją w dwóch różnych wersjach?

Łukasz Kaczmarek



**MORITZ MOSZKOWSKI**  
4 Tańce hiszpańskie (arr. Émile Sauret), 4 Pieces op. 82, Zwei Concertstücke op. 16, Suita na dwoje skrzypiec op. 71, Étincelles op. 36 nr 6 (transcr. Jascha Heifetz), Guitarre op. 45 nr 2 (transcr. Pablo de Sarasate), Serenata (arr. Fabian Rehfeld)

Nazrin Rashidova, skrzypce; Daniel Grimwood, fortepian

Naxos 8.573410 • w. 2015, n. 2014/5 • 78'26"

☆☆☆☆☆

Umierając w 1925 r. Maurycy Moszkowski był u szczytu sławy, jego twórczość znał cały świat. Dzisiaj te utwory popadły niemalże całkowicie w zapomnienie. Tylko czasami można natrafić na jakieś nowe nagranie jego muzyki. Tym razem są to utwory na skrzypce i fortepian, z czego część, to transkrypcja jego utworów fortepianowych dokonana przez znakomitych, współczesnych mu skrzypków. Za życia kompozytora były uwielbiane przez wszystkich!

Ciekawostką na płycie jest *Suita na dwoje skrzypiec i fortepian* op. 71 – nagrał ją jeden i ten sam skrzypek.

Nazrin Rashidova, Brytyjka azerskiego pochodzenia,

Stylistycznie Rashidova jest idealną wykonawczynią tej muzyki. Sprawna technicznie nie traci nigdy z oczu muzyki. W tym nagraniu faworyzowane są skrzypce, Daniel Grim-

wood, pianista, pozostaje lekko z tyłu. Ponieważ jest to muzyka wybitnie wirtuozowska, często opracowywana przez znakomitych wirtuozów skrzypiec, nie razi to.

Na koniec drobniaczek, który nie powinien powstrzymać Państwa od sięgnięcia po ten album – warto by wydawca, poniekąd renomowany, ujednolicił pisownię nazwiska kompozytora.

Stanisław Lubliński



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

Koncerty fortepianowe KV 414, KV 413, KV 415

Kristian Bezuidenhout, fortepian • Freiburger Barockorchester

Harmonia Mundi HMC 901218 • w. 2016 • 69'31"

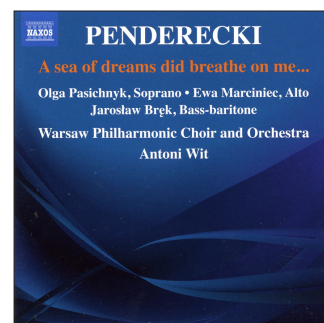
☆☆☆☆☆

Oto Mozart w wykonaniu najlepszego pianisty od Mozarta dzisiejszych czasów. Choć mam świadomość, że takie określenie jest tandetne, nie sposób zakwestionować faktu, że mozartowski wysiłek Kristiana Bezuidenhouta został zauważony przez krytykę na całym świecie i oceniony bardzo wysoko. Artysta zakończył już swój cykl sonatowy (w zasadzie utrwalił wszystkie utwory fortepianowe Mozarta), wydaje się, że obecnie centrum swojego zainteresowania uczynił koncerty fortepianowe. Jakiś czas temu dokonał już rejestracji koncertów KV 386, 453 oraz 483, teraz nagrał kolejne trzy: KV 413-415. Orkiestra pozostała ta sama – to wyśmienita Freiburger Barockorche-

ster prowadzona tym razem przez Gottfrieda von der Goltza. Koncepcja artystów w zasadzie wciąż jest taka sama: sięgnięcie po mozartowskie partytury ze szczerą ciekawością i dziecięcym entuzjazmem, potraktowanie ich jako materiału do twórczych poszukiwań, ubogacenie ich z maksymalną stylowością i najbardziej wyrafinowanym artystycznym smakiem. Jest to oczywiście wykonanie z użyciem pianoforte oraz instrumentów z epoki, w nurcie wykonawstwa historycznie poinformowanego, opierające się na najbardziej aktualnych, fachowych i sprawdzonych zdobyczach muzykologicznych. Z tym, że nie znajdziemy tu nic z suchości, bezduszności, klasycznego chłodu i quasi-objektywizmu pionierów tego kierunku. Artyści nie rezygnują z naturalnej ekspresji, bogatego przekazu emocjonalnego, wszędzie słychać ich naturalny zachwyt muzyką, radość wspólnego muzykowania, szczerą intencją. Wykazują się dużą intencją, co ujawnia się zwłaszcza w niesamowicie twórczym sposobie traktowania repetycji, dodanych ozdobników, interesujących, acz zawsze delikatnych, nie zniekształcających dzieła, zabiegach. Bezuidenhout gra zróżnicowanym dźwiękiem, nie boi się płynnego legato, śpiewności, pewnej słodczy brzmienia, ale nie wzbrania się też przed uzyskaniem ostrzejszego, krótszego dźwięku. Stąd nigdy nie nudzi, nie popada w rutynę. Gra zarówno pianisty, jak i orkiestry, jest swobodna, wirtuozowska, pełna pasji i zaangażowania. Tempa są szybkie, wykonania naznaczone są młodzieńczą energią. Delikatność, wrażliwość, z jaką artyści podchodzą do części powolnych jest wzruszająca. W wywiadzie udzielonym przed kilkoma laty **Muzyka21** Kristian Bezuidenhout wyra-

żał swoje olbrzymie uznanie dla rejestracji koncertów fortepianowych Mozarta dokonanej przez Malcolma Bilsona i The English Baroque Soloists pod dyrekcją Johna Eliota Gardinera. Jeśli Afrykańczyk nie zboczy z obranego kierunku, można sądzić, że uzyska coś jeszcze doskonalszego...

Łukasz Kaczmarek



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
Powiało na mnie morze snów...

Olga Pasiecznik, sopran; Ewa Marciniak, mezzosopran; Jarosław Bręk, baryton • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.573062 • w. 2015, n. 2012 • 56'24"

☆☆☆☆☆

Oto utwór, który został napisany przez Krzysztofa Pendereckiego na zamówienie państwowe (NIFC) dla uczczenia 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Jak to u kompozytora w zwyczaju, premiera utworu nastąpiła z pewnym opóźnieniem: ani 1 marca w rocznicę urodzin, ani 17 października w rocznicę śmierci, lecz 14 stycznia 2011 r. Ale czy to ma jakieś znaczenie? Grunt, że dotacja została skonsumowana.

