



LIPINSKI
ROYAL FIDELITY



FILHARMONIA
NARODOWA



ORKIESTRA KAMERALNA FILHARMONII NARODOWEJ
JAN LEWTAK KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE

CZTERY PORY ROKU

SKRZYPCE
MARIUSZ PATYRA

VIVALDI

SONETY > AGNIESZKA OSIECKA
CZYTA > KRZYSZTOF KOLBERGER



Antonio Vivaldi

➡ Cztery pory roku



SKRZYPCE
MARIUSZ PATYRA

ORKIESTRA KAMERALNA FILHARMONII NARODOWEJ

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
JAN LEWTAK



SONETY
AGNIESZKI OSIECKIEJ CZYTA **KRZYSZTOF KOLBERGER**

PRZEKŁAD SONETÓW VIVALDIEGO
KRZYSZTOF LIPKA

ZAWODY PORZĄDKU Z FANTAZJĄ

Nic się zapewne w muzyce poważnej nie równa popularnością z *Porami roku* Vivaldiego. Każdy, bez względu na wiek i rzeczywistą głębię zainteresowań muzycznych, zna te cztery dzieła, lubi i chętnie się do nich – choćby jako jedy-nych – przyznaje. Skąd to powodzenie, skąd taki wybór? Akurat te cztery spo-śród wszystkich dzieł Vivaldiego? Czyż są lepsze od pozostałych 450 koncertów? Czy może *Noc, Szczygieł albo Burza morską* – wymienimy tylko najbardziej zna-ne z programowych – nie są lepsze, ciekawsze, efektowniejsze? I niby dla-czego? Jak to zmierzyć? A ileż tych koncertów, bezimiennych dla nie wprowadzo-nych w sprawę melomanów, jak cudowny a-moll czy h-moll, jest bez wątplenia, w sposób oczywisty lepszych od *Czterech pór roku*? A nieprawdopodobnie piękne koncerty na mandolinę? A na fagot?

Przecież sam taki wybór, czterech koncertów przeciw 450, musi świadczyć o nieodpowiedzialności. Przecież chciałoby się od razu co do nich – śladem



Quantza – zaprotestować, że cała muzyka Vivaldiego to tylko i wyłącznie rutyna, chciałoby się stwierdzić – za Strawińskim – że „rudy ksiądz” czterysta razy napisał ten sam koncert. Do tego bowiem prowokuje bałwochwalczy zachwyt milionów nad *Porami roku*. Prowokuje swą arbitralnością i niesprawiedliwością.

A jednak coś jest, coś być musi w tym, że właśnie *Cztery pory roku* podbiły świat bardziej niż pozostałe koncerty i niż sam Vivaldi. Znajdą się bowiem nawet i tacy odbiorcy, którzy zachwycają się *Porami roku* nie wiedząc, kto je stworzył i kiedy. I chociaż o *Czterech porach roku* napisano już bez wątpienia wszystko i to zapewne kilkaset razy, z wszystkich przytoczonych powyżej powodów mam ochotę właśnie nad tą muzyką po raz nie wiem który się zadumać. Uczynię to jednak krótko, jako nieodzowny wstęp do rzeczy samej.

Można wybrzydzać i się złościć, bo niesprawiedliwość historii wobec arcydzieł zawsze drażni, ale nie zmieni to faktu, że te cztery koncerty to właśnie niewątpliwe arcydzieła. Choć, jak mi się wydaje, w tym samym stopniu, co bez mała wszystkie koncerty Vivaldiego. Wenecki arcymistrz należy bowiem (przynajmniej w zakresie

5.

1) „Den müden Gliedern nimmt all ihre Ruhe“
2) „die Furcht vor den Blitzen, den heftigen Donnerschlägen“
3) „und den Flügen und der wütenden Schar der Brummer“



muzyki instrumentalnej) do twórców o wyjątkowo wyrównanym artystycznym poziomie.

Pory roku, napisane w Mantui, ok. roku 1720, to cztery pierwsze koncerty z cyklu 12 dzieł pod wspólnym tytułem *Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione op. 8.*, wydane w Amsterdamie w roku 1725. Cykl to dość niejednorodny, mieszający pół na pół charakter poszczególnych pozycji, właśnie przez dość niekonsekwentne stosowanie programowości, a także zespolenie w jednym tomie dzieł

znacznie oddalonych czasem powstania oraz przez dodatkowe włączenie dwóch koncertów alternatywnych na skrzypce lub obój (nr nr 9, 12).

