

* Nowe nagranie Weinberga • A. Szymczewska laureatką Konkursu Wieniawskiego *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 12 (77)
grudzień 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Jarosław
Domżał
Joanna
Ławrynowicz**
*muzyka Stojowskiego
jest znakomita!*

**Eivind Gullberg
Jensen**
narodziny gwiazdy

Zakaria Paliaszwili
gruziński weryzm

Piotr Beczała
droga do kariery

Muzyka na Boże Narodzenie
w kolekcji melomana



Sting
w labiryncie z Dowlandem



STING

NOWA PŁYTA
DAWNE PIOSENKI

STING
SONGS FROM THE LABYRINTH
MUSIC BY JOHN DOWLAND ♡ PERFORMED BY STING AND EDIN KARMAZOV



A UNIVERSAL COMPANY



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

www.universalmusic.pl

onet.pl

wprost

wik
oprac. i muzyka

HIFI

gentleman

merlin.pl

Gala

Radio2ET



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

Acte Préalable

zaprasza

7 grudnia 2006 r., godz. 18⁰⁰

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne – ul. Morskie Oko 2

na niezwykły koncert

poświęcony premierze nowej płyty
z utworami kameralnymi

ROMUALDA TWARDOWSKIEGO

wykonawcy:

Joanna Ławrynowicz, fortepian
Anna Orlik, Andrzej Gębski, skrzypce
Jarosław Domżał, wiolonczela

w programie koncertu:

Sonatina na 2 skrzypiec; Canzona na wiolonczelę i fortepian
Trio młodzieżowe (cz. I); 3 Etiudy-kaprysy na skrzypce solo
Fantazja hiszpańska na wiolonczelę i fortepian (cz. 2)
Trio fortepianowe nr 2

wstęp za zaproszeniami, bilety do nabycia w kasie WTM w dniu koncertu

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel.: (+48) 22 648 88 38
actepre@wp.pl

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Poznań • Warszawa • Łódź • Bydgoszcz • Katowice • Koszalin • Londyn • USA
 16 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Madama Butterfly* • *Gioconda* • *Faust*

CZŁOWIEK

- 19 **Muzyka Stojowskiego jest znakomita!** – z pianistką Joanną Ławrynowicz i wiolonczelistą Jarosławem Domżałem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 21 **Sting – piosenki z labiryntu** – Magdalena Todynek
 23 **Droga do kariery** – z tenorem Piotrem Beczałą rozmawia Maciej Deuar
 26 **Narodziny gwiazdy** – z Eivindem Gullbergiem Jensenem, norweskim dyrygentem, rozmawia Robert Majewski
 28 **Mozart 22** – Arkadiusz Jędrasik

DZIEŁO

- 29 **„Na imię mi Dmitrij Dmitrijewicz”** – pieśni Dymitra Szostakowicza – Dorota Staszkiwicz
 31 **Zakaria Paliaszwili, czyli weryzm po gruzińsku (1)** – Lesław Czapliński

MYŚLI

- 35 **Nasz były dwudziesty wiek (LII) – Sens nowej muzyki (1)** Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Weinberg – NOSPR po raz trzeci** – Arkadiusz Jędrasik
 37 **Recenzje: CD, DVD**
 54 **Konkurs płytowy: „Sting – Universal Music Polska”**

Uwaga! w grudniu płyta gratis dla wszystkich prenumeratorów

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 - 22 648 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.i-music.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 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyk

korekta zespół

fot. na okładce
Sting
fot. DG / KASSKARA

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, adriustacji oraz
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-
mienia autora. Korespondencja i prace nie
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie
być przez Redakcję rozpatrywane.
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

XIII Międzynarodowy Konkurs im. H. Wieniawskiego zakończył się wielkim sukcesem Polaków i polskiej kultury. Pierwsze miejsce zajęła Polka, Agata Szymczewska, a czwórka Polaków znalazła się wśród laureatów.

Warto jednak przez chwilę zastanowić się, czy zrobiono wszystko by ta impreza należycie promowała kulturę polską? Artyści biorący udział w Konkursie muszą znać dzieła Henryka Wieniawskiego, co jest oczywiste. Ponieważ ten wielki Polak jest obecny w światowym repertuarze więc cudzoziemscy skrzypkowie znają go bez względu na uczestnictwo w tej imprezie. Dlaczego więc organizatorzy nie zadbali o to, by ten konkurs był monograficznym, lub prawie? Jeśli Konkurs Chopinowski zmusza uczestników do grania tylko Chopina, to dlaczego Konkurs Wieniawskiego tak nie czyni? Oczywiście wielu jest w Polsce specjalistów powątpiewających w wielkość Wieniawskiego, czego wyraz dawali na antenie Dwójki i TVP Kultura podczas Konkursu, ale z głupotą nie warto polemizować. Argumentem przemawiającym przeciwko takiemu pomysłowi jest być może niewielka ilość utworów skomponowanych przez Wieniawskiego. Ale czy polska literatura skrzypcowa jest aż tak uboga? Dlaczego w finale grano koncerty Sibeliusa czy Szostakowicza? Czy naprawdę warto wydawać polskie pieniądze na wypożyczenie zagranicznych materiałów nutowych i optacanie cudzoziemskich spadkobierców kompozytorów skoro mamy wiele koncertów polskich? Poza tym cudzoziemiec, który pozna polskie dzieła niewątpliwie będzie się starał je grać gdzie tylko się da, aby zdyskontować trud poniesiony na ich naukę.

Wątpiącym w polskie możliwości podajemy listę tylko kilku polskich kompozytorów, autorów koncertów skrzypcowych. Feliks Janniewicz jest autorem pięciu koncertów – wszystkie zostały niedawno wydane dzięki publicznym dotacjom. Jeden z tych koncertów wykonał Konstanty Andrzej Kulka, przewodniczący jury konkursu. Karol Lipiński napisał cztery koncerty, wszystkie nagrał Albrecht Laurent Breuninger z Polską Orkiestrą Radiową. Wspomniany już Konstanty Andrzej Kulka grywał również jeden z tych koncertów. Zygmunt Stojowski napisał koncert skrzypcowy, dopiero co wykonany w Poznaniu przez mieszkającego i działającego od lat w Niemczech Polaka – widać dopiero pobyt na obczyźnie przekonuje do rodzimej twórczości. Kolejny autor to Karłowicz, do tego stopnia znany, że nagrywany przez cudzoziemców dla zagranicznych wydawnictw. O dwóch kompozycjach Szymanowskiego chyba nie trzeba przypominać. Jest jeszcze siedem koncertów Bacewicz. Daje to w sumie 20 koncertów skrzypcowych plus dwa Wieniawskiego. Czy rzeczywiście nie ma z czego wybierać?

Niestety, w Polsce działalność patriotyczna nie jest w cenie i jedyni, którzy się swoją polskością chwalaą to „kibole” na meczach międzynarodowych. Kiedy indziej Polska, polskość, barwy biało-czerwone są czymś wstydlwym. Zapomnijmy jednak o tak górnolotnych sprawach i pomyślmy o finansach. PWM, firma państwowa, ma deficyt przekraczający milion. Czy nie warto go zmniejszyć wypożyczając od nich Karłowicza lub Bacewicz zamiast dofinansować spadkobierców Sibeliusa? Odpowiedź wydaje się oczywista, ale chyba nie dla wywołanych do tablicy. Historia znakomicie weryfikuje nasze błędy, ale czy nie możemy im zapobiegać zawczasu? 🗣️

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



Agata Szycmcewska
fot. Filharmonia Koszalińska

rzom, iż „to, że wygrałam wcale nie znaczy, że z dnia na dzień zacznę grać jeszcze lepiej. Ja tu przyjechałam po prostu pięknie zagrać. Uwielbiam grać, sprawia mi to przyjemność i każdy koncert traktuję jako wyzwanie”. Laureatka konkursu mieszka w Koszalinie, jest studentką Akademii Muzycznej im. J. I. Paderewskiego w Poznaniu i Wyższej Szkoły Muzycznej w Hanowerze.

Jeden z jurorów, japoński wirtuoz Koichiro Harada powiedział po ogłoszeniu wyników, że „od samego początku wiedział, że ona (Szycmcewska – PAP) wygra”. Według angielskiej skrzypaczki polskiego pochodzenia ldy Haendel wszyscy finaliści konkursu „byli utalentowani i grali dobrze”.

W finałowych przesłuchaniach skrzypkowie wykonywali dwa koncerty: jeden z dwóch Henryka Wieniawskiego i jeden z siedmiu innych kompozytorów.

Zdobywczyni I nagrody otrzymała 25 tys. dolarów i złoty medal, II nagrody – 20 tys. USD i srebrny medal, III nagrody – 15 tys. USD i brązowy medal, IV nagrody – 10 tys. USD, V nagrody – 8 tys. USD, VI nagrody – 5 tys. USD.

Konkurs zakończył się 30 października. W auli UAM, odbył się koncert nadzwyczajny z udziałem skrzypka Maxima Vengerova i orkiestry Sinfonia Varsovia, którą poprowadził Andrzej Boreyko.

W konkursowym jury prócz Harady, Haendel i Ozima zasiadali: Edward Gracz, Marina Jaszwilli, Wolfgang Marschner, Bartłomiej Nizioł, Zlatko Stahuljak, Wanda Wilkomirska, Yu Lin oraz Grigorij Zhyslin. Jury przewodniczył Konstanty Andrzej Kulka.

Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego to najstarszy konkurs skrzypcowy na świecie. Odbywa się co pięć lat. Po raz pierwszy zorganizowano go w Warszawie w 1935 r., w setną rocznicę urodzin Wieniawskiego. Honorowy patronat nad tegorocznym konkursem objął prezydent Lech Kaczyński.

(aj)

Agata Szycmcewska, 21. letnia Polka wygrała XIII Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. H. Wieniawskiego. Jurorzy przyznali dwie piąte nagrody. Wśród laureatów, oprócz Szycmcewskiej, jest czworo Polaków. Drugie miejsce zajęła 17. letnia Japonka Airi Suzuki, trzecie 23. letnia

Polka Anna Maria Staśkiewicz. Czwarte miejsce zajęł Rosjanin Lev Solodnikov, piąte jurorzy przyznali dwóm Polakom: Marii Machowskiej i Jarosławowi Nadrzyckiemu. Szóste miejsce zajęł także Polak Wojciech Pławner.

Po ogłoszeniu wyników Agata Szycmcewska powiedziała dziennika-

Mozart i jubileusz czyli październik w Filharmonii Narodowej. Październik kojarzy się z końcem jesieni. Tegoroczny był nadzwyczaj ciepły i słoneczny. Równie ciepłe były koncerty w warszawskiej Filharmonii. Podczas pierwszego usłyszeliśmy muzykę dawną. Utwory Jana



Sebastiana i Carla Philippa Emanuela Bacha oraz Georga Philippa Telemanna grał nasz eksportowy zespół wykonujący ten rodzaj muzyki Arte Dei Sunatori wraz z Alexisem Kossenko. Niezwykła uczta muzyczna, którą przygotowali, zdobyła uznanie wśród publiczności. Kossenko jest jednym z nielicznych muzyków, którzy opanowali grę na wszystkich rodzajach fletu. Mieliśmy zatem możliwość usłyszenia najbardziej znanych barokowych i klasycznych kompozycji fletowych wykonywanych na instrumentach z epoki (J. S. Bacha *Suite h-moll* na flet, smyczki i b.c. BWV 1067 ze znaną wszystkim *Badinerie* oraz dwa koncerty C. Ph. E. Bacha: *D-dur Wq 13* i *d-moll Wq 22*). Ewenementem w programie koncertowym było to, iż następnego dnia (w sobotę) nie powtórzono repertuaru, ale do wykonawców dołączyła Magali Léger, która wykonała barokowe arie operowe.

Tydzień później w Filharmonii usłyszeliśmy muzykę współczesną i klasyczną. Pod batutą Jerzego Salwarowskiego zabrzmiała kompozycja Marka Stachowskiego *Z księgi nocy I*, *Koncert na orkiestrę* Beli Bartóka i *Koncert fortepianowy Es-dur KV482* Wolfganga Amadeusza Mozarta z Sebastianem Knauerem w partii solowej. Jakkolwiek pochwalam propagowanie polskiej muzyki współczesnej (pisałam o tym miesiąc temu), to zestawienie utworu Stachowskiego z Mozartem mogło

zszokować co bardziej wrażliwych słuchaczy. Szkoda tylko, że orkiestra nie do końca poradziła sobie z tą krótką kompozycją, tak samo jak w składzie kameralnym podążała bardziej obok – niż za solistą. Po przerwie muzycy stanęli jednak na wysokości zadania i *Koncert* Bartóka można ocenić zdecydowanie lepiej niż pierwszą część wieczoru. Jak zauważyłam, większa grupa instrumentalistów i forte sprzyja orkiestrze, zwłaszcza sekcji dętej. Sebastian Knauer nie zachwyił swoją interpretacją. Pasaże w jego wykonaniu były „powierzchowne”, mało osadzone w klawiaturze, a i tempo było nierówne. Zdecydowanie lepiej wypadł w *Wariacjach C-dur KV 265* na temat piosenki *Ah, vous dirai-je, Maman* Mozarta, które zagrał na bis.

W październiku mieliśmy też okazję świętować 80. urodziny Maestro Jana Krenza, który poprowadził swój jubileuszowy koncert. Pod jego batutą usłyszeliśmy *Motet „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht”* BWV 118 Jana Sebastiana Bacha, *II Symfonię e-moll op. 27* Siergieja Rachmaninowa oraz własną kompozycję *Messa breve* na chór, dzwony i 3 flety (drugą wersję, która miała podczas tego koncertu swoje prawykonywanie). Najbardziej niezwykła, osobista i intymna *Msza* Krenza wywarła na mnie ogromne wrażenie. Nie były go w stanie umniejszyć nawet niedociągnięcia intonacyjne chóru. Rachmaninow prawie porwał wszystkich z krzesel, zagra-

ny z niezwykłą pasją, poprowadzony z ogromnym wyczuciem, z jasno zarysowanym zamysłem interpretacyjnym. Wielka symfonia okazała się rzeczywiście wielką. Sto lat Maestro Krenz!

Miesiąc zakończył koncert z okazji obchodzonego na całym świecie Roku Mozartowskiego. Orkiestrę Filharmonii Narodowej poprowadził Adrian Leaper z udziałem Artura Pizarro przy fortepianie. Pragnę chwilę poświęcić niezwyktemu repertuarowi tego wieczoru. Mieliśmy okazję poznać dwa XX-wieczne dzieła skomponowane 50 lat temu, także z okazji Roku Mozartowskiego: Franka Martina *Ouverture en hommage á Mozart* i Jacquesa Iberta *Hommage á Mozart*. Choć oba powstały w tym samym czasie, są krótkimi, kilkuminutowymi utworami na orkiestrę, to jednak tkwią w odmiennych poetykach. Mnie bardziej do gustu przypadł ten drugi. Oczywiście nie mogło zabraknąć kompozycji bohatera wieczoru. W Sali koncertowej zabrzmiał *Koncert fortepianowy F-dur KV 459* i *Symfonia C-dur*, zwana *Jowiszową*, KV 551. Koncert w wykonaniu Pizarro wypadł zdecydowanie lepiej niż dwa tygodnie wcześniej występ Knauera. Partia fortepianu wykonana była z właściwą elegancją, lekkością i zwinnością. Był to jeden z bardziej udanych wieczorów w Filharmonii Narodowej.

Angelika Przeździeń

Hispanie w Warszawie. Już czwarty rok z rzędu w Kościele Świętej Trójcy organizowane są koncerty muzyki hiszpańskiej. W tym roku organizacją zajęła się Fundacja Viva Solec. Dlaczego akurat w tym miejscu? Bowiem w niewielkim kościółku przy Rynku Soleckim znajduje się najstarszy zabytek kultury hiszpańskiej w Warszawie – figura Jezusa Nazareńskiego sprowadzona do nas przez hiszpańskich trynitarzy na przełomie XVII i XVIII w., do dzisiaj ubierana w szaty i naturalne włosy (elementy typowe dla hiszpańskiej kultury religijnej). W ramach *Tryptyku jesiennego* w październiku, podczas pierwszego koncertu, usłyszeliśmy „cante jondo” w wykonaniu Gonzalo Cortesa (śpiew) i Rafaela Cortesa (gitara flamenco). „Cante jondo”, czy „grande” (oznaczaące pieśń głęboką, wielką) to pieśni o bardzo głębokim i poważnym charakterze. Przez wielu Andaluzjczyków ta grupa utworów uznawana jest za prawdziwe flamenco. W nich nie tylko tekst i melodyka, ale także sposób śpiewania, dramaturgia, wyraz twarzy i gesty śpiewaka wyrażają głębię tej muzyki. Słuchacze byli świadkami niezwykłego koncertu, podczas którego świątynia napelniła się niezwykłą, wręcz mistyczną atmosferą. Sprawily to bardzo przejmujące pieśni oraz sami wykonawcy. Naprawdę warto było poznać ten fragment kultury hiszpańskiej, który zakorzeniony jest prawdopodobnie w pieśniach religijnych tego regionu. Obaj wykonawcy, pochodzący z serca Andaluzji – Granady, w swoim ojczystym kraju uznawani są za jednych z najlepszych wykonawców flamenco. Już w listopadzie (19 XI) w ramach cyklu wystąpi Jadwiga Teresa Stępień (śpiew) i Mariusz Rutkowski (fortepian) z recitalem pieśni hiszpańskich *Rosa das rosas*, natomiast w grudniu (10 XII) warto wybrać się na ostatni z koncertów *Jesiennego Tryptyku* z udziałem Zespołu Ars Nova Jacka Urbaniaka, który wykona fragmenty *Cantigas de Santa Maria* Alfonso X El Sabio.

Angelika Przędzięk

Halka w Teatrze Wielkim w Łodzi. Już zagrana bez polotu, dynamiki i werwy uwertura zapowiadała, że na wielkie kreacje raczej trudno będzie liczyć. Niestety, sprawdziło się! Dyrygent prowadził premierę bez większego przekonania i narastania dynamiki. Muzyka pod jego batutą wyprana została z większych emocji, pozbawiona dramatycznego pazura i napięcia. Na dodatek zwolnione tempa sprawily, że muzyka pozbawiona witalności płynęła zbyt wolno, by nie powiedzieć ospale. Orkiestra tym razem też nie prezentowała poziomu do jakiego już przywykliśmy.

Równie niewiele dobrego można tym razem powiedzieć o obsadzie. Tak na dobrą sprawę posłuchać można było tylko obdarzonej interesującym



S. Moniuszko – *Halka*
Krzysztof Bednarek (Jontek), Małgorzata Borowik (Halka)
fot. C. Zieliński

głosem Bernadetty Grabias w partii Zofii i Krzysztofa Bednarka jako Jontka. Chociaż i jemu przytrafił się w III akcie wypadek przy pracy, co nie zmienia faktu, że jego kreacja sprawiła autentyczną satysfakcję. Zenon Kowalski w partii Janusza zaprezentował matowy, pozbawiony nośności i blasku głos, który w scenach zbiorowych po prostu ginął w tle. Podobnie ma się rzecz z Wiesławem Bednarkiem jako Stolnikiem. Obu panom zdarzały się zbyt często wokalne niedoróbki. Natomiast Małgorzata Borowik w partii tytułowej bohaterki zupełnie się nie sprawdziła ani wokalnie, ani aktorsko (ograniczyła się do kilku znanych gestów rozpaczycy). Jej pozbawiony blasku i dzwięczności głos z trudem radzi sobie z testiturą Halki. Nie dość, że zabrakło scenicznego temperamentu, to na dodatek nie bardzo umiała nadać swojej interpretacji pełni dramatycznego wyrazu, co najbardziej stało się widoczne w ostatnich akcie.

Najnowsza łódzka *Halka* kurczowo trzyma się tradycji i to tej w nienajlepszym wydaniu. Mamy pełną cepeliadę: kolorowe stroje góralskie, ciupagi, chusty, kierpce i szlacheckie kontusze. Jednak w reżyserii trudno doszukać się jakiejś wyraźniej myśli przewodniej. Na scenie panuje od dawna znany schemat: soliści z przodu, chór (tym razem też w nie najwyższej formie) po bokach

lub z tyłu w półkolu. Akcja prowadzona jest dość statycznie, a postaciom brakuje psychologicznej prawdy i głębi. Zabrakło splatających się emocji i ludzkiego dramatu. Mam wrażenie, że praca reżysera ograniczyła się do wskazania wejść i zejść ze sceny. Jedynym oryginalnym pomysłem był zaskakujący finał. *Halka* nie rzuca się ze skały do rzeki. Klęka pod przydrożną kapliczką i zastawia ją wychodzący na proscenium chór. Zupełnie to rozkłada tragiczną wymowę całego finału. Zresztą dokonane przez reżysera „vide” też niezbyt przysłużyło się czytelności i zwartości inscenizacji, a kilka scen zupełnie pozbawiło właściwej dramaturgii.

Temperaturę premiery podniósł – na chwilę – zgrabnie skonstruowane sceny baletowe: polonez, mazur i tańce góralskie. Tym ostatnim przydałoby się jednak nieco więcej ognia i werwy.

W sumie, oględnie mówiąc, bez rewelacji!

Adam Czopek

Stanisław Moniuszko – *Halka*
kier. muzyczne: **Kazimierz Więcek**
reżyseria: **Kazimierz Kowalski**
scenografia: **Anna Bobrowska-Ekiert**
kostiumy: **Wanda Zalasa**
premiera: **28 X 2006 – Teatr Wielki w Łodzi**

Manru i nie tylko złoty jubileusz bydgoskiej sceny muzycznej.

Zapewne dzień 21 października 2006 r. zostanie zapisany złotymi literami w najnowszej historii grodu nad Brdą i Wisłą. Również wielu Bydgoszczan, a także i moim osobistym, aczkolwiek już ponad 25 lat mieszkam z dala od rodzinnego miasta. Na pierwszych przedstawieniach Studia Operowego bywałem jeszcze jako kilkunastoletni chłopak. Od samego początku ta najpiękniejsza ze sztuk, podobnie jak dzisiejsza, szacowna jubilatka bez reszty zawładnęła moim sercem i po wieczne czasy.

Niezależnie od fascynacji kreacjami wielu solistek i solistów zgłębiałem historię przedstawień muzycznych w Bydgoszczy. Tradycja jest o wiele dłuższa i sięga następstw Traktu Wersalskiego, więc 1919 r. Gmach nie istniejącego już Teatru Miejskiego, zbudowany w 1896 r. posiadał świetną akustykę oraz odpowiednie zaplecze z salami prób dla solistów, baletu, chóru i orkiestry. Ten piękny, bogato wyposażony budynek w połowie kwietnia 1920 r. zaczął służyć polskiej kulturze. Zanim to nastąpiło, już 11 grudnia 1919 r. Teatr Polski kierowany przez Ludwika Dybizbańskiego w sali Patzera wystawił *Bojomira* i *Wandę* Kurpińskiego oraz *Verbum nobile* Moniuszki. I ta data powinna być całkowicie reprezentatywna dla dziejów, a także historii sceny muzycznej w Bydgoszczy. Za dyrekcji Wandy Siemaszkowej na scenie Teatru Miejskiego w muzycznym repertuarze dano 8 premier z gatunku komedii muzycznej, wśród nich *Zabobon, czyli krakowiaczy i górale* Kamieńskiego i *Ciotkę Karola* Thomasa. Począwszy od sezonu 1920-21 do 1938-39 Bydgoszczanie gościli również zespoły opery i baletu warszawskiego oraz poznańskiej operetki.

Za prawdziwą inaugurację sezonu operowego należałoby jednak przyjąć dzień 3 października 1921 r., bowiem wówczas pod batutą Jerzego Bojanowskiego wystawiono *Halkę* Moniuszki, lecz już po drugim przedstawieniu, 10 października, Opera pomyślana jako placówka przestała istnieć (nie były to pierwsze przedstawienia *Halki* w Bydgoszczy, bowiem poprzednio była grana 10 kwietnia 1899 r. w niemieckiej wersji językowej). Za dyrekcji Józefa Karbowskiego, 13 kwietnia 1923 r. wystawiono operetkę *Nitouche* i dwie komedie muzyczne, wówczas nazywane wodewilami. W następnym sezonie także królowała operetka. Zagrano łącznie 108 spektakli w przygotowanych 12 premierach. Były nimi kolejno: *Dziewczę z Holandii*, *Kryśia leśniczanka*, *Bajadera*, *Cnotliwa Zuzanna*, *Biały mazur*, *Księżniczka czardasza*, *Ostatni walc*, *Hrabianka z kabaretu Tabarin*, *Madame Pompadour*, *Frasquita*, *Manewry jesienne*, *Katia tancerka*, oraz dwie krotchwile. W sezonie 1924-25 wystawiono tylko *Najpiękniejszą z kobiet* i *Tancerkę z miłości* oraz 3 wodewile.

Kielkujący od 1922 r. pomysł połączenia teatrów Bydgoszczy i Torunia

I. J. Paderewski – *Manru*
Janusz Ratajczak (*Manru*) i Monika Ledzion (*Aza*)
fot. Marek Chelminiak



doszedł do skutku w sezonie 1925-26. Dział muzyczny za siedzibę dostał Toruń. W Bydgoszczy sezon muzyczny zainaugurowano *Halką* 22 września 1925 r. po czym w sezonie grano takie pozycje, jak: *Rigoletto*, *Carmen*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Dama w gronostajach*, *Hrabina Mariza*, *Wesoła wdówka*, *Kapłanka ognia*, *Manewry jesienne*, *Dolly Bajadera*, *Błękitna krew*, *Romantyczna Amerykanka*. Jednak na tle finansowym jeszcze przed zakończeniem sezonu doszło do rozpadu powyższego koncertu. Powołanie nowego zespołu muzycznego nie było łatwe, lecz L. Dybizbański ponownie objął dyrekcję i premierą *Lalki* na afisz wróciły operetki, taki repertuar kontynuowali następnymi dyrektorzy Władysław Stoma i Aleksander Rodziewicz. Łącznie w latach 1919-39 przedstawiono 192 premiery, w tym 13 operowych, 143 operetkowe i 36 pozycji z innych form muzycznych.

Okres po II wojnie światowej dla powstania sceny muzycznej także nie napawał optymizmem. Pierwsza inicjatywa w tym kierunku kielkowała w początkach 1947 r. Związana z Bydgoszczą od 1931 r. prof. Krysiwiczowa wraz z prof. Święcicką przygotowały i pod koniec roku przedstawiły w Bydgoszczy 6 spektakli składających się z 4 stylistycznie różnorodnych fragmentów: II akt z oper *Straszny dwór*, *Aida* i *Rigoletto* oraz III akt *Cyganerii*. Mimo pełnej frekwencji i społecznego zapotrzebowania władze administracyjne nie były zainteresowane powołaniem Studia Operowego w ramach instytucji państwowej. Po siedmiu latach nadszedł rok obfitujący w wiele różnego rodzaju planów i perspektyw. Podobnie jak w 1923 r. Krakowska Operetka Teatru Nowości, tak w 1955 r. do Wydziału kultury WRM wpłynęła oferta Lubelskiej Operetki Objazdowej o jej przyjęcie i zlokalizowanie w Bydgoszczy. Jednak wygrała ponowna inicjatywa zorganizowania Studia Operowego

przez Zarząd Towarzystwa Muzycznego. On 30 grudnia tegoż roku przyjął propozycję i przystąpił do pracy. Już od 5 stycznia 1956 r. na kilka miesięcy kierownictwo Studia Operowego przyjął Zdzisław Wendyński, a od 1 lipca 1956 r. do 29 lutego 1960 r. tę funkcję pełniła prof. Felicja Krysiwiczowa. Pracowano w 20 różnych pomieszczeniach, nikt nie pytał o zapłatę, bowiem wielki entuzjazm towarzyszył tworzeniu własnej opery. Przez pierwsze 8 miesięcy utworzono zespół artystyczny, zdołano ściągnąć środki finansowe i po niezwykle intensywnej pracy, 21 września 1956 r. przedstawiono pierwszą premierę. Wieczór wypełniły *Filis* i *Verbum nobile* Moniuszki oraz *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego. Tę datę przyjęto do obchodów – jak to nazwano – 50. lecia bydgoskiej sceny operowej. Dlaczego tylko „operowej” zamiast muzycznej trudno zrozumieć skoro wszystkie istniejące formy teatru muzycznego, do musicalu włącznie od początku do dnia dzisiejszego były i są tam prezentowane.

Pierwszy premierowy wieczór Studia Operowego dla jego dalszej egzystencji miał korzystne następstwa. Ministerstwo Kultury i Sztuki przestało stawiać przeszkody dla istnienia nowej, społecznej placówki artystycznej. Przyczyniło się do tego entuzjastyczne przyjęcie publiczności oraz pozytywne recenzje wielu krytyków, chociaż i bardziej kontrowersyjne też się ukazały. Jednak kłopoty z udostępnieniem sali Teatru Ziemi Pomorskiej oraz – ogólnie mówiąc – z pozyskaniem środków finansowych pozostały. Powoli, lecz skutecznie karkołomne problemy z głównym motorem napędowym w osobie prof. Felicji Krysiwiczowej marzenia przemieniano w fakty. Powiększono repertuar, przedstawiano następne premiery. W Bydgoszczy debiutowała ogromna ilość artystów, z których spora część stawała się ozdobami innych nie tylko polskich teatrów. Wprawdzie nie przeglądałem lecz słyszałem, że

Opera Nova wydała okolicznościową broszurę, więc pomijam minione, powszechnie znane 50 lat sukcesów bydgoskiej placówki. Każdy, bez wyjątku każdy z kolejnych dyrektorów wniósł poważny wkład w rozwój i stale wzrastający poziom artystyczny powstających tam produkcji. Dla zagranicznych kontraktów i ogólnopolskiego rozgłosu największe zasługi położyło dwoje ostatnich: teoretyk muzyki Alicja Weber (1981-1990) i dyrygent Maciej Figas.

Maciej Figas niezależnie od osiągnięć natury artystycznej dokonał tego, czego jeszcze nigdy, nikomu w Polsce nie udało się. Mianowicie powołał do

minister (reżyser, człowiek teatru) nie tak dawno radziła zaniechanie kontynuowania tej inwestycji. O budowie nowego budynku teatralnego myślano już w początkach lat sześćdziesiątych XX w. Dopiero jednak w 1969 r. ogłoszono konkurs na projekt opery, zlokalizowany w zakolu Brdy nieopodal wyżej wspomnianego Teatru Miejskiego. Wygrał projekt o oryginalnej, okrągłej formie architektonicznej trzech przenikających się walców. W 1973 r. podjęto realizację inwestycji od wbicia w grunt około 1200 pali betonowych, na których oparto całą konstrukcję. Warto wspomnieć, że początkowo znacznie zaniżono ilość

wystawiono na wielu scenach Europy i Ameryki”, lecz trudno dociec skąd autor powyższego cytatu czerpał informacje, na podstawie, której wprowadził swoich czytelników w błąd. Opera napisana w niemieckiej wersji językowej w 5 dni po dreźnieńskiej prapremierze została wystawiona we Lwowie (1901). W 1902 r. po Zurychu doczekała się premiery w Metropolitan Opera. Produkcja czterokrotnie grana w Nowym Jorku została jeszcze przedstawiana w Filadelfii, Bostonie, Chicago, Pittsburgu i Baltimore. W tym samym roku miała warszawską premierę i na afiszu Teatru Wielkiego wróciła jeszcze w 1930, 1936 i 1991 r. W Poznaniu *Manru* wystawiano w 1930, 1938 i 1961 r., w Łodzi w 1984 r., a we Wrocławiu 1990 r. W Bydgoszczy gości po raz pierwszy.

Nowością jest nie tylko na nowo przetłumaczone libretto, bowiem realizatorzy przedstawili swój punkt widzenia miejsca, w którym toczy się akcja. Właściwie dramat nie dzieje się nigdzie, a i folkloru góralskiego i cygańskiego też nie można zauważyć. Z żalem pomyślałem sobie, że przy następnym poszukiwaniu „europejskich trendów” z *Butterfly* należałoby zdjąć kimono. Jeśli dobrze rozumiem, to inscenizacja jest opracowaniem dzieła na nowo. W takim razie największym, choć marnej jakości sukcesem reżysera Laco Adamika w tym przypadku jest ograbienie polskiego dorobku i polskiej opery z jej polskości.

Na szczęście sumienne podejście do wymogów partytury zaprezentował Maciej Figas, kierownik muzyczny przedsięwzięcia i dyrygent prowadzący premierowy spektakl. Poza nielicznymi przypadkami nadużywania fortissimo zespół orkiestry przyzwocił korespondował z solistami i, niestety nie najlepiej śpiewającym, chórem. Balansowanie tempami tworzącymi nastrój, subtelne eksponowanie linii melodycznej w motywach folkloru góralskiego, bądź cygańskiego nadawało uroku warstwie muzycznej. Maciej Figas umiejętnie poradził sobie z muzyczną konstrukcją dramatu muzycznego w polskim wydaniu.

Z zespołu solistów jedynie Leszek Skrla jako Urok wykazał się tak wokalnym, jak i aktorskim poziomem wysokiej klasy. Pozostali bohaterzy przedstawienia nie podołali trudnościom dramatycznych partii. Nawet niewielka partia Azy powierzona Monice Ledzion sprawiła trudność połączenia dobrej emisji głosu z wyrazem artystycznym uwodzicielskiej przecież cyganki.

