

JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY
14 NUMERÓW W CENIE 12 ORAZ PŁYTA W PREZENCIE

www.muzyka21.com

MUZYKA21

numer 4 (105)
kwiecień 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Iwo
Załużski**
promuje
Ogińskich

**Angela
Gheorghiu**
śpiewa *Madama Butterfly*

Vadim Repin
serce dla Brahmsa

Rolando Villazón
ku czci Haendla

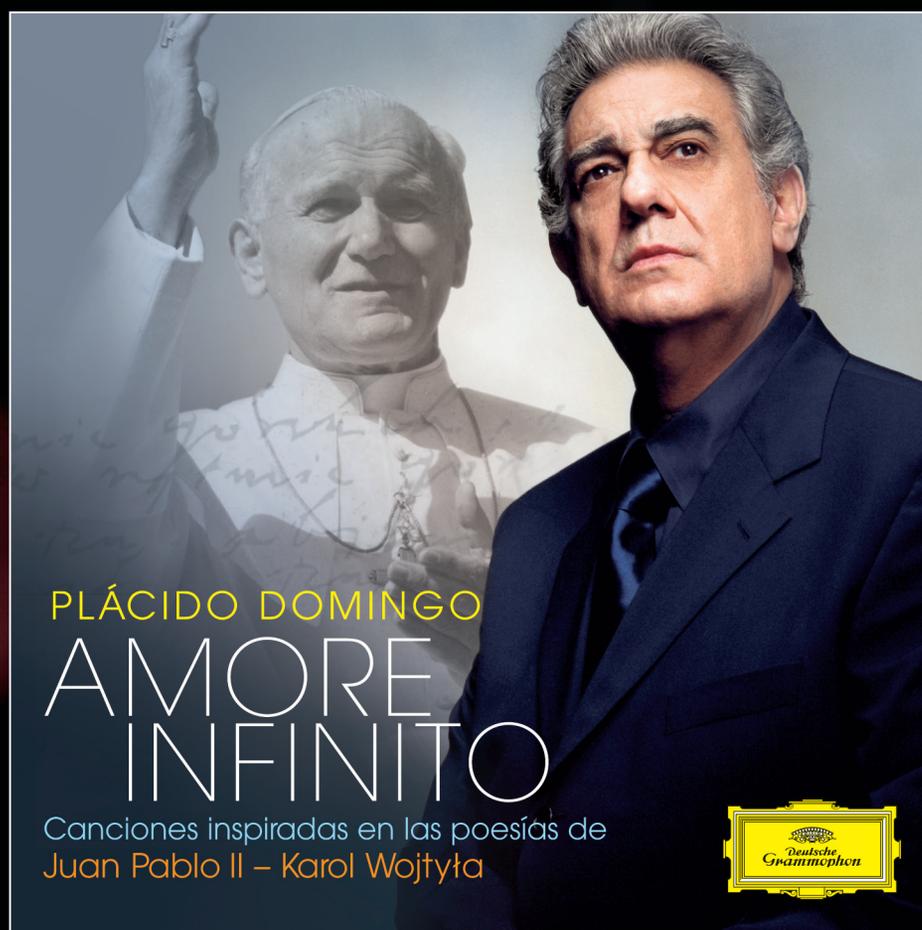
AMORE INFINITO
Plácido Domingo i poezja Jana Pawła II



PLÁCIDO DOMINGO AMORE INFINITO

Album z pieśniami inspirowanymi
poezją Jana Pawła II

W duetach gościnnie występują
Andrea Bocelli, Josh Groban,
Katherine Jenkins, Vanessa Williams,
Plácido Domingo Jr.!



4778344 (polska cena) • 4778166 (wersja międzynarodowa)

www.deutschegrammophon.com/domingo-amoreinfinito • www.amoreinfinito.com • www.placidodomingo.com



© fot. Dario Acosta / DG
proj. graf.: Studio Jeremi

PROMOCJA PRENUMERATY

Z OKAZJI 10 ROCZNICY POWSTANIA MIESIĘCZNIKA MUZYKA21
OFERTA SPECJALNA DLA KAŻDEGO
KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ, A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

**2 NUMERY WIĘCEJ W PRENUMERACIE
OSZCZĘDZASZ 17%
DOSTAJESZ DOBRĄ PŁYTĘ W PREZENCIE**



TWÓJ ZYSK TO:

- dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
 - otrzymujesz egzemplarz pocztą do domu
 - i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

1. DOKONUJĄC WPŁATY LUB PRZELEWU 96 ZŁ NA NASZE KONTO:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.
ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA
NR RACHUNKU **61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY "PRENUMERATA JUBILEUSZOWA" I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAJEMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU PRZELEWU

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ ZA ZALICZENIEM POCZTOWYM, WTEDY PIERWSZY NUMER PISMA WYSYŁAMY ZA POBRANIEM POCZTOWYM W WYSOKOŚCI 96 ZŁ.

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21
SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Wrocław • Katowice • Koszalin
 9 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Adriana Lecouvreur* • *Pachnąca śmierć?* • Rola debiutu Plácido Domingo w MET • *Rigoletto* • *La Rondine* • MET National Council

CZŁOWIEK

- 19 **Amore infinito**
Dorota Staszkievicz
 20 **Angela Gheorghiu – Madama Butterfly naszych czasów!**
Arkadiusz Jędrasik
 23 **Promuję muzykę Ogińskich**
z pianistą Iwo Załuskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 25 **Jubileusz André Previna**
Dariusz Mazurowski
 27 **Serce najlepiej cię poprowadzi**
opowiada Vadim Repin Axelowi Brüggemannowi
 28 **Rolando Villazón śpiewa Haendla**

DZIEŁO

- 31 **W mojej muzycznej krainie (17)**
Łabędzi śpiew romantyzmu: Cztery ostatnie pieśni R. Straussa
Andrzej Osiński

PŁYTOTEKA

- 34 **Palcem po płycie – Poezja Jana Pawła II**
Basia Jakubowska
 35 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
- Plácido Domingo – Universal Music Polska
- Michał Kleofas Ogiński – Acte Préalable

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Lesław Czapliński, Adam Czopek, Wilfried Górný, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Jan Paweł II & Plácido Domingo
fot. © L'Osservatorio Romano (Jan Paweł II)
© Sheila Rock (Domingo)

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

www.acteprealable.com

acteprealable@op.pl

Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia: Polska – 96,00 zł, Europa – 182,00 zł, Ameryka Północna – 258,00 zł, reszta świata – 372,00 zł

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.** • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (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 CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable** • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 35 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności, nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

W czasach kryzysu powstają największe fortuny. Wtedy też najłatwiej wydaje się niczyje (publiczne) pieniądze, gdyż ludzie martwiący się o miliardy nie zauważają wyparowujących milionów. W zeszłym roku pisaliśmy na tych łamach o łódzkim koncercie Royal Symphony Orchestra kosztującym podatnika milion złotych, choć koszt orkiestry mieścił się w 60 tysiącach. Co ciekawe, nasza informacja nie spotkała się z żadnym dementi ze strony władz Łodzi, ani też nie zauważyliśmy by prokuratura, NIK, media, czy kto tam jeszcze pochylił się nad tą co najmniej dziwną sprawą.

Ponieważ tamta „rozzutność” przeszła bez echa, w tym roku miasto Łódź postanowiło jeszcze głębiej sięgnąć do kieszeni podatnika i przeznaczyć na koncert z Plácido Domingo w roli głównej sumę od 1,6 miliona zł do 400 tys. euro (różne źródła różnie podają). Jesteśmy jak najbardziej pozytywnie nastawieni do tego wielkiego śpiewaka, o czym najdobitniej może zaświadczyć zawartość bieżącego numeru **Muzyka21**, ale czy naprawdę Polskę stać na takie ekstrawagancje w czasach kryzysu? Ciekawe czy proporcje między gażą artysty a całkowitym kosztem przedsięwzięcia są takie same, jak w roku poprzednim? O tym się jednak pewnie nigdy nie dowiemy. Podobno ten koncert bardzo podniesie prestiż miasta. A nam się wydaje, że bardziej prestiż miasta zyska na drogach bez dziur, czystych elewacjach, nowoczesnych szkołach i nowoczesnej służbie zdrowia. Niestety, praca od podstaw była pobożnym życzeniem naszych przodków, ale tak naprawdę nikogo nie interesuje. Z większą przyjemnością wydaje się przecież roczny budżet jednej filharmonii na okolicznościowy koncert. Wprawdzie korzyść dla przyszłych pokoleń żadna, ale dla organizatorów widocznie ogromna.

Niedawno „Rzeczpospolita” podała, że zbiór cennych dokumentów historycznych, w tym listów Józefa Piłsudskiego, zebranych przez mieszkającego w USA polskiego emigranta Stanleja Naja został przekazany na przełomie lat 1980 i 1990 do Domu Polonii w Pułtusku. Przez ostatnie dwadzieścia lat Polski żaden wróg nie napadł, żadne spektakularne katastrofy nie dotknęły kraju, a jednak okazuje się, że kolekcja była „przechowywana niedbale”, część dokumentów „została rozkradziona, część spalona”, obecny szef Wspólnoty Polskiej Maciej Płażyński stwierdził, „że kolekcja nie była przechowywana należycie”. Podobno to, co z bezcennych archiwaliów pozostało, trafi do Muzeum Romantyzmu w Opinogórze (trzeba mieć nadzieję, że przynajmniej tam nie potrzebują opału).

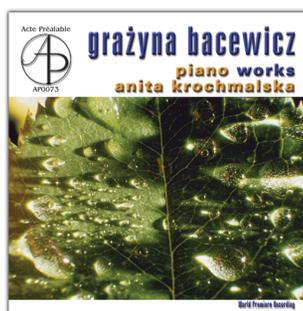
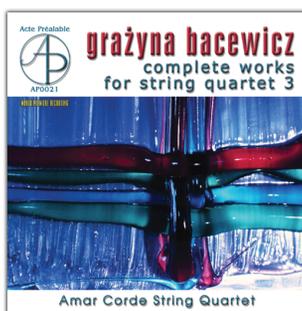
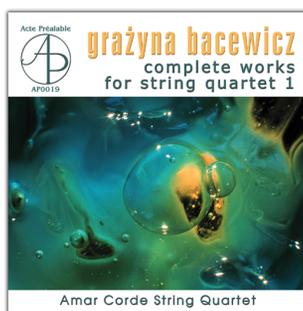
Utrzymujemy tak wspaniałe instytucje, jak Biblioteka Narodowa, Archiwum Akt Dawnych czy Biblioteka Jagiellońska zajmujące się profesjonalnym gromadzeniem i konserwacją zabytków historii i kultury polskiej. Kto postanowił pominąć te szacowne instytucje i przekazał tak cenne skarby naszego dziedzictwa narodowego najpierw do Domu Polonii, a teraz, to co z nich pozostało, do Muzeum Romantyzmu?

No cóż, może to jest tylko kolejny „wypadek przy pracy”, a może wyjaśnia to, dlaczego w Polsce przez wieki poginęło tak wiele bezcennych obiektów kultury. Jakie szczęście, że Witold Lutosławski umieścił swoje zbiory poza Polską, jaki pech, że niezgodnie z wolą Herberta, jego archiwum pozostało w kraju. 

GRAŻYNA BACEWICZ

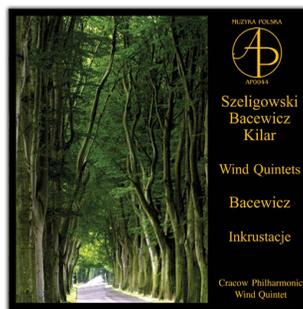
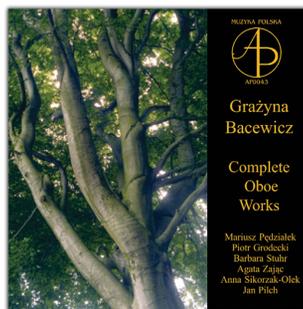
największa dyskografia znakomitej kompozytorki w polskim katalogu

komplet kwartetów smyczkowych i kwintetów fortepianowych • dzieła fortepianowe



komplet dzieł na obój • kwintet dęty

etudy fortepianowe • kaprys polski



TYLKO W KWIETNIU – JUBILEUSZOWA OFERTA PROMOCYJNA DLA KAŻDEGO
zamów bezpośrednio [pisemnie, telefonicznie lub elektronicznie] w Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable
wszystkie powyższe płyty za jedyne 150 zł łącznie z wysyłką za pobraniem, a oszczędzisz 130 zł

Lider polskiej fonografii
Mecenas wybitnych artystów
Wybitne dokonania
Promocja polskiej muzyki



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

Reflektorem po scenach i estradach

opery
festiwale
filharmonie



Jewgienij Wołynskij
fot.: Andrzej Majerski/Sinfonia Iuventus

Sinfonia Iuventus w Studiu im. W. Lutosławskiego (6 marca). Ten niedawno założony zespół działa bardzo prężnie i zaprasza do współpracy wielu znakomitych muzyków. Do marcowego koncertu zaproszenie otrzymał Jewgienij Wołynskij, absolwent konserwatorium w Nowosybirsku w 1989 r., dyrygent tamtejszego Państwowego Teatru Opery i Baletu, współpracownik Filharmonii w Irkucku i Teatru Opery i Baletu w Czelabińsku, wykładowca w klasie dyrygentury w rodzimej uczelni. Mógłby być świetnym przykładem dla młodych muzyków z Sinfonii Iuventus, gdyż mając w repertuarze wiele najśłynniejszych dzieł światowych, nie zapominał o muzyce ojczystej (czyli rosyjskiej). Mam nadzieję tylko, że polscy muzycy nie wezmą mojej sugestii zbyt dosłownie i nie rzucą się w poszukiwaniu muzyki zza Bugu.

Podczas koncertu wykonano trzy znane utwory: Ludwiga van Beethovena *Uwerturę „Coriolan”* op. 62, Franciszka Schuberta *VIII Symfonię h-moll „Niedokończoną”* oraz, po przerwie, Mikołaja Rimskiego-Korsakowa *Szeherazadę* op. 35. Program niezwykle eklektyczny, mogący podobać się każdemu melomanowi, szkoda tylko, że zabrakło w repertuarze czegoś

polskiego. Wybitny polski kompozytor Witold Maliszewski, uczeń Rimskiego-Korsakowa, „dokończył” kiedyś *VIII Symfonię* Schuberta. Na dodatek w tym roku przypada 70 rocznica jego śmierci. Ale czy ktokolwiek w tym kraju o takich drobiazgach wie i pamięta? Trudno się z takim stanem rzeczy pogodzić, ale nie ma jak na razie wyjścia. Czymś normalnym dla Ministerstwa Kultury jest przeznaczanie pieniędzy polskich podatników na promocję muzyki obcej w wykonaniu polskich artystów. Nie wierzę, że Jewgienij Wołynskij odrzuciłby zaproszenie, gdyby jedną z pozycji piątkowego koncertu był zapomniany utwór polski. Szkoda, że nikt nie pomyślał. By zakończyć ten rozdział, muszę jeszcze podać, jak swoją misję widzi sama Sinfonia Iuventus: „Chcemy, aby młodzi muzycy promowali kulturę polską na światowym poziomie, a ich entuzjazm, dyscyplina i radość tworzenia stały się wizytówką Polski na arenie międzynarodowej”.

Jewgienij Wołynskij poprowadził orkiestrę bardzo sprawnie. Wprawdzie w *Uwerturze „Coriolan”* można było wyczuć pewne wahania instrumentalistów, to już w dziele Schuberta muzycy znacznie wykroczyli poza rutynowe

granie. Lekkość, znakomita dynamika, przejrzystość, świetnie dobrane tempa, natychmiastowe wykonywanie wskazówek dyrygenta, wszystko to sprawiło, że słuchanie *Niedokończonej* było prawdziwą przyjemnością.

Największą radość sprawili muzycy słuchaczom po przerwie, kiedy to zagrali *Szeherazadę*. Jewgienij Wołynskij czuł się w ojczystym repertuarze jak przysłowiowa ryba w wodzie. Wraz z młodymi muzykami stworzył niezapomnianą interpretację tego „hиту”. Miękkie, przejrzyste brzmienie, mnóstwo emocji, radość, emanowały z tego utworu. Orkiestra doskonale oddała wszelkie niuansy kompozycji: żywiołową rytmikę, dramatyzm, napięcie, rozpiętość dynamiki, tworząc wykonanie zwarte, pulsujące energią. Choć można mieć zastrzeżenia do repertuaru prezentowanego przez ten zespół, należy jednak cieszyć się, że w ogóle istnieje i daje szansę młodym, zdolnym muzykom sprawdzenia się w prawdziwej orkiestrze.

Publiczność nagrodziła cały występ długimi, gromkimi brawami.

Stanisław Lubliński

Straszny dwór we Wrocławiu (6 lutego). Laco Adamik skonstruował spektakl tak, że nie można mu zarzucić konserwatywności, ale też nie stworzył wizji porównującego nowoczesnego teatru, na który liczyliśmy znając jego *Halkę*. Zatrzymał się pośrodku, więc ani zwolennicy tradycji, ani wielbiciele nowoczesności nie wychodzą z tego przedstawienia w pełni usatysfakcjonowani. Jedynym odstępstwem od autorskich didaskaliów jest prolog rozgrywany nie w obozie szlacheckich wojsk, lecz w lazarecie z wszystkimi jego atrybutami. Pozostałe akty zostały już poprowadzone w zgodzie z utartą tradycją. Prosta, zrealizowana z rozmachem, ale pozbawiona tradycyjnej cukierkowości szlacheckiego dworu, scenografia (Barbara Kędzierska) operująca prostymi płaszczkami jednym czy dwoma elementami nawiązuje do miejsca akcji. W pierwszym akcie był to wieszany na białej ścianie modrzewiowego dworu Stefana i Zbigniewa obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. W drugim oczywiście nie mogło zabraknąć wielkiego kominka, wokół którego toczy się życie w dworze Miecznika. Tutaj reżyser zaprezentował urok staropolskich obrzędów, lania wosku, wspólnego wyszywania i zabawy. Trzeci akt zdominowany został przez zegar z kurentem „co od stu lat...”. W ostatnim akcie mamy pustą scenę ozdobioną negatywnym potężnym drzewa.

To drzewo stało się elementem, zamyka tylną ścianę sceny stając się tłem dla każdego aktu. Raz mamy je po prawej stronie, raz po lewej, na środku pozostaje we wspomnianym finale, do którego zaangażowano nawet konia ciągnącego sanie. Warto jeszcze wspomnieć o tradycyjnie barwnych, nawiązujących do historii, kostiumach (Magdalena Teslawska i Paweł Grabarczyk), które wspólnie ze stylizowaną scenografią tworzyły interesującą plastycznie całość. Sama reżyseria nie zawiera już nic nowego. W miarę czytelne zawiązanie i przeprowadzenie uknutej przez Cześnikową intrygi, delikatnie zarysowany humor i szwankująca w kilku miejscach dynamika scen zbiorowych ograniczona do przechodzenia grup chóru z jednej strony sceny na drugą, to jej najistotniejsze walory. Szkoda też, że mazura „wyprowadzono” na koniec ostatniego aktu, a nie jak chciał Moniuszko, by był tańczony zaraz po zjawiających się w dworze Miecznika uczestnikach kuligu. Sam mazur zyskał interesujący dynamiczny układ, jego autorem jest Henryk Konwiński.

W obsadzie na pierwszy plan wyszły panie: Anna Bernacka – Jadwiga i Aleksandra Kubas – Hanna. Obie stworzyły udane kreacje młodych, urodziwych szlachcianek, prezentując przy tym muzykalność i pełnię walorów swoich pięknych głosów. Niestety, nie da się tego powiedzieć o panach: Rafale Bartmińskim w partii Stefana i Tomaszu Rudnickim w roli Zbigniewa. Pierwszy drażnił niestaranną intonacją, siłą emisją głosu i nadużywaniem rejestru piersiowego. Na dodatek całej jego kreacji zabrakło wyraźnego różnicowania dynamicznego i wyrazowego. Drugi był bezbarwny i po prostu zginął w obsadzie. Mam wrażenie, że panowie zbyt wcześnie zdecydowali się na zaśpiewanie tych partii. Dobrym Maciejem okazał się Jacek Jaskuła, a Andrzej Kalinin był świetnym Damazym, to bodaj najlepiej skrojona przez reżysera postać. O Zbigniewie Kryczce – Miecznik, Radosławie



Stanisław Moniuszko – *Straszny dwór*
scena z II aktu
fot. Autor

Żukowskim – Skołuba i Elżbiecie Kaczmarzyk-Janczak – Cześnikowa, można powiedzieć, że w miarę rzetelnie zaśpiewali swoje partie. Ale też przyznać należy, że musieli się w swoich kreacjach zmierzyć z legendą Andrzeja Holińskiego, który był przez lata wzorcowym Miecznikiem, Bernarda Ładysza, któremu pewnie nikt nie dorówna w ironicznym nasyceniu frazy – „Boisz się Waść”, oraz Krystyny Szostek-Radkowej albo Stefani Toczyńskiej, które zawsze były znakomitymi Cześnikowymi.

Orkiestrę starannie przygotował i premierą dyrygował Tomasz Szreder, który za punkt honoru postawił sobie, by zaprezentować to dzieło oczyszczone z wieleletnich nawyków i naleciałości. To dlatego muzyka Moniuszki pod jego batutą brzmiała wyjątkowo lekko i przejrzysto, ujmując temperamentem, dobrze dobranymi tempami oraz precyzyjnie ansambli i scen zbiorowych. Świetnie, jak zwykle, spisały się przygotowane przez Małgorzatę Orawską chóry imponujące spójnością brzmienia.

Adam Czopek

Luty w NOSPR. Pierwszy z lutowych koncertów odbył się w piątek 13 i poświęcony był głównie muzyce amerykańskiej, a poprowadził go Jacek Kasprzyk. Wieczór ten rozpoczął się miniaturą orkiestrową Charlesa Ivesa *Decoration Day* z symfonii *New England Holidays*. Jest to dzieło mocno kontrastowe, nawiązujące w swym wydźwięku do motywów patriotycznych Stanów Zjednoczonych. Piątkowe wykonanie ujmowało specyficznym chłodem i dystansem, utrzymanym w wyważonej dynamice. Posępny i cichy początek oraz bardzo żywy – acz łagodny koniec, połączony ze świetnym wyczuciem klimatu dzieła sprawił, że było to bardzo przyjemne i wciągające rozpoczęcie wieczoru.