Jednak wszelkie te pozorne sprzeczności w budowie dzieła wyjaśnia właśnie *tytuł*, którego sens najlepiej oddaje wolny przekład *Zawody porządku z fantazją*. A może też z powodu wspomnianej niejednorodności zbiór jest szczególnie barwny, nim bowiem właśnie zachwycali się wszyscy; spośród Włochów sam papież Benedykt XIII. Szczególnie podziwiali te koncerty Francuzi, których muzyka wykazywała już od średniowiecza najsilniejszą skłonność do programowości. Zachwycał się *Porami roku* sam Jan Jakub Rousseau, i również sam Ludwik XV – dwaj znawcy sztuki o dość rozbieżnych gustach. Rousseau napisał na kanwie *Wiosny* wariacje na flet solo, Michel Corrette stworzył wielki motet na sola, chór i orkiestrę na podstawie tego samego koncertu, a Nicolas Chedeville posłużył się materiałem *Wiosny* i *Jesieni* do skomponowania dzieła na zespół o typowo francuskim składzie: dwoje skrzypiec, musette i basso continuo.



Koncerty *di prete rosso* to w swej epoce pewne historyczne *novum*. Ogólnie przyjmuje się bowiem, że to właśnie Vivaldi stworzył solowy koncert skrzypcowy. Nieco przy pomocy Albinoniego. Twórczość poprzedzającego naszego mistrza z weneckiej chiesa della Pieta innego skrzypka, Giuseppe Torellego, winna co najwyżej uchodzić za zapowiedź gatunku koncertowego, gdyż ani w koncepcji formalnej, ani w wirtuozerii, ani w wyrazie nie wpadł jeszcze Torelli na ten trop, który odkrył Vivaldi.

Dopiero u Vivaldiego partia solowa staje się popisowa, swobodniejsza od tutti, z którym dialoguje i obarczona elementem narracyjnym, dopiero u Vivaldiego zespołowe ritornele rozprzestrzeniają się na szerokie płaszczyzny, tu dopiero mamy zapowiedź tej linii solowego koncertu, która konsekwentnie prowadzi do klasyków wiedeńskich, romantyków i aż w głąb ostatniego stulecia. To Vivaldi zdecydował o trzyczęściowości, wprowadził budowę rondową, zastosował organizując formę basy, progresję uczynił zasadą melodycznej, rytmicznej i harmonicznym motoryki.



Vivaldi

9



A przecież to właśnie Vivaldi mógłby powtórzyć za Chamfortem:
łatwiej było mnie prześcignąć, niż mi dorównać





Vivaldi

11



Sam doskonały wirtuoz, o którym znany meloman frankfurcki, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, powiadał, że *palce stawia w tak wysokich pozycjach, iż mu nie starcza miejsca dla smyczka*, pierwszy wprowadził chwyt wirtuozowskie, stosowane potem przez wieki, biegniki łączone z ozdobnikami, arpedžia w na wyższych pozycjach, bariolaże. Co więcej, to on, już tutaj, u zarania koncertu, zastosował pierwsze jasne zasady estetyczne (potem co prawda stopniowo eliminowane) takie jak prostota, kontrasty części, równowaga solo i tutti, epizody malarstwa dźwiękowego, ważne elementy humoru. To dzięki Vivaldiemu wszystko to dla nas jest dzisiaj oczywiste.

Spójrzmy jednak także na to, co oczywiste bynajmniej nie jest. To chociażby mianowicie, że w opinii Vivaldiego koncert mógł być, choć nie musiał, utworem programowym, że motywy ilustracyjne powinien realizować głównie instrument solowy, a zespół był za to nośnikiem nastroju, że sposoby łączenia solo i tutti można różnicować i stopniować, i dołączać do instrumentu koncertującego kolejne, dodatkowe instrumenty, że w partyturę można

także wpisać poetyckie wskazania, całość zaś opatrzyć literackim komentarzem.

Wszystko to na samym początku dziejów koncertu, w dorobku pierwszego jego twórcy. Muzyka Vivaldiego wydaje się nam tak naturalnie sama przez uszy płynąca, że chętnie zapominamy o tym, do jakiego stopnia był on kompozytorem odkrywczym. A tymczasem wszystkie te pomysły i rozwiązania są na tamtym etapie niemal niewiarygodne; a nas tylko dlatego dziś nie zaskakują, że Vivaldiego już rychło dosłownie wszyscy naśladowali. A przecież to właśnie Vivaldi mógłby powtórzyć za Chamfortem: *Łatwiej było mnie prześcignąć, niż mi dorównać*.

Ale zatrzymajmy się w końcu przy tym, do czego zmierzam: przy owym literackim komentarzu, czyli przy czterech sonetach stanowiących rodzaj motta, wprowadzenia, obrazowego programu do dzieł muzycznych – pomysł ostatecznie wyeksploatowany dopiero przez neo- i postromantyków. Czyż bowiem nie tu jest odpowiedź na pytanie o niezwykłą i niewytłumaczalną popularność *Czterech pór roku*? Oczywiście, właśnie tu, w owych *sonetti dimostrativi*.