Utwór jest cyklem pieśni nawiązujących w mniejszym lub większym stopniu do Chopina, autorów takich, jak Kazimierz Wierzyński, Bolesław Leśmian, Konstanty Idefons Gałczyński, Tadeusz Miciński, Stanisław Korab-Brzozowski, Kazimierz Przerwa Tetma-

jer, Leopold Staff, Aleksander Wat, Cyprian Kamil Norwid, Zbigniew Herbert, Adam Mickiewicz i Stefan Witwicki. Zabieg podobny, jak w przypadku *VIII Symfonii*, której fundamentem była poezja niemiecka. Część tekstów jest opublikowanych w książeczce po polsku i angielsku. Jednakże teksty autorów jeszcze chronionych nie są opublikowane w wersji polskiej, a w angielskiej jest tylko ich streszczenie. Dziwnym jest, że tak renomowane wydawnictwo nie potrafiło sobie poradzić ze zdobyciem praw do publikacji. Ma się wrażenie, że ten album jest niedorobiony. Tym bardziej jest to żalosne, że ogromne środki publiczne zapewniły jego powstanie!

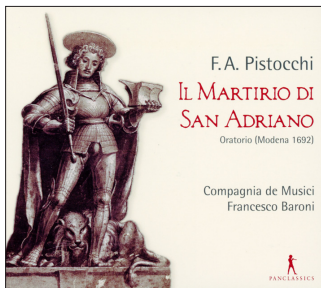
Cykl 21 pieśni podzielony jest na trzy części: *Ogród zaklęty*, *Co mówi noc?* oraz *Byłem u ciebie w te dni przedostatnie...* Oparta na trzech solistach, chórze i orkiestrze muzyka jest atrakcyjna, w wielu miejscach, szczególnie w partiach poświęconych barytonowi, przypomina późnego Szostakowicza.

Najbardziej wyróżniającą się w nagraniu postacią jest Olga Pasiecznik z jej poruszającym, pięknym sopranem. Ewa Marciniak również ma kilka momentów naprawdę urzekających. Jedynie Jarosław Bręk sprawia wrażenie wycofanego, jakby nie za bardzo interesował go prezentowany utwór.

Po raz kolejny Antoni Wit i jego zespół przysłużył się promocji muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Samo dzieło nie jest jednak w żadnym stopniu nowatorskie, kompozytor bardzo często nawiązuje do swoich wcześniejszych dzieł, stosuje nagminnie autocytaty.

Płyta przede wszystkim dla miłośników Krzysztofa Pendereckiego.

Stanisław Lubliński



**FRANCESCO ANTONIO PISTOCCHI**  
**Il martirio di San Adriano**

*Alessandro Carmigiani, alt; Patrizia Vaccari, soprano; Gianluca Ferrarini, tenor; Sergio Foresti, bas • Compagnia de Musici • Francesco Baroni, dyrygent*  
Pan Classics PC 10282 • w. 2013, n. 2011 • 95'51"  
★★★★★

Kolejne odkrycie. W czasach, gdy wielcy wydawcy zalewają często wątpliwej jakości powtórkami wielkiego repertuaru, małe wydawnictwa dbają o nasz komfort i dostarczają radości w postaci co i raz nowych, premierowych nagrań zapomnianego repertuaru.

Tak jest i tym razem z albumem Pan Classics. Bo kto wie kim był Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi, pseudonim Pistocchino (1659–1726). Był włoskim śpiewakiem, ale także kompozytorem i librecista. Urodził się w Palermo, był genialnym chłopięcym sopranem, który kontynuował karierę kastrata. W latach 1696–1700 był szefem chóru księcia Ansbach. Po roku 1700 założył szkołę śpiewaczą w Bolonii i tam pozostał aż do śmierci. Był dwukrotnie dyrektorem Academia Filarmonica w latach 1708 i 1710.

Nie był zbyt płodnym kompozytorem, pozostawił po sobie co najmniej sześć oper, dzieła chóralne i na pewno jedno oratorium, które tu prezentujemy. Jego premiera miała miejsce w 1692 r. i główną rolę wykonał sam kompozytor.

Libretto opowiada historię Adriana, rzymskiego oficera stacjonującego niedaleko Konstantynopola w III w.

Widzi, jak bardzo są prześladowani Chryścijanie, przyjął chrzest za co został wtrącony do lochu. Jego żona, Natalia, ukrywająca swoje chrześcijaństwo, pocieszała go podczas tortur, które doprowadziły do jego śmierci.

Tej w sumie dość prostej historii Pistocchino zapewnił piękną, choć skromną oprawę muzyczną. Nie ma tu chórów, ledwie czwórka solistów i zespół instrumentalny. Ich wykonanie jest bardzo piękne, wręcz porywające, co najważniejsze, tak absorbuje, że nie czuć upływu czasu, a dzieło trwa jednak półtorej godziny. Mamy tutaj przykład muzykowania na bardzo wysokim poziomie, można podziwiać wspaniałe możliwości wykonawcze włoskich muzyków – ich interpretacja to niezwykły popis precyzji, staranności oraz dbałości o wspaniałe brzmienie. Ogromne brawa należą się wykonawcom.

Dla mnie jedno z ciekawszych odkryć ostatnich lat.

Stanisław Lubliński



**MAURICE RAVEL**  
**L'heure espagnole, Don Quichotte à Dulcinée**

*Luca Lombardo, tenor; Isabelle Druet, mezzosopran; Frédéric Antoun, tenor; Marc Barrard, baryton; Nicolas Courjal, bas; François Le Roux, baryton • Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin, dyrygent*  
Naxos 8.660337 • w. 2016 • 55'12"  
★★★★★

Jeśli ktoś nadaje jednemu ze swych utworów tytuł *L'heu-*

*re espagnole* – *Godzina hiszpańska* to prawdopodobnie ma sentyment i do Hiszpanii, i małych mechanicznych bibelotów oraz cechuje go dobra organizacja. Nikt inny nie pasuje tak dobrze do tej charakterystyki jak Maurice Ravel – francuski kompozytor o rodowodzie baskijskim, którego Igor Strawinski porównał do „perfekcyjnego zegarmistrza”.

*Godzina hiszpańska* (1909) jest komedią muzyczną w jednym akcie do libretta Maurice'a Étienne'a Legranda publikującego pod pseudonimem Franc-Nohain. Rzec dzieje się w XVIII w. w Toledo w pracowni zegarmistrzowskiej. Torquemada – mistrz rzemiosła ma niewierną żonę Concepción, a ona trudne zadanie, by ukryć zdrady przed szanownym małżonkiem. W przeciągu niecałej godziny (tyle trwa utwór) zaledwie pięciu postaciom przydaje się szereg perypetii, które mają szczęśliwy finał.