Wilfried Górny

Ignacy Jan Paderewski – Manru
reżyseria: Laco Adamik
scenografia: Milan David
choreografia: Janina Niesobka
kier. muzyczne: Maciej Figas
premiera: Opera Nova w Bydgoszczy, 21 X 2006



I. J. Paderewski – *Manru*
Janusz Ratajczak (Manru) i Leszek Skrla (Urok)
fot. Marek Chelminiak

działalności i trwałego zaistnienia na kulturalnej mapie naszej ojczyzny Bydgoskiego Festiwalu Operowego. Miałem szczęście 17 kwietnia 1994 r. oglądać *Eugeniusza Oniegina* w wykonaniu poznańskiego Teatru Wielkiego, pierwszy spektakl na I Bydgoskim Festiwalu Operowym. Był to bodajże jedyny festiwal mający miejsce na autentycznym placu budowy gmachu teatru. Jego budowa, trwająca nieprzerwanie od 1973 r. jest swoistym dowodem heroizmu miejskich i wojewódzkich władz, przez trzydzieści lat najczęściej bez, lub z minimalnym wsparciem czynników centralnych. Jeszcze nie tak dawno, jedna pani

potrzebnych pali tylko dlatego, żeby budowę rozpocząć. 21 października 2006 r. całkowicie ukończony gmach oddano do użytku.

Na tę okazję, jak i 50. rocznicę pierwszej premiery Studia Operowego przygotowano *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego. Wielce interesująca opera polskiego kompozytora, niestety niezbyt często pojawia się na scenach. Po bydgoskiej premierze w jednej z prasowych recenzji zdarzyło mi się przeczytać: „Popularność, jaką się cieszył, sprawiła, że prapremiera w Dreźnie w 1901 r. spotkała się z ogromnym zainteresowaniem, wkrótce potem *Manru*

1 5. lecie pracy artystycznej i scenicznej Mariusza Klimka – koncert w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy 29 października, godzina 18.

Owacje na stojąco, niekończące się brawa, bisy... Tak jednym zdaniem można opisać koncert jubileuszowy Mariusza Klimka. Jubileusz w wielkim stylu pod honorowym patronatem Prezydenta Miasta Bydgoszczy Pana Konstantego Dombrowicza. Koncert dla miłośników muzyki środka w bajkowej scenerii sali koncertowej Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy.

Miało się wrażenie, że świat przez ponad półtorej godziny zamienił się w jedną piękną bajkę, gdzie Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej z Bydgoszczy pod dyrekcją Jerzego Andrzejewskiego dopełniła obrazu całości koncertu, na którym można było usłyszeć nie tylko piosenki z płyt Mariusza, ale i piękny duet z musicalu *Upiór w operze* i piosenkę z repertuaru Czesława Niemena w innym świetle *Dziwny jest ten świat*, jak również piosenkę *Maria* z musicalu *West Side Story* w wykonaniu zaproszonego gościa prof. Piotra Kusiewicza – śpiewaka oratoryjno-kantatowego – oraz utwór w wykonaniu Ludmiły Maleckiej, aktorki z Teatru muzycznego w Gdyni, z musicalu *Wierniejsza bez reszty*. To była uczta dla duszy i ucha.

Przy fortepianie zasiadł Artur Grudziński – kompozytor, aranżer, pianista jazzowy, który przygotował wraz z Krzysztofem Herdzinem i Piotrem Rubikiem aranżacje dzieł wykonanych podczas koncertu. Trzeba dodać, że wszystkie te aranżacje tworzyły jedną całość, a Mariusz Klimek swoim niebagatelnym głosem i wysokim kunsztem wokalnym, wielokrotnie nazywanym przez dziennikarzy „diamentem scenicznym” dodał koloru swoją barwą i pięknym brzmieniem głosu. Całość prowadziła prezenterka TVP z Bydgoszczy, Katarzyna Marcysiak.

Chciałoby się powiedzieć, że w dobie, gdy świat zalewany jest coraz to nowymi twarzami i głosami, mało jest takich, których można zaliczyć do grona osobowości muzycznych. Niewątpliwą charyzmę, niebagatelny głos i duszę posiada Mariusz Klimek – piosenkarz, kompozytor, autor tekstów.

Gratuluj!

Roman Wróblewski



Mariusz Klimek
fot. Ryszard Mościcki

Październik w NOSPR. Koncert inauguracyjny nowego sezonu NOSPR-u odbył się 13 października w kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach. Zostały na nim wykonane dwie msze W. A. Mozarta – *c-moll KV 427* oraz *C-dur „Koronacyjna” KV 317*. Wraz z orkiestrą wystąpił Chór Polskiego Radia w Krakowie oraz czwórka solistów: Iwona Sobotka, Urszula Kryger, Ferdinand von Bothmer oraz Robert Gierlach, a całość poprowadził Gabriel Chmura. Interpretacja obu dzieł Mozarta była utrzymana w klasycznym, pełnym swobody i lekkości stylu. Było to bardzo zróżnicowane wewnętrznie wykonanie, gdzie łagodne i tajemniczo prowadzone *Kyrie* wyraźnie kontrastowało z żywym i pełnym zmian dynamicznych *Gloria*, a wciągająca i pełna precyzyjnej artykulacji była *Hosanna*. Msza *Koronacyjna* została natomiast wykonana dość szybko, z pełnią zróżnicowań dynamicznych, a przede wszystkim doskonale słyszalnych dalszych planów. Mimo nie najlepszej akustyki katowickiego kościoła, orkiestra nie przyciszała ani chóru, ani solistów, z których na wyróżnienie zasługuje wyrazista i dość emocjonalna partia Iwony Sobotki.

W ostatnią niedzielę października, NOSPR postanowił zakończyć porannym koncertem Rok Mozartowski. Z tej też okazji melomani mogli usłyszeć uwertury do *Wesela Figara* i *Don Giovanniego*, oraz arie z tych oper. Koncert ten poprowadził oraz ozdobił komentarzami Zbigniew Graca, a solistką była bułgarska sopranistka, Stanisława Stoytcheva. Mimo ciekawego repertuaru, poranek ten nie dostarczył zbyt wielu wrażeń. O ile gra orkiestry była dość interesująca, mimo braku lekkości, to śpiew solistki nie dostarczył melomanom głębszych przeżyć.

Jacek Krząkała

Penderecki, Górecki, Kilar w radzie programowej NOSPR. Światowej sławy kompozytorzy znaleźli się w siedmioosobowym składzie rady programowej Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR), która spotkała się w czwartek w Katowicach na swoim pierwszym posiedzeniu.

Powołanie rady wiąże się ze zmianą organizacyjnego umocowania orkiestry, która wcześniej była oddziałem Polskiego Radia, od tego roku jest państwową instytucją kultury, współprowadzoną przez ministra kultury, Polskie Radio i prezydenta Katowic. Pierwsze posiedzenie rady miało przede wszystkim organizacyjny charakter. Jej przewodniczącym został Krzysztof Penderecki, zastępcą mieszkający w Katowicach Wojciech Kilar. W rozmowach z dziennikarzami kompozytor podkreślał, że NOSPR to obecnie wiódąca polska orkiestra, znakomicie prowadzona. „Katowice to dla mnie, Lwowiaka, przybrane miasto. Z tą orkiestrą od początku pracy artystycznej łączą mnie bardzo ścisłe związki – masa nagrań, przyjaciół, wspólnie przeżytych chwil. To mój dom, a teraz jakby wchodzę z gością w rolę jednego z zarządzających tym domem” – powiedział Kilar.

Przed rozpoczęciem obrad wiceminister kultury Jarosław Sellin wręczył członkom rady stosowne nominacje. Rada programowa ma doradzać dyrektorowi NOSPR. Jej członków powołał na trzy lata minister kultury; dwie osoby nominował sam, po dwie na wnioski dyrektora orkiestry i zarządu Polskiego Radia, jedną na wniosek prezydenta Katowic. Rada ma spotykać się co najmniej raz na kwartał. Oprócz wybitnych kompozytorów w skład rady weszli: dyrektor programowy Polskiego Radia Krystyna Kępska-Michalska, dyrektor programu II Polskiego Radia Elżbieta Markowska, wicedyrektor Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina Grzegorz Michalski oraz wiceprezydent Kato-

wic Grażyna Szoltysik. Skład rady – według wiceministra Jarosława Sellina – świadczy m.in. o wielkiej wadze, jaką resort kultury przywiązuje do działalności orkiestry. W rozmowie z dziennikarzami Sellin przypominał, że NOSPR już od prawie roku jest instytucją państwową, za którą państwo jest współodpowiedzialne. Dla orkiestry oznacza to nie tylko stałą budżetową dotację, ale i wsparcie finansowe konkretnych przedsięwzięć artystycznych. „W tym roku ministerstwo kultury dofinansowało NOSPR m.in. środkami przeznaczonymi na koncert w Budapeszcie z okazji rocznicy wydarzeń 1956 r., na podróż morską Darem Młodozieży po miastach nadbałtyckich z okazji 70. lecia orkiestry, na koncert jubileuszu 70. lecia Jerzego Maksymiuka, a ponadto środkami na zakup nowych instrumentów” – przypominał Sellin. Jak powiedział, dofinansowanie do wymienionych przedsięwzięć artystycznych przekroczyło 0,5 mln zł, a nowe instrumenty kosztowały ponad 100 tys. zł. „Udowodniamy, że NOSPR jest instytucją, która jest przedmiotem troski państwa” – zapewnił wiceminister. Według niego, powołana w czwartek rada programowa powinna przede wszystkim pomagać dyrektorowi NOSPR-u w planowaniu z wyprzedzeniem aktywności artystycznej orkiestry oraz w ocenie jej dokonań. Wyraził przekonanie, że skład rady jest nobilitujący dla orkiestry, a członkowie rady będą w stanie znakomicie wskazać jej kierunek programowy i wzbogacić jej działalność.

Dyrektor NOSPR, Joanna Wnuk-Nazarowa, jest przekonana, że rada będzie pomocna dyrekcji orkiestry. Podkreśliła, że wszyscy jej członkowie, a zwłaszcza wielcy kompozytorzy, znają orkiestrę od wielu lat, współpracowali z nią i mają pełny ogłęd jej działalności, a to daje gwarancję, że będą w stanie – jako przyjaciele NOSPR-u – nadawać jej odpowiedni kierunek. „Spodziewam się wszystkiego co najlepsze, to znaczy pomocy w wytyczeniu nowych ścieżek i ugruntowaniu pozycji naszej orkiestry; a może też dobrych podpowiedzi jeśli chodzi o nowych solistów czy dyrygentów, bo panowie bywają w świecie, uczestniczą w wielkich wydarzeniach światowego formatu, obserwują życie muzyczne” – powiedziała Wnuk-Nazarowa. W rozpoczętym w październiku nowym sezonie NOSPR-u odbędzie się m.in. II Festiwal Prawykonań (pod hasłem „Polska Muzyka Najnowsza”) oraz tournée po Japonii. Ten sezon będzie też ostatnim, w którym funkcję dyrektora artystycznego NOSPR będzie pełnił izraelski dyrygent Gabriel Chmura. O jego następcy także dyskutować ma na swoich posiedzeniach rada programowa. „Mam pewne wyobrażenia na temat nowego dyrygenta. To musi być ktoś godny tej orkiestry, niekoniecznie człowiek wiekowy. To może być jakiś wielki, wspinał się nowy talent” – ocenił Kilar.

(aj)

Ruben Silva
 fot. Arkadiusz Jędrasik



Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Późna inauguracja nowego sezonu filharmonii (6 X) ostrzyła apetyty melomanów, toteż sala nie mogła pomieścić wszystkich chętnych. Ci którzy weszli nie doznali zawodu. Po krótkim kurtuazyjnym wstępie (podziękowania dla sponsorów) miejsce przy fortepianie zajęła Beata Bilińska, na podium dyrygentem stanął szef koszalińskich filharmoników Ruben Silva; 51. sezon rozpoczęły motywy 24. *Kaprysu* Paganiniego. Motywy, jakie były podniętą twórczą dla wielu kompozytorów, ale najsilniej oddziaływały na Rachmaninowa, gdyż dały mu asumpt do stworzenia pełnej rozmachu *Rapsodii na temat Paganiniego*. Już pierwsze jej dźwięki zagrane przez solistkę nie pozostawiały wątpliwości, że oto słuchamy artystki wielkiego formatu, a to, co nastąpiło potem było fascynującą koncertową przygodą. Piekielnie trudny utwór Beata Bilińska grała brawurowo, nieskazitelnie technicznie, ale nade wszystko z ogromną skalą wyrazu. Partia fortepianu mieniła się kolorami, ekscytującą emocjonalnością, ale także szlachetną, powściągliwą lirycznością. Jej wielkie skupienie, całkowite zespolenie się z wykonywaną muzyką, a przy tym radość muzykowania – emanowały prawdziwą magią sztuki i wykonawczego artysty. Nieczęsto zdarza się przeżycie muzyczne o takiej intensywności.

Nic dziwnego, że po tej burzy namiętności i rozruttnej inwencji obiektywizujące i mechanistyczne *Bolero* Ravela wydawało się pustą instrumentacyjną igraszką. Ale *Bolero* ma licznych entuzjastów, ci zapewne mieli swoją satysfakcję. Po przerwie i po nudnawych repetycjach *Bolero* przeżycie wspaniałego wykonania Rachmaninowa mogła równoważyć monumentalna i nasyczo-

na namiętną lirycznością *Symfonia fantastyczna* Berlioz, jednak, choć wykonana pieczołowicie – i tu wielkie brawo dla orkiestry i dyrygenta – nie równoważyła. Zabrakło pewnej dozy szaleństwa, kontrastów, intensywności i dynamiki przebiegu tej niezwyklej narracji. W każdym razie wykonanie jej, a także dobry, wyrównany poziom gry orkiestry w całym programie wieczoru, może filharmonia zaliczyć do swych znaczących osiągnięć.

Na kolejnym koncercie (13 X) wystąpiło dwoje solistów z Koszalina, jeszcze studentów, oboje prezentowali dzieła z wielkiego repertuaru. Agata Szymczewska, podejmująca za dnia zmagania artystyczne na poznańskim Konkursie im. Wieniawskiego, grała jego *II Koncert skrzypcowy*. Było to wykonanie znakomite, dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, wypieszczone dźwiękowo, urzekające naturalnością, a przy tym energią jego przebiegu – przy całym respektie dla estetyki epoki i wyrazu. Szczęśliwie unikając pokus romantycznego patosu i części, pięknie, z umiarem rozwijała kantylenę *Romancy*, zaś finał w szalonym acz precyzyjnym biegu porównywał wirtuozowskiemu zacięciem nie lekceważącym smaków i niuansów hojnie w nim rozrzuconych. Stuchaliśmy interpretacji dojrzałej i wysmakowanej, prawdziwy wykonawczy rarytas.

Drugą część wieczoru wypełnił *Koncert skrzypcowy* Brahmsa z którym zmierzył się Maciej Strzelecki (rozpoczynający studia) – i bezapelacyjnie zwyciężył. A był to sukces tym większy, że ograne i równie trudne dzieło jawiło się w młodzieńczej interpretacji świeżo i ujmująco. Młody skrzypek ma bogate już środki ekspresji: nieskazitelną intonację i frazowanie, wrażliwe kształtowa-

nie dźwięku, biegłość techniczną. W I części, zwartej, granej z rozmachem, figuracje solisty nieco przykrywała orkiestra, dalej było lepiej: pięknie zabrzmiało *Adagio* w dobrej koincydencji z obojem – naprawdę dobre, zaś przytykający zazwyczaj finał porywał lekkością i bravurową wirtuozerią. Tak grał na początku swych studiów, jak będzie na dyplomie?

Orkiestrę prowadził Matthias Maurer. Sam także znakomity solista-altowioliści, świetnie czuł młodych solistów i pomagał im w rozwijaniu artystycznych skrzydeł. Zaś na początku wieczoru dał nam 25 minut czystej rozkoszy w *Symfonii C-dur KV 200* Mozarta – dyrygentki majstersztyk, jaki znalazł w koszalińskiej orkiestrze świetnych wykonawców.

Koncert z okazji I roku istnienia Koszalińskiej Orkiestry Symfonicznej otwierała uwertura *Wesołe kumoszki z Windsoru* Nicolai'a – wtedy był to dobry wstęp do repertuarowej składanki, dziś (27 X), po 49 latach uwertura ta w sąsiedztwie Brahmsa i Schumanna wydawała się niestosownym żartem; wykonana zaledwie poprawnie raczej nudziła, niż budziła pogodny nastrój. Na podium dyrygenta stał Maciej Zóltowski, opanowany, miły, o oszczędnych gestach, natomiast jego wnętrze w całym tym programie pozostawało w ukryciu. Po uwerturnie zabrzmiał poważny, dramatyczny *Koncert fortepianowy d-moll* Brahmsa oddany w ręce i serce Joanny Marcinkowskiej. Po niemrawym wstępie orkiestry (wydawało się, że zaraz przestanie grać) solistka ożywiła przebieg i wzięła we władanie estradę oraz salę. Arcytrudną, niesłychanie bogatą i burzliwą partię pierwszej części grała znakomicie mimo zmagania się z ociężałą orkiestrą, podobnie było w *Adagio*, ale ekspresja tego przebiegu, jego smutek, refleksyjność, dramat, znalazły kształt przejmujący i niezwykle sugestywny. Dopiero w finale usłyszeliśmy w pełni wspólne muzykowanie. W całym utworze sztuka solistki zadziwiała i urzekała zarazem ogromną wrażliwością oraz kulturą i artystyczną prawdą interpretacji, a nade wszystko emocjonalną identyfikacją z dziełem. Było to wielkie przeżycie – wzbogacone jeszcze wspaniałe wykonaniem na bis *Scherzem b-moll* Chopina.

Druga część wieczoru należała do dyrygenta. Nie obciążony serwitutami akompaniamentu, mógł oddać się całkowicie *II Symfonii* Schumanna. Jednak kapryśne to dzieło, łączące piękno, uczucia, genialne pomysły, z pustą retoryką, i to wszystko rozwichrzone w formalnym nieporządku – nie odważymy się dyrygentowi za jego wybór. Wydawał się bowiem ignorować problemy artystyczne i interpretacyjne tej muzyki, nie dotknął całej istotnej warstwy jej piękna, uczucia, ekspresji. Dyrygował owszem sprawnie, estetycznie, orkiestra grała sumiennie i razem swoje nuty – tylko zagubiona gdzieś sztuka nie dostała się do sali filharmonii.

Kazimierz Rozbicki

Polscy laureaci konkursów muzycznych – dyrygent Michał Dworzyński zwycięzcą konkursu w Londynie. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie Michał Dworzyński zwyciężył w V Międzynarodowym Konkursie Dyrygentkim Donatella Flick, który zakończył się 19 października w Londynie.

Nagrodą w konkursie jest 15 tys. funtów i roczny staż asystencki z London Symphony Orchestra. Michał Dworzyński będzie tam asystentem Sir Collina Davisa, a od stycznia 2007 r. – Valerego Gergieva. Londyński konkurs jest już trzecim wygranym przez Dworzyńskiego konkursem dyrygentkim – w 2003 r. został zwycięzcą III Międzynarodowego Konkursu Dyrygentkiego w Zagrzebiu, a w 2005 r. – w Suwon (Korea).

Michał Dworzyński urodził się w Bydgoszczy w 1978 r. Gdy był na trze-

cim roku studiów, został zatrudniony jako dyrygent-asystent w Narodowej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, gdzie pracował do sierpnia 2002 r. W 2001 r. ukończył warszawską Akademię Muzyczną w klasie prof. Antoniego Wita.

W 2002 r. Michał Dworzyński został laureatem II nagrody na II Międzynarodowym Konkursie Dyrygentkim Prix Credit Suisse w Grenchen (Szwajcaria). W 2004 r. wygrał konkurs na prestiżowe stypendium Japońsko-Polskiej Fundacji Muzycznej JESC. Trzykrotnie uzyskał stypendium artystyczne ministra kultury (w 2001, 2003, 2005 r.). Młody dyrygent ma w dorobku ponad 150 koncertów. Obecnie Michał Dworzyński studiuje w berlińskiej Hanns Eisler Hochschule für Musik na studiach podyplomowych w klasie prof. Christiana Ehwalda.

(aj)



Joanna Ławrynowicz i Jarosław Domżał

Polscy Muzycy wystąpili na XIII Międzynarodowym Festiwalu Wiolonczelowym na Uniwersytecie Towson (Maryland), w U.S.A. Troje polskich wiolonczelistów – Jarosław Domżał z Warszawy, Dobrochna Zubek z Katowic i Julia Kisielewska z Białegostoku oraz pianistka Joanna Ławrynowicz z Warszawy, występowało pośród innych muzyków z całego świata, na XIII Międzynarodowym Festiwalu Wiolonczelowym na Uniwersytecie Towson, w stanie Maryland, w dniach od 24 września do 15 października 2006 r.

Jarosław Domżał i Joanna Ławrynowicz (Warszawski Duet) mieli zaszczyt zainaugurować Festiwal recitalem ka-

merytalnym, który odbył się w niedzielę, 24 września 2006 r. Na program recitalu złożyły się utwory polskich kompozytorów: Fryderyka Chopina, Zygmunta Stojowskiego i Romualda Twardowskiego oraz kompozycje Ludwiga van Beethovena.

Artyści prowadzili również kurs interpretacji i wykłady dla studentów o edukacji muzycznej i życiu koncertowym w Polsce, a także występowali na różnych innych koncertach, dając między innymi recital w Ambasadzie Rzeczypospolitej Polskiej w Waszyngtonie.

Dobrochna Zubek i Julia Kisielewska, studentki prof. Cecylii Barczyk na Uniwersytecie Towson, wystąpiły w Zespole Wiolonczelowym Uniwersytetu

Towson, uniwersyteckiej orkiestrze i zespołach kameralnych. Zubek wykonała również *Le Grande Tango Astora Piazzoli* podczas finałowego koncertu festiwalowego, 15 października 2006 r.

Ten prestiżowy Festiwal został zainicjowany i kierowany od 1987 r. przez prof. Cecylię Barczyk, wiolonczelistkę o międzynarodowej renomie, pod auspicjami Uniwersytetu Towson i przy współpracy Internuse Performing Artists Buremu i International Friends of Music Association.

Na tegorocznym Festiwalu, prof. Barczyk wystąpiła wspólnie ze swą 14-letnią córką Frances-Grace i z towarzyszeniem orkiestry uniwersyteckiej, wykonując po raz pierwszy publicznie utwór na dwie wiolonczele i orkiestrę kameralną *A Ride Through the Cebula*

znanego amerykańskiego kompozytora współczesnego Jody Nagela (utwór ten został zadedykowany prof. Barczyk i jej córce Frances-Grace).

Prof. Cecylia Barczyk, która jest wychowanką Akademii Muzycznej w Warszawie, Konserwatorium Moskiewskiego i Uniwersytetu Yale, jest również założycielką Fundacji Wiolonczelowej na Uniwersytecie Towson oraz Fundacji im. Adelajdy Borowskiej i Alberta Barczyka, wspierającej młodych, obiecujących studentów oraz laureatów Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Kazimierza Wilkomirskiego w Poznaniu. Co roku prof. Barczyk odwiedza Polskę, grając koncerty i prowadząc kursy interpretacji muzycznej. (cb)

nych klanów, Rodrigo poległ podczas bitwy, a ojciec Eleny i Malcolm dostali się do niewoli. Dzięki pierścieniowi królewskiemu oraz tradycji tego okresu, że opera musi kończyć się „lieto fine”, czyli szczęśliwym zakończeniem, zakochana para dostaje błogostawieństwo króla i uszczęśliwiona Elena śpiewa końcowe rondo *Tanti affetti*.

Inszenizacja *Dziewicy z jeziora w Minnesota* Opera (23 września – 1 października 2006) jest koprodukcją z New York City Opera. Scenograf i projektant kostiumów David Zinn przeniósł akcję do czasów współczesnych Rossiniego. Po obydwu stronach kulis znajdowała się stała dekoracja przypominająca trzy rozdarte mury obronne ustawione w rzędach. Zmiany miejsca akcji sygnalizowane były niewielkimi elementami jak wniesionymi krzesłami (wnętrze domu) lub samotnym drzewem (gęsty las). Podczas prawie całego przedstawienia padał sceniczny śnieg. Końcowa scena przypominała finał opery *Kopciuszek* – wnętrze pałacu, zwisające żyrandole, jasne oświetlenie, panie w galowych sukniach, król i dworzanie we frakach – na tym tle skromnie odbijała się suknia Eleny, ubranie ojca i szkocka spódnica Malcolm. Reżyseria Chasa Radera-Shiebera była funkcjonalna, bez specjalnych uduziwień, pozwalająca skupić się na muzyce.

Strona muzyczna przedstawienia stała na wysokim poziomie. Partie Eleny brawurowo zaśpiewała amerykańska sopranistka Maureen O'Flynn. Wyglądem przypominała romantyczne bohaterki z malowideł z początków XIX w., omdlewające i zadumane. Bardzo emocjonalnie zabrzmiała jej pierwsza aria o swojej dalekiej miłości (*Oh, matutini albori*). Rozgrzała publiczność do czerwoności podczas finałowego Ronda *Tanti affetti*. Bohaterką wieczoru była nasza znakomita artystka, Ewa Podleś, kreująca partię Malcolm. Technika wykonania pierwszej arii *Mura felici* była pokazowa, śpiewaczka bez trudu używała głębokich dźwięków piersiowych, aby nagle wypełnić całą salę błyszczącą, bezbłędną koloraturą. Duet z Eleną, w którym oboje wzruszeni obiecują sobie miłość lub śmierć (*Mio caro bene*) był magicznym momentem.

Partię króla Jakuba V zaśpiewał angielski tenor Barry Banks z łatwością pokonując najeżone trudnościami technicznymi koloratury, zaś w drugiej partii tenorowej Rodriga debiutował ormiański śpiewak Yeghishe Manucharyan, doskonale odtwarzając charakter postaci. Rolę ojca Eleny wykonał młody amerykański bas, Kyle Albertson, członek zespołu operowego. Chór pod kierownictwem Dale'a Johnsona grał rolę pasterek i pasterzy, myśliwych, towarzyszek Eleny, członków klanów i dworu królewskiego. Nad stroną muzyczną czuwał dyrygent Robert Wood, wykazując wiele umiejętności w budowaniu słynnych rossinowskich crescend. Jak zakończył wspomniany recenzent Star Tribune – przedstawienie *Dziewicy z je-*



G. Rossini – *Dziewica z jeziora*
Maureen O'Flynn i Ewa Podleś
fot. Michal Daniel

Dziewica z jeziora w Minnesota Opera. Kolejna podróż trasami znakomitej polskiej śpiewaczki Ewy Podleś zawiodła mnie do stanu Minnesota, krainy 10 000 jezior, położonego w północnej części Stanów Zjednoczonych, przy granicy z Kanadą. Dale Johnson, energiczny dyrektor artystyczny Opery w Minnesocie, stara się dobrać zróżnicowany repertuar od bel canta do opery współczesnej. Dla Ewy Podleś występ w operze Rossiniego *La Donna del Lago* (*Dziewica z jeziora*) był debiutem na tej scenie.

La Donna del Lago (1819) jest jedną z dziewięciu kompozycji Rossiniego typu „opera seria”. Podstawą treści opery stał się romantyczny poemat epicki *The Lady of the Lake* napisany przez Sir Waltera Scotta w 1810 r., a spopularyzowany w Polsce dzięki tłumaczeniu A. E. Odyńca jako *Dziewica z jeziora*. Premiera opery odbyła się 24 września 1819 r. w teatrze San Carlo w Neapolu i mimo doskonałej obsady (Isabella Colbran w roli Eleny) początkowo nie odniosła sukcesu. Dopiero późniejsze przedstawienia przyniosły jej popularność. Obecnie grywana jest bardzo rzadko, gdyż muzycznie partytura jest najeżona wokalnymi trudno-

ściami i wymaga udziału doskonałych śpiewaków: sopranu o dramatycznej koloraturze, dwóch rossinowskich tenorów oraz kontraltu.

Libretto opery *La Donna del Lago, melodrama in due atti* napisał Andrea Leone Totolla i charakteryzuje się skomplikowaną fabułą. Akcja toczy się w XVI w. podczas panowania Jakuba V, przeciwko któremu buntują się miejscowi przedstawiciele klanów szkockich. Król pod przybranym nazwiskiem Huberta ze Snowdon gubi się podczas polowania i otrzymuje pomoc od miejscowej dziewczyny Eleny. Ona przewozi go łodzią na drugą stronę jeziora Loch Katrine i oferuje schronienie w domu ojca. Podczas krótkiej barkaroli na łodzi, jak wymaga romantyczna historia, przebrany król zapalał gorącą miłością do swojej wybawicielki. Tymczasem emocjonalnie historia komplikuje się, gdyż ojciec Eleny jest jego groźnym przeciwnikiem i nie mogąc zdradzić własnej tożsamości, ofiarowuje jej pierścień, mogący ją wybawić w przyszłości. Tymczasem emocjonalnie historia komplikuje się, gdyż ojciec Eleny przyrzeka jej rękę Rodriga z Dhu (tenor), ale jej serce należy do Malcolm (kontralt). W międzyczasie król Jakub V rozgromił wojska zbuntowa-

zióra w Minnesota Opera „było bardziej uczącą muzyczną niż wizualną”.

Kazik Jedrzejczak

Od redakcji:

Nowojorska Metropolitan Opera w pierwszych latach swej działalności na terytorium USA prowadziła szeroką działalność objazdową. Dzięki temu publiczność Minneapolis 13 i 15 grudnia 1900 r. mogła podziwiać niebywały kunszt Edwarda Reszke, który przedstawił jej swój talent jako Marcel w *Hugenotach* i Król Henryk w *Lohengrinie*. W 5 lat później, 28 marca 1905 r. jedyny raz w Minneapolis wystąpiła Marcelina Sembrich-Kochańska w jednej ze swoich popisowych partii kreując Małgorzatę w *Hugenotach*. Tego samego dnia, Bella Alten (urodzony w Zaksaczwie sopran polskiego pochodzenia), zaśpiewała Neddę w *Pajacach*, a 24 kwietnia 1907 r. w St. Paul pokazała się w partii tytułowej z opery *Jaś i Małgosia*.

Na następne wizyty Polaków z zespołem MET. trzeba było czekać aż 64 lata. Najczęściej bo aż sześciokrotnie w mieście nad Missisipi była oklaskiwana Teresa Żylis-Gara. Najpierw, w 1971 r. jako Donna Elvira w *Don Giovannim*, a rok później Desdemona w *Otello* oraz Mimi w *Cyganerii*. Tę ostatnią powtórzyła w 1983 r. oraz przedstawiła się w partii Leonory z *Adriany Lecouvreur*. Rok 1974 to tytułowa Madama Butterfly także z MET. Dwukrotnie wystąpiła Teresa Wojtaszek-Kubiak. Pierwszy raz, 21 maja 1980 r., jako Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*, natomiast po pięciu latach wróciła by zaśpiewać Elżę w *Lohengrinie*. Listę Polaków śpiewających z Metropolitan Opera w Minneapolis zamyka Wiesław Ochman, który 19 maja 1983 r. wystąpił tam jako Grigory w *Borysie Godunowie*.

Wilfried Górný

Polacy w Houston Grand Opera. Na mapie USA często pojawia się Houston. Istnieje 5 hrabstw o tej nazwie (Alabama, Georgia, Minnesota, Tennessee, Teksas), 44 gminy (Arkansas, Illinois, Kansas, Minnesota), oraz 8 miejscowości (Alaska, Arkansas, Delaware, Minnesota, Missisipi, Missouri, Pensylwania i Teksas).

W dzisiejszej publikacji będzie interesowała nas Houston Grand Opera z uwagi na rzadko, ale jednak pojawiających się w niej solistów rodem z Polski. W ostatnich latach niestety niewielu ich było. Nowojorska MET w kilkudziesięciu pierwszych latach swego istnienia prowadziła szeroką działalność objazdową po USA, jednak Polacy z Zespołem MET akurat w Houston nie występowali.

Houston Grand Opera powstała w 1956 r. i właśnie rozpoczęła 51. sezon działalności. Dziennikarz z New York Timesa stwierdza, że od początków istnienia do teraz jest klejnotem w kulturalnej koronie. Na arenie międzynarodowej

zyskała sławę za unikalne, delikatne zachowanie równowagi w podejściu do repertuaru klasycznego i współczesnego. Miała 33 światowe prawykonania i 6 amerykańskich. Gościła najwybitniejszych śpiewaków naszych czasów, których w półwieczu podziwiali wiele milionów widzów. Przeciętnie w sezonie wystawia siedem produkcji, od 1987 r. prezentowanych w nowym gmachu Wortham Theater Center. Przez 50 lat, na 195 wystawianych w HGO tytułów oper, operetek i musicali ani jedna pozycja nie należała do polskiego kompozytora.

