

* Rozstrzygnięcie III Konkursu na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 10 (75)
październik 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Kwartet
Wilanów**
najlepsi
z najlepszych

**Hilary
Hahn**
mój Spohr
i Paganini

**Charles
Dutoit**
70. urodziny

Józefina Reszke
saga rodu (1)

Thomas Quasthoff
pieśniarz naszych czasów

Kožená i Rattle
arie Mozarta



ARCHIV
PRODUKTION
DEUTSCHE
GRAMMOPHON
A UNIVERSAL COMPANY

MAGDALENA KOŽENÁ

THE ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT / SIR SIMON RATTLE

Mozart Arias



PATRONAT MEDIALNY



477 627-2

Digi Pack 477 579-9

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/kozena • www.kozena.cz

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

© fot. DG/Sheila Rock
© prof. graf.: Studio Jeremi

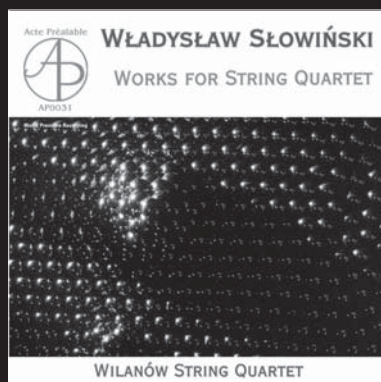
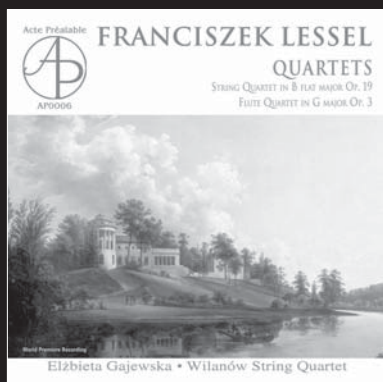


Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków
Leading label promoting Polish musicians and music

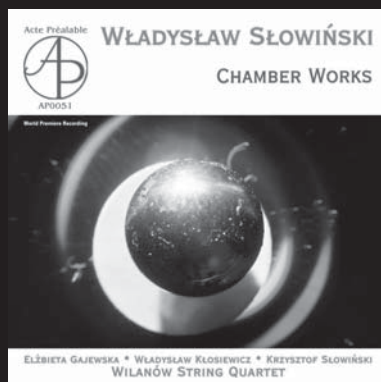
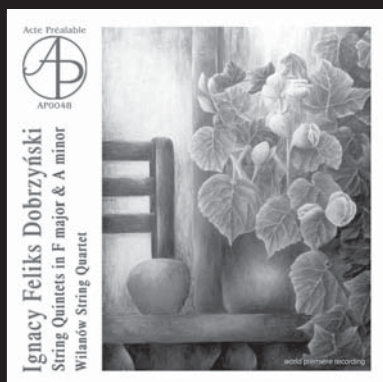
KWARTET WILANÓW



najwybitniejszy polski kwartet smyczkowy



znakomite interpretacje



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel./fax: (+48) 226 48 88 38
www.acteprealable.com • actepre@wp.pl

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Gliwice • Kraków •
Lusławice • Bayreuth • Pesaro • Kanada
- 12 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Uroczysta gala • Sezon 2006/7
- 15 **III Konkurs na Projekt Nagraniowy „Zapomniana mu-
zyka polska” rozstrzygnięty** – z pomysłodawcą, funda-
torem i organizatorem, Janem A. Jarnickim, rozmawia
Arkadiusz Jędrasik

CZŁOWIEK

- 17 **Pod skrzydłami Mozarta – Magdalena Kožená i Simon
Rattle** – Dorota Staszkiwicz
- 18 **Najlepsi z najlepszych – kochamy muzykę polską** – z
muzykami Kwartetu Wilanów rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 **Pieśniarz naszych czasów** – z Thomasem Quasthoffem
rozmawia Jörg Königsdorf
- 23 **70 lat Maestro Dutoit** – Kazik Jedrzejczak
- 25 **Saga rodu Reszków (1)** – Józefina – Adam Czopek
- 28 **Mój Spohr i Paganini** – rozmowa Hilary Hahn z Amantą
Holloway

DZIEŁO

- 30 **Muzyka filmowa Szostakowicza** – Dorota Staszkiwicz

MYŚLI

- 32 **Nasz były dwudziesty wiek (L) – O krytyce muzycznej (2)**
Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 34 **Palcem po płycie – Wszystkie dzieła klawesynowe Ogiń-
skiego** – Arkadiusz Jędrasik
- 35 **Recenzje płyt CD i DVD**
- 50 **Konkurs płytowy: „Magdalena Kožená & Simon Rattle
– Universal Music Polska”**

**Uwaga – od 1 stycznia 2007 r. Muzyka21 będzie kosztować 8 zł.
Do końca roku można przedłużyć prenumeratę w starej cenie**

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- 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 wysyłamy 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 zakupionej w Wydawnictwie wynosi:

dostawa w Polsce – 35 zł

pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

(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 – 12 US\$/10 Eu

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 1000002271710861

kontakt z nami:

tel./fax: 0 - 226 48 88 38

e-mail: actepre@wp.pl

adres: Skr. pocztowa 71

02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

www.merlin.pl

www.gigant.pl

www.kmt.pl/apr

www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

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. 0 - 226 48 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

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,
Kazik Jędrzejczak, Jacek Kizkała, Angeli-
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit, Wojtczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

fot. na okładce

Magdalena Kozena i Simon Rattle
fot. DG / Sheila Rock

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicki

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-
ga sobie prawo ich skracania, adiacji
oraz zmiany tytułów bez uprzedniego po-
wiedzenia autora. Prace nie nadesłane
w formie elektronicznej (CD-ROM, dyskiet-
ka, e-mail) mogą nie być przez Redakcję
rozpatrywane.

Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

jesteśmy w jury
midem
CLASSICAL AWARDS

W tym miejscu poruszamy często sprawy nieprzyjemne, żenujące, wpra-
wiający nas i naszych czytelników w zły nastrój. Postępujemy tak wie-
rząc, że te utyskiwania doprowadzą do pozytywnych zmian krytykowa-
nych przez nas zjawisk. Cieszy nas jednak zawsze możliwość opisywa-
nia pozytywnych zjawisk.

Już kilkakrotnie, także miesiąc temu, narzekaliśmy na nieterminowe
przygotowywanie i rozsyłanie programu radiowej Dwójki. I oto we wrze-
śniu, jak za dotknięciem czrodziejskiej różdżki, wszystko uległo zmianie.
Otrzymujemy drogą internetową program z dziennym wyprzedzeniem,
na dodatek ze wszystkimi szczegółami na cały zapowiadany tydzień.
Dziękujemy za wzięcie pod uwagę naszych sugestii.

Sukcesy naszych rodaków bardzo nas cieszą. Dlatego z ogromną ra-
dością pragniemy poinformować, że tegoroczną nagrodę im. Ignacego
Jana Paderewskiego otrzymał wybitny polski kompozytor, Romuald Twar-
dowski, za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości muzycznej oraz
na polu działalności społeczno-kulturalnej. Nagroda ta przyznawana jest
co dwa lata przez amerykańską organizację z siedzibą w Baltimore, Inter-
national Friends of Music Association. Gratulujemy. O kilku innych laure-
atach międzynarodowych konkursów piszemy na str. 8.

W tym numerze ogłaszamy zdobywcę Grand Prix III Konkursu na Pro-
jekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”. Sądymy, że po spekta-
kularnym sukcesie nagrań zrealizowanych przez Marię Erdman, zdobyw-
czyni Grand Prix II Konkursu, doczekamy się kolejnego wybitnego debiu-
tu fonograficznego.

Z okazji zbliżającej się 40. rocznicy założenia Kwartetu Wilanów za-
mieszczamy rozmowę z członkami zespołu. Jest to niewątpliwie jedna z
najlepszych formacji kameralnych na świecie. Kwartet ten od zawsze ak-
tywnie bierze udział w promowaniu muzyki Polskiej, zarówno tej współ-
czesnej czego dowodem może być zapowiadana płyta z kwartetami
Krzysztofa Meyera, jak i tej zapomnianej – właśnie nagrane i wydane po
raz pierwszy kwartety i inne utwory kameralne Karola Kurpińskiego i Fran-
ciszka Lessla. ☺

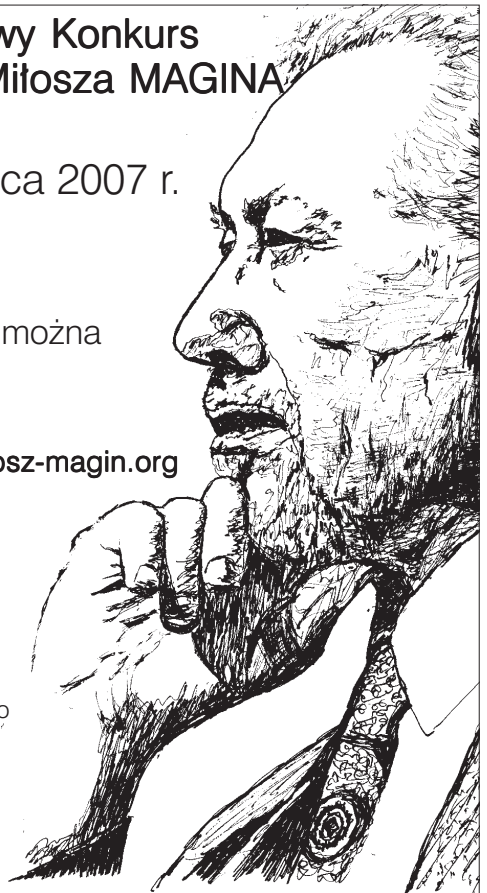
XII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Miłosza MAGINA

Paryż - 15-20 marca 2007 r.

niezbędne informacje można
znaleźć na stronie:

<http://www.concours-milosz-magin.org>

Concours International de Piano
Milosz MAGIN
31, rue David d'Angers
75019 Paris
Tel & Fax : 33 (0) 1 42 08 40 61
Tel. : 33 (0) 1 43 86 03 16
concoursmagin@aol.com



Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



Garrick Ohlsson
fot. Festiwal im. L. van Beethovena

Chopin i jego Europa: 19-31 sierpnia 2006: Warszawa – Filharmonia Narodowa i Teatr Wielki. Kilka lat temu Warszawa odkryła nowy sposób przekazywania sztuki: festiwale. Od razu też poczuła się w tej formie, jak ryba w wodzie, o czym świadczy ilość tego typu wydarzeń muzycznych goszczących obecnie w stolicy. Po przeniesionym z Krakowa Festiwalu Beethovenowskim pojawił się kolejny, arcyciekawy pomysł. I choć organizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina festiwal *Chopin i jego Europa* odbywa się dopiero po raz drugi, to już skupił na sobie uwagę licznych melomanów.

Począwszy od pierwszego dnia (19 sierpnia) na deskach Filharmonii Narodowej i Teatru Wielkiego gościli gwiazdy największego formatu. W koncercie inauguracyjnym, oprócz Fou Ts'onga – laureata Konkursu Chopinowskiego w 1955 r. wystąpili Nelson Goerner, bracia Paul i Rico Gulda oraz absolutna legenda światowej pianistyki – Martha Argerich (I nagroda na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina w 1965 r.). Wykonane wówczas z towarzyszeniem Sinfonii Varsovii cztery koncerty fortepianowe różnych kompozytorów zostały owacyjnie przyjęte przez publiczność. Bisy, oklaski na stojąco, bukiety i ukło-

ny – to wszystko uczyniło inaugurację festiwalu wielką fetą.

Podobnie działo się podczas kolejnych dwóch tygodni koncertów. Organizatorzy zadbali o to, by poziom prezentowanych wykonań był jak najwyższy, co potwierdzał każdy kolejny występ zorganizowany w ramach festiwalu. Nie można jednak powiedzieć, żeby perfekcjonizm generował monotonię. Tyle ilu wykonawców, tyle różnych interpretacji. Pomimo dominacji repertuaru Chopina i Mozarta (z uwagi na tegoroczne jubileusze tych kompozytorów), w ofercie festiwalu znalazły się także kompozycje współczesne (Friedricha Guldy czy Alexandre'a Rabinowitcha-Barakovsky'ego), co stanowiło realizację programu sformułowanego w haśle „od Chopina do Guldy”.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że oprócz wysokiej jakości wykonań na światowym poziomie, festiwal ten przyciągał każdego dnia czym innym. A to chociażby samą postacią artysty (jak w przypadku Marthy Argerich), a to przyćmiewającymi program koncertu bisami (Garrick Ohlsson z wykonaniem *Mazurka cis-moll* op. 15 nr 3 i *Walca Es-dur* op. 18 F. Chopina), a to duchem chopinowskim wcielonym w ręce, które grają czyli uwznioślającym recitalem Rafała Blechacza.

Pojawiła się okazja wystuchania

nowych interpretacji muzyków mało w Polsce znanych, a zaproszonych za namową Marthy Argerich, która, jak zawsze, wiedziała co robi. Dzięki niej synowie Friedricha Guldy, Paul i Rico, tchnęli przed warszawską publicznością nowego ducha w znane kompozycje, zagrał Nicolas Angelich, Renard Capuçon, Sergio Tiempo i inni. Wystąpili artyści mający także w swym repertuarze muzykę jazzową: Paquito de Rivera czy Makoto Ozono.

Do tego festiwal ten miał w sobie coś z turnieju, o czym świadczyły dwukrotne wykonania *Fantazji na tematy polskie A-dur* op. 13 oraz *Koncert f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina. Zabrzmiały one w interpretacjach Rafała Blechacza, Nelsona Goenera, Garricka Ohlsona i Dang Thai Sona. Mimo jednak tych powtórek repertuarowych pomysły wydają się być dobre. Możliwość wysłuchania kompozycji w wykonaniu „z epoki”, które możliwe było dzięki Orkiestrze XVIII wieku pod batutą Fransa Brüggena, pokazuje melomanom inny wariant brzmienia, nawiązujący do czasów, gdy wymienione kompozycje powstały i były wykonywane.

Zakończenie festiwalu miało miejsce w Teatrze Wielkim. Podczas ostatnich dwóch wieczorów rozbrzmiewała muzyka Mozarta i Chopina. Wyśmienicie zaprezentował się grający na historycznym fortepiano Kristian Bezuidenhout, w którego wykonaniu zabrzmiał *Koncert fortepianowy Es-dur* KV 482 i *d-moll* KV 466 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Niebываła technika oraz idące z nią w parze wycucie klimatu każdej części, nadające całemu utworowi niebanalną lekkość i nieprzesadzoną powagę sprawiło, że występ młodego pianisty okazał się każdorazowo fenomenalną uctwą muzyczną.

Ostatniego dnia Bezuidenhout wystąpił w towarzystwie laureata I miejsca Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w 2000 r., Dang Thai Sona, w którego wykonaniu zabrzmiał *Koncert f-moll* op. 21 Chopina. Świetna technika, pewność klawiatury, te elementy przypominają, za co Thai Son wygrał Konkurs. Jednakże dynamika, frazowanie – to jakby nie to, choć może ów niedosyt podyktowany jest paradigmatem wykonania ustalonym obecnie przez Rafała Blechacza. Kto wie?

Przyglądając się festiwalowi jako całości, jest on niezwykle ciekawym wydarzeniem muzycznym. Zaskakujące, bo pomysł realizowania tego typu przedsięwzięcia w miejscu, w którym

co chwila ktoś gra Chopina, w kraju, który Chopinem przesiąknięty jest na wskroś i czasem repertuary koncertów ustalane tu są tak, jakby Chopin był jedynym, godnym uwagi kompozytorem wydawało się bardzo ryzykowne. Ale jak widać z tegorocznej edycji, NIFC świetnie sobie z tym dylematem poradził: i pomysł, i artyści, i instrumenty, style wykonania, epoki, wpływy i inspiracje – to wszystko stworzyło niepowtarzalny klimat festiwalu i pozwoliło na tego znanego od podszewki Chopina spojrzeć raz jeszcze z innej strony. Pozostaje gratulować i życzyć nam wszystkim spotkania za rok.

Agnieszka Okupska

opery. Pierwszą był *Cyrylik sewilski* Rossiniego, drugą *Carmen* omawiana w lipcu przez naszego recenzenta.

Z krótkiej rozmowy, jaką po spektaklu 15 września br. (przy udziale kierownika artystycznego Krzysztofa Piotrowskiego oraz kierownika muzycznego Tomasza Biernackiego), przeprowadziłem z dyrektorem. Wynika z niej, że teatrem kieruje grono osób mających poczucie realizmu. Nie jest jeszcze pewne, jaki tytuł będzie miała trzecia operowa pozycja, bowiem dyrektorowi śni się *Straszny dwór* Moniuszki, natomiast kierownik muzyczny chciałby przygotować *Trawiatę* Verdiego.

W omawianym spektaklu 15 września br. partię tytułową kreowała gwiaz-

mentów dętych świetnie nawiązała pierwszy kontakt z drugim bohaterem dramatu Don José. W następnej scenie z udziałem Carmen bohaterka niniejszej recenzji wprost wyzywającą, aczkolwiek spokojnie zanucia ludową hiszpańską melodię *Tra la la...! Coupe moi, brûle moi...!* Później, po dialogu z José przy eleganckim wprowadzeniu namiętnej frazy przez altówki, brawurowo zaśpiewała Seguidilę *Près de remparts*. W tym przypadku do wcześniej pokazanego temperamentu dodała nieco kapryśnej płomienności.

W II akcie, w szynku u Lillas Pastia, po beztróskim śpiewaniu o radości i po przybyciu Escamillo starała się jakby odejść w cień słynnego torreadora, lecz mimo to była tak charyzmatyczna, że skupiała na sobie uwagę publiczności. Po kunsztownym udziale w kwintecie *De nous?* i niezwykle lirycznym zaokrągleniu frazy *Je suis amoureuse!* pokazała wyjątkowy talent wokально-aktorski. Przy suchym akompaniamencie kastanietów śpiewając *la la la la...* jednocześnie wspianela tańczyła w basenie z... wodą. Po czym wpadła w wiarygodną furję, gdy partner postanowił wrócić do koszar, lecz zmieniła nastrój niedowierzania w nowych rytmach *Qui là-bas dans la montagne*. Jednak prawdziwego mistrzostwa wokально-aktorskiego dokonała w III akcie. Zanim doprowadziła do punktu kulminacyjnego, stojąc na uboczu sceny jakby wchłaniała krótkie szesnastkowe pasaże smyczków i urywane motywy fletów. W takiej atmosferze prostą melodią przy grobowych dźwiękach trąbek i puzonów na tle tremola kotłów od najniższych dźwięków mezzosopranowej skali rozpoczęła pieśń o śmierci *En vain pour...* Tutaj primadonna zrobiła wstrząsające wrażenie. Opadającej rozpaczliwie frazy, za każdym razem powtarzanej o jeden stopień wyżej od *c*, od *des*, *es* aż do *f fortissimo* nie sposób będzie zapomnieć. Agnieszka Zwierko podobny, choć nieco zmienny nastrój utrzymywała do samego finału przedstawienia. Nie bojąc się dawnego kochanka swą dumę przedstawiła powtarzającymi się dźwiękami suchego recytatywu *Tu demandes l'impossible!* Po silnym emocjonalnie duecie z godnością umarła przy wejściu do areny.

Podobnie jak w poprzednich aktach mistrzowskim, przemyślanym akto-stwem tak i w ostatnim Zwierko pokazała, iż potrafi wspaniale połączyć piękny śpiew z orkiestrą, a warstwę aktorską do umiejętności partnerów. Jest jeszcze jeden szczegół, artyści nie widzą dyrygenta, bowiem spektakl jest grany w ruinach dawnego Teatru Miejskiego i orkiestra jest umieszczona z boku sceny. To z kolei dowodzi perfekcji w muzycznym przygotowaniu zespołu i właściwym porozumieniu dyrygenta z chórem i solistami.

Wilfried Górny

G. Bizet – *Carmen*
Agnieszka Zwierko w roli tytułowej i Ryszard Smęda (Zuniga)
fot. Tomasz Zakrzewski



Agnieszka Zwierko w roli *Carmen*. Gliwicka scena muzyczna znajduje się na medialnych obrzeżach polskiego teatralnego życia. Na łamach naszego miesięcznika staraliśmy się docierać wszędzie tam, gdzie dzieje się coś wartościowego, coś godnego uwagi i jednocześnie przynoszącego dumę własnemu krajowi. Na Górnym Śląsku obecnie istnieją dwie sceny o podobnym profilu artystycznym. W 7 lat po uroczystej premierze opery *Halka* w Bytomiu rozpoczęła działalność Operetka Śląska w Gliwicach, później przemianowana na Teatr Muzyczny. W czerwcu 2001 r. na bazie artystycznych dokonań i sukcesów wymienionych instytucji powołano do życia Gliwicki Teatr Muzyczny. Aktualnie paleta repertuarowa GTM jest niezwykle bogata. Znajdują się w niej farsa, baśń muzyczna, spektakle baletu klasycznego i współczesnego, koncerty symfoniczne i oratoria oraz dwie

da wielu krajowych i europejskich scen – Agnieszka Zwierko. Zapewne w odniesieniu kolejnego sukcesu znacznie pomógł artystce dyrygent prowadzący spektakl – Tomasz Biernacki. Orkiestra wyczulona na każdą, nawet najmniejszą zmianę dokonującą się w akcji scenicznej reagowała zmianą muzycznej atmosfery. Nagłą modulacją skróconego i bardziej nerwowego „motywu losu” tytułowej bohaterki poprzedziła pojawienie się na scenie Carmen. Jej odtwórczyni, Agnieszka Zwierko pewna siebie, z ręką na biodrze i widoczną czerwoną różą rozkołysanym krokiem podeszła do chwiejnych schodów i na nich podając rękę chórzystom rozpoczęła habanerę. Od samego początku zmysłowym tempem swego mezzosopranu wzbudziła zachwyt słynną pieśnią *L'amour est...* Swą porywającą, namiętą interpretacją na tle dobrze zagranych tremola smyczków i potężnych instru-

X Konkurs Współczesnej Muzyki Kameralnej. Francuski sekstet Capriccioso Ensemble zdobył nagrodę Grand Prix jubileuszowego 10. Międzynarodowego Konkursu Współczesnej Muzyki Kameralnej w Krakowie. Zwycięzca został wybrany podczas wieczornego koncertu finałowego w Sali Filharmonii Krakowskiej spośród pięciu laureatów w poszczególnych kategoriach. Zespół występujący w składzie Julien Hervé – klarnet, Julien Desplanque – róg, Sebastian Richard – skrzypce, Cynthia Perrin – altówka, Clementine Meyer – wiolonczela, Jean Sugitani – fortepian, otrzymał nagrodę w wysokości 30 tys. zł.

Zdaniem przewodniczącego jury, australijskiego pianisty Geoffreya D. Madge, tegoroczny konkurs stał na bardzo wysokim poziomie.

W tym roku w składzie sześcioposobowego jury znaleźli się m.in. kompozytorka i perkusistka Marta Ptaszyńska, kompozytor Krzesimir Dębski, francuski kompozytor Sylvain Cambreling oraz islandzki klarncista Gudni Franzson. W konkursie, który był poświęcony pamięci wybitnego polskiego kom-

pozytora, współtwórcy i wieloletniego jurora imprezy, prof. Marka Stachowskiego, wzięło udział 58 zespołów i solistów z całego świata.

Przesłuchania uczestników odbywały się przez trzy dni. Repertuar stanowiły dwa dowolnie wybrane utwory współczesne (w tym jeden kompozytora polskiego).

Pomysłodawcą i głównym organizatorem festiwalu – który odbywa się od 1997 r. – jest Stowarzyszenie Kultury Akademickiej Instytut Sztuki. Jego głównym celem jest promowanie młodych, utalentowanych muzyków oraz popularyzacja polskiej muzyki współczesnej.

(aj)

Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. W Lusławicach wmurowano w poniedziałek 28 sierpnia 2006 r. akt erekcyjny pod budowę sali koncertowej Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. W uroczystości wzięli udział Krzysztof Penderecki i wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Jarosław Selin oraz przedstawiciele śró-

dowiska muzycznego w Polsce, stowarzyszeń twórczych i instytucji kultury.

Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach powstało we wrześniu 2005 r. na mocy umowy między ministrem kultury a Stowarzyszeniem Akademia im. K. Pendereckiego, Międzynarodowe Centrum Muzyki, Baletu i Sportu. Minister nadał centrum statut instytucji kultury i wpisał je do rejestru instytucji kultury.

Zadaniem Centrum jest kształcenie najbardziej uzdolnionych młodych muzyków z całego świata, organizowanie spotkań młodych muzyków, pedagogów i profesorów, umożliwianie młodemu pokoleniu muzyków pogłębiania wiedzy muzycznej, zachęcanie studentów do wykonawstwa muzycznego, w którym technika zostanie podporządkowana wyobraźni poprzez poznanie filozoficznych, religijnych i społecznych uwarunkowań poszczególnych kompozycji oraz wybudowanie kampusu i sali koncertowej. W Centrum prowadzone też będą szkolenia doskonalące, tzw. kursy mistrzowskie dla młodych muzyków.

(aj)

Polscy laureaci międzynarodowych konkursów



foto. Aleksandra Chciuk

W sierpniu 2006 r., podczas międzynarodowego konkursu kompozytorskiego Laurens Cantorij Foundation Composers Competition 2006 w Rotterdamie (Holandia), jury pod przewodnictwem Klaasa de Vries, nagrodziło pierwszą nagrodą utwór Marcina Stańczyka pt. *Trois chant d'amour* na dwa chóry kameralne. Konkurs został zorganizowany z okazji 40. lecia istnienia Fundacji. Prawykonanie kompozycji odbędzie się 6 października 2006 r., podczas jubileuszowego koncertu, w katedrze Laurenskerk w Rotterdamie, wykonawcami będą Laurens-Bachcollegium pod dyr. Barend Schuurmana (szczegóły konkursu i koncertu: www.laurensantorij.nl, www.gaudeamus.nl). Marcin Stań-

czyk jest studentem V roku kompozycji łódzkiej akademii muzycznej w klasie prof. Zygmunta Krauze i Krzysztofa Knittla (muz. elektroniczna).

Tomasz Biernacki, gliwicki dyrygent, zdobył II miejsce na II Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów Operowych „Luigi Mancinelli” w Orvieto we Włoszech.

Konkurs odbywał się w dniach 21-24 sierpnia 2006 r. Startowało w nim 30. uczestników – młodych dyrygentów z całej Europy. Przed każdym z nich postawiono to samo zadanie – dyrygowali operą *Cyganeria* Pucciniego. Ich pracę obserwowało i oceniali znakomite grono jurorów: Marco Guidarini, Aldo Ceccato oraz Maurizio Arena.

Tomasz Biernacki jest kierownikiem muzycznym Gliwickiego Teatru Muzycznego. Jako dyrygent operowy debiutował w 2002 r. *Cyrulikiem sewilskim* Rossiniego na scenie gliwickiego teatru. Nagroda w Orvieto to nie pierwsze wyróżnienie, jakie spotkało gliwickiego dyrygenta. W 2004 r. zajął on I miejsce na konkursie dyrygenckim w Spoleto, rok później został laureatem I Międzynarodowego Konkursu Bell Bartóka w Cluj na Węgrzech. II miejsce w Orvieto zaowocowało również osobistym zaproszeniem jednego z jurorów – Marca Guidariniego – do współpracy nad przedstawieniem operowym w teatrze w Nicei.

DuoArtus laureatem Konkursu w Pittsburgu. Polsko-niemiecki duet fletowo-gitarowy – Duo Artus, występujący w składzie: Krzysz-

tof Kaczka – flet i Perry Schack – gitara, zdobył w sierpniu br. II nagrodę na międzynarodowym konkursie muzyki kameralnej The 2006 NFA Chamber Music Competition in Pittsburgh w Sta-



Krzysztof Kaczka i Perry Schack

nach Zjednoczonych. Konkurs ten odbył się podczas Konwencji Fletowej, trwającej w dniach 10-13 sierpnia 2006 r. w Pittsburgu, w której wzięło udział ok. 4000 fletistów z całego świata.

Bayreuth 2006 – relacja z „Zielonego wzgórza”. Tegoroczny Festiwal Wagnerowski obchodził jubileusz 130. lecia. Z tej okazji przygotowano premierę nowej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga*. Poprzedziły ją niemałe kłopoty. Już w 2001 r. podano do publicznej wiadomości, że reżyserem nowego *Pierścienia* będzie duński reżyser filmowy Lars von Trier, który jednak w 2004 r. wycofał się z tego przedsięwzięcia. Dyrekcja festiwalu stanęła przed poważnym problemem znalezienia nowego reżysera, który na dodatek zgodzi się przygotować nową inscenizację w rekordowo krótkim czasie zaledwie dwóch lat. Wybór padł na Tancreda Dorsta, znanego dramaturga, autora wielu sztuk teatralnych, który jednak z teatrem operowym nie miał dotychczas żadnego kontaktu. Ta sytuacja sprawiła, że premiera oczekiwana była z wyjątkowym zainteresowaniem. Zastanawiano się jak ten osiemdziesięcioletni artysta poradzi sobie z realizacją złożonej materii największego dzieła muzycznego jakie kiedykolwiek powstało. Okazało się, że Dorst poszedł drogą utartą tradycją, jego inscenizacja ma co prawda rozmach i dynamikę, ale też nie zaskakuje niczym czegośmy już wcześniej w tetralogii nie widzieli.

Reżyser podzielił całość na dwa przenikające się światy. Kiedy mamy do czynienia ze światem bogów Wotana i Nibelungów na scenie królują baśniowo-fantastyczne kostiumy. Jedynie Loge (światny Arnold Bezuyen) nosi odmienny, srebrzysto-szary, kostium, ale to on w finale wygłosił: „Wprost czuję wstyd zem się z nimi zadał”. Kiedy jednak do akcji wkraczają ludzie kostiumy zaczynają przypominać nasze codzienne ubrania, aż do *Zmierchu bogów*, gdzie wkraczamy w wymuskany i wyfraczony nowobogacki świat Gibichingów. Pojawienie się w nim nieokrzesanego Zygryda i niczego nie rozumiejącej Brunhildy sprawia, iż wiemy, że są z góry skazani na śmierć. Podobnie jak cały świat Gunthera i Gudruny, na zagładę.

Oczywiście Dorst wprowadza kilka specjalnych dodatków od siebie, które jednak w całej inscenizacji jakoś nie były w stanie obronić się, bo prowadziły donikąd i niczego nie wyjaśniały. Walhalla okazała się okiem prehistorycznego gada. Jesion, w pnium którego ma tkwić Notung, zastąpił powalony słup telegraficzny. Zygryd zanim wykujmie miecz miele jego szczątki w maszynie, a później nie rozcina nim kowadła, lecz zwykły globus. Do tego należy dodać okazałego koguta i złoto- chłopcę w ostatniej części. Najważniejszym nowum, które wprowadzono w każdej części to pojawiający się na scenie, poza akcją, zwykli ludzie w codziennych strojach. Mam wrażenie, że mieli oni łączyć poszczególne sceny i akty oraz towarzyszyć bohaterom *Pierścienia* w najistotniejszych dla nich momentach. Niestety, nic z tego nie wynikało, ich znikanie nie miało żadnych konsekwencji. Tak jak te kil-

R. Wagner – *Zmierch bogów*
fot. autor



kadziesiąt par butów równo ustawionych przy dworze Gibichingów w *Zmierchu bogów*, które w pewnym momencie również znikają.