Sam zatem pomysł, czy też punkt wyjścia, był w tym poczwórnym arcydziele muzycznym niewątpliwie literacki. *Pory roku* nie mogły powstać wcześniej – jak to często bywało w romantyzmie – niż kompozytor znalazł do nich ów literacki wstęp. Sama koncepcja cyklu wskazuje na pierwotną znajomość sonetów Vivaldiego, który nawet w opisowym wprowadzeniu, stanowiącym dedykację dzieła dla hrabiego Morzina, zaznacza, że *sonety dokładnie wyjaśniają, co zostało opisane muzyką*. Rodzaj tej zależności, odpowiednie wersety umieszczone dokładnie w odnośnych miejscach nut, dzielone pomiędzy paralelne epizody samych koncertów, zdecydowanie wskazują na to, że muzyka powstawała według precyzyjnie wcześniej dobranego i przemyślanego tekstu poetyckiego. Kolejność odwrotna wyklucza tak daleko posuniętą dokładność w zgodności obu warstw, muzycznej i literackiej. Potwierdzają to liczne detale; niektóre na przykład słowa pisane w tekście sonetów dużą literą są następnie wypunktowane w partyturze, co właśnie wskazuje na pierwotność wiersza wpływającego na strukturę koncertu.



I tutaj wyjaśnia się doskonale – tytuł dzieła: *Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, ów spór harmonii z inwencją, czyli lepiej rzecz właśnie: owe zawody porządku z fantazją, to nie tylko przeciwstawienie koncertów programowych koncertom czysto muzycznym, ale także wewnątrz każdej z Pór roku też samo przeciwstawienie. Został tu bowiem ukazany człowiek w przyrodzie, odmalowano zanurzenie człowieka w przemienności natury, w cyklu rocznych przeobrażeń świata oraz polowych radości i prac.

Tutti to *Armonia*, solo zaś to *Invenzione*. Przyroda stanowi porządek, a człowiek wnosi w nią fantazję. Skrzypce, solowy instrument,



koncertujący – reprezentują człowieka; o tym świadczą powierzone tej partii motywy ilustracyjne: nie jest to przyroda sama, ale *imitazione della natura*. To pokazuje indywidualizm instrumentu solowego na tle reszty. Owa reszta, tutti – reprezentuje świat, w którym zanurzony, zamknięty jest człowiek. Człowiek jest podmiotem narracji, zaś świat jest jej tematem i tłem. Koncepcja prosta i oczywista. I genialna w swej prostocie.

Wszystkie motywy ilustracyjne, w całym swym bogactwie i różnorodności, takie jak liczne głosy ptaków (kukułka, turkawka, łuszczał), szczekanie psa, szum wiatru, szmery strumieni i zbóż, deszcze i burze, proszenie śniegu, a nawet kroki pijaka i szczekanie zębami na ziąbie, są misternie wtopione to w partię skrzypiec, to w partię tutti, bowiem człowiek dialoguje z naturą, współżyje z nią. I sam jest przecież jej dzieckiem.

I wszystko to zostało wypowiedziane tylko smyczkami wspartymi *basso continuo*! Cała ta tak skromna, tak oszczędna w środkach i dzięki temu tak uniwersalna muzyka jest naśladowaniem natury, początkiem eleganckiego malarstwa dźwię-

kowego, typowo barokowym realizmem, jest zarazem malowniczym poematem i retoryką efektów, i wielkim, żywotnym, teatralnym stylem. To dlatego Marc Pincherle nazwał Vivaldiego „wielkim romantykiem”.

Vivaldi zapoczątkował modę na przedstawianie pór roku muzyką. Ale choć tylu kompozytorów, znęconych sławą dzieła Vivaldiego, podejmowało ten sam temat, żaden z innych, tak licznych autorów *Pór roku*, nigdy nie dorównał weneckiemu geniuszowi. Z tego właśnie, opisanego powyżej powodu, że genialne pomysły są zarazem jednostkowe. Nigdy już nie doszło do tak wspaniałego zespolenia porządku z fantazją czy też do tak efektownych ich zawodów. Nikt już nigdy w tak oczywisty i przejmujący sposób nie ukazał człowieka na tle natury, jego zgodnej symbiozy z przyrodą, jego harmonijnego współgrania ze światem. Symbiozy i współgrania, które są zarazem zgodnością i walką, porządkiem i fantazją.

Teraz kwestia sonetów, może najtrudniejsza, może nie do rozwikłania. Wiele powstało na ich temat przypuszczeń i hipotez od czasu, kiedy O. Klauwell uznał Tassa za autora tych czterech wierszy (1910), przez próby innych atrybucji, przez



podejrzanie, że sonety napisał Vivaldi samodzielnie, aż do przeważającego obecnie poglądu, że utwory te muszą pozostać anonimowe. Trudno mi się tutaj wykręcić od ustosunkowania się do tych rozmaitych koncepcji, tym bardziej, że oryginalny tekst włoski sonetów też wiele podpowiada. Idzie o jego poziom. Sonety te to obrazki rodzajowe, o których można śmiało powiedzieć, że nie będąc zbyt oryginalne, są — dość udane. O autorstwie Tassa czy innego wielkiego poety nie może być w ogóle mowy. Przeciętny język, liczne niezręczności składni, niewyszukane rymy, nieudolność wersyfikacji i rytmu, ani śladu sylabotoniki — wszystko to wskazuje jednoznacznie na amatorskie pióro.





