

Bydgoszcz, 27 listopada 2018 r.

Autoreferat

Strona informacyjna

Imię i nazwisko:

Bartłomiej Wezner

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

22 stycznia 2013 r. - stopień doktora sztuki uzyskany w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Tytuł rozprawy doktorskiej:

„Koegzystencja elementów muzyki solowej i kameralnej w dziełach fortepianowych W. A. Mozarta w oparciu o Koncert fortepianowy F – dur KV 459, Koncert na dwa fortepiany Es – dur KV 365 i Trio fortepianowe C – dur KV 548.”

Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych/artystycznych:

Od 1 października 2008 r. zatrudniony w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Bartłomiej Wezner

Wstęp

Jedna z moich ulubionych sentencji, która oddaje mój sposób myślenia o sobie samym, czyli: „muzyk grający na fortepianie” - jest już niestety oficjalnie zajęta. Od lat tak o sobie pisze jeden z moich muzycznych nauczycieli i przyjaciół, wybitny muzyk i pianista - Marcin Sikorski. W ten przewrotny sposób postanowiłem się jednak podłączyć pod to błyskotliwe motto, gdyż jest mi wyjątkowo bliskie. Z muzyką jestem związany od ponad 30 lat, doświadczałem jej na tak szerokim polu życiowych spotkań, w tak szerokiej amplitudzie stylistycznej, że mam prawo mówić o niej jak o swojej przyjaciółce: fortepian traktując tylko jako pośrednika tej przyjaźni.

Jestem absolwentem Państwowej Szkoły im. Witolda Lutosławskiego w Nysie w klasie fortepianu magister Lucyny Dąbrowskiej. Moim pierwszym poważnym występem było wykonanie I części Koncertu fortepianowego e-moll op. 11 Fryderyka Chopina z Orkiestrą Symfoniczną Szkół Muzycznych w Nysie i Opolu pod dyrekcją Huberta Prochoty. Mimo sukcesów większych i mniejszych (nagrody na przesłuchaniach makroregionalnych i konkursach m. in: w Kartuzach, Koninie), moja przyszłość nie była jednoznacznie związana z muzyką. Będąc już po maturze, ale w ostatniej klasie Szkoły Muzycznej II stopnia, podjąłem studia na wydziale filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Mimo, że okres wrocławski był bardzo krótki, pozwolił mi dokonać słusznego wyboru i już rok później rozpocząłem studia w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Studia w klasie fortepianu i kontakt z profesorem Ewą Pobłocką mogę określić jako najdonioślejsze wydarzenie w moim muzycznym życiu. Nie ma słów, które są w stanie wyrazić moją wdzięczność dla niej. Lekcje z Panią Profesorem wychodziły poza standard tradycyjnych zajęć. Wspólne słuchanie nagrań, dobór i propozycja lektur, opowieści i dyskusje kształtowały moją estetykę równie mocno jak spotkania przy fortepianie. Nigdy nie zapomnę koncertów, których dzięki jej zaproszeniu wysłuchałem (m. in.: recital Andreasa Schiffa, Pasja wg św. Mateusza Bacha pod dyrekcją Philippa Herreweghe czy jej występy z Ewą Podleś). Myślę, że nie byłem łatwym studentem i wiele z jej uwag potrafię docenić i zrozumieć dopiero od niedawna, niemniej był to czas, który wywarł na mnie wielkie piętno. Dzięki jej otwartości miałem również możliwość studiować równolegle u profesora Jerzego Sulikowskiego oraz przez kilka lat być studentem klawesynu profesora Urszuli Bartkiewicz. Podczas studiów otrzymałem m. in.: nagrodę specjalną VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy, stypendium na miesięczny udział w *Piano Texas Academy&Festival* w Ft. Worth w Stanach Zjednoczonych (podczas Master Class pracowałem m. in.: z Maestro Janošem Starkerem,

profesorami Tamašem Ungarem, Andrea Bonatta, Piotrem Palecznym), wystąpiłem z orkiestrą *Academia dell'Arco* wykonując *Andante Spianato* i Wielkiego Poloneza Es-dur op. 22 Chopina oraz rozpocząłem pracę na macierzystej uczelni.

Działalność Artystyczna

Już na III roku studiów towarzyszyłem znajomym skrzypkom z klasy profesora Pawła Radzińskiego podczas egzaminów, a na ostatnim roku oficjalnie akompaniowałem w klasie wiolonczeli profesor Renaty Marzec. Jeszcze przed zakończeniem studiów zostałem poproszony o zastępstwo za Marcina Sikorskiego na koncercie ze wspomnianą profesor Marzec i profesorem Bolesławem Siarkiewiczem. Pamiętam, że wykonaliśmy m. in.: Trio fortepianowe E-dur Hob. XV: 28 Józefa Haydna i koncert ten traktuję jako pierwsze „dorosłe” zlecenie i jestem im wdzięczny za obdarzenie mnie wówczas zaufaniem.

Moje ambicje pianistyczne znalazły raz jeszcze ujście podczas Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Leoša Janačka w Brnie (Republika Czeska), gdzie dostałem wyróżnienie jury, jednak moje zawodowe fascynacje zaczęły się coraz bardziej skupiać na muzyce kameralnej i wokalne.

Praca akompaniatora na wydziale instrumentalnym i wokalnie - aktorskim siłą rzeczy nakierowała moją aktywność na pola kameralne. Do dziś myślę, że ilość repertuaru, który przyswoiłem w ciągu kilku lat (pracowałem w klasach skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabasów oraz klasie śpiewu) była szalona, niemniej udało mi się przetrwać ten niezwykle intensywny okres.

Jedną z ważniejszych osób, które życie postawiło na mojej muzycznej drodze jest mezzosopranistka Agata Schmidt. Była moją pierwszą studentką na Wydziale Wokalnym i nasza trwająca do dziś współpraca przyniosła mi chyba najwięcej satysfakcji artystycznych i zawodowych. Dzięki entuzjazmowi Agaty poznałem wielki repertuar pieśniarski, który mieliśmy okazję prezentować na szeregu konkursów zawsze zostając na nich zauważonymi. Dla mnie oznaczało to serię kilku konkursów z rzędu, podczas których jury przyznawało mi nagrody dla najlepszego pianisty, kolejno w: Warszawie (Międzyuczelniany Konkurs Pieśni Artystycznej, 2007), Katowicach (Międzyuczelniany Konkurs Muzyki Słowiańskiej, 2008), Łodzi (Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Karola Szymanowskiego, 2009), Sopocie (Letnia Akademia Śpiewu, 2010), Częstochowie (III Konkurs Wokalny im. J. M. E. Reszków, 2013). Wspólnie zdobyliśmy III Nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kameralnym im. Kiejstuta Bacewicza w Łodzi (2010), a podczas 50 Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w s'Hertogenbosch w kategorii *Lied Duo* uzyskaliśmy dyplom Laureata (2014). Jako duet mieliśmy przyjemność pracować ze wspaniałymi muzykami, m.

in.: Ewą Pobłocką, Ewą Podleś, Jerzym Marchwińskim, Urszulą Kryger, Olgą Pasiecznik, Irwinem Gag'em, Jard van Nes. W 2011 roku ukończyliśmy Podyplomowe Studium Pieśni Uniwersytetu Fryderyka Chopina w Warszawie. Do współpracy z Agatą Schmidt wrócić przy opisie dzieła artystycznego, którym jest nagrana z nią płyta CD *Russian Album* z cyklami Modesta Musorgskiego i pieśniami Piotra Czajkowskiego.

Od ponad dziesięciu lat jestem zapraszany jako oficjalny pianista-korepetytor na najważniejsze polskie wydarzenia wokalne. W 2007 roku będąca w jury konkursu w Warszawie Maestra Teresa Żylis-Gara zaprosiła mnie na swoje kursy mistrzowskie w Pałacu w Radziejowicach. W 2009 roku podczas Konkursu im. Szymanowskiego w Łodzi podobną propozycję otrzymałem od profesor Heleny Łazarskiej. Jako dyrektor Konkursu i Festiwalu im. Ady Sari w Nowym Sączu zaprosiła mnie jako pianistę konkursowego do edycji w 2011 roku. Przygoda z konkursem Ady Sari trwała kolejne dwie edycje (2013, 2015), a w tym roku otrzymałem zaproszenie do następnego konkursu (2019). W roku 2014 miałem zaszczyt pracować z Maestro Thomasem Hampsonem podczas jego warsztatów w Filharmonii Gorzowskiej, a w 2017 roku zostałem zaproszony przez panią Beatę Klatkę do towarzyszenia śpiewakom na Międzynarodowym Konkursie im. Stanisława Moniuszki w Operze Narodowej w Warszawie. Śpiewacy z którymi miałem przyjemność koncertować to m. in.: Ingrida Gápová (Słowacja), Anna Wilk, Szymon Komasa, Karen Slack (U.S.A), Kamila Kułakowska, Andrzej Lampert, Ewa Leszczyńska.

Równolegle do współpracy z wokalistami prześladowała mnie potrzeba własnej formacji kameralnej. W 2008 roku wraz ze skrzypkiem Michałem Szałachem i wiolonczelistą Filipem Syską założyliśmy *BMF Piano Trio*. Poznawanie repertuaru, własnych możliwości i ograniczeń oraz kontakt z wybitnymi artystami (lekcje ze Stephenem Kovacevichem i Raphaellem Pidoux z Tria Wanderer) - praca w trio nauczyła mnie wiele zarówno w sferze artystycznej, pianistycznej jak i organizacyjnej. Mieliśmy z BMF Trio świetny okres po wygraniu konkursów w Grecji (XIX Międzynarodowy Konkurs Muzyki Kameralnej w Thessalonikach, 2010) i Wielkiej Brytanii (*St. Martin's Chamber Music Competition* w Londynie, 2011, pod patronatem Sir Neville'a Marrinera). Konsekwencją tych nagród była płyta CD nagrana dla wytwórni CdAccord *Landscape of Memories* z kompozycjami Andrzeja Panufnika, Roxanny Panufnik (światowa premiera fonograficzna utworu *Around three corners*), Hanny Kulenty, Zbigniewa Bargielskiego i Zygmunta Mycielskiego (utwory *Landschaft der Erinnerungen* Bargielskiego i Trio fortepianowe Mycielskiego również nagrane pierwszy raz w historii). Płyta zebrała bardzo dobre recenzje (pisali o niej m. in.: Jacek Hawryluk czy Adam Suprynowicz). Ponieważ przeszliśmy preeliminacje do 62. *Internationale Musikwettbewerb der ARD* w Monachium, postanowiliśmy odbyć staż artystyczny na Uniwersytecie Fryderyka Chopina w Warszawie

w klasach profesorów Mai Nosowskiej i Jana Staniendy. Sam konkurs nie przyniósł nam wielkiego sukcesu, natomiast przygotowanie olbrzymiego konkursowego programu (cztery etapy, dziewięć pozycji repertuarowych w tym obowiązkowe tria: Haydna, Brahmsa, Mozarta, Ravela, Schuberta, Henze, Saha), było niesamowitą lekcją organizacji i pokory. Po latach *BMF Piano Trio* stało się trzonem kwintetu fortepianowego *Surrealistic Five*, o którym napiszę w następnych akapitach.

Szukając nowych impulsów postanowiłem w 2014 roku założyć kolejne trio fortepianowe - *Herbert Piano Trio*. Do współpracy zaprosiłem skrzypaczkę Joannę Kreft i wiolonczelistę Dominika Płocińskiego. Już pierwszy koncert w studiu koncertowym Polskiego Radia w Katowicach przyniósł nam dużo satysfakcji i emocji. Z *Herbert Piano Trio* byliśmy m. in.: stypendystami *Beethoven Haus Bonn* w 2015 i półfinalistami 7. *International Joseph Joachim Wettbewerb* w Weimarze (2016). W maju tego roku wykonaliśmy Koncert potrójny C-dur op. 56 Ludwiga van Beethovena z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Opolskiej pod dyrekcją Kaia Bumanna.

Ze skrzypaczką Joanną Kreft występujemy również jako *Herbert Duo*. Nasze porozumienie, podobny sposób słyszenia muzyki i fascynacja instrumentami historycznymi przełożyła się na wiele niezapomnianych koncertów i sukcesów koncertowych: tytuł laureata *Academie de Musique de Lausanne* (Szwajcaria), III Nagrodę na *16 Premio Trio di Trieste* we Włoszech i Nagrodę Specjalną I Międzynarodowego Konkursu Kameralnego im. Beethovena w Lusławicach (wszystko w 2015 roku).

Od ponad dziesięciu lat trwa moja współpraca z wybitnym skrzypkiem, zwycięzcą konkursów Wieniawskiego i Paganiniego, Vadimem Brodskim. Zagraliśmy razem kilkadziesiąt koncertów występując zarówno w *Brodski Jazz Quartet* (razem ze znakomitymi jazzowymi muzykami, m. in: kontrabasistami Zbigniewem Wromblem, Tomaszem Kupcem i perkusistami Piotrem Biskupskim, Krzysztofem Szmańdą) jak również wykonując wielki repertuar sonatowy (Beethoven, Schumann, Franck, Brahms).

Mam szczęście koncertować z jeszcze jedną laureatką Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, Marią Machowską. Od naszego koncertu podczas festiwalu *Les Titans - La Folle Journe de Varsovie (Szalone Dni Muzyki)* w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w Warszawie w 2011 roku, wystąpiliśmy m. in.: na festiwalu *Emanacje Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego* w Lusławicach, w Filharmonii Narodowej w Warszawie czy Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Zarejestrowaliśmy również materiał na płytę dla wytwórni CdAccord z transkrypcjami suit baletowych Strawińskiego. Płyta powinna ukazać się na przełomie roku 2018/19.

Koncertowałem również, wykonując bardzo zróżnicowany repertuar, z Bolesławem Siarkiewiczem. We wrześniu tego roku byłem pianistą konkursowym w sekcji skrzypiec I Międzynarodowego Konkursu im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Dużą część mojej uwagi zajmuje muzyka nowa. Wykonywałem m. in.: kompozycje Marcina Kopczyńskiego, Piotra Komorowskiego, Zbigniewa Bargielskiego. Korzystając z programu „Zamówienia kompozytorskie” Instytutu Muzyki i Tańca dokonałem prawykonań utworów Marcina Maseckiego, Hanny Kulenty i Michała Dobrzyńskiego. Trio Maseckiego zamówione zostało dla BMF Trio w 2015 roku. Rok później na potrzeby kompozycji *Smokey-white* Hanny Kulenty, na bazie BMF Trio powstał *Surrealistic Five* - kwintet fortepianowy, w którego składzie poza Michałem Szałachem i Filipem Syską znalazła się również Maria Machowska i Artur Rozmysłowicz. W październiku tego roku wraz z *Surrealistic Five* wystąpiliśmy podczas czterech koncertów w Serbii prezentując polską muzykę kameralną: Trio fortepianowe „A on wciąż wierzy” Marcina Maseckiego oraz kwintety fortepianowe Zbigniewa Bargielskiego („Schizofonia”) i Hanny Kulenty (*Smokey-white*). Program dopełniał Kwintet fortepianowy g-moll op. 34 Juliusza Zarębskiego. Bardzo się cieszę, że moje doświadczenia zdobyte w BMF Trio i *Surrealistic Five* mogłem przekazać podczas wykładu na IV Międzynarodowym Seminarium Muzyki Współczesnej w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (październik 2018 roku.).

Ostatnia kompozycja napisana dla *Surrealistic Five* to „2xH” Michała Dobrzyńskiego. Z muzyką Michała Dobrzyńskiego wiąże mnie mocna więź, jako że przyjaźnimy się od czasów studiów, czyli już ponad 15 lat. Wykonywałem i dokonałem prawykonań jego utworów fortepianowych: „5 etapów”, „Scherzo-Fantazja”, 3 Preludia kolędowe, *Pentagram* oraz utworów na skrzypce i fortepian: „Orlikowe płasy” i *Afterglow of Atlantis*. Nagrałem też dla wytwórni DUX jego *Continuum* na dwa fortepiany i dwie perkusje (z Mariuszem Klimsiakiem, Janem Weznerem i Mateuszem Krawczykiem). Poza wspomnianą już płytą *BMF Piano Trio* z utworami Panufników, Mycielskiego, Kulenty i Bargielskiego, nagrałem dla wytwórni *Acte Préalable* kompozycję Marcina Kopczyńskiego *Concerto da camera per chitarra "Tre immagini"* op. 41 (2006) (wraz z gitarzystą Krzysztofem Meisingerem).

23 listopada b.r. podczas festiwalu TransVokale w Frankurcie nad Odrą wraz z Herbert Piano Trio i Sigma Vocal Ensemble wykonaliśmy po raz pierwszy kompozycję Szymona Gadziemby-Trytka „Elegia na odejście pióra atramentu lampy” do słów Zbigniewa Herberta na żeński sextet wokalny i trio fortepianowe. Powtórzyliśmy ten program podczas kolejnych koncertów w Studiu koncertowym im. Jeremiego Przybory Polskiego Radia PiK w Bydgoszczy oraz w Studiu im. Władysława Szpilmana Polskiego Radia w Warszawie.

Bardzo cenny jest dla mnie fakt, że wielokrotnie byłem proszony o współudział w rejestracji płyt do przewodów doktorskich i habilitacyjnych. Dotychczas były to realizacje z Kamilą Kułakowską (pieśni Johanna Brahmsa, Richarda Straussa i Hermanna Reuttera), Ingridą Gápovą (pieśni Mikulaša Schneidera-Trnavskiego), z Michałem Szałachem (Sonata skrzypcowa, Fantazja i Andante Tadeusza Paciorekiewicza), Bolesławem Siarkiewiczem (III Sonata skrzypcowa a-moll George'a Enescu) i z Marią Machowską (Transkrypcje na skrzypce i fortepian z baletów: *Pulcinella*, *Baiser de la fee*, *Pietruszka* i opery *Mawra* Igora Strawiańskiego oraz *Harnasi* i *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego).

Wreszcie, jestem bardzo szczęśliwy, że mimo mojego oddania muzyce kameralnej miałem okazję wystąpić kilkakrotnie w bardzo ciekawym repertuarze koncertowym z orkiestrami wykonując: XIX Koncert fortepianowy F-dur KV 459 i Koncert na dwa fortepiany Es-dur KV 365 Wolfganga Amadeusza Mozarta, IV Koncert fortepianowy G-dur op. 58 i Koncert potrójny C-dur op. 56 Ludwiga van Beethovena, II Koncert fortepianowy f-moll op. 21 Fryderyka Chopina, I Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara.