Oczywiście w scenografii nie mogło zabraknąć właściwych akcentów. Cóż byłby to za *Pierścień* bez wód Renu i jego złota, które jest osią i motorem napędowym całego dramatu. Ta scena realizowana została wyjątkowo atrakcyjnie, podobnie jak scena usypiania Brunhildy, którą otacza krąg płomieni, czy wylaniająca się z rozstępującej się sceny, ziejąca czerwienią, smocza jama w II akcie *Zygryda*. Równie atrakcyjna jest rozgwieżdżona scena trzech Norn w prologu *Zmierchu bogów*, który w całości zyskał wyjątkowo wymowny kształt. W finale, kiedy dotychczasowy świat wali się w gruzy, najpierw wszyscy uciekają w popłochu, by po chwili, kiedy w muzyce rozbrzmiewa motyw nadziei i miłości, pojawiać się ponownie. Czyżby ci sami mieli go odbudować w tym samym kształcie?

Jednak, niezależnie od oceny najnowszej inscenizacji, najważniejszy pozostaje poziom muzyczny, a ten za sprawą Christiana Thielemanna imponował od pierwszej do ostatniej sceny. Thielemann wydobyl z gigantycznej partytury *Pierścienia* wszystko co tylko było możliwe. Pod jego batutą muzyka zachwyca nie tylko spójnością i finezją brzmienia, ale pulsuje też właściwym nerwem dramatycznym, nie tracąc nic ze swojej przejrzystości i czytelności blisko stu motywów przewodnich stanowiących jej ośnowę. Jego interpretacja jest żywiołowa i dynamiczna, a przy tym pełna zmysłowej plastyczności i dramatycznej intensywności. Przy tym wszystkim Thielemann z pełnym wyczuciem buduje nastrój każdej sceny. Ze wszystkich fragmentów czysto instrumentalnych, których w *Pierścieniu* jest sporo, największe wrażenie wywarło na mnie „przebudzenie Brunhildy”, niewielki fragment po-

przedzający wielki duet miłosny Zygryda i Brunhildy w III akcie *Zygryda*. Takiego słońca, intensywności budzącego się uczucia i nadziei, jeszcze w tej muzyce nie słyszałem.

Obsadę tegorocznego *Pierścienia* stanowili w większości artyści dobrze już w Bayreuth znani. Nie obyło się jednak bez debiutów. Pierwszy należał do obdarzonej pięknym, dźwięcznym sopranem Adrienne Pieczonka, która okazała się świetną Zygryndą. Jako Zygryd partnerował jej Endrik Wotrich, o niedyspozycji którego z góry publiczność uprzedzono. Mimo tego śpiewanego przez nich duetu w finale I aktu *Walkirii* słuchało się z prawdziwą przyjemnością. Drugim debiutem była Gabriele Fontana w partii Gudruny. Niestety, w ostatnim przedstawieniu, tym które oglądałem, zachorowała. Zastąpiła ją z powodzeniem Edith Haller. Debiutował też obdarzony głębokim, ciemnym w barwie basem Hans-Peter König, który okazał się znakomitym Hagenem. Zresztą obsada niskich głosów męskich pozostawiła największe wrażenie. Znakomitym Alberkiem był obdarzony potężnym basem Andrew Shore, dzielnie mu dotrzymywał kroku Gerhard Siegiel w partii pokracznego Mimego oraz Kwangchul Youn w partii Fasolta i Hundinga.

Na słowa uznania zastąpił Falk Struckmann w partii Wotana. Co prawda w *Złocie Renu* niezbyt mnie do siebie potrafił przekonać, ale już w *Walkirii* i *Zygrydzie* imponował potęgą brzmienia i urodą głosu. Struckmann wzruszał w scenie pożegnania z Brunhildą i porażał dramatyczną ekspresją i mocą w chwilach gniewu. Jego Wotan to dumny władca, któremu nie obce jest dążenie do potęgi i władzy absolutnej, i który zdaje sobie sprawę, że zbudowany przez niego świat musi lada moment się zaważyć. Kluczową partię Brunhildy powierzono Lindzie Watson. Jej potężny głos ma właściwą moc i siłę, ale w górze skali brzmi zbyt



R. Wagner – *Tristan i Izolda*
Nina Stemme i Robert Dean Smith w rolach tytułowych
fot. autor

ostro, szczególnie w momentach o dużym ładunku dramatycznym. Jej kreacja jakoś nie robiła większego wrażenia. Bez większej satysfakcji słuchałem pozbawionego blasku i matowego w brzmieniu głosu Stephena Gould śpiewającego zbyt forsownie partię Zygryda. Tutaj sporo do życzenia pozostawał sposób prowadzenia frazy. Nie przekonała mnie do siebie Michaelle Breedt w partii Fricki.

Drugim dziełem, jakie dane mi było oglądać był *Tristan i Izolda* z kapitalną kreacją Niny Stemme. Sama inscenizacja niczym nowym nie zaskakuje ani nie szokuje. Ale też nie zachwyca. Reżyser Christoph Marthaler przenosi akcję, zgodnie z panującą ostatnimi laty modą, w czasy nam współczesne nie określając jednak dokładnie ani miejsca, ani lat. Jego bohaterowie przez dwa akty pozostają zamknięci w staromodnym salonie. To tutaj w świetle neonowych lamp padają ich pierwsze miłosne wyznania. W ostatnim akcie zostają przeniesieni do szpitalnej sali, gdzie oboje umierają. Przedstawienie Marthalera jest dość statyczne, unika romantycznego patosu oraz huraganu wybujałych namiętności, jakie targają parą głównych bohaterów. Reżyser pokazuje je w wymiarze bardziej przystającym do naszych czasów. W finale nie ma żadnych miłosnych uniesień i duchowego połączenia się kochanków. Jest zwykła śmierć obojga bohaterów w zimnej szpitalnej sali, Izol-

da nie przeżywa żadnej miłosnej ekstazy, ona po prostu przykrywa się prześcieradłem i umiera. Zabrakło mi w tej inscenizacji kłębiących się emocji oraz metafizycznego tryumfu miłości nad śmiercią, co bardzo zaburzyło poetycką wymowę i nastrój tego wspaniałego dramatu muzycznego.

Na szczęście pozostała muzyka. Ta jak zawsze budzi uzasadniony zachwyt tym większy, że pod batutą Petera Schneidera mieliśmy pełnię dramatycznej ekspresji i wspaniale rozplanowaną dynamikę, podkreślającą burzę uczuć dwojga bohaterów. Jednym słowem czuć było w tej interpretacji nerw dramatyczny i wicher namiętności. Wszystko to odbywało się bardzo poetycko i romantycznie, bez zbędnych przerysowań, przy zachowaniu subtelności w prowadzeniu długich fraz. Wagner pod batutą Schneidera urzekał pełną paletą emocji, klarownością barw i przejrzystością przenikających się motywów. Warto zaznaczyć, że znakomitych partnerów w tworzeniu tej kreacji znalazł dyrygent w festiwalowej orkiestrze, która prezentuje, jak zwykle, znakomite brzmienie i zgranie wszystkich grup.

Jak już wspomniałem, bohaterką wieczoru była rewelacyjna Nina Stemme, śpiewaczka obdarzona pełnym blasku i pięknie brzmiącym w każdym rejestrze sopranem dramatycznym o wyjątkowej skali oraz sile. Jej piana mają miękkość jedwabiu, a forte potrafi porwać siłą wichru. Pozwoliło to śpiewaczce nasycić partię Izoldy ogromnym bogactwem wszelkich odcieni dramatyzmu i subtelnej ekspresji, co najpełniej pokazała w wielkim duecie miłosnym w II akcie. Ta kreacja stawia ją w gronie największych wykonawczyń tej partii. Równie wiele dobrego można napisać o kreacji Roberta Deana Smitha w partii Tristana. Artysta ujmuje nie tylko bogactwem brzmienia, ale również imponuje siłą i dźwięcznością głosu. Jego bohater wstrząsa pełnią dramatycznej ekspresji, szczególnie w III akcie. W czym nie ustępowali im wykonawcy pozostałych partii. Obdarzona mocnym i pięknie brzmiącym głosem Petra Lang była wspaniałą Brangeną. Kwangchul Youn również wspaniałym Królem Marke, jego pełen bólu monolog w II akcie wręcz przyprawił o dreszcze. John Wegner z powodzeniem zaśpiewał rolę Kurwenala.

Adam Czopek

Adelaide di Borgogna w Pesaro. Dla wszystkich wielbicieli Opery Rossiniego malutkie miasteczko nad Adriatykiem to miejsce corocznych pielgrzymek. W Pesaro odbywa się Rossini Opera Festival, podczas którego dzieła z żelaznego repertuaru, jak *Cyrulik sewilski* czy *Wioszka w Algierze* sąsiadują z repertuarowymi rarytasami – często nie istniejącymi w fonografii. Jedno z dzieł okresu neapolitańskiego *Adelaide di Borgogna* trafiło na afisz w tym roku. 17 sierpnia odbyło się wykonanie wersji koncertowej.

Libretto do tekstu Giovanniego Schmidta dotyczy jednego z epizodów z historii Włoch X w. Po przedwczesnym zgonie króla Lotara brat jego, Berengariusz, opanowuje tron i aby się na nim umocnić, planuje ożenić swego syna, Adalberta, z Adelajdą, wdową po zmarłym. Adelajda nie chce o tym słyszeć i wzywa na pomoc Ottona I, króla Niemiec. Otton przybywa do Włoch, wyzwała Adelajdę, poślubia ją, detronizuje Berengariusza i sam przybiera tytuł króla Italii.

Psychologicznie najbardziej złożoną i tragiczną postacią jest Adalbert, który prawdziwie kocha Adelajdę. Śpiewający tę partię w Pesaro Jose Manuel Zapata – znany z warszawskiej *Podróży do Reims* – nie stanął na wysokości zadania. Stylowy i muzyczny, ale w wyraźnej niedyspozycji wokalne nie zdołał zwrócić na swą postać należytej uwagi.

Partię tytułową powierzono Patrizii Ciofi – niewątpliwie wielkiej osobowości współczesnej sceny operowej. *Adelaide* idealnie mieści się w artystycznej dyspozycji artystki: zdemonstrowała perfekcję techniczną niezbędną w wirtuozowskiej muzyce Rossiniego, intuicję stylistyczną i frazowanie idealnie spletające się z sensem niesionym przez tekst. Słowem: wielka kreacja nagrodzona w Pesaro ogromną owacją.

Rolę Imperatora Ottona powierzył Rossini, oczywiście, kontraltowi. Daniela Barcellona od czasu swego *Tancreda* w 2000 r. zyskała na głosowym ciężarze i soczystym, głębokim rejestrze altowym. Stworzyła środkami wokalnymi przekonującą, pełną szlachetnego patosu i energii postać – zabrakło tylko nieco wirtuozowskiego polotu Martine Dupuy z jedyne go nagrania (1984) *Adelaide di Borgogna* pod batutą Alberta Zeddy. Nieuniknione są też porównania Ciofi z Mariellą Devią z tego samego nagrania: jej starsza włoska koleżanka może budzić uznanie nienagannym śpiewem, ale daleko jej do temperamentu Patrizii Ciofi.

Adelaide di Borgogna z Pesaro wkrótce trafi na płyty włoskiej wytwórni Dynamic.

Maciej Deuar

Opera w puszczy kanadyjskiej.

Jednym ze znanych współczesnych awangardowych kompozytorów kanadyjskich, określane jako artysta ekologiczny, jest R. Murray Schafer. W ciągu ostatnich czterdziestu lat stworzył on wielki cykl muzyczny, zatytułowany *Patria* (*Ojczyzna* po łacinie), przewyższający wielkością i rozmachem *Tetralogię* Wagnera lub cykl Karlheinz Stockhausena *Światło* (*Licht*).

Patria składa się z 12 dramatów muzycznych łącznie z *Prologiem* i *Epilogiem*, które mogą być wystawiane oddzielnie. Tekst, napisany także przez kompozytora, jest oparty na mitologii pochodzącej z różnych kultur, indiańskich legend i rytuałów, zaś myślą przewodnią jest harmonia w przyrodzie i destrukcyjne działanie człowieka. Wystawianie oper Schafera wymaga otwartej przestrzeni, gdyż przyroda jest ważnym elementem jego teatru. Przedstawienia, w zależności od części, odbywają się o niezwykłych porach dnia – o wschodzie słońca, zachodzie lub o północy.

Od kilku lat poszczególne części *Patrii* wystawiane są w dalekiej puszczy kanadyjskiej w Haliburton Forest and Wild Life Reserve. Ten ogromny kompleks leśny o powierzchni ponad 60 000 akrów znajduje się na północy Ontario i oddalony jest od Toronto o 3 godziny jazdy samochodem. W tym roku zespół Partia Music Theatre Project wystawił ósmą część cyklu zatytułowaną: *Pałac szkarłatnego Feniksa* (*The Palace of the Cinnabar Phoenix*). Od 1 do 9 września br. odbyło się 10 przedstawień.

Historia tego dramatu muzycznego odnosi się do mitologii chińskiej i dzieje się podczas panowania dynastii Tang (618-907 A.D.). Szkarłatny Feniks jest mitycznym ptakiem, zesłanym przez bogów jako symbol harmonii i pokoju pomiędzy niebem i ziemią. Podczas wojny, agresorzy zdołali porwać Feniksa, który zniknął razem z pałacem. Na jego miejscu powstało Jezioro Smoków. Co roku Cesarz Wei-Lu przybywa nad jezioro, aby oplakiwać utratę świętego ptaka i przeprowadzać alchemiczne eksperymenty, z nadzieją na przywrócenie harmonii i pokoju. Dopiero pojawienie się Niebieskiego Człowieka (Blue Man) z nieznanego kraju, obdarzonego tajemniczą wiedzą chemiczną pozwala na uwolnienie Feniksa, powrót cesarskiego pałacu i przywrócenie harmonii (wg chińskiej filozofii są to elementy ying i yang).

Organizatorzy akcję tej opery umieszcili nad małym malowniczym jeziorem, w puszczy Haliburton Forest, dokąd zawiozły widzów specjalne autobusy. Przedstawienie zaczynało się wieczorem o 6:30, aby publiczność mogła obserwować zachód słońca i powolne zapadanie zmroku. Nad jeziorem wybudowano drewniany amfiteatr mogący pomieścić 400 wielbicieli natury i muzyki Schafera. Akcja dramatu muzycznego odbywała się na jeziorze, na którym znajdowała się pływająca scena z chińskimi dekoracjami, czerwonymi



R. Murray Schafer z dziecięcym baletem

pagodami, ozdobionymi licznymi lampionami. Śpiewacy i chór umieszczeni byli obok orkiestry, także na jeziorze, zaś ich role odgrywały na scenie duże marionetki obsługiwane ręcznie przez zespół teatru lalkowego Puppetmongers. Czasami do poruszania jednej marionetki wymagane były 3 osoby. Akcja opery była zręcznie prowadzona i komentowana przez aktora – Mistrza Ceremonii Dala Yima. W głównych rolach wystąpili młodzi śpiewacy kanadyjscy, którzy z pasją odtwarzali trudną współczesną muzykę Schafera. Role Cesarza śpiewał młody tenor James McLennan, partię Filozofa i Alchemika powierzone barytonowi Bruce'owi Kelly'emu, zaś w partii Niebieskiego Człowieka wystąpił bas – Tom Goerz. Wrażenie zrobił ekspresywny głos mezzosopranu Eleanor James w partii His Shi, zwłaszcza podczas wykonywania półśpiewanej – półrecytowanej arii Shamanaka.

Orkiestra kameralna składała się z 12 instrumentów, zaś dla dodania orientalnej autentyczności, kompozytor użył kilku typowych instrumentów chińskich, w tym lutnię (pipa), guzheng oraz erhu (ta ostatnia wyglądem przypomina małą wiolonczelę). Muzyka miała wiele elementów orientalnych, o pełnej paletce kolorów, wyrażającej patos, misterium i dramat, zaś wokalnie czasami przypominała skomplikowane wokalizy. Dla mnie dodatkowym, niespodziewanym elementem podczas przedstawienia był dźwięk cykad z pobliskich moczarów – ta muzyka nie była zapisana w partyturze, ale przypominała o obecności przyrody. Zespołem muzycznym dyrygował znany specjalista od muzyki współczesnej, Alex Pauk, kierownik muzyczny Esprit Orchestra.

Schafer w swoich dramatach muzycznych uwielbia udział publiczności.. Mistrz Ceremonii wyznaczał zadania publiczności, która podczas każdego pojawienia się Cesarza musiała powstać z miejsc i złożyć uroczysty ukłon, zaś po partii muzycznej Cesarza, na

dany znak, widzowie musieli wyrecytować zdanie: „Oto są słowa Cesarza”.

Scenograf przedstawienia, Jerrard Smith, wykorzystał wszystkie możliwe efekty teatralne dostępne na otwartym powietrzu. Jezioro przemierzały ogromne buchające ogniem smoki, poruszane wiosłami, Cesarz pojawiał się na oświetlonej żółtej łodzi w kształcie smoka, łucznicy podczas walki wyrzucali płonące strzały, zaś na oddalonej pływającej tratwie akrobaci wykonywali skomplikowane elementy Tai Chi. Najbardziej efektywnym momentem było wynurzenie się z jeziora zatopionego pałacu oraz końcowy niewidzialny chór, śpiewający po przeciwnej stronie jeziora. W głębokiej ciszy, nad spokojną taflą jeziora, z powtarzanym przez echo dźwiękiem, unosiła się cudowna muzyka. Jedynym uchybieniem były fajerwerki, których niespodziewany zapłon zainicjował sygnał z telefonu komórkowego widza.

Jedną z niedogodności przedstawień na otwartym powietrzu jest fakt, że są one zależne od kaprysów pogody. Muszę przyznać, że naszą wędrowkę do puszczy w Haliburton wykonywaliśmy dwa razy. Podczas wcześniejszego przedstawienia, w czasie pierwszego aktu, przerażona kierowniczka spektaklu przerwała akcję i oznajmiła dramatycznym głosem, że organizatorzy muszą zakończyć przedstawienie, gdyż zbliża się potworna burza z piorunami. Wcześniejsze błyski na zachmurzonym niebie przyjmowaliśmy jako specjalne efekty świetlne.

Ledwo zdążyliśmy do autobusów, gdy rozpoczęła się okropna burza z piorunami, mogącymi stanowić doskonałe tło dla pierwszego aktu *Walkirii*. Inną niedogodnością takich przedstawień jest przejmujące zimno po zachodzie słońca. W przyszłym roku organizatorzy planują następną część dramatu muzycznego zatytułowaną *Księżniczka Gwiazd* (*The Princess of the Stars*).

Kazik Jedrzejczak

The Metropolitan Opera



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Gala
fot. MET

Uroczysta gala – pożegnanie Josepha Volpe – 20 V 2006.

Po 42 latach pracy w MET, w tym 16 w funkcji generalnego menadżera, żegnano Josepha Volpe ponad pięciogodzinną galą, która rozpoczęła się o 17:30, miała jedną 50. minutową przerwę i zakończyła się około 23:00.

Przede wszystkim był to wieczór o prestiżowym znaczeniu, na którym „wypadalo być” i być widzianym. Była to również okazja do zebrania funduszy dla MET i sam Volpe telefonował do co ważniejszych postaci świata biznesu i kultury osobiście ich zapraszając. Najdroższe bilety sprzedawano po 5 tysięcy dolarów za sztukę, a te „tańsze” rozeszły się błyskawicznie. Znakomitym posunięciem marketingowym było również wydanie jego wspomnień o pracy w MET, których pierwszy nakład rozszedł się w mgnieniu oka.

Tego typu uroczystości w zasadzie nie podlegają krytyce czy ocenom występujących w nich śpiewaków i muzyków. Jest to bowiem parada znakomitości prezentujących się od możliwie najlepszej strony. I tak też było w tym przypadku. W gali udział wzięło, jeśli nie pomyliłam się w rachubach, 28 śpiewaków, 6 dyrygentów, jeden pianista, jeden komik-mim, tancerze baletu, chór i orkiestra. Dodatkowo pokazano na ekranie krótki film dokumentalny o życiu i karierze Josepha Volpe z narracją wygłaszaną ze sceny przez jego żonę, Jean. Zmieniano też kilkakrotnie dekoracje (jedną nawet na oczach widzów) służące za tło występującym solistom.

Program rozpoczął się w dekoracji prologu do *Ariadne auf Naxos*. Jako pierwsza pojawiła się na scenie Debo-

rah Voigt w towarzystwie Briana Zegera (fortepian) i zaśpiewała po angielsku do mikrofonu zabawną piosenkę skomponowaną przez Bena Moore'a specjalnie na tę okazję: *We are very concerned (Bardzo się niepokoiimy)*, której treść opowiada o tym, za czym to Joseph Volpe będzie tęsknił na emeryturze i jakich to „atrakcji” MET zabraknie mu na codzień.

Po czym w części I gali usłyszeliśmy: Glinki *Uwerturę do „Rustana i Ludmiły”* pod dyrekcją Gergiewa i Wagnera *Marsz „Wejście gości” z Tannhäusera* z towarzyszeniem chóru MET pod dyrekcją Petera Schneidera.

Następnie pod batutą Marco Armiliato usłyszeliśmy: Rossinego *La speranza piu suave* z III aktu *Semiramidy* w wykonaniu Juana Diego Floreza i komiczny duet *O que muzo, que figura* z I aktu *Włoszki w Algierze* w wykonaniu Olgi Borodiny i Ildara Abdrazakova, a także pieśń *No per sere una mujer...* z II aktu zarzueli Pablo Sarasatego w wykonaniu Placido Domingo. Ten ostatni był w rewelacyjnej formie wokalne, a górne tony były tak silne, precyzyjne i pełne blasku, że owacją na widowni można było jedynie porównać do wybuchu wulkanu.

Następnie Frederica von Stade zaśpiewała do mikrofonu piosenkę *Je cherche un millionnaire* z francuskiego musicalu, a przy fortepianie towarzyszył jej Brian Zeger. Po niej Patrick Summers wspaniale zagrał poloneza z *Oniegina*.

Po czym przyglądaliśmy się technicznej stronie funkcjonowania MET bowiem na naszych oczach zmieniono dekoracje na scenie na II akt *Traviaty*. Podczas owych technicznych zabiegów umiał widzom czas Bill Iwin w komicznej pantomimie niekoniecznie

zbornego w ruchach pracownika technicznego.

Jako pierwsza na tle tej dekoracji pojawiła się Natalie Dessay fenomenalnie wykonując recitativ i arię *A me giunga* z *Lunaticzki* Belliniego. Następnie wystąpiły: Dwayne Croft w arii zemsty Hrabiego z III aktu *Wesela Figara*, Denyce Graves śpiewająca z mikrofonem pieśń z *Showboat* Jerome'a Kerna i *Can't help lovin' dat man* Oskara Hammersteina, co w sposób oczywisty miało odnosić się do Josepha Volpe; Renée Fleming, we własnych tempach, ale precyzyjnie i doskonałym głosem wykonała *Tacea la notte placida* z *Trubadura*.

W dalszej części batutę przejął Peter Schneider i usłyszeliśmy: wielki monolog otwierający *Holendra tulacza* w wykonaniu Jamesa Morrisa, pożegnanie Dydony z *Trojan* Berliozą w wykonaniu Waltraud Meier, końcową pieśń Waltera ze *Śpiewaków norymberskich* zaprezentowaną przez Bena Heppnera.

Ogromne brawa przywitały na scenie Damę Kiri Te Kanawa, która wspólnie zinterpretowała *Marietta Lied* z *Die Tote Stadt* Korngolda.

Ponownie pojawiła się Deborah Voigt w *Du bist der Lenz* z I aktu *Walkiri* Wagnera oraz Placido Domingo kończący pierwszą część gali *Granadą*.

Drugą część gali otworzyła „scena z balonem” pochodząca z *Duchów Wersalu* a po chwili Susan Graham zaśpiewała fragment z *The Rise and Fall of Mahagony*. W tym momencie pateczkę dyrygenta przejął James Conlon i poprowadził *Preludium* do aktu III *Lohengrina*. Kolejno zaprezentowali się śpiewacy: Stephanie Blythe jako Grand Du-chess Gerolstein Offenbacha, Thoma-

sa Hampsona w *Pierrots Tanzlied* Korn-golda, Samuela Ramey w serenadzie z *Fausta* Gounoda *Vous qui fait*.

I znów powitaliśmy Placido Domin-go, ale tym razem jako dyrygenta, oraz Roberto Alagnę w arii ze sceny pojedynku z aktu I *Cyrano de Bergerac* (bardzo piękny gest – wielkie brawa).

Po raz drugi pojawił się też Walerij Gergiew, który towarzyszył Dymitrowi Hworostowskiemu w arii i scenie śmierci Rodriga z *Don Carlo* Verdiego.

Kolejna zmiana na podium dyry-gentkim i oto Marco Armiliato z feno-menalnie śpiewającym René Pape wy-konują wielki monolog Króla Filipa *Ella giamai m'amo* z tej samej opery, po któ-rym eksplozja braw zatrzymała spektakl na dobrych kilka minut.

Następna porcja wrażeń to Dolora Zaj-ick we francuskiej wersji *O mon Fernand* z *La Favorita* Donizettiego i *Hymn wiel-kanocny* z *Cavaleria Rusticana* w wyko-naniu Waltaud Meier i Wendy White z to-warzyszeniem chóru dziecięcego MET.

Kolejna zmiana dekoracji i oto przed nami *Così fan tutte*. Na jej tle, pod ba-tutą Patricka Summersa, usłyszeliśmy duet z I aktu tej opery *A guarda sorella* w wykonaniu Kiri Te Kanawa i Federici von Stade. Podobnie, do której obie panie wzdychały, oczywiście była por-tretem Josepha Volpe, którą to obie damy zaprezentowały widowni na za-kończeniu swego występu.

Kolejnym fragmentem z *Così...* było trio *Soave...* zaśpiewane przez Susan Graham, Renée Fleming, Thomasa Hampsona.

Karita Matilla ucieszyła nasze uszy znakomitą arią *Vilja* z *Wesołej wdówki*, a gdy po raz kolejny zmieniono dekoracje, tym razem na akt II *Die Fledermaus*, dołączył do niej Thomas Hampson w duecie też z *Wesołej wdówki* – *Lippen Schweigen*.

Gdy po raz kolejny po batutę sięgnął Peter Schneider usłyszeliśmy: polkę z operetki *Węgierska księżniczka* J. Straussa Jr., którą brawurowo wykonali tancerze baletu MET, *Parto, parto* z *La Clemenza di Tito* Mozarta w wykonaniu Susan Graham. Gdy za pulpitem stanął ponownie Placido Domingo Ramon Vargas popisał się wspaniałym głosem w arii *Una furtiva lagrima*.

Następnie ogromne brawa przywita-ły na scenie Mirellę Freni, która nieco łamaną angielszczyzną wygłosiła piękną mowę na cześć Volpe'go wspo-minając wieczór swego debiutu, jesz-cze w starym budynku MET 41 lat temu. Opowiedziała nam jak to próbując uspokoić rozkołatanę nerwy poszukiwa-ła za kulisami wygiętego gwoźdźdza jako omenu sukcesu. Pomógł jej wtedy pe-wien pomocnik stolarza, wręczając jej ów talizman. Na pamiętkę owego pierw-szego spotkania, Freni podarowała Vol-pe pokazych rozmiarów wygięty gwoźdź, który miał być zapowiedzią i gwarancją wielu dalszych sukcesów w jego życiu po odejściu z MET. Zaśpie-wała też na zakończenie a cappella kilka fraz z roli swego debiutu w MET – Mimi z *Cyganerii*.

Wieczór zakończył finałowy chór z *Fidelia* Beethovena pod batutą Petera Schneidera, z udziałem Karity Matilli, Bena Heppnera, René Pape i Jamesa Morrisa.

Po wybrzmieniu ostatnich jego nut, na scenie pojawili się wszyscy uczest-nicy gali, przestawiciele pracowników technicznych, członkowie baletu i chóru – co najmniej 200 osób. Dołączył do nich Joseph Volpe. Żegnała go stojąca owacja, a Renée Fleming (Patrick Sum-mers przy fortepianie) wykonała piosenkę skomponowaną przez Bena Moore'a specjalnie dla Josepha Volpe: *We've worked so hard to hold our dream*.

I tak zakończył się ten niezapomnia-ny koncert, zresztą transmitowany na żywo przez stację radiową WQXR, a następnie 6 VI, w nieco okrojonej do 3 godzin wersji, pokazany był w telewizji.

Z pewnością zabrakło na scenie wie-lu znakomitości. Do tych najbardziej „widocznych” zaliczyć należy Luciano Pavarottiego, którego stan zdrowia nie-stety nie zewolił na przyjazd do USA. Wiadomo też, że nie zaproszono Angeli Gheoghii. James Levine, będący jesz-cze w trakcie rekonwalescencji, był obecny jako gość honorowy w loży Jo-sepha Volpe.

I tak oficjalnie zakończyła się epoka rządów „Żelaznej Ręki” w MET, a władzę przekazano mianowanemu w 2004 r. na to stanowisko Peterowi Gelbowi. Tylko czas pokaże jak owa zmiana wpłynie na funkcjonowanie tego najbardziej presti-żowego na świecie teatru operowego.

Sezon 2006/7 w MET. 13 lutego MET ogłosiła program nowego sezonu 2006/7, który jest jeszcze de facto „koprodukcją” Josepha Volpe i Petera Gelb, bowiem jak wiadomo, kontrakty w MET podpisywane są na wiele lat wcześniej.

Zanim zrelacjonuj Państwu najważ-niejsze zmiany i innowacje nowej dyrek-cji, warto przyjrzeć się programowi na nadchodzący sezon.

21 XII MET przedstawi światową pra-premierę *The First Emperor* skompono-waną przez Tana Duna, z Placido Do-mingo w roli głównej, pod batutą kom-pozytora.

Zaplanowano też 5 nowych produk-cji. Pierwsza z nich, *Madama Butterfly* otworzy sezon, a oprócz tego: *Die Agyp-tische Helena* R. Straussa, *Cyrulik Se-wiński* Rossiniego, *Orfeusz i Eurydyka* Glucka oraz *Il Trittico* Pucciniego.

W sumie, w nowym sezonie usłysz-ymy 25 oper 17 kompozytorów. Najczę-szciej grany będzie Puccini (5 oper: *Cy-ganeria*, *Turandot*, *Tosca*, *Tryptyk* i *Ma-dama Butterfly*), którego obdarzono aż 2 nowymi produkcjami.

Zaraz za nim plasuje się Verdi z 4 operami: *Rigoletto*, *Don Carlo*, *Simone Boccanegra* i *Traviata*.

Na miejscu trzecim jest Mozart z 2 operami: *Idomeneo* i *Die Zauberflöte*.

14 pozostałych kompozytorów re-prezentować będzie tylko jedna opera: *Śpiewacy norymberscy* Wagnera, *Giulio Cesare* Haendla, *Faust* Gounoda,

Andrea Chenier Giordano, *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Pajace* Leon-cavallo, *Purytanie* Belliniego, *La Giocon-da* Ponchiello, *Jenufa* Janaczka, *Die Agyptische Helena* R. Straussa, *Cyrulik sewiński* Rossiniego, *Orfeusz i Eurydyka* Glucka i *Pierwszy cesarz* Tana Duna.

Wspaniale też prezentuje się lista wo-kalistów, by choćby wymienić: Placido Domingo, Deborah Voigt, Wolfgang Brendel, Diana Damrau, Joyce DiDona-to, Juan Diego Florez, Peter Mattei, Sa-muel Ramey, Elizabeth Futral, Christina Galardo-Domas, Marcello Giordani, Dwayne Croft, Barbara Frittoli, Step-hanie Blythe, Leo Nucci, Ramon Vargas, Hei-Kyung Hong, Johan Botha, Matthew Polenzani, Kurt Moll, David Daniels, Vio-letta Urmana, Aprile Millo, Ben Heppner, Juan Pons, Renée Fleming, Dmitri Hvo-rostovsky, Anna Netrebko, Rolando Vil-lazon, Dolora Zajick, Magdalena Koze-na, Olga Borodina, Paata Burchuladze, Karita Matilla, Anja Silja, Robert Lloyd, René Pape, Richard Margison, Joseph Calleja (debiut w MET), Carlos Alvarez, Angela Gheorghiu, Thomas Hampson, Ferruccio Furlanetto, José Cura, James Morris – i wielu, wielu innych – czyli praktycznie wszyscy najznakomitsi i najbar-dziej znani, czynni zawodowo śpiewacy operowi na świecie.