Pierwszą Polką najczęściej goszczącą w Houston była Stefania Toczyska. Dwukrotnie była zapraszana do wykonania partii Azuceny (1980, 1981), oraz Amneris (1985, 1987). W 1987 r. odnosiła również sukcesy jako Adalgisa w *Normie*, a z HGO pożegnała się w 1989 r. po serii przedstawień w operze *Samson i Dalila*.

Wiesław Ochman w maju 1984 r. dwukrotnie zaśpiewał Florestena w *Fidelio*, i po trzech latach, na przełomie

tach Houston niemal jednogłośnie stwierdzili, że odtwórca partii tytułowej Polski baryton za śpiewanie obowiązkowo zasłużył na aplauz. Największe wrażenie wywołał przechodząc od próżności i zuchwałości do ozięblej dzikości w scenie oczekiwania na Komtura. W czasie obiadu wiarygodnie zagrał wydawałoby się upitego winem tytułowego bohatera. W finale, jak mało który ze śpiewaków potrafił zanurzyć się w charakterze Giovanniego. Przed kamieniem posągami wprost elektryzował swoją odmową skrucy, aby skręcając się zginąć i zejść do piekła. We wcześniejszych scenach dumnie stąpając widownię napełniał swoją osobowością i zuchwalstwem, krępkim śpiewem zawsze pełnym niuansów i charakteru granej postaci.

John Hoving w komentarzu powyższych recenzji na łamach tego samego pisma dodał, że Kwiecień podczas premierowego przedstawienia był bardzo dobrym śpiewakiem, charyzmatycznym aktorem i energicznym wykonawcą bardzo wyzywającej roli. Zasużył na naj-

Małgorzata Walewska, Mariusz Kwiecień, Elżbieta Gładysz
fot. Andrzej Plachetko



marca i kwietnia 1984 r. w 4 przedstawieniach *Fidelio* występował jako Herold. Przypuszczalnie w Houston śpiewała Jolanta Omilian, lecz nie udało się sprawdzić, czy było to na scenie HGO. Jeden z naszych najcenniejszych basów, Daniel Borowski od 21 stycznia do 6 lutego 2005 r. w siedmiu przedstawieniach odnosił sukcesy jako Ferrando w *Trubadurze*.

Ostatnim z Polaków był gwiazdor wielu prestiżowych scen, Mariusz Kwiecień. Od 28 października do 11 listopada 2006 r. święcił wszelkie tryumfy w 6 przedstawieniach swojej popisowej tytułowej roli, jaką jest Don Giovanni. Premierę nowej produkcji poprzedziły wywiady prasowe z naszym reprezentacyjnym barytonem. Miło było przeczytać jak w jednym z nich podkreśla: „Jestem Polakiem i mój dom zawsze będzie w Krakowie”. W Houston spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem widowni i wysoką oceną krytyki. Everett Evans, Molly Glentzer i Charles Ward w gaze-

wyższe uznanie. Nie mógłby być najśłodszym interpretatorem ocukrzonych arii Giovanniego. Zaśpiewał prawdziwie silnym głosem, był energicznym do końca przedstawienia.

Cantrell Scott na łamach Dallas Morning News stwierdził, że Wortham Center w Don Giovannim został wyposażony jedną polską gwiazdą, barytonem Mariuszem Kwietniem i przypomniał, że „Kwiecień poprzednio w 2002 r. w Dallas śpiewał hrabiego Almavivę w *Weselu Figara*. Swoją debiut w HGO zaznaczył imponującą wokalną kompetencją. Pan Kwiecień – napisał – ma zręczny męski głos odpowiedni dla tej roli, ale czasami zbyt dużo dbał o nuty. Aktorsko tworzył pewnego rodzaju podrastrającego młodzieńca, bardziej nieodpowiedzialnego, niż całkowitego przyszelego wyzyskiwacza. W finałowej scenie, nagle pobladł i skręcając się niemal pękł w uścisku ręki Komtury”.

Wilfried Górný

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

M*adama Butterfly*. Produkcje tej opery w MET mają interesującą historię. Prapremierę w 1907 r. nadzorował sam Puccini. Główne role śpiewali Enrico Caruso i Geraldine Farrar przez kolejnych 139 spektakli. Nową produkcję Josepha Urbana pokazano w 1922 r. i utrzymała się przez 36 lat z przerwą na lata drugiej wojny światowej, kiedy to opery tej nie wystawiano w USA. Wznowiono ją w 1946 r. z Licią Albanese (72 spektakle), a potem z Dorothy Kirsten (68 przedstawień). W 1958 r. zastąpiono ją produkcją Yoshio Aoyamy i Motohiro Nagasaki, w której debiutowała Renata Scotto (1965), oraz w której śpiewali m.in.: Teresa Stratas, Pilar Lorengar, Martina Arroyo, Raina Kabaivanska i Leontyne Price. W 1994 r. nowa produkcja Giancarla del Monaco święciła kolejne triumfy najpierw z Catherine Malfitano, a później z wieloma innymi współczesnymi odwórczyniami tej roli.

Najnowsza produkcja, której premierowy wieczór był galą otwierającą sezon 2006/7, natychmiast stała się hitem sezonu. Bilety na 13 zaplanowanych spektakli od dawna są już wykupione. James Levine poprowadził orkiestrę MET w *Madama Butterfly* po raz pierwszy od 1971 r., kiedy to dyrygował ją w San Francisco. Ale dyrygował tylko podczas próby generalnej i gali. 12 pozostałych spektakli powierzono Asherowi Fischowi (debiut w MET w 2000 r. w *Wesołej Wdówce*). Widziałam 4 spektakle: próbę generalną i wieczór gali pod batutą Levine'a i 2 spektakle pod batutą Fischera (5 i 24 X).

Partytura Pucciniego pod batutą Levine'a zabrzmiała niezwykle świeżo, płynnie i dramatycznie – po prostu bajecznie, z cudownym wycuciem stylu, z wydobytym każdym niuansiem i uwypuklonymi wszystkimi „japońskimi” muzycznymi efektami zawartymi w partyturze.

Występujący z nim podczas galowego spektaklu soliści zabrzmiali znacznie lepiej niż pod batutą Fischera. W galowym wieczorze zagrała całość: efekt sceny i muzyki. Fisch niestety nie potrafił już tego dokonać i opera rozpadła się na dwie warstwy: wspaniały teatr na



scenie i nieudany spektakl muzyczny i wokalny. Muzyka Pucciniego straciła płynność, zbyt ostre kontrasty dynamiczne siekały całość na małe, osobne fragmenty, czar iluzji przysł. Brzmiało to jak niezbyt udany akompaniament do rozgrywanego się na scenie dramatu.

Jak wiadomo za sukces wokalny *Butterfly* odpowiada tytułowa bohaterka, na której wążych ramionach 15. a potem 18. letniej młodej kobiety spoczywa cały ciężar powodzenia opery. Aktorko Christina Gallardo Domas jest znakomita. Krucha postura, doskonały ruch sceniczny, wspaniała ekspresja. Wokalnie jedynie pod batutą Levine'a zabrzmiała zadowalająco. Barwa jej głosu nie należy do słodko przyjemnych. Jedyne w „messa di vocce”, w cichszych, liryczniejszych fragmentach brzmi ładnie. Góra jest ostro krzykliwa, nie zawsze precyzyjna i z vibrato balansującym na granicy nieprzyjemnego dla ucha i nie poddającego się kontroli rozchwiania. Tę *Butterfly* trzeba przede wszystkim oglądać. Gdyby bowiem posłuchać jej wykonania bez efektów sceny, byłoby to jedno z najgłupszych wokalnie znanych mi wykonania tej roli. Już w pierwszej scenie, szalenie zresztą trudnej, wejścia *Butterfly*, nie radzi sobie z górą i nie śpiewa wysokiego B, a rozwibrowanemu głosowi daleko do ideału „vocce infantile”, który chciał w akcie I słyszeć Puccini. Nie wrusza też jej głos w akcie II. Uznanie jednak należy jej się za wiele pięknych lirycznych momentów, obdarzonych elegancką delikatnością, pięknym frazowaniem i niezwykle wiarygodną ekspresją dramatyczno-aktorską.

Włoski tenor, Marcello Giordani w dość niewdzięcznej roli niewiernego Pinkertona popisał się głównie mocą głosu. Był pełen pasji, zaangażowany w rolę, a górne tony były dźwięczne i

czyste. Starał się zresztą z sukcesem, wedle wskazówek reżysera uczynić z Pinkertona nieco mniej odpychającą moralnie postać. Niezły aktor, ale za mało subtelny i elegancki wokalnie.

Ogromne brawa należały się Dwayne Croft za wspaniałą muzycznie i dramatycznie kreację Sharplessa. To jedno z najznakomitszych wykonań tej roli wogóle. Doskonały głos, wyrazistość frazowania i ekspresji uczyniły z niego prawdziwego uczestnika dramatu. Podobnie zresztą jak Suzuki, którą znakomicie zaśpiewała i zagrała Maria Zifchak. I ona była pełnowartościową postacią dramatu, a nie marginesowym dodatkiem, głównie pamiętanym z cudownego muzycznie duetu obu pań z aktu II.

Wśród pozostałych osób obsady pojawiła się Edyta Kulczak w niewielkiej roli Kate Pinkerton. Jest to jednak moim zdaniem niezwykle wyróżnienie i honor uczestniczenia w gali otwierającej nowy sezon i w tej spektakularnej produkcji wogóle. Dobre wrażenie wywarł na mnie głos Davida Wona śpiewającego niewielką partię Yamadori. Chciałabym go usłyszeć w nieco pokazniejszej w rozmiarach partii wokalne. Ciekawy głos. Reszta mniejszych ról wypadła dość poprawnie i bez większych niespodzianek.

Ogólne wrażenie i ocena? Niezwykle udany od strony teatralnej spektakl, który jednak jedynie pod batutą Levine'a zabrzmiał dobrze i w harmonii z efektami scenicznymi. Gdyby posłuchać tylko ścieżki dźwiękowej tego spektaklu, ta *Butterfly* byłaby z pewnością jedną ze słabszych wokalnie. Pod batutą Fischera w pierwszym słyszonym przeze mnie przedstawieniu 5 X było po prostu źle. Giordani był wyraźnie niedysponowany wokalnie, chyba przeziębiony. Dało się bowiem słyszeć lekką chrypkę w głosie i siłowość w górze. Gallardo Domas była jakby „prześpiewana” i zmęczonym, przeforsowanym głosem próbowała sprostać wokalnemu wymogom roli, co okazało się jednak tego wieczoru ponad jej siły. Nieprzyjemna barwa cały czas, rozedrganie i przenikliwa krzykliwość, nawet w *Un bel di*.

24 X było nieco lepiej wokalnie, ale nadal był to głównie teatr z nienajlepszym akompaniamentem muzycznym w tle, którym niestety była wspaniała partytura Pucciniego.

Produkcja jest doprawdy znakomita, może więc w kolejnych sezonach lepsza obsada wokalna przywróci równowagę pomiędzy sceną, wokalistami i brzmieniem orkiestry.

Gioconda. Z 8 spektakli tej wznowionej po 16 latach w MET opery widziałam 3: 26 IX, pierwszy spektakl po gali otwierającej sezon, oraz 4 i 18 X. *Gioconda*, włoska „grand opera” w stylu Mayerbeera, przez dekady od dnia prapremiery w La Scali 8 IV 1876 r. była bardzo popularna i dość regularnie wystawiana. Trudno się dziwić. Przez około 4 godziny na scenie kłębią się niezwykle intensywne emocje. Są klasyczne powikłania miłosne, jeden 100 % czarny charakter, którego łatwo nienawidzić, niewierna żona, bohater, który jest księciem w przebraniu, oddana bez reszty niewidoma matka, uliczna śpiewaczka o wielkim i szlachetnym sercu, głodny linczu tłum, spektakularny balet, eliksir nasenny, morderstwo, podpalenie okrętu, samobójstwo, bal i trucizna, a więc wszystkie ingrediencje prawdziwie wielkiej opery XIX w. Ich zagęszczenie jednak czyni historię libretta niezwykle niewiarygodną. Napisał je Arrigo Boito wedle sztuki Victora Hugo *Angelo Tyran de Padue*, przeniósł akcję do XVIII-wiecznej Wenecji i podpisał pseudonimem Tobia Gorrio, będącym anagramem jego imienia.

Krytycy bezlitośnie od lat odsądzali historię Giocondy od czci i wiary, a opera stała się niejako synonimem wszystkiego, co ośmieszało emocjonalną przesadę, afektację i wszelkie inne ekscesy w operze w ogóle.

Sama historia, jej zawikłania, nieoczekiwane i niewarygodne melodramatyczne zwroty nie jest jednak ani mądrzejsza ani głupsza od wielu innych, jak choćby np. ta z *Trubadura* i dało by się pewnie ją przelknąć, gdyby nie język jakim została napisana. Patetyczno-bambastyczno-górnołotny, melodramatycznie afektowany dialog wielu współczesnych słuchaczy przyprawia o śmiech, czego przykłady dało się słyszeć w tłumionych chiochotach dobiegających z widowni MET podczas co bardziej „wyszukanej” wymiany kwestii pomiędzy bohaterami. Najlepiej więc nie koncentrować się na samym języku opery tylko dać się ponieść niezwykle pięknemu muzyki Ponchielliego, maestrii budowania napięć dramatycznych, fragmentów o wyjątkowo delikatnym, lirycznym pięknie i wspaniałej płynności wszelkich jej elementów – w chórach, scenach tańca i melancholijnej zadumie wielu arii, etc.

Innym z powodów, dla których coraz rzadziej wystawia się tę operę jest niezwykle trudność znalezienia obsady do 6 ról reprezentujących „wszystkie głosy”: tenor, baryton, bas, sopran, mezzosopran i contralt. O ile w tzw. złotym wieku opery owych głosów nie brakowało, o tyle współcześnie zadawała ją nawet obsada bywa problemem.

MET w swej historii wystawiła *Giocondę* 274 razy. Po raz pierwszy w sezonie swej inauguracji, 20 XII 1883 r., z Christine Nilsson w tytułowej roli. Po niej śpiewało tę rolę w MET wiele największych w historii opery sopranów. I tak np. w nowej produkcji z 1904 r. wystą-



A. Ponchielli – *Gioconda*
Olga Borodina i Violeta Urmana
fot. Marty Sohl/MET

pili: Enrico Caruso, Lilian Nordica, Louise Homer i Pol Plancon. W 1909 r. *Gioconda* otworzyła sezon pod batutą Arturo Toscaniniego z Emmy Destinn, a w 1924 r. Tullio Serafin zainaugurował kolejną jej nową produkcję z Florence Easton i Beniamino Gigli. Ta produkcja służyła wiernie MET aż do 1966 r., kiedy to po raz pierwszy pokazano wznowienie obecnie jej kolejne wystawienie autorstwa Margherity Wallmann z dekoracjami Beniego Montresora, choreografią Christophera Wheeltona i oświetleniem Wayne'a Choninarda. Śpiewali w niej m.in.: Renata Tebaldi, Franco Corelli, Cornel McNeil i Cesare Siepi. Ostatni raz widzieliśmy *Giocondę* w MET w sezonie 1989/90 z Gheną Dimitrową (*Gioconda*) i Stefanią Toczyską w partii Laury. Na listę wielkich wykonawców w *Giocondzie* wpisał się też znacznie wcześniej inny polski śpiewak, Adam Didur (Alvise), a z zapowiedzi na kolejne sezony w MET wiemy, że rolę Le Cieca ma zaśpiewać tu już niedługo (i narzeczcie!) Ewa Podleś.

Wystudzone już dekoracje *Giocondy* nieco odświeżono, połączono z nową reżyserią (Peter McClintock). Choreografię lekko zmodyfikował pierwotny jej twórca, Christopher Wheelton. Dodano część nowych kostiumów autorstwa Holy Hynes. Same dekoracje są tradycyjne, w stylu malowanych paneli XIX-wiecznego teatru, choć optycznie sugerują trójwymiarową głębię. Wygląda to dość staromodnie, ale akurat w tym przypadku znakomicie służy za tło śpiewakom.

W tytułowej roli usłyszeliśmy Violetę Urmanę, którą wielu pamięta z MET jako mezzosopran w rolach Kundry, Eboli czy Santuzzy, a później, już jako dramatyczny sopran w *Ariadne auf Naxos*. Silny głos z doskonałym dołem, tak potrzebnym w tej partii. Górny rejestr bywał chwilami ostro napięty, co szczególnie słyszalne było w duecie konfrontacji z Laurą z aktu II. Słynne *Suicidio* wypadło natomiast doskonale. To był

zresztą najlepszy wokalnie akt Urmany. Świetnie rozłożyła siły i dała prawdziwy popis wokalny, znakomicie przechodząc z dramatycznego patosu do lekkości włoskiej canzony śpiewanej dla Barnaby tuż przed tragicznym finałem.

Ogromne brawa otrzymała od widowni Olga Borodina za fantastyczne wykonanie partii Laury. Aksamitno-miękki, płynny i z ciemnymi barwami głos Borodiny oklaskiwaliśmy w każdej ze scen z jej udziałem. Wspaniała lirycznie w modlitwie aktu II, porywająca dramatycznie w duecie z *Giocondą*, doskonale zdesperowana i tragicznie zrozpaczona w scenie konfrontacji z mężem w akcie III, a na samym końcu opery niezwykle wiarygodna w delikatnym liryzmie odzyskanego życia i szczęścia.

Partię jej męża, Alvise, powierzono weteranowi sceny MET (debiut w MET, 1989) Gruzinowi Paacie Burchuladze. To nadal doskonały śpiewak choć głos nieco już starci na atrakcyjności. Popisową arię wykonał jednak znakomicie i otrzymał wiele zasłużonych braw.

Bardzo dobre wrażenie wywarła na mnie Irina Mishiura, mezzosopran, w roli matki *Giocondy*. Wołałabym nieco głębszy głos prawdziwego kontraltu w tej roli, ale śpiewała „z serca”, potrafiła wzruszyć i była aktorsko wiarygodna.

Jako Enzo wystąpił tenor z Wenezueli, Aquiles Machado (debiut w MET w 2004 r. jako Rodolfo w *Cyganerii*). Wychodziłam ze spektakli z mieszanymi uczuciami. Z jednej strony dość atrakcyjny w barwie i mocy, z drugiej strony często zupełnie niepotrzebnie wypychał głos siłowo w górę, jakby obawiał się, że nie zdoła wypełnić nim sali MET. Zaprezentował więc „mieszankę” wykonawczą. Raz bez niuanse i melodyjności śpiewanych fraz, a raz muzycznie płynnie ze swobodą operowania głosem. W każdym więc widzianym spektaklu słyszałam nieco inną wersję tej roli.

W partii Barnaby zadebiutował w MET Serb, Zeljko Lucic, którego zna-

komicie wyszkolony baryton znany jest w wielu teatrach operowych Europy i USA. Zrobił na mnie jak najlepsze wrażenie. Śpiewność, muzykalność, niuans, precyzja, prezencja, aktorstwo, dobre operowanie atrakcyjnym w barwie, dość silnym głosem. Ogromna owacja widowni przerywała spektakl po każdej z jego popisowych arii.

Jedną z największych atrakcji wszystkich widzianych przeze mnie przedstawień był balet *Taniec godzin*, w którym debiutowało 2 solistów: Letizia Guilliani i Angel Corella.

Guilliani, Włoszkę urodzoną w Rzymie, obdarzono już wieloma prestiżowymi nagrodami, jak np. Positano Prize dla najlepszej tancerki roku 2003, a tancerką roku 2004 ogłosił ją magazyn *Danza & Danza* przyznając jej *Dance Critics Prize*.

Towarzyszący, jej urodzony w Madrycie, Corella tańczy jako główny solista w American Ballet Theatre od 1996 r.

Do obojga solistów dołączyło 8 baletnic MET: cztery ubrane na biało i cztery w kolorze granatowo-czarnym. Klasyczna choreografia, w doskonałej harmonii z muzyką, okazała się niezwykle wdzięcznym medium ukazującym w pełni ich wielki talent. Oboje dali też świadectwo przypuszczeniu, że da się pokonać prawa grawitacji oraz zaprzeczili twierdzeniom anatomów, empirycznie dowodząc, że ludzki szkielet kostny można jednak wyginać niemal w nie-

skończoność. Kocia miękkość, płynność ruchu, wspaniałe zgranie ruchu obojga i znakomita ekspresja wykonawcza. Eksplozja braw po zakończeniu tańca przerywała spektakle na wiele minut. Wiwatowano i tupano. Szkoda, że bisy są zakazane. Prawdziwa uczta wizualna.

18 X usłyszałam w partii tytułowej *Aprile Millo*, która miała zaplanowany tylko ten jeden spektakl *Giocondy* w tym sezonie. Inne zwiany w obsadzie tego wieczoru to świątnia Wendy White w roli niewidomej matki i bardzo udany debiut Danny'ego Tidwela, ciemnoskórego tancerza, solisty ABC, do którego dołączył w 2003 r.

Magnesem przyciągającym widzów na ten konkretnie spektakl była *Aprile Milo*. Tę śpiewaczkę trzeba po prostu lubić, bo gdyby tylko jej słuchać, zapewne nie wywarłaby obecnie zbyt dobrego wrażenia. Ale efekt połączenia jej scenicznej prezencji i głosu zmienia percepcję o 180 stopni. Tak, to już głos mocno rozchwiany, o nie zawsze przyjemnej dla ucha barwie; bywa też ostro-wibrująco-napięty, ale w 9 przypadkach na 10 – pod kontrolą i precyzyjny w ataku. Jej sceniczna osobowość działa natomiast jak czar zaklęcia i za to uwielbia ją wierna widownia MET. Akt ostatni *Giocondy* należał praktycznie tylko do niej i zaoferowała niesłychany popis kombinacji aktorsko-wokalnej. Aż szkoda, że nie ma miejsca by niemal fraza po frazie, gest po gestie zanalizować Państwu jej fan-

tastyczne wcielenie w operową heroinę. Stojąca owacją, wrzaski i krzyki. Doprawdy nie chcieliśmy się z nią rozstać.

Do oceny pozostał więc tylko dyrygent, Bertrand de Billy, który prowadził orkiestrę MET we wszystkich zaplanowanych przedstawieniach *Giocondy*. Rozczarował nieco w dniu premiery sezonu, ale w kolejnych spektaklach, większość „nierówności i wyboi” muzycznych w zasadzie „wyprasowała się” i ułożyła we właściwych proporcjach. Trochę mnie to dziwiło, bo przecież de Billy doskonale zna akustykę sali, więc niezrozumiałe były dla mnie dziwactwa zbyt głośnych zwrotów dynamicznych, i nieco nielogiczne tempa, szczególnie w dramatycznych scenach konfrontacji bohaterów opery jak np. w akcie II, w scenie duetu Laury i *Giocondy*. De Billy obrał tak wolne tempo, że czuło się wręcz, że Borodina chciałyby nieco udrumatyznić wykonanie i przyspieszyć, a dyrygent zwalniał i „hamował” ją w każdej frazie. W innych natomiast fragmentach bywał zbyt pospieszny. Ogólnie nie można było mu zarzucić braku wycucia dla solistów, i najczęściej rezygnował z bombastycznego patosu.

To dobrze, że MET przypomniała nam piękną muzykę Ponchielliego w tradycyjnych dekoracjach opery w stylu grand. Po raz kolejny *Gioconda* dzielnie obroniła swe prawo bytu dzięki w sumie bardzo udanym kreacjom śpiewaków w niej występujących.



C. Gounod – *Faust*
Ildar Abdrazakov (Mefistofeles), akt II
fot. Marty Sohl/MET

Faust. Horendalnie paskudną produkcję *Fausta* spółki Serban/Loquasto/Wolcz z zeszłego sezonu lekko zmodyfikowano w jej tegorocznym wznowieniu. Nieco odchudzono koszmarny bezsens zagęszczenia bytów na scenie, złagodzono ogólnie złą, spastyczną choreografię ruchu tancerzy baletu i szokującą brzydotę kostiumu Mefistofelesa ze sceny w katedrze. Obecny reżyser, Stephen Pickover, starał się uratować tę produkcję, ale nic się chyba jednak nie da zrobić, poza oczywiście jej wymianą.

Z 5 zaplanowanych na jesień przedstawień widziałam 3: premierę sezonu 3 X oraz 12 i 19 X.

Bertrand de Billy, dyrygent tej serii spektakli rozczarował mnie już w I akcie pierwszego wieczoru. Brakowało koordynacji ze śpiewakami, a budowanie dramatycznych napięć pozostawiało wiele do życzenia. „Rozegrał się” jednak nieco od II aktu i tak ten spektakl jak i pozostałe widziane przeze mnie były dobre muzycznie, choć ogólnie dało się odczuć brak entuzjizmu wykonawczego. „Porządnie” zagrana partytura, dość melodyjnie i płynnie, ale bez niuansu i elegancji detali muzyki Gounoda.

Tytułową partię 3 i 12 X śpiewał Ramon Vargas, którego szalenie cenię za ogromną muzykalność, wierność stylizacyjną i wspaniałą płynność frazowa-

nia. Vargas poza tym śpiewa, a nie krzyczy, nie forsuje głosu i nie popisuje się jego mocą. Niechętni mu krytycy wytykali niedoskonałość wysokiego C i brak diminuendo na koniec *Salut demeure* w spektaklu premierowym. Opera jednak, moim zdaniem, nie zależy od jednego wysokiego C śpiewanego przez solistę, które to zresztą C już w kolejnym widzianym przeze mnie przedstawieniu zabrzmiało całkiem jak trzeba.

W roli Mefistofelesa uslyszyliśmy męża Olgi Borodiny, Ildara Abdrazkova. Postawny, wysoki, przystojny mężczyzna o świetnej prezencji scenicznej, znakomity aktorsko oraz w ruchu scenicznym, przykuwał swą osobą uwa-

gę. To też dobry i dobrze wyszkolony głos, ale nie do tej roli. Brak mu bowiem głębi i mocy w obu krańcach rejestru. Był więc elegancki wokalnie i dobry w interpretacji śpiewanego tekstu, ale nie porażał gdzie trzeba mocą złowrogiego brzmienia. Bardzo salonowo oswojony Książę Piekiła, z którym bez obaw można wybrać się na pogawędkę przy kawie, bo ma wygląd i bywa czarujący.

Małgorzatę śpiewała Ruth Ann Swenson. Zupełnie dobra wokalnie, barwa głosu nie straciła atrakcyjności, melancholijnie słodka w *Roi du Thulle*, precyzyjna w trylach w arii z klejnotami. Głos byłwał momentami chwiejny, ale pod kontrolą i nie bała się ataku w górze w dramatycznych momentach na końcu opery.

Pozostałe partie wypadły różnie. Debiutujący w MET francuski mezzosopran, Karine Deshayes za ostro-głośno brzmiała w roli romantycznie zakochanego w Małgorzacie Siebela.

Debiut fińskiego barytona Tommi

Hakala w partii Valentina, brata Małgorzaty, wypadł nieszczególnie. Niezły w mocy, przyjemny w barwie, ale dość drewniany interpretacyjnie.

O ile na spektaklach 3 i 12 X było dość pustawo na widowni, to 19 X wręcz przykro było patrzeć na pewnie tylko w połowie wypełnioną salę. Na ten spektakl poszłam by usłyszeć tzw. drugą obsadę. Małgorzatę śpiewał debiutujący w MET bułgarski sopran Darina Takova. Głos, znany pewnie we wszystkich prestiżowych domach operowych Europy szalenie mnie rozczarował. Moc wystarczająca, ale spore wibrato, niespecjalna barwa, a interpretacja charakteru Małgorzaty bez głębszego wglądu.

Fernando de la Mora, meksykański tenor (debiut w MET w 1993 r. jako Rodolfo w *Cyganerii*) nie wypadł nawet zadawalająco jako Faust. Nienajlepszy i lekko rozchwiany głos byłwał za cichy w stosunku do wolumenu orkiestry, która nie grała przesadnie głośno.

Ogólnie był to nieudany wokalnie spektakl, na którym doprawdy trudno było wysiedzieć do końca, co potwierdziły powiększające się po każdej przerwie obszary pustych miejsc.

W środę 18 X prasa podała wiadomości oświadczenie Georgiany Franciso, prasowego agenta Ruth Ann Swenson. 43. letnia śpiewaczka ma raka piersi. Ostatnią Małgorzatę zaplanowaną na jesień zaśpiewała w MET 16 X. 24 X ma poddać się operacji. Prognozy są znakomite. Chemioterapia ma być jedynie zastosowana prewencyjnie. Jej plany w 2007 r. obejmują tytułową rolę w *Maria Stuarda* Donizettiego w Dallas oraz powrót do MET 12 i 17 III jako Małgorzata w *Fauście* oraz jako Kleopatra w kwietniu w *Giulio Cesare* Haendla. Planowaną na 17 III transmisję *Fausta* z jej udziałem mamy usłyszeć pod batutą Maurizio Benniniego.

Trzymamy kciuki za udaną operację i szybki powrót do zdrowia. ☺

Muzyka Stojowskiego jest znakomita!

z pianistką Joanną Ławrynowicz i wiolonczelistą Jarosławem Domżałem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Niedawno wróciście z tournée po USA. Jak wspominaliście ten wyjazd, gdzie koncertowaliście i z jakim repertuarem?

JD: W moim przypadku, wyjazd ten był pierwszym zetknięciem na żywo z kontynentem amerykańskim, przez co utkwił mi w pamięci jako bardzo interesujący nie tylko z zawodowego punktu widzenia. Nasza trasa koncertowa, trwająca ponad trzy tygodnie skupiała się głównie wokół wschodniego wybrzeża USA. Występowaliśmy w ramach XIII Międzynarodowego Festiwalu Wiolonczelowego na Uniwersytecie Towson (Maryland). Nasz recital, który otwierał cykl koncertów festiwalowych poprzedzony był moim seminarium ze studentami. W programie recitalu zawarliśmy utwory z różnych epok: Beethovena, Martinu, jednak z przewagą muzyki polskiej: Chopina i Stojowskiego, którego kompozycje tuż przed naszym wyjazdem do USA zarejestrowaliśmy w studio. Jako bisy zabrzmiały nasze ulubione miniatury Romualda Twardowskiego tj. *Canzona* i *Tango*. Zostałem również zaproszony do wspólnego występu z panią prof. Cecylią Barczyk – oboje wykonaliśmy koncert podwójny Vivaldiego z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej oraz z udziałem Dobrochny Zubek – studentki pani Barczyk – zaprezentowaliśmy *Muzykę na trzy wiolonczele, fortepian i kottę* Meyera. Podobny repertuar jak podczas naszego otwierającego recitalu prezentowaliśmy z Joasią podczas pozostałych koncertów w stanach Maryland i Pennsylvania. Ostatni nasz koncert, po-

święcony w całości muzyce polskiej (Chopin, Stojowski, Twardowski) miał miejsce w Ambasadzie Polskiej w Waszyngtonie.

JŁ: Oprócz naszych wspólnych recitali kameralnych, odbył się również mój recital solowy w przepięknej Auer Hall na Uniwersytecie w Bloomington w stanie Indiana. Jest to uczelnia, której wydział muzyczny słynny jest na całym świecie, toteż obawiałam się, jak tamtejsza publiczność przyjmie młodą pianistkę z Polski. Moje obawy okazały się bezpodstawne. Zarówno recital, jak i prowadzone przeze mnie kursy i wykłady ze studentami, spotkały się z przerastającym moje najśmielsze oczekiwania, wielkim entuzjazmem. Program recitalu w całości poświęcony był muzyce polskiej (Chopin, Twardowski). Publiczność nagrodziła owacjami na stojąco nie tylko utwory Chopina, ale z nie mniejszym entuzjazmem Twardowskiego! Prosbom o nuty *Sonaty breve* nie było końca. Jedyne mój oryginalny egzemplarz został więc w uniwersyteckiej bibliotece...

Jak publiczność amerykańska odbierała twórczość Stojowskiego?

JŁ: Publiczność amerykańska jest z natury pełna entuzjazmu. Jeśli coś podoba się ludziom, wyrażają swój zachwyt niezwykle spontanicznie. A muzyka Stojowskiego, w moim odczuciu, trafiła z naturalną łatwością zjednywać sobie odbiorców; wpływa na to przede wszystkim wyrazistość i zmienność emocji w jego utworach. Stojowski jest liryczny, a czasem nawet bywa melancholijny z drugiej strony ogromnie dramatyczny i ener-

getyczny; jego frazy przechodzą od zadumanych, przez wewnętrznie ekspresyjne, pełne napięcia, aż do prawdziwych eksplozji dramatyzmu. Jeśli mamy więc spontaniczną publiczność i niezwykle ekspresyjną muzykę, rachunek wydaje się prosty – musiało się podobać!

JD: Atmosfera na koncertach, zarówno skupienie publiczności podczas naszych występów jak też bardzo żywiołowa reakcja bezpośrednio po wykonywanych przez nas utworach, pozwala nam sądzić, że cały program, jaki przygotowaliśmy spotkał się z zainteresowaniem i uznaniem amerykańskich słuchaczy, którzy nagradzali nas gromkimi owacjami na stojąco, dając nam tym samym powody do prawdziwej satysfakcji i przekonania, iż dobór repertuaru okazał się trafiony w dziesiątkę. Nie potrafię stwierdzić, czy decydować miało w tym wypadku umieszczenie w programie dzieł mało popularnych, jak utwory Stojowskiego, ale niewątpliwie muzyka tego twórcy wzbudziła zainteresowanie a odbiór był entuzjastyczny. Po koncercie pytano nas, gdzie można uzyskać materiały nutowe bądź nagrania ze Stojowskim.