Wykonawcami *Godziny hiszpańskiej* są Orchestre National de Lyon pod batutą Leonarda Slatkina oraz kwintet wokalistów: Luca Lombardo, Isabelle Druet, Frédéric Antoun, Marc Barrard i Nicolas Courjal. Za sprawą interpretacji muzyki Ravela przez wymieniony powyżej zespół słuchacz „staje się” obserwatorem ciągu zabawnych nieporozumień, który spogląda na nie z perspektywy sklepowej witryny. W warsztacie rzemieślniczym mistrza Torquemady czas płynie leniwie. Ożywienie atmosfery wprowadzają pojawiające się postacie. Słuchacz nie ma wątpliwości, co jest motorem działania każdej z nich. Od biorca śledzi los bohaterów, muzyka oddaje zmieniającą się atmosferę, artyści wodzą wzrokiem za ruchem ręki dyrygenta, a u podstaw wszystkiego leży poczucie humoru. Instrumentaliści i śpiewacy prowadzeni przez Leonarda Slatkina działają sprawnie, niczym



dobrze wyregulowany mechanizm. Adekwatność zastosowanych środków sprawia, że wykonania słucha się z przyjemnością.

To oczywiście, że muzyka jest sztuką dziejącą się w czasie. Interesującym zabiegiem jednak jest wykorzystanie w *Godzinie hiszpańskiej* instrumentów muzycznych, by te, naśladując tykanie zegarów i dźwięk kukulek zegarowych, odgrywając kuranty oraz wykorzystując brzmienie dzwonów, uświadamiały słuchaczowi jego upływ.

Pozycję numer dwa na krążku zajmuje *Don Quichotte à Dulcinée*. Są to trzy pieśni, ostatnie kompozycje, jakie wyszły spod ręki Ravela (1933). Pomimo rozwoju choroby, która utrudniała pracę, udało się w nich Ravelowi utrzymać wysoki poziom artystyczny. Nic więc dziwnego, że z czasem zyskały one dużą popularność. *Pieśń romantyczną*, *Pieśń epicką* i *Pieśń przy kielichu* przy wtórze Orchestre National de Lyon wykonał François Le Roux. Bardzo dobrze odnalazł się on w repertuarze wyrastającym z tradycji starofrancuskiej. Jego głos plastycznie przekazuje różnicowane emocje, a kluczowym pojęciem opisującym jego współpracę z instrumentalistami jest poczucie humoru. Don Quichotte według François Le Roux jest naiwny i nieco nieporadny w miłości, a po alkoholu – pełen rezonu.

Zestawienie obok siebie komedii muzycznej *Godzina hiszpańska* i trzech pieśni o żartobliwym zabarwieniu wydaje się być pomysłem trafionym. Niech słuchacz jednak nie da się zwieść pozorom. Pod warstwą dowcipu kryje się w utworach przesłanie. *L'Heure espagnole* kończy myśl, że wśród miłosnych perypetii szczerzy adorator doczeka się na swoją szansę. Z kolei stwierdzeniem „Piję na zdrowie radości” Ra-

vel zakończył swą kompozytorską aktywność.

Od strony muzycznej płyta jest dobrze przygotowana. Utwory są atrakcyjne pod względem brzmienia i treści, a wykonanie jest sugestywne. Jeśli ktoś w tak zwanej muzyce poważnej szuka humoru to powinien zapoznać się z zawartością niniejszej płyty.

Romana Zaitz



**GIOACHINO ROSSINI**  
**Stabat Mater, Giovanna d'Arco**

Majella Cullagh, sopran; Marianna Pizzolato, mezzosopran; José Luis Sola, tenor; Mirco Palazzi, bas • Camerata Bach Chór, Poznań; Württemberg Philharmonic Orchestra • Antonio Fogliani, dyrygent

Naxos 8.573531 • w. 2016, n. 2011 • 71'20"

★★★★★

Oto album, który napewno zacieka każdego miłośnika Rossiniego. Jest to nagranie oryginalnej wersji *Stabat Mater* oraz kantata *Giovanna d'Arco*.

Melomani znają *Stabat Mater* w wersji z 1841 r. Natomiast prezentowana wersja realizowana była w latach 1831–1832 na zlecenie pewnego hiszpańskiego arystokraty. Niestety, Rossini skomponował tylko części 1, i od 5 do 9. Do dokończenia dzieła zaprosił przyjaciela, Giovanniego Tadoliniego. Po śmierci zleceńodawcy w roku 1841 Rossini dowiedział się, że pewien paryski wydawca postanowił wydać to dzieło. Artysta natychmiast skomponował brakują-

ce części od 2 do 4 oraz od 10 i tym sposobem całemu światu znana jest kompletna wersja Rossiniego.

Skończone w 1832 r. *Stabat Mater* zostało wykonane w Madrycie w kwietniu 1833 r. Ponieważ do naszych czasów zachowała się tylko wersja z fortepianem, dyrygent tego dzieła dokonał jego rekiestracji na podstawie tej wersji oraz wersji orkiestrowej z 1841 r.

Słuchając *Stabat Mater*, nawet niewprawne ucho rozróżni fragmenty napisane przez Rossiniego od tych przez Tadoliniego, który był solidnym rzemieślnikiem i jego muzyka brzmi bardzo dobrze, ale brakowało mu geniuszu Rossiniego. To nagranie należy tylko traktować jako ciekawostkę historyczną, której publikację bardzo słusznie Rossini zablokował.

Dużą niespodzianką jest dołączona do nagrania ciekawostka – kantata *Giovanna d'Arco* pochodząca również z roku 1832, i którą zorkiestrował również Antonio Fogliani. Wykonuje ją Marianna Pizzolato bardzo finezyjnie. Kantata składa się z dwóch arii i dwóch recytatywów. Artystka oddaje tekst z wielkim uczuciem i doskonałą sprawnością wokalną.

Wykonanie obu dzieł jest bardzo dobre. Wszyscy śpiewacy perfekcyjnie wykonali swoje partie. Orkiestra z Württembergu gra bardzo dobrze pod pewną batutą Antonia Foglianiego. Warto jeszcze wspomnieć, że w nagraniu bardzo dobrze spisał się poznański chór Camerata Bach pod dyрекcją Tomasza Potkowskiego.

