

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 5 (106)
maj 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Kopciuszek
Rossiniego**
transmisja kinowa
z Metropolitan Opera

**Elīna
Garanča
i Anna
Netrebko**
jako Romeo i Julia

**Roberto
Alagna**
Sycyliczyk

**Barbara
Karaśkiewicz**
gram Statkowskiego

Diego el Cigala
flamenco i łzy



Diego el CIGALA

Dos lágrimas



477 8333

www.deutschegrammophon.com/cigala • www.diegoelcigala.com



A UNIVERSAL COMPANY



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

foto: © Juan Aldabaldetrecu and David Sirvent / DG
proj. graf.: Studio Jeremi

LAUREACI VI EDYCJI KONKURSU

„ZAPOMNIANA MUZYKA POLSKA”

organizowanego przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

PRYZNANO DWIE GŁÓWNE NAGRODY:

Kwartet FOUR STRINGS

na nagranie dzieł kameralnych Zygmunta Noskowskiego

Powstał w 2004 r. z inicjatywy
Lucyny Fiedukiewicz.

Tworzą go muzycy NOSPR:

Lucyna Fiedukiewicz – I skrzypce

Grzegorz Witek – II skrzypce

Beata Raszewska – altówka

Łukasz Tudzierz – wiolonczela

Charakterystyką kwartetu jest pomysłowość,
indywidualność i temperament.



Duet ESSENTIAL DUO

na nagranie dzieł kameralnych Władysława Żeleńskiego



Gustaw Ciężarek – skrzypce
i So-Yeon Lim – fortepian.

Artyści młodego pokolenia,
absolwenci UMiFC w Warszawie.
Essential Duo powstało w 2006 r.

Jest to jedyny na stałe istniejący
duet „skrzypce – fortepian” w Polsce.

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach: Łódź • Katowice • Warszawa • Wiedeń**
 9 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: Eugeniusz Oniegin • Gala: 125 lat MET i 40 lat Plácido Domingo w MET**
 15 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej: Kopciuszek**

CZŁOWIEK

- 19 **Diego el Cigala – Dos lágrimas**
Juan Cruz
 22 **Fascynujący świat muzyki Statkowskiego**
z pianistką Barbarą Karaśkiewicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 26 **Roberto Alagna: Sycylijszyk**
 27 **Nowe nagranie opery I Capuleti e i Montecchi Belliniego**
Elina Garanča i Anna Netrebko jako Romeo i Julia
 28 **Francesco Bottigliero – ...z ziemi włoskiej do Polski.**
z dyrygentem rozmawia Piotr Wolanin
 30 **Maurice Jarre – nagroda Srebrnego Niedźwiedzia na tegorocznym Berlinale**
Alexandra Hołownia

DZIEŁO

- 31 **Między wabikiem socrealizmu a straszakiem formalizmu**
Romana Zaitz
 33 **Krupowicz i Szymański: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (1)**
Katarzyna Łabuś

MYŚLI

- 35 **List otwarty: do Dyrektora – Redaktora Naczelnego Programu 2 PR Pawła Milcarka**
Jan A. Jarnicki

PŁYTOTEKA

- 36 **Palcem po płycie – Missa Miseri Cordis Leszka Kułakowskiego**
Ziemiowi Wojtczak
 37 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:** - Diego el Cigala – Universal Music Polska
 - Roman Statkowski – Acte Préalable

Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia: Polska – 96,00 zł, Europa – 182,00 zł, Ameryka Północna – 258,00 zł, reszta świata – 372,00 zł

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

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. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93**

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

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

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji), Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Lesław Czapliński, Adam Czopek, Wilfried Górný, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemiowi Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne
 Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszczyk



fot. na okładce
 Diego el Cigala

fot. ©Juan Aldabaldetrecu & David Sivent/DG

skład i łamanie
 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer
 Jean Jacques Jarnicki

nakład
 10 000 egz.

wydawca
 Jan A. Jarnicki

&
 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Wczytując się w wypowiedzi polityków i innych osób publicznych można dojść do wniosku, że albo nie wiedzą, co mówią, albo też uważają swoich pracodawców – Polaków – za ludzi z wykształceniem nawet nie podstawowym.

Oto Minister Kultury w żartach stwierdza, że kryzys wyjdzie kulturze na dobre. A później już na poważnie dodaje, że kryzys jest wprawdzie zagrożeniem, ale i wielką szansą. Poza tym, nie jest tak źle, bo wprawdzie musiano obciążyć budżet o 8%, ale wcześniej zakładano wzrost o 11%, więc i tak jest dobrze.

Czy rzeczywiście nie jest źle? Najlepiej zapytać samych zainteresowanych, nie tych, co mają z przyczyn niezrozumiałych zawsze zagwarantowane wielomilionowe sumy, ale tych, którzy codziennie, w pocie czoła starają się coś dla kultury polskiej zrobić. Nie trzeba mieć Nobla z ekonomii, by wiedzieć, że dla gospodarki najważniejsze są niewielkie podmioty gospodarcze: to one tworzą najwięcej miejsc pracy i wypracowują największą część dochodu narodowego. Nie inaczej jest w kulturze. To nie jeden koncert za dwa miliony złotych, ale setki małych, lokalnych imprez przyczyniają się do jej prawdziwego rozwoju. A jednak właśnie te najdrobniejsze imprezy są traktowane przez Ministra Kultury po macoszemu.

Do niedawna każdy zainteresowany mógł składać, ile tylko chciał wniosków z prośbą o dotację. Od zeszłego roku Ministerstwo postanowiło jednak ułatwić sobie życie i ukrócić tę niepotrzebną swobodę. Obecnie można złożyć najwyżej dwa wnioski jednocześnie. Przy okazji warto wspomnieć, że Ministerstwo lekceważy pieniądze publiczne i podań o zbyt małe dofinansowanie (poniżej 25 000 zł) w ogóle nie rozpatruje.

Oczywiście Ministerstwo ma swoje preferencje. Jak zapewniał obecny minister, „największe cięcia będą dotyczyły jednorazowych wydarzeń, utrzymujemy imprezy cykliczne, takie jak Wratislavia Cantans, Camerimage, Malta, Festiwal Beethovenowski”. Sygnał jest jasny: tylko ci, co otrzymują duże dotacje, i to od dawna, mogą liczyć na przychyłność Ministerstwa.

Czy można podważyć rolę kulturotwórczą Festiwalu Beethovenowskiego? Oczywiście, że nie. Wystarczy przejrzeć program tegorocznego Festiwalu i serce się raduje. Ten przebogaty repertuar, ci znakomici artyści. Oto kilka liczb dotyczących tegorocznego Festiwalu. W całej Polsce w jego ramach odbyło się 28 koncertów (21 w Warszawie). Wykonano w sumie 89 utworów, w tym 36 Beethovena, 1 Berga, 1 Bottesiniego, 1 Brahmsa, 1 Chaussona, 1 Czajkowskiego, 2 Haendla, 16 Haydna, 1 Hoffmeistera, 1 Jomellego, 7

Mendelssohna, 2 Mozarta, 1 Pucciniego, 1 Ravela, 1 Saint-Saënsa, 4 Schubera, 1 Schumanna, 1 Spohra i 2 Ryszarda Straussa. Z polskiej muzyki zaprezentowano w Warszawie 5 pieśni Karłowicza oraz uwerturę Franciszka Lessla. Poza Warszawą w ramach Festiwalu muzyka polska rozbrzmiewała w Gdańsku (ta sama uwertura Lessla) oraz w Krakowie (*Nokturn i tarantella* Szymanowskiego). Zaproszono aż trójkę polskich solistów-instrumentalistów: kontrabasistę Jerzego Dybała, który zagrał w Warszawie i Gdańsku, oraz Agatę Szymczewską i Mariana Sobulę, którzy zagrali w Krakowie. Podobno na Festiwal przybyło 50 000 słuchaczy, czyli średnio na jednym koncercie było ok. 1 800 osób. Imponujące!

Nic nam do tego, jakimi kryteriami kieruje się prywatna inicjatywa, jaką jest Festiwal im. L. van Beethovena. Ale warto zapytać, dlaczego ta prawie w 100% zagraniczna impreza korzysta z tak ogromnych funduszy państwowych. Czy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego rzeczywiście reprezentuje polski naród? Czy po to płacimy podatki, by cudzoziemscy kompozytorzy i wykonawcy mieli z tego profity? A jeśli tak, po co utrzymujemy setki szkół muzycznych, skoro ich absolwentów MKiDN (dziedzictwo narodowe jakiego kraju jest w tym skrócie?) nie ma zamiaru popierać? O takim niszczeniu polskości Bismarck mógł tylko pomarzyć. A my to za własne pieniądze, przez nikogo nieproszeni, dzień w dzień, w pocie czoła realizujemy i jeszcze się z tego cieszymy.

W XIX i XX w. potęgę kolonialne ogromnie się rozwinęły, gdyż wykorzystywały trzeci świat, jako rynek zbytu. Polska w tej chwili jest takim muzycznym trzecim światem, z tą tylko różnicą, że nikt nas nie zniewolił, nikt nam nic nie narzuca. Sami, za własne pieniądze, na własne życzenie degradujemy się do roli rynku zbytu dla mocarstw kulturalnych. Walczyliśmy zawsze i wszędzie z każdym okupantem, również by ocalić naszą kulturę. Teraz, pomimo 20 lat niepodległości, sami zrobiliśmy z Polski muzyczny Bantustan, w którym każdy cudzoziemski artysta, bez względu na to co i jak gra, jest idolem. Takich imprez żyjących z pieniędzy podatnika jest wiele. Pisaliśmy już kiedyś o „brytyjskim” Festiwalu Wratislavia Cantans, można także wspomnieć o „włosko-hiszpańsko-francuskim” Misteria Paschalia. Z trudem można wymienić imprezy propagujące muzykę polską. W szczególności, że jedna za drugą tracą poparcie MKiDN.

Cudzoziemiec przyjeżdżający do Polski łapie się za głowę i widzi, że polska muzyka nie istnieje, a jedyne atrakcje muzyczne to te, które może znaleźć i u siebie, ale w dużo lepszym wykonaniu. To naprawdę żenujące, że Ministerstwo Kultury popiera

obchody jubileuszów Haydna, Mendelssohna czy Haendla nie zauważając, że w tym roku przypada kilka ważnych rocznic związanych z polskimi kompozytorami.

Oczywiście minister nie musi się znać na muzyce, ale gdzie są jego doradcy? Cóż za ludzie pracują w jego otoczeniu, na wyższych uczelniach, w mediach, w instytutach naukowych, którzy z powodu tego ignorowania polskiej kultury krzyku nie podnoszą, a wręcz się przyczyniają do jej zagłady? Czy po to płacimy podatki, by cudzoziemscy artyści zarabiali na granicy cudzoziemskiego repertuaru w Polsce? Jaki mamy z tego pożytek? Trudno się jednak dziwić takiej sytuacji, skoro rektor renomowanej uczelni wraz z Ministerstwem Kultury nie widzą nic złego w wydawaniu naszych pieniędzy na wspólnie z Niemcami wykonanie dzieła Mendelssohna?

Z niedawnego wywiadu udzielonego prasie przez dyrektora Narodowego Instytutu F. Chopina, Andrzeja Sulka i dotyczącego obchodów Roku Chopinowskiego 2010 można się dowiedzieć, że według niego Austriacy mieli łatwiej w przypadku obchodów Roku Mozartowskiego 2006, gdyż „nie budowali swojej infrastruktury od zera. Mozart był bardzo dobrze rozpoznawalną postacią-marką, związaną z Austrią. Wiedeń od dziesięć lat żył z Mozarta, promował rozmaite miejsca związane z jego osobą, wykorzystywał wizerunek w celach czysto marketingowych”. Rzeczywiście, Austriacy mieli łatwiej, bo mogli się do rocznicy przygotować aż 250 lat, podczas gdy my, pechowcy, mieliśmy do tego lat zaledwie 200. Nie bardzo jednak wiadomo, o jakiej infrastrukturze Pan Dyrektor wspomina. Żelazową Wołę Rosjanie dla nas odkryli już ponad sto lat temu (Bałakirew), pałac Ostrogskich od dawna promuje Chopina. Budowa nowej siedziby NIFC jest opóźniona z powodu niedbalstwa samych zainteresowanych. Z najdalszych zakątków świata cały czas przybywają do Polski miłośnicy Chopina, jego muzyka, bez żadnej promocji ze strony Państwa Polskiego, bo jeszcze na wiele lat przed jego powstaniem, opanowała sale koncertowe wszystkich kontynentów. Teza, że Chopin, w przeciwieństwie do Mozarta, nie jest rozpoznawalny, jest po prostu śmieszna. Tego typu wypowiedzi mają najprawdopodobniej za zadanie tylko jedno: usprawiedliwienie ewentualnego niepowodzenia. Austriakom impreza rocznicowa się udała, bo przygotowali się do niej z co najmniej 5-letnim wyprzedzeniem. A u nas, jak zawsze, wszystko jest robione na ostatnią chwilę, więc i rezultat niepewny. Miejmy jednak nadzieję, że wszystko się powiedzie, bo kolejnej szansy już nie doczekamy. 📌

Reflektorem po scenach i estradach

opery
festiwale
filharmonie



C. M. Weber – *Wolny strzelec*
Edyta Własowska
fot. Chwalisław Zieliński

Wolny strzelec 14 III w Łodzi. Łódzka inscenizacja tej romantycznej opery Carla Marii Webera pozbawiona została jakichkolwiek odniesień historycznych, ale przy okazji większych emocji również. Całość zamyka się w trochę spłyconej tezie, że człowiek, który zblądził, powinien otrzymać od losu jeszcze jedną szansę. Przedstawienie ujmuje natomiast efektowną plastycznie, pełną przestrzeni scenografią udanie łączącą urok ludowości z fantastyką oraz baśnią. Największe wrażenie pozostawia scena w piekielnym Wilczym Jarze.

Reżyser i autor dekoracji, Waldemar Zawodziński, wpisał akcję przedstawienia w ograniczone trzema białymi ekranami pudło sceny wykorzystując w kreowaniu jego klimatu świetlne projekcje i kolorystykę gry świateł. Można powiedzieć, że scenografia, kostiumy Marii Balcerek oraz muzyka zatańczyły tutaj ze sobą bezbłędnie. Najpełniej widać to było w zrealizowanej z rozmachem scenie w Wilczym Jarze, gdzie baśniowość mieszała się z fantastyką i chwilami tajemniczej grozy tworząc wyjątkowo efektowny, pełen życia i dynamiki,

obraz. To bez wątpienia centralny punkt całego przedstawienia. Reżyser, konsekwentnie i z wyobraźnią, wykorzystał wszelkie możliwości techniczne łódzkiej sceny prezentując przy okazji widzom całą jej teatralną maszynę. Wszystko to razem pozwoliło mu na czytelne i zborne poprowadzenie akcji, gdzie miłość, podłość, zło i dobro były motorem napędowym działań bohaterów dzieła Webera dość wyraźnie, w charakterze, przez reżysera nakreślonych. Świetnym posunięciem jest powierzenie odtworzenia postaci Samuela tancerzowi i tancerce. W

tej roli najbardziej zachwycała znakomita w każdym calu Edyta Własowska. To ona nadała wielu scenom sens i klimat. Jednym z ciekawszych pomysłów plastyczno-teatralnych są żywe portrety przodków w pokoju Agaty, ten pomysł zrealizował już Zawodziński w poznańskim Teatrze Wielkim. Interesująco też poprowadzone zostały pełne życia sceny zbiorowe. To w dużej mierze zaśluga Janiny Niesobskiej, autorki opracowania plastyki ruchu scenicznego, który w wizjonerskiej scenie spotkania człowieka z diabłem i jego światem nadaje jej szczególnego klimatu oraz wymiaru.

Wszelkim scenicznym poczynaniom towarzyszyła pełna symfonicznego rozmachu, dramatyczna i

C. M. Weber – *Wolny strzelec*
Scena w Wilczym Jarze
fot. Chwalisław Zieliński



tajemnicza muzyka Webera, czuwał nad nią od dyrygenckiego pulpitu Tadeusz Kozłowski. Dobrze zabrzmiąły pod jego batutą oba fragmenty czysto symfoniczne: uwertura i wstęp do III aktu, szkoda tylko, że w kilku momentach gra „blachy” nie do końca satysfakcjonowała. Gorzej było z precyzją, co najpewniej słychać było w słynnym chórze myśliwych na początku III aktu. Niestety, nie satysfakcjonowała również w pełni obsada. Ireneusz Jakubowski w partii Maksa był – delikatnie mówiąc – nie do zaakceptowania. Nie dość, że prezentował zmęczony i pozbawiony blasku głos o płaskim brzmieniu, siłowej emisji i wymuszonej „górce”, to jeszcze wiele do życzenia pozostawiał sposób prowadzenia frazy. Na dodatek jego aktorstwo trudno nazwać porywającym. Zupełnie inaczej zaprezentowały się panie. Katarzyna Hołysz w partii lirycznej Agaty i Iwona Socha jako pełna wdzięku Anusia. Pierwsza z pań stworzyła przekonującą kreację młodej dziewczyny oczekującej na najważniejszy moment w swoim życiu, prezentując przy tym pięknie brzmiący głos, swobodę jego prowadzenia i piękną pianą. Druga stworzyła kreację pełną życia i temperamentu, a że przy tym pięknie śpiewała, to oglądało się ją i słuchało z prawdziwą przyjemnością. Z równą satysfakcją słuchałem też imponującego pysznie brzmiącym basem Rafała Siwka w niewielkiej, ale ważnej roli Pustelnika. No proszę jak się ma czym, to nawet z niewielkiej roli wychodzi godna zapamiętania kreacja. Pozostali wykonawcy nie wyszli ponad mało frapującą poprawność.

Adam Czopek

Marzec w NOSPR. Marzec w NOSPR upłynął pod szyldem jednego koncertu abonamentowego, oraz 3. Festiwalu Prawykonań – Polska Muzyka Najnowsza, który odbył się między 27 a 29 marca. Niestety, nie było mi dane uczestniczyć w Festiwalu (a na dwóch poprzednich bywałem z wielką przyjemnością), więc ograniczę się do garści suchych informacji. Tym razem artyści występowali tylko w dwóch miejscach: sali koncertowej Akademii Muzycznej im K. Szymanowskiego oraz sali koncertowej NOSPR. Łącznie odbyło się siedem koncertów, a wśród zespołów poza katowicką orkiestrą udział brali tradycyjnie już Kwartet Śląski oraz Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, a także Camerata Silesia, Jarek Śmietana Kwintet oraz Leszek Kułakowski Ensemble Piccolo. Przed festiwalową publicznością wystąpili także lubiani artyści – jak chociażby Aleksander Gabryś, zawsze pokazujący coś niezwykłego na kontrabasie, Tomasz Strahl czy też Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz. Mieliśmy pełny przekrój przez polskich kompozytorów – od uznanych i ugruntowanych nazwisk Zygmunta Krauze, Włodzimierza Kotońskiego czy Piotra Mossa po przedstawicieli młodego pokolenia jak Justyna Kowalska. Ciekawostką dla wielu słuchaczy mogło być otwarcie Festiwalu przez utwór *Psalmy przyszości* Joanny Wnuk-Nazarowej, dyrektora naczelnego NOSPR, której działalność kompozycyjna pozostaje w cieniu jej działalności publicznej. No i tak kolejny Festiwal Prawykonań przeszedł do historii.

Wspomniani na początku koncert abonamentowy odbył się w piątek 13 marca. Rozpoczął się najbardziej znanym poematem symfonicznym Mieczysława Karłowicza *Stanisław i Anna*

Óświecimowie. Orkiestra grała bardzo płasko dynamicznie praktycznie przez cały utwór, a wszystkie plany się zlewały. Słyszano się wiele równoległych motywów i brakowało im jakiegokolwiek uporządkowania. Miało się wrażenie, że każda sekcja gra sama sobie bez względu na to jak grają inni i czy daje to spójny obraz. Jedynym pozytywnym był głęboko posepny koniec (w którym zaobserwowałem jedyną istotną różnicę głośności w orkiestrze), kończący się nagłym urwaniem, co wywarło świetny efekt. Po nie napawającym optymizmem i zagrany kompletnie bez emocji i wyrazu Karłowicz przyszedł czas na *Wstępi Miłosną Śmierć Izoldy z Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera. Inny kompozytor, a orkiestra niby ta sama, a jednak inna. Zaskakiwała dużą dynamiką – tak wewnętrzną jak i całościową. Nuty zaczęły się przeradzać w dostarczanie emocji słuchaczowi, a nie chaosu (jak było jeszcze kilka minut wcześniej). Nie był to co prawda jeszcze ten poziom, przy którym się siedzi wbitym w fotel, jakkolwiek postęp niosący spore nadzieje na ogromne dzieło mające nastąpić po przerwie.

Tę część wieczoru wypełniła *V Symfonia* op. 47 Dymitra Szostakowicza. Już samo rozpoczęcie było bardzo przykuwające, zagrane zdecydowanie i precyzyjnie, z pełnią dramatyzmu. Jak zresztą całość pierwszej części, w której melancholia mieszała się z niezwykle rytmicznymi i wyrazistymi rytmami marszowymi. *Moderato* ujmowało przede wszystkim szeroką paletą barw i silnie odczuwalnych zmian nastrojowych. Słyszano się emocje, a nie tylko nuty, a szczególne dopracowanie było widać w momentach nagłych przejść z ciężkiego i smutnego brzmienia w jasne i radosne piana, których w tej części jest kilkanaście. *Scherzo* urzekło triem, a szczególnie sposobem gry solowych instrumentów, niezwykle lekkim, wyraźnie słyszalnym, lecz nie wychodzącym nazbyt przed orkiestrę. Jacek Kasprzyk postawił w swojej interpretacji na melancholijności i wielki spokój, czego świetnym przykładem była III część – *Largo*, pełna smutku, niby spokojna, lecz z drobną nutką niepokoju. Całość zwińczyło niezwykle efektowne i horrendealnie głośne *Allegro non troppo*. Mimo testowania nieraz wytrzymałości uszu słuchaczy, ujmowało lirycznie zagrana środkową partią, prowadzoną długimi frazami. A ostatnie takty stały się donośną manifestacją niczym nie zmaćonej radości. Całość *Symfonii* była dość ciężko brzmiąca, o bardzo skonden-sowanym brzmieniu orkiestry, co dodawało jej potęgę, lecz nie przeszkadzało przechodzić w zupełnie odrębne klimaty swoistej lekkości, jak chociażby w części pierwszej. Wieczór ten zakończył się burzą braw, a orkiestra odwdzięczyła się grając na bis *Scherzo* z symfonii.

Jacek Krząkała

Koncertowa *Manon Lescaut*. 13 Wielkonocony Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie zaserwował swojej publiczności, w estradowej wersji, operę, której prapremiera – 1 lutego 1983 r. w Teatro Regio w Turynie okazała się przełomowym momentem w życiu Giacomo Pucciniego. Odniesiony wtedy przez młodego kompozytora sukces odbił się szerokim echem nie tylko we Włoszech. Jeszcze w tym samym roku wystawiono dzieło w Petersburgu, Madrycie, Hamburgu Londynie. W następnym była Praga, Budapeszt, Filadelfia i Meksyk. Trzy lata później premiera

Cyganerii również w Teatro Regio była już tylko potwierdzeniem jego międzynarodowej sławy. Później musiał, co prawda przeżyć gorycz kłęski *Madama Butterfly* w La Scali. Opera została wyśmiana i wygwizdana, a obrażony na Mediolan kompozytor nazajutrz wycofał z teatru partyturę dzieła i kategorycznie zabronił, by kiedykolwiek wystawiono je w tym teatrze. Do końca życia nie zmienił zdania. Ale generalnie rzecz biorąc prapremiery jego dzieł przyjmowane były z uznaniem, co znalazło swoje potwierdzenie w ich ponad stuletniej obecności na światowych scenach. *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Cyganeria*, nadal biją rekordy powodzenia. Dzielnie im dotrzymują kroku nieco mniej popularne *Dziewczyna z zachodu*, *Tryptyk i Manon Lescaut*. Ta ostatnia opera przeżywa w ostatnich latach swoisty renesans popularności tak na scenie jak i w nagraniach. Niestety, na naszych scenach pozostaje wciąż dziełem prawie zupełnie nieznanym. Dotychczas, po II wojnie, wystawiły ją jedynie: Opera Wroclawska (1966), Opera Śląska w Bytomiu (1972) i Opera Bałtycka w Gdańsku (1990).

Z tym większą więc radością wypada przyjąć jej koncertową wersję zaprezentowaną w sobotni wieczór (4 kwietnia) na scenie Opery Narodowej. Szczególnie cieszy fakt, że w międzynarodowej obsadzie znalazła się grupa polskich śpiewaków w niczym nie ustępująca sprowadzonym zagranicznym sławom, bo te, choć nie zawiodły, to jednak nie powaliły na kolana. W partii Kawalera de Grioux mieliśmy okazję podziwiania Fabio Armilato, który przez pierwsze dwa akty jakoś nie mógł zdobyć ani głosem, ani śpiewem, większego uznania. Zaprezentował głos lekko matowy o niewielkiej nośności i dźwięczności, na dodatek śpiewał bardzo siłowo, przez co prowadzenie frazy pozostawiało sporo do życzenia, podobnie jak ekspresja. Trudno też było zaakceptować jego „dociskanie” wysokich dźwięków. Na szczęście akt III i IV był już w jego wykonaniu znacznie lepszy, co jednak nie znaczy, że mieliśmy pełną satysfakcję. Do zaśpiewania partii Manon zaproszenie przyjęła Daniela Dessi. Niestety, w ostatniej chwili gwiazda odwołała przyjazd. Zastąpiła ją sprowadzona w awaryjnym trybie Łotyszka Inessa Galante urzekająca pięknym, nośnym piano i umiejętnością płynnego przejścia do messa di voce. Jednak wysokie dźwięki, kiedy jej głos nabierał ostrego brzmienia, już takiego zachwytu nie budziły. Mimo to jej pełna artystycznego wyrazu kreacja mogła się podobać. Stworzyła obraz swojej bohaterki bardziej liryczny niż dramatyczny, a przy tym była po prostu prawdziwa i naturalna od pierwszej do ostatniej frazy. Pięknie zaprezentowali się od strony wokalne panowie: Artur Ruciński (Lescaut), Piotr Nowacki (Geronte), Rafał Bartmiński (Edmund, student, baletmistrz i latarnik) i Remigiliusz Łukomski (oberzysta i sierżant).

Dobrze grała i świetnie brzmiała przygotowana przez Miguela Gómeza-Martineza orkiestra Opery Narodowej. Dyrygent wydobyl z partytury wszystkie niuanse dynamiczno-kolorystyczne i przepoił muzykę niezwykle sugestywną ekspresją. Zadał też o precyzję ansambli, a przez właściwe ustawienie proporcji brzmienia zatroszczył się o to, by każdy ze śpiewaków został należycie wyeksponowany, co w przypadku pary głównych bohaterów miało zasadnicze znaczenie.

Adam Czopek



P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*
Vargas i Krasteva
fot: Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger

Premiera *Eugeniusza Oniegina* w Staatsoper w Wiedniu. 7 marca Klub Wiedeński ponownie zawiązał do sal koncertowych Wiednia, tym razem do Staatsoper i po raz kolejny do Musikverein. Może dwa słowa wyjaśnienia czym jest Klub Wiedeński. Otóż jest to nieformalny klub zrzeszający miłośników Wiednia i muzyki poważnej, spotykający się w tym cudownym mieście co roku na początku marca.

Gdybym miał podsumować premierę *Eugeniusza Oniegina* w Staatsoper jakimś stosownym tytułem to można by zaryzykować taki nagłówek – gorąca muzyka Czajkowskiego nie oparła się lodowatej inscenizacji. Zresztą tytuły w prasie wiedeńskiej zdawały się potwierdzać to odczucie. Oto niektóre z nich: „Oniegin i Tatiana marzną w śnieżnej reżyserii”, „Zimny jak lód *Oniegin* w Staatsoper”, „Kiedy czasami zatęsknimy za ciepłem”. Reżyseria i scenografia były najslab-

P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*
fot: Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger



szym ogniwem wiedeńskiej premiery, a krytycy nie zostawili na niej suchej nitki. Akcja opery została umieszczona w jednym pomieszczeniu z meblami imitującymi lód i cały czas padającym śniegiem w tle. Czy to miało symbolizować chłód współczesnego świata, czy rosyjski klimat, trudno rozstrzygnąć. Na szczęście muzyka zwyciężyła, bo przecież ona jest „solą” opery. Jak przystało na premierę w jednej z najznamienitszych oper świata, obsada była absolutnie doborowa. Partię tytułową kreował angielski baryton Simon Keenlyside, w rolę Tatiany wcieliła się pochodząca z Gruzji Tamar Iveri. Jako Lenski wystąpił zbierający ostatnio entuzjastyczne recenzje meksykański tenor liryczny Ramon Vargas, natomiast w partii Olgi mieliśmy przyjemność zobaczyć i usłyszeć Nadię Krastevą. Kierownictwo muzyczne spektaklu sprawował Seiji Ozawa, dla którego była to ostatnia premiera jako dyrektora muzycznego w Staatsoper. W odróżnieniu od reżyserii i scenografii muzycznie było to znakomite widowisko, które sprostało wymaganiom oczekiwanych od opery wiedeńskiej. Trudno byłoby specjalnie kogoś wyróżnić, gdyż wszyscy soliści zasłużyli na wielkie uznanie. U Tamar Iveri znakomite aktorstwo idealnie współgrało z jej miękkim lirycznym sopranem. Daje absolutny popis w słynnej scenie pisania listu. Partnerujący jej Simon Keenlyside również prezentował wysoki poziom wokalny i dramatyczny. Ekspresyjne i żarliwe aktorstwo oraz przepiękny, liryczny głos Ramona Vargasa dodały blasku do roli Lenskiego, a jego ostatnia przed pojedynkiem aria wywołała burzę oklasków. Ostatnia z głównych postaci, bułgarski mezzosopran, Nadia Krasteva w roli Olgi dostrzeliła się do poziomu pozostałych wykonawców.

Całość obsady dopełniają: Aura Twarowska jako Larina, Margareta Hinterer jako Filipiewna oraz Ain Anger, który wcielił się w postać Gremina i Alexander Kaimbacher jako Triquet.

Publiczność przyjęła spektakl zasłużonymi owacjami dla wszystkich solistów, nie tylko tych odtwarzających główne role, jak również dla dyrygenta i orkiestry. Kiedy natomiast na scenie pojawił się reżyser Falk Richter i scenograf Katrin Hoffman obok nieśmiały oklasków rozległo się głośnie buczenie jako wyraz dezaprobaty dla, co tu dużo mówić, dziwacznej inscenizacji. Publiczność wiedeńska jest wymagająca ale raczej konserwatywna i nie lubi zbyt daleko idących eksperymentów.

Może jeszcze kilka słów o drugim koncercie, w którym uczestniczył Klub Wiedeński. 9 marca w Musikverein miał miejsce występ Thomasa Quatshoffa z Berliner Barok Solisten. Program koncertu był bardzo ciekawie skomponowany. W pierwszej części muzyka Bacha, arie z kantat oraz *III Koncert brandenburski*, w drugiej zaś mieliśmy przyjemność posłuchać fragmentów oratoriów *Mesjasz* i *Joshua* oraz *Concerto grosso B-dur* z op. 3 Haendla. Słuchając pięknego głosu Thomasa Quatshoffa odnosiło się wrażenie, że pomimo swojej niepełnosprawności śpiewanie daje mu wielką radość. I dzieli się tą radością z publicznością, która owacyjnie przyjęła jego występ. Towarzyszący mu zespół Berliner Barok Solisten to muzycy wyselekcjonowani z Filharmoników Berlińskich, co oczywiście gwarantowało znakomity poziom wykonawczy.

w imieniu Klubu Wiedeńskiego
Mariusz Trojanowski



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin*
Ekaterina Semenchuk i Thomas Hampson
fot. MET/Beatriz Schiller, 27.1.09

Eugeniusz Oniegin Czajkowskiego. Wznowienie 7 przedstawień Eugeniusza Oniegna Czajkowskiego (produkcja Roberta Carsena z 1997 r.) zapowiadało się w tym sezonie sensacyjnie. Najwyższej klasy wokalna obasada, gwarantująca sukces: Tatiana – Karita Mattila, Oniegin – Thomas Hampson, Olga – Ekaterina Semenchuk i Leński – Piotr Beczała. Wszystkimi spektaklami dyrygował Jiří Belohlavek.

Widziałam i słyszałam w MET przedstawienia 5, 9 i 18 II oraz słyszałam transmisję radiową w Walentynki – 14 II. Za każdym razem wychodziłam w MET pod wielkim wrażeniem wokalne klasy znakomitych śpiewaków.

Miałam jedynie nieco zastrzeżeń do dyrygenta. Muzyka w pierwszej części spektaklu była zbyt wyciszona w tle i nie odrywała roli partnera dla głosów. Szkoda. Aż prosiło się, by właśnie z tą obsadą „rozśpiewać” orkiestrę MET wspianiałą muzyką Czajkowskiego. Druga część była już lepsza. Znacznie więcej intensywności dramatycznej, lepsza dynamika. Tempa były w całości bardzo dobrze obrane (znakomity polonez), a Belohlavek z dużą uwagą wspomagał solistów i w większości przypadków dostosowywał się raczej do ich temp w obranej przez nich interpretacji opery, niż forsował „swoją” wizję.

Mniejsze role: Filipiejewna (Barbara Dever – debiut w MET 1992 r. jako Eboli) i Madame Larina (Wendy White) wypadły zupełnie dobrze. Trochę brakowało mi prawdziwie „rosyjskiego zaśpiewu” w roli Niani, a Madame Larina w wykonaniu Victorii Livengood (9 II), która zastąpiła znacznie lepszą wokalnie, ale niedysponowaną tego wieczoru Wendy White, była zbyt głośno-krzykliwa.

Popisał się natomiast niezwykle chór. Wspaniałe „rosyjskie brzmienie” tak z orkiestrą, jak i a cappella, które wcale nie ustępowało najlepszym wykonaniom rdzennie rosyjskich zespołów.

Dobre wrażenie wawał na mnie Tony Stevenson w roli Monsieur Triqueta. Z dużym wdziękiem zaśpiewał kuplety urodzinowe dla Tatiany. Krótka, ale jakże spektakularna rola.

Rolę Księcia Gremina śpiewały dwa basy: Sergiej Aleksashkin i James Morris. Obaj zebrali wiele braw, ja jednak wolałam niezwykle wolne, wypełnione wielkim uczuciem wykonanie tej arii przez Morrisa. Jego rosyjski był praktycznie nienaganny, wspaniale prowadził frazy i zaoferował wzruszający ładunek emocjonalny. Wielki śpiewak ról Wagnera popisał się w tej krótkiej roli i choć głos może nie jest do końca aż tak piękny i stabilny jak przed laty, nadal porywa interpretacją. Zebrał zresztą sporą porcję braw.

Ekaterina Semenchuk okazała się zupełnie dobrą Olgą. Ładne aktorskie ujęcie charakteru rozflirtowanej, nieco lekkomyślnie młodej panienki; świetny ruch sceniczny. Młodo, a więc wiarygodnie, brzmiały głos.

Na huraganowe brawa w pełni zasłużył Piotr Beczała (Leński). Jest to zresztą rola, w której debiutował w USA, i którą śpiewał w wielu teatrach operowych Europy. Leński był też jego drugą transmisją radiową w tym sezonie (poza nieplanowanym Edgardo w Łucji). Wielkie brawa – gratujemy! No i to właśnie rola Leńskiego doprawdy znakomicie „leży mu w gardle”. Arię *Ja lubju* was zaśpiewał z prawdziwie wiarygodnym entuzjazmem zakochanego. Piękna

barwa i prowadzenie długich fraz; liryczno i romantyczny, ale również dramatyczny w późniejszej niekontrolowanej pasji wybuchu zazdrości i konfrontacji z Onieginem. Po „wielkiej arii” *Kuda kuda* widownia przerwała spektakl burzliwymi brawami. Mnie jednak do szczęścia brakowało nieco większej aksamitnej, lirycznej miękkości i romantycznego zaśpiewu w refleksyjnym pożegnaniu z życiem.

Duet/Kanon obu bohaterów przed pojedynkiem, dobrze wykonany, jest jednym z najpiękniejszych momentów muzycznych i wokalnych spektaklu i tak się też właśnie stało podczas wszystkich widzianych przeze mnie wieczorów. Znakomita harmonia pięknych w barwie, silnych głosów Beczały i Hampsona, jakiej dawno już nie słyszeliśmy na scenie MET w tej operze.

