

* Operowe zaślubiny niemiecko-radzieckiego przymierza *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 2 (67)
luty 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Roberto
Alagna

muzyka to moja życiowa pasja

Einojuhani
Rautavaara

fińska dusza

José
Serebrier

dyrygowanie sprawia,
że mam wilczy apetyt

Joanna
Ławrynowicz

gram to, co lubię
i co wzbudza moją ciekawość

Mischa Maisky

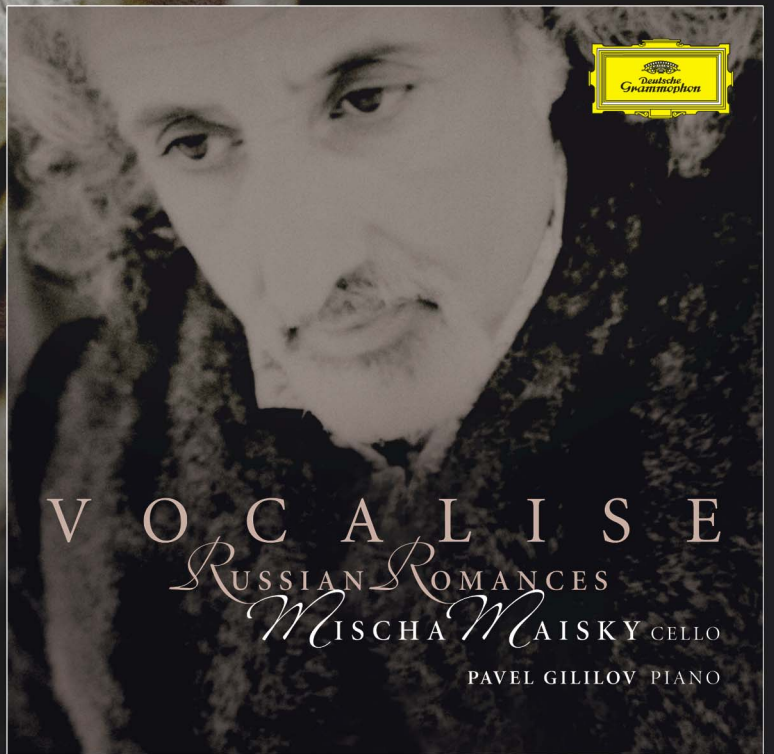
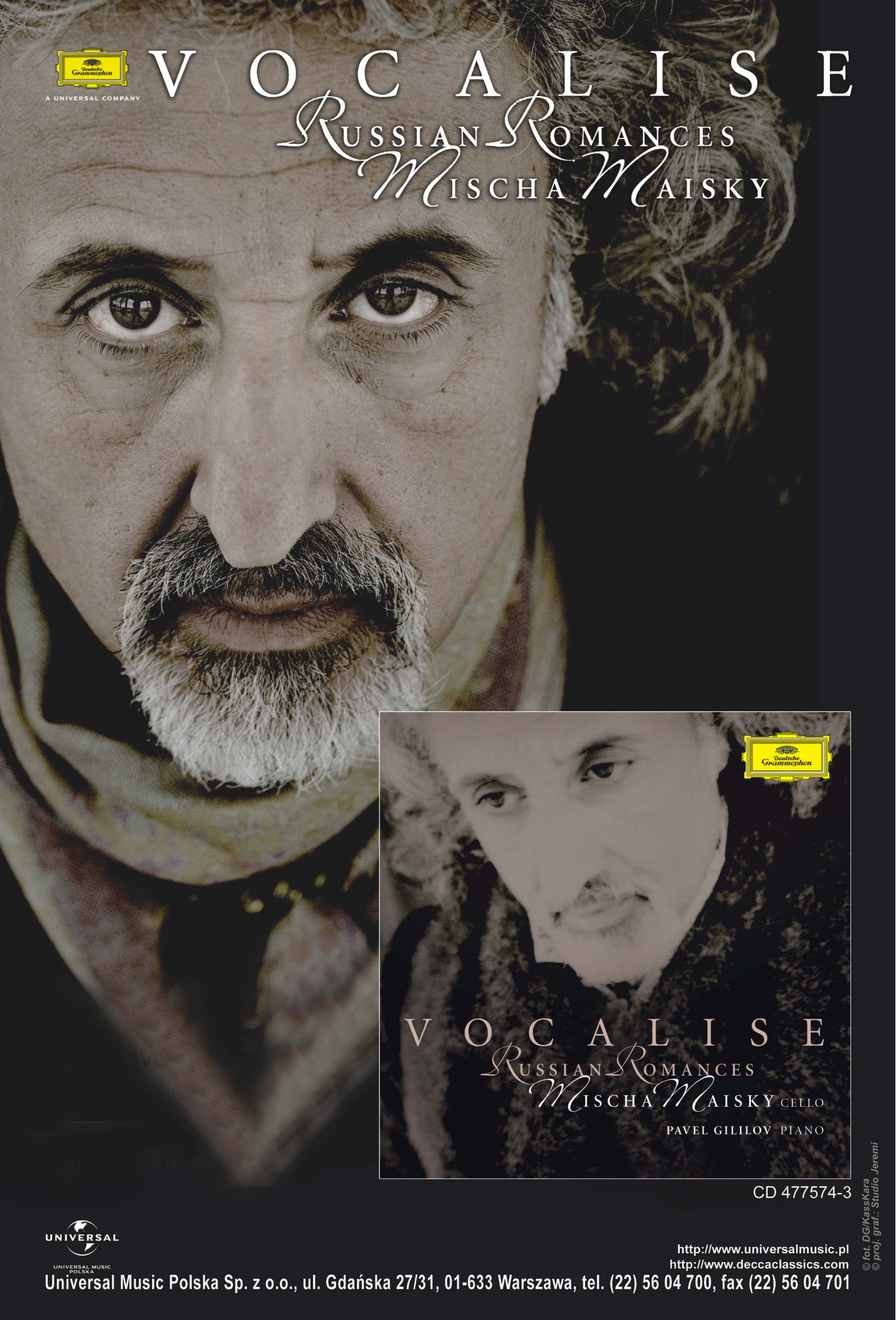




A UNIVERSAL COMPANY

V O C A L I S E

*R*USSIAN *R*OMANCES
*M*ISCHA *M*AISKY



V O C A L I S E
*R*USSIAN *R*OMANCES
*M*ISCHA *M*AISKY CELLO

PAVEL GILILOV PIANO

CD 477574-3



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.G./Kassara
© prof. grat.: Studio Jeremi

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 Krzakala, Marcin T. Łukaszewski, Ewa Murawska, Agnieszka Nowak, Przemysław Piekutowski, Angelika Przeździeń, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Michał Szulakowski, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

fot. na okładce
Mischa Maisky

© KASSKARA/Deutsche Grammophon

skład i tkanie

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

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Midem 2006 już za nami. Na stronie 35 opublikowana jest pełna lista tegorocznych laureatów Midem Classical Awards. Jak można zauważyć, wyróżnione zostały nie tylko albumy majorsów, ale i wydawnictw niezależnych, jak Alia Vox, Opus Arte, TDK, Harmonia Mundi, Alpha, Orfeo, Naïve, Capriccio, Hänssler Classics, BIS, a nawet nie biorąca udziału w konkursie z przyczyn finansowych brytyjska firma Hyperion. Kolejny dowód na to, że w uczciwie prowadzonym konkursie może zaistnieć nawet ten, który nie wyłożył ani jednego grosza by zainteresować jurorów swoją produkcją.

Niewątpliwie najbardziej okazałe prezentuje się zdobywca nagrody w kategorii muzyki dawnej, album *Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha* wydawnictwa Alia Vox. Jordi Savall, właściciel, przyzwyczaił nas do nagrań na bardzo wysokim poziomie. Ale świetnie wykonywać i nagrywać muzykę potrafi wielu. On wspiął się na wyżyny edytorstwa. Ten dwupłytowy album to prawie 300. stronicowa książka wydrukowana na papierze kredowym, w twardej oprawie, formatu A5.

Kolejnym wspaniałym albumem, a raczej kompendium wiedzy o symfoniach Szostakowicza, jest składająca się z 12 płyt SACD produkcją niemieckiego wydawnictwa Capriccio. W dobrym momencie pojawił się ten komplet, tuż przed 100. rocznicą urodzin kompozytora.

Szkoda, że w Polsce potrafimy przeprowadzić konkurs Miss World, ale nie jesteśmy w stanie profesjonalnie zorganizować nagrody przemysłu fonograficznego. Wręcz przeciwnie, po tylu latach jej istnienia, organizatorzy doprowadzili ją do agonii. Zamiast zachęcać firmy fonograficzne do brania w niej udziału, pokretnym regulaminem, amatorską organizacją, brakiem szacunku dla uczestników, a także utratą renomy, zniechęcili już prawie wszystkich, nawet najbardziej zagorzałych jej popleczników. A przecież wystarczy popatrzeć, jak robią to inni i wszystko skopiować lub zrobić jeszcze lepiej. Nie miejsce tu by się szerzej nad tym tematem rozwodzić, ale być może zrobimy to niebawem.

W lutowym numerze polecamy bardzo ciekawą rozmowę Arkadiusza Jędrasika ze wschodzącą gwiazdą polskiego fortepianu, Joanną Ławrynowicz, posiadającą w swoim repertuarze mistrzów od Baroku do współczesności, mającą w dorobku kilka bardzo ciekawych nagrań z zapomnianą muzyką polską.

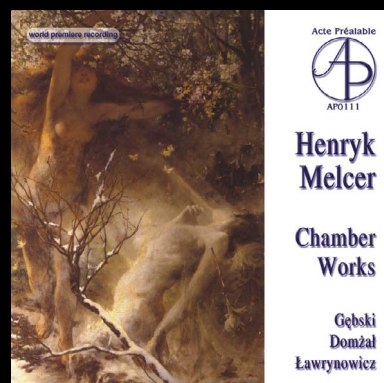
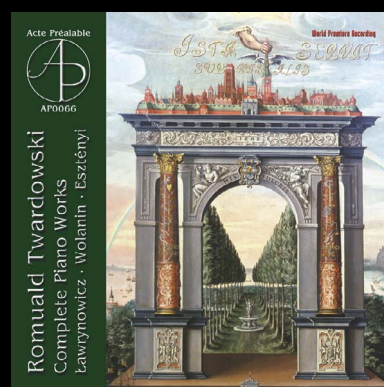
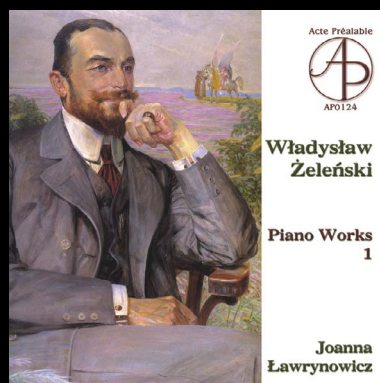
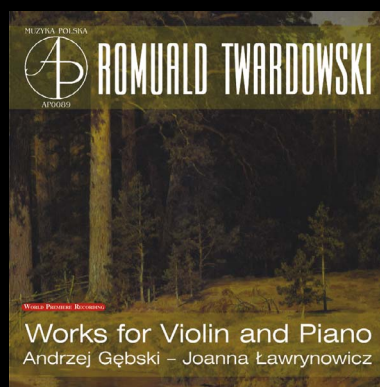
Warto również zapoznać się z przeglądem nadchodzących wydarzeń mozartowskich. Ze zdumieniem odkryjemy, że nasza ulubiona Filharmonia Narodowa nie poświęciła wielkiemu Austriakowi ani jednego koncertu monograficznego w tym sezonie.

Do cykli o muzyce Verdiego, Pucciniego i Szostakowicza dołączył interesujący tekst o związkach operowych niemiecko-radzieckich w okresie 17 IX 1939 – 22 VI 1941 r. Tematyka u nas prawie nieznaną.

Zapraszamy do lektury. ☺

OFERTA SPECJALNA – CENA SPADA O 25% I WYNOŚI TYLKO 26 PLN

Tylko w lutym kupisz w Wydawnictwie płyty Joanny Ławrynowicz w promocyjnej cenie 26 zł. Koszty wysyłki na terenie Polski pokrywa Wydawnictwo.



ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** FN • Katowice • Koszalin • Poznań
 8 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Romeo i Julia • Łucja z Lamer Moor • Zemsta nietoperza
 13 **Rzymskie owacje, czyli co słycać w operze (13)**
Cyrulik sewilski – Agnieszka Nowak

CZŁOWIEK

- 14 **Gram to, co lubię i co wzbudza moją ciekawość**
 z pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz
 Jędrasik
 17 **Maisky: Gry ucę się od śpiewaków** – Angelika Przeździek
 18 **Muzyka to pasja mojego życia** – mówi Roberto Alagna
 Dorocie Staszkiwicz
 19 **Einojuhani Rautavaara – fińska dusza** – Agnieszka
 Okupska
 22 **Dyrygowanie sprawia, że mam wilczy apetyt...** – mówi
 José Serebrier Katarzynie Fortunie
 23 **Mozart przez cały rok** – Adam Czopek

DZIEŁO

- 25 **Opery Giuseppe Verdiego (XXIV) – Messa da Requiem**
 Adam Czopek
 28 **Życie dane nam jest tylko raz**
Symfonie Szostakowicza cz. 2 – Dorota Staszkiwicz
 29 **Fakty i interpretacje (VII) – Giacomo Puccini – Madama Butterfly** – Agnieszka Nowak
 32 **Operowe zaślubiny niemiecko-radzieckiego przymie-
 rza** – Lesław Czapliński

MYŚLI

- 34 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXIII) – Współczesne
 koncerty uninstrumentalne** – Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Recenzje płyt CD, DVD, książki**
 50 **Konkurs płytowy: „Mischa Maisky – 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
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	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

Kraj doręczenia:
 Polska – 84,00 zł
 Europa – 205,00 zł
 Ameryka Północna – 245,00 zł
 Reszta świata – 350,00 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 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.

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz
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
www.gigant.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Reflektorem po scenach

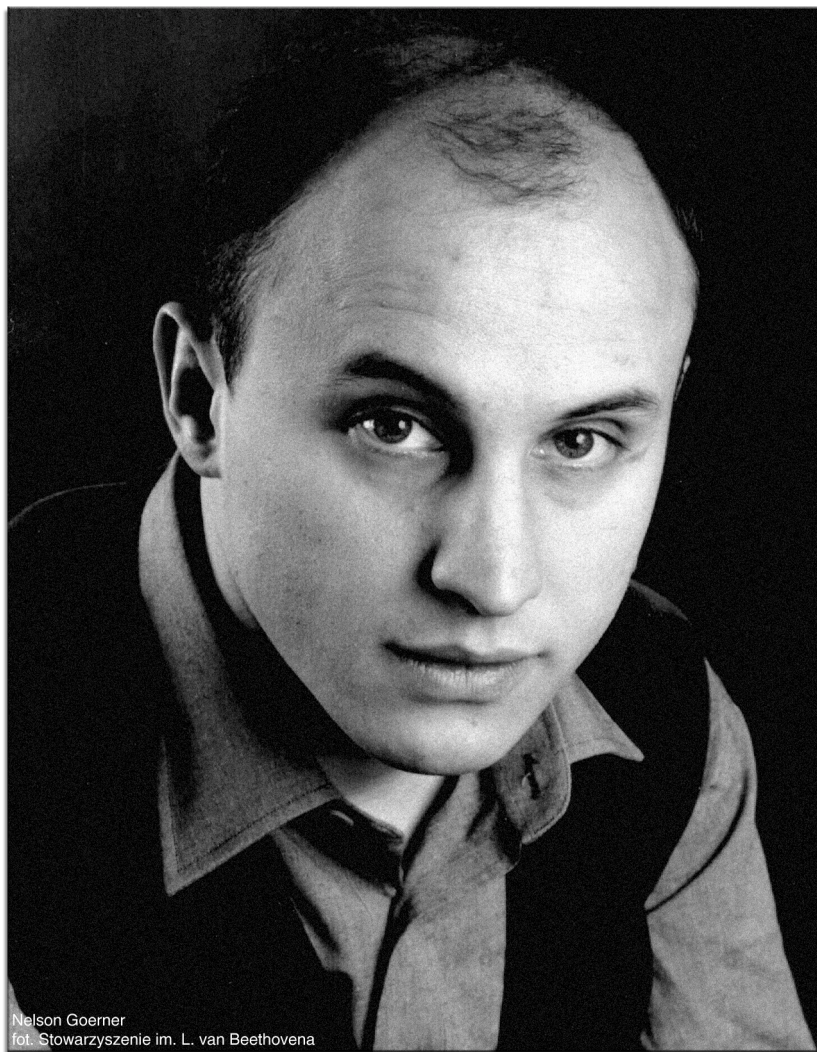
opery festiwale filharmonie

Filharmonia Narodowa. Minusem koncertów organizowanych w Filharmonii Narodowej jest ich niespójność dramaturgiczna czyli to, że organizatorzy układają prezentowane utwory w kolejności nie zdążającej do punktu kulminacyjnego, po którym nastąpiłoby odprężenie pozostawiające słuchaczy w stanie muzycznego upojenia trwającego jeszcze długo po samym koncercie. Kolejny raz obserwuję w murach filharmonii programowe jakby uśmiercanie koncertu, po którym twarze melomanów przybierają wyraz bynajmniej nie odzwierciedlający metafizycznej lewitacji duchowej.

Tak się też stało jednego, obfitującego skądinąd w obecność gwiazd, grudniowego wieczoru. W pierwszej części, po klasycznej w formie i brawurowej w wyrazie uwerturze Giuseppe Verdiego do opery *Moc przeznaczenia* zabrzmiały dwie kompozycje Ferencza Liszta: *I Koncert fortepianowy Es-dur* oraz *Totentanz*. Parafrazę na temat „*Dies Irae*” z towarzyszeniem orkiestry FN pod dyrekcją Grzegorza Nowaka wykonał argentyński pianista, Nelson Goerner. Tak, jak dwadzieścia lat temu zaufała mu Martha Argerich, fundując stypendium w Konserwatorium Genewskim i tym samym udzielając licencji na wykonywanie muzyki, tak warszawska publiczność mogła kapitałem zaufania obdarzyć go po raz kolejny. Liszt pod palcami tego artysty zabrzmiał jak burza. Jak furia dźwiękowa, skora jednak do uległości i romantycznej pokory, które to pierwiastki zdominowały zwłaszcza *Koncert Es-dur*. Obok batalistycznie brzmiącego pierwszego tematu znalazły się w chopinowskim tonie wygrane, ociekające wręcz namiętnością melodie. A wszystko podane z kulturą dźwięku, przemyślaną ideą całości utworu i genialną techniką.

Podobnie *Totentanz*. Sześć wariacji do tematu parafrazującego średnio-wieczny motyw *Dies Irae* to z jednej strony konglomerat technicznych kruczków, z drugiej – ironiczne spojrzenie na rzeczywistość sacrum. I jedno, i drugie zrealizował Nelson Goerner mistrzowsko.

Mimo chęci, nie mogę ominąć drugiej części koncertu, w której znalazło się *Dwadzieścia kolęd* Witolda Lutosławskiego. Wykonane przez orkiestrę FN, chór żeński FN i sopranistkę, Iwo-



Nelson Goerner
fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

nę Hossę, powinny zabrzmieć interesująco zważywszy na sprzyjającą wykonaniu tych kompozycji porę roku. Niestety, geniusz pianisty i malowniczość utworów Liszta tak zachwyciły słuchaczy, że wczesne utwory Lutosławskiego, gdzie język muzyczny nie jest jeszcze w pełni określony, a wyrazowo poszczególne kolędy zbyt szybko się od siebie nie różnią, nie były w stanie skupić na dłużej uwagi słuchaczy. Wysiłki Iwo-ny Hossy, tak utalentowanej jak utytułowanej, znakomitej polskiej śpiewaczki docenione wszak zostały, lecz w pamięci publiczności na długo zapewne nie zagrzały miejsca. A szkoda.

W Nowym Roku, pozostaje życzyć nam, abyśmy się w Filharmonii częściej spotykali na muzycznej uczcie ducho-

wej, a organizatorom koncertów może tylko wcześniejszej analizie proponowanych kompozycji. Gdyby Lutosławski zabrzmiał w pierwszej części, mógłby to być jeden z najlepszych koncertów sezonu.

Agnieszka Okupska

Młoda Filharmonia w Katowicach. W Filharmonii Śląskiej długą tradycję mają koncerty z cyklu Młoda Filharmonia, na których młodzieży przedstawia się popularny nieraz repertuar, a jako soliści bywają zapraszani młodzi muzycy. Tak też było 8 grudnia w Katowicach, kiedy to Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Ślą-

skiej pod dyktando Jana Wincentego Hawła zaprezentowała dość zróżnicowany repertuar. Koncert rozpoczęła I część *Koncertu f-moll na klarnet* op. 73 Carla Marii von Webera, w którym solistą był uczeń Państwowej Szkoły Muzycznej im. M. Karłowicza w Katowicach, Michał Urbańczyk. Na uwagę zasługuje bardzo dobra współpraca młodego solisty z orkiestrą, który to w swej interpretacji pokazał zarówno możliwości techniczne, jak i muzyczne. Po utworze Webera zabrzmiała I część *Koncertu dla Małych Rąk* Feliksa Rybickiego, gdzie w partii solowej wystąpił Tymoteusz Bies, zaledwie 10. letni pianista, również uczeń Szkoły im. M. Karłowicza. Jak na swój wiek, imponował biegłością oraz muzykalnością, nie mając przy tym problemów z opanowaniem wymagającego instrumentu. Na koniec orkiestra zagrała *Poemat Symfoniczny „Step”* Zygmunta Noskowskiego. Pod batutą J. W. Hawła dzieło to zabrzmiało bardzo jednolicie. Zespół brzmiał jak jeden wielki instrument, z praktycznie nieodczuwalną separacją wśród poszczególnych grup. Interpretacja ta była utrzymana w klasycznych kanonach wykonawczych, z nastawieniem na pokazanie monumentalności dzieła, sentymentalizm zostawiając z boku, jakkolwiek nie można odmówić orkiestrze dobrego opracowania dynamicznego i znakomitego zgrania wewnętrznego.

Jacek Krzakala

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Zapowiedź pierwszego grudniowego koncertu (2 XII) mogła wywołać pewną konsternację u wytrawnych melomanów: otóż między dwa dzieła francuskie z początku XX w., typowe dla kierunku antyromantycznego – we Francji szczególnie radykalnego – wtoczono dzieło będące dojrzałym owocem niemieckiego romantyzmu. Trudno zatem o bardziej agresywną nieprzystawalność stylistyczną: romański obiektywizm Ravela (*Ma Mere l'Oye*) oraz szaleństwa kolorystyczne Debussy'ego (*La Mer*) obaramowujące romantyczne, intensywnie uczuciowe, liryczne dzieło Maxa Brucha (*Koncert skrzypcowy a-moll*). A jednak program wyszedł z owej ryzykownej próby zwycięskiej dzięki wielkiej kreacji wykonawczej solisty, jaka usytuowała *Koncert* ponad wszelkimi uwarunkowaniami stylistycznymi. Krzysztof Jakowicz nasycił dzieło ogromną emocjonalnością i siłą ekspresji w dominujących tu partiach lirycznych, nadał im dynamizm i okraślił wielką urodą brzmieniową, zaś w finałowym, żywym i wirtuozowskim *Allegro energico* oszałamiał elektryzującą artykulacją, witalnością i wyrazi-

stością rytmiczną – był to prawdziwy wykonawczy majstersztyk wznoszący na wyżyny sztuki dość konwencjonalne, dla tej epoki, frazy Brucha. Natchniona gra artysty porwała za sobą orkiestrę i świetnie partnerującego mu dyrygenta, Rubena Silvē; taka natchniona jedność solisty i orkiestry to rzecz rzadka na estradach koncertowych – i prawdziwa satysfakcja dla słuchaczy. Kropką nad „i” tej kreacji był brawurowo wykonany na bis *III Kaprys* Karola Lipińskiego.

Kompozycje Brucha poprzedziło wykonanie cyklu utworów dziecięcych Ravela (*Moja matka gęś*) – wykonanie dobre, staranne, wyważone w przebiegu i w brzmieniu; koszalińska publiczność rzadko ma możliwość rozkoszowania się barwami wielkiej orkiestry, z dwiema harfami, tym razem słuchaczom taką dźwiękową ucztę ofiarowano. Obok melodyjnej partytury mistrza orkiestracji, drugim francuskim utworem programu było sztandarowe dzieło symfonicznego impresjonizmu: trzy szkice orkiestrowe Debussy'ego pod wspólnym tytułem *Morze*. Dzieło bardzo trudne, eksponujące niezwykle bogactwo dźwiękowego malarstwa i instrumentacyjnego wtajemniczenia – a zarazem specyficzny styl wykonawstwa orkiestrowego, obcy raczej naszemu zespołowi (choćby ze względu na braki w obsadzie orkiestry). Tym razem jednak dokooptowano potrzebnych muzyków i dzięki wysiłkowi Rubena Silvē mogliśmy zatopić uszy w arcybogactwach, wysmakowanych barwach *Morza*; z tym większą przyjemnością, że tak orkiestra, jak i eksponowani tu jej soliści, grali bardzo dobrze. Był to znaczący sukces koszalińskich filharmoników.

Drugi, i ostatni, grudniowy koncert zbliżył nas swym charakterem do nadszyciwej sztuki i do serii koncertów karnawałowych. Program prowadził Vladimir Kiradjiev. Wiedeński dyrygent (urodzony i wykształcony w Bułgarii), znany nam już ze świetnych poprzednich występów, tym razem pokazał swą sztukę w repertuarze lżejszym, sztukę naprawdę wysokiej klasy; lżejszy, nie znaczy bowiem łatwiejszy. Natomiast sam repertuar przerwa dzieliła na utwory dość nudnawe, anemiczne – przynajmniej dla piszącego te słowa – w pierwszej części wieczoru, i wyraziste, soczyste – w drugiej części. I tak na początku wysłuchaliśmy muzyki z baletu *Wiosna w Appalachach* Aarona Coplanda; utwór z 1944 r. był rodzajem kolażu motywów – bo nie tematów – o postrzępionym przebiegu, w zalewie instrumentacyjnych słodkości urozmaicanych aluzjami do jazzu i amerykańskiego folkloru; w sumie kawałek dłużyący się, monotony. Ów brak kontynuacji, swoista atomizacja przebiegu, nie ula-

twiały zadania orkiestrze ani dyrygentowi, choć dzięki jego świetnej technice jakoś to posuwało się razem do końca – ale nie wiele więcej. Inne problemy towarzyszyły drugiej pozycji programu: *Koncertowi na gitarę i orkiestrę* Manuela Ponce'a. Gitarowy koncert w sali koncertowej jest zawsze przedsięwzięciem karkołomnym akustycznie, zwłaszcza koncert z towarzyszeniem orkiestry. Gitarzyści, zakochani w delikatnym, szlachetnym brzmieniu swego instrumentu, bronią się przed jego elektroakustycznym wzmocnieniem, które rzeczywiście wulgaryzuje walory brzmienia gitary. Zatem słuchając koncertu gitarowego przeżywamy coś, co można by porównać do oglądania wystawy malarstwa przy świetle świec. W takim też akustycznym półmroku słuchaliśmy dzieła Manuela Ponce'a: mała orkiestra trzymana na wzdzy – aby nie za głośno – i solista, Marcin Dylla, szepem spowiadający się ze swych wspaniałych umiejętności. Dostrzegaliśmy je w pełni jedynie w solowych – na szczęście dość licznych – partiach utworu; tu jawił się gitarzysta wybitny, o nieprawdopodobnie lekkiej i sprawnej prawej ręce, precyzyjnie skoordynowanej z lewą, co u gitarzystów nie jest częste. Tyle można powiedzieć po wysłuchaniu utworu operującego głównie taneczną, typowo iberyjsko-gitarową, motoryczną retoryką.