Właśnie ukazała się Wasza nowa płyta – pierwszy w Polsce monograficzny album z muzyką Stojowskiego. Skąd pomysł na jej nagranie?

JŁ: Tradycyjnie! Koncepcję płyty wymyślił nasz mecenas i dobrodziej Jan Jarnicki, skarbnica pomysłów na albumy ciekawe i oryginalne.

JD: Nasz osobisty wkład w koncepcję albumu, to umieszczenie na nim jed-

nej transkrypcji; mam tu na myśli *Fantazję*, w oryginale napisaną na puzon i fortepian. Co ciekawe, z początku opracowywania *Fantazji* w takiej wersji obawa o to jaki efekt przyniesie zamiana tak różnych w charakterze brzmienia instrumentów bardzo szybko ustąpiła wielkiej ciekawości i zdumieniu, gdy okazało się, że ta wrażliwie i ekspresyjnie poprowadzona przez kompozytora partia puzonu pozwala także wiolonczeliście muzycznie się wypowiedzieć z całą swobodą i w gruncie rzeczy instrumentalną naturalnością.

Jak przebiegały prace nad tym nagraniem i opracowaniem repertuaru?

JŁ: Ogólnie rzecz biorąc – boleśnie... Niestety nasza wspólna praca z Jarkiem to najczęściej nie kończąca się kłótnia! Tak jest od zawsze, tj. od czasu, gdy zaczęliśmy razem grać ponad 12 lat temu! Wielokrotnie oboje zastanawialiśmy się

czy wewnętrznego napięcia, który myślę, że wzbogaca interpretację.

JD: A ja nie postrzegam tej współpracy w tak dramatycznym wymiarze... W końcu jak się o coś sprzeczymy, to w wielu wypadkach idziemy na skróty. Mam wielkie zaufanie do zmysłu i tego przysłowiowego nosa muzycznego Joasia, co nie zmienia faktu, że w rozmaitych sytuacjach potrzebuję wyrazić się inaczej w muzyce...po prostu nie potrafię przyznawać racji cudzym głosem. Joasia jest fortepianem a ja wiolonczelą, więc z góry wiem, że w przekrzykiwaniu się nie mam szans, ale mogę uwodzić... To mnie zawsze ekscytowało w kameralistyce.

Jak odbieracie muzykę Stojowskiego?

JŁ: Jest wspaniała, można znaleźć w niej naprawdę wszystko; bardzo poetyczna, ale również ogromnie żywiota-

stuchaczowi nie tylko jaka jest nasza osobista wizja interpretacji dzieła ale przede wszystkim to jakie to dzieło jest samo w sobie, a tak dzieje się zwłaszcza gdy prezentuje się utwory, których wykonawstwo nie jest podparte ugruntowaną tradycją, wtedy ma się chwilami takie napawające dreszczem poczucie odpowiedzialności. Oczywiście, postać Stojowskiego funkcjonuje w leksykonach i encyklopediach, ale ten kto ciekaw jest brzmienia jego muzyki, sięgnąć może po naszą płytę, toteż mamy głęboką nadzieję, iż to co na niej zawarliśmy, chociaż bardzo osobiste, otworzy uszy melomanów na uniwersalną wartość tych kompozycji.

Jak sądzicie, dlaczego ta muzyka nie wzbudziła dotąd zainteresowania wśród artystów, w szczególności polskich?

JŁ: Jest w Polsce kilku muzyków, którym twórczość Stojowskiego nie jest obca, a wśród nich znam prawdziwych entuzjastów tego kompozytora! A dlaczego nie słyhać Stojowskiego na salach koncertowych? Może największą winę ponoszą instytucje zajmujące się organizacją koncertów, które często obawiają się prezentowania utworów nie mających ustalonej popularności?

JD: Obawiam się, że tak jak zauważyła to Joasia, odpowiedź na to pytanie jest smutnie prozaiczna. Mało kto wie o istnieniu tych, czy innych utworów, tylko dlatego, że nie doczekały się medialnego nagłośnienia. Łatwiej sprzedać to co ludzie znają, a w dodatku niestety jest tak, że w dużej mierze o doborze repertuarowym i angażu koncertowym decydują instytucje i osoby, którym propagowanie tzw. sztuki niszowej kojarzy się z niepotrzebnym ryzykiem...

Jak zachęćcie melomanów do poznania tej muzyki i najnowszego albumu?

JŁ: Moim zdaniem to muzyka dużej wartości, po prostu w subiektywnym odczuciu mojego gustu muzycznego, bardzo piękna. Myślę, że ci, którzy interesują się rodzimą twórczością, sami sięgną po ten album, mam nadzieję że nasza interpretacja dzieł Stojowskiego trafi im do przekonania...

JD: Osobiście sądzę, że ta właśnie muzyka, w języku i warsztacie kompozytorskim kosmopolityczna, mocno zanurzona w epickim nurcie późnego romantyzmu, przepelniona romantyczną poetyką i tą ujmującą słowiańską szczerością ekspresji, nie może pozostawić słuchacza obojętnym.

Czy planujecie koncerty promujące ten album i muzykę Stojowskiego?

W planach jest koncert promocyjny organizowany przez Wydawnictwo „Acte Prealable”, a poza tym po prostu z wielkim upodobaniem „wplątamy” Stojowskiego do programów naszych koncertów; po niedawnej amerykańskiej prezentacji jego utworów, na wiosnę przyszłego roku zamierzamy przedstawić je publiczności krajów Bliskiego Wschodu, m.in. w Arabii Saudyjskiej i Kuwejcie.

Dziękuję za rozmowę. ☺



Jarosław Domżał

nad tym, dlaczego tak się dzieje, dlaczego granie w duecie wywołuje w nas tyle emocji... Tym bardziej, że mamy podobny gust muzyczny! Być może powodem jest nasze małżeństwo! Komuś, z kim dzieli się na co dzień życie można bez ogródek powiedzieć na przykład „...słuchaj, jak ty grasz? przecież to brzmi fatalnie!...”, zamiast czegoś w rodzaju: „...wiesz, to brzmi nieźle, ale może gdybyś spróbował zagrać tę frazę jeszcze bardziej śpiewnie, byłaby bardziej przekonująca?...”. Dzięki takiemu „kameralistycznemu *savoir-vivre*” można uniknąć negatywnych emocji, o które niezwykle łatwo, gdy pracuje ze sobą dwoje wrażliwych ludzi, tym bardziej w dziedzinie tak bardzo osobistej, jaką jest wyrażanie siebie poprzez muzykę. Ale choć nasz duet spala każdemu z nas sporo energii i nerwów, zanim osiągniemy jakiś kompromis, wytwarza się po drodze re-

wa, pełna zadumy, ale też niezwykle energetyczna. W kompozycjach Stojowskiego odnajdujemy przenikanie się różnych kultur, są oczywiście elementy słowiańskie, ale jest również wiele wpływów dziewiętnastowiecznej muzyki zachodnioeuropejskiej (w szczególności symfoniczności i gęstości faktury Brahmsa) i muzyki amerykańskiej. Muzyka Stojowskiego jest tak bogata, że z każdym dniem pracy nad utworami zawartymi na płycie, odkrywaliśmy coś nowego, jakiś niedostrzeżony wcześniej aspekt, rzucający nagle zupełnie inne światło na całość utworu. To wspaniałe doświadczenie mieć do czynienia z muzyką, która daje tak szerokie możliwości interpretacyjne!

JD: Najbardziej bezpośrednio o tym jak odbieramy tę muzykę wyraża to, jak ją gramy. Mając do zrealizowania projekt, którego założeniem jest ukazanie

Sting – piosenki z labiryntu

Magdalena Todynek

Stinga znamy od wielu lat, pokolenia wychowały się na jego muzyce, najpierw z The Police, później na jego solowych dokonaniach. Znamy go jako autora punkowej muzyki lat 1970. i wzruszających ballad, jako rockmana i jazzmana (choćby ze współpracy z Gilem Evansem). Najnowszy projekt Stinga pokazuje jego nowe oblicze. Brytyjski muzyk postanowił zainteresować się muzyką dawną – kompozycjami XVI-wiecznego brytyjskiego kompozytora Johna Dowlanda. Twórca ten bezskutecznie starał się o stanowisko nadwornego lutnisty na dworze królowej Elżbiety i zawiedziony niepowodzeniem podróżował po Europie. Do Anglii powrócił w 1606 r. i zajął się publikacją swoich kompozycji i tłumaczeniem traktatu Andreasa Ornitoparcha *Musica activae micrologus* z 1517 r. W 1612 r. uzyskał w końcu swój upragniony tytuł nadwornego lutnisty na dworze Jakuba I, który sprawował do śmierci w 1626 r.

Historia „spotkania” obydwu tak zdawałoby się odległych od siebie muzyków, to chyba bardziej przeznaczenie, niż zwykły zbieg okoliczności. Przeznaczenie, któremu pomogło kilka ważnych dla Stinga osób. Wszystko zaczęło się w 1982 r. kiedy muzyk występował w Covent Garden na koncercie na rzecz Amnesty International. Po swoim krótkim recitalu z gratulacjami przyszedł do niego aktor John Bird, który jednocześnie zapytał go czy kiedykolwiek słyszał muzykę Dowlanda. Sting odparł dyplomatycznie, że owszem – nazwisko mu się kojarzy, ale o samej muzyce wiedział niewiele. To wystarczyło, aby następnego dnia wokalista sięgnął po kolekcję pieśni Dowlanda w wykonaniu Petera Pearsa z akompaniamentem lutniowym Juliana Breama. Zachwyciła go melancholia tej muzyki, ale doprawdy nie był w stanie wyobrazić sobie jej w wykonaniu muzyka rockowego. Minęło dziesięć lat, kiedy Katia Labèque – francuska pianistka (w Polsce znana między innymi ze współpracy ze skrzypaczką Viktorią Mollową) i przyjaciółka Stinga zasugerowała, że jego oryginalny głos pasowałby idealnie do muzyki Dowlanda. Na dowód zaprezentowała mu kilka pieśni. Artysta był zachwycony.

Kluczowe znaczenie odegrał jednak prezent jaki sprawił mu gitarzysta i przyjaciel – Dominic Miller – zamówił on bowiem dla niego lutnię. Instrument ten był jedyny w swoim rodzaju – miał na sobie różę w kształcie labiryntu – coś niezwykle według renesansowych norm. Labirynt, jak się później okazało stał się swego rodzaju obsesją muzyka – w jego kształcie została nawet zaprojektowana część ogrodu jego posiadłości w Anglii (spacery w tym niezwykle miejscu działają na niego jak oczyszczenie i pozwalają w spokoju zebrać myśli). Prezent Dominica został z wdzięcznością przyjęty i Sting powoli zaczął wdrażać się w meandry sztuki gry na tym instrumencie. Miller był także osobą, która przedstawiła Stingowi Edina Karmazova – jednego z najlepszych europejskich lutnistów. Sam artysta tak wspomina to spotkanie: „Przed koncertem we Frankfurcie zapro-



Sting i Edin Karamazov
fot. © KASSKARA/DG

silił Edina do mojej garderoby. Był niezwykle speszony i zawstydzony. Kiedy poprosiliśmy go, aby coś dla nas zagrał jego wstyd rozplynął się w mgnieniu oka. Byliśmy ciekawi jak lutnia brzmi w wykonaniu profesjonalisty. Byliśmy zdziwieni, kiedy usłyszeliśmy pierwsze takty *Toccaty i Fugi d-moll* Bacha – zastanawialiśmy się co też lutnista może z takim dziełem zrobić. Wraz z pierwszymi taktami utworu moja garderoba wypełniła się ścią organowym brzmieniem. Dramaturgia utworu nas zahipnotyzowała, słuchaliśmy jak urzeczeni, nie spodziewaliśmy się, że lutnia może wydawać tak anielskie dźwięki”. Jakis czas potem okazało się, że nie było to pierwsze spotkanie Stinga z Karmazovem.

Lutnista był bowiem członkiem tria (dwóch gitarzystów i pianista), które akompaniowało występom cyrkowców. Na jednym z takich przedstawień w Berlinie, na audytorium zasiadał Sting wraz ze swoją żoną Trudi. Byli tak zachwyceni nowoczesnym ujęciem utworów Mozarta, Chaczaturniana i Vivaldiego, że postanowili poprosić trio o występ na urodzinach, które wkrótce zorganizowali. Jakież było zdziwienie Stinga, kiedy muzycy odmówili udziału, dodając, że są profesjonalnymi muzykami i granie do kotleta ich nie interesuje. Sting tak wspomina swoją reakcję: „Pamiętam doskonale ten moment zdziwienia, ukłucie w sercu i straszny, straszny wstyd”.



Sting
fot. © KASSKARA/DG

Wkrótce po spotkaniu we Frankfurcie Sting zaprosił lutnistę do swej posiadłości w Anglii. Z zainteresowaniem wysłuchał opowieści Karmazova o jego dzieciństwie w Sarajewie, tragedii wojny, jego życiu muzycznym, triumfie na europejskich deskach w roli gitarzysty, i w końcu o magicznym „spotkaniu” z lutnią i miłości od pierwszego wejrzenia, która zakończyła się całkowitą zmianą instrumentu i charakteru wykonywanej muzyki. Wraz z opowieścią wzrastał podziw Stinga do Karmazova i perspektywa wspólnej współpracy wydawała się coraz bardziej realna. Wysłuchanie kilku pieśni Johna Dowlanda, a szczególnie *In darkness let me dwell* (została ona zareklamowana jako najpiękniejsza pieśń, jaka kiedykolwiek została napisana w języku angielskim) jedynie potwierdziło chęci rockmana do poznania innego wymiaru muzyki. „Noc, kiedy otworzyliśmy *First Book of Songs* zapoczątkowała etap mojego zachwytu i zafascynowania muzyką XVI-wiecznego kompozytora, który »wabił« mnie przez prawie ćwierć wieku” – wspomina artysta. Wspólne muzykowanie początkowo miało jedynie na celu zaspokojenie ciekawości Stinga muzyką Dowlanda. Dopiero później przyszedł czas na nagranie.

Płyta nagrana przez Stinga i Karmazova zawiera 23 utwory. Są wśród nich zarówno pieśni, utwory instrumentalne, jak i krótkie fragmenty listu napisanego przez Dowlanda w 1595 r. czytane przez wokalistę. Sam Sting tak określa zebrane na krążku utwory: „jest to muzyczna ścięzka życia Johna Dowlanda. Dla mnie jest to XVI-wieczny pop, który ma piękne melodie, fantastyczne teskty i niezwyklej akompaniament. Mam nadzieję, że uda mi się wnieść w nie odrobinę świeżego powiewu”.

Sting gruntownie przygotował się do wykonania nieznanego mu dotąd muzyki. Konsultował się z nauczycielem śpiewu w Schola Cantorum w Bazylei Richardem Levitem, który pokazywał mu nie tylko sposoby oddychania i uzyskiwania odpowiedniego dźwięku, ale także jak poradzić sobie z kondycją głosu po nocy spędzonej z toskańskim winem. Sam zdawał sobie sprawę, że nie jest muzykiem wykształconym do wykonywania tego rodzaju muzyki, ale jak twierdzi, może to właśnie pozwoli na nią spojrzeć z nowego punktu widzenia.

Tyle się teraz mówi o łączeniu muzyki poważnej z muzyką rozrywkową. Jak połączyć dwie zupełnie różne konwencje w jedną, tak aby nie skrzywdzić żadnej z nich? Wielu artystów szukało na to pytanie odpowiedzi, ale mało komu to się udało. Najczęściej wychodził z takich mieszanek kicz nie przedstawiający żadnej wartości – ani dla ludzi chcących poznać muzykę poważną, ani dla melomanów szukających ciekawych, nowych interpretacji ulubionych dzieł.

Jak z tego wywiąże się Sting? Czy będzie to kolejna nieudolna próba zabawy muzyką rockowego w wykształconego profesjonalistę, czy faktyczne – świeże spojrzenie na renesansowe pieśni z innego punktu widzenia? Sting jest muzykiem niezwykle doświadczonego, ma za sobą wiele przepięknych kompozycji, współpracę z doskonałymi artystami, każda jego płyta jest światowym wydarzeniem, a koncerty przyciągają tysiące fanów. Więc może faktycznie otworzy się zarówno przed jego fanami, jak i wielbicielami muzyki dawnej nowo, nieznaną świat? Sposób na sprawdzenie jest tylko jeden – w październiku ukazał się *Songs from the Labyrinth*. ☺

hiszpańska muzyka na solcu

<p>15.10.2006 godz. 19:30 CANTE JONDO – GŁĘBOKI ŚPIEW ANDALUZJI Gonzalo Cortés – śpiew Rafael Cortés – hiszpański wirtuoz gitary flamenco</p>	<p>19.11.2006 godz. 19:30 ROSA DAS ROSAS Jadwiga Teresa Stępińska – mezzosopran Mariusz Rutkowski – fortepian</p>	<p>10.12.2006 godz. 19:30 CANTIGAS de SANTA MARIA O CUDOWNYCH UZDROWIENIACH zespół ARS NOVA</p>
--	--	---

WSTĘP WOLNY
KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY NA SOLCU | UL. SOLEC 61

rozmowa z tenorem Piotrem Beczałą

W jaki sposób śpiew pojawił się w Pańskim życiu?

Zawsze, odkąd pamiętam, fascynował mnie ludzki głos i śpiew, ale ten ostatni pojawił się w moim życiu stosunkowo późno. Miałem osiemnaście lat, byłem uczniem technikum mechanicznego w Czechowicach-Dziedzicach i zacząłem śpiewać w zespole muzyki dawnej. Zaczęto mnie namawiać do rozwoju w tym kierunku. Wziąłem prywatne lekcje śpiewu, potem zdecydowałem się na studia wokalne w Katowicach...

Dlaczego właśnie opera tak bardzo Pana zainteresowała, a nie inny gatunek muzyczny?

Technika śpiewu operowego jest bardzo specyficzna i stawiająca, moim zdaniem, przed wykonawcą największe wyzwanie. W operze obowiązuje inna projekcja samego dźwięku niż np. w muzyce rozrywkowej czy jazzie. Musimy swym głosem wypełnić często dwutysięczną salę koncertową czy operową, podczas gdy głosy wokalistów z innych obszarów muzyki są zazwyczaj nagłośnione czy elektronicznie przetworzone. Śpiewak operowy cały czas musi kontrolować barwę i ukształtowanie brzmienia głosu.

A jednak tajemniczą poliszynela jest fakt, że wiele nawet prestiżowych teatrów operowych stosuje nagłośnienie. W Metropolitan Opera scena podobno jest naszpikowana dyskretnymi mikrofonami, które pewnych śpiewaków nagłaśniają, by ich głosy docierały do słuchaczy. Co Pan sądzi o tych praktykach?

Jestem ich zdecydowanym przeciwnikiem. Bo to przecież zaprzeczenie

czystości śpiewu operowego i jego historii, która doprowadziła do powstania określonych szkół wokalnych, stylów, technik śpiewu, które nie mają nic wspólnego z trickami i manipulacjami elektronicznymi.

A skoro pojawiło się pojęcie stylu – czym on jest według Pana?

Na styl składają się, moim zdaniem, dwie podstawowe rzeczy: wiedza i intuicja. Ta pierwsza to efekt rzetelności i profesjonalizmu śpiewaka ta druga zaś to dar wrodzony. Intuicji stylistycznej nie sposób się nauczyć – trzeba ją mieć. Są śpiewacy, którzy swobodnie przechodzą od stylu do stylu i nie mają problemu ze śpiewaniem w różnych językach, ale są i tacy, którzy osiągają znakomite wyniki np. we włoskim bel canto, ale nie wytrzymują konfrontacji z innym repertuarem.

Pan jest – w moim przekonaniu – artystą wszechstronnym stylistycznie. Zyskał Pan rozgłos jako śpiewak mozartowski, ale otrzymuje Pan teraz świetne recenzje za swe występy w operach włoskich i francuskich. Nello Santi uważa Piotra Beczałę za najlepszego obecnie księcia z „Rigoletta”...

Uważam się za, że tak to ujmę, centralnie położonego tenora lirycznego; z pogranicza głosu spintowego. Muzyka Mozarta jest dla mnie bazą i tak już zapewne zostanie. I chcę podkreślić, że nie traktuję go jako wprawki czy rozgrzewki do innego repertuaru. Cały czas śpiewam i chcę śpiewać Mozarta. Przede mną partie, których jeszcze nie wykonywałem – Tytus i Idomeneo. Jako Idomeneo zadebiutuję prawdopodobnie w 2010 r. w Brukseli. Myślę, że w moim zasięgu jest w tym momen-

cie także m.in. lekki Verdi i Puccini, oczywiście, bel canto.

Nieodzowną częścią stylu jest umiejętność przekazywania tekstu w powiązaniu z muzyką.

Tak, ale i tu sprawa się komplikuje, gdyż sama znajomość języka na poziomie komunikacyjnym jeszcze nie wystarcza. Śpiewak może świetnie mówić np. po włosku, ale nie potrafi w nim śpiewać – swobodnie prowadzić frazę, kształtować barwę, a zarazem nie kaleczyć tekstu i zachować jego akcenty muzyczne i znaczeniowe. Dla śpiewaka – obok znajomości znaczeniowej strony języka – bodaj ważniejsza jest znajomość jego walorów brzmieniowych, niuansów, które decydują o tym, że tak a nie inaczej skonstruowana przez kompozytora partia jest nierozzerwalnie związana z językiem w którym się śpiewa. Dlatego jeśli się chce głęboko wniknąć w styl wykonywanej muzyki trzeba włożyć w to wiele ciężkiej i mozolnej pracy, mieć oczy i uszy otwarte na sugestie tych dyrygentów, którzy są w danym repertuarze i stylu niekwestionowanymi autorytetami.

Jak się po pięciu latach pracy w, co tu kryć, skromnym teatrze w Linzu wypływa na szerokie wody sztuki operowej i związanego z nim biznesu? Bo przecież rynek muzyczny rządzi się twardymi mechanizmami, nie zawsze adekwatnie do sztuki wzniosłymi...

Istnieją doprawdy przeróżne drogi do kariery. Można zaczynać tak jak ja, dużymi rolami w małym, prowincjonalnym teatrze. Można odwrotnie: zacząć na prestiżowych scenach od tzw. ogonów. Istnieją też konkursy wokalne, które mogą umożliwić współpracę z dobrymi agencjami. Oczywiście, na

wiele tych mechanizmów o których pan mówi, śpiewak nie ma wpływu i pozostaje mu tylko liczyć na szczęście. Ale szczęściu można pomóc. Trzeba mieć przede wszystkim dystans do tego, co się robi i ciągłą samokontrolę. Warto też być wiernym sobie i nie dać się manipulować wytwórniom płytowym czy agencjom. Nie daje to może doraźnych korzyści, ale naprawdę się opłaca jeśli się chce uprawiać zawód śpiewaka dłużej niż parę sezonów.

Znamy wielu młodych, fantastycznie utalentowanych śpiewaków, którzy „tańczą jedno lato”, czy takie zagrożenia ma Pan na myśli?

Agenci i firmy płytowe chcą przede wszystkim na śpiewaku zarobić. Oni nie muszą się przejmować, że dla młodego tenora Tamino jest odpowiedniejszy od Cavaradossiego. Zagrożenia jednak nie są wyłącznie problemem młodych śpiewaków. Artysta jest narażony na utratę głosu przez całą karierę. Znamy przecież przypadki doświadczonych, wybitnych artystów, którzy w pewnym momencie dokonują repertuarowej wolty i kończy się to przedwczesnym zmierzchem kariery.

Panuje przekonanie, że śpiewakowi z Polski trudniej się przebić do pierwszej – mówiąc językiem sportowym – ligi niż np. Czechom, Rosjanom czy Bułgarom...

Nie znam tego z własnego doświadczenia, ale z obserwacji i rozmów wiem, że bardzo często polski artysta ma trudniejszy start od swych kolegów z innych krajów. Pewnie dzieje się tak dlatego, że nie jesteśmy na świecie kojarzeni, mimo paru wybitnych nazwisk, z wielką wokalistyką czy szkołą śpiewu. Tym większa satysfakcja, gdy uda się polskiemu śpiewakowi zaistnieć na świecie w repertuarze włoskim, francuskim czy niemieckim.

Wspomnieliśmy, że częścią rynku muzycznego – bardzo ważną i opiniotwórczą – są nagrania i kontrakty z wytwórniami płytowymi. Czy ma Pan w planach jakieś nagrania?

Na rynku istnieje wiele nagrań DVD przedstawień z moim udziałem, jak choćby ostatnio *Trawiata* czy *Don Giovanni* z Zurichu. Ukazała się też na płytach „live” *Trawiata* z Monachium, gdzie śpiewam Alfreda pod batutą Zubina Mehty. Nigdy nie chciałem się wiązać z drugorzędną wytwórnią płytową tylko po to, by zaistnieć na rynku nagrańowym. Nie chcę też podpisywać kontraktu na wyłączność, bo cenię sobie swobodę artystyczną. Myślę, że moja cierpliwość w tej mierze właśnie procentuje. Wkrótce rozpoczynam pracę nad pierwszą solową płytą z romantycznymi ariami włoskimi i francuskimi dla wytwórni Orfeo. Podczas niedawnych przedstawień *Fausta* w Covent Garden zgłosili się do mnie przedstawiciele Deutsche Grammophon i, być może, zostanie nawiązana przeze mnie współpraca z tą wytwórnią.

A skoro jesteśmy już w wielkim świecie nagrań i przedstawień operowych – jakich partnerów scenicz-

nych Pan ceni? I czy ma dla Pana znaczenie kto z nim występuje?

Ogromnie sobie cenię występ z bardzo profesjonalnymi kolegami. Dobrze wspominać pracę z Anną Netrebko, która jest śpiewaczką profesjonalną i odpowiedzialną. Dużym przeżyciem był też dla mnie występ u boku Leo Nucciego czy Juana Ponsa.

Jak Pan pracuje nad nową rolą i nie pytam tu o takie oczywiste sprawy jak współpraca z dyrygentem i reżyserem, ale ten pierwszy etap, gdy pojawia się propozycja całkowicie nowej roli i jest Pan sam na sam z nutami i librettem.

Trzeba mieć własny i sprawdzony system pracy oraz sporo samodyscypliny, by pogodzić bieżące występy z przygotowaniem nowych ról. Proszę jednak pamiętać, że w tym momencie teatry planują sezon na 2010 r. Na prze-myślany i dobrze przygotowany debiut w nowej roli śpiewak o określonej już pozycji ma średnio 3-4 lata. Chcę jednak podkreślić, że cały repertuar trzeba stale odświeżać i pogłębiać. Szukanie interpretacji to jest długi proces, który nie ustaje po premierze i znakomitych recenzjach. Podam przykład: przed dwoma laty wystąpiłem w Covent Garden w *Fauście*. Mój debiut spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem londyńskiej prasy. Ostatnio wystąpiłem ponownie w tym spektaklu i opi-

nie krytyki były jeszcze przychylniejsze. Otrzymałem więc dowód, że zawsze może być jeszcze lepiej i że moja praca nad rolą została dostrzeżona. Poza tym mam ogromne wsparcie w mojej żonie Kasi, która jest osobą bardzo wrażliwą na nuanse i zna mój głos. Ona najbardziej pomaga mi w podjęciu właściwych decyzji.

Co jest dla Pana punktem wyjścia w pracy nad rolą operową: muzyka czy libretto?

Zdecydowanie muzyka. Libretto tylko wspomaga muzykę, nadaje pewien kierunek interpretacji, ale emocje i wraz postaci zawarty jest w muzyce.

Zdaje się, że w następnych sezonach czeka Pana wiele ciekawych i ważnych debiutów?

Przed wszystkim czeka mnie debiut w Metropolitan Opera. Księciem z *Rigoletta* rozpocznę współpracę z MET, która obejmuje także Edgara w *Łucji z Lammermoor* z Anną Netrebko w 2008 r. i Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* w 2009 r. W berlińskiej Staatsoper czeka mnie debiut w *Balu maskowym* Verdiego, zaś we Frankfurcie nad Menem przedstawię swego pierwszego Hoffmanna w *Opowieściach Hoffmanna*. Z innych planów wymienię m.in. powrót do Covent Garden w roli Werthera i Leńskiego.

rozmawiał Maciej Deuar



Piotr Beczala
fot. Kurt Pinter



Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach

8 grudnia 2006, godz. 19.30, sala im. G. Fitelberga

KONCERT z okazji 75. urodzin Sofii Gubajduliny

dyrygent - Gabriel Chmura

solista - Piotr Pławner

Gubajdulina - *Offertorium* - Koncert na skrzypce i orkiestrę
Rachmaninow - II Symfonia

7 stycznia, godz. 12.00, sala im. G. Fitelberga

PORANEK NOWOROCZNY

dyrygent - Gabriel Chmura

solistka - Ewa Biegas

W programie fragmenty z operetek Kálmána, Lehára, Offenbacha i J. Straussa (syna) oraz czardasz, walc i polki J. Straussa (syna), a także *Marsz węgierski* z opery *Potępienie Fausta* Berlioza



Serdecznie zapraszamy na spotkanie promujące wydanie trzeciej płyty serii z dziełami MIECZYŚŁAWA WEINBERGA, które odbędzie się **6 grudnia 2006 r. o godz. 16.00** w salonie EMPIK w CH Silesia City Center przy ul. Chorzowskiej w Katowicach.

Płyty do nabycia w salonach EMPIK, na www.music-island.com.pl oraz w siedzibie Orkiestry.

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

Narodziny gwiazdy

Eivind Gullberg Jensen
 fot. Paul Bernhard



Romowa z Eivindem Gullbergiem Jensenem, norweskim dyrygentem, który szturmem wdarł się na światowe estrady

Kariera tego urodzonego w 1972 r. dyrygenta rozwija się bardzo dynamicznie. Jeszcze przed dwoma laty mało kto o nim słyszał, a dziś, po brawurowym wykonaniu *VI Symfonii* Szostakowicza wraz z Orchestra National de France, i po znakomicie przyjętych koncertach z SWR Sinfonieorchester Baden-Baden i Frankfurt Radio Symphony Orchestra, zyskał uznanie międzynarodowej krytyki, która w samych superlatywach opisywała jego umiejętności, porównując je do samego Karajana. Pod koniec kwietnia Jensen poprowadził Płocką Orkiestrę Symfoniczną.

Jak to się stało, że zostałeś dyrygentem?

Był to długi proces. Muzyka najpierw była moim hobby. Grałem na skrzypcach i na trąbce. Mój entuzjazm cały czas pogłębiał się. Od najmłodszych lat byłem właściwie uzależniony od słuchania muzyki orkiestrowej. O wiele więcej czasu spędzałem nad tym, niż na słuchaniu utworów solowych, czy kameralnych. I choć bardzo dużo energii poświęcałem muzyce, zacząłem wprawdzie studiować matematykę. Talent do tego przedmiotu odziedziczyłem po ojcu, i był to drugi szkolny przedmiot, z którym nie miałem najmniejszych problemów. Matematykę studiowałem przez rok. Będąc jeszcze

dzieckiem, grałem w wielu dziecięcych orkiestrach i bardzo często chciałem wyskakiwać przed zespół i dyrygować kolegami. Później byłem koncertmistrzem w orkiestrach młodzieżowych i studenckich, a więc w jakiś sposób przejmowałem odpowiedzialność za to jak brzmiały smyczki. I chociaż nigdy nie uważałem się za genialnego skrzypka, i nie chciałem grać solo, to uważam, że byłem – jako koncertmistrz – w tym sensie przydatny w orkiestrze, że starałem się pomagać całej sekcji smyczkowej. Wówczas stwierdziłem, że muzyka jest tak bliska memu sercu, iż warto poświęcić się jej całkowicie; no i rozpocząłem studia muzyczne.

Czy z tego wynika, że czerpales inspiracje wyłącznie ze świata muzyki poważnej?

Oczywiście, że nie. Słuchałem też hard rocka i innych odmian muzyki popularnej – wówczas pewnie dlatego, że inni wokół mnie tego słuchali. Dziś natomiast, znajdują prawdziwą inspirację słuchając ludzi, którzy są bardzo utalentowani muzycznie i jednocześnie nie mają muzycznego wykształcenia. Dlatego staram się słuchać dobrej muzyki popularnej – Franka Sinatry, Elli Fitzgerald, Arethy Franklin. Nikt im w zasadzie nie powiedział, jak mają śpiewać, a to co robią jest genialne.

W ostatnim czasie zbierasz fanta-

styczne recenzje w prasie światowej. Na ile pomogło ci to w planowaniu przyszłej kariery?

Bardzo mocno. Miałem wiele szczęścia, że dostałem bardzo dobre recenzje po moim niemieckim debiucie, który miał miejsce przed trzema laty we Frankfurcie oraz niedawno, po koncertach z roku 2005. Tym niemniej, z jakiegoś powodu, moje paryskie koncerty z grudnia zeszłego roku i lutego 2006, miały o wiele większe znaczenie dla mojej kariery.

Zatem, opowiedz o tych koncertach.

