

\* Domingo w Warszawie ● Mariusz Kwiecień w *Così fan tutte* w MET \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 12 (65)  
grudzień 2005  
ROK VI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**James  
Levine**

życie jak sen

**Marcin  
Bronikowski**

oprócz opery  
kocham podróże

**Michael  
Tippet**

poeta okrutnego wieku

**Trawiata**

najważniejsze wydarzenie  
operowe roku

**Kariera muzyki polskiej**

według Jana A. Jarnickiego



**HILARY HAHN**

ponad wszystko uwielbiam swój zawód

# HILARY HAHN

## *Mozart* VIOLIN SONATAS



CD 477 557-2



A UNIVERSAL COMPANY UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Universal Music Polska Sp. z o.o., ul. Gdańska 27/31, 01-633 Warszawa, tel. (22) 56 04 700, fax (22) 56 04 701

<http://www.universalmusic.pl>  
<http://www.deccaclassics.com>

© fot. D.C. Kaskas / K&K  
© proj. graf.: Studio Jeremy

# Muzyka21

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

adres do korespondencji  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
dla Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. (22) 648 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@gazeta.pl

#### zespół redakcyjny

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

#### współpracownicy

Jerzy Barankiewicz, Adam Czopek, Maria  
Erdman, Wilfried Górny, Basia Jakubowska,  
Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakała, Marcin  
T. Łukaszewski, Ewa Murawska, Agnieszka  
Przeździęk, prof. Bogusław Schaeffer,  
Dorota Staszkiwicz, Michał  
Szulakowski, Magdalena Todynek,  
Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korekta zespół

fot. na okładce  
Hilary Hahn  
©KASSKARA/DG

skład i łamanie  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

nakład  
10 000 egz.

#### wydawca

Jan A. Jarnicki & Wydawnictwo  
Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
www.acteprealable.com  
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz  
zastępuje sobie prawo skracania  
i aduściacji tekstów oraz zmiany  
tytułów nadesłanych artykułów  
bez uprzedniego powiadomienia autora.  
Prace nie nadesłane w formie elektro-  
nicznej (CD-ROM, dyskietka, e-mail) nie  
będą przez Redakcję rozpatrywane.  
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi  
odpowiedzialności

jesteśmy w jury

**midem**  
CLASSICAL AWARDS

**MIDEM**  
CLASSIQUE & JAZZ

Kolejna edycja Midem Classical Awards (MCA), którego jesteśmy członkami odbędzie się już wkrótce. Ceremonia wręczenia przyznanych nagród będzie miała miejsce w ramach 40. jubileuszowych, targów MIDEM w Cannes w dniach 22-26 stycznia 2006 r.

Poprzedniczką Midem Classical Awards była Cannes Classical Awards. Ponieważ zasady przyznawania nagrody były niejasne i wywoływały wiele sprzeciwów ze strony przedstawicieli firm fonograficznych, postanowiono całkowicie zmienić sposób przyznawania nagród tak, by się stał przejrzysty i czytelny dla każdego, by przyznane nagrody nie wywoływały emocji innych niż radość zwycięzców.

To posunięcie spowodowało, że ogromna rzesza producentów audio-video zajmujących się muzyką poważną poparła MCA już w pierwszym roku swojej działalności. Druga, nadchodząca edycja MCA przyciągnęła również spektakularną ilość wydawnictw CD i DVD, a co za tym idzie, fonogramów.

W tym roku do nagrody zgłoszono kilkaset albumów pochodzących z ponad 100 wydawnictw z całego świata. W przeciwieństwie do pierwszej edycji MCA, tym razem wydawcy musieli dokonać wstępnej selekcji nagrań. Poza tym dozwolone było zgłaszanie płyt tylko do jednej kategorii. Dzięki temu w konkursie wzięły udział albumy płytowe na najwyższym poziomie.

Oto kategorie obowiązujące w tym roku: muzyka dawna, muzyka barokowa, recital wokalny, muzyka chóralna, recital instrumentalny, muzyka kameralna, opera, muzyka współczesna, koncerty, muzyka symfoniczna, nagrania archiwalne, DVD operowe i baletowe, DVD koncertowe, DVD dokumentalne. Wiele ze zgłoszonych płyt do przyszłorocznej edycji MCA było już recenzowanych na naszych łamach.

Członkami międzynarodowego jury są następujące pisma muzyczne, rozgłośnie radiowe i organizacje: Arts Magazine (UK), Crescendo (B), Emusici.com (D), Fono Forum (D), Gramophone (UK), Gramofon (HU), IAMA (UK), IMZ(A), Muzik & Theater (CH), Le Monde de la Musique (F), MDR (D), Musica (I), Music Channel (UK), Music Manual (A), Muzyka21 (PL), Pizzicato (L), Radio Classique (F), Radio Klara (B), i Scherzo (E).

Od lat wiadomo, że przemysł fonograficzny boryka się z dużymi problemami. Dotyczy to również Polski. Dziwi więc, że o ile w zeszłym roku do tego konkursu zgłosiły się dwa polskie wydawnictwa, w tym roku już tylko jedno. A szkoda, bo jest to niewątpliwie niezbyt kosztowna forma promocji dająca możliwość zaistnienia w kilkunastu międzynarodowych pismach muzycznych i kilku rozgłośniach radiowych. Chyba, że sukces rodzimych wydawnictw nie polega na promowaniu swojej działalności, lecz na umiejętności zdobywania państwowych dotacji.

W tym świątecznym miesiącu postanowiliśmy zwiększyć objętość pisma, a w szczególności rubrykę *Kolekcja Melomana*. Mamy nadzieję, że ciekawe płyty jakie tam zaprezentowaliśmy skłonią melomanów do sięgnięcia po nie by zaspokoić własną ciekawość jak też by sprawić przyjemność bliskim i znajomym.

Życzymy wszystkim naszym czytelnikom, przyjaciółom i współpracownikom radosnych Świąt Bożego Narodzenia i szczęśliwego Nowego Roku. ☺

## Świąteczna promocja

*Acte Préalable*

**Kupując dowolny album płytowy w Wydawnictwie  
otrzymuje się gratis jedną płytę CD**

**Wydawnictwo pokrywa koszty wysyłki**

Oferta ważna do 31 XII 2005 r. – warunki sprzedaży na str. 4

## ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** FN • TW-ON • Łódź • Kraków • Poznań • Szczecin • NOSPR • Roma • Konkurs Chopinowski
- 12 **Listy**
- 14 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej  
*Ariadne auf Naxos • Così fan tutte • La Cenerentola*
- 17 **Rzymskie owacje, czyli co słycać w operze (10)**  
*Złoto Renu* – Agnieszka Nowak

## CZŁOWIEK

- 18 **Ponad wszystko uwielbiam swój zawód** – Angelika Przeździek
- 19 **James Levine – życie jak sen** – Patrycja Kujawska
- 22 **Oprócz opery kocham podróże** – z Marcinem Bronikowskim rozmawia Wilfried Górny
- 24 **Michael Tippett – poeta okrutnego wieku** – Angelika Przeździek

## DZIEŁO

- 27 **Opery Giuseppe Verdiego (XXII)** – *Stiffelio*  
Adam Czopek
- 29 **Fakty i interpretacje (V)** – Giacomo Puccini – *Cyganeria* – Agnieszka Nowak

## MYŚLI

- 32 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXI)** – Współczesna muzyka orkiestrowa – Bogusław Schaeffer
- 33 **Muzyka polska XIX w. Muzyka polska w katalogu Acte Préalable** – Jan A. Jarnicki

## KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – Najważniejsze wydarzenia operowe tego roku** – Angelika Przeździek
- 39 **Recenzje płyt CD i DVD**
- 58 **Konkurs płytowy: „Hilary Hahn – Universal Music Polska”**

## Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (6 numerów: od 2 do 7)	35,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł

Podane ceny zawierają koszt wysyłki na terenie Polski. Można dokonać przedpłaty na nasze konto lub też wysłać za pobraniem pocztowym. W przypadku zamówienia z zagranicy prosimy o kontakt z redakcją.

## Prenumerata

### Muzyka21

zwykła/szkolna

Kraj doręczenia:

Polska – 84,00/70,00 zł

Europa – 205,00/191,00 zł

Ameryka Północna – 245,00/231,00 zł

Reszta świata – 350,00/336,00 zł

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) 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 (84/70 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

3) Aby móc korzystać z prenumeraty szkolnej należy nadesłać do redakcji ksero legitymacji szkolnej, studenckiej lub dowód zatrudnienia w szkole/uczelnii (pocztą lub e-mailem). Prenumerata zostanie rozpoczęta dopiero po otrzymaniu tego dokumentu.

Prenumerata płatna kartą, kredytową patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego

### *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD wynosi:

w Polsce – 35 zł  
pozostałe kraje – 10 US\$  
(albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłytowe jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:

w Polsce – GRATIS  
pozostałe kraje – 10 US\$

W Polsce wysyłamy za pobraniem pocztowym, a w przypadku zamówień zagranicznych należy przedpłacić na następujące konto Wydawnictwa:

#### KONTO

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
ING Bank Śląski – O/W-wa  
nr rachunku  
61 10501025 100002271710861

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)

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

[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)

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

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

# Reflektorem po scenach

## opery festiwale filharmonie

**H**olender tułacz w Filharmonii Narodowej. W niespełna tydzień po zakończeniu XV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego artyści Filharmonii Narodowej w ramach obchodu Roku Polsko-Niemieckiego, przygotowali dla swej publiczności nie lada niespodziankę – koncertowe wykonanie opery Wagnera *Holender tułacz*. Na uwagę zasługuje fakt, że dzieło to zostało pokazane na deskach FN po raz pierwszy i to od razu z ogromnym sukcesem. A wszystko za sprawą przede wszystkim fantastycznej obsady: Hans Sotin – bas (Daland), Christiane Libor – sopran (Senta), Endrik Wottrich – tenor (Eryk), Ewa Marciniak – alt (Maria), Ryszard Minkiewicz – tenor (Sternik) oraz David Pittman-Jennings – baryton (Holender) oraz Orkiestry i Chóru Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita.

*Holender tułacz* to opowieść o holenderskim żeglarzu, skazanym w wyniku przekleństwa na wieczną tułaczkę, którego okrutny los może zmienić jedynie miłość wiernej do śmierci kobiety. Wagner pisząc libretto skorzystał ze swoich osobistych przeżyć (licznych ucieczek przed egzekutorami długów i burzliwego małżeństwa ze starszą o 4 lata aktorką Minną), kładąc ogromny nacisk na rolę miłości jako uczucia trwalszego niż ludzkie życie.

Akcja całości jest niezwykle zwarta i głęboko emocjonalna, scenografia, kostiumy, ruch sceniczny zapewne pomagają oddać akcję i emocje. Jak więc wypada sama muzyka pozbawiona owych wspomnianych dodatków? Wszystko naturalnie zależy od solistów, bo jeśli oni tylko odśpiewają swoje partie, nie wkładając w nie cienia gry aktorskiej, będzie to nudne i bezbarwne (zwłaszcza w długich i skomplikowanych dziełach Wagnera, które nie należą do najłatwiejszych w percepcji). Takie też były moje obawy przed rozpoczęciem koncertu, ale już po pierwszych taktach *Uwertury* wiedziałam, że muzycy nie pozwolą nawet na chwilę zatęsknić publiczności za całą oprawą operową. Pięknie i niezwykle przekonująco wypadły duety: Holendra i Dalanda z I aktu oraz Senty i Holendra z II aktu. Niczym im nie ustępowały partie solowe Holendra i Senty, zresztą wszyscy artyści mieli ogromne doświadczenie w wykonawstwie muzyki Wagnera,

okraszone zdolnościami aktorskimi, co zaprocentowało wspaniałymi przeżyciami. Jedyne zastrzeżenia można było mieć do dykcji chórzystów – zrozumienie tekstu przez nich śpiewanego dla wielu okazało się niestety niemożliwe. Szkoda też, że w tak dobrze opracowanej książeczce dołączonej do koncertu zabrakło tekstu opery, umożliwiłoby to zapewne pełniejsze przeżycie dzieła.

Sądząc jednak po owacjach wykonanie koncertowe opery Wagnera, przyniosło tłumnie zgromadzonej publiczności moc wrażeń, a ja pomyślałam sobie, że może to dobry znak na rozpoczynający się właśnie teraz nowy sezon artystyczny. Miejmy nadzieję, że czeka nas w tym roku jeszcze nie jeden tak udany koncert.

Magdalena Todynek

**D**omingo w Operze Narodowej. Wybór, którego musieli dokonać melomani 22 października b.r. był godny pozazdroszczenia. Koncert Laureatów (i rozdanie nagród) *XV Konkursu Chopinowskiego* odbywający się w FN był niezwykle silną konkurencją dla koncertowego wykonania wagnerowskiej *Walkirii* z udziałem Plácido Domingo w TW. I mimo, że na żadną z powyższych imprez o bilety nie było łatwo, podjęcie decyzji o uczestnictwie w jednej z nich nie było łatwym zadaniem.

Plácido Domingo w koncertowym wykonaniu *Walkirii* już raz był zapowiadany przez TW-ON. Wówczas, z powody choroby śpiewaka występ został odwołany. Tegoroczny koncert, podobnie jak poprzedni anonsowano jako wykonanie koncertowe. Tymczasem, widzowie oglądali „coś” pomiędzy spektaklem opero-

wym, a czystym koncertem. Śpiewacy stojący na scenie przed orkiestrą, usiłowali stworzyć dramatyczne kreacje, co wywoływało mieszane uczucia. Kolorowe stroje, teatralne gesty, w połączeniu z brakiem niezbędnych elementów składających się na operową całość, wyglądały sztucznie i nienaturalnie. Niemniej jednak, ta inscenizacyjna „wpadka” nie miała wpływu na muzyczny poziom koncertu i ani przez chwilę nie przyćmiła blasku śpiewaków.

Nazwisko Domingo stanowi markę samą w sobie. Głos tenora od lat przyciąga tłumy i mimo osiągnięcia „słusznego” wieku (64 lata), czyni to z coraz większą siłą. Warszawski koncert udowodnił, że legendarny tenor jest w doskonałej formie. Występ, owacyjnie przyjęty przez publiczność, z upływem kolejnych taktów zamieniał się w skandowanie na cześć mistrza. Kulminacją tego niezwykle entuzjastycznie przyjętego koncertu był koniec II aktu, podczas którego Siegmund ginie. Publiczność klaskała bez końca, a na balkonie zawisł transparent z czerwonym napisem „Plácido we love you”. I wtedy nastąpiła sytuacja mało elegancka, która



Plácido Domingo  
fot. DG

dowiedła, że spora część melomanów przyszła tylko dla samego śpiewaka i nie interesowała jej muzyczna całość wieczoru: znaczna część słuchaczy opuściła teatr, wydatnie zmniejszając grono odbiorców III aktu.

Sobotni wieczór mimo bezapelacyjnego blasku głównej gwiazdy wieczoru był równie udanym występem pozostałych śpiewaków. Wśród nich wymienię doskonale kreacje w wykonaniu rosyjskich śpiewaczek Młady Khudoley (Sieglinda) i Olgi Savovej (Brünnhilda) oraz polskiej artystki Elżbiety Kaczmarzyk-Janczak (Fricka). Równie dobrze zabrzmiały męskie role – Rafała Siwka (Hunding) i Evgeny Nikitina (Wotan). Nad muzyczną i interpretatorską całością czuwał Jacek Kasprzyk.

Katarzyna Fortuna

## Paderewski, Chopin i Blechacz w Filharmonii Narodowej.

Dzień 11 listopada – Narodowe Święto Niepodległości. Zazwyczaj tego dnia dużo się mówi o marszałku Piłsudskim, o pierwszym polskim rządzie niepodległościowym, o Paderewskim. Zmienia się warty honorowe przy grobie Nieznanego Żołnierza, wygłasza przemówienia. W całym kraju organizuje się koncerty i okolicznościowe akademie. I jest to chyba jedyny taki dzień w roku, kiedy można posłuchać muzyki Ignacego Jana Paderewskiego (bo o wykonania jego dzieł – zwłaszcza na estradzie Filharmonii Narodowej – coraz trudniej). Między innymi z tego względu wy-

brałem się w piątek, 11 listopada 2005 r. do Filharmonii Narodowej na koncert muzyki polskiej.

Karol Radziwonowicz, znany specjalista od twórczości fortepianowej premiera pierwszego polskiego rządu niepodległościowego, błyskotliwie wykonał tego dnia jego słynną *Fantazję polską* op. 19 – jedno z dwóch, obok *Koncertu a-moll* op. 17, dzieł Paderewskiego napisanych na fortepian i orkiestrę. Artyście towarzyszyła Orkiestra Filharmonii Narodowej pod batutą swojego szefa, Antoniego Wita. Było to wspaniałe wykonanie, potwierdzające nie tylko coraz lepszą formę Karola Radziwonowicza, który nie tak dawno odniósł niebywały sukces w Carnegie Hall, wykonując właśnie *Fantazję polską*, ale także potwierdziło wysoką wartość samego dzieła. Zwracał uwagę śpiewny dźwięk, znakomita artykulacja i precyzja techniczna, zgrabnie zagrane figuracje i spójna forma całości. Nie zawiodła, mająca w tym dziele równie istotne zadanie, orkiestra Filharmoników Warszawskich.

Wykonanie *Fantazji polskiej* było jednak tylko rozgrzaniem publiczności, która tego wieczoru oczekiwała wielkiego wydarzenia, jakim był występ Rafała Blechacza, laureata I nagrody w ostatnim Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina oraz wszystkich nagród specjalnych i szeregu nagród pozaregulaminowych. Nic więc dziwnego, że warszawska publiczność z takim napięciem oczekiwała pojawienia się na scenie tego wybitnie uzdolnionego młodego artysty.

Bohater wieczoru, z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita, wykonał *Koncert e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina. Pełna napięcia była już ekspozycja orkiestry; wszyscy czekali bowiem z niecierpliwością na pierwsze akordy fortepianowego wstępu. Wreszcie, gdy pianicie przyszło zacząć grać, spod jego palców popłynęła muzyka zdumiewająco piękna i niezwykła. Po raz kolejny utwierdziłem się w przekonaniu, że muzyka Chopina jest niby kryształ – bez jednej, drobnej nawet skazy. To wyżyny doskonałości, o jakie trudno w twórczości wielu kompozytorów europejskich. Gra polskiego pianisty – na sukces którego polska publiczność czekała 30 lat od czasu zwycięstwa Krystiana Zimmermana w tym samym konkursie w 1975 r. – odznaczała się czymś, co trudno określić słowami. Było to coś metafizycznego, nadziemskiego, cudownie pięknego. W słowach tych, może nadzbyt patetycznych, nie ma jednak nawet cienia przesady. Jego gra przykuwała uwagę od pierwszych akordów fortepianowego wstępu aż po ostatnie, finałowe pasáže, po których zachwycona publiczność – podobnie jak to miało miejsce podczas konkursowych przestuchań – nie dała dograć orkiestrze do końca, nagradzając artystę burzą oklasków i nieomal na-

tychmiast zrywając się z miejsc. Dawno już nie słuchałem muzyki Chopina z takim skupieniem i dawno już nie dawała mi ona takiej satysfakcji, jak podczas piątkowego koncertu. Jedynym dysonansem, który mnie trochę niecierpliwiał, były orkiestrowe tutti, grane przez zespół Warszawskich Filharmoników zbyt po beethovenowsku. W moim przekonaniu wzór najlepszych wykonań partii orkiestrowej dał Krystian Zimerman w swoich, legendarnych już, nagraniach obu koncertów Chopina z prowadzoną od fortepianu Polską Orkiestrą Festiwalową. Szkoda, że polskie zespoły i polscy dyrygenci uparcie trwają przy swoich przyzwyczajeniach.

Bohater tego wieczoru, Rafał Blechacz, dysponuje niebywałym talentem. Powiedzieć o nim, że jest pianistą sprawnym technicznie, muzykalnym, kreatywnym, to powiedzieć rzeczy normalne, charakterystyczne dla wielu znakomitych pianistów. Blechacz dysponuje czymś znacznie bardziej wartościowym niż tylko sprawny warsztat i muzykalność. To coś, co pozwala mu zbliżyć się do ideału muzyki Chopina niemal tak blisko, że wywołuje wrażenie – co już podkreślano podczas Konkursu – jak gdyby to grał sam Chopin. Blechacz jest już pianistą w pełni ukształtowanym, emocjonalnie dojrzałym, wrażliwym. Niekiedy aż trudno uwierzyć, skąd w tym drobnym chłopcu tyle siły, pomysłowości, inwencji odwróconej, dynamizmu, rozległości barw dźwiękowych? W jego grze urzekała rozległa paleta odcieni dynamicznych: od pianissimo zagranego na granicy słyszalności, do fortissimo pełnego rozmachu, potęgi, ale nigdy nie przerysowanego! Te możliwości ujawniły się już w ekspozycji fortepianu, w pierwszej części: wstęp grany z odwagą, bojowo, ale przy tym nadzwyczaj szlachetnie, kontrastował z rozplywającym się jak miód pierwszym tematem, granym delikatnie, nieomalże intymnie. Wspaniałe figuracje, grane tak lekko, płynnie, zgrabnie, że wydawały się banalną igraszką. Wreszcie, niezwykła logika w budowaniu formy, rozwijaniu napięć, przeprowadzaniu poszczególnych tematów, spinaniu całości zwartymi epilogami i kodą. Rafał Blechacz potwierdził, że przyznane mu niedawno zaszczytne laury otrzymał za słuszenie. Co więcej, odniosłem wrażenie, że pianista ten gra za każdym razem coraz lepiej. Gdy zestawi się jego debiutancką płytę, wydaną jeszcze przed konkursem, z nagraniami z samego konkursu i produkcją na ostatnim koncercie, odnosi się wrażenie, że ten młody artysta wciąż się rozwija, nie popada w rakotwórczą rutynę, która zabiła tak wielu rokujących duże nadzieje artystów, ale nadal pogłębia swoje możliwości i pracuje nad swoim artystycznym wizerunkiem.

Najważniejszą częścią programu było oczywiście wykonanie *Koncertu e-moll*,

ZAPRENUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

**Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce**





40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady, recenzje płyt, relacje z festiwalu.  
8 numerów w roku, w każdym specjalna płyta kompaktowa dla prenumeratorów







ZAPRENUMERUJ:

prenumerata roczna (8 numerów) – 128 zł  
prenumerata półroczna (4 numery) – 64 zł

JAZZ FORUM, skr. poczt. 102, 00-963 Warszawa 81  
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl  
www.jazzforum.onet.pl

ale były też bisy. Publiczność nie chciała swojego beniaminka wypuścić z sali, toteż „musiał” on bisować aż trzy razy, a rozentuzjasmowanej widonii wciąż nie było dość. Na początek poszedł więc *Mazurek C-dur* op. 56 nr 2, potem *Polonez As-dur* op. 53 i na zakończenie *Walc Des-dur* op. 64 nr 1. Odniosłem wrażenie, że artysta gra te utwory jeszcze lepiej, z większą swobodą, aniżeli podczas konkursu, kiedy to zagrał je wszystkie przecież znakomicie! Porażał wprost zagrany z wielką siłą, ale przy tym z ogromnym wyczuciem i elegancją *Polonez As-dur*, cudownie lekko wykonany *Walc* (partia prawej ręki nieomal w całości staccato!), wreszcie lekko i dowcipnie zagrany *Mazurek*.

Z niecierpliwością i wielkim zainteresowaniem będziemy śledzić dalszy przebieg artystycznej drogi Rafała Blechacza. Pojawiły się głosy, że podczas tego konkursu wypadł on lepiej niż Krystian Zimerman w 1975 r! Jeżeli ten młody muzyk dalej będzie się tak wspaniale rozwijał, ma szansę zrobić karierę tak błyskotliwą, jak sam Paderewski.

Chciałoby się przywołać znane powiedzenie Schumannna: „panowie, czapki z głów: oto geniusz!”.

Marcin T. Łukaszewski

**Tosca w Teatrze Wielkim w Łodzi.** Już kilka razy zastanawiałem się, przy okazji premierowych klęsk *Nabucco*, *Carmen* czy ostatnio *Wesołej wdówki*, dlaczego dyrekcja łódzkiego Teatru Wielkiego godzi się i toleruje powierzenie realizacji przygotowanych premier reżyserom i scenografom z najniższej europejskiej półki. Zatrudnia ich holenderska agencja Pana Supierza, w koprodukcji z którą te inscenizacje powstają. W efekcie jedna premiera jest gorsza od drugiej, a poziom artystyczny Teatru leci w dół z zaskakującą szybkością. Dowodzi tego najnowsza premiera *Tosci* Pucciniego. Przyznaję z żalem, dawno już nie zdarzyło mi się oglądać tak brzydkiego w każdym calu przedstawienia.

Kolejny raz reżyserowi wydawało się, że jak tylko założy na śpiewaka współczesny garnitur czy na śpiewaczkę przykrótką sukienkę to już mu z tego wyjdzie nowoczesny teatr. Scenografowi wyobraźni starczyło jedynie na skonstruowanie odrapanej czarno-szarej dekoracji, najpierw udającej wnętrze kościoła, później wytworne, pochlapane czerwoną farbą, wnętrze pałacu Farnese. W trzecim akcie poprzestawiano jedynie poprzednio widziane ściany teraz „ozdobione” uliczną latarnią, pod którą Cavaradossi śpiewał swoje pożegnanie ze światem. Do tego wszystkiego należy dodać paskudne kostiumy, dowodzące pełnego bezguścia ich projektantki, z których każdy pochodził

G. Puccini – *Tosca*  
Barbara Kubiak (*Tosca*) i Zenon Kowalski (*Scarpia*)  
fot.: Chwalisław Zieliński



z innej szafy i epoki. Swoją drogą dziwię się pani Kubiak, że pozwoliła się tak fatalnie ubrać. Mamy też sztampową reżyserię, bez cienia troski o jakąkolwiek wiarygodność scenicznej akcji zupełnie pozbawionej dramatycznych kontrastów. Z przeniesienia akcji z czasów napoleońskich w XX w. nic nie wynika! Jedyną „odkrywczą” myślą reżysera było: zepchnięcie *Te Deum* na tył sceny przez co zupełnie straciło swój uroczysty charakter oraz zastrzelenie biednej Tosci i to w chwili kiedy już sama zdecydowała się na samobójczy skok. Reszta to konwencjonalne gesty i zachowania. Fakt nie pokazania się na premierze żadnego z realizatorów mówi sam za siebie!

W tej sytuacji pozostają więc jedynie: muzyka i piękne partie wokalne, a te od ponad stu lat pozostają niezmiennie atrakcyjne. *Tosca* w tym względzie zawsze może liczyć na sukces u publiczności. Jednak nie tym razem! Barbara Kubiak partię Tosci zaśpiewała zmęczonym głosem, jedynie w kilku miejscach jej śpiew mógł sprawić satysfakcję. Na dodatek kreacji zabrakło wyrazistości dramatycznej. Z kolei to co wyprawiał Ireneusz Jakubowski jako Mario Cavaradossi nawet trudno nazwać śpiewem. Bronił się chwilami bardziej techniką niż matowym, pozbawionym blasku, głosem. Jedynie Zenon Kowalski bardzo chciał zbudować wiarygodną postać okrutnego barona Scarpia, prefekta policji przed którym drżał Rzym. Niestety, nic z tego nie wyszło, zbrakło mu drapieżności w postawie i głosie. Scarpia to partia napisana na dramatyczny baryton, więc bas w tej sytuacji nie jest w stanie poradzić sobie z pełną dramatycznego napięcia „górką”, która musi mieć właściwy blask i nośność.

Sporo pretensji mam też do Tadeusza Kozłowskiego, który dyrygował premierą bez większego przekonania i wyeksponowania tak ważnych w przypadku tego dzieła niuansów brzmieniowych i cieniowania frazy. Zabrakło też wielkich namiętności i kłębiących się w tej muzyce emocji.

Może tego typu przedstawienia mają powodzenie na zachodnioeuropejskiej prowincji, ale niech nam nikt nie wmawia, że jest to sztuka przez duże „S”. Myślę, że bywalcy Teatru Wielkiego w Łodzi zasłużyli sobie na więcej szacunku!

Adam Czopek

#### Giacomo Puccini – *Tosca*

kier. muzyczne: **Tadeusz Kozłowski**  
reżyseria: **Frank-Bernd Gottschalk**  
scenografia: **Karel Spanhak**  
kostiumy: **Lioba Winterhalder**  
premiera: **12 XI 2005**

**Święto muzyki polskiej w Krakowie.** W dniach od 9 do 13 listopada w Krakowie odbył się pierwszy Festiwal Muzyki Polskiej zorganizowany przez PWM, Stowarzyszenie Muzyki Polskiej oraz transmitujące festiwalowe koncerty Polskie Radio. Podczas kilkudniowej imprezy prezentowana była oczywiście muzyka polska – od średniowiecza po współczesność.

Inaugurujący festiwal uroczysty koncert w Filharmonii Krakowskiej rozpoczął się od prawykonania *Uwertury* Jana Krenza, który stanął tego wieczoru za pulpitem dyrygenckim. W wykonaniu NOSPR-u pod jego batutą usłyszeliśmy następnie utwory Ptaszyńskiego, Bujarskiego, Chyrzyńskiego, Lutosławskiego i Dobrzyńskiego. Jak się

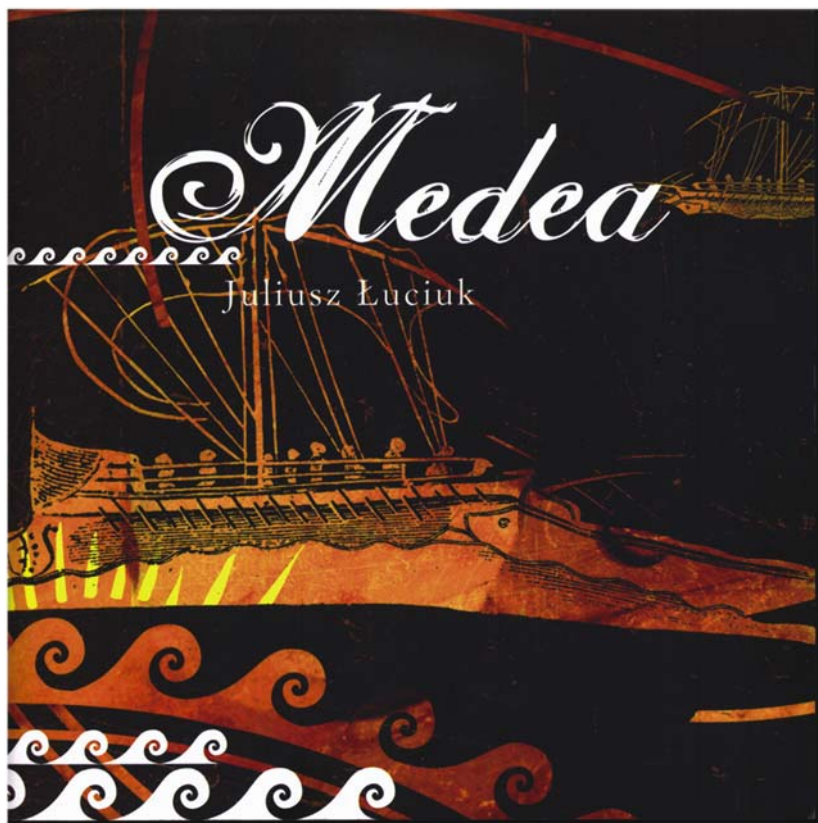
okazało, stworzenie w oparciu wyłącznie o muzykę polską ciekawego, a jednocześnie „strawnego” dla słuchaczy programu koncertu nie jest wcale takie łatwe. Urzeczonych *Peirene* Bujarskiego i *Extended Perception of Echo* na smyczki Chyrzyńskiego znużyła nieco symfonia Dobrzyńskiego, którą zaaplikowano na koniec...

Koncertы festiwalu nie odbywały się oczywiście tylko w sali filharmonii; także w miejscach szczególnie związanych z historią Krakowa, m.in. w bazylice św. Michała Archaniola i św. Stanisława na Skalce. Towarzyszyły im spotkania z wybitnymi artystami, okolicznościowe wystawy (w tym poświęcona Karolowi Szymanowskiemu oraz muzyce XX w.) i seminarium *Muzyka polska. Odkrycia i perspektywy*.

W kilkunastu festiwalowych imprezach wzięło udział około 400 artystów z kraju i zagranicy, wśród nich m.in. słynna Academy of St. Martin-in-the-Fields oraz soliści: sopranistka Ingrid Haubold, puzonista Christian Lindberg i pianista Ingolf Wunder. Z polskich wykonawców wystąpili m.in. wspomniana NOSPR, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Cracovia, Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus, Kapela Jasnogórska, Chór Polskiego Radia i Chór Filharmonii Krakowskiej, a dyrygowali m.in. Agnieszka Duczmal, Gabriel Chmura, Jerzy Maksymiuk i Tadeusz Strugała.

W programie festiwalu znalazły się zarówno światowe prawykonania utworów współczesnych polskich kompozytorów (m.in. *Zdrowaś bądź, Maryjo* i *Pieśni rodzin katyńskich* H. M. Góreckiego, *Benedictus* A. Lasonia), jak i muzyka dawna. Organizatorzy festiwalu zapowiadają, że będzie to impreza cykliczna, która co roku w listopadzie zaczynać się będzie zawsze tuż przed Świętem Niepodległości. Czekamy na drugą edycję.

Dorota Staszkiwicz



## Medea – powrót sentymentalny.

13 listopada poznański Teatr Wielki pokazał balet *Medea* Juliusza Łuciuka. Dla miłośników muzyki tego kompozytora było to nie lada święto, gdyż jego bogata twórczość sceniczna popadła ostatnio w zapomnienie. To właśnie w Poznaniu w 1975 r. Łuciuk wraz z choreografem Teresą Kujawą powołali dzieło do życia. Po 30 latach od prapremiery w Polskim Teatrze Tańca utwór powrócił do miasta w tej samej, znakomitej choreografii Teresy Kujawy. Święto tym większe.

Libretto baletu oparł Andrzej Lis na antycznym dramacie Eurypidesa. Rozwojowi wydarzeń nadał formę tuku, w którym wszystko zaczyna się od *Zrodzenia Medeji z Hekate*, a koń-

czy tragicznym powrotem do krainy ciemności.

O psychicznej strukturze swej bohaterki Łuciuk mówi: „Dla Medeji, kobiety zrodzonej z bogini zła, działanie poprzez miłość jest jedyną drogą dla zachowania swojego człowieczeństwa, swej ludzkiej egzystencji. Natomiast popełnianie zła musi doprowadzić ją do tragicznego końca”.

Dzieło ukazuje historię fatalnego związku dwojga ludzi, którzy nigdy nie powinni byli się spotkać. Zdolna do najwyższych poświęceń miłość kobiety (Medei) zderza się tu z próżnością i lekomyślnością mężczyzny – Jazona. Kochliwy ten młodzieniec w obliczu piętrzących się problemów ucieka w ramiona tej trzeciej, Glauke. W akcie zemsty zrozpaczona Medea sprowadza na całą trójkę całkowitą destrukcję.

„Człowiek się rodzi dobry albo zły i nic na to nie poradzimy – uważa Teresa Kujawa. Medea jest tego żywym przykładem. Mówi o tym, co spotyka człowieka dobrego i złego. A wszystko kończy się niebytem... Ja nie jestem optymistką”.

Tytułową postać wytańczyła Beata Wrzosek. Obdarzona nieco demoniczną, acz uwodzicielską aparycją, stworzyła jaskrawą kreację kobiety kochającej zaborczo, wręcz opętanej miłością. Znakomicie zachowała przy tym najważniejszy aspekt tego uczucia – jego szczerłość. Dominik Muško partnerował jej godnie. Uwydatnił tę smutną ułomność wielu mężczyzn, którzy zwyczajnie nie dojrżeli do miłości. Na tle pary bohaterów blade wypadła

# Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic

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

Dostępne w EMPIK-ach i punktach Kolportera

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



Dominika Babiarz. Tej na wskroś uroczej tancerce nie udało się nadać postaci Glauke jakiegokolwiek wyrazu.

Całość spektaklu spowijała mroczna, piekielna aura. Duża w tym zasługa subtelnie ponurej scenografii Władysława Wigury oraz znakomitych, surrealistycznie archaizujących kostiumów.

Muzyka *Medei* urzeka z jednej strony brzmieniem nowoczesnych środków fakturalno-wyrazowych, z drugiej zaś – szlachetnością antycznej melodyki. Te dwie jakości, pozornie leżące na wzajemnych antypodach, stapia w jedno fortepian preparowany. Jego charakterystyczny „dźwięk ciągły” pełni tu funkcję swoistego generalbasu o wyjątkowej plastyczności i barwności. Sugestywność stworzonych przez Łuciuka środków pozwoliła nie tylko na udźwiękowanie choreografii, ale też na wykreowanie autonomicznej narracji muzycznej.

Miejmy nadzieję, że ta bardzo udana premiera zapoczątkuje trwałą renesans wyjątkowej i bogatej sztuki Juliusza Łuciuka.

Grzegorz Majka

## Szczecińska inauguracja.

Szczecińska Opera na Zamku 13 października 2005 r. wystawiła opery *Rycerskość wieśniacza* i *Pajace*. Zrealizowali je miejscowi artyści. Autorka oprawy scenograficznej zaprojektowała przyjemne wizualnie dekoracje w *Rycerskości*. W *Pajacach* na scenie pozostawiła kilka drzew i krzewów i wóz wędrownych komediantów. Kostiumy, aczkolwiek barwne całkowicie nie ilustrowały odświętnych strojów Sycylińczyków i Kalabryczyków, a obaj kompozytorzy jednoznacznie określili czas i miejsce rozgrywania akcji.

Reżyserię, z miernym skutkiem, bez werystycznej wyobraźni opracował Wiesław Górski. Rozczarował akcją scen zespołowych w *Rycerskości*. Chór wchodził z obu kulis, ustawiał się i śpiewał. Nie bardzo można zrozumieć, dlaczego Turridu nieruchomo śpiewa Sicilianę przy otwartej kurtynie, a piękna i pełna wdzięku Lola (Agata Brodzińska) idzie, ot tak sobie, na końcu sceny i śpiewa walczyka *Fior di giugliolo*. Niestety nie pokazała uwodzicielskiego ruchu, choćby tylko biodrami. Podobnie inni wieśniacy byli jakby pozabawieni temperamentu, jakby nie czuli nastroju wielkanocnego poranka (*Gli aranci olezano...*). Takie sceny jak np. zbiorowa modlitwa Santuzzy przed kościołem, albo jej scena z Turridu *Tu qui Santuzza?* w żadnym przypadku nie odzwierciedlały napięć dramaturgicznych wynikających z warstwy muzycznej. Ładnie wizualnie wyglądały sceny z Matką Lucią (Ewa Filipowicz-Kosińska) umieszczone na balkonie. Nieco lepiej zaprezentowały się zespoły w



R. Leoncavallo – *Cavalleria rusticana*, Szczecin 2005 r. w środku Barbara Żarnowiecka (Santuzza) fot.: Włodzimierz Piątek

*Pajacach*, gdzie chór w miarę logicznie reagował na rozgrywaną się komedię z dramatem w tle. Ciekawym rozwiązaniem *Pajaców* było umieszczenie w prologu popisu cyrkowców. Lecz duet Neddy z Silviem mimo starań solistów nie błyszczał poczuciem włoskiego weryzmu. Nic więc dziwnego, że premierowa publiczność podczas przedstawień reagowała wstrętnymi brawami. Reżyser nie czuł muzyki!

Działo się tak mimo wyraźnej troski kierownika muzycznego prowadzącego oba przedstawienia, dyrygenta Jacka Kraszewskiego. Wprawdzie orkiestra grała dobrze, jednak w *Pajacach* zdarzały się momenty, podczas których dyrygent musiał porządnie pracować nad utrzymaniem porządku rytmicznego chóru i orkiestry. Muzyka w interpretacji Kraszewskiego brzmiała pełnią energii, tworzyła właściwy nastrój, prezentowała wysublimowany styl. Niepodważalnym walorem była wyczulowana zmienność dynamiki wewnętrznej. Z właściwą pokorą zagrana każda nuta, wykończona każda fraza bajecznego intermezza w *Rycerskości*. Niestety, niekiedy zbyt eksponowanie instrumentów blaszanych, a czasami nadmierne nadużywanie forte „przykrywało” zespół sceniczny automatycznie zmniejszając estetykę odbioru. Z zespołu orkiestry pod każdym względem w milej pamięci zapisała się harfa.

Chór prezentował się różnie, w niektórych momentach brzmiał idealnie, a w innych nieciekawie. Pod względem poziomu różnie przedstawili się soliści. Santuzza, Barbara Żarnowiecka posiada ciekawej barwy sopran i umiejętnie nim włada mimo, że ta dramatyczna partia wymaga bardziej rozbudowanego, niemal mezzosopranowego dolnego rejestru. Świetnie poradziła sobie z

kształtowaniem osobowości nieszczęśliwie zakochanej dziewczyny, ostentacyjnie zdradzającej niewiernego kochanka. Głos prowadziła szlachetnie, a tam gdzie należy lekko górowała nad chórem i orkiestrą. Jej partner, Turridu, Janusz Ratajczak, w średnim i niskim rejestrze ma ładnej, ciemnej barwy tenorowy głos. Ale w wysokim o wiele mniejszy i za bardzo napięty. Siłowa emisja górnych dźwięków, niepotrzebne akcentowanie ostatniej sylaby i mało przekonująca postać sceniczna nie przysporzyły mu chwały. Najbardziej rozczarował Mirosław Kosiński, wykonawca partii Alfo, który w wysokim rejestrze śpiewał fatalnie, co kontrastowało z dobrym aktorstwem.

Nedda w *Pajacach*, Lucyna Boguszewska była delikatna i wzruszająca. W zależności od emocji wynikającej z treści głosem wyrażała swoje zwątpienia (*Qual fiamma*). Mniej imponowała dykcją włoskiego tekstu, w przeciwieństwie do partnera, Silvia. Tenże, Marcin Bronikowski wyrzeźbił każdy wyraz, idealnie synchronizując znaczenie każdego słowa z aktorskim gestem. Pięknej barwy barytonem pokazał jak niezwykle płynnie przechodzi z jednego rejestru w drugi i przepięknie frazuje, szanując przy tym każdą nutę. Swobodne operowanie głosem i świetna interpretacja roli wieśniaka zrobiła doskonałe wrażenie w duecie *Nedda! Silvio a quest'ora*. Po prostu w tym, co robi, ma klasę i kunszt sceniczny wysokiej próby. Bravo!

Mile zaskoczył Canio, Edward Kulczyk. Partię szefa trupy komediantów opracował dokładnie. Wywoływał wstrząsające wrażenia w takim samym stopniu ariosem *Un tal gioco*, jak i pełną bólu arią *Vesti la giubba*, bądź dramatyczną arią *No, pagliaccio no son*. Od strony aktorskiej jego Canio

był stonowany, ale wyrazisty. Tonio, Leszek Skrla dysponuje ciekawą barwą, dużym soczystym barytonem. Interpretacja wokalna byłaby lepszą gdyby kontrolował oddech, pauzy itp. Wówczas choćby sam prolog *Si puo?* zapadłby w pamięci. Ogólnie mówiąc, zarówno wokalnie, jak i aktorsko stworzył postać zbyt jednolitą w stylu, niemal monotonna i do końca negatywną. Sympatycznie zaprezentował się Peppe, Piotr Zgorzelski.

Wilfried Górny

**Rafał Blechacz w NOSPR.** W piątek, 28 października w Katowicach NOSPR rozpoczęła swój 70. sezon artystyczny. Głównym punktem programu był występ Rafała Blechacza, zwycięzcy XV Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Koncert rozpoczął się uwerturą *Leonora III* op. 72a Beethovena. Gabriel Chmura bardzo dobrze prowadzi twory tego kompozytora, więc i tym razem publiczność miała okazję wysłuchać ciekawej interpretacji. Brzmienie zespołu było bardzo ciemne i dość zrównoważone.

Po *Leonorze* na scenie pojawił się Rafał Blechacz, który gorąco przywitany wykonał *Koncert e-moll* op. 11 Chopina. Orkiestra zaczęła koncert w ciekawej interpretacji, nieco odbiegającej od klasycznego podejścia do Chopina, lecz nie można jej zarzucić niestyłowości. Kiedy natomiast dobiegły pierwsze dźwięki fortepianu, dał o sobie znać mankament akustyki sali, bowiem instrument nie był zbyt głośno słyszalny, nieraz ginął w tle

orkiestrowego grania, a do tego sam pianista gra niezbyt forsownym dźwiękiem. Interpretacja *Koncertu*, zaproponowana katowickim słuchaczom była dość osobistą wersją Rafała Blechacza, lecz niestety nie porywała. Jakkolwiek nasz młody pianista preferuje grę prostą, bez dodawania zbędnych emocji i wyważoną dynamicznie, to jednakże w czasie koncertu nie sprawdziło się takie podejście. W I części brakowało zróżnicowania dynamicznego w ramach poszczególnych fraz, a poszczególne myśli grane były w zasadzie w jednej dynamice. Pianista też nie najlepiej poradził sobie ze zróżnicowaniem rytmicznym, bowiem grane zbyt długo i jednostajnie frazy stawały się nudnawą. *Larghetto* było natomiast pozbawione zróżnicowań barwnych i specyficznej dla Chopina dozy romantyzmu. Nawet grając prosto można wydobyć więcej spokoju, romantycznego nastroju i barw z tej części koncertu. Finał natomiast zaczął się bardzo ciekawie, z dobrym wyczuciem krakowiaka i ciekawymi pomysłami. Natomiast im bliżej było końca, tym bardziej Rafałowi Blechaczowi się spieszyło, a orkiestra musiała go nadganiać. Kiedy zabrzmiały ostatnie dźwięki *Koncertu e-moll*, publiczność bardzo entuzjastycznie podziękowała pianście, który to odwdzieczył się 4 bisami – *Walcem cis-moll* op. 64 nr 2, *Mazurkiem C-dur* op. 56 nr 2, *Walcem Des-dur* op. 64 nr 1, *Minutowym* i *Polonezem As-dur* op. 53. Bisy zabrzmiały już znacznie lepiej niż *Koncert*, a szczególnie ujmowały interpretacje obu walców, skupione, bez wirtuozerii, ale za to zagrane z wielkim smakiem i wyczuciem formy. Koncert zakończył się długą i bardzo gorącą owacją na stojąco.