Nie znaczy to, że sonety są całkiem pozbawione wartości, poezja nieprofesjonalna z czasów Vivaldiego nie może dzisiaj być całkiem nieciekawa. Kto zatem mógł napisać te sonety? W Wenecji (czy też nawet w Mantui) za czasów powstania *Pór roku* anonimowi autorzy podobnej poezji, nie biorąc pod uwagę przyjezdnych, liczyli się co najmniej na setki; każdy wykształcony obywatel *Serenissimy* był w stanie spłodzić lepszy czy gorszy sonet.

W tym kontekście osobiste autorstwo Vivaldiego nie może być całkowicie wykluczone. Kompozytor był człowiekiem bystrym, o dużej inteligencji, o niezwykłych uzdolnieniach, które nie ograniczały się bynajmniej do spraw muzycznych, wreszcie to przecież człowiek pióra. Jeżeli więc nie możemy orzec, że Vivaldi te cztery sonety sam napisał, to bez wątplenia nie możemy także twierdzić, że nie byłby potrafił napisać sonetu; przeciwnie, jest raczej mało prawdopodobne, by ułożenie wiersza przekraczało jego możliwości.

Nie mam zamiaru tutaj jednak przychyłać się do poglądów, jakoby Vivaldi sam był autorem poetyckiego komentarza do *Pór roku*. Przeciwnie, wydaje mi się,

że mistrz z chiesia della Pieta napisałby podobne sonety znacznie piękniej. Za najprawdopodobniejszą i zarazem bezpieczną koncepcję wypada zatem rzeczywiście uznać autorstwo anonima. Wyobrażam sobie sytuację, w której kompozytor sięga po gotowe wiersze kogoś z przyjaciół, czy też wręcz o ich napisanie prosi; takie gesty były wówczas (i zapewne nie tylko wówczas) bardzo w modzie. Trudno mi twierdzić, że sonety, stanowiące wstęp literacki do *Pór roku* Vivaldiego, nigdy nie były przekładane na polski. Wiem natomiast, że nigdzie się i nigdy z ich tłumaczeniem nie zetknąłem, co więcej samo istnienie podobnego przekładu wydaje mi się raczej mało prawdopodobne. A tymczasem właśnie te przeciętne sonety, do których *il prete rosso* przyłączył genialne dzieło muzyczne, uważam za szczególnie godne znajomości, a nawet więcej, sądzę, że od czasu do czasu należałoby – tak jak sobie tego życzył sam Vivaldi – odczytać je przed wykonaniem i wystudiowaniem jego cyklu koncertów.

Jest to ważne, ponieważ tylko i wyłącznie w owych wstępnych wierszach kryje się rzeczywista i faktyczna inność (a nie lepszość) *Pór roku*, ich odrębne



miejsce wśród pozostałych koncertów Vivaldiego. Skoro nie możemy twierdzić, że cokolwiek w samej muzyce spowodowało oszałamiającą karierę tych koncertów, musimy przyjąć, że dołączone do nich sonety i ich instrumentalne odbicie bezwzględnie przyczyniło się do tej popularności. Pomysł literacki i jego rewelacyjne ucieleśnienie w muzyce to w gruncie rzeczy jedyny punkt, którym *Pory roku* górują nad pozostałą spuścizną Vivaldiego.

Przekład wyszedł mi tak jak wyszedł. Nie jest to poezja szczególnie zapładniająca i sprowadzająca natchnienie. W tym musiał osobiście pomagać mi Vivaldi. Liczne





... tak jak sobie tego życzył sam Vivaldi,
sonety należałoby odczytać przed wykonaniem
i wysłuchaniem jego cyklu koncertów ...



potknięcia oryginału prowokowały mnie do stanowczej autoryzacji, by po polsku wszystko lepiej wypadło niż w starowłoskim. Toteż tu i ówdzie – przyznaję – wkraść się do moich zawodów ze starowłoską materią nieco więcej fantazji niż porządku. Wydaje mi się jednak, że najważniejsza jest tu potoczystość wiersza, a także pewna gładkość konwencji tej bardzo przecież skonwencjonalizowanej poezji. Wersyfikacja i rytmika nie zostały przeze mnie zastosowane w zgodzie z tekstem pierwotnym, ponieważ właśnie w tym względzie panuje w sonetach oryginalnych całkowita dowolność. W sonecie ostatnim zachowałem to, co go odróżnia od poprzednich, zastosowanie pierwszej osoby. Dlaczego autor włoskiego oryginału tak postąpił? Widać zima, jako ta pora roku, która najbardziej doskwiera, najsilniej też każdego osobiście dotyka, bezpośrednio i dojmująco. Vivaldi zresztą także zapewne myślał podobnie, obdarzając i wyróżniając swą Zimę najbardziej dotkliwymi dysonansami.