Po tych dietetycznych utworach Vladimir Kiradjiev zaprosił nas do obfitej, pełnotłustej uczy: wysłuchaliśmy ponadpółgodzinnego wyboru fragmentów z baletów *Coppelia* i *Sylvia* Léa Delibes; muzyki jędrnej, wysmakowanej, przyprawionej – że pozostaniemy w obrębie metafor kulinarnych – najlepszymi sosami muzyki baletowej rodem z opery paryskiej, owego męcznika światowej sztuki baletowej. Delibes pisał przede wszystkim operetki, ale muzyka do tych dwóch baletów każe widzieć go na szczycie osiągnięć w tym właśnie gatunku. Jest pełna kontrastów, skrzy się barwami i rytmem, odbiega od rutyny tanecznych numerów; przy tym bardzo trudna dla orkiestry: owe ciągłe zmiany tempa, przyspieszenia, zwalniania, fermaty, zawieszania – czynią przebieg jej niezwykle bogatym i fascynującym, ale i piekielnie wymagającym wobec dyrygenta. On wszystko to trzyma, dosłownie, w swych rękach. Vladimir Kiradjiev trzymał znakomicie, pokazał tu prawdziwy kunszt dyrygencki, i gust, w najlepszym stylu. Pozostając zatem w klimacie francuskim, trzeba powiedzieć: chapeaux bas, madames et meusieurs, to była naprawdę świetna robota.

Kazimierz Rozbicki

Non omnis moriar. W dniach 25 listopada – 10 grudnia 2005 r. odbywał się w Poznaniu III Poznański Festiwal Mozartowski. Festiwal powstał na bazie uroczystości organizowanych przez Fundację im. Antoniny Kaweckiej, upamiętniających kolejne rocznice śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta. Z okazji 210. rocznicy śmierci kompozytora, w dniu 4 grudnia 2001 r. została odprawiona msza święta za duszę Mozarta w rytmie przedsoborowym. Muzyczną oprawą liturgii było wykonanie jego *Requiem*. Liturgia rozpoczęła się o godz. 23, bo jak podają źródła, właśnie wtedy nastąpiła agonía kompozytora, a zakończyła się 55 minut po północy (prawdopodobny czas zgonu). „Pomimo, iż był to środek tygodnia, pogoda najgorsza z możliwych, a do tego popularna »Barbórka«, poznański kościół OO. Franciszkanów przeżył prawdziwe oblężenie” – mówi Tomasz Raczkiewicz, członek zarządu Fundacji im. Antoniny Kaweckiej, pomysłodawcy i organizatora Festiwalu. Sukces tego przedsięwzięcia zachęcił organizatorów do utworzenia regularnego festiwalu imienia Mozarta.

W programie tegorocznego Festiwalu znalazły się zróżnicowane i bardzo interesujące propozycje repertuarowe: muzyka symfoniczna, wokalna, kameralna, projekcje filmowe (m.in. *Amadeusz* M. Formana), spektakle operowe. Koncerty odbywały się w różnych miejscach – sala koncertowa Filharmonii Poznańskiej, Pałac Działyńskich, Zamek w Kórniku, czy Sala Bankietowa Hotelu Novotel. Przed publicznością prezentowali się zarówno dojrzały artyści, jak i obiecujący muzycy młodszego pokolenia.

III Poznański Festiwal Mozartowski zainaugurowało wykonanie *War Requiem* Benjamina Brittena (soliści: Barbara Kubiak – sopran, Adam Zdunikowski – tenor oraz Jerzy Mechliński – baryton, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Poznańskiej pod dyr. Grzegorza Nowaka, Chór Akademicki UAM oraz Poznański Chór Chłopięcy pod dyr. Jacka Sykulskiego). Na kolejnych koncertach festiwalowych prezentowana była muzyka wokalna (*Mozartowskie Igrzyska* – arie i pieśni W. A. Mozarta), w wykonaniu m.in. studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Poznaniu, muzyka operowa – *Così fan tutte*, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet* (w wykonaniu chóru, orkiestry, baletu i solistów Teatru Wielkiego w Poznaniu). Kulminacyjnym punktem tegorocznego festiwalu była msza za duszę Mozarta, sprawowana w klasycznym rytmie rzymskim i oprawiana *Requiem*. Wykonawcami byli Orkiestra i Chór Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach pod dyr.



od lewej: Cheung Chau, Blanka Bednarz, Marcin Murawski, Ewa Murawska

Agnieszki Nagórki i Czesława Freunda oraz soliści: Roma Jakubowska-Handke – sopran, Małgorzata Walewska – mezzosopran, Dariusz Stachura – tenor, Dariusz Machej – bas oraz Sławomir Kamiński – organy. Koncert tradycyjnie zgromadził tłumy Poznańców.

Finał festiwalu, wzorem roku ubiegłego powierzono młodej poznańskiej orkiestrze Sinfonietta Polonia. Muzycy z nią związani byli także wykonawcami jedyne koncertu muzyki kameralnej podczas całego festiwalu – Duo@trio@quartetto (Ewa Murawska – flet, Blanka Bednarz – skrzypce, Marcin Murawski – altówka, Cheung Chau – wiolonczela). Koncert finałowy festiwalu zatytułowano *Mitosne czary*, a czarowali na nim: Nathan Hughes – obój, Tomasz Raczkiewicz – kontratenor oraz Sinfonietta Polonia pod dyr. Cheung Chau. Oba koncerty spotkały się z dużym uznaniem publiczności.

„III Festiwal Mozartowski był zwieńczeniem I etapu Festiwalowego, prowadzonego pod rok mozartowski, gdzie zajmowaliśmy się postacią Mozarta, lokując go na tle jego epoki,

pokazując źródła, to, co przed nim się działo, oraz jaki wpływ jego twórczość i jego osoba wywarły na przyszłe pokolenia muzyków, kompozytorów i odbiorców. IV edycja Festiwalowa to jakby nowa myśl zawarta w sentencji »vox divinus in terra«. Pragniemy w ciągu kilku kolejnych edycji wykonać wszystkie utwory Mozarta o charakterze sakralnym, tak by zwrócić uwagę dzisiejszego odbiorcy na źródło pochodzenia talentu, który w naszym głębokim przekonaniu jest darem i zobowiązaniem zarazem. Realizując pierwotny zamysł, który leżał u źródeł powołania festiwalu mozartowskiego, a mianowicie przywrócenie świadomości dzisiejszych odbiorców Mozarta, jako osoby, pragniemy wystawić spektakl w oparciu o listy Mozarta. Ponadto, co jest zgodne ze statutem fundacji im. A. Kaweckiej, chcemy dać głos młodym poznańskim twórcom, dlatego do współtworzenia IV edycji festiwalu zaprosiliśmy szkoły muzyczne oraz Akademię Muzyczną” – wyjaśnia Tomasz Raczkiewicz.

Zbigniew Mucha

The Metropolitan Opera



C. Gounod – *Romeo i Julia*
Ramón Vargas (Romeo) i Natalie Dessay (Julia)
fot.: Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Romeo i Julia Gounoda. Nowa produkcja *Romea i Julii* Gounoda zaprezentowana 14 listopada 2005 r. jest 7 w historii MET w ogóle i drugą od zakończenia II Wojny Światowej, a czekaliśmy na nią 38 lat. Poprzednią (1967) zaprojektowano dla Franco Corelliego i Mirelli Freni. Ostatnio MET niezbyt często wystawiała tę operę (łącznie tylko w 40 sezonach), a tegoroczna premiera sezonu była jej 301 spektaklem. Po raz pierwszy usłyszano ją w Ameryce 15 listopada 1867 r. (wersja włoska), kilka miesięcy po światowej prapremierze w Paryżu (27 IV 1867). Jej inauguracja w MET odbyła się 14 grudnia 1891 r. w spektaklu otwierającym sezon, którego gwiazdami byli m.in.: Emma Eames (Julia), Jean de Reszke (Romeo) i Edouard de Reszke (Ojciec Laurenty). Swą popularność do 1914 r. (ponad 1/3 spektakli w MET w ogóle!) zawdzięcza głosom z tzw. „złotej ery śpiewaków” jak np.: Nellie Melba, Geraldine Farrar czy Pol Plancon. W latach 20. i 30. oklaskiwano w niej natomiast takie znakomitości jak Beniamino Gigli, Lucrezia Bori, Grace Moore i Georges Thill. Najdoskonalszą do dziś dnia Julią w MET była jednak brazylijka, Bidu Sayao, która zaśpiewała tę partię po raz pierwszy w sezonie 1937/8 i powróciła 10 lat później u boku wspaiałego Jussi Bjoerlinga. Na szczęście dla nas zachowało się nagranie z historycznej transmisji radiowej (1 II 1947). Później rolę Julii przejęły m.in.: Anna Moffo, Judith Blegen i Mirella Freni, a *Romea* – Nicolai Gedda, Franco Corelli i Alfredo Kraus. Na listę wykonawców roli legendarnej, romantycznego kochanka wpisał się również Plácido Domingo. Zaśpiewał ją w 6 spektaklach w

1974 r. z Judith Blegen. Miał wtedy 33 lata. 12 lat później, w 1986 r., poproszono go o dyrygowanie tą operą, a w obsadzie tym razem byli Alfredo Kraus i Cecilia Gasdia.

Ostatni raz słyszałam *Romea i Julię* w MET w sezonie 1997/8 z udziałem Angeli Gheorghiu i Maureen O'Flynn jako wymieniające się Julie, oraz Roberto Alagni i Paula Charlesa Clarka w roli Romea. Dyrygentem był debiutujący w MET Bertrand de Billy, którego zaproszono do prowadzenia orkiestry w obecnej, nowej produkcji tej opery. 11 zaplanowanych w bieżącym sezonie przedstawień MET pokaże w dwóch seriach: 6 spektakli od 14 listopada do 1 grudnia i 5 na wiosnę – ostatni 9 marca. Różnice w obsadzie będą niewielkie. W 10 rolę Romea ma śpiewać Ramon Vargas, a Natalie Dessay – Julię.

Wszyscy autorzy nowej produkcji debiutują w MET. Reżyserem i „szefem” nowej produkcji jest Belg, Guy Joosten, znany na scenach teatrów i w teatrach operowych Europy; scenografia jest dziełem Niemca, Johanna Lejaackera, projektanta, który wykłada w Art University w Dreźnie; kostiumy przygotował Jorge Jara urodzony w Santiago (Chile), którego prace można było oglądać m.in. w Amsterdamie, Lipsku, Tokyo, Sydney i podczas festiwalu w Salzburgu; choreografię powierzono Seanowi Curranowi, znanemu tancerzowi, choreografowi i wykładowcy w m.in.: Amercian Dance Festival, Harvard Summer Dance Center i Boston Conservatory of Music; a światło projektował urodzony w Szkocji David Cunningham, z doświadczeniem w ponad 150 produkcjach teatralnych i operowych na całym świecie.

Dość interesująca i atrakcyjna wizualnie produkcja miejscami ocierała się jednak o banał. Motyw przewodni, zaczerpnięty zresztą z Szekspira: tragiczne losy młodych kochanków urodzonych pod złą konstelacją gwiazd. Projekt wewnętrznej kurtyny jest rysunkiem stylizowanej, dużej koperty z lakową pieczęcią, która jest barwną miniaturą modlącego się mnicha. Ogromną przestrzeń sceny MET wypełniły realistyczne dekoracje z dodatkiem symbolicznego surrealizmu, dość wiernie jednak oddające charakter wnętrza renesansowego pałacu. Ogromne, malowane na ciepły, złoty brąz drewna ruchome panele z perspektywicznie ujętą iluzją głębi arkad pałacowych, korytarzy i drzwi, ustawiono po obu bokach sceny. Tył wypełnia ruchomy panel-portal będący powiększeniem soczewki renesansowej lunety. W owym panelu pojawiają się wizerunki galaktyk, mlecznej drogi, księżycy, słońca i ich zaćmień – trochę na kształt obrazków z planetarium. Podłoga jest biało-czarną szachownicą, której centrum stanowi ogromne koło ruchomej platformy, prawdopodobnie symbolizującej Ziemię. Owa platforma-Ziemia zmienia kąty nachylenia i obraca się jak np. w scenie bału czy walk pomiędzy skłóconymi rodami Werony. Reszta dość skąpych dekoracji też utrzymana jest w stylu „kosmosu”: zwisające z góry przeróżne renesansowe instrumenty astronomów owych czasów – orbity, sfery etc., etc. „Niebiańsko-kosmiczna” symbolika osiąga swe apogeum w scenie nocy poślubnej. Zawieszane na stalowych linach też unosi się niby w przestworzach; jedwabna pościel faluje w delikatnych powiewach wiatru, a Romeo i

Acte Préalable

najlepsi artyści



wybitne osiągnięcia

**pomagamy artystom • nagrywamy i wydajemy muzykę poważną
 dofinansowujemy ciekawe projekty
 pomożemy wydać i wypromować płytę**

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*, skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93, tel./fax (22) 648 88 38, e-mail: actepre@wp.pl
www.acteprealable.com

Lider^{*} polskiej fonografii • Mecenase muzyki polskiej

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

Julia w romantycznym uścisku płyną ponad sceną śpiewając swój duet. Tylny panel mieni się wtedy tysiącem gwiazd, podobnie jak przezroczysta, lekka niby-zastona sceny kreując wrażenie „zagubionych w kosmosie” kochanków. Część publiczności przyjęła ten efekt sceniczny śmiechem, który szybko uciszyła reszta. Na plus owej produkcji zaliczam bardzo skąpą ilość dekoracji. W prologu śpiewanym przez połączony chór Montekich i Kapuletów widzimy czarny katafalk z ułożonymi obok siebie ciałami Romea i Julii. Pojawiają się też niekiedy ruchome schodki z umieszczoną na ich szczycie lunetą służącą jako „element wielofunkcyjny”. „Przerabia się” ją zresztą dość sprawnie np. na krzyż ołtarza, lub demontuje zupełnie w scenie w sypialni Julii. Jest jeszcze okrągły stół ustawiony w centrum platformy – i to w zasadzie wszystko. Nic więc nie „zagusza” muzyki, nie odciąga uwagi, nikt nie płacze się pod nogami śpiewaków, bo choreograf, poza układem ruchu scenicznego śpiewaków, ograniczył sceny walk i tańce balu do minimum, a niezwykle atrakcyjne oświetlenie kreowało wspaniałe iluzje i nastrojowość emocjonalnej atmosfery scen. Umożliwia to oczywiście lepszą koncentrację na stronie wokalnno-muzycznej spektaklu, bo jedyny element, który doprawdy należało podziwiać, to piękna kolorystyka kostiumów: ród Montekich w błękitach i zieleniach, a Kapuletów w czerwieniach i pomarańczach.

Po raz pierwszy też, jeśli nie w całej historii MET, to z pewnością od lat 60., zagrano praktycznie pełną partyturę Gounoda. Przywrócono więc m.in.: część muzyki zwyczajowo pomijanej w duecie kochanków z aktu II (*O nuit divine*) i z aktu IV (*Va! Je t'ai pardonné...Nuit d'hymeneé*) oraz orkiestrowe fragmenty z procesji orszaku ślubnego Julii w akcie IV. „Samobójcza” aria Julii, wypijającej miksturę nasenną, *Amour, ranime mon courage*, często skracana, tym razem została zaprezentowana w całości.

Premiera sezonu 14 XI była też bardzo udanym debiutem (poza autorami produkcji) 2 barytonów: Davida Wona

C. Gounod – *Romeo i Julia*
Nqatalie Dessay (Julia) i Ramón Vargas (Romeo)
fot.: ken Howard/MET



(Gregorio), jednego ze śpiewaków szkolonych przez Metropolitan Opera's Lindemann Young Artist Development Program, i Francuza, Stephane Degout (Merkucjo).

Niestety 14 XI zabrakło na scenie Natalie Dessay. Wycofała swój udział już po próbie generalnej, czując, że narastające w mocy przeziębienie uniemożliwi jej występ. Zastąpiła ją „z marszu”, bez próby z orkiestrą i praktycznie nie znając zupełnie nowej produkcji, amerykańka Maureen O'Flynn, planowana na wiosnę jako Julia w jednym tylko spektaklu bieżącego sezonu. Duże brawa za umiejętność wokalne i artystyczną „improvizację in promptu”. Atrakcyjna w prezencji scenicznej, jasny, czysty, choć nieco ostry jak na Julię sopran. Zaczęła, co zrozumiale, nieco nerwowo, ale doskonale technicznie opanowanie głosu (z włączeniem koloraturowych pasaży) zrobiło wrażenie. Ładne modulowanie szerokiego wachlarza barw, może trochę siłowości w *Je veux vivre*, ale zaimponował mi jej precyzyjny „atak” w sam środek tonu. Nie jest to tak sensoryjny poziom artystyczno-wokalny jak Dessay, ale brawa widowni były w pełni zasłużone. Powrót Natalie Dessay jako Julii był jej absolutnym triumfem. Słyszałam ją 21 XI. To (po Bidu Sayao) jedna z najdoskonalszych Julii pod każdym względem. Drobna, kruchej postury, jeden z najlepszych obecnych koloraturowych sopranów, wyglądała i brzmiała jak 14. latka. Wokalnie – rewelacyjna. Technika emisji pozwala jej wydobyć niemal wprost z przepony niezwykle silny jak na „rozmiar” tej śpiewaczki głos, który kryształowoczystym, jasno-srebrzystym jak dzwoneczek dźwiękiem wypełniał ogromną widownię MET, a najwyższe nawet tony, sugerowały ogromny „zapas” charakterystyczny dla prawdziwie „wielkich” w mocy głosów. Dessay jest też mistrzynią w jego modulacji – bywa kremowopłynna lirycznie i bursztynowo „przyciemniona”. No i perfekcyjna w każdym detalu koloratura, elegancja wykończenia fraz, wyrafinowany smak i styl interpretacyjny. Jej dykcja – co oczywiste – jest tak klarowna, że dla znających francuski, tekst libretta jest niepotrzebny. Przekonała nas też aktorsko. Dziecinno-naiwna na początku z wolna stawała się młodą zakochaną kobietą, z całą spontanicznością, entuzjazmem i otwartością uczuć nastolatki. Niezwykły wręcz splot wokalo-aktorskich umiejętności. Co oczywiste, przed kurtyną powitał ją huragan braw i okrzyków w stojącej owacji.

Romeo bieżącego sezonu należy do znakomitego tenora Ramona Vargasa. O ile w wieczorze premiery, mając „nieznaną” sobie aktorsko partnerkę, nie wypadł naturalnie i swobodnie, to już w duecie z Dessay – błyszczał. Jego liryczny tenor, o pięknej, miękkiej barwie jest idealnym wręcz współcześnie głosem do tej roli. Elegancja stylu i wyrafinowanie w

smaku i wrażliwości muzycznej uczyniło więc z nich perfekcyjną parę kochanków. Znakomite przedstawienie. Reszta wspomagająca głównych bohaterów obsady była doskonała: dźwięczny tenor Dimitri Pittas (Tybał), mezzosopran Jane Bunnell (Gertrude), baryton Frederick Burchinal (głowa rodu Kapuletów), imponujący bas Kristinn Sigmudsson (Ojciec Laurenty) i znakomita Joyce DiDonato jako Stephano, którą to rolę 21 XI zaśpiewała wymieniając ją w tym sezonie Theodora Hanslowe. Bertrand de Billy bardzo elegancko poprowadził chór i muzyków orkiestry MET, a w przypadku partytury Gounoda właśnie elegancja i wierność stylistyczna jest kluczem do dobrego muzycznie spektaklu.

Po zakończeniu premierowego przedstawienia, jak zwykle przed kurtyną pojawili się autorzy produkcji (David Cunningham w tradycyjnym szkockim kilcie). Reakcja sali była mieszana. „Bu...” zagłuszyły jednak po chwili brawa uznania. Krytycy Nowego Jorku w zasadzie odzwierciedlili reakcję sali. Ja uważam tę produkcję za dość atrakcyjną, choć nie zauważyłam zbyt wielkiego wysiłku intelektualnego w zaprezentowanej nam astronomiczno-kosmicznej symbolice. MET zaplanowała radiową transmisję *Romea i Julii* na 4 marca. Mam więc nadzieję, że będą Państwo mieli okazję posłuchać Dessay i Vargasa – najdoskonalszej współczesnej pary romantycznych kochanków.

Pierwszą Łucją w MET była Marcella Sembrich Kochańska (24 X 1883 drugi wieczór inauguracji tego teatru operowego w Nowym Jorku). Lista znakomitych sopranów, które od owego czasu wcielały się w tę tragiczną postać na scenie MET może przyprawić o zawrót głowy: Adelina Patti, Nellie Melba, Luisa Tetrazzini, Frieda Hempel, Amelita Galli-Curci, Toti Dal Monte, Lily Pons, Maria Callas, Joan Sutherland, Anna Moffo, Renata Scotti, Beverly Sills – by wymienić tylko te najznakomitsze.

Obecna produkcja autorstwa Nicolasa Joela zaoferowała w premierowym spektaklu (7 XII 1998) głosy Ruth Ann Swenson (Łucja) i Ramon Vargas (Edgardo). Ostatnie widziane przeze mnie spektakle *Łucji z Lammermoor* (sezon 2002/3) dały natomiast szansę aż 4 sopranom: Ruth Ann Swenson, Annick Massis, Oldze Makarinie i Elizabeth Futral, z których właśnie amerykańka, Elizabeth Futral śpiewa tytułową rolę w 7 z 9 zaplanowanych w bieżącym sezonie spektaklach. Słyszałam ją w premierze sezonu (27 X). Spory w mocy, jasnodźwięczny głos. Zbyt skoncentrowała się jednak na technicznych wymogach roli, zabrzmiała więc „generycznie”, bez indywidualnego stylu w prezentacji charakteru postaci i „płasko” interpretacyjnie. „Zmagala się” z pianissimos i z miększym, delikatniejszym brzmieniem w środkowym rejestrze; *Regnava nel silenzio* zaśpiewała



G. Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
Elizabeth Futral (Łucja) i Giuseppe Filianoti (Edgar)
fot.: Marty Sohl/MET

Łucja z Lammermoor Donizetti-go. Nowojorska MET ma w swej historii 549 (z włączeniem premiery bieżącego sezonu) spektakli *Łucji z Lammermoor* zaprezentowanych w 75 sezonach. Ameryka usłyszała ją po raz pierwszy 6 lat po światowej prapremierze w Neapolu (Nowy Orlean, wersja francuska, 28 XII 1841).

zbyt ostrym głosem, bez lirycznej płynności legata bel canto, nieszczególnie różnicując dynamikę i rzadko kiedy cieniując kolorem emocje. Nie zaimponowała też w spektakularnej scenie szaleństw. Niepewna swych możliwości technicznych, wyśpiewała sekwencje dźwięków pozbawiając tragiczną heroinę jakiegokolwiek głębszego wymia-

ru psychologicznego. Puste przebiegi koloraturowe; tryle, które nie należą do jej specjalności; zbyt ostro krzykliwa góra, gdzie sporo najwyższych tonów było „splaszczonych” w dźwięczności; własna ornamentacja, dopasowana do jej możliwości wokalnych, a więc uproszczona i ułożona niżej cadenza, i niestety „kiks” intonacyjny na samym końcu.

Dobrym debiutem natomiast może poszczycić się młody, włoski tenor, Giuseppe Filianoti (Edgardo), który znany już jest w La Scali z występów w *Falstaffie*, *Giannim Schicchim*, *Rigoletcie*, *Lukrecji Borgii* i *Mojżeszu i Faraonie*. Natychmiast dało się ułyszeć Włocha w dykcji, sposobie wykończenia fraz i ogólnej wrażliwości stylistycznej. Bardzo ładna barwa głosu o świetnej emisji; wzruszający, porywający wręcz w spektakularnej scenie śmierci. Ogromne brawa, owacyjnie przyjęty debiut i jedyny owego wieczoru śpiewak, który „ratował” ogólny brak brzmienia bel canto (choć przyznaję, że Edyta Kulczak, w niewielkiej roli Alisy, wypadła doprawdy znakomicie). Cały wieczór bowiem czekałam na bel canto i... nie doczekałam się. Baryton Charles Taylor (Enrico) był imponujący w mocy, ale zbyt mało giętki; bas-baryton John Relyea (Raimondo) – charyzmatyczny, ale podobnie jak reszta dobrej przecież wokalnie obsady – Ronald Naldi (Normanno), Dimitri Pittas (Arturo) – nie śpiewał Donizettiego. Może to wina dyrygenta, Edoardo Mullera, Włocha zresztą, który od lat dyryguje w La Scali, ale głównie „specjalizuje się” w Verdim, Puccinim i Rossinim. Ogólne wrażenie? Słuchałam Verdiego, a nie Donizettiego, za szybkie tempo, za ostre zróżnicowania dynamiczne, brak płynności legato i śpiewności bel canto, frazom brakowało czasu na wybrzmienie. Należy jednak pochwalić dwóch wspaniałych solistów orkiestry: Deborah Hoffman (harfa) i Trudy Kane (flet).

Rozczarowujący wieczór – oczywiście poza debiutem Giuseppe Filianotiego. W domu „na odtrutkę” włączyłam sobie najgenialniejszą znaną mi interpretację Łucji – Marię Callas!

Zemsta nietoperza J. Straussa. Pyszna zabawa ze świetną obsadą! 7 przedstawień, jak zwykle na przełomie grudnia i stycznia (premiera sezonu 19 XII – ostatni spektakl 7 I). Po raz pierwszy MET zaprezentowała *Zemstę nietoperza* 16 II 1905 r., a Rosalindę zaśpiewała wtedy Marcella Sembrich. Od tego czasu ta popularna operetka gościła na scenie MET w 22 sezonach – łącznie 202 przedstawienia. Autorem obecnie prezentowanej produkcji jest Otto Schenk, a w obsadzie premiery (4 XII 1986) uczestniczyli: Kiri Te Kanawa (Rosalinda), Judith Blegen (Adela), Tatiana Troyanos



J. Strauss – *Zemsta nietoperza*
Sondra Radvanovsky (Rosalinda)
fot.: Ken Howard/MET

(Książę Orlofsky), Hakan Hagegard (Eisenstein) i Otto Schenk w scenicznym debiucie jako Frosch. Dekoracje (Gunther Schneider-Siemssen) i kostiumy (Peter J. Hall) zazwyczaj zbierają oklaski widowni. Realistyczne, z ogromną dbałością o detale, wiernie odzwierciedlają styl Wiednia końca XIX w.