Stanisław Lubliński

**FRANZ SCHUBERT**  
**Symfonie nr 1-4**  
Camerata Salzburg • Sándor Végh, dyrygent

Budapest Music Center Records BMC CD 201 • w. 2016, n. 1996 • 120'52"

★★★★★



Dobrze pamiętam moją wyprawę do Londynu w lipcu 2007 r. i wielkość bagażu, z jakim powróciłem. Spórą jego część zajmowały płyty. Oczywiście, gdybym chciał zakupić wszystkie krążki, jakie wydawały mi się wówczas atrakcyjne, samodzielny powrót nie byłby możliwy z uwagi na fakt, że ciężar walizek przekraczałby możliwości fizyczne jednego, dobrze zbudowanego mężczyzny. Miałem jednak w myślach tytuły pozycji, które gdzieś zostały pozostawione. Jedną z nich był komplet symfonii Schuberta w nagraniu zespołu The Hanover Band pod dyрекcją Roya Godmana. I oto w kolejnym roku nadarzyła się okazja, że zestaw ten nabyłem w Lublinie. Do dziś go sobie cenię i chętnie do niego powracam. Ale kolejne lata, miasta, okoliczności przynoszą nowe okazje. Co się tyczy symfonii Schuberta, takich możliwości jest oczywiście więcej w przypadku późniejszych dzieł, zwłaszcza dwóch ostatnich symfonii: *Wielkiej* i *Niedokończonej*. Rzeczą dość niecodzienną było pojawienie się omawianego albumu. Po pierwsze mamy tutaj cztery wczesne symfonie kompozytora, po drugie nagrania zostały wydane przez stosunkowo mało jeszcze znaną w naszych kręgach wytwórnę, po trzecie zaś – rejestracje nie zostały utrwalone wczoraj, czy w ostatnim czasie, lecz przed ponad dwudziestoma laty, a teraz po raz pierwszy doczekały się wydania. Ich autorem jest znakomity węgierski dyrygent Sándor Végh (1912–1997). Dyrygent? Sam o sobie mówi:

„Kwestia jest taka, że ja nie jestem dyrygentem: jestem muzykiem, który dyryguje, bo czuję, że nie może żyć bez muzyki”. Swoją drogą, to ciekawe, jaka jest nasza recepcja postaci Végha, czy myślimy o nim przede wszystkim jako o skrzypku, czy jako dyrygenta? Przecież jako członek zespołu wielokrotnie wykonywał on muzykę kameralną, w tym oczywiście Schuberta. Jego partnerami byli m.in. Pablo Casals, Yehudi Menuhin, Rudolf Serkin, Wilhelm Kempff, czy Mieczysław Horszowski. Wraz ze swoim kwartetem grał dzieła Bartóka, konsultując się i pozostając w kontakcie przez kilka lat z samym kompozytorem. Współpracą Végha z Cameratą Academicą Salzburg była czymś niezwykłym. Zapoczątkowana w 1978 r., trwała do śmierci artysty. Obsadzając jako smyczkowców najczęściej swoich byłych studentów, Végħ poniekąd wykreował własny orkiestrowy dźwięk. Słychać to w omawianych rejestracjach. Niewątpliwie są to jedne z ostatnich nagrań Végħa, powstały z końcem maja 1996 r., a 7 stycznia 1997 r. artysta już nie żył. Zdjęcia zamieszczone na okładce albumu oraz wewnątrz książeczki ukazują starszego pana wyraźnie zaaferowanego wykonywaną muzyką.

Schubert Végħa jest klasyczny, dość symfoniczny w brzmieniu, lecz sprężysty, elegancki. Tempa dobrane przez maestro określić można jako spokojne, wyważone, niespieszne. Végħ dużą rolę przywiązuje do czysto muzycznego piękna, wyraźnie wydziela linie melodyczne, jest liryczny, muzyka pod jego batutą brzmi niczym naturalny śpiew. Dyrygent dużą wagę przywiązuje do detali, jest uważny, pełen szacunku dla kompozytorskiego zapisu. Raczej mniejsze znaczenie nadaje muzycznej dramaturgii, nie rozgrywa

przed odbiorcami nasyconej emocjami i afektami teatralnej sztuki, lecz snuje swoje mądre, interesujące opowieści. Urzeka, momentami zachwyca, rzadziej porywa.

Na przełomie maja i czerwca 1996 r. Sándor Végħ poprowadził wszystkie symfonie Schuberta (rejestracje czterech ostatnich możemy znaleźć na płytach wytwórni Capriccio oraz Brilliant Classics, nota bene w wydaniu właśnie z wspomnianym Goodmanem). Kiedy choroba zmusiła go do hospitalizacji, jeszcze w szpitalu pracował nad partyturą muzyki do *Rozamundy*. Niestety, śmierć udaremniła plany artysty. Szczęśliwie pozostały jednak symfonie, teraz już wszystkie – świetne dokumenty wielkiej sztuki, estetycznie nie przystające już tak silnie do obecnych czasów.

Łukasz Kaczmarek



**BEDRICH SMETANA**  
**Má Vlast**

*Piano Duo Trenkner/Speidel*  
MDG 930 1960-6 • w. 2016, n. 2016 • SACD, 80'00" ★★★★★

Co prawda *Moją Ojczyznę* wolę zdecydowanie słuchać w oryginalnej wersji, tzn. na orkiestrę, w której arcydzieło Bedřicha Smetany ma okazję zabłysnąć pełnią melodycznego i instrumentacyjnego bogactwa, ale nagranie wytwórni MDG, będące opracowaniem wspaniałej partytury na cztery ręce, może zaspokoić nie tylko gusty wybrednych melomanów, ale i wymagających

znawców muzyki czeskiej, do których zalicza się autor poniższej recenzji.

Bohaterkami anonsowanego albumu są dwie panie: Evelinde Trenker oraz Sontraud Speidel, tworzące fortepianowy duet i grające na doskonale brzmiącym koncertowym Steinwayu. Brzmienie instrumentu jest soczyste, pełne, wyraźne i bardzo zróżnicowane w warstwie głośności oraz artykulacji, co jest zasługą nie tylko samego medium, ale oczywiście doskonałego opanowania materii dzieła przez wykonawczynie, co zasługuje na uznanie już choćby z racji samych rozmiarów cyklu. Cykl poematów Czecha znajduje tutaj w moim przekonaniu praktycznie idealną realizację czasową – trwa 80 minut co do sekundy! Nie ma zatem niepotrzebnego pośpiechu, skutkującego zagonieniem narracji i usunięciem albo niektórych wątków, albo szczegółów instrumentacji słabo lub w ogóle nieobecnych w licznych nagraniach orkiestrowych. Wręcz przeciwnie: słyszymy tutaj od początku do końca praktycznie każdą zapisaną nutę, wyraźnie wyartykułowaną i umiejscowioną we właściwym kontekście, co sprawia, że płyta z kreacją Duetu Trenkner/Speidel może służyć nie tylko jako materiał dla studentów dyrygentury, ale i pianistów muzykujących na cztery ręce. Na czysto warsztatowych zaletach nagrania wytwórni MDG nie kończy się lista jego pozytywów. Nie ulega wątpliwości, że obie artystki doskonale znają partyturę i dogłębnie ją przemyślały, że jest im bliska – grają ją z pasją, blaskiem, zaangażowaniem, dbając o logiczne, naturalne i bardzo dobre w końcowym efekcie tempa i przekonującą, trafiającą do emocji odbiorcy warstwę wyrazową całości. Słucha się ich kreacji z wielką przyjemnością, ba, nawet z zachwytem, po-

dziwiającą kunszt i doświadczenie wykonawczyń, współpracujących z niemiecką wytwórnią przy realizacji nagrań twórczości innych autorów, m.in. Gustawa Mahlera, Maxa Regera, Jana Sebastiana Bacha czy Igora Strawińskiego.