Dzięki Kurtowi Masurowi – u którego studiowałem, i który jest obecnie dyrektorem artystycznym Orchestra National de France – otrzymałem szansę poprowadzenia tej orkiestry. Było to zastępstwo za chorego Vladimira Jurrowskiego. Na krótko przed koncertem zadzwoniono do mnie i poproszono o zadyrygowanie *VI Symfonią* Szostakowicza. Próby miały rozpocząć się lada dzień, więc, aby być gotowym na czas spędziłem całą noc nad partyturą. Nigdy wcześniej nie prowadziłem tego dzieła. Poza tym, wspólnie z Hélène Grimaud, wykonaliśmy wówczas *Koncert fortepianowy* Roberta Schumanna. Ten występ promował jej album *Reflection*. Okazało się, że utwór Schumanna jest wprost uwielbiany przez francuską publiczność – miałem więc szczęście, że znalazłem go bardzo dobrze. Na koncert przyszło wielu bardzo ważnych ludzi, z tzw. branży. Zaowocowało planami rozwoju mojej kariery. Koncert przyjęto bardzo ciepło, co dało mi możliwość poprowadzenia kolejnego, który nastąpił w lutym tego roku. Muszę tu dodać, że stanąłem za pulpitem dyrygenckim znowu w zastępstwie, tym razem chorego Kurta Masura. Wspólnie z Orchestra National de France wykonywaliśmy wówczas muzykę Jana Sibeliusa. Nie wiem, czy ten koncert w pełni zasłużył na tak świetne recenzje, ale *Le Monde* napisał po nim: „Sibeliusa zagrano w taki sposób nie słyszeliśmy w Paryżu od lat”.

Jakie masz plany na najbliższe miesiące?

Od niedawna opiekuje się mną agencja HarrisonParrott, mająca pod swoimi skrzydłami wielu znakomitych muzyków, jak choćby Neeme Järvi, Osmo Vänskä, Vladimir Ashkenazy, Hélène Grimaud, Maurizio Pollini, czy Krystian Zimerman. Współpraca z nimi daje mi więc ogromne możliwości. W najbliższych miesiącach planuję wspólny koncert z Trulsem Morkem, pracę nad produkcją *Toski* w reżyserii Nikolause Lehnhoffa. Mam też w planach wspólne występy z Deutsches Symphonie Orchester Berlin i pracę nad operami *Il Tabarro* Pucciniego i *Djamileh* Bizeta w Opera National de Lyon. Cóż, na szczęście, wokół mojej osoby dzieje się ostatnio bardzo dużo. Łatwo stracić głowę w tym zamieszaniu. Pracuję dziesięć razy więcej niż w ostatnich latach i staram się rozważnie planować swój kalendarz i nie brać na siebie zbyt dużo obowiązków.

Jak dotąd pracowałeś z wieloma orkiestrami. Z którą współpracowałeś Ci się najlepiej?

Trudne pytanie. Dla mnie najważniejsze jest to, żeby ludzie mieli entuzjazm i zapał od tego co robią. Historia początków mojej kariery, którą opowiedziałem ci przed chwilą, pokazuje, że z jednej strony mam intelektualne podejście do muzyki, z drugiej zaś jestem jak dziecko, które nauczyło się grać na instrumencie, podobnie tak jak inne uczą się gry w piłkę – po prostu to część mojego życia. Dlatego jako jedno z najmilszych doświadczeń wspominam pracę z pewną amatorską norweską orkiestrą symfoniczną, z którą wykonałem *VIII Symfonię* Dworzaka. Oni po prostu zagrali lepiej niż myśleli, że mogą. Inne niesamowite doświadczenie, to wykonanie *Requiem* Mozarta po moim powrocie w rodzinne strony. Co prawda, muzyków sprowadziłem z Bergen, ale chór był miejscowym amatorskim zespołem. Potraktowali mnie wówczas jak lokalnego bohatera i świetnie przygotowali się do występu. Jeśli chodzi o świat orkiestr zawodowych, to największym wyzwaniem i jednocześnie niesamowitą przyjemnością było dyrygowanie Orchestra National de France. To zespół, który wspólnie potrafi zagrać dosłownie wszystko. Zawsze czuję się szczególnie uprzywilejowany mogąc pracować z muzykami tej klasy.

Myszę, że każdy dyrygent marzy, aby stanąć przed jakąś swoją uprawnioną orkiestrą. Jakie są Twoje marzenia?

Czasami ludzie pytają mnie, jaki mam cel. Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Twoje pytanie jest jednak inne. Zawsze bardziej fascynowała mnie praca nad brzmieniem orkiestry, niż nad precyzją gry. Podczas studiów w Wiedniu miałem okazję usłyszeć najlepsze orkiestry świata, ale tak naprawdę, pod względem brzmienia, żadna nie dorównuje Filharmonikom Wiedeńskim. Dodać jeszcze trzeba, że jest to orkiestra wyjątkowa pod względem podejścia do działalności koncertowej. Grają oni zaledwie 10 koncertów rocznie i zazwyczaj wszystkie pod batutą dyrygentów z „najwyższej półki”. W tej sytuacji nie można zaplanować, że się nimi kiedykolwiek zadyryguje. Być może lepiej mieć marzenia, które są z założenia niedoścignione – to jakoś lepiej motywuje (śmiech).

Z tego co zauważyłem dyrygujesz różnorodnym repertuarem. Czy masz w tej chwili jakiegoś ulubionego kompozytora, któremu starasz się poświęcić jak najwięcej czasu?

I tak, i nie. Staram się, aby mój repertuar był rzeczywiście szeroki. W przyszłym sezonie poprowadzę i *Mesjasza* Haendla, i utwory Mahlera, a teraz zajmuję się Mendelssohnem. Tym nie mniej, w najbliższych latach, które dadzą mi możliwość pracy z wieloma dobrymi orkiestrami, będę starał się proponować repertuar, w którym – jak sądzę – jestem autentycznie dobry.

Będzie to repertuar skandynawski i rosyjski, a więc: Szostakowicz, Czajkowski, Sibelius i inni. Biorę też pod uwagę repertuar romantyczny, gdyż jest on mi szczególnie bliski. Wykonywanie Brucknera, Brahmsa, czy Beethovena, i narażanie się na porównywanie z Masurem bądź Blomstedem byłoby cokolwiek trudne i niebezpieczne.

Przed momentem wymieniałeś Haendla wśród twoich najbliższych planów. Czy interesuje Cię wykonywanie repertuaru na instrumentach historycznych?

Nie mam obsesji na tym punkcie – być może dlatego, że nie dysponuję własnym zespołem grającym na tych instrumentach. Tym nie mniej, występuję z orkiestrami specjalizującymi się w dawnym repertuarze, ale grającymi na współczesnych instrumentach. Oczywiście staram się słuchać interpretacji historycznych i wykonywać Haendla inaczej niż Mahlera, ale jednocześnie uważam, że muzyka powinna wypływać z inspiracji, a nie wyłącznie ze studiów naukowych. Po prostu, jestem przekonany, że sztuka interpretacji muzyki, to nie tylko muzykologia i nie chcę, aby wykonania historyczne ograniczały w jakimś sensie moje artystyczne koncepcje.

Póki co, występujesz jako gościnnie dyrygent. Nie myślałeś, aby związać się na stałe z jakąś orkiestrą?

Tak, myślałem o tym, ale daję sobie trochę czasu, żeby rozejrzeć się i znaleźć orkiestrę, z którą będziemy sobie wzajemnie odpowiadać. Traktuję to jako nowy wymiar mojej kariery i nie zakładam, że zdarzy się to w czasie najbliższych dwóch lat.

Niedawno rozmawiałem z polskimi muzykami, z którymi przyszło ci pracować. Chwalili cię, że wspaniale potrafisz osiągnąć wzajemne porozumienie. Jaki jest twój sekret współpracy z orkiestrą?

Daję im łapówki (śmiech). A tak na serio – ja po prostu lubię rozmawiać z ludźmi, choć i na tym polu niekiedy zdarzają mi się wpadki; np. w trakcie pracy z jedną z norweskich orkiestr miało miejsce duże nieporozumienie. Natomiast, co do sekretu – jest on bardzo prosty: skupiam się na muzyce. Muzycy widząc to dostrzegają również, że jedynie ciężką pracą są w stanie zrealizować zarówno własne, jak i moje artystyczne ambicje.

Na zakończenie drobna zabawa towarzyska. Wyobraź sobie, że udajesz się na bezludną wyspę i możesz zabrać ze sobą tylko jeden utwór muzyczny. Co by to było?

(śmiech) Mogę ci odpowiedzieć jutro? Ok – spróbujemy. Musiałby być to długi utwór i najlepiej w postaci partytury – to by rozwiązało mój problem, ponieważ mógłbym poświęcić mu dużo czasu. Pierwsze, co przychodzi mi do głowy to *II Symfonia „Zmartwychwstanie”* Gustawa Mahlera.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiał Robert Majewski

Mozart 22

Arkadiusz Jędrasik



Kiedy Peter Ruzicka, dyrektor artystyczny Festiwalu Salzburskiego ogłosił, że 22 opery wielkiego kompozytora zostaną wystawione w czasie Roku Mozartowskiego entuzjazm był ogromny. Jego projekt zapowiadał jedne z najbardziej ujmujących w historii wykonania dzieł Mozarta. Choć Warszawska Opera Kameralna ma w repertuarze komplet oper Mozarta, które wystawia rokrocznie w Warszawie i co jakiś czas wyrusza z nimi na tournée, to jednak tegoroczne produkcje z Salzburga trafią pod strzechy, by sławić festiwal i kompozytora. W Salzburgu najlepsi reżyserzy, najlepsi dyrygenci i najlepsi śpiewacy połączyli swe siły dla uczczenia geniuszu Mozarta.

Projekt *Mozart 22* ukaże się w Deutsche Grammophon i Decca. Jest to niewątpliwie największy projekt audiowizualny wszechczasów. Oprócz kompletnej opery, w każdym albumie znajdują się także filmy dokumentalne, wywiady z artystami i fragmenty prób. W ciągu niespełna dwóch miesięcy, nawet po trzy opery dziennie wystawiano w mieście urodzin Mozarta. Poszczególne produkcje swoimi nazwiskami sygnują tacy twórcy jak: Stefan Aglassinger, Karina Fibich, Thomas Grimm, Brian Large, Peter Schönhofer.

Zamawiając nowe produkcje Festiwal w Salzburgu nie usiłował wyrzeźbić jednostronnego obrazu Mozarta, wręcz przeciwnie – chciano pokazać różnorodność w podejściu do jego dzieł, ich bogactwo, stąd każde przedstawienie daje nam fascynującą, odrębną wizję dzieła kompozytora. Obejrzenie każdego z przedstawień może być prawdziwą operową przygodą. Szczególnie, że Mozart, jak nikt inny

Deutsche Grammophon i Decca rozpoczną niebawem wydawanie dwudziestu dwóch oper Mozarta na DVD, które zostały nagrane na żywo podczas tegorocznego Festiwalu w Salzburgu. Będzie to wyjątkowe wydarzenie w historii dyskografii mozartowskiej. Całość edycji zostanie wyprodukowana według najnowszych standardów produkcji DVD: panoramiczny obraz, dźwięk o podwyższonej rozdzielczości i dookólny (DTS 5.1), a libretto opery będzie dostępne w wielu językach (nawet w chińskim). W sumie ta edycja to 19 płyt dostępnych oddzielnie lub w komplecie. *Mozart 22* jest przedsięwzięciem wyjątkowym i zarazem największym projektem audiowizualnym w historii muzyki poważnej.

umiał znakomicie portretować swoich bohaterów.

Każde z wykonań wzbudziło wielki entuzjazm. Krytyka np. schlebiała *Weselu Figara* Nicolausa Harnoncourta z udziałem Anny Netrebko, Ildebrando d'Arcangelo i Christiny Schäfer. W produkcji Clausa Gutha, *Die Welt* oczarowany był rosyjskim sopranem: „Charakteryzacja postaci jest prawdziwą przyjemnością, a jej styl wokalny zdumiewający”. Sztuka dyrygencka Riccardo Mutiego w *Zaczarowanym flecie* i Królowa Nocy Diany Damrau, także doczekały się pochwał. *Le Figaro* wyraził się wyjątkowo pochlebnie: „Orkiestra odpowiada nadzwyczajnie na wszystkie niuansy i kolory w tempach. René Pape jest doskonałym Sarastro. Królowa Nocy – Diana Damrau jest znakomita w prezentowaniu doskonałych, wysokich tonów”. Rewolucyjna realizacja *Don Giovanniego* sygnowana przez Martina Kušęja i kontrowersyjna inscenizacja Stefana Herheima *Uprawdzenia z seraju* stanowią także część projektu *Mozart 22*.

Luksusowe pudełko z 22. operami Mozarta zawierać będzie także mniej znane dzieła, wiele z nich pojawi się

teraz po raz pierwszy na DVD (tym samym pojawia się 14. mniej znanych dzieł scenicznych takich jak *Il re pastore*, *Ascanio in Alba* i *Il sogno di Scipione*, które uzupełniają dyskografię operową Mozarta na DVD w katalogu DG). Thomas Reichert proponuje w *Der Schauspieldirektor* i *Bastien und Bastienne* publiczności podróż do świata teatru marionetek. Jürgen Flimm prezentuje natomiast *Lucio Silla* jako przedstawienie liryczne. Günter Krämer wraz z dyrygentem Markiem Minkowskim wystawia *Mitridate* na zdumiewającej scenie pokrytej lustrami.

Sluchanie i oglądanie oper Mozarta to po prostu czysta przyjemność. *Mozart 22* jest dokumentem audiowizualnym oczekiwanym od bardzo dawna i zawierającym wszystkie opery kompozytora. Projekt ten, ze względu na swój wyczerpujący charakter, ukazuje wszystkie aspekty geniuszu Mozarta. Ten, kto nie miał możliwości udziału we wszystkich wykonaniach w Salzburgu teraz ma szansę, dzięki historycznemu kompletowi DVD z projektem *Mozart 22*, obejrzeć to wyjątkowe przedsięwzięcie artystyczne. 🎭



W. A. Mozart – *La finta giardiniera*
Fot. © Christian Schneider/DG

„Na imię mi Dmitrij Dmitrijewicz” Pieśni Dymitra Szostakowicza

Dorota Staszkiwicz

„Zachowaj nas, Boże, od takich sędziów!” – mógłby zawołać za Kryłowem Dymitr Szostakowicz w stronę krytyków swojej opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*, ale komponując jako szesnastoletni chłopiec *Dwie bajki Kryłowa* op. 4 na alt, chór altów i fortepian lub orkiestrę nie spodziewał się przecież, jak wiele kłopotów ściągnie na niego pewien piętnujący jego twórczość artykuł, wydrukowany w *Prawdzie* w styczniu 1936 r.

Skomponował wiele utworów wokalnych, w tym cykli pieśni, chociaż jego nazwisko rzadko kojarzymy z tego rodzaju twórczością, pozostającą raczej w cieniu monumentalnych symfonii czy kwartetów. Pieśni pisane były przez Szostakowicza z przeróżnych pobudek. Niektóre z nich są wyrazem najskrytszych uczuć, arcydziełami liryki wokalnej pozbawionymi presji polityki kulturalnej i ukazującymi bardzo intymne oblicze Szostakowicza, inne pisał pod wpływem zewnętrznego nacisku. W 1936 r. w *Sprawozdaniu przedstawiciela Komitetu ds. Sztuki przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR P. M. Kierżencewa dla J. W.*

Stalina i J. W. Mołotowa o rozmowie z Dymitrem Dymitrowiczem Szostakowiczem Kierżencew donosił: „Powiedziałem mu, że dla nas najważniejszą rzeczą jest, żeby rozumiał, żeby zmienił i odrzucił formalne błędy i żeby jego twórczość stała się zrozumiała dla szerokich mas. (...) Wskazałem mu, że powinien uwolnić się od wpływów niektórych usługowych krytyków w rodzaju Sollertyńskiego, którzy akceptują najgorsze cechy jego twórczości, występujące pod wpływem zachodnich ekspresjonistów. Poradziłem mu, by brał przykład z Rim-



Dymitr Szostakowicz

skiego-Korsakowa i odwiedzał wsie Związku Radzieckiego, zapisywał ludowe pieśni Rosji, Ukrainy, Białorusi i Gruzji, wybrał z nich i opracował muzycznie sto najlepszych pieśni. Propozycja ta zainteresowała go i powiedział, że zabierze się do tego”.

W latach 40. i 50. Szostakowicz skomponował bardzo dużo nieopusowanych pieśni masowych (częściowo wydanych w 1985 r.). Głośna stała się sprawa związana z *Piosenką na dzień dobry*, umieszczoną przez niego w 1932 r. w propagandowym filmie *Turbina*

50 000. Piosenka bardzo szybko zdobyła olbrzymią popularność i kiedy nuclili już ją prawie wszyscy w kraju, łącznie z tłumami na Placu Czerwonym, nagle wybuchł skandal. Kompozytor Aleksander Czerniawski stwierdził bowiem, że jest to kopia jego melodii opublikowanej w 1895 r. i zarzucił Szostakowiczowi plagiat. Spór rozstrzygnąć miał sąd złożony z innych muzyków, ale niespodziewanie Czerniawski sam się wycofał. W swojej znakomitej biografii o Szostakowiczu Krzysztof Meyer przytacza opowieść zaprzyjaźnionego z Dymitrem kompozytora muzyki popularnej, Abrama Aszkenaziego: „Przyszedł do mnie stary kompozytor Aleksander Nikołajewicz Czerniawski (prawdziwe nazwisko Cymbał), autor znanych rosyjskich pieśni *Przy furtce* oraz *Przy studni* i pokazał swój śpiewnik wydany w 1895 r. Powiedział, że Szostakowicz zapożyczył od niego melodię *Piosenki na dzień dobry*. Wpadłem w popłoch. Powołano więc komisję pod przewodnictwem M. O. Steinberga, a ona stwierdziła pokrewieństwo obu pieśni. Potem zwołano jeszcze jedną komisję

(...) Dyskusja była zażarta. Uprosiłem Czerniawskiego, by jakoś dogadał się z Szostakowiczem. Poszliśmy razem na ulicę Marata, telefonicznie uprzedziwszy o naszej wizycie Szostakowicza. Zaspąpany Czerniawski wszedł na piąte piętro. Szostakowicz przyznał: – Tak, tak, jest podobieństwo, jakoś tak wyszło. Co Pan chce? – Jak to co? – wykrzyknął Czerniawski – Przecież otrzymał Pan za pieśń honorarium. Chcę pieniędzy! Szostakowicz zaoponował: – Co Pan, co Pan! Jak tak, to zaraz przyjdzie drugi, potem trzeci... Czerniawski wstał i wy-

szedł bez pożegnania. Poszedłem za nim. Na ulicy odezwał się: – Wie Pan, Szostakowicz wywarł na mnie tak dobre wrażenie, że postanowiłem zamknąć sprawę”.

Oczywiście Szostakowicz pisał też pieśni niezwykle intymne, stanowiące muzyczne odbicie jego osobistych przeżyć. Pierwszymi tego typu utworami były kompozycje z cyklu pieśni do japońskiej poezji erotycznej, którego komponowanie rozpoczął w 1928 r., a zakończył cztery lata później. Był to niezwykle burzliwy okres w życiu Szostakowicza. Trudna sytuacja materialna i wyraźna niechęć ze strony rodziców jego narzeczonej Niny Warzar, a także wahania nastroju i olbrzymia nerwowość nie ułatwiały Szostakowiczowi podjęcia i tak nietławnej decyzji o ślubie z Niną. W maju 1932 r. zdecydował się jednak ożenić, a następnie zadedykować Ninie 6 romansów do słów japońskich poetów na tenor i fortepian lub orkiestrę op. 21.

Kolejne cykle pieśni Szostakowicz napisał na bas i fortepian – w 1937 roku 4 romanse do słów A. Puszkina op. 41, w 1942 r. – 6 romansów do słów W. Raleigha, R. Burns a i W. Szekspira [i ludowych] op. 62. Zadedykowany najbliższemu kompozytorowi osobom, m.in. żonie, I. Sollertyńskiemu i W. Szabalino-wi, cykl do słów angielskich poetów po raz pierwszy wykonał E. Flaks przy akompaniamencie kompozytora w Moskwie, w 1943 r. Początkowo Szostakowicz nie planował połączenia romansów w cykl, pieśni powstawały stopniowo, jako oddzielne utwory (jedną z nich napisał np. z okazji urodzin Maksyma – Synowi, do słów Raleigha). Po pewnym czasie zdecydował się jednak na ich zjednoczenie, z kulminacją w postaci *Sonetu* W. Szekspira. Cykl długo musiał czekać na swoją wersję orkiestrową, dopiero w 1971 r. Szostakowicz postanowił zinstrumentować go na orkiestrę kameralną.

Tymczasem powstały następne, bardzo wstrząsające pieśni, z których część po raz pierwszy Szostakowicz zaprezentował przyjaciółom w dniu swoich urodzin 25 września 1948 r. Niezwykle dramatyczny cykl wokalny *Z żydowskiej poezji ludowej* op. 79 na sopran, alt, tenor i fortepian w różnych konfiguracjach (z jedenastu pieśni Szostakowicz przeznaczył pięć na głos solo z fortepianem, cztery to duety, a dwie – tercety) został oparty na rosyjskich przekładach poezji hebrajskiej, na które Szostakowicz natknął się przypadkiem w księgarni. Już po pierwszym, domowym wykonaniu części pieśni, przyjaciele Szostakowicza przewidywali, że publiczne wykonanie utworów napotka olbrzymie trudności w związku z silną falą antysemityzmu w Związku Radzieckim. Tak się też stało, jeszcze przed premierą w styczniu 1955 roku kompozytor otrzymywał anonimy z pogroźkami. Edison Dienisow wspominał: „Byłem u Dmitrija Dmitriewicza. Był bardzo smutny, gdy dowiedział się o kampanii przeciwko jego *Pieśniom żydowskim*. Otrzymał dwa anonimy –

bardzo wulgarnie: „Zaprzedałeś się Żydom!” Powiedział, że jakkolwiek nigdy nie czytuje anonimów, to te przeczytał, bo były krótkie i napisane na maszynie. Dodał: – Zawsze próbowałem filozoficznie podchodzić do takich incydentów, nigdy jednak nie myślałem, że to mnie do tego stopnia wzburzy”.

Trudności z prawykonaniem, chociaż nieco innego rodzaju, dotyczyły również cyklu wokalnego *Satyry*, który Szostakowicz skomponował w 1960 r. i zadedykował Galinie Wiszniewskiej. To ona namówiła go na dodanie podtytułu *Obrazki z przeszłości*, który miał zamydlić oczy cenzurze. *Satyry* oparte zostały bowiem o stanowiące satyrę na władzę wiersze Saszy Czornego, które chociaż stworzone przed rewolucją, mogły być aluzją do czasów współczesnych i drażnić sowieckich oficjeli. Pomimo dodania podtytułu, który miał kierować myśli cenzury do czasów caratu, długo zwlekała ona z podjęciem decyzji o dopuszczeniu do prawykonania i stało się to naprawdę w ostatniej chwili. W moskiewskim konserwatorium podczas koncertu w 1961 r. Galinie Wiszniewskiej towarzyszył przy fortepianie jej mąż, Mścisław Rostropowicz. Publiczność domyśliła się, że twórcą chodziło nie tylko o krytykę caratu i przyjęła pieśni bardzo ciepło, co oczywiście zaowocowało potem niedopuszczeniem przez cenzurę do nagrania tych utworów. Publiczność przyjęła owacyjnie również wykonany trzy lata później przez W. Gromadskiego i orkiestrę Filharmonii Moskiewskiej pod batutą K. Kondraszyna poemat *Stracenie Stepana Riazina* na bas, chór mieszany i orkiestrę op. 119, do słów E. Jewtuszenki. Jewtuszenko był wówczas postacią kontrowersyjną, więc władze nie zajęły oficjalnego stanowiska wobec utworu Szostakowicza, pomimo jego dobrego przyjęcia przez słuchaczy i przez prasę. Dopiero w 1968 r. poemat bardzo niespodziewanie otrzymał Nagrodę Państwową im. M. Glinki.

Dwa lata wcześniej w Leningradzie odbył się ostatni koncert, na którym Szostakowicz wystąpił publicznie jako pianista, akompaniując Jewgienijowi Niestierienko podczas prawykonania swoich pieśni: *Pięciu romansów do słów z satyrycznego pisma „Krokodyl”* oraz pieśni skomponowanej do własnego tekstu Szostakowicza, zatytułowanej *Przedmowa do pełnego wydania moich utworów i krótkie myśli na temat tej przedmowy*. Tego wieczoru Dymitr był bardzo zdenerwowany, co wspominała potem Galina Wiszniewska: „Chcąc skierować jego myśli w inną stronę, robiłam uwagi, które mnie samej wydawały się idiotyczne: - Żeby pan tylko widział, Dymitrze Dmitriewiczu, jak dobrze leży na panu frak. Wygląda pan jak angielski lord! (...) – Dziękuję, Gala... Jestem tak zdenerwowany... tak zdenerwowany... Po koncercie, który przeszedł wspaniale, Szostakowicz podszedł do mnie rozpromieniony...” Zaledwie kilka godzin później miał zawał serca.

Druga połowa lat 60. to był ciężki okres w życiu Szostakowicza, poczynając od wspomnianego zawału – oznaki

nagłego pogorszenia i tak niezbyt dobrego stanu jego zdrowia. Po zawale nie mógł od razu powrócić do normalnego tempa pracy, dużo więc czytał, m.in. wiersze Aleksandra Błoka – tego poety, który tuż przed śmiercią w 1921 r., w przemówieniu z okazji 84. rocznicy śmierci Puszkina, zapowiadał lata sowieckiego terroru: „odbierają nam też spokój i wolność... nie spokój wewnętrzny, lecz twórcy. Nie dziecienną wolność... lecz wolność twórczą – wewnętrzną wolność”. Na początku 1967 r. Szostakowicz stworzył cykl siedmiu pieśni do poezji Błoka, które przeznaczył na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian w różnych zestawieniach. Z prośbą o napisanie tych utworów zwrócił się do kompozytora Mścisław Rostropowicz, który chciał wykonywać je ze swoją żoną Galiną. Zadedykowane jej przez Szostakowicza pieśni Wiszniewska zaśpiewała po raz pierwszy w Moskwie, w październiku 1967 r. Szostakowicz chciał sam zasiąść przy fortepianie podczas premiery, ale ponieważ nieszczęśliwie złamał nogę, zamiast niego zagrał zaprzyjaźniony kompozytor Mieczysław Weinberg, a Wiszniewskiej towarzyszyli jeszcze Dawid Ojstrach i oczywiście Rostropowicz.

Tymczasem mimo ciągle pogarszającego się stanu zdrowia (we wrześniu 1971 r. miał drugi zawał serca), Szostakowicz nadal komponował. W ciągu jednego tygodnia, wypoczywając w Żukowce, napisał cykl wokalny na alt dla Iriny Bogaczowej – *Sześć wierszy Mariny Cwietajewej* op. 143. Zachwycony głosem Bogaczowej napisał do niej list, w którym prosił o zaśpiewanie podczas premiery: „Skomponowałem suitę do słów Mariny Cwietajewej. Bardzo chciałbym zaznaczyć Panią z tym utworem i marzę o tym, żeby odniosła się Pani do niego taskawie, a ja wtedy poproszę Panią o zaśpiewanie go... (...) Przyjadę do Leningradu, kiedy tylko będzie to dla Pani dogodne, aby pokazać partyturę. Z najlepszymi życzeniami. PS. Na imię mi Dmitrij Dmitriewicz”. Na prawykonanie opusu 146 w 1973 r. wyszedł akurat ze szpitala. Ciepłe przyjęcie *Sześciu wierszy Mariny Cwietajewej* przez publiczność zachęciło go do zinstrumentowania ich na orkiestrę kameralną. Rok później, z okazji 500. rocznicy urodzin renesansowego artysty, skomponował arcydzieło na bas i fortepian – *Suitę na bas i fortepian do słów Michała Aniola Buonarrotiego* op. 145 (potem również zorkiestrowaną), a w 1975 r. z myślą o Jewgieniju Niestierienko napisał jeszcze oparte na tekstach F. Dostojewskiego groteskowe *Cztery wiersze kapitana Lebiadkina* na bas i fortepian op. 146.

Prawykonanie *Czterech wierszy* w maju w Moskwie było ostatnim koncertem, w którym mógł uczestniczyć. Zmarł 9 sierpnia 1975 r. Kilkanaście lat później Krzysztof Meyer napisał: „Ze śmiercią Dymitra Szostakowicza zamknęła się wielka karta w dziejach muzyki (...). Odszedł jeden z największych twórców naszego stulecia”. 🎵

Zakaria Paliaszwili, czyli weryzm po gruzińsku (1)

Lestaw Czaplinski

Honor twórcy pierwszej opery gruzińskiej – *Przewrotna Tamara* (*Tamarcbieri*, 1897) według poematu Akakiego Ceretego pod tym samym tytułem – przypadł w udziale Melitonowi Balanchiwadze (1862-1937), autorowi popularnych w swoim czasie romansów oraz propagatorowi gruzińskiej kultury muzycznej na terenach ówczesnego Imperium rosyjskiego (liczne tournées z założonym przez siebie chórem, m.in. do Warszawy). Tytułowa królowa Tamara bez wzajemności kocha popularnego poetę Gocza. Urażona obojętnością z jego strony, wtrąca go do więzienia, dokąd trafia również Cira, siostra jego przyjaciela Nika, gdy usiłowała zaszytutować okrutną władczynię, skoro brat nie był do tego zdolny. Król Georgi pragnie uwolnić uwięzionych, lecz oni uważają się za niewinnych i odmawiają wyrażenia skruchy. Zaskoczona takim obrotem Tamara, przynajmniej się do fałszywego oskarżenia i popełnia samobójstwo, zażywając truciznę. Wbrew pozorom, fabuła nie dotyczy historycznej królowej Tamary, która doprowadziła kraj do rozkwitu i potęgi, lecz zarazem posiadała opinię rozwiązłej i bezwzględnej (według krążących legend z jej rozkazu strącano kolejnych kochanków do przepływającego pod zamkiem Tereku), i jakoby beznadziejnie w niej zakochanego Szoty Rustaweliego, narodowego wieszczka, twórcy eposu *Witeż w tygrysięj skórze*. Do prapremiery doszło wszakże dopiero 6 kwietnia 1926 r. w Tyflisie (przedtem jej fragmenty przedstawiono w formie estradowej, po rosyjsku, 20 grudnia 1897 r. w Petersburgu, a także 9 stycznia 1900 r. w sali aleksandryjskiej warszawskiego ratusza, w wykonaniu miejscowych amatorów, przygotowanych pod kierunkiem kompozytora¹). Synami Melitona byli: wybitny symfonik Andria (1906-?), którego koncert kompozytorski miał miejsce w Krakowie w latach siedemdziesiątych, oraz światowej sławy choreograf Georgi (1904-1983), szerzej znany jako George Balanchine.

Próby przeszczepienia gatunku operowego na grunt gruziński podejmowali również Niko Sulchaniszwili, autor nieukończonego *Matego Kachetyjczyka* (*Patara Kachi*), R. Gogniaszwili, którego werystyczna i – jak na tamte czasy – kontrowersyjna obyczajowo (część akcji rozgrywała się bowiem w domu schadzek) *Kristine* była pierwszą operą gruzińską wystawioną na scenie (21 maja 1918 r. w tyfliskim Klubie Gruzjskim w czasie krótkiego epizodu nie-

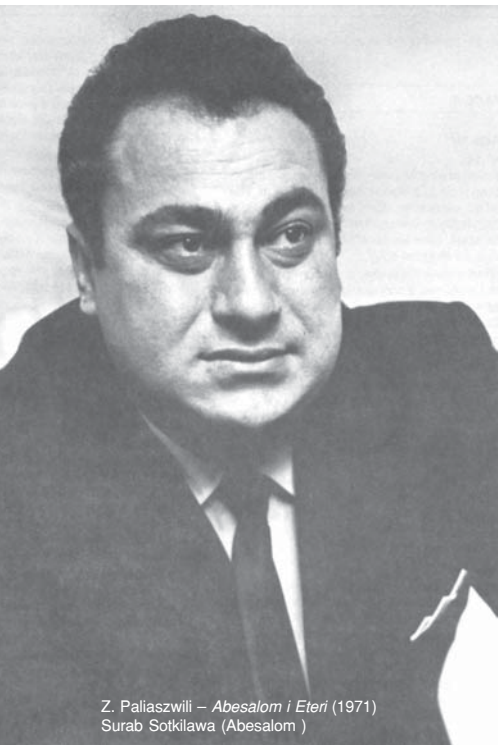
podległościowego), Mitro Arakiszwili (Dmitrij Arakczijew 1873-1953), wprowadzający swą *Opowieść o Szocie Rustawelim* (*Tkmuleba Szota Rustawelze*) do repertuaru głównego teatru operowego w Tyflisie (5 luty 1919), wreszcie Wiktor Dolidze (1890-1933), autor pierwszej opery komicznej *Keto i Kote* (*Keto da Kote*, prapremiera: Tyflis 11 grudnia 1919 r.), której libretto, autorstwa wybitnego pisarza Egnate Nonoszwilego, osnute zostało wokół dostosowanej do rodzimych realiów intrzygi, znanej z *Don Pasquale* Donizettiego. Sześć lat później została ona wystawiona w Moskwie jako pierwszy utwór tego rodzaju poza granicami Gruzji.