Działalność organizacyjna i promocyjna

Od 2016 roku jestem kierownikiem Międzywydziałowego Zakładu Kameralistyki Fortepianowej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Podczas swojej kadencji zorganizowałem Akademicki Konkurs Liryki Wokalnej „Cztery pieśni, cztery emocje, trzy języki” połączony z Seminarium Marcina Kozieła (2017) oraz wykład i warsztaty profesora Marcina Sikorskiego (2018).

W roku 2017 objąłem funkcję managera, a obecnie kanclerza *Paderewski Piano Academy* w Bydgoszczy - unikatowej inicjatywie Towarzystwa im. I. J. Paderewskiego, oferującej jedyne na świecie *masterclass* umożliwiające pianistom pracę nad koncertami fortepianowymi z orkiestrą symfoniczną. Na potrzeby jubileuszowej X edycji *Paderewski Piano Academy* napisałem tekst pt. „A prośby do dyrygenta? Szeptem lub w garderobie”, będący podsumowaniem dziesięciu edycji Akademii oraz mojego spojrzenia na problematykę wykonawstwa z orkiestrą.

W tym roku zostałem prezesem Fundacji im. Piotra Orawskiego i dyrektorem artystycznym Festiwalu „Muzyka w Willi Blumwego” - koncertów w studiu koncertowym Polskiego Radia PiK w Bydgoszczy.

Moje koncerty były transmitowane przez Polskie Radio „Dwójka” i Radio RTS Swiss. Występowałem w audycjach lokalnej telewizji i radia opowiadając o swoich projektach, działalności akademickiej i promując swoje środowisko artystyczne.

Działalność pedagogiczna

Początkowo pracowałem na Akademii Muzycznej w charakterze akompaniatora i korepetytora na wydziałach instrumentalnym i wokalnno-aktorskim. Równolegle przez kilka lat uczyłem fortepianu dodatkowego na wydziale Kompozycji, Teorii Muzycznej i Reżyserii Dźwięku. W roku 2011 zacząłem prowadzić przedmioty nauka akompaniamentu z elementami gry a'vista i zespoły kameralne. Od tego czasu kilka prowadzonych przeze mnie zespołów otrzymało nagrody i wyróżnienia na kolejnych edycjach Turnieju Kameralnego w Bydgoszczy. Od sześciu lat dzielę klasę fortepianu z profesorem Ewą Pobłocką i kilku naszych studentów sięgało po ważne nagrody na międzynarodowych konkursach. Miałem też przyjemność przeprowadzić Konsultacje metodyczne dla nauczycieli klas fortepianu w szkołach muzycznych w Namysłowie i Chełmnie.

W swojej pedagogice staram się zawsze być partnerem dla studentów. Nie narzucać im arbitralnie swoich rozwiązań, ale pokazywać ciąg myślowy i przesłanki historyczne, faktograficzne i artystyczne prowadzące do konkretnych decyzji i rozwiązań. Zawsze interesuje mnie szeroka perspektywa; nie tylko rozwiązanie problemu technicznego czy artystycznego konkretnego fragmentu, ale umiejętność zobaczenia go w kontekście analogicznych miejsc innych podobnych kompozycji. Sam w swojej edukacji zetknąłem się z wieloma osobowościami pedagogicznymi. Kontakt z nimi i wnioski jakie wyciągam z ich sposobu przekazywania wiedzy, staram się przekładać na indywidualne podejście do każdego ze studentów. Uważam się za osobę dla której muzyka i gra na fortepianie to pasja. Tą pasją staram się zarażać pracujące ze mną osoby.

Podsumowanie

Życie stawiało na mojej drodze muzyków, którzy zapraszali mnie do poznania swoich muzycznych fascynacji. Będąc klasycznie wykształconym pianistą z bardzo sprecyzowanym centrum odniesień (co starałem się wykazać w powyższych akapitach) - poznawałem równolegle świat „nieklasyczny”: od 12 roku życia grałem w Big - Bandzie, combach jazzowych, zespołach dixieland czy funky. Grałem muzykę taneczną i cyrkową, występowałem również na statkach rejsowych. Studiowałem muzykę dawną (klawesyn), co miało swoją kontynuację w grze na fortepianach historycznych. Przeciwwagą dla *ars antiqua* okazała się *ars nova*, z prawykonaniami kompozycji m. in.: Hanny Kulenty, Marcina Maseckiego, Michała Dobrzyńskiego. Poznanie tych wszystkich odcieni muzyki, daje mi poczucie bycia muzykiem. Muzykiem grającym na fortepianie.

Dzieło artystyczne

Główne osiągnięcie w rozumieniu art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789):

Album CD wydany w 2018 r. przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Bydgoszczy:

Russian Album:

MODEST MUSSORGSKY/Modest Musorgski

1. *Где ты, звёздочка? (Gdzie jesteś, Gwiazdeczko?)* słowa N. Grekov

Детская (W izbie dziecięcej), słowa M. Musorgski

2. *С няней (Z nianią)*

3. *В углу (W kącie)*

4. *Жук (Żuk)*

5. *С куклой (Z lalą)*

6. *На сон грядущий (Przed zaśnięciem)*

7. *Кот Матрос (Kot Matros)*

8. *Поехал на палочке (Jazda na kijku)*

PIOTR I. TCHAIKOWSKY/Piotr Czajkowski

9. *Ночь (Noc) op.60/9*, słowa: Y. Polonsky

10. *Забуть так скоро (Zapomnieć tak szybko)*, słowa: A. Apukhtin

11. *На сон грядущий (Przed zaśnięciem)*, op. 27/1, słowa: N. Ogaryov

MODEST MUSSORGSKY

Песни и пляски смерти (Pieśni i tańce śmierci), słowa: A. Goleniszczew-Kutuzow

12. *Колыбельная (Kołysanka)*

13. *Серенада (Serenada)*

14. *Трепак (Трепак)*

15. *Полководец (Pułkownik)*

16. *Где ты, звездочка? (Gdzie jesteś, Gwiazdeczko?) – z wiolonczelą arr. B. Wezner/F. Syska*

AGATA SCHMIDT – mezzosopran

BARTŁOMIEJ WEZNER – fortepian

FILIP SYSKA - wiolonczela (16)