Po nim zabrzmiało *My father knew Charles Ives* Johna Adamsa gdzie, jak się okazuje wbrew tytułowi, obaj panowie nigdy się nie spotkali. Jest to trzyczęściowe dzieło, utrzymane w raczej poważniejszym tonie. W wykonaniu katowickiej orkiestry należy wyróżnić wielką przejrzystość prezentacji i spokój wykonawczy, mimo hasteru kompozycyjnego. Uwagę zwracały partie fletów – niezwykle drobne, grane lekko w tle, lecz przykuwające swoim brzmieniem. Podobnie było z dzwonami w tle, które w całym rozproszeniu tego dzieła nadały mu wyraźny wydźwięk wielkości i powagi. Dość należy też, że pod batutą Jacka Kasprzyka

dzieło to pełne było ciemnych nastrojów, a jednym z najbardziej wciągających momentów był przejmujący koniec. Pomimo dużej dynamiki gry, orkiestra brzmiała niezwykle miękko i jednolicie, co nie przeszkodziło jednak, żeby w tle co chwila pojawiały się jakieś drobne, ciche, lecz jednak wyraźne frazy, urozmaicające tę interpretację.

Jako pierwsze po przerwie zabrzmiało *Adagio z X Symfonii* Gustawa Mahlera, czyli jedyna kompletna część tego niedokończonego dzieła. Ciężka, głęboka, lecz nie pozostawiała specjalnych wrażeń. Wrażenie robiła natomiast jednorodność i potęga brzmienia orkiestry. Wieczór zakończyła *I Symfonia „Jeremiasz”* Leonarda Bernsteina na orkiestrę i mezzosopran, w którym solistką była Australijka Sally Wilson. Jest to utwór o tyleż ciekawy, ponieważ chociaż zbudowany jest z trzech części, tak solista występuje tylko w ostatniej, śpiewając fragmenty biblijnej Lamentacji Jeremiasza. NOSPR wykonał tę symfonię niezwykle żywo, szczególnie drugą część, pełną powtarzających się na okrągło motywów, stale przetwarzanych przez różne instrumenty. Fenomenalnie wyszły też dialogi międzyinstrumentalne. Natomiast finał był zamyślony i spokojny, a mocny oraz muzyczny sopran kontrastował tam ze skąpą orkiestrą.

Kolejny występ katowickiej orkiestry odbył się w niedzielny poranek 22 lutego. Koncertem tym dyrygował Tadeusz Wojciechowski, a komentarem między utworami opatrzył Marcin



**STUDIO ARS SONORA
REALIZACJA NAGRAŃ
MUZYKI KLASYCZNEJ**

sesje studyjne oraz wyjazdowe
kompleksowa produkcja płyt CD oraz DVD

www.ars-sonora.pl
e-mail: info@ars-sonora.pl

tel. 601774473

Majchrowski. Na rozpoczęcie zabrzmiała uwertura do opery *Sprzedana naręczona* Bedrzicha Smetany. Zagrana została w umiarkowanym tempie, natomiast pełna była efektywności oraz nadającej jej specyficznego, nieco żartobliwego charakteru precyzji i lekkości gry. Punktem kulminacyjnym koncertu były *Wariacje na temat rokoka* Piotra Czajkowskiego, w którym solistą był Adam Krzeszowiec, młody i odnoszący niemalże sukcesy na arenie międzynarodowej wiolonczelista z Katowic. Wykonanie to było pełne lekkości i swobody gry. Solista ujmował świetną techniką, która pozwoliła mu pokazać wyważoną wirtuozostkę tam gdzie trzeba, ale i wykazać się dużą muzykalnością. Nie epatował grą na pokaz, natomiast ujmował ciepłym brzmieniem swojego instrumentu i w pewien sposób łagodnością gry. Koncert ten zakończyła *Suita* z baletu *Gajane* Arama Chaczaturiana, a dokładnie sześć wybranych fragmentów z baletu, które zakończył znany *Taniec z szablami*. Jest to muzyka dobitnie prosta, która w wyniku założeń politycznych – jak to określił Marcin Majchrowski – miała być zrozumiała przez każdego kolchoźnika. W samej treści nie doszukamy się więc głębszych treści muzycznych, za to w roli popisowej dzieło to sprawdza się znakomicie. NOSPR wykonał to dzieło z wielkim rozmachem. Pełne kontrastów dynamicznych i wyraźnych akcentów, okraszone było wieloma wypukłymi drobnymi frazami nadającymi mu efektywności. Przy gorącym aplauzie publiczności na bis został wykonany *Taniec z szablami*.

Jacek Krzakala

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Cykl pięciu programów (13 koncertów) karnawału 2009 – coroczna bogata prezentacja wartościowej muzycznej rozrywki – ozdobiło wykonanie scenicznej wersji operetki Franza Lehára *Kraina uśmiechu* (15, 16 I); było to oczywiście naturalnym następstwem dobrych doświadczeń z kilkakrotnymi już w Koszalinie produkcjami poważnych dzieł operowych, uwieńczonych artystycznym i frekwencyjnym sukcesem. Na tę karnawalową prezentację wybrano utwór, jaki z powodzeniem można umieścić na półce z dziełami poważnymi, zaleca się on bowiem szlachetną inwencją wysokich lotów, a zarazem świetnym librettem o wyrazistych, dramatycznych rysach – rzecz w świecie operetki bardzo rzadka – pogłębianych zderzeniem dwóch jakże odrębnych kultur: europejskiej i orientalnej. Ale nade wszystko obfitujący w piękne partie śpiewane wsparte bogatą, mistrzowską instrumentacją orkiestry. Nic tu z owego gombrowiczowskiego „boskiego idiotyzmu” operetki: po prostu boska muzyka na usługach wiarygodnie – psychologicznie i sytuacyjnie – zawężonej akcji.

Koszalińska realizacja była oczywiście koniecznym kompromisem, zmieszczenie na szczupłej estradzie bardzo licznej orkiestry oraz przestrzeni dla gry scenicznej narzucało pewne ograniczenia – przede wszystkim trzeba było zrezygnować z efektywnych scen zbiorowych, jakie w operetkach dźwięgają zazwyczaj całą stroną wizualno-rozrywkową spektaklu. I może dzięki ich brakowi realizacja ta jawiła się w zwartej artystycznej kondensacji wyrazu, sercowe perypetie protagonistów nabrały ostrości, wartykiego przebiegu i artystycznej prawdy – co w repertuarze operetkowym zdarza się rzadko. Ale mogło tak się stać przede wszystkim

dzięki bardzo dobrym wykonawcom. Obydwa sopran: Gabriela Silva (Luiza) i Monika Rajewska (Mi) błyszczały pełnym blaskiem pięknych głosów i ekspresją bogatego wachlarza uczuć, miały przy tym wspaniałych partnerów w dwóch tenorach: Janusz Ratajczak świetnie kreował postać Su Czonga, prezentując głos wielkiej urody i wokalne kultury, świetny był także Marcin Naruszewicz – wyraziści i wytwórny w partii hrabiego Gustawa. Cała czwórka starannie, i dobrą dykcją, przekazywała partie mówione. Usytuowana w głębi estrady orkiestra, pod doświadczoną, niezawodną batutą Rubena Silvy, doskonale spełniała rolę muzycznego wehikułu całej akcji i znakomicie towarzyszyła pięknym w tym dziele śpiewom solowym. Dzieło, w jakim liryczna zdecydowanie górowała nad rozrywką, zaś ów tytułowy „uśmiech” często zabarwiany był smuteczkiem.

Na całość przedstawienia składała się także jego warstwa wizualna – absolutnie nietypowa: orkiestra w głębi za zasłoną z tiulu (wyodrębnił się jedynie dyrygent), zaś pierwszy plan estrady wypełniały stylowe meble, tworząc z tiulowym tłem buduarowy klimat, w harmonii z muzyką i nastrojem spektaklu. To wyraz inwencji kierowniczej biura koncertowego filharmonii, Wandy Vogelsinger, jaka dla kolejnego już spektaklu muzycznego jakże skromnymi środkami niezwykle pomysłowo zaaranżowała przestrzeń estrady. Zaś w romansową intrygę spektaklu świetnie wprowadzały komentarze Andrzeja Zborowskiego – któremu, nota bene, wręczono przed spektaklem Złotą Odnagę Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków – jakże w tym przypadku zasłużoną. Podkreślić trzeba świetną pod każdym względem oprawę akustyczną firmy Jerzego Sochala – co było warunkiem sine qua non powodzenia całego, muzycznego przecież przedsięwzięcia, rozgrywanego w sali kina.

Granie trzynastu koncertów w dominującej roli podkadu dla zespołów rozrywkowych (oczywiście poza operetką), jak uczy doświadczenie zawsze obniża w orkiestrze artystyczną gotowość, toteż pierwszy pokarnawałowy program, w całości poświęcony Czajkowskiemu (27 II), był zarazem pewnego rodzaju inicjacją symfoniczną. A ponieważ nie było to dzieła orkiestrowe z tych najpopularniejszych, dobrze znanych – grano bowiem, pod batutą Rubena Silvy, *Marsza słowiańskiego* i *Symfonię g-moll* – taryfa ulgowa jawiła się jako rzecz naturalna. Natomiast *Koncert skrzypcowy* publiczność zna niemal na pamięć, stąd także wielkie zainteresowanie występem młodziutkiego wirtuoza (studenta I roku Akademii Muzycznej), Maksa Dondalskiego; i tu okazało się, że arcycudne dzieło nie było w jego przypadku wyborem na wyrost, sprostał temu wyzwaniu z łatwością. Co interesujące, jest jednym z czworga rodzeństwa, dzieci państwa Dondalskich, muzyków Filharmonii Olsztyńskiej; cała czwórka, siostry i bracia, to skrzypkowie i skrzypaczki, z nich Nathan jest koncertmistrzem Filharmonii Koszalińskiej, zaś najstarsza Katarzyna, wykształcona skrzypaczka, wybitną śpiewaczką, sopranem o niebywałej skali. Piękny to przykład rodzinnych uodolnień oraz tradycji.

Wielokrotnie w publicystyce i w recenzjach narzekałem na brak muzyki baroku w repertuarze koszalińskiej filharmonii, muzyki przecież tak nieodmiennie żywej i atrakcyjnej, przy tym zaś swą motoryką, przejrzystością oraz dużymi wymaganiami technicznymi – bardzo cennej dla utrzymania artystycznej formy orkiestry, a

zwłaszcza kwintetu. I oto moje utyskiwania przyniosły efekt: program pierwszej części kolejnego, już symfonicznego koncertu (6 III), w całości wypełniła muzyka baroku: Vivaldi, Haendel, Albinoni; to, obok Bacha, najwybitniejsi twórcy instrumentalnej muzyki XVIII w. Wszystkie trzy dzieła łączył styl koncertujący oraz dźwięki obojów, solo lub w duecie, wtopione w zespół smyczkowy. Obój był ulubionym instrumentem epoki, jego piękny, delikatny dźwięk o precyzyjnym rysunku ma nieco ograniczone możliwości wyrazowe, ale zarówno w czulej kantylenie, jak i wirtuozowskich popisach zabarwionych humorem – jest niezastąpiony, przy tym choć delikatny, zabarwia brzmienie całej wielkiej orkiestry. Z racji precyzji rysunku bardzo trudny, a już wyjątkowo trudny dla obojowego duetu. Tym bardziej wyraziście jawiła się maestra gry obydwu solistów wieczoru: mistrza (Jerzy Kotyczka) i jego ucznia (Arkadiusz Krupa), obu artystów związanych z katowicką Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia. Ich wirtuozowskie, tercjowe figuracje w szybkich częściach koncertów Vivaldiego i Albinoniego, cudowne kantyleny w częściach wolnych – były czystą muzyczną ucztą przyjmowaną przez publiczność niezwykle gorąco. Na bis zabrzmiała muzyka Ennio Morricone – urzekająco grany obojowy temat z filmu *Misja*.

Na czele orkiestry stał amerykański dyrygent David Handel, pamiętny z rewelacyjnie prowadzonego w Koszalinie, także w marcu, koncertu muzyki amerykańskiej. Obecnie, już w obiegowym symfonicznym repertuarze, znów przedstawił się jako muzyk wybitny. W pierwszej części prowadził nasze smyczki w idealnej koincydencji z solistami. A stara muzyka wcale nie jest łatwa – w swej motoryce i ekspresji. Zespół, świetnie przygotowany, zdał ten egzamin doskonale, choć świat muzyki baroku, a zwłaszcza precyzją artykulacji i stopniowość brzmienia smyczków, nie są jeszcze jego stuprocentową własnością; muzykę tę trzeba po prostu często grać. W każdym razie pod bardzo oszczędną, a jakże sugestywną i celową gestykulacją Davida Handla, muzycy czuli się świetnie.

Po przerwie jakże inny świat – chyba najpiękniejszy wykwit romantycznej symfoniki: pełnia brzmienia i barw, poezji, kunstzownej faktury w *III Symfonii „Szkockiej”* Mendelssohna. Sam początek jednak, 16-taktowy wstęp, z dominacją dętej grupy, wizytówka I części: subtelna, pastelowa, refleksyjna – był niefortunny, usłyszeliśmy obrazek kakaofoniczny, harmoniczny chaos – choć dyrygent specjalnie pracował z zespołem nad tym fragmentem. Pytanie: czy w czasie przerwy koncertu dęta grupa przed wyjściem na estradę nie mogłaby poświęcić choć kilku minut na zestrojenie tego inicjującego fragmentu? Ale w 17 takcie weszły smyczki i dalej wszystko potoczyło się jak należy. Dyrygent, niezawodnie odczuwając dramatyczny puls utworu, szeroki oddech romantycznej frazy, dał świetny obraz wielkiego dzieła. Cała skomplikowana, barwna, pełna zmiennych nastrojów narracja przebiegała wyraziście, wciągając słuchaczy w nastrój poetyckich obrazów i w wartką akcję burzliwych epizodów. David Handel osiągnął w tym dziele wynik artystyczny zachwycający, orkiestra grała jak w transie – wydarzenie artystyczne z rzędu najwybitniejszych w dorobku koszalińskich filharmoników.

Kazimierz Rozbicki



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

A*driana Lecouvreur* – Francesco Cilea. Nie jest to zapewne wybitne dzieło operowe, ale jego popularność i utrzymywanie się w repertuarze łatwo zrozumieć. Efektywnie muzycznie skonstruowana kombinacja tragedii i lżejszych humorystycznych scen; przyjemna w sumie do słuchania i jest w niej „dla każdego coś miłego” – wiele arii, duetów i ensembli na „wszystkie głosy” i każdy z wokalistów może się w niej czymś popisać. A i dobry dyrygent potrafi z niej „wycisnąć” wszystko, co najlepsze: stylizację muzyki baletu epoki *Adriany*, powracające motywy zapowiadające arie i pojawianie się postaci dramatu, oraz eleganckie, liryczne melodyjne fragmenty.

Sukces scenicznego jej wystawienia zależy jednak właśnie od tego, by obsada wokalna była najwyższej jakości. A tym razem, biorąc pod uwagę dostępność współczesnych głosów, nie mogliśmy się uskarżać. MET bowiem obsadziła *Adriana* prawdziwymi gwiazdami. W roli tytułowej usłyszeliśmy ukraiński sopran Marię Guleghinę. Nie jest to mój ulubiony głos i trudno by chyba było dowodzić, że ma ładną barwę, czy że brzmi „przyjemnie”. Bywa ostra, nieco krzykliwa, czasami niestabilna, ale, co trzeba przyznać, jest to głos o niezwyklej sile i brawurowo atakujący najwyższe tony, choć nie zawsze z zamierzonym rezultatem. W roli *Adriany* zaprezentowała się jednak doskonale. Jej dramatyczna intensywność i efektywność tym razem sprawdziła się w pełnym pasji portrecie heroiny. Oczywiście nie usłyszeliśmy zbyt wiele prawdziwego „włoskiego” legato, czy lirycznego piękna prowadzenia długich fraz. Zbyt ostro wypadło *lo son l’umile ancella*, jak

na wyznanie bycia pokorną w służbie sztuki, a i popisowe *Poveri fiori* mogłoby skorzystać na większej delikatności emocji. Zabłysnęła jednak zdecydowanie jako aktorka dramatyczna w scenie recytacji monologu Fedry, który Cilea opatrzył oznaczeniem nutowym, ale tradycyjnie wykonuje się jako fragment recytowany oprócz dwóch ostatnich linijek, które dla dodatkowego efektu intensywności dramatycznego momentu są śpiewane. No i niezwykle spektakularny finał, w którym umiera mając po obu swych stronach dwóch kochających ją mężczyzn: tego niewiernego Maurizioa i tego bezgranicznie jej oddanego w pozbawionej cienia egoizmu i nigdy nie odwzajemnionej miłości Michoneta. To jeden z najlepszych portretów operowych Marii Guleghiny.

Warto też było posłuchać jej duetu z rywalką, Księżną, którą znakomicie zaśpiewała Olga Borodina. Borodina zresztą królowała wokalnie i prezencją sceniczną w każdej ze scen z jej udziałem. Ogromna swoboda śpiewu, siła głosu i jego wspaniała, lekko „przydymiona” barwa wraz z wnikliwą interpretacją uczyniły z tej partii prawdziwy popis sceniczny.

Zupełnie atrakcyjnie w tej akurat operze zabrzmiał głos Roberta Frontaliego (baryton – Michonet), a i aktorstwo wydawało się dość naturalne.

Uwagę zwrócili też na siebie wysoki i sporej postury bas – John Del Carlo (Książę de Bouillon) wspaniale kontrastujący i głosem, i wyglądem, z raczej niskim i drobnym na jego tle tenorem, Bernardem Fitchem (Abbe de Chazeuil).

Wspomagające role wypadły bez większych

emocji, ale i bez zastrzeżeń, a tancerze zaferowali świetny występ we wstawce baletowej w akcie III.

Na prawdziwą wręcz owację zasłużył sobie Marco Armiliato, który w tym sezonie coraz bardziej mnie zachwyca swymi interpretacjami muzycznymi granych w ogromnej różnorodności stylu muzycznych. To znakomity Maestro, który potrafi i współpracować z wokalistami wspomagając ich, i stara się jednocześnie zadośćuczynić wymogom kompozytora w jak najlepszym przekazie jego muzyki.

17 II Marcello Giordani mógł doprawdy poszczycić się świetnym występem w partii Maurizioa. Ale o ile można by ocenić jego występ jako bardzo dobry, Plácido Domingo był absolutnie elektryzujący!

Najwspanialej, jako całość, zabrzmiał spektakl 10 II. Wejście Dominga na scenę powitały owacyjne brawa zanim nawet zaśpiewał choć jedną nutę. Ci, którzy mają wszystkim wszystko za złe, utyskiwali, że część partii Maurizioa została obniżona na potrzeby Plácido Domingo. Ja jednak chciałabym owym „purystom operowym” przypomnieć, że Plácido Domingo ma obecnie 68 lat, że przez dekady śpiewał tę partię w oryginalnym kluczu, jego głos jest niezwykle silny, stabilny i przepiękny w barwie, a wnikliwość interpretacyjna i aktorstwo sceniczne nie mają sobie równych. Co innego obniżyć część partii w jego wieku, po 40 latach śpiewania z wielkim sukcesem w MET, a co innego gdy tenor, o ponad połowę od niego młodszy, obniża fragment roli, bo nie jest w stanie jej po prostu zaśpiewać! (szczegóły w relacji z *Trubadura* w MET). Kurtuazja, którą obecnie z entuzjazmem

okazują Plácido Domingo i dyrygenci, i muzycy jest wypracowana przez całe życie rewelacyjnych występów. A my powinniśmy być mu wdzięczni nieskończenie za każdy wieczór, w którym możemy nadal usłyszeć ten wspaniały, o cudownej barwie głos, a którego stabilności, mocy i piękna wokalnemu wykonaniu mogą mu tylko pozazdrościć obecnie lansowane „gwiazdy” nie dające sobie rady z poprawną intonacją, prowadzeniem fraz, oddechem – żeby tylko wspomnieć o absolutnie podstawowych technicznych problemach, które jak plaga rozprzestrzeniły się współcześnie.

Plácido Domingo to fenomen natury i w tym wieku nie ma prawa tak wspaniale brzmieć, a brzmi tak zachwycająco, że widownia po każdym spektaklu szalała w niemal historycznej owacji i rzuciła mu pod nogi bukiety kwiatów. A już zaczęliśmy się nieco martwić o jego występ. Domingo opuścił bowiem próbę generalną z powodu przeziębienia, ale nie zawiódł – jak zwykle zresztą i zaprezentował nam podczas spektakli *Adriany* zadziwiające, niezwykle piękno wokalne, które w żaden sposób nie wskazuje na wiek. Głos oczywiście nieco ściemniał i pogłębił się, ale brzmi chyba z tego powodu jeszcze bardziej atrakcyjnie i zmysłowo w wyznaniach miłosnych czy cierpieniach scenicznych. Siedziałam więc jak zaklęta bo obecność Domingo na scenie i słuchanie go na żywo działa absolutnie magicznie. Żadne nagranie nie odda wrażenia, jakie wywiera jego głos w około 4-tysięcznej sali MET. Każdy z tych wieczorów na zawsze pozostanie w mojej pamięci, jako niezwykle wydarzenie wokalne i aktorskie. A gdy mowa o aktorstwie i przytomności umysłu, otóż zdarzyło się właśnie 10 II, że podczas pierwszej sceny z Adrianą za kulisy teatru, gdy odchodził żegnając się z ukochaną, Domingo potknął się na stopniach, które prowadziły do drzwi wyjściowych na scenie. Nie upadł, ale musiał podeprzeć się obiema rękami i przysiąść na jednym z nich. Spadł mu też kapelusz z głowy. Szybko się jednak podniósł, przesłał pocałunek obserwującej go Adrianie, wrzucił ramionami bagatelizując ów „wypadek”, jakby chciał powiedzieć: „Tak na mnie działasz, że nie widzę świata poza tobą – ze schodami włącznie”. Na szczęście był to rzeczywiście drobny wypadek sceniczny i nic poważnego się nie stało, choć widownia zamarała na chwilę w bezruchu.