Wszelako niekwestionowanym reprezentantem w pełni dojrzałej postaci gruzińskiej opery narodowej stał się dopiero Zakaria Paliaszwili. Urodził się 4 (16) sierpnia 1871 r. w Kutaisi, drugim co do wielkości mieście kraju, będącym wówczas ważnym ośrodkiem kulturalnym o bardziej zachodniej orientacji w stosunku do stolicy (z jego okolic pochodził również Meliton Balanchiwadze). W rodzinie żywe były tradycje muzyczne. Ojciec Petre śpiewał w chórze i grał na organach – podobnie jak osiemnaścioro jego dzieci – w miejscowym polskim kościele katolickim, gdzie pełnił jednocześnie funkcję zakrystiana. Pierwszym nauczycielem muzyki Zakarii był jego starszy brat Wano (1868-1934), późniejszy znany dyrygent, występujący również pod zruszczonym imieniem i nazwiskiem Iwana Palijewa. Pobierał też lekcje gry na fortepianie u Feliksa Mizandariiego. Po przeprowadzce rodziny w 1887 r. do Tyflisu, obaj bracia wstępują do cenionego Chóru Gruzjskiego, zało-

żonego i kierowanego przez Lado Agniaszwilego. W latach 1895-97 ucześnie do klasy waltorni Włocha A. Mosco oraz teorii N. Klonowskiego w tyfliskim Konserwatorium. Na ten okres przypadają jego pierwsze próby kompozytorskie: czterogłosowa *Msza łacińska*, wykorzystywana podczas sprawowania liturgii w tamtejszym kościele katolickim, którego organistą pozostawał przez 11 lat, dwuczęściowa *Sonata fortepianowa*, *Romanse* na głos z fortepianem oraz opracowania pieśni ludowych. Studia muzyczne kontynuuje w Konserwatorium Moskiewskim, będąc w zakresie kompozycji uczniem Siergieja Taniejewa. Po powrocie do kraju odbywa liczne podróże etnograficzne, w trakcie których odwiedza różne regiony (m.in. Kartlię, Kachetię, Imeretię i Swanecję), gdzie zbiera miejscowe pieśni ludowe,

Z. Paliaszwili – *Abesalom i Eteri* (1971)
Zisana Tatiszwili (Eteri)





Z. Paliaszwili – *Abesalom i Eteri* (1971)
Surab Sotkilawa (Abesalom)

dokonując ich zapisów nutowych bądź fonograficznych, stających się podstawą dla późniejszych opracowań artystycznych (m.in. ich *Zbiór* z 1910 r.). Zebrany wtedy materiał będzie wielokrotnie wykorzystywał jako źródło pomysłów i rozwiązań melodyczno-harmonicznych w swojej twórczości operowej. W roku 1905 jest współzałożycielem Gruzińskiego Towarzystwa Filharmonicznego, w ramach którego działają prowadzone przezeń orkiestra symfoniczna i chór. Z zespołami tymi zrealizował jako dyrygent liczne prawykonia obcej klasyki operowej, szczególnie upodobanie znajdując w dziełach włoskich werystów.

W latach 1910-1918 powstaje pierwsze dzieło sceniczne Paliaszwilego *Abesalom i Eteri* (*Abesalom da Eteri*). W 1913 r. w Tyflisie pokazano co prawda III akt, ale dalsze prace nad utworem postępowywały dość wolno ze względu na niesprzyjające okoliczności zewnętrzne, jak między innymi tragiczna śmierć jedyńskiego syna artysty – Irlkalego. Pomysł oparcia libretta na motywach starogruzińskiego poematu miłosnego *Eteriani* (*Legenda o Eteri* z XII w. w dziewiętnastowiecznym opracowaniu) oraz jego gotowy tekst dostarczył kompozytorowi Petre Mirianaszwili (1860-1940).

Treścią opery jest miłość Abesaloma, królewicza kartlijskiego (główna z historycznych dzielnic Gruzji, położona w jej wschodniej części, z Tyflisem jako stolicą) oraz wezyra Murmana do tej samej, ubogiej dziewczyny, imieniem Eteri. Podczas uroczystości zaślubin wzgardzony Murman ofiarowuje Pannie Młodej szkatułkę z drogocennym naszyjnikiem. Wskutek jego tajemnego oddziaływania Eteri traci wraz ze zdrowiem dawną urodę. Na nic zdają się wszelkie środki zaradcze. Dopiero

wezyr obiecuje ją uleczyć, ale w zamian żąda, by została jego żoną. Abesalom przystaje na te warunki. Cudownie uzdrowiona Eteri zamieszkuje w położonym u stóp ośnieżonych gór kryształowym zamku nowego męża, lecz w otaczającym ją przepychu nie potrafi odnaleźć utraconej radości życia. Pod wpływem rozłąki także Abesalom poważnie zaniemógł. Wiedziony tęsknotą przybywa do posiadłości Murmana, którego wysłała w daleką podróż do Indii w poszukiwaniu wody życia. Dumna Eteri pamięta jednak, iż się jej wyrzekł i oddał innemu. Odmawia zatem spotkania z dawnym ukochanym. Dopiero wiadomość o jego bliskiej śmierci sprawia, że wychodzi mu naprzeciw. Nie będąc w stanie przeżyć ostatecznego z nim rozstania, popełnia samobójstwo.

Konstrukcja muzyczna tego dzieła wspiera się na trzech zasadniczych motywach przewodnich: szeroko płynącym, kantylenowym temacie miłości, elegijnej melodii intonowanej przez instrumenty drewniane, a wyrażającej ciężące nad uczuciem bohaterów nieubłagane Fatum, oraz ostinatowym motywie wokalnym, związanym z ideą wzajemnego dochowania wierności na przekór wszelkim przeciwnościom i wytrwałości w ich znoszeniu. Wszystkie trzy wielokrotnie powracają w ariach, duetach oraz ustępach instrumentalnych. Operę otwiera orkiestrowe preludium, rozwijające się pomiędzy dwukrotnym tremolem kottów. Składa się ono z dwóch ogniw: pierwszego, w którym smyczki prowadzą linię melodyczną na wzór tradycyjnego śpiewu gruzińskiego z licznymi fermatami, oraz drugiego, w którym instrumenty drewniane eksponują wspomniany już motyw Przeznaczenia. W partiach chóranych daje znać o sobie typowa dla gruzińskiej sztuki wokalne wielogłosowość (np. rozpoczynający I akt chór Myśliwych *Awtandil*, *chrobry myśliwy*, *bieżąc przez ciemne bory*, ślawiących legendarnego rycerza, bohatera wspomnianego narodowego eposu, z którego ustęp posłużył za tekst tego fragmentu, oraz wielka scena chórarna, towarzysząca uroczystościom zaślubin w II akcie *Aralali*, *aralali*, skomponowana z kolei do słów Ilii Czawczawadze *Gruzynie*, *chwyć za miecz!*). Z kolei w partiach solowych i scenach zespołowych dochodzą do głosu inne jej właściwości jak pełna impetu intonacja, liczne nuty przetrzymane w trakcie opadania linii melodycznej po jej początkowym gwałtownym wzlocie, przyśpieszane parlenda, wreszcie bogata melizmatyka, zwłaszcza w odniesieniu do pary tytułowych bohaterów. Postać ścisłego, trzygłosowego kanonu, przybiera pieśń weselna w II akcie, polegająca na imitacyjnym współzawodnictwie wokalnym pomiędzy postaciami tzw. szairi. Ponadto pogłębieniu więzi z rodzimą tradycją muzyczną służy uzupełnienie akompaniamentu w żywej canzonetce Marichy, siostry Abesaloma, o dźwięki „czonguri”, starego struno-

wego instrumentu szarpanego, w przeszłości dość często towarzyszącego śpiewom historycznym i recytacjom epickim. Z czysto artystycznego punktu widzenia najbardziej wartościowymi fragmentami opery są dwie arie w formie lamentu: Abesaloma z III aktu *Utraciłem moje szczęście i słońce dla mnie zagasło*, bolejącego nad tajemniczą chorobą świeżo poślubionej żony, oraz Eteri z IV aktu *Po cóż mam żyć, gdy zabrakło Ciebie?*, rozpaczającej po śmierci męża i decydującej się na odebranie sobie życia. Natomiast wyjątkowo efektownymi są dwa ustępy orkiestrowe z II aktu: Marsz nowożeńców oraz symfoniczne opracowanie tańca *kartuli* (dawniej nazywanego również lekuri i niesłusznie utożsamianego z podobną do niego, lecz nieidentyczną kaukaską lezginką), składającego się z szybkich odcinków skrajnych (wykonywanych przez tancerzy) oraz powolnego środkowego tria (tańczonego przez kobiety), utrzymanego w typowo orientalnym kolorcy melodycznym i brzmieniowym (być może dały tu znać o sobie wyniesione jeszcze od Taniejewa nauki w zakresie tego typu stylizacji?). Pomimo zachowanego podziału na numery, za sprawą partii orkiestrowej przez całe dzieło przewijają się rodzaj niekończącej się melodii, zapewniającej ciągłość napięcia dramatycznego i spokrewniającej utwór Paliaszwilego z wagnerowskim oraz werystycznym stylami operowymi. Wykorzystał w nim także swoje doświadczenia związane z muzyką sakralną, zwłaszcza w ustępach na polu oratoryjnych (np. fugato w finale III aktu). W odniesieniu do tego ostatniego librecista użył określenia, iż powinien on „sprawiać wrażenie żalobnej ceremonii czy zgola requiem”, a o całoci biograf kompozytora Lado Donadze pisał: „Dramatyzm polega w nim nie na zewnętrznych zdarzeniach i konfliktach, lecz wypływa z wewnętrznych doznań. Rzecz właściwie nie tyle się rozgrywa, co jest przeżywana” (*Zakaria Paliaszwili*, Moskwa 1971, s. 130).

Prapremiera *Abesaloma i Eteri* odbyła się 21 lutego 1919 r. w Tyflisie pod dyrekcją samego kompozytora i w reżyserii Sandro Cucunawy. Poza Gruzją dzieło to wystawiono również po ukraińsku w Charkowie (18 października 1931 r.), a jego wersję rosyjską przygotował w Moskwie (19 czerwca 1939 r.) wybitny kapelmistrz ormiański – Aleksander Melik-Paszajew. W 1976 r. doszło do niemieckiej premiery w Saarbrücken, a w 1966 r. sfilmował operę Leonard Esakija. ④

¹ Następnego dnia w „Kurierze Warszawskim” ukazała się recenzja Aleksandra Polińskiego, wytykającego kompozytorowi niedostatki w zakresie warsztatu, choć nie odmawiającego mu talentu („nie brak pięknych pomysłów melodycznych. (...) gdyby arie z *Tamary* miały odpowiedni podkład harmoniczny i orkiestrowy, niewątpliwie bardzo dobre wywieralyby wrażenie, bo posiadają dużo melodii i to melodii wcale oryginalnej” (nr 10, s. 4).



Acte
Préalable

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

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

Lider^{*)} polskiej fonografii • Mecenaz 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.

1968.2007



Total cash prizes: € 26.000
Final with orchestra
Extensive concert tour

Deadline 31 August 2007

INTERNATIONAL
GUITAR COMPETITION
MICHELE PITTALUGA
PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA
FROM 24 TO 29 SEPTEMBER 2007

Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria
Fax 0039.0131.235507
Tel. 0039.0131.251207 - 0039.0131.253170
concorso@pittaluga.org
rules on www.pittaluga.org

MEMBER OF WORLD FEDERATION
OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS

Acte Préalable



AP0140

Romuald Twardowski
Chamber works 2

Canzona - Spanish Fantasia - Meditation - Campana IV
Piano Trio No. 2 - Sonatina - Youth trio - 3 Sketches
Tango - Etudes-Caprices - Invocation & Toccata



Joanna Ławrynowicz • Andrzej Gębski • Anna Betley • Jarosław Domżał • Piotr Hausenplas

Najnowsza premiera światowa wydawnictwa

Acte Préalable

Romuald Twardowski (1930)

Sonatina na 2 skrzypiec; Canzona na wiolonczelę i fortepian;
Trio fortepianowe nr 2; Meditation na wiolonczelę i fortepian;
Trio fortepianowe; 3 Etudes-caprices na skrzypce; Invokacja i
toccata na 2 wiolonczele; Campana IV na fortepian; 3 Skecze
na skrzypce, altówkę i wiolonczelę; Hiszpańska fantazja na wio-
lonczelę i fortepian; Tango na wiolonczelę i fortepian

Joanna Ławrynowicz, fortepian; Andrzej Gębski, skrzyp-
ce; Anna Betley, skrzypce i altówka; Jarosław Domżał, wio-
lonczela; Piotr Hausenplas, wiolonczela

AP0140 • DDD • 69'01" • © 2006 • © 2006



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

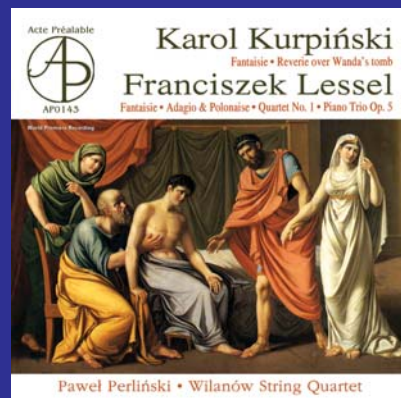
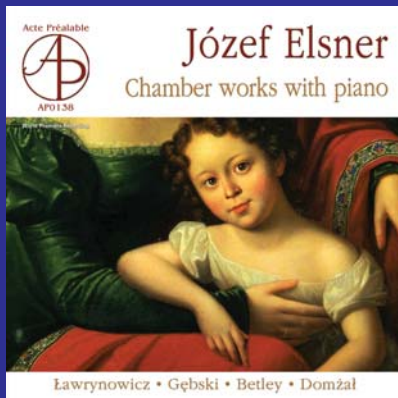
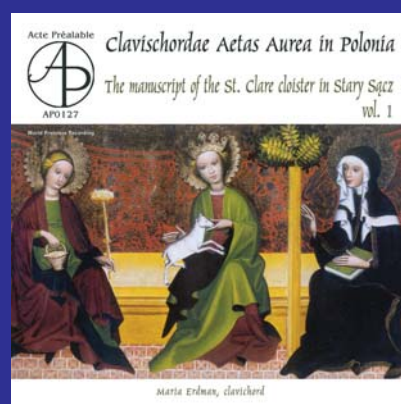
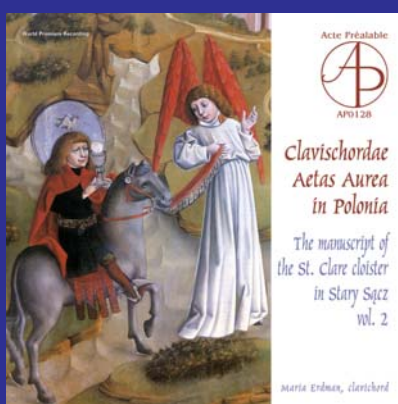
Świąteczna promocja *Acte Préalable*

UWAGA! tylko w grudniu 2006:

zamów w Wydawnictwie

4 dowolne płyty. **Zapłacisz za 3!**

dodatkowo 10% rabatu dla prenumeratorów **Muzyka21**



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.: (+48) 22 648 88 38
actepre@wp.pl

Sens nowej muzyki (1)

Bogusław Schaeffer

Nasza orientacja w śmiecie muzyki zawsze była opóźniona. Ci, którzy zajmują się muzyką – nie znają jej dokładnie. Nikt nie zna jej dokładnie: nie znają jej rozwoju, nie znają też jej tendencji, o wszystkim dowiadują się o wiele później niż to powinno być. Zapytajmy o nową muzyką choćby dyrygentów:

potrafią wymienić kilka nazwisk, jeśli pamięć im służy – to można nawet kilka tytułów, można być jednak pewnym, że mają bardzo małe pole widzenia, choć przecież jeżdżą po świecie (przynajmniej niektórzy).

Muzyka jest cudownym zjawiskiem. Sam fakt, że powstała właściwie z niczego (w przeciwieństwie do literatury czy malarstwa, które mają swoje źródła w tym, co nas w życiu otacza). Jest też wyposażona w cudowny atrybut, polegający na tym, że nie trzeba jej tłumaczyć na inne języki i że może być zmaterializowana za pomocą łatwego zwielokrotnienia. Już zespół samych tych właściwości jest czymś niezwykłym: śmiało można powiedzieć, że jest z pewnością czymś metafizycznym, co stwierdzali tacy filozofowie jak Hegel czy Schopenhauer (ten drugi był bardziej wnikliwy), a nawet Nietzsche.

Muzyki nie trzeba zachwalać. Ona sama sobą się chwali – naturalnie jeśli jest coś warta.

Gdy myślę o losach muzyki w naszych czasach uderza mnie jedno. Dziś właściwie nie ma skandali, nikt się na nią nie oburza. Wytłumaczenie tego faktu widzę w jednym: muzyka przestała (czy: przestaje) nas obchodzić. Gdzie podziały się inwektywy, wymierzone w kompozytorów, owe cudownie idiotyczne karykatury, stwierdzenia – niby to poważnych – krytyków, którzy jeszcze w trzydziestych latach ubiegłego wieku z takim zapalem negowali wartość nowej muzyki i obrażali takich twórców jak Bartók czy Varese, utrzymując, że ... nie są kompozytorami.

Z jednej strony do akceptacji wszystkiego, co można napisać przyczyniła się obojętność odbiorców nowej muzyki, a z drugiej radykalne odnięcie się od norm szkolnych i tradycyjnych, o czym najlepiej powiadamia nas muzyka elektroakustyczna i temu podobne zjawiska, doprowadzające do tego, że w niektórych przypadkach słyszymy bardziej efekty sprzętu niż pomysłowości autorów

muzyki. Muzyka, którą zmuszeni jesteśmy słyszeć nie tylko wtedy, kiedy za nią tęsknimy „zrobiła” – i robi swoje: sprawia, że obojętnymi na jej głos i możemy nawet zacząć jej nie lubić.

Czy w takim świecie jest miejsce na nową muzykę? Nawet w sferze muzyki poważnej nowa muzyka spychana jest ustawicznie na margines. Można by powiedzieć paradoksalnie, że istnieje, ale jej nie ma. Wyparta niemal całkowicie przez klasyczną muzykę, którą się gra, nagrywa, rozpowszechnia i zachwala leży gdzieś na uboczu - z wielu względów (mógłbym przytoczyć ich kilkanaście).

Nowa muzyka nie ma wystarczającego poparcia w wydawnictwach, które kurczą się w potencjale i są w stanie zajmować się tylko od dawna zakontraktowanymi kokompozytorami, których zresztą metodycznie wytraca, bo pocóż zajmować się kompozytorami, których się nie gra. Można tylko z niemałym trudem reprezentować fikcyjnie ową kiedyś zachwalaną grupę kompozytorów w katalogach, z których zresztą mało kto korzysta. Jakież sto lat temu i więcej wydawano opery i symfonie, muzykę kameralną i orkiestrową czy pieśni (wiele z tego również w licznych opracowaniach i wersjach oraz w wyciągach fortepianowych) dziś wydawcy operują tanimi wersjami kserograficznymi, w przypadku większych dzieł pozbawionymi komentarzy czy opisu formy. Wydawcy unikają kompozytorów i ich nowych utworów, co daje ten efekt, że kompozytorzy unikają wydawców, niechętnych nawet do wystawiania umów i do dawniejszych zobowiązań. W sumie dostęp do tego wszystkiego co tworzą kompozytorzy jest minimalny. W niechlujnym świecie pseudocwilizacyjnym wydawcy lekceważą kompozytorów i vice versa. Ostatnio jeden z

dyrygentów pokazywał mi głosy do utworu Lutosławskiego, wykonane przez jakiegoś taniego debila ręcznie koślającym piórem, głosy, z których pojedynczy muzyk nie byłby w stanie wyczytać, kiedy wchodzi i kiedy przestaje, w jakim tempie ma grać i w jakiej dynamice, gdyż te określenia wtopiły się w paazy etc.: ów dyrygent napracował się nad utworem jak wół, tracąc cenny czas na ustalanie i wpisywanie korekt.

Problem następny: mit czy pewność, że odbiorcy muzyki poważnej nie lubią nowej muzyki, bo - tu przyta-

cza się długi szereg argumentów, popierających taki sąd. Zachodzi tu piramidalna pomyłka. Nowa muzyka jest w sumie w małym stopniu dostępna słuchaczom muzyki już znanej, tzw. klasycznej. Jak można mieć sensowny sąd o czymś, czego się nie zna. Przed laty widziałem na postoju taksówkowym (moim autem są taksówki) jak matka uraczyła swe dziecko starannie otworzonym bananem, który w tych czasach był tak trudny do zdobycia, a który biedne dziecko porażone obcym sobie smakiem bez wahania rzuciło do rynsztoka. Ten epizod był znamienity i pouczający. Rzucił, bo nie znał jego smaku, inaczej mówiąc - banan nic mu nie mówił. Co tu kryć: podobnie jest z nową muzyką. Nikt jej (dobrze) nie zna, więc nic nikomu nie mówi. Powie ktoś: a przecież są festiwale nowej muzyki, dzięki którym w ciągu kilku lub kilkunastu, dni można poznać wiele nowych dzieł - nawet autorów, o których się nic nie słyszało. Kiedyś rozmawialiśmy w Rzymie w stosunkowo kompetentnym gronie prywatnie o nowej muzyce na temat festiwali - jakie to wspaniałe spotkania z muzyką całego świata i że dawniej można było znać muzykę kompozytorów kanadyjskich czy argentyńskich tylko z opisu w książkach, które w dodatkowo zawsze były trudno dostępne. A wtedy jeden z uczestników orzekł, że można być tylko przeciwnikiem festiwali i że chwalimy tylko intencje, nie fakty. Faktem jest - mówił - że po festiwalu nic się nie pamięta: ani nazwisk autorów ani jakie to były utwory. Już nazajutrz nie pamiętamy ani tytułów dzieł, ani co mi się w danym dziele podobało. I słusznie: z muzyką należy obcować o wiele pełniej, a nasze czasy ułatwiają to nam w stopniu niebywałym: istnieją biblioteki, które wypożyczają nagrania, które można dla siebie - skopiować. Ale kto z tego korzysta, mało kto.

Nowa muzyka tworzona jest dziś w próżni. W każdym niemal kraju na jedno (na ogół dychawiczne) pismo obejmujące muzykę poważną przypada osiem czy jedenaście pism o muzyce innego rzędu, więc muzyka poważna, a z nią - przede wszystkim nowa muzyka wchodzi w sferę niebytu. To, o czym piszę dotyczy jedynie cząstki problemów nowej muzyki. O innych problemach trzeba się będzie nieco rozpisać, z pewnością. 📍

Palcem po płycie

Weinberg NOSPR po raz trzeci!



**MIECZYSLAW WEINBERG
1919-1996**

Symfonie XIV op. 114 i XVI op. 131

NOSPR • Gabriel Chmura, dyrygent
Chandos CHAN 10128 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 63'42"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Trzeci album z symfoniemi Mieczysława Weinberga nagrany przez NOSPR pod batutą Gabriela Chmury prezentuje się znakomicie. By określić tę płytę używając minimum słów i maksimum treści – jest rewelacyjna. Poprzednie albumy wydano dzięki pomocy jednego z banków, teraz realizację płyty wsparli wszyscy podatnicy.

Tym razem dyrygent sięgnął po dwie symfonie z późniejszego okresu twórczości Weinberga, a mianowicie po *Symfonię nr 14 i 16*; ta druga ma swoją fonograficzną premierę. Na marginesie warto zauważyć, że Weinberg jest jednym z nielicznych, a kto wie, czy nie jedynym polskim kompozytorem, który napisał tak dużo symfonii! A powszechnie się uważa, że polska muzyka dorobku symfonicznego nie ma, no może poza dziełami dwóch współczesnych kompozytorów z pierwszych stron gazet, ale patrząc uważnie na historię muzyki polskiej widać, że symfonii „ci u nas dostatek”.

Mieczysław Weinberg urodził się w Warszawie 9 XII 1919 r. w rodzinie skrzypka i kompozytora pracującego dla Teatru Żydowskiego. W wieku dwudziestu lat rozpoczął studia w klasie fortepianu w Konserwatorium Warszawskim u Józefa Turczyńskiego. II Wojna Światowa rzuciła go do Mińska. Studiował tam kompozycję u Wasylega Żołotariewa (uczeń Bałaki-

riewa i Rimskiego-Korsakowa). W latach 1941-1943 pracował w operze w Taszkencie. Tam powstała w 1941 r. jego *I Symfonia*. W 1943 r. przeniósł się do Moskwy, gdzie zmarł w 1996 r.

W dorobku Weinberga mamy dwadzieścia dwie symfonie, cztery symfonie kameralne, dwie symfonietty, siedemnaście kwartetów smyczkowych i innych dzieł kameralnych oraz kilka koncertów. Oprócz tego pieśni i siedem oper opartych m.in. na Dostojewskim, Gogolu, Dumasie. Krytyk Boris Schwarz mawiał o nim „konservatywny modernista”. Jako jedyny z rodziny przeżył prześladowania hitlerowców. Niewiele brakowało, by sam zginął w 1953 r. niesłusznie oskarżony o chęć utworzenia Żydowskiej Republiki Krymu. Przeżył dzięki Szostakowiczowi, który podjął ryzyko wstawienia się u władz za polskim kompozytorem, a nawet obiecał zająć się jego córką w przypadku jego śmierci.

W muzyce Weinberg jest mnóstwo dowodów na jego długoletnią zażyłość z Szostakowiczem. Jego spotkanie z wybitnym rosyjskim twórcą dało mu wrażenie „powtórnych” narodzin. Znalazł kogoś, komu mógł się zwierzać ze swoich pomysłów i z kim mógł dyskutować o problemach muzycznych. Była to prawdziwa przyjaźń, m.in. z nim Szostakowicz zaprezentował swoją *X Symfonię* w wersji na fortepian na 4 ręce Związki Kompozytorów Radzieckich. Weinberg prowadził też negocjacje związane z premierą *XIII Symfonii* autora *Lady Makbet z mceńskiego powiatu*. Nie trudno zatem znaleźć w twórczości Weinberga wpływy Szostakowicza.

Symfonia nr 14 op. 114 powstała w 1977 r. i jest zadedykowana Władimirowi Fiedosiejewowi, który prawykonywał to dzieło na drugim Festiwalu Moskiewska Jesień. Jak pisali radzieccy krytycy jest to muzyka, która wypływa z tradycji Szostakowicza i Strawińskiego. Weinberg okazał się tu twórcą o szerokim geście, w partyturze zawarł aż sześć rogów i rozbudowaną perkusję. Symfonia zbudowana jest z czterech części: *Largo-Allegro-Adagio-Moderato*. *Szesnasta symfonia* op. 131 miała swoją premierę na czwartym festiwalu Moskiew-

ska Jesień w 1982 r., gdzie była prowadzona przez Pawła Kogana. Dzieło to, romantyczne w charakterze i klimacie, jawi się jako bardzo nowoczesne.

Obie symfonie to dzieła monumentalne, przesiąknięte ciemnymi kolorami, które gdzieś tam rozświetlane są jasnymi barwami niemal sonorystycznych solówek instrumentalnych oraz pojawiających się czasem tanecznymi rytmami. Charakter tych dzieł jest smutny, nostalgiczny, by nie rzec mroczny. Brzmienie smyczków jest bardzo przenikliwe, a same dzieła wprawiają człowieka w klimat zadumy, rozmyślenia o życiu, jego sensie i najważniejszych wartościach.

Jakie jest wykonanie? Rewelacyjne – jak pisałem na początku i we wcześniejszych recenzjach.

Orkiestra z Katowic jest prowadzona przez Gabriela Chmurę swobodnie i naturalnie. Brzmienie smyczków jest lekkie, jej faktura przejrzysta, łatwo można śledzić przemiany tematu. Świetnie prezentują się instrumenty dęte blaszane, brawurowo wypadają wszelkie solówki oboju, klarнету, rogu. Dyrygent doskonale panuje nad właściwym przebiegiem dramatycznym każdej symfonii. Wykonanie obu dzieł to połączenie maestrii muzyków i niezwykłej naturalności muzyki. Po-

szczególne sekcje orkiestry są pełne wyrazu, brzmienie orkiestry jest zarysowane ostro i wyraźnie. Dyrygent prowadzi orkiestrę pewnie i spokojnie. Siega w głąb muzyki Weinberga wydobywając jej wyraźne kontury, indywidualizuje motywy i tematy. Bardzo przypadły mi do gustu bliskie plany, które zdradzają bogatą kolorystykę i ciepłe brzmienie smyczków. Potwierdza to wy-

soką klasę tej wspaniałej polskiej orkiestry i jej muzyków.

Po prostu Gabriel Chmura i muzyka NOSPR świetnie czują muzykę Weinberga, i byłoby wielkim błędem, gdyby nie było kolejnych płyt z jego symfoniemi. A mając za mecenasa podmiotek powinno się tę edycję skończyć błyskawicznie, bo to projekt ambitny, ciekawy i bardzo potrzebny. Niestety nie mogłem znaleźć w programach podmiotek by kiedyś w Katowicach lub na tournée grano nagrane symfonie Weinberga. Chyba sprawy promocyjno-marketingowe to słaby punkt instytucji jaką jest NOSPR!

Na koniec rodzi się pytanie. Dlaczego w setną rocznicę urodzin Szostakowicza na całym świecie powstało kilka kompletnych nagrań jego symfonii, że o pojedynczych płytach nie wspomnę, i to w krajach z Szostakowiczem nie związanych, natomiast Polacy nie potrafili sobie poradzić z podobnym przedsięwzięciem z okazji 10. rocznicy śmierci kogoś, kto jawi się nam jako największy polski symfonik wszechczasów? Jest nadzieja, że choć do 90. rocznicy urodzin w 2009 r. da się coś w tej sprawie zrobić. Warto, tym bardziej, że Weinberg jest znany i ceniony w świecie.

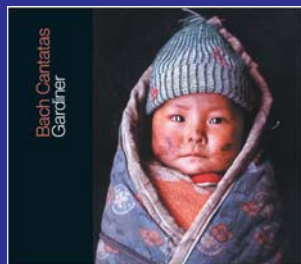
Arkadiusz Jędrasik



Mieczysław Weinberg

Muzyka na Boże Narodzenie

Albumy z muzyką, które pojawiają się w sklepach z okazji świąt Bożego Narodzenia należą do tych, które kupujemy przy okazji, wzruszeni świąteczną atmosferą lub pod wpływem impulsu przedświątecznych zakupów. Muzyka na Boże Narodzenie jest urzekająca prostotą, doskonale obrazuje spontaniczne, radosne muzykowanie pasterzy w tę Świętą Noc. Do takich płyt należą omawiane tu albumy: kolejny wolumin bachowskich kantat w nagraniu Gardinera, prawosławna muzyka na Boże Narodzenie w wykonaniu estońskich muzyków, średniowieczne święta Orlando Consort i seria płytowa: Harmonia Mundi Christmas Edition 2006.

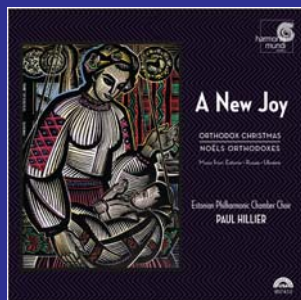


JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty: BWV 151, 133, 64, 57
Gillian Keith, Katharine Fuge, Joanne Lunn, sopran; Robin Tyson, William Towers, alt; James Gilchrist, Peter Harvey, basy • Monteverdi Choir & English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
 Soli Deo Gloria 127 • w. 2006, n. 2000 • DDD, 76'15"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Sir John Eliot Gardiner to jeden z najwybitniejszych dyrygentów naszych czasów. We własnym wydawnictwie Soli Deo Gloria planuje wydać 51 płyt z kompletem kantat Bacha. Nagrania pochodzą z tournée jubileuszowego, którymi dyrygent i jego muzycy postanowili uczcić nowe milenium oraz 250. rocznicę śmierci Bacha. Utwory wykonano według liturgicznego porządku, dokładnie w te dni (święta), na które były pisane. Bachowska pielgrzymka Gardinera trwała rok. Artyści koncertowali w najpiękniejszych kościołach całej Europy. Zwieńczenie nastąpiło w Nowym Jorku, skąd pochodzi rekomendowany album. Każdy z albumów to czarna książeczka opatrzona na okładce fotografią Steve'a McCurry'ego – wystylizowanym portretem mieszkańców różnych części globu ziemskiego – tu mamy chłopca pochodzącego z rodziny nomadów z Tybetu. W środku, oprócz tekstu kantat, mamy komentarz dyrygenta. Jakie jest wykonanie kantat pierwszych tego albumu? Dla mnie znakomite i bardzo wartościowe. Od pierwszych taktów słysząc, że Gardiner ma dobrą rękę do Bacha. Świetnie brzmi zespół instrumentalny i chór, soliści wykonują swoje partie bardzo elegancko. Niezwykle intensywna w sile wyrazu, mimo muzycznej skromności, jest kantata BWV 151, jedna z najbardziej intymnych, jakie napisał Bach. Aria sopranu jest po prostu przepiękna. Kantata BWV

57 to dzieło wysoce dramatyczne, gdzie podejście do tekstu kompozytora i wykonanie prowadzone przez dyrygenta jest przepełnione wyjątkową ekspresją. Kantata BWV 133 to rytmiczny rozmach, który pozwala celebrować Boże Narodzenie z wyjątkową radością. Całość nagrania jest bardzo dramatyczna, poszukująca kontrastu i wartkiej narracji. Kantaty na Boże Narodzenie są podniosłe i radosne, z muzyką zmysłową, wielobarwną, przesiąkniętą elementami tańca. Wśród skrajnych kontrastów dynamiki, tempa, nastroju Gardiner porusza się z ogromną swobodą, przekonująco wypuklając rytmikę. Całość jest bardzo elegancka i stylowa.