Thomas Hampson zafascynował mnie wręcz niezwykle inteligentną interpretacją roli Oniegina. To, że głos ma znakomity – wiadomo. Ważne jest jednak jak się nim operuje i jaki portret Oniegina baryton obierze na scenie. Oniegin Hampsona był Onieginem Puszki. Chłodno wyniosły, lekko zblazowany, ale nie do końca cyniczny, lekko zniecierpliwiony w znudzeniu monotonością życia wiejskiego, z dystansem i lekko z góry traktuje sąsiadów i Leńskiego. W takim też tonie utrzymana jest jego odpowiedź na list Tatiany. Nie pozbawiona jest może odrobiny ciepła, ale wynika bardziej z faktu pochlebiania mu owym wyznaniem niż prawdziwie ciepłych ludzkich uczuć. Jest szarmancki, ale i protekcyjny, wykwinny – ale chłodno oddalony od tego co miota uczuciami otaczających go ludzi. Tak właśnie dochodzi do

spięcia z Leńskim. Doskonały wokalny i aktorski portret Oniegina wykreowany przez Hampsona na długo pozostanie mi w pamięci. Jego transformacja bowiem w drugiej części opery jest niezwykle wyrazista i łatwo ją zrozumieć po wstrząsie, jakiego musiała doznać jego psycha po zabiciu Leńskiego. To inny człowiek i teraz nim targają emocje. Stąd jego wybuch pasji w scenie monologu/wyznania miłości do Tatiany, jest tak szalenie wiarygodny w jego wykonaniu. Prawdziwy majstersztyk.

Konfrontacja z Tatianą natomiast jest tak „gorąca” w emocjach romantycznej desperacji, błagań i zaklinań, że przywołuje do pamięci właśnie poetę Leńskiego. Szalenie inteligentne ujęcie charakteru – wielkie brawa.

jakby całość tej sceny była jedną wielką spontaniczną reakcją zadurzonej i niekontrolującej swych uczuć nastolatki. I tak zapewne jest, ale pamiętać należy po pierwsze, że pisanie listu zabiera Tatianie prawie całą noc oraz to, że list zaczyna kilka razy; niszczy te wersje, które nie zyskują jej aprobaty, przerywa pisanie na dłuższe momenty, w których nachodzą ją refleksje i wątpliwości. I tu Mattila doskonale po prostu wczuła się w postać. Było właśnie tak, jakbyśmy byli świadkami nie kilkunasto minutowej arii, ale procesu rozłożonego w czasie trwania nocy.

Zresztą każda scena z jej udziałem godna była od strony wokально-aktorskiej najwyższego podziwu. To nieco inna od tych „tradycyjnie rosyjskich” interpretacja roli, ale właśnie chyba

życia, a nie zauroczenie młodych lat. To ta sama w głębi duszy kobieta. Starsza, dojrzała bólem rozczarowań, ale tak samo wrażliwa. Modulacje jej głosu w scenie pisania listu do Oniegina były po prostu niewiarygodne. Głos był i dźwięczno dziewczęcy i ciemniejszo smutny, wypełniony rozterkami. Później owe ciemniejsze tony pojawiły się w scenie odrzucenia jej szczerzego wyznania przez Oniegina i wzruszała wiarygodnością złamano serca, nadziei, cierpieniem i wstydem upokorzenia. Zresztą aktorsko wypadło to też znakomicie. Kiedy na koniec sceny Oniegina podaje jej ramię, by ją odprowadzić do domu, Tatiana przyjmuje je, ale głowę ma odwróconą i lekko opuszczoną w dół i jest to poza kompletnie załamanej i upokorzonej młodej kobiety.

Kończąca jej stanowczość i godność zachowania nie ujmowała nic natomiast jej smutnemu wyznaniu miłości do Oniegina i żalu, że los rozdzielił ich drogi życia. Fantastyczny portret wokально-aktorski. Niezwykle, niecodzienne odczytanie interpretacyjne roli. Prawdziwie wielkie wykonanie, które poza Wiszniewską z lat 50. stawiać będą zawsze jako wzór.

Słysząc i widząc było, że i Hampson i Mattila włożyli w przygotowanie interpretacji postaci tej opery wiele czasu i przemyśleń, co zaowocowało doprawdy niecodziennym, znakomitym spektaklem.

Podczas transmisji znów mogłam zachwycić się ich wokalnemu kunsztem, no i oczywiście głosami Ekateriny Semenchuk (Olga) i Piotra Beczala, którego komentujący transmisję nazywali „sensacyjnym” tenorem.

Belohlavek w miarę upływu czasu nieco wyrównał poziom dynamiczny i wolumen słyszalności orkiestry. Nie była już tak oddalona jak akompaniament, ale coraz bardziej stawała się partnerem głosów i coraz bardziej mogła zachwycić swym pięknem i śpiewnością.

Prawdziwie jednak sensacyjnym wieczorem w MET był spektakl *Oniegina* 18 II kiedy to wszyscy śpiewacy dali z siebie absolutnie wszystko i wycisnęli każdą kroplę potu zaangażowania aktorskiego i wokálnego w wykonanie ról. Takie wieczory należą do najrzadszych i szkoda, że nikt tego nie uchwycił na video. Było fenomenalnie, rewelacyjnie i absolutnie sensacyjnie!

Piotr Beczala nigdy chyba nie zabrzmiał piękniej w MET niż właśnie tego wieczoru w *Kuda, kuda*. Subtelny, delikatno-liryczny, melancholijno-refleksyjny, romantyczny, aksamitnie ciepły we wspomnieniach o ukochanej Oldze. To był głos i wykonanie, które zachwycały w każdej frazie i pięknie płynności muzyki Czajkowskiego. Burzliwa owacja przerwała więc spektakl na dobrych kilka minut.

Karita Mattila wspięła się chyba na absolutnie wyżyny swego kunsztu wokально-aktorskiego i była absolutnie fenomenalna.

No i chyba od dawna nie słyszałam nigdy tak wspaniałego występu Thomasa Hampsona, a jego zaangażowanie emocjonalne w połączeniu z pięknym głosem w końcowej scenie doprawdy wbijało w krzesła.

Ów spektakl nagrodziła stojąca, huraganowa owacja i krzyki uznania. Nie chcieliśmy się rozstać z artystami tego wieczoru. Zdarzają się bowiem tak rzadko.

Ale wszystkie spektakle *Oniegina* tego sezonu na długo pozostaną mi w pamięci. Bo właśnie takie wieczory w pełni i dobitnie zaświadcza o tym, jak wspaniałą sztuką może być opera, jeśli na scenie występują inteligentni i najwyższej klasy wokalne śpiewacy. ¹⁰

P. Czajkowski – *Eugeniusz Oniegina*
Ekaterina Semenchuk i Piotr Beczala
fot. MET/Beatriz Schiller, 27.1.09



Tatiana Karita Mattili to jeden z najlepszych wokalnie i najciekawszych interpretacyjnie portretów tej heroiny Czajkowskiego. I znów muszę nacisk położyć na niezwykle inteligentne odczytanie roli, które bardziej moim zdaniem opierało się o poemat Puszkina, niż o samo tylko libretto. Rosyjski Mattili był doprawdy doskonały; wspaniała forma wokalna podziwianego przeze mnie głosu. Popisem wokalnym była oczywiście scena pisania listu. Wiele sopranów z moją ulubioną w tej roli Wiszniewską, śpiewało tę rolę w nieco bardziej „wyrównanym” tempie,

lepiej bo zaferowała nam coś innego, coś do przemyślenia, a nie powielenie tradycji wykonawczej. Już w scenie wyrażania swych refleksji o romantycznym romansie, który czyta, w pełni ukazuje nam charakter niezwykle wrażliwej na uczucia młodej kobiety, a nie egzaltowanej panienki, która pada ofiarą pierwszego zauroczenia miłosnego przystojnym sąsiadem w ogólnej nudzie i monotonii życia wiejskiego. To silny, ale piękny charakter i dlatego tak zrozumiałe jest jej zachowanie w scenie konfrontacji z Onieginem, kiedy odrzuca prawdziwie wielką miłość swego

40 lat Plácido Domingo w MET

Kariera Plácido Domingo w MET nie ma sobie równych. Przez 40 lat był to w zasadzie „jego” dom operowy i wykonał tu 45 ról. Najwięcej razy zaśpiewał tu Otella (40 spektakli – pierwszy raz 24 IX 1979). W dalszej kolejności były to partie: Cavaradossiego w *Tosce* (37 – 20 XI 1968); Samsona (33 – 14 II 1990), Hoffmanna (32 – 29 XI 1973), Zygmunta w *Walkirii* (28 – 15 IV 1996), Don Joségo w *Carmen* (26 – 6 II 1971), Rodolfa w *Cyganerii* (24 – 16 V 1972, podczas objazdu MET w Memphis, w MET 12 X 1977), Idomenea (20 – 1 X 1994), Riccarda w *Balu maskowym* (19 – 3 X 1970), Parsifala (19 – 14 III 1991); Paolo w *Francesca da Rimini* (16 – 9 III 1984), Maurizia w *Adriana Lecouvreur* (15 – 28 IX 1968), Andrea Chenier (15 – 29 X 1971), Ghermana w *Damie pikowej* (15 – 18 III 1999), Manrica w *Trubadurze* (15 – 6 III 1969), Radamesa w *Aidzie* (14 – 13 I 1971); Canio w *Pajacach* (14 – 9 VIII 1966 podczas koncertu MET na Lewisohn Stadium w Nowym Jorku, w MET 15 IX 1970), Don Alvára w *Mocy przeznaczenia* (13 – 24 XI 1971), Pierwszego Cesarza (12 – 21 XII 2006), Hrabiego Danilovicha w *Wesołej wdówie* (12 – 17 II 2000), Alfreda w *Trawiacie* (12 – 5 XII 1970), Calafa w *Turandot* (11 – 13 II 1970), *Faust* (10 – 4 X 1971), Don Carla (9 – 20 IX 1971), Dicka Johnsona w *Fanciulla del West* (9 – 10 X 1991), Enza w *Giocondzie* (9 – 25 IX 1982), Lohengrina (9 – 24 IX 1984), Gabriela Adorno w *Simonie Boccanegrze* (9 – 19 I 1995), Sły'a (9 – 1 IV 2002), Stiffelia (9 – 21 X 1993); Orestesa w *Iphigenie en Tauride* (8 – 27 XI 2007), Rodolfa w *Luizie Miller* (8 – 4 XI 1971), Des Grieux w *Manon Lescaut* (8 – 17 III 1980), Turridu w *Cavalleria Rusticana* (7 – 9 VIII 1966 z MET podczas koncertu MET na Lewisohn Stadium w Nowym Jorku, w MET – 15 IX 1970), Poliona w *Normie* (7 – 21 IX 1981), Cyrana de Bergerac (6 – 13 V 2005), Hrabiego Lorisza Ipanowa w *Fedorze* (6 – 5 X 1996), Księża Mantui w *Rigoletcie* (6 – 31 X 1977), Romea w *Romeo i Julii* (6 28 IX 1974), Arriga w *Vespri Siciliani* (5 – 23 IX 1974), Werthera (5 – 7 X 1978), Aeneasa w *Trojanach* (4 – 26 IX 1983); Edgarda w *Łucji z Lammermoor* (3 – 27 V 1970 z MET w Detroit, w MET 1 VI 1970), Luigiego w *Il Tabarro* (3 – 10 X 1989), Ernaniego (1 – 19 I 1971). Zaśpiewał też z MET jeden raz *Requiem* Verdiego. Wziął też udział w 26 koncertach MET i Galach: podczas koncertowego Maratonu MET 6 X 1977 r. Domingo śpiewał fragmenty ról akompaniując innym wykonawcom na fortepianie, a podczas Gali dla Josepha Volpe 20 V 2006 r., śpiewał fragmenty ról i dyrygował. W sumie było to 628 spektakli.

W roli dyrygenta stanął na podium 127 razy dyrygując 9 operami: 23 razy *Cyganerią* (pierwszy raz 22 X 1984), 21 *Carmen* (11 XI 1988), 19 *Romeo i Julię* (6 XI 1986), 14 *Trawiatą* (18 III 1993), 12 *Aidą* (29 IX 1998), 11 *Madama Butterfly* (28 III 1995), 10 *Rigolettem* (27 IV 2002), 8 *Balem maskowym* (22 I 2001), 7 *Toską* (30 III 1991), 2 koncertami/spektaklami galowymi (10 III 1990).

Jest też rekordzistą w udziale w spektaklach otwierających sezon w MET – uczynił to bowiem aż 21 razy. Są to: *Don Carlo* (Don Carlo, 20 IX 1971), *Trubadur* (Manrico, 17 IX 1973), *I Vespri Siciliani* (Arrigo, 23 IX 1974), *Otello* (Otello, 24 IX 1979), *Norma* (Polione, 21 IX 1981), *Trojanie* (Aeneas, 26 IX 1983), *Lohengrin* (Lohengrin, 24 IX 1984), *Otello* (Otello, 21 IX 1987), *Aida* (Radames, 25 IX 1989), *Cyganeria* (Rodolfo, 24 IX 1990), 25 rocznica MET w Lincoln Center (23 IX 1991), *Opowieści Hoffmanna* (Hoffmann, 21 IX 1992), 25 rocznica Luciano Pavarottiego i Plácido Domingo (27 IX 1993), *Il Tabarro/Pajace* (Luigi/Canio, 26 IX 1994), *Otello* (Otello, 2 X 1995), *Carmen* (Don José, 22 IX 1997), *Samson et Dalila* (Samson, 28 IX 1998), *Cavalleria Rusticana/Pagliacci* (Turridu/Canio, 27 IX 1999), Gala honorująca Giuseppe Verdiego (24 IX 2001), *Galowy koncert otwierający sezon* (23 IX 2002, 19 IX 2005).



Gala – Plácido Domingo jako Otello
fot. Ken Howard/MET

Gala: 125 lat MET i 40 lat Plácido Domingo w MET. Na początek trochę historii. MET powstała jako alternatywa do istniejącego już w Nowym Jorku teatru operowego (Academy of Music na Irving Place, 1854), którego patroni i sponsorzy, „stara finansowa arystokracja”, nie wyrazili zgody na przyjęcie do łóż „Złotej Podkowy” milionerów nuworowsy, z których część była pochodzenia żydowskiego.

Na ów afront była tylko jedna odpowiedź: wybudowanie drugiego teatru operowego w Nowym Jorku, który stał się „konkurencją”, i który zapewnił sobie występy najwspanialszych artystów owych lat. I tak 10 kwietnia 1880 r. grupa sześciu nowojorskich milionerów reprezentujących 62 udziałowców spotkała się po raz pierwszy, założyła The Metropolitan Opera House Company i zdecydowała o jej budowie na rogu Broadwayu i 39 Ulicy. 22 X 1883 r. nastąpiło jej uroczyste otwarcie, a premierowym spektaklem był *Faust* Gounoda, który miał w obsadzie Italo Campanini i Christine Nilsson. Wykonywała go włoska trupa operowa, która przywozła ze sobą wszystko: orkiestrę, chór, balet i kostiumy. *Fausta* zaśpiewano po włosku jak zresztą później i *Carmen*, i nawet *Lohengrina*. Kolejny wieczór, czyli 24 X był triumfem polskiego sopranu Marcelli Sembrich debiutującej w tytułowej roli *Łucji z Lammermoor*. Pierwszy sezon przyniósł pół miliona strat. Zorganizowano więc galę benefisową, podczas której Sembrich zawiązała Nowy Jork swymi niezwykłymi talentami muzycznymi: śpiewała, zagrała koncert skrzypcowy i akompaniowała sobie na fortepianie.

1884 r. był pierwszym z tzw. niemieckich sezonów. Obniżono ceny biletów i wszystko śpiewano tylko po niemiecku – nawet *Don Giovanniego* i *Rigoletto*. Zmarł też niestety w tym sezonie generalny menadżer i dyrygent MET, Leopold Damrosch, niedługo po dyrygowaniu 5 spektaklami *Walkirii* w ciągu 7 dni.

1 XII 1886 r. w MET odbyła się amerykańska premiera *Tristana i Izoldy* pod batutą Antona Seidla z Lilli Lehman i Albertem Nie-

mannem. Oprócz tego usłyszano *Śpiewaków norymberskich*, *Złoto Renu*, *Siegfrieda* i *Zmierzc bogów* – wszystkie spektakle były amerykańskimi premierami.

4 III 1889 r. Zachodnia półkula świata po raz pierwszy usłyszała pełny *Ring* właśnie w MET. Było aż 8 pełnych cykli w Nowym Jorku, a później MET objechała z *Ringiem* Boston, Filadelfię, Milwaukee, St. Louis i Chicago.

1891 r. był pierwszym sezonem przywrócenia obecności wielkich gwiazd na scenę MET po sezonach dominacji niemieckich oper. 14 XII pokazano więc *Romea i Julię* z udziałem braci De Reszke i od tego momentu Zarząd MET zaczął preferować repertuar francuski i włoski.

W 1892 r. roku pożar zniszczył wnętrze MET, które odbudowano i 27 XI 1892 r. ponownie otwarto MET spektaklem *Fausta*. Najpopularniejszą operą lat 1890. w MET była *Carmen* ze wspaniałą Emmą Calve, która zaśpiewała tę rolę w 6 sezonach aż 137 razy.

3 XII 1894 r. wybrani przez Verdiego odtwórcy głównych ról prapremiery *Otella* w La Scali (1887), Francesco Tamagnino (Otello) i Victor Maurel (Iago) przyjechali do MET na występy w tej operze, a w 1895 r. Victor Maurel zaśpiewał tytułową partię w premierze *Falstaffa* Verdiego.

Sezon 1895, który rozpoczął się 18 XI, był pierwszym „trójjęzycznym” sezonem w MET. Wystawiono wtedy opery włoskie, niemieckie i francuskie.

9 XI 1900 r., podczas występów objazdowych MET, Nellie Melba zaśpiewała w Los Angeles swój pierwszy spektakl *Cyganerii*. By przyciągnąć widzów do opery i zapewnić sprzedaż większej ilości biletów, Melba pojawiała się czasami po zakończeniu *Boheme*, by zaśpiewać „na bis” scenę szaleństwa z *Łucji z Lammermoor*.

Rok 1901 był rokiem amerykańskiej premiery *Toski*, którą zaśpiewała Milka Ternina i Antonio Scotti (Scarpia), który wykonał tę rolę aż 214 razy w MET ustanawiając, jak dotąd, nie pobity rekord wykonywania głównej roli w MET.

W 1901 r. po raz pierwszy dokonano nagrania na żywo w MET. Usadowiony wysoko ponad sceną Lionel Mapleson, muzyczny dyrektor biblioteki MET, nagrał fragmenty spektakli na cylindrach Edisona i było to pierwsze na świecie nagranie operowego spektaklu.

W 1902 r. odbyła się premiera pierwszej, i jak na razie jedynej polskiej opery w MET – *Manru* I. J. Paderewskiego. Wykonawcami byli m.in. Aleksander Bandrowski i Marcelina Sembrich.

W 1904 r. po renowacji, audytorium zyskało swe sławne czerwono-złote obicia i dekoracje, a na proscenium napisane zostały nazwiska Glucka, Mozarta, Verdiego, Wagnera, Gounoda i Beethovena.

23 XI 1903 r. debiutuje w MET Enrico Caruso

22 I 1907 r. premiera *Salome* okazała się tak wielkim skandalem, że zakaz jej wystawiania w MET trwał aż 26 sezonów.

11 II 1907 r. przyjechał do Nowego Jorku Giacomo Puccini na amerykańską premierę *Madama Butterfly* w MET z Caruso i Geraldine Farrar. Podczas swego pobytu w Nowym Jorku obejrzał też na Broadwayu sztukę Davida Belasco *Dziewczę ze Złotego Zachodu*.

20 XI 1907 r. Fiodor Szaliapin wywołał skandal wśród widowni i krytyków, gdy zebrał się do pasa podczas wykonywania tytułowej roli w *Mefistofelesie* Boito.

1 I 1908 r. zadebiutował w MET Gustav Mahler dyrygując spektaklem *Tristana i Izoldy* z Olive Fremstad.

18 III 1910 r. pokazano w MET po raz pierwszy jednoaktową amerykańską operę – *The Pipe of Desire* Frederica Converse'a. Była to pierwsza opera w MET śpiewana po angielsku. Odbyły się tylko 3 spektakle.

10 XII 1910 r. Puccini, Belasco i Toscanini wracają do MET na prepremierę *Dziewczęcia ze Złotego Zachodu*. Pod batutą Toscaniniego śpiewali: Caruso, Destinn i Pasquale Amato. Niestety nie nagrano ani jednego fragmentu tego spektaklu.

19 III 1913 r. Toscanini prowadzi orkiestrę MET w premierze *Borysa Godunowa* śpiewanego po włosku.

9 XII 1913 r. – amerykańska prapremiera *Der Rosenkavalier*.



G. Puccini – *La fanciulla del West*
scena finałowa
fot. archiwum MET/10.12.1910

w roli Króla w *Rigoletto*, a 24 XII Heinrich Conried, nie zważając na zakaz nałożony przez Wagnera i jego spadkobierców, wystawia w MET *Parsifala* – po raz pierwszy poza Bayreuth. Podczas tego sezonu pokazano *Parsifala* 12 razy i aż 27 razy w następnym, włączając w to objazdowe przedstawienia w 16 miastach USA.

16 IV 1906 r. kilka godzin po występie Caruso i Olive Fremstad w *Carmen* podczas objazdu MET w San Francisco, większość miasta została zniszczona w wyniku trzęsienia ziemi. Nikt z personelu i śpiewaków MET nie był ranny, ale po powrocie do Nowego Jorku MET musiała zakupić instrumenty muzyczne i zamówić nowe dekoracje mające zastąpić te, które uległy zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi.

16 XI 1908 r. zadebiutował w MET Arturo Toscanini dyrygując *Aidą* z Emmy Destinn. Mahler i Toscanini dyrygowali jako główni dyrygenci spektaklami w MET przez kolejne 3 sezony.

12 i 13 I 1910 r. po raz pierwszy dokonano eksperymentu transmisji na żywo fragmentów *Toski*, *Rycerskości wieśniaczej* i *Pajaców* (transmitowano z dachu MET). Dotarły do kilku setek słuchaczy radia nawet w takiej odległości jak Newark.

28 II 1910 r. MET podpisuje kontrakt z Anną Pawłową, która dokonuje „rewolucyjnej” transformacji baletu w USA.

5 III 1910 r. Mahler dyryguje amerykańską premierą *Damy Pikowej*, pierwszej rosyjskiej opery w MET, którą zaśpiewano po niemiecku.

6 IV 1917 r. USA wypowiada wojnę Niemcom. Wagner i inne spektakle po niemiecku wypadają z repertuaru.

15 XI 1918 r. całkowicie wyszkolona w USA i posiadająca tylko wodewilowe doświadczenie Rosa Ponselle debiutuje w operze podczas otwarcia sezonu w MET u boku Caruso w premierze *Mocy przeznaczenia*.

14 XII 1918 r. druga światowa prapremiera Pucciniego w MET – *Tryptyk* z Claudią Muzio (*Płaszcz*), Geraldine Farrar (*Siostra Andżelika*), Giuseppe de Luca i Florence Easton (*Gianni Schicchi*).

19 II 1920 r. nowa produkcja *Parsifala* śpiewana po angielsku przywraca do MET Wagnera.

11 XI 1924 r. Maria Jeritza debiutuje w USA

(w MET) w premierze *Die tote Stadt*, a później zdobywa sławę śpiewając *Vissi d'arte z Toski* w pozycji leżącej.

2 I 1925 r. po sezonie wykonywania mniejszych ról, amerykański baryton Lawrence Tibbett śpiewa partię Forda w *Falstaffie* i staje się sensacją sezonu.

16 XI 1926 r. Maria Jeritza i Giacomo Lauri Volpi występują w MET w amerykańskiej premierze *Turandot*. Pomimo ogromnej obsady na scenie (soliści, chór, balet, muzycy na scenie i statyści to w sumie 650 osób) produkcja nie okazuje się sukcesem i wznawiana jest tylko w 4 sezonach.

16 XI 1927 r. Rosa Ponselle staje się niekwestionowaną gwiazdą wokalną, wzorem i standardem wykonawczym partii Normy.

Jonesa Grueberga. W roli tylowej – Lawrence Tibbett, a sceny baletowe wykonuje Hemsley Winfield Art and Dance Group. Winfield jest pierwszym Murzynem solistą w MET.

17 V 1933 r. pani Belmont jest pierwszą kobietą w zarządzie MET. W 1935 r. zakłada Metropolitan Opera Guild.

2 II 1935 r. Kirsten Flagstad, niezbyt znana poza krajami skandynawskimi, triumfuje w MET w rewelacyjnie wykonanej partii Zygldiny w *Walkirii*.

1935 r. Kirsten Flagstad i Lauritz Melchior po raz pierwszy występują razem w *Tristanie i Izoldzie*. Jest to natchmiastowy sukces wokalny i jeden z największych sukcesów kasowych w historii teatrów Nowego Jorku.

mentowego jubileuszu” produkcją *Borysa Godunowa* będąca trybutem „dla naszego alianta, Związku Sowieckiego”.

25 i 1945 r. debiut Richarda Tuckera w MET w partii Enzo w *Giocondzie*.

5 i 6 VI 1947 r. *Jaś i Małgosia* z Rise Stevens i Nadine Conner jest pierwszą pełną operą naganą w USA.

1947 r. nowy cykl *Ringu* z Helen Traubel w roli Brunhildy.

29 XI 1948 r. 4 kamery na scenie audytorium należące do stacji telewizyjnej ABC transmitują po raz pierwszy na żywo otwarcie sezonu w MET. Jest to *Otello* z Ramonem Vinay, Licią Albanese i Leonardem Warrenem. Zasięg transmisji obejmuje Boston i Waszyngton. Tego wieczoru ponad

G. Puccini – *La fanciulla del West*
scena finałowa
fot. GALA MET/Ken Howard



29 XI 1929 r. Ezio Pinza śpiewa swój pierwszy spektakl *Don Giovanniego*. To właśnie wedle jego wykonania „mierzy” się kolejnych śpiewaków w tej roli.

3 I 1931 r. nieznaną sopran z Francji, Lily Pons debiutuje w MET jako Łucja i przyciąga widownię do kas w czasach wielkiego kryzysu.

25 XII 1931 r. *Jaś i Małgosia* jest pierwszą operą transmitowaną przez radio na żywo z MET. Od tego momentu transmisje radiowe na żywo z MET istnieją nieprzerwanie i są „najstarszymi” w historii opery i historii amerykańskiego radia.

28 I 1932 r. Lawrence Tibbett śpiewa tytułową rolę w amerykańskiej premierze *Simona Boccanegry*.

7 I 1933 r. światowa premiera *The Emperor*

16 XII 1935 r. Edward Johson rozpoczyna swój pierwszy sezon jako generalny menadżer MET nową produkcją *Trawiaty* z Lukrecją Bori.

27 XII 1935 r. Rosa Ponselle zachwyca widownię w *Carmen* i otrzymuje druzgocące recenzje od krytyków.

2 II 1940 r. nowa produkcja *Wesela Figara* odnawia zainteresowanie operami Mozarta w MET.

7 XII 1941 r. po ataku na Pearl Harbor *Madama Butterfly* wypada z repertuaru. Nadal kontynuowane są spektakle oper *Wagnera*. Amerykański hymn grany jest przed każdym przedstawieniem w MET.

23 XI 1943 r. MET otwiera rok swego „dia-

477 600 telewizorów w domach amerykańskich było włączonych by obejrzeć ów spektakl.

4 II 1949 r. triumf Ljuby Welitsch i dyrygenta Fritza Reinera w *Salome*.

6 XI 1950 r. pierwszy sezon generalnego menadżera Rudolfa Binga otwiera *Don Carlo*.

11 XII 1952 r. produkcja Tyrone Guthrie do *Carmen* z Risą Stevens i Tuckerem jest transmitowana na żywo do 31 kin.

14 II 1953 r. amerykańska premiera *Żywołu rozpustnika* Strawińskiego.

7 I 1955 r. Marian Anderson jest pierwszą murzyńską śpiewaczką, która pojawiła się na scenie MET. Wykonuje rolę Ulryki w *Balu maskowym*.

31 I 1955 r. Renata Tebaldi debiutuje w MET

w *Otelli* mając za swych partnerów Mario Del Monaco i Leonarda Warrena.

17 X 1955 r. dyrekcja MET i przestawiciele departamentu architektury Nowego Jorku podejmują decyzję o budowie nowego domu operowego dla MET na Lincoln Square.

25 XI 1956 r. Maria Callas debiutuje w partii Normy. Pojawia się również w telewizji we fragmencie z *Toski* z Georgem Londonem.

31 X 1957 r. legendarny spektakl *Don Giovanniego* pod batutą Karla Böhma z idealną obsadą: Steber, Lisa Della Casa, Peters, Cesare Valletti, Cesare Siepi, Theodor Uppman, Fernando Corena i Giorgio Tozzi.

15 X 1958 r. Dimitri Mitropoulos dyryguje światową premierą *Vanessy* Samuela Barbera.

galla freski ściennie do nowego budynku MET.

16 IV 1966 r. ostatni spektakl w budynku „Starej MET”. Kilka dni przedtem Zinka Milanow występuje w swym ostatnim, pożegnalnym spektaklu *Andrea Chenier*.

16 IX 1966 r. otwarcie „nowego domu MET” w Lincoln Center w premierowym spektaklu *Antony and Cleopatra* Samuela Barbera w auroskiej produkcji i reżyserii Franco Zeffireliego. Spektaklem dyryguje Thomas Schippers, a w rolach głównych śpiewają Leontyne Price i Justino Diaz.

1966 r. pierwszy sezon w „nowej MET” prezentuje 9 nowych produkcji włączając w to premierę *Die Frau ohne Schatten* z Leonie Rysanek, Christą Ludwig, Jamesem Kingiem, Walterem Berry i światową premierę *Mourning Becomes Electra* Marvina Davida Levy.

20 I 1967 r. Jon Vickers śpiewa tytułową partię w *Peter Grimes* pod batutą Colina Davisa.

19 II 1967 r. premierowy spektakl *Czarodziejskiego fletu* w produkcji Marca Chagalla.

21 XI 1967 r. debiut Herberta von Karajana jako dyrygenta i reżysera nowej produkcji *Walkirii* z Nilsson, Vickers, Gundula Janowitz, Ludwig i Thomas Stewart.

28 IX 1968 r. Plácido Domingo debiutuje w MET jako Maurizio z Renatą Tebaldi w partii *Adriany Lecouvreur*.

23 XI 1968 r. debiut Luciano Pavarottiego w roli Rodolfo (*Cyganeria*) u boku Mirelli Freni.

3 III 1970 r. debiut Marilyn Horne (Adalgisa), która występuje z Joan Sutherland w *Normie*.

5 VI 1970 r. 27-letni James Levine dyryguje swą pierwszą *Toską* podczas letnich spektakli MET.

17 II 1972 r. Sensacyjny występ Luciano Pavarottiego z 9. wy-

sokimi C w *Córce putku*, w której tytułową partię śpiewa Joan Sutherland.

22 IV 1972 r. pożegnalna gala dla Rudolfa Binga jest transmitowana na żywo przez telewizję.

17 XII 1972 r. *Dama Pikowa* jest pierwszą operą w MET śpiewaną po rosyjsku.

22 X 1973 r. Shirley Verret śpiewa rolę Cassandry i Dido w *Trojanach* pod batutą Rafaela Kubelika.

7 IV 1975 r. debiut Beverly Sills w roli Pamiry w *Oblężeniu Koryntu*.

29 V 1975 r. MET po raz pierwszy odwiedza Japonię ze spektaklami *Traviaty*, *Carmen* i *Cyganerii* z Sutherland, Corellim, Robertem Merrillem,

Dorothy Kirsten, Horne i Mc Carckenem. Kolejne wizyty MET w Japonii odbywają się w latach: 1988, 1993, 1997, 2001 i 2006.

15 III 1977 r. stacja telewizyjna PBS inauguruje cykl *Live from the MET*. Pierwszym spektaklem jest *Cyganeria* z Pavarottim i Renatą Scotto pod batutą Jamesa Levine’a.

10 XII 1980 r. opóźnione rozpoczęcie sezonu (konflikt ze związkami zawodowymi). Pierwszy spektakl prezentuje *II Symfonię* Mahlera i pełną wersję *Lulu* pod batutą Jamesa Levine’a.

20 II 1981 r. premiera tryptyku *Parada, Les mamelles de Tiresias* i *L’Enfant et les Sortilèges* zaprojektowanego przez Davida Hockneya w reżyserii Johna Dextera.

14 XII 1981 r. premiera nowej, a obecnie już legendarnej produkcji *Cyganerii* Zeffirelliego z Teresą Stratas i José Carrerasem.

14 X 1982 r. James Levine dyryguje *Idomeneo* Mozarta w nowej produkcji Jean-Pierre Ponelle z Luciano Pavarottim.

22 X 1983 r. MET świętuje swe stulecie w Gali transmitowanej przez telewizję.

19 I 1984 r. Pierwsza opera Haendla w MET – *Rinaldo* z Marilyn Horne i debiutem Samuela Rameya.

6 II 1985 r. 50 lat po prapremierze *Porgy and Bess* po raz pierwszy jest wystawiona w MET.

6 X 1988 r. spektakl *Złota Renu* jest 1 089-tym przestwieniem dyrygowanym przez Jamesa Levine’a, który tego wieczoru pobija rekord dyrygowania w MET ustanowiony przez Artura Bodanzkiego.

18, 19, 20 i 21 VI 1990 r. stacja telewizyjna PBS transmituje nową produkcję (*Otto Schenk*) *Ringu* Wagnera pod batutą Jamesa Levine’a. W obsadzie m.in. James Morris i Hildegard Behrens.

24 IX 1990 r. pierwszy sezon Josepha Volpe jako generalnego menadżera MET, którą to pozycję będzie piastował przez 16 lat.

30 IV 1991 r. pierwszy z serii koncertów orkiestry MET prowadzonych przez Jamesa Levine’a w Carnegie Hall.

17 II 1992 r. tenor Charles Anthony w *Rigoletto* bije rekord ilości wykonanych przez jednego śpiewaka spektakli w MET – 2 397.

2 X 1995 r. podczas spektaklu *Otella* po raz pierwszy w MET pojawiają się tłumaczenia libretta na ekranach samodzielnych lub zamontowanych na tyłach krzeseł.

27 IX 1999 r. Plácido Domingo w partii Cania w *Pajacach* bije rekord ustanowiony przez Enrico Caruso 79 lat wcześniej w występach podczas wieczorów otwierających sezon.

22 IX 2001 r. gala otwierająca sezon jest specjalnym spektaklem transmitowanym na plac Lincoln Center, a dochód przeznaczony jest w całości na konto pomocy ofiar World Trade Center.

1 XI 2001 r. **Muzyka21** rozpoczyna publikację comiesięcznych relacji z MET autorstwa Basi Jakubowskiej.

25 IX 2006 r. pierwszy sezon Petera Gelba jako generalnego menadżera MET. Otwiera go produkcja Anthony Minghella *Madama Butterfly* pod batutą Jamesa Levine’a, która jest transmitowana na żywo na Times Square.

30 XII 2006 r. *matinée Czrodziejskiego fletu* rozpoczyna międzynarodowe transmisje na żywo do kin świata.

22 IX 2008 r. Rennée Fleming jest pierwszą kobietą, którą obdarzono honorem otwarcia sezonu w MET. Śpiewa po jednym akcie z: *Trawiaty*, *Manon* i *Capriccio*. **M21**

Gala – Renée Fleming w *Die tote Stadt* Korngolda
 fot. Ken Howard/MET



18 XII 1959 r. debiut Birgit Nilsson w roli Izoldy. Później w sezonie śpiewa Izoldę z trzema tenorami, w każdym z aktów z innym. Każdy był chory i był w stanie zaśpiewać tylko jeden akt.

27 I 1961 r. Leontyne Price i Franco Corelli debiutują w *Trubadurze*.

16 XI 1961 Joan Sutherland debiutuje jako *Lucja* z *Lammermoor*.

24 II 1961 r. pierwsza w pełni udana produkcja *Turandot* autorstwa Cecila Beatona z Nilsson, Corelli i Anną Moffo pod batutą Leopolda Stokowskiego.

6 III 1964 r. Leonard Bernstein dyryguje *Falstaffem* w produkcji Franco Zeffirelliego.

21 I 1965 r. Rudolf Bing zamawia u Marca Cha-



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Rossini – *Kopciuszek*
Olga Borodina (Angelina) i Barry Banks (Don Ramiro)
fot. MET/Marty Sohl

Kopciuszek Rossiniego. Rzym, zima, późny wieczór, dwa dni przed Świętami Bożego Narodzenia w 1816 r. Jak wspomina w swych pamiętnikach Jacopo Ferretti, on sam, Rossini i impresario Teatro Valle, Pietro Cartoni spędzali wieczór w mieszkaniu Cartoniego popijając herbatę i dyskutując o możliwych tematach libretta do nowej opery Rossiniego. Po wielu godzinach Ferretti zaproponował historię *Kopciuszka*. Zmęczony Rossini położył się już do łóżka, więc na w pół-śpiącym głosem spytał tylko kiedy mógłby przeczytać szkic nowego libretta. Ferretti bez wahania odparł: „Jutro rano, jeśli nie będę spał przez całą noc”. Rossini wyraził zgodę na projekt i natychmiast pograżył się w głębokim śnie.