Warto będzie z całą pewnością zwró-cić uwagę na debiut w MET Piotra Be-czala zaplanowany w *Rigoletto*.

Będzie też okazja posłuchać wielu wielkich mistrzów batuty. Przede wszyst-kim Jamesa Levine'a, który otworzy se-zon prowadząc po raz pierwszy w MET *Madama Butterfly* oraz później w se-zonie: *Die Zauberflöte*, *Don Carlo*, *Idome-neo*, *Śpiewaków norymberskich*, *Tryp-tyk* i *Orfeusza i Eurydykę*.

A oprócz niego znakomitymi muzykami orkiestry MET dyrygować będą m.in.: Fabio Luisi (R. Strauss, *Simone Boccanegra*), Maurizio Benini, Bertrand de Billy (*Faust*, *Gioconda*), Harry Bickett (*Juliusz Cezar*), Marco Armiliato, Wale-ry Gergiew (*Eugeniusz Oniegin* – tylko!), Placido Domingo (*Cyganeria*), Patrick Summers, Jiri Belohavek (*Jenufa*), Carlo Rizzi. Zaplanowano następujące de-biuty dyrygentów: Richard Armstrong (*Turandot*), Friedrich Haider (*Rigoletto*) i Nicola Luisotti (*Tosca*).

Tak jak w poprzednich sezonach począwszy od 9 grudnia, 20 sobotnich spektakli matinée transmitowanych bę-dzie na żywo przez radio na cały świat. Co zapewne niezwykle ucieszy wszyst-kich wielbicieli MET to zapowiedź tele-wizyjnych transmisji. Publiczna stacja PBS obsługuje około 354 mniejszych niekomercyjnych stacji, a ilość jej od-biorców sięga 90 milionów. W Nowym Jorku to kanał 13. Dokładny program i terminy mają być wkrótce ogłoszone przez biuro prasowe MET. Zapewne będzie to nieco skromniejsza w objęto-ści lista w porównaniu do transmisji ra-diowych, no i opera dotrze na ekrany telewizorów po około 30 dniach od daty rejestracji spektaklu. Pierwszy z nich ma być wyemitowany w styczniu 2007 r.



Tan Dun
fot. Sony/BMG

Do „rewolucyjnych” innowacji wprowadzonych przez nową administrację MET z pewnością należy zaliczyć podpisanie kontraktów z siecią nadawczą i ogromną ilością kin, w których również w sobotnie popołudnia będzie można za jedyne 18 dolarów (na terenie USA) obejrzeć transmisję z MET na żywo! Cena za jeden bilet w MET wynosi od 15 do 375 dolarów. Na razie około 200 kin w USA, Kanadzie i Europie podpisało kontrakt z MET. Dochody mają być dzielone po połowie, a ilość miejsc wahać się będzie od 200 do 400. W Wielkiej Brytanii i Europie transmisje przekazywać będzie Odeon/UCI. Ponoć trwają negocjacje z podobnymi firmami w Azji.

Już 3 wielkie firmy podpisały kontrakt z MET na transmisje do kin. Na początek ma to być 6 spektakli wybranych z sobotnich matinée. Pierwszy to „rodzinna wersja” czyli skrócony wariant dla dzieci *Die Zauberflöte* Mozarta w produkcji Julie Taymor. Pozostałe transmisje to: *Purytanie* z Anną Netrebko, *Pierwszy Cesarz* z Plácido Domingo, *Eugeniusz Oniegin* z Renée Fleming i Dymitrem Hvorostovskim, *Cyryluk sewilski* i *Tryptyk*. Dwie ostatnie opery to nowe produkcje w MET.

Otwarte i udo-

stępione poprzez systemy komputerowe i cyfrowe radia mają też być legendarne już archiwa radiowych transmisji w MET w ilości około 100 spektakli na sezon. Dyrekcja MET doszła do porozumienia ze związkami zawodowymi i zamiast wysokich wynagrodzeń wypłacanych na początku projektu będą dzielić się zyskami w miarę ich napływu.

Pierwsze nagrania mają być dostępne po kilku tygodniach od rozpoczęcia sezonu poprzez Rhapsody Internet Service. Zakończono już ponoć prace oczyszczania i restauracji dźwięku 400 spektakli, a w kolejce czeka dalszych 1 400.

W lipcu 2000 r. Biały Dom w specjalnym oświadczeniu włączył radiowe i telewizyjne archiwa MET do tzw. programu Save America's Treasures (Ratujemy Skarby Ameryki). Poza wspomnianą już wyżej liczbą nagrań radiowych, archiwa zgromadziły około 100 rejestracji telewizyjnych, z których jak dotąd odnowiono i zabezpieczono około 20.

Kolejna oferta MET to spektakle na żywo transmitowane przez telewizję satelitarną, video on-demand, DVD, CD, a nawet natychmiastowe nagrania na CD tuż po zakończeniu przedstawienia.

Mniej więcej też od połowy września w serii osobnych ogłoszeń podano do

wiadomości publicznej nie mający precedensu program otwarcia sezonu.

Po pierwsze od 20 września MET wydać będzie bezpłatne wejściówki (maksimum 2 na osobę) na tzw.: Open House i próbę generalną *Madama Butterfly* 22 IX. Krytykom prasowym, a w tym i niżej podpisanej, przysługuje 1 specjalna rezerwacja.

W dniu otwarcia sezonu 25 IX praktycznie pół Nowego Jorku będzie miało poważne problemy z jazdą samochodem. Zaplanowano bowiem imprezę na miarę Sylwestra i to właśnie na Times Square. Przed ogromnym ekranem Panasonic, udostępnionym MET nieodpłatnie, ustawionych zostanie 650 krzesel z miękkimi siedzeniami. Kwadrat ulic od 42 do 45 na Broadwayu zostanie zamknięty dla ruchu (jak na Nowy Rok) i przewidziany jako miejsca stojące. Bilety czy wejściówki niepotrzebne. Kto pierwszy ten lepszy.

Również przed MET ustawiony zostanie ogromny ekran, na którym będzie można oglądać właśnie odbywający się spektakl. Tym razem należy zapewnić sobie w kasie MET bezpłatne wejściówki, które rozdawane będą na dzień przed otwarciem sezonu.

25 IX przed wejściem do MET rozwinęty będzie czerwony dywan, po którym kroczyć będą wszelkie znakomitości świata kultury i sztuki. A oto krótka lista tych zaproszonych osobiście przez Petera Gelba, i które potwierdziły swój udział: Mikhail Baryshnikov, Sean Connery, Goldie Hawn, Anjelica Huston, David Bowie, Meg Ryan, Susan Sarandon.

Wedle słów samego Petera Gelba, oczekuje się, że dochody z gali otwierającej sezon mają pobić rekord z 2003 r. kiedy to zebrano 2,8 miliona dolarów.

Zapowiada się więc niezwykle interesujący sezon, otwierający MET na świat. Kto wie – może to jest właśnie droga do oczu i uszu młodej generacji przyszłych melomanów. Czas pokaże. ☺

Otwarty Konkurs Kompozytorski *Pro Organo* 2006

na utwór na organy solo.

- I miejsce - 3000 zł oraz wydanie utworu drukiem**
- II miejsce - 2000 zł oraz wydanie utworu drukiem**
- III miejsce - 1000 zł oraz wydanie utworu drukiem**

Fundacja Pro Organo, Al. Chopina 39, 05-092 Łomianki.
www.proorgano.org tel. 0-22 751-71-12

Konkurs został dofinansowany przez Biuro Teatru i Muzyki M. St. Warszawy oraz Departament Kultury, Promocji i Turystyki Województwa Mazowieckiego

III Konkurs na Projekt Nagraniowy *Zapomniana muzyka polska* rozstrzygnięty

z pomysłodawcą, fundatorem i organizatorem, Janem A. Jarnickim,
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Hubert Rutkowski, zwycięzca Grand Prix Konkursu podpisuje umowę z prezes wydawnictwa i redaktor naczelną, Magdaleną Wolińską



Właśnie nastąpiło ogłoszenie wyników III Konkursu na Projekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”. Czy mógłby Pan przybliżyć naszym czytelnikom jego ideę?

Gdy zakładałem dziesięć lat temu moje Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable, moim głównym celem było rejestrowanie i wydawanie na płytach kompaktowych muzyki polskiej. Zupełnie wtedy nie wiedziałem, jak mała jest znajomość repertuaru polskiego wśród polskich muzyków, a młodych adeptów tej sztuki w szczególności. Przeciętny absolwent polskich akademii muzycznych nie ma żadnej wiedzy o rodzimych twórcach i ich dziełach. Jeśli pominiemy kompozytorów żyjących to poza nazwiskami takimi jak Chopin, Moniuszko, Wieniawski, Paderewski i Szymanowski cała reszta to „terra incognita”. Nierzadko melomani wiedzą na ten temat więcej niż zawodowcy. Nie zdawałem sobie wtedy sprawy również z tego jak funkcjonuje rynek fonograficzny. Aktualnie artyści, w szczególności początkujący, mają ogromne problemy by zaistnieć na rynku fonogra-

ficznym. Polskie wydawnictwa nie inwestują własnych środków w nagrania. Dlatego nawet najlepszy artysta by wydać płytę musi zgromadzić środki do tego niezbędne, albo własne, albo pochodzenia publicznego (ministerstwa, samorządy) lub prywatnego. Nie znam w Polsce wydawnictwa płytowego, które inwestowałoby swoje środki w nagrania. Na dodatek nie istnieje promocja już dokonanych nagrań. Artyści się na tym nie znają, a wydawnictwa żyjąc z produkcji płyt a nie z ich sprzedaży, nie są tym zainteresowane.

Dlatego też trzy lata temu postanowiłem iść pod prąd panujących tendencji i 1 września 2003 r. ogłosiłem pierwszą edycję konkursu, drugą w maju 2004 r., a trzecią w maju br.

Jaki był oddźwięk tych konkursów?

Przyznam się, nie bardzo wierzyłem w powodzenie mojego przedsięwzięcia. Częściowo miałem rację. Na pierwszy konkurs otrzymaliśmy kilkadziesiąt zgłoszeń, w większości świadczących o całkowitym niezrozumieniu idei konkursu. Jak inaczej można ocenić propozycję nagrania recitalu, w którym na

dziesięć zgłoszonych utworów, tylko jeden jest polski, i to na dodatek dosyć znany? Albo projekt nagrania mniej znanych utworów Chopina? Udało się nam wyłonić laureata ale uznał on, że Wydawnictwo nie może ingerować w projekt i wołał go nie realizować, niż zrealizować w formie dostosowanej do wymogów rynku płytowego.

Na szczęście drugi konkurs pozwolił nam „odrobić straty”. Wprawdzie znów otrzymaliśmy wiele „śmiesznych” zgłoszeń niezgodnych z ideą konkursu ale jeden z projektów nas zachwyił do tego stopnia, że zamiast jednej płyty debiutująca artystka zrealizowała trzy (omawiany niedawno cykl *Złoty wiek klawikordu w Polsce* w wykonaniu klawikordzistki Marii Erdman).

Ostatni jak dotychczas, trzeci konkurs, przyniósł nam zalew prac, niektórych na bardzo wysokim poziomie, inne jak zwykle. Laureatem został młody, zdolny pianista Hubert Rutkowski i jego propozycja nagrania dzieł Juliana Fontany, przyjaciela Fryderyka Chopina.

Jaką widzi Pan przyszłość dla tego konkursu?

Pierwsze trzy edycje ogłaszane były w różnych datach. Przy okazji drugiej edycji spotkałem się z zarzutem jakiegoś studenta, że koniec roku akademickiego to zły termin, bo studenci mają wtedy mnóstwo zajęć. Również ogrom pracy przy realizacji Grand Prix II Konkursu spowodował, że przez półtora roku konkursu nie ogłaszałem. Postanowiłem jednak, że od przyszłego roku konkurs będzie ogłaszany co roku 1 stycznia.

Kto może uczestniczyć w konkursie?

Aby uczestniczyć w konkursie należy zaproponować repertuar zgodny z nazwą konkursu (zapomniana muzyka polska), przedstawić swoje nagranie dowolnego repertuaru (aby uniknąć zgłoszeń ludzi nie radzących sobie jeszcze z wykonawstwem). Jednocześnie uczestnik konkursu nie może mieć w swoim dorobku nagrań komercyjnych. Chcę pomagać artystom bez względu na ich wiek, wykształcenie i narodowość debiutującym w branży fonograficznej.

Bardzo ważnym jest aby zgłaszać projekty monograficzne (poświęcone jednemu kompozytorowi), a także by ten kompozytor zmarł co najmniej 70. lat temu.

Proszę wyjaśnić te ostatnie dwa warunki?

Zauważyłem, że artyści mają przykrą tendencję nagrywania recitali. Otóż to co się sprawdza na koncercie zupełnie nie sprawdza się w fonografii. Muzyk myśli, że skoro zbiera brawa na koncercie, to każdy słuchacz marzy o kupieniu jego płyty. Być może tak

jest w ciągu 10. minut po koncercie ale nie wiele dni później w sklepie płytowym, chyba, że się ma taką renomę jak Zimerman, Domingo czy Mutter. Ci artyści przyciągają swoim nazwiskiem. Natomiast przysłowiowy Kowalski, dopóki pozostaje w cieniu tych pierwszych, może tylko przyciągnąć odkrywczym repertuarem. Zrozumieli to w większości muzycy zagraniczni o czym świadczy ogromna ilość płyt monograficznych poświęconych zapomnianej muzyce. Recitale pojawiają się na ogół w wielkich wytwórniach, które i tak coraz mniej swoich środków poświęcają na muzykę poważną. Nawet płyty tych najznakomitszych – np. Domingo – ukazują się dzięki sponsoringowi.

Skoro w muzyce polskiej jest tyle do odkrycia, tyle do nagrania, naprawdę nie warto tracić czasu i energii na nikomu niepotrzebną płytę.

Jeśli chodzi o drugi warunek to uważam, że kompozytorzy żyjący lub posiadających spadkobierców nie mogą należeć jeszcze do „zapomnianej muzyki polskiej”.

Czy sądzi Pan, że wygrana w Pańskim konkursie pomoże artyście w karierze?

To co może pomóc artyście w karierze to ciężka praca i łut szczęścia. Przygotowanie projektu, a następnie jego realizacja, to dopiero początek. Jeśli później artysta nie zadba o koncerty promocyjne, podczas których będzie grał również repertuar z płyty, nagranie przejdzie bez echa. Trzeba w promocję samego siebie włożyć wiele energii, pracy i pieniędzy nie mając

pewności, że coś się w zamian otrzyma. Nie tak łatwo jest zorganizować koncert, na dodatek z wysoką gażą. Uważam, że będąc na dorobku należy inwestować w siebie, a tym jest granie również darmowych koncertów. W krajach Europy Zachodniej czy USA jest czymś oczywistym, że gra się również za zwykłe „dziękuję”. W Polsce spotkałem się niestety wielokrotnie, i to ze strony debiutantów, z odmową grania koncertów bez gaży. A przecież nic tak dobrze nie promuje artysty jak jego obecność na salach koncertowych. Jeśli przy okazji muzyki może pochwalić się dorobkiem fonograficznym...

W ramach mojego wydawnictwa staramy się organizować koncerty, głównie by promować nagrania i artystów, którzy je zrealizowali. Niestety nie zawsze udaje się zgromadzić wystarczające środki by zapewnić salę, obsługę, reklamę i gażę dla artysty. Niektórym to nie odpowiada. Artysta więc musi sam zdecydować jak poprowadzi swoją karierę.

Co ciekawe, z dużo większym zrozumieniem realiów spotykam się u artystów dojrzałych, renomowanych, z ustaloną pozycją na rynku, a także zagranicznych. Może trzeba temu zaradzić wprowadzając obowiązkowe przysposobienie do biznesu – artysta jest przecież firmą jednoosobową – na uczelniach artystycznych stopnia średniego i wyższego. Zawód muzyka wymaga perspektywicznego myślenia z wieloletnim wyprzedzeniem. Doraźne działania raczej nic nie dają.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Hubert Rutkowski, Grand Prix III Konkursu na Projekt Nagraniowy „Zapomniana Muzyka polska” za projekt nagrania muzyki Juliana Fontany

Hubert Rutkowski urodził się 15 czerwca 1981 r. w Płońsku. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 8 lat. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie w klasie fortepianu Prof. Anny Jastrzębskiej-Quinn (2005). Obecnie jest studentem Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu w klasie mistrzowskiej Prof. Evgenija Koroliova. Uczestniczył w wielu prestiżowych kursach mistrzowskich m.in. w Dusznikach-Zdroju, Catanii (Włochy) i Weikersheim (Niemcy). Pracował pod kierunkiem m.in.: H. Czerny-Stefańskiej, A. Jasińskiego, J. Michelsa, V. Kozłowa, V. Makarova, T. Szabanowej, V. Gornostajewej, E. Comisa, I.-S. Romhild oraz Artemis Quartett.

W marcu 2005 r., jako jedyny reprezentant Polski, brał udział w warsztatach „The 10th International Hamamatsu Piano Academy”, gdzie miał okazję współpracować m.in.: H. Nakamura, P. Rattalino, P. Palecznym, M. Beroffem oraz A. Yardim.

Otrzymał nagrody i wyróżnienia na konkursach: 2. nagroda na XV Elise Meyer Wettbewerb/Hamburg (2006), medal wyróżnienia (półfinalista) na 52. Maria Canals International Piano Competition/ Barcelona (2006), 1. nagroda na IV Festiwalu Młodych Pianistów w Siedlcach (2000), nagroda specjalna na IV Festiwalu Młodych Pianistów w Siedlcach (2000), 1. nagroda na Ogólnopolskich Przesłuchaniach Uczniów Klas Fortepianu Szkół Muzycznych II st. w Warszawie (2000), 3. nagroda na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Wilnie/Litwa (1999), wyróżnienie (finalista) na IV Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Zabrze (1999), wyróżnienie na X Ogólnopolskim

Konkursie Pianistycznym w Koninie (1998), finalista VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Szafarni (1998), 3. nagroda na Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Prof. Ludwika Stefańskiego w Płocku (1994).

Jako solista występował z orkiestrą symfoniczną w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego, Filharmonii Narodowej w Warszawie oraz w Filharmonii im. F. Nowowiejskiego w Olsztynie, jak również na Litwie, we Włoszech i Niemczech. Jako student Hochschule für Musik und Theater regularnie koncertuje w Hamburgu i jego okolicach, zarówno jako solista jak i kameralista (m.in. Laeishalle Hamburg, Museum Ernst Barlachhaus, Hamburg Steinway Haus-Horowitz Saal, Technisches Universität Hamburg). Uczestniczył w Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym w Catanii/Włochy (lipiec-sierpień 2004), w ramach którego występował z Orchestra Sinfonica Giovanile Internazionale pod dyrekcją Tomasza Bugaja, jak również dał recitale solowe oraz kameralne na Sycylii. W 2004 r. wzięł udział w multimedialnym projekcie Katarzyny Koziry, prezentowanym m. in. w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie, Postmasters Gallery w Nowym Jorku, Kunsthaus w Grazu, Galleria Civica d'Arte Contemporanea w Trydencie oraz Kunstthalle w Wiedniu.

W uznaniu swoich osiągnięć, otrzymał Stypendium Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci oraz dwukrotnie Stypendium artystyczne Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2000, 2004). Obecnie jest stypendystą Budge Stiftung oraz Otto Stoterau Stiftung w Hamburgu.

Pod skrzydłami Mozarta

Magdalena Kožená
i
Simon Rattle



Dorota Staszewicz

Magdaleną Kožená i Simon Rattle
fot. Sheila Rock/DG

Kiedy wiosną 2003 r. młoda czeska mezzosopranistka i uznany brytyjski dyrygent rozpoczęli współpracę przy projekcie wystawienia opery *Idomeneo* Mozarta podczas festiwalu w Glyndebourne, nie przypuszczali chyba, że Wolfgang Amadeusz okaże się ich przeznaczeniem. Pod skrzydłami Mozarta rozwinął się nie tylko zawodowy związek tej pary. Oklaskiwani na całym świecie wokalistka i mistrz batuty porzucili swoje dotychczasowe związki i podjęli wyzwanie wspólnego życia, za które odpowiedzialnością powinni teraz chyba obarczyć ducha Mozarta... Jesienią do sklepów trafia ich pierwsza wspólna mozartowska płyta *Mozart Arias*, nagrana z pianistą Josem van Immerseelem i Orchestra of the Age of Enlightenment.

Magdalena Kožená przywykła już chyba do tego, że cień Mozarta ciągle jej towarzyszy, a śpiewanie jego utworów to jej „druga natura”. Jak sama mówi, chciałaby tylko aby Mozart żył dłużej, ponieważ wtedy napisałby może więcej arii na mezzosopran...

W 1995 r. Kožená zwyciężyła w konkursie mozartowskim w Salzburgu, rozpoczynając swój triumfalny pochód na najbardziej prestiżowe sceny świata. Podczas debiutu operowego w czeskim Teatrze im. Janaczka wykonała partię Dorabelli z *Così fan tutte* (po czesku!). Występując po raz pierwszy w nowojorskiej Metropolitan Opera, na Aix-en-Provence Festival czy też w Wiedniu wcielała się zawsze w bohaterki oper Mozarta i – odnosiła ogromne sukcesy. Zwyciężając w 2002 r. w plebiscycie czeskiego dziennika Lidove noviny, uznana przez jego czytelników za „osobowość roku” wyprzedziła wielu polityków, gwiazdy filmu i muzyki popularnej. Jej charakter tak opisuje Los Angeles Times: „Nie ma znaczenia jak wybuchowe i intensywne emocje zawiera tekst, ona promienie-

je słodkim opanowaniem i nigdy nie wydaje z siebie brzydkiego czy też pozbawionego delikatności dźwięku”.

A jak zaczęła się kariera czeskiego anioła? Kožená urodziła się w Brnie w 1973 r. Jej rodzice nie zajmowali się zawodowo muzyką, ale małą Magdę niezwykle ona fascynowała. Początkowo chciała zostać pianistką, niestety nieszczęśliwy wypadek i połamanie rąk przekreślił te plany. Studiowała śpiew oraz grę na fortepianie w konserwatorium w swoim rodzinnym mieście, a jej nauczycielami byli Neva Megová i Jirí Peša. W 1991 r. przeniósł się do college'u dramatycznego w Bratysławie, gdzie uczyła się pod okiem Evy Blahovej. Po wygranej w salzburskim konkursie wyjechała do Japonii i USA. W 1996 r. zadebiutowała w Teatrze im. L. Janaczka w Brnie. Po nagraniu płyty z ariami Bacha, jako pierwsza Czeszka w historii Deutsche Grammophon podpisała kontrakt z tą wytwórnią. Jej niezwykle bogata dyskografia oprócz ogromnych projektów, takich jak *Pasja wg św. Mateusza* Bacha z Gabrieli Players i Paulem McCreeshem czy *Giulio Cesare*

Haendla z Les Musiciens du Louvre i Markiem Minkowskim, zawiera m.in. kantaty Bacha nagrane z English Baroque Soloists pod Gardinerem, utwory religijne Haendla z Les Musiciens du Louvre pod Minkowskim oraz albumy z pieśniami i ariami czeskich i francuskich kompozytorów. W ubiegłym roku triumfy święciło jej *Lamento* z ariami i fragmentami kantat autorstwa członków rodziny Jana Sebastiana Bacha, z towarzyszeniem zespołu Musica Antiqua Köln. Teraz wraca do Mozarta, a w przyszłym roku w sklepach powinna pojawić się płyta z ariami Haendla, nagranymi przez nią wspólnie z Andrea Marconem i Venice Baroque Orchestra. Ciekawe, co na to Sir Simon Rattle?

Szef Berlińskich Filharmoników urodził się w Liverpoolu, w 1955 r. Studiował w londyńskiej Royal Academy of Music, a w wieku 19 lat zdobył pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie dyrygenckim im. Johna Playera, co pozwoliło mu zostać asystentem dyrygenta Bournemouth Symphony. W 1979 r. zadebiutował prowadząc Los Angeles Philharmonic Orchestra, a rok



Magdalena Kozena
fot. Sheila Rock/DG

później został dyrygentem Birmingham Symphony Orchestra i kierował nią przez 20 lat. Naprawdę dużo miejsca mogłoby zająć wyliczanie wszystkich orkiestr, które prowadził, scen na których występował, płyt które nagrał i nagród, którymi został wyróżniony. W 1985 r. zadebiutował jako dyrygent operowy, prowadząc *Wozzecka* w Los Angeles Opera. Na festiwalu w Glyndebourne, od którego trzy lata temu rozpoczęła się jego znajomość i współpraca z Magdaleną Kozeną, po raz pierwszy wystąpił w 1977 r. Dwadzieścia lat później jego seria programów telewizyjnych *Leaving Home* dla Channel 4 została wyróżniona prestiżową nagrodą BAFTA.

W 2002 r. Simon Rattle został dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Filharmoników Berlińskich. Uważa się za niezwykle szczęśliwego człowieka, który prowadzi najbardziej fantastyczny zespół na świecie, chociaż i tak za swój największy sukces poczytuje sobie fakt posiadania dwóch wspaniałych synów. Już pierwszym występem w Berlinie całkowicie podbił publiczność, która koncerty Rattle'a przyjmuje naprawdę entuzjastycznie. Wiosną tego roku ukazała się płyta z *I Koncertem fortepianowym* Brahmsa, nagrany przez Rattle'a z Krystianem Zimermanem i Filharmonikami Berlińskimi, a Sir Simon dyrygował *Pelleasem i Melizandą* Debussy'ego na festiwalu w Salzburgu. Przyszłe sezony rezerwuje już sobie na kontynuację cyklu *Pierścienia Nibelungów* Ryszarda Wagnera na Aix-en-Provence Festival (rozpoczęty w tym roku projekt ma zakończyć się za trzy lata). Czy pozwoli mu na to duch Mozarta? Zobaczymy... 🎧

Najlepsi z najlepszych Kochamy muzykę polską

z muzykami Kwartetu Wilanów rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Nie tak dawno obchodziliście 35. rocznicę istnienia Kwartetu, a dziś jesteśmy w przededniu jubileuszu 40. lecia istnienia zespołu. To powód do dumy, gdyż niewiele zespołów kameralnych może się poszczycić tak długą współpracą artystyczną. To także dobra okazja do wspomnień! Jak zatem powstał Kwartet Wilanów?

(TG) Wszystko zaczęło się od marek studenckich. Jeszcze w Liceum Muzycznym we Wrocławiu, prof. Adam Szmar, prowadzący zajęcia z kameralistyki, dostrzegł we mnie cechy „przywódcy”, które – wg niego – predestynowały mnie do roli primariusza i kazał mi założyć kwartet. Moja fascynacja muzykowaniem w kwartecie przeniosła się na studia. Zespół powstał na dru-

gim roku, z inicjatywy kolegów, którzy przenieśli się na studia z Wrocławia do Warszawy (chciałem mu nawet nadać nazwę „Kwartetu Wrocławskiego”). Zaczęliśmy od testowania doboru charakterów i profesjonalnych możliwości. I jak to bywa w życiu – po pierwszych dwóch próbach wykluczył się skrzypek (Andrzej Kowalski) mówiąc, że nie czuje się gorszy ode mnie i w związku z tym nie będzie grał drugich skrzypiec. Pozostali Eugeniusz Wiszniowski i Andrzej Kaczmarek. W tym czasie, w naszym akademiku na Górnośląskiej ćwiczył niejaki Paweł Łosakiewicz. Słyszając jego grę i szalone ewolucje na skrzypcach zaproponowałem mu, by usiadł z nami do kwartetu. No i usiadł! Jak widać, siedzimy już tak razem prawie

40 lat! Dalsze perturbacje, które należało przejść, to weryfikacja możliwości wykonawczych. Mieliśmy bardzo ambitne plany, z których najpierw wykluczył się Andrzej Kaczmarek (altowiolista). Stwierdził, że nie jest w stanie nam dorównać i lepiej będzie, jeśli znajdziemy kogoś innego. Tym kimś okazał się Renat Szuba, który stał się motorem organizacyjnym kwartetu. Następnym kolegą, z którym się pożegnaliśmy, był wiolonczelista Eugeniusz Wiszniowski. Ze względu na jego przywiązanie do Kwartetu nie było to zadanie proste, ale nie mogliśmy się z nim systematycznie spotykać, a to uniemożliwiałoby nam dobrą współpracę. Pomimo jego oporów i sprzeciwów rozstaliśmy się. Jego miejsce zajął Wojciech Walasek. On z

kolei namówił nas do zmiany altowiolisty. Tak do Kwartetu dołączył Artur Paciorkiewicz. Było to jakieś dwa miesiące przed konkursem im. J. Haydna w Wiedniu w 1971 r. W tym składzie praca szła do przodu bardzo intensywnie. W Wiedniu zdobyliśmy II nagrodę, dzięki wsparciu Piotra Perkowskiego i Witolda Lutosławskiego, którzy już wtedy opiekowali się nami. Były to dla nas dość dramatyczne chwile, ponieważ tuż przed ogłoszeniem wyników dostaliśmy wiadomość z biura konkursowego, że zajmujemy pierwsze miejsce. Nagrodą za zwycięstwo w konkursie było tournée po Australii, stawka była więc wysoka. Wygrał jednak kwartet z Austrii. Przeżyliśmy to tragicznie – jak nas czterech było, tak nam czterem kapąły z oczu łzy! Mieliśmy za to wspaniałe przyjęcie w Polsce, a najbardziej cieszył się z tego nasz protektor, Witold Lutosławski. W 1976 r. zaprosiliśmy do zespołu wiolonczelistę Mariana Wasiółkę, który był koncertmistrzem w Filharmonii Narodowej. Wyraził zgodę na okres próbną, jest z nami jednak do dziś! W tym czasie dołączył do nas także Ryszard Duż, altowiolista. Od marca 1977 r. skład zespołu się nie zmienia.

A skąd nazwa Kwartet Wilanów?