Druga część wieczoru rozpoczęła się małą niespodzianką. Za pulpitem stanęła Małgorzata Tkacz-Janik, która to nigdy nie prowadziła żadnej orkiestry, a możliwość poprowadzenia zespołu w *Polonezie do „Pana Tadeusza”* Kilara wygrała konkurs Śląskiego Funduszu Stypendialnego „Krzeseł do Nauki”, którego jednym ze sponsorów i fundatorem nagrody był właśnie NOSPR.

Na koniec zabrzmiał *Koncert na orkiestrę* Beli Bartóka. Jest to ogromne dzieło, wymagające doskonałego zgrania orkiestry, co też katowickiemu zespołowi się udało. Jak zwykle wielki udział w tej kreacji miała znakomita sekcja dęta, która była bardzo dobrze zgrana, a partie solowe brzmiały nadzwyczaj interesująco. Orkiestra nie miała też najmniejszych problemów z pokazaniem całego kolorytu brzmień i rytmów zawartych w tej kompozycji, gdzie szczególnie wągierski temat zawarty w III części zabrzmiał nadzwyczaj ciekawie i z doskonałym wyczuciem jego specyfiki, a cała kreacja była znakomita.

Jacek Krząkała

## Taniec wampirów Romana Polańskiego w stołecznej ROMIE.

Musical powstał w 1997 r. na kanwie filmu Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 r. Jego prapremiera miała miejsce w 1997 r. w Wiedniu. Autorami musicalu są: Michael Kunze – libretto i Jim Steinman – muzyka. Pierwszy z panów zgrabnie skroili libretto, opowiadające o nieustraszonego pogromcy wampirów nieco zwariowanym profesorsze Abronsius, który razem z Alfredem, swoim asystentem, trafia do Transylwanii, królestwa wampirów, gdzie spotykają von Krolocka, księcia wampirów. Drugi zadbał o interesującą, stylizowaną na pop muzykę, której nie brakuje też symfonicznego rozmachu. I chociaż jest tutaj kilka interesujących fragmentów muzycznych (*Optakiwanie Chagala* – kwartet Magdy, Abronsiusa, Alfreda i Rebeki z I aktu, *Zgon to niezła farsa* – pieśń Magdy z tego samego aktu, *Na orbicie serce* otwierający II akt duet Sary i von Krolocka oraz *Biblioteka*, pieśń Abronsiusa również z II aktu), to jednak zabrakło mi choćby jednej łatwo wpadającej w ucho melodii, którą można by zanucić wychodząc z teatru.

Zrealizowana z rozmachem inscenizacja łącząca w sobie klimat bajki i atmosferę grozy została pokazana z lekkim dystansem do tematu i przywróceniem oka. Wampiry straszą na scenie, ale również na widowni i balkonach, jest ich tyle, iż ma się wrażenie, że następny wytoni się spod fotela, na którym siedzisz. Jednak największe wrażenie pozostawia wspinała w każdym calu i detalu scenografia nadająca poszczególnym scenom niezatarte piętno, oraz zaprojektowane z wyobraźnią kostiumy i charakteryzacja. Całości dopełnia znakomicie zaprojektowane i zrealizowane oświetlenie będące najważniejszym czynnikiem budującym mroczny i tajemniczy klimat całej inscenizacji. Wszystko to zostało logicznie połączone przez reżysera w zwartą i dynamiczną całość, dzięki czemu przedstawienie ogląda się z prawdziwą satysfakcją.

W obsadzie na pierwszy plan wychodzą: Łukasz Dziedzic – demoniczny książę von Krolock, Robert Rozmus w brawurowo zagranej i dobrze zaśpiewanej roli profesora Abronsiusa oraz Dominika Szymańska jako Magda. Niestety, nie dorównali im, szczególnie pod względem wokalnym, młodzi wykonawcy ról: Sary – Malwina Kusior i Alfreda – Kuba Mołęda. Z podziwem patrzyłem na dynamicznie potraktowane sceny zbiorowe, w których wykonawcy jednocześnie tańczyli i śpiewali imponując nie tylko perfekcją tańca, ale również wyrównanym brzmieniem głosów.

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

Dla pełnego obrazu należy jeszcze dodać pięknie grającą orkiestrę przygotowaną przez Macieja Pawłowskiego, który prowadził przedstawienie precyzyjnie i z prawdziwą pasją.

*Taniec wampirów* ma w ROMIE jeszcze jeden atut: świetnie opracowaną i starannie wydaną książeczkę programową. Warto ją mieć!

Adam Czopek

**Steinmam-Kunze – *Taniec wampirów***  
 reżyseria: **Cornelius Baltus**  
 scenografia: **Boris F. Kudlicka**  
 kostiumy: **Dorota Kolodyńska**  
 reżyseria światel: **Felice Ross**  
 polska premiera: **Teatr Muzyczny ROMA, 8 X 2005**  
 recenzja przedstawienia z 5 XI 2005



Steinmam-Kunze – *Taniec wampirów* – scena z II aktu  
 fot.: R. Pudło

**XV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina.** Tegoroczny konkurs zmienił swe oblicze w stosunku do poprzednich edycji, rozpoczął się od eliminacji. Kandydaci musieli osobiście stawić się w Warszawie i przed jury złożonym z polskich pedagogów wykonać dwie etiudy oraz wybrany w drodze losowania jeden utwór dużego formatu. Przesłuchania odbywały się w Pałacu Kultury i Nauki oraz Akademii Muzycznej. W sumie w konkursie znalazło się 80 pianistów, głównie reprezentantów Japonii (20) i Polski (19), lecz także Korei Płd. (5), Rosji (4), Francji (3), Kanady (4), Tajwanu (4), Finlandii (3), Chin (4), USA (6), oraz po jednej osobie z Ukrainy, Białorusi, Austrii, Niemiec, Hiszpanii, Serbii, Szwecji oraz Belgii. Konkurs zdominowali Polacy i Azjaci.

Zmianom uległa także ilość etapów – zmniejszono ich liczbę z czterech do trzech. Uczestnicy pierwszego wykonywali oprócz obowiązkowych dwóch etiud, nokturnu, jednej z ballad (do wyboru wraz z *Barkarolą Fis-dur* i *Fantazją f-moll*) mogli wybrać inne utwory tak, aby recital nie przekroczył 45 minut. Już w początkowym etapie wyłonili się faworyci. Od początku należał do nich zwycięzca – Rafał Blechacz, Austriak, Ingolf Wunder czy Japończyk, a wśród nich niewidomy Nobuyuki Tsujii. Wszystkie jednak wykonania, które odbyły się w czasie pierwszego tygodnia października prezentowały bardzo zróżnicowany poziom. Obok wspomnianych wyżej pianistów, którzy nadali kompozycjom Chopina swój indywidualny rys wykonawczy znalazły się interpretacje obiecujące, jak ukraińskiego pianisty, Aleksieja Gorlaczka, który nie dość, że technicznie miał perfekcyjnie opanowany program, to nadał *Etiudom* charakter dzieł sztuki, a nie utworów ćwiczeniowych. Jednak wiadomo było, że i tak najważniejszy

będzie... kolejny II etap. Do niego zakwalifikowało się 32 pianistów, ale wśród nich zabrakło tak dobrych wykonawców jak Amerykanin Howard Na czy reprezentant Niemiec Wen-Yu Shen. Zabrakło również Stanisława Drzewieckiego, „cudownego dziecka polskiej pianistyki”. Jego start w Konkursie był dla wszystkich ogromnym szokiem. Jest on bardzo doświadczonym pianistą, ale obecnie przechodzi metamorfozę z „wunderkinda” w dojrzałego artystę, a taka przemiana wymaga ogromnej siły wewnętrznej i mądrości. II etap okazał się dużo trudniejszy. Artyści podczas prawie 50. minutowego recitalu byli zobligowani do wykonania pełnego cyklu mazurków, jednego z polonezów oraz sonaty (*h-moll* lub *b-moll*). Ciekawymi postaciami II etapu okazali się jednak nie wszyscy, którzy później przeszli przez sito eliminacji i znaleźli się w finale, jak np. Ingolf Wunder, Fin Marko Mustonen, który zaprezentował Chopina z rezerwą, lecz dużą dozą liryzmu czy Dmitrij Lewkowicz, reprezentant Kanady. Innym, wielkim talentem niedopuszczonym do ostatniego etapu jest pianista japoński Nobuyuki Tsujii. Wychwalany przez krytyków, z części publiczności wycisnął swą grą tży wzruszenia. Co zaś się tyczy pianistów, którzy zdolali swą grą zająć jurorów, wspomnieć należy, oprócz Rafała Blechacza, także znakomitą Ka Ling Colleen Lee. Polskich melomanów uradowała wiadomość, że do III etapu zakwalifikowało się dwóch wykonawców z naszego kraju: Rafał Blechacz i Jacek Kortus. Ponieważ według nowych reguł w repertuarze przesłuchań finałowych znalazły się jedynie koncerty, skazani zostaliśmy na dziesięciokrotne wysłuchanie *Koncertu e-moll* op. 11 i dwukrotne *Koncertu f-moll* op. 21. Ostatnia runda Konkursu nie dostarczyła słuchaczom niezapomnianych interpretacji, co więcej wprawiła w irytację. Owszem, mo-

gliśmy usłyszeć również i takie interpretacje, jak np. Rachel Naomi Kudo, która prezentowała na każdym kroku profesjonalizm i doświadczenie w występach z orkiestrą. Całkowitym jej przeciwnikiem był nasz rodak, Jacek Kortus, którego *Koncert e-moll* był życiowym debiutem współpracy z zespołem symfonicznym. Inną interpretacją, która bardzo nas poruszyła był *Koncert e-moll* w wykonaniu laureatki VI miejsca, Ka Ling Colleen Lee. To był Chopin kryształowy, zagrany bardzo kobieco, wrażliwie, a jednocześnie silnie i zdecydowanie. Pięknie odwdzięczyła jej się orkiestra, poddając się całkowicie interpretacji i cudownie dialogując z artystką. Zarówno bracia Lim (Dong Hyek i Dong Min) – III miejsce – czy Takashi Yamamoto i Shohei Sekimoto – IV miejsce – sprawni technicznie nie pokazali jednak romantycznego idiomu. Rafał Blechacz zagrał jako ostatni. *Koncert e-moll* grał pięknie, a publiczność słuchała go jak zaczarowana! Ten młody artysta ma wielką zaletę, a mianowicie ogromny szacunek do wykonywanej muzyki. Dodaje swój pomysł, wrażliwość i serce, ale to muzyka jest najważniejsza. W całym konkursie każdy utwór w jego wykonaniu był przemyślany, zachwycał logiką i doskonale budowanym napięciem.

Kolejny Konkurs przeszedł do historii. Miała to być edycja pełna zmian i ulepszeń, jednak przede wszystkim sprawiedliwa. Czy tak było? Tu pojawiło się wiele wątpliwości. Po pierwsze, czy rzeczywiście eliminacje okazały się dobrą formą aplikowania uczestników. Jak się potem okazało do konkursowych bojów stanęli artyści niekoniecznie najlepsi... Po drugie, jury. Niestety, nie zaszczyliła konkursu swą obecnością Martha Argerich, której osoba znacznie podniosłaby jego rangę. W regulaminie Konkursu znalazł się zapis, że w czasie jego trwania skład jury nie może ulec zmianie. Dlatego trudne

musiało być znalezienie wybitnego pianisty, który potrafiłby wyłączyć się na trzy tygodnie ze swojego życia koncertowego i zawodowego. W rezultacie z 21 osób, zasiadających w składzie jury aż 8 to Polacy, który to fakt wzbudził ogromne wątpliwości, co do obiektywności ocen kandydatów. Większość z członków komisji miało na Konkursie swoich uczniów, co swe odbicie znalazło w klasyfikacji końcowej, sytuacja ta dotyczyła 6 osób. Tu pojawiło się kolejne, nurtujące całe środowisko muzyczne pytanie: czy to faktycznie sprawiedliwe?

Tegoroczny Konkurs Chopinowski wzbudził tyle zachwyty, co kontrowersji. Nietrudno jednak zauważyć, że ranga konkursu spada i to z edycji na edycję coraz bardziej. Gdzie te lata, kiedy w jury zasiadał artysta tej klasy co Artur Rubinstein, a Ivo Pogorelič był osobowością, która przeszła już do historii i która do dzisiaj wzbudza kontrowersje. Obecnie trudno znaleźć artystów podobnego formatu.

Kolejny Konkurs już za 5 lat, a odbędzie się on w 200. rocznicę urodzin Chopina. Jakie zmiany przyniesie, jakie jury w nim zasiądzie i jacy uczestnicy się na nim pojawią – czas pokaże. Póki co, pozostaje obserwować, jak potoczą się losy jego laureatów, a w szczególności triumfatora – Rafała Blechacza, za którego my osobiście trzymamy kciuki.

Agnieszka Okupska  
Magdalena Todynek

Laureaci XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina

Grand Prix – I nagroda  
**Rafał Blechacz** (Polska)

II nagroda – nie przyznano

III nagroda – ex aequo  
**Dong Hyek Lim** (Korea Płd.)  
**Min Lim** (Korea Płd.)

IV nagroda – ex aequo  
**Shohei Sekimoto** (Japonia)  
**Takashi Yamamoto** (Japonia)

V nagroda – nie przyznano

VI nagroda  
**Ka Ling Colleen Lee** (Chiny/Hong-Kong)

Nagrody dodatkowe za najlepsze wykonanie:  
mazurków: **Rafał Blechacz** (Polska)  
poloneza: **Rafał Blechacz** (Polska)  
koncertu: **Rafał Blechacz** (Polska)

Nagroda ufundowana przez Krystiana Zimermana za najlepsze wykonanie *Sonaty*: **Rafał Blechacz** (Polska)

Wyróżnienia otrzymali:  
**Jacek Kortus** (Polska), **Rachel Naomi Kudo** (USA), **Rieko Nezu** (Japonia), **Yuma Osaki** (Japonia), **Yeol Eum Son** (Korea Płd.), **Andrey Yaroshinskiy** (Rosja).

## LISTY DO REDAKCJI



*Oto miły list jaki nasza współpracowniczka z Nowego Jorku, Basia Jakubowska, otrzymała od wiernej czytelniczki oraz odpowiedź adresatki.*

Szanowna Pani,

Zdecydowałam się napisać do Pani list, żeby wyrazić moją radość jaką czerpię z Pani artykułów, a przede wszystkim recenzji z MET.

Mam 14 lat, a operą interesuję się od 2 lat. Muzyka poważna stała się moją życiową pasją. Bardzo brakowało mi fachowej prasy, ale na szczęście odkryłam **Muzyka21**. Dzięki mojemu zamiłowaniu do książek udało mi się bardzo poszerzyć moją operową wiedzę. Zapisałam się nawet do szkoły muzycznej w klasie fortepianu, żeby zdobyć praktyczne podstawy.

Bardzo się cieszę, że napisała Pani o nowojorskim debiucie Małgorzaty Walewskiej. Jestem zdruzgotana, że nie wspomniała o tym polska prasa i media. W naszym kraju nie mówi się o prawdziwej sztuce i to jest po prostu straszne.

Z przyjemnością czytam Pani pochlebne recenzje o Placido Domingo,

który jest moim najukochańszym śpiewakiem. Jestem pełna podziwu dla sztuki tego Artysty.

Podziwiam jego ponadczasowe kreacje wokalnie-aktorskie w *Otelli*, *Carmen*, *Opowieściach Hoffmana*, *Cyganerii*, *Dziewczynie ze Złotego Zachodu* i wielu, wielu innych arcydziełach operowych.

Placido Domingo jest dla mnie najlepszym współczesnym Otellem i wzorcowym pod każdym względem Cavaradossim w *Tosce* (Luciano Pavarotti nigdy nie miał tyle czaru i uroku co Placido Domingo wykonując tę rolę). Marzę, żeby zobaczyć tego Mistrza na scenie. Mam nadzieję, że zdążę, zanim definitywnie z niej odejdzie.

Serdecznie Panią pozdrawiam i łączę wyrazy szacunku,

Adriana Kamińska

*Droga Pani Adriano,*

*Być może nawet się Pani nie domyśla jak wielką radość sprawił mi Pani uroczy list. Komplementy, jakimi Pani mnie obdarzyła są prawdziwie ważne i cenię je znacznie wyżej (i tu pewnie obrażę redaktorów i wydawcę **Muzyka21**, ale trudno, piszę szczerze) niż słowa uznania kolegów po fachu, czy nawet autorytetów w tej dziedzinie. Uznanie młodej osoby, zaczynającej dopiero ową cudowną podróż w świat opery, jest najistotniejsze. A jest to podróż „magiczna”, najpiękniejsza ze znanych mi. To czego doświadczamy uszami, oczami i sercem – pozostaje z nami i w nas na wiele lat, a co więcej, bez względu na koleje losów w naszym życiu, nikt nam tych wrażeń nie odbierze.*

*Pani „złapała bakcyła operowego”.*

*To cudowna przygoda ze sztuką, a obcowanie z nią oferuje wrażliwym душom, takim jak Pani, niezmierne bogactwa – oczywiście te nieprzeliczalne na pieniądze, czyli najcenniejsze.*

*Bardzo się ucieszyłam, gdy przeczytałam w Pani liście, że zaczęła Pani studiować grę na fortepianie. Umiejętność gry na jakimkolwiek instrumencie, umiejętność czytania partytur otworzy Pani dodatkowo inne, może jeszcze bardziej „tajemnicze” podwoje w obrębie świata opery. Nawet zakładając, że nie wybierze Pani trudnej kariery zawodowej muzyka, tylko pozostanie Pani przy fortepianie jako wspaniałym hobby, przekona się Pani już wkrótce jak wielką przyjemnością będzie możliwość przegrania sobie fragmentów oper, linii wokalnych, możliwość słuchania wielkich wykonawców wielkich śpiewaków z partyturą w rękę, śledzenia wyborów interpretacyjnych, wyrabiania sobie własnych opinii i preferencji. Taka pasja – to prawdziwy skarb. Ja też swego czasu wybrałam fortepian, a raczej uczynili to za mnie rodzice, bo zaczęłam trochę wcześniej niż Pani. Do dziś dnia mam jeszcze pierwsze partytury, właśnie z lat dziecińczych i późniejszych moich zachwytych muzycznych, jak byłam mniej więcej w Pani wieku. Biorę je dziś do ręki z nostalgią i tęskną w oku.*

*Wraz z upływem lat, doświadczeniem życiowym i przeżyciami „dorosłego świata” tracimy niestety wiele z naszej cudownie świeżej, spontanicznej percepcji owych lat. A opera to przecież emocje, emocje i jeszcze raz emocje. Być może moje recenzje są dla wielu czytelników zbyt afektowane, za mało „rozumne” i intelektualne, ale taki styl pisania wybrałam z całą świadomością. Nie chcę pisać o wielkich przeży-*



POLSKIE RADIO

## Polskie Radio SA

### Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

- Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
- Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej
- Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6

Zakres usług: organizacja i produkcja nagrań i koncertów publicznych, montaż cyfrowy, przygotowanie masterów na CD, wynajem instrumentów

00-977 Warszawa, ul. J. P. Woronicza 17, Blok C  
tel. (22) 645 50 51, 645 98 58, fax: (22) 645 39 95  
studiawynajem@polskieradio.pl

[polskieradio.pl/studia](http://polskieradio.pl/studia)



ciach, cudownych wieczorach zachwytów w sposób intelektualno suchy. To dla mnie zaprzeczenie istoty gatunku jakim jest opera, ta cudowna kombinacja sztuk wszelakich, w której prymat należy jednak do najgenialszego instrumentu na świecie – ludzkiego głosu. Słucham więc nie tylko uchem, nie tylko sprawdzam z zapisem na pięciolini czy wszystko się zgadza – słucham też „sercem”. I znów jak się zdaje popadam w afekcję – ale taka jest prawda. Nie raz zresztą dawałam temu wyraz pisząc w moich relacjach z MET o łzach wzruszenia. Do dziś dnia jestem święcie przekonana, że jeśli nie zaczynam płakać od połowy II aktu „Madama Butterfly” – to nie był to dobry spektakl. Podobnie w „Cyganerii” – żadna, choćby nie wiem jak legendarna śpiewaczka nie jest prawdziwie dobrą Mimi jeśli nie walcem się łzami w akcie ostatnim. A Trio w „Der Rosenkavalier”? Jeśli nie wyciska mi z oczu łez wzruszenia pięknem – to nie jest to dobre przedstawienie. Zresztą przykłady mogłabym mnożyć w nieskończoność. Nie wstydzę się tego „ekshibicjonizmu” emocjonalnego. Uważam, że możliwość takiego przeżywania sztuki jest wielkim darem, który nie każdemu był dany, i którego wielu ludzi może nam pozazdrościć. A opera jest właśnie „od tego” by wyciskać nam łzy z oczu, wzruszać i zachwycać.

Bardzo pięknie pisze też Pani o uznaniu i zachwycie sztuką wokalną i aktorską Placido Domingo. To w istocie fenomen. Mimo faktu, że tak wiele razy miałam szczęście widzieć go na żywo w tak wielu spektaklach, każdy kolejny jest dla mnie prawdziwym wydarzeniem. Czasami to niemal sama sobie zazdroszczę tej możliwości. Domingo to jeden z tych wyjątkowych artystów, którzy gdyby śpiewali przez cały wieczór zawartość książki telefonicznej miasta Nowy Jork, trzymaliby nas w stałym napięciu i podziwieniu.

Moim największym marzeniem, gdy rozpoczynałam współpracę z *Muzyka21* było to, by przekazać mój entuzjazm i zachwyt do opery, oraz być może „zarazić” jej „bakcyłem” choćby jedną osobę. I dlatego bardzo serdecznie Pani dziękuję za list. Jeśli choć w najmniejszym stopniu przyczyniłam się do rozwinięcia w Pani tej pasji – to jest to dla mnie prawdziwie wielka nagroda.

Serdecznie pozdrawiam życząc wielu wspaniałych przeżyć operowych,

Basia Jakubowska



Placido Domingo  
fot.: DG



R. Strauss – *Ariadne auf Naxos*  
fot.: Marty Sohl/MET

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**Ariadne auf Naxos Ryszarda Straussa.** Oto czwarta premiera bieżącego sezonu w MET. Zaplanowano 5 przedstawień (premierą sezonu: matinée 24 IX), z których widziałam dwa: drugi (29 IX) i piąty, ostatni (11X).

Spektakl 29 IX był nieco nierówny wokalnie, ale bardzo pozytywnym zaskoczeniem okazał się litewski sorpan, Viloleta Urmana w partii Ariadny. Od 1993 r. rola ta bezsprzecznie należy w MET, jak zresztą we wszystkich prestiżowych teatrach operowych świata, do Deborah Voigt, która obecnie podjęła wiele innych zobowiązań. Pojawiła się więc możliwość zaprezentowania innej śpiewaczki w tej roli.

Violetta Urmana debiutowała w MET 4 lata temu jako Kundry w *Parsifalu*. Śpiewała tu też typową dla wagnerowskiego mezzosopranu partię Fricki oraz Księżną Eboli w *Don Carlosie* Verdiego. Ariadna zaprezentowała więc wyraźnie „ciemniejszym” od sopranu Voigt głosem, którego „przydymiona” barwa nie mieniła się blaskiem w najwyższych ułożonych fragmentach roli. Były też ze dwa momenty zachwiania i siłowego spłaszczenia dźwięczności w górze, ale jako całość – bardzo dobrze zaśpiewana partia, choć dramatycznie „mroczniejsza”. Brawa należały się jej również za interpretację aktorską partii co w pełni doceniła widownia MET.

W spektaklach *Ariadne auf Naxos* bieżącego sezonu debiutowało aż trzech wokalistów: Diana Damrau (sopran – Zerbinetta), Jon Villars (tenor – Bachus) oraz Christopher Maltman (baryton – Harlekin).

Urodzony na Florydzie amerykański

tenor wygrał w 1995 r. National Council Auditions, a rola Bachusa stała się niejako jego „specjalnością”. Wykonywał ją już w Lyric Opera of Chicago, Paris Bastille Opera, Munich’s Bavarian State Opera, Turin Teatro Regio, a w najbliższych planach ma La Scala i Dresden State Opera. W obu widzianych przeze mnie spektaklach w MET wypadł jednak wokalnie niedobrze. „Walczył” z tessiturą, a głos w górze był bardzo silnie napięty. Nie odważył się też zaśpiewać tych najwyższych tonów roli. Środkowy rejestr brzmiał ładnie i dźwięcznie, ale to za mało by „oczarować” widownię MET.

Ogromne, owacyjne wręcz brawa zebrał natomiast niemiecki sopran Diana Damrau, debiutująca w MET niezwykle trudną partią Zerbinetty. 34. letnia śpiewaczka znana jest w świecie opery z wykonań najwyższych ułożonych w rejestrze ról wymagających precyzyjnej koloratury. Poza Zerbinettą ma w swym repertuarze partie: Konstanze (*Urowadzenie z Seraju*), Sophie (*Kawaler srebrnej róży*), Królowa Nocy (*Czarodziejski Flet*), tytułową rolę Zaide Mozarta, a poza tym: Gilda (*Rigoletto*) i Europa (*Europa Riconosciuta* – Salieri), którą śpiewała podczas gali otwierającej sezon w La Scala w 2004 r. prezentując 3 wysokie „F” i, tradycyjnie wykonywane, choć nie zawarte w partyturze, wysokie „G”.

Nawet po obniżeniu przez Ryszarda Straussa partii wokalne, którą skomponował dla Selmy Kurtz, rola Zerbinetty w całości ułożona jest niezwykle wysoko sięgając wysokiego „F” i zawiera cały szereg trudnych przebiegów koloraturowych. Głos Damrau ma ładną, słodkoliryczną barwę i jest dość precyzyjny. Podczas całego spektaklu zdarzyły się

może ze dwa „obsuwy” precyzji intonacyjnej w najwyższych tonach, niektóre tryle były troszkę „podrabiane”, ale ogólnie był to znakomity występ. W tej partii bardzo ważne są też aktorskie umiejętności i ruch sceniczny, a tu Damrau była doprawdy godna najwyższego podziwu. Niezwykle wyszkolenie, graniczące z umiejętnościami baletnicy, lekkość, gracia, eleganckie, nie przesadzone, radosne i kokieterijne rozflirtowanie.

Baryton owych wieczorów, debiutujący w MET w roli Harlekina Christopher Maltman też zebrał wiele braw. Bardzo dobry głos, a jego doświadczenie w wykonywaniu „Lieder” okazało się bezcenne w pieśni Harlekina.

Prolog, poprzedzający spektakl *Ariadne* w przedstawieniu, należał do dwóch doskonałych śpiewaków: Thomasa Allena w niewielkiej roli Mistrza Muzyki, i Susan Graham w partii Kompozytora. Nawet w tak niedużej partii ogromna klasa wokalna Allena dała się usłyszeć od pierwszej nuty, a publiczność bardzo ciepło i wielkimi brawami nagrodziła jego występ. Graham od dłuższego już czasu objęła praktycznie w posiadanie rolę Kompozytora w *Ariadne auf Naxos*, w którą „wciela się” doskonale. Jej piękny w barwie mezzosopran należy też do tych najbardziej uwielbianych przez publiczność Nowego Jorku. Huraganowe, w pełni zasłużone brawa przwitwały ją więc przed kurtyną.

Warto też docenić i wyróżnić: Olę Makarinę (Najade), Susannę Poretsky (Dryade) oraz Nicolę Heaston (Echo). Świetne zharmonizowanie głosów, piękny występ.

Dyrygentem obu widzianych przeze mnie spektakli *Ariadne auf Naxos* był Ki-

ryl Petrenko. Było w zasadzie dobrze, ale bez „polotu”, trochę z „dystansu”, i bez dającego się zauważyć wglądu interpretacyjnego.

Ogromną niespodziankę sprawił mi natomiast piąty spektakl. Zdarza się bowiem, że ostatni spektakl z serii jest najciekawszy i najlepszy wokalnie. Można by zapytać: dlaczego? Śpiewacy mogą już przecież mieć zmęczone głosy, szczególnie jeśli ich role były bardzo wymagające od strony technicznej i aktorskiej. W MET często jest jednak tak, iż sama świadomość, że nie muszą oszczędzać sił i głosu na kolejny występ, powoduje rozluźnienie nerwowe, a efektem tego bywają niezwykle piękne przedstawienia. Tak też było 11 X. Niewielkie zmiany w drugoplanowych rolach dały możliwość innym wokalistom zaprezentowania swego kunsztu; dyrygent ze sporą wrażliwością i bardziej zauważalnie niż 29 IX wspomagał głównych śpiewaków, a szczególną atencją obdarzył Zerbinettę. Damrau poszła bowiem na tzw. „całość” i dosłownie błyszczała. Wokalnie okazała się praktycznie bezbłędna, a entuzjastyczna widownia na stojąco oklaskiwała jej występ; Urmana – chyba zaskoczyła samą siebie znakomitym technicznie i wokalnie wykonaniem roli; Susan Graham – jeśli to możliwe – była jeszcze doskonalsza jako Kompozytor. Fantastyczny spektakl z jednym niestety zastrzeżeniem: Bachus, Jon Villars, był już bardzo, doprawdy bardzo zmęczony wokalnie.

waków. Nie było „gwiazd”, nikt się nie „wychylał” by pokazać swój kunszt kosztem innych, świetna harmonia głosów i muzyki – co oczywiście bez wątpienia jest zasługą genialnego Jamesa Levine’a i jego niebywale głębokiego wglądu i zrozumienia fascynującej, „symfonicznej” wręcz opery Mozarta.

Sposób w jaki James Levine dyryguje muzyką Mozarta hipnotyzuje widownię. Jego uwielbienie dla każdej frazy

ścią swego doprawdy pięknego w barwie barytonu. Od czasu występu w *Cyganerii* jego umiejętności aktorskie udoskonaliły się, był więc znacznie swobodniejszy i bardziej naturalny w ruchu scenicznym. Mariusz Kwiecień to z pewnością nowa, wschodząca gwiazda na firmamencie MET. Już teraz słysząc w jego głosie potencjał na przyszłego, znakomitego Don Giovanniego na miarę wielkich odtwórców tej roli w MET. Tym



W. A. Mozart – *Così fan tutte*  
Mariusz Kwiecień (Guglielmo)  
fot.: Marty Sohl/MET

**Così fan tutte Mozarta – 1 XI 2005 r.** Tę produkcję zaprojektował w 1996 r. Lesley Koenig dla Cecilii Bartoli debiutującej w MET rolą Despiny. Dobre kostiumy z epoki i dekoracje (Michael Yeargan), mądrze wyważona harmonia w kreowaniu nastrojów: od czarującej elegancji i słodczy po gorzyc rozczarowań, akceptację i ostateczny triumf Miłości przez duże „M”. Prostota, słoneczna lekkość architektonicznych podziałów przestrzeni sceny, nieznanie wzbogacona i odnowiona przez reżysera obecnej serii spektakli Robina Guarino, robią do dziś jak najlepsze wrażenie.

Pierwszą serią obejmującą 5 spektakli ponadczasowego, niezwykle złożonego psychologicznie arcydzieła Mozarta wykonywała międzynarodowa, atrakcyjna obsada młodych gwiazd wokalnych: Amerykanin Matthew Polenzani (Ferrando), Polak Mariusz Kwiecień (Guglielmo), dwie Włoszki: urodzona w Mediolanie Barbara Frittoli (Fiordiligi) i Nuccia Focile (Despina) rodem z Sycylii. Dołączył do nich „weteran” opery, znakomity Brytyjczyk Thomas Alean w partii Don Alfonso.

Znakomity spektakl, który najlepiej da się określić jako triumf doskonałej współpracy zespołu: dyrygenta, orkiestry i śpie-

party, pietyzm w dbaniu o każdy niuans i barwę przelewa bowiem nie tylko na muzyków orkiestry i śpiewaków, ale w jakiś magiczny, znany tylko sobie pewnie sposób, emanuje wprost do serc słuchaczy siedzących w pełnej rewerencji ciszy, przepelnionej radosnym zachwytem. Kreuje to oczywiście niezwykłą atmosferę i ponad 3 i pół godzinny spektakl zdaje się trwać zbyt krótko. Proszę mi wybaczyć powyższy, mocno „kulawy poetycko” i afektowany opis efektów sztuki dyrygowania Jamesa Levine’a, ale był to jeden z tych wieczorów, kiedy emocje i piękno dominują bez reszty i przenikają do duszy najbardziej nawet „przytomnego umysłowo” krytyka, który chciał nie chciał, musi dać się ponieść poryjającej mocy magii geniuszu.

Czy był to spektakl doskonały? Nie! Ale było to zupełnie nieważne, ponieważ pomimo uchybień śpiewaków całość funkcjonowała jakby na innym, znacznie wyższym planie muzyczno-artystycznym.

Wiele powodów do dumy ma z pewnością Mariusz Kwiecień. Świetna prezentacja sceniczna, charyzmatyczne ujęcie roli, pewność techniczna, znakomite prowadzenie frazy w Mozarcie. Przykuwał też uwagę elegancją i muzykalno-

razem jednak „wtopił” się w ensembl i nawet w solowych fragmentach nie starał się przyćmić innych, czy „zawłaszczyc” uznania i oklasków dla siebie. Znakomity występ i niezwykle burzliwa owacja widowni.

Brawa zresztą należały się wszystkim. Matthew Polenzani doskonale sprawdził się jako niemal idealny głos mozartowski, którym nadał roli Ferrando wiarygodność emocjonalną. Thomas Allen, legendarny już baryton, zaprezentował zawsze przeze mnie podziwiany kunsztu wykonywania ról Mozarta: lekkość prowadzenia frazy i elegancja jej wykończenia w połączeniu z subtelnymi odcieniami dynamicznymi w prezentacji śpiewanego tekstu.

Trzy panie występujące w widzianym przeze mnie spektaklu 1 XI, były znacznie mniej doskonale od panów. Barbara Frittoli, śpiewająca bardzo trudną, wirtuozerską wokalnie partię Fiordiligi, „rozgrzewała” głos w miarę upływu czasu, ale obie jej popisowe arie wypadły całkiem niezłe. Trochę kłopotów i niedostatków w obu krańcach głosu udało się jej dość umiejętnie pokryć, a pełne młodzieńczego, ładnego i stonowanego rozflirtowania aktorstwo dopełniło reszty.

Atrakcyjnie i w harmonii zabrzmiała też w duetach z Magdaleną Kożeną, śpiewającą partię jej siostry, Dorabelli. Głos Magdaleny Kożeny w tej roli był bardziej interesujący niż ładny w brzmieniu. Jej Dorabella była trochę za ostro przenikliwa w niektórych wyżej ułożonych fragmentach roli i zbyt „matowo” w najniższych tonach. Muzycznie i dramatycznie zaprezentowała się jednak zupełnie dobrze i wdzięcznie „wtopiła się” w ensemble wykonawców spektaklu.

Najwięcej zastrzeżeń miałam do Nuccii Focile. Jej ujęcie partii Despiny nie mieściło się w konwencjonalnej formule śpiewania tzw. „ról subretek”. Przerysowania aktorskie, które są oczywiście kwestią gustu, może i mogły wydać się ciekawe, choć ja wolę tu akurat tradycję. Wokalnie – w zasadzie poprawna, ale bez urokliwej lekkości, gracji i czaru zapisanych reką Mozarta w partyturze.

Jako całość spektakl *Così fan tutte* był jednak doprawdy znakomity, a zachwycona widownia długo nie chciała się rozstać z jego wykonawcami.

*Così fan tutte* powróci na scenę MET w dwóch jeszcze przedstawieniach: 25 i 28 stycznia 2006 r. również pod batutą Jamesa Levine'a, ale już ze zmianą w partii Fiordiligi, którą będzie wykonywała Alexandra Deshorties. No i, co chyba oczywiste, nie oprę się pokusie by choć jeszcze raz rozkoszować się pięknem muzyki Mozarta pod batutą dyrektora muzycznego MET.

**L**a *Cenerentola* – Rossini, 20 X 2005 r. Niekwestionowaną gwiazdą ostatniego widzianego przeze mnie w MET spektaklu *Kopciuszek* Rossiniego (2002), była nie tytułowa postać, czyli Angelina, pasierbica Don Magnifico, znana również jako Kopciuszek, ale Juan Diego Florez w roli Księcia Salerno, Don Ramiro.

Tym razem wszystko powróciło na swe właściwe miejsce i gwiazdą był Kopciuszek, czyli Olga Borodina. Głos Borodiny nie należy do kategorii „fajerwerkowych” w pięknie dźwięczności i lekkości mezzosopranów, legendarnych już wykonawczyń tej roli, ale jego doskonałe techniczne opanowanie i wyszkolenie, precyzja i moc dobrze sprawdziły się w roli. To ciemniejszy i „cięższy” dramatycznie głos w *Kopciuszku*, ale obdarzony w górze klarownością, prawdziwie „stalową” mocą głębi w dole, giętki i efektowny, niemal naturalnie lekki w przebiegach po skali tej karkołomnej, pełnej ornamentacji linii wokalnej Rossiniego. Ogromne barwa – świetny występ.

Wedle szeptanych ploteczek z kuluarów, Olga Borodina ma ponoć zawarty kontraktem wymóg konieczności angażu w MET jej męża, Ildara Abdrazakova. Tym razem też pojawił się u jej boku jako Alidoro, były mentor Don

Ramiro i anioł w wielu postaciach, choć głównie opiekun strzegący „interesów” Kopciuszka. Ładny, melodyjno-słodki bas o sporej mocy w pełni zasłużył na oklaski widowni MET.

Barry Banks, brytyjski tenor debiutował w MET w 1996 r. jako Flet w *Śnie nocy letniej* Brittena i od tego czasu pojawił się tu w 4 rolach. Jako Don Ramiro wypadł całkiem dobrze. Był komiczny przy zamianie ról ze swym sługą Dandinim, szlachetny i arystokratyczny w manierach jako Książę, i pełen romantycznej pasji uczucia. Wokalnie – wzbudził moje uznanie choć oczywiście nie jest to fenomen głosu Juana Diega Floreza.

Simone Alberghini, włoski bas-baryton urodzony w Bolonii, debiutował w MET właśnie rolą Dandiniego. Zrobił jak najlepsze wrażenie i wokalnie i aktorsko i z pewnością powróci nie raz na scenę MET.

Najciekawszy interpretacyjnie był jednak włoski bas, Simone Alaimo (debiut w MET w 1993 r.) w partii Don Magnifico. Zaprezentował świetny komizm-buffo, który na szczęście nie popadał w przesadę clowna. Bardzo dobra dykcja i głos w Rossinim, zasłużony aplauz na koniec spektaklu.

Bardzo miłą wokalnie niespodzianką były siostry przyrodnie Kopciuszka: Rachele Durkin (Clorinda) i Patricia Risley (Tsibe). Atrakcyjna prezencja sceniczna, ale co ważniejsze – dobre głosy, które nie często zdarzają się w tych rolach. Aktorstwo było przerysowane maksymalnie w stronę buffo, ale za to winę ponosi choreograf Daniela Schiavone.

Produkcja, której autorem jest Cesare Levi, pochodzi z 1997 r. i jest jedną z najbrzydszych w MET. Komiksowo-surrealistyczno-symboliczna z dekoracjami i kostiumami Maurizio Balo. Wygląda na wyjątkowo „tanią” w złym tego słowa znaczeniu. Wypływały kolory w połączeniu z pokręconymi, rozpadającymi się meblami, jak np. chybotałowa, kulawa na jedną nogę kanapa, popękane ściany, dziura w dachu przez którą leje się deszcz na strzępy materii starego parasola – wszystko to miało pewnie dodatkowo wzmocnić elementy komiczne opery. Skutek jednak tych „artystrycznych wysiłków” jest dość żalony, no a poza tym muzyce Ros-

siniego dodatkowe wzmocnienie komiczne jest zupełnie niepotrzebne. A jeśli śpiewacy nie są w stanie poradzić sobie dobrze z trudną linią wokalną tak w fragmentach solowych jak i w ensemble – nic im nie pomoże. Nie da się tego ukryć, zamaskować czy odwrócić uwagi. Na szczęście w tym spektaklu wszyscy właściwie wyszli z tej trudnej próby zwycięsko i mieli dość dobre wyczuwanie stylu. Gorzej z tym było w przypadku debiutującego w MET tym spektaklem, urodzonego w Mediolanie dyrygenta, Antonello Allemandi. Dyrygował już właściwie we wszystkich najbardziej prestiżowych teatrach operowych świata, a wśród pozycji na liście wykonywanych przez niego oper nie brak właśnie Rossiniego: *Cyrylik sewiński* w Vienna State Opera i Covent Garden, czy *Włoszka w Algierze* w Monachijskiej Operze. Zadziwił mnie więc fakt, że włoski dyrygent o sporym przecież doświadczeniu tak niekorzystnie zaprezentował się podczas debiutu w MET. Dyrygował nieco pospiesznie i powierzchownie, jakby nerwowo, nie do końca panował nad koordynacją solistów i sekcji orkiestry, ale co gorsze często miał się ze śpiewakami niemal o cały takt. Najwyraźniej było to słyszalne w kwintecie aktu I *Signor, ma parola*. Precyzja śpiewaków kontrastowała tu wręcz niewiarygodnie z „zagubieniem się” w tempach orkiestry.

Warto jednak było obejrzeć ten spektakl w MET (20 X) choćby ze względu na interesującą i dobrą wokalnie interpretację tytułowej roli przez Olę Borodinę. 🍷



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



# Rzymskie owacje, czyli co słyszeć w operze (11)

Agnieszka Nowak

R. Wagner – *Złoto Renu*  
fot.: Corrado Maria Falsini

**Z**łoto Renu Ryszarda Wagnera. Oto prolog do wagnerowskiej tetralogii *Pierścień Nibelunga*, otwierającej najdojrzały okres twórczości kompozytora. Opera obficie szafuje nordycką tradycją, opowiadając sagę Wotana i legendę Nibelungów. Mitycznym bohaterem jest złoto o cudownych właściwościach. Owo złoto najpierw zostaje wykradzione córom Renu, jego prawowitym strażniczkom, a następnie – wskutek oszustwa władcy bogów Wotana – przeistacza się w źródło demoralizacji i śmierci.

Wagner ukończył kompozycję pierwszej części dzieła w ciągu kilku miesięcy na przełomie lat 1853-1854, następnie zajął się *Walkirią* (1854-1856) i wstępny scenami do *Zygfyda* (1856-1857). Tetralogia (*Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygfyd*, *Zmierzch bogów*) pozostawała nieukończona przez 12 lat. W 1872 r. kompozytor przeniósł się do Bayreuth, gdzie (cztery lata później) dzięki finansowemu wsparciu Ludwika Bawarskiego powstała świątynia sztuki wagnerowskiej, dziś słynny na cały świat teatr w Bayreuth. Taki teatr, poświęcony wyłącznie własnym dziełom, Wagner wykonał sobie już w 1850 r. W tych nowych, tak sprzyjających warunkach (w latach 1872-1882) zdolał ukończyć *Parsięfała*, opierając się na pomysły jeszcze z roku 1857.

W warstwie tekstowej, ideowej, sztuka wagnerowska metaforycznie odzwierciedlała kryzys i załamania fazy gwałtownej kapitalistycznej modernizacji starej Germanii, fazy na którą grupy intelektualistów nie były przygotowane. W aspekcie artystycznym zaś, kompozytor zmierzał do formy teatralnej pomyślanej jako nieprzerwany przebieg czasowy, podczas którego dokonuje się maksymalne wzajemne przenikanie struktury muzycznej i funkcji symbolicznych i wizyjnych.

W Rzymie po raz pierwszy *Złoto Renu* pokazano stosunkowo późno – 3 kwietnia 1906 r., z udziałem m.in. dwóch wspólniactw Giuseppe: Borgati i De Luca, pod batutą Rodolfo Ferrari. Ponownie tetralogię wystawiono w latach szczególnej popularności kompozytora: w 1938, 1939 i 1943 r. pod dyrekcją Tullio Serafina, w 1953 r. pod dyrekcją Ericha Kleibera, potem w 1961 r. i ostatnio w 1999 r. (w wersji koncertowej) – za pulpitem dyrygenckim stanął Giuseppe Sinopoli.

W premierowym przedstawieniu 18 października 2005 r. wystąpiła doborowa obsada, w większości wywodząca się z Bayreuth: Ralf Lukas – Wotan, Christian Franz – Loge, Hartmut Welker – Alberyk, Peter Keller – Mime, Katja Lytting – Fryka, Hanna Schwarz – Erda, Elisabete Matos – Freja, Filippo Betoschi – Donner, Cesare Ruta – Froh, Johann Tilli – Fasolt, Philip Kang – Fafner, Rosa Ricciotti – Woglingda, Sonia Zaramella – Wellgunda, Antonella Trevisan – Flosshilda. Dyrygował Will Humburg; natomiast za reżyserię, scenografię, kostiumy i światła odpowiedzialny był Pier'Alli.