Zemsta nietoperza, urocza muzycznie komedia, zawiera w dramatycznym wątku sporo sarkazmu graniczącego z cynizmem, który niestety często przedstawiano w ślapstickowej konwencji. Obecny reżyser, Stephen Plickover, zachował dobre proporcje pomiędzy elementami groteskowo-burleskowymi i bardziej serio potraktowanymi fragmentami libretta. Jest więc nieco wodewilowej clownady, ale większość postaci jest w miarę komediowo realistyczna. Dodajmy do tego świetną choreografię tańca i ogólnie ruchu aktorów na scenie (Robert La Fosse), a cały wieczór jest praktycznie jednym ciągiem doskonałej zabawy, a wiele scen granych i śpiewanych jest niemal serio.

W premierze sezonu były 3 dobre debiuty: Janez Lotric (Alfred), Marlis Petersen (Adela) i Bill Irwin (aktorska rola – Frosch). Lotric, słoweński tenor o dość silnym głosie z przyjemną dla ucha barwą, swą fizyczną posturą dodatkowo podkreślił komizm postaci Alfreda. Raczej niski i nieco zaokrąglo-

ny stanowił humorystyczny kontrast z wysoką, posągową i niezwykle atrakcyjną Rosalindą (Sondra Radvanovsky), której czardasz zabrzmiał niezwykle ognście. Jej pokojówkę, Ade-

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 festiwalami.
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



J. Strauss – *Zemsta nietoperza*
Bill Irwin (Frosch)
fot. Ken Howard/MET

wspaniała wokalnie i szalenie „męsko” wyglądająca w dopasowanym kostiumie Marina Domashenko (Księża Orłofsky), i Bill Irwin debiutujący w MET w roli Froscha.

Bill Irwin – pisarz, reżyser, aktor, choreograf, gwiazda Broadway’u, w swej dość długiej już karierze zdobył ogromną ilość nagród. Wielbicieli sportu w Polsce mieli okazję zobaczyć go w ceremonii zamykającej Igrzyska Olimpijskie w Atlancie lub, też w telewizji, w *Sesame Street* czy *Northern Exposure*. W 2005 r. przyznano mu Tony za kreację aktorską w *Kto się boi Virginii Wolf*. Występował w cyrku, w Lincoln Center (*Czekając na Godot*), w sztukach Szekspira i Moliera, często we własnej adaptacji i reżyserii. Grał też w filmach, a publiczna stacja telewizyjna niedawno przedstawiła jego sylwetkę w programie *Bill Irwin, Clown Prince* w ramach serii *Great Performances*. Pijany strażnik więzienia w *Zemście nietoperza* był więc kolejnym popisem jego umiejętności. Giętki niby guma Irwin, zaprezentował nam ślapstickowego Froscha w stylu Bustera Keatona – i proszę mi wierzyć – był to spektakl w spektaklu!

Odniosłam zresztą wrażenie, że cała znakomita obsada dobrze się bawiła na scenie. A nawet jeśli był to tylko ogromny profesjonalizm, który sprawiał wrażenie spontanicznej lekkości – tym lepiej dla nich! Zachwycona widownia entuzjastycznymi brawami nagrodziła ich występ.

Dyrygent, kanadyjczyk, Jacques Lacombe też zaoferował nam sporo melodyjnego uroku partytury Straussa zagranej w dobrych tempach. Może za mało, jak na mój gust, słyszało się wiedeńskiego „szmalcu” i roztańczenia w walcach, ale świetna polka i dobre zgranie z wokalistami dały w sumie interesujący i niemanieryczny muzycznie spektakl. Moje tegoroczne plany nie przewidywały spędzenia wieczoru sylwestrowego w MET, ale jestem pewna, że zaproszono wiele znakomitości do udziału w gali niespodziance aktu II, i że bąbelkowa lekkość szampańskiej zabawy przedłuży się niemal do północy. **10**

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

łę, zaśpiewała Marlis Petersen, niemiecki sopran znany już w Wiedniu i Covent Garden. Precyzyjna koloratura, wykonywana niezwykle pewnie i lekko, aktorsko – rozbrajająco zabawna, no i śmiech w popisowej arii był prawdziwym śmiechem. Zresztą cała obsada premierowego wieczoru zebrała ogromne brawa: wysoki i przystojny Bo Skovhus (Eisenstein), Earle Patriarco (Dr. Falke) „autor” scenariusza zemsty,



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja
folkowe i okolic muzyka świata

Gadki z Chatki

Jedyne 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 18
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

Rzymskie owacje, czyli co słyszeć w operze (13)

Agnieszka Nowak

G. Rossini – *Cyrulik sewilski*
fot.: Corrado Maria Falsini

Cyrulik sewilski (1816). Muzyka: Gioachino Rossini, libretto: Cesare Sterbini na podstawie komedii Pierre-Augustina Caron de Beaumarchais (1775).

Na inaugurację sezonu w dopiero co odrestaurowanym Teatro Nazionale wybrano sprawdzony superhit, napisany przez Rossiniego właśnie w Rzymie. Tu w 1816 r. kompozytor pomieszkował przy ulicy dei Leutari i tu właśnie powstała pierwsza włoska opera zawieszona do Ameryki (1825). Okazuje się, że jedną z recept na sukces może być szybkość – *Cyrulika* skomponowano z prędkością niemalże ponaddwukową, w ciągu ok. 20 dni: na kontrakcie z dnia 15 grudnia 1815 r. widniał termin realizacji 20 lutego 1816 r. Najpierw librecista przez dwa tygodnie prowadził życie klasztorne: nie wychodził z domu ani nawet się nie golił – dopiero kiedy przedstawił propozycję tekstu Rossini mógł przystąpić do kompozycji, pomyśleć o doborze obsady, o kształcie reżyserii, o scenach, itd.

Sukces nie był natychmiastowy – prapremiera, która miała miejsce 20 lutego 1816 r. w rzymskim Teatro Argentina okazała się fiaskiem (wprawdzie jednodniowym, ale jednak). Przyczyny legendarnej klęski wyjaśnia w książce *Cenni di una donna già cantante* (1823) pierwsza odtwórczyni roli Rozyny Geltrude Righetti-Giorgi. Najprawdopodobniej przedstawienie zbojkotowali zwolennicy Paisiello, który do komedii napisał muzykę już w 1782 r. Poza tym wesołość publiczności wzbudziło wprowadzenie do opery muzyki popularnej: Rossini uwielbiał Manuela Garcję, tenora i również kompozytora-samouka (prapremierowego Almavivę) i – z tej doń sympatii – pozwolił mu na wykonanie w pierwszym akcie, zamiast oryginalnej cavatiny, hiszpańskiej piosenki przy akompaniamencie gitary. Już pierwsze akordy sprowokowały salwy śmiechu na sali. Potem było jeszcze gorzej, cavatina Figara (w tej roli Zamboni) ani duet Figara z Hrabią nie

zostały w ogóle wystuchane. Na dodatek, gdy wreszcie do unisono *Quest'avventura*, ktoś z loży zakrzyknął: „oto pogrzeb Cesariniego” (zmarłego kilka dni wcześniej impresaria Teatro Argentina), dopełniając klęski. Za to – począwszy od drugiego spektaklu – kolejne repliki stały się wręcz symbolem opery buffa. Szkoda, że Rossini nie był tego oklaskiwania naczytnym świadkiem – po traumatycznej prapremierze udał chorego i nie przybył do teatru, komplementy i wyrazy uznania doszły go zatem w łóżku.

Najnowszą produkcją Gianluigi Gelmetti zapragnął pokazać, co to znaczy zabawa na sto fajerek – i to po obu stronach kurtyny. Aby stąpać po pewnym gruncie, do współpracy zaprosił swoje zaprzyjaźnione grono wykonawców, obecne w stałym składzie wszystkich ostatnich rzymskich produkcjach mozartowskich. Wyeliminował udział współczesnego reżysera, w miejsce którego pojawił się dyżurny komik – sam Gelmetti – nadający kierunek interpretacji. Szczegóły należały do artystów, którzy mieli okazję wykazać się inwencją i spon-tanicznością. W rozbieszczeniu widzów skutecznie pomagał im przeżabawny aktor Leo Gullotta.

Myślą przewodnią Gelmettiego było przeprowadzenie przedstawienia w formie jak najbardziej otwartej, podobnej do happeningu. Pomysły na zaskakiwanie publiczności – choć nieskomplikowane – zadziałały (po pierwszych taktach uwertury grę przerwano aby pożartować w konwencji „stanowczy dyrektor i krnąbrny zespół”, Almaviva zaśpiewał *Se il mio nome* przy akompaniamencie gitary w wykonaniu Gelmettiego, recytatywom „doczepiono” improwizowane scenki). Być może przyzwyczajenie do telewizyjnych sitkomów ułatwiło odbiór opery prezentowanej w takiej formie.

O dyrygencie należy powiedzieć, że Rossini jest mu bardzo bliski, wielokrotnie gościł na Festiwalu Rossiniego

w Pesaro. 10 grudnia 2005 r. towarzyszyli mu śpiewacy: Raul Giménez – Hrabia Almaviva, Bruno Taddia – Don Bartolo, Laura Polverelli – Rozyna, Massimiliano Gagliardo – Figaro, Natale De Carolis – Don Basilio, Gian Piero Ruggeri – Fiorello.

W tytułowej roli brylował Massimiliano Gagliardo (choć mogłyby powstać wątpliwości czy to jest śpiewanie w jego najszcześniejszej tessiturze), zaś Laura Polverelli okazała się czarującą Rozyną – ta śpiewaczka to spektakl na spektakl ciągle pozytywnie zaskakująca jakością, staje się coraz dojrzsza. Giménez, argentyński tenor, to klasyczny głos rossiniowski (znany z nagrań repertuaru m.in. dla BMG, EMI, DGG, Erato, Fonit Cetra, Naxos, Nimbus, Philips i Teldec), ośpiwany w roli Hrabiego do tego stopnia, że przyrzekł sobie jej już nie wykonywać. Na szczęście danego przyrzeczenia nie dotrzymał. Mimo że jego głosowi ubyło siły brzmienia (ale nie dźwięczności), niczego to nie ujęło jego interpretacji wokalne, bo – jakby w zamian – dysponował tak szeroką paletą piano i pianissimo, że przydał postaci Hrabiego wiele finezji. Podobno stylem bycia i pracy Giménez przypomina wielkiego Krausa. A propos Krausa: jakieś 25 lat temu podczas słynnego festiwalu Maggio Musicale Fiorentino Gelmetti miał po raz drugi w życiu dyrygować *Lucją z Lammermoor* (w tej roli debiutowała wówczas Edyta Gruberova) z udziałem legendarnego śpiewaka. Gelmetti dwoił się i troił aby unowocześnić spektakl, po czym Kraus wywołał go na bok, poklepał po ramieniu i powiedział: „Mój drogi, śpiewałem tę partię ponad 500 razy, ale jeśli mógłbyś mi zaproponować coś NOWEGO, to z rozkoszą to zrealizuję”.

O ile następne spektakle w Teatro Nazionale zostaną zrealizowane z podobnym entuzjazmem i energią jak ten *Cyrulik*, to zapowiada się dobry sezon w operze. 🎭

Gram to, co lubię i co wzbudza moją ciekawość

z pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Joanna Ławrynowicz

Joanna Ławrynowicz należy do młodego pokolenia polskich pianistek. Szczyci się faktem, że jest ostatnią uczennicą wielkiej damy polskiej pianistyki, profesor Haliny Czerny-Stefańskiej. W swoim dorobku artystycznym zdobyła laury kilku prestiżowych konkursów muzycznych. Z recitalami występowała niemal na wszystkich kontynentach. W lutym tego roku zadebiutuje w nowojorskim Lincoln Center. W swoim repertuarze ma dzieła klasyków, ale nie stroni od nowych odkryć muzycznych, szczególnie spośród rodzimej twórczości zapomnianych kompozytorów. W jej grze jest spontaniczność, wirtuozeria, wspaniała barwa dźwięku oraz ogromna muzykalność i szacunek dla wykonywanej muzyki. Ma w sobie silną pasję odkrywczynie zapomnianej muzyki, warsztat znakomitej wirtuozki fortepianu, ogromny temperament, co w sumie daje nietuzinkową osobowość na polskiej scenie muzycznej. Nagrała kilka znakomitych albumów (Twardowski, Melcer, Żeleński), które zdobyły uznanie krytyków w kraju i zagranicą oraz wielką popularność wśród melomanów na całym świecie. Dzięki niej na światło dzienne wypłynęła zapomniana twórczość polskich kompozytorów, a w przygotowaniu jest kilka fantastycznych projektów fonograficznych, które nie przejdą bez echa w Polsce i na świecie.

Joannę Ławrynowicz z całą odpowiedzialnością można już dziś określić mianem najbarwniejszej i najbardziej twórczej osobowości wśród polskich pianistek i pianistów – jej dotychczasowe osiągnięcia potwierdzają to w zupełności.

W rozmowie dla czytelników *Muzyka21* opowiada o sobie, swoich pasjach, koncertach, dotychczasowych albumach płytowych...

Patrząc na Twoje dokonania, można bez trudu zauważyć, że jesteś bardzo zapracowaną artystką. Koncerty, nagrania płytowe, nauczanie. Skąd bierzesz siły do tak aktywnej działalności?

Dostałam od natury fantastyczny dar... Ogromne ilości energii i cudowną wręcz zdolność natychmiastowej regeneracji zarówno fizycznej, jak i psychicznej...

Porozmawiajmy teraz o Twojej pierwszej płycie nagranej dla Acte Préalable z utworami kameralnymi Romualda Twardowskiego (AP0089). Jak wspominasz pracę nad tymi utworami?

To była świetna praca. Płytę nagrywaliśmy wspólnie z Andrzejem Gębskim, wspaniałym muzykiem i moim przyjacielem. Praca z nim jest zawsze

spontaniczna i bardzo twórcza; nieustanna wymiana wizji i pomysłów bez obaw, że któreś z nas poczuje się urażone tzw. „ingerencją w interpretację”, co niestety muzykom we współpracy kameralnej często się zdarza...

Jaka jest muzyka kameralna Twardowskiego?

Taka jak cała twórczość Twardowskiego i sam kompozytor, z całą jego niezwykle barwną osobowością – ogromnie energetyczna i pełna witalności, dowcipna i zaskakująca kontrastami w częściach szybkich, ale także melancholijna i przepelniona refleksją w częściach wolnych...

W recenzji tej płyty napisałem: „prawdziwe muzykowanie, wirtuozeria, temperament, mistrzostwo oddające bogate w emocje piękno polskiej

muzyki”. Co wpłynęło na tak dobrą interpretację tych dzieł?

Podczas przygotowań do nagrań utworów kameralnych, jak i wydanej zaraz po nich płyty solowej z utworami Twardowskiego kompozytor był obecny, pracowaliśmy wspólnie. To coś wyjątkowego móc pracować nad interpretacją muzyki z jej twórcą! Poznałam więc nie tylko jego oczekiwania wykonawcze, ale przede wszystkim samego kompozytora jako człowieka, co było z pewnością najważniejszym kluczem do interpretowania jego muzyki. Z drugiej strony energetyka twórczości Twardowskiego okazała się bardzo zbieżna z moją własną, a kompozytor często akceptował wiele moich pomysłów dotyczących np. dynamiki, artykulacji i przede wszystkim temp – większość

nagranych przeze mnie utworów wykonana jest dużo szybciej w stosunku do oznaczeń metronomicznych samego kompozytora; nie tylko zgodził się na to, ale wręcz cieszył się jak dziecko!

To była pierwsza płyta, potem pojawił się album z muzyką Henryka Melcera (AP0111) – wspólne nagranie z mężem, wiolonczelistą Jarosławem Domżałem oraz skrzypkiem Andrzejem Gębskim. Jak przebiegały prace na tych utworach? Jak się Wam udało znaleźć, a Tobie szczególnie, klucz do tak dobrej interpretacji „Tria” i kameralistyki Melcera?

To zasługa w równym stopniu całej naszej trójki, wynik nieustannej „burzy mózgów” – ścierania się naszych wizji artystycznych, również częste klótnie o „racje interpretacyjne” (zwłaszcza moje z Mężem, a Andrzej w roli mediatora), ale także rzeczowa wymiana zdań...

Teraz ukazała się płyta najnowsza, gdzie grasz solowe utwory fortepianowe Władysława Żeleńskiego (AP0124). Skąd pomysł na takie odkrycie?

Nie był to mój pomysł... Skarbnicą pomysłów na unikatowe pod względem materiału muzycznego albumy płytowe jest nasz wspaniały producent, Jan A. Jarnicki, którego wiedza dotycząca polskich kompozytorów i ich twórczości, a także pasja, siła i upór, z jakimi wyciąga na światło dzienne to, co rodzime i wartościowe – a zupełnie Polakom nie znane – może zawstydzić wielu polskich artystów, muzykologów i mecenasów kultury...

Daje się słyszeć, że Żeleński to eklektyczny twórca akademickiej muzyki. Podzielasz ten pogląd...

Nie jestem muzykologiem ani też krytykiem muzycznym, więc mój sposób postrzegania i wartościowania muzyki jest całkiem odmienny od cytowanego... Staram się nie oceniać twórców, a już na pewno ich nie szufladkuję, po prostu coś mi się podoba lub nie... Nagrałam *Trio* Melcera, bo moim zdaniem to wspaniałe dzieło, nagrywam Żeleńskiego, bo przemawia do mnie piękno jego fraz i bogactwo harmonii...

Ponoć zaszczepiłaś miłość do Żeleńskiego swoim uczniom. Jakie to przynosi efekty?

Efekty są takie, że Żeleńskiego grają, choć trudno mi stwierdzić, czy miłość ma coś z tym wspólnego... Po prostu jako pedagog jestem bardzo stanowcza i jak się na coś uprę to konsekwentnie wymagam... Ważniejsze dla mnie są rezultaty mojego uporu, kiedy młodzież poznaje i popularyzuje muzykę polską, a zwłaszcza tę zupełnie nieznaną...

Masz wiele muzycznych specjalności. Są interpretacje Chopina i inne utwory polskie, jest muzyka współ-

czesna i kameralistyka. Czym uzupełniłabyś ten katalog?

Właściwie gram wszystko, co lubię i co wzbudza moją ciekawość, a że takich kompozytorów jest wielu to dodam jeszcze wielkie upodobanie do klasyki – Mozarta i Beethovena (we wszystkich postaciach – solowej, kameralnej i z orkiestrą), impresjonistów

Szwecji wplotłam do programu muzyki polskiej również *Mazurki* skandynawskiego kompozytora, ucznia Chopina, Thomasa Tellefsena...

Pochodzisz z rodziny muzyków. Na ile miało to wpływ na Twój wybór drogi życiowej związanej z muzyką?

Decydujący, bo jeśli nawet kiedykolwiek przyszło mi na myśl, że mogła-



Joanna Lawrynowicz w Dubaju

(zwłaszcza Debussy) i otwartość na wszystkie interesujące projekty np. w ubiegłym roku wykonałam recital w Christchurch w Nowej Zelandii w 100. lecie recitalu Paderewskiego tamże z... dokładnym powtórzeniem jego repertuaru (Beethoven, Chopin, Liszt, Paderewski), a będąc na koncertach w

bym w życiu robić coś innego, nigdy nie była to myśl na tyle poważna bym chciała ją realizować; nie umiałabym chyba żyć bez muzyki!

Jak sądzisz, dlaczego tak niewielu muzyków sięga po repertuar polski?

Bo nauczyliśmy się, że wszystko, co dobre jest poza granicami naszej

ojczyzny, więc dlaczego z muzyką miałyby być inaczej? Mamy zaufanie do wartości jedynie tych kompozytorów, którzy zdobyli uznanie na świecie, jak Chopin, Szymanowski, Paderewski, Penderecki, a mity niestety mają ogromną siłę społeczną, której ulega również większość muzyków...

Jesteś ostatnią z uczennic prof. Haliny Czerny-Stefańskiej, pierwszej damy fortepianu w naszym kraju, legendarnej interpretatorki dzieł Chopina. Jak zapisała się w Twojej pamięci prof. Czerny-Stefańska?

Skoro uczyłaś się u prof. Czerny-Stefańskiej, to trzeba Cię zapytać o interpretację dzieł Chopina. Czy nie sądzisz, że przy wykonawstwie dzieł tego twórcy poprzeczka wymagań artystycznych została postawiona najwyższej?

Chopin to po prostu jeden z najtrudniejszych wykonawczo kompozytorów! Łatwo jest jego muzykę przerysować, zniekształcić i pozbawić naturalności.

Trzeba przyznać, że chyba tylko w Polsce stawia się przed wykonawca-

ści dróg i sposobów osiągania tzw. ideału, jak też sprawą różnicy w ludzkich gustach.

Kto jest dla Ciebie wzorem wykonawstwa muzyki Chopina?

Halina Czerny-Stefańska, Artur Rubinstejn, Witold Małcużyński, Alfred Cortot.

Utwory, którego z kompozytorów grasz najchętniej, prywatnie w domu?

Gdy siadam w domu do instrumentu to wyrasta przede mną sterta nut utworów do przygotowania „na wczoraj” i jeszcze druga tych „na jutro”, więc o graniiu dla siebie raczej nie mam mowy... ale, gdy bywam zmęczona, cudownie działa na mnie Mozart...

Jesteś także, mimo młodego wieku, pedagogiem. Co ze swojego warsztatu przekazujesz młodym ludziom, których uczysz?

Wszystko, co uznam na danym etapie za potrzebne; staram się rozwiązywać wraz z uczniami ich problemy warsztatowe, wskazywać drogę do jak najpełniejszej i jak najbardziej przekonującej interpretacji, ale także otworzyć ich na kontakt z publicznością podczas występów, gdy mają tę wyjątkową możliwość dzielenia się z ludźmi swoimi najgłębszymi uczuciami i emocjami za pośrednictwem muzyki...

Jaką radę można dać początkującym pianistom marzącym o karierze?

Jeśli muzyka jest Waszą pasją i nie wyobrażacie sobie życia bez fortepianu, pracujcie, pracujcie i jeszcze raz pracujcie, cierpliwie i wytrwale dążąc do ideału...

Jaki jest Twoim zdaniem ideał pedagoga?

Nie ma idealnych pedagogów, tak jak nie ma idealnych ludzi, ale moim zdaniem najważniejsze jest to, żeby w odpowiednim momencie spotkać na swojej drodze właściwego przewodnika; ja miałam to szczęście – najpierw pierwsze kroki i podstawy u przemilej pani Hanny Lachertowej, potem długie lata zdobywania warsztatu pianistycznego i otwierania się na muzykę pod okiem wspaniałego pedagoga z powołania, pani profesor Teresy Manasterkiej i wreszcie niezapomniana i nie do przecenienia praca ze znakomitą Haliną Czerny-Stefańską...

Jakie masz najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Rok 2006 zapowiada się bardzo pracowicie; koncerty we Francji, tournée koncertowe po Stanach i Sycylii oraz wiele projektów fonograficznych. Rozpoczęłam już pracę nad następną płytą z utworami Zeleńskiego, w styczniu powstał kolejny krążek z muzyką Twardowskiego, w przygotowaniu jest także Elsner i Stojowski i... resztę przemilczę, żeby nie zapeszyć...

Dziękuję za rozmowę.

Joanna Ławrynowicz w Sydney



Oczywiście jako wspaniała artystka, pianistka o niepowtarzalnie pięknej barwie dźwięku, potrafiąca poprzez muzykę wyrazić najgłębsze i najprawdziwsze uczucia, ale przede wszystkim jako wspaniała człowiek – niezwykle barwna osobowość, prawdziwa przewodniczka nie tylko po chopinowskich frazach, ale i po artystycznym życiu na scenie... Ileż można nauczyć się od wielkiej artystki, która mając ponad 70 lat i pogłębiające się objawy śmiertelnej choroby, jeździ po całym świecie koncertując i prowadząc kursy, jest zawsze piękna, elegancka i zadbana, a przy tym wszystkim zachowuje energię i radość dziecka!

mi dzieł Chopina wysokie, skomplikowane a czasami nawet wzajemnie sprzeczne wymagania?

Uważam, że właśnie w ojczyźnie Chopina powinniśmy dbać o jak najwyższy poziom wykonawczy dzieł naszego największego kompozytora (podobnie jak Austriacy dbają o wykonawstwo Mozarta, Niemcy Bacha, itd.), pamiętając o posiadanych wspaniałych tradycjach interpretacji chopinowskiej, którą od pokoleń przekazują nam wspaniali chopiniści, że wspomnę tu jedynie nazwiska Czerny-Stefańskiej i Rubinsteina... A sprzeczności wymagań są wynikiem zarówno ilo-

Maisky: Gry uczę się od śpiewaków

Angelika Przeździek

Wykonywać pieśni bez śpiewania ich? Przecież to prawie niemożliwe. Takie pieśni nie są przecież pieśniami. To tak, jakby chciało pływać bez wody – powie większość znawców. Ale gdy przyjrzeć się takim utworom bliżej odkryjemy w nich nowy, fascynujący gatunek muzyczny. Te pieśni odzwierciedlają ideę beztekstowego śpiewania i nazwane zostały „pieśniami bez słów”. Najczęściej gatunek ten przeznaczony jest na fortepian i posiada wszystkie odniesienia do muzyki wokalne, choć w rzeczywistości utwory te nie zawierają linii wokalne. I nie jest przypadkiem, że gatunek ten rozwinął się w XIX w. Wieku, który E. T. A. Hoffman podsumował słowami: „Gdzie język się kończy, zaczyna się muzyka”.



Inny rodzaj „pieśni bez słów” reprezentują transkrypcje utworów, w których linia wokalna zaaranżowana jest dla wybranego instrumentu. Wiele pieśni, nawet bez wielkiego ingerowania w strukturę linii wokalne, może być zagranych na instrumentach. „Jeden z moich wielce szanownych nauczycieli, Gregor Piatigorsky, grał takie utwory na wiolonczeli” – przywołuje w pamięci Mischa Maisky – „Na przykład pieśni Czajkowskiego, które są także na mojej najnowszej płycie. I nie tylko Piatigorsky: Casals także aranżował utwory w ten sposób. Ale w przeciwieństwie do niego, ja spróbowałem powiązać te pieśni w bardziej zorganizowaną formę, robiąc z tego prawdziwy recital, tak jak wokaliści. Mogę tylko powiedzieć, że właśnie te recitale są moim ulubionym typem koncertowania”. Zdaniem wiolonczelisty nie wszystkie utwory spełniają warunki, by być włączone do tych koncertów. W ich doborze ogromne znaczenie odgrywa związek tekstu z muzyką. I – wbrew pozorom – słowa nie są w nich nieważne. „Właśnie odwrotnie, jest to bardzo ważne. I mimo, że linia melodyczna jest transkrybowana na instrument bez słów, to zawsze gdzieś w głowie one zostają”.