A NEW JOY
Prawosławne Boże Narodzenie (Estonia, Rosja, Ukraina)
Estonian Philharmonic Chamber Choir • Paul Hillier, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX 907410 • w. 2006, n. 2006 • DDD • 55'25"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Nowy album zawiera wiele premierowych nagrań Kastalskiego, Izwiakowa, Leontowicza, Barwińskiego, Stesenki i Arvo Parta. To muzyka nieznaną, piękną, tajemniczą, ale przepiękna bożonarodzeniową radością. Jest tu spora porcja premierowej muzyki prawosławnej w bardzo dobrym wykonaniu – estoński chór błyskawicznie zdobywa powodzenie i zasłużony rozgłos. Estońscy artyści wykonują ją z dużą precyzją, energią, zaangażowaniem i mistrzostwem. Głosy chóru brzmią znakomicie, są fenomenalnie zestrojone. Prawosławna muzyka na Boże Narodzenie jest przesycona głębokim liryzmem i subtelną ekspresją. Bardzo dobra płyta. Polecam!



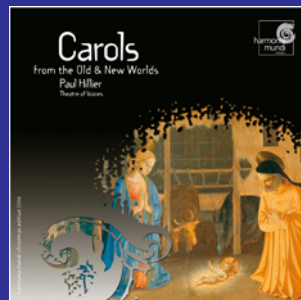
ŚREDNIOWIECZNE BOŻE NARODZENIE
Muzyka liturgiczna i świecka
The Orlando Consort
 Harmonia Mundi HMX 907418 • w. 2006, n. 2005 • DDD • 68'09"

Muzyka21
 płyta miesiąca

The Orlando Consort to znakomity brytyjski zespół czterech wokalistów. Od 1988 r. występują w najlepszych salach koncertowych świata, specjalizując się w repertuarze pochodzącym z okresu 1050-1500. Ich najnowszy album obejmuje muzykę na święta od Bożego Narodzenia aż do Trzech Króli. Artyści przedstawiają niezwykłą kolekcję kołęd wybranych na przełomie 500 lat z muzyki świeckiej i sakralnej z Anglii, Francji i Holandii. Wykonanie Orlando Consort to piękny śpiew przepelniony radością. Ich śpiew wycisza, uspokaja i pozwala kosztować muzycznej harmonii wyrażanej śpiewem. Płyta bardzo dobra na długie zimowe wieczory. Nie da się przeniść słowem wszystkich jej walorów, ale można jeszcze dodać to, że przyciąga już wzrok elegancką szatą graficzną. Płyta dla każdego



BOŻE NARODZENIE
Kompilacja fragmentów nagrań z serii Harmonia Mundi Christmas Edition 2006
 Harmonia Mundi HMX 2978223 • w. 2006 • DDD • 64'04"
 ★★★★★



KOLEDY ZE STAREGO I NOWEGO ŚWIATA
Theatre of Voices • Paul Hillier, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX 2977079 • w. 2006, n. 1993 • DDD • 61'42"
 ★★★★★

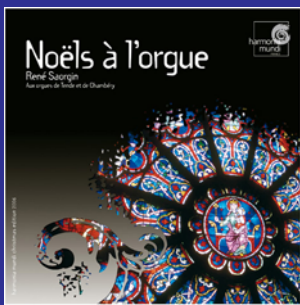


KOLEDY NIEMIECKIE
RIAS Kammerchor • Uwe Gronostay, dyrygent
 Harmonia Mundi HMX 2971794 • w. 2006, n. 2002 • DDD • 53'36"
 ★★★★★



MESSE DE NOËL
Ecole de Notre Dame, XIII w.
Gerard Lesne, kontratenor; Josep Benet, tenor; Josep Cabre, Philippe Balloy, baryton • Ensemble Organum • Marcel Pérès, kier. art.
 Harmonia Mundi HMX 2971148 • w. 2006, n. 1984 • DDD • 50'11"

Muzyka21
 płyta miesiąca



MUZYKA ORGANOWA NA BOŻE NARODZENIE

Balbastre, Daquin, Bach, Zipoli
René Saorgin, organy w Tende i Chambéry
Harmonia Mundi HMX 2978199 • w. 2006, n. 1976/1980 • ADD/DDD, 70'57"
★★★★★



JAN SEBASTIAN BACH
Christen, ätzet diesen Tag BWV 63; Magnificat BWV 243a

Carolyn Sampson, sopran; Ingeborg Danz, alt; Mark Padmore, tenor; Sebastian Noack, bas • Collegium Vocale • Philippe Herreweghe, dyrygent
Harmonia Mundi HMX 2971782 • w. 2006, n. 2002 • DDD • 61'49"

Muzyka21
płyta miesiąca



HECTOR BERLIOZ
L'Enfance du Christ, trylogia sakralna op. 25

Véronique Gens; Paul Agnew; Olivier Lallouette; Laurent Naouri; Frédéric Catoń • La Chapelle Royale; Orchestre des Champs Elysées; Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent
Harmonia Mundi HMX 2971632.33 • w. 2006, n. 1997 • DDD • 154'58" • 2CD
★★★★★

MARC-A. CHARPENTIER
Pastorale de Noël
Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent



Harmonia Mundi HMX 2971082 • w. 2006, n. 1981 • DDD • 56'45"
★★★★★



ARCANGELO CORELLI
CHRISTMAS CONCERTO
Ensemble 415 • Chiara Banchini & Jesper Christensen, kier. art.
Harmonia Mundi HMX 2971407 • w. 2006, n. 1991 • DDD • 75'04"
★★★★★



HEINRICH SCHÜTZ
Historia Bożego Narodzenia
Martin Hummel; Maria Cristina Kiehr; Gerd Türk; Matthias Widmayer; Werner Güra; Andreas Lebeda • Concerto Vocale • René Jacobs, dyrygent
Harmonia Mundi HMX 2971310 • w. 2006, 1989 • DDD • 50'52"

Muzyka21
płyta miesiąca

Oto mam wielką przyjemność rekomendowania czytelnikom **Muzyka21** kolejną rewelacyjną i ekskluzywną serię wydawniczą Harmonii Mundi. O jej wielkiej wartości stanowią dwa argumenty: najlepsze nagrania muzyki bożonarodzeniowej jakie się ostatnio ukazały oraz wyjątkowo piękne wydanie albumów. Czegoś tak eleganckiego na rynku płytowym nie widziałem do tej pory. Kolorystyka to dominacja dwóch odcieni: czerni i srebra uzupełniona wkomponowa-

nymi okładkami z pierwszych wydań tych albumów, a całość w teksturowym lakierowanym pudełku, do którego wsuwa się digipack z płytą i książeczką. W książeczce znajdujemy zwięzły komentarz o nagranej muzyce oraz kilka reprodukcji ze światowego malarstwa o tematyce bożonarodzeniowej.

Seria 10. albumów Harmonia Mundi na Boże Narodzenie, to prawdziwa muzyczna i wizualna uczta, bez której święta chyba nie mogą się obejść.

Album pt. Christmas jest kompilacją pozostałych dziesięciu zawierających dzieła w całości lub kompilację z motywem przewodnim (płyta dla tych, którzy mają pierwsze wydania albumów, z których pochodzą fragmenty nagrań).

Kolędy ze Starego i Nowego Świata to muzyczna świąteczna podróż po świecie, gdzie przewodnikami są artyści o ustalonej renomie i fenomenalnych nagraniach. Mowa tu o Paulu Hillerze i jego Theatre of Voices, którzy nagrali najsłynniejsze kolędy pochodzące z Europy i Ameryki, szkoda, że zabrakło polskich.

Album *Stille Nacht...* to nagranie Chóru Kameralnego RIAS, które pozwala nam się zapoznać z najsłynniejszymi kolędami i pastorałkami niemieckimi z XIX w. To muzyka piękna, mistyczna i romantyczna, nieczym muzyczna kartka pocztowa od naszych zachodnich sąsiadów.

Msza Bożonarodzeniowa z XIII w. w wykonaniu pionierów i weteranów śpiewów chorałowych i wczesnej polifonii Ensemble Organum pod kierunkiem ich szefa Marcela Peresa pozwala nam poznać Boże Narodzenie z czasów słynnej paryskiej Szkoły Notre-Dame. W tamtym czasie była to kolebka zachodniej polifonii i silny ośrodek oddziaływujący na cały stary kontynent muzycznymi osiągnięciami. To album, który powinien się znaleźć w każdej płytotece z wartościową muzyką w znakomitym wykonaniu.

Album z *Magnificatem* Bacha jest rewelacyjny. Wykonanie jest bardzo piękne, niezwykle zdyscyplinowane, precyzyjne rytmicznie, pełne życia i wigoru, całości dopełniają dobre głosy solistów i brzmienie chóru. Według mnie to jedna z najlepszych realizacji *Magnificatu* na płytach, choć mam słabość do nagrania Gardinera. Kantata *Christen, ätzet diesen Tag* jest wykonana z wielką radością i energią, zwłaszcza w skrajnych ogniwach chóranych. Super album!

Dzieciństwo Chrystusa Berlioz-a nie jest oratorium w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, choć jest to dzieło bardzo piękne i muzycznie znakomicie napisane. W końcu to tym utworem podbił Berlioz serca

Paryżan w 1854 r. Chyba miały na to wpływ świeżość muzyczna dzieła, całkowita zgodność z tematem oraz powiew wolności, które tworzą z tego dzieła symbol romantyzmu francuskiego. A wykonanie Herreweghe jest znakomite!

Pastorale de Noël – czuwanie bożonarodzeniowe Williama Christie i Les Arts Florissants to muzyczne przeżywanie światła z czasów Ludwika XIV. *Pastorale* Charpentiera to utwór-symbol tamtych czasów. Kreacja Christiego to nieznaną u nikogo innego sposób na ukazanie wrażliwości na barwę brzmienia i jego subtelnego cieniowania z atrakcyjnym potraktowaniem rytmiki. Wszystko u tego dyrygenta tchnie lekkością, zwiewnością a często nawet tanczością, muzyka płynie pięknym dźwiękiem. Muzyka ta płynie z głośników jak zaczarowana, może to ze względu na treść, o której mówi. Polecam!

Koncerty na Boże Narodzenie Corellego nagrane przez Chiare Bianchini przedstawiają najsłynniejsze concerto grosso włoskiego kompozytora. Słuchamy włoskiej muzyki barokowej obrazującej radosne sceny pastorałne powstałe ku chwale Dzieciątka Jezus oraz całej barwnej, przepięknej radością i spontanicznością muzyki kojarzonej z atmosferą świąt.

Płyta z organową muzyką bożonarodzeniową ma swoją premierę na kompaktce. René Saorgin prezentuje radosną i pełną powagi muzykę Balbastra, Zipoliego, Daquina pisaną pod wpływem świąt narodzenia Chrystusa.

Weihnachtshistorie Schütza nagrane przez Jacobsa i czołowe gwiazdy wykonujące muzykę dawną to album legenda. Chyba nikomu z współczesnych Jacobowski nie udało się tak znakomicie oddać bogactwa muzycznego partytury niemieckiego kompozytora i całej atmosfery tej muzyki. Schütz przeniósł na grunt niemiecki osiągnięcia szkoły weneckiej i styl koncertujący, a tym samym przyczynił się do rozwoju luterańskiej muzyki kościelnej, adaptując dla jej celów nowe, barokowe techniki kompozytorskie i wykonawcze, rozwinięte we Włoszech w pierwszej połowie XVII w. Wśród gwiazd nagrania jest Maria Cristina Kier, Andreas Scholl, Werner Güra.

Nie sposób omówić w tak krótkim tekście wszystkich walorów tej ekskluzywnej bożonarodzeniowej serii, dla której rekomendacją jest mnóstwo nagród, które zdobyły poszczególne nagrania. Poszukując oryginalnych i ładnych prezentów na święta warto odnaleźć te płyty, bo są godne polecenia jako upominki świąteczne.

Arcadiusz Jędrasik

stawia tezę, że takie wykonanie *Oratorium na Boże Narodzenie* może być bliskie historycznej prawdy; a zatem Bach mógł korzystać z podobnych rozwiązań obsadowych.

Powierzenie wokalnych partii solowych głosom chłopięcym ma w historii interpretacji Bachowskich dzieł oratoryjno-kantatowych długą tradycję i zapewne sporą rzeszę zwolenników. Ci, którzy cenią sobie taką obsadę, z pewnością spędzą uroczę chwile wsłuchując się w anielskie głosy sopranów Hubertusa Baumanna i Franka Sahesch-Pura oraz w doprawdy głęboki kontralt (choć momentami nieprecyzyjny) Michaela Hoffmanna. Na mnie jednak, największe wrażenie wywarł tenor Heiner Hopfner. Śpiewak obdarzony jest niebywale ciepłym i pięknie brzmiącym głosem. Co ważne, Hopfner potrafi zachwycić swoją muzycznością, ale i zwrócić uwagę na retoryczny wymiar muzyki Bacha. Znakomicie, z wielką pokorą i głębokim uczuciem, zostały zaśpiewane partie Ewangelisty. Podobnie arie w jego wykonaniu należą do najciekawszych w omawianym nagraniu. Przygotowanie chórzystów budzi szacunek i uznanie dla Georga Ratzingera. Ich wykonanie jest stylowe i nacechowane zrozumieniem idiomu muzyki Jana Sebastiana. Nie przekonują mnie natomiast pewne rozwiązania interpretacyjne, jak choćby dobór temp, które są zwykle wolniejsze, niż można by oczekiwać. Uroczą kołysankę *Schlafe, mein Liebster* została wykonana, moim zdaniem, zbyt ciężko, prawie marszowo.

Nie stosuję taryfy ulgowej

wobec tego nagrania, ale i nie porównuję go z prawdziwie mistrzowskimi interpretacjami *Weihnachtsoratorium*. Nie postawiłbym tego albumu wśród moich ulubionych, natchnionych wykonania, ale i nie pozwoliłbym mu zarosnąć kurzem. Okres Bożego Narodzenia trwa dość długo i bez wątpienia będę wracał do nagrania Regensburg Domspatzem wielokrotnie.

Weihnachts Konzert, to druga płyta chóru wydana w tym roku przez Deutsche Grammophon. Jej tytuł właściwie wyjaśnia wszystkie. Nagranie zawiera najpiękniejszą i najbardziej popularną koledę niemiecką oraz inne słynne pieśni i koledy w rodzaju *Cichej nocy*, czy *Adeste fideles*.

Interpretatorska staranność i prawdziwie świąteczny charakter wykonania – to chyba najkrótsza charakterystyka „ręki” Georga Ratzingera. Chór Regensburg Domspatzem jest mu zupełnie posłuszny, stąd mamy na płycie interpretacje niemalże perfekcyjne. Otwartą kwestią jest natomiast pytanie, na ile ten repertuar znajduje uznanie wśród polskich odbiorców? Prawdą jest, że śpiewacy wykonują niemieckie koledy z głębokim zrozumieniem nie tylko stylu, nie tylko ich ducha, ale i specyficznej odrębności własnego miejsca na europejskiej scenie. Odnoszę jednak wrażenie, że polski „masowy” odbiorca, przyzwyczajony do subtelności i uroku rodzimych koled, może mieć pewne kłopoty z zaakceptowaniem swoistej surowości niemieckich pieśni bożonarodzeniowych.

Robert Majewski

jest tak zdolny, by komponować wielkie dzieła, że będzie zadziwiająco pięknie grać na gitarze, że tygrys będzie jadł mu z ręki, że umrze z miłości, a gdy będzie umierał, to zbudzi się ze snu. Potem stopniowo przestawał o tym marzyć – ba, nawet nie próbował o tym myśleć. Wszystko się zmieniło – był samochód, a nie było dokąd jechać, był talerz, ale brakowało apetytu, a miłość była zbyt blisko, by o niej śnić. Świat marzeń zniknął z jego życia na wiele lat. Aż do teraz. Odtąd, gdy zechce tam powrócić wystarczy, że wsunie do odtwarzacza płytę Freiburger Barockorchester z koncertami Locatello. Ta niezwykła muzyka i zachwycające wykonanie uwiiodły go. Cóż za hojność, pomysłowość, zamasyżość i dokładność – pomyślał. I coś jeszcze. Czarodziejstwo? Alchemia?

Teraz dziękuje swemu sercu, że zbudziło się znowu, i że on na nowo widzi siebie w lustrze. Co

prawda, ma jeszcze spory zapas myśli, którymi chciałby się podzielić, ale zastęga z piórem w rękę i cieszy się, że spotkał Locatello i Freiburger Barockorchester, i tę chwilę, która przywołała bujną przeszłość. Wiatr rozwiął chmury.

Robert Majewski



**GUSTAV MAHLER
1860-1911**

Das knaben Wunderhorn
Sarah Connolly, mezzosopran; Dietrich Henschel, baryton • Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901920 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 63'19" ★★☆☆

Okazuje się, że nagrać dobrą wersję *Des Knaben Wunderhorn* wcale nie jest łatwo. Przekonali się o tym wcześniej i Riccardo Chailly, i Claudio Abbado, i Bernard Haitink. Paradoksalnie, nie chodzi o to, że dokonali oni słabych rejestracji. Rzecz w tym, że specyficzna poetyka tego wspaniałego cyklu pieśni odbierana jest przez słuchaczy niezwykle emocjonalnie i indywidualnie, co w efekcie kończy się krańcowo odmiennymi opiniami. Zapewne pamiętają Państwo casus płyty Abbado, która z jednej strony zyskała uznanie, zdobywając nagrodę Grammy w kategorii „Best Classical Vocal Performance”, a z drugiej – powściągliwe opinie wielu słuchaczy i krytyków. Wszystko wskazuje na to, że nagranie Philippa Herreweghe podzieli ten los.

Już pierwsze takty *Revelge* przynoszą odpowiedź, co dla dyrygenta jest najistotniejsze w interpretacji tych pieśni. Herreweghe bez bojaźni rzuca się w Mahlerowską głębię. Orkiestra dba o każdy, nawet najdrobniejszy szczegół. Troška o przejrzystości dźwięku czyni doskonale słyszalnym każdy niuans, każdą frazę. Niestety, przesadne podkreślanie i akcentowanie znaczenia tekstu doprowadza niekiedy do zbyt wystrzosa brzmienia, jak to dzieje się w przypadku pieśni *Das irdische Leben* lub *Lob des hohen Verstandes*. W innych miejscach zabiegi te zupełnie odbierają pieśniom ich pierwotny urok, np. w *Das himmlische Leben*. Ponadto, w przypadku tej pieśni eksperymenty z tempami wydają się przesadzone i w tym kształcie zupełnie niepotrzebne. Herreweghe rehabilituje się w *Rheinlegendchen*; tak wspaniale zagranego rubato nie słyszałem – jak dotąd – w żadnej innej interpretacji.

Naturalnie, główną rolę odgrywają w nagraniu śpiewacy: Sarah Connolly – mezzosopran i Dietrich Henschel – baryton. Oboje intuicyjnie podążają za wizją dyrygenta. Henschel oferuje w *Revelge* ogromny ładunek dramatycznego realizmu. Śpiewak wykonuje tę żołnierską pieśń głosem nieco „zabrudzonym”, twardym i energicznym. Niestety, w wielu miejscach jego afekcja jest nazbyt przesadzona, co kończy się błędami artykulacyjnymi i intonacyjnymi. Connolly unika potknięć swojego partnera. Dzięki temu możemy bez przeszkód zachwycać się jej miękkim tonem, inteligentnym frazowaniem i nieskazitelną dykcją.

Na osobną wzmiankę zasługuje fakt, że nagrania dokonano na



**JOHANN WENZEL KALLIWODA
1801-1866**

V Symfonia h-moll op.106, VI Symfonia g-moll op. 132

Hofkapelle Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent
Orfeo C 677 061 A • w. 2006, n. 2002/4 • DDD, 68'03" ★★★★★

Nie można odmówić Johannowi Kalliwodzie szczęścia, przynajmniej po śmierci. Ledwo niemieckie wydawnictwo CPO wydało jego dwie symfonie – *V i VII* – a już kolejny niemiecki wydawca sięga po prawie ten sam repertuar – *Symfonie V i VI*. Ciekawe, że ten niemal całkowicie zapomniany kompozytor nagle zaczyna być grywany i wydawany w Niemczech, kraju, któremu nie brak własnych zapomnianych mistrzów. Niewątpliwie jednak taka już jest kolej rzeczy. Jeszcze dwadzieścia kilka lat temu nagranie *V Symfonii* Spohra było wydarzeniem. Teraz nie ma problemu by kupić jego wszystkie symfonie. Dlatego zarówno wykonawcy jak i wydawcy sięgają po nowy repertuar. I tak oto okazuje się, że Kalliwoda, zapomniany Czech, jest nie gorszy niż właśnie wspomniany Spohr. Wydaje się, że również jego era nadchodzi o czym świadczy dopiero co wydana przez francuską Caliope płyta z jego trzema kwartetami smyczkowymi.

Hofkapelle Stuttgart jest bardzo dobrym, niewielkim zespołem, świetnie nadającym się do tego typu repertuaru. Ich dyrygent, Frieder Bernius, znany jest z nagrań tak niecodziennych dzieł jak *Acis e Galatea* Naumanna czy *Lenore* Reichy. Dlatego też jego kolejna interpretacja zadowoli nawet najbardziej wybrednego słuchacza. A dzieła Kalliwody są naprawdę warte uwagi melomana. Zachęcam do kupienia tego albumu.

(sl)

**FRANZ LACHNER
1803-1890**

Requiem f-moll op. 146
Marina Ulewicz, Ruby Hughes, sopran; Roxana Constantinescu, alt; Colin Balzer, Gerhard Werlitzer, tenor; Günther Papendell, bas • Kammerorchester Augsburg • Hermann Meyer, dyrygent

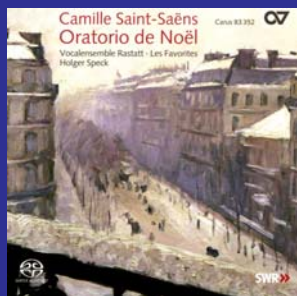
int-Saëns rozpina kompozycje między melodyjnymi recytatywami o ludowej proveniencji i uroczystymi instrumentalnymi harmoniami oraz nieskomplikowanymi partiami chóralnymi.

Obie recenzowane interpretacje wydają się mieć podobny ciężar jakościowy. Nastrój delikatności i kontemplacji wypełnia niemalże każdą część. Wybuchy radosnego krzyku i dramatyzm, to tylko krótkie interludia, które po chwili znikają przytłoczone bezlitosną atmosferą medytacji. Porównując jednak oba nagrania w tym kontekście, nieco lepiej wypada wersja zawarta na płycie Cantaty. Dzieje się tak, przede wszystkim, za sprawą solistów potrafiących wlać w dzieło Saint-Saënsa większy ładunek ekspresji niż ich koledzy z Carusa – ci, jako zespół prezentują dość nierówny poziom. Warto dodać, że wśród preferowanej obsady znalazła się polska śpiewaczka Alexandra Lustig.

Wersja wydana przez firmę Carus brzmi mniej dynamicznie nawet pod względem realizacji

dźwięku, ale jest w niej coś, co każe mi często do niej powracać. Nagranie poprowadzone przez Holgera Specka zachwyca jakością partii chóralnych i wzajemnym, cudownym wręcz „stopieniem” chóru i orkiestry. Niewiarygodny kunszt Vocalensemble Rastatt możemy też podziwiać w kompozycjach wypełniających pozostałą część płyty. Na szczególną uwagę zasługuje *Ave verum corpus*, zaaranżowane na czterogłosowy chór żeński. W tym wykonaniu „dziełko” Saint-Saënsa nabiera kształtów malego, prześlicznego klejnotu.

Robert Majewski



Urb), idealnie współgrający z chórem. Obok utworów, które mieliśmy okazję już wcześniej usłyszeć, pojawiają się nigdy dotąd nie nagrane *Zwei slawische Psalmen*. Wzruszające, pełne emocji wykonanie sprawia, że można się „rozpłynąć”. Ale nie jest to jedyny taki utwór. Muzyka Arvo Pärta ma to do siebie, że wprowadza do samego wnętrza wiary człowieka wspomniany styl – uproszczona, lecz nasycona wyjątkową ekspresją harmonia, ścisły związek muzyki z tekstem powoduje, że słuchacz oprócz tego, iż doświadcza niesamowitego przeżycia muzycznego, czuje się jakby uczestniczył w pewnego rodzaju nabożeństwie. Od razu przy pierwszym, tytułowym utworze *Da pacem Domine* toniemy w jakiejś nieodkrytej głębi. Poruszająca swą prostotą kompozycja i cudowne, klarowne współbrzmienie głosów, wyśmienita stopliwość barwy, nie da się tego opisać... Trzeba „odpłynąć” samemu. W utworach z towarzyszeniem organów chórowi towarzyszy znany brytyjski organista – Christopher Bowers-Broadbent, doskonale współpracujący z zespołem. Nie można pozbawić się tak cudownego przeżycia, polecam wszystkim wielbicielom muzyki chóralnej. A myślę, że i pozostali słuchający tej płyty mogą się w niej zakochać.

Anna Pieczyńska

Różne



BACH AND THE ROMANTICIST
J. S. Bach & J. Brahms
 Lorenzo Ghielmi, organy
 Winter & Winter 910 114-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 69'27"
 ★★★★★

Lorenzo Ghielmi znany jest polskim miłośnikom muzyki organowej. Tym, którzy po raz pierwszy spotykają się z tym nazwiskiem śpiesz donieść, że artysta jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Mediolanie i organistą w mediolańskiej Bazylice San Simpliciano. Jego dotychczasowa kariera zaowocowała licznymi nagrodami, które otrzymał m.in. na międzynarodowych konkursach organowych w Spoleto, Innsbrucku i Groningen. W drugiej połowie lat 80. ubiegłego wieku współpracował ze znakomitym zespołem Il Giardino Armonico.

Jego ubiegłoroczne nagranie przynosi dzieła organowe Jana Sebastiana Bacha i Jana Brahmsa. Jak się wydaje, Ghielmi podjął

próbę pokazania tego, co w muzyce organowej Brahmsa zawdzięcza Bachowi. Inspiracje wyrażone podobieństwami i różnicami zostały dowiedzione specjalnie dobranym repertuarem. W przypadku dzieł Bacha, organista rozpoczyna prezentację od wykonania *Preludium i fugi a-moll BWV 543*, zestawiając te kompozycje z *Preludium i fugą a-moll WoO 9* Brahmsa. Pozostałą część albumu stanowi jedenaście przygrywek chorałowych Bacha pochodzących ze zbioru *Orgelbüchlein*, porównanych z jedenastoma podobnymi kompozycjami Brahmsa – *Elf Choralvorspiele* op. 122.

Ghielmi dokonał nagrań Bachowskich na swych macierzystych organach Ahrenda znajdujących się we wspomnianej Bazylice San Simpliciano. Instrument posiada odpowiednie dyspozycje do grania muzyki barokowej. Kompozycje Brahmsa zarejestrowano na znakomicie brzmiących w tym repertuarze organach Walckera, zbudowanych w mieście Winterthur.

Pierwsze co zachwyciło mnie podczas odsłuchiwania tej płyty to przejrzystość brzmienia. Ghielmi potrafi znakomicie operować głosami, nie stroniąc od ciekawych eksperymentów. Paleta barw zastosowana w nagraniu – w przypadku obu instrumentów – jest nadzwyczaj bogata. Dzięki temu organista uzyskuje wspaniałą selektywność polifonii – również w przypadku kompozycji Brahmsa, co jeszcze wyraźniej potwierdza inspiracje twórcy *Niemieckiego Requiem* muzyką Jana Sebastiana. Przykładem twórczego myślenia w kreowaniu interpretacji dzieł Bacha może być przygrywka chorałowa *Schmücke dich, o liebe Seele*. Większość organistów wykonuje ten utwór kładąc nacisk na ciemną i dość ciężką harmonię. Natomiast u Ghielmiego słychać wyraźnie pojedyncze głosy przenikające fakturę kompozycji. Przypomina to promienie słońca przedzierające się przez zachmurzone niebo. Raczej spokojne tempo zastosowane w *Preludium i fudze a-moll*, BWV 543 w pierwszym momencie zaskakuje. Ghielmi czyni to jednak nie bez powodu. Dzięki temu, pod palcami organisty retoryka muzyki Bacha triumfuje nad wirtuozerią.

Zapewniam, że to wspaniałe nagranie warto jest Państwa uwagi. Zresztą, ofertą fonograficzną firmy Winter & Winter należy zainteresować się nie tylko dla tego tytułu.

Robert Majewski

Ligetiego wydało właśnie 4. płytowe pudełko z jego najważniejszymi kompozycjami. Wydawnictwo zaprezentowało tu wszystkie nagrania muzyki tego twórcy jakie są w katalogu DG. Niewątpliwie wielkimi atutami tej edycji są bardzo niska cena pudełka oraz zbiór najpopularniejszych dzieł Ligetiego. Jednak najważniejszym argumentem przemawiającym za tą edycją jest wzorcowe wykonanie każdego z dzieł. Warto mieć je w swojej kolekcji.

(aj)



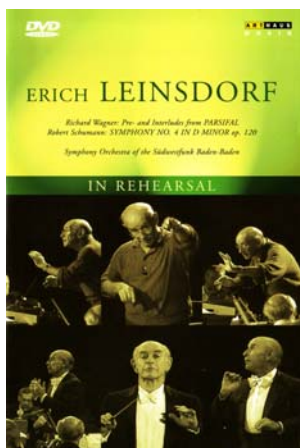
LOUIS FERDINAND VON PREUBEN
 1772-1806
Trio fortepianowe op. 3 Es-dur; Kwartet fortepianowy op. 6 f-moll
 Trio Parnasus • Thomas Selditz, altówka
 MDG 303 1361-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 69'35"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Rok temu recenzowałem pierwszy wolumin zawierający tria fortepianowe księcia Louisa Ferdinanda. Teraz mam przyjemność zarekomendować drugi i ostatni. Cykl nazwany został nieprecyzyjnie, gdyż na obecnej płycie nagrano *Trio fortepianowe* op. 3 oraz *Kwartet fortepianowy* op. 6. Czy to nadmiar miejsca, czy też wydawca postanowił rozszerzyć przedsięwzięcie o wszystkie dzieła kompozytora?

Wspomniany już kwartet jest najbardziej znanym utworem księcia. Tematami z niego zaczerpniętymi posłużył się Liszt w swojej *Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand*. Również Schumann napisał wariacje fortepianowe na 4 ręce na podstawie motywu z tego utworu. *Trio* op. 3 jest dziełem nowatorskim, zapowiadającym nadejście nowej, Schubertowskiej epoki. Urokliwe, perfekcyjne wykonanie tych utworów przez Trio Parnasus oraz altowiolistę Thomasa Selditza dowodzi, że warto odkrywać zapomnianych mistrzów.

(sl)



nie za dokonania operowe (jego nagrania *Turandot* czy *Madama Butterfly* święciły sukcesy i były bardzo popularne w latach 50.), zyskał nie mniejszą reputację jako dyrygent orkiestrowy. Urodził się w Wiedniu i już w wieku 5 lat został uczniem lokalnej szkoły muzycznej. Później studiował muzykę na Uniwersytecie w Wiedniu i w Konserwatorium Wiedeńskim, zadebiutował jako dyrygent już po ich ukończeniu w Musikvereinsaal. Po studiach został asystentem dyrygenta wiedeńskiego *Worker's Chorus* w 1933 r., a rok później z sukcesem stanął przed Arturo Toscaninim i Bruno Walterem podczas Salzburg Festival, zyskując ich uznanie i otrzymując posadę asystenta tego pierwszego. Jego amerykański debiut miał miejsce w Metropolitan Opera, gdzie wystąpił 21 stycznia 1938 r. prowadząc *Walkirię* Richarda Wagnera. Po sukcesie jaki odniósł pozostał w tym prestiżowym teatrze. Już od początku pracy w MET wyrobił sobie opinię wymagającego tyra, który przedłuża do nieskończoności próby i oczekuje absolutnie precyzyjnego czytania partytur. I choć jego starania doceniła publiczność, wielu z wykonawców, z którymi pracował, miała mu za złe jego postawę.

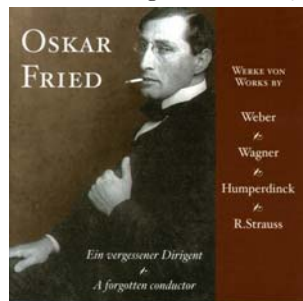
Późniejsza kariera Leinsdorfa to, między innymi: dyrektor muzyczny Cleveland Orchestra (1944) i Rochester Philharmonic Orchestra (1947-55), dyrektor muzyczny New York City Opera (1956), dyrygent i konsultant muzyczny MET (1956-62), dyrektor muzyczny Boston Symphony Orchestra (1962-69). Ten ostatni okres był najbardziej burzliwy: charakter, wymagania Leinsdorfa, polityka w stosunku do muzyków przysporzyła mu wielu wrogów. Dyrygent znany jest także z otwartej krytyki swoich muzyków i ich edukacyjnych braków oraz wykrywania błędów kolegom-dyrygentom czy wydawcom muzycznych partytur. Po rezygnacji z posady w Bostonie przez ponad dwie dekady Leinsdorf dyrygował wieloma amerykańskimi

i europejskimi orkiestrami. W 1978 r. otrzymał swoje pierwsze stałe stanowisko w Europie – posadę głównego dyrygenta Berlin Radio Symphony Orchestra, którą sprawował do 1980 r.

Nie sposób było nie przypomnieć niezwyklej kariery Ericha Leinsdorfa omawiając historyczne DVD z nagraniem prób prowadzonych przez niego z Symphony Orchestra of the Südwestfunk Baden-Baden. Jego drobiazgowość i dokładność jest niezwykła. I choć czasami ma się wrażenie, że jest już wszystkim znakomicie, to dopiero podczas wykonania całości na koncercie okazuje się, że droga do doskonałości jest trudna.

Każde DVD z serii *In Rehearsal* jest znakomitą okazją do przyjrzenia się z bliska wielkim osobowościom świata muzyki i podejrzenia ich podczas pracy. Trudno oceniać... Na pewno warto mieć, podziwiać i uczyć się od najlepszych.

Angelika Przeździek



OSKAR FRIED

A forgotten conductor
Dzieła: Webera, Wagnera, Humperdincka, R. Straussa
 Music & Arts CD-1167 • w. 2005, n. 1924-1928 • AAD, 78'03" ★★★★★

Choć nagrań muzyki symfonicznej zaczęto dokonywać jeszcze przed I wojną światową, były one wysoce niedoskonałe, ograniczenia akustyczne aparatury pozwalały nagrywać zespoły złożone jedynie z ok. 30 muzyków, nisko brzmiące instrumenty wymagały specjalnych modyfikacji, ale proporcje brzmienia były z reguły zachwiane. Pierwszych nagrań całego, stuosobowego zespołu symfonicznego dokonała w październiku 1917 r. amerykańska firma Victor – nad głównymi sekcjami Filharmoników Bostońskich prowadzonych przez Carla Mucka rozwieszono wielkie akustyczne dzwony, choć i tak muzycy wykonujący ważniejsze solówki musieli podchodzić do zbierających dźwięk tub. Te niezwykle fonograficzne „wykopalska” opublikowano w 1995 r. na płycie BSO Classic (171002). Wkrótce jak z rękawa posypały się nagrania standardowego repertuaru orkiestrowego dokony-

wane przez czołowe orkiestry i kapelmistrzów tak Starego, jak i Nowego Kontynentu. Jednak dopiero wprowadzenie w 1925 r. mikrofonów elektrycznych pozwoliło dokonywać bardziej doskonałych rejestracji. Na omawianej płycie pomieszczono nagrania z przełomu owych er, zarówno akustyczne, jak i elektryczne, co ma tę zaletę, iż pozwala słuchaczowi dokonać porównania jakości ich brzmienia. Oczywiście trzeba do nich podejść z odpowiednim nastawieniem – nie jest to pozycja dla tych melomanów, dla których głównym walorem jest high fidelity i zmysłowa przyjemność delektowania się pięknem dźwięku. To raczej gratka dla dociekliwych, zainteresowanych historią kapelmistrzostwa. Po pierwsze uświadamiamy sobie, że na początku lat 1920., gdy powstawały te rejestracje, w grających tu orkiestrach pulpity zajmowało wielu muzyków starszych czy w wieku średnim, którzy karierę zaczęli w końcu XIX w., pracując wtedy w zespołach, których starsi członkowie mogli jeszcze pamiętać batutę Mendelssohna czy Spohra, sami zaś mogli grać pod Bülowem, Richterem, Mahlerem albo Nikischem. Dzięki owej ciągłości są to bezcenne dokumenty, mówiące nam więcej niż jakiegokolwiek opisy o dziewiętnastowiecznej praktyce wykonawczej. Po drugie jest to dokument sztuki kapelmistrzowskiej Oscara Frieda, urodzonego w 1871 r., jednego z czterech uczniów Mahlera, dyrygenta dziś raczej zapomnianego – może dlatego, iż po nastaniu hitleryzmu nie uciekł (jak kilku dziś sławnych kolegów) do USA, ale ze względu na poglądy polityczne wyemigrował do ZSRR, gdzie zmarł w 1941 r. Z jego całym licznym nagraniem dokonanych dla Deutsche Grammophon (w książeczce zamieszczono dobrze opracowaną pełną dyskografię) wybrano kilka. Przede wszystkim na pierwszy plan wysuwa się tu premierowe w historii fonografii nagranie *Symfonii alpejskiej* z ok. 1925 r. – jeszcze akustyczne, z oczywistych powodów dokonane przy użyciu okrojonego składu ogromnej orkiestry przewidzianej w partyturze. Sam Strauss dokonał rejestracji swego dzieła dopiero dziesięć lat później. Uderzają bardzo szybkie tempa (czyżby spowodowane koniecznością pomieszczenia całości na 9 płytach): 41 minut, to ok. 5 i 8 minut szybciej od dwóch nagrań Straussa, a co dopiero w porównaniu z rewelacyjnym, najnowszym nagraniem Antoniego Wita (Naxos 8.557811) i jego 54'14"! Dźwięk jest oczywiście



ryton • *Coro Sinfonico e Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi* • *Oleg Caetani*, dyrygent
 Arts 47850-8 • w. 2006, n. 2003/4/5/6 • SACD, 677'32", 10CD

Muzyka21
 płyta miesiąca

Mamy przyjemność przedstawić kolejny znakomity komplet wszystkich symfonii Szostakowicza. Jest ich przynajmniej kilkanaście, z tym najważniejszym nagraniem dla Teldecu przez Rostropowicza. Teraz rekomendujemy nagranie włoskiej orkiestry i rosyjskiego dyrygenta – obecnego szefa orkiestry w Melbourne (tam realizuje komplet symfonii Tansmana). Otrzymaliśmy wszystkie piętnaście symfonii w wybitnej interpretacji z doskonałym dźwiękiem (ładnie uchwycony przestrzenny dźwięk o mocno nasyconej barwie). To jeden z najlepszych kompletów symfonii radzieckiego klasyka XX w. Niestety trudno je zdobyć w Polsce, do redakcji przyszły z Włoch.

Oleg Caetani podjął się ambitnego projektu i wykonał go znakomicie. Podobnie zapowiada się projekt tansmanowski. Szostakowicz według Caetaniego jest przepełniony emocjami, które znamy z innych interpretacji, choć tu mają one indywidualny rys. Mamy tu zatem ironię zaprawioną goryczą, brutalną namiętność, niesamowitą siłę ekspresji, ale bez nadmiernej egzaltacji. W utworach z solistami-śpiewakami Caetani zaangażował bardzo dobrych solistów rosyjskich, dla których muzyka Szostakowicza nie jest „terra incognita”, nie mają problemów z jej prezentacją, wręcz ujmują siłą przekazywanych emocji w muzyce. Polecam każdemu ten komplet szostakowiczowskiej symfoniki. (aj)

ERMANNO WOLF-FERRARI 1876-1948

Koncert na obój, smyczki i 2 rogi op. 15; Concertina na rożek angielski, smyczki i dwa rogi op. 34; Suita-Concertino na fagot, smyczki i dwa rogi op. 16
Piet van Bockstal, obój, rożek angielski; *Luc Loubry*, fagot • *West-sächsisches Symphonie Orchester* • *Hans Rotman*, dyrygent



ANNA NETREBKO
Rosyjski album
arie i pieśni z oper Czajkowskiego, Rachmaninowa, Rimskiego-Korsakowa, Glinki, Prokofiewa

Anna Netrebko, sopran; Zlata Bulicheva, mezzosopran; Dmitry Voropaev, tenor; Vladimir Moroz, baryton; Ilya Bannik, bas • Chorus & Orchestra of the Mariinsky Theatre • Waleryj Giergiev, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 638-4 • w. 2006, n. 2005/6 • DDD • 63'19"

Muzyka21
plyta miesiaca

Każdy, kto chce przeżyć sporo radości powinien sięgnąć po ten album. Pojawił się z arcypięknym sopranem jednej najznakomitszych rosyjskich śpiewaczek młodego pokolenia. Krążek ukazuje szeroki wachlarz umiejętności wokalnych, które Anna Netrebko zapisała na wieczną pamiętkę wielbicielom swego talentu. W każdym z prezentowanych utworów czaruje niebiańskimi dźwiękami od najdelikatniejszego pianissimo poczynając i na ele-

gancko wyważonym fortissimo kończąc. Paleta repertuarowa zapewne zadowoli tych, którzy są większymi zwolennikami arii operowych, jak i tych, którzy preferują lirykę wokalną zawartą w literaturze pieśniarskiej. Każda z tych form w wykonaniu Netrebko zasługuje na miano znakomitej, jedynej i niepowtarzalnej w swym uroku.

W ślicznym arioso z opery *Jolanta* Czajkowskiego (*Ot cze-wo eto...*) wznosi się na wyżyny delikatności. Nieco inaczej, doskonale operując dynamiką i barwą, brzmieniem głosu zbudowała klimat sceny (*Puskaj pagibny ja...*) z opery *Eugeniusz Oniegin*, lecz i tu, bez trudu można było zauważyć, że śpiewa takim samym szlachetnym sercem. W pieśni tegoż kompozytora *Jesli ty chcesz...* zaferowała wielką kreacją artystyczną. W fantastyczny sposób przedstawiła charakterystyczny język muzyczny poszczególnych kompozytorów w gatunkowo odmiennych formach twórczości. Dla przykładu u Rachmaninowa w podobnej subtelności utrzymuje pieśni *Zdes charaszo i Ne poj, krasawica* jak i arie *O, nie żdaj, moj Paolo, ne nada...* z opery *Francesca da Rimini*. Istotnym elementem dla własnych odczuć Netrebko i słuchacza jest dopasowanie barwy i rejestru głosu do specyfiki należącej każdej z pieśni lub arii. Zróżnicowana stylistyka osiągnięta przez artystkę finezyjnym szerokim frazowaniem i barwą głosu świadczą o fenomenalnym rozu-

mieniu muzyki słowiańskiej wraz z jej typowo rosyjskim odcieniem. Wyraźnie widoczne tego efekty, bez trudu można zaobserwować w ariach z oper Rimskiego-Korsakowa: *Ty, carewicz...*, *Ach, biednaja Snieguliczka...* – *S podružkami po jagodu...*, *Wielki Car!*, *Sprasi mienia...*

Ostatnim z wielkich prezentowanych na płycie kompozytorów, Sergiusz Prokofiew, pojawił się tylko w arii *Cudo, kak charasza ona* i scenie z opery *Wojna i pokój*. Inaczej jak po mistrzowsku zaśpiewane nie można tego określić, bowiem szlachetne wyrównanie głosu z pozostałymi solistami: mezzosopranem Złatą Bulichewą, tenorem Dmitriem Voropaevem, barytonem Vladimirem Morozem i basem Iłją Bannikiem sprawia autentyczną przyjemność.

Towarzysząca artystce orkiestra Teatru Mariańskiego pod batutą Walerego Giergiewa swym wysublimowanym blaskiem wyraźnie oskrzydlała śpiewaczkę, głównie poprzez charakterystyczną, prawdziwie słowiańską, rozlewną frazę. Nie tylko ze względu na tematyczną i programową zawartość płyty, ale i godne najwyższych pochwał wykonanie płytę polecam wszystkim. Dodatkowym walorem krążka jest to, że natychmiast po pierwszym przesłuchaniu przychodzi ochota na ponowne.

Wilfried Górný

Quasthoffa przyjmując z wielką radością, bowiem ma ogromną wartość artystyczną. Nie inaczej jest teraz, gdy słuchamy arii sakralnych z najpopularniejszych dzieł tego gatunku. Każda z arii to małe arcydzieło przeziębione pokorą i prostotą, które są tu najlepszymi drogowskazami przy natchnionej interpretacji. Z wielkim wzruszeniem słucha się tego albumu. Polecam.

(aj)



ANNE-SOPHIE MUTTER
THE MOZART PROJECT V. 3
Wolfgang Amadeusz Mozart –
Sonaty na skrzypce i fortepian
Anne-Sophie Mutter, skrzypce • Lambert Orkis, fortepian

Deutsche Grammophon 477 631-8 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 275'31", 4 CD

Muzyka21
plyta miesiaca

Niemiecka skrzypaczka Anne-Sophie Mutter to artystka doskonała, funkcjonuje niczym muzyczne przedsiębiorstwo. Ostatni rok spędziła na realizowaniu projektu mozartowskiego, by w ten sposób uczcić jego rocznicę urodzin. Przy tej okazji wydała koncerty skrzypcowe, tria, a teraz rekomendujemy sonaty na fortepian ze skrzypcami. Mamy już za sobą edycję na płytach kompaktowych, a lada chwila ukaże się ich odpowiednik filmowy na DVD. Jakże są jej mozartowskie płyty? Bardzo dobre i warto je posiadać w kolekcji. W jednym z wywiadów Mutter mówiła: „Nieustannie szukam nowych sposobów, by zbliżyć się do Mozarta. To kompozytor, z którym dorosłam, który czekał na mnie, w każdym przełomowym momencie mojej kariery”. Sonaty w jej interpretacji i jej stałego partnera przy fortepianie są bardzo elegancko zagrane, z poszanowaniem wszystkich detali, które w żaden sposób nie przyćmiły ich piękna, każda z sonat zawiera dużą dawkę emocji i mistrzowskiego grania. Dźwięk skrzypiec jest bardzo nasycony, natomiast fortepian – bez użycia pedału – ma dźwięk „suchy” i co za tym idzie bardzo przejrzysty. Polecam ten album miłośnikom Mozarta i wielbicielom Mutter.

(aj)

senen, zarejestrowane podczas koncertu. DVD niezwykle i naprawdę warte polecenia, najlepiej w całości, czyli we wszystkich siedmiu częściach.

Angelika Przeździeń



Johannes Brahms – Ballady op. 10 • Fryderyk Chopin – Ballady op: 23, 38, 47, 52

Cédric Tiberghien, fortepian
 Harmonia Mundi HMC 901943 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 59'56"
 ★★★★★

Francuzi bardzo lubią promować swoich artystów. Jedną z takich postaci jest Cedric Tiberghien, pianista młodszego pokolenia, od kilku lat często

pojawiający się we francuskich – i nie tylko – mediach, będący gościem wielu uznanych festiwalu, m.in. Radio France Festiwalu w Montpellier czy Piano aux Jacobins w Tuluzie. Cedric Tiberghien jest też laureatem wielu konkursów, lecz najważniejszym w jego karierze było wygranie słynnego Konkursu Marguerite Long – Jacques Thibaud w Paryżu w 1998 r., gdzie otrzymał też pięć dodatkowych nagród, w tym nagrodę publiczności. Jeśli dodać do tego, że pianista ten skończył Konserwatorium Paryskie, i uczęszczał na kursy mistrzowskie m.in. do Leona Fleishera oraz Alexisa Weissenberga, to rysuje się nam bardzo ciekawa osobowość, która od 2005 r. jest w prestiżowym programie Artystów Nowej Generacji BBC.

Cedric Tiberghien dopiero na swojej piątej płycie zdecydował się nagrać dzieła Chopina i Brahmsa. Sięgnął przy tym po bardzo wymagające utwory, bowiem komplet *Ballad* polskiego kompozytora i *Ballady* op.10

Niemca, do łatwych nie należą. Francuski pianista natomiast całkiem dobrze radzi sobie z wybranym repertuarem, lecz słychać iż znacznie lepiej czuje się w muzyce Brahmsa niż Chopina. W *Balladach* Niemca rozplywa się w ich gęstej fakturze i ciemnych klimatach, a przy tym wszystkim są one bardzo liryczne i mają drobny rys indywidualizmu. Dzieła Chopina natomiast są bardzo dobrze grane, lecz ciężko w nich doszukać się dużej śpiewności czy osobistej podejścia. Są to wykonania na wysokim poziomie, lecz nie ma w nich nic nadzwyczajnego. Gra francuskiego pianisty jest dość żywa, a co najważniejsze, z jego interpretacji emanuje niezwykła świeżość odczytania partytury. Szkoda przy tym, że Tiberghien zagubił koncentrację na szczegółach i smaczkach, bowiem całość kształtowana jest nie na bogactwie dalszych planów, lecz na głównych frazach.

Album ten całościowo wywiera dobre wrażenie. Ładne kartonowe opakowanie, dość



**JOHN DOWLAND
1563-1626
STING – SONGS FROM THE
LABYRINTH**

Music by John Dowland
Sting, wokół & archlute; Edin Karamazov, lutnia & archlute
Deutsche Grammophon 170 313-9 •
w. 2006 • DDD • 48'41"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Od kiedy dowiedziałam się o najnowszym projekcie płytowym Stinga – nagraniu pieśni Johna Dowlanda – zastanawiałam się jak wywiąże się z tego ogromnego wyzwania. Bałam się także swojej reakcji – z jednej strony bowiem Stinga wielbię i podziwiam jak żadnego innego artystę, z drugiej zaś jestem przeciwniczką mieszania muzyki rozrywkowej z poważną i uważam, że jeszcze żadnemu artyście nie udało się wyjść z takiego „starcia” zwycięsko lub chociażby z klasą. Odetchnęłam z ulgą, kiedy okazało się, że będą mogła zarówno zachować swoją fascynację Stingiem, jak i pogląd o zachowaniu czystości gatunków muzycznych.

Wielu przeciwników tego artysty mogłoby pomyśleć, że już mu dokumentnie woda sodowa uderzyła do głowy – „znudziło się nagrywać płyty rockowe, więc bierze się za coś o czym nie ma pojęcia”! Prawda jest jednak inna – fascynacja artysty XVI-wiecznym kompozytorem trwała od wielu lat, a punkt kulminacyjny nastąpił po spotkaniu z Edinem Karamazovem – jednym z najlepszych lutnistów na świecie, który towarzyszył mu w realizacji tego niecodziennego projektu. Przeproszę, stwierdzenie „towarzyszył” obraziloby talent wielkiego lutnisty – jego kreacja to coś więcej niż zwykły akompaniament – to była porządna dawka sztuki lutniowej w najwspanialszym wydaniu.

Sting przed tym jak postanowił zarejestrować swoją nową fascynację, doskonale się do tego przygotował – pobierał lekcje u profesora Richarda Levitta ze Schola Cantorum w Bazylei, który podzielił się z nim swoją wiedzą na temat wykonywania muzyki dawnej, ćwiczył głos, sposób oddychania. Zdał sobie sprawę, że jego dotychczasowe umiejętności nie wystarczą – potrzeba mu solidnej profesjonalnej wiedzy. Podejrzuje, że gdyby Sting zarozumiał stwierdził, że on to zrobi po swojemu, bez pomocy i odpowiedniej wiedzy, wyszedłby kicz, jakich mamy w muzyce dziesiątki.

Tymczasem... Słuchając po raz pierwszy *Pieśni z labiryntu* odłożyłam na bok mój zachwyt nad Stingiem i spróbowałam na

tę muzykę spojrzeć z całkowitym obiektywizmem. Muzyka zaczarowała mnie sama. Słuchałam jak urzeczona. Po 45. minutach już wiedziałam, że mój idol mnie nie zawiódł, że z szacunkiem i pasją wywiązał się z zadania, jakie sobie postawił. Krążek zawiera 23 utwory. Oprócz pieśni znajdują się także fragmenty instrumentalne w wykonaniu Karamazova i fragmenty listów czytane przez Stinga (sam artysta nazwał tę płytę muzyczną biografią Johna Dowlanda). Jego głos, choć nadal aksamienny i charakterystycznie zachrypnięty (ach, to toskańskie wino!), brzmi inaczej, dostojniej, bardziej profesjonalnie. Bardziej niż sama barwa głosu zachwyca jednak głęboka, niezwykle silna emocjonalnie interpretacja utworów. Sting zdaje się rozumieć każde słowo, każde zdanie, każdą frazę. Każda pieśń to zwarta całość – przepięknie i z wielką pasją opowiedziana historia. Zachwyca i wzrusza. Co więcej – takie pieśni jak chociażby *In darkness let me dwell* czy moja ulubiona *Come again* można sobie doskonale wyobrazić w wersjach bardziej nowoczesnych – w opracowaniach rockowych, czy chociażby jazzowych. A słuchać ich można bez końca...

Sting doskonale wbił się w konwencję – zbiór pieśni Johna Dowlanda był jednym z pierwszych przeznaczonych dla szerszej rzeszy wykonawców w tamtych czasach nieprofesjonalnych, co zresztą przyczyniło się do jego ogromnej popularności. Same pieśni nie były trudne –

prosta linia melodyczna, ograniczony ambitus, nawet rozmieszczenie poszczególnych partii pod różnym kątem na jednym arkuszu papieru (aby siedzący przy stole śpiewacy mogli śpiewać z jednego egzemplarza nut) były pomyślane z myślą o wspólnym radosnym muzykowaniu.

Brytyjskiemu artyście udało się doskonale wypośrodkować pomiędzy dwoma, zdawałoby się różnymi światami. Co jednak najważniejsze, nie stracił przy tym nic ze swojego „stingowego stylu”, tak dobrze rozpoznawanego na całym świecie. Nagranie muzyki renesansowej to nie był jego kaprys lub tym bardziej zabieg marketingowy (Sting ma na koncie tyle wspaniałych albumów z hitami, które przeszły już do historii, że doprawdy może sobie pozwolić na małą odskocznicę bez zamartwiania się o swój dotychczasowy image), to wyraz uwielbienia i fascynacji muzyką epoki elżbietańskiej, którym postanowił się podzielić z całym światem.

Songs from Labyrinth to pierwsza od wielu, wielu lat pozycja dla każdego. Melomani będą mogli spojrzeć na tę muzykę nieco innym okiem, a ci, którzy na codzień nie obcuja z muzyką dawną może odkryją nowe nieznanne horyzonty? Sting stał się pomostem między dwoma światami. Bravo, bravo... Z taką klasą nie udało się to jeszcze nikomu. Jak dla mnie to płyta nie tylko miesiąca, to płyta roku.

Magdalena Todynek

bogaty opis utworów, no i aż cała strona informacji o pianistcie, co jest nadzwyczaj rzadkim zjawiskiem. Interpretacje, jakkolwiek bardzo dobre, niestety nie porywają, szczególnie w przypadku Chopina, Brahmsowi natomiast warto się bliżej przysłuchać.

Młody francuski pianista tym razem nie zachwyca, wydając dobrą płytę, aczkolwiek na poziomie, na jakim jest wiele zalegających półki sklepowe.

Jacek Krzakała

**RHYTM IS IT!
You can change your life
in a dance class**

Muzyka filmowa
Berliner Philharmoniker • Simon Rattle, dyrygent
Berliner Philharmoniker BPH0401 •
w. 2004, n. 2004 • DDD, 61'00"
★★★★★

Płyty z muzyką filmową sta-

nowią szczególnie przypadek nagrań. Zawsze w końcu odnoszą się do innego dzieła, stanowiąc same w pewnym sensie tylko części większych całości. Podobnie dzieje się w przypadku dokumentalnego filmu *Rhythm is it!*, który nie tyle uzupełniany jest muzyką, co jego strona wizualna stanowi dodatek do niej. Dlatego też poprzestanie na sścieżce dźwiękowej jest niemożliwe. Przedstawiona na tym krążku muzyka stanowi przedmiot genialnego filmu, jednego z bardzo niewielu, które za temat obierają sobie muzykę poważną.

Na tej płycie spotykają się ze sobą trzy różne odmiany muzyki. Jest i wspaniałe, ponadczasowe dzieło Igora Strawieńskiego pt. *Święto wiosny* w mistrzowskim wykonaniu Filharmoników Berlińskich, jak i melodyjne, instrumentalne fragmenty muzycznie ilustrujące wyjątki z akcji filmu, jest też

otwierająca film quasi hip-hopowa piosenka niemiecka.

Na pewno płyty tej da się słuchać bez obejrzenia filmu. Wykonanie utworu Strawieńskiego, uznanego za jedno z przełomowych dzieł w historii muzyki, przez jeden z najlepszych zespołów symfonicznych świata wywołuje ciarki na plecach i rzuca na kolana. W tej samej obsadzie zaprezentowane są też inne utwory ścieżki dźwiękowej, z wyjątkiem ostatniej piosenki, której autorami i wykonawcami są muzycy z grupy Wickeds.



O muzyce chyba tyle. Jak natomiast brzmią te utwory w filmie, gdzie Royston Maldoom, tancerz pracujący przez długie lata z dziećmi ulicy w Afryce, wciąga do projektu choreograficznego trudną młodzież niemieckich miast i miasteczek i czy faktycznie, zgodnie z tytułem, życie tych ludzi może zmienić się podczas lekcji tańca, sprawdźcie Państwo sami. Po tym filmie płyta ze ścieżką dźwiękową – obligatoryjna na półce!

Agnieszka Okupska

Brilliant Classics 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 najslynniejsze 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

Niezwykła kolekcja The Great Composers

Bardzo popularna i znana na całym świecie firma Brilliant Classics wydała nie tak dawno interesującą serię nagrań *Najwięksi kompozytorzy/The Great Composers*.

Jest to zbiór wydawnictw przedstawiających 12 najwybitniejszych kompozytorów wszech czasów, czyli Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Antoniana Dworzaka, Jerzego Fryderyka Haendela, Feliksa Mendelssohna Bartholdiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Giacomo Pucciniego, Maurycego Ravela, Franciszka Schuberta, Piotra

Czajkowskiego i Antonia Vivaldiego.

Wydawca zadbał, by oprócz wartościowych nagrań, każde wydawnictwo było efektywnie i estetycznie wydane. I tak każda część serii znajduje się w niezwykle ładnym opakowaniu i zawiera dwie płyty CD, na których znalazły się najlepsze wykonania symfoniczne, kameralne, czy operowe dzieł danego kompozytora oraz

jedną płytę DVD, która zawiera film dokumentalny o życiu i twórczości danego twórcy.

Jest to cenne wydawnictwo, bowiem osobom lubiącą muzykę poważną, ale nie mającym zbyt dużej kolekcji ta seria obdaruje to, co najważniejsze z twórczości 12 wielkich wybranych do tej edycji. Początkujący meloman śmiało może się zaopatrzyć w tę serię dostarczającą nie

tylko rejestracje muzyczne ale i filmy przybliżające kompozytorów. Przyzwoite i wartościowe albumy pozwalają cieszyć się nagraniami za przystępną cenę. Jedynym mankamentem jest brak polskich napisów przy oglądaniu filmów. W sumie jest to jednak wartościowe wydawnictwo, którym warto się zainteresować.

(aj)

Wydawnictwa płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Pocztowa 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

(2) – CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 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



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

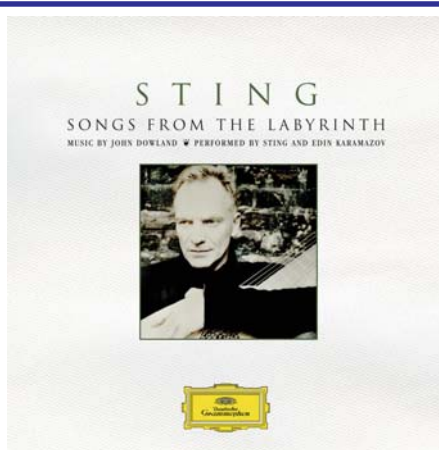
szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic świata Gadki z Chatki

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

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

Dostępne w EMPIK-ach



Konkurs płytowy Sting Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 XII 2006 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów Stinga firmy Universal.

Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lutym 2007 r.

1. W jakich latach żył John Dowland?
2. Gdzie i kiedy urodził się Sting?
3. Proszę podać pełne imię i nazwisko Stinga?

Sprostowanie:

W mojej recenzji kompletu koncertów fortepianowych wydanych przez Pro Musica Camerata (*Muzyka21* nr 11/2006) wkradła się pewna nieścisłość. Otóż napisałem, że nie znajdują się w tym komplecie koncerty na dwa i trzy fortepiany. Nagrania tych koncertów są istotnie zamieszczone w cyklu, brak jednak jakiegokolwiek informacji w opisie płyty, że są to dzieła na dwa lub trzy fortepiany. Koncerty te nie powinny bowiem nazywać się „Koncert fortepianowy” a „Koncert na dwa fortepiany” oraz „Koncert na trzy fortepiany”.

Wszystkich Czytelników, Wydawcę i Wykonawców gorąco przepraszam za zaistniałą pomyłkę.

Marcin Łukaszewski

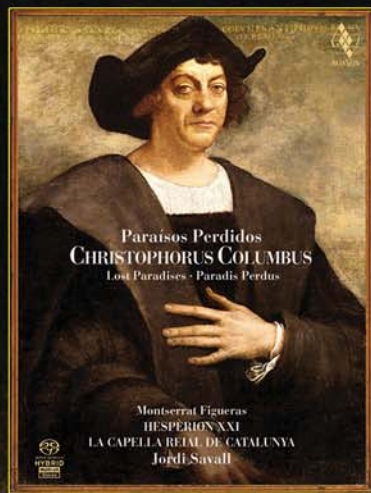
Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Magdalena Kozena i Simon Rattle – Universal Music Polska

lista laureatów:

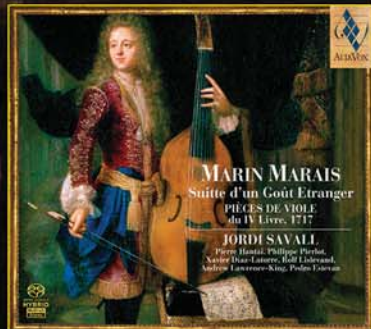
Anita Balaban, Zielona Góra; **Stanisław Czajka**, Wrocław; **Anna Domańska**, Warszawa; **Stefan Kowalski**, Warszawa; **Janina Lubowiecka**, Kraków; **Janusz Nowaczyk**, Warszawa; **Irena Przybylska**, Łódź; **Andrzej Pawłowski**, Poznań; **Ireneusz Rogoziński**, Kraków; **Krzysztof Zarzycki**, Opole

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

JORDI SAVALL



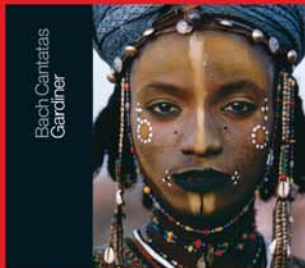
Alia Vox AVSA 9850



Alia Vox AVSA 9851



Soli Deo Gloria SDG 701



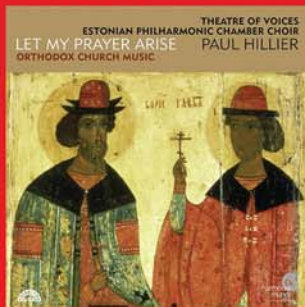
Soli Deo Gloria SDG 124

JOHN ELIOT GARDINER

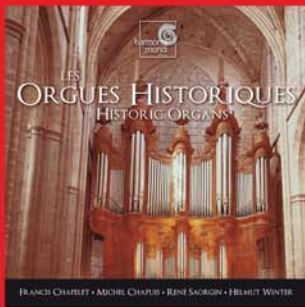
SOLI DEO GLORIA



Soli Deo Gloria SDG 127



Harmonia Mundi HMX 2907457.59



Harmonia Mundi HMX 2901225.30



Harmonia Mundi HMU 907418



Harmonia Mundi HMU 907410 / SACD HMU 807410



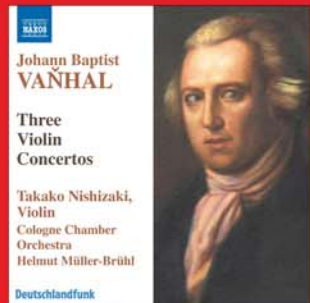
Naxos 8.557992



Naxos 8.8.555843



Naxos 8.557582



Naxos 8.557815



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

Acte Préalable



AP0144

World Premiere Recording

Zygmunt Stojowski

Chamber works for cello

Sonata - Romance sans paroles - Fantaisie - Concertstück



Jarosław Domżał • Joanna Ławrynowicz

AP0144 • DDD

© 2006 • © 2006

Zygmunt Stojowski
(1870-1946)

Romance
Fantaisie, op. 27
Sonata in A major, op. 18
Concertstüke in D Major, op. 31

Jarosław Domżał, cello
Joanna Ławrynowicz, piano

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

Joanna Ławrynowicz
Jarosław Domżał



Patronat medialny:



Zrealizowano ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa Narodowego –
program Promocja Twórczości

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.: (+48) 22 648 88 38
actepre@wp.pl