O Humburgu nie można powiedzieć, aby ukochał tradycję (przynajmniej w muzyce). Dlatego zamiast jednolitych, monumentalnych warstw dźwiękowych charakterystycznych dla orkiestr bayreuthowskich zaoferował słuchaczom wyrafinowaną, zróżnicowaną paletę brzmieniową, w której znalazły się klarowne, jasne, wręcz romantyczne dźwięki i w której dało się nawet wysłyszeć kolorystykę dawnej dobrej włoskiej opery. Podobnie z tempami – Maestro przeciwstawił się rutynowym wykonaniom z przewagą temp majestatycznych i stałych, pokazując, że nie ma nic przeciwko szybszym tempom. Całość zabrzmiała dość nowatorsko, w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Pier'Alli po raz kolejny miał do czynienia ze *Złotem Renu* – chwala mu za to, że nie poszedł na łatwiznę i nie powtórzył inscenizacji bolońskiej, a pokusił się o świeże rozwiązania. Co prawda sam zamysł nie uległ wielkiej metamorfozie, ale jego realizacja – tak. Na scenie rozpanoszyła się technika, śpiewacy byli dosłownie skąpani w światłach i wizualnych efektach specjalnych; niewiele było tradycyjnych elementów dekoracji, a i te traktowane były bardziej symbolicznie niż dosłownie. Robotą reżysera sprowadziła się do najprostszych ustaleń, dlatego niektóre sceny wypadły pod tym względem zbyt mdło – choćby np. w scenie z córami Renu prosiłoby się o coś wdzięczniejszego. Aktorsko przeciętny, muzycznie spektakl okazał się wyborny. Jako paskudny karzeł Alberyk wspaniale wypadł Hartmut Welker: natychmiast skojarzył mi się ze Smigolem z *Władcy Pierścieni* i jak Smigol w filmie, tak Alberyk w operze był postacią najbardziej przykuwającą uwagę. Pomyśleć, że artysta 27 października obchodził 64. urodziny! Także tenor Franz jako Loge pokazał klasę, szybko „kupiłam” zapropionowaną przezeń postać boga ognia. Wotan okazał się dobrze przygotowany, wokalnie i dramatycznie. Hanna Schwarz niegdyś musiała brylować w rolach wagnerowskich, jeszcze dzisiaj jawi się na scenie jako jej królowa (w Bayreuth debiutowała w 1975 r. partią Flosshildy, potem śpiewała też rolę Fryki w 1977 r. w Operze w San Francisco).

Przyznaję, że w rzymskiej realizacji trudny i na wskroś poetycki Wagner odczytany został inteligentnie, zwłaszcza od strony muzycznej. Nie do końca przezmówiły do mnie jedynie techniczne smaczki, wydały mi się bardziej odpowiednie na jakąś kosmiczną odyseję niż na pradawne germańskie bajanie. 🍷

# Ponad wszystko uwielbiam swój zawód

HILARY HAHN

**imię i nazwisko: Hilary Hahn**  
**wiek: 25 lat**  
**zawód: skrzypaczka**  
**zamieszkała: Filadelfia, USA**  
**zwierzęta: świnka morska i mysz**  
**hobby: pisanstwo, czytanie książek, wioślarstwo, fotografia, taniec, malarstwo, rysunek, podróże, odkrywanie ciekawych miejsc, języki obce, wycieczki piesze, badminton, ping-pong, kajakarstwo, gra w kręgle, jazda na rowerze, gotowanie, film, zwierzęta, podróże koncertowe i wszelkiego rodzaju aktywności związane z muzyką.**

Hilary urodziła się w 1980 r., i już na miesiąc przed swoimi czwartymi urodzinami rozpoczęła pierwsze lekcje gry na skrzypcach. Jak sama wspomina: „Miałam trzy lata, kiedy z tatą poszliśmy na spacer”. Wtedy zauważyła napis na szkole podstawowej „Lekcje muzyki dla dzieci od lat czterech”. Oboje weszli do środka. Tam spostrzegła małego chłopca grającego *Twinkle, Winkle* na maleńkich skrzypcach. „Gdy go zobaczyłam, wiedziałam już że właśnie tego chcę spróbować”. Mając pięć lat uczestniczyła w programie Suzuki, następnie trafiła do klasy Klary Berkovich w Baltimore, u której uczyła się do skończenia 10 lat. Przez następnych siedem lat uczyła się pod kierunkiem Jaschy Brodsky'ego w Curtis Institute of Music w Filadelfii. Swoje umiejętności doskonaliła podczas lekcji u Jamie Laredo, Gary'ego Grafomana i Felisa Galimira. Od skończenia 19 lat Hilary kontynuuje naukę podczas licznych kursów, w których uczestniczy oraz „nieustannie uczy się od swoich starszych kolegów”.

W związku z jej talentem i umiejętnościami, które wciąż musiała doskonalić, Hahn szkołę podstawową i liceum ukończyła eksternistycznie, ucząc się głównie w domu. Mając zaledwie 10 lat została przyjęta do prestiżowego Curtis Institute of Music.

Ukończyła je z dyplomem mając lat 19. W czasie letnich wakacji, co roku uczestniczyła w kursach: Encore School for Strings w Ohio (między 11 a 14 rokiem życia), Marlboro Music Festival w Vermont, oraz wyjeżdżając w czasie wakacji do Francji i Niemiec. Jej zainteresowania pozamuzyczne doskonale widać w doborze przedmiotów uniwersyteckich, które studiowała. Wśród nich znalazły się między innymi: literatura, XVIII-wieczna literatura brytyjska, Szekspir, warsztaty poetyckie, teatralne i pisarskie; historia cywilizacji zachodniej, język niemiecki i francuski, współczesna literatura niemiecka i socjologia francuska (w językach narodowych).

Pierwszy publiczny występ Hilary miała w wieku 6 lat (w kwietniu 1986 r.) podczas wieczoru muzycznego w jej szkole podstawowej (Pebody Prep). Zagrała wówczas *Walca* Brahmsa, *Gawota* Gosseca i *Chór* z *Judy Machabeusza* Haendla. Jednak na swój pierwszy prawdziwy recital musiała poczekać jeszcze cztery lata. W lutym 1990 r. w Sali Leaking w Konserwatorium w Pe-

abody wykonała: *IV Sonatę* Haendla, *Chaconne* Vitalego, *Siciliane* i *Presto* z *IV Sonaty* Bacha, *Romans* Gliere'a, *Balladę* i *Poloneza* Vieuxtempsa oraz *Kaprys A-dur* Wieniawskiego. Rok później, w maju 1991 r., Hilary po raz pierwszy wystąpiła z orkiestrą prezentując *Koncert skrzypcowy C-dur* Haydna (z orkiestrą kameralną Concerto Soloists of Philadelphia pod dyktando Miguela Hartha-Bedoya). Sama artystka jednak odnotowuje jako swój pierwszy poważny występ z orkiestrą dopiero ten, z grudnia 1991 r., podczas którego towarzyszyła jej Baltimore Symphony Orchestra, pod kierunkiem Chorei Komatu, gdzie zagrała III część *III Koncertu b-moll* Camille'a Saint-Saënsa.

Jej pierwsza płyta, nagrana dla Sony Classical z kompozycjami Jana Sebastiana Bacha (*Hilary Hahn Plays Bach*) otworzyła jej drogę do kariery międzynarodowej. Krytycy zachwycali się jej grą i interpretacjami. New York Times napisał tylko „Cudowne”, a w Stereo Review można było przeczytać następującą opinię krytyka: „Nigdy nie słyszałem tych legendarnych, niezwykłych



Hilary Hahn  
 fot.: KASSKARA/DG

utworów granych na tak wysokim poziomie, technicznie i muzycznie, niż na tym debiutanckim krążku Hahn. To jest po prostu wspaniałe wykonanie”. „Ekscytyujący debiut” to opinia BBC Music Magazine. Potem posypały się następne nagrania, początkowo dla Sony, a potem dla Deutsche Grammophon. Jej druga płyta, z 1999 r., zawierająca *Koncert skrzypcowy* Ludwiga van Beethovena była nominowana do nagrody Grammy za najlepsze wykonanie solowe z orkiestrą, ale tę nagrodę otrzymała dopiero za koncerty Brahmsa i Strawińskiego, które nagrała cztery lata temu wraz z orkiestrą Academy of St. Martin-in-the-Fields pod kierunkiem Sir Neville'a Marrinera. Hilary Hahn wzięła także udział w nagraniu ścieżki dźwiękowej skomponowanej przez Newtona Howarda do filmu *The Village* (Osada) w reżyserii M. Nighta Shyamalana.

Artystka prowadzi na swoich stronach internetowych dziennik, z którego jasno wynika, że jest zapracowaną i ciągle w podróży młodą damą. W ostatnim wpisie przepaszając swoich fanów wyjaśnia, dlaczego tak bardzo brakuje jej czasu. A co skrzypaczka robiła w ciągu ostatnich wakacji? „Po 7. tygodnio-

wej europejsko-azjatyckiej podróży koncertowej na przełomie kwietnia i maja miałam jedynie dwa dni na przygotowanie się do wakacji i 9. tygodni w Japonii. Czyli od czerwca do sierpnia byłam w Japonii. Wcześniej, tydzień spędziłam na Festiwalu Muzycznym na Amelia Island na Florydzie. Potem Japonia, a po powrocie przez dwa tygodnie dostosowywałam się z powrotem do tej rzeczywistości. Było trudno, bo w Japonii prawie wcale nie rozmawiałam po angielsku. W tym czasie poza powrotem do »normalności« przygotowywałam się już do następnego sezonu koncertowego. Pod koniec sierpnia ruszyłam znowu w 7. tygodniowe tournée, które było jednym z najbardziej wyczerpujących, jakiego kiedykolwiek się podjęłam: odwiedziłam Skaneateles, Nowy Jork, Madison, Wisconsin – z koncertami; Berlin, Paryż, Brukselę i Londyn – gdzie promowałam swoją najnowszą płytę (z sonatami skrzypcowymi Mozarta); Moskwę (Rosja) i Hof (Niemcy) z kolejnymi koncertami oraz Sztokholm, gdzie uczestniczyłam w sesji nagraniowej *I Koncertu* Paganiniego, na kolejną płytę”. Już od sześciu lat podobnie wygląda jej każdy rok.

Artystka szczególnie ceni sobie

swoją prywatność i przyznaje, że chwile spędzone w samotności w hotelowych pokojach są jej czasem, chwilami na przemyślenia, które bardzo lubi. Nigdy się nie nudzi. A jak jest sama w pokoju, to, co robi? „Czytam. Skaczę po łóżku. Gotuję. Pracuję. Piszę. Oglądam TV. Tańczę. Śpię. Jem. Oglądam krajobraz za oknem” – to tylko kilka, spośród dwudziestu sposobów na nudę, które wymienia.

W swojej krótkiej karierze, jak sama podliczyła, zagrała 813 koncertów (w tym 533 z orkiestrą i 133 solowych recitali), odwiedziła 213 miast w 27 krajach na czterech kontynentach. Współpracowała ze 150 dyrygentami, mieszkając, w co najmniej 426 różnych pokojach hotelowych. Jest wegetarianką stroniącą od kofeiny, alkoholu, papierosów i narkotyków. Nie lubi także wszelkich nowinek elektronicznych i horrorów, za to uwielbia przyrodę, wartościową sztukę, ciszę, prywatność, taktownych ludzi, a ponad wszystko swój zawód. ☺

Na podstawie materiałów zawartych na stronach internetowych artystki oraz materiałów własnych.

## James Levine – życie jak sen

### Patrycja Kujawska

James Levine od ponad trzydziestu trzech lat dyryguje na deskach MET, od roku pełni również funkcję głównego dyrygenta Boston Symphony Orchestra. Poprowadził tournée *Trzech Tenorów*, przez 15 lat rokrocznie występował na festiwalu w Bayreuth, przez 23 – na festiwalu w Salzburgu a jednak... nie jest typem „gwiazdy”. Na scenie, w kanale orkiestrowym, błyszczy wyłącznie jego bujna czupryna – ruchy są zminimalizowane na rzecz lepszego skupienia słuchaczy na muzyce. Rzadko gości w popularnych talkshowach. Co więcej – nie jest dyrygentem „wszechobecnym”, ubiegającym się o prestiżowe występy gościnne, ani też tyranem, który „zastraszałby” nie tylko swoich podwładnych, ale również budził respekt u słuchaczy. James Levine zbudował swoją pozycję w oparciu o inteligencję, rzetelność, uprzejmość i przede wszystkim – pasję. Mówi, że to nie on wybrał sobie karierę – to muzyka wybrała jego.

Kiedy mowa o podejmowaniu decyzji Levine wzrusza ramionami „Muzyka daje mi poczucie prawdziwego continuum kreatywnego, konstruktywnego życia. (...) I chyba nie można sobie wyobrazić piękniejszej jego formy”. Z drugiej strony zżyma się słuchając komentarzy o tym, że „zgarął” już wszystko. „Sugeruję przemyśleć to raz jeszcze” – odpowiada, dementując pogłoski, jakoby prowadził „bajkowe” życie. Z pewnością biorąc pod uwagę ogrom pracy, jaką Levine wkłada w utrzymanie swojej pozycji, ale przede wszystkim w utrzymanie „swoich” orkiestr nie jest to sformułowanie bezpodstawne. Choć o podejmowanym przez niego tytanicznym wysiłku krążą legendy James Levine nie



James Levine  
fot.: Arthur Umboh/DG

przestaje zadziwiać. Kiedy dyrektor Ravinia Festiwal (Chicago) proponując mu zastępstwo i poprowadzenie *II Symfonii* Mahlera na tydzień wprzód spytał 28. letniego wówczas dyrygenta jak dobrze zna partyturę ten odparł: „czy poprawi to Panu samopoczucie jeżeli powiem, że zarówno próby jak i przedstawienie poprowadzę z pamięcią?”. I w przypadku tego dyrygenta nie jest to nic nadzwyczajnego – większość premier prowadzi bez tego rutynowego „balastu”. Jego rekordowe osiągnięcia tj. repertuar obejmujący ponad 80 pozycji i ponad dwa tysiące przedstawień z całą pewnością mogłyby na dobre zagościć w Księdze Rekordów Guinnessa. Cóż, ten dyrygent w

Aaron. By wykonywać wersję możliwie najbardziej zgodną historycznie w dziełach tj. *Nieszpory Sycylijskie* Verdiego czy *Borys Godunow* Musorgskiego Levine zadbał, by podstawą do ich realizacji były najnowsze odkrycia muzykologów. W 1989 r. wykonano po raz pierwszy tetralogię Wagnera *Pierścień Nibelunga*. Ukoronowaniem współpracy było zamówienie oper u Jacoba Druckmana (na podstawie legendy o Medei), Johna Corigliano (*Duchy Wersalu*), Tan Duna, Tobiasa Pickera czy Johna Harbisona (*Wielki Gatsby*). Również doroczne cykle prezentujące solistów i instrumentalistów MET to inicjatywa tego znakomitego organizatora. A dodając do tego jeszcze cotygodnio-

książka (autorstwa Roberta C. Marsha *Dialogues and Discoveries. James Levine: His Life and His Music*) posiada jego autoryzację i z pewnością właśnie z tego względu jest uważana w środowisku krytyków bardziej za swego rodzaju hagiografię aniżeli wyczerpujące źródło informacji. A jednak spoza tej „twierdzy” coś niecoś wydostaje się na światło dzienne. Wiadomo, że dyrygent mieszka w Nowym Yorku na Manhattanie (Upper East Side). Dwaj jego najbliżsi współpracownicy – młodszy brat Tom i asystent Kent Hunt wykonują za niego cały szereg tak prozaicznych czynności jak pranie, gotowanie, aż po dyplomatyczne załatwianie spraw związanych z funkcją administracyjną.



James Levine  
 fot.: Siegfried Lauterwasser/DG

przeciągu 2 miesięcy potrafi poprowadzić ponad dwadzieścia różnych oper! Do ulubionych należą: *Otello* (wykonana ponad 60 razy), *Moc Przeznaczenia* (ponad 50), *Parsifal*, *Wesele Figara*, *La Boheme*, *Traviata*, *Toska*, *Die Meistersinger*. Za jego kadencji planując swój program z kilkuletnim wyprzedzeniem (innowacja Levine'a) MET poszerzyła repertuar o opery mniej znane: *Dialogi Karmelitanek* Poulenca, *Lulu* Berga, *Rise and Fall* czy *City of Mahagonny* Kurta Weilla, ale też i standardowe pozycje: *Idomeneo król Krety*, *Łaskawość Tytusa* Mozarta, *Porgy and Bess* Gershwin, *La Cenerentola* Rossiniego czy Schoenberga *Mojżesz* i

we transmisje radiowe (w tym 8. godzinny koncert transmitowany przez telewizję PBS), występy poza granicami kraju, współpracę z Berliner Philharmoniker i Wiener Philharmoniker oraz czynną karierę pianistyczną (udziela się przede wszystkim w muzyce kameralnej) to jest przed czym chylić czoła.

Choć jego spektakularne muzyczne osiągnięcia są zarejestrowane na niezliczonej ilości plastikowych krążków, i co za tym idzie nietrudno się z nimi zapoznać, o tyle życie osobiste dyrygenta owiane jest mgiełką tajemnicy. Jimmy zazdrośnie strzeże swojej prywatności niezwykle rzadko udzielając wywiadów. Jedyna traktująca o nim

Powszechnie wiadomo, że James Levine nie jest osobą asertywną. Liczący sobie 62 lata artysta jest znany w środowisku ze swej ujmującej grzeczności – nie potrafi odmawiać. Trudno sobie wyobrazić, że można zająć tak daleko będąc uprzejmym, łagodnym i bezkonfliktowym człowiekiem, a jednak Levine sobie tylko znanym sposobem potrafi wydobywać z ludzi to, co najlepsze. I tyczy się to nie tylko muzyków z orkiestry, ale również śpiewaków, managerów, inspicjentów, melomanów – tę listę można by mnożyć w nieskończoność.

Urodził się 23 czerwca 1942 r. w Cincinnati w stanie Ohio. Dorastając w

rodziny muzyków i artystów (w Avondale) od dziecka miał do czynienia z muzyką. Jego rodzice wspominają, że już jako dwulatek potrafił wygrywać na pianinie zasłyszane wcześniej melodie. Talent muzyczny Levine'a rozwinął się niemal błyskawicznie. W wieku czterech lat Jimmy brał pierwsze lekcje gry na fortepianie, a w wieku lat sześciu udzielał już pierwszych koncertów. W 1954 r. zadebiutował na deskach Filharmonii w Cincinnati grając *II Koncert fortepianowy* F. Mendelssohna. To jednak nie fortepian pełnił miłą główną rolę w jego karierze. Wkrótce Levine zapalał bezgraniczną miłością do opery. Jego matka, aktorka na Broadway'u kupiła mu zabawkową scenę, gdzie mały Jimmy wraz ze swym młodszym rodzeństwem wystawiał coraz to nowe przedstawienia używając do tego celu kuchennych stołków, zabawek, itd. Niebawem młodym talentem zainteresowała się Juilliard School of Music – sławna Rosina Lhévinne chciała widzieć chłopca w gronie swoich uczniów. Rodzice zaprotestowali. Mrs. Lhévinne musiała poczekać, tymczasem młody pianista brał lekcje w Cincinnati u prymariusza LaSalle Quartet – Waltera Levina, który wspomina „Miałem wówczas do czynienia z nieokiełznanym talentem, i zarazem trochę nieznosnym dzieciakiem, którego trzeba było przede wszystkim nauczyć, co jest istotą muzyki”.

Latem 1956 r. Levine uczestniczył w Marlboro Festival w Vermont (gdzie dyrygował krótkimi chorusami w *Così fan tutte*), przez następne 13 lat wakacje spędzał biorąc udział w warsztatach muzycznych w Aspen (Kolorado). W 1961 r. ukończył liceum Walnut Hills i wyruszył do Nowego Yorku na podbój świata. Skoro drzwi Juilliard stały dla niego otworem postanowił skorzystać z propozycji znakomitej pianistki jednocześnie podejmując studia na kierunku dyrygentury u Jeana Morela. Zaraz po ukończeniu kursu z historii muzyki średniowiecznej został wpisany na listę studentów podyplomowych. Swój debiut operowy Levine świętował w Aspen w 1962 r. dyrygując *Poławiaczami perel* G. Bizeta.

Będąc studentem trzeciego roku został wybrany przedstawicielem American Conductors Project w Baltimore. Tam pod okiem Fausto Clewa, Alfreda Wallensteina i Maxa Rudolfa kształcił się w Peabody Insitute, tam również spotkał Georga Szella, który przyjął go najpierw w poczet swoich studentów, a rok później uczynił asystentem. Współpraca z tym wybitnym dyrygentem układała się bardzo pomyślnie, aż do jego śmierci w 1970 r., choć Szell niechętnie pozwalał na dyrygowanie swoją orkiestrą. Pomógł mu natomiast w zorganizowaniu nowego ansamblu w oparciu o muzyków z pobliskich kon-

serwatoriów. University Circle Orchestra zyskała sobie renomę wśród starszych bardziej doświadczonych kolegów, a Levine mógł nareszcie wystawić swoje pierwsze prawdziwe przedstawienia. Punkt zwrotny w jego karierze miał miejsce 5 czerwca 1971 r., na deskach MET Levine poprowadził *Toskę* Verdiego. Entuzjastycznie przyjęty debiut przysporzył mu rychło grono wielbicieli. Dwa lata później został głównym dyrygentem tego teatru, w 1976 r. – muzycznym dyrektorem zaś w 1986 r. na jego potrzeby stworzono bezprecedensową, jeżeli idzie o tę instytucję, funkcję dyrektora artystycznego, dzięki której mógł mieć wpływ również na decyzje repertuarowe i angaż wokalistów. Joseph Volpe wspomina: „Zanim przyszedł Jimmy nikt nie zwracał uwagi na orkiestrę, gościlo u nas sporo dyrygentów, ale żaden na stałe. Przez wiele lat raz było lepiej, raz gorzej”. W międzyczasie zaczęto gremialnie ubiegać się o jego obecność na prestiżowych festiwalach proponując mu gościnne występy. W 1999 r., po wielu sukcesach w Europie m.in. na festiwalu w Bayreuth, gdzie wystawił cykl Wagnera *Pierścień Nibelunga* wraz z A. Kirschnerem i Rosalie, Levine skorzystał z propozycji objęcia stałej posady w orkiestrze w Monachium. Zaraz po wygaśnięciu kontraktu w 2004 r. dyrygent przejął kontrolę nad Boston Symphony Orchestra.

Jimmy, jak nazywają go przyjaciele, ale też i dalsi współpracownicy, bezsprzecznie nadal króluje na scenie operowej Nowego Yorku. W tym sezonie przez 60 wieczorów dyrygować ma 10 operami. Premiera *Fausta* Gounoda, którego Levine poprowadził w kwietniu tego roku po raz pierwszy w swojej karierze była kolejnym, wielkim sukcesem dyrygenta, choć jednocześnie ostro krytykowano nieprzemysłaną inscenizację Andreia Serbana i Santo Loquasto. NYT pisał: „Mr. Levine poprowadził rewelacyjne przedstawienie. Wydobył z partytury Gounoda całą sugestywność i dostojność kształtując melodie z wdziękiem i elastycznością. Najwyraźniej w muzyce pełnej śmiałych chromatycznych zwrotów i rytmicznych przestrzeni dyrygent słyszy echo Wagnera”. W maju Levine dyrygował również operą Mozarta *Łaskawość Tytusa*, która również spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Ale prócz sympatyków Maestro ma również sporą grupę przeciwników, którzy bojkotują wszystkie jego przedsięwzięcia. Niektórzy twierdzą, że przez wiele lat okupował podium nie pozwalając zaistnieć innym dyrygentom dużego formatu, jednak sam zainteresowany widzi to w zupełnie innym świetle.

Jest typem długodystansowca. W erze jetów i prywatnych środków trans-

portu Levine spędzał 7 miesięcy w roku nie ruszając się z Nowego Yorku. Twierdzi, że tylko w taki sposób mógł osiągnąć szczególny rodzaj porozumienia między sobą a członkami orkiestry. Kluczem do sukcesu było konsekwentne „budowanie” poszczególnych muzycznych „komponentów”. Przez pierwszy rok pracował nad współbrzmieniem, w drugim stawiał na balans, w trzecim na kolor, czwarty, piąty etc. konsekwentnie przyporządkowane były jednemu celowi tak, by w końcu orkiestra i chóry brzmiały jak jeden, wielki, w pełni sprawny organizm. „Chcę, żeby orkiestra grała tak, jak zaśpiewałby wielki solista, albo zagrał światowej sławy pianista czy kwartet smyczkowy (...), żeby muzycy umieli przede wszystkim przekazać intencje kompozytora” mówi dyrygent, który w czasie swojej ponad trzydziestoletniej kadencji wprowadził obsadę muzyczną MET w wiek nowej Ery.

Z pewnością uzasadnione nadzieje na podobne „odrestaurowanie” wystawianej pod rządami Seiji Ozawy orkiestry mają managerowie Boston Symphony. Powierając Levine'owi stanowisko naczelnego dyrygenta zarówno muzycy, jak i decydenci tej instytucji udowodnili, jak silna jest pozycja Levine'a na rynku artystycznym. Tymczasem większość krytyków muzycznych obawia się końca epoki Jamesa Levine'a w MET. Anthony Tommasini z NYT spodziewa się, że Maestro będzie faworyzował Bostończyków. Sam dyrygent przyznaje, że w Bostonie czuje się jak ryba w wodzie. Odpowiada mu intelektualno-snobistyczna atmosfera miasta, które szczyci się najbardziej prestiżowym ośrodkiem akademickim w kraju. Co prawda kontrakt podpisany z MET przewiduje koniec współpracy dopiero w 2011 r., lecz już teraz zmiana na stanowisku głównego managera (dzisiaj funkcje tę sprawują pospół Joseph Volpe i jego następcza Peter Gelb wdrażający się do zawodu) oraz „zdegradowanie” go do stanowiska dyrektora muzycznego pozwalają sądzić, że rzeczywiście Levine będzie się skłaniał ku Bostonowi. Bycie dyrygentem orkiestry pozwala mu skoncentrować całą swoją energię na ulubionym repertuarze (Berg, Webern, Schoenberg, ale też Ligeti, Lutosławski i Milton Babbitt). Rzecz niezwykła, ale wydaje się to nie przeszkadzać bostońskiej publiczności, która pragnie widzieć Levine'a na swojej scenie jeszcze przez długie, długie lata bez względu na rodzaj muzycznej „diety”. Podobno Toscanini również „przebranzowił” się po sześćdziesiątce, nad prowadzenie oper przedkładając dyrygowanie repertuarem symfonicznym. Czy James Levine pójdzie w ślady swego mistrza? Czas pokaże. 🎻

# Oprócz opery kocham podróże

## Wywiad z barytonem Marcinem Bronikowskim

**W Średniej Szkole Muzycznej grałeś na trąbce i fortepianie, jeszcze przed jej ukończeniem rozpoczęłeś naukę śpiewu u Jadwigi Dzikówny, po czym wyjechałeś do Sofii...**

To pani profesor namówiła mnie na stypendium Ministerstwa Kultury finansujące studia zagraniczne, które rzeczywiście przygotowały mnie do uprawiania zawodu śpiewaka i aktora. Z profesorem śpiewu, Rusko Ruskovem

od razu się zrozumieliśmy, znaleźliśmy doskonały kontakt trwający zresztą do tej pory. Bardzo się przyjaźnił z nim i jego żoną, która jest wspaniałym reżyserem operowym. W trakcie studiów uczestniczyłem w spektaklach operowych z prawdziwego zdarzenia. Pod koniec studiów wystąpiłem w trzech rolach zaliczanych do spektakli dyplomowych. Na scenie Opery Sofijskiej śpiewałem Figara w *Cybuliku sewińskim*,

Papagena w *Czarodziejskim flocie* i Marcela w *Cyganerii*.

**Z dyplomem w kieszeni wróciłeś do Warszawy, lecz nie związałeś się stałym kontraktem z żadną operą i pracujesz wszędzie. Co było tego przyczyną – świadomy wybór, czy konieczność?**

Zaraz po ukończeniu studiów nie miałem jeszcze sprecyzowanych planów związanych z pracą. Jednak nie wykluczałem stałego kontraktu w niemieckich lub szwajcarskich teatrach albo tam, gdzie taki system obowiązuje. Ponieważ po konkursach i przesłuchaniach żadnych tego typu propozycji nie otrzymałem, o mojej drodze artystycznej tylko częściowo zdecydował świadomy wybór, w pewnym sensie też przypadek. Przede wszystkim chciałem doskonalić umiejętności, brać udział w konkursach i jeździć na przesłuchania do agencji impresaryjnych – po prostu chciałem dać się poznać.

**Pomówmy, więc o konkursach i wspomnianym przypadku. Na dziesięciu międzynarodowych zostałeś laureatem. Jaki był tego wpływ na rozpoczęcie zawodowej kariery?**

Czasami się słyszy, że agenci i łowcy talentów na konkursy „wałą drzwiami i oknami”, ale ja się z czymś takim nie spotkałem. W zasadzie po pierwszym moim konkursie w belgijskim Verviers zaangażował mnie wiedeński agent, który poprzednio był jurorem na tym konkursie. Pomógł mi zorientować się jak wygląda rynek operowy i zorganizował kilka, mało znaczących przesłuchań w Austrii i Niemczech. Na pewno pomogły mi pierwsze nagrody na konkursach w Pampelunie i Bilbao oraz fakt, że w pierwszym z nich szefem jury był José Carreras. Nadal utrzymujemy ze sobą kontakty, kilka razy występowaliśmy razem na koncertach. W Pampelunie zgłosił się do mnie szef tamtejszego Towarzystwa Przyjaciół Opery, mój obecny wielki przyjaciel Benjamin Lazkano, Bask. Wierząc w mój materiał głosowy i artystyczny skorzystał ze swoich prywatnych kontaktów, załatwił mi kilka uwieńczonych sukcesem przesłuchań i to jest tym przypadkiem. Po pewnym czasie założył własną agencję i teraz zdecydowaną większość hiszpańskich kontraktów jemu właśnie zawdzię-



G. Puccini – *Cyganeria* – Teatro Coliseo Albia, Bilbao 1998 r.  
Marcin Bronikowski (Marcello)  
fot.: Jacek Barcz

czam. Jest też moim „personal managerem”, czyli zajmuje się administracyjnymi sprawami związanymi z moimi zagranicznymi kontraktami, reprezentuje mnie w kontaktach z mediami itp.

**Czy artysta wielokrotnie występujący na 4 kontynentach, w 63 miastach na terenie 18 państw nie czuje się bezdomny i zmęczony przez stałą zmianę szerokości geograficznej?**

W krótkim czasie stwierdziłem, że takie „cygańskie” życie, odpowiada mi bez zastrzeżeń. Jestem zodiakalnym bliźniakiem, nie mógłbym usiedzieć długo w jednym miejscu. Bardzo lubię podróżować. Zawsze otrzymanym propozycjom z egzotycznego kraju towarzyszy spory ładunek spontanicznych emocji. Jeśli rola odpowiada moim możliwościom wokalnemu i scenicznemu, podekscytowany pakuję walizki i ruszam w kolejną podróż. Mój agent dobrze wie, że mam organizm łatwo przystosowujący się do zmian aktywności dobowej.

**Skoro mówisz o dalekich krajach ciekawi mnie jak publiczność azjatycka i afrykańska reaguje na europejską sztukę operową prezentowaną przez europejskich, bądź amerykańskich artystów.**

Wbrew moim oczekiwaniom – fantastycznie. Jedni i drudzy są przygotowani do odbioru sztuki operowej. Spektakle śledzą uważnie, a po zakończonych ariach i duetach reagują niezwykłymi owacjami. W Kapsztadzie, w RPA duża część publiczności czekała na artystów po przedstawieniach, komplementowała nas i prosiła o autografy. W takim egzotycznym kraju, gdzie tradycje operowe są znikome jest to bardzo miłe zjawisko. Natomiast w Szanghaju gorąco bili brawa, ale z powodów kulturowych rzadko podchodzili do artystów. Poza tym uwielbiam dobrą kuchnię i wspomniane już wina, więc w takich egzotycznych miejscach mam duże pole do popisu, odwiedzam różne nieturystyczne restauracje i delektuję się ciekawymi potrawami, często w towarzystwie koleżanek i kolegów biorących ze mną udział w danej produkcji operowej.

**Niedawno wróciłeś z drugiej podróży artystycznej na Florydę, czy przestrzegasz różnice między tamtejszymi widzami, a np. tymi, którzy podziwiali Ciebie ostatnio w Covent Garden i La Scali.**

Widzów Florydy śmiało można przyrównać do panującego tam klimatu zwrotnikowego. Ich życzliwość i żywotowość podczas koncertu jest tak wszechobecna, jak ciepłe prądy morskiego powietrza. Podobnie podczas przedstawienia i po nim gorąca jest publiczność londyńskiej Covent Garden, ale w mediolańskiej La Scali jest już inaczej i naprawdę nie wiem, co jest tego przyczyną. Wprawdzie nie było tak

na moich przedstawieniach *Carmen*, ale widziałem jak po *Andrea Chénier* ludzie wychodzili natychmiast po opuszczeniu kurtyny, jeszcze przed końcowymi ukłonami. Strasznie to dziwne, zważywszy na operową tradycję Italii.

**Posiadasz w repertuarze 30 oper skomponowanych przez 16 kompozytorów. Poza klasycznym Mozartem w zasadzie obracasz się w kręgu muzyki z epoki romantycznej i późnoro-mantycznej, rzadziej w słowiańskiej i werystyckiej. Co o tym decyduje?**

Przede wszystkim fakt, że jestem barytonem lirycznym i uwielbiam bel canto. W repertuarze operowym korzystam z ofert odpowiadających moim predyspozycjom głosowym i przekonaniom związanym z możliwością wykonania konkretnej partii na wysokim poziomie. Lubię też przyjmować oferty wykonania zapomnianych oper, obecnie przywracanych scenom. Słowiańskie opery są bliskie mojej romantycznej duszy, a weryzm wprost uwielbiam, ale niestety nie ma w tym repertuarze zbyt wielu ról odpowiadających moim predyspozycjom zarówno wokalnemu jak i charakterologicznemu.

**Partiom, w których Ciebie widziałem nadałeś swoje piękno wyrazu wpływającego z serca i emanującego na zewnątrz. W jaki sposób budujesz tak wiarygodną postać sceniczną?**

Własną intuicję w budowaniu postaci staram się kształtować w oparciu o epokę, w jakiej toczy się akcja. Moja inspiracja interpretacyjna wzrasta w miarę poznawania wskazówek kompozytora oraz odpowiedników literackich. W miarę jednoczesnej nauki warstwy muzycznej z treścią zaczynam czuć rolę. Wielce pomocna jest znajomość języka, w którym śpiewam, bowiem wartość każdego słowa ma istotne znaczenie.

**Podczas spektaklu ruch i gest sceniczny musi toczyć się własnym biegiem, bowiem warstwę muzyczną tworzysz wspólnie z dyrygentem. Mówię tu o efekcie finalnym pytając o serię prób muzycznych poprzedzających każdą produkcję.**

Na pierwsze próby przychodzi perfekcyjnie przygotowany muzycznie. Ten etap pracy lubię najbardziej, bowiem wtedy powstaje cała machina zwana



G. Bizet – *Carmen* – Teatro Giuseppe Verdi, Trieste 2004 r.  
Marcin Bronikowski (Escamillo)  
fot.: Fabio Parenzan

spektaklem operowym. Dobrze jest, gdy w takich próbach uczestniczy reżyser, tak samo jak niezbędna jest obecność dyrygenta na próbach reżyserskich. Po zajęciach ansamblowych z fortepianem próby orkiestrowe pozwalają na dopracowanie detali i wzajemne zrozumienie temp. Z przedwcześnie zmarłym Marcello Viottim pracowałem przy czterech produkcjach i to on podczas prób wywarł największy

wpływ na rozwój mojej artystycznej osobowości.

**Jakie różnice odczuwasz między sceną operową a estradą koncertową?**

Bardzo lubię recitale pieśniarskie. Wg mnie to najtrudniejsza forma wykonawcza, ponieważ liryka wokalna jest szalenie skomplikowana. Aczkolwiek nie uważam siebie za eksperta w tej dziedzinie, chciałbym kiedyś nagrać na płytę pieśni Schuberta, Mahlera czy Czajkowskiego. Stając samemu na estradzie czuję się totalnie nagi. Wtedy można pokazać nawet najmniejszą emocję i na pewno zostanie ona zauważona, dojdzie do serca słuchacza. W tym czasie publiczność śledzi każdy mój gest, każde słowo, każdy dźwięk i każdą nutę. Scena operowa ma inne prawa. Na niej chroni nas kontakt z pozostałymi solistami, akcja, kostium, charakteryzacja, rekwizyty. To jest zupełnie inna forma przekazu, ale również skomplikowana.

**Nagrałeś kilka płyt, wolisz nagrania „na żywo” czy studyjne.**

Nie mam takich doświadczeń, gdy wszystkie moje płyty są live. Nagrania „na żywo” mają większą wartość, bo rejestrują także klimat koncertu, lecz mnie bardzo stresują, bo wiem, że nie można już nic poprawić. Nagrania studyjne mają ten walor, że każdą nutkę można poprawić i wyczyścić, dokleić, ale na pewno emocjonalnie są uboższe.

**Proszę nam ujawnić czy istnieją role, które pragniesz zaśpiewać a dotychczas nie miałeś takiej okazji...**

Na pewno chcę śpiewać więcej oper Verdiego o większym ładunku dramatycznym... Renato, Luna, Ernani, ale to są marzenia daleko idące w przyszłość. Moje doświadczenia z *Trawiatą* i *Don Carlosem* zaostriły tylko apetyt na Verdiego. Jak już wspomniałem, chciałbym też więcej śpiewać oper werystyckich, ale nie zawsze odpowiadają one mojemu gatunkowi głosu.

**Istnieje opinia, że prawdziwym suk-**

**cesem dla śpiewaka jest otrzymanie ponownego zaproszenia na tą samą scenę. Zatem chciałbym na zakończenie zapytać, czy polska publiczność będzie miała okazję posłuchać i zobaczyć w kraju swego ulubieńca?**

Miło mi to usłyszeć i z tego, że jestem w kraju lubiany bardzo się cieszę. Bieżący sezon koncertowy rozpocząłem we wrześniu w Filharmonii Kozalińskiej. Na scenę Opery Krakowskiej wróciłem w październiku ponownie jako Germont w *Trawiacie* i w listopadzie pierwszy raz pokazałem się tam w partii Marcela z *Cyganerii*. Po latach nieobecności wróciłem także do Szczecina, aby w październiku, w Operze na Zamku, zaśpiewać partię Silvia w nowej produkcji opery *Pajace*. W Warszawie, po raz kolejny będę występował jako Eugeniusz Oniegin w styczniu i maju 2006 r.

**Dziękuję za rozmowę.**

**Rozmawiał Wilfried Górny**

## Michael Tippett Poeta okrutnego wieku

**Angelika Przeździek**

**M**oim podstawowym zadaniem w otaczającym społeczeństwie jest kontynuowanie tradycji, która jest podstawą naszej cywilizacji. (...) Tylko tradycja może kreować w naszej wyobraźni nowe obrazy, nadając im formy i kształty (intelektualne lub muzyczne). Tylko dzięki niej nasz wewnętrzny świat porozumiewa się z wszystkimi wyobrażeniami. Obrazy przestrogi kształtują przyszłość. Dla jednego będą to obrazy przemocy, dla innych – obrazy spokoju. Obrazy pojednania dla rozdartego nienawiścią świata. A w wieku przeciętności i rozbitych snów – obrazy obfitości, szlachetności, bogactwa i piękna – tak kompozytor charakteryzował świat.

### Radykał i pacyfista

Michael Tippett przyszedł na świat w Londynie w 1905 r. Dzieciństwo spędził w Suffolk, gdzie jeszcze przed ukończeniem 10. roku życia pobierał lekcje gry na fortepianie u miejscowej nauczycielki. Podczas nauki w Stanford Grammar School, śpiewał w lokalnym chórze kościelnym i brał udział w amatorskich przedstawieniach teatralnych. Poważnym doświadczeniem muzycznym był dla niego koncert orkiestry w Leicester pod dyktando Malcolma Sarghenta. To wydarzenie zaważyło na wyborze jego dalszej drogi życiowej. Po długich namowach rodzice w końcu zgodzili się na studia w Royal College of Music w Londynie, gdzie rozpoczął naukę w 1923 r. W czasie doskonalenia muzycznych umiejętności Michael uczestniczył w bogatym życiu kulturalnym stolicy

uczęszczając na liczne koncerty i przedstawienia teatralne. Po opuszczeniu college'u w 1928 r., Tippett zamieszkał w Oxted Surrey, gdzie uczył francuskiego, dyrygował koncertami i opiekował się tamtejszym towarzystwem operowym. W tym czasie napisał: *I Kwartet Smyczkowy* z 1935 r. (zrewidowany przez kompozytora w 1944 r.) i *Sonatę fortepianową nr 1* (1936-37).

Już podczas studiów i po nich, kompozytor silnie reagował na światowe wydarzenia: wojnę, kryzys, masowe bezrobocie czy głód. Powoli dojrzał w nim polityczny radykalizm. W tym samym czasie, podczas kilku nieoficjalnych spotkań z Eliotem, skryształizowały się jego idee estetyczne. Pod wpływem tych doświadczeń powstało oratorium *A Child of our Time* (1939-41), będące gorącym protestem przeciwko przesładowaniom i tyranii. W 1940 r. Tippett

objął stanowisko dyrektora muzycznego Morley College. Nowe miejsce pracy stało się centrum odrodzenia zapomnianej w tym czasie muzyki Henry'ego Purcella a także punktem wyjścia dla międzynarodowych karier: Deller, Pearsa i Amadeus Quartet. Tymczasem w 1943 r. kompozytor za niepodporządkowanie się do warunków zwolnienia ze służby wojskowej i poglądy pacyfistyczne został skazany na trzy miesiące więzienia. Po opuszczeniu Morley College Tippett poświęcił się wyłącznie kompozycji, uzyskując niewielkie dochody z audycji radiowych. Wraz z zakończeniem II Wojny Światowej ukończył swoją *I Symfonię*, po czym rozpoczął pracę nad swą pierwszą operą *The Midsummer Marriage*. Dzieło to, podobnie jak jego następne opery, swą premierę miało w Royal Opera House (choć wcześniej



jego opery wystawiane były poza granicami). Opery Tippetta miały znaczący wpływ na jego późniejsze symfonie, sonaty, koncerty czy kwartety.

## Do końca aktywny

Tippett stał się rozpoznawalny na całym świecie głównie dzięki licznym nagraniom, których dokonał w latach 60. Jego twórczość ceniona jest głównie w Ameryce, zwłaszcza dzięki napisanym dla tego kraju kilku utworom (m.in. *IV Symfonii* czy *The Mask of Time*). Za swą twórczość otrzymał wiele nagród i wyróżnień: w 1966 r. nadano mu tytuł szlachecki jest także jednym z obdarowanych złotym medalem przez Royal Philharmonic Society. W latach 80. cały czas prowadził aktywne życie muzyczne komponując, dyrygując i podróżując po całym świecie. Jego piąta opera *New Year*, zamówiona przez Houston Grand Opera, Glyndebourne i BBC, swoją premierę miała w 1989 r. i była wykonywana w całej Wielkiej Brytanii przez następny rok, a w 1991 r. została sfilmowana przez BBC. Bezpośrednio po tej operze Tippett skomponował *Byzantium* na sopran i orkiestrę oraz *V Kwartet smyczkowy* (1992).

Obchody 90. urodzin kompozytora w 1995 r. zainicjowało BBC Music Magazine wydaniem płyt z *II* i *IV Symfonią* w wykonaniu BBC Orchestra pod dyktando kompozytora. Punktem kulminacyjnym trwającego miesiąc Tippett Festival w Barbican Centre była światowa premiera ostatniej z jego wielkich kompozycji – *The Rose Lake*. Podczas dwumiesięcznego tournée po USA i Kanadzie, Tippett zbierał ogromne brawa za tę kompozycję, która wykonana była aż jedenaście razy.

W 1996 r. po raz trzeci miał okazję oglądać nowo wyprodukowaną

pierwszą operę *The Midsummer Marriage* w Covent Garden. W listopadzie 1997 r. Stockholm Concert Hall zorganizował ogromną retrospekcję jego muzyki koncertowej. Niestety, zapalenie płuc zatrzymało kompozytora w domu. Michael Tippett zmarł 8 I 1998 r. W tym roku mija 100 lat od jego urodzin.

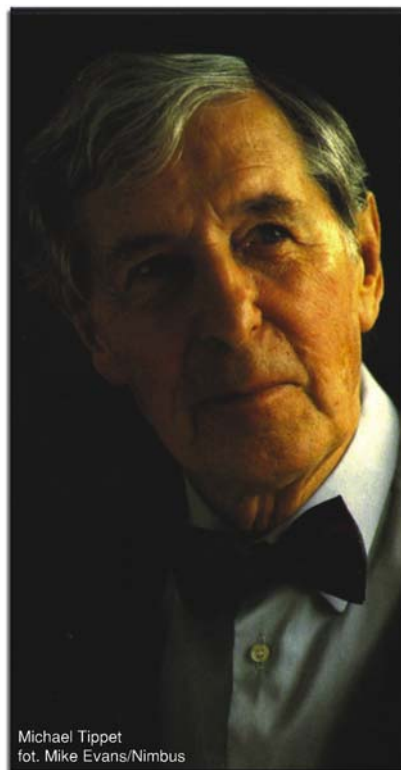
## Muzyczna kariera

Aktywność kompozytorska Tippetta datuje się od połowy lat 20., kiedy to będąc studentem Royal College of Music zajmował się ambitnymi projektami tworząc szeroką paletę utworów chóralnych.