Co takiego jest w „pieśniach bez słów”, że posłużyły za temat główny jego już piątego krążka z takimi kompozycjami? „Głos ludzki jest najbardziej perfekcyjnym z instrumentów” – zachwyca się muzyk. Przypomina, że jako dziecko bardzo często chodził na recitale znanych śpiewaków. Właśnie te wspomnienia stały się jego muzyczną i interpretacyjną inspiracją. Naturalną dla niego decyzją było więc zastąpienie istniejącego wiolonczelowego repertuaru transkrypcjami pieśni.

Tym bardziej, że – jego zdaniem – instrument, jakim jest wiolonczela, jest bliski głosowi ludzkiemu. Po wykorzystaniu już francuskich „mélodie” i niemieckiej „lied”, Maisky powrócił do swoich korzeni nagrywając płytę z rosyjskimi romansami. „Wychowywałem się w Rosji, w dawnym Związku Radzieckim. Stąd moje kontakty z tą muzyką są bardzo bliskie. To przyszło bardzo naturalnie. Przecież ja kocham rosyjską muzykę” – przyznaje. Na krążku *Vocalise – Russian Romances* zakres prezentowanych utworów obejmuje muzykę od Glinki do Głazunowa i jest również hołdem dla wielkiej, XIX-wiecznej tradycji rosyjskiego romansu.

Zapytany o kryteria doboru repertuaru na ten album zaczyna snuć opowieść: „Wśród kompozytorów, których utwory wybrałem, znaleźli się sami najważniejsi rosyjscy muzycy, na przykład Czajkowski i Glinka. Ale są tu także nazwiska bardzo ważne dla rozwoju rosyjskiej pieśni, a jednak mało znane w Europie Zachodniej: Modest Musorgski, Anton Rubinstein, Mikołaj Rimski-Korsakow czy Aleksander Głazunow. Wśród nazwisk znajdziemy także takie, którego prawdopodobnie nikt w Europie nie słyszał: Aleksander Guriljow – bardzo interesujący kompozytor”. Guriljow urodził się w Moskwie w 1803 r., i choć o jego twórczości zapomniano w Europie, jest ona wysoko ceniona przez wiolonczelistę, a także nadal bardzo popularna w dzisiejszej Rosji. Proste harmonicznie i niezwykle liryczne pieśni inspirowane były miejscowymi formami muzycznymi. Wśród nich znajdziemy walc oraz inne formy taneczne, w których pojawiają się zarówno sentymentalne tematy, jak i niezwykle dramatyzm. „I wreszcie – mówi

Maisky – znalazła się na płycie pieśń anonimowego kompozytora, która była przekazywana z pokolenia na pokolenie przez wielkich rosyjskich tenorów. Ta pieśń jest niezwykle popularna w Rosji i pamiętam ją jeszcze z dzieciństwa. A nieznanego kompozytor wcale nie umniejsza jej niezwykłego piękna. Podsumowując: przy doborze repertuaru nazwisko kompozytora nie było decydujące. Chciałem na tej płycie pokazać – moim zdaniem – najbardziej wartościowe rosyjskie pieśni”.

Niewątpliwym jest fakt, że ten album Mischy Maisky’ego jest jego osobistym hołdem złożonym wielkiej tradycji wokalne muzyki rosyjskiej. „Wybrałem muzykę, którą kocham; muzykę, której wykonywanie sprawia mi radość i z którą jestem nierozdzielnie związany”. W doborze utworów artysta preferował „emocjonalną głębię stylistycznej różnorodności”. „Wszystkie pieśni są ze wszech stron romantyczne i melancholijne. Zdaję sobie sprawę, że niektórzy słuchacze mogą zarzucić temu wyborowi brak różnorodności czy reprezentatywności. To prawda. Ale ani jako człowiek, ani jako artysta nie zważam na różnorodność, jeśli coś mi się podoba. Lubię jadać w tej samej restauracji jeśli ją lubię, gram na tej samej wiolonczeli od 32 lat, wierzę w stałość związków. I jeśli lubię jakiś utwór, to chcę go grać jak najczęściej i się tym nie nudzę. Przy wyborze moich »rosyjskich romansów« kierowałem się także ulubioną atmosferą i nastrojem, które zawsze na mnie niezwykle oddziałują”. My tę atmosferę poznamy słuchając najnowszych nagrań muzyka, zawartych na płycie *Vocalise – Russian Romance*, wydanej przez Deutsche Grammophon. 🎻

Muzyka to pasja mojego życia

mówi Roberto Alagna

Francuski tenor sycylijskiego pochodzenia, często nazywany następcą „wielkiej trójki” – Carrerasa, Dominga i Pavarottiego. Roberto Alagna i jego śpiewająca sopranem żona, Angela Gheorghiu, stanowią jedną z najpiękniejszych i najstawniejszych par świata opery.



Roberto Alagna
fot.: Daniela Federici/EMI Classics

Urodził się w 1963 r., swoją karierę wokalną zaczynał śpiewając w kabaretach. W 1988 r. zdobył pierwszą nagrodę w konkursie im. Luciana Pavarottiego w Filadelfii, zaraz potem zadebiutował w Glyndebourne partią Alfreda z *Trawiaty*. Sukces odniósł śpiewając partie w operach zarejestrowanych dla EMI (m.in. *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Romeo i Julia*, *Werther*, *Cyganeria*, *Toska*), a także wydając solowe albumy (*Sanctus Sacred Songs*, *French Opera Arias*, *Serenades*, *Verdi Arias*). W 2004 r. podpisał kontrakt z firmą Universal i w ubiegłym roku nakładem Deutsche Grammophon ukazały się DVD z jego paryskim recitalem, galą operową w MET i *Cyrano de Bergerac* Alfana. Dla DG nagrał również płytę z przebojami z repertuaru Luisa Mariano, o której m.in. opowiedział w wywiadzie dla Muzyka21.

Pańskie życie jest jak spektakl operowy z międzynarodową obsadą. Rodzice pochodzili z Sycylii, urodził się Pan we Francji, a ożenił z rumuńską sopranistką Angelą Gheorghiu. Muzyka którego kraju jest Panu najbliższa?

Muzyka to pasja mojego życia i nie ma dla mnie znaczenia, w jakim kraju urodził się kompozytor danego dzieła czy jego wykonawca. Nie zwracam na to uwagi, po prostu kocham muzykę z całego świata.

Pana ostatni album „C'est magnifique!” był dla mnie niespodzianką. Operowa mega gwiazda i francuska muzyka lat 50., z elementami swingu i jazzu?

Zanim zostałem śpiewakiem operowym, występowałem na scenie kabaretowej. Już jako młody chłopak, mając kilkanaście lat, marzyłem żeby śpiewać tego rodzaju muzykę. Kiedy nadarzyła się okazja, aby spełnić młodzieńcze marzenia i nagrać album, oczywiście z tej okazji skorzystałem. Tak powstała płyta *C'est magnifique!*.

To hold dla znanego w latach powojennych wykonawcy pieśni i arii operetkowych, Luisa Mariano. Kiedy usłyszał Pan jego głos po raz pierwszy?

Dokładnie to pamiętam. Po raz pierwszy śpiewającego Mariano usły-

szalem, kiedy miałem dziesięć lat. Obejrzałem w telewizji film o jego życiu i poczułem, że to jest właśnie to! Naprawdę niezwykle doświadczenie. Dla tak młodego człowieka, jakim wówczas byłem, to było nieprawdopodobnie silne przeżycie – coś na kształt szoku!

Prawie wszystkie przeboje Mariano skomponował Francis Lopez, od którego śmierci mija teraz dziesięć lat. Czy dlatego nagrał Pan „C'est magnifique!”

Nie do końca. Na fakt powstania płyty złożyło się kilka rzeczy, chociaż niewątpliwie rocznica dziesięciolecia śmierci Lopeza sprawiła, że płytę nagrałem właśnie teraz, a nie za dwa czy cztery lata. Przede wszystkim odczuwam coś w rodzaju niesamowitej dumy, że mogę w ten sposób złożyć im hołd jednocześnie Lopezowi i Mariano.

Na „C'est magnifique!” towarzyszy Panu paryska orkiestra pod batutą Yvana Cassara. Jak długo pracowaliście nad przygotowaniem tego niezwykłego repertuaru?

Z orkiestrą i dyrygentem współpracowałem przez kilka miesięcy, ale ja sam przygotowywałem się do tego przez trzydzieści lat...

Do sklepów trafił też podwójny album DVD z galą operową w MET. Dzieła Bizeta, Gounoda, Lehára, Mo-

zarta, Offenbacha... Co będzie następane?

To niespodzianka, nie chciałbym jeszcze teraz zdradzać moich planów. Lubię zaskakiwać!

W październiku 2005 r. Pan i Angela Gheorghiu występowaliście w „Pajacach” w Los Angeles. Partię Silvia, kochanka Neddy, śpiewał w tym przedstawieniu polski baryton Mariusz Kwiecień. Jak układała się wasza współpraca?

Mariusz Kwiecień to znakomity artysta, ze świetnym głosem i... dobrym wyglądem, co dla śpiewaka operowego jest również bardzo ważne. Śpiewak operowy musi być jednocześnie aktorem, a specyfika postaci przewijających się przez libretta sprawia, że wykonującym główne partie wokalistom uroda przydaje się prawie tak samo jak głos. Życzę mu wszystkiego najlepszego!

Żywot Cania z opery Leoncavalla to prawdziwy dramat z tragicznym zakończeniem. Bohaterowie dzieł operowych często bywają nieszczęśliwi. Jak przygotowuje się Pan do takich ról?

Hmm... jak o tym opowiedzieć... Czasem realny świat tak bardzo stapia się z tym z libretta, że aż ciężko to wyjaśnić. Canio ma prawdziwy dylemat, stoi przed nietatwym wyborem.



Roberto Alagna
fot.: Daniela Federici/EMI Classics

Wie, że za chwilę będzie musiał grać wesołą komedię, śmiać się i bawić tłum, chociaż serce pęka mu z bólu. Coraz bardziej traci poczucie granicy między własnym życiem i komedią, miota się pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Podobnie zresztą, jak każdy z nas...

Jak układacie swoje wspólne życie z Angelą na scenie i poza nią? To musi być trudne?

Nie do końca. Fantastycznie, że mamy tę samą pasję, że możemy te niezwykle silne emocje odczuwać razem, wspólnie. To bardzo scala związek.

Nawiązując do początku naszej krótkiej rozmowy – muzyka jest dla Pana całym życiem, ale przecież są momenty, w których Pan przestaje śpiewać. Co wtedy?

Po prostu odpoczywam, żeby zaraz zacząć znowu śpiewać!

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Dorota Staszkiwicz

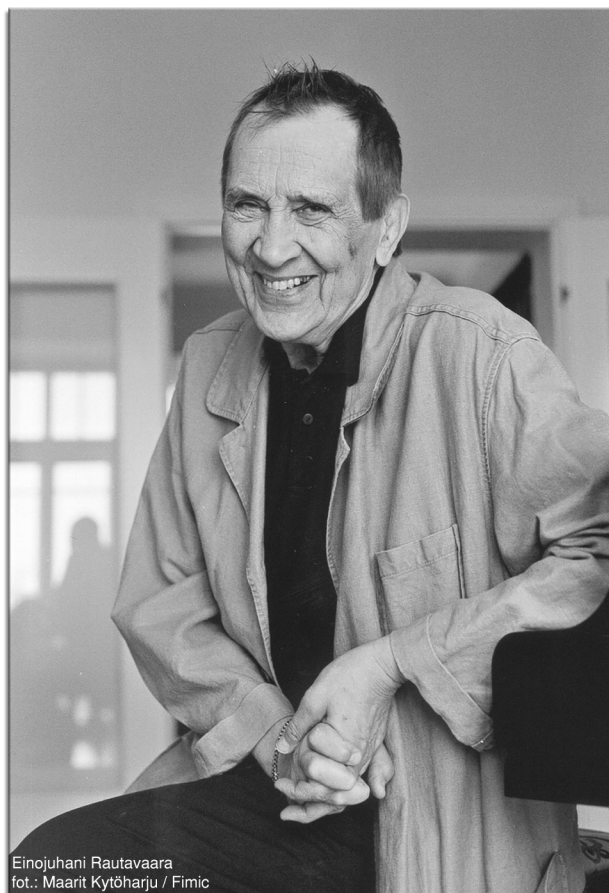
Einojuhani Rautavaara fińska dusza

Agnieszka Okupska

Wierzę, że wielkość muzyki przejawia się wtedy, gdy nadchodzi taki moment, w którym słuchacz może przez okno czasu rzucić okiem na wieczność... Dla mnie jest to jedynym uzasadnieniem dla sztuki. Reszta jest drugorzędna.

W tym zdaniu idealnie odbija się postawa Einojuhaniego Rautavaary, współczesnego fińskiego kompozytora. W ten wysoce uduchowiony sposób, tonem niemalże wieszczca wyznaje Rautavaara swoje artystyczne credo. Nie bez powodu został w końcu przez krytyków nazwany mistykiem, a jego muzyka – romantycznie niezemską, wręcz w swym uduchowaniu ortodoksyjną.

Einojuhani Rautavaara jest jednym z najpopularniejszych fińskich twórców, którego kompozycje często pojawiają się w repertuarze w krajach Europy Zachodniej i po drugiej stronie Atlantyku. Urodził się w Helsinkach 9 października 1928 r. Swoją przygodę z muzyką rozpoczął od nauki gry na fortepianie. Studiował potem muzykologię na uniwersytecie w fińskiej stolicy, lecz to dopiero tamtejsze konserwatorium im. Sibeliusa okazało się być celem Rautavaary jako ambitnego młodego muzyka. W 1957 r., jako uczeń Aarego Merikanto ukończył Wydział Kompozycji. Nie oznaczało to bynajmniej finału jego edukacji, równolegle rozpoczął studia w tym samym kierunku na kilku uczelniach zagranicznych: w USA, Wiedniu, szwajcarskiej Asconie i w Kolonii. Warty odnotowania jest tu niewątpliwie wyjazd Rautavaary



Einojuhani Rautavaara
fot.: Maarit Kytöharju / Fimic

do USA w 1955 r. na stypendium naukowe ufundowane przez Fundację Kusewickiego z okazji 90. urodzin Sibeliusa. Zadaniem sędziwego kompozytora było wskazanie spośród grupy fińskich studentów kompozycji jednego, najlepiej zapowiadającego się kandydata. Okazał się być nim właśnie Einojuhani Rautavaara. Dzięki temu stypendium mógł zdobywać dalsze umiejętności pod okiem Persichettiego, Sessionsa i Coplanda. Po powrocie do Europy skierował swe kroki prosto do Finlandii. Tam zamieszkał i rozpoczął pracę dydaktyczną na swojej macierzystej Akademii Muzycznej, z którą to współpracę zakończył na stanowisku profesora Wydziału Kompozycji.

Niewiemy czy to silny patriotyzm motywował Rautavaarę do nie ruszenia się z Finlandii na krok, czy jakiegokolwiek inne powody. Faktem jest, że życiorys tego kompozytora nie obfituje w wiele zaskakujących zdarzeń. Można by rzec, że w swojej postaci jest niezwykle „fiński”. Spokojny, ułożony, matomówny i nie przebojowy, skrywa w sobie jednak niebywałą wrażliwość, no i pisze chętnie grywaną na świecie muzykę. Więcej myślenia i czucia niż ruchu. Kondensacja energii bez jej próżnego marnotrawienia.

Einojuhani Rautavaara brał udział w ogromnej ilości konkursów, wygrywając piętnaście z nich (głównie w Skandynawii), a nagrania jego kompozycji również sięgają po laury (m.in. Cannes Classical Award w 1997 r. za *VII Symfonię „Angel of light”* i za ten sam utwór rok później ABC Classica FM Award). Zważywszy na lokalne raczej znaczenie fińskich twórców, ogromnym sukcesem Einojuhaniego Rautavaary jest zwycięstwo na konkursie kompozytorskim Thor Johnson Contest w 1954 r. Owa data okazuje się być dla drogi twórczej tego kompozytora kluczowa. Bez niej nikt nie usłyszałby o kompozytorze jakim jest Rautavaara. Po zwycięstwie w tym zorganizowanym w środowisku amerykańskim konkursie obco brzmiące nazwisko wymusiło przyjęcie go do

grona śmietanki kompozytorskiej, a także na stałe niemal zagościło w programach wielu koncertów. Rautavaara zgłosił na ów konkurs skomponowane w 1953 r. *Oman aikamme requiem (Requiem in Our Time)*, niespełna jedenastominutowy, czteroczęściowy utwór, który okazał się być strzałem w dziesiątkę. Utrzymany w stylu neoklasycznym odwołuje się on do schematów budowy mszy żałobnej, jednakże tu do czynienia mamy wyłącznie z charakterystycznymi dla tego gatunku częściami (*Hymnus, Credo et dubito, Dies Irae i Lacrimosa*).

O neoklasycyzmie w przypadku tego kompozytora mówić możemy jako o jednym z dominujących stylów jego twórczości. Wczesne kompozycje Rautavaary dają wyraźne świadectwo wpływów muzyki Strawińskiego. Drugim wyraźnym źródłem czerpania wzorców jest twórczość Coplanda, czołowego neoklasyka Norwega Świata, u którego fiński kompozytor terminował. Przy klasyfikacji twórczości Rautavaary mamy jednak do czynienia z zaburzeniem typowego dla takich działań porządku. W jego twórczości wyróżnić bowiem można nie trzy, a co najmniej pięć okresów. Wczesna faza to okres obejmujący kompozycje utrzymane głównie w stylistyce neoklasycznej. W 1957 r. huk spadającej żelaznej kurtyny i wielka krucjata dodekafonii daje się słyszeć także w Finlandii, co nie pozostaje bez wpływu na techniki kompozytorskie stosowane przez Rautavaarę. Odtąd sięga on bardzo chętnie do technik dwunastodźwiękowych, adaptując dla potrzeb swej muzyki zdobycze twórczości przede wszystkim Berga.

Około dziesięciu lat trwał w twórczości Rautavaary okres dodekafoniczny. Owocny wprawdzie, jednak nie do końca wyrażający chęć i dążenia tego kompozytora. W rygorystycznie traktowanej dodekafonii czuł się nie do końca komfortowo, serializm w ogóle go nie zadowalał. Powstało wprawdzie w owej dekadzie kilka kompozycji utrzymanych w tej technice,

uważanych za bardzo udane. Pionierski charakter twórczości Rautavaary wyraża, ku zaskoczeniu samego twórcy, *IV Symfonia „Arabescata”* (1962) skomponowana w technice serialnej, w ogóle jedyna, jak dotąd, fińska kompozycja tego typu.

Język muzyczny utworów pierwszego okresu wyraźnie zbliża kompozycje Rautavaary do twórców takich, jak: Strawiński, Prokofiew, Bruckner czy Szostakowicz. W jego wczesnej twórczości te wpływy i inspiracje są niezwykle

czerpanie z czyichś dokonania stanowi główną problematyczną kwestię przy rozpatrywaniu kompozycji Rautavaary. Jedni uważają to za ogromny minus, umniejszający wartość jego dzieł, inni składają to raczej na karb koncentracji na treści, a nie na stronie formalnej dzieła, podkreślając, że jest to muzyka niebanalna, dotykająca sfery mistycznej, a zarazem po prostu piękna. Rautavaara dużo czerpał i czerpie nadal z twórczości swych poprzedników.



czytelne, po kilku taktach kompozycji słuchacz może właściwie bez trudu zorientować się, echa czyich kompozycji odzywają się w posłyszanych dźwiękach. Cecha ta jest w zasadzie jednym z czołowych wyróżników twórczości Rautavaary. Tego typu odnośniki do utworów innych kompozytorów nakreślić można nie tylko w przypadku kompozycji z okresu poprzedzającego lata 60. Właściwie do dziś nadal można czynić to samo i w ten sam sposób. Takie ewidentne

Drugi okres twórczości pozostawał pod znakiem kompozytorów szkoły wiedeńskiej, a zwłaszcza Berga. Po dekadzie dodekafonicznej nadszedł czas na kolejną zmianę stylu. Pod koniec lat 60. Rautavaara zwrócił się w stronę neoromantyzmu. Dzieła z trzeciego okresu twórczości przyniosły jednak Rautavaarze wiele radości. Powstały w tamtym okresie dzieła, którymi kompozytor podbił serce zagranicą, jak: *Koncert wiolonczelowy* (1968), *I Koncert fortepiano-*

wy (1969), *Etiudy* i dwie sonaty fortepianowe. Ów neoromantyczny idiom twórczości tego okresu wyraża się w nich poprzez szeroko stosowaną bogatą kolorystykę brzmień i wolność tonalną. Nietypowe łączenia instrumentów, gra barwą i brak centralizacji tonalnej kompozycji stanowi najwyraźniejsze cechy dzieł pochodzących z tego okresu. Co znamienne, w tym czasie w twórczości Rautavaary na plan pierwszy wysuwa się forma koncertu.

Kolejny, czwarty już okres

tycznie innego nieco waloru, bardziej duchowego wymiaru. Zmianę w stylistyce zauważyć można, biorąc pod uwagę chociażby tytuły kompozycji: *Angel trilogy* (pierwsza część w 1978 r.), *Ludus Verbalis* (1974) czy najśłynniejsze bodaj dzieło tego kompozytora, *Cantus Arcticus* (1972) na głosy ptaków i orkiestrę symfoniczną.

Od lat 80. wymiar duchowy dzieł Rautavaary jeszcze się pogłębia, choć jego język muzyczny ulega znacznemu uproszczeniu. Spo-

jemnie od siebie odchodzącymi: strona formalna osadzona jest raczej w teraźniejszości lub zwrócona ku temu, co już było, wyrazowo zaś utwory te zorientowane są w przyszłość. A raczej wzwyż, ponieważ tematycznie zaczynają dotykać zagadnień coraz bliższych metafizyce, przeżyciu religijnemu, Absolutowi.

Silna uczuciowość, duży ładunek emocjonalny, sprzeczności i kontrasty uczuciowe, dylematy wyborów, konflikty, samotność w tłumie to tematy nie tylko znajdujące swoje miejsce w muzyce instrumentalnej fińskiego kompozytora. Nie wypadają zapomnieć, że jest autorem także wielu oper oraz kompozycji na głos solowy z towarzyszeniem instrumentalnym. W swoich dziełach scenicznych Fin sięga zwykle do autentycznych wydarzeń z przeszłości (opera *Vincent* z 1987 r. opowiadająca historię Vincenta van Gogha), przywołuje dramaty znane z literatury (*Apollo contra Marsyas* z 1970 r.) bądź tworzy własne wizje sytuacji bez wyjścia (*Aurington talo* czyli *Dom Słońca* z 1990 r. o dwójgu rosyjskich emigrantach mieszkających w Finlandii), którym zawsze towarzyszy konflikt na miarę Antygony. Pod względem muzycznym opery Rautavaary nie dają się jednolicie sklasyfikować. Niektóre bowiem adaptują elementy muzyki rozrywkowej i jazzu (*Apollo contra Marsyas*), inne oparte są na technice serialnej (*Kaivos* z 1958 r.), a jeszcze inne charakteryzują się wagnerowskim budowaniem melodii, wzniosłym i patetycznym charakterem, jak trylogia *Kalevala*.

Oprócz oper, drugą niezmiernie ważną dla tego kompozytora formą jest symfonia. Spośród ośmiu przez niego skomponowanych każda jest inna i każda w jakiś sposób zapadła w pamięć słuchaczom. Poczynając od pierwszej, bardzo neoklasycznej, przez trzecią utrzymaną w technice serialnej i siódmą – *Angel of Light*, najpopularniejszą i uznaną za najlepszą kompozycję tego twórcy, po ósmą, *Matka* (*The Journey*), napisaną

dla orkiestry filadelfijskiej. W każdej z nich znajdziemy coś innego, coś zaskakującego i wcześniej nieprzewidzianego.

Tym, którzy chcieliby poznać muzykę fińskiego kompozytora polecam rozpocząć tę przygodę od płyty z 1998 r. (Classica CL 133). Album ten zawiera pięć kompozycji: *Requiem in Our Time*, *Lintukoto (Isle of Bliss)*, *Sellokonserto (Koncert wiolonczelowy)* op. 41, *Ikonit (Icons)* op. 6 i *Symfonia nr 1* op. 5. Takie zestawienie utworów pokazuje równoległe kilka aspektów twórczości Rautavaary. Kompozycje te nagrane zostały przez orkiestry i solistów fińskich, co sprawia, że czuć, iż płyta ta prześlągnięta jest na wskroś powietrzem tego kraju. Tym, których interesują raczej ostatnie kompozycje Rautavaary, proponuję płytę wydaną przez Ondine (ODE 978-2) w 2001 r. i prezentującą dwa utwory: *Koncert na harfę* (2000) i *Symfonię nr 8 „Matka”* (*The Journey*, 1999). W kompozycjach zawartych na tej płycie możemy odnaleźć ów pierwiastek mistyczny. Niewątpliwie utwory te są po prostu piękne. Pelen relaks i przeżycie niemalże mistyczne.

Einojuhani Rautavaara jest w Polsce kompozytorem prawie nieznanym. Prezentuje sobą i swoją twórczością model człowieka, którego bez wahania można by nazwać typowo fińskim. Niezbyt przebojowy, zadowolony z tego, co osiągnął, stojący na uboczu wielkiej muzyki, lecz uprawiający swoje małe poletko rzetelnie i bez wytchnienia. Nie pytany sam nie zagai, zacepiony jednak, chętnie zaoferuje coś ze swojej muzycznej grządk. To, co do tej pory osiągnął, będzie wykorzystywał do końca. Jak w fińskiej kuchni, gdzie nic się nie marnuje. A do tego wszytkiego jeszcze wierzy: w wolną wolę kompozycji, w wieczność i w romantyzm. Ale nie znajduje nigdzie dla siebie miejsca, bo to, co „romantyczne nie daje się określić. W czasie może istnieć wczoraj albo jutro, nigdy zaś dziś. W przestrzeni zaś albo jest tam, albo gdzieś. Nigdy tutaj”. 🎭



Einojuhani Rautavaara
fot.: Maarit Kytöharju / Fimic

w działalności fińskiego kompozytora to twórczość stojąca pod znakiem syntezy. Od późnych lat 60. do około 1980 r. kompozytor sięga zarówno do swobodnie traktowanej techniki serialnej z okresu dodekafonicznego, jak i do doświadczeń sonorystycznych charakteryzujących fazę neoromantyczną. Kształtuje się wówczas termin „mistyczny”, który zaczyna pełnić rolę zbiorczego określenia dla twórczości tego kompozytora. Utwory tego okresu nabierają fak-

sób, w jaki wykorzystuje on zdobycze własne i kompozytorów wcześniejszych wskazuje na wyraźnie postmodernistyczne podejście do materiału źródłowego. Czerpie dużo i chętnie, przetwarza elementy już istniejące, choć treściowo są to kompozycje jak najbardziej odcinające się od tradycji. Powstałe na przestrzeni ostatnich dwudziestu pięciu lat kompozycje Rautavaary wyrażają sobą dwa odmienne kierunki. Elementy jednego utworu podążają drogami wza-

Dyrygowanie sprawia, że mam wilczy apetyt...

mówi José Serebrier

Urodził się Pan w Urugwaju, ale Pańska rodzina ma polskie korzenie. Proszę powiedzieć jak to się stało, że Pańscy rodzice wyemigrowali w tak dalekie strony.