Cofnijmy się jednak nieco w czasie. Rossini opuścił Rzym na początku 1816 r., 29 II, czyli tuż po rzymskiej premierze *Cyrulika*, podpisał kontrakt na nową operę mającą otworzyć sezon karnawałowy w Rzymie 26 XII 1816 r. Libretto miał dostać najpóźniej w październiku. Wrócił więc do swego domu, który znajdował się wtedy w Neapolu i skomponował dwie opery. Jednak datę planowanej premiery jego *Otella* w Neapolu przesunięto i miała miejsce dopiero 4 XII 1816 r. Przyjechał więc do Rzymu ze sporym opóźnieniem, w połowie grudnia. Cartoni, zdając sobie sprawę jak mało czasu pozostało Rossiniemu na kompozycję, zgodził się, aby jego nowa opera była nie pierwszą, ale drugą operą karnawału. Ale pojawił się kolejny problem.

Librettem do nowej opery Rossiniego miała być *Ninetta alla corte*, którą przypisuje się Ga-

etano Rossiemu. Historię zaczerpnięto z francuskiej sztuki, którą Ferretti określił jako „jedną z najmniej moralnych komedii francuskiego teatru” i z tzw. „niesławnej szkoły libertynizmu”. Papieski cenzor zarządził tylu zmian, że Rossini w końcu je odrzucił. Cartoni zwrócił się więc do Jacopo Ferretiego, autora wielu librett dla Teatro Valle i Teatro Argentina w Rzymie. I tak właśnie doszło do spotkania owych trzech panów w mieszkaniu Cartoniego.

Po uzgodnieniu tematu i otrzymaniu szkicu libretta, Rossini nie miał wiele czasu. Jak zwykle komponował bardzo szybko, korzystając z pomocy muzycznego współpracownika i wykorzystując fragmenty czy „auto-plagiaty” z uprzednio już przez siebie skomponowanych oper.

W dzień Świąt Bożego Narodzenia skomponował *Introduzione*, cavatinę dla Don Magnifico napisał w dzień Świętego Stefana, czyli 26 XII, duet dla tenora i sopranu – 27 XII. *Kopciuszek* powstał więc w zawrotnym, nawet jak dla Rossiniego, tempie – całość libretta w ciągu 22 dni, a muzyka w ciągu 24.

Najnowszą dramma giocoso w dwóch aktach, czyli *Kopciuszka*, po raz pierwszy usłyszano w Teatro Valle w Rzymie 25 I 1817 r., a w obsadzie wokalne wystąpili: Geltrude Righetti-Giorgi (Angiolina – kontralt, pierwsza Rosina Rossiego), Caterina Rossi (Clorinda – sopran), Teresa Mariani (Tisbe – mezzosopran), Giacomo Guilemi (Don Ramiro – tenor), Andrea Verni (Don Magnifico – bas), Giuseppe de Begnis (Dandini – bas) i Zenobio Vitarelli (Alindoro – bas).

Prapremiera okazała się kląpą. Głośno, wrocie wybuchy niezadowolonia widowni

podczas tego spektaklu, nie wpłynęły jednak na losy *Kopciuszka*, który okazał się jedną z najpopularniejszych i najchętniej wystawianych oper Rossiniego. Po fiasku pierwszego spektaklu w Rzymie rozczarowany Rossini „przepowiedział” jednak jego późniejszy sukces w Rzymie i to nawet przed końcem sezonu; w całych Włoszech do końca roku, a we Francji i Anglii – w ciągu dwóch najbliższych lat.

I rzeczywiście jego przewidywania okazały się słuszne. *Kopciuszka* wystawiono w Teatro Valle aż 20 razy przed zakończeniem karnawału w połowie lutego, a jego sława i popularność szybko dotarła do Londynu, gdzie po raz pierwszy pokazano go w King's Theatre w Haymarket 8 I 1820 r. i do Nowego Jorku – 27 VI 1826 r., Park Lane Theatre. I w zasadzie od tego czasu *Kopciuszek* praktycznie nigdy nie zniknął za scen operowych świata, a obecnie jego popularność może rywalizować tylko z *Cyrulikiem sewilskim*. Jedyną krótką przerwę w wystawianiu przeżył na początku XX w., w czasach dominacji verismo, czyli w latach, kiedy to niewielu śpiewaków chciało trenować głos w wokalnym kunszcie śpiewu „rossiniowskiego”. Ale były też i takie lata, kiedy jego popularność usuwała nieco w cień *Cyrulika*.

Muzycznie, pomimo „zapożyczeń” z siebie samego, Rossini skomponował wiele znakomitej muzyki. *Kopciuszka* rozpoczyna uwertura, która jest nieco przepracowaną przez Rossiniego uwerturą do jego *La Gazetta*, która miała nikle szanse na wystawienie w Rzymie, a którą skomponował dla Neapolu 5 miesięcy wcześniej. Dodał do niej swe jakże charakterystyczne

crescendo, które później wykorzystał też w finale aktu I. Rozpoczynający akcję *Kopciuszka* ensembl pławiących się w samouielbieniu dwóch sióstr, przerywa smutna stylizacja ludowej piosenki śpiewanej przez pogrążonego jak zwykle w pracy Kopciuszka. „Paplaninę” postaci buffo, czyli Don Magnifico, Rossini włączył do jego pierwszej arii Miei rampoli, w której to opowiada swój na wpół surrealistyczny, absurdalny sen córkom. Łatwo w tej postaci rozpoznać

momentów, w które Rossini wplótł też sporą dozę radości życia dwojga młodych ludzi. Po chwili chór męski, zapowiada przyjazd Księcia, którym jest oczywiście przebrany Dandini. Jego elegancka, ze sporą ilością ornamentacji wokalnych aria *Come un'ape ne' giorni d'aprile*, jest zamierzoną przez Rossiniego parodią wyszukanej, formalnej, pustej elegancji, a kończy ją zabawny ensembl. Kwintet *Nel volto estatico* (wykonywany po ogłoszeniu zebranych przez

przez Rossiniego, ale przez Lucę Angoliniego. Zatrudniony przez Rossiniego Angolini miał skomponować sporą ilość recitawów i kilka „mniej istotnych dla akcji” fragmentów opery. Angolini znany był w Rzymie głównie z komponowania muzyki kościelnej, a jego wkład do *Kopciuszka* to chór *Ah, questa bella incognita*, aria dla Clorindy *Sventurata! Me creda* – oba zawarte w akcie II opery – i w zasadzie całe recitativo secco. Ale już na wznowienie *Kopciuszka* w Teatro Apollo w Rzymie podczas karnawału roku 1821, Rossini sam przygotował znacznych rozmiarów arię dla Alindoro *La nel ciel dell'arcano profondo*, która zastąpiła arię Angoliniego *Vasto teatro e il mondo*, a chór i druga aria Angoliniego zostały usunięte.

Akt II zawiera jeden z najznakomitszych duetów dla dwóch basów buffo – *Un segreto d'importanza* – pomiędzy Dandinim i Don Magnifico, w którym Dandini wyjawia swą prawdziwą tożsamość. No i w końcu tenor też dostał „coś do roboty” najpierw w pełnym pasji recitawie, a po chwili w trzyczęściowej arii *Si, ritrova io giuro*, naszpikowanej niezwykle ilością ozdobników, fiorytur, wysokich tonów – czyli popisem wokalnych umiejętności charakterystycznych dla stylu Rossiniego. Warto też zwrócić uwagę na piękny komiczny sekstet *Questo e un nodo avviluppato*, w którym bohaterowie opery dają wyraz swemu totalnemu zaskoczeniu sytuacją i podczas jego wykonywania „warcząco” – komicznie wymawiają każdą spółgłoskę „r” zawartą w tekście. I to właśnie ów sekstet jest jednym z najwspanialszych fragmentów muzycznych skomponowanych przez Rossiniego. No i trudno nie wspomnieć o znakomitej „muzyce burzy”.

Finał *Kopciuszka* jest oczywiście wielką sceną dla tytułowej bohaterki. Rossini nakazał jej zaśpiewać radosne rondo *Non piu mesta*, czyli znacznie bardziej „najezoną” ozdobnikami arię Hrabiego Almavivy *Ah, il piu lieto* z *Cyrulika sewilskiego*, którą w Rzymie słyszano zaledwie 12 miesięcy temu. Do dziś muzykolodzy nieco się dziwią właśnie tej „pożyczce”, ponieważ Rossini zazwyczaj wykorzystywał ponownie fragmenty innych swych oper w przypadku, gdy nie okazały się sukcesem, albo nie były powszechnie znane. Ale to właśnie owo wspaniałe, wirtuozerskie rondo jest pełnym fajerwerków wokalnym finałem całej opery.



G. Rossini – *Kopciuszek*
Cecilia Bartoli (Angelina)
MET/Winnie Klotz - październik 1997 r.

charakterystyczną dla Rossiniego postać pompatycznego, niezbyt mądrego, starego rodzica, czy prawnego opiekuna, którego zamysły i intrygi na koniec opowieści operowej kończą się fiaskiem. Pierwszym duetem miłosnym tej opery jest *Un soave non so ce*, w którym Księżę przebrany za Dandiniego, swego osobistego służącego, spotyka po raz pierwszy Angolinę i oboje, jak to w bajce, natychmiast zakochują się w sobie. Wiele w tej arii czułych, czarujących

Don Magnifico, że jego trzecia córka, figurująca w „państwowym” rejestrze urodzin, nie żyje) z momentem uroczystej pseudo zadumy i smutku kończy błyskotliwa stretta.

Pozostawioną w domu samotną i smutną Angolinę odwiedza ponownie Alidoro, mentor Księcia, który postanawia zabrać ją na bal. Śpiewa może nieco mało interesującą muzycznie „filozoficzną” arię o iluzji i rzeczywistości *Vasto teatro e il mondo*, skomponowaną nie

Warto też przypomnieć pokrótce historię opowieści o Kopciuszku. Powstała prawdopodobnie na Wschodzie, a w Zachodniej części świata po raz pierwszy pojawiła się w XVI-wiecznej niemieckiej literaturze. Najbardziej znana jej wersja to oczywiście wersja Charlesa Perrault opublikowana w *Les Contes de ma Mère l'Oye* w 1697 r. Libretto, które napisał Ferretti opiera się przede wszystkim na wariacie owej historii napisanym przez Charles-Guilame'a Etienne'a dla opery Nicolasa Isouarda *Cendrillon*, którą pokazano z wielkim sukcesem w paryskiej Opéra Comique w 1810 r., i która objechała triumfalnie prawie całą Europę, choć nigdy nie wystawiono jej we Włoszech. Libretto Etienne'a wykorzystał też niemiecki kompozytor Daniel Steibl, którego *Cendrillon* wykonany został po raz pierwszy również w 1810 r. w St. Petersburgu, gdzie Steibl był dyrektorem cesarskiej opery.

Wcześniejsze libretto tej historii, którym posługiwał się Ferretti przy pisaniu swojej wersji *Kopciuszka* dla Rossiniego, przeważnie przypisuje się Felice Romaniemu. Jednak w 1980 r. esej pióra Marco Mauceri opublikowany w *Bollettino del centro rossiniano de studi* dowodzi, że Romani nie miał z nim nic wspólnego. Autorem był Francesco Fioni, i był to również wariant libretta Etienne'a przygotowany dla Stefano Pavesiego do jego *Agatina, o la virtù premiata* wystawionej w mediolańskiej La Scali w kwietniu 1814 r. I to właśnie najprawdopodobniej libretto Fioniego było tym rozłożonym na biurku Ferrettiego tekstem, wedle którego napisał owej nocy szkic dla Rossiniego.

Opowieść o Kopciuszku pióra Ferrettiego nie zawiera elementów magicznych, czy bajkowych. „Prawdziwa magia” nieobecna była w źródle, z którego korzystał, a więc nie zawarł jej też w swojej wersji. „Magia” zawarta jest oczywiście w muzyce Rossiniego, ale również w dość wiarygodnym, pozbawionym nadprzyrodzonej interwencji wyniku ludzkich działań, transformacjach charakterów i w morale o zwycięstwie dobra.

Zamiast dobrej wróżki, która czuwa nad losem biednej pólsieroty, dyni, która przeobraża się w karetę, myszek, szczurów i jaszczurek jako koni karety, woźnicy i lokaj, pojawia się u Rossiniego czysto ludzka postać: Alidoro, mentor Księcia, który pomaga Kopciuszce pojawić się na balu w pałacu. To właśnie jemu przypadła rola zainicjowania „transformacji” w arii *Tutto cambi per te*, która tak drastycznie różni się w wokalnym stylu od śpiewu żebraka (za którego wcześniej był przebrany), obdarzonego tylko dość repetytywnymi nutami, w prostej melodii (*Un tantin de carità*). To nowe „wcielenie” Alidora jest luksusowym wręcz popisem bogactwa wokalnego, w którym to roztacza przed Kopciuszkiem wizję nagrody

za niewinność i dobroć serca. No i zamiast pantofelka mamy w tej operze bransoletkę, a raczej ich parę, z której jedną darowuje Księżu Kopciuszek.

Ferretti nadał *Kopciuszce* podtytuł *La bonta in trionfo* (czyli *Zwycięstwo dobra*) drama giocoso, ale tak Kopciuszek jak i Książę są postaciami raczej sentymentalnymi. Ogólnie możnaby jednak „zakwalifikować” tę operę Rossiniego jako „komedię pomyłek” i transformacji.

farsa, o czym zaświadczyć może choćby aria *Nacquill all'allannop* (*Urodziłam się dla smutku*) z kończącej operę sceny.

Ogólne transformacje postaci tej opery nie dotyczą jedynie ojca i przybranych sióstr Kopciuszka, których tylko dzięki jej dobroci serca nie spotyka jakże zasłużona kara. Największą transformację przechodzi w operze oczywiście Kopciuszek, co Rossini tak znakomicie odzwierciedlił w zmianie jej wokalnego stylu – od



G. Rossini – *Kopciuszek*
Jennifer Larmore (Angelina)
for. MET/Winnie Klotz - luty 2000 r.

Piękna dama z balu – to służąca Kopciuszek; Dandini, sługa Księcia przebrany jest za Księcia, a Książę za sługę Dandinię; a Alidoro, mentor Księcia za wcześniej pojawiającego się w historii libretta żebraka, dla którego jedynie Kopciuszek ma nieco współczucia. Jest to więc komedia o lekkim zabarwieniu ironicznym, a całość jest nieco bardziej wyszukana, czy subtelniejszą wersją opowieści Perrault czy braci Grimm. Ale zdecydowanie nie jest to

prostej melodii śpiewanej *Una volta c'era un re – po Non piu mesta*, która prowadzi usmoloną przy piecu postać bohaterki do luksusów pałacu Księcia.

Podobnie rzecz się ma z transformacjami muzycznymi innych postaci opery. Książę jako Dandini w pierwszym duecie, śpiewa piękne, ale raczej proste, właśnie godne służki, linie melodyczne. Przebrany za Księcia Dandini popisuje się natomiast wokalną, choć przesadną, finezją

godną jego stanu. I to również do Dandinięgo należy ekstrawagancka wręcz koloratura, która na przemian pojawia się z nadętą, niemal deklamacyjną buffonadą podczas sceny flirtu z obiema siostrami. To wyjątkowo ironiczno-parodiowy fragment opery. A „transformacją” Księcia jest oczywiście aria *Si, ritrovarla, io giuro* z wysokimi C.

Kopciuszek jest ostatnią włoską operą z elementami buffo Rossinięgo (1792-1868).

soprany. Ale w zamysłach Rossinięgo poza zasięgiem głosu Kopciuszka miał być wyrównany w całym rejestrze, giętki i bezbłędny w wykonywaniu przebiegów po skali. Z czasem zaczęło brakować prawdziwie dobrych niskich głosów i na scenach operowych świata pojawiły się w tej roli soprany.

Amerykańska premiera *Kopciuszka*, jak już wspomniałam powyżej, miała miejsce 27 VI 1826 r. w Park Theatre w Nowym Jorku w

wykonawczynie tej roli to do dziś dnia m.in. Simonato, Berganza, Horne, czy von Stade.

Premiera *Kopciuszka* w MET miała miejsce stosunkowo późno, bo dopiero 16 X 1997 r. i w zasadzie przygotowano ją dla Cecilii Bartoli. Był to dar Alberto W. Villara i pokazano w owym sezonie aż 12 jego spektakli. W obsadzie wokalne obok Bartoli wystąpili: Ramon Vargas (Książę), Alessandro Corbelli (Dandini – debiut), Simone Alaimo (Don Magnifico), Joyce Guyer (Clorinda), Wendy White (Tisbe), Michele Pertusi (Alidoro), a dyrygentem był niezrównany James Levine. Spektakl ten pokazano również w amerykańskiej telewizji 27 X 1997 r.

Debiutujący w MET zespół przygotowujący wystawienie *Kopciuszka* był w całości niemal „importowany” z Włoch. Autorem produkcji był Cesare Lievy, dekoracje i kostiumy zaprojektował Maurizio Balo, projekt światła powierzono Gigiemu Saccomandiemu, a choreografię Daniela Schiavone.


Po raz kolejny *Kopciuszek* zawitał do MET w 6 spektaklach, z których pierwszy miał miejsce 24 II 2000 r. Tym razem rolę tytułową śpiewała Jennifer Larmore, a Księcia – Raul Jimenez. Powtórzyli też swój sukces Corbelli, Alaimo i Guyer. Mielśmy jednak nową Tisbe (Patricia Risley) i dwa debiuty: John Relyea w partii Alidoro i Bruno Campanella jako Maestro prowadzący orkiestrę.

W 2002 r. Sonia Ganassi (włoski mezzosopran) w roli Kopciuszka w MET (pierwszy z 5 spektakli – 28 IX 2002) pozostała w cieniu niewiarygodnie burzliwej, stojącej owacji dla Juana Diego Flóreza, rewelacyjnego Księcia, który debiutował w MET w styczniu tego samego roku w *Cyruliku sewińskim*. Ponownie na scenie pojawili się Corbelli, Alaimo, Guyer, Risley i Relyea, a orkiestrę tym razem poprowadził Edoardo Miller.

Dopiero w 2005 r. (pierwsze z 6 przedstawień 8 X 2005) MET doczekała się prawdziwie głębokiego i niskiego głosu dla Kopciuszka. Była nim Olga Borodina. Orkiestrą MET dyrygował debiutujący tu Antonello Allemandi, a w obsadzie wokalne nie zabrakło męża Borodiny – Ildara Abdrazakowa w roli Alidora. Partię Księcia śpiewał Barry Banks, Dandinięgo – Simone Alberghini (debiut), Clorindę Rachele Durkin. Ale powrócili: Alaimo (Don Magnifico) i Risley (Tisbe).

W sumie do bieżącego sezonu pokazano *Kopciuszkę* w MET 29 razy (pierwszy spektakl 16 X 1997 – a ostatni 28 X 2005). Ale choć jego premiera w MET w Nowym Jorku miała miejsce dopiero w 1997 r., MET wystawiła go 56 razy podczas krajowego tournée w sezonie 1965/66.

W tegorocznej obsadzie wznowienia *Kopciuszka* tylko w 3 przedstawieniach (1,6 i 9 V – transmisja do kin świata) usłyszymy w tytułowej roli Elinę Garancę. Jej Księciem jest Lawrence Brownlee, a w rolach Alidoro i Dandinięgo powracają Alessandro Corbelli i John Relyea. Dyrygentem jest Maurizio Benini, który zadebiutował w MET w 1998 r. prowadząc orkiestrę MET w *Napój miłosnym*.

Produkcja pochodzi z 1997 r. i moim zdaniem nie należy do tych wyjątkowo udanych. Nie „przeszkadza” wprawdzie muzyce Rossinięgo, ale jest oszczędnościowo-dziwaczna, nieszczególnie atrakcyjna wizualnie, choć momentami pomysłowa i sprawna przy zmianie scen. A zresztą – sami Państwo się przekonają oglądając ją na ekranach kin. 



G. Rossini – *Kopciuszek*
Olga Borodina (Angelina)
fot. MET/Marty Sohl

Miał wtedy 24 lata i miał już za sobą 19. wystawionych oper. I choć skomponował jeszcze 15 oper do włoskich librett, przechodziły jednak i one transformację w stronę popularnych wtedy we Włoszech oper stylu *semi seria*.

Rolę Kopciuszka skomponowaną na niski głos z 18 stopniową skalą (czyli nieco ponad dwie oktawy – od wysokiego A do niskiego Gis, a najwyższy wymagany górny ton to B) z czasem przywłaszczyły sobie niesłusznie

produkcji Manuel Garcia Opera Company. Sensacyjnym Kopciuszkiem była wtedy zaledwie 17-letnia Maria Malibran, która wykreowała tę partię w USA.

Legendarną wykonawczynią tej partii była też jej siostra, Pauline Viardot-Garcia, która błyszczała kunsztem wokalnym w tej roli w Europie i St. Petersburgu w latach 1830-1850.

Prawdziwy „renesans” *Kopciuszka* nastąpił w zasadzie w latach 40. XX w., a najslynniejsze

Diego el Cigala Dos lágrimas



Diego el Cigala
fot. ©Juan Aldabaldetrecu & David Sirvent/DG
(również następna strona)

Wśrodku nocy, w przypływie nagłej inspiracji, el Cigala wyskakuje z łóżka, zwołuje swoich muzyków i zabiera się do śpiewania pieśni, która nie jest jeszcze całkowicie skończona, ale która nie daje mu spokoju. Pieśni są właśnie takie: nachodzą cię o każdej porze dnia i nocy, i el Cigala odpowiada na to wołanie. To jest człowiek, którego ogarnia i sen i życie; ale kiedy pieśń woła: „Chodź”, zostawia wszystko i podąża za nią.

Tak było już zawsze od dziecka – dlaczego teraz miałyby być inaczej? To nagranie, *Dos lágrimas* (Dwie łzy), wynika z pasji, z jaką jego pierwsze nagranie, *Lágrimas negras* (Czarne łzy), zrealizowane z Bebo Valdéssem, było jednym z nagrań najlepiej się sprzedających, znanym na całym świecie, ale jest to także płyta, która wielu ludziom pozwoliła na nowo odkryć uczucie słuchania. Była to pieśń już istniejąca, dobrze znana w ogólnej pamięci bolero. Jednak el Cigala dosypał soli do tych łez, to coś więcej, czego nikt przedtem nie zrobił; muzyka i fortepian Bebo dodały nie tylko soli, dodały także pieprzu i składniki, aby stworzyć wersję, która zdaje się być od tego czasu intymnym symbolem smutku.

I teraz oto *Dos lágrimas*. El Cigala pracował przy tym nagraniu tak, jakby ćwiczyć się w chodzeniu po księżycu. W tym domu, w którym pokazuje film z realizacji tego nagrania widać na pierwszy rzut oka ten wysiłek. Na innym poziomie, bardzo głębokim dostrzegamy, ile go to kosztowało na płaszczyźnie emocjonalnej. I za tym wszystkim dedykacja. El Cigala chciał zadedykować tę pieśń Isabeli Polanco, producentce i dyrektorce, wybranej przez zespół wydawniczy Santillana, która zmarła 28 marca 2008 r. w wieku 51 lat. Isabela Polanco była nie do zastąpienia, słuchała jego muzyki w studio, w domu, podczas koncertów, słuchała jej tak, jakby ktoś słuchał historii swego własnego życia; el Cigala był często świadkiem tego głębokiego przeżycia i starał się na nie odpowiedzieć śpiewając jakby tylko dla niej. *Dwie łzy*.

W chwili, gdy przypomina sobie, że musi zjeść obiad, dzwoni do niego Gabriel Garcia Márquez, jego bliski przyjaciel i el Cigala opowiada mu jak przebiega nagranie, dla kogo i jak je realizuje, i Gabo, który słucha uważnie i śmieje się z el Cigalą z czystej przyjemności rozmowy, odkłada słuchawkę mówiąc: „Już od dawna ten telefon nie miał tak szczęśliwej rozmowy telefonicznej”.

Popołudniowa pogawędka z Diego el Cigalą

Jak się to wszystko zaczęło?

Od mojego związku z Kubą i muzyką kubańską – i nie ulega żadnej wątpliwości, że wszystko zaczęło się, gdy usłyszałem i zobaczyłem Bebo śpiewającego *Lágrimas negras* (co zaowocowało płytą pod tym samym tytułem) razem z Cachao w filmie dokumentalnym *Calle 54* Fernando Trueby. Ziarno zostało zasiane, na zawsze zostałem związany z Kubą. Po raz pierwszy pojechałem do Hawany w 2003 r., aby w ramach Festiwalu Cubadisco, wraz z Chucho Valdéssem wykonać *Lágrimas Negras* w Teatrze Karl Marx. To właśnie tam odkryłem naród kubański i zrozumiałem, że naród ten ma wiele wspólnego z cyganami w sposobie życia, w sposobie odczuwania niektórych spraw, w problemach, które przychodzą ze wszystkich stron. Muzyka jest jego urokiem, a jego sposób ekspresji czystą przyjemnością.

Muzyczny naród.

Tak, byłem pod wielkim wrażeniem, gdy dowiedziałem się, że ludzie spali na schodach Teatru Karl Marx, żeby kupić bilet (zresztą bardzo drogi dla Kubańczyków, przynajmniej równowartość miesięcznego lub dwumiesięcznego wynagrodzenia) chociaż mi nie placono, a wszystkie koszty wzięło na siebie hiszpańskie towarzystwo praw autorskich. Bebo nie wrócił nigdy do Kuby, ale ja nawiązałem z tym miejscem bardzo specjalną więź. Dużo się nauczyłem. Odkryłem nowe rzeczy, które znajdują się teraz na tym nagraniu. Jest to na przykład utwór *Dos Cruces* (Dwa Krzyże), który mi zaśpiewali Tata Güines i Changuito.

To, że spotkał pan Guillermo Rudalcabę było więc sprawą przypadku. Picasso mawiał, a pan to cytuje: Trzeba być właśnie tam i pracować, aby przypadek mógł się zdarzyć.

Tak, trzeba tam być. „Ja nie szukam, ja znajduję” – czyż nie tak mawiał Picasso? I jeszcze żeby muzy tam były, ale muszą też zaskoczyć cię w pełnej pracy. Byłem tam, w Berlinie, pracując i czerpiąc przyjemność z poznania ponad osiemdziesięcioletniego człowieka, który znał Kubę z lat 50. wraz z bajecznie bogatym brzmieniem z tego okresu, brzmieniem, którego poszukiwałem. Młodszy pianiści, ci z lat 60. i późniejszych, pozostają bardziej pod wpływem jazzu.

Jak mógłby pan to opisać?

Nie należy do tego rodzaju osób, które definiują pojęcia. Muzycznie, Kubańczycy rozumieli doskonale czego szukałem.

Była to dla mnie progresja zupełnie naturalna po *Lágrimas negras*, a poza tym mam w tym prawie pięcioletnie doświadczenie. I to się właśnie liczy, czyż nie? Lata inwestycji w tej dziedzinie, jednak cały czas nie porzuciłem flamenco. Przygoda okazała się wspaniała, zupełnie inaczej niż było to w przypadku *Lágrimas negras*, gdy nie byłem zdolny zaśpiewać w odpowiedniej tonacji, nic nie wiedziałem i nie miałem żadnego doświadczenia – nigdy nie śpiewałem z akompaniamentem fortepianu, a jeszcze mniej w tych rytmach. Nie wiedziałem, co to jest „guaguancó” czy też „danzón”. Kierowałem się wtedy intuicją. Teraz czuję się dużo bardziej swobodnie.

A Rudalcaba gra znakomicie na fortepianie.

Oryginał to Guillermo, który pozbył się wszystkich starych brzmień, odwiecznego zapachu rumu. Ciągłe próbuję zanurzyć się w legendarne postaci, takie jak Rudalcaba, Changuito, czy też Tata Güinesa, „El rey del tambor” (Król bębna), który jest z nami bardziej niż kiedykolwiek dzięki wspomnieniom, jakie o nim mamy – tak samo zresztą jak Juana Bacallao czy Cachao. Ich widok działał na mnie inspirująco i napędzał spokojem. Lubię także pracować z młodymi talentami i tak naprawdę, moja podstawowa formacja łączy Yelsy Heredię z Kuby, któremu chcę podziękować za zbudowanie mostu między muzyką kubańską i flamenco, i Sabú Suáreza Escobara, z dynastii Porfina, który był architektem perkusji; mojego gitarzystę El Morao, który zagrał to cudowne solo na melodię *Dos gardenias*, i Junitusa.

To nagranie, to jakby rodzaj holdu złożonego miastu, niektórym osobom, przeszłości.

To prawda. Weźmy na przykład *Compromiso*, proszę posłuchać, o czy jest tam mowa: wymówki, obietnice..., „jeśli jesteś zagłem, ja jestem wiatrem, jeśli jesteś doliną, ja jestem rzeką, jeśli jesteś raną...”

„...cierpię.”

To jest odbicie życia; w piosenkach odnajduje się rzeczy, które mówią dokładnie to, co chcielibyśmy

powiedzieć: „Jeśli jesteś raną, cierpię.” To przyszło tak po prostu i musiało znaleźć się na tej płycie. Wczesnym rankiem oglądałem film, film naprawdę mocny, *La noche de los girasoles (Noc słoneczników)*, chodzi w nim o gwałt. W filmie tym jest sekwencja z piosenką „Nie podpisałeś dokumentu, ani nie doszliśmy do formalnego porozumienia”. Następnego dnia zadzwoniłem do studia, żeby powiedzieć, iż należy włączyć tę piosenkę, i że powinien ją zaśpiewać Reinaldo Creagh.

Nagranie zaczęło więc przyjmować konkretne kształty.

Rzeczywiście. Muszę upewnić się, że pieśni są w odpowiedniej dla mnie tonacji. Jeśli jest to melodia w tonacji molowej, łatwo dostosować ją do flamenco. Słuchamy danej melodii i stwierdzamy: „To jest flamenco”. I wszystko jest na swoim miejscu. Kiedy byłem w Berlinie widziałem Reinaldo, dziewięćdziesięcioletniego mężczyznę, śpiewającego *Dos gardenias* razem z Rudalcabą – powiedziałem sobie wtedy, że jeśli miałbym z kimś zaśpiewać tę melodię, to właśnie z tym dziewięćdziesięcioletnim mężczyzną.

W jaki sposób wykrystalizowała się pozostała część nagrania?

Byłem zniechęcony pracując nad *Maria de la O*. Nie potrafiłem nią zawładnąć. Nie wiem, czy działo się tak dlatego, że słyszałem ten utwór w wykonaniu innych śpiewaków, takich jak Miguel de Molina czy Lola Flores, którzy stworzyli przepiękne wersje. Zabraliśmy się do tego utworu wolniej, potem jeszcze wolniej. Nie wiem ile razy śpiewałem ten utwór, aż do pewnego dnia, gdy przyszedłem do studia, żeby zaśpiewać inny utwór, zrozumiałem nagle jak mam wykonać *Maria de la O*. Krzyknąłem do mojego realizatora dźwięku, Álvaro: „Chodź tu, będziemy nagrywać *Maria de la O!*” i to właśnie przyszło w tym momencie, gdy byłem sam w studio. Tajemnica tkwiła w tym, aby zwolnić rytm, który mieliśmy, aby podnieść wszystko o pół tonu i w taki właśnie sposób połączyłem się z tragedią tej kobiety, która stała się historią, powieścią.

Co wydarzyło się z „Bravo”?

Jest to utwór bardzo złożony. Wszyscy mi radzili, żebym dał sobie z tym spokój, ale było we mnie coś, co powtarzało bez przerwy: „Trzeba.” Po pierwsze dlatego, że słuchałem tej pieśni od dziecka, a poza tym słyszałem jak śpiewał ją Bambino na wzór tańca, który nazywa się „buleria”.

Pieśń o zemście.

Bardzo okrutna pieśń o nienawiści, o zemście.

„Caruso” jest kolejną, trudną pieśnią.

Nie wiedzieliśmy dokładnie jak do niej podejść, aż znalazłem odpowiedź w rytmie tanga. To straszne! *Caruso* przerobiony na argentyńskie tango. Brakowało jedynie bandoneonu i wielkiego instrumentalisty. Wtedy pojawił się Richard Galliano, który od razu go sobie dostosował.

Te pieśni mają tyle rzeczy do powiedzenia.

Dużo do mnie mówią. I gdyby tego nie robiły...był-



PROMOCJA PRENUMERATY

Z OKAZJI 10 ROCZNICY POWSTANIA MIESIĘCZNIKA MUZYKA21
OFERTA SPECJALNA DLA KAŻDEGO DO KOŃCA 2009 R.
KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ, A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

**2 NUMERY WIĘCEJ W PRENUMERACIE
OSZCZĘDZASZ 17%
DOSTAJESZ DOBRĄ PŁYTĘ W PREZENCIE**



TWÓJ ZYSK TO:

- dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
- otrzymujesz swój ulubiony miesięcznik pocztą do domu i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

1. DOKONUJĄC WPŁATY LUB PRZELEWU 96 ZŁ NA NASZE KONTO:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

NR RACHUNKU **61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY "PRENUMERATA JUBILEUSZOWA" I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAJEMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU PRZELEWU

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

ZA ZALICZENIEM POCZTOWYM, WTEDY PIERWSZY NUMER PISMA WYSYŁAMY ZA POBRANIEM POCZTOWYM **W WYSOKOŚCI 96 ZŁ.**

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21
SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

bym zgubiony. Gdy śpiewam, słucham, całkowicie zaangażowany, odczuwam wszystko...! Kiedy czuję, że wszystko doskonale poszło, jest to prawdziwe szczęście.

Cud.

Tym właśnie jest muzyka. Muzyka jest nadzwyczajna: dotyka serca, wspiera chorych. Czy wie pan, co powiedział mi Bebo? „Diego, żyję jeszcze ciągle dzięki muzyce”.

Pan także?

Tak, ja także. Bez muzyki byłbym niczym.

Nagranie „Dos cruces” (Dwa krzyże) to prawdziwe ryzyko.

Tak. Changuito zaśpiewał mi je na Kubie. Pomysł przyszedł mi nagle. Kiedy zaśpiewałem ten utwór trzy, cztery lata temu w Teatro de la

Maestranza w Sewilli, razem z Rudalcabą, Changuitem i Tata Güinesem, zaczęliśmy: „To musiało być w Sewilli, z jej posrebrzonym księżycem”. To było zadziwiające, nie nagraliśmy jeszcze tego. Powtarzałem w swojej łóż. Powiedziałem: „Zobaczmy jak nam pójdzie *Dos cruces*”. Mieliśmy jednak jeszcze lepszy pomysł: „Przed publicznością! Tam zostawia się wszystko”. I był to chrzest ogniowy, tam, w Sewilli – to musiała być Sewilla. Odwiedził mnie potem Curro Romero: „To tak, jakby usłyszeć *Dos cruces* po raz pierwszy! To tak, kiedy moja matka mi to śpiewała!”. Juanito Valderrama, opowiadał mi kiedyś o *Dos cruces*, powiedział mi wtedy: „Uważaj na każdy szczegół, wydobądź wszystko i znajdziesz, być może,

cudowne rzeczy.” Uważam, że to był chrzest bojowy *Dos cruces*.

Co panu mówi ta pieśń?

Mówi mi Sewilla, mówi mi prawdę. A wielkie szczęście, to jest to, co panu mówię: Sewilla, Sewilla...

Dwie lzy, dwa krzyże.

To dziwne, zawsze dwie, dwa...

I gdzieś tam wprowadza pan *Gracias a la vida*....

Życie ofiarowało mi dużo, naprawdę, ofiarowało mi dużo.

rozmawiał Juan Cruz© DG 2009

tłum. Małgorzata Kaczmarek

Fascynujący świat muzyki Statkowskiego

z pianistką Barbarą Karaśkiewicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Barbara Karaśkiewicz

Rozmawiamy przy okazji dwóch ważnych wydarzeń: 150. rocznica urodzin wybitnego, a zapomnianego polskiego kompozytora Romana Statkowskiego (1859-1925) oraz pojawienie się na rynku pani drugiej płyty z premierowym nagraniem dzieł tego twórcy. *Młoda, zdolna, utalentowana i utytułowana pianistka po dobrych studiach nagrywa nieznaną muzykę. Co skłoniło panią do nagrania tej muzyki? Jaka jest ta muzyka, że warto ją promować i nagrywać?*

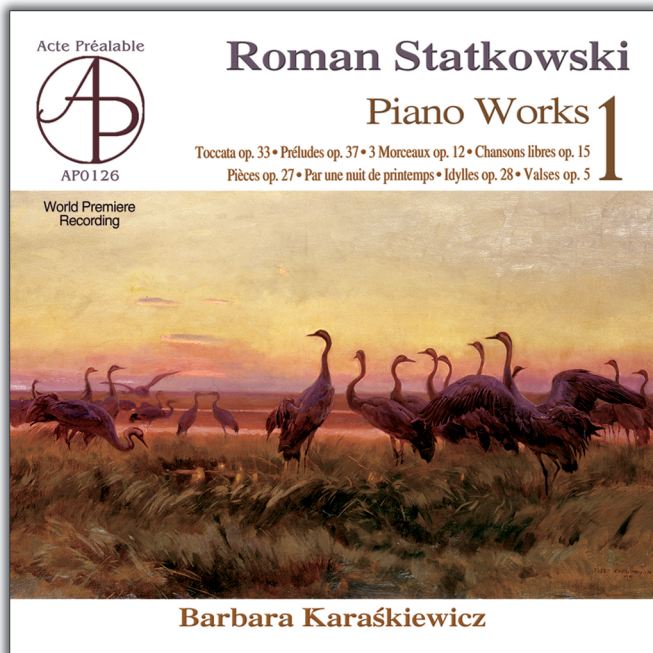
Muzyka fortepianowa Statkowskiego to wspaniałe, zróżnicowane, doskonale formalnie utwory, mogące służyć pianistom zarówno w celach koncertowych, jak i dydaktycznych. Wyrываяc otchłani zapomnienia oraz zakurzonym półkom bibliotecznym kolejne dzieła, zachwycałam się ich wykwintną prostotą, zróżnicowaniem nastrojów, zwartą narracją i starannie wymodelowaną linią melodyczną.