Spektakle *Adriany* bieżącego sezonu w MET były więc nie tyle, jak to najczęściej bywało w przeszłości, triumfem sopranu, ale triumfem fenomenu wokalnego Plácido Domingo. Przyznać jednak należy, że całość obsady miała niezwykle wyrównany, najwyższej klasy poziom, a i muzycznie mogła poszczycić się bardzo dobrze zagrana partyturą. Takie wieczory zachowuje się w pamięci na długie lata. ¹²

Francesco Cilea – *Adriana Lecouvreur*
Plácido Domingo (Maurizio) i Maria Guleghina (Adriana)
fot. MET/Marty Sohl, 03.02.09



Pachnąca śmierć? Gdy któregoś wieczoru przeglądałam program oper na bieżący sezon, nasza mnie refleksja: ile bohaterek z oper wystawianych w tym sezonie podzieliłoby los Adriany Lecouvreur, której Arcybiskup Paryża odmówił prawa do religijnego pogrzebu? Zastanówmy się więc. Samobójstwo skazuje na potępienie, tak więc problem miałaby na pewno Lisa (*Eugeniusz Onegin*), Cio Cio San (*Madama Butterfly*), Gioconda, Leonora (*Trubadur*) i Brunhilda, chociaż wszyscy wagnerowscy heretycy są z całą pewnością skazani na ogień piekielny. Mniej niż pobożny styl życia mógłby postawić pod znakiem zapytania reli-

gijny pochówek Magdy (*La Rondine*), Violetty (*Traviata*) i prawdopodobnie Mimi (*Cyganeria*). Pokuta i szczerza skrucha mogłaby zapewne uratować Thais, Donnę Elvirę (*Don Giovanni*) i Malgorzatę (*Potępienie Fausta*), ale czy wybaczone by Salome?

Historycznej Adriany Lecouvreur (1692-1730) Arcybiskup Paryża odmówił prawa do religijnego pogrzebu. Jedną z najznakomitszych i najbardziej znanych francuskich aktorek, członkini Comedie Française, pochowana została w nieoznaczonym grobie na brzegu Sekwany. Podziwiali jej występy największe umysły jej czasów. Była teatralną osobowością,

wielką aktorką tragiczną, bawiła, wrzeszczała, zachwycała dramatem, służyła sztuce. „Do niej należy gloria zainicjowania prostej, szlachetnej i naturalnej deklamacji i odrzucenia »zaśpiewu« w recytacji” – głosiła jedna z entuzjastycznych recenzji opublikowana w *Mercure de France*. Jej główne role to tragiczne heroiny dramatów Racine’a, Corneille’a i Woltera, który, jak głosiły plotki, był jednym z jej bardzo „intymnych” przyjaciół. I był nim w istocie do samego końca, kiedy to czuwał przy łóżku w ostatnich godzinach jej życia i kiedy to w eulogii wyraził smutek po jej utracie i oburzenie wobec decyzji Arcybiskupa Paryża.

Rola debiutu Plácido Domingo w MET. Plácido Domingo wielokrotnie wspominał w swych autobiografiach o partii Maurizio w *Adriana Lecouvreur*. Była to jedna z jego „większych” pierwszych ról. Zaśpiewał ją najpierw w Meksyku 17 V 1962 r., ale ogromny wpływ na dalszy przebieg jego kariery miał fakt, że była to rola jego debiutu (28 IX 1968) w MET. Miał 27 lat, a jego Adrianą była Renata Tebaldi. Jego zdaniem dobrze się stało, że debiutował partią Maurizio, ponieważ nie jest ona zbyt trudna czy taksująca wokalnie.

„Maurizio jest typową romantyczną postacią, ale nie aż tak »pozytywną« jak wielu o nim myśli ponieważ prowadzi dość niebezpieczną grę z dwoma kobietami: Adrianą i Księżną. (...) Z tego też powodu jest on wedle mnie kontrowersyjny. Jednak z operowej perspektywy, to typowy bohater werysmu, który wpadł w pułapkę [lawirowania] pomiędzy dwoma kobietami. Oczywiście na końcu jest zdesperowany i smutny, że, co prawda niebezpośrednio, ale stał się przyczyną śmierci Adriany, kiedy to zazdrosna rywalka, Księżna, przesłała jej bukietik zatrutych fiołków.

Wokalnie, nie jest to specjalnie wymagająca rola. Są dwie arie *La dolcissima effigie* i *L'anima ho stanca*, może jeszcze *Non piu nobile*, ponieważ to też jest aria. W akcie ostatnim jest [natomiast] najmniej interesująca aria *Il Russo Mentzikoff*, w której [Maurizio] opisuje swe wyczyny podczas bitwy, którą wygrał. Najpiękniejsza jednak muzyka [Maurizio] jest w duetach z Adrianą i Księżną. A szczególnie jego ostatni duet z Adrianą. Reszta opery nie jest na tym samym poziomie [muzycznym]. Ale pomimo to, że nie śpiewałem tej roli zbyt często, Maurizio jest partią, która dała mi wiele satysfakcji. Po tych pierwszych [w niej] występach zaśpiewałem ją raz w Caracas z Magdą Olivero i w MET w 1983 r. z Renatą Scotto”.

W sumie partię Maurizio Plácido Domingo wykonał 25 razy: w Newark, Miami, Paryżu, Monachium, 9 razy w MET i w Barcelonie w 1989 r. Maurizio był nieoczekiwanym i nieplanowym debiutem w MET. Stało się to na kilka dni przed datą jego planowanego debiutu w MET (również jako Maurizio). W tym samym czasie śpiewał Cania i Luigiego w New York City Opera i brał udział w próbach do *Turandot* w MET, ponieważ miał zaśpiewać Calafą później podczas sezonu. 25 IX zaśpiewał więc Cania w New York City Opera, a 27 IX – Luigiego. Po południu 28 IX wziął natomiast udział w próbie do *Turandot* w MET, a po jej zakończeniu pojechał do domu, do Teaneck w New Jersey na obiad. Miał w planie przyjazd po obiedzie do MET, by obejrzeć część spektaklu *Adriany*. Zrelaksowany zasiadł do stołu w towarzystwie Marty, która była wtedy w ciąży z drugim ich



Francesco Cilea – *Adriana Lecouvreur*
Plácido Domingo (Maurizio)
fot. MET/1968

Ale popularna historia pamięta nie tyle jej talent ile jej pełny pasji styl życia, afery miłosne i związki romantyczne. Miała 25 lat kiedy 27 III 1717 r. zadebiutowała w Comedie Française w *Electre* Crebillona. Niestety 15 III 1730 r., na 5 dni przed swą przedwczesną śmiercią wystąpiła po raz ostatni na scenie jako Jokasta w *Edypie* Woltera. Afera miłosna, która przyniosła jej nieśmiertelną sławę i obrosła legendą opisaną w wielu dramatach teatralnych granych przez wielkie aktorki tragiczne czasów późniejszych, zaczęła się w 1721 r. Przystojny, szarmancki pełen dowcipu, elegancki żołnierz, Hrabia Maurice de

Saxe (1696-1750), podbił jej serce w krótkiej kampanii. 4 lata od niej młodszy Maurice był naturalnym i uznanym synem Augusta II, Króla Polski i Elektora Saksonii i szwedzkiej Hrabiny Aurory-Marii von Konigsmark. Sławę zdobył w militarnych kampaniach jako oficer dowodzący w armii swego ojca, a jego przyjazd do Paryża w 1720 r. był wydarzeniem, podczas którego fetowano go jak bohatera. Po raz pierwszy wziął udział w bitwie w wieku lat 12 (Malplaquet), a pierwsze swe dziecko spłodził rok później, jako 13-latek. Ostatni jego potomek – to babka George Sand.

Energiczny i szalenie ambitny Maurice

skierował wkrótce swą uwagę na tytuł Duka Kurlandii (obecna Łotwa), która była wtedy podległa jego ojcu. By pokonać swego rosyjskiego oponenta Księcia Menszikowa, potrzebował pieniędzy, by sfinansować kampanię, która, jak miał nadzieję, rozstrzygnęłaby na polu walki roszczenia do tytułu na jego korzyść. Oddana mu Adriana poświęciła wszystko, co mogła, by przyjść z pomocą potrzebom finansowym kochanka. Zastawiła srebro i buźuterię mając nadzieję, że w końcu go poślubi. Niestety, Maurice został pokonany i w 1727 r. musiał zaniechać dalszych roszczeń do tytułu. Zdecydowanie mniej lojalny w

Francesco Cilea – *Adriana Lecouvreur*
Plácido Domingo (Maurizio)
fot. MET/1968



dzieckiem, i swymi rodzicami, którzy przylecieli z Meksyku w oczekiwaniu na urodziny wnuka. Właśnie się golił przed wyjazdem na spektakl do MET, gdy zadzwonił telefon. Dzwonił Rudolf Bing, Dyrektor MET. „Jak się czujesz?”, zapytał. „Bardzo dobrze, dziękuję”, odpowiedział Domingo. „To wspaniale, bo będziesz debiutował w MET dziś wieczorem”, usłyszał od Rudolfa Binga. Franco Corelli odwołał występ na 40 minut przed rozpoczęciem spektaklu. Domingo był wściekły. „Nie planowałem przyjechać na początek opery. Dotarłem do domu późno z popołudniowej próby *Turandot*”. „Przyjeżdż natychmiast”, usłyszał od Binga.

Zostawił więc Martę ze swoją matką i wraz z ojcem wsiadł do samochodu. Pędzili jak szaleni ignorując światła i nakazy ograniczenia prędkości. Domingo zaczął też rozgrzewać głos gdzieś w okolicach West Side Highway. Dojechali na czas, ale Domingo kipiał furją, ponieważ był przekonany, że Corelli odwołał występ w ostatniej chwili, a dokładnie o 19:20, celowo, by zrujnować debiut młodego i o znacznej już reputacji tenora, a jak uważał – swego rywala, który będzie zmęczony śpiewaniem poprzedniego wieczoru i po próbie wcześniej tego samego dnia. Ale jeśli były to w istocie jego intencje i kalkulacje, nie wziął pod uwagę niezwyklej fizycznej wytrzymałości Plácido Domingo. Pomimo tego, że przedstawienie rozpoczęło się z 20-minutowym opóźnieniem, a publiczność była rozczarowana odwołanym występem Corelliego, był to wieczór triumfu Plácido Domingo. Wszyscy bowiem, a przede wszystkim Renata Tebaldi, dyrygent Fausto Cleva i cała zakulisowa ekipa MET, pomagali mu jak mogli, by ów tak ważny dla jego dalszej kariery debiut stał się sukcesem. Podczas jednej z przerw w spektaklu Domingo zadzwonił do swych agentów Marianne i Gerald Semon: „Zgadnijcie co robię! Jestem w trakcie mojego debiutu w MET.” Reakcja publiczności i krytyków była entuzjastyczna i tak zaczęła się długa relacja Plácido Domingo z MET, która jak sam zresztą przyznaje, stała się jego drugim domem. Domingo wspominał też, że gdyby wszystko poszło wedle planów, prawdopodobnie byłby w stanie niezwykle napięcia nerwowego przed debiutem. A tak, nie miał nawet czasu myśleć o tym, co się dzieje i już było po wszystkim. Miał więc dwa debiuty w MET. Ten nieoficjalny i ten oficjalny. Większość krytyków nie była obecna podczas wieczoru jego nieplanowanego debiutu, ale przyszli na ten planowany 2 X. „A wtedy – jak wspomina Domingo – byłem już spokojny i zrelaksowany”.

We wspomnieniach Renaty Tebaldi długie oczekiwanie na rozpoczęcie przedstawienia nie okazało się rozczarowaniem. „Plácido, który wyglądał spektakularnie w kostiumie, dał z siebie wszystko w tej postaci; okazał się być wspaniałym Maurizio i wspaniałym kolegą. Jego osobowość odzwierciedliła się w głosie i scenicznym portrecie. Jest bardzo wymagający w stosunku do siebie samego, ale jednocześnie bezpretensjonalny, pełen

swych uczuciach Maurice poddał się czarom i wdziękowi Duchesse de Bouillon. Ów słynny w Paryżu miłosny trójkąt doprowadził do intryg i wybuchów zazdrości. Legendarna konfrontacja obu dam współzawodniczących o uwagę i miłość Maurice'a miała miejsce w Comedie Française 10 XI 1729 r. kiedy to Adriana wykonała w obecności Księżnej tak podziwiany przez wszystkich, pełen pasji monolog z *Fedry Racine'a*. Zazdrosna Księżna przekupiła klakę, by zniweczyć jej występ. Adriana jednak skierowała pod jej adresem fragment o cudzołóstwie i Księżna wybiegła z teatru wśród gwizdów i kpin widowni.

I na tym kończy się historyczna prawda o Adrianie Lecouvreur z opery Cilea. Legenda o jej niezwykle melodramatycznej i tragicznej śmierci spowodowanej zatrutymi fiołkami wysłanymi jej przez Księżną, rozeszła się najpierw jako pogłoska, która miała swe podłoże w rywalizacji obu dam. Historyczna prawda o śmierci Adriany jest znacznie mniej poetycka i niestety niezbyt słodko pachnąca. Adriana cierpiała na dezynięrę, którą zdiagnozowano kilka lat wcześniej, i na którą w końcu zmarła mając u swego boku przy łóżku lekarza, Maurice'a i Woltera. Późniejsza autopsja potwierdziła śmierć z przyczyn naturalnych.

Pogłoski o otruciu utrzymywały się jednak nadal i okazały się być znacznie bardziej interesujące jako kanwa dla dramaturgów takich jak np. Scribe i Legouvé, których sztuki teatralne posłużyły za podstawę do libretta Artura Colautiego do 4-aktowej opery Cilea (1866-1950).

Była to czwarta opera Cilea, jeśli policzymy jego operę skomponowaną na zakończenie studiów *Gina* (1889). Po niej skomponował na zamówienie Sonzagno *La Tilda* (1892), którą wystawiono najpierw we Florencji, a potem w Wiedniu z dobrą recenzją Hanslicka. 3 lata po *La Tilda*, Teatro Lirico w Mediolanie

pokory, gotowy i zawsze zadowolony, gdy może się czegoś nauczyć od kolegów, reżyserów i dyrygentów. Jest wielkim artystą i wielkim przyjacielem, z którym później śpiewałam *Toskę* i *Manon Lescaut*”.

I w tym sezonie tradycji stało się zadość, bowiem po 40 latach jego występ w roli Maurizia też nie był planowany. Tyle tylko, że nie było to „wezwanie” na 40 minut przed spektaklem, ale nieco wcześniej uzgodniony występ. Domingo miał bowiem dyrygować przedstawieniami *Adriany*, a partię Maurizia miał śpiewać Marcello Alvarez. Ale jak to w życiu bywa, nie wszystkie plany okazują się możliwe do zrealizowania. Zaplanowana premiera nowej produkcji *Trubadura* (16 II) miała w obsadzie jako Manrica Salvatora Licitrę. Jego występ został odwołany. Pojawił się więc problem zastępstwa Licitry. Alvarez mógł zastąpić Licitrę jako Manrico, ale nie mógł jednocześnie śpiewać w *Adrianie* (premiera sezonu 6 II). Podczas rozmów w Peterem Gelbem, Plácido Domingo zgodził się więc na sugestię „powtórzenia” w MET roli swego debiutu sprzed 40 lat. Była to oczywiście sensacyjna wiadomość. Za pulpitem dyrygenckim zastąpił Dominga nieoceniony Marco Armiliato, który w tym sezonie doprawdy dwoi się i troi oferując nam wspaniałej jakości muzyczne spektakle wszystkiego, czego się podejmie.

I tak miałam szczęście zobaczyć i usłyszeć Plácido Domingo w roli jego debiutu 40 lat później; na żywo aż dwa razy 10 i 25 II oraz usłyszeć go podczas transmisji radiowej 21 II. Jeden tylko z zaplanowanych przeze mnie jeszcze latem wieczorów (17 II) miał w obsadzie Marcella Giordaniego. Tego bowiem wieczoru Plácido Domingo był w Filadelfii, by wywiązać się ze znacznie wcześniej zaplanowanego kontraktu.

Był wspaniały! Fenomenalny! Rewelacyjny! Los sprawił też, że podczas jednej z moich wizyt w biurze prasowym dowiedziałam się, że w pokoju obok znajduje się Plácido Domingo, który ustala jakies plany ze swym synem. Po zakończeniu ich rozmowy i po tym jak Domingo junior wyszedł, zapukałam grzecznie i po usłyszeniu „proszę”, znalazłam się w towarzystwie wielkiego artysty, śpiewaka i muzyka. Uśmiechnął się. Nie chciałam marnować jego cennego czasu, ograniczyłam się więc tylko do wyrażenia swej wdzięczności za lata wspaniałych, elektryzujących występów, wyrażając nadzieję, że będzie nam dane długo jeszcze podziwiać jego artystyczny kunszt wokalny. Czującą podziękował mi za komplementy i spytał o afiliację prasową. Krótko więc opowiedziałam mu o **Muzyka21**, która w historii swego istnienia opublikowała wiele artykułów na jego temat. Na koniec zaś powiedział: „Mam nadzieję – do zobaczenia w Polsce”. 🎭

G. Verdi – *Rigoletto*
George Gagnidze (Rigoletto)
fot. MET/Cory Weaver, 21.01.09



Rigoletto Verdiego. MET zaplanowała w tym sezonie aż 11 spektakli tej opery we wznowionej produkcji Otto Schenka (premiera sezonu 24 I – ostatni spektakl 17 IV). Mieliśmy w planie trzech tenorów w partii Księcia: Giuseppe Filianoti (5), Piotr Beczała (1) 12 II i Joseph Calleja (5) w kwietniu. Jako Gildę usłyszeliśmy Aleksandrę Kurzak (6), a w kwietniu planowana jest Diana Damrau (5). Wszystkimi przedstawieniami ma dyrygować debiutujący w MET włoski maestro Riccardo Frizza.

Partię Rigoletta miał wedle zapowiedzi śpiewać podziwiany przeze mnie od momentu debiutu w MET w partii Barnaby w *Giocondzie* serbski baryton Zeljko Lucic, a w kwietniu Włoch, Roberto Frontali. Lucic, ów rzadki verdiowski głos i śpiewak, który specjalizuje się w rolach Verdiego i rzadko kiedy podejmuje się ról innych kompozytorów, wzbudził moje ogromne nadzieje. Od wielu bowiem lat nie mieliśmy w MET prawdziwie dobrego barytonu verdiowskiego do roli Rigoletta. Pierwszym więc rozczarowaniem było odwołanie przez niego występów. Kłopoty ze skrzywą nogą wymagały zabiegu chirurgicznego.

Rolę więc, niestety, podczas premiery sezonu przejął Roberto Frontali, który wedle zdecydowanej większości opinii wogóle nie powinien był jej śpiewać. Widziałam drugi spektakl

sezonu 27 I, w którym partię Rigoletta debiutował w MET gruziński baryton George Gagnidze. Reszta obsady pozostała bez zmian.

Kolejnym rozczarowaniem był dyrygent, który jak na Włocha nie mógł poszczycić się zbyt wielkim wyczuciem stylu muzyki Verdiego, choć ponoć specjalizuje się właśnie w repertuarze operowym włoskiej opery XIX w. Jak wielu zresztą innych współczesnych dyrygentów, nie potrafił również wyważyć zbyt prominentnego akompaniamentu rytmicznego i linii melodycznej i znów usłyszeliśmy „pierwszoplanowo” owe umpa-pa w rytmie walczyka. Poza tym Maestro Frizza wyraźnie lubi blachę, która wybijała się w wolumenie ponad resztę brzmienia orkiestry, a chyba jego ulubionym instrumentem jest tuba. Rzadko kiedy bowiem tak wyraziście, niemal jako solowy instrument, słyszałam ją w tej partyturze. No i tempa – zdecydowanie za szybkie, a momentami na granicy kurc galopku. I tak np. wspaniała burza partytury Verdiego zagrana szalenie szybko i niezwykle głośno nie mogła wyrzucić należytego dramatycznego intensywnego wrażenia momentu, w którym decydują się przeciw losy życia i śmierci. Zdecydowanie nieudany muzycznie spektakl, z którym musieli zmagać się niestety soliści, dopasowując się do Maestro.

Giuseppe Filianoti miał na początku grudnia

wystawił *L'Arlesienne*, która pomogła Enrico Caruso w zdobyciu międzynarodowej sławy, a późniejsza partia Manrica zapewniła mu dalsze sukcesy światowe. Trzy późniejsze kompozycje Cilei nigdy nie cieszyły się podobną popularnością. *Glorię* wystawiono w La Scali w 1907 r., ale w żaden sposób nie mogła współzawodniczyć z *Adrianą* w popularności. *Il matrimonio selvaggio* (1909) natomiast nigdy nie zostało wystawione, a *Ritorno ad amore* nie zostało nigdy przez Cileę ukończonych. Prapremiera *Adriany Lecouvreur* odbyła się 6 XI 1902 r. w mediolańskim Teatro Lirico, a główne partie śpiewali: Enrico Caruso (Mauri-

zio), Angelica Pandolfini (Adriana) i Giuseppe De Luca (Michonet).

I tak to *Adriana Lecouvreur* w zasadzie zapewniła Cilei sławę. W 1904 r. pojechał do Londynu na jej premierę w Covent Garden z Giuseppe Anzelmim (Maurizio) i Riną Giacetti (Adriana) pod batutą Cleofante Campaniniego, dyrygenta prapremiery w Mediolanie.

MET wystawiła ją po raz pierwszy w roku 1907 z Enrico Caruso, Liną Cavalierem, Antoniem Scotti (Michonet) i Marcelem Joumetem (Księżę Bouillon). Liryčna, często melancholijna muzyka Cilei była może niezbyt pełna pasji jak na gusty współczesnych widzów, ale wielu tenorów

chciało śpiewać partie Maurizia i jego dramatyczne emocjonalne kantyleny, by promować swój talent. Była to jedna z pierwszych wielkich ról Caruso i pierwsza rola Plácido Domingo w MET. Delikatne, pełne czułości muzycznej linii wokalne *Adriany* przyciągały natomiast wielkie soprany, a wśród nich były m.in.: Maria Caniglia, Renata Tebaldi. Madga Olivero, Renata Scotti i Joan Sutherland.

MET wystawiła dwie produkcje tej opery. Pierwsza służyła przez 3 spektakle w 1907 i 1908 r. i w trzech kolejnych w 1963 r. Drugą produkcję, wznowioną w tym sezonie, po raz pierwszy pokazano 28 IX 1968 r., a później



G. Verdi – *Rigoletto*
Giuseppe Filianoti (Książę) i Viktoria Vizin (Maddalena)
fot. MET/Cory Weaver, 21.01.09

w 1978 r. (debiut Jesus aLopez-Coboza, z Montserrat Caballé, José Carrerasem i Fiorenzą Cossotto) i w 1983 r. Służyła do 26 III 1994 r., kiedy to po raz ostatni widzieliśmy ją na scenie MET pod batutą debiutującego w MET Roberto Abbado z Mirellą Freni, Luisem Limą, Stefanią Toczyską i Sherrill Milnesem.