Kiedy w latach 30. Tippett osiągnął już swoją kompozytorską dojrzałość, nie specjalizował się w wybranych gatunkach. Stąd na jego „oeuvre” składa się: 5 oper, 4 symfonie, 5 sonat fortepianowych, 5 kwartetów smyczkowych, trzy duże dzieła chóralne, kilka koncertów i innych dzieł orkiestrowych (jak np. *The Rose Lake*), oraz wiele mniejszych rozmiarów utworów wszelkiego rodzaju. Sonaty i kwartety smyczkowe stanowią klamrę spinającą jego całą karierę kompozytorską, ukazując niczym drogowskaz ścieżki jego artystycznego rozwoju. Opery, symfonie i utwory chóralne były natomiast efektem syntezy: każdy z nich krystalizuje idee i doświadczenia kompozytora. Z tego punktu widzenia jego największe dzieła nigdy nie powstały w wyniku bezpośredniej inspiracji czy bodźca, ale przy ich tworzeniu kompozytor czerpał z wielu obrazów przechowywanych w pamięci przez długie lata. Właśnie w tym tkwi podstawa integralności jego różnorodnej i szerokiej twórczości. Słuchając tych utworów stopniowo odkrywamy ideę, jaka przyświecała kompozytorowi podczas pracy: coraz większa władza techniki. Jego metoda tworzenia była następująca: wyobrażał sobie podstawową strukturę utworu w ogólnym zarysie i stopniowo skupiał się na detalach. Przyjacieli i artystyczny mentor T. S. Eliot powiedział mu kiedyś, że do niego jako poety „słowa przychodzą ostatnie”. Podobnie u Tippetta – nuty przychodzą ostatnie. Zawsze pracował przy fortepianie, wyczarowując różne tony orkiestry, kwartetu smyczkowego czy innego instrumentarium, z niezwykłą niezawodnością i dokładnością.

## Purcell, Beethoven i inni

Na początku muzycznej kariery pojawiło się na drodze kompozytora kilka godnych uwagi postaci, które miały wpływ na jego późniejsze wybory. Dość szybko oczarowała go muzyka Beethovena. Wzory Beethovena Tippett uznał za „archetypy” przy tworzeniu swoich symfonii i koncertów. Dru-



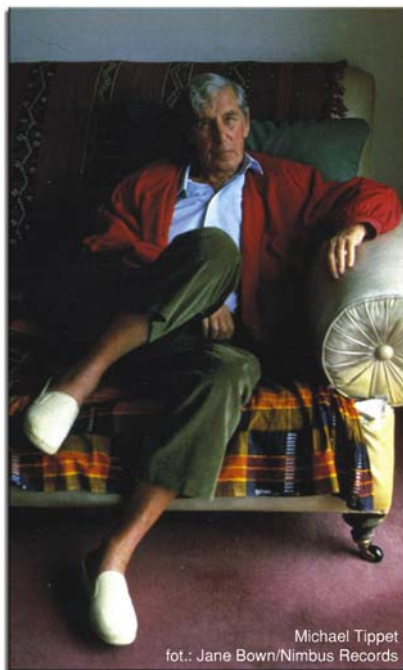
Michael Tippett  
 fot. Mike Evans/Nimbus

gim ważnym muzycznym doświadczeniem była XVI w. muzyka kościelna i twórczość madrygałowa. Trzecim odkryciem kompozytora była muzyka wokalna Purcella, na którą natknął się przypadkowo na początku lat 40. Od Purcella kompozytor przyswoił sobie przede wszystkim fascynację podstawą basową oraz metodę ilustracji słów w muzyce (na tym polu wręcz rywalizował ze swoim muzycznym protoplastą).

Tippett pielęgnował w swojej twórczości tradycję ludowych pieśni i tańców, jednak starał się nie być przez nie ograniczonym. Nie oparł się nawet wpływowi tak nowoczesnych nurtów jak reggae czy rap, które wykorzystał w swojej ostatniej operze *New Year* (1985-88). Jego późniejsze kompozycje od tych, z wczesnego okresu, wyróżnia przede wszystkim rytmika.

## Rewolucjonista przede wszystkim

W czasach studenckich Michael odrzucał proklamowany przez Vaughana Williamsa i innych nacjonalizm, a także unikał chowania się za mitem sielskości. Jego kantata *Boyhood's End* jest przykładem opozycji wobec wielu przedwojennych inscenizacji. Kompozytor podziela – wraz z Elgarem, Holstem i Brittenem – zdanie, że nie można odizolować się od całej kultury europejskiej, która daje ich muzyce rzeczywistą podstawę. Podczas, gdy Elgar i Britten sporo zawdzięczają niemieckim modelom, Tippett (podobnie jak Holst) swoje doświadczenia czerpie z całego świata, a szczególnie z wczesnych mu-



Michael Tippett  
 fot.: Jane Bown/Nimbus Records

zycznych doświadczeń i oczarowania muzyką Debussy'ego.

Wierność beethovenowskiej metodzie formalnej była dla kompozytora rodzajem przeciwwagi do intuicyjnego aspektu jego procesu twórczego. Nie był to jednak sterylny akademizm, ani neoklasyzm czy reakcja przeciw anarchicznej i subiektywnej wolności późnego romantyzmu. Jego indywidualna metoda była raczej narzędziem dla poważnej i stanowczej dyskusji, broniącej intelektualnej strony jego kompozytorskiej natury. Mistrzostwo formalne jest podstawą jego muzyki. Znacznie później znalazł on alternatywę dla beethovenowskiego allegro sonatowego, jednak – dla niego – nie miało znaczenia, w którym kierunku się zwrócił czy jakimi środkami się posługiwał. W czasach powojennej awangardy punktem wyjścia dla Tippetta stała się technika kompozytorska Weberna. Jednak poszedł on swoją własną drogą wiedziony własnym instynktem, wykluczając ograniczenie przez dogmat i będąc obojętnym na mody i szkoły.

Dla Tippetta muzyka umożliwiała sławienie ludzkiego ciała. Taniec jest dla niego tak samo ważny jak pieśń; jego fizyczny wymiar pogłębia erotyzm, będący głęboko zakorzeniony w muzyce (np. *Midsummer Marriage* czy *Corelli Fantasia*, *New Year*). Urodzony w społeczeństwie, w którym ukrywano wszelkie fizyczne intymności, Tippett – wolący towarzystwo mężczyzn – stawiał siebie obok współczesnych dramatopisarzy i pisarzy uwolnionych z więzów ludzkiej seksualności. Zafascynowany ich niestereotypowym podejściem do ekstazy, ich gwałtownością i delikatnością starał się naznaczyć swoje utwory niezwykłą uczuciowością.

W latach 60. jego własny harmoniczny i tonalny język nagle przeszedł w wolną atonalność. Jednak – w przeciwieństwie do Schoenberga – nie czuł potrzeby jego usystematyzowania. Równoległe ze zmianą języka badał inne mu-

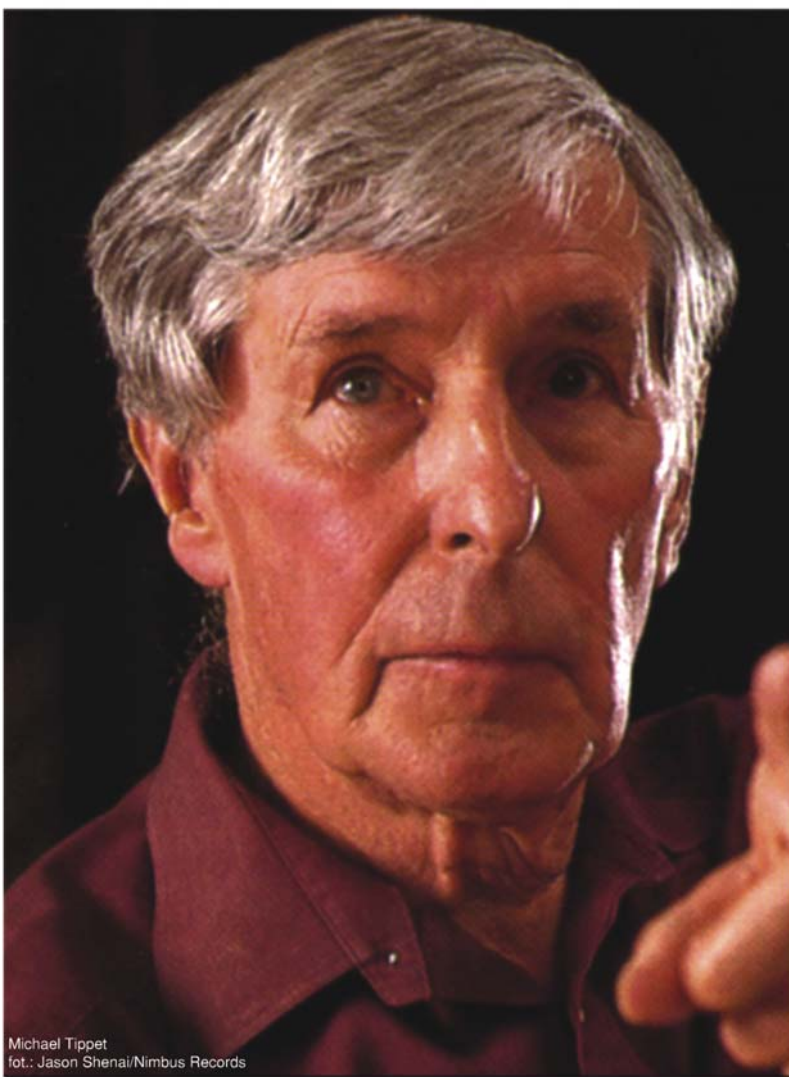
zyczne parametry, po czym wraz z nowymi technicznymi zdobyczami tworzył nowe instrumentalne dźwięki i struktury.

**Moralizator: poznaj siebie poprzez świat**

Tippett nigdy nie miał ambicji być artystą agitującym czy krzewicielem propagandy. Preferował jednak umieszczanie najbardziej istotnych problemów, kryzysów i katastrof w obrębie szerszej perspektywy. Z takim podejściem mamy do czynienia na

Tippetta ma odgrywać rolę sędziego nie tylko poprzez jej związek z ogólnymi kwestiami (problemem życia i śmierci, radości i cierpienia), ale także poprzez rozwój wszystkich rodzajów muzycznych technik, aby nawiązać więź z innymi źródłami uczuć i zrozumienia. Ostatecznie Tippett uważa swoje kompozycje za „artefakty” jego własnego życia, zdolne do niezależnego przetrwania w świecie.

Opery angielskiego kompozytora są jego cenną zdobyczą twórczą. Stanowią znamieny i innowacyjny wkład w



Michael Tippett  
fot.: Jason Shenal/Nimbus Records

repertuar XX w. teatru muzycznego. Unikając tworzenia scenicznych wersji dobrze znanych sztuk i powieści, kompozytor preferował (z jednym wyjątkiem) styl swoich własnych tematów i charakterów. Żadnej ze swych oper nie komponował dla specjalnego wykonawcy. Zawsze ufał dyrygentowi i reżyserowi, którzy – jego zdaniem – byli bardziej od niego świadomi możliwości poszczególnych śpiewaków. Dla Tippetta istotniejsza od wykonawców była magiczna atmosfera teatru w szerokim zakresie tego słowa, jego zdolność do samoodnowienia i możliwość oświetlenia ciemnych zakamarków ludzkiej „psyche”.

Pole działania dla wyobraźni reżyserów czy scenografów w operach Tippetta jest ogromne. Jedna inscenizacja opery nie ukazuje jej wszystkich

możliwości. W jego dziełach zawsze jest miejsce dla nowej interpretacji, nowej wizji uzupełniającej tę przekazaną przez kompozytora. Twórcę bardziej interesowało ukazanie w nowym świetle współczesnego człowieka i jego społecznej sytuacji. Jednak główną siłą tych oper jest to, iż każde ich nowe wystawienie może zmienić nasze życie. ☺

przykład w *A Child of our Time* i *The Heart's Assurance*. Czasami kompozytor groził oskarżycielskim palcem, jak np. w swojej *III Symfonii*, czy kiedy podnosił żądanie „Jedna ludzkość/jedna sprawiedliwość” w końcówce *New Year* – wtedy osiągał w odpowiednim momencie elektryzujący publiczność zamierzony efekt. Najczęściej jednak wartości artystyczne pozostają najważniejsze. Głównym wątkiem jego twórczości – czy w utworach prostych, czy tych bardziej skomplikowanych – jest ufność w sztukę, jako rozumienie innych światów uczuciowych. Muzyka

Bibliografia:  
Meiron Bowen *Michael Tippett* (1997)  
Michael Tippett *Tippett on Music* (1995)  
Michael Tippett *Those Twentieth Century Blues (autobiography)* (1994)

# Stiffelio

Adam Czopek

**S**tiffelio, ranny przywódca prześladowanej sekty Ahaswerosów, ukrywający się pod nazwiskiem Rodolfo Müller znajduje schronienie w domu hrabiego Sankara. Rannym opiekuje się Lina, córka hrabiego, która obdarza go miłością. Zrywa z narzeczonym i wychodzi za mąż za Stiffelia.

Akcja rozpoczyna się w chwili kiedy Stiffelio wraca do domu i żony po dłuższej nieobecności. Opowiada wszystkim, że otrzymał właśnie od przewoźnika promu portfel zgubiony przez amanta wyskakującego przez okno od swej kochanki. Stiffelio nie ulegając ciekawości niszczy wszystkie znajdujące się w nim dokumenty i listy. A jednak opowiadanie wywołuje podejrzenia u Stankara, ojca Liny, który od pewnego czasu zauważył dziwne zachowanie córki i Raffaele. Również Stiffelio zauważa zmieszanie żony i brak zaręczynowego pierścionka na jej ręce. Lina zdaje sobie sprawę z podejrzeń ojca i męża. Wie, że jest winna bo podczas nieobecności męża w chwili słabości uległa zakochanemu w niej Raffaele. Postanawia wszystko wyznać listownie swemu mężowi, jednak przy pisaniu listu zaskakuje ją ojciec, który dla ratowania honoru domu zabrania jej wyznania prawdy. A jednak Raffaele nie zamierza zrezygnować i przesyła Linie list miłosny ukryty w modlitewniku. Niestety, list wpada w ręce Stiffelia, który domaga się od Liny rozwodu. Świadkiem ostatniej rozmowy małżonków ma być Raffaele ukryty w przylegającym pokoju, gdzie zostaje zaskoczony przez Stankara, który nie znając dokładnie sytuacji zabija go. A jednak Stiffelio uwierzył Linie, która podczas rozmowy powiedziała mu: „Popeliłam błędy, lecz nigdy nie przestałam was kochać”. W efekcie Stiffelio przebacza publicznie wiarołomnej żonie jej zdradę.

Niepełny sukces *Luizy Miller* w Teatro San Carlo w Neapolu dotknął Verdiego do tego stopnia, że po sześciu przedstawieniach, które nie wzbudziły entuzjazmu ani większego zainteresowania publiczności, wyjechał z Neapolu zapowiadając, że więcej dla tego teatru nie napisze żadnej opery. Słowa – jak zawsze – dotrzymał! W związku z tym przygotowywany już dla Neapolu projekt nowego dzieła, do którego libretto miał opracować Cammarano na podstawie dramatu Emila Souvestre i Augusta Anicet-Bourgeois wystawionego w Paryżu w lutym 1849 r. w Théâtre de la Porte Saint-Martin został przekazany Ricordiemu. Ten zdecydował, że najnowsze dzieło Verdiego zostanie wystawione w Teatro Grande w Trieście, który od pewnego czasu zabiegał o prawo wprowadzenia na scenę nowego dzieła Verdiego. Napisanie libretta zostało ostatecznie powierzone Piavemu. Cammarano w zamian otrzymał propozycję napisania libretta do *Trubadura* za co, jak pamiętamy, odsądzono go od czci i wiary.

Tak na dobrą sprawę nie bardzo wiadomo dlaczego Verdi zdecydował się na temat, który co prawda określił jako: „dobry i interesujący”, ale nic więcej. Biografowie niemal jednogłośnie orzekli, że wybór tego tematu – „zadziwia brakiem zdrowego rozsądku”. Swolkiem wręcz napisał: „Dla cenzury lubiącej się stroić w szaty obrońców wiary i moralności temat wręcz świętokradczy. Dla publiczności włoskiej nie przyzwyczajonej do małżeństw duchownych temat trudny do pojęcia. A zresztą te-

mat wybitnie nie włoski! Zdradzony małżonek przebaczący niewiernej żonie ze słowami Ewangelii na ustach, to coś zupełnie niesłychanego i niepojętego! Pod skwarnym niebem Potudnia, gdy padną słowa: zazdrość i zdrada, trzecim jedynie zrozumieliśmy jest: „zemsta!”. Trudno się więc dziwić, że historia ewangelickiego pastora przebaczącego zdradę wiarołomnej żonie była tematem zupełnie obcym, Włochom szczególnie. Na dodatek Piave zadbał by libretto było mocno pogmatwane licznymi epizodami utrudniającymi zrozumienie właściwego dramatu. Jednym z takich epizodów jest wyjaśnianie w pierwszym akcie dziejów poszczególnych postaci zanim pojawią się na scenie. Mnogość obrazów i częste przenoszenie akcji też nie ułatwiają odbioru. To wszystko razem wzięte sprawiło, że prapremiera w Trieście miała niezbyt gorące przyjęcie. Podobnie było w Rzymie, Mediolanie czy Neapolu, wszędzie po kilku przedstawieniach *Stiffelio* schodził z afisza. Nie pomogła mu nawet zmiana tytułu (czego się nie robi dla dobrego snu cenzury) na *Guglielmo Wenlingrode*, w którym tytułowy bohater nie jest pastorem, lecz ministrem niemieckiego księstwa. Historia okazała się bezlitosna! Trzeba było zaledwie kilku lat by niemal zupełnie zniknął ze sceny popadając w zapomnienie tak wielkie, że dotychczas nie wystawiono go w Verdiowskim bastionie, czyli w mediolańskiej La Scali. Przymierzano się do tego już w 1851 r., ale Verdi nie zgodził się na ingerencję cenzury w libretto (z czym musiał się

pogodzić przed prapremierą), więc projekt ostatecznie upadł.

Dzisiaj również bardzo rzadko można spotkać tę operę na scenach. Współczesna premiera *Stiffelia* miała miejsce 26 grudnia 1968 r. w Teatro Regio w Parmie, pod dyrekcją Petera Maaga. Bezpośrednią tego przyczyną było odnalezienie w bibliotece Konserwatorium w Neapolu dwóch kopii manuskryptów partii orkiestrowej, jednej *Stiffelia*, drugiej *Guglielmo Wellingrode*, o których wszyscy byli przekonani, że zaginęły. Na ich podstawie i w oparciu o wyciągi fortepianowe dokonano rekonstrukcji partytury w jej pierwotnej formie. Pewne ożywienie w prezentowaniu *Stiffelia* mieliśmy w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. W 1992 r. wystawiono dzieło w Theater im Pflazbau w Ludwigshafen. Rok później, 25 stycznia 1993 r. odbyła się, wysoko oceniona, premiera w londyńskiej Covent Garden, z Catherine Malfitano i Jose Carrerasem w głównych partiach, dyrygował Edward Downes. Ta inscenizacja została w 1996 r. przeniesiona do Opery Wiedeńskiej, tutaj gwiazdami byli: Mara Zampieri i José Carreras. Dyrygował Fabio Luisi. W listopadzie 1993 r. odbyła się premiera w nowojorskiej MET, główne partie śpiewali: Plácido Domingo i Sharon Sweet, dyrygował James Levine. Na żadnej z wymienionych scen nie utrzymał się dłużej. Jak więc widać historia wykonań bogata nie jest!

A jednak Verdi nie do końca pogodził się z wyrokiem publiczności. To też kiedy w 1856 r. dyrekcja Teatro Nuovo

## Stiffelio

libretto: **Francesco Maria Piave** (według sztuki *Le Pasteur ou l'Évangile et le fuyé* Emila Souvestre i Augusta Anicet-Bourgeois)

prapremiera: **Triest, Teatro Grande, 16 XI 1850**

wykonawcy: **Stiffelio – Gaetano Fraschini, Lina – Marietta Gazzaniga-Malaspina, Stankar – Filippo Colini, Raffaele – Ranieri Dei, Frederico – Giovanni Pertovich**

dyrygent: **Giuseppe Verdi** • inscenizacja: **Giuseppe Verdi** • scenografia: **Pietro i Giuseppe Bertoja**

kolejne premiery: Wenecja (1851), Neapol, Bologna (1852), Rimini (1857), Kolonia (1972), Covent Garden (1993) Graz (1994), Wiener Staatsoper (1995). W Rzymie (Teatro Apollo), Florencji (Teatro della Pergola) oraz Neapolu (Teatro San Carlo) operę wystawiano w 1851 r. pod tytułem: *Guglielmo Wenlingrode*.

premiera polska: **Teatr Wielki w Warszawie, 16 I 1993** (wersja koncertowa)

kierownictwo muzyczne: **Werner Seitzer**

obsada: Stiffelio – Cwetan Michailow, Lina – Larisa Szewczenko, Stankar – Eduard Tumagin, Raffaele – Stanisław Kowalski, Jorg – Leonid Zimnienko. ●



G. Verdi – *Stiffelio* – Opera Wiedeńska 1996 r.  
José Carreras w partii tytułowej  
fot.: archiwum autora

zdaje się miało zasadniczy wpływ na jej wartość. Verdi spieszył się i chciał jak najszybciej skończyć tę pracę, by w pełni poświęcić czas na komponowanie *Rigoletta*, który zaważnął bez reszty jego wyobraźnię. A jednak nie można odmówić muzyce *Stiffelia* wartości, która, jak wiele innych dzieł Verdiego, ma miejsca świadczące o jego geniuszu i stałym rozwoju talentu. Muzyczna ekspresja, technika kompozytorska i wysublimowany język muzyczny oraz bogactwo instrumentacji osiągnęły już tutaj poziom późniejszych dzieł. Partie, jak zwykle u Verdiego, napisane wyjątkowo wokalnie dają solistom wdzięczne pole do popisu. Uznane budzą, potraktowane kamealnie ansamble i sceny zbiorowe. Sam styl partii wokalnych wyraźnie już zapowiada naturalną melodykę dojrzałego Verdiego. W tej partyturze można się doszukać kilku fragmentów zapowiadających późniejsze dzieła. Znamy doszukanali się tutaj zapowiedzi: *Balu maskowego* (scena z szubienicami), *Aidy* (scena nad Nilem), *Falstaffa* (scena w lesie windsorskim).

Podobnie jak konstrukcja, arie i duety nie są już podstawowym łańcuchem budującym dramaturgię, tę budującą całe sceny. Przykład tego mamy już na samym początku, operę otwiera bowiem piękna scena zbiorowa ze zgrabnie wplecionym węń septetem *Son quanti giorni?* Ta scena przechodzi w duet *Non ha per me un accento* Liny i Stiffelia, ten z kolei w chwili dołączenia Stankara, ojca Liny, staje się tercetem *Ah! v'appare in fronte scritto*. Następująca po nim aria Liny *Tosto ei disse* jest wstępem do sceny opartej na duecie: *Verra! Dovro risponder*, córki z ojcem. Rozbudowany finał *Plaudiam* z wbudowanym kwintetem kończy pierwszy akt. Drugi akt rozpoczyna piękne, nastrojowe preludium, po którym następuje scena na cmentarzu, gdzie Lina dręczona wyrzutami sumienia śpiewa arię *Oh cielo! Dove son io!* Następujący po niej kwartet *Santo e il loco* jest kolejnym dowodem na mistrzowskie potraktowanie sceny ansamblowej stanowiącej o klimacie całego aktu. Ostatni akt otwiera scena z udziałem Stankara, aria *Ei fuggi! e con tal foglio*, w której jest piękna, śpiewana pianissimo, fraza *O gioia inespriabile*. To w niej odkrywa on targające nim emocje, z jednej strony kochający ojciec, spokojny człowiek, wzorowy chrześcijanin, z drugiej człowiek oporny i pragnieniem zemsty. Po niej trzydziestoletni duet pełen dramatycznych uniesień małżonków *Invitabil fu questo colloquio*, przechodzący w scenę przebaczenia, finał opery. ●

w Rimini zaproponowała mu skomponowanie nowej opery, zdecydował się na przeróbkę *Stiffelia*. Tym razem Francesco Maria Piave, który był librecistą *Stiffelia*, przy pozostawieniu osnowy dramatu przeniósł akcję w średniowiecze, zmieniając tytułowego pastora w rycerza Arola, uczestnika wojen krzyżowych, a jego żonę Linę w Minę. Verdi też się specjalnie nie wysilił i nie wprowadził do partytury wielkich zmian. Dokomponował co prawda nowy IV akt, ale muzykę *Stiffelia* praktycznie pozostawił niemal zupełnie niekniętą ograniczając ingerencję w partyturę tylko do przedstawienia kolejności poszczególnych numerów oraz rozbudowania duetu w III akcie i arii Myny w II akcie. W tej wersji końcowe przebaczenie zdrady wiarołomnej żonie stało się zupełnym absurdem. Dłate-

go też premiera 16 sierpnia 1857 r., również nie okazała się sukcesem. Z widowni Teatro Nuovo w Rimini wiało wyjątkowym, jak na premierę nowego dzieła podziwianego już wtedy meistra, chłodem. Jednak i ta opera nie miała powodzenia, równie szybko jak *Stiffelio* zeszyła z afisza, pozostając do dzisiaj dziełem niemal zupełnie nieobecny na scenach. Jeżeli już ktoś decyduje się na jej przypomnienie to wystawia *Arola* w formie koncertowej jako operową ciekawostkę.

Partytura *Stiffelia* powstawała niemal w tym samym czasie kiedy Verdi rozpoczął już pracę nad *Rigolettem* i to

### Stiffelio – najpiękniejsze fragmenty

*Non ha per me un accento* – duet Liny i Stiffelia z I aktu, *Plaudiam!* – finał I aktu z wbudowanym sekstetem. *Oh cielo!n dove son io* – aria Liny otwierająca II akt, *Invitabil fu questo colloquio* – duet Liny i Stiffelia z III aktu. ●

Philips (1979): Sylvia Sass, Maria Venuti, José Carreras, Matteo Manuguerra, Vladimiro Ganzarolli, Thomas Moser, Chor und Symphonie Orchester des Österreichischen Rundfunks, dyrygent Lamberto Gardelli. Świetny jest w tym nagraniu Carreras jako tytułowy bohater. Niestety, nie dorównuje mu nieco bezbarwna emocjonalnie Sass, chwilami niepotrzebnie forsująca głos, który nabiera zbyt ostrego brzmienia. Dyrygenta w kilku miejscach ponosi temperament.

Dynamic (1998): Mario Malagnini, Dimitra Theodossiou, Vratogra, Casciarri, Capuano, Orchestra and Coro Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, dyrygent Nicola Luisotti. Tutaj wykonawcy głównych partii nie wychodzą ponad poprawność. Dyrygent też nie potrafi nasycić muzyki dramatyczną ekspresją ani nadać jej odpowiedniej dynamiki.

DVD (1993): José Carreras – Stiffelio, Catherina Malfitano – Mina, Georg Yurisch – Stankar, Dwyne Howell – Forg, Orchestra and Chorus Covent Garden London. Dyryguje Edward Dowes. Rejestracja przedstawienia z londyńskiej Covent Garden w reżyserii Elijahah Moshinsky'ego ze scenografią Michaela

Yeargana. Tutaj gwiazdami są: świetna aktorsko (wokalnie nieco mniej) Malfitano, i imponujący pięknym głosem i stylowym prowadzeniem frazy Yurisch. Carreras nie dorównuje sam sobie z nagrania Philippsa (Pioneer).

DVD (1993): Plácido Domingo, Sharon Sweet, Wladimir Chernow, Orchestra and Chorus Metropolitan Opera House New York. Dyryguje James Levine. Rejestracja przedstawienia z MET, w reżyserii Gianfranco del Monaco, ze scenografią Michaela Scotta. Jeżeli ktoś chce docenić sztukę wokalną Domingo, urodę głosu Sweet i wytrawną sztukę dyrygowania Levine'a, powinien koniecznie sięgnąć po tę płytę. Trzeba też przyznać, że inscenizacja ujmuje rzetelną reżyserią (DG).

#### Aroldo

CBS Records 79328 (1979): pierwsze nagranie w historii tej opery, prowadzone batutą Eve Queler, z udziałem Montserrat Caballe, Juana Pons, Louis Lebherz i Gianfranco Cecchele, zyskało uznanie międzynarodowej krytyki. Szczególne słowa uznania należą się tutaj wspaniałej Caballé, za piękne

prowadzenie frazy i cudownie brzmiące piana.

Philips 462 512-2 (2001): Neil Shicoff (Aroldo), Carol Vaness (Mina), Anthony Michaels-Moore (Egberto), Roberto Scandiuzzi (Briano), Julian Gavin (Godvino), Sergio Spina (Enrico), Maria Comparato (Elena). Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, dyr. Fabio Luisi. Soliści tworzą interesujące kreacje wokalne. Carol Vanes kreśli obraz nieszczęśliwej Miny w sposób niezwykle subtelny, a jej głos ma piękne, wyrównane brzmienie w każdym rejestrze, co pozwala na zupełnie swobodne i naturalne prowadzenie frazy. Podobnie ma się rzecz z Neilem Shicoffem, którego mocny o nieco matowym brzmieniu tenor i właściwa ekspresja pozwoliły zbudować wiarygodną postać Arolda. Godnym ich partnerem okazał się Anthony Michaels-Moor jako Egberto, ojciec Miny. Dyrygent zadbał o właściwą Verdiemu śpiewność i szlachetność frazy oraz precyzję poszczególnych scen i ansambli. Potraktowana z symfonicznym rozmachem muzyka tętni właściwym pulsem dramatycznym nie przystając jednak piękna i ekspresji śpiewu. 🎧

## Fakty i interpretacje (V)

# Giacomo Puccini – *Cyganeria*

### Agnieszka Nowak

**Najtrudniej przekazać prawdę o sobie, ale Pucciniemu jak po maśle poszło napisanie do *La Boheme* muzyki do szpiku prawdziwej. Z jego *Cyganerii* wyłoniła się nie tylko panorama codzienności paryskich artystów, ale przede wszystkim intymny kadr z życia samego kompozytora. I nieważne, że – zanim przystąpił do tworzenia – nie zakosztował prawdziwego Paryża: również w Mediolanie można było przesiąknąć tym wszystkim, co artystyczne i co natężone. To z tego szalonego życia – z pustymi kieszeniami, za to z żarliwymi sercami i wyostrzonymi zmysłami – powstała tak znakomita muzyka: szczerą, przeżyta i oswojona jak kochanka.**

*Cyganeria* zawdzięcza spektakularny sukces nie tylko muzyce, ale w równym stopniu doskonałemu librettu. Stworzył je tandem Illica-Giacosa. O ile na gruncie francuskiego duetu literackiego często się zdarzały (np. Barbier i Carré przy *Fauście* i *Opowieściach Hoffmanna*, czy Meilhac i Halevy przy *Carmen*), o tyle we Włoszech jedynie Puccini i Mascagni podjęli systematyczną praktykę zatrudniania zespołu librecistów. Od pary Illica-Giacosa wyszły trzy wyśmienite libretta: *Cyganeria*, *Tosca* i *Madama Butterfly*. Po śmierci Giacosa w 1906 r. Puccini pragnął reaktywować taki sprawdzony duet znajdując następcę wybitnego dramaturga. Giacosa był nie tylko znanym pisarzem i librecistą, ale i prawnikiem. Drogę literacką utworzył sobie jednoaktówką *Gra w szachy*. Powodzeniem cieszyły się jego sztuki *Smutne miłości*, *Jak liście* i napisana po francusku dla Sary Bernhardt *Księżna de Cha-*



G. Puccini – *Cyganeria*  
C. Norville

libretto: Luigi Illica, Giuseppe Giaccosa.

postacie: Mimi (sopran); Rudolf, poeta (tenor); Musetta (sopran); Marceli, malarz (baryton); Schaunard, muzyk (baryton); Colline, filozof (bas); Benoît, gospodarz domu (bas); Alcindor, radca stanu (bas); Parpignol (tenor); Sierżant (baryton); studenci, mieszczanie, handlarze i sklepikarki, obwoźni sprzedawcy, żołnierze, chłopcy i dziewczęta  
 prapremiera: 1 II 1896 – Teatro Regio, Turyn.

obsada: Cesira Ferrani (Mimi), Evan Gorga (Rudolf), Camilla Pasini (Musetta), Tieste Wilmant (Marceli), Antonio Pini-Corsi (Schaunard), Michele Mazzara (Colline), Alessandro Polonini (Alcindor), Dante Zucchi (Parpignol), Felice Foglia (Sierżant).  
 dyrygent: Arturo Toscanini.

scenografia: Adolf Hohenstein • realizacja: Ugo Gheduzzi i Alfonso Goldini • kostiumy: Adolf Hohenstein • realizacja: Zampironi.

Ciekawostka: krytyk Gazzetta Piemontese Carlo Bersezio wróżył kompozytorowi w swojej recenzji, że *Cyganeria* „nie pozostawi większego śladu w historii opery”. Mylił się – dziś dzieło należy do abecadła liryki, utrzymuje się na pozycji jednej z najpopularniejszych oper wszechczasów i ewidentnie przewyższyło walorami artystycznymi konkurencyjną *Cyganerię* Leoncavallego.

## Dyskografia

Z nagraniami *Cyganerii* nie ma problemu, można do woli wybrzydząć w obsadach i wybierać według wielu kluczy: a to wokalisty, dyrygenta, czy też teatru, gdzie zarejestrowano przedstawienie.

Partię Mimi miały w repertuarze wszystkie diwy, od Victorii de los Angeles i Licii Albanese, przez Mirellę Freni, Renatę Scotto (kilka śpiewaczek, tak jak Scotto, dokonało nagrań także w partii Musetty), Renatę Tebaldi, Marię Callas, Montserrat Caballé, Katię Ricciarelli (tu pozwolę sobie na małą dygresję – informację, iż na ekranie włoskich kin właśnie wszedł film Pupiego Avati, zrealizowany z jej udziałem), Barbarę Hendricks, Teresę Stratas, Cheryl Baker po Angelę Gheorghiu.

W postać Rudolfa wcielali się wszyscy tenorzy, których nazwiska przypominają o palpitacjach melomanów, a zwłaszcza melomanki: Richard Tucker, Jussi Bjorling, Beniamino Gigli, Giuseppe di Stefano, José Carreras, Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus, Carlo Bergonzi, Nicolai Gedda, Plácido Domingo, Roberto Alagna.

*illent*. Należał do kręgu osob skupionych wokół Arrigo Boito.

Natomiast Illica to dobrze znany autor librett do: *Wally* Catalaniego, *Krzysztofa Kolumba* Franchettiego, *Andrea Chénier* Giordano, *Iris* czy *Masek* Mascagniego. Pomimo iż eklektyzm ciągnął go w stronę najróżniejszych tematów, od egzotyki po fantastykę, miał znaczący wkład literacki w gatunek dramatu naturalistycznego. Do tego stopnia, że – jak trafnie zauważył Michele Girardi – można bez przesady podsumować, iż rola Luigiiego Illica dla opery włoskiej fin de siècle była identyczna, jak Eugène'a Scribe dla grand opéra.

Literackim źródłem opery była w przeważającej części słynna powieść Henry'ego Murgera *Sceny z życia cyganerii* (*Scenes de la vie de bohème*, 1851), w mniejszej zaś jej wersja teatralna *La vie de bohème* napisana we współpracy z Théodorem Barriere (1849). Sztuka powstała wcześniej niż książka z prostej przyczyny: *Sceny* należały do gatunku powieści w odcinkach i były publikowane w paryskiej gazecie *Le Corsaire Satan* od marca 1845 r. do kwietnia 1849 r. *Sceny* odniosły taki sukces, że dramaturg Barriere wraz z autorem połączyli niektóre epizody, tworząc pięcioaktową „pièce”, wystawioną pod tytułem *La vie de bohème* 22 listopada 1849 r. w Théâtre des Varietes w obecności wielu znakomitości literackiego Paryża: od Houssaye'a do Gaultiera. Dopiero po premierze (której sukces wydobyl Murgera z biedy, tak jak w przypadku Pucciniego przełomem stał się sukces *Manon Lescaut*) dwudziestosiedmioletni Murger otrzymał propozycję od wydawcy Lévy'ego, aby nadać materiałowi formę jednolitej powieści. To właśnie Murger stworzył legendę o życiu artystów Montmartre'u i Dzielnicy Łacińskiej w dziewiętnastowiecznym Paryżu. Od tytułu jego książki bohema (cyganeria) nazwano środowisko artystów odrzucające konwenanse społeczne i obyczajowe, wyróżniające się swobodnym i ekstrawaganckim stylem bycia. Inne jego powieści kontynuują wątki *Scen*, które zyskały renomę klasycznego dzieła literatury francuskiej.

Związek libretta z powieścią nie jest zbyt bliski: zachowano postacie siedmiu bohaterów, lecz z pewnymi modyfikacjami – nazwijmy – charakterologicznymi. I tak: poeta wzbogacony został cechami rzeźbia-

rza Jakuba, Mimi zawiera w sobie domieszkę książkowej Francine; malarz, muzyk i filozof oraz Musetta są – z grubsza rzecz ujmując – sobą, zaś gospo-



darz domu zyskuje nowe ładne nazwisko. Występujący w operze u boku Musetty Alcindor nie przywędrował z

kart powieści. Podczas tzw. procesu twórczego Puccini jak zwykle okazał się zmorą literatów, każąc im dokonywać wciąż nowych modyfikacji. Chociaż

rozszerzać z prawa i zwięzać z lewa”, jednak w końcu przyznał (w liście do wydawcy z 20 czerwca 1895 r.) że „Puccini przeszedł wszelkie moje oczekiwania!!!... teraz pojmuję jego tyranię wersów i akcentów”.

Aby napisać *Cyganerię*, Puccini nie musiał, jak Leoncavallo (także zajęty pracą nad operą do libretta własnego autorstwa na podstawie *Scen* Murgera) udawać się do Paryża, aby czerpać u źródeł artystyczne fluidy – w czasach mediolańskiego konserwatorium, w pełni rozwoju scapigliatury, Puccini sam takie antykonformistyczne życie praktykował. Potem, kiedy osiedlił się w Torre del Lago, włączył się w istniejący tam towarzyski „milieu”: otóż w okolicy Torre del Lago, które stało się dla kompozytora ucieczką od światowego życia, zainstalowali się malarze. Ich credo artystyczne sprowadzało się do tezy, że „sztuka powinna inspirować się nieskończoną urodą natury” – jak mawiał Ferruccio Pagni, spośród malarzy najbardziej związany z Puccinim (po jego śmieci jeden z pierwszych, którzy zadedykowali mu biografię). Przynależność do lokalnej bohemy niewątpliwie jeszcze bardziej ułatwiła kompozytorowi ujęcie tematu.

Muzycznie doświadczenie z *Cyganerią* było poszukiwaniem nowego stylu. Struktura libretta umożliwiła przebieg melodyjny z maksymalną naturalnością, pozwoliła na bieg prawdziwie dynamiczny (wyłączając jedynie motywy sentymentalne, mniej lub bardziej statyczne). Pamiętajmy, że pod koniec XIX w. we Włoszech zaniknęły sztywne granice między komedią, farsą i tragedią – dało się to zauważyć już u Verdiego od *Balu maskowego* po *Moc przeznaczenia*. Choć jeszcze w *Manon* Puccini zachował wyczuwalny podział na zamknięte numery, już w *Cyganerii* zwrócił się ku innemu stylowi – konwersacji muzycznej, opartej na brzmieniowej kontynuacji stosownie do wymogów dramatycznych sceny. Nadto dzięki odpowiedniej orkiestracji i różnym pomysłowym zabiegom rytmicznym kompozytor zdołał świetnie skonstrastować radosną bez troskę dwóch pierwszych scen z bólem i niemocą kolejnych obrazów. Dzięki znajomości tematu, nowym środkiem wyrazu, odejściu od tego, co się zachowało wagnerowskie w *Manon*

(oczywiście niczego *Manon* nie ujmując) Puccini zbudował sobie *Cyganerią* pierwszy pomnik. 🎭

Do niezapomnianych wykonań należą nagrania: EMI z 1938 r. (L. Albanese – Mimi, B. Gigli – Rudolf, A. Poli – Marcell, D. Baronti – Colline, T. Menotti – Musetta, spektakl La Scali pod dyr. Umberto Berrettoniego) oraz z 1956 r. (M. Callas – Mimi, G. di Stefano – Rudolf, R. Panerai – Marcell, N. Zaccaria – Colline, A. Moffo – Musetta, przedstawienie La Scali pod dyr. Antonino Votto); RCA z 1946 r. (ponownie L. Albanese jako Mimi, J. Peerce – Rudolf, F. Valentino – Marcell, N. Moscona – Colline, A. McKnight – Musetta, pod batutą Arturo Toscaniniego) i Decca z 1972 r. (M. Freni – Mimi, L. Pavarotti – Rudolf, R. Panerai – Marcell, N. Ghiaurov – Colline, R. A. Svenson – Musetta, chór i orkiestra Deutsche Oper w Berlinie, dyr. Herbert von Karajan).

Za nastroj lubię nagranie, którym dyryguje obecnie właśnie w Operze Rzymskiej Will Humburg (z udziałem Luby Orgonasovej, Carmen Gonzales, Jonathana Welch i Fabio Prevati).

### Cyganeria – videografia

Dwa videonagrania uznawane są za klasyczne: zrobione przez Deutsche Gramophone w 1964 r. (M. Freni – Mimi, G. Raimondi – Rudolf, R. Panerai – Marcell, I. Vinco – Colline, A. Martino – Musetta, chór i orkiestra La Scali, reż. Franco Zeffirelli, dyr. Herbert von Karajan) oraz pochodzące z 1993 r. video wykonane przez London (C. Barker – Mimi, D. Hobson – Rudolf, R. Hemke – Marcell, G. Rowley – Colline, C. Douglas – Musetta, chór i orkiestra Australian Opera, reż. Baz Luhrmann, dyr. Julian Smith).

Muzykę z *Cyganerii* wykorzystano w wielu produkcjach filmowych np.: *A midsummer night's dream*, *Pushing tin* (*Che gelida manina*), *Awakenings* (*O soave fanciulla*), *The boondock saints* (fragmenty), *Boxing Helena*, *Mad city*, *Moonstruck* (*Quando m'en vo*), *Deep impact* (*Oh, Mimi, tu non torni piu*). 🎬



Giacosa żalił się Ricordiemu, że zmuszony był „przerabiać, przestawiać, dodawać, korygować, ciąć, dokładać,

## Nasz byłby dwudziesty wiek – XXXXI

## Współczesna muzyka orkiestrowa

Bogusław Schaeffer

Nowa muzyka kształtuje się nie według pewnego programu, lecz jak chce. Owszem, istnieją tendencje i mody, ale te dostrzegane są przez muzykologów, a ci – ponieważ zajmują się muzyką przeszłą, a nowa większości „nic nie mówi” – czekają i wahają się dość długo zanim znajdą dla nowej muzyki jakieś określenie pseudostylistyczne, ot choćby ów głupi termin postmodernizm, termin, który przyjął się, jak się wydaje, dlatego, że jest idealnie nic nie mówiący.

Kiedy namyślamy się nad losami orkiestry i muzyki orkiestrowej – uderza nas fakt, że kompozytorzy mieli w ostatnich czasach różny stosunek do orkiestry, do symfoniczności i do możliwości orkiestrowych: ten produkował po staremu nikomu niepotrzebne szkolne symfonie, ów wzbogacał orkiestrę instrumentami, których nie potrzebował (znam partytury, w których spora część instrumentów jest użyta tylko raz lub dwa razy), jeszcze inny nie miał, iż nie ma pojęcia, jakie są możliwości użytych instrumentów, które traktował jako „ciemną masę” parasymfoniczną i tak dalej – bez końca. Tymczasem warto było zrobić sobie wizualny i audytywny przegląd rozwoju muzyki orkiestrowej, wówczas jasne byłoby, co należy robić, a czego unikać, co rozwijać według indywidualnego planu duchowego, a co pozostawić innym – niech myślą, że jest tak, jak im się wydaje, jak im wzmówiono, jak sądzi większość (czyli proletariatu kompozytorskiego, którego się nigdy nie pozbędziemy, bo jak?).