(TG) Jeszcze przed wspomnianym konkursem w Wiedniu, grający z nami Renat Szuba zaproponował rozpisanie między nami konkursu na nazwę zespołu. Było to na jednym z obozów kondycyjnych (organizowanych przez nas za własne pieniądze) w Zakopanem. Padaly różne propozycje, wśród nich jedna nadzwyczaj nas zadowolająca, podsunęta przez Szubę – Kwartet Wilanowski. Renat wytłumaczył nam bardzo prosto, jakie korzyści możemy mieć z tego jako zespół: jest piękny pałac, rezydencja Jana III Sobieskiego, historycznie niesłychanie ważna dla Polski i Polaków, artystycznie na najwyższym poziomie architektonicznym. Muzyki jednak tam w tym czasie nie było – był to rok 1968. W związku z tym udaliśmy się do prof. Lorenza, ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego. Zaprotegowani przez Piotra Perkowskiego



Kwartet Wilanów - od prawej Tadeusz Gadzina, Paweł Łosakiewicz, Marian Wasiółka, Ryszard Duż

Kwartet Wilanów – Tadeusz Gadzina (TG), I skrzypce; Paweł Łosakiewicz (PŁ), II skrzypce; Ryszard Duż (RD), altówka; Marian Wasiółka (MW), wiolonczela – to jeden z najlepszych kwartetów w Europie i niekwestionowany numer 1 w Polsce. Mają za sobą szmat czasu artystycznej współpracy. Wkrótce będą obchodzili jubileusz 40. lecia (w niezmienionym składzie grają ze sobą od 1977 r.). Patrząc na historię kwartetów smyczkowych mogą śmiało być dumni z tak długiego okresu efektywnej współpracy i niezliczonej ilości sukcesów. W ich artystycznym dossier możemy wyczytać, że byli prawie na wszystkich kontynentach, grali w renomowanych salach, jak i w tych oddalonych od wielkich metropolii. Wszędzie publiczność jest zachwycona ich interpretacjami. Nigdy nie stornili od promocji polskiej muzyki. Szczególne miejsce w ich repertuarze zajmuje polska muzyka współczesna, wciąż ją promują na koncertach i nagraniach płytowych. Z wielkim zaciekawieniem i przyjemnością dają się namówić na rozmowę poświęconą swojej historii. Jak mawia prymariusz Kwartetu – Tadeusz Gadzina, Kwartet Wilanów to nałogowi kameraliści. Wielki wpływ na rozwój ich kariery miały zdobywane nagrody, ale chyba najważniejszym wydarzeniem było spotkanie z Witoldem Lutosławskim, który do dziś pozostaje dla nich niekwestionowanym autorytetem. Oprócz Lutosławskiego, są jeszcze Krzysztof Penderecki, Krzysztof Meyer, który zadedykował i pisał z myślą o Kwartecie Wilanów prawie wszystkie swoje kwartety (właśnie kończą się prace nad kolejnym nagraniem jego dzieł: kwartetów nr 10 i 11). Nie bez znaczenia dla muzyki jest postawa i osobowość każdego z artystów tworzących Kwartet Wilanów. Są to ludzie bardzo pracowici, skromni, o wysokiej kulturze bycia i wielkiej wrażliwości. Przy tym bezgranicznie oddani sprawom muzyki znakomici wykonawcy, pedagodzy. Do muzyki podchodzą z pasją i zaangażowaniem, choć czasami potrafią się oburzyć, gdy w recenzjach nie jeden krytyk wypisuje na ich temat – mówiąc delikatnie – brednie.

W tym miesiącu ukaże się ich najnowszy album płytowy zawierający utwory kameralne (duety, trio, kwartety) dwóch wybitnych kompozytorów polskich: Karola Kurpińskiego i Franciszka Lessla.

zostaliśmy przyjęci. Po krótkiej rozmowie prof. Lorenz powiedział: „W takim razie robimy oficjalny koncert” i oficjalnie nadał nazwę naszemu kwartetowi. Akt nadania nazwy przechowuję z pietysmem już 38 lat. Między innymi napisano tam, że prof. Lorenz ma nadzieję, że nazwa pomoże nam w karierze międzynarodowej, a w zamian my kiedyś pomożemy Pałacowi w Wilanowie. Taka jest historia formowania się zespołu.

Po Wiedniu były też inne konkursy...

(TG) Po konkursie w Wiedniu przyszedł konkurs Radia Bawarskiego w Monachium – do dziś uważany za najważniejszy. Na tym konkursie nie przyznano pierwszej nagrody, a my zdobyliśmy III miejsce. Wybraliśmy na impresaria pana Buchera, który w liście odpowiadającym na naszą ofertę napisał, że trzeba promować młodych artystów. Nasz repertuar był rozległy z dużą ilością pozycji. Zaczęły się nasze wyjazdy.

Z czasów tych rozlicznych międzynarodowych wyjazdów pochodzą bardzo pochlebne recenzje, gdzie szczególnie chwali się Wasze interpretacje. Gdzie tkwiła ich tajemnica?

(TG) Tekst partytury zacząłem traktować jako wzorzec nie do zmienienia, jako coś, czego my jako twórcy i odtwórcy musimy przestrzegać jak świętości. Na plan dalszy zeszyły sprawy dotyczące umiejętności czysto technicznych, jak np. gra na instrumencie. Trzeba było od początku nauczyć się trudnych do przestrzegania niuansów, zarówno w interpunkcji muzycznej, jak i artykulacji, szczególnie świadczących o naszym profesjonalnym podejściu do tekstu. W momencie, gdy utwór był gotowy i to tak, jak był napisany, czuliśmy się na poziomie Mozarta, Beethovena, odczuwaliśmy ogromną satysfakcję z tej „podróży w czasie” i z odtworzenia myśli kompozytora.

Oprócz tego nieodzowna jest też pasja współtworzenia utworu...

(PŁ) Myślę, że pasja jest niezbędna przy uprawianiu muzyki kameralnej, muzyki zespołowej. Ważne jest zaangażowanie, poświęcanie własnego czasu i energii. Nie wyobrażam sobie, by cztery osoby tworzące kwar-

tet nie odczuwały pasji do tego, co robią. Pasja musi być i ona jest w nas do dzisiaj, ponieważ robimy rzeczy, które w dzisiejszych czasach i w tych warunkach nie interesują zbyt wielu osób. Nagrywamy sporo muzyki polskiej, której dawniej byśmy pewnie nie nagrywali. Pasja musi być – dzięki niej trzymamy się tak długo.

Jak zatem rodzą się pomysły interpretacyjne, które przeciwieństwo stanowią o Waszej renomie?

(RD) Dobra interpretacja to przede wszystkim wierne odczytanie i zrozumienie intencji kompozytora. To podstawa jakiegokolwiek pracy nad utworem. Później dopiero dochodzi estetyka wykonania. Każdy z nas ma inny charakter i stąd podejście do interpretacji może się różnić, ale temu służą codzienne próby. Tam wszystko się krystalizuje, przetwarza. Tam powstają nasze wspólne idee – oby jak najmniej odbiegające od zamierzeń kompozytora.

(TG) Punktem wyjścia jest tekst partytury i tego nikt nie jest w stanie zmienić. Kto się z tym nie zgadza, powinien zmienić zawód. Naszym obowiązkiem jest służebna rola wobec wielkiej sztuki, reprezentowanej przez największych kompozytorów. Każdy z nich zawarł w swym tekście inne przesłanie – wystarczy porównać jakikolwiek *Kwartet Beethovena* i *Kwartet Amerykański Dworka*, czy *Kwartet Moniuszki*. Moniuszka w swoim dziele przekazuje w dźwiękach polską duszę, a opiera się przeciwieństwo na tych samych zasadach warsztatu kompozytorskiego, co Dworka czy Beethoven. Wychodząc z tekstu, odpowiednio ustawiając warsztat wykonawczy, musimy przekazać polski i romantyczny temperament tej muzyki. Trzeba też umieścić utwór w kontekście życia kompozytora. Naszym zadaniem jest wczucie się (po opracowaniu warsztatowym) w epokę, w której żył i tworzył dany kompozytor. Musimy też rozumieć filozofię życiową kompozytora. Często trudno mi zabrać się do pracy, jeśli nie mam źródeł na temat utworu, np. tego, w jakiej sytuacji życiowej powstało dzieło. W każdym z 80 kwartetów Haydna odbija się życie kompozytora! Ważne jest wysterowanie wyobraźni w tym właśnie kierunku.

Analizując programy Waszych koncertów i patrząc na dorobek płytowy łatwo zauważyć, że chętnie wykonujecie muzykę współczesną. Skąd ta miłość do muzyki nowej?

(PL) Lubię grać muzykę współczesną. Jest to jakby współtworzenie dzieła. Muzyka współczesna jest zapisana w naszej „literaturze kwartetowej” i podkreślona grubą kreską. Tych kwartetów mamy sporo. Nie boimy się ich grać. Już sam fakt naszego uczestnictwa w Warszawskiej Jesieni od 20 lat o czymś świadczy. Był okres, kiedy odczuwaliśmy nawet przesył tej muzyki. Bywają także utwory kontrowersyjne i wtedy musimy się długo do nich przyzwyczajać, by zrealizować zamówienie. Ale powtarzam: jest to wspaniała muzyka, do której czasem uciekam od muzyki klasycznej.

(TG) Nie ma nic piękniejszego niż uczestniczenie na bieżąco w tym, co się dzieje dziś w muzyce. Kompozytorzy współcześni piszą wspaniale, cudowne dzieła, które są odbiciem zdarzeń dnia codziennego, historii, która się tworzy przed naszymi oczyma. Musimy wykonać je tak, by wypadły przekonująco, by miały szansę pomyślnie przetrwać próbę czasu. Miłość do współczesnego dzieła często rodzi się we mnie stopniowo: biorę jakiś tekst, którego wcale nie muszę być entuzjastą (bo np. „nie czuję” frazy), staram się zgłębić nowy język, nauczyć się go. Nie używamy słownika, lecz czerpiemy z muzyki klasycznej i chyba dlatego tak nas cenią kompozytorzy na całym świecie, widząc nasz entuzjazm dla współczesnych dzieł. Ten entuzjazm tchniemy w dzieła, nie tworząc z nich oderwanej od przeszłości awangardy. Cała sonorystyka (pierwsze dzieła Pendereckiego, Lutosławskiego) tkwi w cudownych, wspaniałych kanonach piękna, które kompozytorzy przetwarzają na swój język muzyczny.

Koncertujecie także z innymi instrumentalistami, jak wtedy układacie swoją współpracę?

(RD) Współpracowaliśmy z całą plejadą wspaniałych muzyków. Te spotkania są dla nas bardzo ważne, gdyż zawsze wnoszą coś nowego do naszej sztuki wykonawczej. Zawsze się czegoś nowego uczymy, coś podpatrujemy. Takie spotkania mają miejsce zazwyczaj tuż przed koncertami i są raczej krótkie, ale bardzo emocjonalne. Zawsze bardzo je przeżywam.

(PL) W Niemczech graliśmy z pianistką Bellą Dawidowicz i skrzypkiem Dymitrijem Sitkowieckim. Występowaliśmy też z Zimermanem, Kremerem, Brunerem, Gotonim i z wieloma innymi artystami. Zawsze można się czegoś nowego od nich nauczyć i doznać nowych wrażeń. Gramy również z osobami młodymi, które staramy się w jakiś sposób wypromować. Dajemy młodym możliwość uczenia się od nas.

Jakie wydarzenie w Waszym życiu koncertowym uważacie za najważniejsze?

(TG) Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Myślę, że takowym mogą być koncerty w Filharmonii Berlińskiej w sali Karajana. Największe przeżycia miały miejsce w najważniejszych salach koncertowych – Barbican Hall, Lincoln Center. Ale również ważne są koncerty w małych miastach o wielkich tradycjach, gdzie z radością przychodzą na koncerty ludzie, którzy są chłonni, nastawieni na kontakt z żywą muzyką. Wtedy wyzwalają się w nas niewiarygodne siły. Ważne dla nas są też całe rodziny muzyczne, które przychodzą na koncerty, wręcz fanatycznie nas goszczące i o nas dbające. Z takim przyjęciem spotkał się np. w Niemczech, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych. Nie pozwalają nam spać w hotelach, tylko goszczą u siebie. Mamy wrażenie, że przekazaliśmy im coś najwartościowszego z naszej polskości,

naszego charakteru, co pozwoliło im zapalać taką sympatią do nas i odebrać Polskę inaczej.

W Waszym życiu ważne miejsce odgrywa kształcenie młodzieży...

(TG) Pedagogika to kwestia powołania. Nauczanie tylko za pieniądze jest bez sensu. Myślę, że jest wręcz szkodliwe. Działalność pedagogiczna to nasze powołanie – szcycimy się nim. Mamy z tego niewiarygodne korzyści, bo mało kto zdaje sobie sprawę z tego, ile sami się uczymy ucząc innych! To, że możemy kimś dobrze pokierować, pomóc mu, nakierować na prawidłowe odczuwanie dzieła, nauczyć taktyki przyswajania utworu, daje nam ogromną satysfakcję. Tych aspektów jest bardzo dużo. Bez pedagogiki nie wyobrażamy sobie własnego rozwoju artystycznego.

Patrząc na młode pokolenie muzyków, nietrudno zauważyć, że ich życie artystyczne nie jest tak aktywne i bogate, jak Wasze. Widać coś przeciwnego: mało koncertów, brak płyt... Skąd taki marazm u młodych adeptów muzycznego fachu?

(TG) Nowe pokolenie jest trochę inne, nastawione na komercję.

Chyba jednak nie. Nagrania i koncerty to dopiero będzie komercja!

(TG) Oni sobie nie zdają sprawy z tego, że to co robią teraz, może w przyszłości cudownie zaowocować. Jeśli młody muzyk ma nagrany płytę, ona mu „procentuje”.

Ale młodzi nie chcą nagrywać. Po odegraniu kilku koncertów rocznie są zmęczeni i narzekają na cały świat!

(TG) Wpływ pedagoga jest duży i dotyczy wszystkich dziedzin życia, ale młodych wychowują rodzice, ulica (nie w sensie „lotrzykowskim”), telewizja. Chcą mieć życie szybkie, łatwe i przyjemne. Widać u nich często totalny regres myślenia na dłuższą metę, może brak pasji. Młodzież nie zdaje sobie sprawy z tego, ile pracy trzeba włożyć w to, by osiągnąć sukces.

Co sprawiło Wam największą niespodziankę w trakcie obchodów 35. lecia istnienia Kwartetu? Czy było jakieś szczególne wydarzenie?

(TG) Mnie bardzo poruszyło odznaczenie – Medal „Zasłużony dla kultury polskiej”, który każdy z nas otrzymał. To brzmi dumnie i daje pewność, że rzeczywiście coś dobrego się w życiu zrobiło. 35 lat naszego Kwartetu to ewenement na skalę światową – rekord do dziś utrzymany to 40 lat Beethoven Quartet (do którego się właśnie zbliżamy), ale oni swój skład zmieniali. My w tym samym składzie gramy już 28 lat! Dużo radości dała nam nasza rodzima Akademia. Wspaniały koncert, wspaniałe słowo rektora, piękna wystawa, na której pokazane były nasze plakaty, dokumentacja naszych osiągnięć. To było także duże przeżycie. Dostajemy ze wsząd duży odzew uznania. Jest to bardzo mile.

Dziękuję za rozmowę.

współpraca: Monika Anna Gąsiorek

Thomas Quasthoff
 fot. Kasskara/DG

Pieśniarz naszych czasów

mówi bas-baryton Thomas Quasthoff

Z balkonu berlińskiego luksusowego apartamentu Thomasa Quasthoffa rozpościera się widok na przepiękny budynek Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Wystarczy jednak wyjść na zewnątrz, a widzi się młodych bezrobotnych spędzających beczynn timer czas na ulicy. Dzielnica Moabit w Berlinie to romantyczne miejsce zachęcającego do zadumy. To połączenie bogactwa i ubóstwa. Każdy dzień artysty jest konfrontacją cudownej i spełnionej kariery z nieudanym życiem. Jego recitale nie są więc stonecznymi idyllami, ale opowieściami o zawiedzionych nadziejach i codziennych okrucieństwach.

Od samego początku kariery jest Pan głęboko zafascynowany niemieckim romantyzmem. Co jest tak niesamowitego w tym nurcie?

Jestem szczególnie związany z Schubertem, Schumannem i Brahmem – o wiele bardziej niż z muzyką współczesną. Emocjonalna głębia, smutek i radość – te odcienie romantycznych emocji mogę sam znaleźć w moim sercu. Myślę, że są one bardzo aktualne: tragedię odrzucenia w miłości obecna w *Pięknej młynarce* czy *Miłości poety* wszyscy przecież kiedyś przeżyliśmy.

Romantyzm nie opisuje życia z perspektywy promiennych zwycięzców. Czy powiedziałby Pan, że to wydobywa sympatię dla przegranych?

Myślę, że wszyscy romantyczni kompozytorzy znali te uczucie i chcieli je uwiecznić w swoich kompozycjach. Spójrzmy na Brahmsa bezwarunkowo zakochanego w Klarze Schumann, porażkę pianistyczną Schumanna, czy zabożalego, chorego i nieakceptowanego

przez społeczeństwo Schuberta – przecieź to tragiczne postaci. Ci kompozytorzy po prostu pisali co dyktowało im serce. Kiedy śpiewam ich pieśni staram się wyobrazić co czuli. Tym postaciom współczujemy. Poza tym *Piękna młynarka* Schuberta jest całkowicie szczerą, nie jest dumną kobietą, która nie chce mieć nic do czynienia z mężczyzną.

W tych nagraniach, w wielu znanych pieśniach mamy dźwięki pozytywne. Dla przykładu w „opowieści z dawnych czasów” usłyszymy Liszta w „Die Loreley”. Jest w tym coś, co sam zrobiłby Pan, lub raczej wymazał z uciążliwej pamięci?

Zawsze czułem szczególny związek ze słowem, nawet dzisiaj. Niemiecka muzyka jest w centrum mojego zainteresowania. Kiedy bliżej się przyjrzymy tym tekstom, nie można się powstrzymać od poglądu, że niektórych z nich nie można śpiewać pięknie – kolor zadrości musi brzmieć strasznie, jak na przykład *Der Jäger z Pięknym młynarki*. Jest dla mnie ogromnym wyzwaniem poruszyć ludzi, przekazać im coś waż-

nego. Piękne śpiewanie samo w sobie jest nudne i myślę, że publiczność myśli tak samo. Najlepszym możliwym komplementem dla mnie jest całkowita cisza na zakończenie cyklu *Podróż zimowa*, kiedy nikt nie chce zakłócać tych wielkich emocji brawami.

Czy trudne było Panu odejść od romantycznych standardowych zwrotów do jego tragicznego źródła?

Nie, nigdy nie było to dla mnie problemem, byłem bowiem szczęściarzem i zacząłem od Schuberta kiedy byłem bardzo młody. W wieku szesnastu, siedemnastu lat naiwna młodość pasowała idealnie. Wówczas człowiek nie jest na tyle dojrzały, aby prawidłowo zinterpretować niektóre utwory. Dopiero po upływie pewnego czasu, nabraniu doświadczenia, wzrasta możliwość właściwej interpretacji. Ale czasem i to może być niebezpieczne, jeśli chce się powiedzieć za dużo.

Czy miał Pan jakieś przykłady, modele?

Jak wszyscy śpiewacy mojej generacji wyrosłem na nagraniach Dietricha

Brilliant Classic przedstawia serię GREAT COMPOSERS

BRILLIANT
CLASSICS

2CD
i DVD



"Great Composers" to esencja muzyki klasycznej.
To 12 tytułów poświęconych najznakomitszym
kompozytorom wszechczasów.

Wśród nich:
Mozart, Bach, Chopin,
Beethoven, Ravel i Vivaldi.

Na CD usłyszymy najsłynniejsze utwory, zaś DVD
zawiera film o życiu i twórczości tytułowego kompozytora.
Wszystko w ekskluzywnym opakowaniu.

Classic
RMF

PRZE
KROJ

Muzyka21
the best Polish classical music magazine

wp.pl

Fischer-Dieskau'a. Szybko jednak udało mi się od nich odciąć i pójść własną drogą. Dlatego też nigdy nie studiowałem pod jego kierunkiem.

Pieśni były zwykle formą muzykowania domowego. W dzisiejszych czasach ta tradycja zanikła i znamy je głównie z sal koncertowych. Czy to oznacza, że powinno się je wykonywać inaczej?

Sądzę, że trzeba włożyć dużo pracy we właściwą charakterystykę, narrację, personalizację i psychologiczną głębię. To wszystko sprawia, że słowa stają się zrozumiałe nawet jeśli się nie zna języka. Sam przekonałem się jak bardzo *Podróż zimowa* działa na ludzi na całym świecie. Tak samo jak wszystkie te aspekty ważna jest dla mnie relacja między śpiewakiem i pianistą. Śpiewak czuje się zaangażowany w śpiew, a akompaniator tylko w akompaniament. Zawsze powtarzam moim pianistom, że nawet starsza pani z naprzeciwka może być moim akompaniatorem, jeśli tylko będzie moim partnerem na scenie. Niestety ciągle można spotkać pianistów, którzy zadają sobie pytanie, będące tytułem wspomnień Geralda Moore'a: *Czy nie jestem zbyt głośny?* To ciągle jest częścią ich natury. Z tego powodu zacząłem ostatnio współpracować z solistami, takimi jak Daniel Barenboim czy Andrés Schiff.

Czy wykonywanie pieśni ma wpływ na pracę nad operami?

Oczywiście, że tak. Chociażby w roli Amfortasa w *Parsifalu*, którego śpiewałem na deskach Opery Wiedeńskiej. Dla mnie jest to niezwykle liryczna rola, która oryginalnie opiera się na niemieckiej pieśni artystycznej. Jeśli przyjrzeć się partyturze można być zaskoczonym jak niewiele fragmentów tak naprawdę utrzymanych jest w dynamice forte. Poza tym trzeba pracować nad przejrzystością tekstu śpiewanego tak samo w pieśniach, jak i w operze. I Wagner, i Ryszard Strauss chcieli, aby ludzie rozumieli to co się do nich śpiewa. Z drugiej strony – moje operowe doświadczenia miały duży wpływ na wykonywanie pieśni – każdą z nich chciałem zamienić w miniaturę sceniczną.

Jest Pan nie tylko jednym z najlepszych niemieckich śpiewaków, ale także stara się Pan mieć wpływ na to jak cały świat postrzega Pana kraj.

Tak, zależy mi na tym bardzo. Staram się to robić nie tylko przez moją pracę artystyczną. Dla mnie zaangażowanie jest ogromnie ważne. Regularnie daję koncerty charytatywne, śpiewałem też na koncercie na rzecz chorych na AIDS w Berlinie. Myślę, że kiedy odnosi się sukces należy dać coś od siebie społeczeństwu. Staram się pomagać jak tylko mogę.

Czy ta „służba społeczeństwu” pomaga Panu w zrozumieniu muzyki religijnej Bacha?

Oczywiście. Nie da się zignorować osiągnięć takich artystów jak Nikolaus

Harnoncourt czy John Eliot Gardiner. Dla mnie jednak w muzyce Bacha nie najważniejsze jest instrumentarium, ale przekaz jaki ze sobą niesie. Ważne jest nie to w jaki sposób obój wykona swoją partię, ale to, że na przykład kantata *Ich habe genug* poruszy nasze serca. To wciąż może się zdarzyć czy będzie ona wykonywana na instrumentach z epoki czy współczesnych. Te opinie zdaje się podzielać moja publiczność i krytycy, czego najlepszym dowodem może być trzecia nagroda Grammy, która jest dla mnie najcenniejszą ze wszystkich.

Na jednej z płyt można Pana usłyszeć śpiewającego jazz. Czy jest to miła odmiana od przejmującego, romantycznego smutku?

Nie. Po pierwsze nie cała muzyka romantyczna jest smutna – znalazłem wiele radosnych fragmentów chociażby w pieśni *Die Forelle* Schuberta. Po drugie, jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że mogę nagrywać co tylko mnie bawi, raduje. Lubię improwizować i po prostu Kocham jazz. George Gershwin i Duke Ellington pisali fantastyczną muzykę, która doskonale nadaje się do sal koncertowych. 🎷

rozmawiał: Jörg Königsdorf
© DG 2006

tłumaczenie: Magdalena Todynek

70 lat Maestro Dutoit

Kazik Jedrzejczak

Enigmatyczny, o arystokratycznych manierach, unikający rozgłosu i medialnych wywiadów, często nazywany muzycznym „enfant terrible”, dyrygent-legenda, Charles Dutoit w październiku br. obchodzi 70. urodziny. Data ta z pewnością nie spowolni energicznego Maestro, który z dumą podaje, że odwiedził ponad 175 krajów na różnych kontynentach. Posiada w dorobku ponad 180 nagrań, w tym ponad 85 nagrań z Montrealską Orkiestrą Symfoniczną. Jego płyty, w szerokim repertuarze od Pergolesiego do Piazzolli, zdobyły ponad 40 prestiżowych międzynarodowych nagród. W swojej karierze dyrygował większością orkiestr w USA, między innymi w Bostonie, Nowym Jorku, Chicago, San Francisco, Pittsburgu, Filadelfii i Cleveland. Występuje regularnie z wielkimi orkiestrami europejskimi, np. berliński filharmonicy, Royal Concertgebouw Orchestra w Amsterdamie oraz z orkiestrami w Londynie.

Dla niewielkiego kręgu przyjaciół Dutoit jest po prostu „Charliem”, reszta tytułuje go oficjalnie „Maestro Dutoit”. Niewiele wiadomo o jego życiu prywatnym, poza tym, że był żonaty i rozwiedziony trzy razy, w tym ze znaną argentyńską pianistką Martą Argerich oraz wybitną specjalistką z ekonomii Marie-Josée Drouin.

Charles Dutoit urodził się 7 października 1936 r. w szwajcarskiej Lozannie. Według francuskiej biografii dyrygenta zatytułowanej: *Charles Dutoit: le grand maître de l'orchestre*, autorstwa Georges Nichelona, już jako dziecko wykazywał niezwykle zdolności muzyczne, śpiewał w chórze dziecięcym, w wieku sześciu lat nauczył się czytania nut, a mając 11 lat zaczął grać na trąbce, potem skrzypcach i pianinie. W latach szkolnych zaprzyjaźnił się z innym muzycznym cudownym dzieckiem, swoim idolem, Roberto Benzi.

Studiował w Konserwatorium Muzycznym w Lozannie pod kierunkiem znanego muzyka Charlesa Muncha. Obok muzyki, jego pasją były nauki ścisłe i jednocześnie z dyplomem szkoły muzycznej, ukończył studia na wydziale matematycznym. Również studiował języki obce, historię sztuki, teorię muzyki i kompozycji

oraz dyrygenturę. W tej ostatniej z dziecin, jego mentorem został Ernest Ansermet, kierownik muzyczny znakomitego zespołu L'Orchestre de la Suisse Romande, który pozwalał mu brać udział w próbach orkiestrowych. Od niego nauczył się francuskiego stylu prowadzenia orkiestry, gdzie nawet duży zespół muzyczny brzmi kameralnie, zaś instrumenty dęte są bardzo wyciszone.

Punktem zwrotnym w karierze dyrygentkiej było zaproszenie przez Herberta von Karajana do dyrygowania orkiestrą Staatsoper w Wiedniu premierą baletu *Trójkątny kapelusz* Manuela de Falli. Miał wtedy 22 lata. Od 1958 r. dyrygował gościnnie Orkiestrą de la Suisse Romande i Orkiestrą Kameralną w Lozannie. Przez 11 lat prowadził orkiestry symfoniczne w Brnie oraz Goeteborgu. Od 1991 do 2001 r. pełnił rolę dyrektora muzycznego Orchestre National de France, zaś od 1996 r. został mianowany głównym dyrygentem japońskiej orkiestry NHK w Tokio. Najbardziej znaczącym momentem w życiu Dutoit był jego kontrakt z orkiestrą symfoniczną w Montrealu.

L'Orchestre Symphonique de Montreal założono w

1934 r. Poprzednio zespołem kierowali i dyrygowali wielcy muzycy, między innymi Charles Munsch, Bruno Walter, Igor Strawiński, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Otto Klemperer, Zubin Mehta. W 1977 r. Dutoit przejął kierownictwo muzyczne Montreal Symphony Orchestra. Przez 25 lat pracy z orkiestrą w Montrealu stworzył doskonały zespół o dużej finezji i osobowości. Wykreował specyficzne, łatwo rozpoznawalne brzmienie o francuskim stylu i wyrównanym dźwięku. Pod jego kierownictwem montrealaska orkiestra dokonała licznych nagrań, sprzedanych w ilości ponad 4 milionów płyt, z których najbardziej znane są z utworami francuskich i rosyjskich kompozytorów XX w. Dzięki jego kierownictwu orkiestra montrealaska odbywała liczne tournée artystyczne, występując w znanych salach koncertowych na pięciu kontynentach. Od 1982 r. poza jednym sezonem, była regularnym gościem w nowojorskiej Carnegie Hall. Separatystyczny rząd Quebecu był silnym sponsorem orkiestry i jego dyrygenta, w ten sposób promując kulturę francuską. Według kanadyjskiego dziennika *The Globe and Mail*, honorarium Dutoit jako dyrektora muzycznego orkiestry w Montrealu w 1998 r. wynosiło milion dolarów kanadyjskich. Regularne koncerty montrealskich symfoników odbywa-



Charles Dutoit
fot. Decca/Phil Sayer

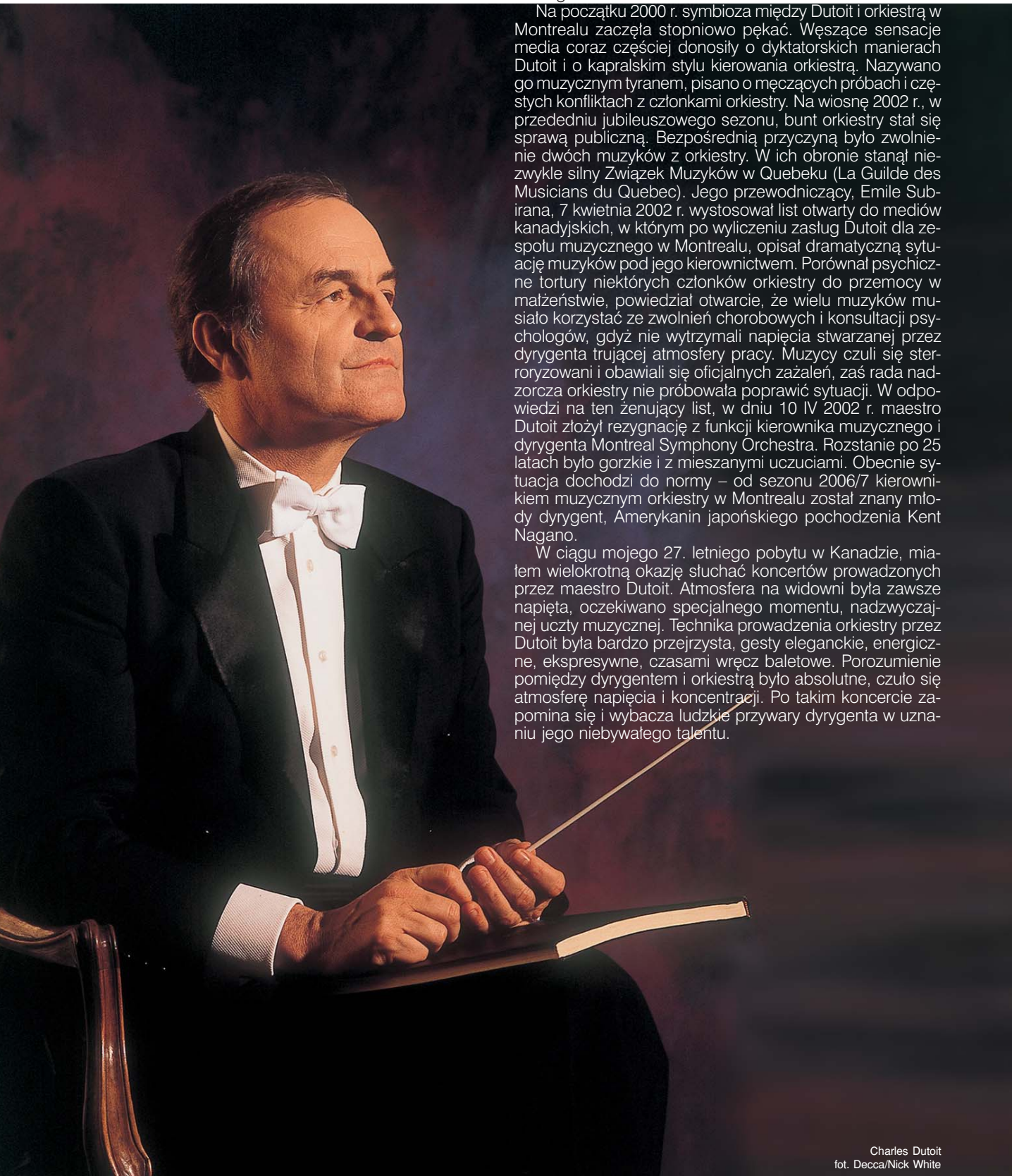
ty się w Salle Wilfried Pelletier, sali koncertowej będącej częścią kompleksu artystycznego Place des Arts. Od 1979 r., w lipcu i w sierpniu każdego roku, orkiestra montrealaska dawała także letnie koncerty w malowniczej miejscowości Joliette, oddalonej od Montrealu o 45 minut jazdy samochodem. Letnie koncerty montrealaskich symfoników rozrosły się do wymiarów międzynarodowych na kształt Tanglewood, letniej rezydencji bostońskiej orkiestry i otrzymały nazwę International Festival de Lanaudiere.