Jest to wystawienie sceniczne Marka Lamosa, z dekoracjami C. M. Cristini według szkiców Camilla Parravinciniego, z kostiumami Raya Diffena (dodatkowe kostiumy – Jane Greenwood), światłem Duane’a Schullera i choreografią Sergeia Gritsaia. Lekko „odnowiona” produkcja *Adriany* robiła jak najlepsze

wrażenie. Utrzymana w stylu epoki, świetna kolorystycznie ze znakomitym światłem w kreowaniu atmosfery i interesującą choreografią baletu aktu III. Dodano jedynie projekcję widowni teatru czasów Adriany i światła rampy, które służą za tło monologu wygłaszanego tyłem do widowni MET, oraz podczas sceny jej śmierci w akcie ostatnim.

W sumie było to 66 przedstawień w historii MET. „Rekord” w partii Adriany w MET tak na scenie jak i w spektaklach objazdowych przypada w udziale Renacie Tebaldi (22), a w natępnej kolejności: Renata Scotto (10), Mirella Freni (7) i ex aequo Montserrat Caballé i Teresa

ubiegłego roku dość „traumatyczne” przeżycie. Wyrzucono go bowiem z La Scali podczas próby generalnej, czyli na 24 godziny przed spektaklem *Don Carlo* otwierającym sezon, a w którym miał śpiewać tytułową partię. Spektakl ów miał być transmitowany na żywo na cały świat. Zastąpił go amerykański tenor Stuart Neill. Decyzję La Scala motywowała m.in. niestabilnym intonacyjnie, ogólnie chwiejnym i niepewnym, siłowym głosem.

I niestety, w MET, w partii Księcia w pełni potwierdził ów „werdykt”. Walczył z nią bowiem i zmagał się podczas całego spektaklu. Wiele wyraźnych nieprecyzji intonacyjnych, siłowo wypchnięty, stawiający na popisową górę głos, który niestety nie zawsze z triumfem wychodził z owych prób. Śpiewał Księcia bez niuansu, detalu czy modulacji głosu, co zresztą nie dziwi jeśli cała koncentracja skupia się na zaśpiewaniu partii w ogóle. Dramatycznie i interpretacyjnie – absolutne minimum. Jeden z najsłabszych tenorów jakich słyszałam od dłuższego czasu wogóle w tej roli.

Gruziński baryton (George Gagnidze) też rozczarował podczas pierwszego aktu. Głos w barwie i mocy w zasadzie był głosem Rigoletta, ale 27 I nie był to udany występ. W pierwszym akcie, w scenie balu – ledwo zaznaczył swą obecność; ani frazowanie, ani interpretacja, ani dramatyczne ujęcie. *Pari siamo* też minęło bez większych emocji. Dopiero w *Cortigiani* udowodnił, że zdobyła przez niego w 2005 r. pierwsza nagroda w Concorso Voci Verdiane mogła mieć uzasadnienie. Duet z Gildą nie specjalnie jednak brzmiał w dobrej harmonii, ale końcowa aria „zemsty” wywarła już nienajgorsze wrażenie. Postanowiłam jednak zarezerwować „końcowy werdykt” dopiero po usłyszeniu jego kolejnych występów. Nie podobają mi się jednak zdecydowanie lekko deklamacyjne momenty, które miały zwiększyć dramatyczny impakt interpretacyjny, a końcowe *Maledicione* nie było według mnie wystarczająco wstrząsające.

I tak wielokosztość spektaklu musiała unieść na swych raczej kruchych ramionach Aleksandra Kurzak w roli Gildy. O ile jej Blonda w *Urowadzeniu z seraju* zachwycała mnie od pierwszych momentów występu, jej Gilda wydała mi się z początku dość blada interpretacyjnie. Głos jest bardzo piękny, jasno-dźwięczny, ale jakoś nie wydała mi się „pełnym charakterem” postaci. Ta Gilda była samą słodyczą i niewinną ofiarą od początku do końca. Pięknie umarła i ostatnie *Lassu in cielo* wypadło atrakcyjnie. *Caro nome*, zapewne głównie ze względu na zbyt szybkie tempa obrane przez dyrygenta, było bardzo dobre, ale nie spektakularne. Ale ponoć nie było próby z orkiestrą i tylko jedna z fortepianem, nie może więc dziwić, że niezbyt swobodnie i pewnie mogła się czuć na scenie. No i towarzyszący jej śpiewacy niestety nie okazali się nadzwyczajnymi partnerami w interakcjach scenicznych. Zdana więc była w sumie na własne siły i przytomność umysłu i należą jej się wielkie brawa za występ.

W roli Maddaleny debiutował w MET węgierski mezzosopran Viktoria Vizin. Jej głos nie specjalnie wybił się w tej krótkiej roli, i trudno oceniać go na tej tylko podstawie. Może większa rola lepiej zaprezentuje jej talent.

Jako Sparafucile usłyszeliśmy rosyjskiego basa Mikhaila Penrenko. To dobry śpiewak, ale wołę głębsze głosy w samym dole.

Podczas transmisji radiowej (31 I) w zasadzie tylko Aleksandra Kurzak wypadła zwycięsko. Było znacznie pewniej wokalnie, lepiej interpretacyjnie i jej Gilda była już bardziej wyraziście trójwymiarową postacią.

Żyliis-Gara (6). Najbardziej natomiast znane głosy w roli Maurizia w MET to Franco Corelli, Neill Shicoff, José Carreras i oczywiście Placido Domingo, który debiutował tą partią mając 27 lat w MET 28 IX 1968 r. u boku Renaty Tebaldi i który po debiucie w tej roli został ogłoszony przez krytyków w New York Times „Najbardziej ekscytującym młodym artystą MET”. Domingo powrócił do MET w tym sezonie w roli swego debiutu, by uczcić i w ten sposób swe 40-lecie występów na deskach nowojorskiej MET. Tym razem dzielił swe uczucia pomiędzy Marię Guleghinę (Ariadna) i Olgę Borodinę (Księżna). 

Dyrygent nadal preferował tubę i dęte, serwował niezwykle szybkie tempa i dziwaczył ze zbyt ostrymi zróżnicowaniami dynamiki.

Gagnidze (Rigoletto) znów miał za mało prawdziwej śpiewności i modulacji w głosie. Niedostatki w łatwości prowadzenia płynnie dłuższych fraz nadrabiał niekiedy zbytnią deklamacyjnością, a w momentach najbardziej dramatycznych zupełnie niepotrzebnie „wybuchowo afektacyjnie” rozpoczynał frazy.

Filianoti nadal niestety siłował się z partią Księcia – jednym słowem nieudany muzycznie i wokalnie (poza Aleksandrą Kurzak) spektakl i jedna z najsłabszych ostatnio transmisji.

Kolejny widziany przeze mnie spektakl *Rigoletta* w MET miał miejsce 4 II. Przed uniesieniem kurtyny Peter Gelb prosił widownię w imieniu Filianotiego o wyrozumiałość. Zastąpił bowiem niedysponowanego Villazona w spektaklu *Łucji* (jako Edgardo) poprzedniego wieczoru. Był więc to dla niego kolejny wieczór śpiewania jednej z głównych ról. Tym razem było może nieco lepiej i pewniej intonacyjnie, ale ogólnie siłowo wypchnięty w górę głos zaświadczył po raz kolejny o tym, że nie powinien być w ogóle śpiewać tej partii.

Gagnidze jako Rigoletto miał lepsze i gorsze momenty, ale nadal rozczarowywał. A ponieważ w zasadzie nic nie uległo specjalnej poprawie, podczas pierwszej przerwy obserwowałam niezwykle „exodus” widowni rezygnującej z dalszego oglądania i słuchania tego spektaklu.

Aleksandra Kurzak w każdym kolejnym przedstawieniu chyba coraz lepiej przyzwyczajała się do temp dyrygenta, ale nawet jej dobry występ nie powstrzymał widzów od dalszego opuszczania MET. I tak pod koniec spektaklu wyraźnie widoczne były obszary pustych miejsc.

Na ostatnie przedstawienie *Rigoletta* (12 II), przed wzniesieniem go w kwietniu z inną obsadą, wybrałam się tylko z jednego powodu. Tym razem partię Księcia miał śpiewać Piotr Beczala. Chciałam, więc koniecznie zobaczyć i usłyszeć dwa polskie głosy owego wieczoru.

Różnica była słyszalna już od pierwszych tonów *Questa o quella*. Niezwykle spektakularnie zaśpiewana rola, którą po każdej arii Piotra Beczala widownia MET nagradzała owacyjnymi brawami. Odnoszę jednak wrażenie, że w zasadzie liryczny tenor Piotra Beczala, choć może z powodzeniem podejmować się ról wymagających bardziej dramatycznego operowania głosem spinto, nie prezentuje się w nich najswobodniej. Wprawne ucho wyłowi lekką siłowość w głosie. Wolę jednak słuchać go w mniej wymagających pod tym względem partiach. Łatwo oczywiście zrozumieć, że przy obecnym braku prawdziwie „wielkich głosów” do tej roli, każdy dom operowy na świecie próbuje angażować dobre głosy do tej partii. Zapotrzebowanie jest ogromne i część młodych tenorów decyduje się na tę próbę. Na szczęście akurat Piotr Beczala może sobie pozwolić na śpiewanie Księcia, wielu innych bowiem „pada” próbując w niej szczęścia. No i wiadomo też, że tenor, który wyjdzie zwycięsko z owej próby podczas debiutu, ma w zasadzie zapewnione angażę na dalsze role w MET. Jest to więc rola, która może zapewnić karierę i ewentualnie bardziej dopasowane do głosu partię w przyszłości. Pod warunkiem, oczywiście, że głos „wytrzyma” forsując rolę Księcia.

Bardzo pięknie tym razem zabrzmiiała też w roli Gildy Aleksandra Kurzak zbierając po *Caro nome* zasłużoną owację widowni. Szalenie precyzyjna intonacyjnie, swobodna w górze i trylach, ujmująca w lirycznych fragmentach.

Gagnidze jako Rigoletto miał „swoje” momenty. Lepiej wypadło *Pari siamo*, ale *Cortigiani* było już zaśpiewane nieco podmeżonym głosem.

Tym razem, dla odmiany, Frizza wyciszył nieco i tubę i dęte, ale nadrobił to niestety ogólnymi dziwactwami dynamicznymi, a bywało – „potrójnym” fortissimo. Nadal grał w szalonych tempach i niestety niejednokrotnie zagłuszał głosy solistów.

Ale na sam koniec miło było doprawdy dołączyć do ogólnej wielkiej owacji widowni dla dwóch polskich głosów: Piotra Beczala i Aleksandry Kurzak.

Druga seria *Rigoletta* tego sezonu rozpocznie się na początku kwietnia. Miejmy nadzieję, że będzie lepiej muzycznie, choć nadal planowany jako dyrygent jest Maestro Frizza. 

L a Rondine Pucciniego. Ta trzyaktowa „commedia lirica” należała do tych najrzadziej granych i wystawianych oper Pucciniego. Jej „renesans”, obserwowany od kilku lat, w zasadzie należy przypisać nagraniu z 1996 r., w którym wokalnymi gwiazdami byli Angela Gheorghiu (pierwsza opera, jaką nagrała w studiu) i Roberto Alagna. W MET *La Rondine* nie była wystawiana przez ostatnie 72 lata, czyli od 1936 r.

Obecna produkcja, której premierowy spektakl miał miejsce w MET w Sylwestra, jest dziełem Nicolasa Joela i oryginalnie przygotowano ją dla Theatre du Capitole w Tuluzie i londyńskiego Covent Garden. Akcję umieszczono w czasach współczesnych Pucciniemu w Paryżu i na Lazurowym Wybrzeżu. Dekoracje art deco z lat 1920. zaprojektował Ezio Frigerio, kostiumy Franca Scarcapiano, a znakomite atmosferyczne światło – Duane Schuler. Nicolas Joel, który na jesieni 2009 r. ma objąć we „władanie” operę paryską, nie przybył na próby i przygotowania *La Rondine* w MET, ponieważ nadal jest na rekonwalescencji po wylewie, którego doznał latem 2008 r. Zastąpił go Stephen Barlow, który nadzorował tę produkcję w 2004 r. w Covent Garden też z udziałem Angeli Gheorghiu i Roberto Alagna.

Jest to jedna z piękniejszych teatralnie produkcji. Wspaniałe dekoracje art deco wnętrza salonu w akcie I, poza freskami na ścianach, trochę à la Klimt, a trochę Mucha, zawierają też szereg kolumn z tzw. „egipskiego renesansu”. Najatrakcyjniejsze kostiumy prezentuje oczywiście Angela Gheorghiu: peruka à la Kleopatra i bardzo pochlebiana jej figurze mieniąca się dżetami suknia bordowa. Doskonale uchwycony jest również styl wnętrza kawiarni owych lat w akcie II, w którym Gheorghiu ubrana w znakomicie zaprojektowaną sukienkę i kapeluszy przykuwa oczy widowni. Największe chyba jednak wrażenie wywarła na mnie oprawa aktu ostatniego. Wnętrze hotelu na Riwierze wygląda jak fragment ogromnego klosza z intensywnie kobalutowo-niebieskimi i zielonymi irysami w stylu lamp Tiffaniego, co poza wspaniałym efektem dekoracyjnym może być odczytane jako symbol nierealności życia zakochanej pary żyjącej „pod kloszem”, i tylko szereg ogromnych drzwi balkonowych otwieranych i zamykanych podczas trwania tego aktu, sugeruje przenikanie „świata zewnętrznego”. Ubrana w dość skromną sukienkę

G. Puccini – *La Rondine*
Roberto Alagna i Angela Gheorghiu
fot. MET/Ken Howard, 29.12.08



z bosymi nogami Magda próbuje realizować tu swe marzenie o prostym, domowym życiu w miłości z ukochanym mężczyzną.

Wedle wypowiedzi dyrygenta owych spektakli w MET, Marco Armiliato, jest to bardzo współcześnie brzmiąca opera, która nie kończy się tragiczną śmiercią, tak charakterystyczną dla wielu innych oper Pucciniego. Maestro uważa też, że wiele można w *La Rondine* podziwiać. Znajdziemy bowiem w tej partyturze skalę penatoniczną, dysonanse, nagłe zmiany tonacji, a jednocześnie dobrze się tego słucha i brzmi jak Puccini, choć jest „lekkie”. Wplecione są też w partyturę taneczne rytmy: przede wszystkim walca, ale da się też usłyszeć fox-trota, tango, one-stepa i polkę.

La Rondine Pucciniego nie jest oparta o pierwowzór powieściowy, a autorem oryginalnego libretta jest Giuseppe Adami, który napisał je wedle szkicu A. M. Willmera i Heinza Reicherta. Jest to historia Magdy, utrzymanki bogatego Rambaldo. Dla rozrywki Magda przebiera się w strój „zwykłej” paryżanki, wymyka się z luksusowego apartamentu w Paryżu i udaje się „incognito” do Chez Bullier (coś w rodzaju Cafe Momus 20

lat później – przyp. B.J.), gdzie spotyka młodego Ruggero, który oczywiście natychmiast porwya jej głodne miłości serce, i z którym wyjeżdża na francuską Rivierę. Po 3 miesiącach szczęścia (akt III) Ruggero prosi Magdę o przeczytanie listu, który otrzymał od swej matki, i w którym otrzymuje od niej zgodę na poślubienie Magdy, o co ją uprzednio poprosił. Magda, głęboko poruszona szczerością uczuć i miłością jego matki, szlachetnie porzuca szlochającego z rozpacz i błagającego ją o pozostanie młodego amanta. Może być jego kochanką, ale nigdy żoną. Jej „przeszłość”, o której Ruggero niewiele wie, i która być może nie zmieniłaby jego uczuć do Magdy, wyklucza wejście do jego rodziny.

Sam tytuł, *La Rondine* (czyli Jaskółka), odnosi się do tytułowej bohaterki, która odrzuca wygodny świat luksusu, by spróbować życia w miłości. „Odlatuje” więc z ukochanym na południe Francji, jak to sezonowo czynią jaskółki, aby znów powrócić do miejsca, z którego „wymigrowała”.

Łatwo oczywiście dopatrzeć się w tej historii elementów znanych nam z *Traviaty*, czy *Cyganerii*, a Magda przypomina i Violetkę, i Musettę. Podobnie jak Violetta, porzuca miłość swego życia ze względu na swą przeszłość, i jak Musetta, musi znaleźć równowagę pomiędzy realistycznymi, praktyczno-ekonomicznymi wymogami życia i miłością. No i jest też, podobnie jak w *Cyganerii*, „ta druga para” – Prunier i Lisette. Wedle wypowiedzi Angeli Gheorghiu, Magda przypomina jej też Carmen, szczególnie w jej silnym poczuciu konieczności bycia wolną w wyborze drogi życia (?).

Łatwo też zauważyć w *La Rondine* inne zapożyczenia, a przede wszystkim z *Zemsty nietoperza* i nic dziwnego, ponieważ początkowo Puccini chciał, by *La Rondine* była operetką (tyle, że bez mówionych dialogów), którą miał skomponować na zamówienie wiedeńskiego teatru Carltheater w 1914 r. (inne źródła podają rok 1913) i choć później pomysł ów zarzucono, kategoria „operetka” przylgnęła do *La Rondine* i albo była odrzucana przez krytyków „poważnych dzieł”, albo rozczarowywała operetkową publiczność oczekującą większego komizmu i większej teatralnej rozrywki.

La Rondine była gotowa na wiosnę 1916 r. Wydawca Pucciniego, Tito Ricordi Jr. uważał, że za dużo jest w niej „słodkiej bitej śmietany” i nie chciał mieć z tym projektem nic wspólnego. I w istocie jest to jedyna partytura operowa Pucciniego, której Ricordi nie wydał. Opera nie miała więc za sobą poparcia i uznania tego domu wydawniczego, co w zasadzie też mogło przyczynić się do braku jej popularnego sukcesu.

Rywalizujący z Ricordim Sonzogno zgodził się natomiast zainwestować w *La Rondine* na bardzo oryginalnych zasadach, wedle których prawa wydawnicze podzielono pomiędzy niemieckojęzyczne i włoskojęzyczne jej wystawienia z gwarancją niemieckojęzycznej prapremiery w Wiedniu i zapewnieniem praw do włoskojęzycznej prapremiery we Włoszech.

Historia świata też miała ogromny wpływ na losy *La Rondine*. W 1915 r. Włochy i Austria były w stanie wojny, tak więc wystawienie *La Rondine* w Wiedniu było oczywiście niemożliwe. Po sekretnych negocjacjach, w których uczestniczyli szwajcarscy agenci, prapremiera odbyła się 27 marca 1917 r. w Monte Carlo. W obsadzie śpiewali: Gilda Dalla Rizza (jeden z ulubionych sopranów Pucciniego) i Tito Schipa jako Ruggero. Pomimo 20-krotnego wywoływa-

nia solistów przed kurtynę, sukces nie okazał się aż tak wielki, by zainteresować inne teatry operowe świata. Ale i czas nie był po temu. Kilka miesięcy później, włoskojęzyczna prapremiera w Bolognii była już znacznie chłodniej przyjęta, a La Scala wcale się nią nie zachwyciła. No i Włosi z prawdziwą pasją oskarżali też Pucciniego o „tajne konszachty” z wrogiem i twierdzili, że negocjowanie z Wiedniem podczas trwania działań wojennych o wystawienie *La Rondine* jest absolutnie niewybaczalne. Podobnie odniosła się do tego prasa francuska. Przecistawiano mu wzór Mascagniego komponującego w owym

miejsce w październiku 1920 r. (alternatywne zakończenie, w którym to Ruggero porzuca Magdę). Też nie był to jednoznaczny sukces i inne teatry Wiednia nie podjęły się jej realizacji. Wystawiano natomiast zamiast niej, praktycznie z tą samą obsadą wokalną, „pewniaka” Pucciniego, czyli *Cyganerię*, na którą bilety prawie zawsze bywały wyprzedane. Puccini dokonał więc kolejnej przeróbki partytury. Przywrócił oryginalny akt I i II, a w akcie III wzmocnił dramatyczną intensywność, bardziej skłaniając się w stronę pierwotnie planowanego dla Wiednia pomysłu. Ale ta wersja nigdy nie została wystawiona. Po

G. Puccini – *La Rondine*
Angela Gheorghiu
fot. MET/Ken Howard, 29.12.08



czasie partyotyczne hymny i Toscaniniego, który porzucił lukratywną pozycję w MET i dyrygował patriotycznie nastrojonymi koncertami orkiestr na granicy włosko-austriackiej często niemal pod bezpośrednim ostrzałem ognia.

Reżyser Joel Twerdzy, że do dziś dnia *La Rondine* musi walczyć z pozostałościami owych uczuć Włochów, co wyraźnie ponoć było widać i slychać podczas jej wznowienia w La Scali w latach 90.

Po braku sukcesów po premierach w Monte Carlo i we Włoszech, Puccini dokonał zmian w partyturze i premiera w Wiedniu miała w końcu

pierwsze dlatego, że Puccini był już wtedy kompletnie pograżony w komponowaniu *Turandot*, a później, ponieważ autograf owych przeróbek uległ zniszczeniu podczas II Wojny Światowej. Zachowała się tylko partytura wokalna i w ostatnich latach próbowano dokonać rekonstrukcji owej „ostatecznej” wersji *La Rondine*. Tak więc wersja, którą obecnie wznowiono w Londynie i Nowym Jorku jest wersją z 1917 r. Natomiast wersja pokazana przez The Washington National Opera w Kennedy Center w 1998 r. w reżyserii Marty Domingo, jest próbą rekonstrukcji wersji trzeciej, czyli tej z 1921 r. W akcie III para ko-

chanków pozornie dochodzi do porozumienia (nowo skomponowana muzyka), ale końcowe samobójstwo Magdy jest totalnym zaprzeczeniem zamysłu Pucciniego i tego, co chciał w *La Rondine* dramatycznie osiągnąć.

Poza muzyką i historią libretta, kluczem do sukcesu oper takich jak właśnie *La Rondine* jest w zasadzie sopran, a dwie najbardziej spektakularne arie Magdy to *Chi il bel sogno di Doretta* i *Ore dolci e divine*. W 1916 r. Puccini poprosił sensacyjną w owych czasach sopran Rosę Raisę (polską Żydówkę), o wykreowanie postaci Magdy. Jednak sezon operowy roku 1916 Rosa Raisa

kiedy to po raz pierwszy wystawiono ją w MET. Była to produkcja legendarnego już Josepha Urbana, dyrygował Vincenzo Bellezza, a w obsadzie: właśnie ów hiszpański sopran, Lucrezia Bori (razem 15 przedstawień) i Beniamino Gigli. Sukces był jednak umiarkowany, a po krachu na giełdzie w 1929 r. *La Rondine* wypadła z repertuaru. Wznowiono ją w 3 spektaklach późniejszych Lucrezii Borii w 1936 r. (choreografia tańców zaprojektowana przez George Balanchina) i od tego czasu zniknęła z afisza MET.