... sonety dokładnie wyjaśniają, co zostało opisane muzyką ... Odpowiednie wersety umieszczone dokładnie w odnośnych miejscach nut, dzielone są pomiędzy paralelne epizody samych koncertów ...



Wiosna

Wiosna już nadeszła i ptaki wesoło
Radosną swą pieśnią wieszczą jej przybycie;
Zefir łagodnym tchnieniem fale toczy wkoło
Potoków, co rwą bystro, skąpane w błękie.

Błyskawice i grzmoty, które w krąg słyszycie,
Wysłano, by ogłosić nowej wiosny tchnienie;
Ptaszęta przerywają zimowe milczenie,
Znowu śpiewem swym dzwoniąc na podniebnym szczycie.

I wnet się rozchodzi nad pola i drzewa
Szmer kwiatów, traw i liści w noworodnej pysze,
Kózka drzemiąc na słońcu gnuśnie się wygrzewa;

Wiejska kobza ją do snu łagodnie kołysze.
Pasterz nimfę porywa, a w tańcu im śpiewa
Wiosna, zaglądając w lśniących oczu ciszę.

Lato

W pełni lata, gdy słońce wysoko w zenicie
Ludzie i stada więdną od spiekoty.
Kukułka zakuka i ptasie zaloty
Turkawek i szczygłów budzą leśne życie.

Zefirek powiewa, lecz wnet go wypiera
Boreasz swarliwy i rusza swą drogą.
Na łące pasterz nagle zdjęty trwogą
Przeczuwa wichurę i w niebo spoziera.

Porzuca odpoczynek, zrywa się po chwili,
Z niepokojem czeka błyskawic i grzmotów.
A muchy tną natrętnie i wirują rojem.

Tak, pasterz zna przyrodę, instynkt go nie myli:
Już niebo błyska, piorun walić gotów
I grad łamie zboże, co na polu stoi.







Jesień

Tańcami i śpiewem świętują wieśniacy
Radość z pomyślnego na swych łąkach zbioru.
Wielu z nich się z Bachusem zadawszy po pracy,
W sen zapada, nie bacząc na rozmach wieczoru.

Porzucają zajęcia, tańczą i śpiewają,
Na co rzeńskie powietrze skutecznie nakłania,
Zaproszenia jesieni skwapliwie słuchają,
Ciągnąc huczne zabawy choćby do zarania.

Myśliwy, dzierżąc strzelby, wyrusza świtanem,
Trop w trop dąży, nie dając wymknąć się zwierzynie,
Co umyka zaszczuta psów i rogów graniem.

Nim nagonka wyruszy, zwierzyna łąk minie,
I choć łowczy się czasem błażni pudłowaniem,
To zmęczona ucieczką, osaczona – ginie.

Zima

Przemarżłym mną miotają przenikliwe chłody,
Wiatr pędzi tumany, zrywa nawałnice,
Przytupując szybko przebiegam ulice
Zaciskam zęby, zgrzytam, tęsknię do zagrody.

Gdziem przy łagodnym ogniu pędził błogie chwile,
Gdy na zewnątrz ziąb trzymał, deszcz zacięty padał.
Drobne kroki na lodzie kruchym lekko stawiam,
Boję się ślizgawicy, nie upaść się siłę.

Wszystko na nic, padamy, młody czy też stary
Zaraz zrywa się, biegnie gnany wichrów zgrają;
Wokół zdradliwe trzaski lodu wciąż słyszymy.

Byłe prędzej do domu. Lecz i tu przez szpary
Sirocco i Boreasz w walce docierają,
Byśmy nie zapomnieli o potędze zimy.







Vivaldi

33



Mariusz Patyra

Mariusz Patyra urodził się w 1977 roku w Orzyszu. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku lat siedmiu. Kształcił się u prof. A. Hoffmanna w Olsztynie, prof. J. Kucharskiego w Warszawie, prof. K. Węgrzyna w Hanowerze i Maestro Salvatore Accardo w Cremonie.

Mariusz Patyra jest pierwszym i jedynym Polakiem, który wygrał Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy „Premio Nicolo Paganini” w Genui (2001).

Otrzymał również nagrody specjalne m.in. za najlepszą interpretację kaprysów Paganiniego oraz kopię skrzypiec „Il Cannone” wielkiego wirtuoza. Ponadto jest laureatem laureatem IV nagrody Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. C. Nielsena w Odense oraz nagrody specjalnej Odense Symphony Orchestra (2000), finalistą I Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. A. Stradivariiego w Cremonie (1998) oraz laureatem Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. J. Joachima w Hanowerze (1997).

Koncertuje w krajach Europy, w Japonii i USA. Występował m.in. z Royal Metropolitan Orchestra Tokyo, Orchestra Fondazione Arturo Toscanini, Orchestra di Roma, Orchestra Filarmonica Marchigiana, Polską Orkiestrą Radiową, Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia „Amadeus”, Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia, radia niemieckiego NDR i WDR oraz radia włoskiego RAI TRE.