To dlaczego tak wartościowa muzyka jest tak rzadko wykonywana w Polsce?

Za życia Statkowski był ofiarą zastanych społecznych układów w środowisku muzycznym, w czym nie pomagała mu wrodzona nieśmiałość i skromność. Po jego śmierci zaś utwory przez niego napisane uległy zapomnieniu z powodu wojny, następującego po niej chaosu i przemian. Nie był nowatorem, komponował dość konserwatywnie. W podejściu do linii melodycznej i harmonii trzymał się mocno stylistyki romantycznej. Miał świadomość zmian, które zachodziły na jego oczach w muzyce. Wiedział, że muzyka zmierza w inną stronę, szukając inspiracji w malarstwie impresjonistycznym i odchodząc coraz bardziej od tonalności. Jednak stylistyka romantyczna najbardziej odpowiadała jego upodobaniom i typowi usposobienia. Nie wynalazł żadnej nowej formy muzycznej, kultywował gatunki znane i sprawdzone, jak preludium, toccata, walc, mazurek, krakowiak. Wypowiadał się najchętniej w miniaturze. Nie wypracował też nowej techniki kompozytorskiej, nie zapoczątkował też nowego stylu w muzyce. Podobnie jednak jest w przypadku Paderewskiego, Moniuszki czy Wieniawskiego, a przecież dbamy o tych kompozytorów i mamy ich w pamięci, pojawiają się stale w programach koncertów. Myślę, że

BARBARA KARAŚKIEWICZ

znakomita pianistka z pasją odkrywcy
w hołdzie wybitnemu kompozytorowi na 150-lecie urodzin



Barbara Karaśkiewicz jest pod każdym względem przygotowana do wykonywania kompozycji Statkowskiego. Błyszczy wirtuozerią, bez trudu pięknymi barwami tworzy atmosferę zadumy w melodyjnych częściach. (...) Pianistka rewelacyjnie prezentuje odwagę harmoniczną Statkowskiego, wdzięk i subtelność proporcji.
Ruch Muzyczny nr 13 z 25 VI 2006 r.

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, salonach EMPIK i w sieci m.in. www.merlin.pl

FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com

Statkowski zasługuje na większą uwagę. Zanim podjęłam się pracy nad tą muzyką myślałam, że jest traktowana marginalnie dlatego, że składa się po prostu z niewielkiej ilości utworów. Po zmuszeniu, ale owocnych poszukiwaniach w bibliotekach całego kraju okazało się jednak, że odnaleziony materiał nutowy przeznaczony do wykonywania na fortepianie wypełni dwie pełne płyty! A jest przecież jeszcze sześć kwartetów smyczkowych, pieśni, kilka utworów na skrzypce i fortepian, no i dwie świetne opery, za które za życia kompozytor uzyskał pierwsze nagrody na konkursach kompozytorskich w Londynie i w Warszawie. Jedną z nich zresztą, świetną *Marię* zainaugurowano bieżący sezon artystyczny Polskiej Orkiestry Radiowej. Była to wersja koncertowa, słuchałam jedynie transmisji w radio, naprawdę świetnie się tego słuchało, mimo braku akcji scenicznej.

Spoczęło na pani trudne zadanie: wypromowanie jego muzyki, bowiem premierowe nagranie może kompozytorowi pomóc w wejściu do sal koncertowych lub je zamknąć. Jak pani poradziła sobie z tym problemem?

Czuję się bardzo odpowiedzialna za tę muzykę. Bardzo ją lubię i sporo czasu poświęcałam na jej przyswojenie. Utwory raz nauczone i dopracowane wracały na półkę koło fortepianu, zapomniałam o nich na jakiś czas, by potem wrócić ze świeżym podejściem. Staralam się oddać jej piękno, wyeksponować pozytywne walory, uwypuklić to, co naprawdę wartościowe. Mając samemu pozytywny stosunek do wykonywanej muzyki, niejako „zaraża” się tym nastawieniem słuchacza. Zasada ta działa oczywiście w obie strony. Podam pewien przykład. Na ostatnio wydanej płycie znajduje się jeden utwór, za którym zbytnio nie przepadam, jednak, ponieważ jest on częścią całego cyklu, nie mogłam go pominąć. Znakomita pani redaktor Anna Lżykowska-Mironowicz, która jako pierwsza, jeszcze przed ukazaniem się płyty, zechciała się podjąć jej recenzowania, zapytała mnie w rozmowie: „Dlaczego ten utwór gra Pani tak szybko i... po macoszemu?”. Hm..., domyśliła się, słuchając jedynie sposobu interpretacji, że tego utworu nie lubię! Nie powiem czytelnikom, o który utwór chodziło, może sami, sięgnąwszy po tę płytę, odkryją moją małą tajemnicę? Jednak przy okazji zapewniam, że pozostałe utwory lubię i mam nadzieję, że to również odbiorcy wyczuwają.

Nagranie muzyki Statkowskiego to kolejny etap w jego promocji, wcześniej włączała pani jego utwory do wielu swoich koncertów. Jak publiczność odbiera tę muzykę?

Wykonywałam te utwory zarówno w Polsce, jak i Wielkiej Brytanii, gdzie przez prawie dwa lata mieszkalam i koncertowałam. W obu krajach nazwisko to jest równie mało znane, co dobitnie świadczy o wielkim zaniedbaniu w kwestii popularyzacji Statkowskiego w Polsce. Fakt, że w Wielkiej Brytanii nikt nie słyszał wcześniej o Statkowskim nie jest może alarmujący, to po prostu jedno z wielu obcych nazwisk pojawiających się w programach. Jednak jako melomani i muzycy polscy powinniśmy wiedzieć choćby tyle, że taki kompozytor w ogóle istniał. Jakże często okazuje się, że nawet muzycy dyplomowani nie spotkali się nigdy z tym nazwiskiem. O tym zaś, że jest to muzyka ciekawa świadczy fakt, że słuchacze po koncertach zawsze pytają mnie z zaciekawieniem o kompozytora, nawet wtedy, gdy w programie recitalu pojawia się zaledwie jedna miniatura. W Wielkiej Brytanii na przykład bardzo podobały się *Krakowiaki*; to bardzo efektowne, wirtuozowskie utwory.

Jakie wyzwania stawia przed pianistką muzyka fortepiano Romana Statkowskiego i, co równie ważne, co daje pani jej wykonywanie i nagrywanie?

Zaskakuje w nich świetna znajomość techniki pianistycznej. Pasaże, figuracje, które w brzmieniu wydają się trudne czy nawet karkołomne, tak naprawdę są bardzo przystępne dla pianisty. Statkowski sam nie koncertował twierdząc, że cierpi na deficyt talentu pianistycznego, jednak jego utwory świadczą o wielkiej wiedzy i umiejętnościach pianistycznych kompozytora. Wykonywanie i nagrywanie tej muzyki daje mi poczucie, że robię coś ważnego, że nadrabiam jakąś sporą zaległość. Wyzwaniem było już choćby ogarnięcie pamięciowe tych utworów, gdyż obie płyty to 130 minut muzyki. Nagrywanie z pamięci, czyli bez użycia nut na pulpici, jest dużo lepsze, muzyka płynie wtedy swobodnie, wykonawca może bardziej skupić się na barwie brzmienia, prowadzeniu frazy i wreszcie na precyzji technicznej. Kolejnym zadaniem było nadanie tej muzyce życia, znalezienie odpowiedniej interpretacji, nie posiadając żadnych wzorów wykonawczych. W przypadku dzieł powszechnie znanych i często nagrywanych można w trakcie procesu opanowywania utworu „wspomóc się” wizją innego wykonawcy. Nie mam na myśli oczywiście naśladownictwa,

ale ustosunkowanie się do istniejącej tradycji wykonawczej. W przypadku Mozarta czy Chopina mamy dziesiątki dostępnych wykonawców. A nagrywanie Statkowskiego było jak przecieranie nowych szlaków. Źródłem inspiracji był jedynie zapis nutowy. To była fascynująca praca.

Woli pani pracę w studio nagraniowym, czy lepszy jest kontakt z publicznością na koncertach?

Lubię zacisze studia, możliwość zabawy dźwiękiem, powrotu do fragmentów, które mogą zabrzmieć inaczej. Jednak kontakt z publicznością daje nieporównanie więcej satysfakcji. Jest to dużo mocniejsze przeżycie. Oczywiście wiąże się też ze stresem, trema, ryzykiem, że coś nie wyjdzie. Jednak, gdy koncert później we własnym sumieniu



można zaliczyć do udanych pod względem precyzji, a przede wszystkim – jeśli słuchacze mieli okazję coś przeżyć, poczuć, wzruszyć się... wtedy radość jest wielka! Specyficzny stan, w jakim się jest po udanym koncercie, wdzięczność słuchaczy, poruszenie na ich twarzach, wyrażająca trud włożony w przygotowanie koncertu, długie godziny spędzone przy instrumencie. Poza tym przy okazji koncertów można też poznać nowe miejsca i spotkać fantastycznych ludzi. Na przykład po pewnym koncercie w Edynburgu podeszło do mnie dwóch panów w „słusznym” wieku. Okazało się, że jeden z nich to przedstawiciel arystokracji szkockiej, rodu, który swoje korzenie wywodzi z XIV w. Drugi pan, pod

względem zewnętrznym przypominający Beethovena, okazał się być angielskim kompozytorem. Wywiązała się konwersacja, w wyniku której dowiedziałam się, że kompozytor posiada w swym dorobku już około tysiąca utworów fortepianowych. Ma jednak specyficzny sposób bycia, zupełnie nie umie „sprzedać” swojej twórczości, dlatego pewnie do tej pory niewiele osób o nim słyszało. Jego towarzysz zapytał mnie, czy nie chciałabym się zapoznać z twórczością kompozytora i ewentualnie włączyć jego utwory do swojego repertuaru. Obejrzałam partytury, poprosiłam, kompozytor zaczął je dla mnie grać... zachwyciłam się! Wspaniała muzyka, nikt jeszcze jej dotąd nie nagrał. To, mówiąc po cichu, mój projekt na kolejne nagranie.



Barbara Karaśkiewicz

Utwory którego z kompozytorów gra pani najchętniej w zaciszu domowym?

Bacha, Mozarta, Beethovena, trochę Chopina, a ostatnio... jazz. Zresztą i Statkowskiego zdarza mi się grać tak dla własnej przyjemności. Moi domownicy rozpoznają już tę muzykę bezbłędnie. Mój tata na przykład zna chyba każdą nutę z nagranych przeze mnie utworów – jest moim najwierniejszym słuchaczem, ale i krytykiem, choć nie ma wykształcenia muzycznego.

Jak spędza Pani wolny czas ?

Nie mam go niestety zbyt wiele. Ale jak już się zdarzy chwilka luzu,

poświęcam ją na przyjemności „zabronione” pianistom, czyli na przykład na jazdę na nartach i łyżwach. Zabronione, ponieważ: „co by się stało, gdybyś zlamala rękę?” Zawsze mnie straszono tą ponurą możliwością, ale od pewnego czasu staram się nie myśleć w ten sposób. Poza tym czytam książki, słucham muzyki, oglądam dobre filmy. Ostatnio uczę się tańczyć salsa. No i staram się podtrzymywać kontakty z przyjaciółmi, którzy często mieszkają bardzo daleko ode mnie. Właściwie nigdy się nie nudzę.

Czy angażuje się pani również w uczenie gry na fortepianie?

Mieszkając w Wielkiej Brytanii uczyłam osoby w różnym stopniu zaawansowania, różnych narodowości: ze Szkocji, Anglii, Irlandii, Malty, Kazachstanu, Argentyny, Chile, Australii, Francji... Było to bardzo ciekawe doświadczenie kulturowe, wielka dla mnie lekcja i olbrzymie wyzwanie. Brytyjczycy nie mają tak wielkiej ilości szkół muzycznych jak my w Polsce, a te, które istnieją, są prywatne i bardzo drogie. Większość osób, które chcą nauczyć się grać, korzysta z prywatnych nauczycieli instrumentu, którzy ucząc grać jednocześnie wprowadzają ich w teorię muzyki. Mój sposób nauczania musiał się zmienić, dostosować do tej nowej sytuacji. Wcześniej uczyłam w Polsce według obowiązującego w państwowych placówkach programu i rytmu semestralnego i wspomagając się dostępnymi „narzędziami motywowania”, jak egzamin semestralny, popis klasowy czy konkurs na szerszym forum. Natomiast na Wyspach, w trybie wolnym od takich właśnie środków dopingujących uczniów do ćwiczenia, okazało się, że główny nacisk powinnam położyć na budzeniu zainteresowania dla muzyki w uczniach, którzy do tej pory niejednokrotnie traktowali muzykę jako jedno z wielu zajęć popołudniowych. A ja chciałam, żeby muzykę pokochali. Sięgałam w tym celu po jak najbardziej zróżnicowane utwory. No i nie ukrywam, że była to wielka satysfakcja, kiedy okazywało się po jakimś czasie, że dziecko czy dorosły ćwiczy, gra, słucha muzyki, chce wiedzieć i umieć w zakresie muzyki coraz więcej. Z niektórymi uczniami z Wysp mam cały czas kontakt mimo odległości. To bardzo miłe.

Jakie rady pani daje swoim uczniom, którzy pragną robić karierę artystyczną?

Namawiam ich, by wciąż pytali samych siebie, czy grając realizują swoje marzenia, czy muzyka jest czymś, bez czego absolutnie nie mogą żyć. Żeby mieli też czas na kino, teatr, książki, spotkania z przyjaciółmi i rozwijanie innych zainteresowań. A tak ogólnie: żeby starali się rozwijać nie tylko jako muzycy, ale jako ludzie. To bardzo ważne, aby mieć coś do przekazania w interpretowanych przez siebie utworach. Poza tym myślę, że młodzi muzycy powinni improwizować. W polskim szkolnictwie muzycznym, podczas kształcenia instrumentalistów nie ma niestety miejsca na naukę improwizacji, nie zwraca się w ogóle uwagi na tę umiejętność, przez co młody muzyk staje się niejako niewolnikiem zapisu nutowego, co bardzo go ogranicza i zubaża jego wyobraźnię i kreatywność. Uczniowie szkół muzycznych powinni grać nie tylko utwory klasyczne, ale także blues, jazz, utwory latynoskie, aranżacje utworów popularnych. Zdaję sobie sprawę, bo sama przez to przechodziłam, jak napięte są programy w szkołach muzycznych i jak wiele czasu trzeba poświęcić, aby przygotować się do egzaminu. Ale młody człowiek, który uczy się jedynie etud, gam i sonat nie wyrośnie na entuzjastę swego zawodu... Na szczęście mamy teraz dostęp do niesamowicie obfitych zbiorów nut za pośrednictwem Internetu. Młodzi ludzie w Polsce wreszcie mają szansę korzystać z innych nut, niż tylko poniszczone i kojarzące się z programem obowiązkowym poźółkle egzemplarze ze szkolnych bibliotek. Ucząc się warsztatu, właściwej interpretacji, w dążeniu do perfekcji w odtwarzaniu utworów już zapisanych często gubimy gdzieś zapał i szczerą wypowiedź. Życzę więc młodym muzykom, aby szukali przyjemności w muzyce, aby potem mogli przekazywać ją innym.

Czym się Pani zajmuje, gdy pani nie koncertuje i akurat nie ćwiczy?

Mam synka, który skończy niedługo 8 lat. Staram się poświęcać mu jak najwięcej czasu i uwagi. On na przykład wie, kiedy gram dobrze, a kiedy „byle jak” albo „tak sobie”. Literaturę fortepianową poznawał przecież zanim się jeszcze na dobre pojawił na świecie. Staram się zachęcać go do słuchania muzyki razem ze mną. Jakiś czas temu wysłuchał ze mną dobrowolnie transmisji radiowej, podczas której wykonywany był mój ukochany *Koncert fortepianowy d-moll* Brahmsa. Myślałam, że nie wytrzyma do końca, to przecież ponad 40 minut muzyki! Bardzo mu się podobało.

Dziękuję za rozmowę.

[marzec 2009]

Roberto Alagna: Sycylijsczyk



Roberto Alagna
fot. © Alix Laveau/DG

Francuski tenor, z pochodzenia Sycylijsczyk, Roberto Alagna próbuje zdobyć nasze serca swoim nowym albumem. „Ta płyta jest podobna do mnie” – rzadko kiedy artysta wypowiadał się o swoim nowym albumie z takim entuzjazmem w kilku zaledwie słowach. „Będę to śpiewał do końca moich dni. To stanie się moją wizytówką. Nie rozstaję się z moją pierwszą miłością – operą – ale chciałbym, aby od teraz kojarzono mnie również z tymi sycylijskimi pieśniami. Kiedy już nie będę mógł występować w operze, wciąż będę mógł przechadzać się po scenie wykonując te pieśni!”.

szybko odkrył wielkość i niezwykle Roberta Alagnę.

Alagna nagrał te pieśni w studiu z towarzyszeniem kilku muzyków, następnie Cassar dodał kilka dodatkowych elementów: instrumenty dęte w *Alu mircatu*, flet bambusowy i orientalna perkusja w *Carrettieri*, jasny, melancholijny dźwięk mandoliny w *Si maritau Rosa*. Ulubionymi muzykami Yvana Cassara są Ennio Moricone i Nino Rota. Odkrył, że ci dwaj kompozytorzy czerpali pełnymi garściami z folkloru sycylijskiego. Dlatego też w utworze *Mi voła* uzupełnił instrumentarium o dęte drewniane oraz smyczki zgodnie z tradycją włoskiej kinematografii. Nie oparł się atmosferze filmów włoskich gdy aranżował *Parla più piano* – znany temat miłosny z *Ojca Chrzestnego*, jedynej piosenki tego albumu śpiewanej po włosku. Wszystkie piosenki z albumu śpiewane są po sycylijski z wymową z Syrakuz. „Każde miasto ma swoją specyficzną wymowę – przypomina o tym Alagna – Jeśli pieśń pochodzi z Palermo czy Messyny, przełożyłem je na wymowę z Syrakuz dzięki pomocy mojego brata Frédériciego znającego ten repertuar lepiej ode mnie. Przystosował on również niektóre teksty tak, że mężczyzna może je śpiewać oraz nie wydają się zbyt staroświeckie”.

Alagna jest przekonany, że „coś się wydarzy z tym albumem. Nigdy wcześniej żaden śpiewak czy piosenkarz zawodowy nie interesował się tym repertuarem”. Słuchacze odkrywają siłę, ducha i żarliwość tarantelli *Abballati*, która jest znakomitym tańcem mającym wszelkie predyspozycje, by stać się przebojem.

Po raz kolejny ten znakomity tenor nagrał repertuar, który mógł śpiewać codziennie bez znużenia. „Te pieśni są częścią mnie”. Pierwszym językiem, w którym Alagna mówił, a także śpiewał, był sycylijski. Nie ukrywa, że album *Sycylijsczyk* jest próbą odnalezienia własnej tożsamości. „Niespodziewanie poczułem się Sycylijszczykiem podczas nagrywania tej płyty. Niespodziewanie poczułem się Francuzem śpiewając *Marsylianę* (14 lipca 2005 r. na Placu Zgody). Jest to nagranie syna Sycylijszczyków poszukującego swych korzeni”.

Jako pierwszy w swojej rodzinie urodził się we Francji. Przez całe jego dzieciństwo ojciec śpiewał pod koniec niedzielnego obiadu, a wuj grał na gitarze. Zwyczajowo, każdy kto odwiedzał Sycylię wracał z chlebem, sardelami, suchymi pomidorami... „W tamtych czasach trudno było być emigrantem. Nie było telewizji, dzięki której można było zobaczyć Włochy, słyszeć język. Moi rodzice i ich znajomi słyszeli język sycylijski tylko kiedy rozmawiali między sobą. Jedyne co ich łączyło z ojczyzną, to wspólne śpiewanie. Stąd tak ważne dla tych »francuskich« Sycylijszczyków było śpiewanie piosenek w ojczystym języku o ukochanej ziemi i o tułaczce na obczyźnie”.

W rodzinnym domu Roberto Alagna śpiewano te wszystkie pieśni, tarantele, walce i kolysanki po sycylijsku. „Nie zajmowałem się nimi, zapomniałem o nich, gdyż poświęciłem się operze. Z wiekiem człowiek zaczyna jednak wracać do swoich korzeni. Spróbowałem zaśpiewać kilka z tych piosenek i uznałem, że jest to znakomity repertuar”. Znakomity, a na dodatek zupełnie nieznany. W przeszłości Sycylia nie miała tak wielkiego prestiżu muzycznego, jak Neapol. W porównaniu z *O sole mio* i innymi znanymi piosenkami neapolitańskimi, ukochanymi przez wielkie gwiazdy operowe (a nawet Elvisa Presleya), bogactwo repertuaru sycylijskiego nie zostało docenione. „Miałem wrażenie, że ludzie znają tylko tarantelę w wykonaniu ludowym, z bębenkiem i harfą. Ale pieśni sycylijskie są piękne i czyste. Odzwierciedlają one strategiczne położenie wyspy – była ona przez tysiąclecia kontrolowana przez starożytnych Greków, Fenicjan, Kartagińczyków, Rzymian, Wandalów i Normanów. W muzyce słychać naleciałości greckie, hiszpańskie, arabskie i francuskie: zarówno wolne walce jak i orientalne rytmy”.

„W tym nagraniu chciałem pokazać, że nasze tradycyjne pieśni w niczym nie ustępują tangu, jazzowi czy bossa novie”. By tego dokonać zaprosił Yvana Cassara, producenta albumu *Roberto Alagna sings Luis Mariano*, dzięki któremu wkroczył w świat operetki. „Kim jesteś byś nagrywał sycylijskie piosenki?” zapytał najpierw producent. Jednakże Yvan Cassar bardzo piękno tego repertuaru i wykorzystał jego znajomość przez

[Red]

Nowe nagranie opery *I Capuleti e i Montecchi* Belliniego

Elīna Garanča i Anna Netrebko jako Romeo i Julia

I Capuleti e i Montecchi to jedna z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających oper z repertuaru bel canto, chociaż dzieło to nie należy do najczęściej wystawianych. Kiedy Anna Netrebko i Elīna Garanča zaśpiewały Juliette i Romeo w Wiedniu ubiegłego roku podczas przedstawień nagranych na ich najnowszej płycie, krytycy byli bardzo entuzjastyczni.

Uznali, że rola Juliette szczególnie dobrze odpowiadała Annie Netrebko, artystka mogła w niej także pokazać swoje pełne brzmienie, aksamitny głos we wszystkich rejestrach. Przegląd operowy *Das Opernglas* pisał: „Artystka koncentruje się na modelowaniu indywidualnych fraz, wydaje się, że robi to bez wysiłku, z niezawodną pewnością nie poświęcając przy tym nigdy piękna brzmieniowego”. Anna ze śpiewania tej roli czerpie najwyraźniej tyle przyjemności, ile miał Bellini przy jej komponowaniu: „Rola Juliette, wyjaśnia artystka, zawiera dużo »piangere cantando« (płakać śpiewając) w swoich melodiach. Muzyka jest tak smutna w tej operze, nawet tragiczna, to zupełnie coś innego niż Juliette u Gounoda (»Chcę żyć«)».

Aksamitne brzmienie Elīny Garančy, ożywia młodego Romeo. Kronikarz *Opernglas* pisze: „Jej interpretacja tej roli jest wzorcowa i elegancka”. I rzeczywiście, jej mezzo lettone posiada szczególne pokrewieństwo z tą męską rolą graną przez kobietę; „Jak tylko wchodzi do teatru i zakładam kostium, staję się Romeo. Każda kobieta ma część męską i każdy mężczyzna ma swoją żeńską stronę, to bardzo zabawne wystawić na próbę na scenie tę część siebie samej, spróbować sobie wyobrazić, jak młody mężczyzna mógłby zareagować w tej sytuacji. Jest młody, władają więc nim i hormony i duma. Bohater posiada zasadniczo dwa różne aspekty: jego miłość do Julietty jest bardzo naiwna i entuzjastyczna, promienna i pełna blasku, ale kiedy on i Tybalt sprzeciwiają się nagle jeden drugiemu, bohater wykazuje także dużo odwagi i energii. To jest fantastyczna rola”.

Verdi chwalił donośne linie „długich melodii bez precedensu” Belliniego, tak jak robi to Fabio Lisi, który dyryguje dla Deutsche Grammophon tym nowym nagraniem *I Capuleti e i Montecchi*, które ukazało się ponadto w olśniewającym wydaniu. Lisi uważa, że Bellini jest „kompozytorem, który przyczynił się najbardziej do rozwoju głosu i melodii. Nikt przed nim i z pewnością nikt po nim nie dorównał mu w tym sukcesie”.

Vincenzo Bellini był największym melodystą wielkiego triumwiratu bel canto, w którym znajdowali się także Gioacchino Rossini i Gaetano Donizetti – trzej wyjątkowi przedstawiciele tego włoskiego stylu początku XIX w., stylu, który znaczy dosłownie „piękny śpiew”. Śpiewakom zawsze podobała się kompozycja wokalna na długim oddechu Belliniego a *I Capuleti* to pierwszy przykład tego stylu, który znamy tak dobrze dzięki jego późniejszym, bardziej znanym arcydziełom: *La sonnambula*, *Norma* i *I Puritani*.

„Wykłęci kochankowie” Szekspira zdają się stanowić idealny temat dla kompozytora mającego wyjątkowy talent Belliniego do melodii czulej i elegijnej; jednak tak naprawdę to nie on dokonał wyboru: zamówienie z Teatro la Fenice z Wenecji ze stycznia 1830 r. zmusiło go do napisania muzyki do libretta zatytułowanego *Giulietta Capello*. Opera Belliniego nie opiera się zresztą na tragedii Szekspira, która była wtedy jeszcze nieznaną we Włoszech, lecz na włoskiej sztuce pochodzącej z 1818 r., która z kolei miała swe źródła w XVI w. Wyjaśnia to rozbieżności z Szekspirem, jeśli chodzi o tytuł, intrygę i bohaterów opery. Kompozytor miał zaledwie kilka tygodni na skomponowanie *I Capuleti*. Dzieło wystawiono 11 marca, nie dziwi więc fakt, że kompozytor, który miał w zwyczaju pracować powoli, zaczerpnął wiele ze swojej opery, która skomponował rok wcześniej i która nie odniosła sukcesu. Recyklując najpiękniejsze strony tej opery, Bellini miał nadzieję, że uda mu się w nie tchnąć życie: „Zaira mogła być wyśmiana w Parmie, zartował, wzięła jednak odwet wraz z *Capuleti*”.

Przez cały wiek można było regularnie słyszeć Belliniego w wielkich teatrach operowych. Potem jego muzyka popadła w nieład. W 1935 r. wyjęto z szafy we Włoszech kilka jego dzieł, aby zaznaczyć setną rocz-

Elīna Garanča i Anna Netrebko
fot. © Gabo/DG



nicę śmierci kompozytora. Wśród tych dzieł znaleźli się także *Capuleti*, dzieło wystawiono w Katanii. Prawdziwy powrót zainteresowania tym bel canto nastąpił w drugiej połowie XX w., dzięki takim wykonawcom jak Maria Callas, Joan Sutherland, Beverly Sills, Marylin Horne i Montserrat Caballe, którzy odkryli na nowo te piękne dzieła.

Według Belliniego „opera śpiewem powinna sprawić płacz, drżenie i śmierć”. Finałowa scena *I Capuleti* – ciągłe przeplatanie się chóru, recytatywu, arioso i zespołu jest najpotężniejszym argumentem broniącym tej wizji a efekt tego był znakomicie osiągnięty w przedstawieniach wiedeńskich. „Podczas gdy Juliette de Netrebko rozwijała cudowne nuty piano, pisze dziennikarz monachijskiego *Süddeutsche Zeitung* i gdy elegancki Romeo de Garanča wyjawiał w finałowym *Deh! Tu, bell'anima* prawdziwe cierpienie za stylizowanymi emocjami *bel canto*, wszyscy zostali zniewoleni. To tak, jakby zimna bryza zerwała kwiaty z drzew...Na końcu Bellini porzuca wymagania formalne, takie jak fragmentaryczne słowa, przytłumione motywy zanim kochankowie nie połączą się ponownie w ostatniej frazie melodycznej...Netrebko i Garanča zrozumiwały to doskonale”.

[Red.]

Francesco Bottigliero

...z ziemi włoskiej do Polski

rozmowa z dyrygentem

Ostatnia premiera *Wesela Figara* w Operze Wrocławskiej okazała się odkryciem prawdziwego talentu dyrygenckiego. Za sprawą młodego Włocha – Francesco Bottigliero – z kanału orkiestrowego i ze sceny popłynęła muzyka Mozarta pełna energii, precyzji i lekkości, a teatr ogarnęła atmosfera „gorączkowych” przygotowań do uroczystości weselnej. Signore Bottigliero jak dotąd w różnych częściach Europy miał okazję prowadzić wiele koncertów symfonicznych, jak i występować w charakterze kameralisty. Jednak jego osobiste zainteresowania skoncentrowane były zawsze wokół opery. Zaczynał skromnie. Jako świetny pianista pracował w roli korepetytora śpiewaków w teatrach włoskich i niemieckich. We Wrocławiu dostrzeżono jednak jego talent i świetne przygotowanie dyrygenckie (nad którym czuwał m.in. sam Carlo Maria Giulini) powierzając mu coraz poważniejsze wyzwania artystyczne. Po wspomnianym *Weselu* należy mieć nadzieję na rychły rozkwit jego kariery. Przed państwem Francesco Bottigliero!



Francesco Bottigliero

Jak znalazł się pan we Wrocławiu i jak doszło do podjęcia pracy w tutejszej operze?

To był dość złożony zbieg okoliczności, w którym najważniejszą rolę odegrała... miłość do pięknej Wrocławianki. Otóż kiedy pracowałem w Hamburgu, w tamtejszej Staatsoper, jako korepetytor solistów, moja narzeczona zaprosiła mnie na Święta Bożego Narodzenia do swojego rodzinnego domu. Podczas pobytu we Wrocławiu wpadliśmy na pomysł, by rozejrzeć się za pracą w Operze Wrocławskiej. Kiedy zgłosiłem swoją propozycję współpracy okazało się, że teatr potrzebuje korepetytora. Stałem do przesłuchania, po którym otrzymałem propozycję pracy. Podjąłem wówczas pracę na tym stanowisku, choć nie moge

powiedzieć by, nie wyzwoliło to we mnie nadziei na podjęcie pracy w charakterze dyrygenta. W tym samym czasie otrzymałem także propozycje pracy w Erfurcie, w Turyngii, na stanowisku korepetytor-dyrygent. Jednak górę wzięło serce, które podpowiadało mi, by podjąć pracę we Wrocławiu, blisko ukochanej.

Po raz pierwszy za dyrygenckim pulpitem stanął pan we Wrocławskiej Operze przy okazji premiery „Czerwonego kapturka”. Potem poprowadził pan także „Alicję w krainie czarów”. Czy spektakle dla dzieci stawiają przed dyrygentem jakieś specjalne wymagania?

Miałem szansę przygotować dwie pierwsze opery z cyklu *Tajemnicze Królestwo*. Poziom zaangażowania wśród wykonawców musi być równie wysoki, jeżeli nie wyższy, jak przy spektaklach dla dorosłej widowni. Dzieci wcale nie są tak naiwne, jak myśli wielu dorosłych. Choć oczywiście potrzebują wielu efektów, zwłaszcza scenicznych, no i spektakl nie może być zbyt długi. Bądźmy szczerzy, czasem nawet dorośli nudzą się na zbyt długim przedstawieniu, więc tym bardziej nie możemy wymagać od dzieci, by przez długi czas były skoncentrowane. Taki spektakl nie powinien być dłuższy niż 45 do 60 minut, poza tym tempo oraz akcja muszą być żywe, a w muzyce nie może zabraknąć dźwięku instrumentów perkusyjnych. Poza tym należy zawsze pamiętać, że od tej dziecinnej dziś publiczności zależy przyszłość opery. Dlatego osobiście czułem wielką odpowiedzialność przy wystawieniu obu tych oper.

Pomiędzy obiema premierami dla dzieci prowadził pan także „Rigoletto”. Czy wątpliwość dramaturgia tego utworu jest w stanie zainteresować dzisiejszą publiczność?

Jestem tego pewien. *Rigoletto* to jeden z operowych „evergreenów”. Oczywiście kwestie fabularne – gdzie?, kto? z kim? mają znaczenie. Jednak my musimy spojrzeć głębiej. Wspiera się na poziom reprezentacji poszczególnych postaci. Odkryć to co one wyrażają. Książę stanowi uosobienie libido (przez co kojarzy się nieco z *Don Giovannim*), Gilda reprezentuje niewinność, *Rigoletto* zadróżność pomieszana z nienawiścią do świata i piękna. Na tym poziomie dzieło Verdiego jest aktualne. W scenicznym ujęciu wymaga tylko psychologicznego, bardziej archetypicznego potraktowania. Niemniej jednak nie wydaje mi się by do tego była potrzebna współczesna oprawa sceniczna. Przeciwnie, tej muzyce najlepiej służą scenografie i kostiumy odpowiadające epoce, w

której rozgrywa się akcja utworu. Ważne, by znaczenie dramatu, morał historii był zrozumiały.

Największym wyzwaniem artystycznym w Operze Wrocławskiej była dla Pana ostatnia premiera „Wesela Figara”. Co z perspektywy dyrygenta stanowi priorytet przy interpretacji tego dzieła?

W sferze technicznej – tempo. Osobiście chciałem by odpowiadało ono temperamentom twórców. Wiemy przecież, że tak Mozart jak i Da Ponte do świętoszków nie należeli. Obaj byli dynamicznymi i żądnymi przygód mężczyznami. Myślę, że mieszanka tak wybuchowych charakterów mogła zrodzić tylko szalenie dynamiczne opery (co dotyczy się nie tylko *Wesela*, ale także *Cosi fan tutte* i *Don Giovanni*). Stąd bardzo skrupulatnie potraktowałem pozostawione przez kompozytora wskazówki – oznaczenia: presto, allegro, allegro spiritoso, prestissimo. Fakt tak wielkiego nagromadzenia szybkich temp w tej operze wynika ponadto z akcji dzieła, będącego przecież operą jednego dnia. Dlatego potrzebuje ona żywych temp. Stąd też przy pracy nad ansablami nie pozwalałem sobie na żadne negocjacje z solistami. Rozpędzona akcja, ukazująca wydarzenia dziejące się w czasie teraźniejszym, zatrzymuje się dopiero przy okazji obu arii Hrabiny, w których bohaterka odnosi się do przeszłości, rozpacza nad wygasającą miłością (tu rozmówca śpiewa). *Porgi amor* i *Dove sono* są ważnymi elementami w konstrukcji dramaturgicznej opery – stanowią moment zatrzymania rozpędzonego biegu wydarzeń dominującego niemal cały utwór. Dlatego też uwerturę poprowadziłem w bardzo szybkim tempie. Stanowi ona przecież wstęp do żywego dzieła – do *Wesela Figara*, a nie do „Requiem Figara”.

Z czego w operze od dyrygenta wymaga praca z solistami? Czemu pan poświęca najwięcej uwagi w tej współpracy?

Śpiewacy wymagają szacunku i zrozumienia. Przy pracy nad ariami możemy pozwolić sobie na pewną dowolność, indywidualne uwarunkowania solisty, choć i tam należy pamiętać o tym, że aria stanowi element większej struktury. Natomiast w numerach zespołowych wymagam od śpiewaków pracy zespołowej opartej na dyscyplinie wokalne, jednolitego tempa, właściwej intonacji i oczywiście wyrazu artystycznego. Nie jest to łatwe, gdyż opera to sztuka bardzo złożona.

W trakcie pracy nad „Weselem” miał pan możliwość współpracować ze śpiewakami

uznanymi na światowych scenach (np. z Aleksandrą Kurzak i Marco Vinco, którzy wystąpili tylko na premierze prasowej), jak i z solistami Opery Wrocławskiej, którzy pierwszy raz wcielali się w role mozartowskie. Co daje panu większą satysfakcję, praca z gwiazdą czy wprowadzanie na scenę nowej twarzy?