Magda nie jest tragiczno-dramatyczną wokalnie heroiną Pucciniego. To rola w zasadzie

zależały też od jego ogólnego nastroju, tak więc nazywał *La Rondine* albo swą „najlepszą muzyką” albo „paskudztwem operowym”, a jej partyturę opisywał: „Lekka, sentymentalna opera z komediowymi momentami, przyjemna, łatwa do śpiewania, z odrobiną muzyki walca i żywo brzmiącymi oraz łatwo wpadającymi w ucho melodiami.... coś w rodzaju reakcji na odpychającą muzykę współczesną”.

Nie widziałam premiery sezonu w MET podczas wieczoru sylwestrowego. Prasa nowojorska nie była jednak zachwycona występami Gheorghiu i Alagni. Anthony Tommasini z *New York Timesa* określił występy obu „gwiazd” jako „rozczarowujące”. U Gheorghiu, choć góra nadal bywa godna podziwu, środek szwankował, brzmiał dość „przydechowo”, a sam dół rejestru był owego wieczoru „zadziwiająco słaby”. Alagna natomiast, choć miał momenty dobrej góry, przechodzi zdaniem Tommasiniego, okres trudności technicznych głosu. Śpiewał nierówno, czasem w „przytłumiony” sposób, a czasem „chwiejnie i nieelegancko”.

Pierwszy słyszany przeze mnie spektakl *La Rondine* 10 I 2009 r. był transmisją radiową i jednocześnie transmitowano go na żywo do kin świata. Przed rozpoczęciem przed kurtyną pojawił się Peter Gelb i poprosił widownię w imieniu Angeli Gheorghiu o wyrozumiałość. Wedle jego oświadczenia Gheorghiu walczyła z silnym przeziębieniem, ale zdecydowała się zaśpiewać w tym przedstawieniu. I tak pokryto braki wokalne diwy. Alagna miał mniej szczęścia i widać nie można było ogłosić, że i on jest przeziębiony, bo się zaraził od żony, więc oceniałam jako w pełni zdrowego śpiewaka. No i nie było dobrze. Siłowo napięty, „suchy” głos nie tylko w górze; pogorszyła się jego ogólna barwa i dźwięczność, był niestabilno-chwiejny, a bywało, że i momentami lekko becząco, wręcz drżący. Miał kilka ładnych momentów, ale nie jest to obecnie tenor do tej roli. No coż, od sukcesu ich studyjnego nagrania *La Rondine* upłynęło ponad 12 lat, a czas nie stoi w miejscu i jakość głosów „operowej pary” pozostawia teraz wiele do życzenia. O ile Gheorghiu była jeszcze w stanie czarować górą, Alagna nie powinien być tej partii zaśpiewać.

Śpiewający parę Rambaldo, bogatego kochanka utrzymującego Magdę w luksusie, Samuel Ramey, też niestety nie zabrzmiał dobrze. Wyraźne już rozchwianie głosu i spora niestabilność niegdyś pięknego basu. Atrakcyjnie natomiast wypadła Lisette Oropesa w roli, nomem omen, Lisette, pokojówki Magdy, która po kłapie próby zrobienia kariery scenicznej, wspieranej przez jej ukochanego Prunier, powraca do Magdy.

Dobre wrażenie wywarł też debiutujący w MET rolą Poety Prunier rumuński tenor Marius Brenciu, który w 2001 r. zdobył pierwszą nagrodę w Cardiff Singer of the World. Brawa należały się zresztą wszystkim występującym w tej produkcji śpiewakom we wszystkich wspomagających rolach. Wyróżniłabym Tony'ego Stevensonsona za rolę Gobina.

Kolejny widziany i słyszany przeze mnie spektakl *La Rondine* miał miejsce 11 II i był to chyba jeden z lepszych od dłuższego czasu wieczór wokalny w wykonaniu Angeli Gheorghiu. Bardzo dobry głos w dwóch pierwszych aktach. Stabilny, z ładną górą, piękny w lirycznych fragmentach i ogromna swoboda aktorska. Znakomity teatralnie portret Magdy i najlepszy pod tym względem występ Gheorghiu jaki wi-

G. Puccini – *La Rondine*
Roberto Alagna
fot. MET/Ken Howard, 29.12.08



(późniejsza pierwsza i wybrana przez Pucciniego *Turandot*), spędzała w Chicago, a ponieważ Atlantyk był podczas działań wojennych zbyt niebezpieczny do przepłynięcia, nie zdecydowała się na powrót do Europy. Tak więc, jak już wspomniałam, rolę Magdy podczas prapremiery zaśpiewała Gilda Dalla Rizza, jeden z ulubionych głosów Pucciniego. Jednak prawdziwie ulubioną przez Pucciniego Magdą okazał się hiszpański sopran, Lucrezia Bori, Magda z prapremiery w MET i później z San Francisco w 1934 r.

Największe szanse na zdobycie światowego uznania *La Rondine* otrzymała 10 marca 1928 r.,

świetnie nadająca się dla „lekkiego”, lirycznego sopranu. Śpiewały i nagrywały jej fragmenty takie diwy jak Anna Moffo (RCA), Kiri Te Kanawa (CBS) i Angela Gheorghiu (EMI), których głosy są przede wszystkim liryczne. Wykonanie roli Magdy przez Rosannę Carteri zachowało się nawet na filmie nagrany w Neapolu w 1958 r. (Hardy). Istnieje również znakomite nagranie Leontyne Price.

Tuż przed śmiercią, rozczarowany brakiem sukcesu *La Rondine* Puccini powiedział: „W przyszłości zobaczą co to za perełka”. Ale reakcje Pucciniego na brak sukcesu tej opery

działam w MET. Była wyraźnie w dobrej formie tego wieczoru. Dopiero w akcie ostatnim dał się słyszeć lekko przykryty głos, trochę afektacji i lekkiej melodramatyczności. To jest jednak „jej rola” i scenicznie i wokalnie i słusznie zebrała owację od widzów.

Rolę jej ukochanego Ruggero śpiewał tym razem Giuseppe Filianoti, który niedawno zmagił się w MET z rolą Księcia w *Rigoletcie*. No i oczywiście tego wieczoru zabrzmiał doprawdy dobrze. Jest to bowiem rola dla lirycznego tenora – czyli właśnie dla niego. Ładna z dobrymi modulacjami barwa i prowadzenie długich lirycznych fraz, stabilny głos, dobre aktorstwo, interesujące interpretacyjnie ujęcie romantycznej postaci kochanka – jednym słowem – brawo.

Ostatnie widziane przeze mnie przedstawie-

nie *La Rondine* (19 II) było w sumie niezłe, choć Gheorghiu brzmiała jakby już była nieco zmęczona śpiewaniem tej partii. Zbyt wiele przykrytego głosu, aktorstwo nadal dobre, wszystko zdawało się być „profesjonalne”, ale jakoś bez większego zachwyty wykonawczego. Filianoti miał wiele ładnych momentów, ale i jego głos też wydał mi się lekko podmęczony, szczególnie w górze.

We wszystkich spektaklach zachwylił mnie przede wszystkim Marco Armiliato. Znakomicie zagrał muzykę Pucciniego. Wszystko płynęło szalenie stylowo i słyhać było z jakim pietyzmem odnosił się do każdej nutki Pucciniego, niuansów i detali. Wspaniale zabrzmiał chór w *Chef Bullier* (*Bevo al tuo fresco sorriso*), który oczywiście przypomniał chórálne fragmenty z *Cafe Momus* w *Cyganerii* tyle, że ten w *La Rondine* jest chyba

bardziej spektakularny melodycznie. Doprawdy, Marco Armiliato uczynił chyba wszystko co w jego mocy i możliwościach wspaniałych muzyków orkiestry MET, by nas zachwycić partyturą Pucciniego. Oklaski należały się też Stevenowi Eldredge'owi za świetne solo na fortepianie do *Chi il bel sogno di Doretta*.

Moje ogólne wrażenia były dość mieszane. O ile w pierwszych dwóch aktach jest sporo dobrej muzyki, akt III pozostawia niedosyt dramatyczno-wokalny. Pomimo wszelkich starań Maestro Armiliato, akt III nie wydaje się mieć prawdziwie efektywnego zakończenia. To prawda, że słyha się tego przyjemnie, ale po zakończeniu pojawia się pytanie: I to wszystko?! 🎭



od lewej: Anthony Roth Costanzo, Nadine Sierra, Paul Appleby, Sung Eun Lee
 fot. MET

Wielki finałowy koncert przesłuchań – MET National Council. 22 II o 15:00 w niedzielne popołudnie rozpoczął się wielki finałowy koncert przesłuchań organizowany na terenie USA od wielu już lat. W tym roku startowało ponad 2 tysiące młodych śpiewaków, a do finału zakwalifikowano 8, którzy podczas koncertu wykonali:

1. Anthony Roth Costanzo – kontratenor, lat 26, *Rompo i Iacchi* (Haendel – *Flavio*) i *Stille amare* (Haendel – *Tolomeo*);
2. Noah A. Baetge – tenor, lat 28, *Fra poco a me ricovero* (Donizetti – *Łucja z Lammermoor*) i *Pourquoi me revellier* (Massenet – *Werter*);
3. Kiri Dyan Deonarine – sopran, lat 24, *Piango la sorte mia* (Haendel – *Giulio Cesare*) i *The trees on the mountains* (Floyd – *Susannah*);
4. Paul Appelby – tenor, lat 25, *Dal labbro il canto estasiato vola* (Verdi – *Falstaff*) i *O wie angstlich* (Mozart – *Uprawadzenia z seraju*);
5. Sarah Mesko – mezzosopran, lat 24, *Svegliatevi nel core* (Haendel – *Giulio Cesare*) i *All'afflito e dolce il pianto* (Donizetti – *Roberto Devereaux*);
6. Sung Eun Lee – tenor, lat 30, *Ah! leve-toi, Od soleil!* (Gounod – *Romeo i Julia*) i *La donna e mobile* (Verdi – *Rigoletto*);

7. Nadine Sierra – sopran, lat 20, *Ah! Je veux vivre* (Gounod – *Romeo i Julia*) i *Ruhe sanft* (Mozart – *Zaide*);

8. Jessica Julin – sopran, lat 28, *Non, cet affreux devoir... Je t'implore* (Gluck – *Iphigenie en Tauride*) i arię *Lisy* (Czajkowski – *Dama pikowa*).

Koncert prowadził Thomas Hampson, który niestety nie śpiewał, ale m.in. z wielką swadą opowiadał o swoim doświadczeniu sprzed lat podczas przesłuchania do MET.

Finalistów oceniali jury w składzie: Sarah Billingham (MET, Assistant Manager), Jonathan Friend (MET, Artistic Administration), Christopher Koelsch (Los Angeles Opera, Vice President, Artistic Planning), Andreas Malinat (Lyric Opera of Chicago, Director of Artistic Administration), Gayletha Nichols (MET, Director, National Council Auditions), Leonore Rosenberg (MET, Associate Artistic Administrator) i Craig Rutenberg (MET, Director of Music Administration).

Koncert miał dwie części, dając każdemu z uczestników dwie szanse zaprezentowania się od najlepszej strony. Po zakończeniu przesłuchań, kiedy jury obradowało i głosowało, gościnnie występująca Dolora Zajick zaśpiewała *La luce langue* z *Makbeta* Verdiego. Określana najczęściej przez amerykańską prasę jako „siła

natury” Zajick zwała widownię z krzeseł niewiarygodnym wręcz wykonaniem tej arii. Wycia, gwizdy, walenia w boczne panele – huragan owacji. Była w relewacyjnej formie wokalne.

Po chwili na scenie MET znów pojawił się Thomas Hampson i odczytał wyniki głosowania jury – 4 zwycięzców (podają w kolejności ogłoszenia ich nazwisk): Sung Eun Lee, Paul Appleby, Anthony Roth Costanzo i Nadine Sierra.

Byli to w istocie najciekawszy młodzi śpiewacy o sporym potencjale. Ale zwycięstwo w tym konkursie to dopiero początek drogi, jak zresztą podkreślił to Thomas Hampson. Może ich jednak ona doprowadzić, jak wielu sprzed lat, do ściszej czołówki największych gwiazd opery na świecie.

Co doskonale odzwierciedlił werdykt jury, znacznie lepiej zaprezentowali się panowie. Szkoda, że Noah A. Baetge, który zrobił dobre wrażenie w Donizettim wybrał do drugiej części arię Masseneta. Chyba za wysoko postawił sobie poprzeczkę, a może zawiodły nerwy.

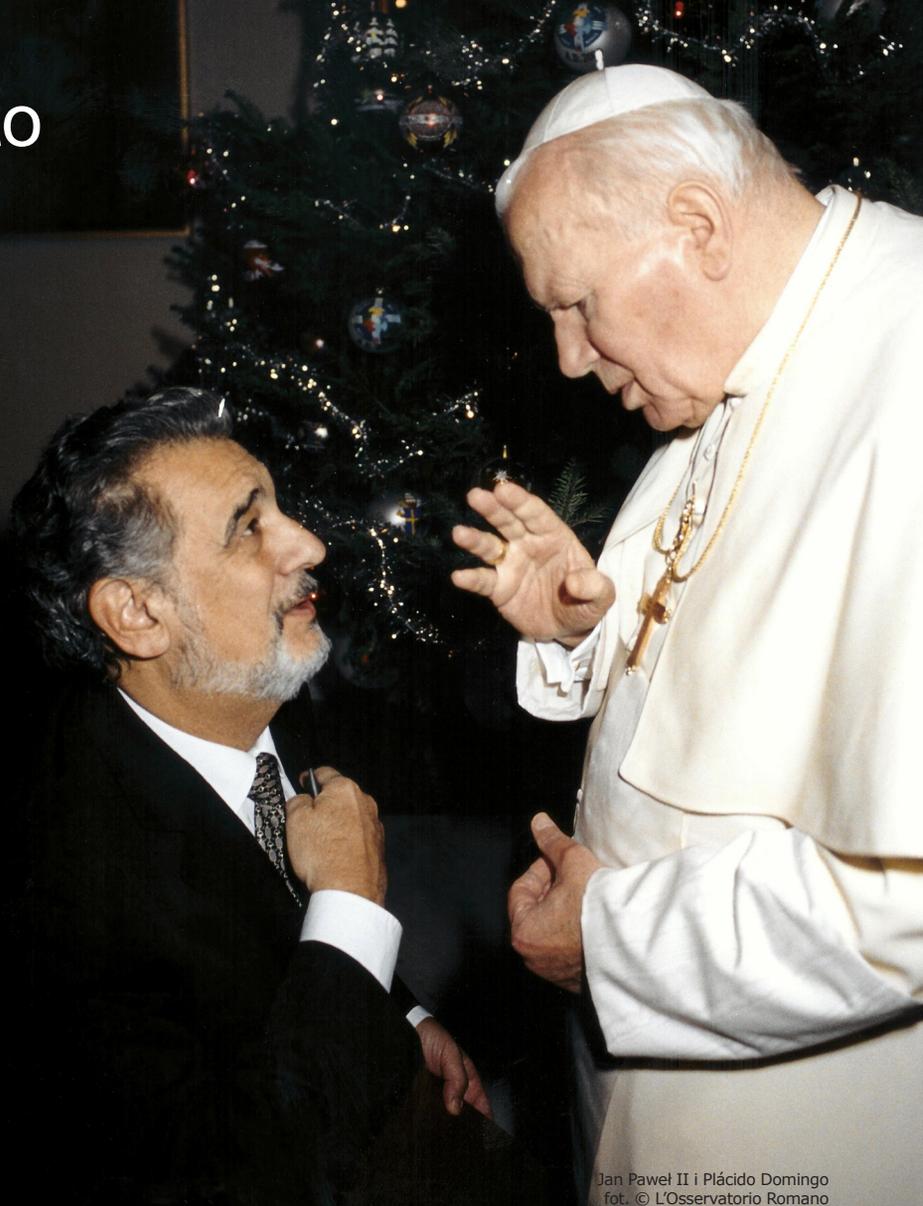
4 zwycięzców otrzymało też po 15 000 \$ każdy, a pozostała czwórka – po 5 000 \$.

Z dużą przyjemnością przysłuchiwałam się młodym głosom i talentom, a jak sądzę, spośród tegorocznych zwycięzców nie jednego usłyszymy zapewne w przyszłości na scenie MET. 🎭

Amore infinito

Dorota Stasziewicz

Poezja to wielka pani, której trzeba się całkowicie poświęcić: obawiam się, że nie byłam wobec niej zupełnie w porządku – powiedział kiedyś Jan Paweł II. Czy twórczość poetki Karola Wojtyły byłaby równie ceniona na całym świecie, gdyby nie został papieżem? Odpowiedź na to pytanie pozostawmy krytykom literatury. Nie ulega jednak wątpliwości, że refleksyjne liryki Jana Pawła II wciąż są popularne i to nie tylko wśród jego rodaków, a także – że inspirują twórców z różnych dziedzin sztuki. Dwanaście wierszy polskiego papieża znalazło się m.in. na najnowszej płycie Plácida Dominga.



Jan Paweł II i Plácido Domingo
fot. © L'Osservatorio Romano

„Album ten powstał z wielkiego szacunku i uwielbienia, jakim darzę papieża Jana Pawła II. Bardzo dobrze pamiętam, że w dniu, w którym Wojtyła został wybrany, zostałem zapytany przez meksykańską prasę o moje zdanie na jego temat. Odpowiedziałem, prawie bez namysłu, że dla mnie to początek końca komunizmu. Papież tak samo jak Lech Wałęsa walczył z biedą i niesprawiedliwością. Był najwspanialszym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek poznałem” – mówi słynny tenor, który trzy lata temu w hołdzie dla Karola Wojtyły poprowadził *Requiem* Verdiego podczas warszawskiego koncertu Jan Paweł II In memoriam.

Wychowany w Meksyku, kraju kultu Jana Pawła II, Domingo pozostawał pod silnym wrażeniem audiencji w których uczestniczył, a także spotkań z papieżem po koncertach w Meksyku, Nowym Jorku i Watykanie („w tym wielkim człowieku dostrzegałem świętego. Zawsze widziałem w nim tę jego wielką dobroć, te wspaniałe oczy”). Artysta podkreśla, że Jan Paweł II był dla niego oparciem duchowym, podobnie jak dla milionów meksykańskich dzieci, młodzieży i dla biednych. Bardzo przeżył odejście Wojtyły: „Żaden inny papież nie był tak kochany jak on. Po jego śmierci poczułem się zagubiony. Tyle lat czuwał nad nami. Kiedy został wybrany, był jeszcze stosunkowo młody, grał w piłkę, co bardzo mi przypadło do gustu, bo sam byłem zapałonym piłkarzem. Choroba i starość zmieniły jego życie, ale on przyjął to z godnością. Dał nam siłę, wiarę

w opatrność. Wzbudzał szacunek ludzi na całym świecie niezależnie od ich narodowości, wyznania czy przekonań”.

W 2004 r., podczas ostatniego spotkania z papieżem w Watykanie, Plácido Domingo przedstawił mu pomysł nagrania pieśni do słów jego wierszy. Gdy Jan Paweł II wyraził aprobatę, artysta rozpisal konkurs na skomponowanie muzyki do dwunastu wierszy, które wybrał: „Szukałem tych wierszy z moim synem Plácidem. Najpierw znaleźliśmy wspaniały zbiór poezji religijnej *Tryptyk Rzymski*, jednak były to skomplikowane medytacje nad Biblią. Byłoby wspaniale zrobić z nich album, jednak pomyślałem, że na początek trzeba wybrać te bardziej popularne. Kontynuowaliśmy nasze poszukiwania, aż znaleźliśmy kilka wierszy, które można było wkomponować w łatwiejsze melodie. Są popularne, ale równie głębokie”.

Po zakończeniu konkursu okazało się, że Domingo otrzymał znacznie więcej propozycji, niż mógł zmieścić na płycie, dlatego podobno zamierza w przyszłości powrócić do poezji Wojtyły. Tymczasem nakładem Deutsche Grammophon ukazał się album *Amore infinito* (*Nieskończona miłość*), który wielki tenor złożył w hołdzie pamięci wielkiego papieża. Na płycie nagranej przy Abbey Road z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną, znalazły się pieśni skomponowane przez różnych autorów m.in. do wierszy *Miłość*, *Wolność*, *Matka*, *Pieśń o Bogu ukrytym*, *Magnificat* i *Mysząc o ojczyźnie*. Część z kompozycji Domingo wykonał

w duecie, zapraszając do współpracy Andree Bocellego, Joshua Grobana, Katherine Jenkins, Vanessę Williams i swojego syna, Plácida Dominga Juniora. Chcąc, by papieska poezja dotarła do wszystkich, zdecydował o zaśpiewaniu wierszy w różnych językach – włoskim, hiszpańskim i angielskim. Podczas konferencji prasowej promującej wydanie albumu, czytał po włosku niektóre fragmenty i podkreślał niezwykłą siłę papieskiej poezji („te wiersze nas poruszają, wzbudzają wielkie emocje”).

Po ukazaniu się *Amore infinito* natychmiast pojawiły się głosy sceptyków, podważających wartość artystyczną albumu i oskarżających Domingo o próbę mistrzowskiej gry na ludzkich emocjach. Powiązanie płyty z nazwiskiem zmarłego papieża na pewno poprawi jej sprzedaż, ale przecież głosu Plácida Dominga nikomu przedstawiać nie trzeba... Chociaż jest katolikiem, nie chce, by nowy album określano mianem płyty religijnej. Przypomina, że to nagranie powstało prosto z potrzeby serca i „przemawia nie tylko do osób wierzących, ale do każdego, kto respektował tego wyjątkowego człowieka, który poświęcił swoje życie ludzkości i Bogu”. Utwory, które znalazły się na płycie, Domingo planuje wykonać na żywo podczas wielkiego koncertu w krakowskich Łagiewnikach, zaplanowanego w ramach wielkiej trasy koncertowej, promującej album *Amore infinito* – pieśni inspirowane poezją Jana Pawła II na całym świecie. 

Plácido Domingo o swojej nowej płycie

Ta płyta zrodziła się z wielkiego szacunku i czci jakie oddają papieżowi Janowi Pawłowi II. Pamiętam, że gdy meksykańska prasa zapytała mnie co sądzę o tym polskim papieżu w dniu jego intronizacji, odpowiedziałem, prawie bez zastanowienia, że oznacza to początek końca komunizmu. Ten człowiek, wraz z przywódcą związkowym Lechem Wałęsą, był jedną z dwóch wielkich postaci w walce o ubogich i przeciwko niesprawiedliwości. I był to największy człowiek, jakiego spotkałem.