W 1999 r. w ogromnym amfiteatrze (2000 miejsc siedzą-

cych pod zadaszeniem i 8000 miejsc na otaczającym trawniku) na Festiwalu de Lanaudiere melomani mogli usłyszeć Ewę Podleś. Artystka wystąpiła jedyny raz pod batutą mistrza Charlesa Dutoit z towarzyszeniem montrealaskiej orkiestry z ariami z *Orfeusza i Eurydyki* Glucka oraz w utworze Berlioz *Śmierć Kleopatry*. Na zakończenie koncertu, dla entuzjastycznej publiczności, Podleś brawurowo wykonała arię Izabeli *Cruda sorte z Włoski w Algierze*. Niestety, pani Ewa niezbyt miło wspomina współpracę ze znanym maestro i mimo moich nacisków, unikała ujawnienia szczegółów konfliktu.

Na początku 2000 r. symbioza między Dutoit i orkiestrą w Montrealu zaczęła stopniowo pękać. Węszące sensacje media coraz częściej donosiły o dyktatorskich manierach Dutoit i o kaprałskim stylu kierowania orkiestrą. Nazywano go muzycznym tyranem, pisano o męczących próbach i częstych konfliktach z członkami orkiestry. Na wiosnę 2002 r., w przededniu jubileuszowego sezonu, bunt orkiestry stał się sprawą publiczną. Bezpośrednią przyczyną było zwolnienie dwóch muzyków z orkiestry. W ich obronie stanął niezwykle silny Związek Muzyków w Quebecu (La Guilde des Musicians du Quebec). Jego przewodniczący, Emile Subirana, 7 kwietnia 2002 r. wystosował list otwarty do mediów kanadyjskich, w którym po wylczeniu zasług Dutoit dla zespołu muzycznego w Montrealu, opisał dramatyczną sytuację muzyków pod jego kierownictwem. Porównał psychiczne tortury niektórych członków orkiestry do przemocy w małżeństwie, powiedział otwarcie, że wielu muzyków musiało korzystać ze zwolnień chorobowych i konsultacji psychologów, gdyż nie wytrzymali napięcia stwarzanej przez dyrygenta trującej atmosfery pracy. Muzycy czuli się sterroryzowani i obawiali się oficjalnych zażaleń, zaś rada nadzorcza orkiestry nie próbowała poprawić sytuacji. W odpowiedzi na ten żenujący list, w dniu 10 IV 2002 r. maestro Dutoit złożył rezygnację z funkcji kierownika muzycznego i dyrygenta Montreal Symphony Orchestra. Rozstanie po 25 latach było gorzkie i z mieszanymi uczuciami. Obecnie sytuacja dochodzi do normy – od sezonu 2006/7 kierownikiem muzycznym orkiestry w Montrealu został znany młody dyrygent, Amerykanin japońskiego pochodzenia Kent Nagano.

W ciągu mojego 27. letniego pobytu w Kanadzie, miałem wielokrotną okazję słuchać koncertów prowadzonych przez maestro Dutoit. Atmosfera na widowni była zawsze napięta, oczekiwano specjalnego momentu, nadzwyczajnej uczy muzycznej. Technika prowadzenia orkiestry przez Dutoit była bardzo przejrzysta, gesty eleganckie, energiczne, ekspresywne, czasami wręcz baletowe. Porozumienie pomiędzy dyrygentem i orkiestrą było absolutne, czuło się atmosferę napięcia i koncentracji. Po takim koncercie zapomina się i wybacza ludzkie przywary dyrygenta w uznaniu jego niebywałego talentu.



Charles Dutoit
 fot. Decca/Nick White

Saga rodu Reszków (1)

Józefina

Adam Czopek

Wponad czterystuletniej historii opery kilka razy odnotowano przypadki śpiewających rodzin. Najpierw przez kilkadziesiąt lat muzyczny świat podziwiał wywodzący się z Hiszpanii ród Garcia, w którym ojciec Manuel Garcia, znany tenor (Rossini z myślą o nim skomponował *Il barbiere di Siviglia*) był zarazem nauczycielem i impresariem własnych dzieci. Jego dwie córki: Maria Garcia-Malibran i Paulina Garcia-Viardot (mezzosopran) i brat Patryk (bas) odnosili głośnie sukcesy na scenach Paryża, Mediolanu, Londynu, Wenecji, Brukseli i Nowego Jorku. Mniej więcej w tym samym czasie występowały też siostry Giudita i Giulia Grischi, obie były wysokim altami. Dla nich właśnie Bellini napisał operę *I Capuletti e i Montecchi*, Giulia śpiewała też paryską premierę *I Puritani*. Ich kariery przypadły na pierwszą połowę XIX w., czyli okres największego rozkwitu opery jako gatunku sztuki i jej największej popularności. Przełom XIX i XX w. należał z pewnością do czterech braci Pirogow: Aleksieja, Giorgija, Michaiła i Aleksandra, wszyscy śpiewali basem i znani byli nie tylko w Rosji, ale i Europie. Ich dziadek Iwan miał tak potężny głos, że nazywano go: „dzwo-nem Iwana Wielkiego”.

W międzyczasie, czyli II połowa XIX i początek XX w., należała bez wątpienia do polskiego rodzeństwa Reszków: Józefina – sopran, Jana – tenora i Edwarda – basa. Ich piękne głosy, wdzięk i ogromna kultura osobista sprawiły, że głośno było o ich sukcesach nie tylko w teatrach operowych Paryża, Londynu, Madrytu, Wenecji, Mediolanu czy Nowego Jorku, ale również arystokratycznych salonach miast, gdzie Reszkowie występowali. Jan i Edward byli bożyszczami publiczności, która owacyjnie przyjmowała każdy ich występ. O ich przyjaźń zabiegali nie tylko znani artyści, politycy, ale również arystokratyczne i monarsze rody. Zachwycała się nimi królowa Wiktoria, król Edward VII i car Aleksander. Do grona ich wielbicieli zaliczał się znany kompozytor Jules Massenet, wielkie śpiewaczki: Nellie Melba i Adeline Patti oraz znany pisarz Bernard Shaw. Ich karierze dzielnie sekundowała inna znana polska śpiewaczka, Marcelina Sembrich-Kochańska, z którą Jan spotkał się na scenie MET w Nowym Jorku w *Romeo i Julii* Gounoda.

Reszkowie pochodzą z Saksonii i przywędrowali do Warszawy w okresie panowania Augusta Mocnego. Rodzina śpiewającego rodzeństwa od samego początku należała do zamożniejszego grona warszawskiego mieszczaństwa. Byli właścicielami kilku kamienic na Krakowskim Przedmieściu, oraz eleganckiego Hotelu Saskiego na ulicy Koziej, gdzie często zatrzymywali się znani artyści zjeżdżający do Warszawy na gościnne występy. Tradycją rodzinną było nadawanie najstarszemu synowi imienia Jan. Pradziadek śpiewaków nosił imiona Jan Wilhelm, dziadek Jan Bogumił, ojciec Jan. Dlatego najstarszy, najwybitniejszy i najbardziej znany ze śpiewającego grona zgodnie z tradycją otrzymał imiona Jan Mieczysław. Jego jedyny syn również Jan – poległ na francuskim froncie w 1918 r. pod Clermont, kończąc linię męskich potomków rodu Reszków. Rodzice: matka Emilia z Ufniarskich i ojciec Jan, sędzia pokoju, kochali śpiew i byli znanymi w stolicy przyjaciółmi artystów i prowadzili cieszący się dużym uznaniem salon artystyczny. Jak to się wtedy określało, przyjmowali w każdy piątek wieczorem, a ich gośćmi bywali znani warszawscy artyści. Tak więc cała piątka potomstwa, bo oprócz Jana, Edwarda i Józefiny, byli jeszcze najstarsza Emilia oraz najmłodszy Wiktor (obdarzony ponoć przez naturę pięknie brzmiącym barytonem), dorastała otoczona atmosferą muzyki i szacunku dla sztuki, co z pewnością zaważyło na ich drodze życiowej.

Józefina przyszła na świat 4 VI 1855 r. w Warszawie i była najmłodszą ze śpiewającej trójki. Jej kariera związana była ze scenami Paryża, Wenecji, Mediolanu, Londynu, Lizbony i Warszawy. Mimo, że najmłodsza, stała się niejako



Józefina jako Sita w Operze Paryskiej z archiwum autora



Józefina Reszke
portret: Eduardo Vianin
z archiwum autora

motorem sprawczym początku karier obu braci. Pierwsze lekcje śpiewu pobierała u swojej matki, obdarzonej silnym mezzosopranem i często występującej na warszawskich koncertach dobroczynnych. Później przez rok uczyła się w Konserwatorium Petersburskim u Hariette Nissen-Salomon. Pierwszy występ publiczny młodziutkiej Józefiny odbył się w VIII 1871 r. w Krynicy, towarzyszył jej wtedy brat Jan stawiający, podobnie jak siostra, pierwsze kroki do śpiewaczej kariery. W tym samym koncercie występowała również legendarna aktorka Helena Modrze-

jewska, a zawarta wtedy znajomości przekształciła się z czasem w serdeczną przyjaźń.

Kilka tygodni po tym występie Józefina wyjeżdża na dalsze studia do Włoch. Musiała być bardzo zdolna i dysponować pięknym głosem skoro już 1 VIII 1872 r. debiutowała (mając siedemnaście lat) partią Małgorzaty w *Fauście* Gounoda, na scenie weneckiego Teatro Malibran (niektóre źródła jako datę debiutu podają rok 1874) Debiut musiał być na tyle udany, że zaproponowano młodej śpiewaczce engagement w tym teatrze. Została,

wzbogacając swój repertuar o kolejne partie: Aniny w *Lunatyczoce*, Belliniego, tytułowej Dinorah i Izabeli w *Robercie Diable* Meyerbeera. Krytycy twierdzili, że „umiała wszystko, co śpiewaczka może umieć” i chociaż była w zasadzie sopranem dramatycznym to mogła z pełnym powodzeniem sięgać po lżejsze partie. „Głos Reszkówny o kolorycie mezzosopranowym i skali w całej rozciągłości przedziwnie wyrównany, dźwięczny, donośny i silny...” – napisał Aleksander Poliński.

Kolejnym etapem jej kariery był wenecki Teatro La Fenice, gdzie spotkała się z bratem Janem, który debiutował tutaj barytonową partią króla Alfonsa w *Faworycie* Donizettiego. Razem zaśpiewali w sierpniu 1874 r. Teatro Malibran w *Fauście*, ona była Małgorzată, Jan śpiewał partię Walentego. Na scenie La Fenice usłyszał Józefinę dyrektor M. Halenzier i od razu zaangażował ją do paryskiej Grand Opera, gdzie zadebiutowała 22 czerwca 1875 r., jako Ofelia w *Hamlecie* Ambroise Thomasa. Rok później wprowadziła na scenę drugiego brata Edwarda. 22 czerwca 1876 r. wystawiono w Paryżu w Théâtre Italien *Aidę* pod batutą samego Giuseppe Verdiego. W obsadzie, Teresa Stolz oraz debiutujący w Paryżu i w ogóle na scenie, Edward Reszke, który dzięki pozycji siostry i jej protekcji otrzymał (po przesłuchaniu u Leona Escudiera) możliwość zaśpiewania swojej pierwszej w życiu partii.

Właśnie Paryż stał się miejscem spotkania całej śpiewającej trójki. Panowie, co prawda, jeszcze przez rok nie śpiewają, ale dzięki kulturze i osobistemu urokowi stają się duszami towarzystwa paryskich salonów. Przez cztery paryskie sezony Józefina nadal zdobywała sławę pieniądze i pozycję. 22 kwietnia 1877 r. zaśpiewała z pełnym sukcesem, trudną i niezwykle forsonną, partię Sity w głośnej prapremierze *Króla Lahory* Masseneta. Kolejne jej kreacje: Małgorzaty w *Fauście*, Racheli w *Żydówce* Halevy'ego, Walentyny w *Hugenotach* oraz Alicji i Izabeli w *Robercie Diable* Meyerbeera budzą powszechny entuzjazm i pozwalają jej uzyskać status i gażę gwiazdy zespołu Opery Paryskiej. Właśnie wysokość gaży stała się przyczyną rozstania z paryską sceną. Dyrektor teatru nie chciał się zgodzić na stawiane przez gwiazdę warunki: „nie mogę śpiewać za 5 tysięcy franków, jeżeli dołożę pan jeszcze 3 tysiące zostanie” napisała w liście do dyrektora. Ten jednak nie ugiął się i w 1879 r. Józefina porzuca Paryż przenosząc się do Madrytu gdzie zaferowano jej trzykrotnie wyższą gażę. Właśnie na madryckie lata (1879-1883) przypada rozkwit kariery Józefiny. Propozycje występów scenicznych i udziału w koncertach sypały się niczym z rogu obfitości. Londyn podziwiał ją jako tytułową *Aidę*. W Madrycie powtarza swoje paryskie partie i dokłada do repertuaru Selikę w *Afrykance* Meyerbeera oraz Donnę Elwirę w *Don Giovannim* Mozarta. 9 listopada 1879 r. Jan i

Józefina spotykają się na scenie Teatr Real w *Robercie Diabie*. On śpiewa partię tytułowego bohatera, Józefina partię Alicji. Lizbona jest miejscem, gdzie odnosi sukcesy jako Walentyna i Rachela, ich świadkami są bracia Jan oraz Edward i najmłodszy Wiktor. Po występach całe rodzeństwo zostało zaproszone do pałacu królewskiego, gdzie śpiewacy otrzymali wysokie odznaczenia. W lutym 1879 r. wspólnie z Edwardem debiutuje w La Scali we włoskiej premierze *Króla Lahory* Masseneta. Kilka miesięcy później Józefina wystąpi jeszcze jako tytułowa Aida i Małgorzata.

Wydawałoby się, że robiąc międzynarodową karierę zapomni o zniewolonej zaborami Polsce. Na szczęście nic takiego się nie stało. Pierwszy raz zjawiała się w Warszawie w 1878 r., rok później przyjechała ponownie. Podziwiano wówczas jej kreację Halki i Aidy. Szybko też okrzyknięto ją jedną z najlepszych wykonawczyń partii Halki. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne przyznało jej za tę kreację specjalny dyplom honorowy. 7 maja 1883 r. wystąpiła w swojej koronnej partii Małgorzaty w *Fauście* w Operze Warszawskiej. Zaśpiewała siedem przedstawień przeznaczając swoją gażę na cele dobroczynne. „Po ostatnim przedstawieniu panowie z wyższych sfer wypręgnęli konie z jej powozu na ulicy Trębackiej i pociągnęli powóz z gwiazdką do hotelu” – donosiło warszawskie Echo. Jeden z jej koncertów w 1878 r. tak rozgrzał publiczność, że przerodził się w patriotyczną manifestację zakończoną wspólnym odśpiewaniem zakazanego przez zaborcę hymnu narodowego. Poza Warszawą podziwiano Józefinę w Poznaniu, gdzie ofiarowano jej diamentowy wieniec oraz Krakowie, gdzie zachwycony jej głosem Władysław Żeleński napisał: „Ten głos zbudzi zdumienie”.

W 1883 r. wróciła do Opery Paryskiej by wspólnie z Janem i Edwardem wziąć udział w paryskiej premierze *Herodiady* Masseneta. Sukces jaki wtedy odnieśli umocnił ich międzynarodową pozycję i sprawił, że przez kilka miesięcy głośno rozprawiano o fenomenie polskiego śpiewającego rodzeństwa.

W 1884 r. Józefina Reszke uległa urokowi i pozycji zakochanego w niej barona Leopolda Juliana Kronenberga i wyszła za niego za mąż. Od tego czasu przestała występować na scenie, biorąc jedynie udział w koncertach na cele dobroczynne. Plotka głosi, że baron, który wymógł ponoć na żonie zaprzestanie kontynuowania kariery scenicznej, ofiarował jej w zamian pałac, który stał w miejscu, gdzie dzisiaj stoi hotel Victoria. Matężństwo okazało się bardzo szczęśliwym związkiem. W 1889 r. przychodzi na świat córka Józefina, dwa lata później urodził się Leopold III i wtedy dochodzi do wielkiej tragedii. Kilka dni po porodzie, 22 lutego 1891 r., Józefina nagle umiera, ma zaledwie 36 lat. Przyczyną śmierci był „skrzep popołogowy”.

Wyjątkowo dziwne i tragiczne były losy jej dzieci! Józefina w 1916 r. wyszła za mąż za Jerzego Kowalewskiego, wyjątkowego lekkoducha. Związek szybko okazał się pomyłką i po kilkuletnim burzliwym pożyciu doprowadzono do separacji małżonków. Po II wojnie światowej uwięziono Józefinę w Fordonie za rzekome szpiegostwo, tak naprawdę była więźniem politycznym. Zwolniona z więzienia w 1956 r. żyła samotnie w Warszawie w ciężkich warunkach materialnych. Zmarła bezpotomnie w 1969 r. Pochowano ją na warszawskich Powązkach w rodzinnym grobowcu Kronenbergów.

Syn Leopold-Jan III (w rodzinie Kronenbergów wszyscy synowie otrzymywali na pierwsze imię Leopold; różniano ich po numerze i drugim imieniu) był właścicielem majątków na Kujawach i zapalonym miłośnikiem i hodowcą koni. Uchodził za człowieka wszechstronnie uzdolnionego, trochę pisał, komponował i rysował. Studia ukończył w Anglii i tam się ożenił.

Po kilkuletnim pobycie zagranicą wraca z żoną do Warszawy, gdzie przychodzi na świat ich dwoje dzieci: syn Leopold IV i córka Wanda. Tragedia rodziny rozpoczęła się już we wrześniu 1939 r. kiedy podczas bombardowania Warszawy ginie żona Leopolda. Los nie oszczędził też jego dzieci, które giną w 1944 r. podczas Powstania Warszawskiego. Leopold-Jan III po wojnie został w 1945 r. aresztowany i uwięziony we Włocławku. Kilka lat po zwolnieniu wyemigrował do Los Angeles. Pozostawił rodzinie kilkanaście wierszy pisanych w więzieniu i później w Stanach.

Baron Leopold Kronenberg, mąż Józefiny Reszke żył po śmierci ukocha-



Józefina podczas jednego z warszawskich koncertów z archiwum autora

nej żony jeszcze ponad 46 lat. Przez te wszystkie lata pozostał wdowcem stając się zrazem znanym mecenasem kultury i młodych artystów. Dzięki jego finansowemu wsparciu Mieczysława Cwiklińska mogła uczyć się śpiewu u Jana Reszke. Był współzałożycielem, otwartej w 1901 r., Filharmonii Narodowej w Warszawie. Zmarł w 1937 r., pochowany w rodzinnym grobowcu „u stóp ukochanej Józefiny”. 🎭

Wykaz partii Józefiny Reszke

Bellini *Lunaticzka* – Amina; Gounod *Faust* – Małgorzata; Halévy *Żydówka* – Rachela; Massenet *Król Lahory* – Sita, *Herodiada* – Salome; Meyerbeer *Robert Diabeł* – Alicja i Izabela, *Dinorah* – partia tytułowa, *Afykanka* – Selika, *Hugenoci* – Walentyna; Moniuszko *Halka* – partia tytułowa; Mozart *Don Giovanni* – Donna Elwira; Rossini *Wilhelm Tell* – Matylda; Thomas *Hamlet* – Ofelia; Verdi *Aida* – partia tytułowa.

Mój Spohr i Paganini

wywiad z Hilary Hahn

Podróże, koncerty, nagrania, ćwiczenia zajmują Hilary Hahn sporo czasu. Ale kiedy w końcu znajduje czas na odpoczynek (choć są to rzadkie chwile) stara się go jak najlepiej wykorzystać. Nowy, dokumentalny portret artystki dobrze przedstawia jej radość życia, ogromną niezależność, a także oddanie muzyce, którą wykonuje. Podczas wizyty w „alma mater” – Curtis Institute of Music w Filadelfii, czy wykonania koncertu Korngolda dla zachwyconej publiczności w Berlinie, bije od skrzypaczki entuzjazm, inteligencja, koncentracja oraz ekscytacja możliwościami jakie niesie ze sobą przyszłość.

Z dala od światła jupiterów Hilary Hahn jest poważną i skromną artystką, która biegnie do sali koncertowej z futerałem na plecach. Jej nowy album zawiera koncerty skrzypcowe wirtuozów – Ludwika Spohra i Nicolò Paganiniego – uznawane za najbardziej wymagające technicznie. Jednakże artystka nie skupia się na popisach, lecz na tym co jest głęboko ukryte pod ich powierzchnią.

W filmie widzimy jak podróżujesz od Hong Kongu do Londynu, z Berlina do Filadelfii. Czy to jest właściwy portret Twojego życia koncertowego?

Ekipa podróżowała ze mną przez dwa sezony. To wszystko co pokazane jest w filmie naprawdę się zdarzyło. Jest trudno pokazać wszystko o kimkolwiek w ciągu mniej niż dwóch godzin, ale sądzę, że jest to właściwy portret mojego życia w trasie. Każdy dokument jest wizją jego autora. Dlatego chciałam wiedzieć co postanowił wybrać i pokazać Benedict Mirow.

Widzimy jak grasz koncert Korngolda. Czy ten utwór ma dla Ciebie jakieś specjalne znaczenie?

Ten koncert nie jest dość często wykonywany, więc postanowiliśmy go pokazać w filmie. Chociaż gram dużo znanych utworów, mój repertuar zawiera takie, które z różnych powodów nie są wykonywane zbyt często: być może mają dziwną długość, albo kiedyś były za bardzo popularne, albo artysta, który wykonywał dane dzieło umarł i nikt inny nie zainteresował się dziełem. *Koncert Korngolda* ma bardzo bogatą partyturę, nie starzeje się kiedy słucha się go wielokrotnie. Mam więc nadzieję, że słuchacze będą zadowoleni z posiadania go w swojej płytotece.

Czy widzisz jakiegokolwiek paralele pomiędzy Twoim życiem koncertowym i tym z czasów Spohra i Paganiniego? Oni też przecież zabawiali publiczność w całej Europie.

Trasa koncertowa XXI w. i XIX w. jest

tak porównywalna, jak koncert zespołu rockowego z recitalem kwartetu smyczkowego na festiwalu. To jak porównanie jabłek z pomarańczami. To prawda, że materiał zamieszczony na płycie jest bardzo skrzypcowy – i specyficznie popisowy. Głównie z tego powodu ludzie koncentrują się na utworach Spohra i Paganiniego. Podstawą tej muzyki jest liryzm i jakość, a także ukazanie śpiewnej strony tego instrumentu. To jest ta strona muzyki, którą bardzo łatwo można zagubić lub ominąć. Staram się podchodzić do Paganiniego z melodycznego punktu widzenia – powiązać go w śpiewną perspektywę, zamiast stawiać pierwiastek techniczny na pierwszym miejscu. Stosuję wirtuozerię jako ozdobę lirycznej i śpiewnej treści. Innymi słowy – technika stanowi dla mnie drugorzędne znaczenie. Paganini pisał swoje utwory w kontekście operowej kultury, a Spohr skupił się bardziej na skrzypcowej adaptacji operowego stylu tamtych czasów. Obydwaj są jednak fascynującymi kompozytorami zorientowanymi operowo.

Zgodziłabyś się z tym, że Twój wizerunek nie należy do czysto gwiazdorskiego?

Gwiazdorstwo nie jest tym co uważam za ważne w muzyce, więc nie widzę powodu, aby w taki właśnie sposób wykonywać muzykę, którą prezentuję. Jednakże dbam o czystość techniczną, tak aby nikt ze słuchaczy nawet nie domyślił się jak trudny jest dany fragment. Ważne jest, aby technika była doskonała i nie obeszła-





Hilary Hahn
fot. Mathias Bothor/DG

niała zawartej w utworze treści. Ale nie mogę powiedzieć czy jest to właściwe czy nie, każdy może wykonywać muzykę jak chce – podejść do niej z innej perspektywy, najważniejszy jest przecież rezultat. W dzisiejszych czasach myślimy o Paganinim w czysto technicznym sensie, ale powoli odkrywa się jego frazowanie i muzykalność. Jego skrzypce nazywane były „Kanon”, ponieważ miały przepiękną barwę i brzmienie – tak jakby same śpiewały. A przecież one same nie grały. Spohr był znany ze swojej muzykalności i jestem pewna, że nie chciałby, aby jego technika stanowiła centrum trafnie określonego pojęcia „Gesang-szene”.

Paganini jest znany dzisiejszej publiczności. Jak sądzisz, dlaczego w wypadku Spohra tak się nie stało?

Możliwe jest, że długość utworów Spohra – ok. 20 minut nie jest wystarczająca na solistyczny koncert i za długa na połączenie z innymi utworami. Nie są one już zaliczane do standardowego repertuaru, ale ponieważ Spohr należy do ulubionych kompozytorów mojego nauczyciela Jaschy Brodskiego – poznałam je kiedy byłam bardzo młoda. Brodski urodził się w 1907 r. i te utwory były niezwykle popularne w tamtym czasie – grano je zarówno z towarzyszeniem fortepianu, jak i orkiestry. Być może dlatego, że grane były tak często, że ludzie nie mieli ochoty ich już słuchać, może ta generacja już wymarła, może układ i możliwości orkiestry się zmieniły, albo główny nurt po prostu zbladł. Niektórzy ludzie twierdzą, że te utwory brzmią niemodnie, ale ja sądzę, że brzmia staroświecko, kiedy nie włoży się w nie dramaturgii, akcji. Gdy pozwoli się im śpiewać, nowoczesność jest poza czasem.

Co zainspirowało Cię do połączenie tych dwóch utworów w jednym albumie?

Od zawsze chciałam nagrać utwory Spohra, ale ważne było dla mnie, aby poczekać aż znajdę właściwe dla nich towarzystwo. Właściwa kombinacja prezentuje się dobrze teraz. Grając obecnie utwory Paganiniego nikt nie mówi już o mnie jak o cudownym dziecku. Zrozumiałam, że nagranie koncertu Paganiniego jest dużym wyzwaniem, ale muszę go zaprezentować we właściwym kontekście, a ponieważ w obu utworach położony jest duży nacisk na śpiewność – było naturalne, że powinny się znaleźć razem na jednej płycie. Interesujący jest także fakt, że Spohr i Paganini znali się, i Spohr przez długi czas nie akceptował sposobu, w jaki Paganini komponował utwory skrzypcowe. Zastanawiałam się więc, czy byłby szczęśliwy wiedząc, że jego kompozycja znalazła się obok Paganiniego. Z drugiej strony może jest to szansa dla niego do całkowitego zaakceptowania siebie, a dla mnie droga do pokazania jego muzyki szerszej publiczności.

Powiedziałas, że jest to ściśle skrzypcowa płyta?

Rozumiałam przez to, że i Spohr, i Paganini są ukochani przez skrzypków, ale niekoniecznie przez inne osoby. Z przyjemnością widziałabym jego utwory grane nie tylko na szkolnych przesłuchaniach. Dlaczego młodzi ludzie uczący się kompozycji Spohra w szkole nie chcą przekazywać tego dalej, nie rozumiem. Paganiniego trzeba by pokazać z lirycznej strony – powinien być tak traktowany hzarówno przez wykonawców, jak i słuchaczy.

Czy są to utwory proste do zagrania?

Każdy z nich jest unikalny, jak wszystkie klasyczne kompozycje. Idealnie byłoby podejść do każdego utworu z nastawieniem, że „to jest niepowtarzalne, dlatego zamierzam pokazać wszystko co w nim znajduję kuszącego”. Zwykle wygrywanie nut nie ma sensu, ale jest bardzo łatwo złapać się w tę pułapkę, gdyż granie na skrzypkach wymaga myślenia o wielu rzeczach. Te kompozycje mogą rozproszyć uwagę wykonawcy, ponieważ musi on pokazać wszystko swobodnie, podczas gdy jego palce właściwie wiążą się w supel, starając się czyściej wygrać każdą nutę. Do tego musi się skoncentrować na pokazaniu samej muzyki. W kompozycji Spohra cały pierwszy fragment jest jak wydłużający się recytatyw, o prawie improwizacyjnym brzmieniu. Trzeba więc wyzwolić rytm i muzyczną elastyczność, aby wszystko ożyło. Nuty są nutami, ale kiedy połączy się je z rytmem i dynamiką – stają się fenomenalną muzyką.

Czy lubisz myśleć, że być może wykonujesz koncert Spohra w sposób w jaki on by to zrobił?

Nie. Ponieważ nie ma żadnych nagrań gry Spohra, nie mogłabym udawać, że wiem jak mógłby on cokolwiek zagrać. Wiem co słyszę i chciałabym przekazać moją wizję wykonawczą. Kiedy partytura posiada oznaczenia pochodzące od kompozytora, staram się realizować je w najpełniejszy sposób. Jednakże zarówno Paganini, jak i Spohr (który był niezwykle tajemniczy w swojej grze) zostawili niewiele oznaczeń. Są pewne tradycje wykonawstwa tych koncertów, i ja je szanuję. W zasadzie, jako wykonawca, chcę pokazać własną perspektywę muzyki, która była wykonywana wielokrotnie przede mną. Biorę więc odpowiedzialność zarówno za przeszłość jak i wizję tej muzyki. Mój nauczyciel wpajał mi jak ważne jest patrzeć w przeszłość. Aby się tego trzymać staram się grać muzykę w sposób w jaki sama chciałabym ją usłyszeć siedząc na widowni.

rozmawiała: **Amanta Holloway**
© DG 2006
tłumaczenie: **Magdalena Todynek**

Muzyka filmowa Dymitra Szostakowicza

Dorota Staszkiwicz



Dymitr Szostakowicz

„Kariera filmowa” Dymitra Szostakowicza rozpoczęła się jesienią 1923 r., kiedy podjął pracę jako taper w kinie „Swietłaja Lenta”. Te pierwsze doświadczenia z X Muzą były dla Dymitra niezbyt miłe. Nie dość, że posada była marnie płatna, to wiele godzin musiał spędzać w starych, kiepsko ogrzanych salach kinowych „Lenty”, a potem „Splendid Palace” i „Picadilly”. Vicor Seroff w swojej książce o Szostakowiczu opisywał jeden z tych przybytków w bardzo obrazowy sposób: „Teatryk był stary, odrapany i cuchnący. Świeżej farby ani szczotki nie widział od lat, ściany więc oblażyły, a brud zalegał w każdym kącie. Trzy razy dziennie wypełniał go nowy tłum, wnosząc na butach i płaszczach śnieg. Ludzie przeżuwaliby przyniesione do kina jedzenie, jabłka i pestki słonecznika, wypływając łupiny na podłogę. Zaduch bijący od stłoczonych ciał w wilgotnej odzieży w połączeniu z żarem dwóch piecyków sprawiał, że pod koniec seansu powietrze stało od gorąca. A kiedy otwierano drzwi, żeby wypuścić tłum i przewietrzyć salę przed następnym pokazem, wówczas zimne, mokre powietrze hulało po salce. Mitya siedział na dole, przed ekranem, plecy miał mokre od potu. Krótkowzrocznymi oczami w okularach w rogowej oprawie z uwagą śledził rozwój

akcji, bębniąc palcami po rozklekotanym pianinie”¹.