Prezentowany album jest starannie wydany, bardzo dobrze nagrany pod względem technicznym i zawierają wybitną kreację artystyczną pięknej, zachwycającej i imponującej muzyki wielkiego czeskiego kompozytora. Obcowanie z nim jest czystą przyjemnością i powodem wielkiego zadowolenia ze strony odbiorcy. Mam nadzieję, że słuchacze mający okazję do zapoznania się z płytą MDG podzielą moje zdanie.

Paweł Chmielowski



**GIOVANNI BATTISTA SOMIS**  
**Sonaty skrzypcowe op. 1**

*Kreetta-Maria Kentala, skrzypce; Lauri Pulakka, wiolonczela; Mitzi Meyerson, klawesyn*  
Glossa GCD 921807 • w. 2014, n. 2013 • 75'46" ★★★★★

Giovanni Battista Somis (1686–1763) to przykład kompozytora, o którym regularnie wspomina się w opracowaniach naukowych, a którego muzyka jest trudna do usłyszenia. Tak się jednak złożyło, że zarówno wytwórnia Glossa, której krążek recenzuję, jak i wytwórnia Tactus nagrały w roku 2013 dwa albumy z muzyką tego twórcy. Zbieg okoliczności, czy też chęć uczczenia 250. rocznicy śmierci Somisa?

Somis znany jest głównie z tego, że wykształcił wielu znakomitych skrzypków w XVIII w. Należał do nich Jean-Marie Leclair. A był to kompozytor bardzo płodny – niestety spora część jego spuścizny zaginęła. Wiadomo jednak, że napisał co najmniej 152 koncerty skrzypcowe!

Somis pochodził z Turynu. Urodził się w rodzinie skrzypków: jego ojciec i bracia oraz brat matki grali na tym instrumencie. W 1696 r. wstąpił na służbę księcia Vittoria Amedea II Sabaudzkiego jako „musico suonatore della banda dei violini”. Tradycyjnie więzi między Sabaudią i Francją były bardzo silne. Książę ożenił się z kuzynką Ludwika XIV, Anne-Marie d’Orléans, a ślub zaaranżowała jego matka pochodząca z Francji księżna Sabaudii Marie-Jeanne-Baptiste, której to Somis zadedykował swój pierwszy opus nagrany na prezentowanym krążku. Warto jeszcze nadmienić, że Somis uczył się u Corellego.

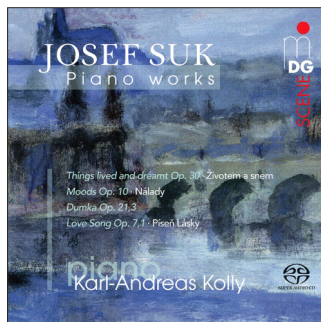
*Dwanaście sonat* op. 1 napisane jest na skrzypce, wiolonczelę i klawesyn. Ich wykonania podjęli się znakomici artyści: klawesinistka z USA, pozostała dwójka z Finlandii (trudno zrozumieć, dlaczego życiorysy artystów nie znalazły się w książeczce).

To nagranie udowadnia, że warto przywracać do życia muzykę Somisa. Kreetta-Maria Kentala świetnie wczuła się w epokę powstania tych sonat. Jej interpretacja jest na najwyższym poziomie, wszelkie trudności techniczne pokonuje z niebywałą łatwością. Lauri Pulakka świetnie jej towarzyszy na wiolonczeli – jego gra jest pełna polotu i finezji. Amerykańska klawesynistka jest również godna pochwały. Z ich gry emanuje ciepło, które pozwala nam przenieść się do XVIII w. Artyści jawią się jako wytrawni znawcy muzyki i wyśmienici jej interpretatorzy.

Znajdujemy tu wykonawczą pasję i artystyczny rozmach.

Znakomity album godny polecenia.

Stanisław Lubliński



**JOSEF SUK**  
**Nálady op. 10, Dumka op. 21 nr 3, Životem a snem op. 30, Píseň Lásky**

Karl-Andreas Kolly, fortepian  
MDG 903 1956-6 • w. 2016, n.2015 • SACD, 65'23"  
★★★★★

Mało znana jest u nas, niestety, piękna i wartościowa twórczość Josefa Suka (1874–1935), jednego z najwybitniejszych czeskich kompozytorów. Cieszy miłośników jego dorobku, w tym piszącego ową recenzję, że sięgają do niego coraz częściej również zagraniczni artyści w barwach różnych światowych wytwórni. Za przykład niech posłuży krążek wydany przez doskonale znaną firmę MDG z Niemiec, poświęcony wybranym pozycjom muzyki fortepianowej kompozytora.

Warto się albumowi przyrzyć, a dokładnie rzecz ujmując uważnie go przesłuchać, i to niejedną raz, jak to było w moim przypadku, ponieważ od pierwszego kontaktu z nim wracam do anonsovanej produkcji wielokrotnie. Jest to oczywiście zasługą pięknej, porywającej, wzruszającej muzyki Suka, zwłaszcza zapisanej w cyklu *Nastroje* (cz. *Nálady*), noszącym stonkowo mały numer opusowy, czyli dziesiąty, co dowodzi, że stworzył go młody, bo

zaledwie dwudziestoletni kompozytor. Późnoromantyczna fortepianowa liryka zachwyca od początku do końca melancholią, melodyką, słowiańską aurą. Owe cechy, tak cennie przez słuchaczy, można usłyszeć w dwóch cudownych miniaturach, a mianowicie *Pieśni miłości*, napisanej przed siedemnastoletniego młodzieńca, oraz *Dumka* op. 21 nr 3, gatunku, po której sięgał również teść Josefa Suka, sam Antonín Dvořák. Melomani lubiący wzruszać się natchnionymi, pełnymi wyrazu melodiami, z pewnością docenią owe kompozycje, trafiające wprost do ucha i serca. Punktem centralnym krążka jest inny, bardziej rozbudowany cykl, pochodzący z roku 1909, noszący trudną do przetłumaczenia na język polski nazwę *Životem i snem* op. 30 (cz. *To, co przeżyte i to, co wymarzone*). Trwa ponad pół godziny, jest już o wiele bogatszy w języku i emocjach, zasłużenie sytuując się jako najwybitniejsza pozycja fortepianowej twórczości Josefa Suka. Przy okazji można dojść do wniosku, że autor, fenomenalny skrzypek, doskonale czuł również ten drugi instrument, a jego dorobek zasługuje na większe zainteresowanie ze strony pianistów poszukujących mało znanego, lecz efektownego, wartościowego i atrakcyjnego dla publiczności repertuaru. O tym, że ten ma opisany powyżej potencjał, świadczą kreacje mistrzów klawiatury w barwach wytwórni Naxos (Risto Lauriala), a przede wszystkim czeskiego Supraphonu (Pavel Štěpán).