Miałem ogromny przywilej spotkać się z Nim wielokrotnie. Ostatnim razem spotkałem Go w Watykanie; chciał nam podziękować za koncert, który przedstawiliśmy podczas spotkania w Ankonie we Włoszech, wykonaliśmy tam utwór włoskiego kompozytora Marco Tutino, napisany do jednego z jego wierszy. Powiedziałem wtedy Jego Świątobliwości, że chciałbym bardzo poznać inne wiersze, które wyszły spod jego pióra. Wiedziałem, że w młodości, zanim wstąpił do Kościoła był aktorem i pisarzem. Wraz z moim synem Plácido, który jest kompozytorem, poszukiwaliśmy tych wierszy. Najpierw znaleźliśmy

piękny zbiór poezji religijnej, Tryptyk rzymski, ale chodziło tu o kompleksowe rozważania o Biblii. Chociaż wszystko mi mówiło, że byłoby cudownie zrobić z tego album, pomyślałem sobie jednak, że lepiej byłoby zacząć od przystępniejszych tekstów. Tak więc szukaliśmy dalej, aż znaleźliśmy wiersze do których można było napisać proste melodie. Te dostępne teksty nie tracą bynajmniej swej głębi.

Jeden z tych wierszy, *Madre*, był być może dedykowany Jego własnej matce lub ogólnie wszystkim matkom, w każdym bądź razie wiersz ten przemawia bezpośrednio do naszego serca. Tematem niektórych wierszy jest miłość do Boga, tematem innych są robotnicy. Jest nawet jeden tekst o robotniku produkującym broń, który tłumaczy z naciskiem, że nie jest sprawcą wojen, lecz że jest jedynie zwykłym rzemieślnikiem. Wiersz odsyła do okresu patriotycznego papieża. Niektóre pieśni nagrałem po włosku, inne po angielsku i hiszpańsku dlatego, żeby zwiększyć atrakcyjność tych tekstów.

Nie chcieliśmy, aby na tej płycie znalazły się jedynie utwory solowe, zaprosiliśmy więc do udziału w tym przedsięwzięciu jeszcze pięciu wykonawców. Bardzo podoba mi się głos Joshua Grobana, a Andrea Bocelli, który jest moim

starym przyjacielem, był zachwycony udziałem w tym projekcie. Znałem walijski mezzosopran Katherine Jenkins ze wspólnych koncertów muzyki „crossover”, która doskonale przygotowywała się do tego albumu. Do tych nazwisk dołączyli także Vanessa Williams, którą dyrygowałem w Carmen Jones, mój syn skomponował dla niej zachwycającą melodię, która pasuje do niej jak ulał. Jeżeli chodzi o Plácido, który ma piękny, wysoki baryton, śpiewa melodię, którą skomponował z Jorge Calandrellim, muzykiem, który odegrał główną rolę w tym projekcie.

Londyńska Orkiestra Symfoniczna jest wspaniała i muszę przyznać, że ci cudowni muzycy nieustannie mnie zadziwiali: przychodzi się do studia Abbey Rooda, oni są gotowi, żeby zająć się partyturami, których wcześniej nigdy nie widzieli i po trzech godzinach mamy już 30 minut doskonale nagranej muzyki, która przetrwa na zawsze...

Ta płyta wiele dla mnie znaczy i to nie tylko dlatego, że jestem katolikiem. Nagranie to przemówi bez wątpienia do katolików, ale także do każdego, kto podziwia Jana Pawła II, tego wyjątkowego człowieka, który oddał swe życie służbie ludzkości i Bogu. 

Angela Gheorghiu

Angela Gheorghiu
fot. Gabriel Hennessey/EMI Classics

Madama Butterfly naszych czasów!?

Arkadiusz Jędrasik

W lipcu zeszłego roku w Rzymie zebrało zespół znakomitych artystów, by dokonać studyjnego nagrania jednej z najpiękniejszych oper, *Madama Butterfly* Pucciniego w 150 rocznicę urodzin kompozytora. Było to wydarzenie niezwykle z kilku powodów.

Kilka faktów

Po pierwsze, EMI Classics wydało swego czasu oświadczenie [przy nagraniu *Tristana i Izoldy* Wagnera z Plácido Domingo], że rezygnuje z nagrań studyjnych, bo są one drogie i nie przynoszą zwrotu kosztów produkcji. Po drugie, ostatnie nagranie *Madama Butterfly* w

EMI miało miejsce przeszło 40 lat temu. Wtedy też w Rzymie pod dyktando Johna Barbirolliego główne role śpiewali Renata Scotti i Carlo Bergonzi, którzy stworzyli nagranie pozostające do dzisiaj wśród najwybitniejszych. Po trzecie, obecny zespół artystów zatrudniony do nagrania, to – wydawać się może – współczesny „dream team” operowy. Tworzą go wybitny

dyrygent operowy Antonio Pappano, znakomity młody tenor liryczny Jonas Kaufmann i rumuńska diwa operowa, wspaniała Angela Gheorghiu w roli tytułowej. To właśnie dla niej angielska firma płytowa podjęła się nagrania tej opery Pucciniego. Taka obsada sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z bardzo dobrą produkcją na miarę naszych czasów, albo z kolejnym nagraniem, które nic nowego nie wnosi do historii opery, a nawet nie konkuruje z tzw. starymi dokonaniem.

Madama Butterfly to zdaje się już dziesiąta realizacja pełnego nagrania opery zrealizowana przez Antonio Pappano, a z udziałem Angeli Gheorghiu jest to dziewiąta realizacja dla EMI. Wcześniejsze to m.in. *Manon*, *Tosca* i *La Rondine*, w których uczestniczył także jej mąż Roberto Alagna.

Marzenia

Rola *Madama Butterfly* jest ogromnym wyzwaniem dla rumuńskiej śpiewaczki, która zasłynęła sensacyjnym debiutem w *Traviacie* w Covent Garden w 1994 r. Do dziś czaruje i urzeka ciemnym, pełnym ekspresji sopranem „lirico-spinto”, który jest optymalny dla Pucciniego. Artystka ma wielki sentyment dla twórczości tego kompozytora, który jest dla niej niezwykle ważny. I jak wyznaje „gdyby Puccini jeszcze żył, zakochałabym się w nim”. A rola Cio Cio San jest najważniejszą rolą pucciniowską dla każdej śpiewaczki, jej wcześniejsze dobrze zaśpiewane role pucciniowskie potwierdzają zasadność tych marzeń. Gheorghiu doskonale zdaje sobie sprawę z trudności, jakie niesie rola *Butterfly*: „*Madama Butterfly* jest tak młoda. Potężna muzyka i jej wiek pozostają w sprzeczności. Jest to wielka rola, o której marzyłam od wielu, wielu lat. Wstępny projekt nagrania tej opery pojawił się w 1996 r., gdy nagrywałam pierwszą operę Pucciniego *La Rondine* i zdecydowaliśmy wtedy, że nagramy *Madama Butterfly*”.

Realizacja

Szansa urzeczywistnienia tego projektu pojawiła się dopiero w roku 2008, gdy zebrano znakomych wykonawców: orkiestrę i chór Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dyrygenta Antonio Pappano, śpiewaków: Angelę Gheorghiu, Jonasa Kaufmanna i Enkelejda Shkosa (Suzuki) i Fabio Maria Capitanucciego (Sharpless).

Pomimo dużego doświadczenia scenicznego Angeli Gheorghiu nigdy nie wykonywała roli Cio Cio San na scenie. Rodziło to zatem pewne obawy, które według Gheorghiu mają również dobre strony: „dzięki temu można zauważyć, dlaczego istnieje teoria mówiąca, że Puccini był pierwszym kompozytorem piszącym muzykę filmową. Możemy dzięki niej odgadnąć akcję, dramaturgię, uczucia we wszystkim nie oglądając sceny. Wszystkie emocje można cały czas usłyszeć w orkiestrze, w dialogach śpiewaków. To jest takie wspaniałe, kocham

to”. Zapytana o współpracę z dyrygentem Antonio Pappano, odpowiada „Tony jest moim najdroższym, najważniejszym dyrygentem. Dzięki niemu czuję się idealnie w tej roli i odczuwam wielką radość z tej realizacji. Tak, on jest idealnym człowiekiem do dyrygowania tą operą”.

że razem występowałam na scenie. Gdy ktoś śpiewa po raz pierwszy jakąś rolę podczas nagrania, to ma decydujący wpływ na niego to, by wspólnie czuć świeżość i spontaniczność”.

Dla Kaufmanna: „ta rola [Pinkertona] była dla mnie czymś całkowicie nowym. Po raz pierwszy poznałem ją podczas nagrania.

Angela Gheorghiu
 fot. Sasha Gusov/EMI Classics



Nie tylko rumuńska diwa debiutuje nagraniem tej opery, jest nim także młody niemiecki tenor Jonas Kaufmann. Oboje spotkali się już na scenie w 2004 r. w Royal Opera Covent Garden w realizacji *La rondine*. Gheorghiu określa go jako „wspaniałego człowieka o cudownym głosie, który jest silny i czuły. I bardzo się cieszę,

Współpraca z Angelą Gheorghiu była dla mnie czymś niezwykłym. Zwłaszcza, że ona miała już, w przeciwieństwie do mnie, ogromne doświadczenie w pracy studyjnej. Patrząc na nią uczyłem się, jak nagrywać operę”. „Pinkerton to trudna rola – jak dodaje tenor – jest on nieuczciwy i jednocześnie atrakcyjny. Historia



jest brutalna. To ciekawe, mam w domu partyturę, w której wiek Butterfly został zmieniony z 15 na 19 lat, być może dlatego, by akcja wydała się mniej brutalna”.

Według Pappano „wszyscy go znają i wiedzą dokładnie, jakim człowiekiem jest Pinkerton, który z taką lekkością gra na uczuciach młodej kobiety biorąc z nią ślub, by w ostatecznym rozrachunku pojąć za żonę Amerykankę. Oczywiście można to odnieść do czasów współczesnych i arogancji Amerykanów. Ale dla mnie najważniejsza jest przygoda młodej dziewczyny, która poprzez tęsknotę i cierpienie staje się naprawdę wielką postacią, wielką kreacją Pucciniego”.

Choć Puccini nie był w Japonii, jego wizja tego kraju wynika z wielu badań. Jak mówi Pappano „wszystko sprawdzał bardzo dokładnie. Do orkiestry dołączył instrumenty, które według niego brzmiały, jak instrumenty japońskie: tam-tam, gong i różne dzwonki. Posłużył się również oryginalnymi, japońskimi melodiami”. Według dyrygenta, gdy „po raz pierwszy spotykamy świat Butterfly – małeńki papierowy domek otoczony kwitnącymi wiśniami na wzgórzu w Nagasaki – czujemy się naprawdę zanurzeni w inną kulturę, w japońską operę w Japonii”.

Premiera *Madama Butterfly* w Mediolanie w lutym 1904 r. nie była sukcesem. Puccini dokonał wielu poważnych zmian, podzielił zbyt długi drugi akt, a także dodał wyrzuty sumienia Pinkertona. Trzy miesiące później, w Brescii premiera wersji poprawionej odniosła ogromny sukces. Pomimo to Puccini dokonywał kolejnych zmian w ciągu następujących trzech lat.

Efekt

Nowe nagranie *Madama Butterfly* mierzy się z najlepszymi dokonaniem sprzed lat, by wymienić te najbardziej znaczące w katalogu EMI Classics z Renatą Scotto i Carlo Bergonzim, czy wcześniejsze z Marią Callas i Nicolaïem Geddą. Jak każda nowa produkcja jest z niecierpliwością oczekiwana przez media i melomanów na całym świecie. Tym bardziej w czasach, gdy firmy płytowe prawie zaprzestały nagrywania studyjnego oper – jednym z ostatnich takich nagrań jest wspomniany na początku *Tristan i Izolda* z Plácido Domingo i Niną Stemme. Producent poprzedniego i obecnego albumu David Groves tak komentuje tę nową rejestrację *Butterfly*: „W czasach, gdy nagranie studyjne opery jest czymś wyjątkowym, musieliśmy znaleźć specjalną okazję, niezwykle miejsce i wyjątkowych wykonawców, by tego dokonać. Nasze nagranie odbyło się w idealnym czasie i miejscu ze znakomitymi artystami. Orkiestra grała tak, jakby partytura była dla nich przeznaczona, a współpraca Gheorghiu i Kaufmanna pod dyktando Pappano była czymś magicznym”.

Każdy z nas sam oceni, czy nowa *Madama Butterfly* jest rzeczywiście nagraniem na miarę XXI w. Angela Gheorghiu swoją pracę puentuje: „było to uwieńczeniem mojego marzenia o roli Cio Cio San. Muzyka Pucciniego zawsze mnie wzruszała. W *Madama Butterfly*, tak jak i w innych operach, Puccini udowodnił, że znakomicie rozumie los człowieka, a w szczególności kobiety, jej uczucia i myśli. Mam nadzieję, że będziecie zadawoleni słuchając tego nagrania. Myślę, że się nim bardzo wzruszycie...”

Promuję muzykę Ogińskich

Z pianistą Iwo Żaluskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W zeszłym roku ukazała się pana płyta z wszystkimi polonezami napisanymi przez księcia Michała Kleofasa Ogińskiego, z którym jest pan bezpośrednio spokrewniony. Proszę nam opowiedzieć o tych koligacjach rodzinnych...

Michał Kleofas Ogiński był moim pra pra dziadkiem. Jego najstarsza córka, Amelia, wyszła za Karola Teofila Żaluskiego. To są moi przodkowie w prostej linii. Na stronie www.oginskiodynasty.com jest drzewo genealogiczne całej dynastii. Ja z bratem Andrzejem (pianistą i autorem biografii wydanej po polsku, po angielsku i po rosyjsku, *Michał Kleofas Ogiński: Życie, działalność i twórczość*) jesteśmy w piątym pokoleniu muzyków. Po nas, w dzisiejszej Polsce, są dalsze 2 pokolenia potomków Ogińskiego: Zygmunt Zieliński, pierwszy wiolonczelista w Orkiestrze Agnieszki Duczmał „Amadeus” i mąż kompozytorki Lidii Zielińskiej, i ich córka, znakomita skrzypaczka Ania Zielińska, dopiero u progu znakomitej kariery.

To ciekawa historia. Pana rodzina i rodzina Ogińskich mają bardzo ciekawą przeszłość. Odnalazł pan sporo dzieł pisanych przez pana przodków, proszę się nimi pochwalić...

Kompozytorami byli: Michał Kleofas Ogiński, jego syn z pierwszego małżeństwa z Izabelą Lasocką, Xavier Ogiński, córka z drugiego małżeństwa z włoską Marią Neri, Amelia z Ogińskich Karolowa Żaluska, ich syn Karol Bernard Żaluski. Kazimierz Ostaszewski (jego matka Emma Żaluska, siostra Karola Bernarda), jego siostrzeniec Wojciech Ostaszewski, potem jestem ja, a następnie Michał Ostaszewski, muzyk obecnie pracujący w Warszawie. Katalog utworów dynastii jest za duży, aby go tu podać, proszę zobaczyć stronę internetową www.oginskiodynasty.com, gdzie są podane wszystkie potrzebne informacje.

Obecnie sporo pan koncertuje prezentując muzykę swojej rodziny. Jak jest ona przyjmowana przez publiczność?

Bardzo dobrze, zwłaszcza na Białorusi i na Litwie, gdzie Michała Kleofasa uważają za bohatera, jak i za wybitnego kompozytora. W Polsce niestety jakoś zainteresowanie nim jest mniejsze, choć *Pożegnanie Ojczyzny* jest wciąż bardzo popularne. Występowałem 2 razy (lata 1996 i 2005) na corocznym Festiwalu Muzyki Odnalezionej w Tarnowie, gdzie miałem znakomite powodzenie. We Francji utwory Ogińskich są bardzo lubiane. W Wielkiej Brytanii już trochę mniej, choć jego wnuk Karol Bernard Żaluski, na którego wpływali Chopin i jego przyjaciel Liszt, jest najpopularniejszym z dynastii. Brytyjczycy wolą raczej styl koncertowy, niż salonowy. Wielu ludzi woli polonezy Xaviera Ogińskiego bardziej niż jego ojca, z powodu jego stylu brillante/bravura. Ale we Wschodniej Europie na ogół moje programy są wyjątkowo cenione.

Po wojnie trafił pan jako uchodźca do Wielkiej Brytanii, gdzie zdobył pan wykształcenie muzyczne i był koncertującym pianistą. Jednak zarzucił pan tę karierę, by teraz do niej powrócić...

Jako dziecko marzyłem o karierze koncertowej, ale po opuszczeniu szkoły (nie skończywszy studiów muzycznych) zainteresowałem się wszystkimi formami muzyki i uczenia. Poszedłem na studia nauczycielskie. W latach 1965-73 prowadziłem polsko-angielski zespół rockowy Domino. Grałem na pianinie, elektrycznych klawiaturach, gitarze basowej, akordeonie, klarnecie i śpiewałem. Komponowałem piosenki i przeboje po polsku, po angielsku i po hiszpańsku. Podczas kariery nauczycielskiej (1966-1989) pisałem i wystawiłem musicale dla młodzieży, między nimi opery i operetki rockowe. Mając 50 lat wróciłem poważnie do fortepianu, do muzycznych badań i do dalszego komponowania, gdzie moje zainteresowanie jest dalej związane z muzyką rockową w klasycznej formie. Napisałem dwie symfonie rockowe (*Jason's Symphony & The Almond Tree*), mszę na nowe tysiąclecie (*Missa Solemnis pro*



Domino, 1966
Iwo Żaluski (drugi od prawej)



NAGRODA SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO
IM. CYPRIANA K. NORWIDA

Samorząd Województwa Mazowieckiego

ZAPRASZA DO ZGŁASZANIA KANDYDATUR

do VIII edycji Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w kategoriach:
LITERATURA, MUZYKA, SZTUKI PLASTYCZNE, TEATR

przyznawanych za wybitne dzieło lub kreację powstałe
w okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 2008 roku
na terenie województwa mazowieckiego
oraz

do V edycji Nagrody „DZIEŁO ŻYCIA”

przyznawanej za wybitne dzieła, kreacje
lub za całokształt twórczości
artyście tworzącemu na terenie
województwa mazowieckiego.

Kandydatów do nagrody mogą zgłaszać: instytucje kultury, oddziały ogólnopolskich stowarzyszeń twórczych, wydawnictwa i redakcje oraz twórcy indywidualni z województwa mazowieckiego.

W przypadku Nagrody „Dzieło życia” uprawnionymi do zgłaszania kandydatów są ponadto mieszkańcy województwa mazowieckiego. Zgłoszenia (w formie wniosku), zawierające dane kandydata, jego notkę biograficzną oraz szczegółowe uzasadnienie wniosku wraz z udokumentowaną charakterystyką osiągnięcia, prosimy przysyłać na adres:

Przewodniczący Sejmiku
Województwa Mazowieckiego
Plac Bankowy 3/5,
00-142 Warszawa
(z dopiskiem „Nagroda Norwida”).

Termin zgłaszania kandydatów upływa 20 kwietnia 2009 roku.



Iwo Źaluski
koncert Festywal Muzyki Odnalezionej, Wieluń 2005

Tertio Millennio Domini Nostri Jesu Christi) i trylogię oper na temat mitologii norweskiej à la Wagner *The Mistletoe Trilogy*, która się obecnie cieszy zainteresowaniem i w planach jest jej sfilmowanie. To jest klasyczna muzyka, która brzmi jak rock będący moją specjalnością. Uważam się bardziej za muzyka „totalnego”, niż tylko koncertowego pianistę.

Jest pan autorem kilkunastu książek muzycznych, które zostały bardzo przychylnie przyjęte przez krytykę...

Z drugą żoną Pamelą (pobraliśmy się w 1982 r.) wydałem 10 książek i biografii muzycznych po angielsku (1992-2003), zwłaszcza o Mozarcie, Chopinie (*Szkocka Jesień Fryderyka Chopina*, 1994; *Polska Chopina*, 1996; *Szlakiem Chopina po Polsce*, do spółki z fotografami Juliuszem i Hanną Komarnickimi, 1999), *Liszcze*, *Czernym* (pierwsza biografia w ogóle – jeszcze nie wydana) i po śmierci Pamelii w 2003 r. koncentrowałem się nad *Dynastią Ogińskich*. Zaczęta jednak w 1994 r., została wydana po rosyjsku w Mińsku w 2006 r. i na Litwie po litewsku w 2007 r. Obecnie jest tłumaczona na język polski, mam umowę wydawniczą z Muzeum Historii Warszawy, ale dopóki przekład nie będzie skończony, nie jest znany termin jej wydania.

Wróćmy jednak do muzyki Michała Kleofasa Ogińskiego. Jaka jest ta muzyka, co stanowi o jej wartości?

Michał Kleofas Ogiński posiadał niezwykle dar pisania pięknych melodii, które trafiają wprost w słowiańskie serce. *Pożegnanie Ojczyzny* ma w sobie coś pięknego, czego nie da się do końca opisać i zwerbalizować. Choć ma Ogiński inne utwory dużo lepsze, bardziej melancholijne, to jednak ten polonez jest jedyny w swoim rodzaju. Oczywiście nie wszystkie polonezy Ogińskiego są nostalgiczne, pisał ich mnóstwo w różnym rodzaju. Miały one wpływ na Chopina.

Jakie wyzwania stawia przed pianistami muzyka Michała Kleofasa Ogińskiego?

Jest technicznie łatwa, więc bardzo odpowiednia dla młodzieży. Daje wspaniałą satysfakcję grania pięknej muzyki, której przeźroczystość i prostota wymaga absolutnej czystości w grze. Najmniejszej pomyłki nie da się ukryć.

Lubi pan pracę w studiu nagraniowym, czy lepszy jest kontakt z publicznością na koncertach?

Muszę się przyznać, że występuję zawsze z ogromnym stresem, zarówno w studiu, jak i na koncercie. Czynie to dlatego, że czuję w sobie jakiś wewnętrzny przymus. Przed występem pytam się, co ja tu robię i dlaczego. Ale wiem,

że gdybym nie występował, to bym tego żałował. Odczuwam, że publiczność przede mnie słyszy samego Ogińskiego, z powodu mojego pokrewieństwa z nim. To tak, jakby Ogiński przede mnie grał. I to jest wielka odpowiedzialność i zarazem ogromna satysfakcja honorować swoich przodków (japońska rzecz!). Daje to uczucie dumy, jak i pokory, zwłaszcza jeśli się ludziom podoba. Obecnie występuję koncertowo wyłącznie z dynastią Ogińskich, bo jestem jedyny na świecie, który to robi, i nie mam konkurencji. Chopina, Beethovena i innych zostawiam tym, co grają tę muzykę o wiele lepiej ode mnie.

Szykuje pan do wydania historię rodu Ogińskich, której premiera polska jest przewidziana na ten rok. Co to będzie za książka?