Współczesna muzyka orkiestrowa mogłaby jaśnieć pełnym blaskiem jak niegdyś u Mozarta, u Beethovena czy u Ryszarda Straussa, naturalnie według skali swoich możliwości w danym czasie (prywatnie powiadam: chcesz być rzetelnym kompozytorem, więc pisz tak jakby niepotrafił pisać nawet Alban Berg czy Olivier Messiaen – genialni wizjonerzy muzyki orkiestrowej). Mogłaby jaśnieć na firmamencie muzyki, ale jakos nie jaśnieje. Pytanie – dlaczego? Z wielu względów. Jeśli kompozytor chce kontynuować tradycyjną wizję symfonii czy koncertu instrumentalnego, to źle się wybrał. Owe wizje, które tylko z uprzejmości możemy nazwać koncepcjami, są martwe i – tu może pojawić się u czytelnika pewne zaskoczenie – z reguły nieudolne, można powiedzieć:

„daleko im do wielkiej symfoniki, rozwijanej przez geniuszy muzyki klasycznej i późniejszej”, gdyż tam muzyka tego typu była jednym z wybranych gatunków formalnych i stale doskonalona i rozwijana, a w naszych czasach jawić się może tylko jako produkt zapóźnionego myślenia muzycznego. Tematy, motywy, ich przetworzenia, nawroty do tego, co się już napisało, reprzyty, powtórzeń, analogie – cały ten arsenał formalnych zabiegów, które tworzyły orkiestrową i koncertową symfoniczność jest przestarzały i jakby, beużyteczny – głównie w stosunku do wielkiego arsenału możliwości, z jakim mamy dziś do czynienia. Orkiestra jako tzw. (brzydko) aparat wykonawczy otwiera przed kompozytorami wielkie bogactwo rozwiązań indywidualnych, o wiele szersze i – o czym nie wszystkim wiadomo – o wiele atrakcyjniejsze już choćby przez to, że nie opiera się – owo bogactwo na schematach i kanonach, które znamy z muzyki wcześniejszej. Orkiestrę współczesną można (i może trzeba) rozumieć jako organizm potężnie zwielokrotniony i zróżnicowany. Ona nie potrzebuje pseudoinstrumentacyjnych zdwojeń, małosłkowych tutti, języka muzycznego rodem z wyciągów fortepianowych, redukcji materiału wysokości dźwiękowych tylko do wysokości określonych, przy których nieokreślone wysokości większości instrumentów perkusyjnych tylko „zabrudzają” muzykę (w pojęciu tradycjonalistów), nie potrzebuje też wizji „syntetycznej” instrumentacji, która tak ciąży na sumieniach wielu współczesnych „symfoniczków”.

Ciekawy i znamienity jest fakt, że rzeczywistej nowej muzyki dziś się nie instrumentuje. Instrumentacje uzyskuje się przez komponowanie. Co prawda instrumentowali w swoim czasie jeszcze Debussy czy wspomniany Strauss, ale to było (uprzymiarnijmy to sobie) bardzo dawno temu. Osobiście miałem okazję przestudiować szkice, notatki i partycella, którymi posługiwał się Claude Debussy przy komponowaniu *La Mer* (zostały zakupione przez jedną z bibliotek amerykańskich) – mój Boże, jak się ten genialny kompozytor zamęczał tym swoim „stopniowym” komponowaniem, jak mu to na początku nie wychodziło, jak pomalutku otrząsał się z wyjściowego banału, jak szukał linii i harmonii szlachetniejszych – tak, moi drodzy – to była

ciężka praca, która w końcu doprowadziła go do przepięknego (w swoim rodzaju) utworu.

Ale dzisiaj Debussy z pewnością komponowałby inaczej. Nie na podstawie próbek i particelli, jak go uczono w Paryżu, ale od razu na papierze partytutowym, bo chciałby mieć wrażenie, że jest twórcą, a nie mozolnym wyrobnikiem. Nawiasem mówiąc jeszcze dziś żąda się w partyturze, a chce się z utworze oratoryjnym albo w przypadku – typowo włoskim – gdy nikt z jurorów nie wyznaje się w partyturze, a chce się z utworem zapoznać w domu przy fortepianie). No cóż – czasy są nowe, a myślenie – jak przed 130 laty. Taki jest świat: chytry, ale tępy.

Na szczęście muzykę tworzą dziś kompozytorzy. Niektórzy z nich wiedzą lub przeczuwają, jak mogła by wyglądać muzyka nowa, są jednak w mniejszości, gdyż zawsze będą przeważali amatorzy, którzy nie tylko kochają muzykę (bez wzajemności), ale kochają zasmarowywać papier nutowy, który nie może się przed nimi bronić, bo i w naszych czasach każdy może robić, co chce (w naszych czasach bardziej niż kiedykolwiek). Ale to tylko uwaga na marginesie. Współczesna muzyka orkiestrowa, muzyka nowego tysiąclecia zasługuje na to, by była komponowana w świadomości, że wiele jest jeszcze do zrobienia i do wykonocypowania, trzeba tylko zdać sobie sprawę z ogromu możliwości również orkiestrowych. Znów muszę przypomnieć, że i na orkiestrę nie napisano wszystkiego, co było możliwe i że wykorzystano stosunkowo mały wycinek z obszaru możliwości, w dodatku – wycinek mniej ciekawy, bo obarczony wciąż jeszcze myśleniem syntetycznym, grupowym czy – co stanowiło kiedyś pewne novum – blokowym, przejętym z koncepcji klasterowych, które obraca się wciąż jeszcze w kręgu prostackiej jednorodności. Owo myślenie ma niby służyć większej zrozumiałości nowej muzyki, stąd miało ono i ma wielu zwolenników.

Każda nowa muzyka staje się zrozumiała, jeśli się z nią zapoznamy bliżej, jeśli ją usłyszymy wielokrotnie. Jestem entuzjastą festiwalu, ale jednorazowe usłyszenie nowego, bardziej zło-



zonego utworu, praktycznie rzecz ujmując, nic nie daje. Po paru czy kilku dniach słuchacz już nic nie pamięta, pamięta tylko „naskórkowe wrażenie”, jakie odebrał przy okazji jakiegoś utworu, co może wystarczyć recenzentowi, który z góry wszystko wie (bywały przecież re-

cenzyje na temat utworów, które nie były grane), ale nie wystarczy publiczności, która znajduje czas na posłuchanie nowej muzyki. Nową muzykę, a nowa muzyka orkiestrowa może być – jak choćby w przypadku Cartera – bardzo złożona, a nawet – „dziwnie złożona” –

trzeba poznawać wielokrotnie, bo rzeczywisty twórca nowej muzyki nie pisze muzyki domyślnej. Czy się coś komuś naprawdę podoba – nie może być rezultatem jednorazowego wysłuchania materii muzycznej, a cóż dopiero mówić o wartości kompozycji! 🎧

## Muzyka polska XIX w. i fonografia

# Muzyka polska w katalogu Acte Préalable

Jan A. Jarnicki

Referat wygłoszony podczas seminarium *Muzyka polska – odkrycia i perspektywy* będącego imprezą towarzyszącą I Festiwalowi Muzyki Polskiej, Kraków, 9-13 listopada 2005 r.

Moją wypowiedź pragnę rozpocząć od genezy wydawnictwa Acte Préalable, którego jestem założycielem. Zainteresowałem się muzyką poważną pod koniec lat 60. W tamtych czasach dostęp do niej był trudny. Brakowało i sprzętu odtwarzającego, i dobrych nagrań. Właściwie jedyną polską firmą płytową – Polskie Nagrania – wydawała niewiele i raczej bez żadnego założenia programowego. W istniejących ośrodkach kultury krajów demokracji ludowej: ZSRR, NRD, Czechosłowacji, Węgier i Bułgarii, można było od czasu do czasu kupić płyty. Był to również repertuar przypadkowy, ale zdarzały się też serie wydawnicze poświęcone rodzimym twórcom. Czasami nawet pojawiali się w tych wydawnictwach artyści światowej sławy. Polskie Radio, takie jakie pamiętam z tamtych czasów, miało niewielki wkład w krzewienie muzyki polskiej. Wiedza jaką o niej wtedy posiadałem była ograniczona do dzieł Chopina, *Symfonii Paderewskiego*, koncertów Wieniawskiego i Szymanowskiego, utworów Michała Spisaka i znikomej ilości muzyki dawnej.

Zamieszkałem w Paryżu w 1975 r. Od razu zauważyłem jak wielką przepaść dzieli fonografię polską od światowej. Nie chodziło zresztą o stronę techniczną i estetyczną, bo tę widać było w ośrodkach bratnich krajów, lecz o stronę repertuarową. O ile wielkie wytwórnie – jak DG, EMI, CBS, RCA – niezbyt często wychodziły poza żelazny repertuar, o tyle mniejsze firmy już wtedy sięgały po dzieła mało znane lub całkiem zapomniane. Jako ciekawostkę muszę wspomnieć, że to dzięki Deutsche Grammophonie poznałem w 1979 r. operę *Absalom i Eteri* gruzińskiego kompozytora Paliaszwiliego w wykonaniu artystów radzieckich i gruzińskich, natomiast nikomu nieznaną firmą Voxigrave wydała dwa krążki z

dziełami innego Gruzina, Herakliusza Dżabadariego, tym razem w wykonaniu artystów francuskich i orkiestry RTL. Dla Polaka zaskoczeniem było wyjątkowe bogactwo panujące na rynku fonograficznym. Obecność płyt z krajów demokracji ludowej – Supraphonu, Hungarotonu, Eterny czy Melodii – przy jednoczesnym braku płyt Polskich Nagrań, do dziś pozostaje dla mnie zagadką. W latach 1975-1983 dokładnie spenetrowałem francuskie, belgijskie, niemieckie, amerykańskie, hiszpańskie i portugalskie sklepy płytowe i zauważyłem, że repertuar polski jest nieobecny.

Wprowadzenie płyt kompaktowych w 1982 r. w Japonii i USA, a w 1983 r. w Europie radykalnie poszerzyło ofertę fonograficzną. Już wcześniej wprowadzenie technologii cyfrowej znacznie uprościło nagrywanie i montaż, a co za tym idzie zredukowało koszty. Produkcja płyt kompaktowych, początkowo droga i skomplikowana, w szybkim tempie została uproszczona, a koszt samej produkcji został sprowadzony do poziomu nieistotnego w całym procesie wydawania płyt. Sprzęt, również ten odtwarzający, początkowo niewyobrażalnie drogi, w przeciągu ostatnich lat stał się tak tani, że w tej chwili jedyną przeszkodą w słuchaniu muzyki jest tylko brak takiej potrzeby. Rezultatem niebywałego rozpowszechnienia się płyt kompaktowych na świecie było pojawienie się dzieł muzycznych wcześniej całkowicie nieznanymi. Wielu nieznanymi kompozytorów nagle doczekało się premiery fonograficznej. Ale nie Polaków. Stało się tak również w Czechosłowacji, na Węgrzech i w NRD. Pierwsze dwa kraje bardzo szybko wprowadziły płyty kompaktowe do swoich katalogów, ten ostatni, dzięki już wcześniejszej współpracy z firmami zachodnioeuropejski-

mi, zaistniał również na rynku płyt kompaktowych. I tylko Polska zasadniczo szła pod prąd istniejących na świecie tendencji czego wyrazem była zbudowana pod koniec lat 80. największa chyba na świecie fabryka płyt długogrających, oraz całkowite ignorowanie polskiego repertuaru.

Po roku 1989 pojawiło się w Polsce wiele wydawnictw, ale dziś na trwałe istnieją: CD Accord, Dux, Polskie Radio, Polskie Radio Katowice (nie uwzględniam wydawnictw okazjonalnych, nastawionych tylko na skonsumentowanie dotacji przy konkretnym przedsięwzięciu). Ich działalność jest całkowicie uzależniona od finansów dotarczonych przez sponsora lub artystę, a ich polityka wydawnicza dla obserwatora z zewnątrz jest nieczytelna. Tylko wydawnictwo Acte Préalable od samego początku ma szeroką i długofalową politykę programową, mającą na względzie promocję zapomnianej muzyki polskiej i przede wszystkim mecenat nad polskimi artystami.

Po roku 1989 zacząłem coraz częściej przyjeżdżać do Polski, co pozwoliło na obserwację również tutejszego rynku płytowego. Odnosiło się jednak wrażenie, że w tej dziedzinie niewiele się zmieniło, a może nawet pogorszyło. O ile za czasów PRL-u każda ilość płyt rozchodziła się natychmiast, o tyle obecnie rynek jest wciąż relatywnie pusty, a coraz tańsze płyty nie znajdują nabywców. Czy można się jednak temu dziwić skoro w całej Polsce jest chyba mniej sklepów sprzedających muzykę poważną niż w samym tylko Paryżu. Przeciętny sklep z muzyką poważną nie tylko, że ma ofertę niezwykle ubogą, to jeszcze na dodatek nie stara się nawet realizować zamówień klientów.

Nagrań muzyki polskich kompozytorów, szczególnie tych tworzących do II wojny światowej, jest niewiele. Oczywiście nie dotyczy to Chopina, kompozytora o zasięgu światowym. Może tylko warto częściej przypominać, że był Polakiem. Karol Szymanowski, znany i nagrywany w miarę często w swojej ojczyźnie, poza nią pojawia się sporadycznie. Świetną promocję polskiej muzyki wykonało w latach 90. wydawnictwo Collins Classics wydając wiele płyt z muzyką Maurycego Moszkowskiego i Franciszka Szarwenki. Niestety w Polsce nie lubimy przyznawać się do ich polskości, a wręcz się ją podważa. Nie do pomyślenia byłoby we Francji zastanawianie się czy twórca urodzony w Alzacji pod koniec XIX w. był Francuzem czy też nie, oraz jakim językiem posługiwał się w domu. Z takimi rozważaniami dotyczącymi Szarwenki czy też Nowowiejskiego spotkałem się natomiast w Polsce. Ten ostatni zresztą jest promowany w Niemczech, jako należący do kręgu „niemieckiej kultury na wschodzie”...

W Polsce niemalże każdy organista musi udowodnić, że jest świetnym specjalistą od Bacha, Mendelssohna, Liszta czy Regera i, co ciekawe, różne uczelnie i instytuty nie widzą nic dziwnego w finansowaniu tego typu nagrań. Natomiast twórczość organowa Nowowiejskiego, z której możemy być dumni, jest wydawana w Niemczech: w CPO nagrania Jerzego Erdmanna, w MDG interpretacja Niemca, Rudolfa Iniga.

Kompozytorem obecnym w światowej fonografii, a jednocześnie całkowicie nieznanym w Polsce, jest Czesław Marek. Jego przeniesienie się do Szwajcarii jeszcze przed wojną spowodowało, że niejako automatycznie został zaliczony w poczet kompozytorów szwajcarskich. Nonszalanckie traktowanie naszej spuścizny muzycznej, jest czymś u nas naturalnym. Cudzoziemskiemu kompozytorowi, który obrabiał za miejsce pobytu Polskę, nie zapomina się, a wręcz podkreśla, jego pochodzenie. Gdy nasz rodak wyjedzie z kraju, natychmiast przypisuje się go do kultury nowego miejsca zamieszkania i zapomina się o nim. O dziwo, Chopina potraktowaliśmy wyjątkowo. A przecież z jego polskością nie jest najlepiej: ojciec Francuz, większość życia spędzona we Francji, wszystkie dzieła opublikowane poza Polską. Czesław Marek skorzystał na zmianie obywatelstwa – doczekał się wielu płyt monograficznych. Karol Rathaus, wybitny Polak, trafił do serii wydawniczej firmy Decca – Muzyka zdegenerowana – Entartete Musik – chyba tylko dlatego, że stał się Amerykaninem. W Polsce jest wciąż zapomniany, nikt go nie wykonuje, a jedyna płyta z jego utworami jaka się dotąd ukazała w Polsce znajduje się w katalo-

gu Acte Préalable. Inny polski Żyd, Józef Koffler, równie utalentowany, o tragicznym życiorysie zakończonym śmiercią z rąk hitlerowców, nie pojawił się w serii Decca choć przecież spełniał wszelkie jej kryteria. Jego postać jest równie tragiczna co kompozytorów czeskich zamkniętych w obozie w Terezynie takich jak Krasa, Schulhoff, Berman czy Haas. O ile jednak ci ostatni byli promowani jeszcze w latach 70. i 80. przez czeskie ministerstwo kultury, o tyle Koffler doczekał się swoich płyt monograficznych dopiero w tym roku. Jako ich wydawca mogę tylko z żalem stwierdzić, że polskie media całkowicie się nimi nie zainteresowały. Od conajmniej dziesięciu lat Polskie Radio ma w swoich archiwach wiele nagrań z jego muzyką – symfonie, koncert fortepianowy, pieśni, kameeralistyka. Ostatnio, chyba by uczcić kompozytora w rocznicę jego śmierci, Polskie Radio wydało... *Wariacje goldbergowskie* w jego opracowaniu na orkiestrę smyczkową.

Nieobecność polskiej kultury muzycznej w mediach i na rynku była dla mnie zawsze nieznośna i zagadkowa. W kontaktach z melomanami z innych krajów musiałem tłumaczyć i wyjaśniać istniejący stan rzeczy, którego sam nie rozumiałem. W drugiej połowie lat 90. zaczęła we mnie dojrzewać idea stworzenia wydawnictwa mającego za cel przywracanie do życia zapomnianej muzyki polskiej. W 1997 r. mogłem zrealizować tę ideę. Pierwszym sukcesem było premierowe nagranie kwartetów fletowego i smyczkowego Franciszka Lessla. Drugi z tych utworów został dopiero co odnaleziony w Bibliotece Narodowej w Paryżu.

Wtedy też cały swój wolny czas poświęciłem na poszukiwania muzyki polskiej w wydawnictwach, bibliotekach i innych zbiorach. Chodziło po pierwsze o stworzenie pewnych priorytetów nagraniowych, następnie zaś o znalezienie materiałów nutowych i wykonawców. To pierwsze okazało się proste – należy nagrywać niemalże wszystko to, co stworzyli Polacy lub ludzie przebywający na terenach, które kiedykolwiek należały do Polski. Większym kłopotem okazało się zdobycie partytur. No i kłopot ostatni, największy – wykonawcy. Polscy artyści z wielkim pobłażaniem, a nawet niechęcią, podchodzą do rodzimej twórczości, choć jej nie znają. Na początku działalności wydawnictwa muzycy starali się kierować mój zapał w stronę sztuki według nich bardziej wartościowej: Bacha, Brahmsa, Beethovena czy Mozarta. Teraz coraz rzadziej przychodzą z takimi propozycjami. Po prostu ci, których zadawała repertuar wyniesiony ze szkoły, idą gdzie indziej. Muszę wyraźnie podkreślić, że katalog wydawnictwa mógłby być co najmniej dwa razy obszerniejszy, gdyby więcej

artystów chciało się poświęcić muzyce polskiej. Dlatego też coraz częściej nawiązujemy współpracę z artystami zagranicznymi. Wydawnictwo zgromadziło wokół siebie grono wybitnych artystów, rozumiejących, że aby zaistnieć w świecie zdominowanym przez wielkie wytwórnie, należy albo z nimi podpisać kontrakt, albo też zrobić coś oryginalnego. Pod koniec roku 1999 założyłem, a w marcu 2000 r. zacząłem wydawać miesięcznik o muzyce poważnej *Muzyka21*. Przyczyną jego powstania był brak możliwości prezentowania osiągnięć Acte Préalable i związanych z nim artystów w innych mediach, w tym państwowych, starających się całkowicie ignorować tę inicjatywę. Działania tego periodyku również przynoszą wymierne korzyści, choć nie w Polsce. To dzięki temu wydawnictwu udało się nawiązać współpracę z MIDEM, z rozgłośniami radiowymi w Europie, Ameryce, Australii i Japonii. Owocuje to zwiększoną promocją polskich muzyków i muzyki.

Wśród polskich kompozytorów, którymi powinniśmy się chwalić przed całym światem jest Ignacy Feliks Dobrzyński. Kolega Chopina, niezwykle utalentowany i jednocześnie płodny kompozytor, jest prawie nieobecny w salach koncertowych czy na płytach kompaktowych. Czy powinniśmy się temu dziwić skoro znany publicysta muzyczny, w nie mniej znanym kiedyś periodyku napisał, że „Dobrzyński skazał się na zapomnienie, pozostał bowiem wierny stylowi klasycyzmu i nie wykorzystał w pełni zdobycy romantyzmu”. A inna wpływowa osobistość ze świata mediów, otrzymawszy najnowsze nagranie *Sekstetu* Dobrzyńskiego w wykonaniu Konstantego Andrzeja Kulki i Cameraty Vistuli stwierdziła „słyszałam, że Kulka nie jest ostatnio w formie”. I to był już koniec kariery tego wybitnego dzieła na antenie Polskiego Radia. Wcałe mu to jednak nie przeszkodziło zaistnieć na antenie australijskiego ABC, amerykańskiego WPRB, a także francuskiego Radia Classique i belgijskiego Radia Klara. Widać więc o złej formie Kulki tam jeszcze nie dotarła. No cóż, jedni do dzieła przykładają „mędrca szkiełko”, inni zaś serce. Kto więc skazał kompozytora na zapomnienie?

Czy Niemcy: Bargiel, Herbeck, Raff, Dessoff, Jenner byli nowocześni? Nie, a jednak nikogo w Niemczech, kraju posiadającym wielu twórców pierwszoplanowych, nie dziwi, że i o tych mniej znanych nie zapomina się w wydawnictwach płytowych.

Wydając dzieła fortepianowe Nowowiejskiego spotkał się z zarzutem czynienia „niedźwiedziej przysługi” Polsce poprzez ukazywanie światu „czwartoligowego” kompozytora. Zawsze zdumiewa jak wielką pewnością siebie

REQUIEM AETERNAM

DONA EIS, DOMINE

III POZNANSKI  
FESTIWAL  
MOZARTOWSKINON  
OMNIS  
MORIAR

HONOROWY PATRONAT MAREK WOŹNIAK MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO RYSZARD GROBELNY PREZYDENT MIASTA POZNANIA



współcześni ferują wyroki. Nowowiejski uczył się w dobrej uczelni, u znanych pedagogów. Jego twórczość spotkała się z uznaniem całego świata, a premierę oratorium *Quo Vadis* entuzjastycznie przyjęła 3-tysięczna publiczność w Amsterdamie. Dzieło było wykonane ponad 140 razy, zaś jego libretto przetłumaczono na 13 języków. Czyżby ludzie w tamtych czasach nie znali się na muzyce? Skoro Polska była krajem zacofanym, dlaczego nagle muzyka ma być nowatorska? Zresztą i nowatorstwo nie zawsze tu pomagało. Koffler przeniósł dodekafonię na grunt polski bardzo wcześnie, ale o tym też nie chcemy pamiętać. Nawet polscy muzykolodzy pochodzenia żydowskiego wolą zauważyć jego wtórność na tle Europy, a nie nowatorstwo na tle Polski. Rathaus święcił triumfy w Niemczech przed dojściem Hitlera do władzy, co dla polskiego Żyda było wielkim osiągnięciem. Kto o tym teraz pamięta? Niewątpliwie wydawnictwa niemieckie, brytyjskie i amerykańskie.

Niczyja to wina, że Polska ma tylko jednego kompozytora naprawdę na miarę światową. Nie znaczy to jednak, że należy przekreślić cały nasz dorobek. Podobny los dotknął prawie wszystkie kraje. Co mają powiedzieć Węgrzy, Finowie, Szwedzi, Szwajcarzy, Duńczycy czy Norwegowie, że o Islandii nie wspomnę? A kraje bałtyckie? Różnica jednak jest taka, że w wymienionych krajach z pietyzmem podchodzi się do własnych dokonania. Litwini czy Białorusini nawet „pozbawiają polskości” naszych twórców i przypisują ich swojej kulturze, by tylko mieli się czym pochwalić. A dlaczego my tak łatwo oddaliśmy Ciurlionisa Litwinom?

Poza Dobrzyńskim Polska miała jeszcze wielu znakomitych kompozytorów w XIX i XX wieku. Byli oni ceniłi poza granicami Polski o czym

świadczą wydania nutowe: Józefa Wieniawskiego, Brzowskiego, Mireckiego, Kleczyńskiego czy Janiewiczza? Interesując się muzyką kameralną tego ostatniego, zadzwoniłem w 1998 r. do wydawcy jego dzieł wszystkich zapytaniem o datę pojawienia się tomu poświęconego muzyce kameralnej. Usłyszałem: „po co panu taka akademicka muzyka?”. Niezrozumiały sposób zachęcania potencjalnego klienta i reklamowania pracy wykonywanej za pieniądze podatnika. Nasuwa się od razu pytanie dlaczego ta „akademicka” muzyka sprzedawana jest po 120 zł za wolumin? Muzyka kameralna, zapowiedziana na 1999 r., do dziś nie ukazała się...

Można by sądzić, że uczeń Rimskiego-Korsakowa i jednocześnie nauczyciel Lutosławskiego jest ciekawym obiektem do badań? Nie w Polsce. Witold Maliszewski, bo o nim tu mowa, pozostaje nieznanymi. A przecież PWM dysponuje jego *IV Symfonią*, a i większość spuścizny po nim jest na wyciągnięcie ręki.

Czy warto przeznaczać polskie środki na pracę naukową pod tytułem „Percepcja muzyki francuskiej w Polsce pod koniec XIX wieku” zamiast na zbadanie spuścizny po Henryku Kowalskim czy Edwardzie Wolffie, która najprawdopodobniej znajduje się we Francji?

Ktoś kiedyś powiedział, „żeby nam się chciało chcieć”...

Firma Marco Polo wydała monumentalną *I Symfonię* brytyjczyka Havergala Briana, która rozeszła się w 15.000 nakładzie. Dlaczego więc nie sięgniemy po spuściznę po Apolinarym Szelucie, autorze ponad 20 symfonii? Czy są złe? A kto to może wiedzieć? Brian też był zły dopóki nie zaczęto go wydawać. Niemieccy, włoscy, francuscy, brytyjscy, skandynawscy, rosyjscy czy

czescy kompozytorzy pokroju wyżej wymienionych dawno już weszli do katalogów firm fonograficznych, i to nie tylko swoich rodzimych krajów. A gdzie są Polacy? Każdy powód jest dobry by ich zdyskwalifikować. A to którzy należą do czwartej ligi, inny znów został zdyskwalifikowany przez skrzypka „nie w formie”, kolejny sam się skazał na zapomnienie, a cała plejada kompozytorów, których dzieła spoczywają spokojnie w polskich bibliotekach utrzymywanych z podatków, nikogo nie interesuje. Jeśli to za mało, można również skrytykować wykonawcę. W innych krajach każde pojawienie się nowego dzieła spotyka się z zainteresowaniem, a nawet entuzjazmem, co jego odkrywcem uświadamia ważność ich misji. W Polsce w takim wypadku narzeka się na niestylowe i nieciekawe wykonanie. Skąd jednak recenzenci mogą wiedzieć jak należy tę muzykę wykonywać skoro artysta właśnie ją odkrył? Również i artysta, skoro nie wyniósł ze szkoły, z przyczyn oczywistych, odpowiedniej wiedzy, być może w swoich poszukiwaniach błądzi. Aby się o tym przekonać, dzieło musi zaistnieć na dłużej, musi być grywane przez innych by się wreszcie jakaś szkoła jego wykonywania wykrystalizowała. Niestety, u nas nie daje się tej szansy ani dziełu, ani wykonawcy. Niemiłosierna krytyka już przy pierwszym wykonaniu czy nagraniu zniechęca i tylko ktoś naprawdę wytrwały będzie dalej podążał obranym ślakiem. Ale czy zachęci innych do tego? Rozumiem jednak taką niechęć wśród polskich specjalistów: nie ma z czym porównać (bo to nagranie premierowe), nie ma od kogo odpisać. A wtedy łatwiej jest skrytykować album płytowy przedstawiający miesiące czy lata ciężkiej pracy z powodu literówki w nazwisku, błędu w dacie urodzenia, etc. niż samemu rzetelnie opisać twórczość

kompozytora, lub wykonanie artysty. A że przy okazji popełnia się te same błędy... Może częściej krytycy powinni porównywać się z Hanslickiem czy Kornoldem.

Pełne sale podczas promocji nowych płyt z zapomnianą muzyką świadczą, że jest zapotrzebowanie na taki repertuar zarówno w Polsce, jak i innych krajach.

Niedawno na światowym rynku pojawiło się kolejne polskie nazwisko – Zygmunt Stojowski. W początkowym okresie naszej działalności wydawniczej spotkałem się z opinią pewnego specjalisty, że większość spuścizny po Stojowskim zaginęła. Teraz, dzięki pracom Amerykanina Josepha Hertera, można dowiedzieć się, że niemalże wszystko co Stojowski napisał i wydał nie tylko zachowało się ale i jest łatwo dostępne. Wystarczy sięgnąć po partytury i grać. Tak właśnie uczynił Jonathan Plowright i nagrał jego dwa koncerty fortepianowe i utwory solowe. Znany polski dyrygent stwierdził publicznie, że muzyka Stojowskiego nie przetrwała próby czasu. Na szczęście pianista i wydawca nie znali tej wypowiedzi i dwie wspaniałe płyty z muzyką Stojowskiego są dostępne w Hyperionie. Również nasze wydawnictwo dołączyło do promotorów muzyki Stojowskiego wydając jego *Sonatę skrzypcową*. Nie możemy wymagać by każdy cudzoziemiec chciał grać naszą muzykę, szczególnie, gdy my ich do tego nie zachęcamy, ani też sami jej nie promujemy. Skoro polscy artyści jeżdżą po świecie z obcym repertuarem, to jak cudzoziemcy mogą się nią zainteresować? Niedawno Chandos wydał płyty z muzyką symfoniczną Karłowicza. Po mojej interwencji przestali go reklamować jako kompozytora... czeskiego.

Prawie każdy artysta przyjeżdżający na koncerty do Polski gra coś z repertuaru swojego kraju. W tym samym czasie nasi artyści, często finansowani przez Ministerstwo Kultury, wyjeżdżają w świat by grać... Beethovena lub Czajkowskiego. W pewnym sensie mogą to zrozumieć – przez jakiś czas byli to nasi rodacy. Gdyby tylko jeszcze Austriacy zechcieli pamiętać, że przez wiele lat ich rodakiem był Żeleński, Rosjanie, że Melcer, a Niemcy, że Opieński... Czy rzeczywiście po to Ministerstwo Kultury dysponuje pieniędzmi polskiego podatnika by finansować rosyjskie orkiestry grające rosyjski repertuar w Polsce lub orkiestry polskie grające taki właśnie repertuar w USA?

Od dłuższego już czasu Ministerstwo Kultury finansuje wydawanie dzieł Lutostawskiego przez Naxos. Wydając ogromne pieniądze na to przedsięwzięcie warto przyjrzeć się z bliska, co za to otrzymujemy. Nie można mieć pre-

tensi do Naxosu, że nie rozróżnia polskich liter od czeskich, myli fakty lub nazwy. Ktoś jednak z naszej strony za dysponował pieniędzmi podatnika, może więc powinien również sprawdzić, czy zadanie zostało wykonane poprawnie? Nie wyobrażam sobie, by francuskie ministerstwo dotowało zagraniczną wytwórnię oraz by na dodatek akceptowało tego typu fuszerki. Oczywiście są to przypadki odosobnione ale tylko dlatego, że muzyka nasza jest nieobecna na światowym rynku fonograficznym. Szkoda jednak, że dzięki polskiemu Ministerstwu Kultury i Naxosowi można się dowiedzieć, że Ilfakowiczówna była... Litwinką.

Niedawno, dyrektor Filharmonii Narodowej Antoni Wit skarżył się publicznie, że ma niewielką możliwość wpływania na wybitnych artystów co do ich repertuaru. Smutne to, iż mając do dyspozycji budżet ponad 20. milionowy jest się bezradnym. I dlatego muszę pogratulować Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu, które nakloniło światowej klasy artystę, Christiana Lindberga, do grania muzyki polskiej tu, w Krakowie.

Zdaję sobie sprawę, że stan polskiej muzyki został tu nakreślony w czarnych barwach. Wszystko to co powiedziane można odrzucić i postępować jak dotychczas. Nas na szczęście to nie zniechęca, a wręcz przeciwnie, zmusza do jeszcze większego wysiłku. Zauważamy zmiany na lepsze, być może dzięki naszej działalności. W przeciągu 8 lat wydaliśmy bez żadnej dotacji prawie 150 płyt, z czego co najmniej 110 w części lub w całości składa się z dzieł nagranych po raz pierwszy. Dzięki naszemu wydawnictwu pojawiły się w światowej fonografii na trwałe utwory ponad stu polskich kompozytorów. Również kilku obcych twórców doczekalo się swoich premier światowych w Acte Préalable: Francuz Senallié, Norweg Tellefsen, Włoch Cesti, Białorusinka Gorełowa. Także oratorium *Św. Kazimierz, Król Polski* Aleksandra Scarlattiego miało premierę światową w naszym wydawnictwie. Rozpoczęliśmy ponad 30 nagrań, będących kontynuacją rozpoczętych serii lub też rozpoczynających nowe. Nasze zbiory nutowe kompletowane od ośmiu lat zawierają setki partytur dzieł nigdy nie nagranych, które z czasem planujemy wydać. Coraz więcej artystów z nami współpracujących nie tylko włącza przez nas odkrywane utwory do swego repertuaru koncertowego, ale również przekazuje je swoim uczniom. Wierzę, że kierunek wyznaczony przez działania zagranicznej firmy, jaką jest Acte Préalable, zostanie jednak podjęty przez innych, że wreszcie nastanie moda na to co polskie nie tylko w branży spożywczej, ale i kulturalnej. Inaczej Polska już teraz powin-

na przejść na język angielski, znacznie bardziej przydający się w życiu i zapewniający dostęp do karier niemalże w każdym kraju na świecie.

Sytuacja Polski, członka Unii Europejskiej, nastraja optymistycznie. Łatwiej jest teraz dotrzeć do klienta w Belgii niż w województwie dolnośląskim. Brak wszelkich barier przy eksporcie i większa kompetencja sprzedawców w krajach starej Unii sprawiają, że więcej płyt trafia tam do sklepów niż w Polsce. Właśnie wydany pierwszy wolumin dzieł fortepianowych Statkowskiego szybciej trafił do melomana w Europie Zachodniej, Japonii i USA niż w Warszawie. Wraz z po raz pierwszy nagrany dziełami fortepianowymi Fanny Mendelssohn z okazji jej 200 rocznicy urodzin będą te albumy miały swoją premierę fonograficzną w radiach WPRB w USA, MDR w Niemczech, Radiu Klara w Belgii. Z polskich rozgłośni zajmujących się muzyką poważną jedynie Radio Koszalin zainteresowało się tymi nagraniami.

Muzyka jest jedną z niewielu sztuk, której zwykły śmiertelnik nie jest w stanie poznać bez pomocy pośrednika – wykonawcy. I chyba jedyną, w której krytyk ma tak wielki wpływ na odbiorcę. Pomimo druzgocącej oceny krytyków, *Harry Potter* jest bestsellerem. Wiele filmów niemilosiernie potraktowanych przez krytykę staje się przebojami kasowymi. Różnica polega jednak na tym, że w przypadku muzyki wystarczy skrytykować twórcę lub jego dzieło, by wykonawca stracił wszelką ochotę do jego grania, nauczyciel do przekazywania go uczniowi. Tym sposobem dzieło popada w zapomnienie. Bez względu na krytykę, dzieło materialne istnieje i każde pokolenie może się przekonać, jakie ono jest. Nie dotyczy to muzyki. Niepochlebna informacja na temat twórcy czy dzieła jest przekazywana z pokolenia na pokolenie bez weryfikacji. W sztukach materialnych podchodzimy z pietyzmem do spuścizny po przodkach. A przecież polskie malarstwo również jest wtórne i tylko jeden obraz mamy na miarę światową – *Damę z łasiczką*. Dlaczego utrzymujemy muzea z całą tą „wtórną” twórczością? Czy nie lepiej w warszawskim Muzeum Narodowym otworzyć hipermarket, a na Wawelu Disneyland? Nie, gdyż cała ta spuścizna dowodzi naszej odrębności. Najwyższy już czas byśmy w ten sposób potraktowali nasze dzieła muzyczne. Inaczej cudzoziemcy wciąż będą mieli wrażenie, że muzyka polska to 800 lat próżni, Chopin, 100 lat próżni i Penderecki. A przecież ci wielcy kompozytorzy nigdy by nie zaistnieli bez całej plejady twórców być może mniej ważnych, ale bez których określenie „kultura polska” nie miałoby sensu. ❁

# Laboratorium Muzyki Współczesnej

Dyrektor artystyczny ♦ *Artistic Director*  
**MARIAN BORKOWSKI**  
Warszawa,  
1-4 grudnia 2005

**Laboratory  
of Contemporary  
Music**



Czwartek, 1 grudnia 2005, godz. 19.00  
Akademia Muzyczna im. F. Chopina, ul. Okólnik 2, Sala Koncertowa  
*Thursday, December 1, 2005, 7.00 p.m.*  
*Chopin Academy of Music, 2, Okólnik Str., Concert Hall*

József Örményi – fortepian ♦ piano  
Anna Sikorzak-Olek – harfa ♦ harp  
Stanisław Skoczyński – perkusja ♦ percussion  
Orkiestra Kameralna LEOPOLIS (Lwów, Ukraina)  
♦ 'LEOPOLIS' Chamber Orchestra (Lviv, Ukraine)  
Roman Rewakowicz – dyrygent ♦ conductor  
MAREK STACHOWSKI ♦ IGOR SZCZERBAKOW ♦  
STANISŁAW MORYTO ♦ WALENTIN SILWESTROW ♦

Piątek, 2 grudnia 2005, godz. 10.00  
Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, ul. Elektoralna 12, Biblioteka  
*Friday, December 2, 2005, 10.00 a.m.*  
*The Mazovian Centre of Culture and Art, 12, Elektoralna Str., Library*

Panel dyskusyjny ♦ *Discussion panel*  
**Nowa muzyka: kryzys czy transformacja?**  
♦ *New music: crisis or transformation?*  
Prowadzenie ♦ *Leadership*: prof. Zbigniew Bargielski  
Udział biorą ♦ *Participants*: prof. dr hab. Stanisław Dąbek,  
prof. dr hab. Tadeusz Kobierzycki, prof. dr hab. Leon Markiewicz,  
prof. Marcin Błażewicz, dr hab. Magdalena Dziadek, mgr Waldemar Miksa

Piątek, 2 grudnia 2005, godz. 16.00  
Dom Studencki, 'Dziekanka', ul. Krakowskie Przedmieście 58/60, Sala Koncertowa  
*Friday, December 2, 2005, 16.00 p.m.*  
*'Dziekanka' Dormitory, 58/60, Krakowskie Przedmieście Str., Concert Hall*

Marcin Wierzbicki – komputery, projekcja dźwięku ♦ *computers, sound projection*  
Aleksander Gabrys – kontrabas ♦ *double bass*  
Zofia Dowgiałło – harfa ♦ *harp*  
Paweł Nowicki – wibrafon ♦ *vibraphone*  
Anna Lubanska – mezzosopran ♦ *mezzosoprano*  
Michał Siciński – klarnet ♦ *clarinet*  
OCTAVIAN NEMESCU ♦ DOROTA DYWAŃSKA ♦  
MARCIN WIERZBICKI ♦ THOMAS KESSLER ♦ RYSZARD OSADA ♦  
JEAJOON RYU ♦ PAWEŁ ŁUKASZEWSKI

Piątek, 2 grudnia 2005, godz. 19.00  
Akademia Muzyczna im. F. Chopina, ul. Okólnik 2, Sala Koncertowa  
*Friday, December 2, 2005, 19.00 p.m.*  
*Chopin Academy of Music, 2, Okólnik Str., Concert Hall*

EUROPEAN FINE ARTS TRIO, Berlin  
Tomasz Tomaszewski – skrzypce ♦ *violin*  
Pi-Chin Chien – wiolonczela ♦ *cello*  
François Killian – fortepian ♦ *piano*  
Mario Caroli (Włochy ♦ *Italy*) – flet ♦ *flute*  
JOACHIM OLUKSIŃSKI ♦ ARTUR MALAWSKI ♦ JASON ECKARDT ♦  
KAJUA SAARIAHO ♦ SALVATORE SCIARRINO ♦ FRANCO DONATONI

Sobota, 3 grudnia 2005, godz. 10.00  
Akademia Muzyczna im. F. Chopina, ul. Okólnik 2, Sala Senatu  
*Saturday, December 3, 2005, 10.00 a.m.*  
*Chopin Academy of Music, 2, Okólnik Str., Senate Hall*

Debata ♦ *Debate*  
**W poszukiwaniu nowej formy**  
♦ *In search of a new form*  
Moderator: prof. dr hab. Alicja Jarzębska  
Udział biorą ♦ *Participants*:  
prof. dr hab. Marek Podhajski, prof. dr Marta Szoka,  
prof. dr Anna Nowak, prof. Andrzej Dziadek,  
prof. Ryszard Klisowski, ad. dr Alicja Gronau-Osińska

Sobota, 3 grudnia 2005, godz. 16.00  
Centrum Olimpijskie, ul. Wybrzeże Gdyńskie 4  
*Saturday, December 3, 2005, 16.00 p.m.*  
*Olympic Centre, 4, Wybrzeże Gdyńska Str.*

Mirosław Pokrzywiński – klarnet, klarnet basowy  
♦ *clarinet, bass clarinet*  
Michał Zielinski – wiolonczela ♦ *cello*  
WARSZAWSKI KWINTET AKORDEONOWY  
♦ *WARSAW ACCORDION QUINTET*:  
Maciej Kandefer, Jarosław Kuter, Magdalena Igras,  
Mirosław Mozol, Tomasz Holzina  
Izabela Paszkiewicz Posańska – fortepian ♦ *piano*  
KWARTLUDIUM:  
Paweł Nowicki – wibrafon, marimba, kotły  
♦ *vibraphone, marimbaphone, timpani*  
Piotr Nowicki – fortepian ♦ *piano*  
Dagna Sadkowska – skrzypce ♦ *violin*  
Michał Górczyński – klarnet, klarnet basowy ♦ *clarinet, bass clarinet*  
JESÚS VILLA ROJO ♦ MIKOŁAJ MAJKUSIAK ♦  
BRONISŁAW KAZIMIERZ PRZYBYLSKI ♦ MARIA POKRZYWIŃSKA ♦  
BORIS ALVARADO ♦ SEWERYN ŚCIBOR ♦ ALEKSANDER KOŚCIOŹ

Sobota, 3 grudnia 2005, godz. 19.00  
Katedra Warszawsko-Praska św. Floriana, ul. Floriańska 3  
*Saturday, December 3, 2005, 19.00 p.m.*  
*St. Florian Praga Cathedral, Warsaw, 3, Floriańska Str.*

Jan Bartłomiej Bokszczanin – organy ♦ *organ*  
POLSKI CHOR KAMERALNY  
♦ *POLISH CHAMBER CHOIR*  
SCHOLA CANTORUM GEDANENSIS  
Jan Łukaszeński – dyrygent ♦ *conductor*  
PETR EBEN ♦ VYTAUTAS MIŠKINIS ♦ MIŁOŠZ BEMBINOW ♦  
BARTOSZ KOWALSKI-BANASEWICZ ♦ OLGA HANS ♦  
WOJCIECH BLECHARZ ♦ MARIAN SAWA ♦ HEINRICH POOS ♦  
ALICJA GRONAU

Niedziela, 4 grudnia 2005, godz. 12.00  
Dom Studencki, 'Dziekanka', ul. Krakowskie Przedmieście 58/60, Sala Koncertowa  
*Sunday, December 4, 2005, 12.00 a.m.*  
*'Dziekanka' Dormitory, 58/60, Krakowskie Przedmieście Str., Concert Hall*

Edyta Fil – flet ♦ *flute*  
Artur Pachlewski – klarnet ♦ *clarinet*  
Tomasz Strahl – wiolonczela ♦ *cello*  
Joanna Chtkovicz – wiolonczela ♦ *cello*  
Mariusz Wysocki – wiolonczela ♦ *cello*  
Zofia Dowgiałło – harfa ♦ *harp*  
Grzegorz Jastrzębski – fortepian ♦ *piano*  
Szabolcs Eszterny – fortepian ♦ *piano*  
Maciej Piszek – fortepian ♦ *piano*  
SUNG-JAE LEE ♦ ADRIAN MOCIULSKI ♦  
ALESSANDRA CICCAGLIONI ♦ WERONIKA RATUSIŃSKA ♦  
LOJZE LEBIČ ♦ ALDONA NAWROCKA ♦ BRUNO MANTOVANI

Niedziela, 4 grudnia 2005, godz. 16.00  
Kościół Ewangelicko-Augsburski św. Trójcy, Plac Małachowskiego 1  
*Sunday, December 4, 2005, 4.00 p.m.*  
*The Holy Trinity Evangelical-Augsburg Church, 1, Malachowski Square*

Patrycja Piekutowska – skrzypce ♦ *violin*  
Jerzy Dziubiński – organy ♦ *organ*  
Orkiestra Miasta Tychy AUKSO  
♦ *AUKSO Tychy City Orchestra*  
Marek Moś – dyrygent ♦ *conductor*  
EDWARD BOGUSŁAWSKI ♦ ANDRZEJ DZIADEK ♦ EDWARD  
PAŁŁASZ ♦ MIKOŁAJ GÓRECKI ♦ ALEKSANDER LASON

Niedziela, 4 grudnia 2005, godz. 19.00  
Polskie Radio, Studio Koncertowe im. W. Lutosławskiego,  
ul. Woronicza 17  
*Sunday, December 4, 2005, 7.00 p.m.*  
*Polish Radio, Lutoslawski Concert Studio, 17, Woronicza Str.*

Anna Mikołajczyk-Niewiedzial – sopran ♦ *soprano*  
Marta Klimarsa – marimbafon ♦ *marimbaphone*  
Chór Katedry Warszawsko-Praskiej MUSICA SACRA  
♦ *MUSICA SACRA Warsaw-Praga Cathedral Choir*  
Paweł Łukaszeński – przygotowanie chóru ♦ *preparation of the choir*  
CHÓR AKADEMICKI UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO  
♦ *WARSAW UNIVERSITY CHOIR*  
Irina Bogdanovitch – przygotowanie chóru ♦ *preparation of the choir*  
POLSKA ORKIESTRA RADIOWA  
♦ *POLISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA*  
Piotr Borkowski – dyrygent ♦ *conductor*  
TADEUSZ BAIRD ♦ MARCIN BŁAŻEWICZ ♦  
WOJCIECH ŁUKASZEWSKI ♦ MARIAN BORKOWSKI

Festiwal odbywa się pod patronatem honorowym Ministra Kultury Pana Kazimierza Michała Ujazdowskiego ♦ *The Festival is held under the honorary patronage of the Minister of Culture Kazimierz Michał Ujazdowski*  
Festiwal jest członkiem European Conference of Promoters of New Music w Amsterdamie ♦ *The Festival is affiliated with European Conference of Promoters of New Music in Amsterdam*

ORGANIZATOR ♦ ORGANIZER  
Stowarzyszenie „Laboratorium Muzyki Współczesnej”  
♦ *Laboratory of Contemporary Music Association*  
WSPÓLORGANIZATORZY ♦ CO-ORGANIZERS:  
Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki  
♦ *The Mazovian Centre of Culture and Art*  
Akademia Muzyczna im. F. Chopina  
♦ *Chopin Academy of Music, Warsaw*  
Polskie Radio S.A. ♦ *Polish Radio, Warsaw*  
Stowarzyszenie „Musica Sacra” ♦ *Musica Sacra Association*  
Polski Komitet Olimpijski ♦ *Polish Olympic Committee*  
Parafia św. Floriana ♦ *St. Florian Parish*

PATRONAT MEDIALNY:  
♦ *Radio Warszawsko-Praga*  
♦ *The Warsaw Voice* ♦ *Muzyka21*  
PARTNER:  
♦ *Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable*  
♦ *START Hotel PORTOS*  
DYREKTOR ORGANIZACYJNY ♦ *DIRECTOR FOR ORGANISATIONAL MATTERS*: Paweł Łukaszeński  
SEKRETARZ ARTYSTYCZNY ♦ *SECRETARY FOR ARTISTIC MATTERS*: Wojciech Blecharz  
SEKRETARZ ORGANIZACYJNY ♦ *SECRETARY FOR ORGANISATIONAL MATTERS*: Franciszek Kubicki

SPONSORZY ♦ SPONSORS  
♦ Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury  
♦ *Urząd Miasta Stołecznego Warszawy*  
♦ *Fundusz Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS*  
♦ *Specjalne podziękowania dla:*  
ks. abp dra Sławoja Leszka Głódź – Biskupa Warszawsko-Praskiego,  
ks. dra Włodzimierza Nasta – proboszcza Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego Św. Trójcy w Warszawie,  
pana Adama Pietronia z Polskiego Komitetu Olimpijskiego

## Palcem po płycie

# Najważniejsze wydarzenie operowe tego roku?!



Na „czarnym rynku” ceny biletów na salzburskie przedstawienie *La Traviata* osiągały ceny astronomiczne, ale zdesperowani fani dzielnie czekali i płacili. Jeden z nich w zamian za bilet oferował nawet dwutygodniowy rejs na Karaiby. Wszyscy chcieli jednego: dostać się na pierwszy, premierowy wieczór nowej inscenizacji opery Verdiego.