To są dwie różne sytuacje, ale obie dają wielką satysfakcję. Współpraca z solistami Opery Wrocławskiej polegała na przygotowywaniu poszczególnych ról od samego początku, entuzjastycznym wejściu grupy młodych ludzi w świat pięknej muzyki i mądrego teatru. Miałem przyjemność od samego początku przygotowywać nowych solistów Opery Wrocławskiej. Dało nam to świadomość, że to jest nasza premiera, nasza produkcja. Wszystkim, również tym artystom, którzy znali już swe role. To jest satysfakcjonujące. Szkoda, że uwaga mediów była skupiona na premierze prasowej, na którą zaproszono sławnych śpiewaków spoza teatru. Z drugiej strony współpraca z doświadczonymi i uznanymi śpiewakami jest łatwiejsza, bezproblemowa. Dzięki czemu podczas spektaklu odczuwa się przyjemność z muzykowania i cieszenia się wytworzoną atmosferą. W każdym razie hasłem tej produkcji było słowo entuzjazm, np. entuzjazm gwiazdy takiej jak Aleksandra Kurzak, z którą wszyscy chcą śpiewać lepiej i grać lepiej, entuzjazm młodych śpiewaków, entuzjazm i pomoc doświadczonych śpiewaków z zespołu opery Wrocławskiej, takich jak Jolanta Żmurko, z którą stworzyliśmy magiczne momenty w tym spektaklu i najważniejsza rzecz – dobra współpraca z doświadczonym reżyserem, Markiem Weissem.

Otrzymał Pan zamówienie na skomponowanie „Kantaty Tumskiej”. Jak do tego doszło?

Spotkałem pana Telejko, przed koncertem Wrocławski Turniej Tenorów, organizowanym przez Radio Rodzina na placu przed wspaniałą Katedrą Wrocławską, na którym dyrygowałem orkiestrą Filharmonii Dolnośląskiej. Koncert został ciepło przyjęty. Czytając poezję pana Telejki poczułem, że to jest coś z czym się identyfikuję. Tak zrodził się pomysł skomponowania muzyki do tych pięknych słów. Będę miał bowiem możliwość dyrygować skomponowanym przez siebie utworem. *Kantata Tumska* do tekstu naszego poety Janusza Telejki napisana będzie na wielką orkiestrę symfoniczną, chór, chór dziecięcy i solistów. Tekst odnosi się do historii Wrocławia i katedry na wyspie Ostrów Tumski. Ukazuje on Wrocław jako miasto spotkań, miejsce, w którym krzyżują się drogi wielu kosmopolitów, cudzoziemców. Dla mnie ma to osobiste znaczenie gdyż w tym miejscu czuję się jak w domu.

Pański repertuar opiera się głównie na dziełach klasycznych, romantycznych i pochodzących z pierwszej połowy XX w. Czy w którejs z tych stylistyk utrzymana będzie kantata?

Oczywiście współczesna muzyka nie stanowi jedynego repertuaru, który słucham. Ulegam wielu wpływom, wśród których znajduje się harmonia Francisca Poulenc'a lub Skriabina, gotycka atmosfera Brahmsa, lekkość muzyki Gabriela Fauré. Myślę, że te wpływy można usłyszeć również w skomponowanej przeze mnie muzyce, do tej pory głównie kameralnej.

Ukończył pan także studia filozoficzne. Czy wiedza na nich zdobyta pomaga panu w pracy nad interpretacją dzieł?

Oczywiście pomaga i to nie tylko w pracy zawodowej, ale w życiu w ogóle. Filozofia bowiem

otwiera nowe obszary możliwości, sposoby myślenia, spojrzenia na rzeczywistość z różnej perspektywy. Pomaga odnaleźć się w złożonym świecie i znaleźć w nim swoje miejsce.

Ukoronowaniem pańskiej bogatej edukacji były lekcje u Maestro Giuliniego. Co uważa pan za najbardziej cenne, z tego co przekazał panu ten utytułowany mistrz batuty?

Niezapomniana dla mnie pozostanie czarodziejska atmosfera tych spotkań. Poczucie zrozumienia i nadawania na tych samych falach. Znalazienie się we wspólnym wymiarze. Bez wątplenia podczas studiów poszczególnych utworów wpoił mi zwracanie uwagi na techniczne detale. W szczególności jeżeli chodzi o kwintet smyczkowy, co wynikało z tego, że Maestro był altowiolistą. Ciekawe, że kiedy go już zmęczyłem pytaniami dotyczącymi technicznych niuansów, Maestro sprzetował mi wiele swych partytur, na które naniesione były jego notatki. W ten sposób stałem się posiadaczem partytury m.in. *Traviaty*, którą Giulini przygotowywał wraz Marią Callas w Teatrze *La Scala* w Mediolanie w 1955 r. Ponadto zwracał mi uwagę na przekazywanie orkiestrze emocji, przestrzegając przed suchym taktowaniem. Oraz szacunek dla samego kompozytora.

A jakim był człowiekiem?

Dużo czytał, zwłaszcza poezji włoskiej i eosajskiej, więc kupiłem mu kiedyś zbiór poezji Montale'a – ważnego dla Włochów poety. Kiedy chciałem mu go podarować powiedział, że nie może tego ode mnie przyjąć bo jestem młody. Nigdy nie przyjął ode mnie pieniędzy, ani żadnego prezentu. Nie był przy tym nigdy zdenerwowany, po prostu wyznawał taką zasadę. Za każdym razem proponował swoją pomoc i zapraszał na wspólne rozmowy i studia nad literaturą muzyczną. Bo właściwie to nie były lekcje, ale spotkania ludzi którzy chcą porozmawiać o muzyce. Jak na swój wiek był doskonałej kondycji intelektualnej. Interesował się tym co dzieje się w edukacji muzycznej, o czym mogłem mu dużo powiedzieć bo właśnie wtedy uczyłem muzyki w szkole muzycznej. Był trochę wycofany ze świata dlatego wszystko go interesowało. Nie koncertował, więc po śmierci żony doskwierała mu samotność. Często pytał o dzieci które uczyłem, o to jak się czują. W kontaktach osobistych był przyjemnym i ciepłym człowiekiem. Miałem ogromne szczęście spotkać takiego człowieka...

We Wrocławiu sam miał pan okazję wcielić się w rolę nauczyciela studentów Akademii...

Tak, pomagałem im w przygotowaniu spektaklu dyplomowego. To miał być *Napój miłosny*. Nie wyznaczyłem sobie jakiś priorytetów. Po prostu przygotowanie śpiewaków zaczynałem od odnalezienia znaczenia tekstu. Uważam, że jest to niezbędne do pracy kiedy warstwa słowna łączy się z opracowaniem muzycznym. Pomaga nawet w momentach trudnych technicznie, bo bez właściwego akcentu trudno o precyzję rytmiczną. Ponadto fraza tekstu odpowiada często frazie muzycznej, więc przy pracy nad muzyką opanowanie znaczenia i budowy warstwy słownej również okazuje się pomocne. Fraza muzyczna ma określony kierunek, płynie niczym fala złożona ze słów i specjalnie ułożonych do nich dźwięków. Wszak kompozytor nie dobierał losowo fraz do tekstu, ale komponował do niego muzykę. Ponadto nie można zapomnieć o wyrazie artystycznym. Do tego śpiewak musi wiedzieć o czym śpiewa, co powinien wyrazić. I to nie tylko w ariach czy ansambalach, ale przede wszystkim w recytatywach, które „niosą” akcję opery, a ponadto naładowane są emocjami. Dlatego śpiewak musi

znać i rozumieć poszczególne sceny i ich kontekst. Przed spektaklem zawsze im powtarzałem: „Pokażcie emocje!”.

Wykonania których utworów chciałby pan poprowadzić?

Bardzo lubię okres lat 1890-1900 – złoty okres Weryzmu włoskiego. Powstało wtedy wiele wspaniałych dzieł, takich jak *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Andrea Chénier*, które bardzo chciałbym zadyrygować. W tych latach również stary już Verdi pisze piękne dzieła (*Falstaff*, *Otello*), a młody Puccini pisze *Manon Lescaut*. Wszystkie te opery bardzo mnie interesują nie tylko dlatego, że są bardzo ekspresyjne muzycznie, a instrumentacja jest bardzo wyrafinowana, ale także ponieważ mają przepiękny tekst.

Pobyt w Polsce to nie pierwszy pański kontakt z kulturą słowiańską – występował pan także w St. Petersburgu. Jak by ją pan określił na tle kultury śródziemnomorskiej?

Kiedy byłem w Nowgorodzie i widziałem te cerkwie, życie tamtych ludzi, to czułem dystans



Francesco Bottigliero

nas dzielący. W Polsce ten dystans znacznie się zmniejszył. Po roku służby wojskowej, następnie pięciu latach spędzonych w Mediolanie oraz prawie roku w Hamburgu, przeznaczenie przywiodło mnie tutaj, do Wrocławia, gdzie ludzie są przyjaźnie nastawieni, pomocni, i poczułem się prawie jak w domu. Mamy podobny temperament, podobnie spontanicznie reagujemy, może jedynie na południu Włoch używa się bogatszej gestykulacji! Największą różnicę stanowi język.

Z którym w Polsce również sobie pan świetnie radzi. Dziękuję za rozmowę i życząc spełnienia artystycznych marzeń.

Piotr Wolanin

Maurice Jarre – nagroda Srebrnego Niedźwiedzia na tegorocznym Berlinale

Alexandra Hołownia

Maurice Jarre
fot. © Marian Stefanowski/Berlinale 2009



Maurice Jarre, 85-letni francuski kompozytor muzyki filmowej, urodził się 23 września w 1924 r. w Lyonie, jako syn dyrektora technicznego lokalnej rozgłośni radiowej. Mając 16 lat postanowił być kompozytorem i dyrygentem. „Nie znalazłem wogóle nut, dlatego moja rodzina kpiąco przyjęła mój wybór”, wspominał artysta.

Nauki odbył w paryskim konserwatorium, gdzie studiował dyrygenturę i grę na perkusji. Tuż po studiach został jednym z czołowych pianistów paryskiej orkiestry. Przez cztery lata wraz z Pierrem Boulezem stanowił zespół muzyczny sławnej trupy teatralnej Jeana-Louisa Barraulta.

Gdy miał 25 lat powołano go na kierownika muzycznego paryskiego Théâtre National Populaire. Dla potrzeb teatru stworzył ponad 70 utworów. Pisał partytury muzyczne wykorzystywane w przedstawieniach scenicznych od Szekspira do Kafki. Pracując w teatrze Jean Vilar

rozpoczął eksperymenty zestawiając efekty stereo z orkiestrą. W swoich aranżacjach zawsze chętnie używał instrumentów rytmicznych.

Najchętniej sięgał po pełne wzmiosłych uczuć tematy, dzięki którym otwierał i poszerzał horyzonty wyobraźni słuchaczy.

Ten genialny twórca skomponował muzykę do ponad 150 filmów. Zadebiutował muzyką do filmu Georgesa Franiusa *Der Invalidendom*.

Pracował między innymi: z Hitchcockiem, Hustonem, Elią Kazanem, Rogerem Vadimem, Viscontim, Zeffirellem oraz przy *Błaszany bębenku* z Volkerem Schloendorffem. Bogatą stylistykę formy użył w dziele Alfreda Hitchcocka *Topas*. Wówczas powstałe na skutek połączenia głosu z uderzeniem dzwonów melodie, ilustrujące erotyczny związek dwóch osób, na długo pozostały w pamięci widzów. W roku 1961 zadebiutował w Hollywood filmem *The Big Gamble*. Ponadto w latach 1962 i 1964 napisał muzykę dla amerykańskich

filmów, takich jak: *The Longest Day* i *The Train*. Międzynarodową karierę zawdzięcza pracy z angielskim reżyserem, Davidem Leanem. Ich wspólne dzieło *Lawrence of Arabia* przyniosło mu w roku 1963 nagrodę Oscara. Tę muzykę stworzył w ciągu 6 godzin. Trzy lata później, w roku 1966, za tematy Lary w *Doktorze Żiwago* otrzymał drugiego Oscara. Nagrywając utwory do tego filmu musiał nie tylko dyrygować orkiestrą lecz również nie znającymi nut 35 graczami na balałajkach. Następnego Oscara dostał w roku 1985 za muzykę użytą do filmu *A Passage to India* (*Podróże do Indii*). Tak więc w swej twórczości Maurice Jarre może się poszczycić aż 3 Oscarami i 9 nominacjami do tej prestiżowej nagrody. Artysta gustował w mocnym i romantycznym brzmieniu orkiestry, które wzbogacał wieloma delikatnymi, przyjemnymi dźwiękami. Przykłady zastosowania podobnej mieszanki są słyszalne w filmach: *Fatal Akcion* z 1987 r., *Dead Poets Society* z 1989 r., *Jacobs Ladder* oraz *Ghost* z 1990 r. W tych amerykańskich superprodukcjach użył gamy „etno” i „elektro” co nadało filmom przysłowiową „duszę”, jak też przyczyniło się do lepszego zrozumienia obrazu. Wkład Jarre’a w rozwój muzyki filmowej polega na elektronicznym przekształceniu dźwięków, efekciarsko zintegrowanych ze strefą symfoniczną. Jarre, został okrzyknięty pionierem w tej dziedzinie.

W latach 50. i 60. uczestniczył w spotkaniach paryskich „młodych dzikich”. Grono bliskich przyjaciół muzyka stanowili wówczas, nieżyjący już dziś: brytyjski autor sztuk teatralnych Harold Pinter, francuski pisarz Albert Camus, André Breton, André Giere i reżyser Jean Cocteau. Szeroka publiczność bardziej zna syna kompozytora, Jeane-Michaela Jarre’a. Jednak, wsześnie rozwiedziony Maurice Jarre nie miał dobrego kontaktu ze swym równie utalentowanym synem. Obaj panowie nigdy nie pracowali razem.

Kompozytorzy często pozostają w cieniu wielkich reżyserów i aktorów lecz z Mauricem Jarrem jest odwrotnie. Za osiągnięcia artystyczne rząd francuski nagrodził go najwyższym odznaczeniem państwowym „Commandeur des Arts et Lettres”.

A François Mitterand przyznał mu odznaczenie Legii Honorowej. Natomiast w lutym 2009 r., sekcja retrospektywy Festiwalu Filmowego Berlinale nadała kompozytorowi Srebrnego Niedźwiedzia.

Kompozytor zmarł nagle 29 marca br. w Los Angeles. ¹²

Autorka jest polską artystką i teoretykiem sztuki. Zajmuje się interkulturalnym przekazywaniem zjawisk w sztuce współczesnej, procesami zacierania oraz przekraczania granic pomiędzy muzyką, filmem, sztukami pięknymi.

Między wabikiem socrealizmu a straszakiem formalizmu

Romana Zaitz

O tym, że „muzyka łagodzi obyczaje” przekonywał już w IV w p.n.e. wybitny grecki filozof Arystoteles. W Oświeceniu niezwykle popularne stało się hasło, że poprzez sztukę można uczyć bawiąc lub bawić ucząc, jak kto woli. W pierwszej połowie XX w. okazało się, że ta, która ma moc pozytywnego oddziaływania na słuchaczy i wspomaga proces kształcenia, można zaprząć w budowę ustroju socjalistycznego.

Początki realizmu socjalistycznego

Termin „realizm socjalistyczny” pojawił się po raz pierwszy na łamach jednej z radzieckich gazet w czasie publicznej debaty nad kondycją literatury w latach trzydziestych XX w. w ZSRR. Po serii sukcesów, jakie odnieśli na tzw. zachodzie rosyjscy awangardziści przyszedł bowiem czas ograniczenia swobody artystycznej i wskazania sztuce nowego kierunku rozwoju.

W 1934 r. odbył się w Moskwie Zjazd Pisarzy Radzieckich. Miał on przełomowe znaczenie dla krzewienia idei realizmu socjalistycznego. Na wniosek pisarza Maksyma Gorkiego socrealizm (realizm socjalistyczny) został uznany w czasie jego obrad za powszechnie obowiązującą i jedyną metodę twórczości artystycznej w ZSRR. Zgodnie z dyrektywami przyjętymi w czasie zjazdu dzieło sztuki powinno posiadać realistyczną formę, propagować socjalistyczną treść i być środkiem a nie celem. W praktyce oznaczało to podjęcie tematyki walki klasowej lub/i gloryfikację trudu robotniczego. Bohaterami literackimi podniesionymi do rangi bohaterów narodowych stali się pracujący w pocie czoła pracownicy fabryk lub chłopci, którzy niemalże nieludzkim wysiłkiem pokonywali wszelkie trudności związane z wykonaniem planu. Za miejsce akcji wybierano zwykle wielkie i nowoczesne zakłady produkcyjne. Schematyzm fabuły, ostro zarysowana granica pomiędzy postaciami pozytywnymi a negatywnymi miały służyć celom dydaktycznym. Odrzucano założenia naturalizmu, a świat przedstawiony w utworze cechował realizm skrojony na miarę percepcyjnych możliwości masowego odbiorcy.

Ważnym głosem w dyskusji na temat przyszłości literatury radzieckiej była praca Józefa Stalina *O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej*. Pierwszymi teoretykami nowego kierunku stali się Anatolij Łunaczarski i Aleksander Woronski, a za prekursora prozy socjalistycznej uznano Maksyma Gorkiego. Wśród sztandarowych dzieł tego nurtu wymienić można *Opowiadanie o prawdziwym człowieku* Borysa Polewoja, przedstawiającą zmienne koleje losu i niezwykle hart ducha radzieckiego pilota myśliwców Aleksieja Mariejewa walczącego w czasie drugiej wojny imperialistycznej oraz *Jak hartowała się stal* Mikołaja Ostrowskiego, której bohaterem jest Paweł Korczagin z zapalem włączający się w walkę o „lepsze” jutro.

Postulaty realizmu socjalistycznego zadekowały również o obliczu ówczesnej poezji. Podmiot liryczny, choć w ciasnym mundurku konwencji, był wyrazicielem pragnień i oczekiwań zbiorowości, a ogarniająca i otaczająca go atmosfera patosu sprzyjała ich realizacji.

Z czasem postulaty realizmu socjalistycznego rozszerzono na wszystkie dziedziny sztuki. Zaowocowało to portretami, gipsowymi popiersiami a także pomnikami przywódców, płótnami przedstawiającymi codzienne życie i trud ludu, szerokimi traktami, ogromnymi placami miejskimi i monumentalnymi budynkami wyrażającymi potęgę i siłę państwa.

Po drugiej wojnie światowej idee socrealizmu przekroczyły granice ZSRR i zostały przeszczone wraz z ustrojem społecznym i polityką kulturalną do innych krajów demokracji ludowej, w tym również Polski.

Socrealizm w Polsce – teoria

Przyjęciu zasad realizmu socjalistycznego w Polsce po drugiej wojnie światowej towarzyszyły zagorzale polemiki i przede wszystkim chaos informacyjny. Co prawda już w latach trzydziestych w ZSRR pojawiały się uchwały próbujące wyjaśnić pojęcia realizmu socjalistycznego i formalizmu, niemniej ich przydatność w tym względzie była ograniczona. Twórcy, a to głównie na nich spoczywał obowiązek i odpowiedzialność za kształtowanie nowej „świadomości społecznej człowieka współczesnego”, na podstawie stworzonych przez polityków kryteriów nie mieli wątpliwości co do tego, że socrealizm i formalizm są pojęciami przeciwstawnymi. Wiedzieli również, że władza skłania się zdecydowanie ku temu pierwszemu. Pewności mieć nie mogli w kwestii przyszłości swych dzieł. Niejednoznaczność definicji powodowała, że kompozycje nagradzane przez władze ludowe z dnia na dzień zniknęły z repertuaru koncertowego z powodu formalistycznych wypaczeń.

Punktem zwrotnym w procesie adaptacji przez polskie powojenne środowisko muzyczne założeń realizmu socjalistycznego był zorganizowany w 1949 r. w Łagowie Lubuskim Ogólnopolski Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. Głównymi prelegentami konferencji byli wiceminister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski i wybitny polski muzykolog – Zofia Lissa. Dodać należy, że byli oni również czołowymi zwolennikami i orędownikami socrealizmu w sztuce. Materiały i sprawozdania z sympozjum dostarczają szereg cennych wiadomości na temat tego, czym jest socrealizm i formalizm. Przyznać jednak trzeba, że język tych wypowiedzi nie należy do najprostszych. Zapewne dlatego, że traktuje o wzniosłych ideałach i sprawach wagi państwowej.

Włodzimierz Sokorski pod pojęciem realizmu socjalistycznego rozumiał metodę twórczą

„widzącą w formie, w rzemiośle twórczym konstruktywny wyraz dla swojej treści, nastroju, pasji artystycznej, a więc stojącą na gruncie jedności treści i formy jako jednolitego aktu twórczego, uwarunkowanego daną epoką i danymi środowiskami muzycznymi”. Formułując zaś definicję terminu formalizm mówił: „Formalizmem nazywamy także taką twórczość, która świadomie lub nieświadomie odrywa się od rzeczywistości zachodzących procesów dziejowych, formalistami zaś także takich artystów, którzy uchylają się od analizy tej rzeczywistości konkretnej i najważniejszej, uciekają od niej, a zajmują się przeżyciami ludzi zbłąkanych i zagubionych. Popadnięcie w formalizm grozi zarówno zagubieniem siebie w świecie takim, jakim się on nam przedstawia, jak i zagubieniem wszelkiej jasnej, jednej konstruktywnej myśli”.

Zdecydowanie bardziej przystępnego wyjaśnienia czym jest formalizm dostarcza wypowiedź Zofii Lissy. Według niej jest to „muzyka zdehumanizowana, świadomie budowana jako abstrakcyjna: jest aemocjonalna, antyemocjonalna. Nowatorstwo środków jest wynikiem spekulacji intelektualnych, a nie wynika z nowej treści muzyki; muzyka rezygnująca z żywych elementów folkloru, szukająca spekulatywnie nowych podstaw technicznych, atonalna, atreściowa, bezprogramowa, amelodyczna, wyrażająca pesymizm, bezsens istnienia, na estetyce formy dla formy oparta, uznająca czystą konstrukcję”. Oceniając zaś całokształt zjazdu w Łagowie Lubuskim Lissa dodaje „Łagów był dla Związku Kompozytorów Polskich i muzykologów zamknięciem etapu chwilejności i eklektyzmu myślowego, nieustalenia pojęć i kryteriów estetycznych...”, a na innym miejscu „zjazd łagowski dokonał ostatecznego cięcia chirurgicznego” oddzielając niejasne ideały przyświecające muzyce pierwszych powojennych lat od nowego i nowoczesnego modelu polskiej twórczości artystycznej.

Wbrew niezwykle silnym naciskom wywieranym przez aparat polityczny na polskie środowisko muzyczne pojawiały się głosy sprzeciwiające się indoktrynacji i upolitycznieniu muzyki. Jednym z tych, który otwarcie przeciwstawiał się estetyce normatywnej był Stefan Kisielewski – kompozytor, pisarz, publicysta i krytyk muzyczny. Chcąc wskazać absurdalność i niejednoznaczność socrealistycznych założeń pisał: „Formalizm muzyczny raz utożsamiany bywa z wszelką w ogóle muzyką trudną, innym razem z muzyką eksperymentalną i mózgową, kiedy indziej z muzyką atonalną, czasem z muzyką instrumentalną, czasem znowu z utworami wykazującymi »kompletną anemię energetyczną przebiegu formalnego«”. Kpił z podziału muzyki na tą dla mas i dla elit, a właściwie z braku takiego podziału wskazując, że jednym kryterium różnicującym może być jej wartość artystyczna: muzyka jest albo zła albo dobra. I protestował,

gdy zmuszano kompozytorów do upraszczania swego stylu ze względu na „upodobania muzyczne niedorozwiniętej masy odbiorców”.

Przeboje socjalizmu

Powstające po drugiej wojnie światowej manifesty, uchwały i artykuły w mniej lub bardziej zawaolowanej formie postulowały szczytną ideę zbliżenia artystów do narodu, zwiększenia komunikatywności sztuki i upowszechnienia muzyki wśród najszerszych kręgów społeczeństwa... I tak podstawowym orężem propagandy stała się pieśń masowa.

Pierwowzorem gatunku była *Międzynarodówka*, utwór pochodzący z drugiej połowy XIX w. Po pierwszej wojnie światowej przez pewien czas jej przekład na język rosyjski był hymnem Związku Radzieckiego, a potem hymnem WKP (b).

Pieśń masowa miała najczęściej budowę zwrotkowo-refrenową. Jej tekst poruszał aktualne treści: czasem przedstawiał i wychwalał przywódców, innym razem do rangi symbolu urastały wydarzenia dnia powszedniego. Zawsze jednak był prosty i jednoznaczny, chciałoby się powiedzieć pewny ideologicznie. Podmiot liryczny, a właściwie podmiot zbiorowy, wypowiadał się w imieniu całego społeczeństwa. Poprzez wykorzystywanie rytmiki tańców narodowych starano się zachować związek z polskim folklorem. Szczególną popularnością cieszyły się też marsze i walczyki. Jej największym atutem była powszechność, a główną funkcją – mobilizowanie społeczeństwa. Optymistyczna i z nadzieją patrząca w świetlaną przyszłość, niejednokrotnie podniosła w charakterze, wywoływała w słuchaczach silną reakcję emocjonalną. Jej autorami byli często ludzie o wątpliwych umiejętnościach, stąd niewybredne teksty i schematyzm opracowania muzycznego. W związku z zamówieniami ze strony państwa, jak również organizowanymi konkursami repertuar pieśni masowych w Polsce wzbogacają także utwory najwybitniejszych kompozytorów przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Stanowią one jednak margines ich twórczości. Niech za przykład posłużą Andrzej Panufnik i Witold Lutosławski. W dorobku artystycznym pierwszego z nich odnajdujemy zaledwie kilka dzieł należących do tego gatunku: *Pokój nad światem* (słowa: Stanisław R. Dobrowolski), *Ślubowanie młodych* (słowa: Władysław Broniewski) i nagrodzoną na konkursie pieśni masowych w 1948 r. *Pieśń Zjednoczonej Partii* (słowa: Leopold Lewin). Z poczucia obowiązku, bez przekonania pieśni masowe pisał również Lutosławski, są to m.in. utwory *Służba Polsce*, *Zwycięska droga* i *Towarzysz*. Inni muzycy, jak Edward Olearczyk, Alfred Gradstein, Władysław Szpilman czy Tadeusz Sygietyński stali się autorami socjalistycznych przebojów, takich jak (w przypadku Olearczyka) *Miliony rąk* z tekstem Krzysztofa Gruszczyńskiego i *Na straźnicy* do słów Mirosława Łebkowskiego, *Na prawo most, na lewo most* – duetu Gradstein i Helena Kołaczowska, *Czerwony autobus* (słowa: Kazimierz Winkler) i *Pójdę na Stare Miasto* (słowa: Edward Fiszer) z muzyką Szpilmana, a w przypadku Sygietyńskiego: *Ukochany kraj* do tekstu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i *Jak przycoga, to tylko w Warszawie* Ludwika Starskiego.

Na początku lat pięćdziesiątych XX w. w związku z popularnością pieśni masowych Zofia Lissa w swojej pracy *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki* z nadzieją zauważała: „...kultura muzyczna ZSRR wykazuje rozwój nowego, współczesnego folkloru, który operuje

materiałem intonacyjnym pieśni masowych, »ludowych« w innym nieco znaczeniu, a mianowicie nie w znaczeniu genetycznym, lecz funkcyjnym: pieśń masowa powstaje jako twórczość kompozytora, ale staje się dobrem powszechnym, przeradza się w pieśń ludową, przepaja – jak dawny folklor – życie codzienne narodu radzieckiego” i chyba szczerze wierzyła, że taką samą przyszłość ma pieśń socjalistyczna w Polsce.

Obok pieśni masowych dużym zainteresowaniem ze strony czynników politycznych mogły się cieszyć kantaty. Były to utwory wokalnie-instrumentalne bardziej rozbudowane niż pieśni, ale podobnie jak one o socjalistycznej treści. O charakterze tych dzieł świadczą tytuły: *Kantata o traktorach*, *Kantata na pochwałę pracy*, *Słowo o Stalinie*, *Kantata o pokoju* czy *Kantata na cześć pokoju*, a o ich powszechności nazwiska kompozytorów. Są to odpowiednio: Jerzy Młodziejowski, Bolesław Woytowicz, Alfred Gradstein, Stanisław Skrowaczewski czy Andrzej Dobrowolski.

Socrealizm w Polsce – praktyka

Proklamowanie na zjeździe w Łagowie Lubuskim w 1949 r. założeń realizmu socjalistycznego diametralnie zmieniło sytuację w polskim środowisku artystycznym. Od tej pory oficjalnie można było być albo zwolennikiem albo przeciwnikiem nowej estetyki. W zaciszach pracowni kompozytorskich wybór pomiędzy „za i przeciw” nie był już ani tak prosty ani tak oczywisty.

W przypadku niektórych twórców, takich jak Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz czy Adam Maklakiewicz przyjęcie postulatów socrealizmu przebiegło stosunkowo bezboleśnie. Hasła uproszczenia języka muzycznego i zaangażowania się w komponowanie muzyki o wyraźnie narodowym charakterze były bowiem zbliżone z ich własną stylistyką. Inni, jak Kazimierz Serocki, Jan Krenz i Tadeusz Baird stwarzali pozory akceptacji założeń realizmu socjalistycznego. Bezpośrednio po wspomnianej już konferencji w Łagowie zawiązali oni „Grupę 49”. Jej program, zakładający „pisanie muzyki emocjonalnej, nie rezygnującej ze współczesnych środków wyrazu, a jednak przeznaczoną dla szerokiego odbiorcy” pozwalał pod ideową przykrywką zachować pewną swobodę twórczą. Jeszcze innym sposobem na zachowanie tożsamości stylistycznej okazały się folklorizm, archaizacja i neoklasycyzm.

W okresie „folklorystycznych sugestii” i oczekiwań ze strony władz włączenie w tkanę dźwiękową dzieła oryginalnych elementów ludowych lub posługiwanie się ich opracowaniem mogło przesądzić nie tylko o powodzeniu kompozycji lecz również o jego „być albo nie być”. Wśród tego bogatego repertuaru warto zwrócić szczególną uwagę na *Koncert na orkiestrę*, w którym Witold Lutosławski sięgnął po autentyczny folklor z terenu Mazowsza, stylizację muzyki podhalańskiej w balecie-pantomimie Artura Malawskiego *Wierchy* czy *Koncert na róg* Kazimierza Sikorskiego, w którym melodie ludowe z regionu kurpiowskiego zostały wykorzystane jako tematy.

Inną drogą ucieczki przed naciskami ideologicznymi była archaizacja. W tej kategorii mieszczą się zarówno dzieła będące opracowaniem muzycznych „antyków”, jak również kompozycje pisane „w dawnym stylu”, na przykład *Concerto grosso* Bolesława Szabelskiego.

Pod pojęciem neoklasycyzm rozumieć z kolei

należy zespolenie w jedną całość określonej tradycji muzycznej z nowoczesnymi zdobyczami kompozytorskimi. Pomimo pozornej sprzeczności miało to zawsze prowadzić twórców do osiągnięcia wrażenia „wysublimowanego porządku, bez którego nie może powstać dzieło artystyczne”. Szczególne zasługi na tym polu odnosiła Grażyna Baciewicz.

Niezależnie od intencji samych artystów władza ludowa miała swych ulubieńców. Jednym z nich był Roman Palester, ale gdy w 1949 r. zdecydował się na stałe pozostać za granicą jego miejsce zajął Andrzej Panufnik. Gdy i ten, w 1954 r. wyjechał z kraju bez zamiaru powrotu przez Szwajcarię do Anglii, szczególnie afekt został skierowany w stronę Witolda Lutosławskiego. Doprawdy, atencja ze strony czynnika państwowego musiała mieć osobliwy charakter skoro dwóch z trzech „pierwszych” kompozytorów krajowych zamieniło ją na trudny los emigranta.

Kulturalna odwilż

Śmierć, zresztą w niewyjaśnionych okolicznościach, w marcu 1953 r. Józefa Stalina można umownie traktować jako zapowiedź zmian, zarówno w ZSRR jak i krajach bloku wschodniego. W Polsce przełom w polityce kulturalnej państwa nastąpił w połowie lat pięćdziesiątych XX w. W 1955 r. ukończono odbudowę zniszczonego w czasie wojny gmachu Filharmonii Warszawskiej, z czasem nadając jej rangę Filharmonii Narodowej. Staraniem ówczesnego dyrektora, Bohdana Wodiczki, w jej repertuarze zaczęły się pojawiać dzieła kompozytorów z „żelaznej kurtyny”: Igora Strawińskiego – od 1945 r. obywatela Stanów Zjednoczonych, Béli Bartóka – Węgry mieszkającego w USA, Oliviera Messiaena, Paula Hindemitha czy Arthura Honeggera. Rok 1956 przyniósł po pierwsze: zmianę koncepcji kultury muzycznej z jednolitej, przeznaczonej dla możliwego, ale nieistniejącego słuchacza, na wielowarstwową, wychodzącą naprzeciw zróżnicowanym oczekiwaniom grup społecznych; po drugie: zorganizowano Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, znany od 1958 r. jako „Warszawska Jesień”. Trudno przecenić jego znaczenie. Jako „pierwsza w krajach tzw. demokracji ludowej impreza muzyczna nieobarczona ideologicznym gorsetem socrealizmu” pozwolił on nadrobić zaległości w kwestii wykorzystywania dwudziestowiecznych technik kompozytorskich, przyczynił się do rozwoju zainteresowań brzmieniowych, zapoczątkował nurt muzyki elektronicznej, stał się areną wymiany najnowszych zdobyczy i doświadczeń kompozytorskich. Równie bogaty w ważne dla kultury muzycznej wydarzenia okazał się być rok 1957. Założono „Ruch Muzyczny”, otwarto Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, a pod koniec roku powstała sekcja Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, kontynuująca działalność Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

Pierwsze dziesięciolecie po zakończeniu II Wojny Światowej z pewnością nie należało do najłatwiejszych: odbudowa zniszczonego kraju i pozory suwerenności. Był to czas sprzeczności i trudnych wyborów, lecz nim zaczniemy wyrażać ogólne na jego temat i upraszczać nasze sądy chciejmy poznać jego złożoność. ❷

Krupowicz i Szymański: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (1)

Katarzyna Łabuś

Wdobie wszechobecnego eklektyzmu stylistycznego niełatwo twórcy wykreować właściwy sobie, charakterystyczny język wypowiedzi. Jednakże dwaj współcześni polscy kompozytorzy, Stanisław Krupowicz i Paweł Szymański, wspólnie odnaleźli oryginalny sposób na zachowanie stylistycznej odrębności. Jeśli rzeczywiście tak trudno uwolnić się od estetycznego banału, to należy z nim – zdaniem twórców – prowadzić pewną grę, traktować jako tworzywo, pozwalające na zachowanie pewnych elementów konwencji, ale równocześnie za pomocą zręcznej metafory osiągać do niego odpowiedni dystans.

Paweł Szymański (*1954) zauważa, że obecnie kompozytorzy tworzą w pewnej próżni stylistycznej pozbawionej konkretnych prądów, szkół i zgromadzeń posiadających własne założenia. „Reakcja na to była bardzo ostra i doprowadziła do tego, co dziś nazywamy postmodernizmem, a co w rzeczywistości jest formą egzystencji wszystkiego we wszystkim. Sam termin postmodernizmu generalnie oznacza wolność w wyborze środków technicznych. Szczególnie widoczne jest to wtedy, gdy kompozytor łączy dwie niezależne od siebie techniki (możemy przecież zastosować akord C-dur jednocześnie z klastrem). To oczywiście też można nazwać pewnym stylem. W pewnym momencie jednak cała ta operacja zmierza w kierunku czegoś, co malarze nazwali surrealistem, a Paweł Szymański wraz z autorem tego tekstu określili jako *surkonwencjonalizm*, czyli zderzenie kilku konwencji” (Stanisław Krupowicz: *Surkonwencjonalizm*. „Vivo” 1994 nr 1 (11) s. 57.). Tym bardziej zdumiewa postawa twórcza kompozytorów, którzy tak wyraźnie nakreślili swój indywidualny, oryginalny język. „Jest to trochę niezgrabny neologizm: *Surkonwencjonalizm*. Odnosi się do muzyki, która jest komponowana z elementów konwencji, często odbywa się przy tym łamanie zasad syntaktycznych tejże konwencji. Jest tu gdzieś analogia do surrealizmu, ale ponieważ – jako się rzekło – muzyka nie odnosi się do rzeczywistości, konwencja artystyczna związana z tym neologizmem jest jakby substytutem realności w surrealizmie” (Refleksje Pawła Szymańskiego zaczerpnięte z: *Szymański*. Książka programowa festiwalu muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia 2006. Red. A. Chłopecki, K. Naliwajek. Warszawa 2006 s. 102). Kompozytor w sposób dość ogólny i enigmatyczny próbuje tu nakreślić teoretyczne założenia swego stylu. Jednak gdzie indziej znajdujemy takie jego przemyślenia: „O co tu chodzi? Chodzi o – nazwijmy to – dwupoziomowość muzyki. Otóż istnieje jakaś struktura stanowiąca punkt wyjścia dla utworu, ale w samym utworze pojawiają się tylko pewne jej

elementy. (...) Wyobrażam sobie (choć wcale nie wiem, czy to jest rzeczywiście możliwe), że części ujawnionej przeze mnie struktury podstawowej pozwalają słuchaczowi domyślać się, że pod realnie słyszalną powierzchnią istnieje coś jeszcze. (...) Ze względu na stosowane przekształcenia polifonia barokowa (przeważnie zresztą w nieco uproszczonym wydaniu) jest doskonałą strukturą wyjściową dla moich kompozycji” (Ibidem). Punktem wyjścia tej techniki – lub może materii dźwiękowej, którą technika owa przetwarza – są historyczne konwencje, gesty dźwiękowe, bardzo często pochodzące z epoki baroku. Skomponowane jako materiał „prekompozycyjny” (a więc nie są to cytaty) stają się podstawowymi elementami, z których tworzy Szymański swe dźwiękowe konstrukcje.