Gdyby mógł pracować w lepszych warunkach i za godziwą zapłatę, praca tapera w niemych kinie prawdopodobnie sprawiałaby nawet Szostakowiczowi przyjemność – mógł grać intuicyjnie, tak jak wskazywał mu obraz, a przecież fortepianową improwizację bardzo lubił. Praca do późnych godzin wieczornych uniemożliwiała mu jednak komponowanie i jak potem wspominał „paraliżowała jego twórczość”, a więc dopiero po rzuceniu pracy tapera mógł dalej pisać. Grywać w kinie przestał także dlatego, że naprawdę ciężko było mu pogodzić to zajęcie z równoczesnymi studiami. Na szczęście ścieżki X Muzy i Dymitra znowu miały się ze sobą zetknąć, a potem splątać na zawsze – już jako kompozytora muzyki filmowej.

Szostakowicz napisał muzykę do wielu filmów. Większość utworów zachowała się w rękopisach, część ukazała się drukiem, kilka zaginęło. Obrazy, do których muzykę tworzył, były naprawdę bardzo różne: od propagandowego *Wspaniałego obywatela* do kreskówki *Opowiadki głupiej matki myszy*. Wśród reżyserów przewijają się takie nazwiska, jak Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Lew Armsztam czy Michaił Cziaureli. Były to dzieła, które

weszły do historii światowego kina, ale też filmy, których jedyną funkcją miało być przekazanie widzowi i słuchaczowi propagandowych treści. Entuzjastą twórczości filmowej Szostakowicza był sam Stalin, który nakłaniał kompozytora do kontynuowania pisania muzyki tego rodzaju. Dlatego jak się później okazało, komponowanie muzyki filmowej było dla Szostakowicza błogosławieństwem, a jednocześnie przekleństwem. Z jednej strony twórczość użytkowa pomagała mu nieraz przetrwać, z drugiej – często trawiła jego wnętrze, ponieważ nie zawsze zgadzał się z treścią i przesłaniem sowieckich filmów.

Wróćmy jednak do szczęśliwych czasów, kiedy nie miał jeszcze takich dylematów. Gdy jego *I Symfonia* odniosła sukces, przyniosła mu stawę także wśród ludzi filmu. W 1929 r. Leonid Trauberg i Grigorij Kozincew poprosili Szostakowicza o skomponowanie muzyki do niemego filmu *Nowy Babilon* (wykonywała ją „na żywo” podczas seansów orkiestra symfoniczna, która od tej pory powoli, acz skutecznie wypierać będzie z kina niemego taperów). Był to początek wieloletniej współpracy i przyjaźni kompozytora z niewiele starszymi od niego reżyserami. Partytura *Nowego Babilonu* powstała w błyskawicznym tempie, w ciągu zaledwie dwóch miesięcy. Niestety, moskiewska komisja kolaudacyjna nie dopuściła filmu do rozpowszechniania, zarzucając mu niejasność ideową (a film opowiadał o sprzedawcy z tytułowego sklepu *Nowy Babilon* i żołnierzu, których tragiczna miłość rozkwitła w czasie Komuny Paryskiej). Szostakowicz przerobił partyturę, premiera filmu odbyła się w przewidzianym terminie, ale obraz nie odniósł sukcesu, co więcej – po kilku seansach muzykę Dymitra zastąpiono popularnymi utworami, które grywano także do innych niemych filmów. Partytura trafiła do szuflady i dopiero po śmierci kompozytora, w 1976 r. Gennadij Roźdiestwienski wykonał po raz pierwszy suitę opartą na muzyce do filmu *Nowy Babilon*.

Brak powodzenia pierwszego wspólnego przedsięwzięcia nie zniechęcił jednak przyjaciół i w kilkanaście miesięcy po premierze *Nowego Babilonu* Szostakowicz skomponował muzykę do *Jednej*, czyli pierwszego dźwiękowego filmu pary Kozincew – Trauberg. Wkrótce posypały się następne propozycje, m.in. od Siergieja Jutkiewicza, który wraz z Kozincewem i Traubergiem założył awangardową

Fabrykę Ekscentrycznego Aktora. W 1932 r. Szostakowicz napisał bardzo ciekawą muzykę do jego filmu *Złote góry*, w której wykorzystał instrumenty, których nie łączono z orkiestrą symfoniczną, takie jak gitara hawajska czy harmonijka ustna (niestety, rękopis partytury zaginął).

Kolejnym filmem Jutkiewicza, do którego Dymitr skomponował muzykę (w przerwach pisania swojej opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*), był poruszający problematykę robotniczą obraz wyreżyserowany wspólnie z Fryderykiem Ermlerem, *Turbina 50 000*. W tym właśnie filmie pojawiła się po raz pierwszy słynna *Piosenka na dzień dobry* ze słowami Borysa Kornilowa, którą później Szostakowicz wykorzystał ponownie w *Poemacie o Ojczyźnie* w 1947 r. i w muzyce do biograficznego filmu o słynnym przyrodniku Iwanie Miczurinie *Czarodziej sadów* (1949) w reżyserii Aleksandra Dowżenki. *Piosenka na dzień dobry* pojawiła się jeszcze w operetce *Moskiewskie Czeremuszki*, wystawionej po raz pierwszy w Moskwie w 1959 r. i sfilmowanej dwa lata później. W jednym ze swoich artykułów John Riley zauważył, że podobnie jak wyhodowanie pewnych odmian owoców przez sławnego Miczurina nie powiodło się, tak *Czeremuszki* Szostakowicza czekała ostatecznie porażka – początkowo popularna operetka nie utrzymała się zbyt długo w repertuarze teatrów. *Piosenka na dzień dobry*, którą wykorzystano też m.in. w propagandowym filmie z 1936 r. *Życie należy do nas* Jana Renoira i wyprodukowanym przez MGM musicalu *Thousands Cheer* George'a Sidneya, nie była oczywiście jedynym szlagierem, który narodził się w głowie Dymitra – wystarczy wspomnieć o słynnym *Romansie* z pochodzącego z 1955 r. filmu *The Gadfly*, opartego na powieści Ethel Lilian Voynich *Przerwana przyjaźń*.

Tymczasem lata mijają, a Szostakowicz powoli zaczął się wycofywać z pisania muzyki do filmów, chociaż w drugiej połowie lat 50. XX w. radzieckie kino stawało się coraz bardziej popularne na Zachodzie. Dymitr godził się jeszcze na współpracę ze swoimi najbliższymi przyjaciółmi, w tym oczywiście z Kozincem. Kozincew był reżyserem ostatniego obrazu, do którego Szostakowicz skomponował muzykę, czyli ogromnego przedsięwzięcia finansowego i artystycznego, jakim był *Król Lear*. Muzykę do tego filmu Dymitr tworzył w 1970 r. w uralskim mieście Kurgań, gdzie próbował wyleczyć chorobę rąk (w kwietniu tamtego roku zanotował m.in.: „Dziś minęło już pięćdziesiąt dni, jak leczę się u G. A. Ilizarowa... O wiele lepiej już chodzi, gram na fortepianie... Fizycznie stałem się znacznie silniejszy. Wielki doktor daje mi słowo, że wyjdę stąd całkowicie zdrowy, z silnymi rękami i nogami”). Niestety, drugi zawał serca ostatecznie przekreślił plany dalszego leczenia w Kurganiu. Ale *Król Lear* nie był jedynym wyrazem szekspirowskich fascynacji Szostakowicza i Kozincewa, po-



Acte
Préalable

Promujemy muzykę polską

- najlepsi artyści

- wybitne osiągnięcia

- pomagamy artystom

- profesjonalna promocja

- nagrywamy i wydajemy

muzykę poważną

- dofinansowujemy ciekawe

projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93

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

e-mail: actepre@wp.pl

www.acteprealable.com

Lider[®] polskiej fonografii • Mecenas 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.

przedził go *Hamlet* z 1964 r. Tytułowy *Hamlet* według Kozincewa był wykształconym w Wittenberdze humanistą, dokonującym wyboru politycznego i podejmującym walkę w siedzibie skostniałej władzy, pozostającej w układach z przeszłości. A nieśmiertelne pytanie „być czy nie być” w państwie, które dla

Szostakowicza i wielu jemu podobnych było więzieniem – to chyba najbardziej wstrząsający wymiar tego filmu... ☹

¹ V. I. Seroff: *Dmitri Shostakovich: The Life And Background Of A Soviet Composer*, Nowy Jork 1943, s. 124

FILHARMONIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO WE WROCŁAWIU

- ||: 100 koncertów w sezonie (symfoniczne, oratoryjne, kameralne, recitale...)
- ||: Festiwale, m.in.: Jazztopad, Noworoczny "Muzyczne Fascynacje", Muzyki Filmowej
- ||: koncerty dla całych rodzin "Filharmonia Familijna" oraz dla dzieci i młodzieży "Filharmonia dla Młodych"

Paul McCreech, Nigel Kennedy, Marek Pijarowski, Tadeusz Wojciechowski,
Olga Pasiecznik, Agata Zubel, Bożena Harasimowicz-Haas, Dan Zhu, Eugen Indjic,
Piotr Pławner, Kaja Danczowska, Krzysztof Jabłoński, Ewa Pobłocka,
Krzysztof Jakowicz, Waldemar Malicki, Jan Ptaszyn Wróblewski, Piotr Wojtasik



Fot. Tomasz Kulak

www.filharmonia.wroclaw.pl

50-044 Wrocław, ul. Piłsudskiego 19, tel. +48 71 34 22 001

Palcem po płycie

Wszystkie dzieła klawesynowe Ogińskiego



MICHAŁ KLEOFAS OGIŃSKI
1765-1833
Dzieła klawesynowe: Polonezy, Walce, Menuet, Kwadryle, Polonezy na 3 i 4 ręce
Elżbieta Stefańska, Mariko Kato, klawesyn
 Acte Préalable AP0139 - w. 2006, n. 2005 - DDD, 75'15"

Muzka21
 płyta miesiąca

Michał Kleofas Ogiński urodził się w Guzowie 7 października 1765 r. w jednym z najznakomitszych rodów Rzeczypospolitej. Odebrał staranne wychowanie domowe, a jego świetnym guwernerem był Francuz Jean Rolay, jeden z guwernerów przyszłego cesarza Austrii – Leopolda. Szczególny nacisk w nauce kładziono na języki obce i muzykę, do której młody Ogiński miał szczególne predyspozycje. Z muzyką obcował wiele w czasie wizyt w Wiedniu i Warszawie dokąd podróżował z rodzicami. Na skrzypcach kształcił się u Jarnowicza, Viottiego, Campanellego, Lafonta i Baillota. Jednak największy wpływ na jego muzyczny rozwój miał Józef Kozłowski, z którym się później serdecznie zaprzyjaźnił. O muzycznym talencie nauczyciela świadczy kariera, jaką zrobił on później w Petersburgu (jego marsz *Rozlega się grzmot zwycięstwa* pełnił przez szereg lat funkcję rosyjskiego hymnu narodowego). Jego zasługą było zaszczepienie poloneza w muzyce rosyjskiej.

Działalność dyplomatyczną rozpoczął Ogiński w 1786 r. Już po dwóch latach otrzymał order św. Stanisława, a w następnym roku – Order Orła Białego. Zajmował szereg ważnych stanowisk, m.in. był posłem królewskim w Hadze i Londynie. Po

Postać księcia Michała Kleofasa Ogińskiego, jako kompozytora muzyki prawie wszystkim melomanom, i nie tylko, kojarzy się z polonezem *Pożegnanie Ojczyzny*. A mało kto wie, że ten wielki Polak był twórcą bardzo wielu znakomych utworów muzycznych, z których wszystkie dzieła na klawesyn solo nagrała właśnie dla Jana A. Jarnickiego i Acte Préalable wielka dama polskiej muzyki, najwybitniejsza polska klawesynistka Elżbieta Stefańska. Są wśród nich polonezy, mazurki, menuety, walce oraz polonezy na trzy i cztery ręce, które z wielką Polką gra Japonka Mariko Kato.

upadku powstania kościuszkowskiego działał na emigracji szukając sojuszników dla sprawy Polski. Próbował m.in. współpracy z Napoleonem (napisał nawet operę na jego cześć). Z Józefem Wybickim współpracował w działaniach na rzecz Legionów we Włoszech. Zniechęcony postawą Francji wrócił do Polski. W 1822 r. jednak ostatecznie wyemigrował i osiadł we Florencji, gdzie zmarł 15 października 1833 r. Początkowo został pochowany na cmentarzu przy kościele Santa Maria Novella, a potem przeniesiono go do grobowca z pomnikami w kościele Santa Croce pełniącym funkcję włoskiego Panteonu (groby Dantego, Galileusza, później Rossiniego). Na domu, tuż przy kościele Santa Maria Novella, w którym mieszkał we Florencji, okazała tablicę pamiątkową niedawno umieścili ... Białorusini.

Ogiński całe życie intensywnie pracował dla kraju jako polityk i historyk. Przez wielu stawiany jako wzór patriotyzmu na równi z Kościuszką, w późniejszym okresie, jako przeciwnik Napoleona, został prawie usunięty z polskiej historii. Poza działalnością polityczną Michał Kleofas Ogiński zajmował się również pisarstwem. Dużą część jego spuścizny jest nieznaną, gdyż przeznaczona przez autora do publikacji po jego śmierci, została jeszcze w 1833 r. przekazana przez syna Ireneusza do archiwum w Moskwie.

Twórczość kompozytorska Michała Kleofasa Ogińskiego jest niewielką częścią jego działalności, jednak stanowi istotny wkład w rozwój polskiej kultury. Ogiński, znany przede wszystkim jako kompozytor

fortepianowych polonezów, rozpoczął ewolucję formy od użytkowego tańca do lirycznej miniatury, często dodając elementy heroiczne. Wprowadził część śródskówa – trio, tworząc trzyczęściową formę. Jego polonezy pisane z potrzeby serca stanowiły nie tylko wzór dla polskich kompozytorów jak Kurpiński, Elsner, Lipiński czy Szymanowska, ale także np. dla Glinki. Stanowiły też inspirację dla młodego Chopina. Do czasów jego dojrzałej twórczości polonezy Ogińskiego były wzorem polskiej muzyki narodowej. Ogiński pisał również utwory wokalne. Z okresu, kiedy jeszcze wierzył w pomoc Napoleona w odzyskaniu przez Polskę niepodległości pochodzi opera *Zelis i Valcour czyli Napoleon w Egipcie*.

Album z polonezami, który rekomenduję jest prawdziwą perełką na polskim rynku muzycznym, bowiem zawiera dwa elementy maksymalnie podnoszące jego rangę: nieznaną muzykę i zapis arcyinstrużowskiej sztuki wykonawczej wielkiej damy muzyki polskiej

Elżbiety Stefańskiej. Realizacja projektu była bardzo szybka. W grudniu 2005 r. zostały nagrane wszystkie dzieła klawesynowe Ogińskiego, a w czerwcu płyta się ukazała. Dodatkową atrakcją nagrania są utwory na trzy i cztery ręce, wykonane wraz z uczennicą Elżbiety Stefańskiej, Japonką Mariko Kato. Każda kreacja Elżbiety Stefańskiej jest pełna wdzięku i muzycznego uniesienia. Jej wykonania są przepełnione żarliwością i emocjami, bogate w odcienie, muzyka zawsze płynie z finezją i radością. Dźwięk klawesynu jest delikatny, aksamitny, pełen prawdziwego piękna. Wszystkie jej nagrania są kwintesencją mistrzostwa i wieloletniego doświadczenia. Dlatego też bardzo polecam państwu jej najnowszy album z dziełami Ogińskiego. Warto dodać, że Acte Préalable jako pierwsze w Polsce wraz z promocją muzyki propaguje polskie malarstwo umieszczając je na okładkach płyt, a wewnątrz książeczki je omawiając.

Arkadiusz Jędrasik



Elżbieta Stefańska



**ADAM DE LA HALLE
XIII w.**

Le Jeu de Robin et de Marion
Tonus Peregrinus
Naxos 8.557337 • w. 2006, n. 2003 •
DDD, 74'26"
★★★★

Wśród płyt wydawanych przez Naxos znaleźć można mnóstwo ciekawych pomysłów fonograficznych. Należy do nich średniowieczny dramat *Le Jeu de Robin et de Marion* autorstwa jednego z największych truverów średniowiecznej Francji – Adama de la Halle.

Utwór ten jest niezmiernie ciekawy z racji pionierskiego charakteru. Należy bowiem do grupy pierwszych dramatów z muzyką o tematyce świeckiej.

Cała kompozycja składa się z tekstów mówionych oraz pieśni różnego rodzaju. Znajdują się wśród nich kompozycje solowe z towarzyszeniem lutni bądź innych instrumentów, a także pieśni choralne a capella i z towarzyszeniem zespołu. Podobnie rzecz się ma w odniesieniu do charakteru melodii i budowy formalnej: dramat ten obfituje w różnorodne kompozycje, od sentymentalnych do radosnych, pod względem tematyki – od miłosnych po biesiadne, a w zakresie formy – od motetu po rondeau i virelai.

Wykonywany przez grupę Tonus Peregrinus dramat ten odznacza się atrakcyjnie przedstawioną akcją i rzetelnością warsztatu artystycznego śpiewaków i instrumentalistów. Muzycznie opracowany został z ogromną uwagą, aktorsko – również. Słuchając tej płyty, ma się wrażenie uczestniczenia w spektaklu na żywo. Wartość tocząca się akcja, w której kwestie biorących udział w sztuce postaci przeplatają się z pieśniami stanowi swego rodzaju słuchowisko. Wciągające i dające bardzo ciekawy obraz średniowiecznej muzyki francuskiej.

Wydarzenie fonograficzne godne polecenia.

Agnieszka Okupska



**NATASHA BARRETT
1972**

Kraftlekt
live electronics
Aurora ACD 5037 • w. 2005, n. 2005 •
CD i DVD-A, 58'03"
★★★★

Natascha Barrett kompozycjami elektroakustycznymi zajęła się podczas studiów teorii i kompozycji na Birmingham University. Studia stworzyły jej możliwość pracy z Birmingham Electroacoustic Sound Theatre, która potem silnie oddziaływała na jej późniejszą karierę muzyczną. W 1998 r. uzyskała tytuł doktora pod kierunkiem Denisa Smalleya. Jej kompozycje opierają się na współdziałaniu żywych instrumentów, elektroniki, instalacji dźwiękowych, tańca, teatru i projektów animacji. Na płycie zastosowano dwie metody: konwencjonalny „dźwięk-sorround” z wyrównanym poziomem dźwięku i przenikaniem się przestrzeni oraz horyzontalne symulacje pól dźwiękowych, nagrane na sześciu osobnych ścieżkach. Mamy więc ten sam materiał nagrany na dwóch nośnikach: DVD (z 6. ścieżkami) oraz CD – dla słuchaczy nie posiadających odtwarzaczy DVD.

Na krążku znalazły się trzy kompozycje Barrett. I choć są podobne w technice, to jednak każda z nich niesie inną jakość.

...flitters nawiązuje do praw fizyki: aktywności molekuł i próby wyjaśnienia zjawisk niewytłumaczalnych. Jest to jedna z dwóch kompozycji związanych z muzycznym-teatralnym dziełem *Agora*, w którym pomysł i rzeczywistość granic oddziałują na dramaturgię dzieła. W utworze zawarty jest fragment z *The Poetica Edda* w oryginalnym Old Norse recytowane przez Magnusa Rindhala. *Prince Prospero's Party* może być uznane za „udźwiękowanie” noweli Edgara Allana Poe *The Mask of the Red Heath*. Muzyka podąża za zdarzeniami i wywołuje nieustanne poszukiwania. Jest to jedno z najbardziej narracyjnych dzieł młodej kompozytorki. Struktura utworu odślania 7 komnat księcia Prospero i ukazuje jego hulaszczce zachcianki. Słuchacze wstrząsani są przez niewiarygodnie złowieszcze dzwony zegara. Jakkolwiek

historia podąża nieuchronnie jak fatum w stronę mroku, to widać w niej jednak światło nadziei. Taka struktura pozwala na niezwykły surrealizm, wielość odniesień i niejednoznaczne oznaczenie przestrzeni, w której dramat się rozgrywa.

Exploratio Invisibilis to poszukiwanie i podróżowanie. Całe życie marzymy o podróżach, chcemy poznać nowe krajobrazy. I choć sami nie wiemy czy to, co spotkamy będzie piękne czy brzydkie – pragniemy wiedzieć. Sama kompozycja – według słów jej autorki – jest 30. minutową podróżą przez napełnione energią pejzaże, dźwięki i ciszę.

Cała płyta jest intrygująca, i choć nieprędko po nią sięgnę, to na pewno będę ją pamiętać. Niezwykłe brzmienia i pulsująca przestrzeń dźwiękowa najlepiej jest słyszalna na 6 osobnych kanałach, ale nawet w zwykłych słuchawkach robi niecodzienne wrażenie, co niewątpliwie jest zasługą producentów i dźwiękowców przy niej pracujących.

Angelika Przeździek



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Sonaty fortepianowe nr 30, 31, 32
Mitsuko Uchida, fortepian
Philips 475 6935 • w. 2006, n. 2005 •
DDD, 66'50"
★★★★

Mitsuko Uchida jest pianistką znaną głównie z wykonywania repertuaru klasycystycznego. Tak jest też i na jej najnowszej płycie, na której nagrała trzy ostatnie *Sonaty fortepianowe* Ludwiga van Beethovena. Zostały one napisane w latach 1820-1822 na zamówienie niemieckiego wydawcy Schlesingera (w tym samym czasie niemiecki kompozytor pracował też nad *Missa Solemnis*). Wszystkie *Sonaty* są bardzo zbliżone do siebie pod względem panujących w nich nastrojów, za to każda z nich ma inną budowę. Dość ciekawy jest tekst książeczki o tych utworach, którego autorem jest japońska pianistka, lecz dla przeciętnego melomana będzie to zbyt techniczny opis. Mamy więc pianistkę na



**GEORGES AURIC
1899-1983**

Phedre, Le Peintre et son modele – balety
Orchestre Philharmonique du Luxembourg • Arturo Tamayo, dyrygent
Timpani 1C1090 • 2005, n. 2005 •
DDD, 54'37"

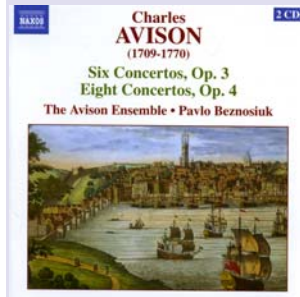
Muzyka21
płyta miesiąca

Współpraca Filharmonii Luksemburskiej z wydawnictwem Timpani przynosi nam ciekawe nagrania muzyki mało znanej, czasem wręcz zarejestrowanej po raz pierwszy. Tak też jest i tym razem z dwoma baletami Georges Aurica, ucznia Vincenta d'Indy, jednego z najaktywniejszych członków Grupy des Six.

Pierwszym takim utworem jest *Phedre* według Jeana Cocteau, którego premiera miała miejsce w Operze Paryskiej 14 czerwca 1950 r., drugim *Le Peintre et son modele* według Borisa Kochno, po raz pierwszy wystawiony w Paryżu 15 listopada 1949 r.

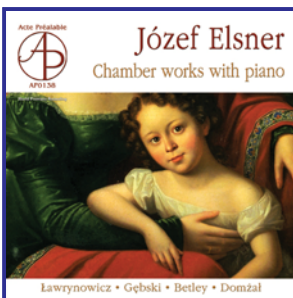
Niezawodna orkiestra filharmonii luksemburskiej pod dyktando Arturo Tamayo przedstawia nam interpretację wyjątkowo dopracowaną, zachwycającą. Artyści osiągają niezwykle przekonujący rezultat, porwują słuchacza przenosząc go do Paryża początku lat 50. ubiegłego stulecia. Wyśmienity album.

(sl)



**CHARLES AVISON
1709-1770**

6 Koncertów op. 3; 8 Koncertów op. 4
The Avison Ensemble • Pavlo Beznosniuk
Naxos 8.557905-06 • w. 2006, n. 2004 •
DDD, 131'17"
★★★★



JÓZEF ELSNER
1769-1854

Utwory kameralne z fortepianem: **Sonaty skrzypcowe D-dur op. 10 nr 2 i F-dur op. 10 nr 1, Polonez na skrzypce i fortepian D-dur, Grande Sonate, Kwartet fortepianowy Es-dur The Warsaw Trio (Joanna Lawrynowicz, fortepian; Andrzej Gębski, skrzypce; Jarosław Domżał, wiolonczela) • Anna Betley, altówka Acte Préalable AP0138 • w. 2006, n. 2006 • DDD • 70'02"**

Muzyka21
płyta miesiąca

Niewielu było w historii Niemców mających dla polskiej kultury tak wielkie znaczenie jak Józef Elsner (u niego uczył się Chopin). Jest on jedną z ważniejszych i bardziej zasłużonych postaci życia muzycznego przełomu XVIII i XIX w. Ten znakomity kompozytor był też świetnym organizatorem życia muzycznego we Lwowie i Warszawie. W rozprawie *O rytmiczności i metryczności języka polskiego...* udowadnia szczególną podatność naszego języka do śpiewu, na drugim miejscu po włoskim.

Na płycie nagrano dwie świetnie napisane *Sonaty skrzyp-*

Każdy album z nieznaną muzyką polską może śmiało nazwać wydarzeniem, bowiem takich nagrań jest bardzo mało. Lecz gdy spojrzymy w katalog Acte Préalable, to tam mamy muzyki polskiej pod dostatkiem. Teraz firma Jana A. Jarnickiego, znanego mecenasa promującego polski repertuar, wydała kameralne utwory Józefa Elsnera w arcymistrzowskim wykonaniu.

cowe D-dur op. 10 nr 2 oraz F-dur op. 10 nr 1 (ok. 1798 r.), dalej mamy pełną wdzięku miniaturę; napisany dla Zofii Czartoryskiej *Polonez D-dur* z roku 1836 r. Umieszczone na płycie *Trio fortepianowe B-dur* z roku 1798 r. nosi tytuł *Grande Sonate pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligé*, wskazując na tradycyjnie pomyślany zestaw wykonawczy: skrzypce, wiolonczela, fortepian. Album zamyka *Kwartet fortepianowy Es-dur*, a dokładnie *Grand Quatuor pour le Piano Forte, Violon, Alto et Violoncello, composé et Dédie à Mademoiselle la Comtesse Emilie Potocka*, który jest utworem o innym ciężarze gatunkowym i zauważalnej zmianie długości frazy, zyskującej „schubertowską” asymetrię. Tu bez problemu zauważamy, że Chopin nie tylko „mógł” nauczyć się czegoś na melodyce Elsnera, ale po prostu się nauczył, zwłaszcza na takich melodiach jak będąca drugim tematem pierwszej części *Kwartetu*.

Wykonanie Tria Warszawskiego (Joanna Lawrynowicz – fortepian, Andrzej Gębski – skrzypce i Jarosław Domżał – wiolonczela) to kreacja znakomita technicznie i muzycznie.

Jest tu wszystko, co być powinno przy kameralnym muzykowaniu: interpretacja pełna emocji, dynamicznego zróżnicowania, znakomicie przemyślana, czyli nostalgia i namiętność. To wykonanie bardzo ekspresyjne, plastyczne i misternie wyrafinowane. Prawdziwy popis muzycznego eksponowania wyważonych, a zarazem głębokich emocji oraz subtelnej muzykalności.

Nie po raz pierwszy piszę, że Trio Lawrynowicz-Gębski-Domżał i towarzysząca im (w kwartecie) na altówce Anna Betley to przykład bez precedensu na polskim rynku muzycznym, bowiem młodzi, utalentowani artyści oczarowują poziomem swojego warsztatu i kameralnego muzykowania. Już dziś można być spokojnym o ich kariery solowe i kameralne, gdyż stawiają oni w swoich wykonaniu na prawdziwe muzykowanie, wirtuozerię, która wypływa z niecodziennych osobowości i wielkiego talentu muzyków świetnie predestynowanych do odkrywania zapomnianej muzyki polskiej i wielkich dzieł kameralnych. Całości dopełnia promocja polskiego malarstwa, które zdobi okładkę płyty. Polecam!

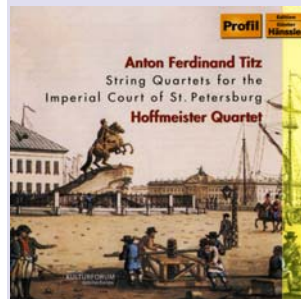
Arkadiusz Jędrasik

wającego teksty Stefana George'a.

Suita G-dur powstała dzięki sugestii kontrabasisty Martina Bernsteina jako dzieło dla studentów. Ten utwór ma formę barokową, składa się z pięciu części odwołujących się do tamtej epoki: *Uwertura, Adagio, Menuet, Gawot i Giga*. Prawykonania dokonał Otto Klemperer i Los Angeles Philharmonic Orchestra w 1935 r. Dzieło przeznaczone dla studentów okazało się wyjątkowo trudnym dla takich profesjonalistów...

Bardzo dobre nagranie pozwalające odkryć zapomniane dzieła Schoenberga, godne polecenia nawet tym, którzy stronią od dodekafonii.

(sl)



ANTON FERDINAND TITZ
1742-1810

Kwartety smyczkowe: nr 1 G-dur i nr 3 a-moll (3 kwartety z 1802 r.), nr 4 c-moll i nr 5 d-moll (6 kwartetów z 1781 r.)

Hoffmeister Quartet (Ulla Bundies, Christoph Heidemann, Aino Hildebrandt, Martin Seemann)
Profil PH06032 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 70'46"

★★★★★

Niemiecki kwartet smyczkowy grający na instrumentach z epoki zamiast nagrać po raz kolejny coś z „żelaznego” repertuaru niemieckiego sięgnął po całkowicie zapomnianego artystę, który większość życia spędził na dworze carycy Katarzyny II w Petersburgu. Prezentowane tutaj kwartety z 1781 r. wykazują wprawdzie wpływy wczesnego klasycyzmu wiedeńskiego, tym niemniej są dziełami oryginalnymi. Utwory z 1802 r. były dedykowane nowo koronowanemu carowi Aleksandrowi I (uczniowi kompozytora). Są bardziej nowatorskie choć pozostają wciąż w ramach stylu klasycystycznego.

Wykonanie stoi na bardzo wysokim poziomie. Artyści oczarowali mnie elegancją, muzykalnością i śpiewnością. Mam nadzieję, że wykonawcy i wydawnictwo postarają się o nagranie pozostałych kwartetów Titz.

(sl)

Haydn Philharmonie • Adam Fischer, dyrygent

MDG 901 1325-6 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 51'12"

★★★★★

Adam Fischer, znany i ceniony dyrygent pochodzenia węgierskiego, od lat zajmuje się twórczością Józefa Haydna. W roku 1986 powołał do życia austro-węgierską orkiestrę Haydn-Philharmonie i międzynarodowy festiwal haydnowski w Eisenstadt, który pełni do dnia dzisiejszego rolę głównego ośrodka muzyki Haydna w Europie. Z Haydn-Philharmonie Fischer nagrał komplet symfonii Józefa Haydna i odbył szereg tournée po świecie. Cieszy się dziś opinią zasłużonego popularyzatora i autorytetu w zakresie interpretacji muzyki Haydna.

Płyta Haydn-Philharmonie pod dyrekcją Fischera prezentuje uwerturę *La fedelta premiata* oraz

dwie symfonie okresu londyńskiego: *G-dur nr 92 „Oksfordzka”* i *G-dur nr 94 „Z uderzeniem w kotły”*.

Jest to świetne, po mistrzowsku dopracowane wykonanie, bardzo dowcipne, lekkie i pełne barw. Obie *Symfonie* mają swój charakter, ukazując wiele odcieni symfoniki wielkiego klasyka, dalekiej od schematyzmu, nudy i rutyny. Fischer zdaje się dobrze rozumieć Haydna i epokę – i mimo iż posługuje się współczesnymi środkami orkiestrowymi, uzyskuje przekonujący efekt muzyczny. Odniosłam wrażenie, że nie boi się używać orkiestry, a nawet posuwać się do efektów, takich jak „zahacanie” chwilaми o atmosferę Baden-Baden – wie jednak kiedy i jak to robić.