**GIUSEPPE VERDI**  
1813-1901

### La Traviata

Anna Netrebko (*Violetta*); Rolando Villazón (*Alfredo Germont*)  
Helene Schneiderman (*Flora*); Diane Pilcher (*Annina*); Thomas Hampson (*Giorgio Germont*), etc.  
Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor  
Wiener Philharmoniker  
Carlo Rizzi, dyrygent  
Deutsche Grammophon 477 593-6 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 126'13", 2CD •  
dystr.: Universal Music Polska



Przedstawienie Willego Deckera w Grosse Festspielhaus uznane zostało za najważniejsze wydarzenie tegorocznego festiwalu, jeszcze zanim uniosła się kurtyna. Nic dziwnego, że po premierze, na następne przedstawienia wszystkie bilety wykupione były na tydzień wcześniej. Z szansy uwiecznienia tego przedstawienia skorzystała firma Deutsche Grammophon, która nagrała wszystkie siedem spektakli i wydała z nich przepiękny album o jakości nagrania studyjnego.

Gwiazdami salzburskich przedstawień byli: Anna Netrebko i Rolando Villazón, którzy chwycili za serce wszystkich miłośników opery. Widzowie komentując to niezwykle wydarzenie opowiadali nie o *Traviacie*, lecz o

„show Netrebko” oraz o możliwości usłyszenia „jednego z najlepszych młodych tenorów naszych czasów”. Oboje śpiewacy mieli już okazję występować wspólnie w tym utworze w Operze Bawarskiej, w *Romeo i Julii* Gounoda w Los Angeles czy w *L'elisir d'amore* w Wiedniu, wywołując za każdym razem prawdziwą euforię entuzjazmu wśród słuchaczy. Prasa szybko obwołała ich „wymarzoną parą opery”, a publiczność pokochała miłością odwzajemnioną. Oczekiwania w stosunku do tego przedstawienia były ogromne. „Wszystkie oczy zwrócone były na Annę” – pisała Berliner Morgenpost, a Anna nie zawiodła publiczności i krytyków. Okazało się, że rosyjska sopranistka jest wybitną i charyzmatyczną artystką, która otworzy świat opery nowym słuchaczom. Poza nielicznymi wyjątkami, międzynarodowa krytyka chwaliła jej wokalne umiejętności, wyróżniając „mocny i czysty jak dzwon głos”, „prosty liryzm koloratury” i „blask złota w jej głosie”. Neue Zürcher Zeitung trafił w sedno pisząc, że „Anna Netrebko ma nadzwyczajny głos. Jej sopran wypływa z głębi i rozprzestrzenia się bogactwem rezonansu, kierując się ku punktowi ciężkości. Jej timbre: gęsty i bogaty w alikwoty, pozwalała jej na całkowite otwarcie się i siłę, ale także osiągnięcie inten-

sywności brzmienia w cichych pasażach”. Jednak swoje umiejętności przede wszystkim wykorzystuje do subtelnego wyrażania i różnicowania emocji oraz przekazywania muzycznych pomysłów dyrygenta. Podobnie krytyk z Le Monde zauważa, że Netrebko, która jest już związana ekskluzywnym kontraktem z DG, ukazuje w prosty sposób i bardzo czytelnie tragedię Violetty, i „robi to z ogromną naturalnością”. „Jej sopran nie ma żadnych wad. (...) Violetta zagrała dokładnie tak, jak to sobie wymyślił dyrygent: była twarda i cierpka jak współczesna kobieta, uniesiona chęcią życia w momencie, gdy jej czas już się kończył... On (Villazón) wręcz urodził się na scenie, jego wykonanie było żywe...” – napisał krytyk Financial Times. Natomiast w New York Sun czytamy: „Ze swoim talentem i tajemniczym spojrzeniem ona ma świat u swych stóp... Jest śpiewaczką i znakomitą aktorką, widząc ją myślisz nie o Annie Netrebko ale o Violetcie... Rzadko można spotkać się z tak doskonale wyrażoną udręką. Netrebko szamocze się, wyrwa ci serce, bez tanich chwytów... To świadczy o jej perfekcjonizmie. (...) Ten wieczór był niezapomnianym doświadczeniem”.

W przedstawieniu Netrebko godnie towarzyszył Rolando Villazón.

Obdarzony naturalnym talentem aktorskim swoją grą wrył się głęboko w pamięć salzburskiej publiczności. Znakomicie prezentujący się na scenie i bardzo przystojny, niezwykle wzruszająco sportretował bohatera. Talent aktorski znakomicie połączył z ogromną wrażliwością wokalną. „Rolando Villazón, jako Alfredo Germont, kochał Violetty... także nadaje koloryt całemu przedstawieniu swoją szczególną elastycznością, zwinnością wokalną, jasnością i wszechstronnym bel canto, z którego potrafi wydobyć całą paletę wartości ekspresyjnych: od lirycznej ekstazy po bohaterski okrzyk” – pisze krytyk z Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Tegoroczny Festiwal w Salzburgu gościł także czołowego amerykańskiego barytona Thomasa Hampsona, śpiewaka doskonale znanego z niezwykle starannego doboru ról do swojego repertuaru. Jego rola cieszyła się ogromnym uznaniem tym bardziej, że zadał o każdy najmniejszy detal. Jego scena z Violetta w II akcie została uznana za jedną z niezapomnianych chwil przedstawienia. Wieczór zakończył szaleńcy aplauz publiczności i długa owacja na stojąco.

W sumie dostaliśmy jedno z lepszych nagrań operowych ostatnich lat, gdzie możemy posłuchać współcześnie najlepszych i najpopularniejszych śpiewaków. W niedługim czasie nagranie to ukaże się w formie filmowej na DVD, gdzie poznamy też wizualną stronę tej realizacji, którą bardzo ciekawie pokazują umieszczone w książeczce zdjęcia. Warto zainteresować się tym nagraniem, bowiem oprócz wysokiej wartości muzycznej jest bardzo pięknie wydane.



G. Verdi – *La Traviata*  
Anna Netrebko  
fot.: Klaus Lefebvre/DG

Angelika Przeździeń



### LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

**Symfonie nr 4 i 5**  
Minnesota Orchestra  
Osmo Vänskä, dyrygent  
BIS SACD-1416 • w. 2004, n. 2004 • SACD, 67'03"



Królestwo symfonii Beethovena zdobywano już wielokrotnie. Wspañale armie prowadzili wielcy generałowie (Karajan, Bruno Walter, Bernstein, Abbado, Rattle) oraz rewolucyjni (Gardiner, Norington). Každy na swój sposób, choć w różnym wymiarze, dołożył coś do tych dzieł. Tym razem, z legendarnymi kompozycjami zmierzyl się Osmo Vänskä – od niedawna związany z Minnesota Orchestra. Przed dwoma laty Fin zapowiedział, że uczyni z tej orkiestry jeden z najlepszych amerykańskich zespołówn symfonicznych. Długo nie musieliśmy czekać. Niniejsze nagranie jest tego najlepszym dowodem.

Kiedy świat dowiedzial się o planach wydania przez symfoników z Minnesoty kompletu symfonii Beethovena, istotne stało się pytanie, która droga pójdzie Vänskä? Czy jego Beethoven będzie bardziej konserwatywny, a więc zaimpregnowany, narcystyczny, monumentalny, majestatyczny, zamaszysty, czy może wyrwany z zakłętego kręgu tradycji, bardziej motoryczny, żywy, odbrazowiony, odchudzony. Okazalo się, że ani jedno, ani drugie, choć i jedno, i drugie zarazem. Paradoks? Nie do końca.

Vänskä udowadnia, że niekonierniecznie trzeba gardinerowskiej koncepcji „odchudzonej” orkiestry, aby osiągnąć lepszą precyzję, zwrotność oraz większą dbałość o siłę dźwięku i jego barwę. Najbardziej nadzwyczajnym w jego interpretacji jest zakres dynamiki, jaki osiąga orkiestra. Niezwykłe rzadko można usłyszeć, aby tak duży skład zagrał prawdziwe piano, czy wręcz pianissimo. Można by rzec, że są w tej materii bardziej dokładni aniżeli zespoły grające na instrumentach z epoki. Imponujące smyczki, nadzwyczajne drewno (szczególnie fagoty), pełna kontrola i spontaniczność wynikają z niebywałego zgrania muzyków. Dynamika służy też

dyrygentowi do zbalansowania poszczególwynch sekcji orkiestry. Bardzo czytelne jest to w finale Piątej, kiedy figuracje smyczków zachowują jasne, tematyczne znaczenie, dęte drewniane wyraźnie przenikają główna melodia, a blacha majestatycznie króluję ponad wszystkim. Warto również zwrócić uwagę, jak Vänskä potrafi uchwycić pogodnego Beethovena i jego muzyczny humor w *Scherzo* i w końcówce Czwartej Symfonii.

Dobór temp nie jest zaskoczeniem, nie są one ani zbyt szybkie, ani zbyt wolne. Cóż, znaki metronomu są ważne, ale nie obowiązkowe. Jedno jest pewne, Vänskä nie oswaja dzikości Beethovena. Umiarkowane tempo *Scherza* w Czwartej może być pewną niespodzianką, ale dodanie nyskopom mocniejszego akcentu w pełni usprawiedliwia tę decyzję. Trio ze *Scherza* Piątej jest wyjątkowo ekscytujące i chyba nigdy lepiej było zagrane.

Czyżby Beethoven XXI wieku miał być Finem?

Robert Majewski



### LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

**Sonaty fortepianowe nr 1, 2, 3, 19, 20**

Ronald Brautigam, fortepian  
BIS SACD-1363 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 81'04"  
★★★★★

Przed nami druga pozycja z katalogu wydawnictwa BIS z sonatami Beethovena wykonywanymi przez Ronalda Brautigama na instrumencie z epoki. Muzyk pochylil się nad wczesną twórczością klasyka nagrywając trzy sonaty z op. 2 i dwie z op. 49 (te ostatnie powstały tuż po op. 2, wbrew temu co sugeruje numeracja). Kontynuując pierwszy album wysoko oceniony przez krytykę, a recenzowany w kwietniowym numerze Muzyka21, Ronald Brautigam nie zmienia swojej wizji sonat. Znowu mamy do czynienia z mistrzowsko zbudowaną formą, precyzją techniczną, wysublimowaną emocjonalnością, jednym słowem ideałem pianistycznym. Ale czy na pewno, w całej rozciągłości?

Pośród konkurencji Ronald Brautigam wyrasta znacznie ponad

przeciętność. Już sam wybór instrumentu i decyzja o przedsięwzięciu, które ma przedstawić całą solową twórczość fortepianową Ludwiga van Beethovena (podkreślę – całość – nie same sonaty), każe na niego zwrócić uwagę. Do tego dochodzi dynamiczna osobowość sceniczna, która w jego produkcjach owocuje bardzo zwartą formą, sprężystym, pełnym wewnętrznego napięcia uderzeniem. Pianista posługuje się dość bogatą paletą kolorystyczną, co na pewno ułatwia mu sam instrument, pięknie brzmiący ze swej natury. Zastanawiam się, czy tak wspaniale pod jego palcami kształtowałyby się sonaty zagrane na Steinway’u. Liczne szczegóły, na które zwykliśmy zwracać uwagę u pianistów używających instrumentu współczesnego, pozostają niezauważone u grających na „fortepiano”. Przy bliższym wsłuchaniu się w produkcję Ronalda Brautigama, można dostrzec różne niedopracowane drobiazy. Są to np. pośpieszne tempa nie pozwalające w sposób doskonały zamknąć skądinąd pięknie prowadzonej frazy w częściach szybkich sonat (tego problemu nie ma w częściach wolnych). Prawdą jest, że „fortepiano” pozwala łatwiej nakreślić osobowość pianistyczną, jego dźwięk i barwa są bardzo oryginalne, bardziej zapadają w pamięć. To jest atut, który ciałę jeszcze, wszystkie propozycje tego typu – czyli wykonania na instrumentach z epoki – wynosi ponad przeciętność. Wprawdzie jest ich coraz więcej, ale každy instrument niesie w przestrzeń swoje bardzo indywidualne brzmienie. To pozwala tych wykonani słuchać z rosnącym zainteresowaniem.

Mnie w większości nagrań na „fortepiano” brakuje szczególnej kultury dźwiękowej. Pianisci wykorzystują naturę instrumentu, barwa nie jest wynikiem sposobu dotykania klawiszy, a zasługą samego „fortepiano”. Ronalda Brautigama cenię bardzo wysoko. Wyróżnia się jako wirtuoz tego instrumentu, ma wyraźną osobowość sceniczną i swój przekaz twórczości Beethovena. Pianista był licznie nagradzany za swoje dokonania, wysoko oceniono jego pomysły na Haydna i Mozarta, teraz oczekujemy na Laurę za Beethovena.

Michał Szulakowski

### HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER 1644-1704

**Missa Christi resurgentis**  
*The English Concert & The Choir of The English Concert*  
Andrew Manze  
Harmonia Mundi HMU 907397 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 77'34" • dyst.: CMD Opole

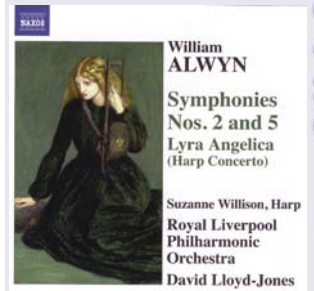


### YASUSHI AKUTAGAWA 1925-1989

**Rapsodia, Ellora Symphony, Trinita Sinfonica**  
*New Zealand Symphony Orchestra*  
Takuo Yuasa, dyrygent  
Naxos 8.555975 • w. 2005, n. 2002 • DDD, 54'09" • dyst.: CMD Opole  
★★★★★

Yasushi Akutagawa należy do wiodących kompozytorów japońskich, na wydanej płycie mamy trzy reprezentatywne dzieła pochodzące z różnych okresów jego twórczości. *Trinita Sinfonica* urzeka ostinatowym rytmem i piękną melodyką, *Rapsodia* zaś liryzmem i dynamizmem, a *Ellora Symphony* podąża drogą awangardowych osiągnięć Takemitsu i Mayuzumi. Nowozelandzcy muzycy pod wodzą Takuo Yuasa wykonują tę bardzo ciekawą muzykę z finezją i polem.

(aj)



### WILLIAM ALWYN 1905-1985

**Symfonie: nr 2, nr 5; Lyra Angelica**  
*Suzanne Willison, harfa*  
*Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*  
David Lloyd-Jones, dyrygent  
Naxos 8.557647 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 69'52" • dyst.: CMD Opole  
★★★★★

William Alwyn napisał pięć symfonii, kilka koncertów, opery i przeszło dwieście utworów do filmów. Jego twórczość i dokonania można śmiało porównać z osiągnięciami Samuela Barbera. To pierwsza płyta z serii nagrań kompletu symfonii oraz koncertów Williama Alwyna sponsorowanych przez fundację jego imienia. Kto lubi dzieła Elgara, Brittena, Deliusa pokocha i muzykę Alwyna. Prezentowane tu nagranie w pełni przekonuje do mało znanej muzyki.

(aj)





publicznością w 150. rocznicę śmierci kompozytora, wzbudził zachwyt zarówno publiczności jak i krytyki.

Warto zapoznać się jeszcze z dwiema, a nawet trzema płytami pianisty. Jednej z autorami Schumanna, (na niej między innymi *Karłowal* Decca 473 902-2) oraz drugiej z Chopinem (*Etiudy* op. 25 i *Sonata h-moll* Decca 470 288-2). Poszukiwaczom proponuję odnaleźć jeszcze nokturny Chopina, niedawno wznowione przez Warner Classics, nieciekawie wydane, ale niezmiernie zagrane. Nie wyobrażam sobie, by ktoś mógł się zażalić. Nelson Freire swoją współpracę z Decca rozpoczął od nagrań repertuaru najbardziej znanego, potwierdził swoją klasę, mimo że konkurencji tu nie brakuje. Brawa.

Michał Szulakowski



**CHRISTOPH WILLIBALD  
GLUCK  
1714-1787**

**Paride ed Elena**

Magdalena Kožená (*Paride*); Susan Gritton (*Elena*); Carolyn Sampson (*Amore*); Gillian Webster (*Pallade*)  
 Gabrielli Consort & Players  
 Paul McCreech, dyrygent

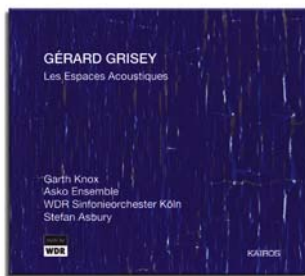
Archiv Produktion 477 5415 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 146'19", 2CD • dystr.: Universal Music Polska  
 ★★★★★

Christoph Willibald Gluck obok Mozarta był najwybitniejszym kompozytorem operowym XVIII w. Z tego powodu jego największe dzieła nie poddają się rygorom klasyfikacyjnym. Niestety, wartościowa, pięcioaktowa opera *Parys i Helena* (1770), choć na to zasługuje, niezbyt często pojawia się na scenach. Z tym większym zainteresowaniem warto zapoznać się z jej najnowszym nagraniem, które śmiało można nazwać odkryciem zakopanego skarbu. Jakość dźwięku, jak i poziom produkcji artystycznej albumu *Paride ed Elena* zadawoli amatorów muzycznej uczy. Tego typu wrażenia można odnieść słuchając wspomnianego albumu i z przyjemnością sięgnąć po niego ponownie. Z bogatego dorobku kompozytora omawiane dzieło powstało w pierwszym etapie reformowania opery poważnej. Przypuszczalnie nastąpiło w wyniku współpracy kompozytora z li-

brecistą Calzabigim, polegającej na przechodzeniu w kierunku dramatu muzycznego. W efekcie nie mamy do czynienia z wokalnymi popisami kolejnych arii, lecz z dramaturgiczną prawdą miłości Parysa i Heleny. Zamyśłem autorów poddał się dyrygent, Paul McCreech, muzyczny realizator nagrania. W jego interpretacji warstwa orkiestra delikatnie podkreśla wysoce dramatyczne sceny i dobrze ilustruje przeżycia bohaterów podczas rozgrywanej się akcji.

Ci zaś stanowią dobrze dobraną grupę solistów. Dużą przyjemność daje słuchanie wyrównanych głosów w scenach zespołowych, w których orkiestra, chór i soliści zmianami kolorystycznymi osiągają właściwy nastrój. Urodzona w Brnie, Magdalena Kožená, odtworzyła partii Parysa, królewskiego syna, swobodnie prowadzi głos osiągając tym samym świetne rezultaty interpretacyjne. Susan Gritton, robi doskonale wrażenie śpiewając partię Heleny, królowej Sparty. Angielski sopran, Carolyn Sampson z wdziękiem śpiewa partię Amora, występującego pod imieniem Erasto, powiernika Heleny. Szkocki sopran, Gillian Webster wzruszająco tworzy postać jako Pallas. Zespół Consort Gabrieli & Players, specjalizujący się w rekonstrukcji muzyki dawnej, wybornie akompaniuje śpiewakom. Czelując każdą nutę z ujmującym wdziękiem gra sceny wyjątkowo orkiestralne. Album polecam tym melomanom, którzy zechcą znaleźć się w samym środku uspokajającej muzyki.

Wilfried Górný



**GÉRARD GRISEY  
1946-1998**

**Les Espaces Acoustiques**

Garth Knox, viola; Asko Ensemble; WDR Sinfonieorchester Köln; Stefan Asbury, dyrygent  
 Kairos 012422KA1 • w. 2005, n. 2001 • DDD, 97'09", 2CD  
 ★★★★★

Gérard Grisey urodził się w 1946 r. w Belfort. W latach 1968-72 studiował u Oliviera Messiaena. W tym samym czasie uczył się u Henri'ego Dutilleuxa w Ecole Normale de Musique (1968) oraz uczestniczył w letnich kursach Accademia Chigiana w Sienie (1969)

oraz kursach letnich w Darmstadtzie, gdzie ćwiczył pod okiem Ligetiego, Stockhausena i Xenakisa w 1972 r. Podczas stypendium Villa Medici w Rzymie (w latach 1972-74) założył grupę L'itinéraire wraz z Tristaniem Muraelem, Rogerem Tessierem i Michaeliem Levinasem. Zmarł w 1998 r. w Paryżu.

Cykl *Les Espaces Acoustiques* kompozytor zaczął tworzyć w 1974 r., a ukończył jedenaście lat później. Składa się on z sześciu instrumentalnych części, które muszą być grane po kolei, bowiem są one tak ustawione, iż przestrzeń dźwiękowa rozszerza się w kolejnych utworach: *Prologue* (1976) przeznaczony jest na altówkę solo, *Périodes* (1974) na 7 muzyków, *Partiels* (1975) na 18 muzyków, *Modulations* (1976-77) już na 33 muzyków, *Transitoires* (1980-81) na wielką orkiestrę, a ostatnia część *Epilogue* (1985) dodatkowo jeszcze na 4 rogi solo. Związek między poszczególnymi częściami oparty jest na formalnym podobieństwie utworów oraz na dwóch akustycznych założeniach: widmie alikwotów i częstotliwościach. Podsumowując język muzyczny utworów, kompozytor pisze: „mniej jest komponowania nutami, więcej tworzenia dźwiękami”. Całość opiera się na zasadzie kontrolowania różnic, to znaczy kompozytor przekształca (bądź nie) dźwięki i różnicuje szybkość ich rozwoju. Komponując twórca brał także pod uwagę względność naszego osobistego odbioru tych utworów. W cyklu zastosował zjawiska w obszarze instrumentalnego brzmienia, nad którymi pracował długo w studio elektronicznym. Te działania są słyszalne w najbardziej radykalnych jego formach, to znaczy w częściach *Partiels* i *Modulations*. Kompozytor w cyklu dąży do stworzenia syntetycznego stylu, w którym różne parametry przyczyniają się do konstrukcji pojedynczego brzmienia. Przykładowo: układ nieustalonych wysokości nut wynika z tworzenia nowych barw dźwiękowych, dając początek pewnym ciągom struktur. Synteza ta pociąga za sobą tworzenie nowych brzmień (struktura) z jednej strony, i związków między dźwiękami (forma) z drugiej.

Zdecydowanie nie jest to kolejna „nudna” płyta z muzyką współczesną. Sam pomysł i to, jak kompozytor sobie z nim poradził, są niezwykle ciekawe i zaskakujące. I choć warsztat twórcy jest bardzo nowoczesny, to dba on o brzmienie, tworząc struktury przyjazne słuchaczom. Dobrze nagrana płyta, z wyraźnym i ciepłym brzmieniem.

Angelika Przeździek

gniećmi techniki kompozytorskiej. Ważną rolę w muzyce hiszpańskiego twórcy odgrywa także barwa i nastrój. Wykonanie, którego słuchałem ujmuje precyzją i polotem, przez co muzyka daje więcej blasku i potwierdza dobrą opinię o kompozytorze i muzykach. *No-res* to utwór wstrząsający, a cała płyta warta zainteresowania.

(aj)



**OSVALDAS BALAKAUSKAS  
1937**

**Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis (1995)**

Judita Leitaite, mezzosopran  
 Vilnius Municipal Chorus  
 Christopher Chamber Orchestra of Vilnius  
 Donatas Katkus, dyrygent  
 Naxos 8.557604 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 53'56" • dystr.: CMD Opole  
 ★★★★★

Litewski kompozytor Osvaldas Balakauskas należy do wiodących współczesnych kompozytorów w swoim kraju. Nagrane *Requiem* jest poświęcone pamięci dyplomaty i męża stanu Stasysa Lozoraitisa. Bardzo często krytycy nazywają tego kompozytora litewskim Messiaenem. Prezentowane tu dzieło podobne jest do dzieł Pärta, Tavernera. W sumie wykonanie *Requiem* jest na przyzwoitym poziomie.

(aj)



**LUCIANO BERIO  
1925-2003**

**Sinfonia, Ekphrasis**

London Voices  
 Goeteborgs Symfoniker  
 Peter Eotvos, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 5380 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 50'46" • dystr.: Universal Music Polska  
 ★★★★★

Osoby kompozytora Luciano Berio przedstawiać zbytnio nie trzeba, należy on do najbardziej zna-



(piosenki, proste arie lub ansamble). Maciej Radziwiłł napisał interesujące libretto, gdzie chłopci mówią gwara (mazurzenie), szlachta językiem literackim. Szczególnie wyróżniają się w *Agatce* postacie, których nazwiska mówią same za siebie: Pijaszkó, Plociuchowa. Sama Agatka to sentymentalna amantka, zaś Antek Calka, to taki polski odpowiednik Figara. Rzecz dzieje się na wsi, przed przyjazdem Pana. Mamy tu miłość i intrygę, które powodują, że słucha się tego dzieła z wielką przyjemnością i zaciekawieniem. O muzyce *Agatki* Bogusławski napisał: „rzecz prosta, wieśniaczymi śpiewy i tańcami przeplatana”. Całość otwiera instrumentalna symfonia, a kończy finałowy marsz, w środku mamy 9 arii, 2 duety, 3 tria i 2 sekstety.

Wśród wykonawców na największe uznanie zasługują Marta Boberska i Paweł Zawistowski, artyści o wielkiej kulturze wykonawczej; pozostali nie wychodzą ponad przeciętność wokalną. Dobrze brzmią ze sobą głosy solistów i poszczególne instrumenty, przez co wykonanie jest bogate kolorystycznie. Nie brakuje tu witalności, energii oraz prostoty muzykowania i wirtuozerii. Wielkie brawa dla kompozytora za tak dobre rzemiosło i bogate inspiracje, a muzykom, że dobrze oddali jego zamysł. Mam jednak drobne zastrzeżenia. Otóż jest to już niestety normą u polskich śpiewaków, że rozumiemy co mówią, nie, co śpiewają (bez libretta rozróżnia się tylko samogłoski!). Bardziej przejrzysty powinien być też podział na ścieżki i samo uwypuklenie postaci śpiewających, gdyż np. mamy dwóch Antków i nie zaznaczono, który jaką arię śpiewa.

Na okładce umieszczono obraz Canaletta *Widok łak wilanowskich*. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że album ten znajdzie się w sklepach płytowych, by dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, bo muzyka jest tego warta. Przy okazji wydawca mógłby wreszcie zadbać o swoją stronę internetową, która nie jest aktualizowana od kilku lat!

Arkadiusz Jędrasik



### JÓZEF KOFFLER 1896-1943/4

**Dzieła fortepianowe – I: Musique Quasi una sonata op. 8, Sonatina op. 12, 40 polskich pieśni ludowych op. 6**

*Elżbieta Sternlicht, fortepian*

Acte Préalable AP0122 • w. 2005, n. 2005 • 52'08" • dystr.: Acte Préalable ★★★★★

Józef Koffler był kompozytorem o małym szczęściu. Nie dość, że przemawiał do współczesnych niezrozumiałym dla nich językiem muzycznym, że jego nowatorskie pomysły odrzucone zostały przez – uwaga! – SIMC (Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej), to jeszcze ostrze stalinowskiej propagandy dosięgło go niemal w pierwszej kolejności (wraz ze środowiskiem lwowskim, które jako pierwsze zastosować się musiało do dyrektyw ogłoszonych przez Żukowa), a w końcówce wojny przyszło mu zginąć absurdalną i możliwą do uniknięcia śmiercią z rąk gestapo.

O swoim tym pechu Kofflera świadczy ponadto fakt, że do dziś pozostaje nieznany szerszej publiczności. Ja mam tylko nadzieję, że czai się do skoku i pewnego pięknego dnia doczekamy się uznania go za pełnoprawnego twórcę dziejów muzyki. Swobodnie posługiwał się językiem dodekafonii, twórczo łącząc ją z obowiązującym wówczas neoklasycyzmem, operując permutacją cykliczną serii, która to metoda zostanie dopiero zastosowana na szerszą skalę siedem lat później przez Albana Berga, uchodzącego odąd (w świetle dorobku Kofflera widać – niesłusznie) za jej twórcę.

Skrawkiem całej, nie wydanej w pełni i trudno dostępnej twórczości tego kompozytora, są utwory na fortepian solo, które mogły się ukazać dzięki nakładowi wydawnictwa Acte Préalable. Pierwszy album z dwuczęściowego projektu prezentuje wczesne opusy, jednakże stylistycznie zawierające dzieła dojrzałe. Wykonywane przez Elżbietę Sternlicht pokazują, że Józef Koffler był artystą o ogromnej wyobraźni dźwiękowej, idącym własną drogą, czerpiącym inspiracje od poprzedników (*Musique Quasi una sonata* zwracająca się w stronę Szymanowskiego), a nie wzorującym się na nich. W tym momencie ktoś mógłby mi zarzucić, że przecież płyta prezentuje aż czterdzieści przykładów opracowań melodii ludowych lub innych tradycyjnych pieśni. Cóż. Polecam przesłuchanie tej płyty i sprawdzenie opracowań poczynionych przez kompozytora. Wystarczy, jeśli wskażą na język muzyczny, pomysły harmoniczne i eksperymenty rytmiczne. A sprawdzanie proszę zacząć od *Miała Baba koguta*.

Oczywiście, że błogosławieni, którzy nie widzieli (słyszeli), a uwierzyli. Tym razem jednak możemy pozwolić sobie na bycie zastępem niewiernych Tomaszów, bo Acte Préalable spieszy z dostarczeniem dowodu. Kompozycje forte-

pianowe Józefa Kofflera po raz pierwszy zostały nagrane i za to wydawnictwu sława i chwała.

Agnieszka Okupska



### GUSTAV MAHLER 1860-1911

**Symfonia nr 2; Totenfeier**

*Melanie Diener, sopran; Petra Lang, mezzosopran  
Prague Philharmonic Choir  
Royal Concertgebouw Orchestra  
Riccardo Chailly, dyrygent*  
Decca 470 283-2 • w. 2002, n. 1999/2001 • DDD, 111'37", 2CD • dystr.: Universal Music Polska ★★★★★



**Symfonia nr 3**

*Anna Larsson, alt  
London Symphony Chorus  
City of Birmingham Symphony Youth Chorus  
Berliner Philharmoniker  
Claudio Abbado, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 471 502-2 • w. 2002, n. 1999 • DDD, 97'40", 2CD • dystr.: Universal Music Polska ★★★★★



**Symfonia nr 4**

*Karina Gauvin, sopran  
Orchestre Métropolitain du Grand Montréal  
Yannick Nézet-Séguin, dyrygent*  
Atma Classique ACD2 2306 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 59'42" ★★★★★



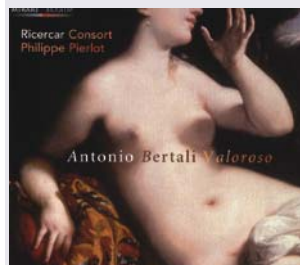
### CHRISTOPH BERNHARD 1628-1693

**Geistliche Harmonien 1665 i inne utwory sakralne**

*Das Kleine Konzert  
Herman Max, dyrygent*  
CPO 777 046-2  
w. 2005, n. I 2004  
DDD, 61'24" • dystr.: CMD ★★★★★

Ten album można nazwać polskim w jakiejś części, gdyż Christoph Bernhard urodził się w Kołobrzegu, działał w Gdańsku i Warszawie jako śpiewak (kontralt) na dworze Augusta II. Jego muzyka wyrosła w kręgu kultury niemieckiej będącej pod wpływami włoskimi, coś pomiędzy Schutzem a Bachem. Das Kleine Konzert pod wodzą Hermana Maxa to weterani stylowego wykonawstwa na instrumentach z epoki. Mają więc potrzebne doświadczenie do dobrej interpretacji tych dzieł. Grają klarownym dźwiękiem, mają ujednolicone brzmienie i bardzo ładnie prezentują się instrumentalnie w partiach solowych. W sumie niezły i ciekawy album.

(aj)



### ANTONIO BERTALI 1605-1669

**Valoroso**  
*Ricercar Consort  
Philippe Pierlot, kier. art.*  
Mirare MIR 9969 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 79'18" • dystr.: CMD Opole ★★★★★

Antonio Bertali to kompozytor działający na dworze Habsburgów. Pochodził z rodziny bardzo muzycznej i znaczącej w Weronie, gdzie się urodził. Działał też na dworze księcia Karola Józefa, brata cesarza, będącego biskupem wrocławskim. Stworzył mnóstwo mszy, motetów, a na omawianej płycie nagrano jego dzieła wokalne i instrumentalne. Wśród gwiazd nagrania jest m.in.



ta płyta z sonatami skrzypcowymi w wykonaniu Hilary Hahn i Natalie Zhu właśnie trafia na półki księgarń muzycznych. Pierwsze studyjne nagrania Mozarta w dyskografii Hahn, zawiera cztery *Sonaty na fortepian i skrzypce*: F-dur KV 376, G-dur KV 301, e-moll KV 304 i A-dur KV 526 – dzieła zróżnicowane pod względem nastroju i formy, wszystkie jednak traktujące partie fortepianu i skrzypiec równorzędnie. Dobór to bardzo ciekawy, zestawiający dzieła z różnych okresów twórczości Mozarta, ukazujące różne jego oblicza – młodego wirtuoza zdobywającego Europę, syna w rozpacz po stracie matki i pełnego wątpliwości niezależnego artysty, odważnie, choć nie bez rozterek decydującego się na niezależność; klasyka i kompozytora o już niemal „schubertowskiej” frazie.

Jest to również debiut fonograficzny Hahn w dziedzinie kameralistyki, dokonany w współpracy z Natalie Zhu. Artystki znają się i współpracują od dawna. W wywiadach wyznają, iż niechętnie omawiają między sobą interpretację na próbach, skłaniając się raczej ku improwizacji i spontaniczności i starając zaskakiwać się nawzajem. Wykonanie to stoi na wysokim poziomie technicznym – Hahn gra bardzo czysto, a Zhu traktuje fortepian z kulturą i wyciuciem dynamiki.

Płytę przygotowano sprawnie i profesjonalnie, bardzo „w amerykańskim stylu”, adresując ją do szerokiego grona odbiorców. Książeczka dołączona do niej nie tylko przybliża twórczość kameralną Mozarta amatorom muzyki w przystępny sposób, przekazuje również (między innymi dzięki licznym fotografiom, ale nie tylko) atmosferę Nowego Świata z jego rozumieniem muzyki Starego Kontynentu. Dla wielbicieli Hilary Hahn nagranie to będzie z pewnością dużą atrakcją. I jako takie też je polecam.

Maria Erdman



**OLGA NEUWIRTH**  
1968

**Akroate Hadal; Quasare / Pulsare; ... ?risonanze!...; ... ad auras... in memoriam H.; incendio/fluido; settori**

Nicolas Hodges, fortepian; Irvine Arditti, skrzypce; Garth Knox, viola d'amore; Arditti String Quartet

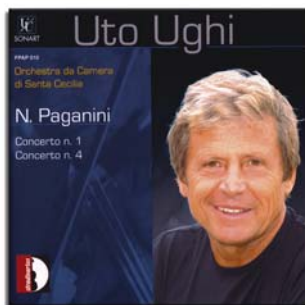
Kairos 0012462KAI • w. 2005, n. 2001 • DDD, 62'32" ★★ ★

Muzyka Olgi Neuwirth pełna jest nieoczekiwanych zmian, przesunięć, pęknięć, deformacji i skrajnościowych związków. Jej dzieła, budowane na różnym materiale dźwiękowym, przedstawiają różne obrazy i przemawiają w różnych językach. Wszystkie obce elementy łączy ze sobą bez jakiegokolwiek „łagodzenia” i „wyrównywania”. Jej muzyka nieustannie się przekształca, z jednego pnia wyrasta wiele gałęzi, stąd jej kompozycje charakteryzuje heterogeniczny materiał wyjściowy, którym potem manipuluje. Zresztą kompozytorka zrezygnuje także barwami instrumentów, zwykle poprzez nietypowe brzmienia i preparację. I choć najczęściej zwykle opisuje swoje utwory, to czasem proces wymyka się spod kontroli w związku z odmiennym rezonansiem i akustyką instrumentów.

Na płycie znajdziemy sześć utworów kompozytorki, powstałych na przestrzeni pięciu lat, między 1995 a 2000 r. Wśród nich znajdują się między innymi dwa kwartety smyczkowe (*Akroate Hadal* z 1995 r. i *settori* z 1999 r.), w których wykorzystano skrzypce preparowane przy pomocy różnych spinaczy i klamer. Wszystkie kompozycje zamieszczone na płycie łączy dbałość o kolorystykę i barwę. Wszystkie zaliczyć można do nurtu współczesnego sonoryzmu, z elementami muzyki elektroakustycznej.

Płyta zdecydowanie dla wielbicieli tego stylu, wytrwałych słuchaczy dziedzictwa Szkoły Darmstadtzkiej. Dźwięk na krążku zdecydowanie za ostry i jasny, wielokrotnie „kłujący” w uszy słuchacza.

Angelika Przeździek



**NICOLO PAGANINI**  
1782-1840

**Koncerty skrzypcowe nr 1 i 4**

*Uto Ughi, skrzypce*  
*Orchestra da Camera di Santa Cecilia*

Stradivarius FPAP 010 • w. 2005, n. 1986/7 • DDD, 62'34"

★★★ ★



**Koncerty skrzypcowe: nr 2 h-moll, nr 4 d-moll**

*Michael Jelden, skrzypce*  
*Vogtland-Philharmonie Greiz/Reichenbach*

*Stefan Fraas, dyrygent*  
Edition Hera HERA 02115 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 60'02"

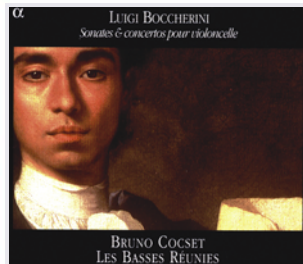
★★★ ★

Przedemną dwie płyty ze skrzypcowymi koncertami Paganiniego, niezwykłego skrzypka-wirtuoza, który przez nadzwyczajne umiejętności techniczne i dar improwizacji nazwany został szarlatanem. Dziś – w czasach szczególnej wrażliwości na wszelkie muzyczne niuanse – wirtuozeria stała się nieodłącznym elementem profesjonalnego wykonawstwa. Tak przynajmniej być powinno, zwłaszcza w przypadku muzyków koncertujących. Niestety...

Krażyły niegdyś legendy, że za plecami Paganiniego zawsze stał diabeł i kierował ruchami jego smyczka. Wtedy taka wirtuozeria i kunszt wykonawczy nikomu nawet się nie śniły. Po przesłuchaniu obydwu nagrań śmiem niestety twierdzić, że bohaterom omawianych płyt, nawet ów czart nie byłby w stanie pomóc. Tyczą się to zresztą także orkiestry. Porównanie obydwu wykonaw jest w tym wypadku nieuniknione, choć jedynie na zasadzie wyboru mniejszego zła.

Koncerty Paganiniego w aspekcie melodycznym oraz sposobie w jaki wchodzi nowa partia skrzypiec solo (w ciszy, po wzniosłym przygotowaniu orkiestrowym) nawiązują do włoskiego stylu operowego. Stanowią do dziś sprawdzian biegłości technicznej. Rzadko który skrzypek dociera cały do mety. Tym razem jednak nie przez trudności w brawurowym wygrzywaniu biegników, arcytrudnych fazoletów, czy też podwójnych chwytów. W tym wycieńczającym wysiłku muzyki zapomnieli o artystycznej osobowości, interpretacji, duszy... To sprawia, że słuchając nagrań nie czujemy żadnego sensu, nie widzimy żadnej wygranej. Pozostaje jedynie niedosyt, a to już bardzo niedobre. Efekty, które kompozytor wydobyczał ze skrzypiec, współgrały przecież z jego niepowtarzalną osobowością, czego w recenzowanych wykonaniach nie sposób wysłuchać.

Uto Ughi – włoski wirtuoz –



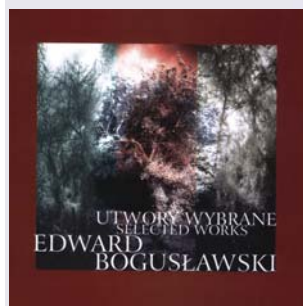
**Bruno Cocset, wiolonczela**  
**Les Basses Reunies**

Alpha 084 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 61'54" • dystr.: CMD Opole

★★★★★

Luigi Boccherini to jeden z największych w historii muzyki wiolonczelistów i kompozytorów. Najnowsza płyta Alpha z jego koncertami to prawdziwa gratka dla miłośników muzyki Włocha.

(aj)



**EDWARD BOGUSŁAWSKI**  
1940-2003

**Utwory wybrane: Concerto classico per archi, Concerto-Fantasia per contrabbasso e archi, Canzoni d'amore per voce recitaziona, soprano, flauto, batteria e archi**

*Ewa Biegas, sopran; Grażyna Jursza, flet; Aleksander Gabryś, kontrabas*

*Camerata Impuls*  
*Małgorzata Kaniowska, dyrygent*  
Polskie Radio Katowice PRKCD064 • w. 2005, n. • DDD, 60' • dystr.: Polskie Radio Katowice

★★★★★

Utwory zawarte na monograficznej płycie poświęconej Edwardowi Bogusławskiemu, wybitnemu śląskiemu kompozytorowi i pedagogowi pochodzą z początku lat 80. z tzw. okresu „klasycznego” w jego twórczości. Pisał on wtedy szereg utworów z wykorzystaniem instrumentów solistycznych, łączących elementy klasyczne i nowoczesne. W utworach kameralnych spotykamy wyraźne nawiązania klasyczne. Wykonania te śmiało można zaliczyć do kreacji efektywnych i zaangażowanych. To wartościowy album.

(aj)

**FRANCK BRIDGE**  
1879-1941

**Kwartety smyczkowe: nr 2 i nr 4**  
**Fantazja na kwartet fortepiano-wy**









**Różne**



**C'EST MAGNIFIQUE!**

**Roberto Alagna sings Luis Mariano**

**Wielkie przeboje operetkowe: C'est magnifique!; Mexico; La Belle de Cadix; Zambra Gitana; L'Amour est un bouquet de violettes; I love Paris (Duet z Jean Reno); Salade de fruits; Rossignol de mes amours; Aïe, pourquoi on s'aime? (Duet z Arielle Dombasle); Maria Luisa; Vaya con Dios; Quand on est deux amis (Duet z Elie Semoun)**

*Roberto Alagna, tenor*  
*Paris Symphonic Orchestra*  
*Yvan Cassar, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 556-9 • w. 2005, n. 2004/5 • DDD; 39'46" • dystr.: Universal Music Polska



Po podpisaniu kontraktu na wyłączość Roberto Alagna w DG wydaje już trzeci album, pierwszy płytowy. Dwa poprzednie to produkcje DVD: recital w Paryżu i *Cyrano de Bergerac* Alfano. Teraz popularny tenor prezentuje się w repertuarze lżejszej muzyki, czyli oddając hołd znakomitemu artyście Luisowi Mariano, śpiewa najpopularniejsze przeboje operetkowe. Mamy tu do czynienia z bardzo dobrym albumem, wprost wymarzoną na świąteczne prezenty!

Roberto Alagna to artysta o ustalonej renomie, który wraz ze swoją żoną Angelą Gheorghiu należy do absolutnej czołówki gwiazd opery współczesnego świata. Znamy go z bardzo dobrych ról operowych, choć w swojej poprzedniej firmie nagrał z braćmi lżejszy album z *Serenadami*.

Album *Roberto Alagna sings Luis Mariano* to dobrze opracowane i ciekawie zaaranżowane przeboje operetkowe mogą spodobać się każdemu. Francuski tenor sycylijskiego pochodzenia śpiewa je bardzo prosto, naturalnie, bez operowego zadęcia w głosie, w wielu miejscach z ujmującym poczuciem humoru. Mamy w tym przypadku do czynienia z czymś niezwykłym i dopracowanym pod każdym względem, nie jak to bywa u przeciętnych artystów komercyjną tandetą.

Jaka zatem jest ta płyta? Imponuje pomysłowością i wdziękiem, wszystko brzmi bardzo pięknie. Smyczki czarują barwą, pozostałe instrumenty dodają muzyce dramaturgii i ekspresji. Głos Roberta Alagna brzmi lekko, ma ładną barwę ze sporym wdziękiem, szczególnie w górnych dźwiękach. Śpiewak ładnie oddaje główne tematy poszczególnych przebojów: radość, szczęście, miłość. To prawdziwe artystyczne i stylowe wykonanie operetkowych przebojów (spis w metryce recenzji). Słychać, że Alagna pokochał te utwory i czuje ich piękno.

Na koniec warto zacytować samego śpiewaka: „Gdy miałem około 12. lat pewnego niedzielnego popołudnia widziałem jak moja matka podłączyła mikrofon do magnetofonu szpulowego niedaleko od telewizora. Zrozumiałem, że coś ważnego miało być nadawane. Moja babcia zauważywszy moją ciekawość powiedziała mi, że będzie nadany film z Luisem Mariano. Nazwisko tego aktora nic mi nie mówiło, jednakże od pierwszego taktu muzyki z filmu *Piękna z Kadysu* wszystko stało się jasne. Rozpoznałem arie, które mój ojciec śpiewał od zawsze. Było to moje pierwsze spotkanie z Luisem Mariano. Jego olśniewający uśmiech nappełniał mnie radością, jego głos rozgrzewał moje serce, jasność i pewność jego wysokich dźwięków nappełniały mnie rozkoszą. To był dla mnie prawdziwy szok muzyczny. Musiałem oddać hołd temu wyjątkowemu artyście, który dał mi tak wiele przez te wszystkie lata. Dzisiaj mam możliwość zrealizowania swojego marzenia dzięki temu albumowi, w którym posłużyłem się repertuarem wielkiego Mariano, wykonując go jednak na swoją modłę”.

Jest to tej jesieni moja ulubiona płyta i wprost nie mogę się oderwać od jej słuchania.

Arkadiusz Jędrasik



**ASIA PIANO AVANTGARDE**  
**fortepianowa muzyka współczesnych kompozytorów indonezyjskich takich jak: Paul Gutama Soegijo, Slamet A. Sjukur, Michael Asmara, Soe Tjen Marching, Dody Satya Ekagustiman**

*Steffen Schleiermacher, fortepian*  
MDG 613 1322-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 70'06" • dystr.: CMD Opole  
★★★★

Steffen Schleiermacher jest aktywny jako kompozytor i pianista specjalizujący się w muzyce współczesnej. W latach 1980-95 studiował w Leipzig Musikhochschule u Siegfrieda Thiele i Friedricha Schenkera (kompozycja), Gerharda Erbera (fortepian) i Güntera Blumhagena (dyrygentura); oraz w DDR Akademie der Künste u Friedricha Goldmanna (kompozycja). W swoim dorobku nagraniowym ma między innymi komplet utworów fortepianowych Erika Satie i Johna Cage'a, a także kompozycje Mortona Feldmana, Philippa Glassa i Terry'ego Riley'a.

*Asia Piano Avantgarde – Indonezia* jest zadziwiającym tytułem dla płyty zważywszy, że jest to tysiąc różnych wysepek ze swoimi odmiennymi kulturami. Bardziej można w tym przypadku odwołać się do tradycyjnej muzycznej formy „gamelanu”, jako elementu łączącego cały archipelag. Ale co w niej znaleźć nowego? Poza tym, ci kompozytorzy wywodzą się jednak z różnych środowisk. Niektórzy faktycznie swoje podstawy techniki kompozytorskiej opierają na „gamelanie”, ale to nie jest wyznacznik tej muzyki. Być może w kompozycjach zawartych na płycie bardziej „świadomi” słuchacze dopatrzą się pseudo-nowoczesnego neoromantycznego czy neoromantycznego stylu. Faktycznie, w tradycji indonezyjskiej takie imitacje często się zdarzają, jako inspiracje symboliką zachodniego modernizmu, i są preferowane głównie przez kompozytorów mieszkających w większych metropoliach.

Jednak takie dywagacje nie leżą u podstaw utworów zamieszczonych na tym krążku. Pięciu indonezyjskich kompozytorów prezentuje swoje własne utwory, i nie powinniśmy doszukiwać się w nich na siłę jakichś geograficznych czy etnicznych uzależnień. Wszyscy twórcy mają bardziej lub mniej gruntowane wykształcenie z zakresu muzyki zachodniej, i każdy z nich ma za sobą intensywne studia z zakresu własnej tradycji muzycznej. Wyróżnić tu należy kompozycje Ekagustimana, wywodzącego się z tradycji muzycznej wysp Sundajskich. Wszystkie utwory na krążku cechuje specyficzny rodzaj cichego i kontemplacyjnego stylu. W pewnym sensie tytuł kompozycji Paula Gutami Soegijo *Klavierstudie* mógłby odnosić się do każdego z utworów. I choć dla niektórych mogą się one wydać pozbawione indywidualnych i ekspresyjnych właściwości, to – moim zdaniem – obdarzone są raczej pewnym rzadkim, bardzo skoncentrowanym idiomem, właściwym dla tego kręgu kulturowego.

Dźwięk jest niestety zdecydowanie za cichy, stąd przy pierwszym słuchaniu ucieka wiele ważnych elementów tych kompozycji.

Angelika Przeździek



**LUIS FERDINAND VON PREUßEN 1772-1806**

**Trio fortepianowe op. 2 As-dur; Großes Trio op. 10 Es-dur**  
*Trio Parnassus*  
MDG 303 1347-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 59'48" • dystr.: CMD Opole



Kolejna płyta dowodząca, że również twórczość mniej znanych kompozytorów jest bardzo ważna. Książę Luis Ferdinand był nie tylko świetnym pianistą, którego wychwalał sam Beethoven, ale i zdolnym kompozytorem, którego dzieła stanowią łącznik między klasycyzmem i romantyzmem. Jego tragiczna śmierć podczas bitwy pod Saalfeld spowodowała, że zapomniano o jego twórczości. Dobrze więc się stało, że wirtuozowskie wykonanie Trio Parnassus zostało utrwalone na płycie przez wielkiego orędownika muzyki zapomnianej, niemiecką firmę MDG. Polecam to nagranie i z niecierpliwością czekam na kolejny wolumin z muzyką księcia Luisa Ferdinanda.

(sl)



**JAN STRAUSS 1825-1899**

**Zemsta nietoperza**  
*I. Hossa (Rosalinda), P. Skaluba (Eisenstein), J. Bręk (Frank), A. Lubajska (Orlovsky), M. Boberska (Adela), A. Zduńkowski (Alfred), W. Gierlach (Falke), A. Karasińska (Ida)*  
*Chór Filharmonii Narodowej*  
*Polska Orkiestra Radiowa*  
*Jerzy Maksymiuk, dyrygent*  
Polskie Radio PRCD525 • w. 2005 • n. 2005 • DDD • 69'23"  
★★★★

*Zemsta nietoperza* to jedna z najbardziej znanych operetek Johanna Straussa. Z punktu widzenia gatunku jej poszczególne akty reprezentują komedię bulwarową,



Robert Horna, rocznik 1972, ukończył Szkołę Muzyczną w Koninie pod okiem Andrzeja Majewskiego, a następnie studiował grę na gitarze we wrocławskiej Akademii Muzycznej w klasie Piotra Zaleskiego oraz w holenderskim Konserwatorium w Enschede u Louisa Ignatiuka Galla. Młody gitarzysta jest laureatem licznych nagród i wyróżnień na krajowych i międzynarodowych konkursach, gościł także na wielu prestiżowych festiwalach.

W przeciwieństwie do swojej pierwszej płyty, na której znalazły się odmienne stylistycznie utwory z różnych epok, na tej pokazuje muzykę XX w., także wywodzącą się z rozmaitych kręgów kulturowych. Mamy więc argentyńskie tanga Piazzolli (w cyklu *Las Cuatro Estaciones Porteñas*), naznaczony muzyką Czarnego Łądu utwór kubańskiego kompozytora Leo Brouwera (*El Decameron Negro*), nastrój weneckiego wieczoru w kompozycji Aleksandra Tansmana (*Cavatina*), latynoskie muzyczne obrazy namalowane przez Portugalczyczkę Agustina Barrios-Mangoré (*Choro da Saudade* i *Un Sueno en la Floresta*) i frapującą – z nutką orientu – suitę Carlo Domeniconiego (*Koyumbaba*).

Całość wykonana bardzo zręcznie i po wirtuozowsku. Ale znajdziemy na tej płycie także momenty liryczne czy dramatyczne. Gitara to taki instrument, którego zawsze słucha się z przyjemnością, który ma szeroki zakres najróżniejszych barw i odcieni, i zawsze dobrze brzmi. Może chwilami brak pewnej energii i tego małego „czegoś”, co sprawia, że muzyka na płycie porusza serca słuchaczy. Jednak Horna pokazał na krążku swoje umiejętności i ogromny talent muzyczny. Brzmienie płyty bardzo dobre, przestrzenne i ciepłe.

Angelika Przeździek



**LES GRANDES EAUX MUSICALES DE VERSAILLES**  
arcydzieła instrumentalne z czasów Ludwika XIII i Ludwika XIV

*Le Concert des Nations*  
Jordi Savall, dyrygent  
Alia Vox AV 9842 • w. 2005, n. 1998-2004 • DDD, 78'00" • dystr.: CMD Opole



Le Concert des Nations jest jed-

nym z trzech zespołów założonych wspólnie przez Montserrat Figueras i Jordi Savalla. Sylwetki tego ostatniego myślę, że nie muszą przybliżyć. Wspomnę tylko, iż jest jednym z czołowych (pokuszę się o stwierdzenie, że najlepszym) wirtuozem violi da gamba, dyrygentem wymienionego wyżej zespołu, a także Hesperion XXI i La Capella Reial.

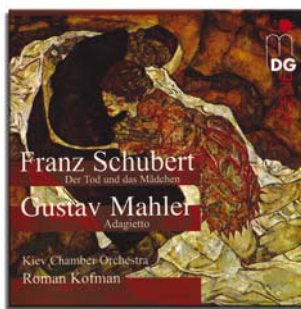
Ostatnim dzieckiem wytwórni AliaVox jest płyta poświęcona twórczości muzycznej towarzyszącej wspaniałemu centrum kulturalnemu jakim był Wersal, jak i dwóm wielkim władcom, mecenasom sztuki – Ludwikowi XIII i jego synowi Ludwikowi XIV. Obaj byli wielkimi miłośnikami muzyki. Jak wiemy Ludwik XIII poza tym, że śpiewał i grał na lutni był także kompozytorem. Pozostawił kilka „airs”, utwory sakralne, jak i „ballet de cour” – formę jakże charakterystyczną dla wczesnego baroku we Francji. Kompozycje Ludwika XIII zostały skopiowane przez Philidora l’Aisne pod koniec XVII w. Przykład pięciu tańców Ludwika XIII jest zamieszczony na płycie. Warto wspomnieć, że XVII-wieczny Wersal to centrum nie tylko kulturowe Francji, to również przepiękne budowle, wyszukane ogrody z tropikalną roślinnością, wszelkiego rodzaju fontanny, baseny, kas-kady...

Jordi Savall przedstawia nam pełne splendoru marsze, dostojne pawany i sarabandy, galiardy i menuety Jean-Baptiste Lully’ego, który w owym czasie był królewskim kompozytorem i kustoszem od spraw związanych z muzyką. Na płycie znalazły się także dzieła bardziej subtelne, owiane rękbiem tajemniczości i bardzo osobiste, jak chociażby *Koncert na dwie viole Sainte-Colombe’a*, czy wybrane tańce na wiole z repertuaru Marina Marais’a (*Muzettes I-II, Passacaille*). Nie zabrakło oczywiście wybranych części z *Koncertów królewskich* François Couperina, które to wykonywał przed Ludwikiem XIV sam kompozytor.

Wszystkie zamieszczone na płycie utwory zagrane są z wielką, zaraźliwą pasją. Doskonale dobrany repertuar sprawia, że nie chce się odłożyć płyty do pudełka. To ostatnie, jak zwykle, w nienaganej formie, z krótkim ale treściwym komentarzem wzbogaconym o malownicze obrazy z życia ówczesnego dworu.

Myślę, że tej pozycji nie powinno zabraknąć na półce prawdziwego melomana. Gorąco zachęcam do bliższego zapoznania się z tym nagraniem.

Przemysław Piekutowski



**Franciszek Schubert – Śmierć i dziewczyna**  
**Gustav Mahler – Adagietto z V Symfonii**

Kiev Chamber Orchestra  
Roman Kofman, dyrygent  
MDG 601 1315-2 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 55'47" • dystr.: CMD Opole  
★★★

Kwartet, napisany poza klasycznymi wzorami, miał przywoływać swym językiem muzycznym romantyczną wizję śmierci. Stąd pierwszy temat pokazany „fortissimo” w pierwszej części powraca nieustannie na zmianę z mniej bolesnym, ale równie niepokojącym – poprzez zastosowanie śmiałych modulacji – tematem drugim. Niezwykle przygnębiający kwartet jest jednym z bardziej znanych utworów Franciszka Schuberta. Na tym krążku słyszymy go w wersji na orkiestrę smyczkową, zinstrumentowanej przez Gustava Mahlera. Nie wiem, czy to ta wersja czy też wykonanie sprawia, że dramatyzm i przygnębienie gdzieś w tym utworze zniknęły. Tak naprawdę to wykonanie „przelatuje” przez uszy nie pozostawiając jakiegos wyrażonego śladu w pamięci. Niby wszystko zostało zagrane, są zmiany dynamiczne, artykulacyjne, agogiczne. Są żywe akcenty rytmiczne i zmiany tonacji w *Scherzo*. Jest i dobry dźwięk, dość przejrzysty i ciepły. A jednak brakuje tej interpretacji czegoś, co nadałoby jej specyficznego charakteru i jakości. Orkiestra sprawnie wygrywa wszystkie nuty, dyrygent jednak chyba gdzieś zgubił pomysł na wykonanie tego utworu. Ma się wrażenie, że Kofman potraktował ten kwartet jako kompozycję na orkiestrę, a nie jak muzykę kameralną, przeznaczoną na cztery tylko instrumenty.

Zdecydowanie lepiej odbiera się *Adagietto z V Symfonii* Gustava Mahlera. Ono ma charakter i słucha się tego wyjątku z przyjemnością. Zagadką na razie pozostanie, czy ten fragment zapowiada dobre wykonanie całej *Symfonii* czy też całość okazałaby się nie dorównywać poziomem do tej części.

Angelika Przeździek

**LIVE IN WARSAW**  
**Leszek Możdżer – Adam Kłoczek**  
Universal 9 87179 2 • w. 2005, n. 1999 • DDD, • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★

Wspólna płyta Leszka Możdżera z Adamem Klockiem jest dużym wydarzeniem fonograficznym ostatniego miesiąca. Grano o nią w konkursach organizowanych przez Polskie Radio, recenzenci wyrokuje co chwila o „wiedzących uszach akademickiego betonu”, a na oficjalnej stronie pianisty trwa zastanawiająca cisza.

*Live in Warsaw* jest albumem prezentującym dokonanie sprzed paru lat, bowiem wspólny koncert Klocka i Możdżera zarejestrowano w 1999 r. Zaprezentowany wówczas materiał został na płycie jednak nieco skrócony i ułożony w całość według nowego pomysłu. Kluczem do niego okazał się paradoksalnie... Jan Sebastian Bach. Otóż w jego niebywałych zdolnościach improwizatorskich autor tekstu w dołączonej do albumu książeczce upatruje tych samych źródeł, co dla współczesnej improwizacji jazzowej. Mając zatem Bacha za pierwszego jazzmana, radzę posłuchać tej płyty z uwagą. Niesie ona dużo różnorodnego repertuaru, który z kolei może być punktem wyjścia dla nie mniej zróżnicowanych doznań. Bach po bachowsku, jazz po jazzowemu, światowe sławy (Astor Piazzola, Bud Powell), jak i twórcy rodzimi. Jazz z prawdziwego zdarzenia stoi tu obok chwytliwych melodii Krzesimira Dębskiego. A do tego wybrane części sonat wiolonczelowych Bacha na instrumencie Stradivariusa, z którym Adam Kłoczek zdążył już ugruntować swą pozycję w plejadzie wirtuozów gry na wiolonczeli. Albumu tego warto posłuchać bowiem i z tego powodu. Nie tylko z racji zróżnicowania historycznego, stylistycznego i rodzajowego wybranych pozycji, lecz także z uwagi na samych wykonawców. Leszka Możdżera przedstawiać nie trzeba. Zna go bowiem cała Polska, zarówno krytycy muzyczni, jak i ci, nucący melodie wyłącznie przy sprzątanii. Oni wszyscy od lat sekundują panu Leszkowi. A co z Adamem Klockiem? Znany dotąd raczej w kręgach profesjonalnego wykonawstwa muzycznego repertuaru klasycznego, utytułowany zdo-



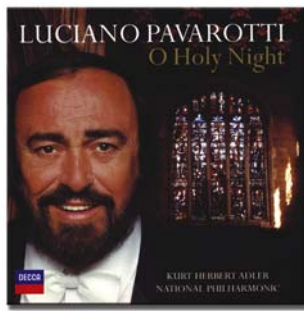
bywca międzynarodowych nagród na konkursach w Kolonii, Monachium czy Nowym Jorku, figurujący także na prestiżowej liście „Ten Top Cellists 2000” ogłoszonej przez pismo *Bow & String*. Na *Live in Warsaw* objawia się jako rewelacyjny instrumentalista oraz kompozytor-eksperymentator. Numer 9 na płycie to właśnie utwór wykorzystujący według jego pomysłu nieśmiertelne zwycięzce Cage’a *Song*.

Do słuchania wszędzie, przy śniadaniu i przy pracy, zwiewnie, swingująco, ale za pan brat z tradycją. Zapewniam, że, wbrew opinii niektórych, uszy na pewno nie zwiędną.

Agnieszka Okupska

### LUCIANO PAVAROTTI O Holy Night

National Philharmonic  
Kurt Herbert Adler, dyrygent  
Decca 475 6896 • w. 2005, n. 1968-2005



ADDD/DDD, 77'46" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★

Decca sprezentowała melomanom zbiór nagrań dwóch wielkich osobowości. Na krążku o wdzięcznej nazwie *O Święta Nocy* swoje niepodważalne talenty prezentują tenor Luciano Pavarotti i maestro Kurt Herbert Adler. Poszczególne utwory zostały zarejestrowane w kilku miastach na przestrzeni trzydziestu lat, od Wiednia zaczynając

(1967), i na Bolonii kończąc (1997). Wszystkie z 17 zaprezentowanych utworów, niezależnie od kompozytora, łączą klimat muzyki sakralnej. Oprócz wiecznych i popularnych *Ave Maria* (Schubert, Bach-Gounod) spotykamy tu utwory zaniedbane, lub zapomniane, choćby tytułowa *O Holy Night*, Adolfa Adama pamiętanego z nieśmiertelnego baletu *Giselle*.

Luciano Pavarotti pięknie śpiewa znakomitym tenorem, głosem o ciepłej włoskiej barwie. Jak zwykle rozporządza nieskazitelną techniką wokalną, przyprawiającą słuchacza o dreszczyk emocji. W interpretacji każdej pieśni stwarza wrażenie, jakby odwoływał się do intymnej modlitwy. Do własnego, silnie emocjonalnego kontaktu z treścią poszczególnych pieśni. Dyrygent, Kurt Herbert Adler z równą nabożnością prowadzi Orkiestrę Filharmonii Narodowej w Bolonii, Wiedeńskich Filharmoników i Londyńską Orkiestrę Symfoniczną.

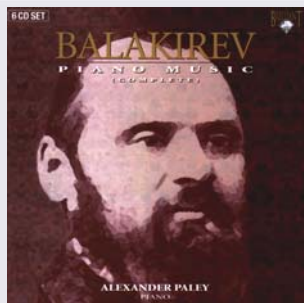
Wspaniała równowaga między subtelnym liryzmem a melancholią głębią muzyki doskonale wpływa na spójność atmosfery instrumentów i śpiewu. Nagrania z przyjemnością mogą posłuchać zagorzali melomani, jak i ci, którzy preferują młodzieżową muzykę współczesną.

Wilfried Górny



**PERGOLESI – PORPORA**  
G. B. Pergolesi – *Stabat Mater*, *Salve Regine*; Nicola Porpora – *Salve Regina*  
Maria Grazia Schiavo, sopran;

Nie tak dawno na polskim rynku pojawiła się firma, która oferuje piękne i wartościowe albumy za bardzo przystępną cenę. Mowa tu o reedycjach nagrań wydawanych przez Brilliant Classics. Są tu bardzo cenne nagrania kompletu dzieł fortepianowych Dworzaka, Bałakiriewa, Smetana oraz nagrania historyczne Gilelsa, Ojstracha. Więcej szczegółów jest na [www.brilliantclassics.com](http://www.brilliantclassics.com). Dystrybucją tych płyt zajmuje się Music Island.



Alexander Paley, fortepian  
Brilliant Classics 92617 • w. 2005, n. 1992 • DDD, 399'14", 6CD  
★★★★

Ten rosyjski kompozytor tworzył przede wszystkim pieśni i utwory fortepianowe. Na jego muzykę miały wpływ kompozycje Liszta, Berlioz'a i Chopina. Był też dyrygentem, działaczem muzycznym i współzałożycielem oraz ideologiem Potężnej Gromadki, a także zbieraczem folkloru. Razem z innymi twórcami z tej grupy dążył do stworzenia narodowego stylu w muzyce rosyjskiej przez nawiązanie do tradycji, i połączenie najnowszych zdobyczy muzyki zachodnioeuropejskiej z elementami ludowymi. Wykorzystywali właściwości melodyczno-tonalne ludowych pieśni rosyjskich, podejmowali historyczną i legendarną tematykę narodową, także orientalną. Potężna Gromadka odegrała ważną rolę w rozwoju muzyki europejskiej. Z wielkim zaciekawieniem poznawałem dzieła fortepianowe Bałakiriewa w interesującym nagraniu pianisty Aleksandra Paley. Warto sięgnąć po ten album.

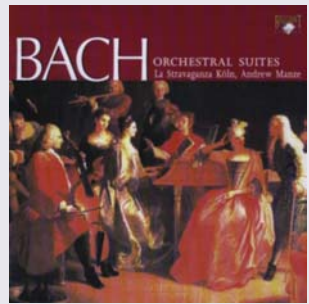


Inna Poroshina, fortepian  
Brilliant Classics 92606 • w.2005, n. 1997/8 • DDD, 275'48", 5CD  
★★★★

Czeski kompozytor należy do twórców powszechnie znanych w świecie, szczególnie jego koncert wiolonczelowy, symfonie oraz opera *Rusalka*. Teraz mamy możliwość poznania jego dzieł solowych na fortepian. To piękne utwory, w których duch późnoromantycznej muzyki pozwala poznać inne oblicze kompozytora, liryczne, spokojne, kameralne przepehione oryginalnością. Wykonanie Inny Poroshiny należy uznać za wirtuozowskie i bardzo muzykalne, artystka pięknie oddaje melodyczność tej muzyki.



W tym okresie stworzył większość poematów symfonicznych z cyklu *Moja Ojczyzna*, *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”*. Oprócz tego napisał *Trio fortepianowe* i wiele utworów na fortepian solo, w tym polki i tańce czeskie. Do najbardziej znanych jego oper należą *Sprzedana naręczona*, *Dalibor*, *Dwie wdowy*, *Libusza*, *Czarcia ściana*. Smetana jest uważany za pierwszego kompozytora, który komponował muzykę specyficznie czeską w charakterze, jednocześnie wynosząc ją ponad przeciętność. Nagranie pianistów Antonina Kubaleka i Petera Schmalfussa jest ciekawe i przepięknie emocjami.



**JAN SEBASTIAN BACH**  
1685-1750  
Suity orkiestrowe  
*La Stravaganza Köln*  
Andrew Manze, dyrygent  
Brilliant Classics 92721 • w. 2005, n. 1994 • DDD, 111'22", 2CD  
★★★★

Album bachowski, który tu omawiamy należy zaliczyć do realizacji przyzwoitych, które cieszą przy słuchaniu. Jest to Bach czuły i pełen pięknych kolorów. Tempa są żywe, ale też spokojne, bardzo zrównoważone. Linie melodyczne są elegancie, bardzo płynne, i co za tym idzie śpiewne w odbiorze.

**MILIJ BAŁAKIRIEW**  
1837-1910  
Komplet dzieł na fortepian solo

**ANTONI DWORZAK**  
1841-1904  
Komplet dzieł na fortepian solo

**GEORG PHILIPP TELEMANN**  
1681-1767  
Koncert na trąbki i orkiestrę  
Otto Sauter, Franz Wagnermeyer, Kenji Tamiya, trąbki  
Kurfürstliches Kammerorchester Mannheim  
Nicol Matt, dyrygent  
Brilliant Classics 92402 • w.2005, n. 2004 • DDD, 196'53", 4CD  
★★★★★

Ten niemiecki kompozytor okresu baroku to przedstawiciel stylu galant. Był samoukiem w dziedzinie muzyki, na uniwersytecie w

*Stéphanie d'Oustrac, mezzosopran*  
*La Capella de'Turchini*  
*Antonio Florio, dyrygent*  
 Eloquentia EL 0505 • w. 2005, n. 2005 •  
 DDD, 61'30" • dystr.: CMD Opole  
 ★★ ★

Neapol. Tak można by w skrócie określić najnowszą płytę wydawnictwa Eloquentia. Wszystko bowiem na tym albumie przesiąknięte jest charakterem tego miasta i z miejscem tym się wiąże. Trzy kompozycje twórców drugiej generacji kompozytorów szkoły neapolitańskiej, Pergolesiego i Porpory, wykonywane są tu przez śpiewaczki, Marię Garzię Schiavo i Stéphanie d'Oustrac z towarzyszeniem mającego swą siedzibę właśnie w Neapolu, zespołu La Capella de'Turchini, który z kolei specjalizuje się w wykonaniach repertuaru pochodzącego przede wszystkim z tamtego rejonu Włoch.

Na płycie tej mamy do czynienia z przepięknym materiałem. Pre-

zentuje ona *Salve Regina* i znakomite *Stabat Mater* Pergolesiego łączące surowość średniowiecznego tekstu, jego puryzm poetycki z kunstwowym opracowaniem muzycznym odznaczającym się dużym wachlarzem emocji, a od strony technicznej wpływami eksperymentów z zakresu opery buffa, jak i *Salve Regina* Porpory, który Farinellogo uczył śpiewać, a Józefa Haydna gry na klawesynie. Skrajne kompozycje Pergolesiego pokazują jego niebywałą wyobraźnię melodyczną, a ornamenty, którymi nasycił Porpora swój nienagrywany nigdy dotąd utwór, stawiają wykonawcy nie lada wymagania. W przypadku tego albumu Stéphanie d'Oustrac podchodzi do porporowskich ozdobników z dużą uwagą. I generalnie przynosi to pozytywny efekt, czasami jednak przesadna wibracja wchodzi w paradę czystości ornamentów. Niekiedy też koliduje z realizacją figuracji, co daje w efekcie obraz rozredgany i niespecjalnie czytelny. Sopran Marii Garzii Schia-

vo brzmi donośnie i dźwięcznie, niekiedy jednak znacznie dominuje, jak to ma miejsce w przypadku *Stabat Mater*. I wreszcie jakość nagrania. W zasadzie wszystko jest w porządku, zastanawia jednak w przypadku skrzypiec poucinanie dolnych harmonicznich. Barwa tych instrumentów jest zbyt jasna, czasem wręcz świdrująca w uszy. Przez to dłuższe przebywanie w towarzystwie tej płyty grozi irytacją i bólem głowy. A tak pięknie to wszystko zostało wydane. Od nadruku na płycie przez papier dołączonej do płyty książeczki aż po „marmurowe” zdjęcie na okładce i nalepki z tytułem. Majstersztyk drukarski!

No cóż. Ogólnie rzecz biorąc, jest to projekt udany. Jeśli ktoś potrafi żyć z metalicznym brzmieniem skrzypiec i przesadną wibracją głosu, będzie nawet bardzo zadowolony. Z mojej strony proponuję sprawdzić samodzielnie.

Agnieszka Okupska



**THE MAGIC OF WUNDERLICH**

**arie i duety z oper Haendla, Mozarta, Rossiniego, Bizeta, Czajkowskiego, Verdięgo, Pucciniego, Glucka, Belliniego, Straussa, etc.**  
*Fritz Wunderlich, Brigitte Fassbender, Hilde Güden, Ingeborg Hallstein, Hermann Prey, Josef Knapp*  
*Das Bayerische Staatsorchester*  
*Joseph Keilberth, dyrygent*  
 Deutsche Grammophon 477 5575 • w. 2004, n. 1959-1962 • ADD, 2CD + 1 DVD • dystr.: Universal Music Polska  
 ★★ ★



Lipsku studiował języki i nauki ścisłe. W mieście tym pracował jako organista, tam też założył Collegium Musicum. Potem przebywał w różnych miastach w Niemczech a także w Żarach na Łużycach, gdzie miał okazję poznać polską muzykę ludową. Jest uważany za najbardziej płodnego kompozytora wszech czasów, pozostawił ogromne liczbowo dzieło: kilkaset uwertur, koncerty, około 1000 suit orkiestrowych, opery (*Pimpione* – 1725 r), msze, pasje, oratoria klawesynowe, sonaty, fantazje i fugi. Komplet jego koncertów na trąbkę, to muzyka piękna i wirtuozowska. A jej obecne nagranie trzeba uznać za bardzo dobre.

**GIUSEPPE TORELLI**  
 1658-1709

**Komplet koncertów na trąbkę**  
*Thomas Hammes, Peter Leiner,*  
*trąbki*  
*European Chamber Soloists*  
*Nicol Matt, dyrygent*  
 Brilliant Classics 92401 • w.2005, n. 2004 • DDD, 99'26", 2cd  
 ★★ ★★ ★

Ten włoski skrzypek i kompozytor był uczniem Pertiego w Bolonii. W 1684 r. został członkiem Accademia Filarmonica, od 1686 r. był skrzypkiem, później altowiolistą ka-



peli przy bolońskiej bazylice San Petronio. W latach 1695-1701 działał w Austrii i Niemczech; po powrocie do Bolonii został skrzypkiem w nowej kapeli S. Petronio, kierowanej przez Pertiego. Torelli jest wybitnym przedstawicielem szkoły bolońskiej, zwłaszcza w zakresie concerto grosso i stworzonego przez siebie solowego koncertu skrzypcowego (m.in. ustalił trzyzęściowy schemat formy koncertu: allegro – adagio – allegro). Dzięki albumowi trębacz Thomasa Hammesa i Petera Leinera oraz European Chamber Soloists pod wodzą Nicola Matta poznajemy sztukę Torellego w koncertach i utworach na trąbkę. Jest to muzyka piękna, szalona i przepiękna emocjami. Polecam.

**EMIL GILELS EDITION**

**Dziela: Chopina, Brahmsa, Liszta, Prokofiewa, Schumanna, Czajkowskiego, Scriabina, Debussęgo, Rachmaninowa, Glazunowa**  
*Emil Gilels, fortepian*  
*USSR State Symphony Orchestra,*  
*Moscow Philharmonic Orchestra*  
*Kiryl Kondraszyn, dyrygent*  
 Brilliant Classics 92615 • w.2005, n. 1945-1984 • AAD/ADD, 705'26", 10CD



Legendarne rosyjskiego pianisty Emila Grigoriewicza Gilelsa (1916-1985) przedstawiać nie trzeba. Ten uczeń H. Neuhausa był laureatem międzynarodowych konkursów w Wiedniu (1936) i Brukseli (1938). Od 1938 r. prowadził klasę fortepianu w konserwatorium w Moskwie. Zdobył sławę jednego z najwybitniejszych współczesnych pianistów; szczególnie sukcesy odnosił w USA, gdzie po raz pierwszy wystąpił w 1955 r. Rekomendowany tu 10. płytowy album to prawdziwa rewelacja dla zbieraczy nagrań genialnego Rosjanina. Jest tu 8 płyt solowych i dwie z najlepszymi i najpopularniejszymi romantycznymi koncertami (*III* Rachmaninowa, *I* Czajkowskiego, *I* Chopina i *I* Liszta). Jest czego posłuchać i czym się delectować!

**DAWID OJSTRACH**  
**Koncerty skrzypcowe**

**Dziela: Lalo, Brucha, Mendelssohna, Beethovena, Miaskowskiego, Chaczaturiana, Strawińskiego, Szymanowskiego, Sibeliusa, etc.**  
*Dawid Ojstrach, skrzypce*  
*Różne radzieckie orkiestry*  
*Mrawiński, Rożdżiestwieński, Kondraszyn, Oliasberg, Sanderling,*  
*etc., dyrygenci*



Brilliant Classics 92609 • w.2005, n. 1939-1968 • AAD/ADD, 712'59", 10CD



W serii Historic Russian Archives ukazał się kolejny album 10. płyty z nagraniami koncertów skrzypcowych w wykonaniu legendarnego skrzypka Dawida Ojstracha. Rekomendacji ten artysta nie wymaga, bowiem każda jego płyta nosi znamiona interpretacji doskonałej. Urodził się 30 IX 1908 r. w Odessie (podobnie jak Gilels i Richter), zmarł 24 X 1974 r. w Amsterdamie. Był laureatem międzynarodowych konkursów im. H. Wieniawskiego w Warszawie (1935) i im. E. Ysaye'a w Brukseli (1937). W tej edycji urzekająca jest interpretacja *I Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego. To samo dotyczy nagrań koncertów: Miaskowskiego, Szostakowicza, Kabalewskiego. Mankamentem obu edycji: Ojstracha i Gilelsa jest niezbyt wyszukany komentarz oraz nie najlepszy mastering nagrań historycznych. Jednak mimo to warto te albumy posiadać, bo pokazują starą szkołę interpretacji wielkich dzieł.

Arkadiusz Jędrasik

## Muzyka Jasnogórska na Boże Narodzenie i nie tylko (1)

Klasztor Ojców Paulinów na Jasnej Górze publikuje i nagrywa na płytach muzykalia, znajdujące się w Archiwum należącym do Kapeli Jasnogórskiej założonej w klasztorze w połowie XVI w. Warto zainteresować się tymi nagraniami, gdyż prezentują piękną muzykę w bardzo udanych wykonaniach. Dotychczas ukazało się 6 albumów, teraz omawiamy trzy z nich.

Kapela Ojców Paulinów na Jasnej Górze należała przez wieki do najbardziej znaczących ośrodków rozwoju kultury muzycznej w Polsce, zaś działający w niej muzycy i kompozytorzy reprezentowali różne środowiska polskie i zagraniczne. Na prezentowanych płytach znajdują się utwory kompozytorów jasnogórskich, którzy w tym środowisku zdobywali najczęściej wykształcenie i prowadzili ożywioną oraz wielokierunkową działalność muzyczną.

W Jasnogórskim Archiwum znajduje się ponad 3 tysiące kompozycji, w tym dzieła 40 jasnogórskich kompozytorów oraz 80 polskich, w sumie ponad 120 twórców. Nad stroną merytoryczną czuwa dr hab. Remigiusz Pośpiech, przewodniczący Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów, który interesująco opisuje każde z dzieł w komentarzach płytowych.

Dwa pierwsze albumy to *Jasnogórska muzyka na Boże Narodzenie*, gdyż w tej tematyce najbardziej kreatywnymi ośrodkami były różnego rodzaju kapele kościelne. Kompozycje tam powstające były niezwykle urzekające w swojej prostocie, doskonale obrazując spontaniczny, radosny muzykowanie pasterzy w noc Bożego Narodzenia.



Pierwsza płyta *Jasnogórska Muzyka na Boże Narodzenie* zawiera trzy kompozycje: *Missa Pastorialis ex D* Żebrowskiego, *Pastorelle* Kobierkowicza i *Offertorium pastorale* Perneckhera. *Missa Pastorialis* obficie opiera się na motywach z polskiej muzyki ludowej (m.in. początkowo incypit krakowiaka *Albośmy to jacy, tacy w Kyrie i Agnus Dei*). Przeznaczona jest na dwa głosy wokalne (canto i basso) z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego (dwoje skrzypiec i basso continuo) wzmocnionego podwójnymi cla-

rini. Dzieło to ma specyficzny klimat ludowo-pasterski, a przez co jest wyjątkowo piękne. Liryczna jest w swoim charakterze *Pastorelle* Kobierkowicza, owego czasu był to bardzo popularny gatunek muzyczny. Kończące płytę *Offertorium pastorale* *Surgite pastorculi* Perneckhera miało przeznaczenie liturgiczne; w treści odwołuje się do zachęty skierowanej do pasterzy, by powstał ze snu i udali się do żłóbka. Za stronę muzyczną albumu odpowiadał Zespół Muzyki Dawnej Kapela Jasnogórska kierowany przez Jana Tomasza Adamusa, specjalizujący się w wykonywaniu muzyki dawnej. Ich interpretacja brzmi poprawnie, dźwięk jest delikatny, w barwie intensywny. Swoiste koloru dodają nagrania partie instrumentalne towarzyszące solistom. Całość brzmi bardzo „świętecznie”, czyli lekko i ciepło, zaś głosy solistów są wyrównane.



Druga płyta *Jasnogórska Muzyka na Boże Narodzenie* zawiera *Rorate coeli* i *Missa Pastoritia ex D* Żebrowskiego, *Offertorium pastorale* Perneckhera, *Coelum gaude* Kobierkowicza. *Rorate caeli* powstało w 1752 r. Rozpoczyna się chorałową intonacją introitu *Rorate*, po której następuje wielogłosowe opracowanie psalmu *Benedixisti, Domino, terram tuam*. Całość wieniec polifoniczne *Rorate caeli* w formie ciekawej fugi podwójnej. *Missa Pastoritia* powstała najprawdopodobniej w latach 1763-1765 i należy do popularnych XVIII-wiecznych mszy pastoralnych. To dzieło jest zarazem najwybitniejszym przykładem tego gatunku z kręgu kultury polskiej. Pozostałe dwa utwory należą do gatunku pastorelli. Interpretację tych dzieł powierzono Zespołowi Muzyki Dawnej Zamku Królewskiego na Wawelu „Floripari” Studium Musicae Cracoviense. Jest to kreacja pełna

wdzięku i muzycznego uniesienia. Każde z dzieł jest przepełnione żarliwością i emocjami, które potęguje modlitewne skupienie. Śpiew solistów jest bogaty w odcinienie, płynnie lekko z finezją i radością. Dźwięk instrumentów jest delikatny, aksamitny, pełen prawdziwego piękna.



Trzecia płyta *Jasnogórska Muzyka Dawna* to dwa dzieła *Missa in B* Żebrowskiego oraz *Vesperae D* Dankowskiego. *Missa in B* to najprawdopodobniej najpóźniejsza spośród mszy Żebrowskiego, powstała ok. 1770-1780 r. Przeznaczona jest na dwa głosy wokalne (S, B) oraz zespół instrumentalny złożony z dwojga skrzypiec, dwóch rogów (stosowanych wymiennie z clarini) oraz organów (w postaci basso continuo). Jest kompozycją zwartą i jednolitą stylistycznie, dobrze ilustrującą wysoki poziom opanowania warsztatu kompozytorskiego. W podobnej stylistyce utrzymane są kompozycje Wojciecha Dankowskiego. W archiwum klasztoru zachowało się ich 13 (najwięcej mszy i niesporów). *Vesperae D* przeznaczone są na 4. głosowy zespół wokalny z towarzyszeniem podwójnych skrzypiec i rogów oraz organów (w formie b.c.). Wszystkie psalmy niesporne opracowane zostały w prostym stylu z wykorzystaniem całego zespołu wokalnego, choć mamy tu również krótkie fragmenty solowe. Ten album nagrali soliści, Sine Nomine z Concerto Polacco pod kierunkiem Marka Toporowskiego. Wszystko zagrane jest z radością i energią. Interpretacja uderza liryzmem, delikatnością, radością. Kameralny skład sprawia, że całość brzmi bardzo uroczyście, okazale. Jest tylko jeden mankament płyty, czas jej trwania. Warto było pomyśleć, by niespory Dankowskiego odtworzyć w całym układzie liturgicznym z częściami chorałowy-

mi. W ten sposób album dołączyłby do dopracowanych albumów, których sporo na rynku (McCreesh, Savall), a tak pozostawia niesmak – niczym wybrakowany towar. Trzeba by o takiej rekonstrukcji pomyśleć w następnych nagraniach. Chyba, że teraz dewizą artystów nie jest „jak i co gramy”, ale „za ile”??!

A teraz słowo o edycji. Każda z płyt wydana jest bardzo elegancko z ładnymi i pomysłowymi okładkami. Szkoda tylko, że płyt tych nie można kupić w sklepach płytowych w kraju!

Arkadiusz Jędrasik

### JASNOGÓRSKA MUZYKA NA BOŻE NARODZENIE - 1

Marcin Józef Żebrowski – *Missa Pastorialis ex D*

Józef Kobierkowicz – *Pastorellae*  
Franciszek Perneckher – *Offertorium pastorale*

Zespół Muzyki Dawnej Kapela Jasnogórska pod dyr. Jana Tomasza Adamusa

Musicon MCCD01 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 68'37"



### JASNOGÓRSKA MUZYKA NA BOŻE NARODZENIE - 2

Marcin Józef Żebrowski – *Rorate coeli*, *Missa Pastoritia ex D*  
Franciszek Perneckher – *Offertorium pastorale*

Józef Kobierkowicz – *Coelum gaude*.

Zespół Muzyki Dawnej Zamku Królewskiego na Wawelu „Floripari” Studium Musicae Cracoviense pod dyr. Aleksandra Tomczyka  
Musicon MCCD02 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 42'54"



### JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA - 3

Marcin Józef Żebrowski – *Missa in B*

Wojciech Dankowski – *Vesperae D Sine Nomine* i *Concerto Polacco* pod dyr. Marka Toporowskiego  
Musicon MCD40 • w. 2005, n. VI 2004 • DDD, 47'33"

★★★★

Można powiedzieć, że kariera Fritza Wunderlicha rozwijała się w błyskawicznym tempie. Potrzebował zaledwie dziesięciu lat by zdobyć uznanie krytyki i publiczności na najważniejszych scenach i festiwalach Europy. Uchodził za znakomitego tenora mozartowskiego, jego koronną partią był Tamino w *Czarodziejskim flecie*. W październiku 1966 r. miał od Metropolitan Opera rozpocząć zdobywanie amerykańskich scen. Niestety, kilka tygodni przed wyjazdem (17 września 1966 r.) zginął nagle w wypadku samochodowym.

Pozostawił po sobie jedynie kilkadziesiąt nagranych arii i pieśni wydanych już wcześniej przez Deutsche Grammophon. Przed kilku tygodniami część z nich to wydawnictwo ponownie opublikowało w dwupłytyowym albumie uzupełnionym dodatkowo płytą DVD z odkurzonymi fragmentami *Cyrulika sewilskiego* z 1959 r. (świetnie zaśpiewany tercet Rosiny, Almavivy i Figara: *Ah! quel colpo inaspettato!*) i *Eugeniusza Oniegina* z 1962 r. (tutaj możemy podziwiać arię: *Ja lublu was Olga*). Nagranie jest czarno-białe i ma przede wszystkim wartość historyczną.

Oczywiście w albumie znalazły się te najważniejsze partie Wunderlicha śpiewane pod batutami samych dyrygentów sław z Karajanem, Böhmem, Kubelikiem na czele.