Ta szczególna predylekcja do czerpania inspiracji z muzyki barokowej u Szymańskiego prawdopodobnie ma swoje korzenie już w okresie studiów kompozytora, kiedy to jako wykonawca na flecie prostym był członkiem zespołu muzyki dawnej, a w 1976 roku – czynnym uczestnikiem Akademii Muzyki Dawnej w Innsbrucku. Z kolei charakter twórczości Stanisława Krupowicza (*1952) określają w znacznej mierze jego zainteresowania matematyką i komputerami, które zapewne skłoniły go wcześniej do podjęcia studiów na Wydziale Matematyki i Mechaniki Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończył je w roku 1976, a następnie rozpoczął studiowanie kompozycji w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie u Włodzimierza Kotońskiego – nestora polskich twórców muzyki elektroakustycznej.

Szymański z Krupowiczem znaleźli odkrywczą drogę na zespolenie współczesności z tradycją, zachowanie ciągłości kulturowej. W sposób niezwykle charakterystyczny zestawiają gatunki muzyki barokowej z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Tym samym włączają słuchacza w nowy wymiar doświadczania czasu w muzyce, uwalniając go ze skostniałych konwencji. Jednak w twórczości kompozytorów odnajdujemy również przykłady na dość znaczne odrębności co do pojmowania owego surkonwencjonalizmu. Dla Szymańskiego jest to palimpsest. Przy tej okazji przywołuje on często metaforę z tzw. liniuszkiem, czyli zadrukowaną liniami tekturką, którą podkłada się pod kartkę zeszytu, żeby równo pisać. Najczęściej liniuszkiem jest tutaj kanon w stylu barokowym poddawany

następnie różnym przekształceniom (w tym izometrycznym), tak często przecież używanymi przez kontrapunktistów różnych epok. „Taki kanon istnieje naprawdę – powstaje w fazie wstępnej, a potem zostaje jakby podłożony pod papier, na którym piszę. Istnieją też wymyślone przeze mnie sposoby przekształcania owego kanonu, które pozwalają stopniować informacje o nim. Tych informacji może być bardzo mało, ale może być również tak dużo, że w pewnym momencie struktura zostaje niemal w całości zacytowana” (Marta Ługowska: *Rozwiązać łamigłówkę*. Wywiad z Pawłem Szymańskim. „Ruch Muzyczny” 1986 nr 18).²⁰



**STUDIO ARS SONORA
REALIZACJA NAGRAŃ
MUZYKI KLASYCZNEJ**

sesje studyjne oraz wyjazdowe
kompleksowa produkcja płyt CD oraz DVD

www.ars-sonora.pl
e-mail: info@ars-sonora.pl

tel. 601774473



FILHARMONIA CZĘSTOCHOWSKA

ogłasza przesłuchania na stanowiska:

- koncertmistrz
- I skrzypce tutti
- II skrzypce tutti
- altowiolista tutti
- waltornista (róg wysoki)

Termin przesłuchań: 02-05 czerwca 2009r.

Szczegóły na stronie internetowej Filharmonii Częstochowskiej
www.filharmonia.com.pl
w zakładce AKTUALNOŚCI

Kontakt:
tel. 034 324 43 05 034 324 18 54
filharmonia@filharmonia.com.pl



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

10 maja 2009, godz. 12.00, sala im. G. Fitelberga

Poranek symfoniczny z okazji 200. rocznicy urodzin Felixa Mendelssohna

dyrygent

Michał Klauza

soliści

Arkadiusz Adamski, Roman Widaszek

F. Mendelssohn-Bartholdy

Uwertura ze *Snu nocy letniej*

Konzertstück nr 1 na klarnet, bassethorn i orkiestrę

Konzertstück nr 2 na klarnet, bassethorn i orkiestrę

Scherzo, Intermezzo, Nokturn i Marsz weselny

ze *Snu nocy letniej*

29 maja 2009, godz. 19.30, Kościół św. Piotra i Pawła w Katowicach

Koncert z okazji 250. rocznicy śmierci G. F. Haendla

dyrygent

Helmuth Rilling

soliści

Carolina Ullrich, Anja Schlosser,

Maximilian Schmitt, Simon Kirkbride

Gächinger Kantorei Stuttgart

Camerata Silesia

G. F. Haendel

Mesjasz

30 maja 2009, godz. 18.00, sala Akademii Muzycznej w Katowicach

dyrygent

Helmuth Rilling

soliści

Carolina Ullrich, Anja Schlosser,

Maximilian Schmitt, Simon Kirkbride

Gächinger Kantorei Stuttgart

Camerata Silesia

J.S. Bach

Kantata *Erschallet, ihr Lieder* BWV 172

Kantata *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* BWV 74

Magnificat D-dur BWV 243

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal, www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

List otwarty: do Dyrektora – Redaktora Naczelnego Programu 2 PR Pawła Milcarka

Warszawa, 15 stycznia 2009 r.

Szanowny Panie,

Od zawsze tłumaczy się nam, słuchaczom publicznych mediów, że musimy je utrzymywać, aby zapewnić ich niezależność, gdyż tylko to zapewni im wiarygodność bez względu na orientację polityczną rządu, bez względu na panujące układy.

Jak ta niezależność i wiarygodność wygląda w praktyce można było się przekonać słuchając „Płytomanii” 4 stycznia 2009 r., która miała podsumować dokonania światowej fonografii w 2008 r.

Na początku prowadzący redaktor Jacek Hawryluk kokieterycznie zapowiedział, że będzie to przegląd subiektywny, jakby ludzkie działanie mogło kiedykolwiek być inne.

Jako właściciel Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable i miesięcznika o muzyce poważnej **Muzyka21** istniejących od wielu lat nie mogłem się nadziwić, z jaką łatwością wszyscy uczestnicy tej audycji przeszli do porządku dziennego nad naszą zeszłoroczną produkcją pokrywającą mniej więcej 1/3 polskiej produkcji fonograficznej pomijając ją całkowicie.

W naszej zeszłorocznej produkcji znajdują się 22 premiery światowe.

Francuski kompozytor barokowy, Michele Mascitti jest bohaterem dwóch naszych albumów i jestem przekonany, że jego pojawienie się na płytach z logiem Harmonia Mundi, Alia Vos, Glossa czy K617 wzbudziło od razu zainteresowanie uczestników audycji. Ponieważ jednak jest to „tylko” Acte Préalable, przeszły bez echa.

Pozostałych 20 premier światowych to wyjątknie kompozytorzy polscy tacy, jak: Adam z Wągrowca, Miłosz Magin, Tadeusz Baird, Michał Spisak, Andrzej Cwojdzński, Kazimierz Rozbicki, Roman Stątkowski, Romuald Twardowski, Franciszek Lessel, Roman Palester, Paweł Klecki, Józef Wieniawski, Marcin Kopczyński, Henryk Pachulski, Zygmunt Noskowski, Tomasz Kamieniak czy Leszek Kułakowski.

Nagraliśmy również, jako pierwsi w Polsce, koncerty fortepianowe Henryka Melcera (w tym samym czasie, co brytyjska firma Hyperion) czy też koncert fortepianowy Teodora Leszetyckiego. Oba te albumy spotkały się z dużym zainteresowaniem zagranicą.

Uczestniczymy w ogromnym przedsięwzięciu zorganizowanym przez Klasztor na Jasnej Górze i wydaliśmy w zeszłym roku trzy woluminy z muzyką pochodzącą z tamtych zbiorów.

W sumie wydaliśmy w ubiegłym roku ponad 30 płyt z muzyką poważną, a nasz katalog obejmuje już 200, w większości unikatowych, pozycji, co stawia nas na drugiej pozycji wśród polskich wydawnictw płytowych. Wiele tych płyt było nominowanych do Fryderyków, a także nimi nagrodzonych, zostały one również bardzo dobrze przyjęte przez krytykę krajową i zagraniczną.

Czy naprawdę w polskiej muzyce współczes-

nej liczy się tylko H. M. Górecki czy P. Szymański? Czy nie jest wartym zauważenia fakt, że dzięki naszemu wydawnictwu dyskografia Romualda Twardowskiego wzbogaciła się w zeszłym roku o kolejne 3 płyty i wynosi obecnie 11 albumów? Ilu polskich kompozytorów może się poszczycić takim dorobkiem?

Czym zawinili młodzi kompozytorzy: Marcin Kopczyński i Tomasz Kamieniak, by ich na antenie Dwójki nie zauważono? Albo wspomniani wcześniej Pachulski czy Noskowski, którzy po raz pierwszy dzięki naszym staraniom mają płyty monograficzne. Czy naprawdę nie warto poinformować słuchaczy, że muzyka Noskowskiego, którego 100 rocznica śmierci przypada w tym roku, zainteresowała Brytyjkę bułgarskiego pochodzenia, i że to ona, a nie żaden Polski artysta, postanowiła uczcić tę rocznicę?

Polska jest krajem chrześcijańskim. Dlaczego więc rozgłoszenia publiczna nie poinformowała słuchaczy o takich nagraniach jak *Msza Leszka Kułakowskiego*, *Liturgia* Romualda Twardowskiego, czy trzy płyty z muzyką sakralną z Jasnej Góry?

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable zgromadziło wokół siebie wykonawców-entuzjastów muzyki polskiej, zarówno w kraju, jak i zagranicą. Dokładamy wszelkich starań, by przywrócić do życia naszą spuściznę narodową, która niesłusznie jest ignorowana. Wydawać by się mogło, że tego typu działalność powinna być zauważona, doceniona, wspierana, choćby moralnie. Czy nie warto o tych entuzjastach mówić Pańskim słuchaczom? Czy Joanna Ławrynowicz, Andrzej Gębski, Romuald Gołębiowski, Mieczysław Pietkiewicz, Tomasz Kamieniak, Luba Nawrocka, Valentyna Seferinova, Elżbieta Gajewska, Krzysztof Kaczka, Eri Iwamoto, Barbara Karaśkiewicz, Jarosław Adamus, Pierre-Yves Artaud, Sharman Plesner, Ewa Murawska, Rostisław Wygranienko i wielu, wielu innych nie mają szansy na pojawienie się na antenie Dwójki, gdyż zamiast sięgnąć po repertuar do znudzenia powtarzany we wszystkich wytwórniach płytowych, mieli odwagę odkryć zapomniane skarby, w szczególności naszej kultury? Domagam się traktowania Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable na równi z innymi. Istniejący ostracyzm pozwala przypuszczać, że nasza działalność w czymś koliduje z działalnością radiowej Dwójki i osób w niej zatrudnionych. Do czego może prowadzić brak działań promocyjnych świadczy choćby wypowiedź Andrzeja Wajdy dla Gazety Wyborczej („TVP blokuje Katyń”, 2/1/2009)

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable już od dawna jest obecne w kilkunastu krajach i mogłoby się obejść bez polskiego rynku fonograficznego. Istnieje ono jednak po to, by promować polskich twórców – kompozytorów i wykonawców – po pierwsze w ich ojczyźnie, wśród rodaków, którzy niewątpliwie chcieliby czasem posłuchać nie tylko Mozarta, Vivaldiego, Pendereckiego czy Mykietyna, ale i Pachulskiego, Lessla, Twardowskiego, czy Kamieniaka. Chyba jest moralnym

obowiązkiem Polskiego Radia promowanie muzyki polskiej.

Piszę ten list w imieniu mojego wydawnictwa, ale chciałbym zwrócić uwagę, że podczas wspomnianej audycji przemilczano kilka innych polskich wydawnictw, których wysiłki też powinny być zauważony.

Jako wydawca, miłośnik i propagator polskiej kultury, a także mecenas polskich artystów nie mogę się zgodzić z opisanymi powyżej praktykami dyskryminacyjnymi i rezerwuję sobie prawo do publicznego ich nagłośnienia włącznie z publikacją naszej korespondencji.

W załączeniu przesyłam do wglądu nasz miesięcznik **Muzyka21** oraz płyty z naszego wydawnictwa.

Wierząc, że w Pańskiej osobie znajdę sojusznika, proszę o przyjęcie wyrazów szacunku.

Z góry dziękuję za łaskawą odpowiedź,

Jan A. Jarnicki, właściciel

W lutowym numerze Muzyka21 opublikowano artykuł Romualda Twardowskiego „Garść refleksji o przemianach i... przemilczaniu”, w którym autor porusza niezwykle istotny problem polskiego życia muzycznego, jakim jest skazywanie na zapomnienie twórców poprzez przemilczanie ich dokonań.

Podzielim jego poglądy w tej materii i dlatego napisałem list do Polskiego Radia w podobnej sprawie. Niestety, nie dane mi było doczekać się odpowiedzi.

W przeszłości zdarzyło mi się prowadzić korespondencję z wieloma wybitnymi postaciami, w tym tak znanymi jak prezydent François Mitterrand, czy Papież Jan Paweł II. Nigdy jednak moje listy nie pozostawały bez odpowiedzi. W Polsce panują, niestety, inne obyczaje. Urzędnicy pracujący za pieniądze podatnika nie czują się zobligowani do odpowiadania na tychże podatków interpelacje.

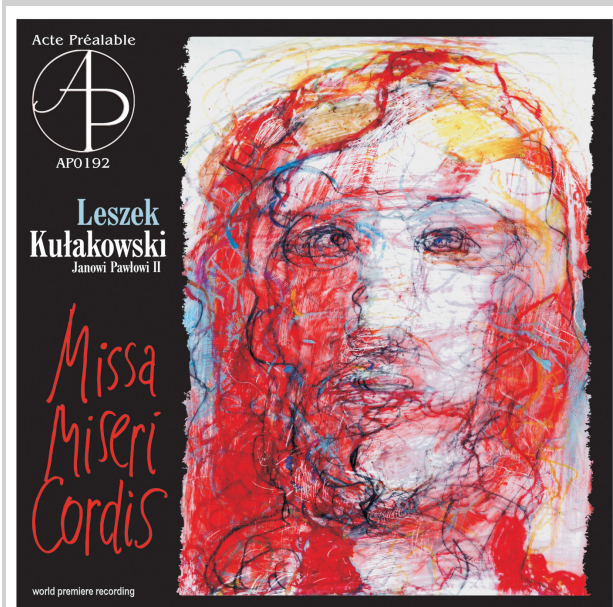
Dlatego też, uznając poruszony przeze mnie problem za bardzo istotny, postanowiłem opublikować mój list. Tym bardziej, że minęło już ponad 3 miesiące od momentu, gdy pan Dyrektor list ten otrzymał.

Jan A. Jarnicki

PS. Obie płyty z muzyką Michele Mascittiego otrzymały właśnie prestiżową, holenderską nagrodę Prelude Classical Music Awards 2009.

Palcem po płycie

Missa Miseri Cordis Leszka Kułakowskiego



LESZEK KUŁAKOWSKI
1955
Missa Miseri Cordis
Magdalena Gruszczyńska-Wojtczak, sopran • Wiesława Maliszewska, alt • Piotr Kusiewicz, tenor • Piotr Lempa, bas • Chór Iuventus Cantans • Chór P.S.M. II st. • Chór Kakofofia • Chór Synthagma • Orkiestra Polskiej Filharmonii Sinfonia Baltica • Bohdan Jarmałowicz, dyrygent
Acte Préalable AP0192 • w. 2008, n. 2008
• DDD, 59'35"

Muzyka21 płyta miesiąca

Z prawdziwą przyjemnością chciałbym Państwu dzisiaj polecić niezwykły album, wydany przez zasłużone dla promocji polskiej muzyki wydawnictwo Acte Préalable, prezentujący zapis koncertu, który odbył się w Słupsku 2 kwietnia 2008 r., w czasie którego wykonana była *Missa Miseri Cordis* Leszka Kułakowskiego. Dzieło to, dedykowane Papieżowi Janowi Pawłowi II, napisane do tekstów Ryszarda Hetnarowicza, w których to tekstach odnaleźć można odwołania do papieskiej encykliki *Dives in Misericordia*, jest kompozycją niezwykle interesującą. Wykorzystanie przez kompozytora silnie rozbudowanego aparatu

wykonawczego, doświadczenia związane z twórczością jazzową, znakomita inwencja harmoniczna, głębokie osobiste zaangażowanie emocjonalne i wreszcie znakomity dobór wykonawców sprawiły, że prezentowana realizacja *Missa Miseri Cordis* Kułakowskiego stanowi bez wątpienia niepoślednie wydarzenie w dziejach polskiej muzyki sakralnej.

Już od pierwszych taktów uwagę moją przykuła bardzo barwna instrumentacja *Mszy*, nieodparcie przywodząca nieco w swoim kolorycie skojarzenie z historycznymi już dzisiaj *Nieszporami Ludźmierskimi* Jana Kantego Pawluśkiewicza. Głębokie i nasycone piana, czyste i precyzyjne współbrzmienia tutti w dynamicie forte, znakomicie przenikające się wzajemnie brzmienie fortepianu i harfy, czy doskonale poprowadzone śpiewne frazy instrumentów dętych – to tylko niektóre walory gry Orkiestry Polskiej Filharmonii Sinfonia Baltica pod dyktando Bohdana Jarmałowicza. Partia chóralna *Missy Miseri Cordis* realizowana jest przez połączone siły aż czterech zespołów. Tym większe słowa uznania należą się ich chórmistrzom za znakomite przygotowanie ansambli, szczególnie jeśli chodzi o wyrównane brzmienie i precyzję rytmiczną. Wprawdzie np. w pierwszym wej-

ściu *Kyrie*, są słyszalne pewne emocjonalności figuracji. Emocjonalności, która czasami przywodzi na myśl wręcz swego rodzaju odpowiednik barokowych figur retorycznych. Emocje natomiast sięgają niewątpliwie zenitu w kończącej *Glorię – Amen*. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że generalnie słuchając omawianej realizacji, w wielu miejscach odczuwa się nieklamany dreszcz emocji, co stanowi dobitne potwierdzenie faktu, że zarówno kompozytor, jak i wykonawcy stanęli na wysokości zadania.

Tworzeniu nastroju sprzyja również bardzo głęboki tekst mszy autorstwa Ryszarda Hetnarowicza. Może tylko szkoda, że czasami (szczególnie na długich wartościach partii chóralnej) ginie nieco precyzja artykulacji, co sprawia, że najpełniej słucha się *Missy* śledząc równocześnie jej treść w założonej do albumu książeczce, jak zwykle jeśli chodzi o wydawnictwo Acte Préalable wydanej starannie (choć zabrakło mi tym razem choćby krótkiej notki o wykonawcach – a szkoda – bo są to Artyści, których sylwetki warto przy różnych okazjach przybliżać, a i szata graficzna okładki tym razem wydaje mi się nieco mniej udana).

Mszę zamyka, napisana już do tekstu tradycyjnego liturgii mszalnej *Agnus Dei*, którą to część rozpoczyna kwartet inicjowany przez głos sopranowy, do którego stopniowo, polifonicznie dołączają kolejne głosy, tworząc z jednej strony wrażenie wołającego ludu, z drugiej stanowiąc znakomite wprowadzenie dla bardzo klarownego harmonicznie finałowego wejścia chóru. Najlepszym zaś podsumowaniem powyższej recenzji niech będzie, zamieszczony na końcu nagrania, blisko trzyminutowy fragment gorących owacji, jakie zgotowała artystom i kompozytorowi zgromadzona w czasie koncertu publiczność.

Ziemowit Wojtczak



VINCENZO BELLINI
1801-1835

I Capuleti e i Montecchi

Anna Netrebko, Elina Garanča, Tiziano Bracci, Joseph Calleja, Robert Gleadow • Wiener Singakademie; Wiener Symphoniker • Fabio Luisi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8319 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 127'36", 2CD

★★★★★

„Był chyba najdoskonalszym realizatorem idei belcanta w operze. Jego specjalnością były przepiękne, długie melodie, pełne słodyczy i sentymentu, sam Verdi mi ich zazdrościł...” – pisał o Bellinim nieżyjący już znakomity znawca opery, Janusz Łętowski. W popularności dramatu kochanków z Werony opera Belliniego zajmuje drugie miejsce, zaraz po *Romeo i Julii* Gounoda. Muzyka jej ma swe źródło w poprzedzającej ją *Zairze*, słychać w niej wiele zapożyczeń z tejże właśnie opery. A Bellini pisał swe opery pod kątem możliwości wokalnych współczesnych mu śpiewaków.

Prezentowane nagranie dokonane zostało z udziałem aktualnych przedstawicieli belcanta: Rosjanki Anny Netrebko (Julia) i Łotyszki Eliny Garanči (Romeo). Wprawdzie libretto Felice Romaniego, odbiegając nieco od wątku wyjątkowo miłosnego (jedeny duet kochanków w tej operze, to właściwie finał opery), zmusza wykonawców do innego konstruowania postaci, z czego śpiewacy wywiązują się znakomicie. Anna Netrebko śpiewa po prostu pięknie. Jej głos brzmi naturalnie na całej szerokości skali, jej fraza jest swobodna i miękka. Zadziwia czystością intonacji. Głos ten jest urodziwy, subtelny, delikatny, a przy tym nośny. A jej Julia bardzo dziewczęca. Może tylko odrobinę więcej ciepła w głosie wzbogaciłoby interpretację postaci, bo słodyczy i dramatyzmu w niej nie brakuje.

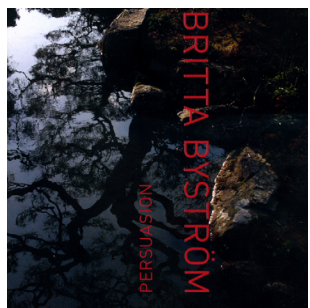
W pełni dorównuje jej wokalnie i interpretacyjnie Elina Garanča. To mezzosopran autentyczny, imponujący blaskiem w górze skali i dźwięcznym, ciemnym jej dołem. Śpiewa swobodnie, lekko, bardzo subtelnie frazuje, a głos jej jest pełen blasku. Trzeba też podkreślić umiejętność doskonałego operowania barwą głosu i jego dynamiką umożliwiającą różnicowanie dramatyzmu

postaci. Nie jest to bez znaczenia w kreowaniu sylwetki Romea. Romeo Belliniego nie jest bowiem tylko sentymentalnym, kilkunastoletnim chłopcem, to już mężczyzna z obciążeniem pochodzącym z tragicznych w sumie waśni rodowych. Jej wykonanie arii Romea jeden z krytyków ocenił pisząc: „finezza wokalnych środków podporządkowana dramaturgii postaci wystawiła artystce jak najlepsze świadectwo”.

Popis prawdziwego belcanta daje także tenor Joseph Calleja (Tebaldo), w którego wykonaniu aria *È serbato... l'amo tanto...* należy do wyjątkowo pięknych wokalnie interpretacji.

W całym nagraniu znakomicie brzmi Chór Wiener Singakademie oraz orkiestra Wiener Symphoniker pod dyktando Fabia Luisiego.

Jacek Chodorowski



BRITTA BYSTRÖM
1977

Persuasion, The baron of the trees, Farewell variations, A study in scarlet, Sera, Aria z opery *Om man blir av med. sitt bagage*
Mika Takehara, perkusja; Agneta Eichenholz, sopran • Västerås Sinfonietta • Hannu Koivula, dyrygent
Phono Suecia PSCD 174 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 74'14"

★★★★★

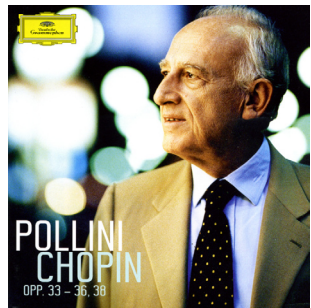
Britta Byström to młoda kompozytorka szwedzka, która dopiero dobija się do bram sławy. Jej dorobek twórczy niekoniecznie musi być zatem okazały, choć zdecydowanie nie lekceważylbym młodości. Kto wie, co z takiej zdolnej młodości wyrośnie? Omawiana płyta dobrze charakteryzuje dotychczasowy dorobek autorki – poczynając od młodzieńczych dokonań (*En Studie i Rött*), poprzez pracę dyplomową (*Sera*) i wreszcie dzieła nieco nowsze.

W swojej twórczości Byström kładzie szczególnie silny nacisk na melodię. Jest ona często zaczątkiem nowego utworu, zresztą kompozytorka – wzorem wielu dawnych mistrzów – chętnie pisze przy fortepianie. Jej język nie jest przesadnie nowoczesny, nie brak w nim odniesień do klasyki (choćby Haydna, do czego się zresztą sama przyznaje), co szczególnie słychać

w najstarszym z opublikowanych tu dokonań – *En Studie i Rött*. Można dyskutować czy nie powinna wykazać się nieco większą odwagą i unowocześnić swój warsztat, ale z drugiej strony pamiętajmy, że mamy do czynienia z autorką młodą (a jak widać i słychać, młodość nie zawsze musi się wyszumieć...), która dopiero dojrzewa jako kompozytorka. I w zasadzie to dobrze, że ktoś nadal chce pisać taką muzykę. Na przykładzie wydanych na płycie utworów nietrudno zresztą zauważyć ewolucję stylu artystki. Trzeba przyznać, że – eksponująca bogatą i niebanalną melodię – *Sera* jest dziełem niezwykle dojrzłym, jak na pracę dyplomową. Britta Byström podchodzi zresztą do swojej muzyki niezwykle poważnie i ma na koncie tak ambitne pozycje, jak choćby opera (*If You Loose Your Luggage*) – wyjęta z niej aria zamyka całą płytę. Do najciekawszych fragmentów należy z kolei *The Baron In The Trees*, rodzaj koncertu na perkusję i orkiestrę.

Z perspektywy omawianej płyty trudno na razie wyrokować, jaka przyszłość czeka Brittę Byström. Na dzieła w pełni dojrzałe zapewne przyjdzie jeszcze czas, już teraz jednak widać wyraźnie, że mamy do czynienia z artystką bardzo uzdolnioną, obdarzoną wyjątkową łatwością pisania wpadających w ucho utworów. Wypada więc śledzić jej dalszą karierę. A niejako na marginesie warto zauważyć jak inne narody promują swoich artystów – zarówno tych uznanych, jak i dopiero początkującą młodzież. I od Szwedów czegoś się można nauczyć...

Dariusz Mazurowski



FRYDERYK CHOPIN
1810-1849

Ballada op. 18 F-dur, 4 Mazurki op. 33, 3 Walce op. 34, Impromptus nr 2 op. 36 F-dur, Sonata nr 2 op. 35 b-moll
Maurizio Pollini, fortepian

Deutsche Grammophon 477 7626 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 57'08"

★★★★★

Po kilku latach Maurizio Pollini wraca do studyjnych nagrań dzieł Chopina, z których ostatnią propozycją był bodajże komplet *Nokturnów*



BOTTESINI

Fantasia 'Lucia di Lammermoor'
Fantasia 'Beatrice di Tenda'
Grande Allegro di Concerto

Thomas Martin, Double Bass
Anthony Halstead, Piano

GIOVANNI BOTTESINI
1821-1889

Fantazja *Lucja z Lammermoor*, Romanza *dramatica*, *Introduzione e bolero*, Romanza: *Une bouche aimée*, *Capriccio di bravura*, *Élégie in D*, **Fantasia *Beatrice di Tenda*, *Grande Allegro di Concerto***

Thomas Martin, kontrabas; Anthony Halstead, fortepian; Jacquelyn Fugelle, sopran

Naxos 8.570339 • w. 2008, n. 1982/1984 • DDD, 71'55"

★★★★★



BOTTESINI

Gran Concerto in F sharp minor
Gran Duo Concertante

Thomas Martin, Double Bass
José-Luis García, Violin • Emma Johnson, Clarinet
English Chamber Orchestra • Andrew Litton

Gran Duo Concertant, Andante sostenuto, Duetto for clarinet and Double bass, Gran Concerto fis-moll

Thomas Martin, kontrabas; José-Luis García, skrzypce; Emma Johnson, klarnet • English Chamber Orchestra • Andrew Litton, dyrygent

Naxos 8.570339 • w. 2008, n. 1986 • DDD, 53'44"

★★★★★



BOTTESINI

Concertino in C minor
Duo Concertante on Themes from Bellini's I Puritani

Thomas Martin, Double Bass
Moray Welsh, Cello
London Symphony Orchestra
Franco Petracchi, Matthew Gibson

Concertino c-moll, Passioni amoroze na 2 kontrabasy i orkiestrę, Duo concertant na tematy z *Purytan* na wiolonczelę, kontrabas i orkiestrę, fragmenty symfoniczne z oper *Ero e Leandro*, *Il diavolo della notte*, *Ali Babà*

Thomas Martin, kontrabas; Moray Welsh, wiolonczela; Franco Petracchi, kontrabas • London Symphony Orchestra • Franco Petracchi,

townym ogniwem. Często bywa też pomijana na koncertach i w nagraniach, wymaga bowiem od wykonawców wnikliwego odczytania retoryki muzycznej i wyczucia stylu poszczególnych numerów. Środki ekspresji muzycznej zastosowane przez Mallona ograniczają się zaś do przesadnie akcentowanego kontrastu agogicznego i uporczywie stosowanego akcentu rytmicznego, przypominającego barokową figurę „noema”. Stąd *Lament...* nieznośnie się ciągnie, a powinien wprowadzać w atmosferę zbliżającego się nieszczęścia narodu wybranego. W kolejnych częściach zasób środków interpretacyjnych Mallona się nie poszerza. Z pomocą dyrygentowi „przybywa” jednak sam kompozytor, odmalowując ponadnaturalne fenomeny z pomysłowością rzadko spotykaną w historii muzyki. *Aradia Ensemble*, choć jej brzmienie nie stanowi jakości magnetyzującej uwagę słuchacza, sprawnie obrazuje katastroficzne wizje. Jedyne mankamenty stanowią instrumenty dęte blaszane o płaskiej (trąbki), a nawet karykaturalnej barwie (puzony). A powinno być miążdząco (w *Exodusie*) i radośnie (w *Pieśni Mojżesza*). Obsada solistów nie wznosi się ponad przeciętny poziom, o czym świadczą trudności techniczne słyszalne w większości arii. Generalnie lepiej wypadły ansamble.

Zarejestrowane wykonanie pod kierownictwem Mallona trudno nazwać interpretacją, gdyż próżno szukać w nim głębszej ingerencji w warstwę wyrazową utworu. Brakuje charakterystyki wypowiedzającego się podmiotu lirycznego, próby odnalezienia onomatopei przy imitacji zjawisk pozamuzycznych i własnego stosunku do opowiadanej historii. Zainteresowanym *Izraelem w Egipcie* wypada więc polecić doskonałą płytę nagrałą przez Stephena Cloubery'ego (Decca), a Mallonowi unikać karzących spojrzeń swych mistrzów, którzy również zarejestrowali to oratorium z niemalym powodzeniem.

Piotr Wolanin



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Arie
Karina Gauvin, sopran • Tempo Rubato • Alexander Weimann, dyrygent

Atma Classique ACD2 2589 • w. 2008, n. 2008, DDD, 56'13"
☆☆☆☆

Znakomita współczesna śpiewaczka kanadyjska, Karina Gauvin, tym razem sięgnęła po arie Haendla z jego oper i oratoriów (w nr 3/2008 **Muzyka21** relacjonowałem nagrania arii z oper H. Purcella w wykonaniu tej artystki). Opery Haendla, jak napisał jeden z krytyków, „łączą realizm uczuć i efekty ilustracyjne zwłaszcza w partii orkiestry”. Natomiast jego oratoria stanowią swoisty substytut oper. Podobieństwo jest ogromne, przede wszystkim budowa: na ogół 3-aktowa, uwertury, recitativi, arie da capo, rozbudowane ustępy instrumentalne, akcja dramatyczna. Różni się natomiast w zakresie roli chóru i jego rozmiarów. Kanadyjska sopranistka wybrała do swego recitalu fragmenty następujących dzieł: *Samson*, *Rinaldo*, *Mesjasz*, *Herkules*, *Semele*, *Aleksander Balus*, *Jefte*, *Athalia*, *L'allegro, il penseroso ed il moderato*, *Salomon*. To bardzo różne arie, zawierające właściwie całą paletę ludzkich przeżyć i doznań, na ogół długie, często poprzedzone recitativami. Recitativi, będące „najchlubniejszym tytułem Haendla do sławy”, miewają niekiedy charakter prawdziwych fresków muzycznych. A więc podobnie jak arie wymagają niezwyklej ornamentacji wokalne. Owe ornamenty wokalne, jak pisze biograf kompozytora, Romain Rolland, „nie były improwizowane i pozostawione fantazji śpiewaka, lecz zaznaczone dokładnie na partyturze” oraz „(były) owocem wirtuozostwa przemyślanego i podległego ogólnemu stylowi utworu, oraz służyły do głębszego zaakcentowania ekspresji głównych linii melodycznych”. Tak więc wykonawstwo arii Haendla wymaga nie tylko blasku i swobody wokalne, ale także swoistej konkurencji głosu z instrumentami. Proszę wsłuchać się w melancholijną, piękną medytację z *L'allegro...* (poz. 16). Piszę ogólnie o charakterze arii Haendla i stawianych przed niego wymaganiach dla ich odtwórców. Nie sposób bowiem omawiać każdej z 19 pozycji płyty. A Karina Gauvin, to piękny, bogaty w brzmieniu i znakomicie technicznie prowadzony głos. I wzruszająca interpretacja, może z najbardziej przejmująco wykonaną arią Almireny *Pozwól mi płakać z Rinalda* (poz. 2). Uwodzicielska muzyka i wykonanie!

Jacek Chodorowski

JÓZEF HAYDN
1732-1809
Italian arias
Thomas Quasthoff, bas-baryton • Freiburger Barockorchester • Gott-



fried von der Goltz, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 7469 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 62'34"
☆☆☆☆

Twórczość operowa Josepha Haydna (1732-1809) obejmuje 14 oper scenicznych oraz kilka singspieli i oper marionetkowych. Utwory sceniczne tego kompozytora charakteryzuje łączenie w nich cech opery komicznej i poważnej. Haydn tworzył niemal wyłącznie opery włoskie będąc pod wyraźnym wpływem tej szkoły operowej. Piotr Kamiński w swoim przewodniku operowym napisał, iż Haydn „jako twórca operowy budzi wszakże tyleż zachwyty, co dodatkowej frustracji. Nikt nie odmówi jego operom nadzwyczajnego bogactwa muzycznego...”. I to właśnie bogactwo muzyczne starał się ukazać bas-baryton niemiecki, Thomas Quasthoff w swym recitalu arii z oper Haydna. Ten wybitny śpiewak, któremu warunki fizyczne uniemożliwiły zrobienie kariery scenicznej, stał się czołowym, wśród swojej generacji, interpretatorem pieśni. Ale w nagraniach sięga również i po arie operowe (*Mozart Arias, German Opera Arias*). Na prezentowanej płycie nagrał 18 arii z 9 następujących oper Haydna: *Niewierność oszukana*, *Orlando Paladino*, *Armida*, *Bezludna wyspa*, *Wierność nagrodzona*, *Przypadkowe spotkanie*, *Prawdziwa wierność*, *Księżycowy świat*, *Dusza filozofa lub Orfeusz i Eurydyka* (podaje w kolejności nagrań). Artysta nie przypadkowo sięgnął po ten repertuar. Znał bowiem twórczość oratoryjną Haydna i dotychczasowe nagrania, nieliczne zresztą, arii z jego oper. Wydaje się, iż udało się śpiewakowi zrealizować zamiar „uczuciowego podejścia” do tych utworów. Barytonowe arie Haydna wymagają głosu raczej charakterystycznego, choć bardzo swobodnego, szerokiego i umiejącego operować liryczną kantyleną. Głos Quasthoffa ma indywidualną, ciekawą barwę. Jest znakomicie technicznie, a przy tym prowadzony w sposób naturalny. Jego wielką umiejętnością jest zróżnicowanie interpretacyjne wykonywanych arii. Emocje swoich bohaterów wyraża subtelnie, powściągliwie, choć są one wyjątkowo różnorodne. W książeczce płyty śpiewak wy-

mondo serra: Chopin terzetto czyli transkrypcja na sopran i kontrabas *Etiudy* op. 25 nr 7 Chopina. Brawurowo wykonana przez Joela Quarringtona i sopran, Monikę Whicher.

Bardzo ciekawe, godne polecenia nagrania.

(sł)



LUIGI CHERUBINI
1760-1842

Médée – wersja francuska

Jano Tamar (*Médée*); Luca Lombardo (*Jason*); Jean-Philippe Courtis (*Créon*); Patrizia Ciofi (*Dircé*); Magali Damonte (*Néris*) • *Coro da Camera Sluk di Bratislava*; *Orchestra Internazionale d'Italia Opera* • Patrick Fourmillier, dyrygent
Nuova Era 231 687 • w. 2008, n. 1995 • DDD, 146'44", 2CD
☆☆☆

Medea – opera Luigiego Cherubiniego – powróciła do teatrów operowych dzięki Marii Callas. Po niej kolejne znakomite śpiewaczki, takie jak: Gwyneth Jones, Magda Olivero, Leyla Gencer, Leonie Rysanek, Grace Bumbry próbowały, z powodzeniem, swoich sił w tym pięknym dziele. Zawsze jednak wykonywano jego wersję włoską. Podczas XX Festiwalu della Valle d'Itria postanowiono przywrócić do życia wersję, jaką zaprezentowano podczas paryskiej premiery. Na dodatek koncert ten zarejestrowano i właśnie wznowiono na płycie CD. Czy jednak było warto?

Od pierwszych dźwięków płynących z głośników przypomniały mi się transmisje radiowe z lat 60. i 70. na falach długich. Płaski dźwięk, pozbawiony basów i dźwięków wysokich – czy naprawdę w 1995 r. nie można było lepiej zarejestrować na żywo tego spektaklu?

Samo wykonanie jest, jak na festiwal, a więc imprezę okazjonalną, na dobrym poziomie. Na szczególne wyróżnienie zasługuje Patrizia Ciofi w roli Dircé. Miłym zaskoczeniem jest bardzo dobre opanowanie języka francuskiego przez cudzoziemskich artystów. Orkiestra pod dyktando Patricka Fourmilliera bardzo dobrze towarzyszy śpiewakom, nigdy ich nie zagłuszając. Dyrygent dobrał tempa adekwatne do możliwości śpiewaków.

No cóż, to byłby album godny

srebrzystej barwie głos imponuje szlachetnością brzmienia. Swą partię traktuje z „przymrużeniem oka”, podobnie jak i pozostali wykonawcy. Jego giermka, Sancho Panse, śpiewa Romano Francheschetto (bas-baryton) specjalizujący się w partiach komicznych (m. in. Don Bartolo w *Cyryliku sewilskim* Paisiella), artysta szczególnie ceniony właśnie za partie buffo. Z pozostałej obsady wyróżnić trzeba Maria Bolognesi (tenora o predyspozycjach komicznych, cenionego za drugoplanowe, choć ważne partie charakterystyczne), Bruno Pratico (barytona, specjalistę od XIX-wiecznych partii belcantowych, zwłaszcza komicznych, bardzo znanego we Włoszech). Na uwagę zasługują także panie dysponujące pięknymi i doskonale technicznie wyszkolonymi głosami: Maria Angeles Peters (sopran hiszpański, świetnie czujący operę baroku i klasycyzmu), Elena Zilio (mezzosopran, popularny i znany ze scen światowych z La Scala włącznie), Bernadetta Lucarini (sopran, może najmniej znany w tym zespole, ale z pewnością warty posłuchania). Opera prowadzona jest z wdziękiem, lekkością i brawurą. Dyrygent panuje nad zespołem orkiestralnym, potrafi wydobyc melodykę Paisiella i pozwala śpiewakom zaprezentować swą klasę wokalną.

Jacek Chodorowski



GIOVANNI PAISELLO

La serva padrona
Cinzia Forte, mezzosopran; Antonio Abete, bas • La Cetra • Attilio Cremonesi, dyrygent
Zig Zag Territoires ZYT 070102 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 67'18"
☆☆☆☆☆

La serva padrona (intermezzo w 2 częściach), to jedna z około 40 oper jakie skomponował Paisiello. Utwór powstał w Petersburgu, w 1781 r., dla uświetnienia imienin wielkiego księcia Aleksandra. Paisiello, jeden z wybitnych przedstawicieli późnej szkoły neapolitańskiej, obok Picciniego i Cimarosy, należy do uznanych mistrzów opery buffa. Efektowna i ekspresyjna melodyka, liryczny komizm niepozbawiony sentymentu, wykorzystanie możliwości kolorystycznych orkiestry – charakterowały jego twórczość operową. I te elementy znajdziemy w prezentowanym dziele, jakkolwiek bardziej

popularną i częściej wystawianą i nagrywaną jest opera Giovanniego Battisty Pergolesiego pod tym samym tytułem i o tej samej treści. W katalogu kompletnych nagrań opera *La serva padrona* Paisiella ma tylko 4 zapisy, w tym dwa z udziałem polskich wykonawców: Zdzisława Donat, Jerzy Artyusz oraz Warszawskiej Sinfonietty pod dyktando Wojciecha Czepiela. Omawiane nagranie dokonane zostało w Teatrze w Poissy (Francja), a jego realizatorami są Cinzia Forte, Antonio Abete i orkiestra kameralna La Cetra pod dyktando Attilio Cremonesiego. Tego stosunkowo krótkiego (60'), jak na operę, dzieła, mimo iż nie należy do najlepszych osiągnięć kompozytora, słucha się z prawdziwą przyjemnością. Paisiello z humorem i lekkością oparł muzykę zabawny dialog Uberta i jego służącej Serpiny, wszechwładnie rządzącej Ubertem i sprytnie doprowadzającej do małżeństwa z pryncypałem. Para młodych śpiewaków znakomicie bawi się w przekomarżaniach, demonstrując swobodę i możliwości wokalne oraz interpretacyjne. Cinzia Forte bardzo dobrze i z odpowiednią brawurą wykonuje najciekawszy bodaj solowy fragment dzieła, rondo Despiny *Donne vaghe* otwierające drugą część, a przypominające styl młodego Mozarta.

Jacek Chodorowski



GIACOMO PUCCINI
1858-1924

Best Puccini 100
EMI 2 366 77 2 • w. 2008 • ADD/DDD, 425'00", 6CD
☆☆☆☆☆

Sześciopłytowy album wydany z okazji obchodów 150 rocznicy urodzin Pucciniego jest zbiorem fragmentów najbardziej znanych jego oper, będąc zarazem okazją do przypomnienia sobie najbardziej wartościowych puccinioskich głosów. Towarzyszy im plejada znakomitych mistrzów batuty, by wspomnieć tylko: Thomasa Schippera, Gabriele Santiniego, Goergo Prêtre, Francesco Malinari Pradellego, Bruno Bartoletiego czy Antonio Pappano. W *Cyganerii* z 1964 r. brylują Mirella Freni i Nicolai Gedda, których kreacje należą do grona najcenniejszych w historii nagrań tej opery. Mirella Freni już w *Si Mi chiamano Mimi* bez trudu przekonuje nas

w tym nagraniu, że nadany jej przed laty tytuł królowej pucciniowskiej frazy jest w pełni zasłużony. *Tosca* z 1965 r. to okazja do spotkania z kunsztem wokalnego aktorstwa Marii Callas, Carlo Bergonziego i Tito Gobiego, który moim zdaniem jest najlepszym „pływowym” Scarpia. Victoria de los Angeles jako tytułowa Madama Buttefly i partnerujący jej w partii Pinkertona Jussi Björling, w nagraniu 1960 r., wnoszą się na wokalne wyżyny, tak naturalnie prowadzonej frazy, czego dowodzą w słynnym duecie miłosnym z finału I aktu, próżno szukać w innych nagraniach tej opery.

Birgit Nilsson można w tym albumie podziwiać dwukrotnie, najpierw jako Minnie w *Dziewczynie z zachodu* (nagranie z 1959 r.), później jako znakomitą tytułową księżniczkę Turandot. W tym drugim nagraniu z 1966 r. towarzyszy jej Franco Corelli, z którym tworzy słynną „parę stulecia” co oznacza, że nikt dotychczas nie zaśpiewał tych partii lepiej od nich! Równie pięknie śpiewa w tym nagraniu Renata Scotta, która w *Signiore ascolta* zachwyca fantastycznym piano. Manon Lescaut w wykonaniu Montserrat Caballe to nie tylko wokalny popis, ale również próba zrozumienia złożonej osobowości tej kobiety. W tym nagraniu z 1972 r. możemy też podziwiać kunszt Placido Domingo. Podobnie, jak w przypadku tytułowej Siostry Angeliki w wykonaniu Kiri Te Kanawy, która znakomicie śpiewa arię *Senza mamma*. Dwukrotnie w tym albumie spotykamy małżeńską parę Angela Gheorghiu i Roberto Alagna, którzy w 1997 r. nagrali *Jaskółkę*, a dwa lata później *Gianni Schicchi*. W tym drugim nagraniu tworzą bardziej wyraziste kreacje, szczególnie subtelnie zaśpiewane przez Gheorghiu *O mio babbino caro*. Również z 1999 r. pochodzi nagranie *Płaszcz* z piękną kreacją Marii Guleghiny, której partneruje Carlo Guffili.

Szоста płyta albumu to przede wszystkim świetne wykonanie *Messa di Gloria*. Nagrania pod znakomitą dyktando Antonio Pappano, z udziałem Roberto Alagny i Thomasa Hampsona, dokonano w 2001 r. Są też na tej płycie fragmenty *Le Villy*, którą Puccini rozpoczął swoją wielką karierę.

Adam Czopek

SAMUEL SCHEIDT
1587-1654

Ludi musici (wybór)
Musica Fiata • Roland Wilson, dyrygent
CPO 777 013-2 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 76'56"
☆☆☆☆☆

Pierwsze dekady XVII stulecia

tym większą więc ochotą sięgnąłem po wydaną niedawno w Belgii płytę z jego dwoma utworami fortepianowymi. Wykonuje je Diane Andersen, która dla tego samego wydawnictwa nagrała przed laty komplet mazurków Tansmana.

Poème de montagnes op. 15 powstał, gdy kompozytor miał 30 lat. Jest to próba stworzenia czegoś podobnego do poematu symfonicznego za pomocą fortepiano. Stąd nazwa „poème” w tytule utworu. D'Indy był prekursorem w tej dziedzinie, wzorowano się na nim wielokrotnie, w tym Chausson. Piękny, pełen liryzmu utwór przedstawia pejzaże górskie.

Sonata op. 67 jest dziełem dojrzałego kompozytora. Jest to trzeci tego typu utwór w twórczości d'Indy'ego, ale pierwszy tak dużych rozmiarów, godny wielkich romantyków niemieckich lub Césara Francka.

Interpretacja Diane Andersen jest wzorcowa, sprawia, że wielokrotnie powraca się do tego nagrania.

(sl)



CHARLES KOECHLIN
1867-1950

Dzieła fortepianowe wol. 1: Andante quasi adagio, Sonatine op. 87 nr 1, 2, 3 i 4; L'album de Lilian op. 139 i 149, Paysages et marines op. 63

Michael Korstick, fortepiano
Hänssler Classic CD 93.220 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 76'27"
☆☆☆☆☆

Tak to już bywa, że nikt nie jest prorokiem we własnym kraju. Charles Koechlin jest prawie nieznaną we Francji, a jednocześnie niemieckie wydawnictwo Hänssler dokłada wszelkich starań, by jego twórczość stała się popularną. Po 6 płytach z muzyką symfoniczną pojawił się krążek zapowiadający dzieła fortepianowe tego twórcy. Nagrania podjął się Michael Korstick, niemiecki pianista średniego pokolenia, uczeń m.in. Tatiany Nikolajewej.

Dzieła fortepianowe Koechlina to muzyka wyrafinowana, barwna, posiadająca niezwykle spokojny wewnętrzny, potrafiąca oczarować każdego słuchacza. Jednocześnie jest prawdziwym wyzwaniem dla pianisty, który musi odtworzyć z

instrumenty bądź dla śpiewaków, nie imaginując nawet o ich obmyśleniu i przetworzeniu ku publikacji. Jakżebowiem udział biorą przyjemne dźwięki w życiu wszystkich tych, których trzewia wysysane są przez okrucieństwo wojennej furii? Lecz mój pełen oddania afekt dla harmonii jako mocy nakazującej muzyczne komponowanie, a nadto moja nadzieja, jaka nie całkiem zaginęła i wygasła, sprawiły, iż nie mogłem zapobiec, aby moje ręce przyłożyły się do pracy. Zaiste, to co inaczej jest mile widziane, niepomierne więcej satysfakcjonuje w dobie przeciwności losu, i nam pogrążonym w smutku, raczy przynosić największą radość". Czyż nie okazał się w tym herosem opromienionym przez samego Stwórcę?

Andrzej Osipiński



FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828

2 Opery: Der vierjährige Posten, Die Zwillingsbrüder

Aga Mikolaj, sopran; Andreas Karasiak, tenor; Stephen Genz, baryton; Daniel Philipp White, tenor; Thomas Jakob, tenor; Oliver Aigner, bas; Heiko Michael Schulz, bas • Chorus Musicus Köln; Das Neue Orchester • Christoph Spering, dyrygent

Phoenix Edition 144 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 63'12"
★★★★★

Muzyka sceniczna Franciszka Schuberta jest bardzo różnorodna. Obejmuje 9 singspielu oraz, nie zawsze ukończonych, 8 oper (w tym jedna muzyka do dramatu). Schubert pisał tę muzykę uporczywie, we wszystkich okresach swej twórczości. Niestety, ten dział jego sztuki, praktycznie nigdy nie doczekał się pełnego uznania. Na ogół nie wystawiano tych dzieł za życia kompozytora, a i w późniejszych czasach, jeśli już zaistniały na scenie, to w charakterze raczej incydentalnym. Co było przyczyną takiego stanu rzeczy? Z jednej strony zapewne nieudane próby dostosowania swego stylu kompozycji do obowiązującej wówczas, a krepującej jego inwencję, konwencji dramaturgii operowej; a z drugiej – wyjątkowo słabe, ocierające się niekiedy nawet o grafomanstwo, libretta. Prezentowana płyta, nagrana przez

firmę Phenix wspólnie z Radiem Niemieckim (Deutschlandfunk) przynosi rejestrację zapisów radiowych z Kolonii, dokonanych w styczniu 2008 r. To bodaj pierwsze nagranie płytowe tych dwu singspielu *Czteroletnia warta* D.190 (1815) przynosi nas w czasy napoleońskie i jest epizodem wojennym. Składa się z uwertury i 8 numerów wokalnych. *Blizniacy* D.647 (1820 – uwertura i 10 numerów), to komedia, w której tytułowi bohaterowie pojawiają się zamiennie, burząc ład rodzinnej wioski. Skomponowana dla przyjaciela, śpiewaka Michała Vogla, nie odniosła, podobnie jak i poprzedni utwór, sukcesu scenicznego. Niewątpliwą atrakcją omawianej płyty jest udział w obu nagraniach wybitnie utalentowanej polskiej śpiewaczki, Agi Mikołaj (Agnieszki Mikołajczyk). Ta ostatnia bodaj uczennica legendarnej Antoniny Kaweckiej debiutowała w Poznaniu (Hanna w *Strasznym dworze*), ale szybko została zaangażowana do monachijskiej Bayerische Staatsoper. Tu ugruntowała swą pozycję jako znakomita odtwórczyni partii mozartowskich (Pamina, Donna Elwira, Hrabina, Fiordiligi). Donną Elwirą debiutowała w Wiener Staatsoper, a jako Fiordiligi wystąpiła na Festiwalu w Glyndebourne. Aga Mikołaj dysponuje doprawdy pięknym sopranem, o ciemnej barwie i znacznych możliwościach interpretacyjnych oraz wyjątkowej wrażliwości estetycznej. W obu singspielach odwarza raczej dwie różne partie, doskonale sobie radząc z schubertowską kantyleną. Partnerami jej, również w obu wodewilach, są tenor Andras Karasiak i baryton Stephan Genz. Obaj ukazują ciepłe w barwie głosy liryczne i pełną swobodę wokalną. Całość prowadzi niemiecki dyrygent Christoph Spering, od 2004 r. związany z Kolonią i specjalizujący się właśnie w przywracaniu mniej znanych dzieł. W tym nagraniu sprawnie prowadzi Das neue Orchester i Chorus Musicus Köln.

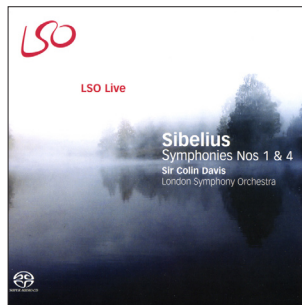
Jacek Chodorowski

JAN SIBELIUS
1865-1957

Symfonia nr 1 & 4

London Symphony Orchestra • Colin Davis, dyrygent
LSO Live LSO0601 • w. 2008, n. 2006/8 • SACD, 78'19"
★★★★★

Ostatnie miesiące 2008 r. przyniosły kolejną propozycję wydawnictwa LSO Live, prezentującego koncertowe dokonania Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyktando jej wieloletniego szefa, sir Colina Davisa. Ponownie sięgamy po dobrze znany, sprawdzony repertuar, z wykonywania którego słynie zarów-



no zespół, jak dyrygent. W istocie, Colin Davis jest jednym z najbardziej doświadczonych i kompetentnych znawców twórczości Sibeliusa. Ma na swoim koncie liczne koncerty i nagrania płytowe z jego muzyką, gdzie szczególnie uznanie zyskały fonograficzne kreacje maestra z Bostońską Orkiestrą Symfoniczną dla RCA.

Najnowsza płyta kończy komplet symfonii, nagrane bodajże po raz trzeci przez Davisa, tym razem ze „swoją” orkiestrą. Poprzednie tytuły z tej serii odniosły sukces u krytyki, zwłaszcza w ojczyźnie wykonawców. Niniejszy album ma również szansę spodobać się miłośnikom twórczości Fina oraz wykonawstwa z najwyższej półki. Znalazły się na nim dwa dzieła: pełna romantycznej, namiętnej ekspresji *Symfonia e-moll* oraz posępna, surowa i ciemna *IV Symfonia a-moll*, powstała w okresie zmagania się kompozytora z ciężką chorobą. Przeżycia te znalazły odbicie w jej ponurej muzyce, do dziś pozostającej chyba najrzadziej wykonywaną i najmniej przystępną spośród dzieł tego gatunku.

Londyńska orkiestra jest jednym z najlepszych zespołów na świecie, co od razu słyhać. Jakość brzmienia, szlachetność tonu i jego głębia, zarówno u poszczególnych instrumentów, jak też całych grup, natychmiast rzuca się w oczy i wywołuje wielkie uznanie. Nie sposób pominąć przejmującego sola klarnetu rozpoczynającego *I Symfonię*, wyrazistych odywek perkusji, ładnego drzewa, licznych, pełnych blasku interwencji blachy w całym jej przebiegu czy też mrocznych smyczków w *Czwartej*. Dużą zaletą jest też staranne prowadzenie narracji, utrzymanej w raczej umiarkowanych tempach, dzięki czemu ta nietłwa w odbiorze twórczość ma szansę zainteresować i spodobać się odbiorcy.

Wykonanie renomowanej orkiestry i słynnego dyrygenta sytuuje się na wysokim poziomie. Warto się z nim zapoznać bez ryzyka przeżycia niedosytu czy rozczarowania. Sądzę, że może usatysfakcjonować nawet najwybredniejszych miłośników muzyki Sibeliusa, a pośród fonograficznych propozycji z tym repertuarem z pewnością będzie cenną pozycją.

Paweł Chmielowski

niejednego melomana. Skrzypaczka zgromadziła znakomity zespół instrumentalny, wraz z którym odkryła, jak najlepiej zaprezentować tę zapomnianą twórczość współczesnemu słuchaczowi. Znakomita płyta.



FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
1809-1847

Kirchenwerke VIII: Magnificat

Andrea L. Brown, sopran; Monica Group, alt; Werner Gura, tenor; Michael Volle, bas • Kammerchor Stuttgart; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.216 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 69'00"

★★★★★



Kirchenwerke IX: Herr Gott, dich loben wir

Andrea L. Brown, Maria Bernius, soprany; Monica Group, alt; Werner Gura, tenor; Michael Volle, bas • Kammerchor Stuttgart; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.217 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 72'23"

★★★★★



Kirchenwerke X: Lobgesang
Symphonie-Kantate Op. 52

Christiane Karg, Maria Bernius, soprany; Monica Group, alt; Werner Gura, tenor • Kammerchor Stuttgart; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.216 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 61'51"

★★★★★

mogą być stylowe, efektowne i porywające. Do takich należy druga próba angielskiego skrzypka, Daniela Hope'a, zmierzająca się z tym repertuarem. Po recenzowanej przez mnie płycie Warner Classics z *Koncertami skrzypcowymi i V Koncertem brandenburskim* Jana Sebastiana Bacha, nadszedł czas, tym razem już w barwach nowej wytwórni, Deutsche Grammophon, po sięgnięciu do przebogatej twórczości Antonia Vivaldiego, wybranie z niej co smakowitszych kasków i podanie ich w soczystej, pełnej życia oprawie, przyprowadzonej doskonałą znajomością stylu i dawnych praktyk wykonawczych.

Tak więc to drugie zetknięcie się z wiolinistyczną twórczością jednego z największych kompozytorów XVIII w. jest równie udane, a efekt końcowy bardzo dobry. Album niniejszy jest kolejnym przykładem wielkiej wyobraźni i pomysłowości Hope'a, nieustannie poszukującego nowych artystycznych wyzwań, prezentującego w każdej minucie nagrania swoje twórcze podejście do materii. Skrzypek wyeksponował wszystkie możliwości, jakie kryją się w niezwyklej muzyce Vivaldiego, czego nie udało by się dokonać bez znakomitej współpracy z Chamber Orchestra of Europe, towarzyszącej już mu zresztą na wspomnianym dysku bachowskim. Wykonawcy stworzyli jeden, żywy organizm, a jakość i jednolitość ich wspólnej wizji wywiera bardzo pozytywne wrażenie. Dodam, że posłużyli się współczesnymi instrumentami, ale ich kreacji nie da się wiele zarzucić pod względem stylistyki: przyjęli wiele rozwiązań znanych z tzw. historycznych interpretacji, tzn. szybkie tempa, energia, krótki dźwięk, ostre akcenty i dynamiczne kontrasty, bogactwo ekspresji, wzbogacenie występu o element improwizacji i poszerzenie grupy basso continuo. Ale wizja Hope'a nie jest tylko popisowa, efektowna, może być też liryczna i dostarczyć głębszych emocjonalnych impulsów, jak np. w arii z opery *Andromeda liberata*, w której towarzyszył Anne Sophie von Otter.

Całości słucha się z wielką przyjemnością, a płyta nadaje się w sam raz do tego, by poznać nieco mniej znane utwory Vivaldiego w tej żywej, pełnej energii interpretacji.

Paweł Chmielowski

Różne

LES BALLETS RUSSES VOL. 3
C. Debussy – Prélude à l'après-midi d'un faune
F. Schmitt – La tragédie de Salomé
I. Strawiński – Pietruszka
 Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Sylvain Cambreling, dyrygent



Hänssler Classics CD 93.223 • w. 2008, n. 200217 • DDD, 75'41"

★★★★★

Mam niekłamane przyjemność znów zaprezentować Państwu kolejny krażeń wytwórni Hänssler z cyklu *Balety Rosyjskie*, prezentującego utwory wykonywane przez legendarny zespół Sergiusza Diaglewa przed stułeciem. Pierwsza płyta z tej serii bardzo mi się spodobała, podobnie jak trzecia, którą właśnie rekomenduję. Identyczny jest układ materiału, w postaci dwu arcydzieł i jednej niezbyt często wykonywanej, by nie powiedzieć nieznananej, kompozycji. Cechą wspólną jest też wysoki poziom nagrania, o który zadbał ci sami artyści, co poprzednio: Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego z Baden-Baden pod dyrykcją Sylvaina Cambrelinga.

Na przykładzie tej produkcji można od razu stwierdzić, jak doskonale specjalistą od promocji twórczości swoich rodaków, a jednocześnie jak wybitnym wykonawcą muzyki XX w., jest francuski dyrygent. Rewelacją stała się dla mnie *Tragedia Salome*, autorstwa Florenta Schmitta. Doskonale napisana partytura, wykorzystująca maksimum kolorystycznych i wyrazowych możliwości wielkiej orkiestry w stopniu nie mniejszym, niż *Salome* Richarda Straussa, brzmi po prostu olśniewająco. Umiejętnie wykreowana jest opowieść, wciągająca w atmosferę dramatu, zmysłowości, namietności i zbrodni. Równie dobrze zabrzmiało arcydzieło Igora Strawińskiego. Podobnie jak poprzednio *Święto wiosny*, *Pietruszka* pod tą samą batutą sprawiła mi ogromną satysfakcję i na stałe dołączy do ulubionych i najlepszych według mnie nagrań tego baletu (a więc Boulez i Cambreling). Dyrygent wspaniale przedstawił cały blask i bogactwo kompozycji, umiejętnie pokazując jej zmieniającą się niczym w kalejdoskopie obrazy i sceny, nasycając je żywą treścią i przekonującą ekspresją. O warsztatowych zaletach, świetnie brzmiących poszczególnych sekcjach orkiestry, szczególnie blachy i perkusji, imponującym zgraniu, nie ma potrzeby zbyt długo się rozwodzić.

Ośmielam się nieskromnie stwierdzić, że potwierdzają się moje słowa, napisane w recenzji pierw-

szego albumu z tej serii. Orkiestra SWR Baden-Baden und Freiburg pod światną batutą Sylvaina Cambrelinga jest gwarantem wysokiego poziomu artystycznego produkcji, samo zaś przedsięwzięcie jest nie tylko ciekawe, ale może wnieść wiele nowego do poznania tego ważnego okresu w dziejach europejskiej kultury muzycznej, w którym na zawsze zapisały się Balety Rosyjskie Diaglewa.

Paweł Chmielowski



CELEBRATING SLAVA!
 In remembrance of Mstislav Rostropovich

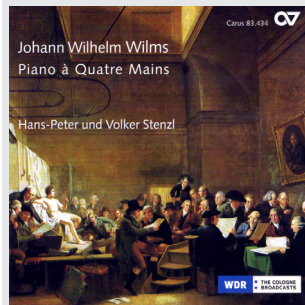
Profil PH 08029 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 264', 4CD

★★★★★

27 kwietnia 2007 r. – dokładnie miesiąc po swoich 80. urodzinach – zmarł Mścislaw Rostropowicz, jeden z najwybitniejszych artystów drugiej połowy XX w.; doskonale wiolonczelista, pianista i dyrygent; zagorzały orędownik wyzwolenia krajów socjalistycznych spod komunistycznej dyktatury, wykorzystujący swoją sławę w obronie praw człowieka oraz działań na rzecz wolności sztuki, wolności słowa i demokratycznych wartości.

Dla uczczenia jego pamięci Kronberg Academy wraz z wydawnictwem Profil przy udziale Hessischer Rundfunk wydali wyjątkowy, 4-płytowy album, będący zapisem koncertu w hołdzie wybitnemu twórcy naganego 3 października 2007 r. w ramach VIII Festiwalu Wiolonczelowego. Ilość krawków oraz ilość kompozycji na nich zawartych (27) mają znaczenie symboliczne i są powiązane z datami urodzenia i śmierci wiolonczelisty (27 III 1927 – 27 IV 2007), w których „27” powtarza się czterokrotnie. Dochód ze sprzedaży płyty przekazany zostanie na fundację Rostropowicza wspierającą młodych wiolonczelistów.

Muzyk w swym obszernym repertuarze uwzględnił przede wszystkim twórczość współczesną, przy czym ściśle współpracował z najwybitniejszymi kompozytorami XX w. Wybór utworów nie był przypadkowy. Prezentowany album zawiera kompozycje po raz pierwszy przez Rostropowicza wykonane



Carus 83.434 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 47'58"

★★★★★

Choć repertuar na fortepian na cztery ręce jest bardzo obfity, służy on na ogół do domowego muzykowania i z rzadka tylko pojawia się na płytach. Dlatego z dużym zainteresowaniem sięgnąłem po prezentowaną płytę holenderskiego kompozytora Johanna Wilhelma Wilmsa, przez niektórych krytyków uważanych za holenderskiego Beethovena. Na płycie utrwalone są dwie sonaty przewidziane w oryginalne na cztery ręce.

Wilms Beethovenem napewno nie był, jednakże prezentowane utwory z przełomu klasycyzmu i romantyzmu są bardzo interesujące, pełne nowych pomysłów, będące przejawem ducha epoki.

Nieznany mi bliżej duet fortepianowy charakteryzuje się grą pełną elegancji, znakomitą stopniowością brzmienia, jednorodną techniką fortepianową i urozmaiconą dynamiką.

Polska muzyka może się poszczycić ogromną ilością utworów pisanych na fortepian na cztery ręce lub na dwa fortepiany. Może ta znakomita płyta zachęci polskich wykonawców do sięgnięcia po ten zapomniany repertuar i przybliżenie go melomanom?

Polecam tę płytę firmy Carus zarówno ze względu na znakomite wykonawstwo jak odkryte dzieła Wilmsa, dotychczas znanego głównie dzięki swoim symfoniom.

(sl)



Mieczysław Weinberg – Children's Notebooks wol. 1, 2, 3; D. Szostakowicz – Aforyzmy op. 13; Sarah Nemtsov – 20 Sketches
 Jascha Nemtsov, fortepian
 Hänssler Classic CD 98.233 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 69'57"

★★★★★

zabłąkanym w otchłani” (Juliusz Laforgue). Energiczny i utalentowany Rosjanin był – począwszy od wczesnych lat 1960. – adresatem tych wiolonczelowych konfesji, w których przejrzyście i opresyjnym zwierciadle skupiała się aluzyjna i esencjonalna egzegeza niesentymentalnej współczesności; on to patronował premierze *Drugiego koncertu na wiolonczelę i orkiestrę* op. 126, uskutecznionej przez Szostakowicza 25 września 1968 r., jak i *Trzem suitom na wiolonczelę solo* Brittena, z których *Trzecia* – skompletowana w 1971 r. – stanowi osobliwe muzyczne przesłanie, adresowane do piewcy *Symfonii Leningradzkiej* i deszyfrujące kody jego najsubtelniejszej myśli.

Świątocieniowy, lamentacyjny dyskurs o rzewnej linii melodycznej, wznoszącej się z głębin mrocznej a nieodgadnionej doliny w somnambuliczne opary niedomówień i twogi; introwertyczna medytacja wstrząsana erozją energii dyszącej wolą skruszenia okowów; żalobna procesja kulminująca w emfaticz-

nym bólu i powściągnięta ironicznym wspomnieniem ewokowanym w strzępach folklorystycznych *Bubliczek*; groteskowa etiuda wieszcząca Breughlowską gmatwaną uśmiechów i smutków podniebnej kondycji – Szostakowiczowski opus jawi się iluminującą introspekcją o szokującym rezonansie; mistyczną dysertacją istnienia afektowanego i sublimowanego, którego „rysy przepojone były melancholijnym wdziękiem, spojrzenie świadczyło o zawiedzionych wysiłkach, o tysiącu oszukanych nadziei” (Balzak). Brittenowska pastoralka o quasi-idyllicznym klimacie, paktująca udatnie tyleż z cieniami historii, co konwencjami nieugiętej „modernité”, perfekcyjnie partneruje tej intensywniej eksplikacji, komentując jej niepojęte meandry, prześlizgując się po powierzchniach i na wskroś znaczeń, implikując semantyczne misteria i poruszając transparentne konkluzje, jakie finalizują się w uderzająco gorzkiej passacaglii, wieńczącej ten niepojęty dukt.

Zaiste nielatwo imaginować so-

bie rejestrację równie emocjonalną i impresyjną, a silniej obezwładniającą uczucie, niżeli elukubracje Pietera Wispelweya wspomagane rafinowaną maestrią Sinfonietta Cracovia. Dyskretna, wrażliwość, homogeniczność i finezyjność niderlandzkiego solisty, dysponującego bodaj mocą infernalną, zaprzęzoną w służbie transcendentnego misterium, są niepojęte, a łatwość i giętkość, jakimi ów elegancki erudyta dysponuje, wiodąc kontemplacyjne uniwersum ku apoteozie przenikającej zmysły, odejmuje mowę bezradną wobec takiego dictum. Kasandryczny monolog; złowróźbny, dotkliwy i rozedrgany prowadzi w rewiry obce niktzemnej „terrestria”; w introspektywne kraje, gdzie „boleść jest światłem, które rozjaśnia nam życie” (Balzak); „życiodajne światło, które rządzi niebem, / jest daleko od myśli ciemnych rozbitych”, a każdy „kto zdoła je ujrzeć / nie powie więcej, że jasny jest Feb” (Boecjusz).

Andrzej Osiński



RICAMO

utwory: **Cristiana Mariny, Torstena Nilssona, Ingvara Lindholma, Miklosa Marosa, Thomasa Liljeholma**

Trio Tribukaitpetterssonberg (Bengt Tribukait, organy; Michael Pettersson, flet; Daniel Berg, marimba i perkusja)

Phono Suecia PSCD 165 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 68'25" ★★★★★

Recenzowana płyta jest doskonałym przykładem możliwości tria założonego w 1996 r. przez pianistę i organistę Bengta Tribukaita, fletistę Michaela Petterssona i perkusistę Daniela Berga. Sam skład instrumentalny jest dość ciekawy i – bądźmy szczerzy – rzadko spotykany, co bez wątpienia zachęciło liczne grono kompozytorów do napisania utworów specjalnie dla tego zespołu (obecnie to już kilkadziesiąt tytułów), tym bardziej, że kompetencje wykonawcze jego członków nie budzą żadnych wątpliwości. Z oczywistych względów w repertuarze tria dominuje nowa muzyka szwedzka i takiej twórczości poświęcono omawianą płytę. W dwóch przypadkach tak naprawdę mamy do czynienia z

autorami pochodzącymi z innych krajów, ale obecnie mieszkających w Szwecji i kojarzonymi z tamtejszym środowiskiem muzycznym.

Urodzony w Rumunii, ale mieszkający od ponad 20. lat w Szwecji Cristian Marina napisał swój utwór *Alla Passacaglia* specjalnie z myślą o tym zespole. Nie powinniśmy się jednak dać zwieść tytułowi kompozycji – z hiszpańskim tańcem nie ma ona wiele wspólnego. Zbudowana w oparciu o następujące po sobie struktury rytmiczne i melodyczne, w których kluczową rolę grają partie fletu i marimby. Organy staną się najważniejszym instrumentem w drugim utworze – *Verwerfungen* – co akurat nie powinno dziwić, bowiem jego autorem jest Torsten Nillson (1920–1999), znakomity organista i kompozytor. Niezwykle ekspresyjna partia, poparta akompaniamentem perkusji (bo taką rolę pełni ona w tym utworze), ma decydujący wpływ na walory tej pozycji – bez wątpienia jednego z najmocniejszych punktów całej płyty.

Miniatura *Pastoral i skogen* Ingvara Lindholma (na flet, organy i wibrafon) wydaje się pochodzić z zupełnie innej epoki. Ekspozuje wszystkie, co charakteryzowało muzykę dawną – trzymanie się ustalonej tonacji, czy łagodną melodykę. W dorobku kompozytora ma jednak raczej marginalne znaczenie i traktowałbym ją jako sympatyczną ciekawostkę.

Miklós Maros (pochodzący, jak nietrudno zgadnąć, z Węgier) przedstawił dwie kompozycje – napisaną na flet i perkusję *Feinschnitten* oraz *Ricamo* na flet i organy. Pierwsza z nich to isticie wirtuozerski dialog obu

instrumentów, w którym każdy z nich ma swoje, ściśle określone miejsce w strukturze utworu. W drugim wypadku barwy są bardziej zbliżone, uzupełniają się wzajemnie – choć trudno nie dostrzec wszystkich elementów typowego dla Marosa stylu.

Link Thomasa Liljeholma jest w tym towarzystwie dziełem najodważniejszym stylistycznie, tak od strony brzmieniowej, jak i formalnej. Autor pozostawia w nim sporo wolnej przestrzeni, pozwalając każdemu z instrumentów na prezentację pełni możliwości. *Link* to zresztą w dużym stopniu sekwencja partii solowych – na szczególną uwagę znów zasługuje flet.

Szwedzka muzyka współczesna nie jest w naszym kraju szczególnie dobrze znana, dlatego bez wątpienia warto sięgnąć po tę płytę, nawet jeśli nie przynosi przełomowych arcydzieł. Solidne wykonawstwo i poprawna realizacja to także istotne zalety omawianej pozycji.

Dariusz Mazurowski



BRYN TERFEL
Scarborough Fair
Song from the British isles

odzwierciedlającej podróż Ikar: Skrzydła z wosku, Ikar, Słońce, Lot, Upadek.

Wspólnym mianownikiem tych nagrań jest zespół La Grand Chapelle pod dyktando Anguela Recasensa. Ich wykonanie jest najwyższej próby, zastosowanie instrumentów z epoki jest ogromnym atutem ich interpretacji. Pozwala to słuchaczowi, choć trochę poczuć się jak za dawnych czasów. Te realizacje przywodzą mi na myśl dokonania innej znanej firmy krzewiącej muzykę hiszpańską – Alia Vox. Odnoszę wrażenie, że realizacje Laudy są mniej komercyjne, natomiast bardziej autentyczne. Mam nadzieję, że kolejne ich produkcje będą również interesujące i będą stały na równie wysokim poziomie.

(cr)



RAVI SHANKAR
Membran 224078 • w. 2008, n. • ADD, 254'47", 4CD
★★★★★



MIKIS THEODORAKIS
The Greek
Membran 222682 • w. 2008, n. • ADD, 230'32", 4CD
★★★★★

Reims Rossiniego. Ten rodzaj stał się dla Flóreza jego najbardziej znaczącym mentorem. „Po tym wszystkim – wspomina Flórez – czułem się zupełnie swobodnie w stylu bel canto. Palacio nauczył mnie śpiewać bel canto czystymi, otwartymi samogłoskami. Kiedy wróciłem od Curtis na próby *Il viaggio a Reims*, wszyscy byli pod wrażeniem, ponieważ śpiewałem inaczej niż poprzednio. Spotkanie z Ernesto Palacio utwierdziło mnie w przekonaniu, że moim repertuarem będzie bel canto a zwłaszcza Rossini”.

Triumf jaki Flórez odniósł w Pesaro był początkiem jego kariery, która przebiegała od sukcesu od sukcesu – wiele z jego wcieleń operowych znalazło się na omawianej płycie. To naprawdę niesamowitym jest móc usłyszeć, jak doskonale śpiewak ten przyswoił sobie ten styl tak bardzo zdobiony a także spektakularne wysokie dźwięki Rossiniego. Flórez docenia także bardzo styl, który określa jako „legatissimo”, muzyki z trzech oper Donizettiego, których nie

wykonywał jeszcze na scenie, a są to opery *Lucrezia Borgia*, *La Favorite* i *Linda di Chamonix* a także *I Puritani* Belliniego. „Kiedy śpiewa się linie legato Belliniego, dostaje się gęziej skórki. W jednej chwili stajemy się publicznością! Bardzo często jest się naprawdę wrzuszonym i jest to trochę niebezpieczne. Kiedy jest się wrzuszonym, można zepsuć swój śpiew: trzeba się opanować!”.

Z całą pewnością Flórez uwielbia dzielić swój entuzjazm dla tego repertuaru z artystami zdolnymi być na jego poziomie, tak jak ma to miejsce w przypadku tej płyty, na której znaleźli się śpiewacy tacy jak: włoska sopranistka Patrizia Ciofi („W jej głosie jest cudowna delikatność – frazowanie, ornamentacje, swoboda, wszystko to sprawia, że jest to prawdziwa śpiewaczka bel canto”), rosyjski sopran Anna Netrebko („Nie tylko wielka śpiewaczka, ale także wielka aktorka – tryska energią i sprawia, że wszystko to co robi jest bardzo wiarygodne”), mezzosopranistka włoska Daniela Barcellona („Wy-

jątkowy głos, niewiarygodnie swobodny i ekspresywny) i polski baryton Mariusz Kwiecień („Byłem naprawdę pod wrażeniem barwy i kolorytu jego głosu kiedy wykonywaliśmy razem *Don Pasquale*”).

Dla Flóreza płyta ta „to prawdziwa rozkosz, ponieważ znajdują się na niej niektórzy z największych, współczesnych artystów – i nie mówię tu o sobie! To coś wspaniałego, że można ich wszystkich usłyszeć na tej samej płycie. Jestem dumny, że mogłem śpiewać razem z cudownymi śpiewakami, z cudownymi kolegami, z cudownymi przyjaciółmi”.

Największą gwiazdą tego albumu jest Florez i duet z Plácido Domingo (dodany jako bonus na końcu albumu), kapitalnie wypada także w duecie z Peruwiańczykiem Mariusz Kwiecień i dwie włoskie solistki, zaś najsłabiej brzmi duet z Anną Netrebko otwierający nagranie. W sumie otrzymaliśmy bardzo dobry album.

Arkadiusz Jędrasik



LA TRAVERSE MIRACULEUSE
Les Charbonniers de l'Enfer; La Nef
Atma Classique ACD2 2588 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 59'18"
★★★★★

Dwa zespoły z Quebecu – jeden specjalizujący się w muzyce popularnej, drugi w muzyce poważnej, połączyły swoje siły i stworzyły bardzo ciekawy album poświęcony pieśniom pochodzącym z kanadyjskich kolonii – Nowej Francji XVII i XVIII w. Jest to zbiór utworów poświęconych ciężkiej, niebezpiecznej pracy żeglarzy, ich zmaganiom z żywiołem podczas przepław z Europy, ich walkach z piratami i angielskimi okrętami.

Jak zawsze w tym kanadyjskim wydawnictwie wszystko jest na jak najwyższym poziomie. Płyta zachwyci każdego.

(S1)

melodyjnej słodczy i znakomitego legato. Za dramatycznie brzmi też w arii z *Manon Adieu notre petite table* i jako Micaela w *Carmen*, choć tu akurat spodobały mi się jej ciemniejsze, niższe tony. Z dwóch arii Mimi z *Cyganerii* lepiej wypadła *Donde lieta usci...*, w której wyraźnie słyszalny był liryczny smutek. Głos Voulagardou brzmi młodzieńczo-dźwięcznie i wydawać by się mogło, że partia Magdy z *La rondine* powinna dobrze „leżeć jej w gardle”. Ale tu niestety było dość rozczarowująco przez lekką siłowość i ocierające się o krzykliwość najwyższe tony. Najlepiej zabrzmiała w *Esconi in lieta vesta...* *Oh quante volte* z *I Capuleti* i *Montecchi* Belliniego oraz w kończącej płytę scenie z *Fausta* Gounoda.

Największe wrażenie wywarł na mnie dyrygent, znakomity Włoch Nicola Luisotti, który wspaniale poprowadził monachijską orkiestrę: z ogromnym wyczuciem różnorodnych stylów, wspaniałą płynnością i w dobrych tempach. Urodzony w Viareggio Maestro studiował kompozycję, fortepian, trąbkę i śpiew w konserwatorium w Luccie i znany jest we wszystkich najbardziej prestiżowych domach operowych świata. W MET debiutował *Toscą* w 2006 r.

Fantastycznie wypadło też solo na róg w wykonaniu Franza Draxingera w Bellinim.

Biorąc więc wszystko pod uwagę, czyli 5 gwiazdek dla dyrygenta, myślę, że 4 gwiazdki, choć może nieco na wyrost wokalnie, będą uczciwą oceną tej płyty.

Basia Jakubowska



FRITZ WUNDERLICH
Songs & Melodies
Profil PH 08078 • w. 2008 • ADD, 58'41"
★★★★★

Płyta zawiera jedne z najwcześniejszych nagrań przedwcześnie zmarłego (tragiczny, bezsensowny wypadek) w wieku zaledwie 36 lat wybitnego tenora niemieckiego, Fritza Wunderlicha. Artysta pochodził z wyjątkowo muzycznej rodziny: ojciec – dyrygent, matka – skrzypaczka. A przyszły śpiewak od wczesnych lat ujawniał niezwykły talent i wyjątkową muzykalność. Muzykował też w zespołach młodzieżowych, a jako wirtuozowi gry na rogu przepowiednio mu znakomitą przyszłość. Poszedł jednak drogą kariery wokalne. Prezentowana płyta zawiera pierwsze bodaj, dokonane jeszcze przed debiutem operowym, nagrania studyjne artysty. W nich śpiewak przenosi nas w świat i atmosferę piosenki kawiarnianej, estradowej, tanecznej. Bardzo melodyjnej, spokojnej i nie pozabawionej uroku, wdzięku i czaru. Głos artysty, może jeszcze

nie w pełni ujawniający olbrzymie możliwości i piękno brzmienia, już jest namiętny, pełny ekspresji i uczucia. W utworach tanecznych śpiewakowi towarzyszy w tych nagraniach orkiestra, którą dyrygują Willi Stech i Emmerich Smola. Płyta zawiera również kilka pieśni i duetów (Beethovena, Brahmsa, Schumanna) nagranych z towarzyszeniem pianisty Rolfa Reinhardta. W duetach Schumanna Wunderlichowi partneruje popularna w owych latach sopranistka niemiecka Friederike Seller. Warto tu przypomnieć, iż Wunderlich, choć najbardziej znany z interpretacji operowych, był wielkim wielbicielem pieśni artystycznej. Pieśni uważał bowiem za punkt kulminacyjny sztuki śpiewaczej. Szczególnie znakomicie trafiał w ton niemieckich Lied.

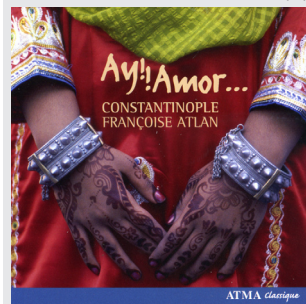
Jacek Chodorowski

Książki

SŁAWOMIR GÓRZYŃSKI Kompozytor

Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2008

„... muzyka jako temat, jest w literaturze pięknej gościem rzadkim. Muzyka bowiem, w jeszcze większym stopniu i na inny sposób niż poezja – jest nieprzetłumaczalna. Każdy opis może ją tylko zubożyć i spłaszczyć. A może zresztą to i lepiej, że jest ona taką niepodatną ani na przekład słowny, ani przed-



AY! AMOR...
Françoise Atlan, śpiew • Constantinople
Atma Classique ACD2 2594 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 63'45"
★★★★★

To kolejna płyta Atma Classique poświęcona muzyce basenu morza Śródziemnego. Tym razem zawiera ona pieśni o miłości wykonywane przez kobiety z tego regionu. Znakomita francuska śpiewaczka i towarzyszący jej zespół tworzą niepowtarzalną atmosferę urzekającą każdego słuchacza. Maryn to dzieła autorstwa śpiewaczki, a także pieśni, często przetworzone, trubadurów, sefarydyskie, arabskie. Mieszają się tu wpływy europejskie, hebrajskie, arabskie, perskie. Kolejny dowód na to, że muzyka łączy obyczaje, że dzięki kulturze można doprowadzić do współpracy między narodami. Piękna płyta, znakomite wykonanie, dla wszystkich miłośników „muzyki świata”.

(S1)



MUSIC FOR COMPLINE
muzyka: Tallis, Byrd, Sheppard
Stile Antico
 Harmonia Mundi HMU 907419 • w. 2007,
 n. 2006 • DDD, 74'34"

Muzyka21
plyta miesiąca

Kompleta, wiodąca swe monastyczne miano od łacińskiego słowa „completorium”, które implikuje kres dnia roboczego; stanowi ostatnią z modlitw w katolickiej liturgii godzin, odnawianą nocą tuż przed udaniam się na spoczynek. Podniosłe hymny, nabożne psalmy, antyfony, psalmodie i responsoria konstytuowały zasadniczą konsolę komplety, która – niezależnie od przemian formalnych, stylistycznych i cerebralnych w łonie samego Kościoła – zachowywała zadziwiająco spójność i koherentność. Polifoniczne pienia chóru peregrynującego od srebrzystoszarej *Salve Regina* i rozjarzonej liliowym brzaskiem *Regina coeli*, poprzez melancholijne i przesączone zmierzchem *Libera nos*, po żałośliwe strofy *Miserere mihi*, rozplywały się w głuszy wieczoru, budząc lekkie szepty, bezimienną tęsknicę, ciemno-błękitny bezgłos. Patriarchalna sceneria Sądu Ostatecznego rozsnuta wokół sublimowanych reminiscencji umarłych i pietystycznych błagań o wsparcie w udręce, dopełniała te szemrzące smutkiem zwierzenia, w których dźwiękowej oprawie celowali mistrzowie ambiwalentnej doby elżbietańskiej.

Religijna apostazja Henryka VIII dała asumpt epoce turbujących dywergencji i egzystencjalnych dylematów, w jakie uwikłane zostało angielskie społeczeństwo, rozszczepione pomiędzy purytańskim protestantyzmem a fertyczną kontrreformacją. Klerikalne trendy ery rozbrzmiewającej szcękami oręża, odcisnęły nieodwracalne piętno na wyspiarskiej Muzie, przymuszonej finezyjnie a misternie zonglować między antynomiami wiary i ceremonialną. Elżbietańska moderacja, dopuszczająca pożądany kompromis, zezwoliła na gros latoryjskich wersetów odżywiających surowy anglikański ryt, atoli celebra wielowątkowej komplety rychło ustąpiła bardziej esencjonalnej i prozaicznej *Evensong*. John Sheppard, *Informator Choristanum* oksfordzkiego Kolegium św. Magdaleny oraz Gentleman kaplicy królewskiej, którego subtelne a serafińskie ekscerpcje formułują szlachetną introdukcję w rozświetlone uniwersum transcendentnego ducha, nie dożył tej relevantnej chwili. Przedwcześnie zgąsły, przedłożył był herold *In pace in idipsum* urzekające responsoria o intensywnej rafinacji; wytworne, intymne i transparentnie koronkowe. Pod eterycznym tchnieniem *Stile Antico*, ansamblu o proweniencji omal kabalistycznej, korelują one nader wdzięcznie z ekonomiczną a elegancką teksturą spod szyldu Tallisa:

enigmatycznego Nestora – ekwilibrysty, wekslującego wśród zmiennych gustów postępujących monarchów. Tymczasem Williamowi Byrdowi, producentowi katolickich improweriów i współtwórcy spektakularnych *Cantiones sacrae*, przyszło balansować na linie daleko bardziej kruchej. Prześladowania gminy rzymskiej, uskutecznione w ostatniej dekadzie XVI stulecia, ekwipowały łacińskie kantaty i motety jego pióra w treści politycznie i liturgicznie przewrotne; równie uderzająca jest ich melodyka: skrząca fortuną odcieni, równoważąca spoczynek i ekspansję, emanująca ekstatyczną krasą. Wirtualnie nieznanne ekspresje, sygnowane dłońią Roberta White'a i Hugh'a Astona, o dysonansowej harmonii, frapującej woltami fakturze i perfekcyjnej homeostazie głosów, gratyfikują ów uprzedzony w przezroczu przestworzy program.

„Ja także śnię, w pełnej jawie” – uronił ongiś Aloysius Bertrand, chłonać ulotne frazy najbardziej abstrakcyjnej z doczesnych sztuk. Jestem bez mała przeświadczony, iż piewca *Nocnego Kaspra*, ukulby skwapliwie ową somnambuliczną maksymę jeszcze raz, baczenie aplikując efemeryczne poczynania brytyjskiego *Stile Antico*. „Piękno jest rzeczą surową i trudną – rozważał Honoriusz Balzak – należy oczekiwać, kiedy się pojawi, śledzić je, przyprzeć do muru, zamknąć w żelaznym uścisku i zmusić do poddania”. Zaiste, młodzieńcza formacja, ekscytująca fenomenalnym konsonansem wokalnym i rozwibrowana spectrum tysięcy odcieni; w woli spełnienia muzycznej ofiary, potrafi ujarzmić Piękno bodaj infernalne. Zatopiony w wytworach umysłu i ducha, uchwytywszy drogą lektur myśl ludzką i natchniony od geniuszu, jaki zawdzięczamy tłumionym uczuciom, wznosząc się aż do myśli poruszających materię, wyczuwam je w przestworzach, wyczytuję z niebios; oddaję się imaginatywnym konfesjom budzącym instynkty nieskalanego serca, i godzę biernie na Boską opiekę. Do czegoż bowiem porównać byt, który zachowując uroczą niewinność, staje się „jakby stworem pośrednim między człowiekiem a rośliną lub raczej między człowiekiem a Bogiem” (Balzak)? Przemierzam wątlą ścieżkę, by zrywać złote owoce z ciemnego listowia i drżące myśli z rąk anhelicznych posłańców. Spoglądam na lunę w pełni i przybliżam do niej milczące oblicze, uchodzę w przestronną krainę i zapominam o martwej ziemi pode mną; niby duch czasu, niczym władca rzeczy postępujący krokiem zbrojnego olbrzyma, sunę ponad łożyskami rzek, mroczną gęstwiną lasu, spienionym brzegiem przejrzystych wód. Mijam „kanały, wzgórze, ogrody, pustkowie”; spieszę nad światem, „w którym nic nie ma dla mnie obcego o tej godzinie”, a „wszystka terażniejszość, wszystek sens, wszystko jak we śnie”. I oto wokół mnie rozciąga się „puste przestworze. Obok samotny bóg pasterzy, Pan, i potok życia szumiący pode mną”, i nagle jestem już u siebie, „nie Bóg już, cień w kraju cieni, co na odludne skiby szarej ojczyzny wstępuje”, lecz duch gorejący u steru; królewski Mag znający „łot ptaków i gwiazdne krainy”, „równy im rangą, równy przeznaczeniem” (Hugo von Hofmannsthal).

Andrzej Osiński

stawienie plastyczne – ponieważ to podkreśla tylko jej wyjątkowość, jej unikalność, jej status najwyższego uprzywilejowania i ten niepodważalny fakt, że prawda i piękno muzyki mogą dotrzeć do nas przekazane tylko w jednej postaci – w postaci muzyki”.

Ryszard Kapuściński

Owe świetnie przez Ryszarda Kapuścińskiego uchwycone właściwości muzyki, jej abstrakcyjna istota, hermetyczność, ulotność, sprawiają, że niezmiernie rzadko pojawia się muzyka w literaturze pięknej jako bohaterka, czy obiekt zainteresowania nią powieściowych postaci. W wyniosłym szczyście stoi tu genialny *Doktor Faustus* Tomasa Manna – historia kompozytora, łącząca jego tragiczną postać z mitem faustowskim, w modernistycznej oprawie. Wcześniej dali wyraz fascynacji muzyką dwaj inni wielcy pisarze niemiecky, przyjaciele Manna: Franz Werfel

w książce *Verdi. Powieść opery*, nawiązując do niezrealizowanych planów Verdiego skomponowania opery według dramatu Szekspira *Król Lear*, fantazjuje i psychologizuje na temat hipotetycznego kompleksu Verdiego wobec Wagnera, jaki miał doprowadzić wielkiego Włocha do zniszczenia gotowej partytury *Króla Leara*; oraz Hermann Hesse, wybitny pisarz, noblista (tak jak Mann), widzący w muzyce prawzór wszechświata (*Gra szklanych paciorków*); wspaniałe strony poświęcili muzyce Francuzi – Marcel Proust i Romain Rolland, a także Anglik Aldous Huxley (znakomity *Kontrapunkt*) oraz kubański pisarz Alejo Carpentier w urzekającej *Podróży do źródeł czasu*.

W polskiej literaturze pięknej niewielu znajdziemy autorów poświęcających muzyce coś więcej, niż wzmianki czy rodzajowe ozdobniki, zaś owo więcej zdarzyło się kilku pisarzom XX w., wszyscy już nie żyją. Wśród nich prym wiedzcie Jarosław Iwaszkiewicz, pozostali to

Jerzy Broszkiewicz, Stefan Kisielewski, Witold Gombrowicz (*Dzienniki*), Konstanty Ildefons Gałczyński, Maria Kuncewiczowa, Leopold Tyrmand (tylko w dziedzinie jazzu). Ale i w ich przypadku muzyka nie jest tematem, pojawia się jedynie w mniej lub bardziej istotnych dla niej fragmentach. Oczywiście o wiele bogaciej prezentuje się literatura biograficzna, hagiograficzna, i z gatunku „wie romancée”.

Na tym tle powieść Sławomira Górzynskiego jest zjawiskiem wyjątkowym. Autor wypełnił beletrystyczne ramy historią utkaną z niezwykle bogatej i różnorodnej materii, rzecz w całości rozgrywa się w świecie muzyki, głęboko penetrując istotę twórczości muzycznej, jej odbioru, jej magnetyzmu, jej współczesnych dylematów – i dramatów. Sam jest muzykiem, świetnie zna realia i mechanizmy współczesnego życia muzycznego, nie przypadkiem też umieścił akcję powieści w Austrii, kraju, gdzie muzyka jest istotnym elementem narodowej tożsamości

i duchowości. Tylko tam mógł wiarygodnie rozegrać tę historię, tę intrygę; intrygę niemal sensacyjną, po mistrzowsku rozwijaną, trzymającą czytelnika w napięciu do ostatniego zdania. Przy czym, podobnie jak w przypadku *Doktora Faustusa*, historia bohatera książki jest relacjonowana przez przyjaciela – u Manna robi to dr Serenus Zeitblom, u Górzynskiego Richard van Värkt.

Ów bohater Górzynskiego, Gregor Zwaitze – kompozytor, wychowanek austriackiej uczelni muzycznej, przyjeżdża do alpejskiej miejscowości, gdzie wynajął pokój, aby popracować, a nade wszystko dościsnąć do siebie po ostatnich zawodowych i sercowych niepowodzeniach. Tu przypadkiem znajduje na strychu skrypinie wypełnione nutowymi manuskryptami porządnie oprawionymi, pokrytymi grubą warstwą kurzu. Podnosi jeden z tomów, czyta tytuł: *Wilhelm Corrado Fuchs, II symfonia*. Zaintrygowany, wpisuje kilka stron partytury do komputera

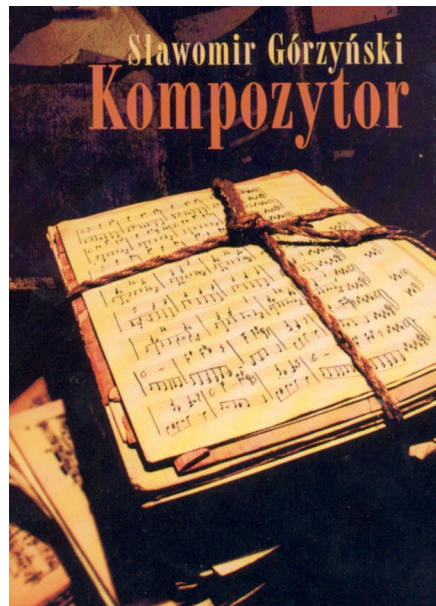
i odtwarza. Ucisk gardła, do oczu napływają łzy: odkrył geniusza. Było oczywiste, że nikt tych utworów nie słyszał, nigdy nie były grane – takiej klasy muzyka musiałaby poruszyć świat... Studiując utwory Fuchsa, są mistrzowskie, absolutnie oryginalne; przeżywa euforie. W tym stanie ducha zastaje go telefon od znajomego organizatora *Festiwalu prawykonań*, który zamówił u niego pieśń; Gregor, przygnieciony kłopotami, zapomniał o tym. Był już na afiszu, nie miał czasu na skomponowanie. Wiedziony nagłym pomysłem, w skrzyni Fuchsa znajduje wolumin: *Pieśni dla księżycy*, kopiuje i wysyła jedną z nich pod swoim nazwiskiem.

Zrobiła absolutną furorę – inicjując mechanizm niezwyklej kariery Gregora Zwaitze: syją się dalsze zamówienia, wykonania, entuzjastyczne recenzje, syją się także pieniądze, zaczyna się intensywne skanowanie partytur Fuchsa. Krytyka uznała Zwaitzego za odnowiciela muzyki, zastępy w obowiązuującym etosie jałowych eksperymen-tów wiecznej awangardy; publiczność znudzona nimi, przyjmuje utwory Fuchsa/Zwaitzego z entuzjazmem. Naznaczone geniuszem, nasycone romantyczną ekspresją, wolne od konserwatorskich nakazów i zakazów swego czasu, działają jak oczyszczająca kąpiel wśród brudów, największe ośrodki muzyczne świata zabiegają o ich wykonania. Z dnia na dzień stał się sławnym i bogatym. Przy czym nie czynił owej mistyfikacji z premedytacją. Początkowo miał zamiar ujawnić prawdę tłumacząc, że odkrywa dla świata nieznanego geniusza, ale owe holdy i pęczniące konta w bankach, owa samo nakręcająca się kariera, czyniły to coraz bardziej niemożliwym. W końcu nie było już odwrotu.

Całej tej zawrotnej zmianie towarzyszyło jednak nieudane życie osobiste. Powrót doń skruszonej, i skuszonej, Beatrice okazał się niewypałem, poważne zaś komplikacje i stesy przyniosła mu inna kobieta: Belinda, właścicielka willi ze skrzyniami Fuchsa. Nierówna psychicznie, intrygująca, odegrała w życiu Gregora rolę femme fatale. Odkrył, że Fuchs był jej przodkiem (synem tamtejszego organisty, kalekim, o zdeformowanej twarzy, zmarłym w 1906 r.), ona zaś bardzo szybko odkryła tajemnicę „kariery” Gregora. Prowadzi z nim wyrafinowaną grę. W strachu przed demaskacją, Gregor żeni się z nią. Choć wespółżycie początkowo jakoś się układa, to jednak obawa, że Belinda może upubliczni jego tajemnicę, podsuwa mu podły pomysł: doprowadzić ją do obłędu (wiedział już, że jest schizofreniczką) i umieścić w zakładzie zamkniętym; sam też, w halucynacjach, przeżywa rozmowy z Fuchsem...

Tak rozwijana, byłaby ta nabrzmiała psychologicznie powieść po prostu świetnie napisaną historią miernoty przez przypadek wyniesionej na szczyty powodzenia i sławy. Ale autor nie pozostawia na uboczu

Fuchsa, przeciwnie, rysuje z wielkim pietyzmem jego postać w formie pamiętnika (*Pamiętnik prawdy*, opracowany i opublikowany przez Belindę; swoistego kolorytu nadaje *Pamiętnikowi* sugestywna archaizacja języka). Powstaje wielowymiarowa powieść wglębiająca się w sferę mentalną kalekiego, oszpeconego, nieludzko krzywdzonego przez ojca prostaczka, obdarzonego boskim darem geniuszu – postać promie-



niejąca dobrocią, wewnętrzną urodą i prawdą. To właściwy bohater książki, jedna z najpiękniejszych, najbogatszych postaci, w literaturze polskiej. Skonfrontowanie jej z Zwaitzem, reprezentującym naszą zagubioną współczesność muzyczną, było pomysłem znakomitą, nadającym książce głębokich znaczeń. Zresztą, czy w tej współczesności możliwe jest pojawienie się, rozpoznanie geniusza? Czy byłby Zwaitze bez strychu Belindy? Książka pozostawia nas z pytaniem: jaki jest adres tego strychu?

Wzbogacając ją liczne, bardzo błyskotliwe i smakowite pastisze krytyki oraz publicystyki muzycznej. Przebieg akcji to nieustanne crescendo, trudno oderwać się od lektury. Kończy ją ostatni, wzruszający człon pamiętnika Fuchsa. Książkę znakomitą, unikalną w naszej literaturze, fascynującą zarówno dla muzyków, jak i muzycznych laików.

Kazimierz Rozbicki

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bel Air	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	Nimbus	6	Solal	5
Accent	5	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	K617	2	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Acte Préalable	1	Bis	5	Enja	3	Kontrapunkt	3	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeolus	5	Bongiovanni	6	Etcetera	5	Label Bleu	2	Olive Music	5	Stradivarius	5
Aeon	2	Calliope	2	Euroarts	2	Lauda	6	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alia Vox	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Orfeo	5	Supraphon	6
Alpha	2	Cavalli	5	Gala	6	Linn Records	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Passacaille	5	Symphonia	2
Ambronay	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Pearl	6	Tacet	6
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Philips	4	Tahra	2
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Pläne	3	Talent Classic	1
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pneuma	5	TDK	2
Antes	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Preiser	6	Testament	6
Arabesque	3	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Proviva	3	Thorofon	5
Arcana	2	CRI	3	Harmonia Mundi	2	Medici (BBC Legends)	6	Querstand	5	Tudor	3
Archipel	6	Cypres	6	Hat Art	2	Melodram	6	Ramee	5	Urania	6
Archiv Produktion	4	Da Capo	2	Hevhetia	3	Mirare	2	Raumklang	5	VAI	6
Armide	2	Dagored	3	Hungaroton	6	Mode	3	Reference Recordings	6	Verve	4
Arthaus	2	Decca	4	Hyperion	5	Music & Arts	3	Regis	6	Vox Lucida	2
Arts Music	5	DG	4	IDIS	6	Myto	6	Relief	5	Walhal	6
Atma Classique	5	Doremi	6	IFO	3	Naim Records	6	Ricercar	2	Wergo	3
Audite	6	Dorian	6	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	2	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

<p>① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Poczтовая 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: actepre@wp.pl</p>	<p>45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl</p>	<p>e-mail: gigi@gigicd.com</p>	<p>e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383</p>
<p>② CMD Classical Music Distribution ul. Swiatowida 5-7</p>	<p>③ GiGi Distribution ul. Królowej Jadwigi 275 A 30-218 Kraków tel. 0 - 12 625 13 41 fax 0 - 12 625 13 42 www.gigicd.com</p>	<p>④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Wiodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl</p>	<p>⑥ Club CD tel./fax 091 4831155 tel. 0501-061-002 Skype: clubcd www.ccd.pl oraz www.xrrod.pl e-mail: club@ccd.pl</p>



*Acte
Préalable*

Promujemy muzykę polską

- najlepsi artyści
- wybitne osiągnięcia
- pomagamy artystom
- profesjonalna promocja
- nagrywamy i wydajemy muzykę poważną
- dofinansowujemy ciekawe projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr.poczt. 71 • 02-800 Warszawa 93
tel. (+48 22) 648 88 38
e-mail: acteprealable@op.pl
www.acteprealable.com

Lider polskiej fonografii • Mecenasy muzyki polskiej

*1 Pod względem ilości nagrani premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagran premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl



Konkurs płytowy

Roman Statkowski

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 31 V 2009 r. nadesłane na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 zestawów 2 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lipcu 2009 r.

Proszę podać tytuły dwóch oper napisanych przez Romana Statkowskiego?

Rozstrzygnięcie konkursów z marca 2009 r.

UNIVERSAL – EDIN KARMAZOV – Jan Adamiak, Kalisz; Zygmunt Dębski, Olsztyn; Zofia Dybowska, Wrocław; Henryk Górski, Warszawa; Anna Kujawska, Paryż; Piotr Libiszowski, Warszawa; Józef Nowosielski, Wołomin; Andrzej Paczkowski, Łomża; Beata Szczęśna, Warszawa; Hubert Zaremba, Poznań.

ACTE PRÉALABLE – MICHELE MASCITI – Błażej Bykowski, Kartuzy; Michał Czechowicz, Warszawa; Leokadia Firkowska, Łódź; Joanna Grzybowska, Warszawa; Stanisław Kowal, Nowy Dwór Mazowiecki; Czesław Napierała, Kalisz; Leopold Radomski, Koszalin; Anna Szymańska, Opole; Dorota Tarnowska, Kraków; Dariusz Zięba, Zielona Góra.

Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie.

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic świata
**Gadki
z Chatki**

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl



Konkurs płytowy

Diego el Cigala

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do 31 V 2009 r. nadesłane na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lipcu 2009 r.

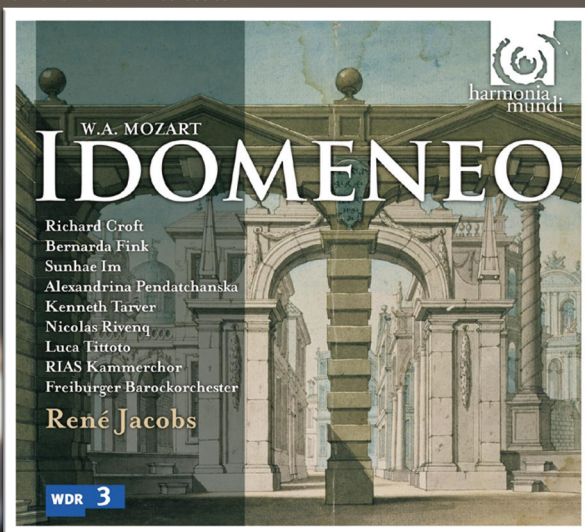
Gdzie i kiedy urodził się Diego el Cigala?

El Cigala/Statkowski
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 31 V 2009 r.

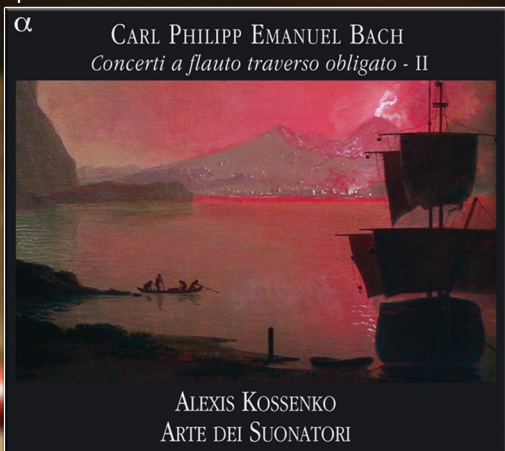
Nowe nagrania w dystrybucji CMD

Harmonia Mundi HMC 902036.38

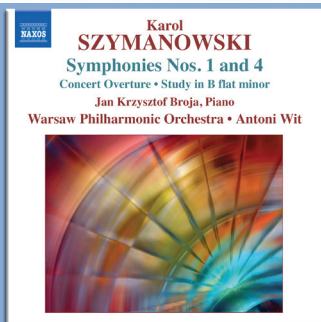


Kolejne nagranie z serii oper Mozarta pod dykcją René Jacobsa – kompletna wersja utworu przygotowana przez kompozytora na premierę w Monachium 29 stycznia 1781

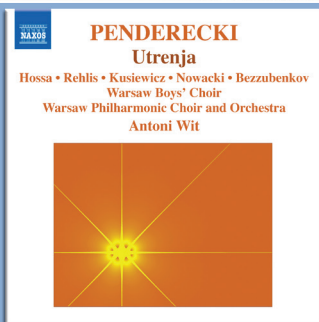
Alpha 146



Alexis Kossenko i Arte dei Suonatori - druga część koncertów fletowych C. P. E. Bacha



Naxos 8.570722



Naxos 8.572031



MDG 943 1558-6



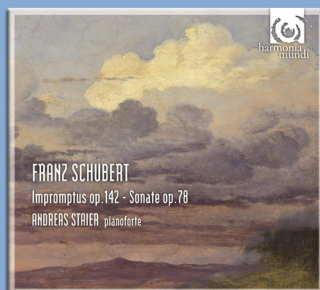
Arcana A 414 – nowe nagranie, ostatnia część kompletu kwartetów Haydna



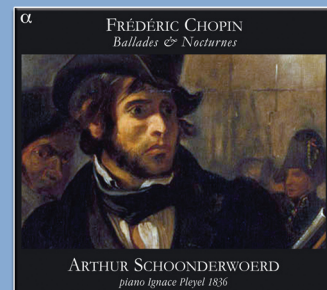
Harmonia Mundi HMU 907465.66



Harmonia Mundi HMU 807489



Harmonia Mundi HMC 902021



Alpha 147

C M D
Classical Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy
www.cmd.pl

ZOBACZ

THE ROYAL OPERA HOUSE

NAJWIĘKSZE SCENY EUROPY
W FORMACIE CYFROWYM



ROYAL OPERA HOUSE

www.roh.org.uk/movies

OPUS ARTE

A ROYAL OPERA HOUSE COMPANY

www.opusarte.com

CINE *Maestro*

Odkryj Royal Opera House w formacie cyfrowym na dużym ekranie.
Zobacz zarejestrowane na żywo spektakle w wybranych kinach Cinema City.

REPERTUAR:

Mecenasi cyklu
CINEMAESTRO:

DOUWE
EGBERTS



DOUWE EGBERTS.
DLA WTRAJENNICZONYCH.

De Dietrich

TWORZYMY NOWE WARTOŚCI

merci

Finest Selection

Patron medialny:

TVP
KULTURA

17.04.2009	CARMEN	GODZ. 19:30	PREMIERA
21.04	GODZ. 19:00,	24.04	GODZ 14:00
08.05.2009	ROMEO I JULIA	GODZ. 19:30	PREMIERA
12.05	GODZ. 19:00,	15.05	GODZ 14:00
22.05.2009	WESELE FIGARA	GODZ. 19:30	PREMIERA
26.05	GODZ. 19:00,	29.05	GODZ 14:00
05.06.2009	SPIĄCA KRÓLEWNA	GODZ. 19:30	PREMIERA
09.06	GODZ. 19:00,	12.06	GODZ 14:00
19.06.2009	DON GIOVANNI	GODZ. 19:30	PREMIERA
23.06	GODZ. 19:00,	26.06	GODZ 14:00



See more on a
DigiScreen

ARKADIA
AL. JANA PAWŁA II 82,
00-175 WARSZAWA,
TEL. (22) 321 21 21

GALERIA MOKOTÓW
UL. WOŁOSKA 12 C,
02-675 WARSZAWA,
TEL. (22) 456 65 02

MANUFATURA
UL. DREWNOWSKA 58,
91-002 ŁÓDŹ,
TEL. (42) 664 64 64

GALERIA KAZIMIERZ
UL. PODGÓRSKA 34,
31-536 KRAKÓW,
TEL. (12) 254 54 54

BYDGOSZCZ
UL. JAGIELLOŃSKA 39-47,
85-097 BYDGOSZCZ,
TEL. (52) 554 37 77

KREWETKA
UL. KARMELICKA 1,
80-851 GDAŃSK,
TEL. (58) 769 31 00

PLAZA
UL. K. DRUŻBICKIEGO 2,
61-693 POZNAŃ,
TEL. (61) 662 62 26