To charakter pracy mojego ojca zdecydował o przeprowadzce. Ojciec pracował w pewnej firmie w Filadelfii, z której został wydelegowany do założenia lokalnego oddziału w Ameryce Łacińskiej. I w ten sposób została zapoczątkowana emigracyjna ścieżka mojej rodziny...

Czy Pańska rodzina posiadała muzyczne tradycje?

Moi rodzice nie mieli nic wspólnego z muzyką. Chociaż przodkowie ze strony ojca byli znanymi muzykami w Rosji, zwłaszcza w Petersburgu. Ojciec był wynalazcą, a matka zajmowała się domem.

Z Polską łączy Pana jeszcze jedna niezwykle ważna postać: Leopold Stokowski. Czy może Pan opisać jak polskie korzenie, zarówno Stokowskiego jak i Pana, wpływały na waszą współpracę?

Mimo, że nigdy nie studiowałem u Stokowskiego, nasze zawodowe relacje były wyjątkowo owocne. Współpracowałem z nim nieprzerwanie przez kilka lat w Carnegie Hall. Wówczas Stokowski nie był świadomy mojego pochodzenia. Dopiero, gdy po pięciu latach współpracy powiedziałem mu, że moja matka była Polką, odparł: „Teraz rozumiem...”.

W takim razie, kto był Pańskim mistrzem?

Jeśli chodzi o sztukę dyrygencką moimi nauczycielami byli Antal Dorati i Pierre Monteux. Wiele nauczyłem się także od George Szella w Cleveland, gdzie przebywałem dobrych kilkanaście lat.

Oprócz pracy dyrygenckiej zajmuje się Pan również kompozycją...

To prawda – wszystko zaczęło się od nauki kompozycji. Otrzymałem propozycję od US State Department Fel-



José Serebrier

lowship (dzięki pomocy Aarona Coplanda) stypendium na studia kompozytorskie w Ameryce. Trafiałem do Curtis Institute w Philadelphii, gdzie uczyłem się u Bohuslava Martinu. Studiowałem także w Szwajcarii: u Vittorio Gianniniego w Curtis i u Aarona Coplanda w Tanglewood.

Czy w związku z tym zdarza się Panu dyrygować własnymi kompozycjami?

Bardzo rzadko dyryguję własnymi utworami, chociaż w ostatnim czasie była ku temu okazja. Aczkolwiek kolejny koncert, który był światową premierą mojej *III Symfonii „Mystique”* w Carnegie Hall, poprowadził już ktoś inny. Generalnie, wiele osób dyryguje moimi utworami. Autorem jednej z niezapomnianych interpretacji mojego dzieła (*Percussion Symphony*) jest Eliot Gardiner. Także, wspomniany wcześniej, Stokowski dyrygował kilkoma premierami moich utworów, co stało się załącznikiem naszej późniejszej współpracy. Stokowski poprowadził m.in. światową premierę mojej *I Symfonii* z udziałem Houston Symphony Or-

chestra w Texasie. Wówczas, jako 17. letni chłopak, nowicjusz w progach Curtis Institute ośmieliłem się wspomnieć mistrzowi o moim zainteresowaniu dyrygenturą. Na efekt tej rozmowy musiałem czekać 3 lata: Stokowski, organizując nową orkiestrę – American Symphony w Nowym Jorku, zaproponował mi funkcję swojego asystenta.

Na jednej spośród wielu Pańskich płyt, zostały wykorzystane utwory Musorgskiego i Czajkowskiego w transkrypcjach Stokowskiego. Proszę powiedzieć, dlaczego akurat tę wersję Pan wybrał?

Inicjatorem powstania płyty było Stokowski Society, które poprosiło mnie o nagranie powyższych utworów wykorzystując instrumentację swojego patrona. A ponieważ jest wiele wspaniałych nagrań w orkiestracji Ravela, ale za to niewiele wg Stokowskiego, zgodziłem się z wielką chęcią.

A czy planuje Pan nagranie kolejnych płyt opierając się o transkrypcje Stokowskiego?

Tak, planuję nagranie dwupłytowego albumu opartego na orkiestracjach Stokowskiego. Poprzednia płyta z jego transkrypcjami utworów Musorgskiego i Czajkowskiego odniosła duży sukces. Kolejna, zawierająca utwory Bacha, planowana jest na wrzesień 2006 r.

Jest Pan niezwykle zajęтым człowiekiem. Ale podejrzewam, że jednak trochę wolnego czasu Pan posiada...

Moja żona Carole Farley jest śpiewaczką operową i jest zajęta swoją karierą. Często spotykamy się pomiędzy kolejnymi tournée i wtedy próbujemy odpocząć, odwiedzić przyjaciół. Ale nawet wówczas staramy się wykorzystać czas maksymalnie. Tak naprawdę, chwilę wolnego czasu mam tylko w podróży samolotem i to właśnie wtedy powstają szkielety moich kompozycji. Kiedy tylko mogę biegam, co

pomaga mi w utrzymaniu linii. Kondycja dyrygenta jest szczególnie ważna i to wcale nie z powodu wysiłku. Dyrygowanie sprawia, że mam wilczy apetyt...

Jakie są Pana najbliższe plany?

W lutym 2006 r. dyryguję serią koncertów z udziałem Orchestre National de Lyon we Francji. Program tych występów będzie inspirowany utworami Lorda Byrona i znajdują się m.in. *Korsarz* Berlioz, *Mazepa* Liszta i *Manfred* Czajkowskiego. W późniejszym czasie planuję dwa tournée po Europie z Orchestre National de Montpellier i jeszcze jedno z Toulouse Chamber Orchestra.

A plany kompozytorskie?

Moją następną kompozycją będzie *Sonata na wiolonczelę solo*, zamówiona przez meksykańskiego wiolonczelistę Carlos Prieto. Prapremiera tego dzieła planowana jest na przełom

kwietnia i maja 2006 r., kiedy to artysta planuje wydać swoją nową książkę.

Pańskie nagrania zdobywały wiele prestiżowych nagród i wyróżnień. Czy w najbliższym czasie możemy się spodziewać kolejnych płyt z Pańskim udziałem?

Obecnie BIS realizuje nowy projekt z tangami m.in. Strawińskiego, Kurta Weila, Satiego, Barbera, Piazzoli. Poprzednia płyta nagrana dla BIS z moją *Carmen Symphony* wygrała Latin GRAMMY w kategorii Best Classical Album w 2004 r. Inne planowane nagrania to płyta z koncertami amerykańskiego kompozytora Neda Rorema z udziałem Royal Liverpool Philharmonic. Dwa lata temu nagrałem *III Symfonię* Rorema. Ta płyta stała się bestsellerem i otrzymała 3 nominacje do Grammy. Inne nagrania planowane na 2006 r. będą zawierały dzieła Szostakowicza.

Czy występował Pan kiedyś w Polsce?

Tak, jakiś czas temu dyrygowałem w Warszawie. Wówczas nagrałem dla amerykańskiej telewizji (przy współpracy z katowicką orkiestrą) *IV Symfonię* Charlsa Ivesa. Nagranie emitowano z powodzeniem wiele razy w edukacyjnym paśmie amerykańskiej TV.

Czy posiada Pan w swoim repertuarze utwory polskich kompozytorów?

Prowadzę wiele koncertów z repertuarem polskich kompozytorów. Najczęściej wykorzystuję utwory Lutosławskiego i Pendereckiego. Zresztą znam Lutosławskiego osobiście i niemalże podczas każdej mojej wizyty w Polsce spotykaliśmy się u niego w domu.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Katarzyna Fortuna

Mozart przez cały rok

Adam Czopek

27 stycznia rozpoczynamy obchody kolejnego Roku Mozarta ogłoszonego z okazji 250 rocznicy urodzin geniusza z Salzburga, którego muzyka od lat uchodzi za wzorzec doskonałości. Można powiedzieć, że na świecie zapanowała swoista Mozartomania. Instytucje muzyczne wręcz prześcigają się w zapowiadaniu związanych z tą rocznicą wydarzeń.

A jest z czego wybierać! Mozart pozostawił potomnym ogromne bogactwo muzyczne: ponad 670 utworów. W tym mamy: 24 dzieła sceniczne, 51 symfonii, 55 koncertów na instrument solowy z orkiestrą, 78 utworów fortepianowych łącznie z sonatami, 38 sonat skrzypcowych, 35 kwartetów, 10 kwintetów, 19 mszy oraz *Requiem*, uchodzące za absolutne arcydzieło swojego gatunku. Wszystko to skomponował w trwającym zaledwie 35 lat życiu, w którym z trudem znajdował uznanie, stale walczył z przeciwnościami losu i chronicznym brakiem gotówki.

Był cudownym dzieckiem, które razem ze starszą, równie utalentowaną, siostrą Anną Marią zwaną Nannrel, ojciec obwoził dla pieniędzy i sławy, po arystokratycznych dworach Europy, jako grające cuda. Równie wcześniej objawił się jego talent kompozytorski. Mając sześć lat skomponował pierwszy koncert fortepianowy. W wieku ośmiu lat dał światu pierwszą symfonię, rok później powstał jego pierwszy utwór chóralny: *Bóg jest naszą ucieczką i mocą*. Jako 12. letni chłopiec skomponował najpierw operę *La finta semplice* – premiera 1 maja 1768 r. w Salzburgu, a już we wrześniu tego roku w Wiedniu miała miejsce premiera jego drugiej opery *Bastien und Bastienne*. Po wizycie w Kaplicy Sykstyńskiej po jednorazowym wysłuchaniu odtworzył partyturę *Misere* Allegriego – miał wówczas czternaście lat. Tym wyczynem dowiódł absolutnego słuchu i fenomenalnej pamięci

muzycznej. Na krótko przed śmiercią pracował nad *Requiem*, miał przeczucie, że pisze je dla siebie. Nie mylił się! Msza pozostała niedokończona, rękopis partytury urywa się na *Lacrimosie*, która jest ostatnim dowodem jego muzycznego geniuszu. Dzieło ukończył, na podstawie zachowanych notatek i szkiców, Süssmayr, jego uczeń.

Chopin kochał Mozarta za: „doskonałość formy i inwencję muzyczną”, Wagner cenil go: „dramatyczność wyrazu”, Strawiński: „obiektywizm i absolutność koncepcji estetycznej”, a Einstein kochał „wrodzone piękno i samą prostotę”. „W muzyce tego genialnego kompozytora jest coś uniwersalnego, coś co sprawia, że nie dała się ona zamknąć w przegródce jednej epoki, zaliczyć do jakiejś muzykologicznej szufladki” – napisał Stefan Kisielewski. Dzisiaj świat ceni Mozarta za bogactwo emocji, niepowtarzalny styl, piękno i nie-

przemijającą elegancję jego muzyki, co zapewnia mu stale rosące grono entuzjastów i wielbicieli.

Jego twórczość miała zasadnicze znaczenie dla rozwoju muzyki w całej jej historii. „Mozart to po prostu wymyślony przez Boga sposób na to, żebyśmy wszyscy czuli się niewiele wari. Ilekroć skomponujesz utwór, o którym myślisz, że jest szczególnie dobry, podcina ci skrzydła myśl, że Mozart prawdopodobnie skomponował lepszy mając dziewięć lat” – napisał David W. Barber. W takiej sytuacji trudno się dziwić, że każda okazja jest dobra by zorganizować Rok Mozarta. Pierwszy ogłoszono w 1956 r. z okazji 200. rocznicy urodzin, ostatni obchodziliśmy w 1991 r., w 200. rocznicę jego śmierci. Z tej okazji Philips wydał na 180 płytach CD niemal całą jego twórczość, Warszawska Opera Kameralna, jako jedyny teatr na świecie, zrealizowała i wystawiła w zwartym

cyklu jego wszystkie dzieła sceniczne, co stało się początkiem corocznego Festiwalu Mozartowskiego w Warszawie. Instytucje muzyczne Nowego Jorku ogłosiły z tej okazji zamiar wykonania w ciągu 1991 r. wszystkich utworów Mozarta.

Co nam przyniesie ten rok?

Festiwal Muzyczny w Salzburgu, rodzinnym mieście Mozarta, planuje pierwsze w swojej długiej historii wykonanie 22 dzieł scenicznych Mozarta, oraz wielu jego dzieł symfonicznych, koncertów instrumentalnych i kameralnych. Część oper będzie zaprezentowana w formie koncertowej. Pozostałe jako spektakle teatralne zrealizowane przez znakomitych europejskich reżyserów i scenografów. *Czarodziejski flet* wyreżyseruje Graham Vick, *Lucio Silla* Jürgen Flimm, *Wesele Figara* Claus Guth, reżyseria i scenografia *Idomeneo* będzie dziełem Ursel i Karla-Ernesta Herrmannów. Wróć na festiwalowe sceny: *Don Giovanni* i *La clemenza di Tito*, dwie głośne, i wysoko ocenione, inscenizacje Martina Kušēja, których premiery odbyły się przed kilku laty. W każdym przypadku za pulpitem stanie znakomity kapelmistrz z: Nikolausem Harmoncourtem, Riccardo Mutim, Philippe Jordanem i Danielem Hardingiem, na czele. Wśród wielu znakomitych śpiewaków, m.in. Thomas Hampson, Magdalena Kožena, Barbara Bonney, Anna Netrebko, Kurt Moll, jacy wystąpią w operach Mozarta, jest nazwisko Piotra Beczały, który zaśpiewa partię Don Ottavia w *Don Giovannim*.

Równie atrakcyjnie zapowiada się *Mozart-Jahre* w Bayerische Staatsoper w Monachium, gdzie wystawionych zostanie sześć najpopularniejszych oper: *Don Giovanni*, *Urowadzenie z Seraju*, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, *Cosi fan tutte* i *Łaskawość Tytusa*. Każda w znakomitej obsadzie i pod równie znakomitą dyrekcją. Specjalnym wydarzeniem będzie wykonanie *Mszy c-moll* KV 427.

Wiedeń, gdzie z trudem znajdował uznanie i gdzie pochowano go w beziemiennym grobie miejskiej biedoty, dopiero po śmierci Mozarta dostrzegł jego geniusz, mimo, że ten spędził tutaj sporą część swojego życia. Miasto zamierza w specjalny sposób uhonorować 250. rocznicę urodzin kompozytora. Główną sceną tych obchodów będzie odnowiony Theater an der Wien, gdzie w 1791 r. odbyła się prapremiera

Czarodziejskiego fletu, i który staje się kolejną wiedeńską sceną operową. Premiery dzieł Mozarta zostały tutaj rozłożone na cały 2006 r. Wydarzenia rozpoczyna zapowiedziana na 27 stycznia premiera *Idomeneo*. Wśród zaproszonych realizatorów (m.in. Jürgen Flimm, Patrice Chéreau, Keith Warner, Willy Decker) znalazł się Krystian Lupa, któremu zaproponowano wyreżyserowanie *Czarodziejskiego fletu*. Będzie to operowy debiut tego znanego polskiego reżysera. Zapowiedziana na 13 maja premiera zostanie zrealizowana we współpracy z Piotrem Skibą, projektantem kostiumów i dyrygentem Danielem Hardingiem. Jednym z ważniejszych wydarzeń

czarowca do września odbywać się będzie na placu przed wiedeńskim ratuszem.

Oczywiście trudno w tym omówieniu pominąć Warszawską Operę Kameralną i jej kolejny Letni Festiwal Mozartowski realizowany konsekwentnie od 1991 r. Jego program, jak zwykle, obejmuje wszystkie dzieła jakie skomponował Mozart z myślą o scenie oraz wiele jego muzyki kameralnej i symfonicznej prezentowanej w stylowych wnętrzach warszawskich zabytków. Jednak Rok Mozarta w WOK rozpocznie zapowiedziany na 27 stycznia specjalny koncert. Również Opera Narodowa-Teatr Wielki na czerwiec zapowiada z tej okazji premierę *Czarodziejskiego fletu* zrealizowaną przez Achima Freyera. Teatr Wielki w Poznaniu zamierza wystawić dawno tutaj nie prezentowanego *Don Giovanniego*. Mozart pojawi się też w repertuarze Opery Wrocławskiej. Plany obejmują nowe inscenizacje *Czarodziejskiego fletu* w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego – premiera w marcu, oraz *Cosi fan tutte* w reżyserii Tomasza Koniny – premiera zapowiedziana na kwiecień.

Opera w Zurychu zaplanowała na styczeń po trzy przedstawienia: *Wesele Figara* w reżyserii Jürgena Flimma z Ewą Mei w partii Hrabiny, *Czarodziejskiego fletu*, *Cosi fan tutte* pod dyrekcją Nicolause Harmoncourta, oraz *Łaskawości Tytusa* z Ewą Mei i Vaseline Kassarową. W lutym dołoży do repertuaru *La finta gardiniera*, a w maju *Don Giovanniego* z Simonem Keenlyside w partii tytułowej i Piotrem Beczałą jako Don Ottavio. Nie mniej dzieł



Wolfgang Amadeusz Mozart

w Theater an der Wien będzie wystawienie *Requiem* KV 625 w baletowej wersji opracowanej przez cenionego amerykańskiego choreografa Johna Neumaiera. Zamiany Theater an der Wien zupełnie nie przeszkodziły planom Wiener Staatsoper zapowiadającej na styczeń swój festiwal oper Mozarta. Zaczyna od *Cosi fan tutte*, później zostaną pokazane: *Don Giovanni*, *Czarodziejski flet*, oraz głośna inscenizacja *Wesele Figara* Jeana Pierre'a Ponnellego, która w Wiedniu uchodzi już za klasykę. Jakoś nie chce pozostać w tyle Volskoper, która na 27 stycznia zapowiedziała premierę swojego *Wesele Figara*, w kwietniu wejdzie na scenę *Łaskawość Tytusa*. Do tego wszystkiego należy jeszcze dodać Festiwal prezentujący filmowe adaptacje dzieł Mozarta, który od

Mozarta ma w repertuarze Opera Drezdeńska, gdzie oprócz wyżej wymienionych można obejrzeć jeszcze: *Urowadzenie z Seraju* i *Idomeneo*.

Podobnie ma się rzecz w Pradze, która od prapremiery *Don Giovanniego*, co miało miejsce 29 października 1787 r., zawsze wysoko ceniła twórczość Mozarta. Tylko Czesi dali mu odczuć smak powodzenia opartego na powszechnym szacunku, zrozumieniu i entuzjazmie, o czym nie mógł nawet marzyć w Wiedniu. Na scenie Stavovskega Divadla można obejrzeć: *Apollo et Hyacinthus*, *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara*, oraz *Don Giovanniego*.

Paryska Opera Bastille rozpoczyna mozartowski święto 24 stycznia premierą *Czarodziejskiego fletu*. W dniu narodzin wystawiony zostanie *Don Gio-*

vanni pod dyрекcją Sylviana Camberlinga. Ten sam dyrygent poprowadzi również marcową serię przedstawień *Wesela Figara*. Również Nowojorska Metropolitan włączyła się w te obchody i 27 stycznia zaprezentuje *Czarodziejski flet*, a następnego dnia *Così fan tutte*. Berlińska Oper unter den Linden na 29 stycznia zapowiada specjalny mozartowski koncert urodzinowy. Z kolei Opera w Tokio zapowiedziała w styczniu pięć spektakli *Czarodziejskiego fletu*, a w lutym premierę *Così fan tutte*. Théâtre de la Monnaie w Brukseli zaplanował dwie premiery: 27 stycznia *Così fan tutte*, następnego dnia *Il re pastore*. Ponadto w repertuarze: *Czarodziejski flet* i *Łaska-wość Tytusa*. Londyńska Covent Garden rozpoczyna Rok Mozarta 31 stycznia premierą *Wesela Figara*, dyryguje Antonio Pappano, reżyseruje David Mc Vicar, w kwietniu wchodzi na scenę *Il re pastore*. Podobnie ma się rzecz z operą w Helsinkach, gdzie na marzec zapowiedziano premierę *Czarodziejskiego fletu*, a na kwiecień *Wesele Figara* i *Uprowadzenie z Seraju*.

Nie mniejsze bogactwo wydarzeń szykują swoim bywalcom filharmonie. Niemal każda orkiestra bierze sobie za punkt honoru złożenie z instrumentalnych dzieł Mozarta programów przynajmniej kilku koncertów symfonicznych.

W Salzburgu na przełomie stycznia i lutego Mozartwoche z udziałem m.in. Nicolasa Harnocourta i Riccardo Mutiego, a w czasie letniego Salzburger Festspiele koncertami mozartowskimi dyrygować będą m.in.: Daniel Barenboim, Roger Norrington, Sylvain Camberling, Pierre Boulez. Rok Mozarta w Salzburgu zakończy *Requiem d-moll* KV 626 którego wykonanie zapowiedziano, w domu urodzin Mozarta, na 2 grudnia 2006 r. Dzień po rocznicy jego śmierci Simon Ratle w amsterdamskim Concertgebouw poprowadzi koncert monograficzny, w programie: *Koncert fortepianowy B-dur* KV 595, i *Symfonia D-dur „Praska”* KV 504.

Filharmonia Narodowa w Warszawie w dniu urodzin Mozarta, 27 stycznia, zaplanowała jedynie wykonanie (jako jednego z punktów programu wieczoru) *Serenady D-dur „Haffnerowskiej”* KV 250. Podobnie ma się rzecz z: *Symfonią C-dur* KV 128, *Symfonią Es-dur* KV 543 oraz *Koncertem obojowym C-dur* KV 314 i *Koncertem fortepianowym C-dur* KV 503, które znajdują się w programie koncertów w lutym i marcu. Nie zaplanowano ani jednego koncertu monograficznego! Filharmonia Krakowska w dniu urodzin zapowiada wykonanie *Mszy C-dur „Koronacyjnej”* KV 317 i *Symfonii g-moll* KV 550. Tydzień wcze-

śniej – 20 stycznia – podobny koncert zapowiedziała Filharmonia Katowicka, w programie m.in. *Vesperae solennes de confessore C-dur* KV 339 oraz *Koncert klawetowy A-dur* KV 622, w jego pierwotnej wersji na klawet bassetowy. Tego samego dnia w Filharmonii Gdańskiej również specjalny koncert złożony z dzieł Mozarta. Dyryguje Jan Stanienda, który jednocześnie jest solistą *Koncertu skrzypcowego G-dur* KV 216, ponadto w programie *Symfonia D-dur „Haffnerowska”* KV 385 i *Koncert fortepianowy c-moll* KV 491, solistą będzie Paweł Kowalski. We Wrocławiu na stycznia zapowiedziano trzydniowy „Mozart Maraton” w programie którego są kwartet fletowy, kwintety waltorniowy Es-dur KV 407 i klawetowy A-dur KV 581 oraz znane serenady: G-dur KV525 *Eine kleine nachtmusic*, i c-moll KV 388. W Filharmoniach Rzeszowa i Łodzi oraz kilku innych jakoś zapomniano o Roku Mozarta, a szkoda, bo jednak jego muzyka pozostaje niezmiennie magnesem przyciągającym publiczność. Pod jednym wszakże warunkiem, że jest prezentowana na odpowiednio wysokim poziomie, bo przynajmniej nie ma nic gorszego niż Mozart grany bez polotu, elegancji i właściwej tej muzyce prostoty. 🎭

Opery Giuseppe Verdiego (XXIV) *Messa da Requiem*

Adam Czopek

Jestem bardzo zmartwiony śmiercią naszego Wielkiego! Jednak nie przyjadę do Mediolanu, gdyż nie miałbym serca uczestniczyć w pogrzebie. Przyjadę wkrótce odwiedzić grób samotnie i być może (po zastanowieniu się i obliczeniu moich sił) zrobię coś dla uczczenia Jego pamięci. Proszę jednak mój zamiar zachować w głębokim sekrecie i nie powiadamiać nikogo o moim przyjeździe – napisał Verdi do przyjaciela i wydawcy swoich dzieł Giulia Riccordiego, po otrzymaniu wiadomości o śmierci osiemdziesięciodziewięcioletniego Alessandro Manzoni, wybitnego włoskiego poety i pisarza, którego szczerze podziwiał i darzył ogromnym szacunkiem. Szanuję i czczę Pana tak, jak tylko można czcić i szanować na tej ziemi człowieka i jak prawdziwą chlubę naszej wciąż jeszcze rodzącej się w bólach Ojczyzny. Pan jest świętym Don Alessandro! – napisał Verdi na odwrocie swojej fotografii podarowanej poecie. Najstojniejszym i najbardziej podziwianym dziełem Manzoni jest romans *I promessi sposi (Oblubieńcy mediolańscy)*, wydany w 1825 r., który w ciągu 50 lat osiągnął liczbę 118 wydań.

Właśnie śmierć tego podziwianego twórcy stała się impulsem do skomponowania wielkiej mszy żałobnej *Messa da Requiem*, napisanej przez Verdiego dla uczczenia pamięci Manzoni. „Z nim kończą się nasze najczystsze, najświętsze, najwyższe cnoty. Przeczytałem wiele gazet; żadna jednak nie mówi o nim tak jak powinien

być wspominany. Wiele słów, lecz nie oddane gruntownie” – napisał Verdi do hrabiny Maffei po odwiedzeniu jego grobu. Wierny swojemu pierwotnemu postanowieniu zaproponował burmistrzowi i zarządowi Mediolanu, że skomponuje i zapłaci za publikację *Requiem* jeżeli oni pokryją koszty pierwszego wykonania. Można więc

stwierdzić, że msza powstała spontanicznie, będąc wyrazem smutku i bólu po stracie podziwianego przyjaciela. Verdi wykorzystał w niej *Libera me Domine* skomponowane w 1868 r. do mszy żałobnej pisanej przez trzynastu kompozytorów w hołdzie Rossiniemu, która jednak nigdy nie została dokończona i wykonana.

Monumentalna w swych rozmiarach *Messa da Requiem* zbudowana jest z siedmiu zasadniczych części wyznaczonych łacińskim tekstem liturgicznym *Missa pro defunctis*.

Część I – Requiem aeternam i Kyrie (chór i kwartet solistów)

Requiem aeternam donna eis, Domine, et lux perpetua luceat eis (Wieczny odpoczynek racz im dać Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci).