Zaprezentowany na płycie repertuar dowodzi dużej już wtedy, mimo niewielkiego stażu, wszechstronności Wunderlicha, który z jednakową swobodą śpiewa arie operowe, operetkowe i pieśni, czyli prezentuje różne gatunki, style i nastroje. Jego liryczny, dźwięczny tenor o miękkim, akusamitnym i szlachetnym brzmieniu oraz jasnej barwie sprawia, że podajemy się bez reszty urokowi tego głosu. Trzeba przyznać, że artysta śpiewając z gracją, elegancją i swobodą, dowodzi wysokiej kultury muzycznej. Dzięki temu mozartowski Ottavio, Tamino i Belmonte ujmują stylem i naturalnym prowadzeniem frazy, Alfred wyważoną ekspresją, a Cavaradossi szczerością emocji. W duecie *Prendi: l'anel ti dono* z *Lunaticzki* daje, wraz z Eriką Köth, pokaz pięknego włoskiego bel canta. Oboje szkoczą dobrego włoskiego śpiewu potwierdzają w duecie Księżca i Gildy: *E il sol dell'anima, la vita e amore* z I aktu *Rigoletta*. Do tego mamy popularną *Granada* Lary, arię „włoską” śpiewaka: *Di rigore armati il seno Rosenkavaliera* R. Straussa, duet Nadira i Zunigi z I aktu *Pola-wiaczy pereł* Bizeta oraz arię Leńskiego: *Kuda, kuda wy udalis* z drugiej sceny II aktu *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego.

Warto zaznaczyć, że album daje też możliwość posłuchania pięknych głosów rozpoczynających w tym czasie kariery: Hermana Prey'a, Eriki Köth i Hilde Güden.

Upprzedzam, większość prezento-

wanych w albumie arii i pieśni jest śpiewana nie w oryginalnej, lecz niemieckiej, wersji językowej. Chwilami trudno to zaakceptować.

Adam Czopek



### MUSICA FOR ALFONSO THE WISE

The Dufay Collective  
Harmonia Mundi HMU 907390 • w. 2005, n. 2002 • DDD, 71'08" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Brytyjski zespół The Dufay Collectiv przeniósł się niedawno do francuskiej wytwórni Harmonia Mundi. Muzycy odnaleźli się w kręgu średniowiecznej muzyki dworu Alfonsa X Mądrego panującego w latach 1252-1284 w Kastylii i Leon. Urażyli melomanów dawką pięknej muzyki złotego okresu w dziejach Hiszpanii. Ziemia Alfonsa X słyneły w ówczesnej Europie jako centrum kultury, powstało tu wiele muzyki religijnej jak i świeckiej (tej drugiej poświęcone jest prezentowane nagranie). Wielu muzykę średniowiecza utożsamia z pięknym wprawdzie, ale nie jedy-nym przecież chorałem gregoriańskim. Okazuje się, że wieki średnie pełne były różnorodnie brzmiącej świeckiej pieśni trubadurów i truverów, którzy przez muzykę przekazywali treść poezji. To nagranie to szczytowe osiągnięcie znakomitych pełnych pasji muzyków, którzy potrafia zainteresować chyba każdego.

Płytę podzielono na dwie części. Pierwsza z nich zawiera pieśni, w których do zachowanych tekstów dopasowano inną muzykę. Propozycja The Dufay Collectiv ma na celu próbę odtworzenia materii dźwiękowej dla zilustrowania słowa, poezji, emocji. Zaadaptowane melodie są jednak oryginalne i pochodzą z XIII w. Część druga to cykl kompletny – *Cantigas de Amigos* skomponowany przez trubadura Martina Codaxa, jego muzyka wprawdzie nie jest związana z dworem Alfonsa Mądrego, ale najprawdopodobniej brzmi podobnie jak kompozycje z tego właśnie osrodka. Kolejne pieśni cyklu są obrazem emocji kobiety oczekującej na powrót swojego kochanka. Tak więc jest tu i nuta spokoju, radości wspólnego życia, rozpacz i tęsknoty, w

końcu pogodzenia się z utratą ukochanego na zawsze.

Mistrzostwo wykonania w nieco egzotycznym duchu, bogactwo i różnorodność instrumentów, przekonujący głos Vivien Ellis, te wszystkie elementy wprowadzają nas w stosunkowo mało znany świat średniowiecznego brzmienia. Piękno i równowaga – tak najkrócej opisałbym niniejsze nagranie.

Michał Szulakowski



### ANTCHIS CHATI CHOR Georgische Reise – Gruzińskie śpiewy kościelne i świeckie

Raum Klang RK 2304-1/2 • w. 2004, n. DDD, 146'28", 2CD



Niewiele jest narodów, które jak Gruzini, wytworzyły i kultuują kulturę tradycyjnego śpiewu polifonicznego. Tamtęjsza muzyka wokalna rozwinęła się w otoczeniu narodów śpiewających unisono, co eliminuje przypuszczenie wpływu jakiegokolwiek innej kultury. Austriak Siegfried Nadel, sugeruje wręcz, że początki europejskiej polifonii sięgają właśnie Gruzji. Według ostatnich badań, gruziński system dźwiękowy poprzedza grecki o około 1000 lat. Warto również dodać, że ludowa muzyka tamtych ziem, jako jedyna w świecie, pozostaje pod ochroną UNESCO.

Sebastian Pank z niemieckiej firmy fonograficznej Raumklang, przed dwoma laty wybrał się w podróż po Gruzji. Cel eskapady był ściśle określony: uwiecznić w nagraniu jeden z najwspanialszych gruzińskich zespołów Antchis Chati Chor, który od roku 1989 zajmuje się rekonstruowaniem gruzińskich śpiewów polifonicznych w ich pierwotnym brzmieniu.

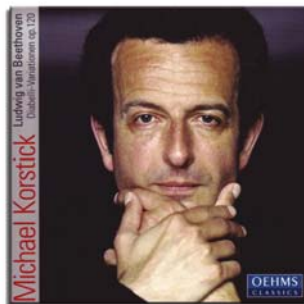
Dotarcie do miejsca przeznaczenia nie było proste. Zrzuńowane drogi, świnię szukające na ulicach pożywienia i skorumpowani policjanci nie zniechęciły jednak podróżnika. Po kilku dniach aklimatyzacji i po paru szklaneczkach wódki (jak sam opowiada), poddał się urokowi Gruzji, a przede wszystkim czarowi lokalnej muzyki. Obok Antchis Chati Chor, Pank spotkał chór Tsinadali i trzech starych pieśniarzy z Gurii. Nagrań dokonano używając

awaryjnego generatora prądowórczego w starym kościele, opuszczonym kinie i w byłym domu kultury.

Tak powstał hipnotyzujący, dwupłytowy album *Georgische Reise*. Cudowna to płyta. Za jej sprawą porzuca człowiek codzienne sprawy i daje się zabrać w niecodzienną, gruzińską podróż. Twórczość wokalna ludów Kaukazu jest zdumiewająco bogata. Pieśni kościelne, miłosne, pieśni pracy, obrzędowe i biesiadne opierają się na najniższym głosie burdonowym, będącym w istocie filarem konstrukcji harmonicznnej. Bogato figurowaną, często ościnową melodię prowadzą głosy wyższe. Śpiewacy, co rusz, stosują przeróżne efekty wyrazowe, takie jak falset, zmienna intonacja, echo, a nawet jodłowanie. W ten sposób rodzi się muzyka pulsująca rytmiką, gęstą harmonią i zróżnicowaną dynamiką.

Jak to się dzieje, żeby tak wielką dawkę tradycyjnej muzyki nie tylko wytrzymał, ale dać się jej wciągnąć? Cóż, tego nie da się przeanalizować – czaru nie sposób zmierzyć, ani zważyć. W każdym razie, ja stawiam tę płytę wśród najlepszych, obok śpiewów korykańskich Marcela Peresa (Harmonia Mundi) i A Cupagna (K617) oraz Tenore e Cuncordu de Orosei (Winter&Winter).

Robert Majewski



### L. van Beethoven – Wariacje Diabelliego op. 120; J. Haydn – Wariacje f-moll Hob. XVII:6

Michael Korstick, fortepian  
Oehms Classics OC 532 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 72'44"  
★★★★★

Oto płyta, którą wydawcy skazują na niezauważenie. Szaro-bure kolory, krótka książeczka, przeciętna jakość techniczna, a do tego... jedna z najciekawszych interpretacji *Wariacji Diabelliego* Beethovena jakie dane mi było usłyszeć. Pianista – Michael Korstick – jest muzykiem pełnym pasji, rozumiejącym i szanującym literę partytury klasycznej. Gra z rozmachem, błyskotliwie, dając odbiorcy pełnię satysfakcji. Jego sztuka jest w świecie uznana i oklaskiwana, Korstick był wielokrotnie nagradzany, ale jakoś nie udało mu się zdobyć należnego rozgłosu. Szkoda.

Wniknąć ze zrozumieniem w istotę *Wariacji Diabellego* nie jest łatwo. Ta wielka forma nastęrcza wykonawcom wielu problemów. Najtrudniej jest na pewno zapewnić cyklowi spójność – to po pierwsze. Po drugie trzeba nadać kolejnym opracowaniom tematu charakterystyczne cechy poprzez odpowiednio dobrane parametry wykonawcze. Interpretacja pianisty jest kompletna pod każdym względem. Michael Korstick odnalazł właściwy klucz do muzyki Beethovena. Jego gra jest zrównoważona, spójna, nie pozbawiona pierwiastka emocjonalnego. Muzyk znakomicie nakreśla charakter kolejnych wariacji: bawiąc się nastrojami, barwą instrumentu i artykulacją. Szczególnie godne pochwały jest ukazywanie drobnych motywów, budowanie krótkich zamkniętych fraz – wyraźnych pytań i odpowiedzi. Fortepian pod palcami Korsticka brzmi szczególnie pięknie w niskim rejestrze. Mocne forte rejestru wysokiego tylko niekiedy ma metaliczny – nazbyt krzykliwy odcień. Pianista używa niezwykle skonstruowanych środków wykonawczych, przez co nagranie bardzo angażuje słuchacza. Haydn w interpretacji Korsticka przekonuje mnie nieco mniej niż Beethoven, ale też bezsprzecznie jest świadectwem nieprzeciętnych umiejętności i wrażliwości muzycznej artysty.

Na końcu dodam tylko, że pianista przygotowując niniejsze nagranie, korzystał z rękopisów Beethovena, Tym większa jemu chwała. Mam nadzieję, że Oehms Classics podniesie standardy wydania, bo to niestety w XXI w. jest jednym z głównych kryteriów, którym posługują się potencjalni nabywcy.

Michał Szulakowski



### JULIA VARADY

**Arie i sceny z oper Mozarta, Straussa, Wagnera, Verdiego**  
*Bayrisches Staatstheater*  
*Sawallisch, Klee, Sinopoli, Steinberg*  
*diryngenci*  
 Orfeo C 579 041 A • w. 2004, n. 1975-1992 • ADD, 76'15"  
 ★★★★★

Julia Varady rozpoczynała karierę jako mezzosopran w Cluj Opera House w Rumunii, gdzie śpiewała 12 lat. Szybko jednak „przekwalifikowała” głos na so-

pran, nie tracąc przy tym wspaniale dźwięcznego dołu. Rok po debiucie we Frankfurcie (Vitellia w *La Clemenza di Tito* 1 VIII 1971) przeniosła się do Niemiec na stałe. Miała wtedy 29 lat. Etatową śpiewaczką Bavarian State Opera została w sezonie 1972/73 i do lata 1996 r. wystąpiła w około 400 przedstawieniach wykonując 31 różnych ról w 28 operach i uczestnicząc w 18 nowych produkcjach. Ostatnią zaśpiewaną przez nią rolą w Monachium była *Aida* (9 VI 1996).

Głos Varady wymyka się kwalifikacjom. Miała bowiem w swym repertuarze role charakterystyczne dla lirycznego sopranu (np: Antonia, Micaela czy Freia); jugendichdarmatisch jak *Arabella*, *Tatyana*, *Lisa*, *Cio-Cio San*, *Donna Elwira*, *Fiordiligi* czy *Desdemona*, i te przewidziane dla dramatycznych sopranów jak *Elisabetta*, *Aida*, *Amelia*, *Senta* czy *Sieglinde*. Były też w jej repertuarze role typowe dla dramatycznej koloratury (*Elettra*, *Donna Anna*, *Abigaille*) i 4 partie tradycyjnie śpiewane przez mezzosopran: *Kompozytor*, *Giulietta*, *Santuzza* i *Judith*. Rejster – niezwykle; ładunek emocjonalny i zaangażowanie w wykonywane partie – niezapomniane. Dodajmy do tego umiar, smak, artystyczne elegancje i doskonałe wyczuwanie stylu, które w zależności od wykonywanej roli ulegało przeobrażeniu. Varady to wyrazisty, charakterystyczny w brzmieniu sopran o dramatycznej ekspresji, ciepły w barwie i nigdy nie ocierający się o zimną szkliskość. Nie tyle może podziwiano piękno jego brzmienia, ile ładunek emocjonalny, elegancję i intensywność dramatyczną. A oprócz tego: niezwykła kontrola oddechu w prowadzeniu szalenie długich fraz legato, wirtuozeria w giętkości głosu, w trylach i koloraturze.

Vitellia Mozarta, rola wymagająca rejestru około 2 i pół oktawy rozślawiła Julię Varady na całym świecie, ale jedną z najważniejszych ról w jej życiu była *Giorgetta* w *Il Tabbaro* Pucciniego. Po raz pierwszy zaprezentowała ją 7 XII 1973 r., a jej partnerem, też po raz pierwszy, był Dietrich Fischer-Dieskau. Według jednej z anegdot, podczas duetu w owym przedstawieniu Dieskau wsunął jej w dłoń karteczkę, na której zawarł popozycję małżeństwa. Ponoć rzeczywistość była nieco mniej romantyczna, ale w 1978 r. Julia Varady została żoną Dietricha Fischera-Dieskau. Występowali wspólnie w wielu operach.

Kompilacja fragmnetów nagranych na żywo na płycie Orfeo daje nam szalenie interesujący przegląd jej możliwości wokalnych w latach 1975-92. Zaczynamy arią Elektry

z II aktu z *Idomeneo* Mozarta (nagranie z 1975 r.) i fragmentem jej słynnej Vitelli z *La clemenza di Tito* (1989). Wspaniały jest też duet z *Arbelli* z Fisherem-Dieskau (1977). Po nim następuje jedna z nielicznych ról wagnerowskich, *Senta* (z 1992 r. – *Jo ho hoe! Traft...*) – co prawda obniżona w tonacji, ale przepełniona niezwykłym ładunkiem emocjonalnym, będącej niby w transie bohaterki. Kolejna rola to wagnerowska *Eva* (1979 r. – kwintet z René Kollo, Peter Schreier, Dietrich Fisher Dieskau i Cornelia Wulkopf). Trzy bohaterki Verdiego nagrane na tej płycie to *Leonora* (z *Forza del Destino*, 1986) z cudownie lirycznymi pasażami w *Madre pietosa Vergine*, a przy okazji możemy również zachwycić się pięknym głosem towarzyszącego jej Kurta Molla. Kolejna rola to „mordercza” *Abigaille* (1990) we fragmencie aktu II, a płytę kończy aria *Leonory z Trubadura D'amor sull'ali rose* (1992) z trylami jakie niestety rzadko obecnie usłyszymy w teatrach operowych.

Serdecznie Państwu tę płytę polecam. Julia Varady zawsze należała do grona moich specjalnie ulubionych i cenionych śpiewaczek. Mam więc nadzieję, że i Państwa zachwyci jej niezwykła sztuka wokalna.

Basia Jakubowska



### JAN SEBASTIAN BACH 1685-1750

**Suity angielskie BWV 806-811**  
*András Schiff, fortepian*  
 Hungaroton HDVD 32371 • w. 2005, n. 2003 • PCM Stereo/DD - region: 0 - PAL - 175'  
 ★★★★★

Królem gry bachowskiej polifonii na fortepianie okrzyknięto Glena Goulda. Jeśli ktokolwiek po jego śmierci zasłużył na ten tytuł to właśnie András Schiff. Pianista reprezentuje zupełnie odmienny styl gry niż

wielki Kanadyjczyk. Gould kreował Bacha głównie przy pomocy znakomitej artykulacji i równowagi agogicznej. Schiff również dynamice nadaje szczególne znaczenie. Odcina się wprawdzie od „romantyzujących” wykonań charakterystycznych przed pół wiekiem dla szkoły rosyjskiej, ale też nie jest zwolennikiem gry mającej na celu ukazanie jedynie piękna wewnętrznego – konstrukcyjnego – muzyki Bacha. Charakterystyczna dla tego pianisty jest niezwykła kultura dźwiękowa, której efektem jest brzmienie niezwykle eleganckie, dystyngowane, ale nie egzaltowane. András Schiff dysponuje ponadto ogromną wiedzą o wykonawstwie muzyki Bacha. Jego kreacje nie są więc oparte wyłącznie na intuicji – chociaż tej mógłby pozostawić mu niejedną – ale poparte są nauką, a także wieloletnim doświadczeniem scenicznym.

Niniejsza płyta jest rejestracją koncertu, który pianista dał w Budapeszcie 11 lutego 2003 r. *Suity angielskie*, które są przedmiotem nagrania, w twórczości Bacha stają obok *Suit francuskich* i *Partit*. Aby w sposób właściwy grać ten repertuar należy opanować idiom poszczególnych tańców i posiadać tajemnicę kształtowania formy (o biegłości technicznej – zmaganiu się z materia dźwiękową nie wspominam – bo to sprawa podstawowa dla każdego wykonawcy). Do tego dodać należy umiejętność słyszenia polifonicznego, która owocuje wyraźnym ukazaniem wszystkich głosów – planów struktury dźwiękowej. Schiff radzi sobie oczywiście z tymi podstawowymi problemami bez trudu. Jego grę cechują: prostota, lekkość i wspomniana już elegancja. Pianista jest też mistrzem podawania detali w sposób, który nie rozbija równowagi formalnej.

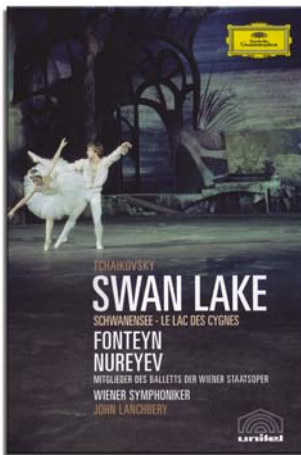
Wspomnieć należy jeszcze o zdobnictwie barokowym, które w interpretacjach Schiffa jest chyba najbardziej kontrowersyjne. Otóż muzykolodzy są zgodni, że Bach w sposób niezwykle staranny notował wszystkie tryle, arpeggia, biegniki etc., dlatego próby jakiegokolwiek „doprawiania” jego muzyki wymienionymi ornamentami narażone są na szczególnie głośne krytyki (dotyczy to wyłącznie partytur Bacha, nie innych twórców baroku). András Schiff znalazł jednak sposób na elementy zdobnicze. Za pierwszym razem podaje on muzykę zgodnie z zapisem nutowym (zazwyczaj), a dopiero za drugim – przy powtórzeniu pozwala sobie na realizację zamysłów własnych, które zawsze są logiczne i oszczędne.

Ponieważ tym razem oprócz dźwięku mamy też obraz, możemy przypatrzeć się z bliska wyjątkowej biegłości technicznej jednego z wybitniejszych pianistów naszych czasów. Pozytywne doznania gwarantowane. Miłośnicy fortepianu z przyjemnością wysłuchają też co do po-



wiedzenia o Bachu ma sam wykonawca.

Michał Szulakowski



### PIOTR CZAJKOWSKI 1840-1893

**Jeziro labędzie – balet w 4 aktach op. 20**

choreografia: Rudolf Nureyev  
Wiener Symphoniker  
John Lanchbery, dyrygent  
Margot Fonteyn i Rudolf Nureyev  
Deutsche Grammophon 073 4044 • w. 2005, n. 1966 • PCM Stereo/DTS 5.0 - region 0 - NTSC - 115'00" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Po premierze *Jeziro labędzie* w Wiedniu w 1964 r., publiczność wywoływała Nureyeva przed kurtynę nieprawdopodobną ilość, bo aż 89 razy. Można przypuszczać, że jedną z przyczyn był kontekst polityczny – pierwszy występ publiczny tancerza po ucieczce z ZSRR. Nie można jednak zapomnieć o świetnym, natchnionym wręcz występie Nureyeva i Margot Fonteyn. Przypomina on czasy wielkich gwiazd baletu, które znamy raczej z opisu niż zapisu wizyjnego.

Przyznam się jednak, że z perspektywy 40. lat przedstawienie to sprawia wrażenie przestarzałego. Oglądałem je z zainteresowaniem, ale raczej jak jakiś zabytek z odległej epoki, a nie dzieło, z którym się identyfikuję. No cóż, to znak czasu i wszelkich nowoczesnych inscenizacji, które zmieniły nasze przyzwyczajenia.

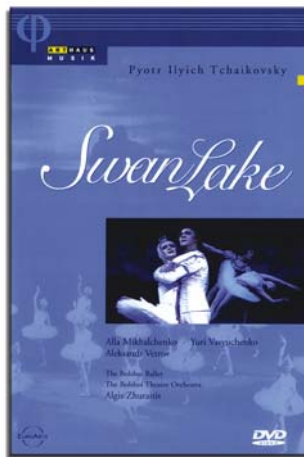
Tym niemniej polecam to nagranie wszystkim miłośnikom baletu i dobrej muzyki. Wiener Symphoniker pod dyktando Johna Lanchberry jest u szczytu swoich możliwości.

Stanisław Lubliński

### PIOTR CZAJKOWSKI 1840-1893

**Jeziro labędzie**

Alla Mikhailchenko, Yuri Vasyuchenko, Aleksandr Vetrov, Ilze Liepa, Yuri Vetrov, Mikhail Sharkov



The Bolshoi Ballet  
The Bolshoi Theatre Orchestra  
Algis Zhuraitis, dyrygent

Arthaus DVD-V 100 713 • w. 2005, n. 1989 • PCM Stereo - region: 0 - NTSC - 120" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

*Jeziro labędzie* jest zdecydowanie żelazną pozycją w kanonie dzieł baletowych. W swoim repertuarze ma je chyba każdy balet, a *Walc kwiatów* i inne przebojowe melodie zanuci na pewno duży odsetek społeczeństwa. Ten hit wszechczasów prezentuje nam dziś Arthaus. Dzięki niemu mamy okazję nie tylko posłuchać pięknych melodii Piotra Czajkowskiego, lecz także przyjrzeć się akcji scenicznej. No i tu, niestety, zaczynają się schody. Widowisko to zostało bowiem sfilmowane już jakiś czas temu, bo w 1989 r. Jakość więc realizacji nie jest zbyt wysoka, co przy dzisiejszych rozwiązaniach nieco irytuje. Oświetlenie sceny wspaniałego moskiewskiego Teatru Bolszoi wystarczyłoby może dla widzów zgromadzonych na sali, jednak w przypadku rejestracji na taśmie filmowej to stanowczo za mało. W efekcie cały film jest ciemny, labędzie mroczne, wszystkie kości tancerek podkreślone demonicznie przez blade, mleczne światło, a księżę Zygfyrd prezentuje się nie jak namiętny kochanek, a raczej jak nastrożony upiór. Do tego wszystkiego dochodzi pogoń kamery za tancerzami w momentach zbliżeń równoważona ujęciami całego zespołu przez jedną z kamer umieszczoną na balkonie. Pierwsze sprawia wrażenie skaczącego obrazu, drugie pokazuje małe kukielki w kieszonkowej rozdzielczości.

Oczywiście dla kogoś, kto z baletem Czajkowskiego nigdy wcześniej się nie zetknął, płyta ta może mieć duże walory dydaktyczne. No i warto w sumie mieć w swojej domowej filmotece także i coś z klasyki. Bolej tylko nad jakością realizacji. Mimo więc, że DVD, że chęci propagowania dzieł muzycznych w nowych technikach, to jednak nie za wszelką cenę. Może już lepiej poczekać czas jakiś i zrealizować *Jeziro*

na nowo? Z dobrym zapleczem technicznym? Bo przy tym profesjonalny, wspaniale tańczący zespół Baletu Bolszoi prezentuje się wręcz karykaturalnie. Tym, którzy widzieli rosyjskie dzieło, nie polecam. Pozostałym, na własną odpowiedzialność.

Agnieszka Okupska



### GIACOMO PUCCINI 1858-1924

**Toska**

Raina Kabaivanska, sopran; Plácido Domingo, tenor; Sherill Milnes, baryton; Giancarlo Luccardi, bas; Mario Ferrara, tenor; Alfredo Mariotti, bas  
Ambrosian Singers; New Philharmonia Orchestra  
Bruno Bartoletti, dyrygent  
Deutsche Grammophon 073 4038 • w. 2005, n/ 1976 • PCM Stereo/DTS 5.1 - region: 0 - NTSC - 115'00" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Oto opera filmowana w miejscach, w których według libretta się rozgrywa. Jest to niewątpliwie dużo ciekawsze niż statycznie filmowana inscenizacja wewnątrz teatru operowego.

Obsada jest znakomita. Plácido Domingo jako Cavaradossi jest w szczytowej formie. Raina Kabaivanska to zdecydowana, silna Toska, w stu procentach pełna temperamentu Włoszka. Wraz z Domingiem tworzą niezwykłą parę.

Sherill Milnes jako Scarpia jest imponujący. Jego *Va, Tosca* pod koniec pierwszego aktu mrozi krew w żyłach.

Ogólnie jest to bardzo dobre nagranie zarówno z punktu widzenia miłośnika opery, jak i filmu. Pewne niedociągnięcia w realizacji – Domingo całujący rękę Kabaivanskiej podczas, gdy słyhać jego śpiew – nie zmieniają jednak mojego entuzjazmu. To moja ulubiona *Toska* na DVD.

Stanisław Lubliński

### GIUSEPPE VERDI 1813-1901

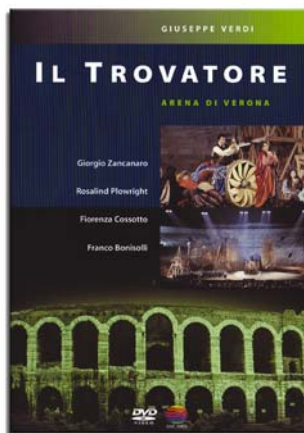
**Il Trovatore**

Giorgio Zancanaro (*Księżę di Luna*); Rosalind Plowright (*Leonora*); Fiorenza Cossotto (*Azucena*); Franco Bonisolli (*Marrico*); Paolo Washington (*Ferrando*); Giuliana Matteini (*Inez*)  
Chór i orkiestra Arena di Verona  
Reynald Giovaninetti, dyrygent  
Warner Music Vision 4509-99215-2 • w. 2005, n. 1985 • PCM Stereo/DD - region: 2,3,4,5 - NTSC - 144'  
★★★★★

Arena di Verona – festiwal operowy, w mieście szekspirowskich kochanków, funkcjonuje od 1913 r. Jego historię rozpoczęła *Aida* Verdiego wystawiona w setną rocznicę urodzin Verdiego. Od tego czasu, z przerwami na wojenne zawieruchy, festiwal jest letnią, cieszącą się ogromnym powodzeniem, atrakcją Werony. Przyciąga tłumy miłośników opery i każdego wieczoru w antycznym amfiteatrze zasiada 25 tysięcy widzów. Na tej wielkiej scenie, gdzie wiatr gra na dekoracjach, a deszcz i burza potrafią wspomagać sceniczną akcję, miała swój włoski debiut wielka Maria Callas.

Od lat w Weronie można spotkać czołówkę operowych śpiewaków i dyrygentów. Ci pierwsi za każdym razem narzekają, że śpiewanie na tej arenie jest zabójcze dla głosu, jednak urzeczony gorącą atmosferą festiwalu, zupełnie się nie bronią przed następnym zaproszeniem.

W 1985 r. wystawiono tutaj nową inscenizację *Trubadura* zrealizowaną przez: Giuseppe Patroni Griffi – reżyseria, Mario Ceroli – scenografia i Gabriela Pescucci – kostiumy. I to właściwie wszystko co dobrego można napisać o ich pracy. Reżyseria statyczna, bez silenia się na stworzenie oryginalnego teatru. Scenografią też trudno się zachwycić, stanowią ją drewniane rusztowania udające zamkowe baszty i... koń trojański. Jedyne kostiumy utrzymane w stylu epoki mogą się podobać. W sumie tradycyjna, by nie powiedzieć: sztampowa, realizacja sceniczna zrobiona bez szczególnego natchnienia i polotu.



Na szczęście jest w tym nagraniu czego posłuchać, obsada naprawdę znakomita pod każdym względem. Cossotto jak zwykle imponuje siłą brzmienia oraz żywiołową, pełną dramatyzmu, interpretacją. Jej Azucena ma w sobie kłiwosć matki i nienawisć córki, której matkę okrutnie skrzywdzono. Cossotto pewnie prowadzi frazę, imponuje świetnym płynnym legato i znakomitą techniką bel cantową. Zancanaro śpiewa bardzo naturalnie ujmując szlachetnym brzmieniem głosu, któremu potrafi nadać ciemną dramatyczną barwę. Z kolei soczysty głos Plowright ma mocne i wyróżnane w każdym rejestrze brzmienie. Śpiewaczka operując nim z zadziwiającą swobodą nasyca swoją partię wieloma odcieniami barw i ekspresji. Z całej obsady jedynie Franco Bonisoli pozostawia lekki niedosyt. Co prawda jest bardzo sprawny technicznie i ma piękny, pełen blasku głos, którym bez wysiłku pokonuje najwyższe dźwięki (strette bisuje, czemu się trudno dziwić bo wysokie „C” wzięte pewnie i długo wytrzymałe) i wszystkie techniczne pułapki partii Manrica. Jednak jego marne aktorstwo ogranicza się do kilku ograniczonych gestów i póź. Na dodatek mam wrażenie, że podczas śpiewanej przez Azucenę *Stride la vampa!* wyraźnie się nudził. A może wydziwiam bez potrzeby, w końcu do opery idzie się dla pięknego śpiewu, którym tutaj można się do woli napać.

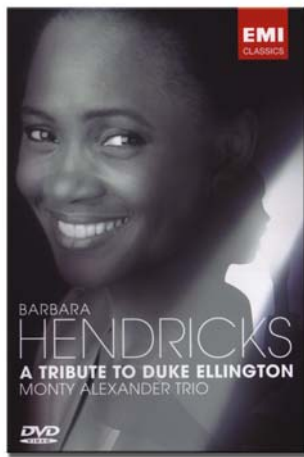
Dyrygent prowadzi cały spektakl bardzo precyzyjnie i dynamicznie, ale nie szarżuje w tempach. Muzyka pod jego batutą pulsuje namiętnościami, stając się prawdziwym dramatem uczuć.

Z tej racji, że jednak płyta jest bardziej do słuchania niż oglądania, a to w końcu DVD, tylko cztery gwiazdki.

Adam Czopek

### BARBARA HENDRICKS A Tribute to Duke Ellington

Monty Alexander Trio  
EMI Classics 5 44719 9 • w. 2005, n. 1995  
• PCM Stereo/DTS5.1/DD5.1 - region: 0  
- PAL - 59' • dystr.: EMI Music Poland  
★★★★★



„Już nie pamiętam, kiedy dokładnie po raz pierwszy usłyszałam piosenki Duke’a Ellingtona. Miałam je na pewno w swojej głowie zanim jeszcze wiedziałam, że są Ellingtona. Wiele z nich było w repertuarze mojego szkolnego chóru, w którym śpiewałam w szkole średniej. Te utwory są tak doskonałe, że wydaje się, iż nie mogły być napisane przez »zwykłego« człowieka, ale stworzone zostały przez całą zbiorowość. Jest w nich tak wiele różnych nastrojów. Edward Kennedy Ellington nazywany był »Duke’em« (pol. = Księżę), bo królewską miał naturę i był człowiekiem niezwykle uprzywilejowanym w środowisku. Jego muzyka jest bardzo »ludzka«, on był jednym z największych muzycznych geniuszy naszych czasów. Ellington tworzył przez prawie pół wieku i nawet teraz, po 70 latach, jego piosenki nadal mają ogromną siłę oddziaływania na ludzkie dusze. One się w ogóle nie zestarzały. Muzyka Ellingtona jest jak on sam: uniwersalna i nie stawiająca żadnych granic, muzyka poza czasem i miejscem. Ten koncert to hołd, jaki składam wielkiemu Duke’owi Ellingtonowi. Żyj wiecznie Duke!” – pisze Barbara Hendricks przy okazji swojego najnowszego i zarazem niecodziennego DVD, na którym jest gwiazdą.

EMI Classic oddało w nasze ręce znakomity zapis niezwykle koncertu. Koncertu poświęconego utworom genialnego Ellingtona – mistrza piosenki i autora bodajże

największej kolekcji jazzowych standardów. Koncert został zarejestrowany podczas legendarnego Festiwalu Jazzowego w Montreaux w lipcu 1994 r., w sali Jazz Café. Znanej śpiewaczce towarzyszy Monty Alexander Trio w składzie: Monty Alexander (fortepian), Ira Coleman (kontrabas) i Ed Thigpen (perkusja). Artystka jest niezwykle przeboje bez operowej maniery, w sposób bardzo naturalny. Hendricks świetnie posługuje się swoim aparatem głosowym, jej wokalizy i improwizacje porywają zgromadzoną na sali publiczność. Widać, że bardzo dobrze bawi się tymi piosenkami. A wśród nich same przeboje, między innymi: *Squeeze me*, *Sophisticated Lady*, *Take the „A” Train* czy *Caravan*.

Cały koncert okazuje się być niezwykle wyrafinowanym artystycznie wydarzeniem, które ogląda się z zachwytem. Elegancki ubrani muzycy, publiczność popijająca wino przy stolikach... i aż żal, że nie można się znaleźć na widowisku. A Barbara Hendricks – cóż... Niezwykła Dama na scenie, która potrafiła wyczarować tak niezwykłą atmosferę.

Angelika Przeździek

### THE KING’S SINGERS From Byrd to The Beatles

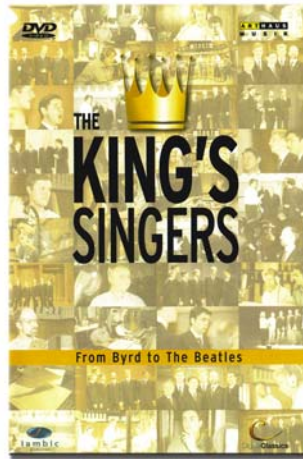
ArtHaus DVD 101 248 • w. 2005, n. • PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 - region: 2,5 - PAL - 93' • dystr.: CMD Opole



Pierwsza płyta DVD jednego z najbardziej znanych zespołów wokalnych King’s Singers jest, cóż banalne słowo...wspaniała! Sześciu śpiewaków, jednocześnie artystów i aktorów przedstawia repertuar przekrojowy, poczynając od renesansowych utworów Williama Byrda, Orlanda di Lasso, Gesualdo da Venosy, poprzez barokowy madrygał Claudia Monteverdiego, oraz utwory o proweniencji ludowej – węgierskiej Zoltána Kodály’a czy

lotewskiej Cyryllusa Kreeka. Nie zabrakło także dowcipnych aranżacji muzyki rozrywkowej: piosenek Frieddiego Mercury’ego, Billy’ego Joela i oczywiście Beatlesów. Jak podkreślili sami wykonawcy płyta ta jest wyjątkowa, gdyż umożliwiała odbiór nie tylko fonii, ale i wizji. Dzięki temu wiele utworów mogło w pełni zaistnieć, utworów, których nierozdzielalną część stanowi skromna, lecz jak sugestywna choreografia. Kompetencje wokalne śpiewaków są niepodważalne, posiadają oni pełną kontrolę nad swoimi głosami. Dowód stanowią nie tylko klasyczne przykłady muzyki kościelnej, wykonane idealnie pod względem intonacyjnym, gdzie zespół tworzy doskonale współbrzmiającą całość, lecz także czysto „instrumentalna” aranżacja utworu Duke’a Ellingtona, w której wykonawcy naśladują brzmienie jazzbandu. Poszczególne utwory przepłatają się scenami z sesji nagraniowej utworu Thomasa Tallisa *Spes in alium* przeznaczonego na 40 głosów. Nakładane na siebie poszczególne partie tworzą zaskakujący efekt. Sześciu śpiewaków kreuje potężną, mięsiste brzmiającą harmonię, której nie powstydziliby się nie jeden chór. King’s Singers za każdym razem na nowo ośniewają swoim wigorem i pełnym życia podejściem do muzyki, sprawiając radość samym sobie oraz rzeszom ich słuchaczy.

Marta Sienkiewicz



### Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Cecilia Bartoli – Universal Music Polska

lista laureatów:

Andrzej Biaek, Konin; Irena Fajkowska, Szczecin; Emilia Godyńska, Gryfino; Marian Moryc, Dęblin; Dorota Okragła, Kraków; Ryszard Puchalski, Sary Sącz; Zenon Rybaltowski, Lublin; Lech Szulc, Płońsk; Jacek Woliński, Wodzisław Śl.; Edmund Talarowski, Koszalin

Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wysłamy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

W dyskografii *Nieszporów sycylijskich* (Muzyka21 nr 10/63, str. 30) błędnie podaliśmy, że istnieje nagranie tej opery z 1986 r. w wydawnictwie EMI. Jest to nagranie *Mocy przeznaczenia* o czym wcześniej wspominaliśmy w numerze 6/59. Za błąd przepraszamy naszych czytelników, a jednemu z nich, Łukasowi R. za jego zauważenie dziękujemy.  
Redakcja



### Konkurs płytowy Hilary Hahn – Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 XII 2005 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania weźmie udział w losowaniu 10 albumów Renée Fleming firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lutym 2006 r.

1. Jaką płytą zadebiutowała Hilary Hahn?
2. Ile lat miała Hilary Hahn gdy wystąpiła publicznie po raz pierwszy?
3. Dyplom jakiej uczelni posiada artystka?

Hilary Hahn  
Universal Music Polska

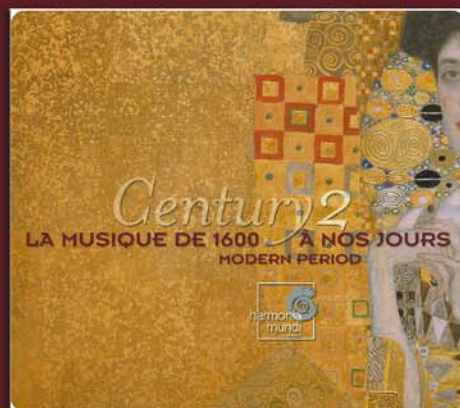
Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 31 XII 2005 r.

# UNIKALNA HISTORIA MUZYKI OD STAROŻYTNOSCI DO CZASÓW WSPÓŁCZESNYCH



HMX 2908163.72

**Harmonia Mundi**  
prezентuje  
luksusowo wydaną historię muzyki  
**CENTURY EDITION**  
na 20 płytach CD.  
Dostępna w 2 kompletach  
**HMX 2908163.72 i HMX 2908173.82**



HMX 2908173.82

lub na pojedynczych płytach

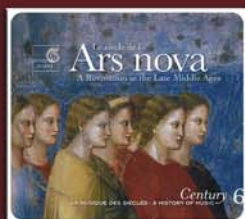
**HMX 2908163 - HMX 2908182**



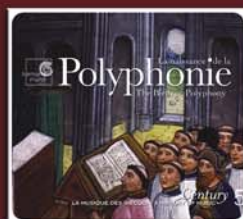
HMX 2908165



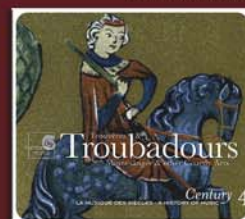
HMX 2908164



HMX 2908168



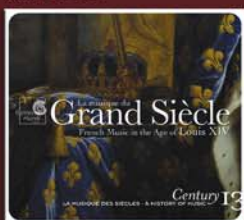
HMX 2908167



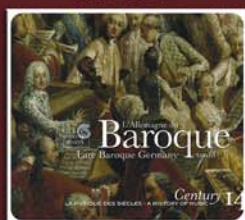
HMX 2908166



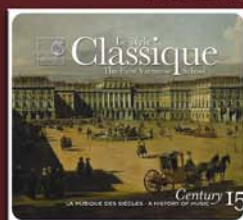
HMX 2908172



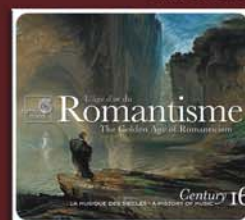
HMX 2908175



HMX 2908176

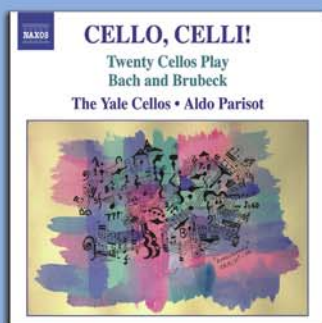


HMX 2908177

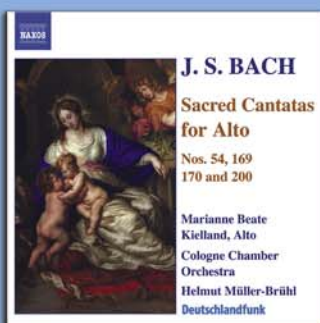


HMX 2908178

## Nowości Naxos



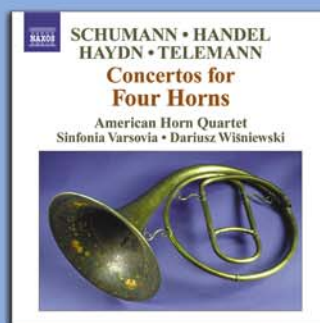
8.557816



8.557621



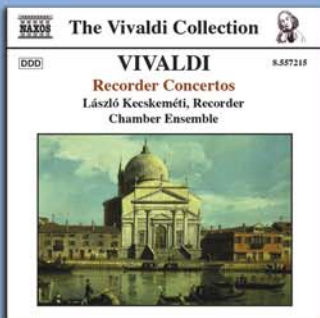
8.557496



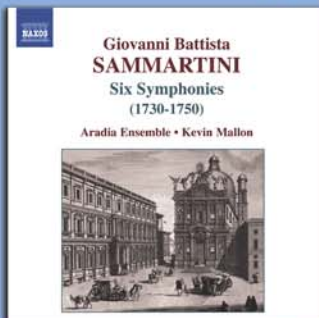
8.557747



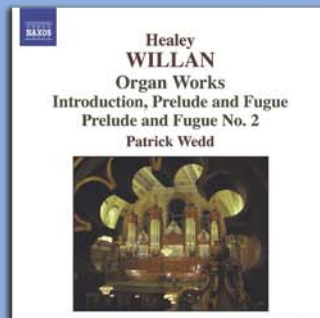
8.557249



8.557215



8.557298



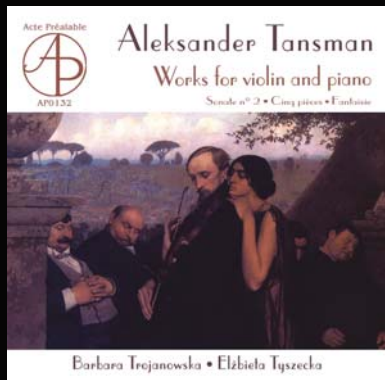
8.557375



# Lider polskiej fonografii

Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

Nowe Albumy – kolejne światowe premiery  
New Albums – again world premiere recording



AP0132 • DDD • 54'27" • © 2005 • © 2005

**Aleksander Tansman (1897-1986)**

**Works for violin and piano**

Sonate no. 2 pour violon et piano; Cinq pièces pour violon avec

l'accompagnement de piano; Fantaisie pour violon et piano

Barbara Trojanowska, violin

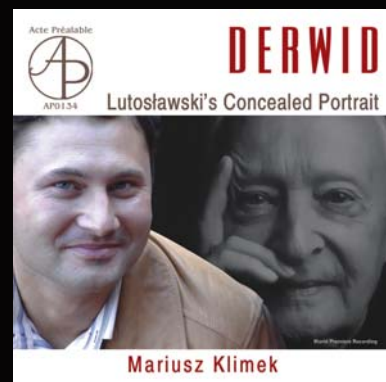
Elżbieta Tyszecka, piano



AP0133 • DDD • 78'02" • © 2004 • © 2005

**Laboratory of Contemporary Music 2004**

B. Kowalski-Banasewicz, E. Paltasz, W. Łukaszewski, S. Moryto, E. Madey, Z. Bargielski, P. Łukaszewski, A. Dziadek, M. Borkowski



AP0134 • DDD • © 2005 • © 2005

**Derwid – Lutosławski's Concealed Portrait**

Mariusz Klimek, vocal; Krzysztof Herdzin, piano, keyboards; Marek Podkova, tenor saxophone; Marcin Murawski, bass guitar; Cezary Konrad, percussion



AP0136 • DDD • © 2005 • © 2005

**DIVERTIMENTO**

Bartok, Bauer, Finney, Bakki, Hatch, Caubergs

Gawroński, Langner, Michalak, Sanecki,

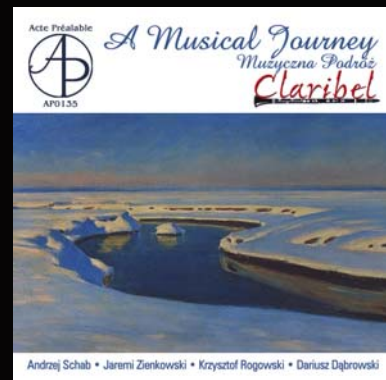
Serwaciński, Wieczorek, Zmarzły



AP0137 • DDD • © 2005 • © 2005

**Polish Flute Music**

Antoni Wierzbicki, flute; Elżbieta Tyszecka, piano



AP0135 • DDD • 66'20" • © 2005 • © 2005

**A Musical Journey – Muzyczna podróż**  
Clarinet Quartet Claribel

dla tych, którzy kochają muzykę

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
outstanding achievements • best artists

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

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

tel./fax: (+48 22) 648 88 38

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) • [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)