Bardzo udanym i dobrze napisanym jest tekst zamieszczony w dołączonej do płyty książeczce. Napisany świetnym stylem i

dobrym językiem, w sposób barwny i ciekawy przybliży historię powstania zarejestrowanych utworów, należących przecież do ścisłej czołówki hitów muzyki poważnej.

Nagrania dokonano w naturalnej akustyce Stefaniasaal w Grazu, na dwóch wrześniowych koncertach 2004 r. Cóż można dodać – chyba to, że żal się człowiekowi robi, że na tym koncercie nie był...

Maria Erdman

VINCENT D'INDY
1851-1931

Poème des rivages; Istar – wariacje symfoniczne; Diptyque méditerranéen

Orchestre Philharmonique du Luxembourg • Emmanuel Krivine, dyrygent

Timpani IC1101 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 63'44"

★★★★★

Wydane przez BMC Records, po raz pierwszy w całości, *Jákétok* były projektem Kurtága rozpoczętym w 1973 r. Następnie stopniowo były wzbogacane o nowe miniatury. Jest to utwór przeznaczony na fortepian solo, bądź na 4 ręce. Charakteryzuje się wszystkimi rodzajami aforystyczności, które znamy już z kompozycji między innymi Antona Weberna. Po swoim op. 7 z 1968 r. kompozytor wciąż poszukiwał metody na bardziej efektywne pisanie. Odpowiedzią na artystyczny impas było zajęcie się przez niego analizą dzieł takich kompozytorów jak Beethoven, Bartók, Schubert czy Debussy. Choć początkowo przeznaczone dla dzieci, *Gry* stały się swego rodzaju odskocznią od pracy nad dziełami innych twórców. Jest to swoisty rodzaj muzycznego pamiętnika, w którym Kurtág opisuje wszystko to, co go w danym momencie interesowało. Część z tych niewielkich utworów opatrzona jest dodatkowo dedykacją. W tym projekcie udokumentowane są inspiracje dziełami Strawińskiego, Wolffa czy Domenico Scarlatti, a także innych twórców różnych epok. Obok twórców muzyki poważnej znajdziemy tutaj także odwołania do popularnego hitu Nancy Sinatra *These Bots Are Made for Walking*. Znajdziemy w cyklu całą gamę przeróżnych odwołań muzycznych zarówno wypowiedzianych wprost (*Prélude et Chorale* czy *Hoquetus*) ale także tych ukrytych w liniach melodycznych, rytmice czy harmonii.

Cały utwór jest jednak przypisany „Hommage à Kurtág Márta”, żonie kompozytora, która była pierwszą wykonawczynią, a także wielokrotnie pomagała mężowi w pracy nad poszczególnymi miniaturami. Kurtág rozpoczynając pracę nad *Grami* nie zdawał sobie sprawy z tego, jaki będzie ich efekt końcowy. Ponieważ praca nad cyklem trwała prawie 30 lat, w tym czasie także światopogląd kompozytora zmieniał się, co zresztą ma swoje odzwierciedlenie w cyklu, bowiem część II jest zdecydowanie odmienna od tej, powstającej wcześniej.

Całość zagrana zdecydowanie i zgodnie ze wszystkimi zawartymi w niej intencjami przez Gábora Csalogą i Andrásá Kemenesa oraz w części przez kompozytora i jego żonę. W nagraniu słychać bardzo dobrze wszystkie plany brzmieniowe, a dźwięk jest jasny i przestrzenny. Bardzo dobra płyta, która powinna znaleźć się na półce melomanów interesujących się XX-wieczną awangardą muzyczną.

Angelika Przeździek



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART 1756-1791

Mozart Arias

Magdalena Kožená, mezzosopran; Jos van Immerseel, fortepian • Orchestra of the Age of Enlightenment • Sir Simon Rattle, dyrygent

Archiv Produktion 477 6272, w. 2006, n. 2005 • DDD, 67'56"



Już na początku swojej kariery (która jak widzimy rozwija się w oszalałym tempie) Magdalena Kožená stwierdziła, że muzyka Mozarta jest „jej przeznaczeniem”. Odkąd w 1995 r. wygrała konkurs mozartowski w Salzburgu, a rok później zaśpiewała partię Dorabelli z *Cosi fan tutte* w czeskim Teatrze im. Janaczka, stała się jedną z wiodących wykonawczyń muzyki Mozarta, odnosząc sukcesy w Salzburgu, Edynburgu i nowojorskiej Metropolitan Opera. „Staram się śpiewać utwory Mozarta tak, jak gdybym mówiła. Dźwięk powinien być jak najbardziej naturalny” – twierdzi Magdalena. „Kiedy wykonuję muzykę Mozarta, chcę aby słuchaczowi wydawało się, że jest to tak proste, że każdy może to zaśpiewać”...

Cóż, z pewnością nie każdy może zaśpiewać Mozarta tak jak Magdalena, o której głosie czytamy w *The Times*, że jest czymś pomiędzy srebrzystą nicią i aksamiem, ale za to każdy może już kupić płytę z ariami Wolfganga w jej wykonaniu, nagrałą po raz pierwszy z Sir Simonem Rattle, który towarzyszy wokalistce nie tylko w życiu zawodowym. Pierwsza wspólna mozartowska płyta, ale oczywiście nie pierwszy wspólny projekt związany z Mozartem – w 2003 r. Kožená i Rattle współpracowali m.in. przy produkcji opery *Idomeneo, król Krety* na festiwalu w Glyndebourne.

Partie fortepianowe, które usłyszymy na *Mozart arias* wykonał Jos van Immerseel, a całemu przedsięwzięciu towarzyszy słynna Orkiestra Wieku Oświecenia. Na płycie znajdziemy zestaw arii pochodzących ze znanych oper Mozarta, takich jak *Cosi fan tutte*, *Idomeneo*,

Laskawość Tytusa i Wesele Figara (czyli opery, w której Kožená zadebiutowała w MET śpiewając partię Cherubina). Są to zarówno arie mezzosopranowe, jak i sopranowe, a więc Magdalena może pokazać całą skalę swojego głosu. „Czarnym koniem” albumu jest możliwość porównania dwóch wersji arii Zuzanny z czwartego aktu *Wesela Figara*: słynnej *Giunse alfin il momento – Deh vieni, non tardar, o gioia bella* z 1786 r. oraz *Giunse alfin il momento – Al desio di chgiti adora*, która zastąpiła *Deh vieni non tardar* w 1789 r. (a nie jest to wersja ostateczna). Pierwsza wersja arii została napisana dla angielskiej śpiewaczki Nancy Storce. W 1789 r. partię Zuzanny miała jednak zaśpiewać Adriana Ferrarese, która zażądała nowej arii, napisanej specjalnie dla niej. Kompozytor nie bardzo chciał się na to zgodzić, ale wreszcie uległ – Ferrarese była wszak kochanką jego librecisty, Lorenza da Ponte.

Słuchając arii z płyty Kożeny i Rattle'a, warto zwrócić również uwagę na ariettę Cherubina *Voi che sapete* z *Wesela Figara*, ozdobioną ornamentacjami przez włoskiego kompozytora Domenica Corriego, który był autorem podręcznika ozdabiania arii dla śpiewaków. Artyści zadbałi bowiem o różnorodność swojego pierwszego albumu i dla porównania inna aria Cherubina *Non so più*, którą także znajdziemy na płycie, pozbawiona jest dodatków Corriego.

Płyta dla wielbicieli głosu niezwykle promowanej teraz na całym świecie wokalistki i nie tylko – po prostu wydarzenie w świecie muzycznym, obok którego nie można przejść obojętnie, zwłaszcza w roku, w którym obchodzimy 250. rocznicę urodzin Mozarta.

Dorota Staszkievicz



CONLON NANCARROW 1912-1997

Studies 1-12

MDG 645 1401-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 63'16"

★★★★★

Prezentowane na niniejszej płycie *Studies for player piano* autorstwa Nancarrowa powstały na przełomie I i II poł. XX w. Stanowią jedynie fragment całego

wielkich poprzedników, takich jak Parry, Stanford czy Elgar, pozostając cały czas wiernym swojemu stylowi.

Wyjątkowy zespół Flora Festival Singers idealnie wykonuje tę piękną muzykę. Polecam.

(sl)



Mieczysław Weinberg – Sonata wiolonczelowa nr 2 op. 63
Dymitr Szostakowicz – Sonata wiolonczelowa d-moll op. 40
Borys Czajkowski – Sonata wiolonczelowa

Johannes Moser, wiolonczela; Paul Rivinius, fortepian

Hänssler Classic CD 93.176 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 71'28"

★★★★★

Bardzo ciekawa płyta wydana w roku 100. rocznicy urodzin Dymitra Szostakowicza, a także w 10. rocznicę śmierci Mieczysława Weinberga, niesłusznie nazywanego przez wydawnictwo Hänssler Moisiejem, i Borysa Czajkowskiego.

To bardzo dobre nagranie jest dziełem dwóch młodych niemieckich artystów, z których wiolonczelista może poszczycić się zwycięstwem XII Konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie.

Jedynie co można zarzucić albumowi to bardzo skromna, tylko dwujęzyczna książeczka; wiadać, że właściwie się zmienił.

Szczególnie polecam miłośnikom naszego rodaka, Weinberga, oraz Borysa Czajkowskiego. *Sonatę* Weinberga poznałem dzięki tej płycie i mogę ją z całym przekonaniem polecić polskim artystom by włączyli ją do repertuaru. Natomiast *Sonata* Borysa Czajkowskiego w niczym nie ustępuje nagraniu Rostropowicza i kompozytora z 1962 r.

(sl)

cyklu *Etiud na pianole*. W jego skład weszło bowiem w sumie 51 miniatur, spośród których nieliczne zostały w latach późniejszych przenumerowane lub też opracowane na większy skład instrumentalny (około 1989 r. etiuda nr 34 przerobiona została na trio smyczkowe). W nagraniu – prezentowanym przez niemieckie wydawnictwo MDG – utrwalono dwadzieścia początkowych etiud, będących doskonałym przykładem stopniowego wypracowywania przez twórcę charakterystycznego stylu. Odrębność też Ligeti uznał za najważniejsze odkrycie od czasu Ivesa i Weberna. Etiudy ukazują odwrócenie hierarchii tradycyjnych elementów dzieła muzycznego; melodyka i harmonika straciły na znaczeniu, elementem nadrzędnym stały się polifonia oraz skomplikowane struktury rytmiczne i polimetryczne, także agogika wyraźnie się usamodzielnia.

Nancarrow przygodę z muzyką rozpoczął od gry na trąbce na uniwersytecie w Cincinnati, poza tym grywał w jazzowych zespołach i pobierał prywatne lekcje kompozycji u Sessiona, Pistona i Slonimsky'ego. W zasadzie jednak był autodydakta, zafascynowanym przede wszystkim fortepianem. Brak technicznych umiejętności nie pozwolił mu do końca odnaleźć się jako koncertujący pianista. Zniechęcony zaczął poszukiwać sposobu na ominięcie technicznych komplikacji. Odnalazł go po przeczytaniu książki pt. *New Musical Resources* autorstwa Corella. Pod jej wpływem zainteresował się zapomnianą i wypartą przez gramofon pianolą – instrumentem mechanicznym, sterowanym perforowanymi, papierowymi taśmami służącymi do odtwarzania muzyki. Conlon wykorzystywał system Amplico umocowany w fortepianie koncertowym (Bösendorfer Grand Piano), zaś dla uzyskania specyficznej barwy w różnych rejestrach stosował preparowane młoteczki. Możliwości instrumentu ukazane zostały w sposób nowatorski, o czym mamy okazję przekonać się dzięki tej płycie.

Studies powstały po roku 1940, kiedy to kompozytor wyemigrował ze Stanów do Meksyku. Charakteryzują się szybkimi tempami, zróżnicowaniem metrycznym i quasi glissandowymi przebiegami. Słychać w nich wpływy jazzu, bluesa i muzyki hiszpańskiej. Stanowią nie lada wyzwanie dla odtwórców. Po raz pierwszy nagrane zostały w 1977 r. w studio w Meksyku, po raz kolejny w 1988 r. przez wytwórnię Wergo. Album, który mam przed sobą zawiera kilka kompozycji nagranych przy

okazy pierwszego razu. Jest początkową częścią cyklu proponowanego przez MDG jako *Player piano 1*. Wykonawcą jest oczywiście nikt inny jak sam Conlon Nancarrow. Różnorodność stylistyczna, którą proponuje i specyficzna barwa instrumentu powodują, że płyty słucha się z zaciekawieniem i przyjemnością. Album godny polecenia nie tylko dla miłośników muzyki fortepianowej.

Katarzyna Musiał



**CARL ORFF
1895-1982**

Carmina Burana

Maria Venuti, sopran; Ulf Kengkies, tenor; Peter Binder, baryton • Hamburger Knabenchor; NDR Sinfonieorchester • Günter Wand, dyrygent

Profil PH05006 • w. 2005, n. 1984 • DDD, 60'18"

★★★★★

Piąty tom pośmiertnej dokumentacji nagrań Güntera Wanda mieści w sobie tylko jedno dzieło: osławioną *Carmina Burana* Orffa. Wykonanie pochodzi z 1984 r. i przynależy do cyklu nagrań radiowych. Można zadać sobie pytanie, czy rzeczywiście potrzebne jest kolejne wydawnictwo o tej zawartości. Na rynku dostępna jest wyjątkowo duża ilość nagrań kantaty Carla Orffa, istnieje zatem realne niebezpieczeństwo, iż płyta ta pozostanie niezauważona wśród innych wykonania. Groźby tej można było uniknąć, publikując w tym samym tomie inne nagrania pod kierownictwem Wanda i wypuszczając na rynek wydawnictwo choćby dwupłytowe. Mam nadzieję jednak, iż omawiana płyta obroni się sama, gdyż interpretacja ta charakteryzuje się wieloma walorami, które można streścić jednym sformułowaniem: mistrzowska precyzja. Günter Wand i muzycy skupieni pod jego batutą tworzą dzieło o niezwykle zwartej formie. Nie ma tu niepotrzebnej egzaltacji, pod płaszczykiem której skrywałaby się jakakolwiek powierzchowność. Nie ma mowy o chwilowej choćby utracie spójnej wizji całości, stworzonej bądź co bądź z dwudziestu czterech krótkich części.

Niemiecki dyrygent nawet na chwilę nie traci z oczu całego dzieła, jednocześnie budując z wyczuciem poszczególne fragmenty, w których nastrój zmienia się jak w kalejdoskopie. Niezależnie od zmiennego klimatu kolejnych numerów, nieprzerwanie odnosi się wrażenie, że uczestniczymy w jednym utworze. Zarówno soliści (warto zwrócić uwagę na Marię Venuti), jak też chóry i orkiestra doskonale znają swoje role i potrafią z imponującą dokładnością wykreować pożądaną efekt psychologiczny. Muzyka Orffa w tym wydaniu być może nie porywa przesadną żywiołowością, ale dostarcza wrażenia obcowania z mistrzostwem. Wydawnictwo godne polecenia przede wszystkim tym, którzy poszukują interpretacji modelowych.

Tomasz Jagłowski



**GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA
1525-1594**

**Canticum Canticorum (wybór
29 motetów)**

Capella Ducale Venetia • Livio Picottli, dyrygent
CPO 777 142-2 • w. 2006, n. 2003 • DDD, 68'59"

★★★★★

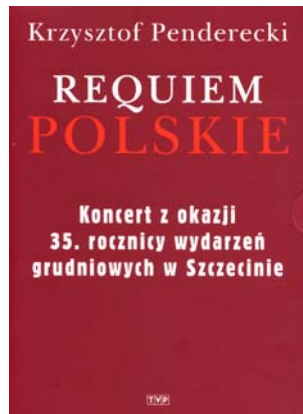
Posłuszny postanowieniom Kościoła, z jednej strony zachowawczy, z drugiej innowator jest Palestrina jednym z czołowych kompozytorów renesansu. W swojej działalności muzycznej związał się z wieloma kościołami włoskimi: był m.in. śpiewakiem kapeli sykstyńskiej, organistą w katedrze w Palestrinie, kapelmistrzem bazyliki św. Jana na Lateranie. W tym czasie kształtował charakterystyczny dla swoich utworów styl nazwany później oficjalnie stylem palestrinowskim uznany przez Sobór Trydencki (1545-1563) za obowiązujący styl muzyki kościelnej.

Pisał Palestrina przede wszystkim kompozycje religijne: msze i motety, spośród których do najpopularniejszych należy cykl 29 motetów *Canticum Canticorum* opartych na wybranych 57 wersach biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Jest to przykład czystego stylu szkoły rzymskiej, której był fundatorem.

Motety *Canticum Canticorum* cechuje przejrzystość fakturalna, prosta modalność odcinająca się wyraźnie od dysonansowości, spokojna rytmika, faworyzowanie współbrzmień akordowych nad samodzielność głosów.

Polifonia Palestrinowska brzmi na tym krążku niezwykle. Pochwały należą się zespołowi Capella Ducale Venetia, którego poszczególne głosy współpracują ze sobą w idealnych proporcjach. Śpiewacy słuchają siebie nawzajem, dbają o intonację, zespołowo realizują dynamikę. Mamy na tej płycie do czynienia z perfekcyjnym wykonaniem, w którym motety Palestriny brzmią jak homogeniczna, płynąca, nierozrwalna całość melodyczno-harmoniczna. Słuchać można w nieskończoność. Cymes dla melomanów.

Agnieszka Okupska



**KRZYSZTOF PENDERECKI
1933**

Polskie Requiem

Izabela Kloysińska (sopran); Agnieszka Rehlis (mezzosopran); Adam Zduńkowski (tenor); Romuald Tesarowicz (bas) • Orkiestra Opery na Zamku; Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Szczecińskiej; Chór Opery na Zamku; Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej; Chór Politechniki Szczecińskiej „Collegium Maiorum” • Krzysztof Penderecki, dyrygent

Telewizja Polska DVD126 • w. 2006; n. 2005 • DD5.1 • 16:9/4:3 • region: 0 • PAL • 107'00"/43'00"
wykonanie: ★★★★★
edycja: ★★

Na początku września opublikowano album DVD Video z koncertu z okazji 35. rocznicy wydarzeń grudniowych w Szczecinie, podczas którego wykonano jedno z najwybitniejszych współczesnych dzieł muzycznych – *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego pod batutą kompozytora z udziałem znakomych solistów oraz szczecińskich orkiestr i chórow. Album ukazał się dzięki współpracy Telewizji Polskiej,

Polskiego Wydawnictwa Audio-wizualnego i Europejskiego Centrum Muzyki im. K. Pendereckiego. Po obejrzeniu płyty mam mieszane uczucia ze względu na niebadałą stronę edytorską albumu, o czym na końcu tekstu.

W wydrukowanym na drugiej stronie okładki króciutkim komentarzu Józefa Krzyżanowskiego czytamy: „*Polskie Requiem* Pendereckiego w stoczniowej hali K-1 było wydarzeniem muzycznym bez precedensu w powojennej historii Szczecina. Olbrzymi aparat wykonawczy: dwie orkiestry, trzy połączone chóry, sześć tysięcy widzów, nietypowe miejsce – trójnawowa hala produkcyjna, w której na kilka godzin przed koncertem wstrzymano produkcję – oto miara przedsięwzięcia. Gru dniowa msza żałobna w Stoczni stała się czymś więcej niż okolicznościowym koncertem – była liturgią pamięci, w której uczestniczyli wszyscy, którym wspomnienie polskiej drogi do demokracji było bliskie, a dla wielu bardzo bolesne. (...) Surowe wnętrze stoczniowej hali – z dającym się słyszeć szumem urządzeń, suwnicami, torami kolejowymi, olbrzymimi maszynami, zapachem ciętych blach, oleju, a nawet kurzem – tworzyło niepowtarzalną oprawę. W tej przestrzeni muzyka Pendereckiego zabrzmiała niezwykle przejmująco i autentycznie. (...) Wśród sześciotysięcznej widowni nie było osoby, dla której koncert ten nie byłby koncertem życia – wydarzeniem, które zapada w pamięć na zawsze”.

Po obejrzeniu koncertu i wysłuchaniu muzyki trudno nie podzielić wrażeń, o których była mowa powyżej. Soliści, orkiestry i chóry pod batutą kompozytora prezentują bardzo dobrze drugie pełne wykonanie *Polskiego Requiem* w Polsce. Słuchaczom koncertu i teraz odbiorcom DVD Video podoba się bogactwo środków wyrazu, genialnie napisane partie chóru, świetna instrumentacja. To wszystko stanowi o wartości koncertu i tego albumu. Choć artystom zdarzają się czasami wpadki, może i spowodowane emocjami miejsca, czy niedogodnościami niskiej temperatury w hali stoczni, to jednak całość wykonania dzieła stoi na wysokim poziomie. Realizacja koncertowa (sceniczna) i telewizyjna *Polskiego Requiem* też jest na prawdziwie światowym poziomie. Reżyser wykazał się tu ciekawymi pomysłami, to samo dotyczy realizatora oświetlenia oraz scenografa, a użytych 17 kamer znalazło właściwe zastosowanie, efekt końcowy jest wspaniały. Dzięki pracy znanego niemieckiego reżysera dźwięku prof. Eckharda Maronna brzmienie *Requiem* w

stoczniowej hali jest przestrzenne i niezwykle selektywne.

Kilka ciekawostek dotyczących koncertu – 30 000 m² (przy 17 m wysokości) ma hala K1 Stoczni Szczecińskiej Nowa; 180 chórzystów, 110 muzyków i 4 soliści stało na scenie o wymiarach: 25 m szerokości, 20 m głębokości i 9 m wysokości; 16 godz. budowano estradę; 120 ochroniarzy pilnowało bezpieczeństwa; 80 żołnierzy ustawiało krzeselka; 120 zainstalowanych reflektorów; 17 kamer pracowało w trakcie koncertu.

Teraz niestety muszę napisać o niedbałym wydaniu DVD. Do płyty nie dołączono książeczki omawiającej dzieło. Z niezrozumiałych powodów zadolowano się tylko dźwiękiem DD 5.1 choć wiadomo, że DTS 5.1 (to już niemalże standard) jest lepszy. Na płycie zabrakło napisów śpiewanego tekstu. Album jest tylko w języku polskim przez co nie ma szans by zaistniał na świecie. Najbardziej dotkliwym i denerwującym uchybieniem jest brak podziału prezentowanego nagrania choćby na części zgodne z partyturą. Każdy kto chciałby obejrzeć tylko *Lacrimosa*, *Sanctus* lub *Chaconne* musi oglądać film od początku i oczekiwać ulubionej części. Szkoda, że przy budżecie około miliona złotych na tak bezprecedensowe wydarzenie poskąpiono państwowe grosza na porządną edycję, bez której promocja jest niemożliwa, a odniesienie sukcesu finansowego mocno wątpliwe.

Arkadiusz Jędrasik



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI 1710-1736

Stabat Mater; Salve regina c-moll

Jörg Waschinski, *sopran*; Michael Chance, *kontratenor* • Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl, *dyrygent*
Naxos 8,557447 • w. 2006, n. 2003 • DDD, 57'05”
★★★★

Uczciwie przyznam się, iż zanim napisałem te słowa i wysłuchałem płyty, w jednym z zachodnich miesięczników przeczytałem entuzjastyczną recenzję. Określono tam omawiane nagranie jako

wyjątkowe, mało tego – rekomendowano je jako najlepsze dostępne na rynku. A przecież w kategorii zarejestrowanych na płytach interpretacji *Stabat Mater* Pergolesiego konkurencja jest bardzo silna. Nowe nagrania przybývają nieustannie – z samym chórem, solistami i chórem, z solistami i solistkami. Nie ukrywam, że odpowiadają mi ostatnio na tym polu zmysłowe, pulsujące rytmem wykonania zespołów włoskich, preferuję wersje Bertagnolli/Mingardo/Alessandrini (Opus 111) czy Schiavo/d’Oustrac/Florio (Eloquencia). Nie można też oczywiście zapominać o klasycznych już nagraniach z brytyjskimi kontratenorami Fischer/Chance/King (Hyperion) lub Kirkby/Bowman/Hogwood (Decca). Stąd też spodziewałem się tu jakichś niebywałych cudów. Ale obawiam się, iż doznałem rozczarowania. Przede wszystkim, mimo iż pierwszym nagraniem *Stabat Mater* Pergolesiego w mojej kolekcji (a było to jakieś dwie dekady temu) była ospała i staroświecka interpretacja Sondeckisa na longplayu Mielodii, wymienione powyżej stylowe wykonania dokonane na dawnych instrumentach ostatecznie ukształtowały mój obraz tego cudownego utworu. Tu tymczasem mamy do czynienia z dziwną hybrydą – śpiewają znakomici soliści wykonujący głównie muzykę dawną, ale gra współczesna orkiestra, we współczesnym stroju, z przyciężkawym basem, której rola nie wykracza tu zresztą poza niezbyt inspirujący akompaniament. Tempa są bardzo powolne, co z jednej strony irytuje, z drugiej jednak ma pewną zaletę – daje możliwość lepszego wyspiewania się solistom. A dla nich właśnie warto sięgnąć po tę płytę – mimo wspomnianych słamarnych temp i ciężkawo brzmiącej orkiestry, nadają całości bardziej stylowy charakter, poprzez odpowiednie frazowanie czy ornamentację. Kontratenor Michael Chance – ma już na koncie nagranie utworu (z Gilian Fischer, Hyperion). Jest doświadczonego artystą, i nadal brzmi znakomicie, choć odnoszę wrażenie, iż jego piękny głos ma chyba już za sobą okres swej szczytowej świetności. Co innego Waschinski, znany melomanom głównie z nagrań mniej znanych dzieł Porpory, Jomellego, Leopolda I czy J. C. Bacha. Jego zjawiskowy głos znakomicie wpisuje się w tę muzykę – chyba jest to brzmienie najbliższe osiemnastowiecznym kastratom, którzy wykonywali tego typu partie. W pełni może się on „wyspiewać” w *Salve Regina c-moll*, choć i tu makabrycznie ślamazarne tempa i brak jakiegóż żywszej pulsacji każą mi raczej polecić Państwo

sięgniecie po wersje Schlick/Biondi czy Fischer/Chance. W sumie płyta ta budzi uczucia mieszane – warto jej posłuchać dla naprawdę pięknego śpiewu solistów, co do reszty, to nie zdziwi się, jeśli znajdzie ona swoich zwolenników, którzy dostrzegą tu klasyczne, kontemplacyjne piękno (choć ja do nich się nie zaliczam). Należy tu jeszcze dodać, iż płyta jest w istocie reedycją i była przez Naxos wydana w 2004 r. (ale bodaj tylko na rynek niemiecki) pod numerem katalogowym 8.551221.

Marcin Zgliński



ANTONI STOLPE 1851-1872

Opera omnia, vol. 1: Sekstet fortepianowy e-moll; Wariacje na kwartet smyczkowy; Scène dramatique na wiolonczelę i kwartet smyczkowy; Romans na skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

Jerzy Maciejewski, *fortepian*; Anna Wróbel, *wiolonczela*; Camerata Vistula

Pro Musica Camerata PMC 039 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 55'30”
★★★★

Obok Zarebskiego i Tausiga bohater omawianej płyty – Antoni Stolpe – należy do największych niedopieczonych, przedwcześnie zgasłych objawień w polskiej muzyce XIX w. Zmarł w wieku niewiele ponad 21 lat, właśnie kiedy jego talent kompozytorski i pianistyczny zaczął się fantastycznie rozwijać. Został jednak Stolpe całkiem pokazywany zestaw utworów, które niewątpliwie wybiegają znacząco poza poziom młodzieńczych wprawek i szkolnych wypracowań. Zygmunta Noskowskiego w pośmiertnym wspomnieniu pisał: „dla siebie był strasznie wymagający, skutkiem czego nie mógł się zdecydować na wydanie ważniejszych utworów swoich. A jednak staną się one może kiedyś ozdobą naszej muzyki”. Noskowski miał rację. Dzieła Stolpego należą do najbardziej wartościowych dzieł polskich swego czasu. Ale niestety owo „kiedyś” rozciągnęło się na ponad 140 lat. Bo – to niebywałe – dopiero teraz dostajemy do rąk pierwsze nagrane na płycie dzieła Stolpego. Z takiej płyty

polski meloman może się tylko cieszyć i powinien sięgnąć po nią z największym zainteresowaniem, nawet jeśli wykonania byłyby przeciętne. Tymczasem są dobre! A w dodatku płyta stanowi pierwszą część zapowiedzianego cyklu dzieł wszystkich (ponoć mają być jeszcze dwa następne krążki). Wielkie słowa uznania należą się Andrzejowi Wróblowi, że zechciał podjąć trud zebrania i opracowania w większości niepublikowanych partytur dzieł Stolpego, a także Fundacji Pro Musica Camerata, że po wydaniu serii pięknych płyt z muzyką polskich mistrzów barokowych, zainteresowała się naszym zapomnianym repertuarem romantycznym. Ale chyba w ogóle rozpoczął się dobry sezon dla zapomnianej romantycznej polskiej muzyki kameralnej – w krótkich odstępach pojawiły się przecież na rynku po raz pierwszy nagrania dzieł Melcera, Stojowskiego, Żeleńskiego w wytwórni Acte Préalable i właśnie Stolpego.

Na omawianej płycie znalazły się utwory prawie w ogóle nieznane. Dwie pierwsze części *Sekstetu fortepianowego e-moll* (pozostałe zaginęły) to muzyka skomponowana przez szesnastolatka, ale obok młodzieńczej pasji wykazuje bardzo dobre opanowanie rzemiosła, a nawet jeśli idzie za akademickimi wzorcami ówczesnej szkoły niemieckiej, zdradza niewątpliwie rys dużego indywidualnego talentu. Stolpe kształcił się w Berlinie w Akademii Kullaka – i to służyć – jego dzieła przypominają nieco prace kameralne innych polskich uczniów tej uczelni – braci Szarwenków. Szczególnie piękna i liryczna część wolna *Sekstetu* zdradza nadprzeciętny talent i dojrzałość szesnastolatka. *Wariacje* na kwartet smyczkowy to utwór o sensacyjnej, opisaney w książeczce przez Andrzeja Wróbla historii: partytura dwukrotnie uznana za zaginioną po różnych perypetiach zakupiona została przez Wróbla na wyprzedaży w zamykanej księgarni muzycznej. A jest to utwór warty wykonywania, tym bardziej, że dzieło pełne jest młodzieńczego liryzmu, słowiańskiej śpiewności i bynajmniej nie jest szkolną etiudą. Litwini wydali już kilka nagrań *Wariacji* na kwartet smyczkowy Čiurlionisa, a przecież te Stolpego wydają się być lepszymi i ciekawszymi. *Scena dramatyczna* na wiolonczelę i kwartet smyczkowy, choć za życia Stolpego przyjęta dość chłodno przez krytykę, jest dziełem nader ciekawym, choćby poprzez wirtuozowską partię solową, z improwizacyjną kadencją-recytatywem. Zwracają tu też uwagę niebanalne tematy,

interesujące pomysły harmoniczne i fakturalne – moim zdaniem to może nawet najlepszy utwór na płycie. *Romans* na trio fortepianowe, wydaje się na tym tle uroczą, ale salonową błahostką – takim sympatycznym deserem na koniec płyty.