Sięgnął do niego tym razem pochodzący ze Szwajcarii Karl-Andreas Kolly, pianista średniego pokolenia. Uznają jego wersję muzyki Josefa Suka za bardzo satysfakcjonującą, czemu dopomogła znakomita realizacja dźwiękowa albumu.

Fortepian brzmi pod jego palcami znakomicie – czegoż więcej może chcieć miłośnik kreacji pianistycznych? Nasuwa się myśl, by bohater omawianego dysku na jednym krążku nie poprzestał, tym bardziej, że czeski mistrz pisał swoje dzieła pogrupowane w cykle, a te mogą być znacznych rozmiarów, jak dowodzi op. 30 zarejestrowane na prezentowanej płycie. Wizja Kolly’ego podoba mi się z powodu kultury gry, posługiwania się ładnym dźwiękiem oraz faktu, że artysta naprawdę wczuwa się w świat emocji, marzeń i myśli kompozytora, dowodząc talentu interpretacyjnego niewątpliwej rangi. Muzyka Suka pod jego palcami żyje, zmusza odbiorcę do refleksji, wzrusza go. Nic dziwnego, że chce się do tej płyty wracać, by na nowo czerpać duchową inspirację z pięknej i wartościowej muzyki autora *Scherza fantastycznego*.

Odkrycia owej twórczości tym, którzy jej jeszcze nie znają i częstych powrotów do fortepianowej muzyki Josefa Suka zapisanej na płycie wytwórni MDG życzą słuchaczom ceniącym fortepianowe granie w dobrym wydaniu.

Paweł Chmielowski



**ARTHUR SULLIVAN**  
**Marmion Overture, muzyka do przedstawień Macbeth, The Tempest**

BBC Concert Orchestra • Johanna Andrewes, dyrygent  
Dutton 2CDLX 7331 • w. 2016, n. 2007 • SACD, 126'31"

★★★★★

Artur Sullivan (1842–1900) był angielskim kompozytorem, współtwórcą (wraz z W. S. Gilbertem) wielu popularnych operetek, takich jak *H.M.S. Pinafore*, *Piraci z Penzance* czy *Mikado*. Tworzył również opery, dzieła symfoniczne oraz muzykę chóralną, teatralną i balety.

Właśnie muzykę teatralną do dwóch sztuk Shakespeare'a usłyszemy dzięki prezentowanemu dwupłytowemu albumu brytyjskiej firmy Dutton.

Pierwsza z nich, *Macbeth*, została wystawiona przez Henry'ego Irvinga w 1888 r. Nie jest to dzieło kompletne, gdyż rękopis partytury i materiały orkiestrowe w całości spłonęły w pożarze teatru dziesięć lat później. Pozostało tylko około 20 minut muzyki symfonicznej i niecałe 4 minuty dwóch scen chóralnych. Reszta to recytujący autor na tle muzyki.

Druga sztuką jest *The Tempest*. Muzyka powstała w latach 1860–1862. I tu mamy 20 minut muzyki instrumentalnej, trochę ponad 4 minuty scen chóralnych, a reszta to narrator z muzyką w tle.

Inspirowana przez poemat Waltera Scotta uwertura *The Marmion* powstała w roku 1867.

Soprany Mary Bevan i Fflur Wyn, narrator Simon Callow, BBC Singers i BBC Concert Orchestra pod dyrekcją Johna Andrewsa stworzyli bardzo interesujące nagranie. Niestety, dla osoby nie znającej angielskiego partie mówione zajmujące więcej niż połowę dwupływowego albumu mogą być nużące.

Szkoda, że wydawca nie nagrał na jednym krążku tylko muzyki. To raczej ciekawostka.

Stanisław Lubliński

## ANTONIO VIVALDI

### Laudate!

*Johannette Zomer, sopran • Tullipa Consort*

Channel Classics CCS 38216 • w. 2016 • 71'40"

★★★★

„Vivaldi, który pragnął być aktywny w obu dziedzinach muzyki (wokalne i instrumentalne), zawsze był wygizdywany w pierwszej dziedzinie, natomiast odnosił wielkie sukcesy w drugiej” (pisał biograf kompozytora Michael Talbot). A jednak na spuściznę wokalną tego kompozytora składa się 45 oper, z których 20 przetrwało (w/g Talbota) lub 40 oper, z nich zachowało się 22 (w/g publicysty P. Kamińskiego), 8 krótszych utworów dramatycznych (3 zachowane), ponad 60 utworów kościelnych, w tym 4 oratoria (jedno zachowane). Trzeba też dodać, iż w wyrazistości muzyki wokalne Vivaldi nie ma sobie równych. Mimo to jednak popularność wśród muzyków i publiczności zyskał dopiero, gdy w 1927 r. Biblioteka w Turynie wykupiła wielki zbiór rękopisów kompozytora, niemal całości jego muzyki wokalne świeckiej i kościelnej.

W omawianym nagraniu znajdziemy kilka fragmentów oratorium *Juditha Triumphans* (*Judyta zwycięska*) uważanego za „sacrum militare oratorium”. Dzieło to, skomponowane do libretta Giacoma Cassetti, miało światową premierę w 1716 r. i odniosło olbrzymi sukces. W oratorium tym brak jest duetów i innych zespołów wokalnych. Współdziałanie postaci realizuje więc chór. Jest to biblijna historia żydowskiej heroiny, historia, będąca popularnym tematem barokowych oratoriów.

Prócz wymienionych, płyta zawiera jeszcze psalm *Laudate pueri* (*Chwalcie Pana, słudzy*) oraz kilka mniejszych utworów wokalnych. Wyko-

nawczynią całości jest Hohenloherka, Johannette Zomer wyspecjalizowana w tym repertuarze. Z przyjemnością słucha się jej sopranu, brzmi on bowiem dźwięcznie, lekko i swobodnie. Towarzyszy zespół Tullipa Consort, kilkunasto-osobowy zespół muzyków grających na oryginalnych instrumentach z epoki.