Część II – Dies Irae

Dies irae, dies illa, Solvet seaculum in favilla. Teste David cum Sibilla. (W gniewu dzień, w te pomsty chwilę, świat w popielnym legnie pyle. Zważ Dawida i Sybillę).

Dies irae jest najbardziej rozbudowana i składa się z ośmiu części: Tuba mirum (chór i bas solo), Liber scriptus (mezzosopran solo i chór), Quid sum miser (sopran i mezzosopran, tenor), Rex tremendae (kwartet solistów, chór), Recordare (sopran, mezzosopran), Ingemisco (tenor solo), Confutatis (bas solo i chór), Lacrimosa (kwartet solistów i chór).

Część III – Offertorium (kwartet solistów)

Domine Jesu Christe! Rex Gloriam! Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundis lacu! (Panie Jezu Chryste! Królu chwały. Zachowaj dusze wszystkich wiernych zmarłych od kar piekielnych i głębokiej czeluści!).

Część IV – Sanctus (chór)

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra Gloria Tua! (Święty, święty, święty. Pan Bóg zastępów! Pełne są niebiosy i ziemia chwały Twojej!).

Część V – Agnus Dei (sopran, mezzosopran, chór)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, donna eis Requiem. (Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, daj im odpoczynek).

Część VI Lux aeterna (mezzosopran, tenor, bas)

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum Sanctis tuis in aeternam, quia pius es. (Światłość wiekuista niechaj im świeci. Panie wśród świętych Twóich na wieki, bo jesteś pełen dobroci).

Część VII Libera me (sopran solo i chór).

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda. Libera me! (Wybaw mnie, Panie, od śmierci w ów dzień straszliwy. Wybaw mnie!).



G. Verdi – Requiem
Teatr Wielki w Łodzi, 1997 r.
fot. archiwum autora

Pierwsze wykonanie dzieła odbyło się 22 maja 1874 r. w mediolańskim kościele San Marco, dokładnie w pierwszą rocznicę śmierci poety. Świadcami tego wydarzenia było wielu specjalnie zaproszonych gości. Prowadził je osobiście kompozytor. Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania, zachwył świadków prawykonania odnosił się do dzieła będąc zarazem manifestacją szacunku dla jego twórcy. Zainteresowanie nowym dziełem podziwianego Maestro było tak wielkie, że szybko zdecydowano o dodatkowych trzech wykonaniach *Requiem* w La Scali, również dyrygowanych przez Verdiego. Już w czerwcu Verdi prowadził jego paryskie prawykonanie w Opera Comique. Kilka miesięcy później poznają mszę w Londynie (w Royal Albert Hall z chórem liczącym 1200 osób), Mediolanie, Monachium, Kolonii, Genewie i Rzymie. Wszędzie przyjmowana jest wręcz owacyjnie.

Jedynym zgrzytem wokół tego głośnego wydarzenia było nieodpowiedzialne zachowanie niemieckiego dyrygenta Hansa von Bülow, który nazałtrż po pierwszej prezentacji dzieła opublikował obraźliwe i zaskakujące oświadczenie: „Hans von Bülow nie asystował wczoraj w przedstawieniu, które miało miejsce w kościele św. Marka i nie powinien być zaliczany do grona cudzoziemców, którzy zbiegli się do Mediolanu dla wysłuchania muzyki religijnej Verdiego. Ukradkiem rzucone spojrzenie na tę nową emanację *Trubadura* i *Trawiaty*, odebrało mi całkowicie ochotę uczestniczenia w tym festiwalu”. Dwadzieścia lat później ten sam Hans von Bülow, nadal zagorzały wielbiciel i propagator twórczości Ryszarda Wagnera, odwołał publicznie swoje obraźliwe stwierdzenie i przeprosił Verdiego, co ten przyjął z właściwą sobie klasą. Najtrafniej spuentował tę całą sytuację Johannes Brahms, który po przejrzaniu partytury i wysłuchaniu stwierdził: „Bülow zrobił z siebie głupca, bo tylko geniusz

mógł napisać to dzieło”. Na szczęście, zjadliwa opinia von Bülowa nie miała najmniejszego znaczenia dla ogromnej popularności, jaką *Messa da Requiem* zaczęła się cieszyć na całym świecie, stając się od razu jednym z najczęściej prezentowanych dzieł swojego gatunku – i tak jest do dzisiaj! Każde – dobre – jego wykonanie jest prawdziwym wydarzeniem i muzycznym świętem.

Oczywiście verdiowska msza za zmarłych to monumentalne, w pełni oryginalne dzieło o indywidualnym profilu i nastroju. Jednak z racji rozbudowanej formy i stopnia trudności, jakie stawia wykonawcom, jest dziełem bardziej koncertowym niż liturgicznym. Mówi się nawet o operowości jego partii solowych i chóralnych. „Opera dla Pana Boga” – powiedział jeden z krytyków. Ale czyż można się tej operowości dziwić, skoro Verdi przeszedł do historii muzyki przede wszystkim jako twórca operowy, co siłą rzeczy musiało się odbić niezatartym piętnem na tym dziele. Pewnie dlatego, wykorzystując swoje doświadczenie w zakresie olbrzymiego bogactwa brzmieniowego i zróżnicowania środków wyrazu, stworzył przejmujący spektakl ze śmiercią w roli głównej. „Nie ulega kwestii, że *Requiem* jest wybitnym dziełem polifonii wokalne wskazującym na to, że jego twórcą był dobrze obeznany z »musica sacra« i z madrygalami, jak również i chorałem gregoriańskim” – napisał Henryk Swolkień w swojej monografii o Verdirm.

W chwili kiedy Verdi podjął decyzję o jego skomponowaniu miał już w swoim dorobku 26 oper. Przed nim otwierała się prosta droga do *Otella* i *Falstaffa*, oper uznanych za absolutne arcydzieła w dorobku mistrza z Busetto. Jest więc *Requiem* pomostem jaki przeszedł Verdi od *Rigoletta* (1851) i *Trawiaty* (1853), *Don Carlosa* (1867) i *Aidy* (1871), do drugiej wersji *Simona Boccanegry* (1881), *Otella* (1887) i *Falstaffa* (1893). „*Requiem* otwiera okres

wspaniałej starości Verdiego, ukoronowanej później dramatycznym *Otellem* i wesołym *Falstaffem*. Te opery, wraz z *Requiem*, to trzy punkty wyznaczające zasięg twórczości przedziwnego starca, który słodycz i szczerść serca kojarzy z siłą dramatyczną, a w operach dorasta do Szekspira” – napisał Karol Stromenger.

Verdiowskie *Requiem* napisane na 4 głosy solowe (sopran, mezzosopran, tenor i bas), chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, to dzieło pełne wyjątkowego skupienia łączące w sobie wzniosły styl z głębią uczuć, ekspresję muzyki z tacińskim tekstem mszy za zmarłych. Można powiedzieć, że rozgrywając się między dwoma przeciwstawnymi biegunami: światłem a ciemnością, niebem a piekłem, oraz w rozległym obszarze dźwiękowym zawartym między delikatnym pianissimo a potężnym fortissimo i między subtelnością solowego śpiewu a potęgą tutti w orkiestrze, jest szczytowym osiągnięciem romantyzmu w muzyce o wyjątkowo intensywnym oddziaływaniu. Groza Sądu Ostatecznego łączy się tutaj z błagalną prośbą o wybawienie. Rozległa skala ekspresji, kreślona w mistrzowski sposób muzyką i śpiewem: rozpacz, ból, przeżalenie i tragiczna rezygnacja, nie pozostawiają obojętnym żadnego odbiorcy. Muzyka *Requiem* jest żywa i pełna dramatyzmu, a przy tym bardzo szczerza i odzwierciedlająca pogląd Verdiego, że śmierć jest wszystkim co istnieje w życiu. Bo zgodnie z twierdzeniem André Malraux – „Tylko muzyka może mówić o śmierci”.

Messa da Requiem

prawykonanie: **22 V 1874, w pierwszą rocznicę śmierci Alessandro Manzoni, w Mediolanie w kościele św. Marka.**

wykonawcy: **Teresa Stolz – sopran, Maria Waldman – mezzosopran, Giuseppe Caponi – tenor, Armando Maini – bas • dyrygent: Giuseppe Verdi**
Od 25 do 27 maja Verdi prowadził wykonanie *Requiem* w mediolańskiej La Scali, następnie: Paryż (Opéra Comique pod dyrekcją Verdiego, VI 1874), Londyn, Wiedeń, Rzym, Monachium (1875), Berlin (1876).

premiera polska: **Teatr Wielki w Warszawie 12 IV 1892 pod dyrekcją Cesa-rego Trombiniego**

Nasze teatry operowe zrealizowały trzy wersje sceniczne tego dzieła: **Teatr Wielki w Poznaniu**, w reżyserii Ryszarda Peryta – premiera 15 I 1985, **Teatr Wielki w Łodzi**, wersja baletowa, w choreografii Antala Fodora – premiera 17 V 1997, oraz **Opera Wroclawska**, w reżyserii Roberta Skolimowskiego – premiera 1 X 1997 w katedrze Marii Magdaleny.



G. Verdi – *Requiem*
Teatr Wielki w Poznaniu, 1985 r.
fot. archiwum autora

Pełna lista nagrań *Requiem* Verdiego obejmuje kilkadziesiąt pozycji, wiele z nich to prawdziwe perełki fonografii! Mamy w tej liczbie interpretacje zapierające dech w piersiach, ale nie brakuje też tych obojętnych, ograniczających się tylko do realizacji zapisu nutowego. Kilku dyrygentów interpretowało to wspaniałe dzieło przez pryzmat swoich tragicznych przeżyć, i te mają najwyższą wartość. Przyznam się, że mam spory problem, które z nagrań Państwu zarekomendować.

Na pierwszym miejscu stawiam od lat nagranie, w którym możemy podziwiać wspaniałe głosy: Elizabeth Schwarzkopf, Christy Ludwig, Nicolaia Geddy i Nicolaia Ghiaurowa. Chórem i Orkiestrą Philharmonia dyryguje z wielką klasą i precyzją Carlo Maria Giulini (EMI 5 67560 2 1 – 1964 r.) Mamy tutaj wszystko; nastrój powagi i znakomicie rozplanowaną, a zarazem przejrzystą, dramaturgię. Prawdziwy teatr ze śmiercią w roli głównej!

Drugą pozycję zajmuje w mojej płytotece nagranie Herberta von Karajana z 1972 r., w którym biorą udział: Mirella Freni, Christa Ludwig, Carlo Cos-

sutta i Nicolai Ghiaurow. Solistom towarzyszy Chór Wiedeńskiego Towarzystwa Śpiewaczego i Filharmonicy Wiedeńscy. Interpretacja z operowym odcieniem, tak w sensie prowadzenia głosu przez solistów, jak i sposobu osiągnięcia ekspresji, co w żaden sposób nie pozbawiło jej powagi i charakteru mszy żałobnej.

Równie wiele dobrego można powiedzieć o nagraniu firmowanym przez Fritza Reinerera, który potrafił nasycić swoją interpretację wyjątkowym dramatyzmem i powagą. I tutaj udało się zebrać kwartet znakomitych solistów: Leontyne Price, Rosalind Elias, Jussi Björling i Gioglio Tozzi. Towarzyszą im Chor und Orchester Wiener Philharmoniker (Decca 444 833).

Warto też sięgnąć po jedno z najnowszych nagrań, to firmowane przez Claudio Abbado, który z wielką wyobraźnią i rozmachem prowadzi Berlińskich Filharmoników, Swedish Radio Chór oraz Eric Ericson Chamber Choir. Doborowy kwartet solistów tworzą: Angela Gheorghiu, Daniela Barcellona, Roberto Alagna, Julian Konstantinov. Ten ostatni pan, przez nieczystości in-

tonacyjne, wypada najslabiej na tle pozostałych solistów. Mamy tutaj do czynienia z interpretacją pełną skupienia i powagi (EMI 5571682 – 2001 r.). To samo nagranie jest również dostępne na DVD (EMI Classics DVB 4 92693 9).

Wśród tych najcenniejszych nagrań warto też umieścić interesujące nagranie polskie z udziałem: Teresy Zylis-Gary, Krystyny Szostek-Radkovej, Wiesława Ochmana i Leonarda Mroza. Towarzyszy im Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej pod batutą Kazimierza Korda. Jego największym atutem są piękne głosy solistów, szczególnie obu pań. Kord jest nieco zbyt powściągliwy w okazywaniu ekspresji i emocji, ale pomimo to, jest to interpretacja nasycona tragizmem i znakomicie oddająca ducha uroczystej mszy żałobnej.

Warto również choćby wspomnieć o cennych, wiele wnoszących do światowej fonografii, nagraniach prowadzonych batutami: Georga Soltiiego, Ferencza Fricsay'a, Leonarda Bernsteina, Victora de Sabaty, Johna Eliota Gardinera czy archiwalne Arturo Toscaniniego.

Życie dane nam jest tylko raz

Symfonie Szostakowicza cz. 2

Dorota Staszkiwicz

Jeśli mi odrąbią obie ręce, to i tak będę pisać muzykę, trzymając pióro w zębach – stwierdził kiedyś Szostakowicz. W opanowanym przez stalinowski terror Związku Radzieckim komponował wówczas swoją czwartą symfonię. Złe sypiał, a niewielką torbę z najpotrzebniejszymi rzeczami, przygotowaną na wypadek aresztowania, trzymał zawsze przy drzwiach. Służby NKWD stawały przecież u drzwi jego przyjaciół zwykle nocą... Pewnej soboty 1937 r. przyszli także po niego, zarzucając geniuszowi symfoniki XX w. powiązania z grupą przygotowującą zamach na Stalina. Po przesłuchaniu zwolniono go na jeden dzień, zapowiadając kontynuację przesłuchania w poniedziałek. Tymczasem okazało się, że podczas weekendu przesłuchujący Szostakowicza oficer został... rozstrzelany. W czasach „wielkiej czystki” nikt nie znał dnia ani godziny. O tamtym wezwaniu przez NKWD Szostakowicz opowiadał Krzysztofowi Meyerowi: *Najstraszniejsze było to, że trzeba było jeszcze przeżyć niedzielę. Jak ogromnego samozaparcia potrzeba było, aby w tym czasie komponować...*

Pierwsze szkice monumentalnej *IV Symfonii* op. 43 powstały w połowie lat 30., premierę zaplanowano na rok 1936. Ale po Leningradzie zaczęły krążyć plotki o tym, że partytura jest ogromnie skomplikowana i z daleka czuć ją formalizmem. Na skutki nie trzeba było długo czekać. Pewnego dnia władze wymogły na Szostakowiczu zaprzestanie przygotowań do premiery, a podczas oblężenia miasta rękopis *Czwartej* zaginął. Kompozytor powierzył go Aleksandrowi Gaukowi i do dziś nie wiadomo, czy nuty zostały skradzione, jak utrzymywał Gauk, czy też spłonęły nieco później podczas pożaru willi tego ostatniego. Zachowały się jedynie głosy, opublikowane potem w nikłym nakładzie jako transkrypcja na cztery ręce. Dopiero dwadzieścia lat po swoim powstaniu *IV Symfonia* doczekała się uroczystej premiery, którą poprowadził Kirył Kondraszyn na podstawie zaakceptowanej przez Szostakowicza partytury. Próby odbywały się w obecności kompozytora, który przed ich rozpoczęciem zwierzył się Kondraszynowi: „przerabiać nic nie trzeba, ta symfonia i dziś jest mi droga”. Jeśli na premierę swojej pierwszej symfonii musiałby czekać równie długo, nie wiadomo czy wybierając dziś temat twórczości symfonicznej Szostakowicza, miałabym o czym pisać.

„Mam wrażenie, iż stworzyłem nowy rozdział w historii muzyki symfonicznej i odkryłem nowego, wielkiego kompozytora” – zanotował w swoim dzienniku Nikołaj Malko po powrocie z pewnego wiosennego koncertu w 1926 r. W majowy wieczór w Leningradzie Malko poprowadził Orkiestrę Państwowej Filharmonii Akademickiej, która wykonała *I Symfonię* op. 10 Szostakowicza. Symfonia powstała jako praca dyplomowa

młodego studenta Konserwatorium. Dymitra tak pochłonęło pisanie, że na pewien czas zrezygnował nawet z zajęć w kinie, gdzie grywał jako taper (a praca tapera w tamtych czasach ratowała jego budżet). Dzieło zostało pozytywnie zaopiniowane przez komisję egzaminacyjną z Maksymilianem Steinbergiem na czele, spodobało się także kolegom kompozytorom – dobrze ocenił je m.in. Dariusz Milhaud, który przyjechał akurat do Związku Radzieckiego. Z opinią Aleksandra Głazunowa na temat tego dzieła wiąże się natomiast pewna anegdota. Kiedy Szostakowicz pokazał mu początek *Pierwszej*, jeszcze w wyciągu na cztery ręce, słynący ze swoich wymagań co do prowadzenia głosów Głazunow stwierdził, że harmonia jest niewłaściwa i kategorycznie kazał ją poprawić. Młody kompozytor nie chciał się sprzeczać, zwłaszcza że twórca *Stienki Razina* był dla niego olbrzymim autorytetem, ale tuż przed premierą po cichu przywrócił własną harmonię w tym miejscu, co oczywiście bardzo oburzyło Głazunowa. Po sukcesie leningradzkiej premiery, *I Symfonia* Szostakowicza stopniowo zdobywała estrady za granicą, pod batutami takich mistrzów jak Bruno Walter, Leopold Stokowski i Arturo Toscanini. W Polsce dyrygował nią Grzegorz Fitelberg. Z tego koncertu zachowała się tylko jedna recenzja – dziś może nas nieco bawić opinia Bolesława Domaniewskiego, który w 1929 r. napisał w Kurierze Porannym: „Autor nie posiada indywidualności twórczej, jest tylko kompozytorem znającym swoje rzemiosło i potrafiącym naśladować niektóre techniczne zdobycze czołowych twórców ostatniej doby”...

Prawykonaniem *V Symfonii* Szosta-

kowicza dyrygować miał natomiast niezbyt wtedy znany dyrygent, a późniejszy mistrz batuty o światowej sławie, niejaki Eugeniusz Mrawiński. Listopadowa premiera *Symfonii* op. 47 w 1937 r. zapoczątkowała okres dwudziestopięcioletniej przyjaźni obu muzyków, którą przerwało dopiero nieporozumienie dotyczące premiery *Trzynastej* (o wokalno-instrumentalnych symfoniach Szostakowicza pisałam w poprzednim numerze *Muzyka21*). Swoją *Piątą* Dymitr skomponował latem na Krymie, ale na prawykonanie czekał do jesieni. O tym, czy dzieło nadaje się do publicznego wykonania, decydował wszak wtedy nie on sam, ale kolegium kompozytorów. Na szczęście utwór udało się zaprezentować publiczności, mało tego – premiera zakończyła się oszałamiającym sukcesem, a „gdy grzmot owacji zatrzęsł kolumnami białej sali Filharmonii, Mrawiński podniósł partyturę wysoko nad głowę, chcąc pokazać, że ta burza oklasków i okrzyków nie należy się ani jemu, ani orkiestrze, lecz muzyce i jej twórcy – Szostakowiczowi”. Dwa lata później w Leningradzie Mrawiński stanął za pulpitem dyrygenckim prowadząc prawykonanie *VI Symfonii* op. 54. To dzieło również miało ulec weryfikacji podczas zebrania Związku Kompozytorów w Moskwie, ale Dymitr tym razem nie wywiązał się z obowiązku złożenia samokrytyki na zebraniu i nie przyjechał. Już wkrótce władze miały wykorzystać jego wizerunek twórcy-bohatera jako element komunistycznej propagandy. Następną symfonię poświęcił bowiem swojemu rodzinnemu miastu, a pisał ją w oblężonym Leningradzie.

VII Symfonia op. 60 „*Leningradzka*” to najdłuższy utwór symfoniczny Szosta-

stakowicza, trwa około 75. minut. Premiera odbyła się w 1941 r. w Kujbyszewie, dokąd ewakuowano Szostakowicza i jego rodzinę. Ze względu na monumentalną obsadę do jej prawykonania z frontu ściągano żołnierzy, którzy w cywilu byli instrumentalistami. Podobnie było, kiedy po sukcesach w kraju i za granicą (premierą w Stanach Zjednoczonych dyrygował Arturo Toscanini) symfonię *Leningradzką* jako symbol zwycięstwa postanowiono wykonać w Leningradzie. Partyturę dostarczano specjalnym samolotem, któremu udało się cudem przedostać do ostrzeliwanego miasta. To nic, że ludzie umierali z głodu, koncert z Sali Kolumnowej transmitowały wszystkie radzieckie radiostacje... A Szostakowicz otrzymał Nagrodę Stalinowską I stopnia.

Za to *VIII Symfonia* op. 65, dedykowana Mrawińskiemu, nie wzbudziła entuzjazmu władz ani krytyki. Był to pesymistyczny, wstrząsający zapis zaangażowania Szostakowicza w wojnę, jedno z jego najbardziej osobistych muzycznych wyznań, nazywane „poematem męki”. Po jej prawykonaniu w

1943 r. w moskiewskiej prasie pojawiło się zaledwie kilka chłodnych recenzji, większość porównywała ją bowiem do *Leningradzkiej* i to porównanie nie wypadało według nich dobrze. Czas nie potwierdził jednak tych opinii, rosło zainteresowanie dyrygentów. Podczas Praskiej Wiosny w 1947 r. Eugeniusz Mrawiński, któremu Szostakowicz dedykował *VIII Symfonię*, uzależnił swój występ na festiwalu od umieszczenia jej w programie, a prawie trzydzieści lat później Światosław Richter nazwał ją głównym dziełem życia Szostakowicza.

Wielkim dziełem przeznaczonym na solistów, chór i orkiestrę miała być także *Dziwiąta*, nad którą kompozytor zaczął pracować zimą 1944 r. Symfonia miała opiewać przyszłe zwycięstwo Związku Radzieckiego, ale po kilku dniach entuzjastycznej pracy Szostakowicz chyba zdał sobie sprawę, że żaden utwór nie zmieni jego sytuacji, ani też sytuacji jego kraju. Jakiś czas potem napisał *IX Symfonię* op. 70 od początku, już bez chóru. Zamiast oczekiwanego przez wszystkich dramatycznego, monumentalnego dzieła o patriotycz-

nym przesłaniu skomponował krótki utwór w klasycyzującym stylu, z elementami groteski. Gorzki uśmiech i ironię musiał za to ukryć głęboko, kiedy w 1961 r. dołączał do „drogich towarzyszy komunistów” i wstępował do KPZR. W tym roku miała miejsce premiera jego dedykowanej pamięci Lenina *XII Symfonii* op. 112, którą dyrygował Konstantin Iwanow. To chyba najjaskrawszy przykład dwutorowości komponowania Szostakowicza, piszącego dla siebie i dla świata (a ten świat należał wówczas do władzy komunistycznej). Krzysztof Meyer przytacza niezwykle trafną wypowiedź Mścislawa Rostropowicza na temat utworów Dymitra poświęconych Stalinowi i Leninowi: „Jedynie sumienie nie pozwoliło mu napisać tych dzieł tak dobrze, by mogły wejść do historii. (...) Żał tylko, że jego geniuszowi zabrakło to aż tyle czasu”. A czas bezlitośnie się kurczył. Po ukończeniu pracy nad ostatnią, *XV Symfonią* op. 141, którą komponował podczas leczenia w Kurganiu w 1971 r., Szostakowicz miał drugi zawał mięśnia sercowego. 📌

Fakty i interpretacje (VII)

Giacomo Puccini *Madama Butterfly*

Agnieszka Nowak

Znużony wielce wyzwoloną Toską (Haricléé Darclée) kompozytor wpadł w sidła uległej gejszy: w muzyce – japońskiej, a w życiu... turyńskiej. Gdyż, jak to zwykle bywało u Pucciniego, sztuka okazała się zupełnie nieodległa od codzienności.

Nowa opera została napisana z pasją, na przekór nękającemu słynnego toskańczyka – podówczas czterdziestoparoletniego – kryzysowi wieku średniego, który objawił się chęcią dokonywania rewolucyjnych odkryć artystycznych i kosztowania nowych smaków w sferze uczuciowej. W rezultacie – kolejna miłość, wielki apetyt na rozpoczęcie nowego życia z młodą partnerką a potem wstydliwie maskowany strach o zarażenie się syfilisem i naprędce urywany romans, tragiczny wypadek drogowy i po nim wielomiesięczne fizyczne niedomaganie, wreszcie ślub z długoletnią konkubiną.

Pomimo perypetii i przeciwieństw udało się ukończyć dzieło. Niestety, choć kompozytor był przekonany, że stworzył najnowocześniejszą ze swoich oper, jej premiera w mediolańskim teatrze była wydarzeniem, które najchętniej wykreśliłby z pamięci. Dopiero istotne poprawki partytury pozwoliły *Madamie Butterfly* z poczwarki przeistoczyć się w *Motyła*.

Po sukcesach odniesionych przez poprzednie opery Puccini tym bardziej potrzebował tematu, którego podjęcie potwierdziłoby jego pozycję wśród twórców tzw. *Młodej Szkoły*. W ich twórczości, na początku XX w. a nawet wcześniej, przetarły się stare szlaki a nowe wiodły wprost do egzotycznych zakątków: Japonii, Brazylii czy Egiptu wraz z ich pociągającym – bo wciąż mało osłuchanym – kolorytem dźwiękowym. Michele Girardi nazwał ten zwrot ku orientalizmowi „autentyczną

modą” i „nowym kierunkiem twórczych poszukiwań” i przypomniał nazwiska niektórych muzyków zainteresowanych orientalnym prądem: prekursorem był Félicien David z operą *La perle du Brésil* (1851) a wraz z nim francuscy kompozytorzy, których uwaga skoncentrowana była głównie na Indiach (Adam, Gautier, Reyer, Bizet). Indie muzycznie przedstawione przez Davida (*Lalla Rookh*, 1862) czy Masseneta (*Le Roi de Lahore*, 1877) nie były opisane specyficznym językiem, jego wprowadzenie

wymagało upływu jeszcze wielu lat. Do operetki japońskie klimaty dotarły dzięki Arthurowi Sullivanowi *The Mikado* (1885) i Sidneyowi Jonesowi *The Geisha* (1896). Samego Pucciniego najbardziej poruszył Mascagni i jego japońska opera *Irís*, ciepło przyjęta przez publiczność w 1898 r.