Mariusz Patyra gra na kopii „Il Cannone” 1742 wykonanej przez J. B. Erwina (Dallas 2000) i kopii Guarneri del Gesù 1733 wykonanej przez Ch. Erichsona (Hanower 2003).



Sonet wiosny

Bóg czarną chustę zdjął z powietrza.

Znów młoda wiosna siły zbiera.

Ta co od świtu była bledsza,

Poróżowiła. Primavera.

Szumi fontanna musująca

I grzeczny Zefir dzień otwiera.

Zaś anioł zimy wzdycha drwiąco,

Lecz brak mu siły. Primavera.

Patrz jak tej nimfie piersi rosną.

Pasterz z miłości już umiera,

Już pachnie wiosną, pachnie wiosną.

La primavera.

Sonet lata

Pachnący wietrzyk zdrów i syt kołuje pod upałów szatą,
I w organowy skalny rytm ustawia swoje szyki lato.
I szumią zboża w młój męce,
I zieleń kłania się granatom.
Języki ludzkie i zwierzęce
Olbrzymim chórem sławią lato.
Improwizuje ptak szalony,
Wygina szyję do błyskawic,
I płynie śpiew nieutulony,
I błyszczą oczy młodych pawic.
Nie byle jakie psoty wieszczę.
Księżycą sopran śle kantatę,
Ach, młode lato, młode jeszcze.
Ach, L'Estate.







Sonet jesieni

Jeszcze się tańczy w pustych winnicach,
Jeszcze się tłuką wiejscy obwiesie,
Ale już woda stygnie w krynicach,
I w krąg taneczny już wkrada się jesień.
Słońce jak blada róża przekwita.
Ponad dzwonami wiatr chmury niesie.
Młodego wina każć już wypita
I wieczór z wolna przepływa w jesień.
Tłuszcją kosze, beczki, piwnice,
Jak wielkie maki błyszczą pożary.
I nocny motyl ginie w zachwycie.
Buszują deszcze w nizinach szarych
I ociężałe suną spódnice.
Wciąż więcej śmierci, wciąż więcej kary.
To jesień.

Sonet zimy

To było tak jak gdyby nagle
Wypetżyły wszystkie chłody z katedr
I czarny wiatr wzdął białe żagle
I smagnął morze niczym batem.
Już do kominków dłoń Igną,
Matki niemowlakom mruczą,
Zadowolone lalki śpią,
Powolne sny się mlekiem tuczą.
I coraz więcej jest Baroku
W rysunku chmur i w ludzkim wzroku.
Wtem rumor, łomot, huk i trzask
To nieznajomy obcy wichler,
To niespokojny ognia blask,
Skończyły się wieczory ciche
Co snuły w sercach baśń misterną.
To zima, basta, kres.
L'Inverno.



Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej

Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej to zespół nawiązujący do wieloletniej i bogatej tradycji uprawiania kameralistyki przez artystów wywodzących się z Filharmonii Warszawskiej. Pierwsze zespoły kameralne powstawały tu już na początku ubiegłego stulecia. W latach 60-tych i 70-tych na estradach całego świata odnosił sukcesy zespół Kameralistów Filharmonii Narodowej kierowany przez Karola Teutscha. Międzynarodowe uznanie zyskały również inne formacje, w skład których wchodził muzycy Filharmonii Narodowej. Lata 90-te to okres działalności zespołu smyczkowego, który koncertował z wybitnymi solistami (Konstanty A. Kulka, Nigel Kennedy), dokonując nagrań płytowych i telewizyjnych. Z okazji obchodów 100-lecia Filharmonii w Warszawie, reaktywowano – pod patronatem Dyrektora Antoniego Wita – Orkiestrę Kameralną Filharmonii Narodowej. Zespół tworzą czotowi



instrumentaliści Filharmonii Narodowej, wśród nich członkowie byłego zespołu Karola Teutscha. Kierownictwo artystyczne zespołu objął Jan Lewtak – absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie skrzypiec Zenona Brzewskiego i Mirosława Ławrynowicza, laureat konkursów skrzypcowych i nagrody Komitetu ds. Radia i Telewizji, artysta o bogatym dorobku solowym i kameralnym. Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej nawiązała współpracę z najwybitniejszymi solistami, wytwórniami płytowymi, organizatorami prestiżowych festiwali oraz z twórcami muzyki kameralnej. Zespół wy-



stępował m.in. z Salvatore Accardo, Evelyn Glennie, Konstantym Andrzejem Kulką, Krzysztofem i Jakubem Jakowiczami, Adamem Makowiczem, Jadwigą Kotnowską, Grzegorzem Groblewskim, Edwardem Zienkowskim, Rafałem Kwiatkowskim, Mariuszem Patyrą oraz Agatą Szymczewską.

Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej

(w nagraniu Czterech Pór Roku)

Jan Lewtak skrzypce, kierownictwo artystyczne

skrzypce:

Anna Bednarczyk

Marian Kowalski

Agnieszka

Lewandowska

Marcin Mazurek

Marek Powideł

Paweł Rybkowski

Piotr Tadzik

Krystyna Wilczyńska

altówki:

Marek Marczyk

Krzysztof Szczepański

Jacek Toczyński

wiolonczele:

Angelica Wais – solistka

Andrzej Wiltos

Piotr Sapilak

kontrabas:

Alfred Wieczorek

klawesyn:

Danuta Kojro

(gościnnie)



reżyseria dźwięku / recording director and producer:

Andrzej Lipiński

reżyseria dźwięku / sound recording -

postproduction engineers:

Ewa Guziołek-Tubelewicz

Barbara Okoń-Makowska

nagranie / session recording

Bartłomiej Kuźniak

koncepcja płyty

/ project concept & vision:

Andrzej Lipiński



redaktor nagrania / session executive producer:

Jan Popis

projekt graficzny / graphic design:

Przemek Wójcicki

zdjęcia / photography:

Andrzej Lipiński

wydawca / published by:

LIPINSKI Royal Fidelity

www.lipinskisound.com

Filharmonia Narodowa

www.filharmonia.pl



WYDAWNICTWO LIPINSKI ROYAL FIDELITY

Przekazujemy w ręce Państwa nagranie wydane przez LIPINSKI Royal Fidelity – wydawnictwo satelickie firmy LIPINSKI Sound. Droga do tego nagrania to historia kariery zawodowej Andrzeja Lipińskiego – reżysera dźwięku, producenta, konstruktora unikalnych rozwiązań elektroakustycznych, muzyka, audiofila:

1976 – dyplom z wyróżnieniem w warszawskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Reżyserii Dźwięku w klasie prof. Antoniego Karużasa całkowicie poświęcony kwadrofonii. Dokonanie pionierskich w Polsce nagrań surroundowych.

1976–1981 – ponad 50 longplay’ów nagranych na własnym zmodyfikowanym sprzęcie z najwybitniejszymi solistami i orkiestrami symfonicznymi, światowymi gwiazdami jazzu (Buddy Rich, Kenny Drew, Jimmy Rowles) oraz z Ewą Demarczyk.

1981 – wyjazd do USA i wydanie m. in. podwójnego longplay’a „Piosenki Solidarności” z zarejestrowanego w Gdańsku I Przeglądu Piosenki Prawdziwej – Zakazane Piosenki. Od tej pory przez ponad 20 lat pracował w USA.





1983, 1984 i 1991 – zwycięzca konkursów fonograficznych Crown International w USA.

1987 – wyróżnienie przez National Bureau of Standards w USA za nieprzeciętny słuch. Wśród badanych profesjonalistów określono to jako przypadek 1 na 1000.

1989–1990 – Emmy Award, Sound Engineering – najbardziej prestiżowa nagroda telewizji amerykańskiej – za serię ponad 20 spektakli American Playhouse.

1995–1999 – współzałożyciel w Polsce postprodukcyjnego studia telewizyjno-filmowego realizującego w kooperacji z angielską firmą Boba Geldofa – Planet 24, pierwszą polską telewizję muzyczną – Atomic TV (później MTV).

1997 – pierwsze od wyjazdu do USA nagrania muzyczne w Polsce dla wydawnictwa Koch International, z Krzysztofem Pendereckim i Dimitri Ashkenazym oraz z Wojciechem Kilarem i Peterem Jablonskim.



2000 – pierwsze nagrania Super Audio CD Surround w kooperacji z firmą Sony w Nowym Jorku.

2003 – powołanie do życia w USA firmy Lipinski Sound Corporation, produkującej najwyższej klasy profesjonalny i audiofilski sprzęt audio. Jakość tego sprzętu aktualnie wytycza nowe kierunki rozwoju fonografii i staje się standardem w najbardziej prestiżowych studiach dźwiękowych na świecie (Dolby Japan, Dolby Sweden, Warner Bros. LA, Avatar NY etc.)

2004 – nagranie w Polsce i na Ukrainie w technologii High Definition Surround tzw. „Tryptyku Sakralnego” – 3 arcydzieł muzyki polskiej: „Credo” K. Pendereckiego, „III Symfonii” H. M. Góreckiego oraz „Missa Pro Pace” W. Kilara, wydanych na płytach DVD oraz Super Audio CD.

2005 – kolejne nagrania High Definition Surround w Polsce wydane na płytach Super Audio CD.

2005 – Surround Sound Conference w Los Angeles – „Tryptyk Sakralny” oraz pozostałe nagrania SACD dokonane w Polsce zyskują opinię „najlepszych nagrań muzycznych kiedykolwiek dokonanych” (John Eargle).