Nagranie w Sali koncertowej Filharmonii Pomorskiej, reżyser nagrania: Andrzej Lupa

Muzyka zawarta na płycie to owoc mojej wieloletniej współpracy z Agatą Schmidt; muzycznego partnerstwa, które być może najbardziej definiuje moje postrzeganie współpracy kameralnej. Jak wspominałem Agata była jedną z moich pierwszych studentek po rozpoczęciu pracy w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Szczęśliwy traf, który umieścił mnie w 2006 roku w klasie profesor Hanny Michalak, miał odcisnąć duże piętno na mojej przyszłości artystycznej. Zajęcia z Agatą szybko przestały mieć wymiar zwykłych lekcji akompaniamentu. Wydaje się, że nie zadziałał fenomen pokrewnych dusz, ale raczej wzajemnego szacunku i dialogu. Jak to określił Jerzy Marchwiński: „dwa monologi dialogu nie tworzą”¹, a my potrafiliśmy rozmawiać, słuchać i z tego czerpać. Jeszcze inne ciekawe zdanie profesora Marchwińskiego: „przecież osobowości nie muszą być identyczne, wystarczy, jeśli są pokrewne”²- pasuje idealnie do naszego duetu.

Muzyka Musorgskiego i Czajkowskiego towarzyszyła nam niemal od początku wspólnego grania. Podczas Międzyuczelnianego Konkursu Muzyki Słowiańskiej w Katowicach w 2008 roku Agata otrzymała wyróżnienie za wykonanie pieśni Piotra Czajkowskiego *Nocz*, a w finale konkursów im. Karola Szymanowskiego i Kiejstuta Bacewicza wykonywaliśmy fragmenty *Z izby dziecięcej* Musorgskiego. Również podczas Konkursu Ady Sari w kategorii Pieśni, Agatę doceniono nagrodą za wykonanie tego cyklu. Na koncercie kończącym Podyplomowe Studium Pieśni UMFC wykonywaliśmy fragmenty *Pieśni i tańców śmierci*. Utwory te były stale w naszym repertuarze otoczone wieloma innymi pieśniami z kręgu rosyjskiej liryki wokalne.

Zestawienie *Z izby dziecięcej* oraz *Pieśni i tańców śmierci* wydaje się niezwykle naturalnym zabiegiem. Życie i śmierć; niewinność dziecka i podstępne sztuczki śmierci zamykają koło egzystencji i są obecne w rozmyślaniach filozoficznych i artystycznych większości epok. Nas ujęła rozpiętość emocji na jakie zezwala takie zestawienie.

¹D. Szwarzman, *Razem w życiu i muzyce Rozmowy z Ewą Podleś i Jerzym Marchwińskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne S. A., Kraków 2001.

² ibidem.

Musorgski na wielu płaszczyznach zrewolucjonizował formę pieśni. Teresa Malecka napisała: „U źródeł twórczości Musorgskiego stoi zawsze albo słowo, albo obraz.”³. To wysunięcie inspiracji pozamuzycznych na pierwszy plan nadaje kapitalny kąt dla zajmowania się jego twórczością. W moim pojmowaniu świata Musorgskiego, w obu interesujących nas cyklach musiały wystąpić obie te inspiracje jednocześnie. Plastyczność ich ujęcia - charakterologiczna w przypadku *Z izby dziecięcej* i epicka w *Pieśniach i tańcach śmierci*, narzuca skojarzenia wizualne i foniczne. Sam Musorgski mawiał: „(...) moja muzyka powinna być artystycznym odzwierciedleniem mowy ludzkiej ze wszystkimi jej najdelikatniejszym odcieniami”⁴. Jednocześnie możemy dodać, że kompozytor był artystycznie absolutnie zależny od kultury swojego kraju: rosyjskich legend, literatury, religii, historii i obyczajowości.

Modest Musorgski: *Dietskaya/Z izby dziecięcej*, słowa M. Musorgski

Sam motyw starej niani (tak ładnie spinający postaci Musorgskiego i Czajkowskiego w eseju Doroty Kozińskiej napisanym do naszej płyty), to połączenie **obrazów** z własnego dzieciństwa i **słów** które padały z ust jego niani. Sprecyzowanie tych dwóch fenomenów leżących u podstaw cyklu *Z izby dziecięcej*, dało nam podstawę potraktowania tych siedmiu scen dziecięcych składających się na cykl, bardzo aktorsko.

Słów kilka o wydaniu z którego korzystaliśmy. Po pierwszych doświadczeniach i pracą z nutami Polskiego Wydawnictwa Muzycznego z dużą ulgą przeuczyliśmy się wielu fragmentów, aby móc operować już tylko *Urtextem* wydawnictwa Peters (będącego w większości przedrukiem wydawnictwa *Muzgizu* z 1931). Nasze główne zarzuty do polskiego wydania to rozbieżności tekstowe (muzyczne), ale przede wszystkim strywializowane polskie tłumaczenie, zabijające śpiewność i naiwną prawdę bohaterów Musorgskiego.

Kolejność pieśni w cyklu wzbudza również sporo kontrowersji. Pierwotnie Musorgski planował dwa cykle dziecięce: *Z izby dziecięcej* (5 pieśni) i *Na daczy* (4 pieśni). Z drugiej części cyklu zostały wydane tylko dwie: *Jazda na kiju* i *Kot Matros* (w takiej właśnie kolejności) - pozostałe pieśni nie zostały napisane. Jako jeden cykl zostały wydane w edycji Rimskiego-Korsakowa dopiero w 1908 w układzie:

1. Z nianią, 2. W kącie, 3. Żuk, 4. Z lalką, 5. Przed zaśnięciem, 6. Jazda na kiju, 7. Kot Matros.

³ T. Malecka, *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996.

⁴ w T. Malecka, op. cit.

Kot Matros został jednak napisany chronologicznie przed Jazdą na kiju, a kolejność zaplanowana była jako kompozycja czterech pieśni. Układ siedmiu pieśni w wydaniu z 1931 roku słusznie, wg mnie, opiera się na kolejności powstania pieśni.

1. **Z nianiej/Z nianią:**

Z wielkim wyczuciem i dowcipem uchwycona sytuacja dziecka proszącego nianię o bajkę; podrzucającego tematy do opowieści i nie mogącego wybrać, który będzie najlepszy. Warto dodać, że niania nie zostaje dopuszczona w tej scenie nawet do słowa. Sam Musorgski pisał: „(...) Obecne moje życzenie..., żywa nieklasyczna melodia. Pracuję nad mową - dialektem ludzkim, doszedłem do melodii tworzonej przez ten dialekt, doszedłem do ucieleśnienia recytatywu w melodii...”⁵.

Od samego początku więc, mając w uchu śpiewność i plastyczność tekstu, szukaliśmy odzwierciedlenia mowy w muzyce. Ciągłe zmiany metrum, forma uzależniona od słowa czyli rozwoju narracji i jej zmian proponowanych przez Miszę, doprowadziły nas do bardzo swobodnego potraktowania sfery agogicznej pieśni. Podporządkowaliśmy wszystko wiarygodności tej scenki: z jej zawieszzeniami, oddechami i dziecięcą ekscytacją. Partia fortepianu to dla mnie zmieniające się scenografie do opowieści Miszy; jak cudowny komentarz jego stanu emocjonalnego.

2. **W uglu/W kącie:**

Formę tej pieśni narzuca scena i postaci w niej występujące. Furia niani zapowiedziana przez wstęp fortepianu napędza pierwszą część. Motoryczny akompaniament podsycza zarzuty jakie wytaczane są Miszy. Druga część to odpowiedź chłopca, która ewoluje od niepewnego obwiniania o wszystkie nieszczęścia kota po spektakularne odwrócenie ostrza i skierowania go na nianię. Pozwoliliśmy aby emocje obu postaci niosły narrację i kształtowały ekspresję pieśni. Podkreślenie rozdźwięku między zdenerwowaną nianią a skarżącym się Miszą otworzyły zarówno w sferze wokalnno-aktorskiej jak i instrumentalnej możliwości, które podjęliśmy.

3. **Żuk/Żuk:**

Ponownie scena dla jednego bohatera: Misza opowiada niani o swoim spotkaniu z żukiem. Od pierwszych taktów najważniejsze było dla nas oddanie naiwnego, ale jakże

⁵za T. Malecka, op. cit, List Musorgskiego do W. Stasowa z 1876 r.

szczerego przejęcia chłopca. Uporczywy ruch ósemkowy fortepianu poddany „obróbce” harmoniczej, agogicznej i dynamicznej pełni kolejno różne funkcje: najpierw przedstawia ekscytację Miszy, kolejno stanowi kanwę jego rzeczowego opisu budowanego w ogrodzie domku, by w mistrzowski sposób oddać narastające zdumienie i strach przed „straszny” żukiem i następujące po nim „zderzenie”. Całość kończy wzruszające dopytywanie, czy z żukiem aby na pewno wszystko dobrze.

4. Z kukloj/Z lalą:

Pieśń ta z pozoru najbardziej oczywista - kołysanka śpiewana przez dziecko swojej lalce u Musorgskiego ponownie przybiera postać wnikliwej sceny, w której dziecko stara się naśladować dorosłych. Narracja utworu podporządkowana jest zachowaniu dziecka, które jak dorośli denerwuje się, że lalka jeszcze nie śpi, opowiada jej fragmenty bajek i śpiewa kołysankę. Tak jak w całym cyklu, pieśń ta wymaga w większości niemal recytacji, nie śpiewania.

5. Na son graduszczi/Przed zaśnięciem:

Uroczą sceną przedstawiającą modlącą się przed snem dziewczynkę. Sama sytuacja mogłaby sugerować natchnioną pieśń religijną, ale kolejny raz zmysł psychologiczny Musorgskiego odwołuje się do własnych doświadczeń, myślę że nie obcych dla wielu. Otóż dziewczynka rzeczywiście jest przejęta modlitwą z nianią, ale jest jednocześnie zmęczona, boi się, że zapomni o kimś z rodziny za kogo wypadałoby się pomodlić. Wpada w słowotok trąkocząc o wszystkich, o których sobie tylko przypomni. Nie trudno domyślić się, że po chwili gubi się w sytuacji i prosi nianię o pomoc. Dowcip tej sytuacji - wymagający od śpiewaka wielkiej swobody w operowaniu tekstem i dobrego wyczucia czasu, puentuje demonstracją niani i powtórzenie przez dziecko właściwej sekwencji modlitwy. Rola fortepianu komentująca ów „szał” modlitewny, wymagająca płynnego podążania za tekstem i narracją śpiewaka, wymaga również podkreślenia swoistej stylizacji modalnej (np. fragment modlitwy zaśpiewany przez nianię i powtórzony w lekko „falszującej” wersji dziecka).

6. Kot Matros/Kot Matros:

Cykl zamykają dwie pieśni, w których partnerem dziecka jest matka. W tej pieśni Musorgski snuje wariacje na temat poruszony w Żuku. Dziecko w olbrzymim poruszeniu

opowiada jak zauważyło kota czającego się na siedzącego w klatce ptaka. Gdy próbuje odgonić kota przez przypadek uderza się ręką w klatkę. Opowieść pełna jest przejęcia wynikającego z napięć tej historyjki. Rola fortepianu jest wyjątkowo ilustracyjna: z odgłosami skrobania o klatkę, skradaniem kota i wreszcie „łupnięcia” w klatkę. Mama jest tylko adresatem opowieści.

7. Jazda na pałoczke/Jazda na kiju:

Druga z pieśni w której występuje matka; tylko w tej zabiera głos (notabene dzięki jej interwencji pojawia się chyba jedyny w całym cyklu fragment prawdziwie liryczny). Chłopczyk bawiący się w jazdę na kiju (udającym konika) w ferworze zabawy ze swojej zabawki spada. Skarży się na bolącą nogę a z odsieczą przychodzi mama. W znany chyba każdemu z rodziców sposób „zagaduje” boleści dziecka, które już po chwili myśli tylko o nadchodzącej wizycie gości. Partie zarówno wokalna jak i fortepianowa, obarczone są wysokim ciężarem gatunkowym: śpiewak musi zmierzyć się z partią zapowiadającą pieśni asemantyczne, w których rytm, onomatopeiczne dźwięki i pokrzykiwania zastępują tradycyjną melodie; fortepian również dostaje zadania ilustracyjne: galop konia czy utykanie na stłuczonej nodze.

Jedną z idei przyświecających nam w pracy nad tym cyklem to sprostanie opinii Cezara Cui, który powiedział: „Owe obrazki (...) trzeba mówić, ale mówić ściśle przestrzegając intonacji nut, napisanych przez autora”⁶. Spotkałem się z kilkoma interpretacjami *Z izby dziecięcej* rozśpiewanymi ponad stan. Wydaje się, że cykl ten (jak również olbrzymie przestrzenie twórczości wokalne Musorgskiego), potrzebuje nowego typu wykonawcy: aktora, deklamatora i może, na końcu śpiewaka.

Piotr Czajkowski: Pieśni.

Kiedy zastanawialiśmy się nad formą płyty, oczywistym wydało się, że dwa główne ogniwa płyty - cykle *Z izby dziecięcej* i *Pieśni i tańce śmierci* - wymagać będą jakiegoś interludium, płynnego zbilansowania zarówno ich skrajnie emocjonalnych, jak i techniki wokalne i faktury fortepianowej. Pierwszym pomysłem było wypełnienie tej przestrzeni wybranymi pieśniami Chopina: pomysł, który zupełnie się nie sprawdził kompozycyjnie. Wówczas sięgnęliśmy po romanse Czajkowskiego i wydaje się, że było to bardzo szczęśliwe posunięcie.

⁶ za T. Malecka, op. cit.

Nocz/Noc op. 60/9, słowa: Y. Polonsky

Jest to romans Czajkowskiego, który znajduje się w naszym repertuarze najdłużej (wspominałem o nagrodzie za jej wykonanie na jednym z konkursów). Niezwykle przejmujący, sugestywny tekst o niepokoju egzystencjalnym i muzyka podążająca za każdą sugestią, każdym drgnieniem jakie wywołuje w podmiocie lirycznym fascynacja nocą.

Zabyt tak skoro/Zapomnieć tak szybko, słowa: A. Apukhtin

Jedna z bardziej znanych pieśni kompozytora. Długo szukaliśmy do niej klucza zastanawiając się nad jej ostatecznym wydźwiękiem. Postanowiliśmy, nie wywarzając otwartych drzwi, podkreślić ewolucję gorzkiego wspomnienia w dramatyczny, przejmujący krzyk. Bardzo typowym dla Czajkowskiego i być może dla pianisty najważniejszym momentem, staje się długi komentarz fortepianu kończący pieśń. Przywołujący skojarzenia z twórczością pieśniarską Schumanna, daje pioniście jeszcze większą możliwość zajęcia osobistego „stanowiska” wobec omawianych wydarzeń.

Na son Graduszczi /Przed zaśnięciem, op. 27/1, słowa: N. Ogaryov

Nawiązujący tematycznie do piątej pieśni cyklu *Z izby dziecięcej*, w swej istocie przynosi nam zupełnie inne rozwiązanie podobnej sytuacji. Tam gdzie Musorgski skupia się na psychologii wieczornej modlitwy dziecka i stara się uchwycić jej szerszą perspektywę traktując sytuację/modlitwę tylko jako pretekst, Czajkowski uderza w istotę modlitwy: zaangażowanej, dramatycznej potrzebie rozmowy z Bogiem. Jedna z bardziej poruszających pieśni Czajkowskiego.

Modest Musorgski: Pesni i plyasky smerti/Pieśni i tańce śmierci, słowa: A. Goleniszczew-Kutuzow

Tym sposobem, wykorzystując rozlewne frazy i rozmach romansów Czajkowskiego, mogliśmy przedstawić innego Musorgskiego: nadal wykorzystującego swoją nowatorską technikę teatru wokalnego opartego na recytatywie, ale szkicującego epickie obrazy nakazujące głosowi ludzkiemu wykorzystywać wszystkie wcześniejsze zdobycze wokalne. Mimo ciągłych poszukiwań i niezwykle mocnych nawiązań do teatru wokalnego cykl ten ma dłuższą narrację, partia fortepianu zaś wydaje się swoją kolorystyką i fakturą rzucać

wyzwanie orkiestrze symfonicznej. Temat śmierci towarzyszył kompozytorowi od lat 70-tych XIX wieku: „(...) Trudno, zostaną sam. Przecież umierać przyjdzie samemu; wszystkich nas to czeka”⁷. Wyjątkowe piętno na jego fascynacji tym tematem wywarła śmierć Wiktora Hartmanna: „(...) ta niezdarna, durna śmierć kosi bez rozmysłu, nie ocenia czy jest jakiś sens w jej przeklętej wizycie”⁸.

Pierwotnie cykl miał nosić tytuł *Ona* (Śmierć). Po skompletowaniu trzech pierwszych pieśni otrzymał nazwę: *Tańce śmierci*. Dopiero po dołączeniu *Palkowodzca* Musorgski podjął decyzję o pełnym tytule: *Pieśni i tańce śmierci*.

1. Kolybielnaja/Kolysanka

Od pierwszych dźwięków fortepianu powinniśmy odczuć, że uczestniczymy w wydarzeniu niezwykłym. Niewiarygodnie plastyczna scena/fantazja opisująca matkę pielęgnującą umierające dziecko. Pieśń zaplanowana jest na trzy postaci: narratora, śmierć i matkę. Fascynująca jest pieczołowitość z jaką Musorgski zbudował każdego bohatera; używając innych środków wokalnych - oscylując między recytatywem a niemal arią, różnicując agogikę i tempo wypowiedzi. Nagłe zmienności metrum pozwalające na doskonałą zgodność akcentów słownych i muzycznych, świadome „poszarpanie” rytmu nadające większej dramaturgii wypowiedzi matki. Słodycz śmierci przeciwstawiona rozpacz walczącej matki - również wszystkie zabiegi partii fortepianu wynikają i służą tekstowi. Uwypuklenie jęczących i zawodzących interwałów, prostota i powabność zawarta w kuszeniu śmierci, tremolowy ruch odpowiadający wzburzeniu matki - fortepian musi dysponować przebogatą paletą zmiennych energii i kolorów.

2. Serenada/Serenada

Tytuł pieśni określa mocno jej cechy artystyczne i formalne. Serenada jest dużo prościej zakomponowana niż *Kolybielnaja*, gdyż jej podstawowym przesłaniem jest „zagranie” przez Śmierć serenady: zaśpiewanie i zatańczenie swojej ofierze. Tak więc opisowi narratora przypisać możemy atrybuty pieśni, występ Śmierci to pierwiastek taneczny. Mamy więc długimi fragmentami prosty, monotony rytm i lekko archaizującą melodykę, odpowiadającą upiornemu występowi śmierci. Pewne dalekie skojarzenie z muzyką dworską (może sicilianą) sugeruje również pojawianie się w tekście rycerza i zamknięcie całości w występ jakby trubadura. To połączenie prostoty, specyficznej

⁷ za T. Malecka, op. cit., list do Stasowa z 1875.

⁸ za T. Malecka, op. cit., list do P. S. Stawowej z 1873.

powtarzalności (dziś nazwalibyśmy to może transem), które powinno dać hipnotyzujące działanie. Bo efekt tej śmiertelnej serenady jest łatwy do przewidzenia.

3. Trepak/Trepak

Kolejna pieśń cyklu, której motywem jest taniec śmierci. Ludowe pochodzenie i rytm trepaka (tańca ukraińskiego) jest formotwórcze dla tego ogniwa. Ale najpierw mamy wprowadzenie narratora utrzymane w recytatywnym stylu, ale jakby *accompagnato*. Mroczny nastrój wypowiedzi narratora potęguje przewijający się w najniższym głosie fortepianu cytat sekwencji *dies irae*. Już końcówka kwestii narratora wprowadza charakter trepaka, a Śmierć podejmuje go opętańczo, porywając w jego wir starca - pijanego bohatera pieśni. Następuje cudowne zespolenie muzyki i słowa zwłaszcza we fragmencie przedstawiającym zamieć śnieżną i jej wzywania do opowiedzenia śmiertelnej bajki pijakowi. Pozostaje już tylko zaśpiewać biedakowi ostatnią kołysankę. Zawodzenie Śmierci z reflekssem, dalekim echem trepaka, kończy opowieść.

4. Palkowodziec/Pułkownik

Mimo, że wydźwięk semantyczny pierwszych trzech ogniw cyklu jest bardzo przygnębiający można zauważyć, że nacechowany jest pewną ludycznością - przedstawia nieuchronność losu, jako pewne przypowieści ludowej mądrości: ku przestrodze. Jednak dopiero upiorny finał cyklu uzmysławia nam z jak potworną siłą obcujemy. Ostatni z wierszy Goleniszczewa-Kutuzowa natchnął Musorgskiego do stworzenia tryumfalnego, zwycięskiego marszu Śmierci pokazującej swoje prawdziwe oblicze wiecznego zwycięzcy. O ile w poprzednich pieśniach kusi, mami i uwodzi swoje ofiary, teraz pokazuje nam, że na samym końcu i tak będzie tryumfować.

Muzyka i słowo wiodą nas przez szalone wizje. Najpierw bitewnego szału ludzkiego, splątanych losów, które nie chcą wiedzieć, że gotują sobie wspólny koniec. Gdy opada kurz, na wzgórzu pojawia się prawdziwy zwycięzca bitwy i zaczyna swą wielką pieśń, objawiając światu swoją przewagę.

Pieśń jest bardzo wymagająca wokalnie i pianistycznie. Aby najlepiej przyłożyć ją do walorów głosowych Agaty, postanowiliśmy przetransponować ją o interwał sekundy w dół. Zabieg ten pozwolił śpiewaczce operować swobodniej głosem i nie ująć nic z wyjątkowego dramatyzmu muzyki. Znalezienie dobrego balansu w tej obniżonej tonacji zwłaszcza dla początkowego fragmentu opisującego bitwę - *alla guerra* było nie małym wyzwaniem.

Bardzo pomogła dyscyplina rytmiczna i dykcja wokalistki oraz oszczędniejsze operowanie pedałem.

W przygotowaniach Pieśni i tańców śmierci musiałem zmierzyć się z orkiestrowym opracowaniem tego cyklu przez Dymitra Szostakowicza, które samo w sobie kongenialne - zaczęło narzucać mi pewne rozwiązania barwowe i kolorystyczne. Myślę, że podobnie w uszach pianistów żyje Ravelowska wersja Obrazków z wystawy: dając z jednej strony obezwładniające wrażenie ograniczeń fortepianu w konfrontacji z potęgą orkiestry, z drugiej zaś olbrzymi obszar inspiracji. Mam nadzieję, że choć część ich słyhać w naszym odczytaniu tej partytury Musorgskiego.

Gdzie ty, Zwiadczo?/Gdzie jesteś, Gwiazdeczko? słowa N. Grekov

Płyte otwiera i zamyka pieśń 17-to letniego Musorgskiego *Gdzie ty, Zwiadczo?*. Bezpośredniość przekazu i dojrzałość tego utworu zawsze przynosi mi skojarzenie z podobnymi atrybutami pierwszych pieśni Szymanowskiego (młodość nie zawsze musi wszystko wiedzieć; czasem wystarczy, że czuje). Kiedy tylko nagraliśmy tą pieśń, dopadło mnie przeświadczenie, że to nie może być nasze ostatnie słowo. Tego samego wieczora wysłałem nuty do wiolonczelisty Filipa Syski z pytaniem czy słyshi w tym utworze miejsce dla wiolonczeli. Po ostatniej sesji nagraniowej wygospodarowaliśmy jeszcze chwilę czasu i dość spontanicznie (z wydatną pomocą reżysera nagrania profesora Andrzeja Lupy), nagraliśmy wersję z Filipem, a brzmienie jego wiolonczeli nadało tej pieśni jeszcze inny wymiar, wspaniale dopełniając się z głosem Agaty.

Posłowie

Ze wzruszeniem zadedykowaliśmy płytę pamięci Violi Naryvskiej, asystentce profesor Michalak i nauczycielce Agaty. Viola, pochodząca z Białorusi operowała doskonale zarówno językiem polskim jak i rosyjskim. Wywarła olbrzymi wpływ na swobodę z jaką Agata operuje językiem rosyjskim. Dzięki niej mieliśmy oboje zawsze dostępne bardzo osobiste tłumaczenia, a ja świetną transliterację fonetyczną. Niestety Viola przegrała chorobę z rakiem w 2013 roku...

Bartholomiej Nermer