Pośród oper nowej mody należało by rozróżnić dwa rodzaje: jednym zagadnieniem były opery rozgrywane się w egzotycznej scenerii a zupełnie innym te, które traktowały o różni-

Madama Butterfly, opera w dwóch aktach (I wersja)

libretto: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica
postacie: **Cio-Cio-San** zwana **Madama Butterfly** (sopran), **Suzuki**, jej służąca (mezzosopran), **Kate Pinkerton** (mezzosopran), **F. B. Pinkerton**, porucznik marynarki USA (tenor), **Sharpless**, konsul USA w Nagasaki (baryton), **Goro**, nakodo (tenor), **książe Yamadori** (tenor), **wuj Bonza** (bas), komisarz cesarski (bas), **urzędnik** (bas), **matka Cio-Cio-San** (mezzosopran), **wuj Yakuside** (baryton), **ciotka** (sopran), **kuzynka** (sopran), **Smutek** (statysta), **krewni, przyjaciele i przyjaciółki Cio-Cio-San**, służba

objaśnienia: Nakodo pośredniczy w negocjacjach przedślubnych między dwiema rodzinami, spełnia bardzo ważną i tradycyjną społecznie funkcję Bonza – europejska nazwa określająca buddyjskich duchownych w Japonii i Chinach
prapremiera: 17 II 1904 r., Teatro alla Scala, Mediolan

obsada: Rosina Storchio (Madama Butterfly), Giuseppina Giaconia (Suzuki), Giovanni Zenatello (Pinkerton), Giuseppe De Luca (Sharpless)
dyrygent: Cleofonte Campanini
scenografia: Adolf Hohenstein

Madama Butterfly (II wersja)

prapremiera: 28 V 1904 r., Teatro Grande, Brescia

Madama Butterfly (III wersja)

prapremiera: 10 VII 1905 r., Royal Opera House – Covent Garden, Londyn

Madama Butterfly (IV wersja)

prapremiera: 28 XII 1906 r., Opéra Comique, Paryż

uwaga: W ostateczną formę partytury w tej wersji ogromny wkład wniósł reżyser Albert Carré; egzemplarz z jego adnotacjami przechowywany jest w Bibliotheque de l'Association de la Régie Théâtrale

ciekawostka: Podaję liczbę aktów jedynie przy prapremierze mediolańskiej, ponieważ z ich wyliczaniem przy kolejnych wersjach partytury jest sporo zamieszania (formalnego). Chociaż powszechnie sądzi się, iż *Madama Butterfly* składa się z 3 aktów, to jednak Puccini wymyślił sobie operę dwuaktową, tyle też aktów zakłada libretto i tak właściwie się ją zazwyczaj drukuje – z uwzględnieniem podziału ostatniego aktu na dwie części. *Słownik Operowy* (wyd. Dizionari Baldini) podaje, że już II wersja opery była trzyaktowa, natomiast autorzy nowej pozycji poświęconej w całości genezie *Madama Butterfly* – jej źródłom i dokumentom – pod red. Arthura Groosa (i we współpracy z muzykologami Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Dieter Schickling) skłaniają się ku podziałowi dwuaktowemu. Najprawdopodobniej zamieszanie wprowadziła trzyaktowa edycja francuska *Drame lyri-*

cach czy wręcz konflikcie między Zachodem a Orientem, dotyczące problematyki dyskryminacji rasowej. Takim właśnie tematem, przeciwstawiającym kulturę Japonii amerykańskim obyczajom, zainteresował się Puccini. Zanim ten temat znalazł (i uznał za wystarczająco pobudzający i zgodny z najnowszymi trendami) przymierzał się do skomponowania opery na podstawie m.in. jednoaktówki Roberto Bracco *Don Pietro*, *Wspomnień z domu umarłych* Dostojewskiego, *Peleasa i Melizandy* Maeterlincka, powieści *Adolphe* Beniamina Constant, trylogii Alphonse Daudeta, komedii Goldoniego, dzieł Zoli, Balzaca, Pierre Louysa, Rovaniego, de Kocka. W maju 1900 r. omal nie doszło do współpracy pomiędzy Puccinim a Gabrielem d'Annunzio: wspólny projekt artystyczny powszechnie cenionych kompozytora i poety wydawał się zapowiadać nader stymulująco. Jednak w liście z 15 maja 1900 r. Puccini rozwił wszelkie wątpliwości co do tej ewentualności, pisząc do wiernego librecyście Luigiego Illica: „O cudzie nad cudami! D'Annunzio moim librecyście! Ależ za żadne skarby świata”.

Ostatecznie żaden z utworów literackich nie wywarł na kompozytora wrażenia porównywalnego z tym, jakie odniósł on podczas spektaklu *Madame Butterfly* Davida Belasco, który obejrzał w londyńskim Duke of York's Theater w czerwcu 1900 r. (w roli głównej występowała Evelyn Millard).

Swoją sztukę Belasco oparł na noweli Johna Lutera Longa pod tym samym tytułem, która ukazała się drukiem w *Century Illustrated Monthly Magazine* w styczniu 1898 r. Long z kolei wykorzystał relacje siostry, misjonarki w Japonii oraz autobiograficzne opowiadanie oficera francuskiej marynarki Pierre'a Loti (naprawdę nazywał się Louis Marie Julien Viaud) z 1880 r., *Mariage de Loti*.

Loti służył w Japonii w okresie, gdy kraj otworzył swoje porty (Nagasaki, Jokohama, Kobe) przed Amerykanami i Europejczykami i sam zawarł specyficzne – bo obliczone na krótki okres czasu – małżeństwo z gejszą. Potem, w 1887 r., Loti opisał to doświadczenie w powieści *Madame Chrysantheme*.

Zawieranie tymczasowych mieszanych związków było w Japonii najnormalniejszą praktyką. W *Gazecie Klubu Polskiego w Japonii* (nr 5/44 z października 2005 r.) ukazał się ciekawy artykuł Pani Judyty Yamato pt. *Japonia ponad sto lat temu – Zabawy motyli* (*Butterfly* oznacza Motyla, w Polsce przyjęło się nawet tytułować operę Pucciniego *Pani Motyl*). Autorka wyjaśnia, na czym polegał proceder: „Była to nieskomplikowana zabawa – mężczyzna z Zachodu pragnął w niej uczestniczyć potrzebował tylko trochę pieniędzy i zaznajomienia się z japońskim »swatem«,

który prowadził go do jednej z wielu herbaciarni, gdzie wesoło kręciło się mnóstwo ładnych dziewcząt. Tam wybierał sobie taką, która najbardziej przypadła mu do gustu i oznajmiał, że się z nią żeni. Owo małżeństwo – związek całkowicie legalny, podpisany i opieczętowny na najbliższym posterunku policji – aranżowane było przez wspomnianego swata, który zazwyczaj mógł również załatwić młodej parze wynajęcie odpowiedniego domu. Tam



obcokrajowiec taki mógł umieścić dziewczynę i żyć z nią tak długo, jak długo chciał – czy to na przeciąg swej pięcioletniej służby na obczyźnie, dwóch-trzech lat, kilku miesięcy, czy też do momentu znudzenia się nią, albo na wieść, że dziecko jest w drodze.... mógł wybrać termin jaki tylko mu odpowiadał, a kiedy wyjeżdżał, małżeństwo rozwiązywało się samo; dziewczyna wracała do swej rodziny lub herbaciarni, do której należała. W niektórych

przypadkach wychodziła za mężczyzną swej rasy i żyła sobie szczęśliwie”.

Pracę nad *Madame Butterfly* rozpoczęto w 1901 r., do orkiestracji kompozytor przystąpił w listopadzie 1902 r. a ukończył ją we wrześniu 1903 r. Puccini w kompozycji wsparł się oryginalnymi orientalnymi melodiami (Girardi powołał się na muzykolożkę o nazwisku Powils-Okano, która zidentyfikowała 10 oryginalnych muzycznych tematów z tradycyjnych japońskich pieśni: *Echi-*

wstał wielki dramat psychologiczny, a skutkiem wykorzystania tego właśnie gatunku literackiego było szerokie – na skalę wagnerowską – zastosowanie leitmotiwów.

Postęp pracy nad *Madama Butterfly* zakłócił splot rozmaitych wydarzeń. Otóż w styczniu 1901 r. kompozytor w najzupełniej prozaicznych okolicznościach – podróżując pociągiem do Turynu – zakochał się od pierwszego wejrzenia w młodzieńczej studentce o imieniu Corinna. Choć reputacja studentki nie była jednoznaczna, Puccini nie przejmował się ani tym, ani depresją w którą wpadła matka jego syna Elwira Gemignani (na wieść o kolejnych podbojach sercowych partnera), ani nawet zobowiązaniami wobec domu wydawniczego Ricordi. Wydawca strwożony nowym, beztruskim stylem bycia Pucciniego posunął się do wystania mu swoistego listu-upomnienia, gdy ten już, już miał żenić się z Corinną. O ile słowa okazały się w tej sytuacji nieprzekonujące, o tyle podejrzenie, iż kompozytor został zarazyony syfilisem spowodowało jego natychmiastową wolę działania zgodnie z życzeniem wydawcy. Rozwiązanie znajomości z młodą kobietą nastąpiło za pośrednictwem adwokatów i sporo kosztowało, bo chodziło o sprzeniewierzenie się jak najpoważniejszemu przyrzeczeniu małżeństwa. Jakby nie dość tych emocji, 25 lutego 1903 r. kompozytor wracając z kolacji u przyjaciela Alfredo Caselli, jako jedyny z pasażerów auta uległ poważnym obrażeniom w wypadku drogowym. Dzień po jego wypadku zmarł prawowity małżonek jego wieloletniej partnerki Elwiry Gemignani, co umożliwiło jej podjęcie zabiegów o wydanie się za Pucciniego. Silna presja Elwiry i całego klanu Puccinich i Bonturich w celu uregulowania prowizorycznej od lat sytuacji osobistej – a głównie sytuacji prawnej jedynego syna kompozytora, Tonia – rzeczywiście doprowadziły do ślubu (3 stycznia 1904 r. w Torre del Lago).

Premierowy wieczór w mediolańskiej La Scali przyniósł kompozytorowi potężne rozczarowanie. Mimo doskonałego przygotowania spektaklu i wiary zaangażowanych artystów w powodzenie przedsięwzięcia, kompozytor i wydawca zmuszeni byli wycofać przedstawienie z afisza, w celu przeprowadzenia korekty partytury. Nazajutrz po premierze, nagłówki na pierwszych stronach gazet bezlitośnie krzyczały wielkimi literami: „Wygwizdany Puccini!” i „Fiasco w La Scali”. Jednak poważna krytyka, chociaż wytknęła operze pewne mankamenty, zauważyła także jej wyjątkowość pod wieloma względami. Korekta partytury przebiegała wieloetapowo i dziś istnieją, co najmniej, jej cztery – bardzo między sobą różne – wersje. A któż obecnie pamiętałby o falstarcie *Madame Butterfly!* ❷

que en trois actes, a po niej wydawnictwo z librettem w jęz. angielskim. Spór ma charakter raczej formalny niż merytoryczny – wątpliwości dotyczą li tylko linii podziału dramatu.

Wybór dyskografii

Jak zbadał Luigi Bellingardi, operę *Madama Butterfly* nagrywano około 40. razy (nagrania CD). Zaczniemy od gwiazd lat 20.: Rosina Buckman (Kiwi Pacific Records), Rosetta Pampanini (Arkadia-Bongiovanni) i Margaret Sheridan (Arkadia). Oddaję głos Bellingardiemu: „wszystkie trzy utalentowane aktorki, inteligentne i wrażliwe we frazowaniu, o wyrazistej osobowości jeśli chodzi o intensywność ekspresji (...) Gdy pytacie o kompletne nagranie opery, polecam edycję z 1939 r. ze wspaniałą Toti del Monte o poetycznej indywidualności niepowtarzalnego timbru głosu, cechującej się dobrym stylem w klarownej emisji i cennym legato. Obok niej Beniamino Gigli i jego godna podziwu interpretacja, pełnia formy: *Addio fiorito asil* godne antologii. Na podium Oliviero De Fabritiis (EMI)”. Krytyk poleca również edycję z lat czterdziestych – zwłaszcza te z MET – gdzie partię gejszy śpiewają: Licia Albanese (Walhall Records), Eleanor Steber (Sony), Victoria De Los Angeles (Legato Classics), Dorothy Kirsten (Theorem). Z tego samego okresu pochodzą nagrania dokonane we Włoszech przez śpiewaczki-aktorki: Clare Petrella (Cetra Classic), Renatę Tebaldi i Marię Callas. W latach sześćdziesiątych w roli Butterfly wystąpiły Magda Olivero, Gabriella Tucci, Sena Jurinac, Leontyne Price, Montserrat Caballé i Renata Scotto, wszystkie cenione w całym repertuarze pucciniowskim. Lata 70. przyniosły nowe nagrania: zabytnęła Mirella Freni, po niej Maria Chiara (Mondo Musica), Veronica Kincses (Hungaroton), Eugenia Moldoveau (Da Cantus Line), Anna Tomowa (Capriccio), Miriam Gauci (Naxos), Ying Huang (Sony Classical), Maria Spacagna (Vox) i Raina Kabaivanska (Frequenz – Arts Music-Pilz-Arts).

Wybór videografii

Najlepszą wersją, jaką mogę polecić jest nagranie – i to na żywo – spektaklu prezentowanego podczas 46. Festiwalu Pucciniego w Torre del Lago (Maria Pia Jonata, Salvatore Fisichella i Sergio Bologna). Rola Pinkertona w wykonaniu Fisichelli po prostu modelowa. Także z tego Festiwalu pochodzi nagranie z 2004 r. (Daniela Dessi, Rosanna Rinaldi i Fabio Armiliato, reż. Stefano Monti, dyr. Placido Domingo). Inne godne uwagi: z 1974 r. pod dyr. Karajana (Decca), z udziałem Mirelli Freni, Christy Ludwig, Placido Domingo i wiedeńskich filharmoników i produkcja La Scali z 1986 r. (dyr. Maazel, Arthaus Musik), nadto spektakl, w którym batutę dzierżył Kikuchi (Lyric Distribution). ❸



Mirella Freni jako *Madama Butterfly*
fot. DG

go-jischj, Hana saku haru, Ume no haru, Kimi ga yo, Sakura, Oedo Nihon-bushi, Takai yama, Tonyare-bushi o Miyasan, Kappore honen, Suiyo-bushi. Dostęp do materiałów uzyskał dzięki pomocy znanej japońskiej aktorki Sada Yakko (która działała w Europie wraz z Kawakami Play Company, grupa pokazała się m.in. w Paryżu na Międzynarodowych Ekspozycjach Sztuki w edycji z 1900 r.) oraz ambasadorowej Japonii w Rzymie, pani Oyama. Po-

Operowe zaślubiny niemiecko-radzieckiego przymierza

Lesław Czaplński

Rezultatem niemiecko-radzieckiego paktu o nieagresji, który do historii przeszedł od nazwisk sygnatariuszy jako Ribbentrop-Mołotow, była nie tylko inwazja na Polskę i wybuch II wojny światowej, ale i ożywienie wzajemnych relacji oraz zacieśnienie więzów, również na gruncie kultury i sztuki.

Maria Cebotari



Rok 1940 to apogeum hitlerowsko-stalinowskiego sojuszu i przyjaźni. Postanowiono zatem uroczystie je uczcić, sięgając w tym celu po najbardziej reprezentacyjny rodzaj artystyczny jakim jest opera.

W Berlinie z rosyjskiego repertuaru wybrano pozycję „najodpowiedniejszą” na tę okazję, a mianowicie *Życie za cara* Michaiła Glinki, którego libretto osnuto wokół walki Rosjan ze wspólnym i dopiero co pokonanym wrogiem, czyli Polakami, których główny bohater – wieśniak Iwan Susanin – wyprowadza na bagna i wraz z nimi tonie, by utorować drogę do tronu Michałowi Fiodorowiczowi Romanowowi (na marginesie warto odnotować, że właśnie z powodu antypolskiej wymowy tego dzieła Jerzy Semkow odmówił swego czasu jego przygotowania w jednym z włoskich teatrów). To prawda, że w operze rzecz dotyczy wydarzeń sprzed trzech stuleci, ale współcześnie także Władimir Putin rocznicę tego zrywu z 1612 r. uczynił świętem państwowym, zastępującym dotychczasowy jubileusz Rewolucji Październikowej (zmitologizowane postacie przywódców powstania – kupca Kuźmy Minina i księcia Dmitrija Pożarskiego – pojawiły się zresztą w finale nowego opracowania opery, po raz pierwszy wystawionego w czasach radzieckich w moskiewskim teatrze Bolszoi 21 lutego 1959 r. pod zmienionym tytułem, zapożyczonym od imienia i nazwiska głównego bohatera). Tym sposobem przyszło Niemcom słuchać i oglądać krakowiaka i mazura, tańczonych w układzie choreograficznym Lizzi Mandrick w samym sercu III Rzeszy na scenie Staatsoper Unden der Linden, gdy jednocześnie Polskę wykreślono z mapy politycznej Europy.

Premiera odbyła się 7 lutego 1940 r., a na potrzeby opery Glinki oddano najlepsze siły ówczesnej niemieckiej wokalistyki, kompletując iście gwiazdorską obsadę. I tak w Iwana Susanina wcielił się austriacki bas czeskiego pochodzenia – Jaro Prohaska,

który zdaniem krytyki znakomicie uchwycił ducha tej muzyki. Jego córkę Antoninę zagrała Maria Cebotari, śpiewaczka i aktorka o korzeniach rumuńsko-rosyjskich, której „jasny sopran przebijał w scenach zespołowych” (Völkischer Beobachter nr 40 z 9 lutego 1940 r., s. 5), a dramatyczno-filmowe doświadczenie dawało znać o sobie poprzez nienaganną dykcję oraz umiejętność stworzenia żywej postaci scenicznej. Z kolei duński tenor Helge Rosvaenge brawurowo wykonał, wzorowaną na włoskich, partię Bogdana Sobinina, kilkakrotnie z łatwością sięgając dwukreślnego „c” w cabaletcie zamykającej jego arię z IV aktu, albowiem w Berlinie grano oryginalną wersję dzieła. Chwalono też doskonale wczucie się tego śpiewaka w rosyjską naturę postaci. W spodenkowej roli Wani wystąpiła debiutująca właśnie Beate Asserson. Kierownictwo muzyczne spoczęło w rękach sprowadzonego z Kassel Hansa Lenzera, dbającego nade wszystko o przejrzyste i nieprzyciastające solistów brzmienie orkiestry.

Herbert Gerigk, autor cytowanej recenzji, podkreśla narodowo-ludowy charakter dzieła Glinki oraz pierwszoplanowe znaczenie chóru, podobnie jak w *Borysie Godunowie* uosabiającego lud, co uwydatnione zostało dzięki sprawnej reżyserii Wolfa Völkeera, który zręcznie pokierował jego ruchem scenicznym. O wiarygodne odtworzenie rosyjskich realiów scenograficznych, zwłaszcza w rozgrywanej się na kremłowskim dziedzińcu finałowej apoteozie, postarał się dekorator Władimir Nowikow. Przyciastane omówienie prasowe kończyło przekonanie, że „zapomniane dzieło zyska nowe życie w niemieckim repertuarze”. Ogółem miało miejsce pięć powtórzeń, a na afisz Staatoper utwór powrócił już w czasach NRD i w wersji moskiewskiej jako *Iwan Susanin*.

W Moskwie 21 listopada 1940 r. dano w rewanzu uniwersalną ze względu na mitologiczną fabułę *Walkirii* Ryszarda Wagnera w legendarnej inscenizacji Siergieja Ejzensztejna. O ile w rosyjskiej literaturze operowej konfliktowi posko-rosyjskiemu poświęcone było też może jej największe arcydzieło – *Borys Godunow* – to w niemieckiej trudno by znaleźć utwór o paralelnej treści, dający się nagiąć do potrzeb bieżącej sytuacji politycznej (istnieją natomiast opery ukazujące zjawisko z przeciwnej, polskiej perspektywy, że wymienię *Konrada Wallenroda* Władysława Zeleńskiego). Reżyserię powierzono artyście najwyższej rangi, choć odsuniętemu wtedy na boczny tor, filmowcowi Ejzensztejnowi, twórcy *Pancer-*

nika Potiomkina (którego Goebbels stawiał niemieckim realizatorom za wzór do naśladowania przy tworzeniu własnego kina ideologicznie zaangażowanego), ale i *Aleksandra Newskiego* (z muzyką Siergieja Prokofiewa). Zważywszy jego antyniemiecki wydźwięk, znać można za małą prowokację, na równi z żydowskim pochodzeniem autora, choć ze względu na swe nominalne korzenie niemieckie stał on jednocześnie na czele zespołu zajmującego się współpracą kulturalną pomiędzy obydwojma państwami. Na szczęście Ejzensztejn, mający na swym koncie także antykułackie *Stare i nowe* oraz antyreligijne, nieukończone *Łąki bieżyńskie*, tym razem nie wdał się w ryzykowne konkretyzacje i aktualizacje mitycznego libretta poprzez, na przykład, odniesienie konfliktu pomiędzy rodem Hundinga i nadludzkimi Wälsungami do niedawnej kampanii wrześnieowej. Wybrał raczej spekulacje historiozoficzne o odwiecznej naturze rozdzwiku pomiędzy władzą i prawem jako jej orężem (co uosabiała Fryka), a anarchistyczną wolnością i kierowaniem się namiętnościami, reprezentowanymi przez Wotana. Brunhildę, buntującą się przeciw bezdusznym i niesprawiedliwym wyrokom, uczynił ucieleśnieniem idei humanizmu oraz potęgi uczucia, pod wpływem którego dobrowolnie wyrzeka się swej nadprzyrodzonej istoty i staje człowiekiem (czyżby można było dopatrzeć się w tym refleksu chrześcijańskiej soteriologii?).

Nie wszystkie śmiałe wizje udało mu się urzeczywistnić, albowiem nie mieściły się w formule ciasno pojmovanego realizmu socjalistycznego oraz estetyce okolicznościowego przedsięwzięcia. Jak pisał w opublikowanym programie: „Muzyka ta pragnie być widzianą, oglądaną. I jej obrazowość powinna być ekspresywna, namacalna, często się zmieniająca, materialna” (*Wopłoszczenie mifa* w Teatr nr 10 z 1940 r., ss. 13-38). Pragnął zatem, by w I akcie kosmiczne drzewo – jesion Igdrasil – stanowiące główny element dekoracji, przekraczało ramę prosceniową i sięgało widowni, a miłosne upojenie pomiędzy Zygmuntem i Zyglindą zyskiwało zbiorowy wymiar za sprawą pojawienia się wielu ich sobowtórów (motyw niezliczonej ilości par kochanków wypełniających Dolinę Śmierci pojawi się po latach w *Zabryskie Point* Michelangelo Antonioniego). W II akcie zamierzał zdynamizować pojedynki Hundinga z Zygmuntem poprzez umieszczenie ich na ruchomych skałach, a w otwierającym III akt *Cwałowaniu Walkirii* za pomocą rozstawionych głośników muzyka osaczać miała widzów i brać

w posiadanie cały teatr, od czego zdrzałby on w posadach (interesujące, że podobny efekt dźwiękowy z okrażaniem publiczności przez odgłosy pędzących kibitek zastosował Konrad Swinarski w *Dziadach*, a na jeszcze śmielszą skalę planował w przerwanej przez tragiczną śmierć inscenizacji *Hamleta*). Pozostały z tego jedynie zwielokrotnione sylwetki półbogiń za sprawą rzucanych przez nie cieni, przy czym przydano im helleńskie rysy i rekwizyty, a scenografia Piotra Wiljamsa niezbyt odbiegała od akademickiego kanonu teatru. Powiodło się natomiast wprowadzenie mimicznej ilustracji zdarzeń, przywoływanych w monologach, oraz przydanie postaciom Fryki i Hundinga hufców podobnych im osobników, symetrycznie do walkirii towarzyszących Wotanowi.

Orkiestrę reprezentacyjnej sceny radzieckiej poprowadził Wasilij Niebolsin, doświadczony interpretator żelaznego repertuaru tak rosyjskiego, jak zagranicznego. Zygmunta zaśpiewał jedyny wówczas w Związku Radzieckim tenor bohaterski z prawdziwego zdarzenia Nikandr Chanajew, wykonujący również inne partie wagnerowskie oraz o zbliżonym charakterze w dziełach Ryszarda Straussa i Verdiego. Jego partnerka w roli Zyglindy – Natalia Szpiller – była już typowym sopranem lirycznym, acz nie stroniącym wszakże od bardziej dramatycznych rejestrów operowej literatury. Z kolei Jelizawiet Antonowa, odtwórczyni Fryki, dysponująca wybitnie rosyjskim kontraltalem o ciemnej barwie, wbrew intencjom reżysera obdarzyła tę postać słowiańską wylewnością uczuciową.

Walkiria dwa razy w miesiącu, w czwartki, pojawiała się na głównej scenie moskiewskiego teatru Bolszoj do końca lutego 1941 r., po czym zniknęła z afisza, ponoć ze względu na przemycone przez Ejzensztejna akcenty antyfaszystowskie. W wypadku tego ostatniego, doświadczenie związane z inscenizacją *Walkirii* nie pozostało bez wpływu na guasioperowy charakter jego powstałego już w czasie wojny filmowego *Iwana Groźnego*, ponownie z muzyką Siergieja Prokofiewa, tak jak w *Aleksandrze Newskim* wykraczająca poza ramy ilustracji i posiadająca niezależny od ekranowego żywot koncertowy w formie zestawionych później kantat. Na koniec wspomnieć należy, iż nie tylko *Walkiria*, ale cały *Pierścień Nibelunga*, i nie w Moskwie, ale w Petersburgu, wrócił na rosyjską scenę dopiero w latach 90. w kierowanym przez Walerija Giergijewa Teatrze Maryjskim. 🎭

Współczesne koncerty instrumentalne

Bogusław Schaeffer

Około roku 1950 muzyka współczesna weszła w nową fazę estetyczną. Pojawia się muzyka konkretna i elektroniczna, powstawały próby teatru instrumentalnego i – jakoś zapomniano o muzyce, która przecież jeszcze nie tak dawno dominowała w twórczości wybitnych kompozytorów. Pamiętam, że nawet zadomowiła się w umysłach twórców jakaś osobliwa wstydlivość. Nikt lub niemal nikt z tych, którzy mieli w tym czasie poprowadzić nową muzykę na interesujące, niekonwencjonalne tory nie kwapił się do pisania nie tylko uwertur i symfonii, suit orkiestrowych czy kwartetów smyczkowych, nie mówiąc już o poematach symfonicznych. Wyczuwało się nawet rodzaj niechęci do kontynuowania tego rodzaju muzyki. Ofiarą tej „nowatorskiej” anatemy padły też koncerty instrumentalne. Z wybitniejszych kompozytorów właściwie nikt nie kwapił się (czy: me odważył się) pisać koncertów fortepianowych, które jeszcze nie tak dawno pisali i Bartók, i Prokofiew, nie mówiąc o Rachmaninowie. Działo się to z wielką szkodą dla nowej muzyki, która zawsze wiele zawdzięczała koncertom instrumentalnym, zwłaszcza fortepianowym i skrzypcowym. W sumie dość późno przekonano się do tego rodzaju muzyki, ale proces ten był mimo wszystko powolny i niemrawy.