2006 – „Tryptyk Sakralny” otrzymał wyróżnienie pozakonkursowe Rady Akademii Fonograficznej „Fryderyk 2007” za rejestrację „ważnych dokonań twórczych najdoskonalszych kompozytorów polskich w sposób otwierający nowy rozdział polskiej fonografii”.

2007 luty – nagranie „Credo” K. Pendereckiego zostało zaliczone przez najbardziej prestiżowy amerykański miesięcznik audiofilski „Stereophile”, do grona 75 najwybitniejszych nagrań wszechczasów („Records To Die For”).

2007 marzec – angielski magazyn „HiFi+” dał najwyższą z możliwych ocen „III Symfonii” H. M. Góreckiego i stwierdził, że pod każdym względem przewyższa ono jakość nagrania tego samego dzieła sprzed 15 lat, kiedy to angielskie nagranie tejże symfonii pobiło na rynku muzyki klasycznej rekord sprzedaży wszechczasów.



2007 kwiecień – pierwsza w Polsce i jedna z pierwszych na świecie rejestracji w technologii High Definition TV. Zarejestrowana opera K. Szymanowskiego „Król Roger” będzie wydana na płytach Blu-ray z dźwiękiem High Definition Surround. Do tej chwili na światowym rynku nie wydano ani jednej płyty z muzyką klasyczną w formacie Blu-ray.

2007 sierpień – płyta SACD z nagraniem „Credo” K. Pendereckiego została przedstawiona do najbardziej prestiżowej nagrody fonograficznej – Grammy Award w kategorii reżyserii dźwięku.

2007 wrzesień / listopad – zgłoszenie 4 patentów rozwiązań elektronicznych do zastosowania w sprzęcie do rejestracji i odtwarzania dźwięku.

od 2006 – amerykański magazyn „Stereophile” w półrocznym przeglądzie „Recommended Components” regularnie umieszcza głośniki L-707 firmy Lipinski Sound w najwyższej klasie „A”.





2004–2008 – urządzenia produkowane przez firmę Lipinski Sound nieprzerwanie zdobywają liczne nagrody i wyróżnienia: „Excellence Award” oraz „Reviewer’s Pick” – (Pro Audio Review, USA), „Best sound and picture of the show” – (Home Entertainment Show, New York), „Product of the Year” – (Stereophile, USA).

2008 styczeń – Urząd Patentowy RP zaakceptował 4 patenty rozwiązań elektronicznych.

2008 – niniejsze nagranie „Czterech Pór Roku” będzie również wydane w wersji High Definition Surround na płytach Blu-ray przez LIPINSKI Royal Fidelity, z kolekcją krajobrazów najwybitniejszego polskiego fotografa-pejzażysty – Tomasza Gębusia wraz z angielską wersją Sonetów Vivaldiego, w interpretacji jednego z największych odtwórców ról Williama Shekaspere’a – amerykańskiego aktora Stacy Keach’a.





Bank z kulturą. Bank na dłużej.

Bank  BPH



Mecenas Filharmonii
Narodowej 2008



ORKIESTRA KAMERALNA FILHARMONII NARODOWEJ
JAN LEWTAK KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE

CZTERY PORY ROKU op. 8

SKRZYPCE
MARIUSZ PATYRA

VIVALDI

KLAWESYN
DANUTA KOJRO

SONETY > AGNIESZKA OSIECKA
CZYTA > KRZYSZTOF KOLBERGER

WIOSNA

1. SONET WIOSNY	0:50
2. I ALLEGRO	3:24
3. II LARGO E PIANISSIMO SEMPRE	2:39
4. III DANZA PASTORALE	4:23

LATO

5. SONET LATA	1:02
6. I ALLEGRO NON MOLTO	5:27
7. II ADAGIO E PIANO	2:09
8. III PRESTO	2:40

JESIEŃ

9. SONET JESIEŃ	1:05
10. I ALLEGRO	5:08
11. II ADAGIO MOLTO	2:24
12. III ALLEGRO	3:25

ZIMA

13. SONET ZIMY	1:03
14. I ALLEGRO NON MOLTO	3:25
15. II LARGO	2:18
16. III ALLEGRO	3:38



LIPINSKI
ROYAL FIDELITY

 **FILHARMONIA
NARODOWA**

PRZEWODNIK PO „CZTERECH PORACH ROKU”

SONETY ANTONIO VIVALDIEGO W TŁUMACZENIU KRZYSZTOFA LIPKI

17. PRZEWODNIK WIOSNA	4:04
18. PRZEWODNIK LATO	4:12
19. PRZEWODNIK JESIEŃ	3:51
20. PRZEWODNIK ZIMA	4:29

CZAS ŁĄCZNY CAŁOŚCI:	61:43
CZAS ŁĄCZNY PRZEWODNIKA:	16:36

SPONSOR PŁYTY:

Bank BPH

ORYGINALNE NAGRANIE: SURROUND 176 kHz / 24 BITY

PATRONI MEDIALNI:

