

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 1 (78)
styczeń 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



**Krzysztof
Kaczka**
znakomity
flecista

**Elna
Garanca**
łotewska
wschodząca gwiazda

**Światosław
Richter**
Mistrz (1)

Sumi Jo
koreański
słowik

Janine Jansen

Holenderka ze skrzypcami



JANINE JANSEN

Gewandhausorchester · Riccardo Chailly

Mendelssohn: Koncert skrzypcowy

Bruch: Koncert skrzypcowy, Romance



DECCA

UNIVERSAL

UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

475 832-8

www.universalmusic.pl • www.deccaclassics.com • www.janinejansen.com

Fot. DC/KassKara
© proj. graf.: Studio Jeremi



Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable



IV konkurs na projekt nagraniowy pod tytułem

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 31 III 2007 r. nadesłać na adres wydawnictwa:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku żadnego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1937 r.;
- 4) próbne nagranie na CD-R dowolnego repertuaru.

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable dokona wyboru najciekawszego projektu w terminie do 30 kwietnia 2007 r. i ogłosi wyniki w majowym numerze Muzyka21 oraz na swojej stronie internetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne.

Prace należy nadsyłać na adres:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable – skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93
tel./fax: 0 - 22 648 88 38 – actepre@wp.pl – www.acteprealable.com



Acte Préalable

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne – ul. Morskie Oko 2
zapraszają 4 stycznia 2007 r., godz. 18⁰⁰

na niezwykły koncert poświęcony premierze
najnowszych nagrań Marii Erdman

wykonawcy:

Maria Erdman, klawikord, pozytyw • **Karolina Zych**, flet traverso

w programie koncertu:

**Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza,
C. P. E. Bach, J. P. Kirnberger**

www.acteprealable.com

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

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Łódź • Katowice • Koszalin • Vancouver • Bańska Bystrzyca • Toronto • Verbier
 16 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Tosca* • *Cyrulik sewilski* • *Idomeneo*
 18 **60. lecie pracy artystycznej Bogdana Paprockiego**
Adam Czopek

CZŁOWIEK

- 20 **Nuży mnie powtarzanie tego samego repertuaru**
ze skrzypaczką Janine Jansen rozmawia Angelika Przeździek i Dorota Staszkiwicz
 23 **Lubię koncertować i podróżować**
ze znakomitym młodym flecistą Krzysztofem Kaczką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 25 **Nie mam chęci umierać na scenie**
Elina Garanca – łotewska wschodząca gwiazda
Magdalena Todynek
 26 **Światosław Richter – Mistrz przed 10. rocznicą odejścia (1)**
Marcin Zgliński
 28 **Koreański słowik Sumi Jo**
Kazik Jedrzejczak

DZIEŁO

- 31 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (I)**
Sibelius u progu kariery – wczesne poematy symfoniczne
Robert Majewski
 32 **Zakaria Paliaszwili, czyli weryzm po gruzińsku (2)**
Lestaw Czaplinski
 34 **Oswaldo Golijov – Pieśni wygnańca**
Angelika Przeździek

MYŚLI

- 36 **Nasz były dwudziesty wiek (LIII) – Sens nowej muzyki (2)**
Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 37 **Recenzje: CD, DVD, książki**
 54 **Konkurs płytowy: „Janine Jansen – Universal Music Polska”**

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 – 96,00 zł
 Europa – 227,00 zł
 Ameryka Północna – 267,00 zł
 Reszta świata – 372,00 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, e-mailem lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz www.muzyka21.com

Płyty 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 Jedrzejczak, Jacek Kiząkała, Angeli-
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

fot. na okładce
Janine Jansen
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, adiustacji 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

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Jak już wcześniej zapowiadaliśmy, od stycznia tego roku Konkurs na Projekt Nagraniowy „Zapomniana Muzyka Polska” Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable będzie regularnie ogłaszany na początku każdego roku. Wszyscy spełniający warunki tego konkursu mają trzy miesiące na zaproponowanie repertuaru jaki chcieliby nagrać. Ponieważ posiadanie w dorobku albumu płytowego niewątpliwie ułatwia start w działalności artystycznej zapraszamy jak najliczniejsze rzesze artystów do wzięcia w nim udziału.

Odnosimy wrażenie, że większość przyszłych zawodowych artystów nie docenia znaczenia konkursów. Między 28 listopada i 3 grudnia ubiegłego roku odbył się Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina. Mający prawie 40. letnią tradycję konkurs oferował bardzo atrakcyjne nagrody takie jak: 12 000,- zł za pierwsze miejsce, możliwość występów na estradach Genewy i Miami. Wydawać by się mogło, że rzesze uczniów i studentów z około 600. polskich szkół muzycznych będą oblegały konkurs. Prawda jest zupełnie inna. Laureaci nagród: pierwszej – 17. letni Piotr Różański z POSM II st. im. F. Chopina w Krakowie, drugiej – 21. letni student AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach Łukasz Trepczyński, trzeciej – 21. letni student tej samej akademii Grzegorz Niemczuk, piątej (czwartej nie przyznano) – 20. letni student AM im. S. Moniuszki w Gdańsku Feres Marek Basadji, szóstej – 17. letni uczeń OSM w Katowicach wybrani zostali spośród... 8 uczestników konkursu. Komentarz chyba jest zbędny.

To co wcześniej zapowiadaliśmy stało się niestety faktem. Przez siedem lat istnienia udawało się nam utrzymać stałą cenę naszego pisma choć wszystko wokół nas drożało. Niestety, od nowego roku zmuszeni zostaliśmy podnieść cenę naszego pisma o złotówkę. Mamy jednak nadzieję, że nasi wierni czytelnicy nas rozumieją. ☺



Uroczystość rodzenia nagród III edycji MIDEM Classical Award odbędzie się w Cannes 23 stycznia br. Poniżej podajemy listę nominowanych nagród.

Muzyka dawna: Orient-Occident – *Alia Vox*, Caccini: Arie et Madrigale – *Divox*, Monteverdi: Il Sesto Libro de Madrigale – *Naive*.

Muzyka barokowa: Marais: Pièces à trois violles – *Atma*, Vivaldi: In Furore – *Naive*, Lully, Campra, Rameau – *Virgin Classics*.

Recitale wokalne: Wolf – Bostridge, Pappano – *EMI Classics*, Sibelius – Pieśni z orkiestrą – *Ondine*, Haendel: Delirio – *Virgin Classics*.

Dzieła chóralne: Stanford: Songs of the Sea – *Chandos*, Kurtag: Dzieła chóralne – *Hänssler*, Mozart: Msza c-moll – *Virgin Classics*.

Recitale instrumentalne: Beethoven: Sonata fortepianowe – Schiff – *ECM*, Brahms: opus 116 i 119 – Leonskaja – *MDG*, Bach: Suita wiolonczelowe – Mörk – *Virgin*.

Muzyka kameralna: Honegger, Martinu, Bach, Pintscher, Ravel – *ECM*, Brahms: Tria fortepianowe – Trio Wanderer – *Harmonia Mundi*, Strauss, Berg, Schoenberg – Kwartety – *Virgin Classics*.

Opera: Haydn: Orlando Palatino – *DHM*, Mozart: La Clemenza di Tito – *Harmonia Mundi*, Vivaldi: Griselda – *Naive*.

Muzyka współczesna: MacMillan: II Koncert fortepianowy – *Chandos*, Kurtag: Kafka Fragmente – *ECM*, Greif: Sonata de Requiem – *Harmonia Mundi*.

Nagrania archiwalne: Gilels – *Brilliant Classics*, Beethoven: VII Symfonia – Kleiber – *Orfeo*, Alfred Cortot – *Sony*.

Koncerty: Beethoven: Koncert skrzypcowy – Tetzlaff/Zinman – *Arte Nova*, Szostakowicz – Koncert wiolonczelowy – Chang/Pappano – *EMI Classics*, Mozart: Koncerty skrzypcowe – Fischer/Kreizberg – *Pentatone*.

Utworki symfoniczne: Grieg: Suita Holberga – Ruud – *BIS*, Zemlinsky: Lyrische Symphonie, Eschenbach – *Capriccio*, Szostakowicz – Symfonie – *EMI Classics*.

Nagrania premierowe: J.-M. Haydn: Requiem – *Carus*, Foulds: Tryptyk symfoniczny – *Warner Classics*, Henze: Aristaeus – *Wergo*.

DVD Opery i Balety: Schreker: Die Gezeichneten – *EuroArts*, Rameau: Les Paladins – *Opus Arte*, Britten: A Midsummer Nights Dream – *Virgin Classics*.

DVD Koncerty: Beethoven, Bruckner, Brendel/Abbado – *EuroArts*, J. S. Bach – Pasja wg św. Mateusza – Koopman – *Challenge Records*, West-Eastern Divan Orchestra – Daniel Barenboim – *Warner Classics*.

DVD Dokumentalny: Orchestral Music in the 20th Century, Rattle – *Arthaus Music*, Glenn Gould – *Ideale Audience*, A Trail on the Water, Abbado/Nono/Pollini – *TDK*.

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Od Haendla do Adamsa czyli listopad w Filharmonii Narodowej. Tradycyjnie listopad rozpoczął się koncertem oratoryjnym w nawiązaniu do charakteru tego miesiąca. Mieliśmy okazję usłyszeć *Stabat Mater* Antoniego Dwořzaka z udziałem Barbary Dobrzańskiej (sopran), Anny Radziejewskiej (mezzosopran), Tomasa Krzesicy (tenor) i Piotra Nowackiego (bas) pod kierunkiem Tomáša Hanusa, czeskiego dyrygenta młodego pokolenia. Niestety dyrygent nie poradził sobie z tym ogromnym i pełnym emfazy dziełem. Orkiestra górowała nad chórem i solistami, i naprawdę trudno było dosłyszeć partie poszczególnych

głosów. Najlepszymi okazały się fragmenty chóru a cappella. Poza tym dyrygent nie potrafił zapanować nad całym zespołem. Trudno też ocenić możliwości wokalne solistów, bowiem w zasadzie trudno ich było dosłyszeć. Na wyróżnienie jednak zasługuje Anna Radziejewska, której głos zdołał się przebić przez nieustanne forte orkiestry, oraz – jako jedynej spośród śpiewaków – dykcja i wyrazistość tekstu nie budziły żadnych wątpliwości.

Tydzień później wszystkich melomanów czekała fantastyczna uczta dla ucha. W wykonaniu Lautten Compagny pod dyrekcją Wolfganga Katschnera, oraz solistów: Marii Riccardy

Wesseling (mezzosopran, Amadigi), Eleonore Marguerre (sopran, Melissa i Orgando), Doerthe Marii Sandmann (sopran, Oriana) i Clinta van der Linde (kontratenor, Dordano) wysłuchaliśmy wykonania koncertowego opery w trzech aktach Haendla *Amadigi di Gaula* z 1715 r. Znakomite wykonanie opowieści o zmaganiach Amadisa i Oriany ze złą Melisą wywarło ogromne wrażenie na słuchaczach. Ponad dwie godziny muzyki minęły niczym chwila, a wszyscy byli pod ogromnym urokiem cudownych głosów, a przede wszystkim niezwyklej osobowości Marii Wesseling śpiewającej tytułową partię. Do tego zespół muzyków grających na in-



Joanna Ławrynowicz
fot. Arkadiusz Jędrasik

Twardowskiego, Henryka Melcera, Władysława Żeleńskiego, Miłosza Magina, Józefa Elsnera czy właśnie Zygmunta Stojowskiego. Którzy z polskich artystów mogą się pochwalić takimi osiągnięciami? Chyba tylko skrzypek Andrzej Gębski, ale o nim będzie w dalszej części tej relacji. Wielkie brawa za konsekwencję w odkrywaniu nieznanych terytoriów muzyki polskiej.

Na początek artyści zaprezentowali *Introdukcję i Poloneza C-dur* op. 3 Chopina. Ten znany i lubiany utwór zagrali znakomicie, czując po mistrzowsku chopinowską frazę. Dzięki twórczości Chopina w pełni uwidacznia się talent i temperament młodej pianistki. Wszystko wskazuje na to, że chyba mamy już w naszym kraju w młodym pokoleniu godną następczynię Haliny Czerny-Stefańskiej. Jarosław Domżał to wytrawny wiolonczelista, grający pewnie, lekko i z należytą finezją. Podobno ten utwór jest już zarejestrowany i ukaze się na płycie w niedalekiej przyszłości. Słuchając artystów w WTM można domniemywać, że będzie to niewątpliwie wydarzeniem fonograficznym.

Po Chopinie zabrzmiał zapomniany utwór Władysława Żeleńskiego *Walc liryczny* op. 15 na wiolonczelę i fortepian. Kompozytor ten, nauczyciel Stojowskiego, jeden z najwybitniejszych i najważniejszych kompozytorów polskich końca XIX w., pozostaje niestety zapomniany. Jego twórczość, rozproszona po wielu wydawnictwach i bibliotekach, w dużej mierze zaginiona, nie wzbudza zainteresowania u współczesnych wykonawców. Cieszyć się więc należy, że ten uroczy drobiazg znalazł swoje miejsce podczas tego koncertu.

Kolejnymi pozycjami były trzy utwory

Wydarzenia sezonu w WTM. Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable – wydawca dwóch niezwyklej albumów: z twórczością wiolonczelową Zygmunta Stojowskiego oraz z muzyką kameralną Romualda Twardowskiego – zorganizowało przy udziale Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego niezwykle ciekawe koncerty promujące swoje najnowsze produkcje fonograficzne.

Pierwszy koncert, w niedzielne przedpołudnie 19 listopada, prezentował pierwszą polską (i trzecią na świecie) płytę poświęconą w całości twórczości Zygmunta Stojowskiego, co zbiegło się z 60. rocznicą śmierci kompozytora (6 XI). Muzyka Stojowskiego i jej odbiór wśród publiczności dowo-

dziły, że polski, mało znany repertuar potrafi zgromadzić nadkomplet słuchaczy i zapewnić im niezapomniane wrażenia przekładające się na fenomenalną sprzedaż promowanego albumu. Pozostaje tylko pytanie, dlaczego tak mało jest muzyki Stojowskiego podczas koncertów? Chyba najwyższy czas, by otworzyć sale koncertowe dla tak znakomitej twórczości.

Młodzi – znani i utytułowani wykonawcy – pianistka Joanna Ławrynowicz i wiolonczelista Jarosław Domżał – niestrudzenie promują polską muzykę zapomnianą dokonując tym samym wielkich odkryć i mistrzowskich, wzorcowych interpretacji. Do ich wielkich i epokowych osiągnięć fonograficznych należą nagrania muzyki Romualda

strumentach z epoki. To nic, że brakowało scenografii i całej operowej oprawy – muzyka wystarczyła, by oczyma wyobraźni zobaczyć wszystko w odpowiedniej scenerii.

Kolejna sobota upłynęła pod znamiem muzyki XX-wiecznej w wykonaniu gościnnie zaproszonej Litewskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej z Wilna pod kierunkiem Juozasa Domarkasa z udziałem solisty Petrasa Geniušasa (fortepian). W programie wieczoru znalazły się *Poemat symfoniczny „Rapsodia litewska”* op. 11 Mieczysława Karłowicza, *Sonata gór* na fortepian i orkiestrę symfoniczną Osvaldas Balakauskas (ur. 1937) oraz *Harmonielehre* Johna Adama. Trzeba przyznać, że litewska orkiestra posiada niezwykle i oryginalne brzmienie. Przyznam, że dawno nie słyszałam rodzimej *Rapsodii litewskiej* w takim świetnym wykonaniu. Malowanie wszelkimi odcieniami dynamiki dodawało samej muzyce niezwyklego uroku. A piano w wykonaniu orkiestry brzmiało nadzwyczaj wyraźnie i przejrzyście.

Trudno oceniać utwór, który po raz pierwszy się słyszy, ale jakiś urok tkwi w „mini-koncertie fortepianowym” Bala-

kausasa. I choć nie wszystkim znany jest wymyślony przez tego kompozytora system muzyczny nazwany „dodekatoniką”, to pełną wigoru i mocnych brzmień *Sonatę*, z wirtuozowską partią fortepianu, Geniušas wykonał brawurowo. Rozczarował Adams, bowiem – w przeciwieństwie do delikatnych brzmień z pierwszej części koncertu – królowało potrójne forte we wszystkich instrumentach. A „minimal music” nie jest ze swej natury głośna, ale musi być niezwykle precyzyjna. Niestety tego chwilami brakowało. Jednak zmierzenie się z tą kompozycją i tak zasługuje na wielkie uznanie, bowiem mimo pewnych niedoskonałości, pokazało jak znakomici muzycy należą do litewskiego zespołu.

Na ostatnim w listopadzie koncercie świeciły dwie gwiazdy: Isabelle Faust – skrzypce i Michał Dworzyński – dyrygent. Z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej usłyszeliśmy w pierwszej części *Poemat symfoniczny „Nevermore”* Eugeniusza Morawskiego wg Edgara Allana Poe z ok. 1911 r. oraz *II Koncert skrzypcowy* Bohuslava Martinu. Znając nagrania solistki można było się spodziewać samych najlepszych odczuć. I nie zawie-

dliliśmy się. Jej wykonanie było porywające, pełne pasji, uczuć i młodzieńczości. A nieznaną *Poemat* Morawskiego zaskoczył: brzmieniem, nastrojem i melodyką. Znakomity to pomysł odświeżania mało znanych polskich utworów! W drugiej części niezwykle blaskiem świecił młody i ogromnie utalentowany dyrygent, który na co dzień jest asystentem sir Colina Davisa, a od stycznia Walerija Giergiewa w London Symphony Orchestra. Dworzyński kończy także podyplomowe studia w jednej z najbardziej renomowanych uczelni muzycznych na świecie – berlińskiej Hochschule für Musik pod kierunkiem Christiana Ehwalda. Pozbywszy się dyrygenckiego pulpitu i partytury pokazał sztukę dyrygencką najwyższych lotów. A i orkiestra pod jego kierunkiem zabrzmiała rewelacyjnie wykonując *VIII Symfonię* Beethovena i *Poemat symfoniczny „Don Juan”* Ryszarda Straussa. Radzę zapamiętać to nazwisko, oto bowiem narodziła się młoda gwiazda polskiej, a w zasadzie – światowej, dyrygentury.

Angelika Przeździek

na wiolonczelę i fortepian bohatera poranka: *Romans bez słów A-dur, Fantazja* op. 27 i trzecia część *Sonaty* op. 18. Pierwszy z nich jest dziełem młodzieńczym kompozytora, powstałym jeszcze w czasie jego pobytu w Krakowie. Utwór nie został nigdy wydany, a jego rękopis, który posłużył do wykonania pochodzi ze zbiorów rodziny kompozytora. Powstał najprawdopodobniej w latach 1884-1886, a więc gdy autor studiował jeszcze u Zeleńskiego. Najprawdopodobniej Jarosław Domżał i Joanna Ławrynowicz są pierwszymi profesjonalnymi muzykami wykonującymi ten utwór.

Następnie wykonano *Fantazję E-dur* op. 27, przeznaczoną w oryginale na puzon. Jarosław Domżał uznał jednak, że warto to dzieło wykonać na wiolonczeli. Efektem tej transkrypcji jest sukces koncertowy i fonograficzny. Dzieło to jest bardzo liryczne i romantyczne, w charakterze oryginalne i pełne inwencji.

Ostatnim utworem koncertu była pierwsza część *Sonaty wiolonczelowej A-dur* op. 18. Duet Domżał-Ławrynowicz pozwolił w pełni odkryć całe piękno tego niecodziennego dzieła. Partia fortepianu jest równorzędna z wiolonczelą i pozwala tak wytrawnym muzykom na niezwykle dialog.

Na bis artyści zagrali atrakcyjne *Tango* Twardowskiego. Utwór ten, jak zwykle, porwał publiczność, był jednocześnie hołdem złożonym przez artystów kompozytorowi, który tego dnia z powodzeniem poprowadził koncert.

Kolejny koncert odbył się 7 grudnia o godz. 18. Tym razem w całości poświęcony był kameralnej twórczości Romualda Twardowskiego z kolejnej premierowej płyty Wydawnictwa Muzycznego Acte Prealable. Jest to już ósma płyta poświęcona temu kompo-



Jarosław Domżał
 fot. Arkadiusz Jędrasik



od lewej: Anna Orlik, Andrzej Gębski, Romuald Twardowski, Joanna Ławrynowicz, Jarosław Domżał
fot. Krzysztof Borysewicz



Romuald Twardowski
fot. Krzysztof Borysewicz

zytorowi w katalogu wydawnictwa Jana A. Jarnickiego, wydana w przeciągu ostatnich sześciu lat. Żaden kompozytor w Polsce nie może się pochwalić takim sukcesem.

Do artystów znanych z poprzedniego koncertu dołączyli Andrzej Gębski, tworzący z nimi znany w Polsce i za granicą zespół The Warsaw Trio, mający w dorobku trzy płyty, oraz jego uczennica, skrzypaczka Anna Orlik.

Pierwszym utworem koncertu była *Sonatina na 2 skrzypiec*, gdzie Andrzej Gębski powierzył rolę pierwszych skrzypiec swojej uczennicy. Dalej podczas koncertu zabrzmiały *Canzona na wiolonczelę i fortepian*, *Trio młodzieżowe na skrzypce, wiolonczelę i fortepian* (część I), *3 Etiudy-kaprysy na skrzypce solo*, *Fantazja hiszpańska na wiolonczelę i fortepian* (część II) i na zakończenie najnowszy utwór kameralny kompozytora – *Trio nr 2 na skrzypce, wiolonczelę i fortepian*. The Warsaw Trio w pełni pokazało klasę mistrzowskiego, kameralnego muzykowania, ich interpretacja koncertowa była nasycona głębokimi emocjami, prosta, muzycznie wysmakowana, co w pełni zachęca słuchaczy do poznawania ich interpretacji muzyki współczesnego twórcy.

Kompozytor w trakcie koncertu w przystępny i zwięzły sposób opowiadał słuchaczom o swojej muzyce i jej genezie. W ostatnim utworze, wraz z artystami, zażartował sobie z publiczności i w momencie kulminacyjnym ostatniej części *Tria* przewrwał koncert i zaprosił wszystkich, aby z resztą utworu zapoznali się dzięki promowanej płycie. Wywołało to salwy śmiechu, a artyści zagrali stawne już *Tango*, tym razem jednak w nowej wersji – na trio fortepianowe. Brawom nie było końca i artyści musieli na bis powtórzyć ten utwór.

Na przykładzie obu tych koncertów i rezultatów promocyjnych wydawcy i organizatora koncertu można stwierdzić, że warto jak najczęściej organizować takie recitale i takie nagrania. Wzbogacają one nasze życie kulturalne i dowodzą, że nasza kultura muzyczna nie ma czego zazdrościć innym narodowościom. Wystarczy tylko poszukać repertuaru, który zalega półki różnych wydawnictw i bibliotek, odkurzyć go, a także zadać sobie trud by się go nauczyć. Inna sprawa, że trzeba przy tym odwagi, zdolności, a przede wszystkim pasji, by być kimś na dzisiejszym rynku muzycznym. I tymi „kimś” są bez wątpienia Joanna Ławrynowicz, Jarosław Domżał i Andrzej Gębski. Nie każdy przecież potrafi po mistrzowsku i z oddaniem wykonać utwór, którego interpretacji wcześniej nie słyszał.

Na zakończenie należy jeszcze stwierdzić, że Stojowski niewątpliwie wytrzymał próbę czasu, jego *Sonata* jest jedną z najlepszych, a może po prostu najlepszą, w polskim repertuarze i tylko niezrozumiała niechęć rodaków do promowania własnej twórczości spowodowała, że popadła w zapomnienie.

Twórczość Twardowskiego natomiast dowodzi, że można pisać utwory nowoczesne, atrakcyjne i jednocześnie chętnie słuchane przez melomanów.

Arkadiusz Jędrasik
Stanisław Lubliński

4. Festiwal Pianistyczny pod patronatem Elżbiety Pendereckiej.

W ostatnim tygodniu listopada, między 25 a 29, Warszawa gościła najlepszych pianistów. W ramach Festiwalu słuchacze mogli podziwiać zarówno najmłodsze pokolenie muzyków, jak i tych znanych na całym świecie. Pierwszy dzień rozpoczął recital młodego rosyjskiego pianisty Sergeja Koudriakowa, zwycięzcy tegorocznego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. G. Andy, a niedługo po nim Alexeia Volodina, laureata tego samego konkursu sprzed trzech lat. Na zakończenie pierwszego dnia w Zamku Królewskim podziwialiśmy Cypriena Katsarisa, znakomitego francusko-cypryjskiego pianistę. Pierwszą część swojego recitalu poświęcił rodzinie Mozarta prezentując utwory Leopolda, Wolfganga Amadeusza i Franza Xavera. Trochę brakowało w tej muzyce przed- i klasycznej lekkości i galanterii, jednak pewne rozwiązania brzmieniowe budziły uznanie wśród słuchaczy. W drugiej części pianista skupił się głównie na muzyce romantycznej, a wśród utworów – obok kompozycji Schumanna i Liszta – nie mogło zabraknąć utworów Chopina. W tym repertuarze bardziej przypadł mi do gustu, chociaż interpretacja niektórych fragmentów Chopina może być dyskusyjna. Na zakończenie usłyszeliśmy autorską transkrypcję *Toccaty i fugi d-moll* BWV 565 Bacha. Dla mnie była ona za głośna, zbyt przeladowana i hłaśliwa. Katsaris nawiązał znakomity kontakt z publicznością, dwukrotnie wywołał z widowni Wojciecha Pszoniaka, który tłumaczył teksty, będące inspiracją dla utworów, a bisom nie było końca.

Niedzielną południe to tradycyjnie w Filharmonii koncert dla najmłodszych. Tym razem na scenie pojawili się najmłodszy: Yulia Vanyushina (Rosjanka, lat 12), Aleksandra Świgut (lat 14) i Berenika Zakrzewski. Pianistkom towarzyszyła Orkiestra Akademii Beethovenowskiej pod dyrekcją Pawła Przytockiego, a w programie usłyszeliśmy koncerty fortepianowe Mozarta, Beethovena, Szostakowicza i Rachmaninowa.

Niedzielną wieczór stał pod znakiem kina. W Filharmonii odbył się pokaz najnowsze filmu Agnieszki Holland *Kopia Mistrza* opowiadający o ostatnich latach życia Beethovena i jego znajomości z młodą kopistką Anną Holtz. Wieczór uświetnił Tzimon Barto wykonujący *Sonatę „Appassionatę”*. Nie jestem krytykiem filmowym, stąd trudno mi oceniać film jako „produkcję”; myślę jednak, że kilkuminutowa owacja na stojąco po projekcji świadczyła najlepiej o tym, iż dzieło jest warte obejrzenia. Zdecydowanie polecam. Reżyserka bardzo trafnie ukazała trudny charakter i niezwykłą osobowość kompozytora, a aktorstwo Eda Harrisa i jego filmowej partnerki Diane Kruger było znakomite.

Kolejny wieczór przyniósł recital Borisa Bermiana, rosyjskiego pianisty, od 1973 r. będącego na emigracji najpierw w Izraelu, a teraz w USA. W jego wykonaniu usłyszeliśmy *Koncert włoski F-dur*

BWV 971 Bacha, *II Sonatę* i wybrane *Preludia i fugi* z cyklu 24 op. 87 Szostakowicza oraz *VII Sonatę* Prokofiewa. Bermaan zaprezentował podczas swojego recitalu sztukę pianistyczną wysokiej miary, czym zyskał uznanie wśród zgromadzonych słuchaczy.

28 listopada wystąpił Mei-Ting Sun z recitalem, którego głównym punktem były wszystkie *24 Preludia* op. 28 Chopina, zagrane obok *Sonaty F-dur* KV 332 Mozarta i *Wariacji na temat Diabelnego* Beethovena. Na zakończenie dnia wystąpił Andrei Gavrillov, ceniony za niezwykłą maestrię wykonawcą Bacha i Haendla, a także Mozarta, Chopina, Schumanna i Griega. W jego wykonaniu usłyszeliśmy szereg *Nokturnów* naszego kompozytora oraz *VIII Sonatę* Prokofiewa. Był to kolejny wieczór niezwykłych przeżyć i pokaz znakomitej sztuki pianistycznej. Publiczność na stojąco żegnała pianistę, domagając się wcześniej kilku bisów.

Ostatni dzień Festiwalu uświetnił znakomity amerykański pianista Tzimon Barto, który w pierwszej części zagrał *Sonatę G-dur* Hob. XVI:27 Haydna, kompozycje Rameau i *Humoreskę* op. 20 Schumanna, natomiast w drugiej części – wraz z Royal String Quartet – *Koncert fortepianowy A-dur* KV 414 Mozarta w wersji na kwartet smyczkowy. Po raz kolejny – tym razem na żywo, nie tylko z nagrań – przekonaliśmy się o rewelacyjnej technice pianisty i jego niezwykle wrażliwości muzycznej. *Koncert* Mozarta Barto prawie „wyśpiewał”, szkoda tylko, że towarzyszący mu młodzi muzycy z RSQ nie zawsze mogli mu dorównać, bowiem w takim składzie przed słuchaczami nie da się ukryć niczego. Owacje na stojąco i kolejne bisy zakończyły to niezwykle muzyczne wydarzenie.

Czekam na następne odsłony Festiwalu, a Pani Elżbiecie Pendereckiej z całego serca gratuluję tak udanego, obfitującego w niezapomniane muzyczne doświadczenia, przedsięwzięcia.

Angelika Przeździeń

3. Festiwal Muzyki Kameralnej Kwartesencja 2006 – święto muzyki kameralnej zorganizowane przez Royal String Quartet.

Po raz pierwszy – jak sami przyznają – udało im się zaprosić znakomitych gości: zakochaną w Bachu i Chopinie kanadyjską pianistkę Angelę Hewitt, młodego szwedzkiego klawecistę Martina Frösta, oraz polską – ale o zasięgu międzynarodowym – gwiazdę polskiego folku Kapelę ze Wsi Warszawa. Przez kolejnych pięć wieczorów, między 8 a 12 listopada, usłyszeliśmy kameralistykę w najlepszym wydaniu. Pierwszego dnia zagrało króciutki i bardzo nastrojowy utwór szkockiego kompozytora Jamesa MacMillana (ur. 1959). Następnie RSQ wykonał *5 Utworów* na kwartet smyczkowy Pawła Szymańskiego. Myślę, że młodzi muzycy mają jeszcze przed sobą wiele czasu na pracę nad interpretacją muzyki współczesnej, która jest trudna nie tylko technicznie, ale przede wszystkim wyrazowo. Jednak, choć zdarzały się słab-

sze momenty – jak np. czwarty, spośród pięciu utworów Szymańskiego napisany w duchu „minimal music” – to pochwalić trzeba zespół za zainteresowanie także tą muzyką. Tego wieczora zespół zagrał jeszcze *Kwartet smyczkowy nr 11 f-moll* op. 95 Beethovena. Jest to utwór niezwykle, kończący jego środkowy okres twórczości i swoimi harmonicznymi eksperymentami nawiązujący już do okresu romantyzmu. Muzycy zegrali go zbyt ostro i zawzięcie. Pasaże w szybszych częściach były mało wyraziste, frazy nie zawsze wykończono, jednak całość pozostawiła dobre wrażenie.

Drugiego dnia to kolejne muzyczne emocje, tym razem z udziałem Angeli Hewitt. W piątkowy wieczór królowała Szostakowicz, najpierw w *VIII Kwartecie smyczkowym c-moll* op. 110, a potem w *Kwintecie fortepianowym g-moll* op. 57. Tego wieczora RSQ zaprezentował się z najlepszej strony. Ich wykonanie Szostakowicza brzmiało nadzwyczaj dojrzałe, a sama interpretacja w zasadzie nie pozostawiała żadnych wątpliwości. Gdy na scenie pojawiała się bohaterka wieczoru, która nauczyła się *Kwintetu* specjalnie na życzenie muzyków, swoją grą wzbogaciła ten wieczór. Pięcioczęściowe dzieło muzycy zegrali bardzo dobrze, a *Scherzo* – niezwykle żywiołowe i żartobliwe – zachwyciło wszystkich słuchaczy.

Piątkowy wieczór należał już tylko do pianistki, która w Studio im. Lutosławskiego wykonała *Wariacje Goldbergowskie* Bacha. Kolejny dzień to kolejny gość: niezwykle utalentowany szwedzki klawecista, choreograf i tancerz Martin Fröst. Ten młody instrumentalista wykonał wraz z RSQ dwa kwintety klawetowe: pełen elegancji i salonowej wytworności *Kwintet A-dur* KV 581 Mozarta oraz pełen popularnych tematów, lekki *Kwintet B-dur* op. 34 Carla Marii von Webera. Wszyscy muzycy doskonale rozumieli się na scenie, partie świetnie współdziałały obok siebie i ze sobą. Znakomita gra Frösta potwierdziła jego niezwykłą muzykalność i talent, a także ogromną biegłość techniczną.

Ostatnim wydarzeniem, a w zasadzie „clou” całego festiwalu, który zgromadził największą publiczność, był medialny koncert RSQ z Kapelą ze Wsi Warszawa. To niecodzienne przedsięwzięcie miało na celu ukazanie polskiej muzyki ludowej w wielu odsłonach i z wielu perspektyw: w oryginale (z archiwalnych nagrań Polskiego Radia), w opracowaniach klasycznych na kwartet smyczkowy (autorstwa Weroniki Ratusińskiej) i w interpretacji zespołu folkowego. Całość dopełniły wizualizacje przygotowane przez Krzysztofa Owczarka. Niezwykły to był wieczór ukazujący, jak bardzo inspirującą może być polska muzyka ludowa. Zarówno walory artystyczne jak i poznawcze były tutaj na wysokim poziomie.

RSQ należą się wielkie gratulacje za zorganizowanie tego święta muzyki i wypada tylko trzymać kciuki za powodzenie następnej odsłony *Kwartesencji*.

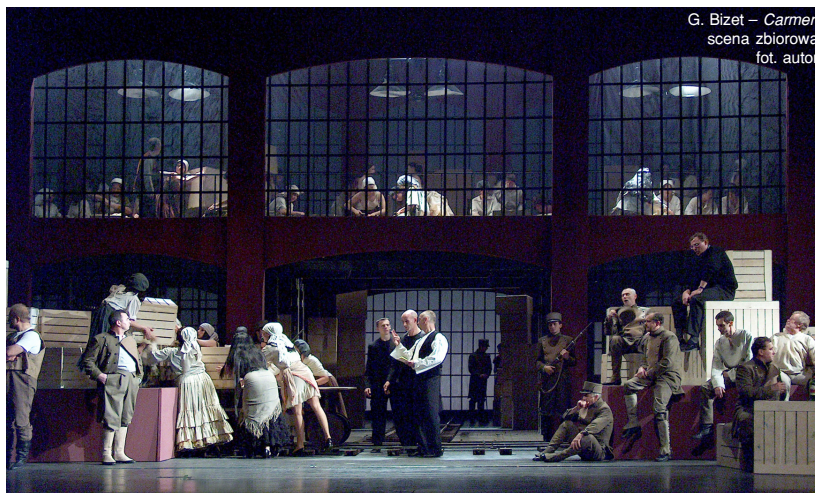
Angelika Przeździeń

Druga odsłona *Tryptyku jesienno na Solcu*. W małym i uroczym kościele św. Trójcy przy Rynku Soleczym znajduje się najstarszy zabytek kultury hiszpańskiej w Warszawie – figura Jezusa Nazaretańskiego. Dlatego właśnie to miejsce wybrała sobie Fundacja Viva Solec, która zorganizowała koncerty muzyki hiszpańskiej. Na drugim – spośród trzech – zatytułowanym *Rosa das rosas* wystąpiła mezzosopranistka Jadwiga Teresa Stępień z towarzyszeniem Mariusza Rutkowskiego na fortepianie. Podczas niedzielno koncertu 19 listopada usłyszeliśmy pieśni Alfonso X El Sabio, Federico Garcii Lorci, Joaquina Turiny, Joaquina Nina, Xaviera Montsalvatge'a i Ariela Ramireza. Śpiewaczka od początku kariery pieśniami hiszpańskim poświęciła wiele miejsca w swoim repertuarze. Jej żywiołowa, pełna energii i pasji osobowość doskonale pasuje do tej muzyki, czemu data wyraz podczas niedzielno koncertu.

Angelika Przędzięk

Curlew River w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Dla ścisłości podam, że to samo dzieło gościło w repertuarze Teatru Wielkiego w Poznaniu pod nazwą *Rzeka krzyczących ptaków* (1980). Pierwsza część tryptyku (misterium kościelne), pod teatralnym względem fascynuje przede wszystkim połączeniem angielskiego dramatu liturgicznego z europejską operą i elementami japońskiego teatru no. O warszawskim spektaklu pisaliśmy już w naszych łamach w egzemplarzu nr 1/66. Po roku istnienia spektakl ma się dobrze i z tego względu w poniższej relacji ograniczę się tylko do strony wykonawczej spektaklu jaki widziałem 16 listopada 2006 r. Umieszczony na scenie, za solistami, siedmioosobowy zespół instrumentalistów (perkusja, altówka, waltornia, flet, kontrabas, harfa i organy), pod kierownictwem Wojciecha Michniewskiego grał wybornie. Głęboko indywidualny język muzyczny Brittena został perfekcyjnie przedstawiony poprzez świetną kolorystykę dźwięku instrumentów idealnie zespoloną z głosami śpiewaków. W tej, świetnie dobranej grupie solistów, niewyobrażalnym talentem jaśniał Rafał Bartmiński kreujący partię Szalonej. Wykazał nadzwyczajną zdolność kontrolowania głosu aż do krańców wokalnych możliwości. Ani na chwilę nie rozluźnił skupienia myśli i ciała znajdującego się jakby w hipnotycznym śnie. Konwencji teatru no podporządkowali się, bez wyjątku, pozostali wykonawcy. Jarosław Bręk (Opat), Mariusz Godlewski (Przewoźnik) i Grzegorz Pazik (Wędrowiec), zachwycając obowiązkową prostotą i mistycyzmem. Grali i śpiewali tak fantastycznie, że bez trudu trafili w wyobraźnię widzów, którzy wraz z nimi odbyli podróż po moście nad wielką rzeką Sumidy.

Wilfried Górny



G. Bizet – Carmen
scena zbiorowa
fot. autor

Carmen w Łodzi. Podnosząca się po uwerturze kurtyna ukazuje fasadę fabryki cygar, w której, co widać przez potężne okna, pracują kobiety zwijające cygara. To co u Bizeta dzieje się zawsze poza sceną tutaj pokazane jest w pełnym świetle. Ten układ sceny pozwala też na jednoczesne prowadzenie akcji w dwóch różnych płaszczyznach. Niestety, nie zawsze w pełni wykorzystano tę możliwość. Trzeci akt nie rozgrywa się tradycyjnie w górach, ale przeniesiony został pod bramę fabryki, gdzie odbywa się szmugiel tytoniu, co jest głównym zajęciem Carmen i jej kompanów. Bardzo interesujący okazał się też ostatni akt utrzymany w tonacji czarnobiałej, złamanej czerwienią pojedynczych róż. W finale kiedy ginie Carmen widzimy najpierw cienie przesuwane się po białych ścianach, a dopiero po chwili pojawiają się ludzie z przerażeniem odkrywający śmierć głównej bohaterki.

Reżyser dość konsekwentnie i logicznie buduje napięcie, zaskakując widza co rusz jakimś nowym pomysłem znakomicie wpisującym się w całość opowieści o dramacie Cyganki kochającej wolność. Dzięki czemu powstało zwarte i czytelne w swojej wymowie widowisko od pierwszej sceny wciągające widza w orbitę wydarzeń opowiadających o niszczącej sile miłości. Konsekwentne prowadzenie bohaterów dramatu okazało się również jednym z ważniejszych atutów tego przedstawienia. Wszystko to jednak nie oznacza pełnej akceptacji dla reżyserkich poczynań. Można by dyskutować o dynamice scen zbiorowych w I akcie, te zresztą nie są najmocniejszą stroną tej inscenizacji. Scenie z kartami brakowało wyrazistej dramaturgii. Niezbyt podobało mi się wejście toredora w II i IV akcie, mam wrażenie, że na tę postać reżyser nie miał pomysłu.

Mogła się podobać interesująca kolorystycznie i pełna przestrzeni scenografia, czego nie można powiedzieć o kostiumach.

Partię Carmen powierzono młodej utalentowanej Agnieszce Makówce, której udało się stworzyć interesującą kreację. Jej Carmen jest pełna życia i

zmysłowego żaru, ale też spontaniczna i daje się ponieść namiętności. Od strony aktorskiej Makówka buduje kreację dyskretnym aktorstwem bez przerysowań i zbędnych gestów, choć przydałoby się chwilami nieco więcej pewności. Z satysfakcją słuchałem głosu o interesującej barwie i ciepłym zmysłowym brzmieniu prowadzonego naturalnie i z dużą swobodą. Jeżeli jeszcze w dalszych przedstawieniach dołoży do tej kreacji więcej ekspresji i dramatycznego wyrazu, to stanie się ona pełniejsza.

Partnerował jej, jak zwykle pewny wokalnie, Krzysztof Bednarek, który obdarzył partię Don Joségo właściwym ładunkiem ekspresji, tworząc z pasją sugestywny obraz nieszczęśliwego kochanka. W finale trzeciego aktu, ukazał dramat Don Joségo, rozdartego między obowiązkiem synowskim a miłością do niewiernej Carmen. Równie interesująco wypadła w jego ujęciu scena finałowa. Subtelna i wzruszająca Micaela była Dorota Wójcik obdarzona ładnym, lirycznym głosem o jasnej barwie.

Tadeusz Wojciechowski przy pulpicie dyrygenckim nadał muzyce odpowiednią dynamikę, temperament i hiszpański koloryt, nie zapominając o precyzji ansambli i scen zbiorowych. Dyrygent zadbał też o utrzymanie wartkiego tempa od uwertury po finał.

Adam Czopek

G. Bizet – Carmen

kier. muzyczne: **Tadeusz Wojciechowski**

reżyseria: **Laco Adamik**
scenografia: **Milan David**
premiera: **18 XI 2006**

Benjamin Britten w Łodzi. *Let's make an opera* i *The Little Sweep* w Łodzi. Twórczość popularnego angielskiego kompozytora, jakim jest Benjamin Britten od czasu do czasu pojawia się na polskich scenach. W minionym roku Teatr Wielki w Łodzi z powodzeniem wystawił *Małego kominarczyka*. Britten często myśląc o dzieciach pisał dla nich z nadzieją, że będą

jego utwory wykonywały. Na takiej zasadzie powstały dwa dzieła tworzące jedną całość: *Zróbmy operę* i *Mały kominiarczyk*. Przedstawienie (9 XI 2006) w wysoce profesjonalnym stylu przygotował reżyser Robert Skolmowski. Inscenizacja polegała na włączeniu dzieci siedzących na widowni w magię teatru, za pośrednictwem prezentera, którego funkcję pełnił Przemysław Reznér. Młoda publiczność do tworzenia opery przystąpiła ochoczo, a wykorzystanie współczesnych środków wizualnych np. wyświetlanie na ekranie odpowiedzi i odpowiedzi podawanych w formie niezbyt trudnych zagadek dzieciakom przypadło do gustu. Począwszy od prezentacji ludzi mających związek z realizacją przedstawień w prawdziwym teatrze aż po autentyczne przygotowania spektaklu powodowało wzrost napięcia wśród małoletniej publiki. Zatem pierwsza część widowiska w pełni odpowiadała pełnej uroku baśni o małym chłopcu, niecznie wykorzystywanym do czyszczenia kominów.

W drugiej części rozpoczęła się akcja, w której oprócz dzieci brali udział soliści Teatru Wielkiego. Grali swobodnie, wyraźnie mówili teksty i w ich wykonaniu, bardzo ładnie, czysto i pięknie brzmiały takie piosenki jak *Pieśń o kominiarczyku*, *Kąpiel kominiarczyka*, *Kołysanka*. Role dziecięce wykonywali młodzi artyści: Karol Kraska (Gay), Adam Suga (Sam), Aleksandra Świderek (Julia), Weronika Krzanowska (Tina), Marcin Janicki (Jonny), Paulina Bogus (Sophie), Przemysław Godlewski (Hughie). Z należytą starannością swoje partie przygotowali soliści: Robert Ulatowski (Czarny Bob/Tom), Aleksandra Okrasa (Rowan), Bernadetta Grabias (Miss Baggott), oraz Borys Ławreniów (Clem). Barwną dekorację sceny, stosowne do baśni i przebiegu akcji mającej miejsce w 1810 r., kostiumy opracowała Małgorzata Słoniowska. Nad całością z batutą w rękę sumiennie czuwał dyrygent Piotr Wujtewicz.

Wilfried Górný

Krakowiaci i górale w Łodzi. Chyba nic bardziej nie cieszy jak mnogość polskiego repertuaru w polskich teatrach muzycznych. Teatr Wielki w Łodzi w bieżącym sezonie działa pod ponownym kierownictwem Kazimierza Kowalskiego, niegdyś także solisty tego teatru. Jak wynika z daty umieszczonej w programie pierwsze przedstawienie opery *Krakowiaci i górale* (J. Stefani), miało miejsce 14 października 2006 r. Wydarzenia, o którym poniżej, nie nazwano premierą, więc przypuszczam, że może to być nowe opracowanie, np. pod względem reżyserskim. Pozwoliłem sobie zobaczyć drugi spektakl grany 8 listopada 2006 r. Mniej ważną będzie kwalifikacja dzieła do konkretnej dziedziny np. opery lub... wodewilu. Istotniejszym będzie to w jaki sposób realizatorzy sztukę przedstawią.

Łódzka produkcja napawała opty-

mizmem wyłącznie na początku pierwszego aktu, bowiem orkiestra kierowana przez Kazimierza Wiencka zagrała wstęp wybornie. Dyrygent dobre relacje między kanałem orkiestry a sceną utrzymał do końca spektaklu. Co się zaś tyczy zbyt często bardzo szybkich temp podczas solowych lub zespołowych występów solistów, to one niestety zmniejszały wartość odbioru. Przyczyną była w zdecydowanej większości niedostateczna dykcja, tutaj mająca podstawowe znaczenie. Dobrze zaprezentowała się scenografia Anny Borowskiej-Ekiert oraz barwne kostiumy, obrazujące góralski i krakowski folklor. Równie ciekawie układy tańców opracowała Edyta Wesółowska.

Lecz niestety na tym koniec zalet widowiska. Reżyseria Kazimierza Kowalskiego (dyrektor artystyczny TW, czy tylko zbieżność nazwisk?), nie miała żadnego polotu, zabrakło w niej inwencji budowania dowcipnych sytuacji scenicznych, odpowiadającym zdarzeniom wynikającym z libretta. W zdecydowanej większości rozdzielono ruch sceniczny od śpiewu. Wyglądało to następująco: artysta stojący nieruchomo, ale ruszając rękoma pośpiewał trochę w kierunku widowni, a następnie tanecznym krokiem zrobił jakieś kółko, ewentualnie popląsał. Podobnie chór ustawiony wokół sceny w miarę rytmicznie ruszał biodrami, a para solistów z tegoż półokręgu zbliżała się w pobliże środka sceny i nieruchomo odśpiewała kilka przynależnych taktów. O reżyserii światła także mówić nie można, bo... wcale nie zaistniała. W takich warunkach soliści z gorszym, lub lepszym skutkiem grali swoje role. Jedynie do dwojga solistów nie można wnosić zastrzeżeń, byli nimi Eugeniusz Nizioł (Bartłomiej) i Andrzej Niemirowicz (Bardos). Obaj wysoką, artystyczną jakością prezentowali nienagannie, teksty mówili wolniej, w sposób dający się zrozumieć. Śpiewali tak, jak na wokalistów wysokiej klasy przystało.

U wszystkich pozostałych solistów wystąpił brak dykcji w czasie mówienia i śpiewania. Zbyt pośpieszne mówienie tekstów powodowało, iż dowcipnie zrymowane libretto zabrzmiało nijako. W miarę przyjemnie talent wokalno-aktorski zaprezentowali Basia i Stach. Patrycja Krzeszowska debiutująca w partii córki młynarza rozporządza przyjemnym w barwie, niemal słodkim sopranem lirycznym i poprawnie nim włada. Umiejętności aktorskie zaprezentowała na tyle, na ile pozwoliła jej na to uboga reżyseria. Jednak wszystko wskazuje na to, że posiada niebagatelny temperament sceniczny i wkrótce będzie wzbudzała niebywały podziw widowni. Borys Ławreniów, jako Stach – sceniczny kochanek Basi, ujmował dobrze prowadzonym, miłym dla ucha tenorem lirycznym i sporym wyczuciem prawa sceny. Wzbudzał sympatię zarówno w scenach z Basią, jak i kontrastującą z nią postacią drugiej żony młynarza. W partię Doroty najlepiej jak tylko to jest możliwe wcie-

liła się Sylwia Maszewska. Artystka zarówno w teksty jak i sceniczne gesty włożyła tak ogromną ilość manierizmów, że młodościom na taki widok nie było końca. Jeśli kiedyś przy podobnych sytuacjach używano przymiotnika „operetkowe”, to w przypadku przerysowań roli przez panią Maszewską tamto określenie byłoby komplemtem. Krzysztof Dyttus (Jonek), Robert Ulatowski (Miechodmuch), Przemysław Reznér (Bryndas), i Adam Mnieszewski (Świstos), niestety nie zbudowali postaci wzbudzających większy szacunek.

Wilfried Górný

NOSPR w listopadzie. 10 listopada odbył się w katowickiej siedzibie orkiestry jej jedyny w tym miesiącu koncert. Był to szczególny wieczór, bowiem poprowadził go jeden z największych obecnie dyrygentów, Yan Pascal Tortelier. Koncert rozpoczął się *Uwerturą Korsarz* op. 21 Berlioz. Była to interpretacja pełna gwałtowności i potęgi, silnie oparta w klasycznych ramach wykonawczych. Jakkolwiek, zdecydowane brzmienie i duży dynamizm nie przerodził się w ogtuszające forte i fajerwerkowe odczytanie partytury. Następnie zostały wykonane *3 Nokturny* Debussy'ego, w których orkiestrze towarzyszył Chór PR w Krakowie. Pod batutą francuskiego dyrygenta muzyka ta – podobnie jak Berlioz – posiadała zdecydowane brzmienie, gdzie prostota wykonawcza i klarowność przekazu precyzyjnie opracowanej partytury sprawiły, że interpretacja ta z pozoru jawiła się jako bardzo chłodna i pozbawiona wszelkich oznak romantyzmu. Jednakże Tortelier wydobyl z tej muzyki całe jej piękno, szczególnie widoczne w trzecim nokturnie, *Syrenach*, w którym melodia delikatnie się snuła, a wzajemny układ planów między chórem i orkiestrą zaślugał na najwyższe uznanie. Na dodek, francuski dyrygent poruszał się w zbliżonych dynamikach, co w połączeniu z pozostałymi cechami dało wybitną, i na swój sposób wzruszającą interpretację.

Piątkowy wieczór zakończyła *Symfonia Alpejska* Richarda Straussa. To potężne dzieło pod batutą Torteliera pełne było dostojęstwa i patosu. Pomimo swojego gigantyzmu francuski dyrygent nie wydobywał z orkiestry maksymalnego forte. Interpretacja ta była za to pełna kolorytu, mieszały się w niej nieraz skrajne nastroje, i było sporo emocji, lecz bez sentymentalizmu. Chociaż dość chłodna, to jednak miała jakąś przyciągającą iskrę w sobie. Wieczór zakończył się gromkimi i długimi owacjami na cześć dyrygenta, bowiem w katowickiej sali zabrzmiała wizja, która pozornie chłodna, to jednak przyciągała swoją precyzją, i – paradoksalnie – emocjami. Wyśmienity koncert.

Jacek Krzakala

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Kolejny koncert symfoniczny wypadł w piątek 10 XI, w sąsiedztwie Święta Niepodległości, a więc program zawierał dzieła polskie. Nie wiemy, czy poruszyły one u słuchaczy struny patriotyczne, ale na pewno wzbogaciły znajomość rodzimej muzyki. Usłyszeliśmy trzy bardzo różne dzieła rozpięte czasowo w XX w. Rozpoczął *III Koncert skrzypcowy* Grażyny Bacewicz pobrzmiewający motywami z folkloru podhalańskiego, stroniący jeszcze od neoklasycyzmu. Nieobecny na estradach od dziesięcioleci, ożył dzięki inicjatywie i sztuce Krzysztofa Jakowicza, który wspaniale oddał klimat i zadziorny styl góralskiego muzykowania, ale także całe bogactwo ekspresji pięknych partii lirycznych; giętkość fraz i bogactwo brzmieniowej palety Krzysztofa Jakowicza nie mają sobie równych. Przyjęty gorąco przez publiczność, podbił ją zupełnie bisami: urzekającymi *Tangami* Astora Piazzoli i brawurowo zagrany *Kaprysem polskim* autorki *Koncertu*. Rzadkie przeżycie koncertowe takiej miary. Innym natomiast przeżyciem był poemat Kartowicza *Stanisław i Anna Oświecimowie*: zwiększona wielka orkiestra symfoniczna i późnoromantyczna narracja pełna wątków oraz komplikacji. Dyrygujący tego wieczora Ruben Silva, a także orkiestra, zrobili co można było w czasie kilku zaledwie prób, jednak jasność przebiegu w tych komplikacjach zacierała się, tym bardziej że muzycy grali swoje nuty nie bardzo wiedząc, jakie jest ich znaczenie i rola. Po prostu tak skomplikowana fakturalnie muzyka potrzebowała więcej prób na opanowanie jej szczegółów, kształtu i wyrazu. Podobne symptomy niedopracowania dały się słyszeć także w *Koncertcie skrzypcowym*, ale tam sama gra solisty wpływała pozytywnie na artystyczny wyraz dzieła. Dopiero wykonany na zakończenie *Kzesany* Kilara zatępniał wszystkie owe mankamenty. Dyrygent prowadził tę podhalańską „eksplozję” muzyczną znakomicie, z wielką ekspresją i werwą. Po tym polskim wieczorze chciałoby się zawołać: górą Górale!

Rok mozartowski w Koszalinie zaznaczono tylko jednym koncertem – w lutym. Potem filharmonię absorbowały koncerty związane z jej jubileuszem 50. lecia. Dopiero w listopadzie afisze – anonsowały *Festiwal Mozartowski* – 5 cotygodniowych koncertów, trzy są już poza nami. Na pierwszym z nich (17 XI), w przepelnionej sali, wykonano arie i duety z pięciu najważniejszych oper Mozarta. Choć dzieło się to na estradzie, dzięki świetnym, kompetentnym zapowiedziom Andrzeja Zborowskiego, wprowadzającym w treść arii i w sytuację sceniczne, soliści (Agnieszka Kozłowska, Tomasz Krzysica, Robert Gierlach, Bogdan Kurowski) oraz orkiestra pod batutą Rubena Silvy nadzwyczaj udanie ewokowali zarys cudownego świata teatru Mozarta zaklęty w jego arcydziełach: *Urowadzeniu z seraju*, *Weselu Figara*, *Don Giovannim*, *Cosi*

fan tutte, *Czarodziejskim flecie*. Wszyscy soliści byli tu na swoim miejscu, śpiewali świetnie – i u wszystkich dał się zauważyć jednak pewien niedostatek (może mniej w przypadku Tomasza Krzysicy): brak legata, płynnego rozwijania frazy, co skutkowało specyficznym skandowaniem – zjawisko obecnie powszechne. Koncert zaprogramował i świetnie akompaniamente prowadził Ruben Silva, orkiestra grała i brzmiała bardzo dobrze. W sumie wykonano 16 numerów operowych, uverture do *Don Giovanniego* i *Marsza D-dur*. Publiczność przyjmowała występy solistów bardzo gorąco, bisowano finał *Wesela Figara*.

Po tym inauguracyjnym wieczorze operowym Mieczysław Nowakowski świetnie poprowadził następny program symfoniczny (24 XI) – rozpoczynając go uverture do *Urowadzenia z seraju*. Orientalno-klasyczna mieszanka tej muzyki zabrzmiała lekko i przejrzysto, w doskonałych tempach. Po niej wykonano *Symfonię Es-dur* KV 543 – równie klarownie, w dobrych proporcjach dynamicznych; szlachetne partie liryczne I części wyraziście kontrastujące z jej radością i żywiołowym ruchem, ładnie poprowadzona opowieść *Andante con moto*, podkreślona tańczonością *Menueta* – bez zwalniania w trio oraz z wdziękiem i świetnymi solówkami tamże – i wreszcie żywiołowy finał (prosił się jednak o lżejszą artykulację smyczków), złożyły się na piękny, stylowy kształt dzieła. Jednak artystyczną kulminacją wieczoru było wykonanie *Symfonii koncertującej Es-dur* KV 364 na skrzypce, altówkę i orkiestrę – utworu daleko wybiegającego poza normę klasycznych koncertów podwójnych swym szeroko zakrojonym przebiegiem, swą piękną, wysmakowaną rozmową orkiestry z solistami, i wzajemną solistów, rozwijaną na sposób narracji symfonicznej; utwór o wielkiej sile wyrazu, w klimacie swym niemal romantyczny. Wszystkie jego niezwykłe piękności rozkwitły dzięki doskonałej grze solistów, muzyków koszalińskiej orkiestry: Marzeny Śmietkańskiej (skrzypce) i Macieja Śmietkańskiego (altówka). Oboje doskonalili technicznie i świetnie zgrani, zademonstrowali interpretację piękną, pełną kultury i wycucia mozartowskiej frazy. Pomogło im doskonale towarzyszenie macierzystej orkiestry pod niezawodną batutą Mieczysława Nowakowskiego.

Trzeci koncert festiwalu (1 XII) pozwolił nam poznać *Tańce niemieckie* KV 605, jakie z kolei pozwoliły poznać muzykę rozbrzmiewającą w czasach Mozarta na dworskich balach (jako nadworny kompozytor napisał ok. pięćdziesięciu takich „kawałków”) – a także wielką *Serenadę B-dur* KV 361, też przedstawicielkę lubianego na dworze gatunku. Jan Miłosz Zarzycki, dyrygujący tego wieczora, poprowadził owe 3 tańce, barwne i smakowite, z nieco nadmiernym pietyzmem, jakby zapominając o ich ludycznym charakterze. Powstały w 1791 r., tak jak i wykonany

po nich *Koncert klarinetowy A-dur* KV 622. Dzieło to zwróciło uwagę nie tylko swoim wyjątkowym, nawet jak na Mozarta, pięknem, ale także tzw. klarinetem basetowym – instrumentem o ciemniejszym, nieco altowym brzmieniu i poszerzonej w dół skali – na jakim grał Maciej Gołębiowski, solista muzyczny i kompetentny, o wirtuozowskim zacięciu. Pewne komplikacje aplikatury tego instrumentu miały zapewne wpływ na drobne zakłócenia figuracji w I części, jednak nie na dalsze dwie, zagrane pięknie – z dobrym towarzyszeniem dyrygenta i orkiestry; orkiestra może zbyt przezeń wyglądzonej, podczas gdy w II i III części mówi ona rzeczy ważne, nawet dramatyczne. *Serenada B-dur* KV 361, wypełniająca całą II część koncertu, urzekła słuchaczy bogactwem mozartowskiej inwencji rozpisanej w 15 częściach na 13 instrumentów dętych, jakim powierzono piękne tematy, ogromną paletę różnorodnych barw tych instrumentów w ich różnych połączeniach, różnych rejestrach i w różnej roli. To było trudne zadanie, z jakiego koszalińscy muzycy wywiązali się z pełnym sukcesem – z dyskretną pomocą dyrygenta – i 50 minut wspaniałej rozrywki dla słuchaczy, jacy przyjęli nieznaną im dotąd dzieło z entuzjazmem.

Kazimierz Rozbicki

Koncert Krzysztofa Kaczki w Vancouverze. Koniec listopada przyniósł bardzo nietypową, jak na Vancouver pogodę. 26 listopada śnieżyca szalała od rana i samochody na ulicach tańczyły piruety, jak na tafli lodowiska. Mimo to, lub jakby na przekór, nuce co chwila całkiem bezwiednie zapamiętane takty i melodie ze wspaniałego koncertu. Tu zaciną zimny śnieg, a ty jeszcze w transie gorącej *Habanery* w fantazyjnej przeróbce Francois Borne. W innej zaś przeróbce pana Fryderyka Chopina ścigają cię znajome dźwięki Rossiniego.

Jak w każdej dziedzinie sztuki, tak i w muzyce – geniusze porywają geniuszy i zachęcają do muzycznych zabaw, przekomarzać, nowych wariacji.

Do takich właśnie uczt dla melomanów zaprosiła nas właśnie tego dnia grupa Pod skrzydłami Pegaza*. Okazja była nie lada, bo to właśnie 10. lecie tej bardzo zastużonej dla spraw kultury polskiej grupy. Rzecz zaś odbyła się w historycznym budynku Landing przy Water Street w samym sercu Vancouveru, tuż nad brzegami fiordu Burard, z ośnieżonymi szczytami North Shore w perspektywie olbrzymiego okna kameralnej sali koncertowej. Na scenie olbrzymia choinka przypominająca o nadchodzących świętach przybrana ozdobami w kształcie instrumentów muzycznych nadawała miły nastrój ciepła.

Do fortepianu zasiada urocza Sarah Hagen, a obok staje przystojny młody gość z Polski, flecista Krzysztof Kaczka. Wśród gości Minister Kultury Kolumbii Brytyjskiej, pan Stan Hagen (tak, to nie

przypadkowa gra nazwisk, Stan Hagen jest dumnym tatą utalentowanej i cenionej pianistki z Vancouver Island), Ambasador R.P. pan Stanisław Ogrodziński i Konsul Generalny R.P. pan Maciej Krych oraz reprezentanci Prezydenta miasta.

Flet, choć w popularności bity przez fortepian i skrzypce, nie bez kozery, obok harfy, jest ulubionym instrumentem bogów i muz. Zwłaszcza w rękach tak utalentowanego muzyka, jak Krzysztof Kaczka.

Pan Krzysztof ma za sobą studia w Akademii Muzycznych w Warszawie i Krakowie oraz prestiżowej Akademii w Monachium i podypłomowe studia w Mozarteum w Salzburgu, gdzie pracował pod opieką światowej sławy muzyka, prof. Irene Grafenauer. Pracował też pod kierunkiem cennych nauczycieli w Wiedniu (u prof. Wolfganga Schultza) i Paryżu. Z wielu Mistrzów i nauczycieli, którzy z nim pracowali, właśnie Irene Grafenauer w sposób najistotniejszy wpłynęła na jego wykształcenie muzyczne, a ściślej na jego rozumienie roli solisty i artysty muzyka. Jest laureatem i finalistą szeregu znanych festiwali i konkursów muzycznych.

Od pewnego czasu przebywa (po raz drugi) w Kanadzie w znanym Centre for Performing Arts w Banff, jako recipient stypendium Fundacji Millenium Music. Jako artysta-rezydent ma możliwość doskonalenia swej sztuki i gry z najlepszymi muzykami świata, którzy przyjeżdżają do Banff na kolokwia, ćwiczenia, czy do pracy nad konkretnymi projektami muzycznymi.

Podczas pierwszej wizyty w Banff Krzysztof Kaczka poznał jedną z czołowych młodych pianistek kanadyjskich, Sarah Hagen.

To właśnie ona była akompaniatorem koncertu pana Krzysztofa w Vancouver. Sarah Hagen, sama uznana pianistka koncertowa, potrafiła ze swej roli wywiązać się świetnie. Jest zawsze pewne ryzyko, gdy muzyk solista występuje w roli akompaniatora. Czasem zapomina o tym, jaka jest rola muzyka towarzyszącego i gra „pierwsze skrzypce”. Duet Sary i Krzysztofa był jednak pełnym sukcesem. Jej subtelna, delikatna gra i stała uwaga na tempo utworu i skalę crescendo partnera-solisty tworzyły nieopowtarzalną spójnię i czysty dźwięk kompozycji.

Było to zwłaszcza widoczne w świetnie wykonanych i bardzo trudnych wariacjach Franza Schuberta na temat *Zwędzłych kwiatów* Millera.

Paganiniowskich możliwości popisu technicznego dostarczyły flectście utwory Dopplera (*Węgierska Fantazja Pastoralna*) i oczywiście zawsze popularne, rzecz można szlagierowe wykonanie *Fantazji z „Carmen” Bizeta*. Z dużą przyjemnością można było wysłuchać bodaj premierowego wykonania w Vancouverze *Sonaty na flet i fortepian* Tadeusza Szeligowskiego – kompozytora rzadko grywanego na Zachodnim Wybrzeżu Pacyfiku.

Krzysztof Kaczka panował nad instrumentem i słuchaczami niepodzielnie.

Krzysztof Kaczka i Sarah Hagen



Dźwięki, tony i ich barwa, jakie dobywał z instrumentu świadczyły nie tylko o kunszcie technicznym muzyka, ale i jego możliwościach interpretacyjnych. To jest różnica między poprawnym graniem utworu a umiejętnością malowania muzycznych krajobrazów, portretów. Nie trzeba być znawcą muzyki, który zauważy każdą zgubioną nutkę – wystarczy muzykę kochać, by się dać tym obrazom porwać, uciec w zaśłuchanie się. Ale na to potrzebni są muzycy klasy Krzysztofa Kaczki.

Bardzo przyjemnym prezentem Sary Hagen dla polskich słuchaczy była jej interpretacja *Scherza* op. 31 Chopina. Cieszyło ucho, że nie uległa łatwej pokusie nadmiernej dramatyzacji muzyki Pana Fryderyka a skupiła się na wydobyciu prawdziwej, miękkiej melodii i podcieni tonalnych utworu. Muzyka romantyczna zbyt często postrzegana jest, jako swoisty rock and roll tanecznej epoki, a legendy wirtuozowskich popisów i rywalizacji instrumentalnej geniuszy Romantyzmu wywierają na współczesnych solistów nacisk „galopu i olśnienia”. Z czasem jednak, po wielokrotnym wysłuchaniu identycznie granych pod tę właśnie manierę kompozycji – chce się je usłyszeć bez hałasu i popisowości technicznej.

Jak sam Krzysztof Kaczka powiedział w rozmowie: „grać w zasadzie na jakimkolwiek instrumencie może się nauczyć każdy. Czytać muzykę też. Ale umiejętność czytania i pisania nie tworzy z nikogo pisarza”. Dla nas, maluczkich, którzy tej – bagatelka – dziewięćdziesięcioprocentowej umiejętności i talentu nie mają, pozostaje jednak jedna, wielka i bezcenna umiejętność – umiejętność słuchania i kochania muzyki.

Pewny jestem, że Krzysztof Kaczka da nam jeszcze wielokrotnie możliwość skorzystania z tej umiejętności. Może nawet w samym Vancouverze, gdyż możliwym jest, że jego pobyt w Banff

Centre przedłuży się do połowy marca. Póki co, włączę płytę CD z nagraniami pana Krzysztofa w duecie z Perry Schackiem (Acte Préalable AP0141) i będę słuchać. To takie przyjemne. A w życiu przyjemne rzeczy są niezbędne. Zwłaszcza, gdy za oknem zawieja śnieżna.

Bogumił Pacak-Gamałski

* działające w Vancouver w Kanadzie Stow. Artystów i Przyjaciół Sztuk „Pod skrzydłami Pegaza”. Regularni członkowie to m.in.: wybitny rzeźbiarz prof. Ryszard Wojciechowski (zm. w 2003), b. dziekan ASP w Warszawie; historyk sztuki prof. Anna Gradowska, b. dyr. Galerii Narodowej w Caracas, Wenezuela; Ryszard Tylman, poeta i malarz; Karolina Piotrkowska, poetka; Bogumił Pacak-Gamałski, poeta i eseista; kompozytor Ryszard Trzaskała, b. dyr. Muz. „Mazowsza”. Założyciel i Prezes: Krystyna Połubińska.

Werther i Trubadur w Bańskiej Bystrzycy. Miniony, 2006 rok dla Agnieszki Zwierko, znakomitej polskiej mezzosopranistki był kolejnym w podboju nowych scen. Jedną z wielu jest Teatr Operowy w Bańskiej Bystrzycy. Został założony 1 września 1959 r. jako Teatr Muzyczny w Zvolen (obecnie w tym miejscu odbywają się letnie festiwale), i z planowanych 150 przedstawień w sezonie 1/3, z założenia, była grana poza siedzibą. Wzrastający poziom artystyczny w 1993 r. spowodował zmianę statusu teatru na Państwową Operę. Obiekt, w którym teraz odbywają się przedstawienia zbudowano w 1841 r. na dziedzińcu ratusza. Początkowo spektakle grano w języku niemieckim, po 1867 r. w węgierskim, a w języku słowackim po 1919 r. Opera w bieżącym repertuarze posiada widowiska operowe, operetkowe, musicalowe i baletowe. Do swoich produkcji angażuje najwybitniejszych słowackich i zagranicznych artystów.

Jednym z ostatnich osiągnięć było pozyskanie do współpracy Agnieszki Zwierko, która 10 marca 2006 r. debiutowała tam partią romantycznej Charlotte w operze *Werther*. Podczas duetu *Il faut nous séparer* kończącego I akt z Wertherem plastycznie ukazała rozbudzone uczucie miłości, lecz z wyboru nie żyjącej już matki była narzeczoną Alberta. W II akcie spotkanie z Wertherem *Comme on trouve en priant* było nacechowane smutkiem z powodu niezrealizowanych uczuć, jednocześnie zdawała sobie sprawę z tego, że go kocha. W wielkiej arii rozpoczynającej III akt *Werther! Werther!* ujawniła jak głęboko jest nieszczęśliwa. W następującym po niej duecie z tytułowym bohaterem pastelowymi odcieniami głosu oddała się wspomnieniom wspólnych chwil. Barwą głosu zdradzała swoje uczucia i tracąc panowanie nad sobą wpadła w jego objęcia. W IV w duecie *Rein! Dieu! Ah! du Sang! Non! C'est* wyznała, że kochała go od pierwszej chwili. Dzięki wysmakowanemu aktorstwu właściwy wyraz artystyczny osiągała prostymi środkami, zgodnymi z romantyczną wyobraźnią kompozytora. Jednocześnie zaprezentowała klarowność stylu, czemu towarzyszyła elegancja i szlachetność linii melodycznej zgodnej z francuską sztuką śpiewu, tak przecież odmienną od włoskiego stylu bel canto.

Odniosła tak olśniewający sukces, że zaproszono ją do udziału w następnie przygotowywanej pozycji, osobowościowo kontrastowej partii, mianowicie Azuceny w *Trubadurze* Verdiego. Agnieszka Zwierko, jak na gwiazdę przystało, partię nieszczęśliwej cyganki zarówno pod względem aktorskim jak i wokalnym wykonała bez najmniejszych zastrzeżeń. Na sam początek podniosła temperaturę widowni niezwykle kunsztem interpretacyjnym śpiewając arię *Stride la vampa*. W rytmie walca z taką intensywnością opowiadała tragiczne wydarzenia sprzed wielu lat, że wstrzymywała oddech u publiczności. Perfekcyjnie przestrzegając każdego detalu zapisanego w partyturze, nie umknął jej żaden, nawet najmniejszy tryl, choćby dotyczyć miał tylko jednego taktu. W późniejszej scenie opowiadania *Condotta ella era in ceppi*, oraz w scenie i duecie z Manrico *Mal reggendo all'aspro assalto* zaprezentowała całą gamę najważniejszych środków wyrazu dla zbudowania nastroju tajemniczego zgonu swej matki i zaginięciu jednego z synów hrabiego. Największym osiągnięciem artystki było rewelacyjnie zaśpiewane wysokie C w kadencji kulminacyjnego punktu sceny. Dla posłuchania tak mistrzowskiego wykonania kadencji warto pojechać nawet na koniec świata, nie tylko do sąsiedniego kraju. W III akcie pod zamkiem Castelor swój udział w tercecie *Giorni poveri vivea* ujęła w niespokojną, aczkolwiek swobodną budowę dramaturgii obrazu z hrabią di Luna i Ferrando. Wydobyła wspaniały koloryt postaci znakomicie podkreślając psychologiczny dylemat między uczuciami do przybranego

syna, a zemstą na hrabim di Luna. W finałowej scenie IV aktu z niesamowitą charyzmą wzięła udział w duettino *Madre, non dormi? L'invocai più volte*, z Manrico, scenę pysznie kończąc obniżeniem ostatniego dźwięku o jedną oktawę. Wprawdzie nie było to konieczne, lecz efektowne.

Śpiewający partię Manrico, Bożydar Nikołow, bułgarski tenor rozporządza przyjemnej barwy głosem, dobrze osadzonym w średnim i niskim rejestrze. Bardziej problematycznie pod technicznym względem przechodził w górny, pełen blasku rejestr. Jest artystą przyjemnym wizualnie i obdarzonym dużym talentem aktorskim. Świetnie partnerował Azucenie i Leonorze, a interpretacją pieśni *Deserto sulla terra* na dobry początek obdarzył sporą przyjemnością. Duży szacunek wzbudził słynną strettą *Di quella pira* zaśpiewaną w tonacji C-dur. Iveta Matyášová, odtwórczyni partii Leonory, jest pięknej urody sopranem i równie świetną, fascynującą aktorką. Imponowała w scenach zespołowych i solowych. W początkowej cavatinie *Tacea la notte placida* zachwycała trudnym technicznie do wykonania wysokim *des*, podobny zachwyt wzbudziła w arii *Miserere* oraz duecie z hrabią di Luna *Qual voce!* Tę partię z powodzeniem śpiewał baryton Zoltan Vongrey.

Na przykładzie tylko dwóch omówionych partii wynika, że Agnieszka Zwierko dzięki szerokiej palecie charyzmatycznych umiejętności potrafi świetnie portretować każdą postać sceniczną. Doskonale wciela się w muzykę różnych epok i stylów.

Wilfried Górny

Wielka Msza c-moll Mozarta w Toronto. W Toronto dobiegają końca uroczystości związane z obchodami 250. rocznicy urodzin Mozarta. Z tej okazji Canadian Opera Company wystawiła *Così fan tutte*, zespół opery barokowej Opera Atelier zachwycił tutejszą publiczność przebogata inscenizacją *Czarodziejskiego fletu*, zaś Toronto Symphony Orchestra zaprezentowała *Wielką Mszę c-moll* zrekonstruowaną przez amerykańskiego muzykologa Roberta Levina. *Msza c-moll* KV 427, zwana na kontynencie amerykańskim jako *Mass in C minor*, jest dziełem monumentalnym, o dużym bogactwie środków wyrazu, rozbudowanej partii orkiestralnej i chóralnej, wymaga udziału czterech solistów (dwóch sopranów, tenora i barytona) oraz ponad stuosobowego chóru. Według historyków Mozart *Mszę c-moll* pisał w latach 1782-83, wypełniając ślubowanie, że jeśli Konstancja Weber przyjmie jego oświadczy, uświetni ten moment napisaniem nowej mszy. Została ona w niepełnej formie zaprezentowana w 1783 r. w Salzburgu, z Konstancją jako pierwszą wykonawczynią partii sopranowej. Dzieło pozostało nieukończone i do dziś nie wiadomo, co było tego przyczyną. Z oryginalnej partytury po-



Robert Levin

zostało ponad godzina napisanej muzyki, w tym *Kyrie*, *Gloria*, dwa fragmenty *Credo*, *Benedictus* oraz *Sanctus*. W 1901 r. Alois Schmidt próbował ukończyć dzieło uzupełniając je innymi utworami Mozarta.

Nową rekonstrukcję *Mszy c-moll* na zlecenie Fundacji Carnegie Hall powierzone Robertowi Levinowi, znakomitemu muzykologowi amerykańskiemu, pianiście i profesorowi Harvard University. Levin nie jest nowicjuszem w rekonstrukcji dzieł Mozarta. Jemu zawdzięczamy nową wersję *Requiem*, która od 1991 r. doczekała się ponad 10 nagrań, oraz rekonstrukcję *Sinfonii concertante* na cztery instrumenty dęte i orkiestrę.

Amerykański muzykolog przejrzał tysiące zachowanych manuskryptów i szkiców muzycznych Mozarta w licznych bibliotekach i muzeach europejskich. Skoncentrował się nad fragmentami muzycznymi, napisanymi w ciągu czterech lat od oryginalnej daty



zostało także przygotowane przez prof. Helmutha Rillinga, który po mistrzowsku dyrygował Toronto Symphony Orchestra. Partię sopranową wykonała słowacka solistka Simona Houda-Saturnova, stając się sensacją wieczoru. Jej piękny, liryczny głos, cudownie brzmiący w górnej skali, doskonale nadawał się do wykonywania muzyki mozartowskiej, przebijając się z łatwością poprzez orkiestrę i ogromny chór. Przejmujące wrażenie zrobił jej błagalny ton w części *Kyrie eleison* (*Zmiłuj się nad nami*). Partię drugiego sopranu powierzono amerykańskiej śpiewaczce Lauren McNeese. Zdumiewające były jej muzyczne rulady w części mszy *Laudamus te* (*Chwalimy Ciebie Panie*). Towarzyszyli jej tenor James Taylor oraz baryton Philip Cramichael.

Głównym bohaterem wieczoru był ponad stuosobowy chór. Składał się z połączonych zespołów torontońskiego uniwersytetu MacMillan Singers oraz Elmer Iseler Singers pod muzycznym kierownictwem Doreen Rao. Wypełniał doskonale czystym dźwiękiem ogromną salę Roy Thomson Hall, posiadającą ponad 2800 miejsc. Przenikał wręcz do wnętrza duszy słuchaczy, pozostawiając długotrwałe wrażenie. Utwór w pełni ukazuje geniusz i dojrzałość muzyczną Mozarta, głębokość jego emocji. Warto w tym miejscu zacytować zdanie Alfreda Einsteina, który określił, że w „*Mszy c-moll* Mozarta zjednoczył sztukę z Bogiem”.

Prof. Robert Levin spotkał się przed koncertem z publicznością, aby opowiedzieć o swojej detektywistycznej pracy nad rękopisami Mozarta i rekonstrukcją *Wielkiej Mszy c-moll*.

Kazik Jedrzejczak

UBS Verbier Festival Orchestra. Orkiestra ta powstała w 2000 r. z inicjatywy Maestro Jamesa Levine'a oraz Matriona Engstroema – założyciela oraz dyrektora Verbier Fe-

stival. Obecnie orkiestra składa się z ponad 100 muzyków z 30 krajów, w wieku 17-29 lat.

W okresie letnim Orkiestra rezyduje w Verbier, w Szwajcarskich Alpach, podczas corocznego festiwalu. Przed rozpoczęciem młodzi muzycy przygotowują program pod opieką solistów Metropolitan Opera z Nowego Jorku.

Tylko w bieżącym roku orkiestra współpracowała z takimi artystami jak: James Levine, Herbert Blomstedt, Thomas Quasthoff, Misha Maisky, Lang Lang, Evgeny Kissin, Vadim Repin, Hilary Hahn, Maxim Vengerov, Yuri Bashmet. Oprócz koncertów symfonicznych odbyły się liczne koncerty kameralne, podczas których występowali tacy artyści jak Joshua Bell, Emanuel Ax.

Niezależnie od festiwalu odbywa się Międzynarodowa Letnia Akademia. W tym roku wykładowcami byli m.in.: Thomas Quasthoff, Nobuko Imai, Joaquin Achucarro. Podczas festiwalowego miesiąca odbywają się również imprezy towarzyszące, jak np. festiwal katariniarzy.

Oprócz letniej działalności podczas festiwalu, orkiestra co roku odbywa międzynarodowe tournée. Między 1 a 28 listopada orkiestra występowała w Europie (Montreux, Neapol, Barcelona, Stuttgart, Wiedeń), Azji (Pekin, Szanghaj, Tokio, Seul) oraz Australii (Melbourne, Sydney). W Europie pod dyktando maestro Blomstedta z solistką Hilary Hahn, w Azji i Australii orkiestrę prowadził Claus Peter Flor, a solistą był Bryn Terfel. Tournée zakończyło się 28 listopada w słynnej Sydney Opera House.

W kwietniu i maju 2007 r. orkiestra planuje międzynarodowe tournée z Maximem Vengerovem w podwójnej roli skrzypka i dyrygenta, w listopadzie koncerty w Europie i Ameryce Północnej pod dyktando Charlesa Dutois z solistką Martą Argerich.

(mb)

Mszy. W tym celu dokonał wielu detektywistycznych badań, analizując nawet składniki atramentu na manuskryptach pisanych w Wiedniu i Salzburgu. Odrzucił wiedeńskie szkice muzyczne, jako pisane znacznie później. Sprzyjało mu też szczęście, bo znalazł partyturę spisaną przez salzburskiego chórmistrza z pierwszego wykonania fragmentów mszy. Wersja Levina trwa 80 minut i jest o 25 minut dłuższa od oryginału, wykorzystując całkowicie muzykę, która wyszła spod pióra Mozarta.

Światowa premiera odrestaurowanego dzieła odbyła się 15 stycznia 2005 r. w Carnegie Hall, zyskując aprobatę krytyków oraz aplauz publiczności. Recenzent New York Times napisał: „Rezultat jest znakomity, wizja muzyczna Mozarta została spełniona w sposób, jaki tylko moglibyśmy sobie wymarzyć”. Warto dodać, że warszawska premiera tej wersji mszy miała miejsce 23 kwietnia tego samego roku.

Torontońskie wykonanie *Mszy c-moll*



UBS Verbier Festival Orchestra



G. Puccini – *Tosca*
I akt
fot. Marty Sohl/MET

osca Pucciniego. Z 11 przedstawień *Toski* bieżącego sezonu (premiera 28 X, ostatni spektakl 2 XII) widziałam dwa: 1 i 28 XI w dwóch obsadach. Spektakle różniły się jak dzień i noc. W 8. partii *Toski* śpiewała Andrea Guber; a 25 i 28 XI – Aprile Millo. Z 3 *Cavaradossich* – słyszałam dwóch: José Cura 1 XI i Walter Farcaaro 28 XI.

Podczas premierowego spektaklu po raz pierwszy w swej karierze wokalne rolę *Toski* miała zaśpiewać Andrea Gruber. Rozchorowała się jednak i zastąpiła ją Maria Ghuleghina. Zadebiutowała więc 1 XI. Jako *Cavaradossi* towarzyszył jej José Cura. Nieprzyjemnie rozchwiany, drżąco rozwibrowany głos Gruber w górze brzmiał ostro nieprzyjemnie, szczególnie w co bardziej dramatycznych momentach.

José Cura ma obecnie tak ciemny głos, że praktycznie nie istniała różnica pomiędzy jego brzmieniem, a brzmieniem barytonu Jeffreya Wellsa śpiewającego partię Angelottiego. Odnosiło się wręcz wrażenie, że obniżył partię w dół. Śpiewał afektowanie, sztucznie i usiłował popisywać się mocą głosu wydobytą z pogłosem z głębi gardła. Nierówny i rozwibrowany głos Cury pokrzykiwaniem pokrywał brak stylu. Trudno zresztą w jego przypadku mówić o technice czy stylu wokalnym. W sumie jedno z najgorszych przedstawień *Toski* jakie słyszałam w MET.

Toskę z 28 XI należało natomiast zarejestrować i przymusowo pokazywać współczesnym sopranom marzącym o wykonaniu tej roli. To jedna z największych dramatycznie kreacji tej roli. Głos Aprile Millo zostawia obecnie nieco do życzenia w stabilności, a niekiedy nawet w dokładności intonacyjnej i wielu

purystom oczywiście nie będzie odpowiadał. Millo jest jednak jedną z ostatnich prawdziwie wielkich *div* operowych włoskiego stylu śpiewania i każda fraza, ba – każda sylaba ma znaczenie, barwę, zawiera emocje, interpretuje tekst libretta. Akt II był eksplozją intesywnego dramatu rozgrywającego się pomiędzy nią i Jamesem Morrisem (*Scarpia*). Obyło się bez biegania, szarpaniny, melodramatycznych gestów. Byliśmy świadkami głęboko wstrząsającej tragedii *Toski*. Po *Vissi d'arte* widownia oszalała. Fenomenalny teatr wokalny.

Jako *Cavaradossi* u boku Aprile Millo wystąpił włoski tenor Walter Farcaaro, (debiut w MET jako *Pinkerton* w 1997 r.). Dość „generycznie” brzmiący głos; ani dobry ani zły. Nieco „nierówny” głos, ale atrakcyjny w górze. Nie zaferował też nic specjalnie indywidualnego, ani w barwie, ani w mocy ani w interpretacji. Poprawny technicznie, porządnie, płynnie, śpiewnie i z wyczuciem zaśpiewana rola. Bardzo dobrze wypadł jego recitativu poprzedzający *O dolci baci*, ale w dużej mierze była to zastępca dyrygenta, debiutującego spektaklami *Toski* w MET Włocha, Nicola Luisotti. Doskonale zagrany Puccini. Szeroka fraza ze wspaniałym wykończeniem, rewelacyjne wręcz budowanie punktów kulminacyjnych. Czulo się jego szacunek dla kompozytora i entuzjazm w wykonaniu. Wspaniale „wyttrzymał” harmoniczne brzmienia; gdzie trzeba był sprężysty ale jednocześnie doskonały w płynno-śpiewnych, lirycznych fragmentach. Wyczulił też muzyków orkiestry na uwypuklenie solowych wejść instrumentów, których dźwięk wyraźnie wybijał się ponad całość. Głębia przestrzenności i „soczystości” muzyki Puc-

ciniego zagrana była w całej swej glorii, ze wspaniałymi kontrastami dynamicznymi przy jednoczesnej dbałości o szczegóły, którym zezwolił na swobodny „oddech”. Świetnie wspomagał wszystkich śpiewaków, ale w akcie III dał prawdziwy popis kunsztu. Muzyczny „wstęp” przed *O dolci baci* był wręcz symfonią, absorbującą bez reszty uwagę widowni, a nie jak to najczęściej bywa „przygrywką” przed arią, na którą wszyscy niecierpliwie czekają. Rozkoszowałam się wręcz wykreowaną niezwykle subtelnie atmosferą muzyczną, niemal fizycznie czując ból i rozpacz *Cavaradossiego*. Znakomite muzycznie spektakle i ogromna owacja dla dyrygenta przed kurtyną.

W tym sezonie *Toski* prezentowały na scenie kolekcję biżuterii specjalnie zaprojektowaną przez Dino Yannopoulou dla Marii Callas na występy w MET, a którą pierwszy raz zaprezentowała 15 XI 1956 r. Kryształową tiarę, naszyjnik i kolczyki do aktu II wykonała światowej sławy firma Swarovski. Te i ponad dwa tuziny innych scenicznych klejnotów Swarovskiego wykreowanych specjalnie dla Callas będzie można obejrzeć w ramach wystawy zorganizowanej w MET od 19 I do 3 III 2007 r. Wśród eksponatów znajdzie się też wiele zdjęć archiwalnych i memorabiliów z jej występów w MET.

Cyrulik sewileński Rossiniego. Drugą, nową produkcję ery Petera Gelba, którą otrzymała po 25 latach ta opera, powierzono reżyserowi teatralnemu Bartletowi Sherowi. Urodzony w Kalifornii Sher, laureat nagrody Tony za *The Light in the Piazza* i *Awake And Sing*, od 2000 r. jest arty-

stycznym reżyserem w Seattle Intiman Theatre. Reżyserował klasykę teatralną, a jego debiut operowy to *Morning Becomes Electra* (*Żaloba przystoi Elektry* – Seattle Opera, 2003 i New York City Opera, 2004). W MET Sher zaangażował zespół współpracujący z nim przy produkcji *The Light in the Piazza* i wraz z nim debiutowali tu urodzona w Londynie projektantka kostiumów Catherine Zuber i Christopher Akerlind (światło). Dekoracje przygotował natomiast Michael Yeargan, jak dotąd autor 6 produkcji w MET (debiut w *Ariadne auf Naxos* w 1993 r.).

Cyrułik pojawił się w MET po raz pierwszy 23 IX 1883 r., w pierwszym sezonie jej otwarcia, a Rosiną była Marcella Sembrich. Inne polskie nazwiska występujących w MET wielkich śpiewaków to: Edouard de Reszke i Adam Didur – obaj w roli Don Basilio.

Ostatni raz starą produkcję *Cyrułika* widzieliśmy w sezonie 2004/5 również pod batutą Maurizio Benniniego, dyrygenta, któremu powierzono w bieżącym sezonie wszystkie 14 spektakli (6 na jesieni i 8 na wiosnę).

Bartlet Sher „uteatralnił” *Cyrułika*, a centralnym elementem jego produkcji jest zbudowany z desek dość szeroki pomost, który ma początek po obu bokach sceny i okala orkiestrę, przybliżając śpiewaków do widowni. Poruszając się więc często za plecami dyrygenta, pewnie tylko z metr od widzów siedzących w pierwszym rzędzie. Większe ensemble, duety i ogólnie sporo akcji rozgrywa się właśnie na pomoście. I tak np.: Hrabia Almaviva (Juan Diego Florez) w swym pierwszym „wejściu” wchodzi na pomost z widowni, a wielki finałowy ensembl grupuje tu wszystkie postacie. Znakomity teatralnie zabieg, mający jednak pewne minusy z punktu widzenia opery. Pomost „zadasza” część muzyków orkiestry, a więc dźwięk bywał lekko przytłumiony. Kolejna trudność to śpiewanie tyłem do dyrygenta, co zdecydowanie utrudnia koordynację. Główny motyw dekoracji na scenie to ruchome, przesuwane drzwi ustawiane w przeróżne konfiguracje w zależności od potrzeb akcji. Wedle słów Yeargana, miało to symbolicznie przekazać atmosferę klaustrofobii, zamknięcia i ograniczenia. Kolejne ruchome elementy to wielkie donice drzewek pomarańczowych, symbolu Sewillii, przesuwane podobnie jak drzwi wedle potrzeb. Kostiumy natomiast były z epoki, barwne, a w niektórych przypadkach z lekko komicznym akcentem, jak np. ruda, lekko zwichrzona peruka Rosiny sugerująca tę bardziej ognistą stronę jej charakteru. Interesującym, choć może bardziej kontrowersyjnym, teatralnym elementem tej produkcji jest postać Ambrogio, służącego Dr. Bartolo, który nie śpiewa w operze. Rolę tę powierzono debiutującemu w MET amerykańskiemu tancerzowi i choreografowi, czynnemu zawodowo od lat 70., Robowi Bessererowi, który współpracuje z wieloma największymi sławami świata baletu i tańca,

jak np. Mikhail Baryshnikov. I to właśnie Ambrogio przydarzają się wszystkie możliwe nieszczęścia. Jest popychany, przewracany i przygniatany. Kulminacją owych efektów ślapstikowo-buffo jest koniec aktu I, gdy podczas ogólnego zamieszania, z góry sceny powoli zjeżdża zawieszona na linach ogromne kowadło i rozgnięta drewniana wózek napelniony dyniami. Niezdarny w ruchach Ambrogio desperacko usiłuje je uratować, ale udaje mu się uchwycić tylko jedną. Można dyskutować czy takie wyeksponowanie epizodycznej postaci w tej operze jest potrzebne. Krytycy mogą zarzucać odciążanie uwagi od głównej akcji i jej bohaterów. obrońcy mogą twierdzić, że jeśli już ta postać ma być obecna na scenie, to lepiej przydzielić jej jakąś rolę, najlepiej właśnie buffo, która dodatkowo charakteryzuje domostwo Dr. Bartolo. Być może ze słabszą obsadą wokalnno-aktorską, Ambrogio zbyt koncentrowałby na sobie uwagę widzów, ale przy tym doborze śpiewaków, całkiem nieźle wtapia się w całość akcji.

Sher zaprezentował też nieco odmienną interpretację postaci Figara. W jego ujęciu Figaro to całkiem dobrze prosperujący właściciel sklepiku na kółkach, którym jest okazały rozmiarów wóz zawierający w swym wnętrzu wszelkie „artykuły” tak pożądane przez jego wierną klientelę. Wóz ów wciąga na scenę żywy osiołek i spora grupa, niekoniecznie trzeźwych młodych kobiet, wyraźnie znajdujących się pod urokiem przystojnego Figaro. Tę rolę powierzono znakomitemu szwedzkiemu barytonowi Petterowi Mattei, który po poprzednich sukcesach w *Le Nozze di Figaro* i *Don Giovannim*, po raz pierwszy pojawił się w MET w tej roli. Był wspaniałym wokalnem i znakomitym aktorsko, a niezwykle stylowo wykonane *Largo al factotum* wywołało burzę oklasków. Ogólnie – fantastyczny występ.

Oczywistą i niekwestionowaną gwiazdą przedstawił *Cyrułika* był jednak Juan Diego Florez. Entuzjastycznie szaleńcza owacja po wykonaniu najczęściej pomijanej przez innych tenorów wielkiej i niezwykle trudnej arii tuż przed końcem opery, niemal rozsądziła ściany MET. Florez był po prostu rewelacyjny. Precyzja szwajcarskiego zegarka, wdzięk, lekkość, gracia w ruchu. To obecnie niekwestionowany król tenorów oper Rossiniego i bel canto. Styszałam jego sensacyjny debiut w MET właśnie w tej roli w 2002 r., ale w tym roku przeszedł sam siebie. Mięły bowiem 4 lata w czasie których zżył się z partią, udoskonalił i doszlifował ją do perfekcji. Ulryczył też jej fragmenty, nadając ogólnie więcej głębi interpretacyjnej, koloru i niuansu. Szczególne wrażenie zrobiły na mnie dyscyplina, maestria techniczno-wokalna w długich, wspaniale wykończonych i pięknie prowadzonych liniach fraz w *Ecco ridente*, pierwszej jego wielkiej arii tej opery. Fenomenalny występ.

Jego ukochaną Rosinę śpiewał niemiecki sopran Diana Damrau, którą

być może pamiętają Państwo z jej debiutu w MET w 2005 r. w roli Zerbinetty. Damrau zaśpiewała Rosinę właśnie głosem Zerbinetty, nieco ostro przenikliwym w górze, ale była technicznie doskonała. Interpolacje ekstra wysokich przebiegów po skali sięgały wysokiego F; głos czysty, szalenie precyzyjny i giętki, z łatwością, lekko, z gracją i czarem aktorskim uczynił z wielu trudnych fragmentów popis elegancji wokalne. Ogromne i wielce zasłużone brawa.

Bardzo dobrze zaprezentował się bas-baryton John Del Carlo (Dr. Bartolo). Głos bywał momentami nieco gromki i lekko napięty w górze, ale zrobił jak najlepsze wrażenie. Del Carlo debiutował w MET w 1993 r. też jako Dr. Bartolo, tyle że w *Le Nozze di Figaro* Mozarta. Podziwiałam też doskonałe wyrazistą dykcję w karkołomnie szybkich, deklamacyjno-śpiewanych fragmentach. A poza tym – elegancją, stylowością frazowania i świetne aktorstwo. Bravo!

Wspaniałą niespodzianką sprawił nam Samuel Ramey (Don Basilio), którego głos ostatnio bywał nieco rozchwiany. O ile słyszalne było to wyrażenie w długich liniach wokalnych np. Verdiego, o tyle w *Cyrułiku* jego występ był znakomity. Głos pod kontrolą, z głębokim, wspaniałym dotem i równie doskonałą górą. Po *La Calunia* przerwało więc spektakl bo publiczność wiwatowała i krzyczała.

Znakomitą Bertą okazała się Wendy White, której występ doceniła widownia podobnie zresztą jak pozostałych występujących w tych przedstawieniach wokalistów drugoplanowych ról prezentujących epizodyczne postacie Fiorella (Brian Davis) i Oficera (Joel Sorensen).

Maurizio Bennini z dużym wyczuwaniem stylu grał wspaniałą partyturę Rossiniego; w dobrych tempach, znakomicie eksponując indywidualne sekcje instrumentów orkiestry i w koordynacji ze śpiewakami niejednokrotnie ustawionymi za jego plecami.

Z 6 zaplanowanych na jesień przedstawień (premiera 10 XI) miałam szczęście widzieć 3: 13, 16 i 20 XI, z których najdoskonalszy był ten z 16 XI. Bilety na *Cyrułika* w MET są od dawna wyprzedane. Przed każdym jednak spektaklem widziałam przed budynkiem i w jego wnętrzu stojące spore grupy ludzi cierpliwie czekające na ewentualne zwroty lub proszące o odsprzedanie choć jednego biletu. Nic dziwnego, tak dobrego muzycznie, wokalnie, aktorsko i teatralnie *Cyrułika* nie widziałam tu od wielu lat.

domeneo Mozarta. Ta opera pojawiła się w MET stosunkowo niedawno, bo dopiero w 1982 r. (produkcja Jean-Pierre’a Ponelle’a). Jego wystawienie zawdzięczamy Jamesowi Levine’owi, który od lat z ogromnym entuzjazmem i uwielbieniem mówi o muzyce tej opery Mozarta.

W roku swej prapremiery tytułową

partię w MET wykonał Luciano Pavarotti, a towarzyszyły mu m.in. Ileana Cotrubas, Hildegard Behrens i Frederika von Stade. 20 razy podziwialiśmy tu jako Idomeno Placido Domingo, a Ben Heppner debiutował właśnie tą partią w MET w 1991 r. Na listę znakomitych wykonawców tej opery w MET wpisały się też: Benita Valente, Dawn Upshaw, Hei-Kyung Hong jako Illia i Anne Sofie von Otter, Susan Graham oraz Susanne Mentzer jako Idamante. Niezapomniane kreacje Elettry śpiewała zaś 27 razy Carol Vaness.

8 spektakli bieżącego sezonu zapatrzono w dwie obsady, z których druga, w ostatnim spektaklu miała honor otworzyć sezon transmisji radiowych 9 XII.

Widziałam 3 przedstwienia: premierę sezonu 28 IX i 10 X z pierwszą obsadą oraz drugą obsadę 6 XII. Słyszałam też transmisję radiową.

Wszystkimi spektaklami dyrygował James Levine. Bajecznie zagrany Mozart wynagradzał nam niedostatki wokalne niektórych solistów. 28 IX i 10 X tytułową partię śpiewał Ben Heppner, który zebrał prawdziwie owacyjne brawa. Znakomicie wykonana rola, a z tym większym podziwem odniosłam się do jego występu, że w ostatnich latach pamiętaliśmy go głównie z „cieżkiego” repertuaru przede wszystkim oper Wagnera. Po Tristanie, Par-

sifalu czy Florestanie Beethovena, głos Heppnera nie stracił nic na giętkości i elegancji prowadzenia frazy mozartowskiej. Zachował lekkość, dźwięczność, klarowność i udowodnił niezwykłą wielostronność tego artysty. Głos Heppnera płynął łagodnie, bez cienia siłowości, z wyczuciem stylu godnym najwyższego podziwu. Po „wielkich” ariach aktu II i III przerywał spektakle, ponieważ widownia entuzjastyczną owacją nagradzała jego występy doceniając fakt, że po latach taksujących wokalnie ról potrafił z taką gracją wrócić do Mozarta. I to właśnie on i Dorothea Roschman, śpiewająca Illię we wszystkich zaplanowanych na ten sezon przedstawieniach, byli wokalnymi bohaterami spektakli *Idomeneo* tego sezonu. Roschman znana już w MET z dwóch innych partii mozartowskich (debiut w 2003 r. jako Susanna w *Weselu Figara* i później jako Pamina w *Die Zauberflöte*), nasycała postać Illii ogromną ilością ekspresji nie poświęcając jednak stylu Mozarta. To głos o sporej mocy, ładnej barwie i giętki. Znakomicie zaśpiewana, trudna partia. Ogromne brawa przed kurtyną.

Kristine Jespson, Idamante pierwszej obsady nie spełniła oczekiwań. Ładny w barwie i niezły technicznie, ale za lekki lirycznie głos niezbyt przekonująco zabrzmiał w tej roli.

Zdecydowanie lepiej zabrzmiała Magdalena Kozena, która przejęła tę partię w drugiej obsadzie i podczas transmisji.

Złą obsadą partii Elettry była w pierwszej obsadzie Olga Makarina, liryczny sopran, który w żaden sposób nie potrafił sprostać wymogom roli, śpiewanej w przeszłości przez takie legendy sceny operowej jak np. Birgit Nilsson. Alexandra Deshorties, Elettra drugiej obsady lepiej poradziła sobie z partią, ale to też nie jest głos, który potrafi oddać jej sprawiedliwość. Nieszczególny dół i zbyt siłowo napięta, choć w sumie dość precyzyjna góra.

Idomeneo drugiej obsady, Kobie van Rensburg, którego pewnie pamiętają Państwo z *Rodelindy* Haendla, nieszczególnie zachwycił. Średniej mocy, dość giętki, ale w sumie nierówny i niestabilny głos. Brakowało też nieco zasięgu tak w górze jak i dole rejestru.

W partii Arbace debiutował w MET Jeffrey Francis, a roli Wielkiego Kapłana – Simon O'Neill. Dość udane występy.

W sumie podczas spektakli bieżącego sezonu rozkoszowałam się głównie fantastycznie zagrana partyturą Mozarta pod batutą Jamesa Levine'a, a z wokalistów zapamiętam z pewnością występy Bena Heppnera, Dorothei Roschman i Magdaleny Kozeny. 🎭

60. lecie pracy artystycznej Bogdana Paprockiego

Adam Czopek

We wdzięcznej pamięci tysięcy melomanów na długo pozostanie wspaniałym i niepowtarzalnym Jontkiem w *Halce* oraz Stefanem w *Strasznym dworze*, znakomitym Caniem w *Pajacach* i tytułowym *Faustem*. Publiczność kochała go za kreacje Cavardossiego w *Tosce*, Rudolfa w *Cyganerii* i Pinkertona w *Madama Butterfly*, tytułowego Don Carlosa, Ryszarda w *Balu maskowym* i Manricę w *Trubadurze*, Don Josego w *Carmen*, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* oraz tytułowego Andrea Chenier.

Urodzony 23 września 1919 r. w Toruniu, karierę rozpoczął w... kwietniu 1939 r., kiedy to po raz pierwszy wystąpił na estradzie jako dwudziestoletni wówczas członek rewersów w Szkole Podchorążych Rezerwy w Zamocisku. Ta prawdziwa droga artystyczna Bogdana Paprockiego rozpoczęła się 9 lipca 1944 r. w Lublinie w wojskowym zespole estradowym. Dwa lata występował w mundurze jako solista Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego. Jednocześnie kontynuował

naukę śpiewu u Eugeniusza Koppa i Ignacego Dygasa. W 1946 r. został zdemobilizowany i prawie z marszu stał się solistą Opery Śląskiej w Bytomiu, gdzie debiutował, jako śpiewak operowy, 23 listopada 1946 r. partią Alfreda w *Trawiacie*. Partię Wioletty śpiewała wielka Barbara Kostrzewska również debiutująca tego wieczoru na scenie Opery w Bytomiu. Drugą premierą Paprockiego był wystawiony 8 marca 1947 r. *Cyrulik sewilski*, w którym śpiewał partię hrabiego Almavivy. Rożynę śpiewała Barbara Kostrzewska, Figarem był Andrzej Hiolski. 22 listopada 1947 r. zaśpiewał w premierowym przedstawieniu partię tytułowego Fausta, którą w całej swojej karierze zaśpiewał około 100 razy. Solistą bytomskiej sceny pozostał do końca 1960 r. i tutaj opracował podstawy swojego bogatego repertuaru przeznaczonego na tenor lirico-spinto. Tutaj najczęściej pod okiem Sergiusza Nadgryzowskiego i Jerzego Gaczka jego wspaniały głos dojrzewał zyskując z premiery na premierę na siłę i szlachetności brzmie-

nia. Jak sam powiedział w jednym z wywiadów: „Jeśli policzyć dni i tygodnie mojej nauki śpiewu, to było tego w sumie tylko 8 miesięcy. Dużo czy mało? Myślę, że to zależy od intensywności”. Ostatnie trzy lata był jednocześnie solistą w Bytomiu i Operze Warszawskiej. 1 stycznia 1961 r. przeszedł do zespołu Opery Warszawskiej, która kilka lat później stała się Teatrem Wielkim, z którym już na stałe związał całą swoją karierę. Gdyby cały jego artystyczny życiorys ująć w kategoriach czystej statystyki to należałoby napisać o kilkudziesięciu partiach operowych i oratorijskich oraz o tysiącach występów na 78 scenach i estradach polskich oraz świata. W samym tylko Teatrze Wielkim w Warszawie zaśpiewał ponad dwa tysiące przedstawień. Można powiedzieć, że dorobek artystyczny Bogdana Paprockiego jest wspaniałą kartą w powojennej historii opery polskiej. Mówiono o nim: prawdziwy człowiek teatru. Niewielu artystów może się zmierzyć z jego legendą.

Śpiewał partię Stefana w *Strasznym*

dworze (wystąpił w tej partii 250 razy) inaugurując działalność odbudowanego z wojennych zniszczeń gmachu teatru. Przez wszystkie lata swojej kariery był ulubieńcem warszawskiej, i nie tylko, publiczności, która gorąco oklaskiwała każdy jego występ, każdą jego nową kreację. Zawsze ujmował pięknym głosem, świetną techniką, ogromną muzykalnością i kulturą. Podziwiano go też za umiejętność utrzymania przez wszystkie lata kariery niezmiennie wysokiej formy wokalne, „... Bogdan Paprocki czarował w scenach lirycznych miękkością, szlachetnym brzmieniem i ciepłem swojego pięknego głosu.” – napisano po premierze *Don Carlosa*. „... Wspomniana tu swoboda i naturalność śpiewania to tylko jeden z licznych walorów wyjątkowej sztuki Bogdana Paprockiego. Do walorów innych zaliczyć trzeba oczywiście piękny głos, wsparty mistrzowską »szkołą«, a nade wszystko bezbłędną muzykalność oraz wyjątkowy dar ekspresji” – napisał Józef Kański. Wiele razy uczestniczył w pracach jury licznych konkursów wokalnych krajowych i zagranicznych. W 1960 roku Harriet Cohen International Music Award w Londynie przyznała mu srebrny Opera Medal. „To jest dla mnie bardzo ważne wyróżnienie” – powiedział w jednym z wywiadów.

Równoległe z występami na krajowych scenach i estradach zaczął się pojawiać w zagranicznych teatrach. Zaczął od Ostrawy gdzie po raz pierwszy w swojej karierze zaśpiewał partię Jontka, która w niedługim czasie stała się jednym z jego największych osiągnięć. Zaśpiewał ją aż 248 razy. Indywidualnie i z zespołem Teatru Wielkiego występował w niemal całej Europie i wielu miastach amerykańskich. Na trasie jego zagranicznych wojaży znalazły się nawet Chiny, Meksyk i Korea. Oczywiście wszędzie zdobywał serca publiczności i uznanie krytyków. Po występach w Nowym Jorku zaproponowano Bogdanowi Paprockiemu angaż do Opera City w Nowym Jorku, warunkując jednocześnie jego realizację od decyzji pozostania artysty w Stanach Zjednoczonych. Nie skorzystał z tej propozycji, wolał śpiewać w kraju. Wielka szkoda, że szczyt kariery tego wspaniałego artysty przypadł na lata naszych ograniczonych kontaktów ze światem. Temu właśnie należy przypisać fakt, że nie zajął należnego mu miejsca wśród najwybitniejszych śpiewaków o międzynarodowej sławie. Niejako na pocieszenie pozostało mu za to wielkie uznanie i miłośność polskiej publiczności, co zresztą artysta zawsze wyjątkowo sobie cenił.

Jubileusz Bogdana Paprockiego miał się odbyć 23 listopada 2006 r., podczas galowego przedstawienia *Trawiaty*, dołącznie w 60. rocznicę jego operowego debiutu na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu. Niestety, tragedia w kopalni Halemba i ogłoszenie Żałoby Narodowej zmusiła organizatorów jubileuszu do jego przełożenia na styczeń 2007 roku. ☹

Dyskografia – wybór.

Pełny wykaz nagrań zamyka się liczbą 22 pozycji. Wśród nich są nagrania operowe w pełnej wersji i w przekroju oraz arie operowe i jedna operetka.

S. Moniuszko – *Straszny dwór*

Barbara Kostrzewska, Felicja Kurowiak, Antonina Kawecka, Bogdan Paprocki, Edmund Kossowski. Chórem i Orkiestrą Opery Poznańskiej dyryguje Walerian Bierdiajew. Polskie Nagrania, 1954.

S. Moniuszko – *Fliś*

Antoni Majak, Halina Stonicka, Bernard Ładysz, Bogdan Paprocki, Andrzej

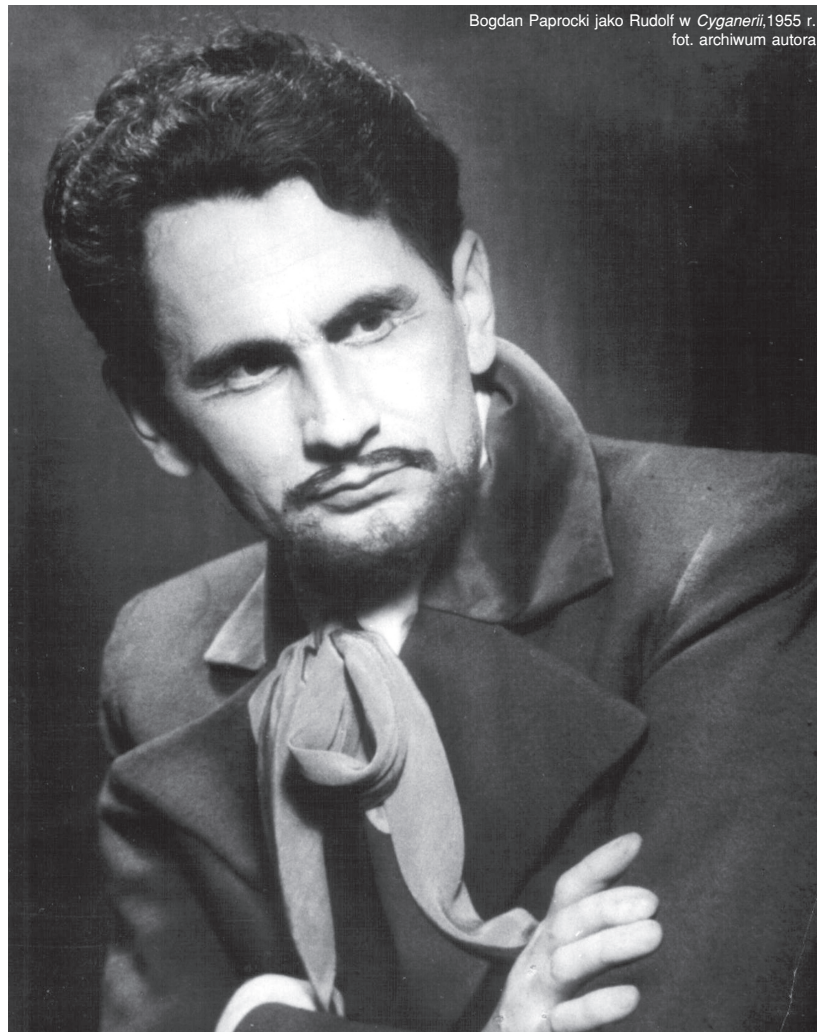
lak. Chórem i Orkiestrą teatru Wielkiego w Warszawie dyryguje Antoni Wichererek. Polskie Nagrania.

G. Bizet – *Carmen* (przechrój)

Krzyszyna Szczepańska, Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski, Alina Bolechowska. Chórem i Orkiestrą Filharmonii Narodowej dyryguje Jerzy Semkow. Polskie Nagrania, 1963.

S. Moniuszko – *Halka* (przechrój)

a) Alina Bolechowska, Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski, Edmund Kossowski. Radio Symphonie Orchester dyryguje Mieczysław Mierzejewski. DG.
b) Halina Stoniowska, Bogdan Paprocki



Bogdan Paprocki jako Rudolf w *Cyganerii*, 1955 r.
fot. archiwum autora

Hiolski. Chórem i Orkiestrą Filharmonii Narodowej dyryguje Zdzisław Górzyński. Polskie Nagrania, 1956.

M. Mussorgski – *Borys Godunow*

Martti Talvela, Nicolai Gedda, Leonard Mróz, Bożena Kinasz-Mikołajczyk, Andrzej Hiolski, Kazimierz Pustelak, Bogdan Paprocki, Wiera Baniewicz. Chórem Polskiego Radia w Krakowie i WOS-SPRiTV dyryguje Jerzy Semkow. EMI.

W. Rudziński – *Odprawa posłów greckich*.

Krzyszyna Szczepańska, Halina Stonicka, Krzyszyna Jamroz, Bogdan Paprocki, Zdzisław Klimek, Kazimierz Puste-

ki, Andrzej Hiolski, Barbara Nieman. Chórem i Orkiestrą Teatru Wielkiego w Warszawie dyryguje Zdzisław Górzyński. Polskie Nagrania, 1965.

G. Verdi – *Trubadur* (przechrój)

Krzyszyna Jamroz, Kryszyna Szczepańska, Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski. Chórem i Orkiestrą Opery Warszawskiej dyryguje Zdzisław Górzyński. Polskie Nagrania, 1965.

E. Kalman – *Hrabina Marica*

Teresa Żylis-Gara, Agnieszka Kossakowska, Bogdan Paprocki, Zdzisław Nikodem. Orkiestrą Polskiego Radia dyryguje Stefan Rachoń. Polskie Nagrania.

Nuży mnie powtarzanie tego samego repertuaru



Janine Jansen
fot. KASSKARA/DG

Twój nowy album z koncertami Mendelssohna i Brucha, z towarzyszeniem Leipzig Gewandhaus Orchestra pod dyktando Riccardo Chailly'ego, ma silne historyczne i muzyczne korzenie, bowiem tę orkiestrę przez wiele lat prowadził sam Mendelssohn i pod jego batutą wykonano w 1844 r. po raz pierwszy ten koncert. Jesteś bardzo odważną kobietą – lubisz prowokować?

Nie uważam siebie za prowokatorkę. Dla mnie ten koncert jest bardzo ważnym utworem. To jest jedna z tych kompozycji, które gram bardzo chętnie i często wykonuję. Oczywiście jest w tym pewna prowokacja, bo te koncerty są bardzo znane i popularne, często też nagrywane. Jest to więc pewne wyzwanie, ale zawsze chciałam je zarejestrować. Kiedy zaczęliśmy zastanawiać się nad repertuarem nowej płyty i orkiestrą, którą zaprosimy do współpracy, pomyślałam o tym właśnie zespole. Byłam w Lipsku, odwiedziłam dom Mendelssohna, i to dało mi pewien dystans. Zdawałam sobie sprawę, że członkowie orkiestry są bardzo związani z tym utworem. To było niezwykle doświadczenie, jeszcze lepiej poznałam geniusz kompozytora i jego życie, stał mi się przez to bliższy.

A jak sobie wyobrażasz to pierwsze wykonanie w 1844 r.? Myślałaś, czy Twoje ma być do niego podobne, czy może zupełnie inne?

To bardzo trudne. To są emocje, intuicja. W mojej muzyce uczucia odgrywają ważną rolę. Oczywiście są tu pewne stałe elementy, pewne ustalenia i muzyczne doświadczenia. Ja chciałam wyrazić w nim określone uczucia i emocje. Myślę, że moje emocje i doświadczenia są jednak blisko tej interpretacji. Dla mnie *Koncert Mendelssohna* jest bardzo żywiołowym utworem, pełnym energii i brawury, chciałam w jakimś sensie oderwać się od instrumentu, aby przekazać te wszystkie emocje słuchaczom.

Koncerty Brucha i Mendelssohna bardzo często wykonywane są obok siebie, jak myślisz, dlaczego?

Tak, to prawda. Często współistnieją obok siebie. My-

mówi skrzypaczka Janine Jansen

Janine Jansen jest nową twarzą, pełną energii holenderską skrzypaczką, która wkroczyła na scenę muzyki poważnej przed niespełna 10 laty. Urodzona w 1978 r. wykonawczyni studiowała grę na skrzypcach na Uniwersytecie w Utrechcie, a jej debiut z Amsterdam Concertgebouw Orchestra przypadł na rok 1997. Ten występ przyniósł jej uznanie w Europie, a na swój międzynarodowy sukces musiała poczekać do listopada 2002 r., kiedy zagrała w Londynie z Philharmonia Orchestra. Wkrótce potem nagrała pierwszą płytę dla londyńskiej wytwórni Decca.

Jej pierwszy album zebrał pozytywne recenzje krytyków, ale dopiero drugi – z *Czterema porami roku* Vivaldiego wpłynął na jej muzyczną karierę. I choć jej nagraniu było daleko do tzw. „historycznych”, a okładka przypominała raczej okładkę *Vogue'a* niż płyty z muzyką poważną, publiczność pokochała jej grę i uczuciowość.

ślę, że dlatego iż są podobne pod względem ciężaru emocji; różne, ale jednak podobne. *Koncert Mendelssohna* jest pełen energii i spontaniczności, jest takim iskrzącym się utworem, natomiast *Brucha* jest w ciemniejszych barwach, zwłaszcza w orkiestracji jest cięższy, groźniejszy. Jeden jest jaśniejszy, drugi jednak ciemniejszy pod względem barwy.

Opowiedz trochę na temat współpracy z Maestro Chaillym i orkiestrą.

To było wspaniałe doświadczenie. Już po raz drugi pracowałam z nimi, pierwszy raz półtora roku temu. Chailly jest niezwykle profesjonalnym dyrygentem, bardzo poważnie traktującym muzykę. Przystępując do pracy zawsze wie, czego wymagać, co chce osiągnąć i jak to zrobić. Dokładnie tłumaczy jak chce pracować, a to bardzo pomaga. Orkiestra jest elastyczna i bardzo otwarta na nowe pomysły.

Kiedy byłaś nastolatką, Chailly był dyrygentem Concertgebouw Orchestra w Amsterdamie. Co zapamiętałaś z jego koncertów?

Oczywiście wielokrotnie byłam na jego koncertach. Concertgebouw Orchestra jest dla mnie jedną z najlepszych na świecie, jestem Holenderką i jestem bardzo dumna z tego zespołu. Dla mnie ich koncerty razem z Maestro były przede wszystkim niezwykłym rodzajem muzycznego doświadczenia i inspiracją, wskazały mi moją muzyczną ścieżkę. Teraz jest dla mnie ogromnym zaszczytem móc z tym niezwykłym zespołem pracować, być blisko nich. Te wcześniejsze koncerty ułatwiły mi w pewnym sensie zrozumienie muzyki.

Twoje wcześniejsze nagranie „Czterech pór roku” Vivaldiego przyniosło Ci ogromny sukces. Nagranie otrzymało tytuł „Gold Disk” w Holandii i było bestsellerem na stronach iTunes. Ty sama otrzymałaś tytuł „Królowej pobieranego utworu”. Po sukcesie nagrań muzyki barokowej teraz rozpoczęłaś karierę z muzyką romantyczną. Która z nich jest Ci bliższa?

Obawiam się, że obie. Vivaldi jest mi bliski, bo mój oj-

ciec jest organistą więc wyrosłam w muzyce barokowej i gdy byłam mała, to niewątpliwie muzyka ta miała na mnie spory wpływ. Dla mnie nie ma znaczenia okres muzyczny, czy barok czy romantyzm, dla mnie określenia te oznaczają pewną drogę, którą muszę obrać w interpretacji. Barok jest mi bliski, ale lubię także muzykę romantyczną czy współczesną. Każda muzyka przynosi nowe doświadczenia, odmienne rodzaje emocji. Nie mogę powiedzieć, że któraś epoka jest mi bliższa.

A jeśli mogłabyś przenieść się w czasie, to wybrałabyś życie w epoce Vivaldiego czy Brucha?

Och, cóż za trudne pytanie... Myślę, że jednak barok.

The Times napisał, że Twoje interpretacje są tak naturalne i wyphywają wprost z serca, są tak świeże jak wiosenny deszcz. O czym myślisz grając przed publicznością?

Przede wszystkim nie myślę o tym jak o grze na skrzypcach. Oczywiście to jest mój instrument do przekazywania muzyki, ale staram się – obok oczywiście całej techniki – przekazywać przede wszystkim emocje, doświadczać muzyki. Dla mnie najważniejsze są uczucia, staram się wyśpiewać tę muzykę z serca, z mojej duszy. Koncerty są czymś niezwykle intymnym, najgłębiej się wtedy przeżywa muzykę. Przecież nie znam wszystkich słuchaczy, ale nawiązuję z nimi pewien emocjonalny kontakt, i to jest cudowne. To właśnie czuję podczas moich występów.

Grasz na niezwykłym instrumencie zrobionym przez Antonio Stradivarięgo. Możesz wyjaśnić jego nazwę „Barrere”?

To instrument z roku 1727. Otrzymałam go jakieś 6 lat temu od Holenderskiej Fundacji. Posiada niezwykle ciepłą i bogatą barwę. *Barrere* pochodzi od francuskiego ambasadora mieszkającego we Włoszech, który kupił ten instrument około 1910 r. i miał go przez jakiś czas. Od niego właśnie ten instrument został nazwany, jak wszystkie instrumenty pochodzące od Stradivariusa.

Swoją karierę jako skrzypaczka rozpoczęłaś bardzo wcześnie. Debiut koncertowy miałaś w wieku 14 lat z Netherlands Radio Symphony Orchestra. Pamiętasz swoje dzieciństwo jako wolny czas czy nieustanne ćwiczenia?

Cała moja rodzina jest muzyczna, więc wyrosłam w muzyce. Dla mnie było naturalne by także zająć się muzyką i bardzo chciałam to robić. To nie było tak, że cały czas tylko grałam, oczywiście bawiłam się także z rówieśnikami. Miałam normalne dzieciństwo. Z biegiem czasu to się zmieniało, w pewnym momencie miałam coraz więcej koncertów, coraz więcej też musiałam poświęcać czasu muzyce, w wieku 16 lat wstąpiłam do Konserwatorium. Ale to dla mnie była naturalna kolej rzeczy i nie uważam, żeby pozbawiła mnie przyjemności czy przyjaciół. Teraz zaszczycem jest dla mnie podró-

zować z koncertami, bardzo to lubię. Te podróże dają mi możliwość poznawania nowych miejsc, nowych ludzi, znakomitych muzyków, wzbogacają moje muzyczne doświadczenia, są dla mnie inspiracją do dalszej pracy. Uważam, że miałam i mam nadal bardzo bogate życie i niczego nie żałuję.

Muzyka jest dla Ciebie wszystkim co masz?

Nie, oczywiście mam na myśli rzeczy, które robię, które się dzieją wokół. Muzyka zajmuje wiele miejsca w moim życiu, gram ponad 100 koncertów rocznie. Ale poza nią mam jeszcze czas na przyjaciół, z którymi bardzo lubię przebywać, lubię kino i góry. Jestem w pewnym sensie domatorką więc bardzo lubię przebywać w towarzystwie mojej rodziny.

Po Nowym Roku rozpoczynasz tournée z koncertami z repertuarem z ostatniej płyty. Jesteś osobą bardzo zajęta, ale pewnie już masz w głowie nowe pomysły, nowe projekty. Zdradzisz co to będzie?

Oczywiście, mam wiele pomysłów. Jeśli chodzi o płyty to planuję nagrać w ciągu – myślę – najbliższych czterech miesięcy wszystkie kompozycje Bacha, wśród których znajdą się między innymi wszystkie partity solo. Jeszcze w grudniu czeka mnie Festiwal Muzyki Kameralnej u mnie w Holandii, w Utrechcie. Zajmowałam się jego organizacją, zaproszeniem gości. W tym roku odbędzie się już po raz czwarty, a ma zagrać między innymi Mischa Maisky i Leif Ove Andsnes. Sami znakomici muzycy. Ja sama także tam wystąpię w różnych składach, więc cały czas pracuję nad nowymi utworami. Mam nadzieję, że w tym roku odniemiemy kolejny sukces. Mam taką naturę, że nūży mnie powtarzanie tego samego repertuaru, dlatego bardzo chętnie podejmuję nowe wyzwania i ciągle uczę się czegoś nowego.

rozmawiała: Angelika Przeździek i Dorota Staszkwicz



Janine Jansen
fot. KASSKARA/DG



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

7 stycznia 2007, godz. 12.00, sala im. G. Fitelberga

PORANEK NOWOROCZNY

dyrygent - **Gabriel Chmura**

solistka - **Ewa Biegas**

fragmenty z operetek Kálmána, Offenbacha i J. Straussa (syna)
oraz czardasz, walc i polki J. Straussa (syna) i *Marsz węgierski*
z op. *Potępienie Fausta* Berlioza



12 stycznia 2007, godz. 19.30, sala im. G. Fitelberga

KONCERT

dyrygent - **David Stern**

solista - **Yossif Ivanov**

Czajkowski - Koncert skrzypcowy
Schumann - IV Symfonia (wersja oryginalna)

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

Lubię koncertować i podróżować



ze znakomitym młodym flecistą
Krzysztofem Kaczką
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Jak zaczęła się Pana przygoda z muzyką? Co stało się przyczyną, że rozpoczął Pan naukę gry na flecie?

Moja edukacja muzyczna rozpoczęła się w wieku 10 lat. Za namową nauczycielki muzyki udałem się z rodzicami na egzamin wstępny do szkoły muzycznej. Muzyką interesowałem się jednak już dużo wcześniej. Będąc przedszkolakiem nagrywałem różne piosenki i występowałem w przedstawieniach. Flet wybrałem przez przypadek. Oglądałem kiedyś relacje z Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kotobrzegu. Występowała tam artystka, która w przerwach w śpiewaniu grała na flecie. Spodobał mi się dźwięk tego instrumentu i w ten oto prosty sposób zostałem flecistą. Na swojej drodze spotkałem się z wieloma przeciwnościami losu – najgorzej wspominał okres studiów w Akademii Muzycznej w Warszawie. Moim zdaniem, instytucja ta nie bardzo odbiega od profilu budynku, który stał niegdyś na jej miejscu... Zdarzało się, że dostawałem bardzo niskie oceny z instrumentu. Jestem bardzo szczęśliwy, że dokończyłem naukę u świętych flecistów i pedagogów w

zagranicznych uczelniach i że spotkałem tam wielu wspaniałych ludzi.

Który z wielkich flecistów jest dla Pana inspiracją?

Taką flecistką jest z pewnością urodzona w Słowenii – Irena Grafenauer, która w wieku 19 lat była już pierwszą flecistką Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks w Monachium. Nagrała też kilkanaście płyt dla Philipsa. Jest to wspaniały muzyk, a przede wszystkim niesamowita osoba z ogromną charyzmą i dużym poczuciem humoru. Po raz pierwszy spotkałem ją jakieś 6 lat temu, kiedy grała koncert na Festiwalu w Łańcucie. Wybrałem się wtedy nocnym pociągiem, podróżując przez 10 godzin do Łańcuta. Byłem bardzo zmęczony, ale miałem ogromne szczęście, ponieważ spotkałem ją w parku i mieliśmy okazję porozmawiać. Kilka lat później, przypadkowo jechaliśmy tym samym pociągiem z Monachium do Salzburga. Od razu mnie poznała, pamiętała nawet imię. Wtedy też zapytałem ją czy mógłbym zrobić u niej studia podyplomowe. Pojechałem na egzaminy wstępne do Mozarteum i tak zaczęła

się nasza współpraca. Irena Grafenauer jest osobą, która potrafi w niezwykle sposób motywować do pracy i doskonale rozumie swoich studentów. W przerwach zapraszała nas na obiady do restauracji a zdarzało się, że nawet na wakacje. Ma tylko 6 osób w klasie i dlatego może skoncentrować się na każdym indywidualnie. Poza tym bardzo interesuje się tym, jak radzą sobie absolwenci. Zawsze kiedy mam okazję, wybieram się do Salzburga, żeby postuchać jak uczy, gra i żeby uzyskać nową motywację.

Muzyka, którego z kompozytorów fascynuje Pana najbardziej?

Uwielbiam muzykę Jana Sebastiana Bacha. Najbardziej fascynuje mnie *Pasja mateuszowa, janowa* i *Msza h-moll*. Ktoś kiedyś powiedział, że jeśli zrozumiało się *Pasję mateuszową* to zrozumiało się całe życie i chyba coś w tym jest...

Jaki ma Pan sposób na dobrą interpretację dzieła muzycznego?

Przede wszystkim liczy się styl, forma i wierne odczytanie tekstu. Staram się być wiernym swojej intuicji mimo, że czasem moje interpretacje muzycz-

ne odbiegają od panujących norm. Zdarza się, że po kilku miesiącach odkrywam coś nowego i gram dany utwór zupełnie inaczej. Słucham nagrań innych instrumentalistów np. skrzypków i wiolonczelistów, ponieważ od nich można nauczyć się dużo więcej niż od flecistów.

Właśnie ukazała się Pana debiutancka płyta nagrana w duecie z gitarzystą Perry Schackiem, z którym tworzyście DuoArtus. Jak doszło do jej nagrania i jak przebiegały prace nad tym albumem?

Oczywiście, jak o wszystkim w moim życiu, zdecydował przypadek. Poznaliśmy się w 2003 r., byliśmy wtedy studentami w Salzburgu i stypendystami Fundacji Yehudi Menuhina. Perry grał z francuską flecistką Claire Constant, a ja w trio z flecistką z Korei i pianistą Volker Hiermeyerem. Niestety, moja partnerka kończyła studia i wracała do swojego kraju, tak samo było z Claire. Dyrektor artystyczny fundacji, zapytał czy nie chcielibyśmy grać razem i tak się wszystko zaczęło. Płyta powstała dzięki pomocy wspaniałego człowieka i animatora kultury w Polsce – pana Jana A. Jarnickiego. Chcieliśmy nagrać repertuar, który byłby naszą wizytówką i który mógłby się spodobać słuchaczom o zróżnicowanych gustach muzycznych. Tak więc są tam utwory wirtuozowskie, ale również przepiękna, ale mało znana *Suita c-moll* Jana Sebastiana Bacha. Jest to utwór oryginalnie napisany na lutnię solo, istnieje wersja na flet i klawesyn, a my zrobiliśmy własne opracowanie na flet i gitarę, zostawiając przy tym bardzo niewygodną dla gitary tonację c-moll. Wspaniale wspominamy też współpracę z panem Jackiem Złotowskim, wybitnym reżyserem dźwięku oraz samo nagranie, którego dokonaliśmy w maju. Dwa tygodnie później nagrałem moją drugą płytę. W trakcie były moje urodziny, można więc pokusić się o stwierdzenie, że druga płyta jest o rok starsza.

Jak się podoba Panu ta płyta?

Trudno jest mi to oceniać. Ja nie potrafię słuchać swoich nagrań obiektywnie, jestem zbyt krytyczny i analizuję każdy dźwięk i każdą najmniejszą frazę. Mam jednak nadzieję, że płyta spodoba się słuchaczom, a przede wszystkim przyniesie nam wiele nowych propozycji koncertowych.

Niedawno zdobyliście drugą nagrodę na konkursie w Pittsburghu...

Bardzo się z tego powodu cieszymy. Konkurs ten był zorganizowany przez największą organizację flecistów na świecie – The National Flute Association. Jest to instytucja skupiająca znanych solistów, studentów, ale również amatorów. NFA organizuje doroczne Konwencje Flecistów w największych miastach Stanów Zjednoczonych. W tegorocznej wzięło udział ok. 4000 flecistów z całego świata. Było też mnóstwo producentów instrumentów oraz wydawców płyt i nut.

Brał Pan udział w wielu konkursach

muzycznych, będąc laureatem wielu z nich. Jak Pan wspomina konkursowe rywalizacje?

Jeździłem na konkursy i przesłuchania jako uczeń i później jako student, bo jest to ważną rzeczą w kształceniu muzyka. Zawsze traktowałem je z przemyśleniem oka bo są one wielką loterią. Bywało że odpadałem w pierwszej rundzie, w półfinale, kilkakrotnie byłem też w finałach. Ogólnie mówiąc – nie lubię konkursów. Wydaje mi się, że brakuje mi do nich cierpliwości, zdecydowanie bardziej wolę grać koncerty. Dużo zależy od składu jury, na pewno pomaga obecność własnego profesora. Na konkursach fletowych często zdarza się tak, że kilku studentów danego pedagoga jest w finałach, a na kolejnym, gdzie nie ma go w jury, odpadają w pierwszej rundzie.

Czy konkursy muzyczne pomagają w rozwoju kariery?

Na pewno nie szkodzą. Bardzo ważne jest przygotowanie i wielotygodniowa praca. Pamiętam, że kiedy studiowałem w Monachium, prawie wszyscy studenci fletu przygotowywali się na ten sam konkurs, robiąc przy tym duże postępy. Jest to na pewno dużą motywacją. W chwili obecnej nawet duże konkursy fletowe nie są już przepustką do międzynarodowej kariery. Ważny natomiast jest upór i konsekwentne dążenie do celu, pokazywanie się wszędzie, gdzie to możliwe, czasami granie koncertów nawet bez gaży. Zdarzają się jednak różne nieprzewidywalne sytuacje. Np. po konkursie w Pittsburghu przedstawiciele firmy Pearl Flute Japan, zaproszowali mi żebym został oficjalnym artystą tejże firmy.

Angażuje się Pan również w projekty muzyki kameralnej. Czy trudno jest zrezygnować z pozycji solisty?

Myślę, że muzyka kameralna jest czymś najciekawszym. Lubie grać z innymi ludźmi, a zwłaszcza z przyjaciółmi. Większość flecistów wiąże swoją karierę z graniem orkiestrowym lub muzyką kameralną. Jest to wymuszone prawami rynku. Nie mamy szans na tak częste koncerty, jak skrzypkowie czy pianiści. Oczywiście lubię grać z orkiestrą. Jest kilka wspaniałych koncertów fletowych, jak np. Nielsena, Pendereckiego, Joliveta. Planuję nawet nagranie płyty z tymi koncertami i mam nadzieję, że uda mi się to już w przyszłym roku.

Woli Pan występy na żywo czy nagrania w studiu?

Zdecydowanie wolę występować na żywo. Może nie zawsze jestem do końca zadowolony ze swojego wykonania, ale sama obecność publiczności daje mi wiele radości, zwłaszcza gdy mój występ spotka się z życzliwym odbiorem. Jak dotąd nikt mnie jeszcze nie obrzucił pomidorami (śmiech)...

Dużo Pan koncertuje? To chyba bardzo absorbujące...

Ostatnio dostają coraz więcej propozycji. Rok 2006 był bardzo pracowity. Kilka miesięcy spędziłem w Banff Centre w Kanadzie, gdzie występowa-

łem nawet po kilka razy w tygodniu. Miałem również recitale w Waszyngtonie, Monachium, Nowym Jorku, Paryżu, Wiedniu i Berlinie, w najbliższym czasie będę grał w Vancouver, Vancouver Island, Calgary... Lubie koncertować i podróżować.

Niedługo ukaże się Pana drugi album z utworami braci Dopplerów. Proszę nam opowiedzieć kilka słów o tej muzyce i jej twórcach?

Bracia Doppler byli flecistami, kompozytorami i dyrygentami pochodzącymi z Polski, a ściślej mówiąc ze Lwowa. Wojciech był znakomitym flecistą, koncertującym w całej Europie od 13 roku życia. Przyjaźnił się z wieloma wybitnymi osobowościami dziewiętnastego wieku m.in. z Mendelssohmem. Wraz z bratem Franciszkiem spędził długie lata na Węgrzech, co miało ogromny wpływ na charakter ich twórczości. W swoich utworach wykorzystują elementy folkloru węgierskiego. Muzyka ta jest bardzo pogodna, emanuje optymizmem i nie brakuje w niej typowej dla fletu błyskotliwej wirtuozerii.

To Pana kolejny projekt kameralny, jak wspomina Pan prace nad jego realizacją i nagraniami?

Utwory zamieszczone na płycie wykonywałem już wielokrotnie z Esti i znakomitym niemieckim pianistą i dyrygentem – Volkerem Hiermeyer. Volker, z którym często graliśmy dla Fundacji Menuhina, na miesiąc przed nagraniem dostał angaż w Teatrze w Akwizgranie, który całkowicie zablokował jego dyspozycyjność. Zostaliśmy więc bez pianisty. Zaczęliśmy poszukiwania kogoś, kto byłby w stanie nauczyć się całego programu w stosunkowo krótkim czasie i posiadał osobowość odpowiadającą naszym oczekiwaniom. Esti mieszkała wtedy w Madrycie i jej współlokatorka skontaktowała nas ze znakomitą pianistką mieszkającą w Stanach Zjednoczonych – Anną Kijanowską. Akurat tak się złożyło, że Ania przyjechała do Europy i chętnie zgodziła się na nagranie. Próby mieliśmy w Berlinie i tam też udało nam się ograć program na koncertach. Do Warszawy przyjechalśmy 2 dni przed nagraniem. Prace w studiu nagraniowym przebiegały w bardzo miłej atmosferze.

Jakie są Pańskie plany na najbliższą przyszłość?

Jestem obecnie w Kanadzie, jako Artysta-Rezydent w renomowanym Banff Centre for the Arts w Górach Skalistych. Jest to wspaniały ośrodek, w którym mam możliwość występowania z wieloma znakomitymi muzykami z całego świata. Wystąpię m.in. ze znanym pianistą – Pedją Muzijevicem.

Jakie są Pańskie pozamuzyczne fascynacje?

Moją fascynacją są podróże, dlatego wybrałem zawód muzyka (śmiech). Uwielbiam podróżować pociągami. Planuję podróż koleją transsyberyjską.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Nie mam chęci umierać na scenie

Elina Garanca – łotewska wschodząca gwiazda

Magdalena Todynek

Rok 2006 był kamieniem milowym dla łotewskiej mezzosopranistki Eliny Garanca. Skończyła 30 lat, wyszła za mąż oraz spełniła wieloletnie marzenie o kontrakcie z Deutsche Grammophon. Jej pierwsze nagranie dla DG stało się nowym etapem jej życia, gdyż honoruje śpiewaczkę, której imię jest już znane na deskach teatrów operowych na całym świecie.

Program zawarty na płycie odznacza się ogromnym bogactwem i różnorodnością: od pięknej koloratury do głębokiej dramaturgii. Są to niezwykle trudne partie w repertuarze mezzosopranowym, takie jak: scena Charlotty z listem z *Werthera* Masseneta, wielka aria z *La Cenertola* Rossiniego oraz skomplikowana harmonia w trio i duecie z III Aktu *Rosenkavalier* Straussa. Są także bardzo efektowne i wytworne fragmenty operetki Ofenbacha *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, bel canto, francuski styl (*Nuit resplendissante* z *Cinq-Mars* Gounoda) oraz wyśmienita *Bachianas brasileiras nr 5* Villi-Lobosa.

„Wybrałam repertuar, który prezentuje rozwój mojego głosu oraz najciekawsze fragmenty ról, które wykonuję teraz lub mam je w planach – wyjaśnia Garanca – myślę także o międzynarodowej publiczności, dlatego włączyłam repertuar włoski, francuski, niemiecki i hiszpański. Chciałabym, aby każdy kto sięgnie po moje nagranie, wiedział że to płyta przeznaczona dla niego”.

Elina Garanca urodziła się w muzycznej rodzinie w Rydze, w 1976 r. Jej pierwszym marzeniem było podążanie drogą kariery nieco innego rodzaju div: „Znałam na pamięć nagrania Mariah Carey i Whitney Houston. Chciałam śpiewać w musicalach, ale to nie było możliwe. W tamtym czasie rozpadła się Związek Radziecki. Musiałabym poje-



Elina Garanca
fot. KASSKARA/DG

chać do Finlandii na studia, moja mama jednak nie chciała mnie wysłać za granicę w tak młodym wieku, może jak skończę szkołę średnią – wspomina artystka – więc w rezultacie zostałam śpiewaczką operową, Whitney i Mariah zastąpiłam Joan Sutherland. Włączałam jej nagranie i razem z nią godzinami przy otwartych oknach śpiewałam *Casta diva*, dopóki sąsiedzi nie zaczęli krzyżeć, abym przestała”.

Jeden z najbardziej kształtujących momentów nadszedł w 1988 r., kiedy jeszcze była studentką – po zaledwie 10 dniach przygotowań zagrała rolę Giovanni Seymour w *Annie Bolenie* i odkryła w sobie ogromną pasję do bel canto. „Była to koprodukcja Grecji i Rumunii w Wiedniu, gdzie akurat brałam udział w konkursie. Dostałam telefon,

że Agnes Baltsa jest chora, a Vesselina Kasarova właśnie urodziła dziecko i czy w związku z tym nie mogłabym zaśpiewać? Patrząc na to z dzisiejszej perspektywy było to absolutnym szaleństwem, szczególnie, że właściwie nigdy wcześniej nie występowałam na profesjonalnej scenie. Ale tak właśnie to się zaczęło i ta zupełnie pierwsza rola mnie naznaczyła – bel canto jest tak fantastycznie piękne.” – mówi śpiewaczka.

Być może to zaskakujące, ale Garanca poczuła, że to właśnie hiszpańskojęzyczny repertuar najlepiej oddaje sztukę „pięknego śpiewania”. Dlatego artystka jest niezwykle szczęśliwa prezentując hiszpański repertuar – od dzieciństwa zakochana jest bowiem w języku hiszpańskim, muzyce i rytmie tego regionu.

Jednak żaden repertuar bel canto dla mezzosopranu nie może się obejść bez *Le Cenerentola* Rossiniego. „Co uwielbiam w graniu Angeliny, to jej charakter, który naprawdę rozwija się w trakcie trwania opery. Ona jest pokorna, smutna, ale także wściekła i walcząca o siebie. Kocham jej finałową scenę *Nacqui all'anto*, która wypełniona jest tyloma emocjami – dumy, przebaczenia i radości”.

Elina rozwija się także w dramatycznych rolach jak *Carmen*, *Eboli* i *Charlotte*. „Charlotte jest jedną z niewielu dramatycznych ról, którą chciałabym się teraz zająć. Jest ona najbardziej oszczędna, wykonanie *Werthera* czy *Così...* mnie wykańcza. Uwielbiam złożoność Charlotty, nie widzę jej jako pokornej dziewczyny, która spełnia jedynie życzenie rodziny o poślubieniu Alberta. Ona gra z emocjami Werthera, mówi mu »Nie mogę cię kochać, ale wróć, aby zobaczyć mnie ponownie w czasie Bożego Narodzenia«. Czuję, że

nim manipuluje bardziej niż działa nieświadomie. Im więcej złożoności mogę wnieść do jej charakteru, tym ciekawsze jest to dla publiczności”.

Łotewska śpiewaczka zmagają się także z „męskimi” rolami – tajemniczego Nickeausa w *Opowieściach Hoffmanna* oraz pasjonującego Oktawiana Straussa, który okazał się jej ogromnym sukcesem. W przejmującym III akcie, którego tematyką jest miłość – zarówno ta odnaleziona, jak i stracona, towarzyszą jej Diana Damrau i Adrienne Pieczonka, które wykonują partie Sophie i Marschailin. Opera wystawiana na deskach wiedeńskiej opery przyniosła Garancy najwyższe pochwały. Jednak jak tak piękna kobieta radzi sobie z męskimi rolami, męskim ubraniem, sposobem poruszania się?

„Przed rozpoczęciem pracy nad męskimi rolami siadałam czasami w parku, na boisku czy w barze i obserwowałam mężczyzn – w jaki sposób się poruszają, mówią, stoją, gestykują.

Mój mąż mówi mi, że jest to nieco drażniąca maniera – obserwacja ludzi i wyłapywanie ich manier. Ale to wszystko wykorzystuję później na scenie. Dla mnie śpiewanie i gra aktorska to nieodłączne elementy świata operowego – wyjaśnia artystka. Obecnie jestem absolutnie szczęśliwa jako mezzosopran. Ma to również wiele wspólnego z moim charakterem. Trzeba sobie zdać sprawę, że mezzosopran będzie zawsze na scenie trzeci – po sopranistce i tenorze. Jeśli to w jakiś sposób śpiewaczce przeszkadza, jeśli chciałaby być na scenie tą pierwszą, wówczas musi się zdecydować na pracę nad sopranem. To mnie jednak nie dotyczy, takie role jak Gilda czy Lucia po prostu nie pasują do mojego temperamentu. Są one ofiarami, a ja nie mam chęci umierać na scenie dzień w dzień, już wolalabym być zabójcą”.

W styczniu br. ma premierę jej debiutancki album w Deutsche Grammophon. 🎧

Światosław Richter – Mistrz przed 10. rocznicą odejścia (1)

Marcin Zgliński

Rozmawiający ze Światosławem Richterem reżyser Bruno Monsiegeon zadaje pytanie: „Dlaczego gra pan w ciemności?”. Muzyk odpowiada natychmiast, niemal ze zdziwieniem: „Przecież tam nie ma niczego do oglądania”.

„O, gdyby on pracował, to byłby chyba największy” – tak Henryk Neuhaus miał skomentować zachwyty Zygmunta Mycielskiego nad grą młodego jeszcze Richtera. „Nie wiem, jakim sposobem Richter mógłby grać lepiej” – skwitował to potem Mycielski – jednak w istocie coś tu jest na rzeczy. Bo Światosław Teofilowicz był artystą, którego wielkość polegała w istocie na tym, iż nie dążył do owej wielkości, rozumianej jako kreowanie subiektywnej, niepowtarzalnej aury wirtuozą-gwiazdora. Wobec muzyki, a szerzej wobec Sztuki, zawsze przyjmował postawę służebną, często powtarzając z pokorą bynajmniej nie podszyci kokieterią: „ja nic takiego nie robię, gram tylko to, co jest napisane”. Obojętny na wszystko poza partyturą, poza dziełem, nie zaprzętał sobie uwagi ni polityką, ni zaszczytami, ni też zawodową rywalizacją. Czy był genialnym mizantropem w rodzaju Beethovena, czy może raczej arystokratą ducha, któremu wycucie smaku nakazuje ignorować sprawy pospolite? Na czym polegała jego wielkość? To pytania trudne, bo zawsze trudne jest określenie istoty geniuszu, z zasady wykraczającego poza ramy tego co zdadne do określenia, uchwycenia, skodyfikowania. Nie bez kozery świetny dokument o Richterze, nakręcony przez Bruno

Monsiegeona, nosi tytuł *Enigma*. Dziś może najlepiej świadczą o istocie jego sztuki – oczywiście poza nagraniami – relacje innych wybitnych muzyków, którzy choć sami reprezentowali odmienne postawy i temperamenty, raczej pozostawali zgodni co do szczególnego znaczenia kreacji swego kolegi. Rosina Levinne, legendarny pedagog, pod wrażeniem nowojorskiego recitalu Richtera napisała: „To był zaiste wielki dzień mojego długiego muzycznego życia, i nie tylko mojego... Słuchając Richtera, cały czas łapałam się na myśli, że obcuje z wyjątkowym zjawiskiem XX w.”. Witold Małcużyński (w liście do Z. Mycielskiego): „po koncertach Richtera byłem ośniony, wstrząśnięty, zmiażdżony... To zupełnie niesamowite (i właściwie nieludzkie zjawisko)”. Artur Rubinstein, niebyt skory do wygłaszania pochwał pod adresem innych pianistów, po wysłuchaniu koncertu Richtera: „okazał się tym wielkim pianistą, o którym tyle słyszeliśmy”. Alfred Schnittke, w 1985 r.: „dla mojego pokolenia Światosław Richter jawi się jako wyniosły szczyt, gdzie żyjąca muzyka łączy się ze swą historią. Nieważne jak często wmawiasz sobie, że jest on twoim współczesnym, że przecież możesz go zobaczyć i usłyszeć – nie zdołasz sobie tego uświadomić, ponieważ od de-

kad zajmował on zaszczytne miejsce pomiędzy takimi postaciami jak Chopin, Paganini, Liszt, Rachmaninow i Szalipin, ustanawiając żywą więź pomiędzy czasem obecnym, a wiecznością”. I wreszcie Witold Lutosławski: „Pamiętam kiedy Światosław Richter grał w Warszawie *III Koncert* Beethovena. (...) On grał ten koncert w taki sposób, że gdyby postawić metronom, to prawdopodobnie on by poza ten metronom nie wyszedł. A to wykonanie robiło piorunujące wrażenie. Było ono napełnione jakąś nieprawdopodobną mocą, trudną do opisanie i określenia”.

Urodził się 20 marca 1915 r. w Żytomierzu. Miasto to, po kolejnych wojnach światowych, dziś straszy głównie sowiecką zabudową i mało co przypomina tam o dawnej świetności kwitnącego ośrodka handlu, mielącego jak w tyglu kultury Polaków, Ukraińców, Rosjan, Żydów i całkiem licznych przybyszów z Zachodu. Ale jakiś „genius loci” w Żytomierzu istnieć musi, wszak niewiele ponad 51 lat wcześniej, przyszedł tam na świat inny tytan klawiatury – Juliusz Zarębski. O ile jednak polski pianista zgasł młodo, przed Richterem było życie długie i barwne. Ojciec Światosława, Teofil Dawidowicz, choć również z rodziny niemieckiej, osiadł tam od kil-

kudziesięciu lat. Ponoć miał też jakieś polskie koligacje, sam Światosław żartował potem, iż jego predylekcja do Chopina wytyka z owej „odrobiny krwi polskiej w żyłach”. Był zdolnym muzykiem – studiował fortepian i kompozycję w Konserwatorium Wiedeńskim, w czasach największej chyba świetności owej uczelni. Kolegował się m.in. z Franzem Schrekerem. Do powrotu w rodzinne strony nakłoniła go miłość do Anny Pawłownej Moskalewej, panny znającej się na muzyce, pochodzącej z dobrej, szlacheckiej rodziny, rzekomo nawet jakoś tam skoligaconej ze „szwedzkim słowikiem” – Jenny Lindt. Ponoć z mieszanych związków często rodzą się jednostki ponadprzeciętne, jednak dla Richtera było to swego rodzaju obciążenie: w ojczyźnie często, szczególnie w latach wojny, postrzegano go jako obcego, jako Niemca. A przecież – mimo licznych okazji i namów – nie wybrał doli uchodźczy-emigranta, nie obrażając sobie życia poza Rosją. Czy był jednak Rosjaninem typowym? Jako postać miał ów rozmach i nadprzeciętny format, pewną nieprzewidywalność tak częstą dla romantyczno-chimerycznej duszy rosyjskiej, ale z drugiej strony nie było w nim zbyt wiele z owej otwartości, „atkrawliennosci”, przeciwnie – reprezentował raczej typ introwertyczny, był jednostką wybitnie niezależną i samowystarczającą. Do tego niewątpliwie pełną arystokratycznej godności – choć niemal całe życie spędził w ZSRR, trudno wyobrazić sobie osobowość bardziej odległą od modelowego „człowieka radzieckiego”.

Owa niezależność ujawniła się już w dzieciństwie, gdy rodzina przeniosła się do Odessy. Mały Światosław nie cierpiał rygorów szkoły – ta odraza do życia stadno-zorganizowanego pozostała mu zresztą na całe życie. Ponieważ ojciec, jako profesor miejscowego Konserwatorium, miał ręce pełne roboty, matka zaś była pobłażliwa, chłopiec w wieku 9-10 lat był praktycznie pozostawiony samemu sobie i w taki niezbyt zorganizowany sposób rozpoczęła się jego muzyczna edukacja. Obok pewnych instruktaży otrzymanych od ojca, oraz niezbyt regularnych lekcji u jednej z jego uczennic, A. Attl, nie odebrał żadnego regularnego wykształcenia. Po prostu na własną rękę przegrywał sobie wszystkie nuty, które miał w zasięgu, a było tego materiału w domu wiele. Szczegółowej predylekcji nabrał do wyciągów partytur operowych (z ukochanym Wagnerem), choć potrafił także „klecić” solowe wersje różnych koncertów fortepianowych – tak spreparowany *Koncert a-moll* Schumanna grywał wtedy z powodzeniem w kręgu znajomych. Pianista podkreślał też później, iż nigdy, przenigdy w życiu nie ćwiczył żadnych gam, pasaży i innych wprawek, od razu startując od wielkiej literatury, z Chopinem na czele.

Odessa lat 1920. była wciąż miastem barwnym i kosmopolitycznym, a nade wszystko ważnym ośrodkiem życia muzycznego. Do czarnomorskiej metro-



Światosław Richter
 fot. DG

polii, w której urodzili się Samuil Feinberg, Benno Moiseiwitsch, Simon Barere, Paweł Kochański, Dawid Oistrach, Emil Gilels i wielu innych, przyjeżdżały na koncerty największe gwiazdy. W 1923 r. występował tam Horowitz, w 1925 r. Sofronicki, w 1927 r. Oborin, a w 1932 r. Artur Rubinstein. Jeśli wierzyć temu ostatniemu, to właśnie jego występ miał skłonić siedemnastoletniego Richtera do obrania kariery muzyka (miał to sam wyznać Rubinsteinowi, trzy dekady później, podczas spotkania w Nowym Jorku). Nie mniej istotne były muzyczne wieczory, w salonach Strakowych (zadebiutował tam Jakow Zak), A. Sigala (tu z kolei pierwszy recital dał Gilels) i B. Tiuniejewa (przyjaciela ojca Richtera), gdzie uprawiano sztukę na najwyższym poziomie i na takim poziomie o niej dyskutowano. W każdym razie już piętnastoletni Światosław był w

stanie pomagać ojcu w obowiązkach, a wkrótce potem pracować samodzielnie, jako akompaniator w Domu Marynarza, łąpiąc przy tym przeróżne chałtury. Od 1932 r. dostał posadę we wspólnym, eklektycznym gmachu Opery Odesskiej, jako korepetytor i asystent dyrygenta S. Stolermana. Praca ze śpiewakami, umiejętność akompaniowania, błyskawicznego czytania i przyswajania sobie partytur była oczywiście doświadczeniem bardzo cennym. Stąd może w jakimś sensie wynikała jego późniejsza śpiewność i naturalność frazowania, a także fenomenalna pamięć, pozwalająca stale „utrzymywać” w głowie i palcach ponad 80 programów recitalowych. Nadto Richter zaznajomił się wówczas z obszerną literaturą muzyczną, także z rzeczami nowymi, bo w Odessie wystawiano wówczas Pucciniego, Straussa i Schreкера, a nawet



Światosław Richter
 fot. DG

modną operę *Jonny spielt auf* Kœenka. Cała ta muzyka na lata została mu w głowie i w palcach. Już jako stary człowiek, w Ravennie, wieczorem po ślubie Riccardo Mutiego (na którym był świadkiem), beztędnie odegrał z pamięci kompletny pierwszy akt *Madame Butterfly!* Ponoć jako młodzieniec rozważał możliwość zostania dyrygentem, jednak – z wyjątkiem późniejszego epizodu z poprawdzeniem wykonania *Symfonii koncertującej* Prokofiewa w 1952 r. (z Rostropowiczem jako solistą) – nie dane mu było pracować z batutą w dłoni. Jak sam potem tłumaczył, źle się czuł poddany opresji instytucji takich jak szkoła, ale jeszcze gorzej znosił narzucanie swej woli innym i kierowanie dużymi zespołami ludzi.

Pierwszy publiczny recital pianista dał 19 lutego 1934 r. w odeskim Domu Inżyniera. Wystąpił z programem czysto chopinowskim: z ukochaną *Balladą f-moll* na czele, nadto *Scherzem E-dur*, *Polonezem-Fantazją*, *Nokturnami* op. 55 oraz wyborem *Etiud* op. 10 i *Preludiów* op. 28. Odniósł znaczący sukces, jednak póki

co nie czynił żadnych kroków, by iść za ciosem i rozwijać karierę. Tymczasem przyszły upiorne lata Wielkiego Terroru i czym bardziej bez troski stawały się radzieckie komedie filmowe z piosenkami Dunajewskiego, sławiącymi „kraj, w którym człowiek oddycha swobodnie”, tym bardziej koszarne stały się noce, gdy miliony ludzi wśluchiwało się w odgłosy za drzwiami, nie znając dnia i godziny, a tym bardziej przyczyny potencjalnego aresztowania. W przypadku Richtera koszmar owej dusznej atmosfery nałożył się na obawę przed wcieleniem do wojska, wszak osiągnął już właściwy po temu wiek, a z formalnego punktu widzenia nie miał specjalnych powodów, by uniknąć służby. Jedyнным sensownym wyjściem wydawało się podjęcie regularnych studiów. I oto w 1937 r. dwudziestodwulatek stanął się w Konserwatorium Moskiewskim na przesłuchaniu do klasy Henryka Neuhausa. Trzeba było mieć kolosalny tupet i absolutną wiarę we własne możliwości, by bez specjalnych referencji i formalnych podstaw aspirować na ów absolutny szczyt muzycznej edu-

kacji. Sam Neuhaus tak wspominał ów moment: „Studenci poprosili, bym posłuchał młodego człowieka z Odessy, który chciałby wstąpić do mojej klasy w Konserwatorium. – Czy on już ukończył szkołę muzyczną? – zapytałem. – Nie, nigdzie się nie uczył. Przyszła, ta odpowiedź nieco mnie zdumiała. Człowiek bez wykształcenia muzycznego wybierający się do konserwatorium! Na takiego śmiałka ciekaw byłem popatrzeć. I oto przyszedł. Młodzieniec wysoki, szczupły, jasnowłosy, niebieskooki, o zdumiewająco ujmującej twarzy. Zasiadł do fortepianu, położył na klawiaturze duże, miękkie, nerwowe dłonie i zagrał. Grał bardzo powściągliwie, rzekłbym, także szczególnie prosto i surowo. Jego wykonanie od razu porwało mnie jakimś zdumiewającym wnikiem w muzykę. Szepnąłem do jednej ze swych uczennic: – Moim zdaniem, to genialny muzyk”. Po 28. *Sonacie* Beethovena młodzieniec zagrał kilka swoich utworów, czytając z nut. I wszyscy obecni chcieli, by grał jeszcze i jeszcze... W tym dniu Richter został moim uczniem”. ☹

Koreański słowik Sumi Jo

Koreański sopran koloraturowy Sumi Jo w 2006 r. obchodziła 20. rocznicę debiutu operowego (partia Gildy we włoskim mieście Triest). Nazwana przez Herberta von Karajana „niebiańskim głosem” zachwycała słuchaczy występami na wielu wiodących scenach operowych, między innymi w MET w Nowym Jorku, Staatsoper w Wiedniu, La Scali, Paryżu, Covent Garden i wielu innych. W swoim repertuarze posiada większość klasycznych partii koloraturowych. Dokonała blisko 50 nagrań płytowych, w tym 10 solowych. Dzięki uprzejmości SMI Entertainment i gazety The Korea Times mogłem w Toronto spotkać się z koreańską primadonną i przeprowadzić z nią ciekawą rozmowę.

Jak zaczęła się Pani przygoda z operą?

Urodziłam się w Seulu, w Korei Południowej i mogę powiedzieć, że śpiewam od dziecka. Wybór profesji zawdzięczam matce, która była zafascynowana operą, słuchała non stop nagrań operowych, zwłaszcza Callas i zawsze pragnęła, abym została śpiewaczką. Jako dziecko miałam inne uzdolnienia artystyczne, malowałam, uczyłam się jazdy figurowej na lodzie, ale mama zawsze marzyła o mojej karierze operowej. Mając cztery lata, zaczęłam uczyć się gry na pianinie. Muszę przyznać, że nie miałam normalnego dzieciństwa. Wiele mozolnych godzin spędzałam na niekończących się ćwiczeniach na pianinie. Trzykrotnie próbowałam uciec z domu, ale wracałam, gdyż moje serce należało do muzyki. Ten trud i poświęcenie w dzieciństwie zaowocowały podczas dalszych studiów muzycznych, bowiem zrozumiałam, że do kariery artystycznej nie wystarczy tylko ta-

lent, ale musi mu towarzyszyć mozolna praca. Dwa lata studiowałam na Wydziale Wokalnym Narodowego Uniwersytetu w Seulu, ale atmosfera polityczna w tym czasie nie sprzyjała moim aspiracjom artystycznym. W 1983 r. zdecydowałam się wyjechać do Rzymu, gdzie nadal mieszkam.

Jak potoczyły się Pani losy w krainie bel canto?

Byłam już wcześniej zafascynowana historią Włoch, studiowałam język włoski, chciałam wchłonąć pełną pierś wiedzę i tradycję operową, z których słynie ten kraj. Pamiętam, mając 19 lat, po 26 godzinach męczącego lotu z Seulu wylądowałam w „wiecznym mieście”. Mimo deszczu i zmęczenia natychmiast zaczęłam zwiedzanie historycznych miejsc. Biegałam jak oszalała po słynnych placach rzymskich, bawiłam się w fontannach, znanych mi z filmu *Rzymskie wakacje* z Audrey Hepburn. Chciałam się wszystkiego od razu nauczyć. Zamieszkałam z włoską

rodziną, aby lepiej poznać język, zwyczajnie, kuchnię włoską. Zaczęłam też studiować wokalistykę w słynnej Akademii di Santa Cecilia.

Jak wyglądały Pani studia wokalne?

Przed przyjazdem do Włoch, moi koreańscy profesorowie byli przekonani, że jestem mezzosopranem i kształcono mnie w tym kierunku. Tymczasem moja włoska profesorka w konserwatorium di Santa Cecilia, sama będąc mezzosopranem, twierdziła, że jestem sopranem koloraturowym, w co nie mogłam uwierzyć, gdyż nie miałam wysokich dźwięków. Dzięki jej instrukcjom, pracy nad moim oddechem, obserwowaniu innych śpiewaczek, po trzech latach wysiłków, jakiegoś poranka zaczęłam ćwiczyć arie Królowej Nocy i bez wysiłku zaśpiewałam wysokie F. Podczas moich studiów uczestniczyłam w kursach mistrzowskich takich nauczycieli jak Elizabeth Schwarzkopf i Carlo Bergonzi. Dzięki nim poznałam repertuar włoski, bel canto i niemiecki repertuar typu lieder.

Czy trudno artystom azjatyckim zacząć karierę śpiewaczą w Europie?

Europa pod tym względem jest nadal konserwatywna. Nie jest łatwo azjatyckim artystom zaczynać karierę w Europie. Nadal pokutuje stereotyp, że śpiewaczka orientalna może wystąpić tylko w partii Madama Butterfly. Mnie sprzyjało szczęście. Po ukończeniu studiów wokalnych na Akademii di Santa Cecilia w 1986 r., wygrałam kilka konkursów wokalnych, między innymi otrzymałam pierwszą nagrodę w prestiżowym międzynarodowym konkursie imienia Carlo Alberto Capelli w Weronie. To doprowadziło do mojego debiutu w 1986 r. w roli Gildy na deskach teatru operowego w Trieście. Miałam też przesłuchanie u Maestro Karajana, który zachwycił się moim głosem i zaangażował mnie natychmiast do partii Oskara w *Balu maskowym*, wystawianym na Festiwalu w Salzburgu. Później uczestniczyłam także w nagraniu tej opery pod batutą Karajana. Był to moment zwrotny w mojej karierze.

Od tego momentu zaczęły się Pani występy na największych scenach operowych świata, w tym nowojorskiej MET. Śpiewała tam Pani ponad 50 przedstawień. Które z nich zapadły Pani najbardziej w pamięć?

Na deskach Metropolitan Opera debiutowałam bardzo wcześnie, bo już w 1989 r. Była to także rola Gildy w *Rigoletto* z moim ulubionym artystą, barytonem Leo Nuccim w partii tytułowej. Gildę śpiewałam w MET ponad 20 razy. Wielokrotnie też śpiewałam partię Oskara w *Balu maskowym* z polską artystką Stefanią Toczyską w roli Ulryki. W MET śpiewałam też partię Olimpij w *Opowieściach Hoffmanna* z Placido Domingo. Ale najbardziej w pamięci pozostały mi przedstawienia

Lucji z Lammermoor, w których śpiewałam partię tytułową, zaś moim partnerem w roli Edgarda był niezapomniany tenor hiszpański Alfredo Kraus. Wciąż pamiętam jego głos i elegancję sztuki wokalne. Był cudownym partnerem, pomagał mi w opanowaniu scenicznej tremy.

Współpracowała też Pani z inną polską artystką, słynnym kontraltem, Ewą Podleś.

Spotkałyśmy się podczas nagrania *Tankreda* w 1994 r. pod batutą wspaniałego Rossinowskiego specjalisty Alberto Zeddy. Śpiewałam w tym nagraniu partię sopranową Amenaidy, zaś Podleś partię tytułową Tankreda. Byłam pod wrażeniem jej niezwykłego głosu oraz inteligencji. Jako początkująca artystka, czułam się nieco onieśmieloną – Podleś miała już ustaloną renomę, zwłaszcza w

repertuarze Rossiniowskim. Okazuje się jednak, że ta znakomita polska artystka jest obdarzona nie tylko cudownym, unikalnym głosem, ale posiada także ujmującą osobowość. Bardzo przypadłyśmy sobie do gustu. Połączyła nas też kuchnia włoska oraz miłość do psów, o czym możemy rozmawiać całymi godzinami. Do dzisiaj pamiętam cudowne risotto à la Podleś. Myślę, że tajemnica receptury tkwi w kilku dodanych szklankach białego wina.

Występowała też Pani w Polsce...

W ramach mojego europejskiego tournée koncertowego, w 2003 r., przyjechaliśmy z moim stałym pianistą Vincenzo Scalerą do Warszawy. Recital odbył się w Filharmonii Narodowej, której sala posiada znakomitą akustykę. Nadal pamiętam gorące przyjęcie zgotowane mi

święceń. Nie stosuję żadnej specjalnej diety, prowadzę kuchnię włoską, ale czasami tęsknię za koreańskimi specjałami. Moją ulubioną potrawą jest kimchi, czyli pikantne, marynowane warzywa.

Oprócz głosu, widzowie byli zachwyceni Pani eleganckimi kreacjami. Moja ulubiona była złocista suknia z ogromnym trenem.

Muszę przyznać, że jest to moja słabość. Posiadam ponad 100 kreacji wieczorowych projektowanych dla mnie przez znanych dyktatorów mody. Spełniają one rolę decorum na scenie oraz ułatwiają mi pokonanie scenicznej tremy. Nasza koreańska dusza jest z natury bardzo skromna i wstydliva, nie pokazujemy emocji przed obcymi. Przed wejściem na scenę muszę więc pokonać ogromną barierę strachu. Pomaga mi w tym kostium, ułatwia nawiązanie kontaktu z publicznością. Czasami oszukuję siebie i wyobrażam sobie, że jest to tylko próba. Ale gorące przyjęcie przez widzów usuwa wszelkie przeszkody.

Najbliższe plany muzyczne?

W lipcu spędzam miesiąc na Festiwalu Bel Canto w Caramoor, w pobliżu Nowego Jorku. Jest to w zasadzie sześciotygodniowa szkoła muzyczna mająca na celu kształcenie nowych talentów wokalnych, a jednocześnie umożliwienie im udziału w koncertach wraz z renomowanymi śpiewakami. Jest to najlepsza forma przekazywania wiedzy muzycznej. Organizatorem Festiwalu od 1997 r. jest Will Crutchfield, znany dyrygent i muzykolog. Podczas tego Festiwalu będę śpiewała partię Elwiry w operze Belliniego *Purytanie* oraz koncert mozartowski. Na tym Festiwalu wystąpi też Ewa Podleś w koncertowej wersji *Tankreda*. Cieszę się na spotka-

nie z tą doskonałą artystką.

Media donosiły wiele o Pani pracy społecznej...

W 2003 r. UNESCO nadało mi tytuł „Artystki dla Pokoju” (Artist For Peace) za moją pracę jako ambasadora kultury na rzecz pokoju i pomocy humanitarnej. Z ramienia UNICEF brałam udział w koncertach charytatywnych na potrzeby dzieci. Współdziałałam w tym zakresie ze znaną piosenkarką kanadyjską Celine Dion oraz chińskim artystą filmowym Gong Li. Uzyskane z koncertów fundusze przekazane zostały na budowę szkół dla dzieci w Afryce.

Pani filozofia życiowa?

Propagowanie muzyki, zmienianie świata na lepsze.



przez warszawską publiczność i specjały polskiej kuchni: bigos, pierogi... Niestety, organizatorzy nie przekonali mnie do skosztowania ognistej polskiej wódki.

Pani koncert w Toronto (V 2006 r. – przyp. red.) udowodnił, że jest Pani w formie fizycznej i wokalne. Jakim stylem życia i dietą wspomaga Pani głos?

Moim zdaniem, zawód śpiewaczki wymaga atletycznego wręcz wysiłku, stąd bardzo ważny jest odpoczynek. Prowadzę rygorystyczny tryb życia, nie piję alkoholu, nie palę, między występami oszczędzam mój głos i mniej mówię. Głos potrzebuje odpoczynku, ale też pracy. Po tylu latach śpiewania, znam mój instrument, wiem jak reaguje na zmiany środowiska i stres, kiedy się męczy, jakie stosować ćwiczenia. Międzynarodowa kariera artystyczna wymaga wielu po-

FESTIWAL NOWOROCZNY "MUZYCZNE FASCYNACJE"

FILHARMONIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO WE WROCŁAWIU



30.12.2006-28.01.2007

Sala Koncertowa Filharmonii

5.01 Tateo Nakajima - dyrygent
Helene Devilleneuve - obój
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

6.01 The Classic Buskers - angielski humor
w muzycznej oprawie

12.01 Tommaso Placidi - dyrygent
Julien Quentin - fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

13.01 Grupa MoCarta

19.01 Jacek Kasprzyk - dyrygent
Eugen Indjic - fortepian
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

20.01 Waldemar Malicki - fortepian

26.01 Jacek Kasprzyk - dyrygent
Piotr Pławner - skrzypce
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

28.01 Łukasz Borowicz - dyrygent
Włodzimierz Szomański - dyrygent
Olga Szomańska-Radwan - wokal
Agnieszka Maciejewska - wokal
Spirituals Singers Band
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego

www.filharmonia.wroclaw.pl

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

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (I) Sibelius u progu kariery wczesne poematy symfoniczne

Robert Majewski

50. rocznica śmierci Jeana Sibeliusa jest dobrą okazją, by przybliżyć sylwetkę kompozytora, który w swoim kraju uznawany jest niemal za bohatera narodowego. Jego twórczość nawet dziś wydaje się nieco kontrowersyjna i wywołuje skrajne oceny: dla jednych nie warta jest nawet wzmianki w kompletnym podręczniku do historii muzyki, podczas gdy inni otaczają ją przemożnym kultem.

Cykl artykułów, zakrojony na cały jubileuszowy rok, nie ma ambicji wyczerpania tematu, a jedynie przybliżenia czytelnikowi postaci tego fińskiego kompozytora i jego najważniejszych dzieł. W pierwszym artykule pominiemy dzieciństwo i wczesną młodość Sibeliusa (o tym w następnych odcinkach), by od razu zanurzyć się w czasach, którym zawdzięczamy narodziny jego legendy.

Wiedź i szkice do *Kullervo*

Sibelius rozpoczął studiowanie muzyki w Wiedniu w roku 1890, mając za sobą naukę w Helsinkach i w Berlinie. Przyjazd do stolicy państwa Habsburgów wiązał z planami pozyskania jako nauczyciela Brahmsa albo Brucknera. Niestety, starania okazały się daremne – żaden z nich nie przyjął go jako studenta. O studiowaniu w tamtejszym Konserwatorium także mógł jedynie pomarzyć, bowiem spóźnił się z terminowym złożeniem dokumentów. Na domiar złego, nie będąc słuchaczem Wiedeńskiego Konserwatorium, nie wolno było mu prezentować swoich prac na studenckich koncertach. Na pociechę pozwolono mu grać na skrzypcach w konserwatoryjnej orkiestrze. To zaowocowało wieloma kontaktami ze świetnymi muzykami, takimi jak skrzypek Carl Frühling, czy rumuński wiolonczelista Dmitri Dinicu. Pobyt w Wiedniu obfitował w wiele towarzyskich wydarzeń, które ilustrują charakter młodego muzyka. Hulanki do białego rana, zamiatowanie do alkoholu i hazardu oraz życie ponad stan zmusiły go do starania się o pracę skrzypka w orkiestrze Filharmoników Wiedeńskich. Jednakże, cierpiąc na nadmierną treść przedpadł podczas przesłuchań, a jego gra została oceniona jako nazbyt nerwowa.

Ostatecznie, Sibelius zaczął pobierać lekcje kompozycji u Roberta Fucha, a potem u Karla Goldmarka. Szczególnie znajomość z Goldmarkiem sprawiła, że rok spędzony w Wiedniu okazał się decydujący dla jego rozwoju. Goldmark nakłaniał go, by pracował nad swymi kompozycjami wykazując więcej rozwagi. Doradzał także, aby bardziej czerpał z dorobku klasyków niż z Berliozy i Wagnera. Sibelius jednocześnie zaczął studiować fiński folklor i rytmy z Kalewali z zamiarem zastosowania ich w swoich pracach.

W Wiedniu pojawiły się szkice nowych kompozycji. Efekty swojej pracy przedstawiał obu nauczycielom. Z początku i Fuchs, i Goldmark, nie odnosili się zbyt entuzjastycznie do przedstawianych pomysłów. Goldmark uważał je za źle zorkiestrowane, a Fuchs określał mianem „barbarzyńskich i surowych”. Ta ostatnia opinia zraniła do żywego narodową dumę Fina, który miał ponoć odpowiedzieć Fuchsovi – „A zatem, jesteście barbarzyńcami”.

Miażdżąca krytyka sprawiła, że Sibelius zdobył się na desperacki krok i 3 lutego 1891 r. w swoim mieszkaniu spalił wszystkie szkice nowych kompozycji, a następnie zabrał się za komponowanie symfonii. Dzieło nie zostało jednak ukończone. Tym razem sam Sibelius ocenił je negatywnie, po tym jak usłyszał *IX Symfonię* Beethovena prowadzoną ręką Richtera.

Kolejna porażka nie zniechęciła go jednak. Niemal w tym samym czasie rozpoczął pracę nad poematem symfonicznym, mającym de facto kształt symfonii. Jej literacki program oparł na opowieści o Kullervo, pochodzącej z fińskiego eposu *Kalewala*. Historia opisuje losy tytułowego Kullerva, który uwodzi młodą kobietę, nie będąc świadomym, że to jego siostra. Kiedy sprawa się wyjaśnia, oboje popełniają samobójstwo.

W liście do swojej narzeczonej Aino,



Jean Sibelius

Sibelius napisał, że początkowo zarzucił co najmniej 50 tematów muzycznych mających rozpocząć tę kompozycję – oczywiście za każdym razem zasięgając opinii Goldmarka i Fuchsa. Ostatecznie udało mu się stworzyć melodię, która zadowoliła wszystkich, o czym entuzjastycznie poinformował Aino w kolejnym liście: „Ta kompozycja jest zupełnie inna, niż wszystko, co dotychczas napisałem”. Pracę nad utworem Sibelius kontynuował po powrocie do Finlandii w czerwcu 1891 r. Osiadł wówczas w miejscowości Loviisa, położonej na wschód od Helsinek, gdzie jako dziecko spędzał letnie

wakacje. Spore znaczenie dla ostatecznego kształtu *Kullervo* miało spotkanie kompozytora z Larin Paraske, słynną pieśniarką parającą się śpiewaniem kareliańskich run.

Premiera kompozycji miała miejsce w Helsinkach 28 kwietnia 1892 r. i była poprzedzona próbami, w czasie których Sibelius porozumiewał się z muzykami za pomocą trzech języków: fiński i szwedzki ułatwiał mu kontakty z chórem, a niemiecki z orkiestrą – bo wówmię większość muzyków pochodziła z Niemiec. Koncert okazał się sukcesem. Axel Törnudd porównał dzieło do „erupcji wulkanu”, choć jednocześnie przyznał, że „większość słuchaczy uznała je za kompletny chaos”. Kompozycja zebrała na ogół pozytywne recenzje. O ich kształcie decydował jednak język polityki, związany z odradzającą się wówczas fińską tożsamością narodową. Wielu krytyków i słuchaczy odnalazło w tym utworze ducha fińskiej wspólnoty kryjącego się w melodiach i strofach *Kalewali*.

W porównaniu z wcześniejszymi kompozycjami orkiestrowymi (*Uwertura* i *Scena baletowa*) *Kullervo* stanowi ogromny krok naprzód. Sibelius udowodnił, że jest coraz sprawniejszy w sztuce orkiestracji, a sam materiał tematyczny stał się bardziej spójny i ciekawszy. Zależności między motywami i tematami nie odnoszą się tylko do ich wewnętrznej konstrukcji. Ich wzajemne relacje widoczne są także między poszczególnymi częściami utworu, co charakteryzuje dojrzały styl kompozytorski Sibeliusa. Zresztą, „głęboka lo-

gika tworząca wewnętrzny związek między motywami” – jak to określił sam kompozytor w rozmowie z Mahlerem w lutym 1907 r. – to swoiste credo całej jego twórczości. Sukces artystyczny *Kullervo* wpłynął także na życie prywatne kompozytora, który zdecydował się poślubić Aino Järnefelt 10 czerwca 1892 r.

En Saga

Potężna obsada potrzebna do wykonania *Kullervo* poważnie ograniczyła możliwości częstej prezentacji tej kompozycji. W tej sytuacji Sibelius, namawiany przez Roberta Kajanus, postanowił stworzyć utwór na małą orkiestrę. Pracę nad nową kompozycją, która otrzymała tytuł *En Saga* (*Saga*) rozpoczął tuż po swoim ślubie, by ukończyć ją w grudniu 1892 r. Oryginalna wersja kompozycji uzyskała rozmiary znacznie większe od planowanych. *Saga*, podobnie jak wcześniej *Kullervo*, nie została z początku przychylnie przyjęta przez orkiestrę Kajanus. Niektórzy muzycy nawet odmówili wykonywania tego utworu. Ostatecznie, wszystko skończyło się porozumieniem i kompozycja po raz pierwszy zabrzmiała 16 lutego 1893 r. Sibelius dyrygował tym utworem osobiście.

Wiele wskazuje na to, że materiał tematyczny *Sagi* pochodzi ze szkiców oktetu na smyczki, flet i klarnet powstałych podczas pobytu w Wiedniu. Niektóre pomysły melodyczne brzmią niemalże, jak stylizacja fińskich melodii ludowych, niemniej jednak, żadna z

nich nie jest ich cytatem. W zasadzie, szwedzki tytuł *En Saga* powinien być tłumaczony jako *Bajka*, ale Sibelius nigdy nie ujawnił programu tej kompozycji. Pytany o jej treść odpowiadał: „*Saga*, od strony psychologicznej, to jedna z głębszych moich kompozycji. Jestem prawie pewien, że zawarłem w niej całą moją młodość. Utwór wyraża stan mojego umysłu”.

Dziewięć lat później dokonał rewizji kompozycji, podobnie zresztą, jak czynił to z innymi utworami (*Suitą Lemminkäinen*, *Koncertem skrzypcowym*, czy *V Symfonią*). Różnice między oboma wersjami są substancjonalne. Zmiany nie spodobaly się ani Kajanusowi, ani żonie kompozytora. Aino pisała wręcz: „Lubiłam, i zawsze będę lubiła pierwszą wersję. Papa usunął z niej gwałtowne przejścia. Teraz *Saga* stała się bardziej cywilizowana i wypoilerowana”. W praktyce owo „ucywilizowanie” sprowadziło się do prawie pełnego wyeliminowania zmian tempa, modulacji i wzbogacenia instrumentacji oraz do skrócenia kompozycji o prawie 150 taktów. Nową wersję poprowadził w Helsinkach Robert Kajanus 2 listopada 1902 r. W tym samym roku Sibelius wyjechał do Berlina by zadyrygować tym utworem wykonanym przez Filharmoników Berlińskich. Koncert wypadł wyśmienicie. Sibelius opisał to w liście do Aino: „Byłem wywołany do ukłonów, aż pięć razy. Najważniejszym jest jednak fakt, że dane mi było poprowadzić orkiestrę światowej klasy. I zrobiłem to dobrze”. ☺

Zakaria Paliaszwili, czyli weryzm po gruzińsku (2)

Trzy lata (1921-1923) zajęło Paliaszwilemu komponowanie drugiej opery – *Zmierzch* (*Daisi*) – utrzymanej w stylu wielkiej opery historycznej. Jej akcja rozgrywa się w XVIII w., w okresie sporów dzielnicowych oraz licznych najazdów perskich możnowładców. Stanowią one tło dla historii miłosnej pomiędzy Maro i młodym dworzaniem najazdów perskich możnowładców. Stanowią one tło dla historii miłosnej pomiędzy Maro i młodym dworzaniem najazdów perskich możnowładców. Stanowią one tło dla historii miłosnej pomiędzy Maro i młodym dworzaniem najazdów perskich możnowładców. Na przeszkodzie do ich szczęścia staje wszakże stary obyczaj, zgodnie z którym o małżeństwie decydują rodzice narzeczonych. A dla Maro wybrali oni na męża dowódcę wojsk Kiazio. Aby temu zapobiec, za radą powiernicy dziewczyny – Nano – młodzi kochankowie prowadzą tradycyjny korowód z okazji odpustu, towarzyszącego obchodom święta „chatoba” czyli wizerunku patronującego miejscowej cerkwi. W ten sposób w oczach otoczenia stają się przegna-

czoną sobie parą, co Kiazio odbiera jako zniewagę i wyzywa Malchaza na pojedynek. Dochodzi do niego przed wyruszeniem wojsk na bitwę z wrogiem, który wtargnął właśnie do kraju. Malchaz ginie, natomiast Kiazio obiecuje odkupić przelanie bratniej krwi w walce z najeżdźcą. Podobnie jak w wielu operach werystycznych, akcja zamyka się w przeciągu około doby: pomiędzy powrotem Malchaza do kraju i rodzinnej miejscowości, a jego śmiercią o zachodzie słońca (po gruzińsku „daisi”), co znalazło bezpośredni wyraz w tytule. Ponadto dadzą się uchwycić pewne paralele z *Rycerskością wieśniaczą*, skoro jak w tamtej świątecznej atmosferze stanowi tło krwawych wydarzeń. Autorem libretta był wybitny gruziński artysta teatru – Walerian Gunia (1862-1938) – przy czym posłużył się w nim także cytatami poetycki-

mi z Szoty Rustawelego, Akakiego Ceretelego (autora słów popularnej pieśni *Suliko*), Nikołoz Barataszwilego i Waży Pszawelego.

Kompozycja *Zmierzchu* w o wiele większym stopniu, niż *Abesaloma i Eteri*, oparta jest na zamkniętych formach numerowych. Wprowadzeniem w nastrój i tematykę opery jest wstęp orkiestrowy, rozwijający się wokół motywu o charakterystycznych dla muzyki orientalnej załamaniach linii melodycznej, podejmowanego kolejno przez poszczególne instrumenty dęte drewniane (obój, klarnet i saksofon), a następnie smyczki, poddawanego przetworzeniu aż do kulminacji, akcentowanej za pomocą rytmicznych uderzeń czyneli, po której dokonuje się uspokojenie, poprzedzające reperyę. Ustęp ten, traktowany odrębnie i niekiedy określany mianem uwertury, uważany

Lesław Czaplński

bywa obok *Hymnu Ormuzda* (1911) Mitro Arakiszwilego, za ważne ogniwo w rozwoju gruzińskiej muzyki symfonicznej, zwłaszcza w dziedzinie instrumentacji.

Muzyczna dramaturgia tej opery polega głównie na motywach związanych z postaciami i ich przetworzeniach. Temat Maro pojawia się już na samym początku, w uwerturze, a następnie powraca między innymi w jej wielkiej arii z II aktu *Światło czarodziejskich gwiazd*, z rozbudowaną wokalizacją, oraz w formie reprzyzy, w zamykającej operę arii-lamencie bohaterki nad ciałem poległego kochanka *Smutek mój wprawił w drżenie serce cerkiewnego dzwonu*. Temat Malchaza, po raz pierwszy eksponowany w jego dwuczęściowej romansowej arii na końcu I aktu *Los mi przeznaczył nieszczęsną dolę* (opisanej zresztą na życzenie pierwszego wykonawcy tej partii – Wano Saradziszwilego), z charakterystycznym opadaniem linii melodycznej, stopniowanym przez liczne fermaty, zostaje później przetransponowany na solo wiolonczelowe, wypełniające nastrojowe intermezzo pomiędzy aktami II i III. Z kolei temat rywala – Kiza – odznacza się kapryśną i zmienną melodią, zabarwioną ponadto wschodnią melizmatyką (trzydzięciowa aria w II akcie do wiersza Barataszwilego *Zły duch* – polski przekład Leopolda Lewina w: *Dawna poezja gruzińska*, Warszawa 1974, s. 193), podczas gdy temat Nano przybiera ruchliwą formę pasażową i każdorazowo, zanim przejmie go postać, intonowany jest przez trąbki. Niezależnie od tematów towarzyszących osobom dramatu, występuje również rozległy, kantylenowy motyw miłości Maro i Malchaza, rozbrzmiewający przede wszystkim w ich duetach. Natomiast sceny zespołowe i chóralne budowane są zazwyczaj na efekcie responsoryjnego dialogowania, wykorzystującego technikę imitacyjną. Całości obrazu dopełniają dwie sceny baletowe, będące symfonicznymi opracowaniami tańców: korowodowego „perchuli” w I akcie (w którym to właśnie Maro i Malchaz publicznie ujawniają swe uczucia), przechodzącego w „kartuli”, oraz „chewsuri” (wojowników z mieczami), zwierczonego góralskim „mtiuluri” w akcie następnym. W obydwu przypadkach występuje efekt accleranda, a rytm wybijany jest na tradycyjnym bębenu doji.

W *Zmierzchu*, bardziej niż w *Abesalom i Eteri*, kompozytor usiłuje połączyć tradycje śpiewu gruzińskiego z zasadami włoskiego belcanta, a zwłaszcza muzycznego weryzmu (brindisi Cangali *Wino jest moją miłością*, otwierające II akt, przedśmiertne arioso Malchaza w III akcie, przywodzące na myśl toast oraz pożegnalny śpiew Turridu ze wspomnianej *Rycerskości*). Jednocześnie pewna statyczność opery wynika z ponad miarę rozbudowanych scen chóralnych, przejętych niewątpliwie z rosyjskiej tradycji (nie na darmo przyłączył do Paliaszwilego przydomek

„gruzińskiego Glinki”), przede wszystkim tzw. ludowego dramatu muzycznego (intuicyjnie formującego się u Borodina, a programowo tworzonego przez Musorgskiego).

Prapremiera *Zmierzchu* miała miejsce w Tyflisie 19 grudnia 1923 r. pod dyrekcją wspomnianego już brata kompozytora, a w inscenizacji Kote Mardżaniszwilego (Konstantina Mardżanowa 1872-1933), wybitnego reprezentanta estetyzmu w teatrze gruzińskim i rosyjskim, który nadał jej kształt stylizowany na archaiczną tragedię. Opera cieszyła się dość dużym powodzeniem w ZSRR i była wystawiana

dem była może jej monumentalna, pięcioaktowa forma oraz alegoryczna treść. Akcja rozgrywa się w przedhistorycznej przeszłości, kiedy Gruzją włada legendarna Latawra, wspomaganą przez swych trzech braci. Z pomocą zdradcy Eliszucha stara się ujarzmić kraj, a zarazem osiąść jego władczynię irański najeźdźca Engiczar. Nie udaje mu się wszakże zdobyć dumnej Latawry, ani skłócić jej braci, wywołuje natomiast opór narodu, zrywającego się do powstania, uwalniającego królową przywracającego ją na tron. Patriotyczna wymowa fabuły oraz akademicki patos dzieła stanowią pewną



Zakaria Paliaszwili

m.in. w Moskwie (5 stycznia 1937), Kijowie (10 marca 1938), Alma-Acie (23 maja 1943), Baku (1956), Saratowie, Odessie, Erywaniu, Nikolajewsku i Niżnym Nowgorodzie, a w 1972 r. została przeniesiona na ekran przez Nikołoza Saniszwilego (Nikołaja Sanowa).

16 marca 1928 r. doszło w Tyflisie pod dyrekcją Wano Paliaszwilego i w reżyserii Sandro Achmetełego do prapremiery trzeciej i ostatniej opery Zakarii – *Latawry* – do libretta Sandro Szanszaszwilego według własnego poematu, ale nie zdobyła ona popularności dwóch poprzednich. Powo-

analogię wobec podobnie pomyślane go *Dalibora* Bedricha Smetany. Mimo to niektóre fragmenty zyskały powodzenie jak aria-lament tytułowej bohaterki z III aktu, aria-modlitwa kobiety-rycerza Neno z IV aktu czy następujące ustępy chóralne: hymn *Chwała Latawry* z aktu I, marsz wojowników *Deli Dela* z następnego oraz scena przysięgi *Uwolnijmy kraj* z IV.

We wcześniejszym okresie twórczości Paliaszwili był też autorem opracowań muzycznych gruzińskiej liturgii prawosławnej, a później utworów okolicznościowych w rodzaju *Kantaty uro-*

czyste) (1927) z okazji obchodów dzie-
sięciolecia Rewolucji Październikowej,
będących koncesją na rzecz uwarun-
kowań politycznych, a także *Suity gru-
zińskiej* na orkiestrę z 1928 r.

Zakaria Paliaszwili zmarł 6 paździer-
nika 1933 r. w Tyflisie, gdzie został po-
chowany w ogrodach miejscowej
Opery (której neomauretański gmach
wzniesiono w 1896 r. według projektu
Piotra Szrettera), od 1937 r. noszącej
jego imię. Już pośmiertnie został też
autorem gruzińskiego hymnu państwo-
wego, albowiem w charakterze mate-
rialu tematycznego wykorzystano przy
jego opracowywaniu we wrześniu 2004
r. motywy z *Abesaloma i Eteri* oraz
Zmierzchu.

Oprócz Zakarii i Wano, muzykami
byli również pozostali ich bracia: chó-
r mistrz Polikarp, kompozytor Lewon i
jego syn Wachtang, dyrygent, pod któ-

rego batutą powstało nagranie płyto-
we *Zmierzchu*.

Na koniec chciałbym się zająć
polską recepcją twórczości gruzińskie-
go kompozytora. Otóż w przeciwień-
stwie do przedstawicieli innych opero-
wych szkół narodowych, bliższych nam
geograficznie i historycznie, prezentu-
je się ona wcale imponująco. W czer-
cu 1969 r., podczas gościnnych wystę-
pów w Łodzi i Warszawie gruzińskiego
Teatru Opery i Baletu im. Z. Paliaszwi-
lego z Tyflisu, przedstawiono w wersji
oryginalnej *Zmierzch*, zaś 10 czerwca
1972 r. na scenie łódzkiego Teatru Wiel-
kiego odbyła się polska premiera *Abe-
saloma i Eteri* pod zmienionym tytułem
Legenda gruzińska. Od strony muzycz-
nej spektakl przygotował współpracu-
jący z polskimi instytucjami muzycznymi
gruziński dyrygent Dżansug Kachi-
dze (on też poprowadził wspomniany

koncert krakowski dzieł Andrii Balan-
cziwadze), autorem przekładu libretta
był Igor Skirycki (translator popularne-
go wydania przywoływanego arcydzieła
Szoty Rustaweliego), a inscenizacja
spoczywała w rękach gruzińskiego re-
żysera Gurama Meliwy i francuskiego
scenografa Henri Poulaina. Według
relacji Bogusława Kaczyńskiego (Teatr
nr 20/1972) kreację znacznej rangi
stworzyła Teresa May-Czyżowska w
partii Eteri. Warto też podkreślić, iż łódz-
ka premiera była pierwszą prezentacją
dzieła Paliaszwilego poza granicami
ówczesnego ZSRR. 📍

Chciałbym wyrazić słowa podziękowania
panu Imeremu Kawsadze, tenorowi Oper w
Tbilisi i Krakowie, za pomoc w rozstrzygnięciu
niektórych spraw z dziedziny języka oraz gru-
zińskiej problematyki religijno-obyczajowej.

Oswaldo Golijov - Pieśni wygnańca

Angelika Przeździek

**Oswaldo Golijov jest jedną z najbardziej fascynujących osobowości w świecie muzyki współ-
czesnej. W jego utworach współgrają ze sobą muzyka poważna Wschodu i Zachodu,
połączone z folklorem śródziemnomorskim. Siłą jego muzyki prawdopodobnie jest to, iż odbi-
ja się w niej jego potrójna emigracja: wschodnioeuropejskie korzenie, żydowskie pochodze-
nie i ojczysty folklor Argentyny. Deutsche Grammophon wydaje po kolei wszystkie dzieła
kompozytora, począwszy od jego cyklu pieśni *Ayre* (styczeń 2006, wraz z *Folk Songs* Luciano
Berio), a w przygotowaniu są nagrania zawierające: *Oceana*, *Tenebrae*, *Lost Round*, *Three
Songs*; jesienią 2006 r. ukazała się na płycie jednoaktowa opera *Aindamar*.**

Cykl pieśni *Ayre* jest pokrewny z cy-
klem Luciano Berio. Golijov napisał je
dla Dawn Upshaw, tak samo jak Berio
skomponował swoje z myślą o Cathy
Barberian. Sam kompozytor mówi, iż w
momencie, gdy usłyszał głos Dawn to
„zobaczył tęczę”. Natomiast śpiewacz-
ka przyznaje: „*Ayre* otwiera przede mną
takie możliwości, jakich dotychczas nie
miałam, także w znaczeniu estetycz-
nym. Te pieśni otwierają przede mną
nowe drzwi”. Cykl napisany jest na ze-
spół podobny do tego, którego użył
Berio, ale rozszerzył go o akordeon i
ronroco (argentyński odpowiednik cha-
rango, małej, południowo-amerykań-
skiej, ozdobnej lutni) oraz laptopa, któ-
ry – zdaniem Golijova – może być uzna-
ny za nowoczesny instrument ludowy.
Klezmerskie brzmienie klarnetu solo
zainspirował David Krakauer, światowej
sławy innowator w tej dziedzinie. Dwie
spośród pieśni były napisane przez
Gustavo Santaolallę, *WaHibibi* jest za-
czepnięta z repertuaru arabskiej gwiaz-
dy muzyki Fairouza, a *Sketches of
Spain* Milesa Davisa były inspiracją dla
pieśni finałowej. Teksty cyklu są w języ-
ku arabskim, hebrajskim, sardyńskim,
hiszpańskim i ladino (zapomnianym ję-
zyku hiszpańskich Żydów). Jego melo-

die są połączeniem trzech kultur: chrze-
ścijańskiej, islamskiej i żydowskiej, któ-
re pokojowo koegzystują na półwyspie
Iberyjskim do końca XV w.

Napisane przez Berio 40 lat wcze-
śniej *Folk Songs* na głos i 7 instrumen-
tów miały być utworem, który zburzy
granice między muzyką „ludową” i „ar-
tystyczną”. Nie wszystkie z jego 11
utworów mają korzenie ludowe, w do-
kładnym tego słowa znaczeniu: dwie są
autorstwa amerykańskiego kompozyto-
ra Johna Jacoba Nielsa, a dwie są au-
torstwa samego Berio. Pozostałe po-
chodzą z Armenii, Francji, Sycylii i Sar-
dynii, a jedna jest azerbejdżańską pie-
śnią miłosną nagrałą przez śpiewacz-
kę z towarzyszeniem miejskich muzy-
ków, a następnie zapisaną przez same-
go kompozytora i jego żonę Cathy Bar-
berian. Berio zinstrumentował pieśni tak,
aby wprawić w osłupienie bywalców sal
koncertowych, używając altówki i wio-
lonczeli, wraz z klarnetem i ludowymi
skrzypcami oraz łącząc harfę i flet z tam-
burynem i bogatym zestawem instru-
mentów perkusyjnych.

Dla Oswaldo Golijova muzyka Lucia-
no Berio ma ogromne znaczenie. „Ja
zawsze bardzo cenilem tę muzykę, któ-
ra była mi bliska – mówi. – Ta muzyka

tak samo wiele dla mnie znaczy, jak
muzyka Piazzolli, którą poznałem będąc
dzieckiem”. Ojciec kompozytora był le-
karzem, a jego matka pianistką, uczącą
na argentyńskim uniwersytecie La Pla-
ta, gdzie Oswaldo przyszedł na świat w
1960 r., jako najstarszy z czwórki ro-
dzeństwa. Kompozytor – co bardzo
podkreśla – jest pochodzenia żydow-
skiego. Jego najwcześniejsze wspo-
mnienia wiążą się z fortepianem matki,
na którym uczyła go grać. „Nigdy nie
chciało mi się przykładać do ćwiczeń.
– wspomina – Ale byłem bardzo cieka-
wy nowych rzeczy, które razem robi-
liśmy. Fascynujące było dla mnie jak
Bach mógł napisać trzy czy cztery me-
lodie, które pasowały tak idealnie jed-
na do drugiej. Więc kiedy inne dzieci
gromadziły się przed telewizorami, ja z
zainteresowaniem gromadziłem melo-
die”. W dzieciństwie chłonił rosyjską i
europejską muzykę poważną, ale gdy
usłyszał grę Astora Piazzolli, nastąpił
punkt zwrotny w jego muzycznej karie-
rze. „Byłem ogromnie zaskoczony. Od-
kryłem, że w swojej grze Bacha czy
Bartóka jestem po prostu prymitywny.
Gdy usłyszałem, jak ten człowiek bie-
rze tegoż Bacha, Bartóka czy Strawiń-
skiego i tworzy z tego nowe 'życie' zro-

zumiałem, że ja też mogę tworzyć, że muzyka to nie tylko Europa”. W wieku 12 lat stawiał swoje pierwsze kroki w czytaniu partytur i komponowaniu. Jego debiutanckim utworem był 25. minutowy utwór oparty na opowiadaniu Borgesa o Minotaurze na fortepian, elektryczną gitarę basową, perkusję i chór. Niestety w tym czasie nad mieszkańcami jego kraju coraz bardziej wisiła groźba użycia broni. W La Plata społeczność żydowska była bardzo zasymilowana, ale generał Videla znalazł siłę, żeby to zmienić. „Zawsze chciałem być obywatelem pierwszej kategorii. – opowiada – Ale w tym czasie zdałem sobie sprawę, że to nie jest możliwe. W Argentynie nigdy nie byłem częścią silnej struktury, nie można było tak po prostu być otwartym żydem i być z tego dumnym”. Jego reakcją na zaistniałą sytuację był wyjazd do Jerozolimy. „Dla mnie to było jak drugie dzieciństwo. W La Plata byłem trochę takim lokalnym bohaterem. Ale też nigdy nie dowiedziałem się: czy dlatego, że byłem taki dobry, czy dlatego, że miałem wpływowych rodziców. A w tym momencie chciałem zacząć żyć gdzieś

opus 1, który ukazał się, gdy Osvaldo miał 31 lat, był kwartetem smyczkowym, zatytułowanym *Yiddishbuk* – „dość ładny, surowy utwór, coś na podobieństwo György’ego Kurtaga” – jak sam przyznaje. Kurtag był w tym czasie jego kolejną muzyczną fascynacją.

Golijov w tym okresie rozpoczął regularną współpracę z Kronos Quartet, przez którego poznał nowe zespoły, z którymi potem pracował, między innymi: rumuński zespół Cyganów Tarat de Haidouks i wirtuozów jak Zakir Hussain i argentyński kompozytor Gustavo Santaolalla. Rozpoczął także pracę w środowisku filmowym. Jednak dziełem, które rzeczywiście umieściło go na muzycznej mapie świata była jego *Pasja wg św. Marka*, skomponowana na zamówienie Helmutha Rillinga. Kompozycja ta odzwierciedla religijną estetykę Ameryki Łacińskiej. Golijov zdecydował się w nim na zastosowaniu rytmiki kubańskich tańców i melodii. Jak sam opisuje: „rytuał oparty jest na akcji, nie medytacji; jest to historia rozpaczki i wiary. Dla mnie osobiście dzieło stanowi paralelę z moim własnym krajem i działalnością arcybiskupa Bu-

najnowszych kompozycji znajdziemy między innymi operę *Ainadamar* opowiadającą o życiu Federico Garcíi Lorcí, z librettem Davida Henry’ego Hwang. Dzieło to było prezentowane tego lata w Santa Fe Opera w reżyserii Petera Sellarsa. Na zamówienie BBC skomponował utwór, upamiętniający 60. rocznicę wyzwolenia obozu w Auschwitz-Birkenau.

Ayre – które w średniowiecznej Hiszpanii znaczyło „aria” czy „melodia” – kompozytor podsumowuje: „Jest to utwór, w którym zamknąłem wszystko to, kim jestem. Skomponowałem go bardzo szybko. Jego pisanie zajęło mi zaledwie 30 dni. Rekrutowałem potem wszystkich moich znajomych do uczestnictwa w jego wykonaniu, ale czułem, że nikt do niego nie pasuje. I dopiero gdy pomyślałem o Dawn. Ona była wspaniała. Zabrała partyturę w ostatnim momencie przed nagraniem”. Jak sam przyznaje, jest to bardzo osobisty, prawie autobiograficzny cykl. Skomponował go jako Żyd, który urodził się i wychował w oficjalnie katolickim kraju, potem wyjechał do Jerozolimy, w której odkrył i zafascynował się



Dawn Upshaw i Osvaldo Golijov
fot. John Sann/DG

indziej od nowa”. Aby sfinansować swoje studia uczył gry na fortepianie. Trzy lata później wyjechał do Philadelphii studiować kompozycję u George’a Crumba, który – wg kompozytora – „pomógł mi ponownie odnaleźć siebie poprzez jego doświadczenia i zapomnieć o moich pierwszych nieudanych próbach komponowania na wzór Bo-uleza”, oraz Olivera Knussena. Jego

enos Aires, błogosławiącego broń Videla. Do tego historia księży niższego stanu, którzy pracując w slumsach »znikają« i są mordowani”. *Pasję* wykonywało wiele zespołów w Ameryce i Europie, między innymi Boston Symphony i Los Angeles Philharmonia.

Osvaldo Golijov jest także wykładowcą. Uczył w Boston Conservatory i Tanglewood Music Center. Wśród jego

kulturą arabską. Te pieśni ułożyły się w prostą, szczerą i bezpretensjonalną całość z tym zastrzeżeniem, że opowiadają o bardzo istotnych rzeczach w życiu, o których nie można zapomnieć: o miłości i istnieniu Boga. „Dla mnie leit motywem, który przyświeca mi przy każdej nucie, którą piszę jest to, by życie było bardziej święte niż idee, które mu przyświecają”.

Nasz byłby wiek dwudziesty (LIII)

Sens nowej muzyki (2)

Bogusław Schaeffer

Od 60 lat słyszę narzekania na nową muzykę. Główne zarzuty stawia się kompozytorom, zwłaszcza tym, którzy wykraczają poza oczekiwania (a może i horyzonty) miłośników muzyki, które jeszcze przed tym dawnym czasem (lata powojenne) zdecydowały, że „muzyka poważna kończy się nie na Ryszardzie Straussem i Maurycem Ravelu”. Od tego czasu pojawili się kompozytorzy trzech generacji, którzy najpierw nie wiedzieli, jak mają komponować, a potem zaczęli pisać muzykę dziwną, która nie miała nic wspólnego z tym, co w muzyce poważnej było lubiane, zachwalane i chętnie słuchane. Tym kompozytorom stawiano zarzuty tak wielostronne i tak wielorakie, że powinni się wstydzić, że tworzą kompozycje bezsensowne, oderwane od tradycji, ergo niepotrzebne nikomu.

W sumie można dziś powiedzieć, że publiczność jest „en gros” zadowolona. Nie demonizując sprawy możemy też powiedzieć, że jest w tym swoim zadowolaniu niewinna, podobnie niewinna jak kompozytorzy, którzy tworzą nową muzykę. Od lat publiczność konsumuje to, co im się dostarcza do skonsumowania, w sferze estetycznej tak samo, jak w dziedzinie gastronomicznej. I tego nie da się zmienić. Ale może warto pouczyć różnych typków, którzy „tworzą kulturę” (oczywiście na miarę swoich horyzontów myślowych), większość dyrygentów, którzy sądzą, iż nie robią nic złego w tym, że karmią nas od lat tym samym jadem, większość solistów, którzy chcą błyszczeć w tym samym repertuarze, w którym błyszczeli ich prapradziadkowie oraz większość pedagogów, których myślą przewodnią jest sentencja, że „w muzyce wszystko już napisano”, pouczyć ich o tym, że zawsze istniała nowa muzyka i że sens jej egzystencji jest niezaprzeczalny. Piszę tu o stanie rzeczy, o sytuacji, w jakiej się my wszyscy, dla których ważne są losy muzyki, znajdujemy. Ale może warto pomyśleć o antynomiami, które tworzy sama muzyka, praktykowana dziś w sposób, który nikomu nie odpowiada i niczemu nie służy (a powinna!). Jeśli myślimy o muzyce, to ważnym elementem jest jej potencjalne piękno, jakie w szczególnych przypadkach tworzy. Dlaczego skłaniamy się ku muzyce, dlaczego interesuje nas ona sutymi tajemnicami, dlaczego wybieramy ją jako zawód, dlaczego poświęcamy jej tyle czasu i tyle uwagi? Ze wszystkich sztuk muzyka zawsze będzie najświetniejszym

wytworem umysłu ludzkiego: wywodzi się z abstrakcji, wyrosła na tle potrzeb ludzkich i pomysłowości (polifonia wokalna, budowa instrumentów, formalne układy dźwięków), przemawia do nas swoją ekspresją, pojawia się i znika (wypierana przez swój dalszy ciąg), interesuje nas swoim hermetycznym językiem i zapisem, z którym należy się czynnie zapoznać. Dla równowagi – operuje językiem uniwersalnym, który nie wymaga trudów tłumaczenia i jest w swoim pomnożeniu cudownie dostępna (choć wciąż jeszcze ograniczana przez prymitywne upodobania ludzi, którzy nią dysponują), a w szczególnych przypadkach po prostu graniczy z metafizyką. Sens dalszego jej ciągu czyli sens nowej muzyki wyraża się najbardziej w wielopostaciowości jej różnych form i przejawów. Gdyby nie ciążyło na nas przekleństwo konserwatyzmu i zaprzyjaźnionej z nim apatii – nowa muzyka byłaby w stanie otwierać wciąż nowe horyzonty.

W naszych czasach sens nowej muzyki, którą tworzymy sprzeciwia się bezsensowności muzyki, którą się nam wpycha pod byle pozorem, a która nas otacza – widzimy z jakim skutkiem. Komercałizmowi jest obojętne co lansuje, będzie lansował coraz denniejsze produkty amatorskiego kroju z całą bezwzględnością. Otacza nas „muzyka dnia dzisiejszego” – jak to ktoś podkreślił słusznie, nawet nie wiedząc o tym, że to epidemiczne „coś” z natury swojej wartości nie może być muzyką jutra. Bezwartościowość wpycha się wszędzie – wystarczy porównać w wielkich domach towarowych ilość stanowisk z muzyką jakąś versus muzyka poważna, bywa że 30 do jednego. A przecież jeszcze nie tak dawno warto było wstępować do takich samych domów po muzykę poważną. I myślę, że będzie z tym coraz gorzej.

Nie jest to dobra atmosfera dla tworzenia nowej muzyki, dla poszukiwania jej nowych wartości. Zamiast dominować nowa muzyka musi się bronić. Widzimy z całą oczywistością, że nie przychodzi jej to łatwo. Od z górą trzydziestu lat młodzi kompozytorzy mają wyjątkowo trudny dostęp do tworzonej dzisiaj muzyki. Wydawcy ograniczają się do najpłytszych rozwiązań, pokonani przez nowe prawa rynku pilnują tylko jednej sprawy: nie dopłacać do nowej muzyki. Dorobić się na niej z pewnością nie można – to utopia. Pisma muzyczne redukują się głównie do tych, które reklamują (w różnych for-

mach – to oczywiste) ich dotychczasowe wyroby, co niczemu nie służy; w konsekwencji nawet nie służy im samym, o czym łatwo się przekonać. I tak jest w wielu dziedzinach naszej uwielbianej sztuki.

Ale z pewnością nowej muzyki nie będzie można zepchnąć na zupełny margines. Adorno twierdził kiedyś, że kultura może zniknąć, bo nie będzie potrzebna. Popęłnił jednak w tym swoim emfatycznym stwierdzeniu jeden zasadniczy fakt. Jeśli ktoś ma oczywisty talent do rysowania czy komponowania, to będzie rysował czy komponował i nikt mu tego nie zabroni. Nowa muzyka i nowe malarstwo będzie potrzebne choćby samym twórcom. Nowe czasy zniechęcają do komponowania. Ale pamiętajmy, że zniechęcają się tylko najstabsi, tacy, których najmniejsze słowo krytyki czy niechęci ze strony otoczenia podsuwa myśl, że nie muszą się zajmować tworzeniem muzyki. Natomiast muzycy, którzy mają charakter – będą komponować wbrew wszystkim możliwym niedogodnościom (a jest ich wiele).

Sens nowej muzyki jest wieloraki: należy komponować nową muzykę, bo starą już skomponowano, co prawda – moim zdaniem – w niewielkiej ilości, ale skomponowano.

Nowa muzyka może przynieść nowe wartości.

Nowa muzyka może być piękna (o tym zadecyduje przyszłość; dziś nie możemy się wysilać na estetyczną ocenę dzieł; nowa muzyka zawsze wydawała się obca, nieprzyjazna i dziwna). Nowa muzyka ma pięknie poszerzone zakresy działania. Możliwości nowej muzyki są ogromne (tylko trzeba się na nich poznać).

Nowa muzyka dostarcza nowych wrażeń.

Nowa muzyka jest warta bliższego poznania (jednorazowy kontakt z nowym, wartościowym utworem niczego nie dostarcza poza powierzchownymi doznaniem; nowy utwór wymaga wielokrotnego słuchania, po miesiącu nie zmienilibyśmy w utworze ani jednej nuty!).

Nowa muzyka jest dalszym ciągiem muzyki już powstałej; należy ją uprawiać, nie pomijać; tworzyć, nie krytykować; znać, nie lekceważyć.

Dalsze uwagi może sobie inteligentny i wrażliwy czytelnik sam dośpiewać. Ten tekst jest tylko zaintonowaniem tematu. ☺

PAWEŁ SZYMAŃSKI 1954

Dwie etudy; *Une Suite de Pièces de Clavecin par Mr Szymanowski*; Singletrack

Maciej Grzybowski, fortepian
EMI Music Poland 3718782 • w. 2006, n. 2002/6 • DDD • 61'45"

☆☆☆

Zaratustra – muzyka do spektaklu teatralnego

EMI Music Poland 3718623 • w. 2006, n. 2004 • DDD • 47'17"

☆☆☆

Obie płyty z muzyką Szymanowskiego wydane przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne stanowią zapowiedź festiwalu kompozytora z przełomu listopada i grudnia ubiegłego roku.

Urodzony w Warszawie Paweł Szymanowski, student Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda, jest mocno promowany przez krytyków związanych z Warszawską Jesienią i radiową Dwójkę jako pokoleniowy następca Pendereckiego, Góreckiego i Kilara. W 1976 r. kompozytor brał udział w Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Innsbrucku, a w latach 1978, 1980 i 1982 – w Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt. Współpracował ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia (1979-81), z niezależnym Studiem Muzyki Elektroakustycznej (1982-84) i Studiem Muzyki Elektronicznej Akademii Muzycznej w Krakowie (1983). Dzięki stypendium im. Herdera w latach 1984-85 kontynuował studia u Romana Haubenstocka-Ramatiego w Wiedniu. Jest laureatem wielu konkursów kompozytorskich. Swą technikę nazwał surkonwencjonalizmem. Muzykę tworzy jako nowy kontekst z elementów języka tradycji. Wyjściowy materiał dźwiękowy jego utworów ma korzenie w przeszłości, często nawiązuje do baroku. W drugiej fazie procesu twórczego kompozytor to dźwiękowe tworzywo przetwarza, nadaje mu nową strukturę i proponuje słuchaczowi swoistą grę muzycznymi konwencjami. W jednym z wywiadów określił tak swoje credo artystyczne: „Współczesny artysta, w tym i kompozytor, znajduje się w okowach dwóch skrajności. Z jednej strony grozi mu bełkot, jeżeli całkowicie odrzuci tradycję, z drugiej zaś może popaść w banał, jeśli za bardzo się na nią zapatrzy. (...) Skoro nie można całkowicie uwolnić się od banału, to trzeba z tym banałem prowadzić pewną grę, traktować go jako tworzywo, pozwalając na zachowanie pewnych elementów konwencji, ale równocześnie za pomocą cudzoślowu, metafory, paradoksu osiągnąć do niego odpowiedni dystans. Efektem takich

zabiegów może być pewna mieszanina środków, prowadząca do eklektyzmu, który w czasach awangardy był napiętnowany i odrzucony, w dużej mierze słusznie. Dziś wraca i podszysza się pod postmodernizm. Jest wszakże do zastosowania wiele sposobów, aby nie popaść w eklektyzm, mimo uprawiania gry z tradycją. Dla mnie takim ważnym sposobem jest naruszanie reguł znanego języka, tworzenie nowego kontekstu z elementów języka tradycji”. Muzyka Pawła Szymanowskiego jest niezwykle wyrafinowana, poddana zawsze ścisłej dyscyplinie technicznej. Mimo to zdumiewa różnorodnością emocji i nástrojów, sięgających od zmysłowej gry dźwiękowej do metafizycznej zadumy. Nagrane przez Macieja Grzybowskiego utwory prezentują się wybornie i słucha się ich z przyjemnością. Dwie etudy to kompozytorski popis w operowaniu rytmem i ulegającym przetworzeniu melodiom, *Une Suite de Pièces de Clavecin par Mr Szymanowski* brzmi znakomicie, jakby wyszła spod ręki Bacha, jest roztańczona, żywa i przepełniona elegancją. *Singletrack* pod palcami pianisty jawi się niczym dobrze skonstruowana muzyczna maszyna, zmierza niemal bez żadnej pauzy przez karkołomne meandry partytury do zaskakującego finału. Zastanawia mnie tylko, dlaczego wydawca umieścił na płycie nagranie *Dwóch etud* znane z innego albumu płytowego, skoro mógł dokonać premierowych nagrań pozostałych utworów Pawła Szymanowskiego?

W muzyce do spektaklu *Zaratustra* Krystiana Lupy, którego premiery miała miejsce w czerwcu 2004 r. w Starym Teatrze w Krakowie, znajdziemy sześć tematów muzycznych (*Festyn, Jaskinia, Na obrzeżach miasta, Taniec osła, Ulice Babilonu, Ein Stück für Alle und Keinen*) towarzyszących poszczególnym scenom przedstawienia. Muzyka Pawła Szymanowskiego jest osobliwa, poddana niemal komputerowej dyscyplinie technicznej, a mimo to zdumiewa wielością uczucia i podejmowanych klimatów. *Zaratustra* została uznana za najlepszą teatralną muzykę 2005 r. w ankiecie miesięcznika *Teatr*.

Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

HEITOR VILLA-LOBOS 1887-1959

Muzyka fortepianowa wol. 5: *Guia Prático nr 1-9*

Sonia Rubinsky, fortepian
Naxos 8.570008 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 63'17"

☆☆☆

Muzyka Heitora Villi-Lobosa, poza kilkoma nielicznymi utworami,



jak choćby *Bachianas brasileiras*, jest w zasadzie nieznana. Mam więc przyjemność zaprezentować Państwu *Guia Prático nr 1-9*, nagrane przez brazylijską pianistkę słowiańskiego pochodzenia, Sonie Rubinsky. Jest to zbiór krótkich miniatur, połączonych w każdym tomie po pięć do siedmiu utworów. Dzieło to Villa-Lobos napisał w wyniku długiego podróźowania po Brazylii i spisywania lokalnych melodii i piosenek ludowych, na podstawie których złożył *Guia Prático*, zawierającą 137 utworów. A to stało się podstawą do napisania 11 tomów na fortepian solo.

Sonia Rubinsky jest dość wyważoną interpretatorką tych często tanecznych i jakże rytmicznych utworów. Nie epatuje szybkimi tempami, czy bardzo zróżnicowaną artykulacją, natomiast wyśmienicie wyczuwa ich klimat. Bawi się muzyką, a w jej grze słychać niezwykłą radość i życie. Każda z tych miniatur pod jej palcami stanowi odrębną opowieść, którą opowiada z niezwykłym smakiem. Kiedy trzeba, dźwięki są pełne powagi i smutku, a innym razem z fortepianem zdaje się wesoło bawić. Wszystko dzięki temu, że brazylijska pianistka fenomenalnie kształtuje frazy, doskonale przy tym odnajdując się w przepłatających fakturę głosach. A to wszystko okraszone jest niezwykle przemyślaną i ciekawą artykulacją, która nadaje każdemu z utworów właściwego charakteru, a wysoki liryzm gry dodaje *Guia Prático* niezwykłego uroku.

Dawno nie miałem płyty, której słuchanie przynosiłoby tyle radości. Mamy bowiem tutaj okazję poznać szereg melodii ludowych z Brazylii, które choć nieraz bardzo podobne, to jednak każda jest inna. Krótkie, ciekawe, wciągające, zachwycają swoim charakterem. A jest to zasługa Sonii Rubinsky, która wzrastając wśród granych tutaj melodii i rytmów – a pierwsze trzynaście lat życia spędziła w Brazylii – zapewne posiadała ich doskonale wewnętrzne wyczuwanie. Pełna zabawy, interesująca płyta, w której każda, nawet czterdziestosekundowa miniaturka zachwyca.

Jacek Krzakala

RYSZARD WAGNER 1813-1883

Das Rheingold
Wolfgang Probst, baryton; Bernhard Schneider, tenor; Motti Kastón, ba-



ryton; Robert Künzli, tenor; Michaela Schuster, mezzosopran; Staatsoper Stuttgart; Staatsorchester Stuttgart • Lothar Zagrosek, dyrygent
Naxos 8.660170-71 • w. 2006, n. 2002 • DDD, 148'36", 2CD

☆☆☆☆

Omawiane nagranie *Złota Renu* jest pierwszą częścią pełnego nagrania *Pierścienia Nibelunga* dokonane go w Staatsoper Stuttgart w sezonie 2002/3. O jego wartości stanowi z jednej strony starannie dobrana obsada, z drugiej dobrze grająca orkiestra prowadzona batutą Lothara Zagrosek. Dyrygent zwraca uwagę nie tylko na dynamikę, ekspozycję i czytelność motywów przewodnich stanowiących osnowę muzycznej konstrukcji, ale dba też o krystaliczność brzmienia i puls podkreślający dramaturgię. Jest również precyzyjny w prowadzeniu poszczególnych scen i ansambli.

W obsadzie najbardziej pozytywne wrażenie pozostawiła obdarzona interesującym w brzmieniu mezzosopranem Michaela Schuster jako Fricca. Dobry,estrojny głosami, tercet stanowią Córy Renu. Ciekawe kreacje tworzą: Esa Ruuttunen – Alberich i Eberhard Francesco Lorenz – Mime. Ich dialogu *Schau, du Schelm!* otwierającego III obraz (Nibelheim) słucha się z prawdziwą przyjemnością. Wolfgang Probst w partii Wotana prezentuje głos o szerokim wolumenie i ciemnym brzmieniu. Brak mu jednak niezbędnej w tej roli głębi wyrazu i potężnej osobowości, co wiarogodniłoby w pełni jego kreację uczynienia ze swojego bohatera centralnej postaci dramatu. Z kolei u Roberta Künzli – Loge chciałoby się słyszeć w głosie więcej wyrazistości w wykończeniu frazy. Potęgę głosu prezentują z kolei obaj Giganci: Roland Bracht – Fascalot i Phillip Ens – Fafner. Nieco bezbarwna w wyrazie i głosie jest Helga Rós Indridatóttir w partii Freji, bogini młodości. Mette Ejsing w partii Erdy, też przydałoby się nieco więcej głębi w brzmieniu niskiego rejestru.

W sumie, mimo moich malkontenckich utyskiwań, interesujące nagranie stanowiące dobrą zapowiedź rejestracji pozostałych części wagnerowskiej tetralogii.

Adam Czopek

Różne



J. S. Bach – Suita c-moll BWV 997; A. Piazzola – Histoire du Tango; M. Giuliani – Wariacje na temat Haendla op. 107; F. Borne – Fantaisie brillante sur Carmen
 DuoArtus (Krzysztof Kaczka, flet; Perry Schack, gitara)
 Acte Préalable AP0141 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 57'30"
 ☆☆☆☆☆

Debiut płytowy polsko-niemieckiego duetu DuoArtus, założonego w 2003 r. przez flecistę Krzysztofa Kaczkę i gitarzystę Perry'ego Schacka. Obaj urodzili się w 1977 r., obaj są stypendystami Fundacji Yehudi Menuhina w Monachium, a poznali się podczas studiów w Mozarteum w Salzburgu. W sierpniu 2006 r. ich duet zdobył II nagrodę na międzynarodowym konkursie muzyki kameralnej The 2006 NFA Chamber Music Competition in Pittsburgh w Stanach Zjednoczonych. Konkurs ten odbył się podczas Konwencji Fletowej, w której wzięło udział blisko 4000 flecistów z całego świata.

Repertuar DuoArtus obejmuje utwory od Jana Sebastiana Bacha do Astora Piazzoli i tak zróżnicowany jest też ich pierwszy album, na którym znalazły się: *Suita c-moll BWV 997* Bacha, *Historia tanga Piazzoli* oraz *Wariacje na temat Haendla op. 107* Maura Giulianiego i *Fantazja Carmen*, skomponowana przez żyjącego na przełomie XIX i XX w. belgijskiego twórcę François Borne'a. Zaprezentowana w wersji na flet i gitarę suita Bacha oczywiście nie została pomysłana przez lipskiego kantora na te instrumenty (oryginał zaginął, a zachowały się tylko odpisy klawesynewe sporządzone przez uczniów Bacha), ale współczesne brzmienie tych instrumentów pozwala na bezkolizyjne przejście do opisującej historię tanga i namiętności suity Piazzoli z rewelacyjnym końcowym *Concert d'aujourd'hui*, a potem do pogodnych wariacji Giulianiego. Wieńcząca album blisko 12. minutowa fantazja Borne'a to powrót do gwałtownych emocji związanych z historią najsłynniejszej nieszczęśliwej miłości w dziejach opery, czyli tematu z *Carmen* Bizeta.

Pomimo wyboru tak odległego od siebie stylistycznie repertuaru, płyty słucha się bardzo dobrze, a słuchacze udziela się bez troski nastrój muzykujących instrumentalistów. Gra „od niechcenia”, lekkość, brawura, brak wysiłku przy wirtuozowskich fragmentach utworów, a przede wszystkim wyuczwalna przyjemność ze wspólnego grania, czyli to, co najważniejsze w muzyce kameralnej – i o to chodzi. Na koniec warto dodać, że Krzysztofa Kaczkę można będzie wkrótce usłyszeć także w repertuarze Franza i Karla Dopplerów, na płycie nagranej przez niego z Esti Rofé i Anną Kijanowską dla Acte Préalable.

Dorota Staszkiwicz



G. P. Telemann – Sonaty: TWV 44:11, TWV 43:F1, TWV 44:32; Koncerty: TWV 43:G5; TWV 43:A4; TWV 43:d2; J. F. Fasch – Sonata a 4 d-moll
 Harmonie Universelle
 Eloquentia EL 0502 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 59'30"
 ☆☆☆☆☆

W okładce z papieru recyklingowego i z takąż ksząteczką wyszła z firmy Eloquentia arcysmaczna płyta z premierowym nagraniem sonat i koncertów Georga Philippa Telemanna oraz mniej znanego Johanna Friedricha Fascha.

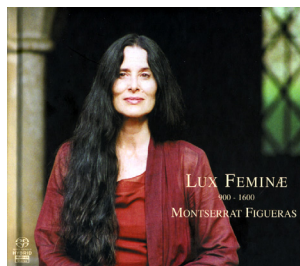
Telemann, który zrobił w Niemczech spektakularną karierę (od prowincjonalnego dyrygenta po funkcję dyrektora artystycznego miasta Hamburga) spędził kilka lat swojej młodości w Eisenach. Powstała tam dla muzyków dworskiej sonaty „à 2, 3 a nawet 8 i 9” utwory mistrzowskie i dla mistrzów napisane łączą w sobie wioską śpiewność, francuską taneczność i wyrafinowanie niemieckiego kontrapunktu na najwyższym poziomie. Zarejestrowane na płycie utwory (z wyjątkiem *Sonaty à 5 f moll TWV 44:32*) zostały nagrane po raz pierwszy – cymes swego rodzaju.

Sonata à 4 d-moll Johanna Friedricha Fascha nie ustępuje tym wszystkim spod pióra Telemanna. Fasch już w swoich latach studenckich w Lipsku założył Collegium musicum, z którym zdobył sławę aktywnymi seriami koncertów dla lipskiego Gewandhaus. Los zawiódł Fascha na śląski dwór księ-

cia Morzina w Lukavecu, a następnie na stanowisko dworskiego kapelmistrza w Zerbst – nie była to może kariera równa tej, która przypadła w udziale Telemannowi, lecz być może i przez to twórczość Fascha zdaje się być mniej „uniwersalna”, bardziej osobista, nie schodząc przy tym wcale z wysokiego piedestału fachu kompozytorskiego.

Harmonie Universelle, nazwą nawiązująca do wielkiego dzieła Marina Mersenna, jest zespołem ciekawym, prezentującym nie tylko wysoki poziom techniczny, ale i wysmakowane, indywidualne brzmienie. Do każdego z utworów na tej płycie muzycy podchodzą inaczej, w każdym opowiadają inną historię. „Telemann z odzyska” – taki tytuł sam się wprost nadaje tej płycie, w towarzystwie cichego pomruku zadowolenia. Bardzo serdecznie polecam.

Maria Erdman



**LUX FEMINE
 900-1600**

Montserrat Figueras, śpiew
 Alia Vox AVSA 9847 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 70'53"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Fantastycznie wydana, najnowsza płyta Montserrat Figueras, prezentuje obraz kobiety nakreślony w pieśniach powstałych na przestrzeni siedmiuset lat: od roku 900 do 1600. Figueras sięgnęła po modlitwy Świętej Teresy z Avili, pieśni sefardyjskie, poematy śpiewane przez trubadurki i zachwycające *Pieśni do przyjaciela (Cantiga d'Amigo)*, pochodzące ze średniowiecznego zbioru *Martin Codax*.

Wydawnictwo zwraca uwagę niezwykle staranną stroną edytorską. Albumowo wydana stuśiedemdziesięciostronicowa książeczka, opracowana w sześciu językach (katalońskim, angielskim, niemieckim, francuskim, włoskim i hiszpańskim), zawiera 44 reprodukcje średniowiecznych obrazów, rzeźb i rękopisów muzycznych pochodzących z półwyspu Iberyjskiego. Nie mniej interesujący jest esej Figueras, mówiący o typologii kobiety w średniowiecznej Hiszpanii. Autorka uszeregowala wszystkie 15 kompozycji według następują-

cych kategorii: *Femina Antiqua* (Kobieta antyczna), *Femina Nova* (Kobieta współczesna; to określenie autorstwa poetek doby trubadurów), *Femina Ludica* (Kobieta swawolna), *Femina Mistica* (Kobieta mistyczna), *Femina Mater* (Kobieta matka) i *Femina Gemens* (Kobieta lamentująca). Należy sądzić, że powyższa kategoryzacja jest w pełni autorską śpiewaczki i w zestawieniu z materiałem literackim i muzycznym może stanowić doskonały asumpt do dalszych rozważań naukowych. Gdyby tak się kiedyś stało, byłoby to kolejny przykład, jak sztuka potrafi natchnąć naukę.

Muzyczna realizacja tych pieśni nie ma sobie równych. Akompaniament wykonany na rababie i innych arabskich oraz europejskich instrumentach jest bardzo subtelny i dostosowuje swój kształt do charakteru kompozycji. Montserrat Figueras wspaniale odczytuje złożoną naturę kobiety średniowiecznej. Jej interpretacja, poparta wybitnym talentem wokalnym, ale i aktorskim, jest niezwykle intymna. Figueras zdaje się dowodzić, że skomplikowane, nieodgadnione wnętrza kobiety to aksjomat. Parafrazując – wieki mijają, a kobieta niezmienna jest. Jej głos jest gładki jak jedwab i kryształicznie czysty, niczym źródła woda. W pieśni *Alma, buscarte has en Mi* (z *Femina Mistica*) głos śpiewaczki brzmi tak, że byłbym gotów uwierzyć, że Montserrat jest równie święta, jak Teresa z Avili. Zupełnie inna, swawolna i kusząco erotyczna staje się, gdy śpiewa w *Soleta so jo aci Bartomeu*'a Cárcera: „No dalej! Wejźdź na górę, mój mąż jest poza miastem”. Nadto, nagraniem zawiera wyjątkową pieśń *Judicii Signum*, pochodzącą z rozdziału *Femina Antiqua*, z mistycznym, wręcz hipnotyzującym chórem. Warto sięgnąć po ten album jeszcze z innego powodu. Płyta przynosi nagrania dzieł powstałych w czasach hiszpańskiego Złotego Wieku, kiedy to kulturę tego kraju wspólnie budowali chrześcijanie, muzułmanie i Żydzi.

Archetypy kobiety średniowiecznej według Figueras, to wydawnictwo godne polecenia nie tylko miłośnikom muzyki dawnej i kolekcjonerom płyt wydanych przez Alię Vox. *Lux Femine*, stanowi przykład nadzwyczajnej muzycznej archeologii, niczym skrupowanej muzycznej wyobraźni i wciąż nieugaszonego entuzjazmu muzyków skupionych wokół rodziny Savallów.

Robert Majewski



Janine Jansen

współpracuje z wieloma znakomitymi orkiestrami, m.in. Royal Concertgebouw Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Orchestra, Academy of St Martin in the Fields oraz z dyrygentami światowej sławy, jak Riccardo Chailly, Walerij Giergiew, Roger Norrington, czy Leonard Slatkin. Młoda skrzypaczka nie boi się porównań, o czym świadczy jej sięganie do „żelaznego” repertuaru skrzypcowego. Po przebojowej składance z 2003 r., na rynku pojawił się album Jansen z *Czterema porami roku* Antonia Vivaldiego, a na swojej najnowszej płycie Janine prezentuje koncerty Brucha i Mendelssohna z Leipzig Gewandhaus Orchester pod batutą Riccardo Chailly – orkiestra, którą przez wiele lat dyrygował sam Mendelssohn jako kapelmistrz Gewandhaus w Lipsku i która wykonała po raz pierwszy jego koncert w 1844 r.

Wróćmy jednak do jej pierwszej płyty, na której najbardziej znane fragmenty literatury skrzypcowej przeplatają się z muzyką filmową – słynnym *Romansem* z muzyki do filmu *Szerszeń* Dymitra Szostakowicza i tematem z filmu *Lista Schindlera*, skomponowanym przez Johna Williamsa. Nie oszukujmy się, to nie jest album dla koneserów pod względem doboru repertuaru, za to bardzo przyjemna składanka dla tych, którzy dopiero zaczynają słuchać muzyki poważnej. A że dla Janine ta kompilacja okazała się strzałem w dziesiątkę, możemy się o tym przekonać trafiając w sklepach na jej kolejne płyty...

Dorota Staszkievicz

JANINE JANSEN

utwory: Czajkowskiego, Chaczaturiana, Saint-Saënsa, Szostakowicza, Williamsa, Vaughana Williamsa, Ravela

Royal Philharmonic Orchestra • Barry Wordsworth, dyrygent
Decca 475 011-2 • w. 2003, n. 2003 • DDD, 57'22"

☆☆☆☆

„Kiedy gram, jestem po prostu sobą” – mówi Janine Jansen. Do sklepów trafiła właśnie jej kolejna płyta, tym razem z koncertami Brucha i Mendelssohna, a ja przy tej okazji chciałabym przypomnieć pierwszy album tej młodej holenderskiej skrzypaczki. Nagrana w lutym 2003 r. w Watford płyta to kompilacja skrzypcowych hitów, poczynając od *Havanaise* Camille’a Saint-Saënsa po *Tzigane* Maurice’a Ravela. Nic dziwnego, że po podpisaniu ekskluzywnego kontraktu z Decca Music Group i po tak przebojowym starcie Jansen błyskawicznie zdobyła popularność. Oczywiście ten sukces miał solidne podstawy, Janine rozpoczęła naukę gry na skrzypcach w wieku kilku lat, studiowała u Coosje Wijzenbeek, a następnie u Philippa Hirshhorna w konserwatorium w Utrechcie i u Borisa Belkina. Zadebiutowała w 1997 r. w Concertgebouw w Amsterdamie, ale uwagę krytyków i melomanów przyciągnęła występując w 2002 r. w Londynie z Philharmonia Orchestra pod batutą Władimira Ashkenazy’ego oraz rok później – podczas BBC Proms. Pomimo młodego wieku Janine zdobyła już wiele nagród,



Janine Jansen
fot. KASSKARA/DG

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	2	Hat Art	2	MDG	2	Praga Digitalis	2	Vox Lucida	2
Ambrozy	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. Poczтовая 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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic świata

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



JANINE JANSEN MENDELSSOHN · BRUCH
CONCERTOS & ROMANCE
RICCARDO CHAILLY
GEWANDHAUSORCHESTER

Konkurs płytowy Janine Jansen Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 I 2007 r. nadesłanie na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów Janine Jansen firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w marcu 2007 r.

1. W jakich latach żył Max Bruch?
2. Jaka wytwórnia wydała pierwszą płytę Janine Jansen?
3. Kto stworzył skrzypce, na których gra Janine Jansen?

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Anna Netrebko – Universal Music Polska

lista laureatów:

Aneta Baniewska, Wrocław; Tadeusz Czaja, Legnica; Elżbieta Frączak, Szczecin; Jan Gabryś, Warszawa; Stanisław Kubaś, Łódź; Halina Oleksiak, Olsztyn; Tadeusz Pacześny, Kraków; Stefan Rząsa, Warszawa; Anna Szubas, Warszawa; Janusz Zadroźny, Paryż

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

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



Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl

Janine Jansen
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 31 I 2007 r.

FREIBURGER BAROCKORCHESTER



ABOUT BAROQUE
Neue Kompositionen für das
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
Gottfried von der Goltz

Michel van der Aa
Juliane Klein
Rebecca Saunders
Benjamin Schweitzer
Nadin Vassena

Siemens artsprogram

harmonia mundi

Harmonia Mundi HMC 905187-88

Music for Compline
TALLIS • BYRD • SHEPPARD
stile antico

Harmonia Mundi HMU 907419/SACD 807419

MOZART gran partita
MOON INDS, JOAN ENRIC LLUNA

Harmonia Mundi HMI 987071

THE ESSENTIAL ANDREAS SCHOLL

Harmonia Mundi HMX 2908193.95

BRAHMS Lieder BERNARDA FINK
ROGER VIGNOLES piano

Harmonia Mundi HMC 901926

FRANZ BENDA
Six Violin Sonatas
Anton Steek
Christian Rieger

CPO 777 214-2

Johann Vierdanck
Capricci,
Canzoni
& Sonatas
Parvati Mani

CPO 777 205-2

Darius Milhaud
Complete Piano Concertos
Michael Korsic
SWR Big Band Orchester / Klavierlautem
Alain Francis

CPO 777 162-2

Antonio Lotti
Vesper Psalms
Dezide Laitch • Ester Berni
Sinfonia Vocale e Strumentale
Basilijev Hofkapelle
Marlene Jung

CPO 777 180-2

DITTERSDORF
Sinfonia in D major
Sinfonia in E flat major
Sinfonia in A major

Lisbon Metropolitan
Orchestra
Álvaro Cassuto

Naxos 8.570198

Heinrich Wilhelm ERNST
Concerto
Pathétique
Concertino

Ilya Grubert, Violin
Russian
Philharmonic
Orchestra
Dmitry Yablonsky

Naxos 8.557565

Wenzel PICHL
(1741-1805)
Symphonies
Calliope • Melpomene • Clio • Diana

Toronto Chamber Orchestra
Kevin Mallon

Naxos 8.557761

John DOWLAND
Dowland's Tears
Lute Music • 2

Lachrimae Pavan
Semper Dowland
Semper Dolens

Nigel North, Lute

Naxos 8.557862

CAVALLI 2 CDs
Gli amori d' Apollo e di Dafne
Zeffiri • Pizzolato • Martins • Prunell-Friend • Mateu
Lepore • Ferrero • Cardoso • Guagliardo
Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia
Alberto Zedda

Naxos 8.660187-88

KAGEL SR
Duodramen
Szenario • Liturgien

Margaret Chalker, Soprano • Roland Hermann, Baritone
Martya Hill, Tenor • Romain Bischoff, Baritone
Wout Oosterkamp, Bass • Gulbenkian Chorus, Lisbon
Saarbrücken Radio Symphony Orchestra • Mauricio Kagel

Naxos 8.570179

SCHUMANN
String Quartets Nos. 1-3
Fine Arts Quartet

Naxos 8.570151

MAHLER
Symphony No. 5
London Symphony Orchestra
James DePreist

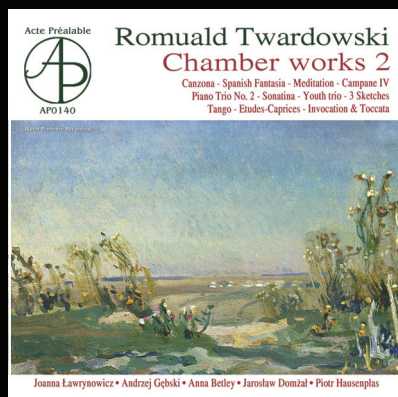
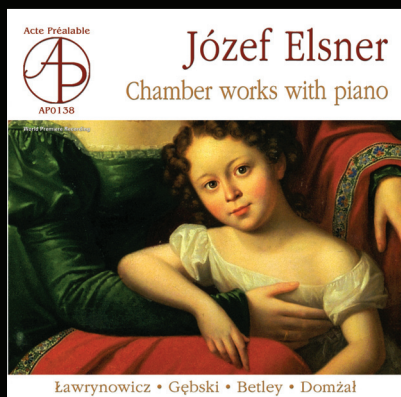
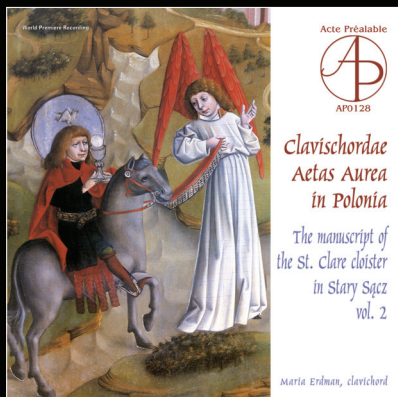
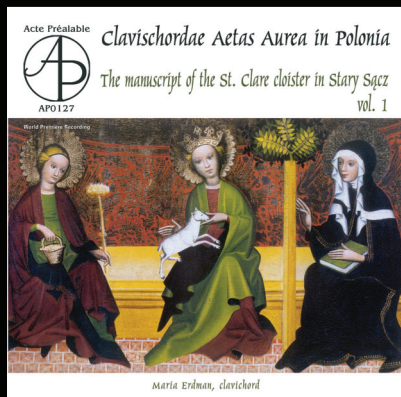
Naxos 8.557990



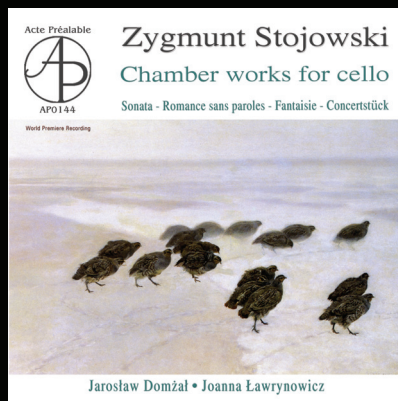
Leading label promoting Polish musicians and music
Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków

Odkrycie Roku 2006

Discovery of the Year 2006



wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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