Talent kompozytorski może się przejawiać w różnych dziedzinach, ale jednym z najbardziej atrakcyjnych rodzajów muzyki były od czasów Mozarta koncerty na instrument solowy i orkiestrę. Solista popisował się, a publiczność cieszyła, że z czasem miał większe znaczenie od dyrygenta, który – jak wiadomo – nie produkuje ani jednej nuty, chyba że zapomni się i podśpiewuje, ujawniając jak bardzo uwielbia prowadzoną przez siebie muzykę. Może warto tu jeszcze dodać, że na rynku płytowych koncertów instrumentalne (oczywiście fortepianowe i skrzypcowe) są chętnie kupowane, zaraz po muzyce operowej (choćby opery są większym wydatkiem niż koncert).

Wciąż szkoda, że ten gatunek muzyki nie jest dziś tak chętnie uprawiany. Na przeszkodzie stają tu problemy zasadnicze. W końcu łatwiej jest napisać utwór symfoniczny czy kame-

ralny niż koncert instrumentalny, który wymaga gruntownej znajomości solowego instrumentu, a zatem większego rzemiosła. Dodatkowo trudniej jest pisać koncerty na instrumenty rzadziej pojawiające się w ogólnym repertuarze koncertów, a jeśli dodatkowo ktoś ma jeszcze zwyczaj komponować przy fortepianie, to napisanie udanego koncertu skrzypcowego będzie jeszcze trudniejsze (przykładem *Koncert skrzypcowy* Strawińskiego). Uzupełnijmy nasze wywody jeszcze problemem wykonawcy, który na ogół nie jest w stanie pomóc kompozytorowi w użyciu środków bardziej wyrafinowanych, o których tenże kompozytor nie ma czasami większego pojęcia. Lubię (czyjąś) niewiedzę i ze wzruszeniem czytam w podręczniku instrumentacji Caselli czy w podręczniku historii nowszej muzyki Wörnera stwierdzenie, że nasz Karol Szymanowski znał na wylot tajniki muzyki i gry skrzypcowej (Casella podaje jako przykład kadencję Pawła Kochańskiego, o którego pomocy i inspiracji nie miał pojęcia, a która faktycznie wygląda imponująco, choć oczywiście nie jest dziełem naszego Karola Wielkiego, którego tak nazwałem jeszcze przed zaistnieniem jeszcze większego Karola).

Jak wiemy, możliwości muzyki poszerzyły się w naszych czasach, a wraz z nimi przypuszczalnie nasze wymagania i pytamy o nowe koncerty i pytamy o koncerty na instrumenty „rzadsze”, do których zresztą nie należy wiolonczela czy flet. Osobiście bardzo żałuję, że Bartók nie napisał koncertu wiolonczelowego, a Webern skrzypcowego czy klarnetowego (przecież lubił oba te instrumenty), a gdzie jest koncert harfowy Varèse’a, choćby skrzypcowy Ivesa, obojowy Szymanowskiego czy basklarnetowy Schoenberga? Jakoś ci najwięksi nie kwapili się do pisania na owe cudowne instrumenty, które aż się proszą, by pisać na nie koncerty. Publiczność zna zatem tylko małą cząstkę możliwych do zaistnienia utworów i wygląda na to, że jesteśmy skazani w muzyce na niewiedzę.

Każdy instrument, który widzimy w orkiestrze jest w stanie zaciekać nas, choć trzeba przyznać, że najpełniej prezentuje się fortepian jako in-

strument solowy (duża skala, akordy, oburęczne pasaże, siła brzmienia, niuanse dynamiczne itd.). A skrzypce może dlatego, że jest to instrument wirtuozowski (Paganini! – jaka fascynacja swego czasu).

Może warto omówić jeszcze problem oczekiwań publiczności. Publiczność zna i ceni tylko znane koncerty, nowe koncerty muszą poczekać na uznanie – niekiedy bardzo długo. Te znane koncerty są grane bezustannie i są mechanicznie bezkonkurencyjne. Jeśli już pada słowo konkurencja – to oczywiście koncert zawdzięcza wiele uwagi właśnie temu zjawisku. A potem mamy jeszcze fenomen bisów. Nie bisuje się części symfonii – choćby była nie wiadomo jak piękna, a solista, jeśli nie bisuje, choć go o to proszą, zyskuje antypatię publiczności.

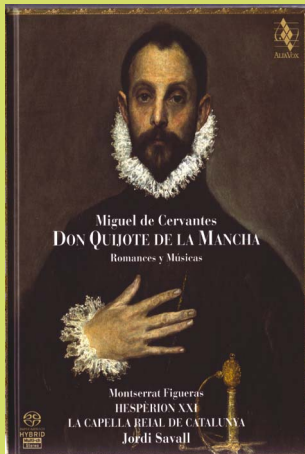
Wróćmy jednak do nowej muzyki. W omawianym zakresie zubaża się ją ustawicznie i konsekwentnie, może dlatego, że kompozytorzy nie znoszą tej wielkiej próby talentu i rzemiosła, pisanie koncertu pochłania mnóstwo czasu – a dziś panuje moda na „Zeit-mangelprodukte”, jak w jakimś podrzędnym przemyśle.

Wielu znakomitych skądinąd solistów nie bierze się za nowe koncerty (tu brak czasu też odgrywa dużą rolę: namęczę się jak wół – powiada dzisiejszy wirtuoz – i co: zagram raz i z pewnością bez powodzenia). Jest tu jeszcze jeden problem: towarzyszenie orkiestry. W koncercie solista jest przeciwstawiony orkiestrze, ma z nią konkurować, a jak tu konkurować kiedy orkiestra ma mnóstwo muzyków (przeważnie głośniejszych – nie mylić ze słowem: słynnych), a solista czy solistka jest jedna – w dodatku grająca, na przykład, na harfie. W orkiestrze harfa nigdy nie jest zaprezentowana w całej swojej krasie – gra jakieś „dodatkowe” nuty i zazwyczaj na próżno, bo nie jest to głośniejszy instrument. W solowym koncercie orkiestra pokryje wszystkie jej niuanse bez trudu i harfa stanie się tylko czymś w rodzaju obiektu wizualnego (na szczęście istnieją nagrania, które ratują prestiż subtelnych i pokornych instrumentów). ☹

Jury: Arts Magazine • Crescendo • Emusici.com • Fono Forum • Gramofon • Gramophone • IAMA • IMZ • Le Monde de la Musique • MDR • Musica • Music Manual • Musicchannel • Musik & Theater • Muzyka21 • Pizzicato • Radio Classique • Radio Klara • Scherzo

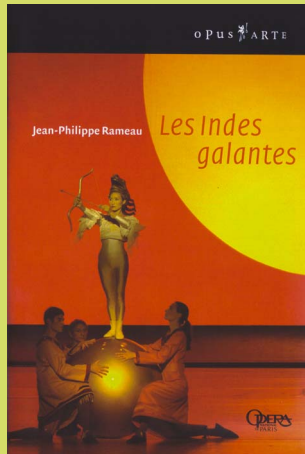
Muzyka dawna

Alia Vox AVSA 9843 A+B



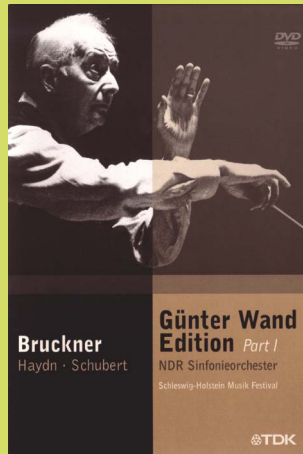
DVD opera/balet

Opus Arte OA 0923 D



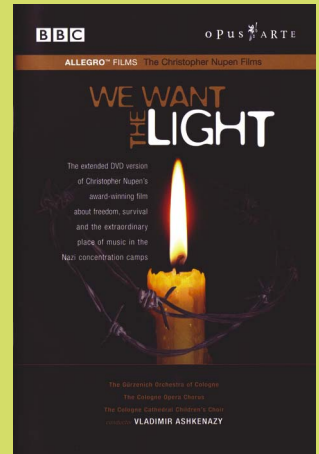
DVD koncert

TDK DV-COWANDBOX 1



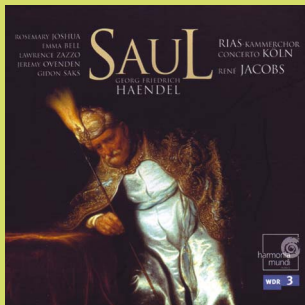
DVD dokumentalny

Alia Vox AVSA 9843 A+B



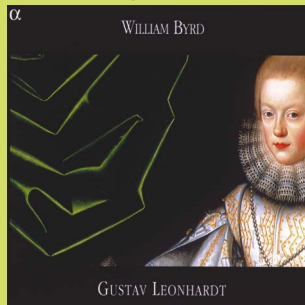
Muzyka barokowa

Harmonia Mundi HMC 801877.78



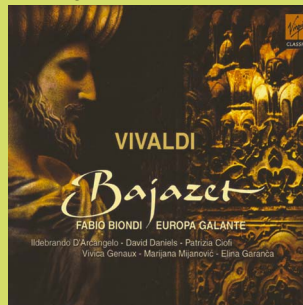
Muzyka solowa

Alpha 073



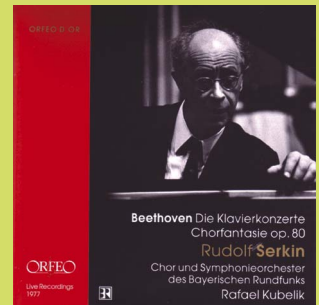
Opera

Virgin Classics 5 45676 2



Nagrania archiwalne

Orfeo C 647 053 D



Muzyka chóralna

Naïve V 5008



Muzyka kameralna

EMI Classics 5 57968 2



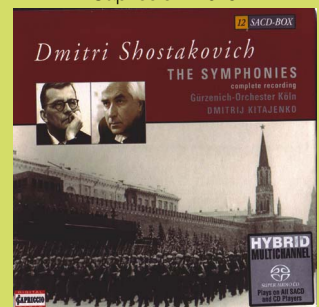
Opera

Virgin Classics 5 45676 2



Muzyka symfoniczna

Capriccio 71 029



Koncerty

Deutsche Grammophon 477 5330



Nagrody specjalne

1. Nagroda jurorów za najciekawszy album CD/DVD: The Romantic Cello Concertos 1 – Hyperion CD 67544
2. Artysta roku: **Mariss Janson**
3. Całokształt twórczości: **Dietrich Fischer-Dieskau**
4. Wydawnictwo roku: **Harmonia Mundi**
5. Nagranie roku: **Cervantes: Don Quijote de la Mancha – Alia Vox AVSA 9843 A+B**
6. Objawienie roku: **Yossif Ivanov**

Muzyka współczesna

BIS CD-1499



ustają w staraniach o poszerzenie programów koncertowych, włączając w nie zarówno utwory zapomniane, jak i znane, a odkrywane i interpretowane na nowo, w świetle nowych odkryć i doświadczeń, uzupełniając tym samym luki w wiedzy o historii muzyki. Z tego chociażby względu płyta, której chciałam tu poświęcić parę słów, zawierająca wybrane utwory z czasów narodzin Reformacji, wydana w tym roku przez Naxos wydaje się być interesującą propozycją wartą bliższej uwagi.

Płyta zatytułowana *Music from the Time of Tilman Riemenschneider* prezentuje wybrane utwory anonimowe oraz kompozycje m.in. Johanna Waltera, Heinricha Fincka, Thomasa Stolzera, Heinricha Isaaca, Jacoba Obrechta. Twórców tych, pochodzących wprawdzie z różnych ośrodków, łączy fakt zaangażowania w twórczość wokalną oraz zainteresowanie popularną tematyką pieśniową, o często ludowym pochodzeniu. Element ludowy, tak fundamentalny dla Reformacji jest również wątkiem, który zaważył na losach Tilmana Riemenschneidera, jednego z głównych niemieckich rzeźbiarzy późnego Gotyku. Urodzony około roku 1460, zmarł w 1531 r., był mistrzem w rzeźbiarstwie nagrobków i ołtarzy. Ceniony i szanowany, zapłacił jednak drogą za swe polityczne sympatie dla powstania chłopskiego w 1524 r. – przeżył konfiskatę części majątku i tortury, a po śmierci popadł szybko w zapomnienie.

Płyta jest ciekawym portretem tego akurat oblicza twórczości doby Reformacji. Zestawia utwory liturgiczne (psalm *Aus Tiefer Not*) z bynajmniej nie uduchowionymi piosenkami, takimi jak *Zenner*, *greiner*, *wie gefelt dir das?*. Niemieckie zespoły Il curioso i Hedos Ensemble pod kierownictwem artystycznym Georga Böhma, prezentują ten program w interesujących aranżacjach i z dużym wyczuciem tematyki.

Jest to płyta nawiązująca do twórczości Riemenschneidera nie tylko założeniami ideologicznymi, lecz również dobrze ilustrująca ruch oraz mistrzostwo wykonania rzeźby późnogotyckiej. Każdemu, kto gotów jest wyruszyć na poszukiwanie interdyscyplinarnych powiązań tego typu oraz lubi kolor i ruch płyty tę serdecznie polecam.

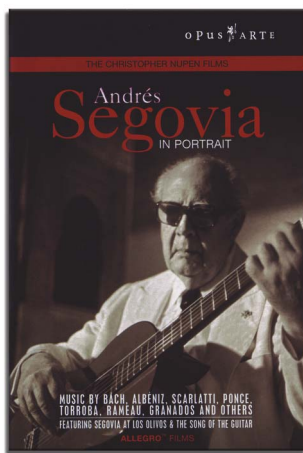
Maria Erdman



ANDRÉS SEGOVIA IN PORTRAIT

film Christophera Nupena

Opus Arte OA CN0931 D • w. 2005, n. 1977 • PCM Stereo – region: 0 – NTSC – 196' • dystr.: CMD Opole
★★★★★



W środowisku gitarzystów powszechnie znane jest powiedzenie, że dzielą się oni na nieuków i samouków. Uznany za największego gitarzystę XX w. Andres Segovia był w istocie samoukiem. „Gdybym poświęcił moje życie jakiemukolwiek innemu instrumentowi – na przykład fortepianowi, bądź skrzypcom – musiałbym uznać, iż zostało ono całkowicie zmarnowane” – wyznał przed laty hiszpański wirtuoz. Segovia wywarł ogromny wpływ na rozwój muzyki gitarowej. Gdziekolwiek pojawiał się, tam rosło zainteresowanie tym instrumentem.

Działalność artysty stanowi do dziś przedmiot wielkiego zainteresowania światowych wydawców. Opublikowany w ubiegłym roku przez Opus Arte filmowy portret Segovii, zawiera dwa doskonale filmy dokumentalne autorstwa Christophera Nupena. Pierwszy, *Segovia at Los Olivos*, będący opowieścią o życiu i karierze gitarzysty, nakręcono w roku 1967 w domu artysty. Ciekawostka – materiał zawiera trzyminutową, fascynującą dyskusję na temat paznokci! Drugi, nakręcony 9 lat później *The song of the guitar*, zrealizowano w oszalałym pałacu Alhambra. Ten legendarny dziś już film, otrzymał w roku 1977 nagrodę Prix du Public na Festiwalu w Besançon. Wielkim atutem wydawnictwa jest doskonały dźwięk i dość obszerny wybór muzyki w wykonaniu Segovii. Co ważne, DVD wyposażono w możliwość odsłuchania jedynie ścieżki dźwiękowej.

Lektura obowiązkowa.

Robert Majewski

JÓZEF HAYDN 1732-1809

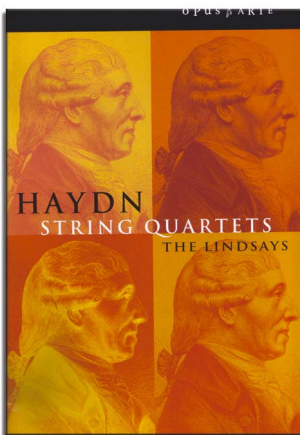
Kwartety smyczkowe: op. 20 nr 2i 5, op. 33 nr 3, op. 42, op. 54 nr 1 i 2, op. 76

The Lindsays

Opus Arte OA 0920 D • w. 2005, n. 2004 • PCM Stereo/DTS5.1 – region: 0 – NTSC – 224' – 2DVD • dystr.: CMD Opole
★★★★★

Latem ubiegłego roku, po blisko 40 latach działalności, przestał istnieć jeden z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych świata – The Lindsays. Pocięszające jest to, że muzycy pozostawili po sobie wiele cudownych nagrań, w tym komplety kwartetów Haydna, Beethovena i Bartoka. Ich wkład w kształtowanie standardów wykonawczych był ogromny i budzi powszechnie uznanie. Sam Sir Michael Tippett opisał ich jako „najlepszego przyjaciela, o jakim marzy każdy kompozytor”.

Powszechnie znane jest oddanie The Lindsays muzyce Józefa Haydna. Świadczy o tym piękna seria nagrań wydanych przez ASV i niedawno opublikowany koncert nagrany latem 2004 r. podczas festiwalu w fińskim Kuhmo. Ów występ, przedmiot niniejszej recenzji, otrzymujemy w wersji filmowej dzięki staraniom brytyjskiej Opus Arte. Wydawnictwo zawiera cały występ zespołu i 52. minutowy film dokumentalny *4 Better 4 Worse*. Cały koncert przenika energia i spontaniczność wykonania oraz wyczuwalny w każdej nucie szacunek i uznanie muzyków dla twórczości kompozytora. Jak w innych nagraniach Haydna, tak i tu, The Lindsays rozkoszują się kształtowaniem fraz i emocji. Wiedzą kiedy zwiększyć napięcie, a kiedy pozwolić muzyce swobodnie popłynąć. To dwudyskowe wydawnictwo posiada także niebagatelny walor dydaktyczny. Muzycy szalenie interesująco opowiadają o wykonywanych kompozycjach, co sprawia, że zazwyczaj spoglądając na nie z innej perspektywy.

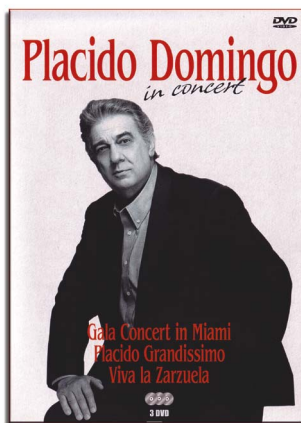


Fascynujące nagranie, godne polecenia nie tylko wielbicielom The Lindsays.

Robert Majewski

PLACIDO DOMINGO IN CONCERT

Gala Concert in Miami – Placido Grandissimo – Viva la Zarzuela
Joan Records DVD 7438 • w. 2005, n. • PCM Stereo/DD 5.1 – Region: 0 – PAL



– 300' – 3DVD • dystr: Music Island
★★★★★

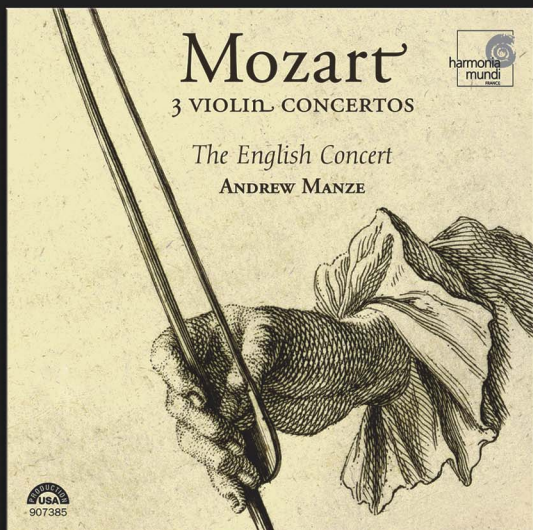
Dorobek artystyczny Placido Domingo jest tak bogaty, że trudno go przedstawić skrótowo. Jest to artysta wyjątkowo pracowity, nagrywa i koncertuje niemal nieustannie. Posiada w swoim dorobku około 110 partii operowych (dla porównania Pavarotti ma ich 30, Caruso miał 80). Wiele oper Domingo nagrał kilkakrotnie (*Aidę*, *Toskę*, *Trubadura*, *Don Carlosa*...). Uznany za najwybitniejszego Otella naszych czasów Domingo nagrywa również opery w wersji filmowej. Niezwykły talent aktorski, pracowitość i oczywiście wspaniały, silny głos o metalicznej barwie sprawiły, że już na początku lat 70. stał się najpopularniejszym obok Pavarottiego i Carrerasa tenorem światowej sławy.

Chciałbym przedstawić Państwu niezwykle zestaw trzech płyt dvd z koncertów Placido Domingo w Hiszpanii (Madryt i Sevilla) i w Miami. W sumie ponad 4 godziny obcowania z interpretacjami najbardziej znanych arii, jak i tych mniej znanych, ale jakże porywających, hiszpańskich zarzueli. Poza głównym bohaterem na płytach możemy usłyszeć i zobaczyć wspaniałych solistów (Ana Panagulis, Guadalupe Sanchez, Julia Migenes), zespół baletowy, gitarzystę Ernesto Bitetti, chór RTVE i trzy orkiestry (Symfoniczna Orkiestra Madrytu, Narodowa Symfoniczna Orkiestra Hiszpanii i Symfoniczna Orkiestra Miami).

Placido Domingo zachwyca wyjątkową muzycznością, bezbłędnym wyczuciem stylu i formy utworu, a także profesjonalnym zgraniem z dyrygentem i orkiestrą. Poza niekwestionowanym talentem wokalnym Domingo posiada niezwykłą osobowość. Z całą pewnością oglądanie mistrza frazy daje więcej pozytywnych przeżyć niż samo słuchanie. Domingo bardzo wiarygodnie wciela się w przedstawiane postacie bohaterów, co ma niebagatelny wpływ na odbiorców.

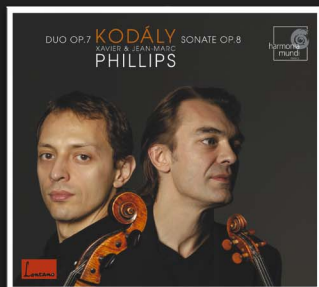
Nagrania pochodzą z przed prawie 15 lat i dlatego obraz nie zachwyca ostrością i paletą kolorów.

Nowe płyty



Andrew Manze
i jego mozartowski
album

Harmonia Mundi HMU 907385 – SACD HMU 807385



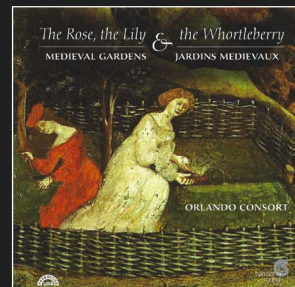
Harmonia Mundi HMC 905265



Harmonia Mundi HMC 901897



Harmonia Mundi HMC 901870



Harmonia Mundi HMU 907398



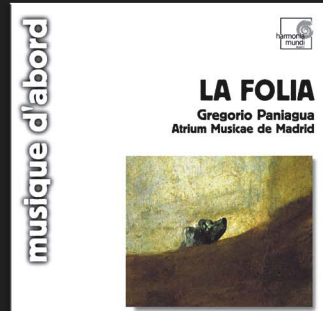
Harmonia Mundi HMA 1955248



Harmonia Mundi HMA 1951420

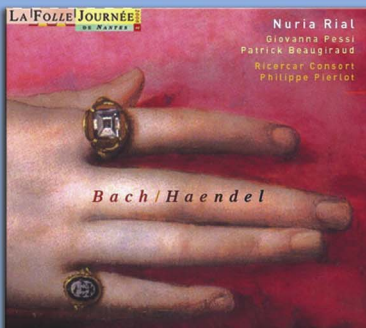


Harmonia Mundi HMA 1951296

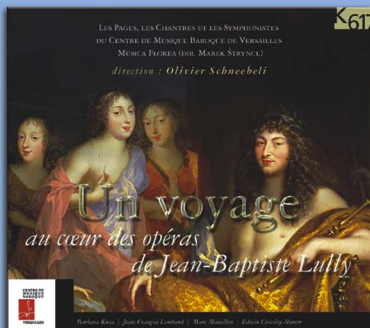


Harmonia Mundi HMA 1951050

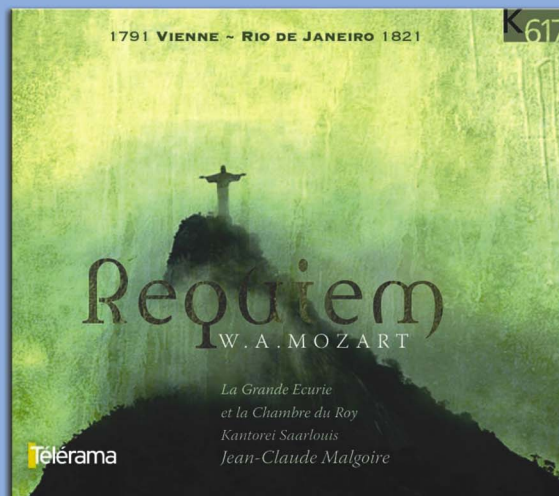
Niedawno odkryta wersja z Rio de Janeiro z 1821 r.
Dokończenie mozartowskiego *Requiem* skomponowane przez Sigismunda Neukomma



Mirare MIR 009



K617 176



K617 180



Lider polskiej fonografii

Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

Arcydzieła polskiej muzyki fletowej

The Masterpieces of Polish Flute Music

Acte Préalable



AP0137

Polish Flute Music

Dobrzyński • Szeligowski • Tansman
Woytowicz • Paderewski • Chopin

World Premiere Recording



Antoni Wierzbński • Elżbieta Tyszecka

AP0137 • DDD • 66'06"

© 2005 • © 2006

Polish Flute Music

Ignacy Feliks Dobrzyński – Andante e Rondo alla Polacca Op. 42; **Tadeusz Szeligowski** – Sonata for flute and piano; **Aleksander Tansman** – Sonatine à Lois Fleury pour flûte et piano; **Bolesław Woytowicz** – Sonata for flute and piano; **Ignacy Jan Paderewski** – Krakowiak – Danse Polonaise Op. 9 No. 5; **Fryderyk Chopin** – Variations in E major on *Non più mesta* from Rossini *La Cenerentola*
Antoni Wierzbński, flute; Elżbieta Tyszecka, piano

dla tych, którzy kochają muzykę

Acte Préalable



AP0112

Żeleński • Stojowski Violin Sonatas



World Premiere Recording

Barbara Trojanowska • Elżbieta Tyszecka

AP0112 • DDD • 55'25"
© 2004 • © 2005

Żeleński • Stojowski – Violin sonatas

Władysław Żeleński (1837-1921) – Sonata for violin and piano in F major Op. 30
Zygmunt Stojowski (1870-1946) – Sonata for violin and piano in G major Op. 13
Barbara Trojanowska, violin; Elżbieta Tyszecka, piano

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

Acte Préalable



AP0132

Aleksander Tansman Works for violin and piano

Sonate n° 2 • Cinq pièces • Fantaisie



Barbara Trojanowska • Elżbieta Tyszecka

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

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 • actepre@wp.pl