Jacek Chodorowski

## GRADUAŁ WIŚLICKI

*Stolzer Ensemble*

Busferie BF05

★★★★

W przygotowaniu płyty uczestniczyli wrocławscy muzycy z Stolzer Ensemble, specjalizujący się w muzyce dawnej. Tytułem albumu jest liczący ponad 700 lat muzyczny zabytek sakralny, jakim jest *Graduał Wiślicki* – został on przekazany w darze przez Jana Długosza Kolegiacie w Wiślicy. Autorem programu chorałowego na płycie oraz opracowań utworów jest kantor Schola Gregoriana Silesiensis Robert Pożarski. Na płycie znajdują się premierowe nagrania wybranych muzycznych skarbów z *Graduału Wiślickiego* zarejestrowane w Klasztorze Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej na Świętym Krzyżu. Album został poświęcony właśnie Krzyżowi. W związku z tym z szerokiego repertuaru dostępnego w *Graduale* artyści postanowili wybrać tylko 15 utworów i obrać jako temat przewodni – temat krzyża [*Krzyżu Święty nade wszystko; Antiphona ecce lignum crucis T. VI; Krzyżu Chrystusa bądźże pochwalony* i przede wszystkim *Hymnus crux Fidelis* (w wykonaniu Chóru Politechniki Świętokrzyskiej w Kielcach) – dwa ostatnie w opracowaniu ks. Rafała Jaworskiego; *Alleluja laetabatur iustus T. VII cum sequentia salve crux*]. Album zawiera także charakterystyczne dla Stolt-

zer Ensemble nagrania obejmujące dawną muzykę polską: *Ortus de Polonia* Jerzego Libana, *O adoranda* Bartłomieja Pękiela, *Ave Regina* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego czy *Parce Domine* Feliksa Nowowiejskiego. Jest to z pewnością uczta dla miłośników muzyki średniowiecza, ale też dla amatorów opracowań współczesnych pieśni inspirowanych śpiewem chorałowym.

Justyna Midura

## FRÉDÉRIC KUMMER FRANÇOIS SCHUBERT Duety na skrzypce i wiolonczelę

*Friedemann Eichorn, skrzypce; Alexander Hülshoff, wiolonczela*

Naxos 8.573000 • w. 2016, n. 2013/14 • 60'25"

★★★★

Kompozytorzy i muzycy Frédéric Kummer i François Schubert nie tylko grali razem, ale i razem komponowali. Pierwszy był sławnym wiolonczelistą, drugi prawie tak samo sławnym skrzypkiem. W XIX w. zachwycali słuchaczy wirtuozowskimi duetami o wyjątkowej melodyjności. Skomponowali wiele duetów opartych na tematach operowych lub ludowych. Przykładem ich wspólnej twórczości są nagrane na płycie ich dwa duety na tematy z oper *Zampa* i *Wilhelm Tell* oraz *Deux duos de concert* op. 62. Płytę uzupełnia *Deux duos de concert* op. 67 Kummera.

Artyści Friedemann Eichorn i Alexander Hülshoff to wytrawni muzycy, których perfekcyjne wykonanie pełne blasku, swobody i humoru sprawi słuchaczowi niewątpliwą przyjemność podczas słuchania tych zgrabnie skomponowanych, bezpretensjonalnych utworów.

Stanisław Lubliński

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

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



**PŁYTY ACTE PRÉALABLE**

zawsze kupisz w sklepie internetowym

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

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ  
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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



**Henryk  
Melcer**

**Chamber  
Works**

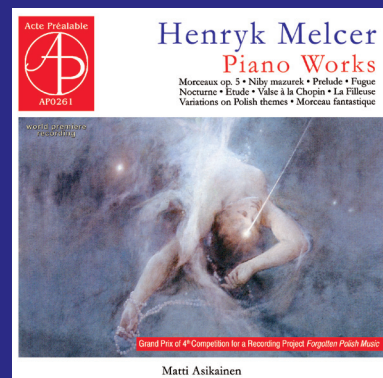
Gębski  
Domżał  
Ławrynowicz



**Henryk Melcer**  
**Piano concertos**

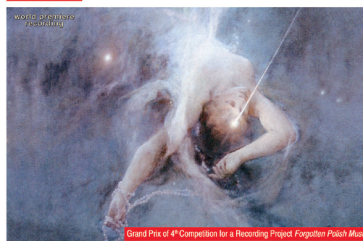
No. 1 in E minor & No. 2 in C minor

Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva



**Henryk Melcer**  
**Piano Works**

Morceaux op. 5 • Niby mazurek • Prelude • Fugue  
Nocturne • Etude • Valse à la Chopin • La Filleuse  
Variations on Polish themes • Moreau fantastique



Grand Prix of 4<sup>th</sup> Competition for a Recording Project, Forgotten Polish Music

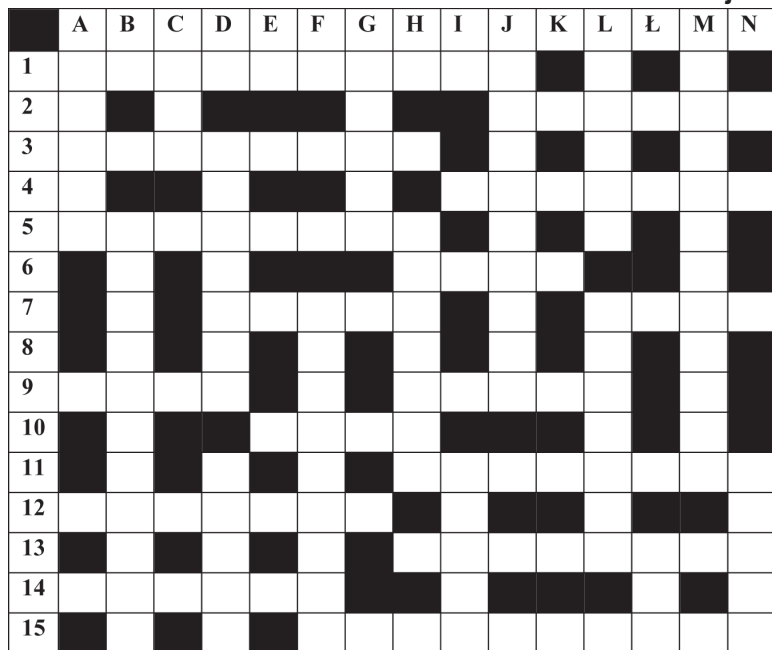
Matti Asikainen

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

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

# Krzyżówka nr 81/luty 2017

autor: Antoni Rojewski



**Poziamo:** 1-A) pol. kompozytor i pianista (1919–1974) – imię i nazwisko; 2-J) ... Koszub, osoba z operetki Trembita; 3-A) twórca Les Ballets Russes; 4-I) słynny dyrygent austriacki; 5-A) Henryk ..., pol. muzykolog, kompozytor, opera *Maria*; 6-H) na pięciolinii; 7-D) odmiana granitu; 7-L) Marek ... współczesny pol. kompozytor; 9-A) instrument muzyczny; 9-H) twórca opery *Nixon w Chinach*; 10-E) ... *Jim* w tytule opery R. Twardowskiego; 11-H) król z opery *Parsifal*; 12-A) genialny muzyk; 13-H) opera R. Straussa; 14-A) opera A. Martina; 15-F) *Sprzedana* ... w tytule opery Smetany.

**Pionowo:** A-1) opera Rimskiego-Korsakowa; B-5) na nuty i klucze; C-1) imię śpiewaczki Podleś; D-3) kantata J. A. Maklakiewicza; D-11) inaczej Janina Głodzińska; F-7) ros. pianista (imię i nazwisko) 1907–1974); G-1) krótka improwizowana figura instrumentalna, melodyczna; H-5) krótki utwór instrumentalny; I-11) weselny Mendelssohna; J-1) suita ork. J. Sibeliusa; L-1) fr. skrzypki i kompozytor zm. 1849 r (koncertował w Polsce); L-7) opera Haendla ; Ł-13) wł. kompozytor, twórca opery *Pisistrato*; M-1) opera Wertheima (dwa wyrazy); N-11) rozpiętość głosu ludzkiego.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

Rozwiązanie krzyżówki nr 80  
Tomasz Konieczny

1-B, 5-A, 1-L, 1-E, 7-L, 15-L, 1-J, 14-C, 15-K, 15-I, 12-N, 5-C, 3-G, 3-H, 7-G, 8-B, 3-L.

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

plyty otrzymują: **Maria Adamczyk**, Warszawa; **Janina Prokopiuk**, Koszalin; **Henryk Rawski**, Gdynia

## Wytwornie 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	5	Wigmore Hall	5
Bridge	5	Glossa	2	Orfeo	2		
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. Pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 – 22 648 88 38  
www.acteprealable.com  
e-mail: acteprealable@wp.pl

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

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

Już w sprzedaży

AP0380 • DDD • 61'00"  
© 1998, 2000, 2006 • © 2017

## Piano Etudes

Carl Czerny

Die Kunst der Fingerfertigkeit op. 740 (wybór)

Moritz Moszkowski

Etiudy „Per aspera ad astra” op. 72 (wybór)

Grażyna Bacewicz

10 Etiud koncertowych

Marian Sawa

Cztery etiudy

*Marcin Tadeusz Łukaszewski, fortepian*



Acte Préalable



AP0380

world premiere  
recording

## PIANO ETUDES

Carl Czerny • Moritz Moszkowski  
Grażyna Bacewicz • Marian Sawa

*Marcin Tadeusz Łukaszewski, piano*

Acte Préalable



AP0376

## Witold Maliszewski

### Chamber Works 2

String Quartet no. 1 in F major op. 2  
String Quartet no. 3 in E flat major op. 15

world premiere  
recording



Four Strings Quartet • Artur Cimirro

AP0376 • DDD • 68'19"  
© 2015/16 • © 2017

Witold Maliszewski  
(1873 – 1939)

Kwartet smyczkowy nr 1 F-dur op. 2

Kwartet smyczkowy nr 3 Es-dur op. 15

--- bonus track ---

Melodia

*Four Strings Quartet:*  
*Lucyna Fiedukiewicz, szrypce I*  
*Grzegorz Witek, skrzypce II*  
*Beata Raszewska, altówka*  
*Elżbieta Mrozek-Loska, altówka*  
*Łukasz Tudzierz, wiolonczela*

*Artur Cimirro, fortepian*

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

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



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

## Władysław Żeleński

najnowszy album z sakralną muzyką chóralną już w sprzedaży!

Acte Préalable



AP0374

## Władysław Żeleński

Sacred Choral Works

Anthem Mother of God • Prelude Pastoral op. 68 • Salve Regina  
Prelude op. 38 no. 22 • Missa solemnis op. 51 • Prelude op. 38 no. 25  
Veni Creator • Prelude op. 38 no. 18 • Annunciation



world premiere  
recording

Stanisław Diwiszek • Chór Trybunału Koronnego w Lublinie • Przemysław Stanisławski

AP0374 • DDD • 62'43"

© 2016 • © 2017

Władysław Żeleński (1837-1921)  
Sacred Choral Works

Anthem Mother of God (Hymn Boga Rodzico)  
Prélude Pastoral op. 68  
Salve Regina  
Prelude op. 38 no. 22  
Missa solemnis op. 51  
Prelude op. 38 no. 25  
Veni Creator  
Prelude op. 38 no. 18  
Annunciation (Zwiastowanie)

Stanisław Diwiszek, organy  
Chór Trybunału Koronnego w Lublinie  
Przemysław Stanisławski, dyrektor

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

world premiere recording

Acte Préalable AP0124

**Władysław Żeleński**  
Piano Works 1  
March Op. 44  
Il Sema Op. 38  
2 Mazurki Op. 31  
2 Romanse Op. 43  
Ode to Youth Op. 51

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable AP0236

**Władysław Żeleński**  
String Quartets  
String Quartet Op. 28 in F major  
String Quartet Op. 42 in A major

world premiere recording

Four Strings Quartet

Acte Préalable AP0237

**Władysław Żeleński**  
Chamber Opera  
Piano Quartet Op. 61 in C minor  
Variations on an original theme Op. 21 in G minor

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz · Four Strings Quartet

Acte Préalable AP0238

**Władysław Żeleński**  
Piano Works 2  
Valse Caprice Op. 9 • 4 Characteristic Op. 17 • Romanse and Gavotte Op. 18  
2 Mazurki Op. 11 • Révère Op. 44 • Walse & Polka from Caprice

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable AP0239

**Władysław Żeleński**  
Complete works for violin and piano  
Sonata Op. 30 • 2 Pieces op. 16 • Lyrischer Walzer op. 15  
2 Pieces op. 29 • Berceuse op. 32 • Romanze op. 40  
Transcriptions from Konrad Wallenrod & Goplarza

world premiere recording

Essential Duo: Gustaw Cietarek, violin • Soyeon Lim, piano

Acte Préalable AP0277

**Władysław Żeleński**  
Chamber Music with Piano  
Piano Trio Op. 22 in E major • Berceuse op. 32  
Lyrischer Walzer op. 16 • Romanze op. 40

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz • Lucyna Fiedukiewicz • Lukasz Tużdzierz

Acte Préalable AP0363

**Władysław Żeleński**  
Secular Choral Works  
Pieśń ogólna • Mors • Odeja wiosna • Próżnia • Odeja • Hymn • Pieśń żałobna  
Biała Siołczarka • Noc miłogowa • Katanie w noc • Katanie • Pieśń ogólna • Polska  
Pieśń do Wili • Katanie na cześć Hrota Srogięgo • Do pracy

world premiere recording

Anna Filiberta • Beata Kania • Jacki Szymbalski • Robert Kuczmowski • Anna Cich • Daria Fied • Marcin Borkowski  
Barbara Szabo • Alicja Vales • Zuzanna Władysław Szlachetko • Karol Kieł • Podkapcie Chór Męski • Grzegorz Oliva

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

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