Wykonania – jak napisałem są bardzo dobre. *Camerata Vistula* to w końcu doświadczony zespół kameralny potwierdzający tą płytą swą renomę. W wykonaniach nie wyczuwa się rezerwy, którą często znać przy pierwszych nagraniach zapomnianych dzieł. Kameraliści grają z rozmachem i polotem, dzieła mają właściwą pulsację. Andrzej Wróbel gra ciepłym, głębokim dźwiękiem, szczególnie na pole do popisu w wirtuozowskiej partii solowej w *Scenie dramatycznej*. Podobnie wykonujący partię pierwszych skrzypiec Andrzej Gębski, który niedawno dał się poznać w nagraniach utworów kameralnych Melcera (Acte Préalable AP0111), pokazuje, że zalicza się do liderów w dziedzinie wykonywania zapomnianego polskiego repertuaru. Znany jako doświadczony kameralista Jerzy Maciejewski kompetentnie i z wyczuciem wykonuje swą partię w *Sekstecie*, gdzie w ogóle udało się dobrze wyważyć proporcje pomiędzy odcinkami gdzie fortepian dominuje i gdzie wplata się w tkankę głosów smyczkowych. Teraz tylko należy niecierpliwie czekać na następne płyty z serii!

Marcin Zgliński



GIUSEPPE VERDI
1813-1901

La Traviata

Anna Netrebko (*Violetta*); Helene Schneiderman (*Flora*); Diane Pilchner (*Annina*); Rolando Villazón (*Alfredo*); Thomas Hampson (*Giorgio*) • Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Mozarteum Orchestra; Wiener Philharmoniker • Carlo Rizzi, dyrygent Deutsche Grammophon 073 41 89 • w. 2006, n. 2005 • PCM Stereo/DTS5.1 – Region 0 – NTSC – 132'

Muzyka21
płyta miesiąca

Prezentowana w nagraniu inscenizacja *Traviaty* została zrealizowana na Festiwalu w Salzburgu w 2005 r. przez Braiana Large stając się z mety głośną sensacją o międzynarodowym zasięgu. Na czarnym rynku bilety na to przedstawienie osiągały wręcz astronomiczne ceny. Wszystko to za sprawą zupełnie innego spojrzenia na starą pocziwą i ograną *Traviatę*, której na dodatek zapewniono znakomitą obsadę.

Przedstawienie rozgrywane jest na niemal pustej scenie, której nadano specjalny kształt. Najważniejszym rekwizytem jest potężny zegar, symbol czasu jaki pozostał głównej bohaterce. W drugim akcie kiedy bohaterowie przeżywają pełnię miłosnych uniesień ginie on pod wzorzystą tkaniną, ściągnię ją sama Violetta w chwili kiedy wali się w gruzy jej szczęście. W trzecim akcie zegar zostaje zniesiony ze sceny przez karnawałowy korowód, to już wyraźna zapowiedź tragicznego finału. Klamrą spinającą całą inscenizację jest stary doktor Grenvil. To on wręczy Violetcie kwiat białej kamei, stając się też niemym świadkiem jej tragedii.

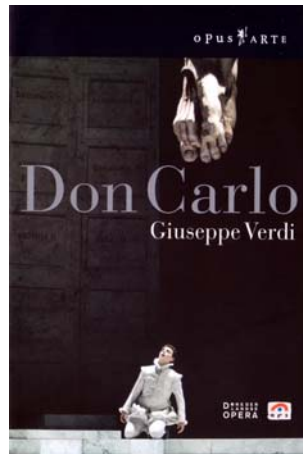
Przedstawienie zostało skonstruowane bardziej jako dramat muzyczny niż tradycyjna opera. Wszystko: pusta pozbawiona zwyczajowych rekwizytów scena, współczesne kostiumy, oświetlenie (czasami wręcz upiorne) budują konsekwentnie klimat nieuchronnego dramatu. Jednak największy ciężar kreowania tego przedstawienia spoczywa na solistach, którzy – jak mierniam – zostali przez reżysera zmuszeni do pełnego wymazania swoich dotychczasowych kontaktów z tą popularną operą Verdiego i budowania swoich kreacji w zupełnie nowy sposób stając się nie koturnowymi bohaterami opery lecz ludźmi z krwi i kości przeżywającymi swój największy w życiu dramat. Dwie sceny zbiorowe poprowadzone bardzo dynamicznie, ale zupełnie inaczej niż każde tradycja wręcz porażają swoim dramatyzmem.

Gwiazdą świetnej obsady jest bez wątpienia Anna Netrebko budująca swoją kreację świetnym aktoństwem i równie pięknym głosem. Jej Violetta zachwyca nie tylko wspaniałe brzmieniem, bogactwem w alikwoty, głosem i kapitalną techniką, ale również naturalną swobodą jego prowadzenia. Ona nie epatuje widza żadnymi tanimi sztuczkami ona daje prawdziwy, a zarazem subtelny, obraz kobiety, która bezgranicznie kocha i go-

towa jest w imię tej miłości na każde poświęcenie. Towarzyszy jej równie wspaniałe tak wokalnie jak i aktorsko Rolando Villazón. Przez lata mogliśmy tylko marzyć o takim Alfredzie, który w najbardziej naturalny sposób wydobędzie z tej partii cały jej dramatyzm nie popadając ani na chwilę w przerysowaną ekspresję. Trzecią gwiazdą obsady jest znakomity przed każdym względem Thomas Hampson, który wyczelował każdy szczegół tak kreacji wokalne jak i aktorskiej. Jego duet z Violetką w II akcie to prawdziwa perła. W takiej sytuacji pozostali wykonawcy mogli już tylko usiłować dorównać głównym bohaterom co sprawiło, że przedstawienie wciąga i fascynuje od pierwszej do ostatniej sceny. Oczywiście truzimem będzie wspomnianie o pięknej grze i wspaniałym brzmieniu Wiedeńskich Filharmoników prowadzonych kompetentnie przez Carlo Rizziego, który również poszedł za reżyserem i zrealizował całość bardziej jako muzyczny dramat niż typową operę.

Nie ukrywam, to nagranie przez lata będzie tym, do którego bardzo chętnie i często będę wracał! Gorąco polecam

Adam Czopek



GIUSEPPE VERDI

Don Carlo

Robert Lloyd (*Filip II*); Rolando Villazón (*Don Carlo*); Dwayne Croft (*Rodrigo*); Jaakko Ryhänen (*Inkwizytor*); Amanda Roocroft (*Elżbieta de Valois*); Violetta Urmana (*Księżna Eboli*) • Chorus of De Nederlandse Opera ; Royal Concertgebouw Orchestra • Riccardo Chailly, dyrygent Opus Arte OA 0932 D • w. 2005, n. 2004 • PCM Stereo/DTS – region: 0 - PAL – 199'00 – 2DVD ★★★★★

Chciałbym Państwu dzisiaj zarekomendować niezwykle interesujące nagranie opery Giuseppe Verdiego *Don Carlos*. Rejestracja ta jest zapisem wizyj-



Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach

- **13 października 2006, godz. 19.30**
Kościół pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła
w Katowicach

KONCERT

z okazji Światowego Roku Mozartowskiego
w 250. rocznicę urodzin kompozytora

dyrygent - Gabriel Chmura

solisci - Iwona Sobotka

Urszula Kryger

Ferdinand von Bothmer

Robert Gierlach

Chór Polskiego Radia w Krakowie

Mozart - Msza c-moll KV 427

Msza C-dur *Koronacyjna* KV 317

- **21 października 2006, godz. 19.30**
sala im. G. Fitelberga

KONCERT

Inauguracja XII Śląskich Dni Muzyki Współczesnej

dyrygent - Łukasz Borowicz

Lutosławski - *Muzyka żałobna*

Malawski - *Hungaria 1956*

Kilar - *September Symphony*

- **29 października 2006, godz. 12.00**
sala im. G. Fitelberga

PORANEK

z okazji Światowego Roku Mozartowskiego
w 250. rocznicę urodzin kompozytora

dyrygent - Zbigniew Graca

solistka - Olga Pasiecznik

Mozart:

Uwertura do opery *Wesele Figara*

Recytatyw i aria Zuzanny z IV aktu *Wesela Figara*

Recytatyw i aria Donny Anny z II aktu

Don Giovanniego

Serenata notturna na smyczki i kotły KV 239

Aria na sopran *Nehmt meinen Dank, ihr holder*
Goenner KV 383

Scena na sopran *Bella mia fiamma (...)* *Resta oh*
cara KV 528

Uwertura do opery *Don Giovanni*



SPRZEDAŻ ABONAMENTÓW

na sezon 2006/2007!

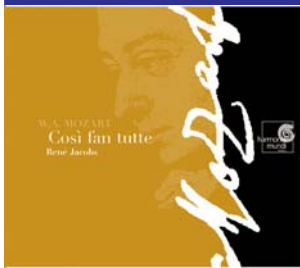
Informacje: tel. 032 251 89 03
e-mail: nospr@nospr.org.pl

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach
Sala im. Grzegorza Fitelberga

40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 2 tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61
e-mail: pr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

The Harmonia Mundi Mozart Edition



Così fan tutte

Bernarda Fink (Fiordiligi), Véronique Gens (Dorabella), Werner Güra (Ferrando), Marcel Boone (Guglielmo) • Concerto Köln • René Jacobs, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2961663.65 • w. 2005, n. 1998 • DDD, 183'02", 3CD
 ★★★★★

Le nozze di Figaro

Véronique Gens (La Contessa), Patrizia Cioci (Susanna), Angelika Kirchschrager (Cherubino), Lorenzo Regazzo (Figaro), Simon Keenlyside (Il Conte) • Collegium Vocale Gent; Concerto Köln • René Jacobs, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2961818.20 • w. 2006, n. 2003 • DDD, 172', 3CD
 ★★★★★

Piano Sonatas: Suite KV 399, Gigue KV 574, Sonate KV 282, 10 Variations KV 455, Fantaisie KV 475, Sonate KV 457

Andreas Staier, pianoforte
 Harmonia Mundi HMX2961815 • w. 2006, n. 2003 • DDD, 66'29"
 ★★★★★

Divertimenti, Serenata Notturna

Freiburger Barockorchester • Petra Müllejans, dyrygentka
 Harmonia Mundi HMX2961809 • w. 2006, n. 1995 • DDD, 59'25"
 ★★★★★

Complete Piano Trios: Divertimento KV 254, Trio KV 496, Trio KV 502, Trio KV 542, Trio KV 548, Trio KV 564

The Moartean Players
 Harmonia Mundi HMX2967033.34 • w. 2006, n. 1990 • DDD, 136'18", 2CD
 ★★★★★

Serenade „Gran Partita” KV 361; Wind Serenade KV 388

Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2961570 • w. 2005, n. 1995 • DDD, 70'26"
 ★★★★★

Quintette pour clarinette et cordes A-dur, Trio pour piano, alto et clarinette Es-dur KV 498

Michel Portal, klarnet; Régis Pasquier, Roland Daugareil, skrzypce; Bruno Pasquier, altówka; Roland Pidoux, wiolonczela; Jean

Claude Pennetier, fortepian
 Harmonia Mundi HMX2961118 • w. 2005, n. 1983 • DDD, 55'43"
 ★★★★★

Eine kleine Nachtmusik; Adagio & Fugue KV 546; Serenata Notturna KV 239; Ein musikalischer Spass KV 522

The English Concert • Andrew Manze, skrzypce i dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2967280 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 67'14"
 ★★★★★

Msza c-moll KV 427, Meistermusik KV 477

Christiane Oelze, Jennifer Larmore, sopran; Scott Weir, tenor; Peter Kooy, bas • La Chapelle Royale; Collegium Vocale Gent; Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2961393 • w. 2006, n. 1991 • DDD, 60'19"
 ★★★★★

Requiem KV 626, Kyrie KV 341

Sibylla Rubens, sopran; Annette Markert, alt; Ian Bostridge, tenor; Hanno Müller-Brachmann, bas • La Chapelle Royale; Collegium Vocale Gent; Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX2961620 • w. 2006, n. 1996 • DDD, 53'57"
 ★★★★★

W roku mozartowskim niemal każda renomowana wytwórnia sięga do swoich przepastnych archiwów, by skorzystać z okazji i wydać ponownie swoje najlepsze nagrania lub zrealizować nowe produkcje z muzyką geniusza z Salzburga. Tak też się stało w francuskiej firmie Harmonia Mundi, która wydała znakomitą serię *The Harmonia Mundi Mozart Edition*. Ze wszystkich podobnych wydań, które ukazały się w roku mozartowskim na rynku, ta zdaje się być najbardziej ekskluzywną i dopracowaną edytorsko za bardzo przyjazną cenę.

Każdy z albumów wydany jest w postaci książki obłożonej w plastikową obwolutę, na okładkach znajduje się fragment z popularnego niedokończonego portretu Mozarta, umieszczone jest także faksymile podpisu kompozytora. Każda z okładek zawiera wspomniane elementy jako stałe, a różni się tylko kolorem całości. Na tyle książki umieszczona jest oryginalna okładka pierwszej edycji wydanych teraz nagrań. Każda z książek wydana jest na pięknym kredowym papierze, zawiera kompetentny i ciekawy komentarz

oraz całe mnóstwo kolorowych mniej znanych powszechnie ilustracji z epoki i samego kompozytora oraz wiele zdjęć artystów, których nagranie zawiera.

Così fan tutte i *La nozze di Figaro* pod batutą René Jacobsa zdobyły niezliczoną liczbę międzynarodowych, renomowanych nagród. Dziś te nagrania są klasą samą w sobie i dla wielbicieli talentu dyrygenta, jego indywidualnego i oryginalnego spojrzenia na mozartowską partyturę stanowią pozycję fundamentalną. Dobrej obsada znakomitych solistów i świetna orkiestra Concerto Köln potwierdzają, że współcześnie te nagrania należą do najlepszych.

Requiem oraz *Msza c-moll* nagrane przez Philippe'a Herreweghe, mimo iż zrealizowane w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku to wciąż wywołują dreszcz poruszenia i szczyrych emocji. Wśród grona bardzo dobrych solistów wyróżnia się szczególnie natchniony śpiew Iana Bostridge'a. Zaś oba dzieła Mozarta prowadzone przez flamandzkiego dyrygenta łączą szczerą, skromność i indywidualność tej kreacji. Wszystko jest bardzo skupione i mistyczne w najczystszej postaci. Te wykonania dostarczają nam głębokiego spojrzenia na muzykę religijną Mozarta, które wypływa z idealnego połączenia solistów, chóru i orkiestry. *Requiem* i *Msza* to mistrzowska kreacja pełna klarowności. Słychać, że dyrygent dobrze czuje tę muzykę. Takie magiczne uniesienie dyrygenta nad słowem i muzyką daje urzekające efekty.

Albumy z muzyką instrumentalną: *Serenada „Gran Partita”* i *Serenada na instrumenty dęte* w wykonaniu Orchestre des Champs-Élysées i Philippe'a Herreweghe; *Kwintetem klarinetowym* i *Triem* granym przez francuskich solistów oraz *Eine kleine Nachtmusik*, *Adagio & Fugue*, *Serenata Notturna*, *Ein musikalischer Spass* wykonywane przez The English Concert pod wodzą Andrew Manzego są bardzo dobrymi realizacjami płytowymi. Szczególnie nagrania Herreweghe i Manze. Artyści wspaniale odmalowują całe piękno mozartowskich dzieł zwracając uwagę na ich prostotę i klasyczny umiar. Kapitalnie wypadły solówki instrumentów dętych drewnianych. Mamy tu interpretacje porywające i w detalach, jak i w całości. Są to kreacje czytelne i zarazem piękne.

turna nagrane przez Freiburger Barockorchester będą podziw. To świetnie brzmiący zespół wirtuozowski, zwłaszcza w bardzo pięknie zgranych „kolorowych” smyczkach, w sumie utwory Mozarta w ich wykonaniu są bardzo wyrafinowane.

Tria fortepianowe Mozarta są utworami bardzo pięknymi. Części skrajne każdego z utworów odznaczają się wielkim wysmakowaniem, lekkością, subtelną motoryką, niosą w sobie potężny ładunek emocji i spore kontrasty, a wszystko służy tylko muzyce. Przyzwoite wykonanie podkreśla bardzo dobrą realizacją dźwięku. Bliskie ujęcie muzyków sprzyja delectowaniu się dźwiękiem, a niezbyt duży pogłos nie zacięra szczegółów artykulacji. Brzmienie instrumentów jest naturalne i dobrze wyważone.

Utwory fortepianowe nagrane przez znakomitego Andreasa Staiera stanowią smakowity kąsek dla purystów wykonawców z epoki. Artysta podkreśla w nich sferę wyrazową, gra mocnym potoczystym dźwiękiem i nie brakuje mu delikatności i lekkości. Wykonanie Mozarta jest bardzo stylowe, każde z dzieł ujmuje elegancją. Ta kreacja jest dojrzała, pełna przerożnych odcieni, swobodna, zwłaszcza gdy chodzi o rytm, śmiało akcentowany w *Sonatach* i *Fantazji*. Każdy utwór brzmi pod palcami Andreasa Staiera ciekawie, a szczególną uwagę zwracają *Wariacje*. Trudno nie docenić wspaniałego brzmienia pianoforte, właściwej kontroli klawiatury, pulsującej energii i zjawiskowej muzykalności. Wszystko oparte o bogactwo inwencji melodycznej i harmonicznej Mozarta. Album nasycony jest przezroczytym brzmieniem i śpiewającym tonem instrumentu, który nigdy nie staje się szorstki lub kruchy. Znakomity album.

Polecam każdemu serię *The Harmonia Mundi Mozart Edition*, bowiem stanowi ona prawdziwą ozdobę domowej kolekcji bardzo dobrych nagrań mozartowskich.

Arkadiusz Jędrasik



nym spektaklu, jaki odbył się w 2004 r. w Het Muziektheater w Amsterdamie. Nieco nietypowo zacznę niniejszą recenzję od technicznych aspektów realizacji, które niestety pozostawiają sporo do życzenia. Przede wszystkim, niemal od początku zwraca uwagę słaba jakość dźwięku. W tym miejscu muszę wspomnieć, że odsłuchiwałem płyty w systemie LPCM Stereo – być może w systemie DTS jakość ta ulega poprawie, lecz chyba nie zmieni się fakt, że już w pierwszej scenie momentami lepiej słychać kroki solistów na podłodze niż śpiewający w głębi sceny chór mnichów. Również barwa głosu wykonawców momentami sprawia wrażenie nieco przytłumionej. Niedostatki te rażą tym wyraźniej, iż we fragmentach nagranych w materiałach dodatkowych, a pochodzących z prób do niniejszego przedstawienia, jakość dźwięku jest o wiele lepsza. Podobnie w przypadku obrazu – przy szybkich przemieszczeniach kamery widoczne są jego wyraźne smużenia. Odrzucając jednak wspomniane mankamenty natury czysto technicznej, pozostaje nam ciekawe widowisko muzyczne, które samo w sobie stanowi już zupełnie inną wartość.

Zanim przejdę do omówienia poszczególnych wykonawców nie mogę nie wspomnieć o inscenizacji i reżyserii, będącej dziełem Willy'ego Deckera, która od samego początku zwraca uwagę widza. Całość akcji opery (w wersji „włoskiej” – czteroaktowej) została przeniesiona w symbolicznie przedstawioną kryptę Eskurialu - miejsce spoczynku wielu pokoleń hiszpańskich władców. Ruchome ściany, przemieszczające się w różnych konfiguracjach (co, nawiasem mówiąc, czasami rozprasza nieco uwagę), zdają się wyznaczać

każdej scenie inny zakątek podziemi, stanowiąc równocześnie o jedności miejsca akcji. Jedność ta z jednej strony zahacza wprawdzie o monotonię, lecz z drugiej zdaje się koncentrować uwagę widza na samym konflikcie między ojcem i synem, który to konflikt stał się główną osią dramaturgiczną spektaklu. Całość scenografii utrzymana jest w tonacji czarno-białej, opartej na fakturze marmuru. Na tym tle doskonałym zabiegiem staje się włączenie do sceny Eboli w pierwszym akcie czerwonego akcentu kwiatów. Czerwień, choć już nie tak wyrazista towarzyszy także postaci Wielkiego Inkwizytora. Szkoda, że w innych obrazach realizatorzy nie zdecydowali się na kontynuację tego zabiegu. Oto na przykład można sobie wyobrazić dużo silniejszą wymowę duetu Markiza Posy i Filipa II, przy zaznaczeniu silnym akcentem kolorystycznym stojącego w tle globusa. Takich przykładów można by zresztą wskazać więcej. Inną cechą charakteryzującą niemal każdą scenę jest dynamiczna, częsta zmiana miejsc solistów. W niektórych fragmentach wydaje się wręcz, że bohaterowie miotają się od kulisy do kulisy bez wyraźnej potrzeby. Trzeba jednak przyznać, że „w tym szaleństwie jest metoda” i w całości spektakl jawi się jako dzieło spójne, konsekwentnie i precyzyjnie ukazujące charakterystyki poszczególnych postaci.

Niezależnie od wartości widowiskowych omawianego spektaklu najważniejsze w operze są niemal zawsze kreacje wokalnie-aktorskie poszczególnych solistów. Tym razem mamy do czynienia z prawdziwym festiwałem głosów męskich. Na pierwszy plan oczywiście wysuwają się odtwórcy dwóch kluczowych dla inscenizacji osób.

Robert Lloyd w partii Filipa II potwierdza swoją znakomitą klasę zarówno wokalną (trzeba zauważyć, że choć w głosie daje się już odczuć wiek solisty, to jednak w tej roli nieco starczy tembr zdaje się być wręcz atutem) jak i aktorską, tworząc postać bardzo majestatyczną i władczą, a zarazem pełną wewnętrznych rozterek. Rolando Villazón – młody meksykański tenor – znakomicie poradził sobie z bardzo trudną partią tytułowego bohatera. Jego Don Carlos przypomina nieco Hamleta w interpretacji Mela Gibsona – rola poprowadzona została nieco szaleńczo, lecz nad wyraz konsekwentnie oraz przekonująco. Największym walorem Villazóna jest jednak jego głos i wielka muzykalność. Śpiewa on bardzo pewnie, czasami wręcz zahaczając o brawurę, dźwiękiem mocnym, zdawałoby się na granicy przeforsowania, a przecież doskonale wtapiając się w verdiowską estetykę. Villazón w całej skali niezwykle swobodnie operuje zarówno dynamiką *forte* jak i *piano*, zaś jedynym mankamentem, jaki można by wskazać, jest lekkie rozedrganie dźwięku pojawiające się w momentach – jak sądzę – zmęczenia, co jest szczególnie słyszalne w trzecim i czwartym akcie.

Bardzo wyrazistą postacią stworzył w omawianym spektaklu baryton Dwayne Croft. W jego przypadku, (zresztą podobnie jak w postaci Filipa II), można się przekonać o nieprzemijającym znaczeniu charakterystyki w teatrze operowym, która wspiera w pewnym sensie kreację wokalną. Tak było i tym razem, choć trzeba zauważyć, że śpiew Crofta był na bardzo dobrym poziomie (scena śmierci wykonana bardzo przejmująco) i zasadniczo bronił się sam. Równie dobrze pokazał się Jaakko Ryhänen w roli Wielkiego

Inkwizytora, którego silny i precyzyjnie prowadzony głos pozwolił na ukazanie dominacji Inkwizytora nad Filipem II.

Na tle doskonale śpiewających panów, panie wypadły nieco gorzej. Szczególnie rozczarowała mnie Violeta Urmana, której głos, a także cała kreowana przez nią postać Księżnej Eboli, zaistniał dopiero w ostatniej arii *O don fatale*. Do tego momentu śpiewaczka sprawiała wrażenie jakby odśpiewywała nuty bez należytego zaangażowania. Taka postawa wokalna odbiła się również w posttrzęganiu Urmany jako osoby nieatrakcyjnej na scenie. Dopiero we wspomnianej arii, gdy górę wzięły emocje, mezzosopranistka ukazała się oczom publiczności, jako kobieta z charakterem i dodajmy – z głosem. Podobne wrażenia towarzyszyły pojawieniu się na scenie kreującej postać Elżbiety Amandy Roocroft, która dopiero w arii z czwartego aktu (*Tu che le vanità*) pokazuje urodę swego głosu, choć trzeba przyznać, że nie ma on brzmienia, które moglibyśmy określić mianem „verdiowskiego”.

Na zakończenie trzeba jeszcze wspomnieć o bardzo porządnym poprowadzeniu całości od strony muzycznej przez Riccardo Chailly'ego, który już wielokrotnie dał się poznać jako doskonały kreator włoskiej muzyki operowej. Pod jego batutą Royal Concertgebouw Orchestra doskonale towarzyszy występującym na scenie solistom. W sumie, pomimo drobnych niedociągnięć, widowisko warte obejrzenia, ukazujące, jak nie wychodząc poza ramy konwencji śpiewu operowego, można przedstawić widzowi nowoczesne koncepcje interpretacyjne.

Ziemowit Wojtczak

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Acte Préalable	1	Channel Classics	2	GM	3	Maya	3	Praga Digitalis	2	Winter & Winter	3
Aeon	2	Classic Talent	1	Harmonia Mundi	2	MDG	2	Proviva	3	Zig Zag Territoires	2
Alia Vox	2	CPO	2	Hat Art	2	Mirare	2	Satirino	2		
Alpha	2	CRI	3	Hevhetia	3	Mode	3	Sketch	2		
Ambroisie	2	Da Capo	2	IFO	3	Music & Arts	3	Soli Deo Gloria	2		
Ambronay	2	Dagored	3	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2		
Ampersand	3	Decca	4	K617	2	Naxos	2	Tahra	2		
Arabesque	3	DG	4	Kontrapunkt	3	New World	3	TDK	2		
Arcana	2	Ecm	4	Label Bleu	2	O+ Music	2	Tempéraments	2		
Archiv Produktion	4	Ed Rz	3	Ligia	2	Ocora	2	Tudor	3		
Arthaus	2	Eloquentia	2	Long Distance	2	Opus Arte / BBC	2	Verve	4		
Bel Air	2	Euroarts	2	Mandala	2	Philips	4	Vox Lucida	2		
Calliope	2	Glossa	2	Marco Polo	2	Pläne	3	Wergo	3		

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Poczтовая 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 - 226 48 88 38 www.acteprealable.com e-mail: actepre@wp.pl

(2) – CMD Classical Music Distribution ul. Świątowska 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl

(3) GiGi Distribution ul. Królowej Jadwigi 275 A 30-218 Kraków tel. 0 - 12 625 13 41 fax 0 - 12 625 13 42 www.gigicd.com e-mail: gigi@gigicd.com

(4) – Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Gdańska 27/31 01-633 Warszawa Tel: 0 - 22 560 47 00

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 festiwali.
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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

Dostępne w EMPIK-ach i punktach Kolportera

Adres redakcji:

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



**Konkurs płytowy
Magdalena Kožená & Simon Rattle
Universal Music Polska**

Każdy, kto w terminie do 31 X 2006 r. nadesłże na adres redakcji wycięty kupon
znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe
pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów Magdaleny Kożeny i Simona
Rattle'a firmy Universal.

Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w grudniu 2006 r.

1. W którym roku Magdalena Kožená zwyciężyła w konkursie mozartowskim w Salzburgu?
2. W którym roku Simon Rattle został dyrektorem Filharmoników Berlińskich?
3. Jaki jest tytuł najnowszego albumu Magdaleny Kożeny i Simona Rattle'a?

**Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Giuliano Carmignola
& Andrea Marcon – Universal Music Polska**

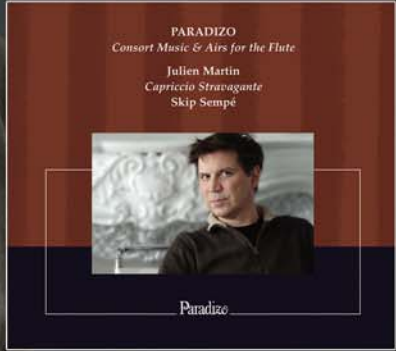
lista laureatów:

Jan Adamiec, Wałcz; **Barbara Budna**, Poznań; **Czesław Czajkowski**, Katowice;
Aneta Filipka, Warszawa; **Michał Hajduk**, Warszawa; **Maria Kuczyńska**, Kra-
ków; **Jacek Powroźniak**, Łódź; **Karol Rawski**, Pabianice; **Tadeusz Suzin**, Radom;
Zofia Zawadzka, Gdynia

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

Skip Sempé
i jego wydawnictwo
Paradizo

Paradizo PA0001

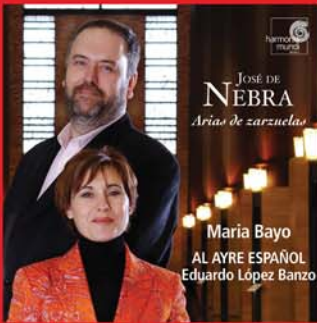


Barbara Hendricks
i jej wydawnictwo
Arte Verum

Ave Verum ARV-001



Nowe nagrania płytowe



Harmonia Mundi HMI 987069



Harmonia Mundi HMI 987066



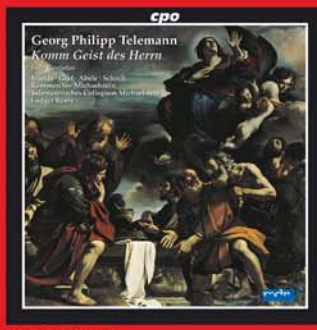
Harmonia Mundi HMC 901930



Harmonia Mundi HMX 2908196.98



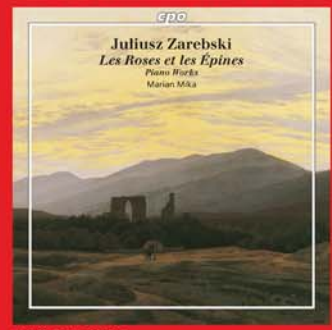
CPO 777 198-2



CPO 777 064-2



CPO 777 158-2



CPO 777 193-2



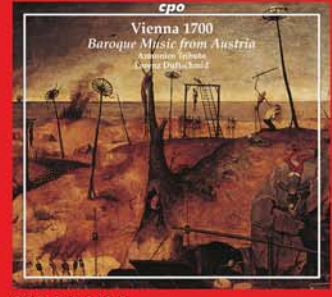
Zig Zag Territoires ZZZT 060902



Zig Zag Territoires ZZZT 060901



Zig Zag Territoires ZZZT 060801



CPO 999 919-2




Leading label promoting Polish musicians and music
Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków

Acte Préalable
AP0143

Karol Kurpiński
Fantaisie • Reverie over Wanda's tomb

Franciszek Lessel
Fantaisie • Adagio & Polonaise • Quartet No. 1 • Piano Trio Op. 5

World Premiere Recording



Paweł Perliński • Wilanów String Quartet

AP0143 • DDD • 57'58"
© 1999/2005 • © 2006

Karol Kurpiński (1785-1857)
Fantaisie for string quartet
Dumanie nad mogiłą Wandy for violin and piano

Franciszek Lessel (1780-1838)
Fantaisie for string quartet
Adagio & Polonaise for violin and piano
String Quartet No. 1
Piano Trio Op. 5

Paweł Perliński, piano
Wilanów String Quartet

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

dla tych, którzy kochają muzykę

Acte Préalable
AP0142

Joachim • Bruch • Bloch
Music for viola & piano
Hebräische Melodien • Romance • Suite hébraïque



Przemysław Florczak • Elżbieta Tyszecka

AP0142 • DDD • 41'29"
© 2003 • © 2006

József (Joseph) Joachim (1831-1907)
Hebräische Melodien nach Eindrücken der
Byronschen Gesänge Op. 9 for viola and piano

Max Bruch (1838-1920)
Romans in F major for viola and orchestra Op. 85
version for viola and piano

Ernest Bloch (1880-1959)
Suite hébraïque for viola (or violin) and piano *To the
Covenant Club of Illinois*

Przemysław Florczak, viola
Elżbieta Tyszecka, piano

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel./fax: (+48) 226 48 88 38
www.acteprealable.com • actepre@wp.pl