Są spore trudności nie tylko z tłumaczeniem książki z angielskiego, ale też z zrobienia różnych zmian, które są potrzebne dla polskich czytelników. Wątpię, czy uda się ją wydać w tym roku. Książka jest historią potomstwa muzycznego

po Ogińskim. Każde pokolenie do dzisiejszego dnia (już 7 pokolenie) ma wydawanych kompozytorów i występujących muzyków. Dane o nich pochodzą z historii europejskiej, z pamiętników, z biografii, z listów, i wiele ze wspomnień rodzinnych. Mam też nagrane na taśmie wywiady i wspomnienia z członkami rodziny. Rozdziały mają dwa style pisania, które są wymieszane: z jednej strony tekst historyczny i faktyczny z cytatami, a z drugiej moje wydane po angielsku artykuły, bardziej osobiste i autobiograficzne, w pismach angielskich. Są też opisane i katalogowane wszystkie utwory, które są w moim zbiorze, albo oryginały, wydawnictwa, rękopisy i kserokopie. Książka też będzie zawierać dwie płyty z moimi nagraniami muzyki dynastii Ogińskich, bo trudno wydać książkę o utworach, których nie można wysłuchać. Zatem prawie wszystkie nagrania to premiery światowe. Na koniec podam ciekawostkę: ostatnio nagrałem osiem godzinny programów (cztery po polsku, cztery po angielsku) o dynastii Ogińskich z ich muzyką dla internetowego radia polsko-angielskiego z Londynu i Dublinu www.orla.fm. Można do nich dotrzeć: strona radia, dalej klik na Classic, potem RE-PLAY i dalej na OGINSKI DYNASTY, gdzie wybieramy czego chcemy posłuchać.

Dziękuję za rozmowę.

[luty 2009]

Jubileusz André Previna

Dariusz Mazurowski



André Previn
fot. A. P. Mutter/DG

Moi bohaterowie w prawdziwym życiu? Kaczor Daffy

André Previn zawsze traktował siebie i swoją twórczość z przyzwyczajeniem oka (poczucie humoru wymienia – obok lojalności i inteligencji – jako najważniejsze cechy mężczyzny) i zapewne w ten sam sposób potraktuje swój jubileusz. Bo właśnie 6 kwietnia skończy 80 lat. Choć tak do końca nie możemy być tego pewni... Urodził się w Berlinie jako Andreas Ludwig Priwin, ale z racji żydowskiego pochodzenia musiał emigrować z rodziną do Stanów Zjednoczonych (w 1939 r.). Podczas tej podróży zaginęło jego świadectwo urodzenia, więc sam zainteresowany do dziś ma pewne wątpliwości. Ale z drugiej strony za swoją najważniejszą cechę charakteru uważa ciekawość. Co zresztą udowodnił także wyjątkowo bogatą i długą karierą artystyczną.

Dzień bez muzyki jest dniem straconym

W 1943 r. nastoletni André uzyskał obywatelstwo Stanów Zjednoczonych. W tym okresie mieszkał w Los Angeles i uczęszczał do znanej Beverly Hills High School. Była ona zresztą doskonałym rezerwuarem talentów, które w przyszłości zasilają studia filmowe w Hollywood. Nasz bohater ukończył szkołę w 1946 r. i już wówczas miał opinię biegłego pianisty jazzowego i niezłego aranżera. Przez pewien czas grywał ze starszym o rok Richardem M. Shermanem, później znanym kompozytorem muzyki filmowej. Bardzo wcześnie rozpoczął też współpracę z amerykańskim przemysłem filmowym – z czasem zaowocuje ona poważnymi nagrodami, sławą i – nie bójmy się tego słowa – niemalymi zarobkami.

Początkowo słynne studio Metro Goldwyn Mayer (MGM) zlecało mu drobne prace, aranżacje, przeróbki itp. Wkrótce przyszedł czas na

coś znacznie cięższego kalibru. W 1949 r. napisał muzykę do kilku obrazów: mrocznego kryminału *Tension* (w reżyserii Johna Berry'ego), jednej z wielu odsłon przygód sympatycznego psa Lassie, *Challenge to Lassie* (w Polsce znany jako *Wyzwanie dla Lassie*, reżyseria Richard Thorpe) i wreszcie *The Sun Comes Up* (także z bodaj najśłynniejszym czworonogiem z Hollywood). W następnym roku listę jego dokonań powiększyły: western *Outriders*, dramaty *Shadow on the Wall* oraz *Dial 1119*, a także musical, którego gwiazdą był Fred Astaire – *Trzy krótkie słowa* (*Three Little Words*, reżyserem był znów Richard Thorpe, z którym Previn dość często wówczas współpracował). Ostatni tytuł okazał się zresztą w pewnym sensie przełomowy dla bohatera naszej opowieści, bowiem skomponowana przez niego muzyka otrzymała w 1951 r. nominację do Oscara. Nagrody nie zdobył, ale mając niewiele ponad 20 lat praktycznie oczarował Hollywood. Propozycje posypały się jedna za drugą i nie sposób choćby wymienić wszystkich filmów nad którymi pracował. Jego utwory zdradzały młodzieńcze inspiracje, jak francuski impresjonizm, muzykę rosyjską XIX i pierwszej połowy XX w. (skądinąd bardzo popularną w Hollywood), czy dzieła autorów brytyjskich. Szybko jednak przyswoił sobie nurty charakterystyczne dla Ameryki, przede wszystkim jazz, ale także elementy muzyki rozrywkowej lat 40. i 50. Co w połączeniu z wrodzonym talentem, wycuciem smaku i niezłym warsztatem kompozytorskim legło u podstaw sukcesu młodego twórcy. W ten sposób szybko stał się jednym z ulubionych autorów opraw muzycznych do filmów, zwłaszcza musicali, które przeżywały wtedy szczyt swojej popularności.

Właśnie dzięki temu gatunkowi filmowemu w 1959 r. Previn zdobył upragnionego Oscara – za skomponowanie muzyki do słynnego obrazu *Gigi*. Film zdobył zresztą więcej statuetek, nagrodzono m.in. reżyserię (Vincente Minnelli), scenariusz adaptowany, piosenkę w wykonaniu

Louisa Jourdana, kostiumy – sam film także otrzymał to najwyższe wyróżnienie. Jak się miało okazać, kompozytor wkrótce powiększył swoją kolekcję. Już w następnym roku kolejnego Oscara otrzymał za najlepszą muzykę w *Porgy i Bess* (oczywiście mówimy tu o materiale dodatkowym, bowiem film jest swobodną ekranizacją dzieła George Gershwin).

Lata 60. to okres bardzo intensywnej pracy dla amerykańskiego przemysłu filmowego. Jeszcze w 1961 r. André Previn otrzymuje nominację za *Elmera Gantry'ego i Telefony, telefony* – kolejny musical w jego bogatym dorobku. Trzy lata później kolejna statuetka trafi do rąk artysty, tym razem za muzykę adaptowaną do *Słodkiej Armii*. Czwartą otrzyma rok później za *My Fair Lady*, kolejny musicalowy klasyk.

W 1967 r. Previn współpracował z Elmerem Bernsteinem przy okazji pracy nad ilustracją muzyczną typowo hollywoodzkiej produkcji – *Na wskroś nowoczesnej Millie* (Bernsteina później uhonorowano Oscarem). Jednak filmowy epizod naszego bohatera powoli miał się ku końcowi, bowiem po współudziale w tworzeniu oprawy do *Pomaluj swój wóz* (swój wkład w nią mieli także Nelson Riddle i Frederick Loewe) nastąpiła w jego życiu zasadnicza zmiana. Wciąż w tym samym roku (1967) objął bowiem stanowisko szefa Houston Symphony Orchestra. Zespół ten nie miał wówczas zbyt długiej historii, a za najwcześniejszy występ załąka przyszłej orkiestry uważa się koncert z 21 czerwca 1913 r. W zasadzie był to wówczas skład na polu amatorski i ten stan rzeczy utrzymywał się także w latach 30., aż wreszcie w 1936 r. nadano mu oficjalną i do dziś obowiązującą nazwę. W 1966 r. orkiestra otrzymała swoją obecną siedzibę, Jesse H. Jones Hall for the Performing Arts. Można zatem powiedzieć, że André Previn był tym, któremu przypadł w udziale zaszczyt rozpoczęcia nowej ery w jej dziejach. Warto dodać, że miał paru wyjątkowych poprzedników – na przykład w latach 1955-61 zespołem kierował

Leopold Stokowski. Sam Previn pozostał na tym stanowisku zaledwie dwa lata. Z pewnością nie bez wpływu na tak szybkie zakończenie współpracy była propozycja ze strony daleko znakomitszego ciała wykonawczego, London Symphony Orchestra, którego dyrygentem został w 1968 r. Jak się miało okazać na 11 lat (w 1979 r. zastąpił go Claudio Abbado).

Ulubiony ptak? Charlie Parker

Biografia artysty byłaby zdecydowanie niepełna gdybyśmy pominieli milczeniem jego karierę muzyka jazzowego. Ten gatunek był mu szczególnie bliski już od wczesnej młodości, a w latach 50. bardzo intensywnie koncertował i nagrywał jako pianista (głównie dla Contemporary Records). Trzeba zresztą przyznać, że płyty z jego udziałem trafiały nawet na szczyty list przebojów – ten los spotkał m.in. wybór piosenek z *My Fair Lady* (z udziałem Shelly Manne i Leroya Vinnegara), czy album koleż bożonarodzeniowych, które przygotował wspólnie z Julie Andrews.

Na początku lat 60. nawiązał z kolei współpracę z popularną gwiazdą ery big bandów, Dinah Shore (nawiasem mówiąc córką rosyjskich Żydów, zatem emigrantów z Europy – podobnie jak sam Previn). Efektem były dwie płyty – *Somebody Loves Me i Dinah Sings, Previn Plays*, a także seria występów w programie telewizyjnym *The Dinah Shore Chevy Show*, sponsorowanego przez znanego producenta samochodów. Nowe medium stało się zresztą kolejną miłością Previna, który później chętnie występował jako gwiazda różnych cykli. W okresie, gdy kierował London Symphony Orchestra, stale gościł w programie *André Previn's Music Night*. Już jako dyrygent Pittsburgh Symphony Orchestra – miał kolejny cykl, *Previn and the Pittsburgh*.

W latach 60. jazz zaczął ustępować muzyce poważnej i własnej twórczości. Ale w przyszłości „stara miłość nie rdzewieje” musi być sporo prawdy, bowiem od czasu do czasu powracał do tego gatunku, nagrywając płyty z różnymi muzykami (głównie dla wytwórni Telarc). *Uptown: Songs of Harold Arlen, Duke Ellington & others i Old Friends* (obie z Rayem Brownem i Mundellem Lowe), czy *After Hours: Jazz Standards* (z Joe Passem i Rayem Brownem) to tylko niektóre z nich. W dorobku ma też albumy zrealizowane wspólnie z kontrabasistą Davidem Finckiem – *We Got It Good and That Ain't Bad An Ellington Songbook* oraz *Songbook* (z kompozycjami Gershwinia).

Mój ulubiony kompozytor? Wolfgang Amadeusz Mozart

W latach 60. André Previn dał się poznać jako autor muzyki o większym ciężarze gatunkowym. Jeszcze w 1960 r. napisał *Koncert skrzypcowy* oraz *Koncert na gitarę* (w tym samym okresie stworzył też oprawę musicalu *Coco*, ale to już zupełnie inna historia). Innowacje wprowadzone przez awangardę muzyczną tamtego okresu raczej nie wpłynęły na preferowaną przez niego estetykę – w tej kwestii pozostał wierny swoim młodzieńczym ideałom. Uważniej śledząc twórczość kompozytorską Previna można zresztą odnieść wrażenie, że tworzył zrywami, zapewne godząc (a to wbrew pozorom bardzo trudne zadanie) ten nurt z aktywnością dyrygenta. W pierwszej połowie lat 70. skomponował m.in.

Two Little Serenades (1970), *Paraphrase on a Theme of William Walton* (1973) i *Four Outings for Brass* (1974). Jednak najambitniejszym zamierzeniem była sztuka dla aktorów i orkiestry – *Every Good Boy Deserves Favour* (1976) – do tekstu Toma Stopparda. Premierę miała w następnym roku, a London Symphony Orchestra dyrygował sam kompozytor.

W 1976 r. naszemu bohaterowi przybył kolejny obowiązek, bowiem objął kierownictwo Pittsburgh Symphony Orchestra. Zespół ten istniał od 1895 r. i cieszył się sporym uznaniem w świecie. Dość powiedzieć, że gościnnie prowadzili go tak znakomici artyści, jak Edward Elgar i Ryszard Strauss. Popadał również w okresowe tarapaty, w latach 1910-26 w ogóle znikając ze sceny. Wzrost popularności zawdzięczał m.in. talentom swojego nowego szefa oraz wspomnianemu wcześniej telewizyjnemu show. Od 1979 r. Previn zresztą mógł poświęcić orkiestrze więcej czasu, gdy zrezygnował z prowadzenia London Symphony Orchestra. A że nic nie trwa wiecznie, w 1984 r. nastąpiła kolejna zmiana – nowym zespołem była Los Angeles Philharmonic. W jakimś sensie doszło zatem do powrotu do korzeni – także do Hollywood. Nie był to jednak najszczęśliwszy, a z pewnością nie najspokojniejszy okres w życiu artysty. Delikatnie mówiąc nie bardzo znajdował wspólny język z wszechwładnym Ernestem Fleischmannem, pełniącym obowiązki dyrektora generalnego (jego era trwała od końca lat 60. aż do 1997 r.). Pod tym względem lepiej radził sobie inni dyrygenci, jak Kurt Sanderling, Simon Rattle i Esa-Pekka Salonen. Konflikty personalne w końcu doprowadziły do odejścia Previna w kwietniu 1989 r.

W jakim kraju chciałbym żyć? Gdziekolwiek jest moja rodzina

W latach 80. nasz bohater konsekwentnie powiększał swój dorobek kompozytorski. Wymieńmy choćby *Principals* (1980), *Reflections* (1981) na róg angielski i wiolonczelę, *Koncert fortepianowy* (1985), czy *Triolet for Brass* (1985). Własne kompozycje zdradzały solidne rzemiosło i doskonałą znajomość literatury muzycznej. A także – czego nie sposób autorowi odmówić – umiejętność trafiania w gust szerokiego odbiorcy. André Previn nigdy nie miał ambicji stania się czołową postacią muzyki XX w. i – przy całym szacunku dla jego osoby – zaliczenie go do grona najwybitniejszych kompozytorów naszych czasów byłoby sporym nadużyciem. Całą jego drogę życiową charakteryzuje jednak radość życia, którą czerpał także z pisania muzyki. Bardzo dobrej warsztatowo, pisanej z polotem i nierzadko pewną lekkością.

Rozdziałem niezwykle istotnym są nagrania wielu znakomitych dzieł – balety Czajkowskiego i komplet symfonii Ralpa Vaughana Williamsa zrealizował z London Symphony Orchestra, z Los Angeles Philharmonic (mimo wspomnianych problemów) uwiecznił liczne utwory Prokofiewa, Dworzaka, czy kilku mniej znanych autorów współczesnych. Późniejsze lata przyniosły wiele innych nagrań – cenionych przez melomanów i często obsypywanych nagrodami przemysłu muzycznego. Nie sposób wymienić nazwisk wszystkich solistów, czy składów z którymi nagrywał – Filharmonicy Wiedeńscy, San Francisco Opera Orchestra, Staatskapelle Dresden, czy Boston Symphony Orchestra

to niektóre z nich. Także repertuar zdradzał ogromną wszechstronność dyrygenta – dzieła dawnych mistrzów, własne utwory i muzyka współczesna – w tym także Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego.

W latach 1985-92 Previn kierował Royal Philharmonic Orchestra, zespołem istniejącym od 1946 r. i mającym bardzo mocną pozycję nie tylko w Wielkiej Brytanii, ale także na całym świecie. To w okresie jego panowania powstała wytwórnia płytowa RPO Records, którą powszechnie uważa się za pierwszą tego typu inicjatywę (własne wydawnictwo konkretnej orkiestry).

Początek lat 90. to znów okres intensywnej pracy twórczej. Dorobek kompozytorski naszego bohatera powiększają *Honey and Rue* (1992) na sopran, orkiestrę i sekcję rytmiczną, kilka sonat, czy *Trio for Piano, Oboe, and Bassoon* (1994). W 1998 r. udaje się dokończyć dzieło szczególnie ważne – pierwszą operę Previna – *A Streerocar Named Desire* (1998). Jest ona adaptacją słynnej sztuki Tennessee Williamsa, znanej również z ekranizacji Kazana (z fenomenalnym Marlonem Brando). Libreto opery napisał Philip Littell, a premiera miała miejsce w San Francisco Opera, w ramach sezonu 1998-99. Warto wspomnieć, że rolę Blanche DuBois śpiewała Renée Fleming (we wspomnianym filmie zagrała ją Vivien Leigh i otrzymała za tę rolę Oscara). Dzieło szybko trafiło na płytę (a konkretnie trzy CD) i otrzymało w 1999 r. nagrodę Echo.

W latach 2002-2006 André Previn kierował Oslo-Filharmonien. Zbiegło się to w czasie z powstaniem dalszych utworów, wśród których wyróżnia się bardzo osobisty *Violin concerto* z 2001 r., dedykowany Anne-Sophie Mutter, którą zresztą wkrótce poślubił (rozwił się w 2006 r.). Kompozytor był (jak dotąd...) pięciokrotnie żonaty i wielu pewnie uzna, że czyścić ma już za sobą, bezwzględnie zasługując na niebo... Które oczywiście może – i powinno – poczekać.

Jak chciałbym umrzeć? Później

André Previn nie zwalnia tempa i na najbliższe lata planuje dość intensywną działalność artystyczną. Z okazji jego 80. urodzin Carnegie Hall zaprezentuje serię koncertów, jako dyrygent pojawi się wraz z NHK Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony, Boston Symphony i Leipzig Gewandhaus. Na przyszły rok, a dokładnie kwiecień, już zaplanował powrót do dyrygowania London Symphony Orchestra.

Nasz bohater zawdzięcza swojej pracy i wieloletniemu wysiłkom wyjątkową pozycję na rynku muzycznym. Czego wyrazem są także liczne odznaczenia i wyróżnienia, w tym m.in. Kennedy Center Honors, Order Imperium Brytyjskiego, nagrodę Glenna Goulda i wiele innych. Pozostaje wierzyć, że wciąż ma przed sobą kolejne wyzwania i sukcesy. Osobiście nie miałbym nic przeciwko temu, gdyby za 20 lat przyszło mi pisać kolejny tekst o kolicznościowy. Dedykowany stulatowi.

„Jak długo publiczność będzie mi dobrze życzyć, będę kontynuował to, co robię – jedno wiedząc na pewno – obroniłbym się jako wyłącznie kompozytor, tylko dyrygent, albo pianista. Ale jestem dumny i szczęśliwy jako muzyk. To najlepszy zawód na świecie i jestem wdzięczny za to!”

Serce najlepiej cię poprowadzi

Opowiada Vadim Repin



Vadim Repin
fot. © Mat Hennek/DG

Vadim Repin opowiada o *Koncertcie skrzypcowym Brahmsa*, dzieli się swoimi spostrzeżeniami oraz o radach, jakich udzielił mu Yehudi Menuhin. To wszystko jest piękną opowieścią o nagraniu dzieł, które wydają się „nie do zagrania”.

Koncert Brahmsa uważany jest za jedno z najważniejszych i najtrudniejszych dzieł skrzypcowych. Kiedy po raz pierwszy zagrał pan ten koncert?

Mam cudowne wspomnienia związane z moimi pierwszymi krokami związanymi z tym koncertem. Miałem 18 lat, skończyłem studia, i byliśmy tylko my obaj – Brahms i ja. Wtedy właśnie spotkałem Yehudi Menuhina i miałem okazję długo z nim rozmawiać o *Koncertcie skrzypcowym Brahmsa*.

Czego się pan od niego nauczył?

Miałem wielkie szczęście, że mogłem dbać o tę muzyczną, bardzo bliską przyjaźń przez siedem ostatnich lat jego życia. To przyjaźń, która nadal wywiera na mnie wpływ. Yehudi Menuhin jest dla mnie wzorem, ponieważ podziwiam jego postawę wobec pracy artysty. To bardzo dobrze, kiedy umie się grać na skrzypcach, ale dla Menuhina była to tylko podstawa do tego, co jest potrzebne, aby być skrzypkiem. Dla niego dużo ważniejszy był sposób, w jaki traktuje się muzykę, a zwłaszcza sposób, w jaki traktuje się ludzi. Nie widział w tym żadnej różnicy. Muzyk musi być istotą ludzką, żeby zajmować się muzyką. Mam nadzieję, że spróbowałem, choć częściowo temu wielkiemu ideałowi.

Co dokładnie powiedział Menuhin młode-

mu studentowi Repinowi na temat koncertu Brahmsa?

Wiele czasu spędziliśmy na dyskusjach o indywidualnym palcowaniu, o strunach, na których niektóre pasaże powinny być zagrane. Menuhin bardzo lubił niskie struny skrzypiec. Używał ich, kiedy to było tylko możliwe. Zastosowałem dużo z tych doświadczeń – wraz z palcowaniem, które wtedy chciał mi pokazać i które częściowo są ciągle żywe w moim obecnym wykonaniu.

Czy intelektualna wolność jest przydatna w dziele tak złożonym jak koncert Brahmsa?

Wydaje mi się, że kiedy zaczyna się pracować, lepiej jest podążać za swoim sercem. Należy oczywiście mieć na uwadze kontekst, w jakim sytuuje się partytura. Grałem wiele dzieł Brahmsa, były to przede wszystkim sonaty i wiele utworów kameralnych, aby przyzwyczaić się do szczególnego brzmienia i atmosfery jego muzyki. Wkrótce okazało się, że jest to zaledwie początek całego życia pracy. Mylił się ten, kto myśli, że młody skrzypek, świeżo upieczony absolwent konserwatorium, może wykonać dzieło tak duże i tak złożone jak *Koncert skrzypcowy Brahmsa* w sposób, który pozostałby raz na zawsze ważny. Uważam, że dobra muzyka pozwala nam wzrastać wraz z nią, że towarzyszy różnym zawirowaniom i etapom naszego życia.

Czy może pan to wytłumaczyć? Jak dzieło zmienia się wraz z paną życiem?

Zagranie pięciu nut na skrzypcach jest już dość trudne. Najważniejszą ideą jest więc to, aby za pomocą tych pięciu nut słyszalne było dokładnie to, czego nie można wyrazić słowami: czym osobście są dla mnie te nuty, jakie jest ich zna-

czenie, jakie obecne mam dla nich, jaki z moich obecnych stanów ducha odzwierciedlają? Granie na skrzypcach to bardziej refleksja nad samym sobą niż kwestia techniki. Sprawą zasadniczą jest natomiast dokładna znajomość partytury.

W przypadku Brahmsa, do czego podobna jest pana refleksja?

Najpierw, refleksja ta wynika oczywiście z partytury. Nie istnieje inny koncert skrzypcowy, w którym kompozytor używałby tak często terminu *dolce*. Według mnie, jest to najładniejszy, najczulszy koncert, jaki można sobie w ogóle wyobrazić. I kiedy jestem na scenie, by go zagrać, nieustannie frapuje mnie jego niewiarygodna czystość. Myślę, że to właśnie ta czystość pociąga mnie najbardziej w tej muzyce. Z drugiej strony perfekcjonizm w pisaniu Brahmsa, a także jego bezkresny geniusz w przetworzeniu melodii. Każdy niuans tego dzieła jest dokładnie wkomponowany w niewiarygodnie zrównoważoną i piękną architekturę dzieła.

Mówi pan z takim liryzmem o utworze, który swego czasu cieszył się złą sławą wśród skrzypków – zarzucano mu, że jest zbyt trudny, że zawiera za mało melodii, że to zbyt wiele ważnych pasażów dla innych instrumentów. Krytyki te miały taki skutek, że Brahms zniszczył szkice swego koncertu skrzypcowego.

Rozmiar tych krytycznych opinii nie oznacza wcale, że były one uzasadnione. Weźmy na przykład pod uwagę początek partii skrzypiec: według mnie skrzypce wprowadzają tutaj w jasny sposób główną ideę koncertu. Wystarczy to tylko uznać, ten gigantyczny obraz uczuciowy namalowany tutaj. I należy pamiętać także o ogromnej roli, jaką w koncepcji tego koncertu odegrał Joseph Joachim...

... wielki skrzypek, któremu Brahms zadedykował swój koncert skrzypcowy.

Uważam, że Joachim jest nadal niedoceniiany. Wywarł znaczący wpływ na Brahmsa, zachęcił go do zerwania z istniejącymi regułami. Był nie tylko cudownym skrzypkiem, był także bardzo wykształconym muzykiem. Uważam, że dzięki niemu koncert ten określił na nowo formy kompozycyjne i wyszedł poza wszystko to, co było przedtem. Na mnie największe wrażenie wywiera jednak nieustanna kreatywność w tej muzyce, tak logiczna i tak odporna. Dla mnie, *Koncert skrzypcowy* jest jak wielki, cudowny głaz, któremu nigdy i nigdzie nie zagraża żadne zawalenie się – w tym sensie jest to jednocześnie kompozycja pełna czułości, a zarazem monumentalna.

Przez długi okres czasu uznawano tę kompozycję za dzieło nie do zagrania. Czy kiedykolwiek bał się pan odnieść porażkę w dziele muzycznym?

Koncert fortepianowy Czajkowskiego także traktowano kiedyś w taki sam sposób – nie do zagrania, dla mnie są to słowa, które niewiele znaczą. Należy oczywiście oddać dziełu należny mu szacunek, jednak nie mogę powiedzieć,

żebym bał się kóregokolwiek z tych dzieł. One są po prostu zbyt piękne, by wywoływać strach. Odpowiadając na pana pytanie: nie, nie boję się, raczej odwrotnie, odczuwam niewiarygodną ochotę, aby zagłębić się w utworze.

Koncert skrzypcowy Brahmsa stał się obecnie klasykiem w repertuarze skrzypcowym. Pana nagranie musi rywalizować z wieloma innymi. Uderza mnie to, że wśród innych nagrań, wyróżnia się ono swoją niewiarygodną naturalnością. Odnosi się wrażenie, że w swoim wykonaniu zrezygnował pan ze wszelkich śladów intelektualizmu...

Być może to dlatego, że bardzo często serce jest najlepszym przewodnikiem! Ta wspaniała partytura nie wymaga wykonania tak skomplikowanego, jak to się czasami wydaje. Tak naprawdę mówi sama za siebie. Naturalność wykonania jest dla mnie najwyższą formą intelektualizmu. Wskazówki dobre są kluczem do całości dzieła – wystarczy wsłuchać się w dialogi z orkiestrą i usłyszymy rozpościerającą się poezję, pragnienie i nostalgię.

Kompozycja Brahmsa przemawia na wielu płaszczyznach, na wielu poziomach

– pan nadaje temu wszystkiemu bardzo zwarty wygląd.

Cieszę się, że tak pan uważa. Riccardo Chailly, dyrygent i ja, zrozumieliśmy podczas prób, że nie należy przedstawić tego koncertu jako brawurowego fragmentu skrzypcowego. Nie ma innego wyboru jak tylko wykonać go symfonicznie. To są cudowne dialogi i duety, wspaniała interakcja między solo skrzypiec i orkiestrą, ale także między innymi, poszczególnymi instrumentami.

Na tym albumie znajduje się także Podwójny koncert...

...do którego odnoszą się te same zasady: interakcja muzyczna. Tak samo jak dyrygent i orkiestra są głównymi partnerami w wykonaniu *Koncertu Skrzypcowego*, tak samo wiolonczeliści jest bardzo ważnym partnerem dla skrzypka w *Podwójnym koncercie*. W Trulsie Mørku znalazłem bratnią duszę. Sądzę, że podczas prób i koncertów, obaj mieliśmy wrażenie, że nasze idee i koncepcje pozostawały w doskonałej harmonii w muzyce Brahmsa.

rozmawiał: **Axel Brüggemann/©DG**
tłum. z franc.: **Małgorzata Kaczmarek**

Rolando Villazón śpiewa Haendla



Rolando Villazón
fot. © Felix Broede/DG

Wszyscy ci, którzy kojarzą Rolando Villazóna z wielkimi rolami tenorowymi opery XIX w., mogą być nieco zaskoczeni faktem, że artysta śpiewa Haendla. Od kiedy ten 36-letni Meksykaniec interesuje się muzyką XVIII w.?

„Mogę dokładnie odpowiedzieć na to pytanie – wyjaśnia śpiewak. Pewnego dnia, na początku mojej kariery, kupiłem w Paryżu płytę z ariami Vivaldiego śpiewanymi przez Cecylię Bartoli. Nie mogłem się od niej uwolnić. Moja żona także. Każdy pretekst był dobry, żeby obejmując się, słuchać razem tego nagrania, jakaś okazja do uczczenia, czy też gdy chcieliśmy po prostu poprawić sobie humor. Oczywiście było tak zanim pojawiły się dzieci! Od tej pory zacząłem bardziej interesować się nagraniami muzyki barokowej. I marzyłem, żeby kiedyś zaśpiewać ten repertuar, chociaż zdawałem sobie

sprawę, że sposób, w jaki wtedy śpiewałem nie odpowiadał tej muzyce”.

Okazja taka pojawiła się, gdy artysta spotkał Emmanuelle Haim, klawesynistkę i dyrygentkę. To ona przekonała go, żeby nagrał Monteverdiego. „Muszę powiedzieć, że było to dla mnie jedno z największych doświadczeń na płaszczyźnie duchowej. W moim życiu wewnętrznym otwierały się nowe drzwi. Uwielbiałem odkrywanie nowych barw swego głosu, uczenie się wykorzystywania tekstu. To mniej więcej w tym okresie powiedziałem sobie: mogę porwać się także na Lieder. Ale to jest już zupełnie inny temat!”.

Rolando Villazón przekonawszy się, że może śpiewać arie barokowe „i że nie ma potrzeby martwić się tym, co o tym pomyślą inni” Meksykanin pojawił się w tym repertuarze. A obecnie wraz z 250 rocznicą śmierci Jerzego Fryderyka Haendla postanowił nagrać, niektóre z największych arii pochodzących z oper tego kompozytora. Powstał ich wybór bardzo odważny, tym bardziej, że przed samym nagraniem Villazón praktycznie nie zaśpiewał przed publicznością ani jednego nuty Haendla.

„Tak naprawdę śpiewałem kiedyś *Ombra mai fu*, ale nie pamiętam, kiedy i gdzie to było.

I na pewno starałem się zaśpiewać to tak, jak robili to Caruso czy Corelli. Proszę mnie dobrze zrozumieć: oczywiście bardzo podoba mi się to, co robili ci legendarni tenorzy. Na tym nowym albumie bardziej chciałem zbliżyć się do tenora barokowego niż zaprezentować po prostu wykonanie tenora lirycznego”.

Villazón chciał zagłębić się całkowicie – na płaszczyźnie muzycznej, stylistycznej jak i filozoficznej – w świecie interpretacji muzyki barokowej na starych instrumentach. Zaprosił do realizacji tego nagrania Paula McCreasha i jego Gabrieli Players, którzy znajdują się w czołówce wykonawstwa stylowego.

„Dlaczego nie? – wyjaśnia Paul McCreesh. W pewnym sensie pokazuje to, że tendencja powrotu do muzyki barokowej wyrosła z dzieciństwa. Nawet wielcy tenorzy romantyczni chcą ją odtąd śpiewać! Konwencja wymaga oczywiście, żeby głosy, które ją interpretują były lżejsze. Jednak po kilku wstępnych próbach z Rolando przekonałem się, że dysponuje on wręcz bajecznym narzędziem dla muzyki barokowej. Jego głos ma dużo blasku; posiada także doskonałą precyzję. Ponadto Rolando jest bardzo otwarty na wszelkie sugestie stylistyczne. Wie bardzo dobrze, że śpiewanie Haendla z glissando i portamento à la Puccini nie zdałoby tu egzaminu”.

Villazón nie uważa, aby to go ograniczało: „Jeśli miałbym uczucie, że muszę ograniczyć swoją technikę, żeby śpiewać tę muzykę, sprowadzałoby się to do stwierdzenia: trzeba mieć ograniczone warunki, żeby zaśpiewać ten repertuar. Widzę jednak zdecydowanie inaczej. Energia, która jest potrzebna do repertuaru barokowego jest taka sama jak ta, która jest potrzebna do późniejszej muzyki, intensywność jest taka sama, trzeba tak samo myśleć o kolorystyce wokalnemu. A ponadto u Haendla nie ma miejsca, w którym można by się schować. Wszystko musi być bardzo

wyraźne – spółgłoski, rozpoczęcia, sposób, w jaki schodzi się z wysokiej nuty. Jednak nade wszystko trzeba ożywić tekst. Według mnie, arie barokowe są dużo bliższe pieśni [lied] niż operze romantycznej. Dykcja musi być bardzo czysta i koloryst słów bardzo subtelny”.

Przygotowując ten album, Villazón i McCreesh przejrzeni dziesiątki arii tenorowych Haendla. Ich ostateczny wybór może wzbudzić pewne kontrowersje – tym bardziej, że wiele z tych arii nie jest w oryginale do końca napisanych dla tenora. „Są tego dwie przyczyny, wyjaśnia McCreesh. Po pierwsze, tenorowe arie operowe Haendla, to nie zawsze jego najlepsza muzyka i po drugie, arie te napisane są często w niskich tonach, co nie szczególnie odpowiada wspaniałemu głosowi Villazóna. Dlaczego więc miałby nie zaśpiewać transponowanych wersji wielkich ról przeznaczonych dla kastratów? Role te są doskonale dostosowane do jego głosu – w czasach Haendla często transponowano arie. Sam Haendel także to robił. *Dopo notte* z *Ariodante* istnieje w taki właśnie sposób w wersji na tenor”.

Villazón rozwija wypowiedź dyrygenta dodając: „Arie mezzo są tak zabawne do śpiewania, że nie mogłem im się oprzeć. Początkowo zamierzałem nagrać tylko *Dopo notte* i *Scherza infida* (pochodzące także z *Ariodante*) i *Ombra mai fu* z *Kserkses*a. Jednak Paul przekonał mnie, żeby nagrać też *Più che penso* i *Crede furie*, zacerpnięte także z *Kserkses*a, i cieszę się, że mu się to udało”.

Pozostałe arie z tego albumu napisane są na tenor. Oprócz dwóch arii z oratorium *Zmartwychwstanie*, które Villazón uważa za „piękne i bajeczne”, są także zadziwiające arie Bajazeta z *Tamerlana* – bez wątpienia najpiękniejsze arie solowe, jakie Haendel napisał dla głosu tenorowego. Ktokolwiek słyszałby Villazóna nagrywającego wielką scenę śmierci Bajazeta, byłby poruszony głębią pasją, którą śpiewak wkłada w to, aby dodać barwy swemu wokalnemu

brzmieniu. Czasami można było naprawdę odnieść wrażenie, że artysta bierze oddech po raz ostatni, mówią osoby biorące udział w sesji nagraniowej.

„Powtarzam ciągle, że w studio trzeba w muzykę włożyć trzykrotnie więcej intensywności niż miałyby to miejsce na scenie, wyjaśnia Villazón. Wszystko po to, aby zrekompensować fakt, iż nie ma widocznego dramatu, uczucia zagrożenia, że można upaść. Poza tym, mikrofon nie ma takich emocji, jak żywa publiczność. I to także trzeba jakoś zrekompensować. Pianissimo musi być ppppp”.

McCreesh nie ma nic do dodania. „Ostatnie solo Bajazeta jest jedną z wielkich scen śmierci w operze, wyjaśnia. Najistotniejsze jest, aby dołożyć dźwięki niemuzyczne, dzięki którym uda się wyrazić moment śmierci. Jeśli próbuje się umierać stosując zbyt mocny tenor, dramatycznie to nie działa. Byłbym bardzo zaskoczony, gdyby Borosini – tenor, dla którego Haendel napisał tę rolę – zaśpiewał ją w jakikolwiek inny sposób”.

Czy instrumenty i techniki z dawnej epoki Gabrieli Players wpłynęły na sposób, w jaki Villazón śpiewał? „Tak, miało to bardzo pozytywny wpływ, wyjaśnia śpiewak, Kiedy słyszy się struny o takiej jakości, człowiek zmuszony jest dostosować swe własne brzmienie, tak, aby to wszystko dobrze się razem zgrywało. Jednak najbardziej poruszył mnie zadziwiający entuzjazm tej orkiestry. Mój Boże, cóż za precyzja! Nie straciliśmy ani jednej sekundy na ustalanie jakichś kwestii orkiestrowych. Ich technika artystyczna jest wyjątkowa”.

Nagranie Haendla na płycie, było dla Villazóna ogromną przyjemnością. Czy zamierza teraz zaśpiewać Haendla na scenie? „Właśnie tak. Uwielbiałem śpiewać Bajazeta w produkcji *Tamerlana*. A poza tym, dlaczego nie Kserkses? Kto wie?”.

[Red]



Rolando Villazón
fot. © Felix Broede/DG



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

Sala im. G. Fitelberga, pl. Sejmu Śląskiego 2, Katowice

KONCERT SYMFONICZNY • 24 kwietnia 2009 • godz. 19.30

dyrygent

Ola Rudner

solista

Arto Noras

Haydn - Uwertura do opery *L'isola disabitata*

Britten - *Cello Symphony*

R. Strauss - Poemat symfoniczny *Życie bohatera*

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal

www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

W mojej muzycznej krainie (17)

Łabędzi śpiew romantyzmu: Cztery ostatnie pieśni R. Straussa

Andrzej Osiński

W czerwcu 1924 r., przy okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin autora *Symfonii alpejskiej* – „ostatniego – jak głosił Stefan Zweig – z wielkiej generacji sięgającej od Haendla, poprzez Beethovena i Brahmsa, aż po nasze dni” – niemiecki dramaturg, nowelista i powieściopisarz, Gerhart Hauptmann wyraził następującą opinię: „Wielki muzyk Ryszard Strauss należy ciałem i duszą do kultury zachodnioeuropejskiej, równocześnie jednak jest całkowicie Niemcem. Dziecko epoki wilhelmińskiej, jest on przecież zdrowszy niż owa epoka. Także i ogólne schorzenia wywołane przez wojnę pozostawiły jego sztukę nietkniętą, zdrową jak dawniej. (...) Tam, gdzie najpiękniejsza, upodabnia się jego muzyka w swojej materialności do kwiatu i owocu. Jak one powstają ze zdrowego misterium drzewa, tak powstaje i ta muzyka. Jej korzenie tkwią oczywiście w ziemi, lecz ukazują ona, podobnie jak drzewo, tylko to, co jest nad ziemią – ukazuje w słonecznym blasku wraz z górami, dolinami, wichrami, chmurami, wraz z ludzkim losem”.

Sugestywna spuścizna autora Elektry, krystaliczna, zmysłowa i transcendentna – „Eros Platona, unoszący się między niebem a ziemią, odsłaniający najgłębsze tajniki duszy ludzkiej” – wyznacza kres późnoromantycznej kultury muzycznej, zasobnej, sytej i promieniującej blaskiem czarodziejskiego splendoru; zmierzcha wyrafinowanego Elizjum jednoczącego siły minionych stuleci i transmutowającego pod tchnieniem ducha powojennego ładu. Malarska fraza Straussa, „niezwykle utalentowanego młodego człowieka (...) Po Brahmsie bez wątplenia najwybitniejszej indywidualności, elastycznego, żadnego wiedzy, pewnego siebie i taktownego” (Hans von Bülow), stanowi ucieleśnienie apollinijskiego piękna w jego świetlistym zenicie; to wizja idealizowanego wykintu, rozkoszująca się płomieniem przepychem, podniosłą barwą, soczystą melodią, przenikliwą maestrią brzmienia. „My, artyści, musimy dążyć do zachowania jasnego spojrzenia na to, co piękne i wzniosłe – apelował w liście do Romain Rollanda, podyktowanym w latach wojennej makabry – i stawać w służbie prawdy, która wreszcie, jak światło ciemność, przeniknąć musi gęstą sieć kłamstwa i oszustwa, oplatającą otumaniony urojeniami świat”.

„Wraz z akordem H-Dur kończącym *Tristana* skończył się na dwieście lat romantyzm – oznajmił – Musimy więc zabrać się do czegoś innego”. Reprezentując erę zatraconą w duchowej alienacji od namiętego społecznego rostrum, oddaną egocentrycznym stanom psyche i nietszcheańskim prawdom, Strauss nie lekceważy zewnętrznego uniwersum, postrzegając w sztuce „barwne odbicie życia” (Goethe) i przemawiając głosem istnienia zanurzonego w bujnej codzienności. „Sztuka jest wytworem artystycznym – głosił – Nie jest jej zadaniem wieść pełną samozadowolenia, izolowaną egzystencję, według praw samowolnie wymyślonych lub dostosowanych do aktualnej potrzeby, a później określonych jako »wiecznek«; jej naturalnym zadaniem jest natomiast dać świadectwo o kulturze czasów i narodów”.

Rzeczywistość pozbawiona znamion abstrakcji i homo sapiens w jego niezafalszowanej „idylli” stały się przedmiotem doczesnej afirmacji tego „wielkiego współczesnego” (Mahler), doświadczającego rozkwitu własnego kultu; sprawiedliwego humanisty wielbiącego naturę i rozsnuwającego lament nad demonicznym losem upadłej ludzkości. „Pożar monachijskiego Hoftheater, – ubolewał wiosną 1945 r. – w którym przeszły chrzest pierwsze przedstawienia *Tristana* i *Śpiewaków norymberskich*, w którym przed 73 laty po raz pierwszy słyszałem *Wolnego strzelca*, gdzie mój drogi ojciec 49 lat grał w orkiestrze jako pierwszy waltornista, to była największa katastrofa, jaka wstrząsnęła moim życiem, wobec tego nie ma już w moim wieku żadnego pocieszenia i żadnej nadziei”.

Był autorem *Metamorfoz*, uporządkowany, statyczny i wypełniony; plawiący się w majestatycznej świetności wilhelmińskiej Rzeszy, spięty kłamrą światowych hekatomb, dogasający na zgłiszczach zdegenerowanego imperium, oscyluje „między gloryfikacją a lekceważeniem” (Tomasz Mann), rozciągając się na przestrzeni interwału o treściach

niejednolitych; od delirium zrewoltowanego *Don Juana* po szlachetną ariergardę skrzącego *Capriccia*, od mistycyzmu tristanowskiej chromatyki po winckelmannowską prostotę „starożytnych” idei Goethego, od dysonansowego monstrum gargantuicznej orkiestry po kameralną ekonomikę brzmienia; subtelne wyrzeczenie i uwolnienie od postromantycznego balastu. „Dawniej znajdowałem się w forpoczcie. – żartował w 1923 roku – Dziś jestem niemal strażą tylną”.

„Znam dwa cudowne języki, poprzez które Stwórca dał człowiekowi możność ogamiania i pojmwania rzeczy Boskich w całej ich potędze – pisał Wilhelm Heinrich Wackenroder – Docierają one do naszego wnętrza całkowicie odmiennymi drogami, (...) poruszają za jednym razem w cudowny sposób całe nasze jestestwo i wnikają w każdy należący do nas nerw i każdą kroplę krwi. Jednym z tych cudownych języków mówi tylko Bóg; drugim mówią jedynie nieliczni wybrani, których namięcił jako swych ulubieńców”. Wyszukane formalnie i niestrudzone technicznie dzieło piewcy *Kawalera srebrnej róży* – misterne psychologicznie, tryskające dowcipem, rozlewające się kantyleną uprzędnioną w bieli i złocie, epatujące perlismem tremolo – cechuje nieustanna progresja, wyrażająca się w zmierzaniu ku maksymalnemu klasycyzmowi oraz niechęć wobec rutyny, postrzeganej w kategoriach „śmierci prawdziwej sztuki”. „Dążę do maksymalnej prostoty – ujawniał – u prawdziwego artysty nie ma dążenia do oryginalności”. Straussowska ścieżka, śmiała, swobodna i uskrzydłona – po zatrudnieniu rozległego spektrum ekstatycznych i zągęszczonych środków wyrazu – wiodła nie w górę, a w dół, ku wirtuozerii smaku, subtelnej nastrojowości, cyzelatorskiej sublimacji. „Moją myślą jest melodia – wyznaje jeden z bohaterów *Capriccia* – Ona obwieszcza głębię niewypowiedzianą! W jednym akordzie przeżyjesz cały świat”!

Pragnienie nieustannej przemiany, stawiania

stopy na lądzie nieznanym, radosnej zuchowatości, bez której – jak zauważa Goethe – istnienie talentu wydaje się jawnie wątpliwe, piętnuje tę nieskończenie witalną egzystencję Iśniącą harmonią rodzinnego szczęścia (*Sinfonia domestica*), roztopioną w lodowej panoramie Garmisch (*Symfonia alpejska*), przesyconą zdrową, zmysłową dojrzałością (*Don Juan*), wielbioną w autonomicznych dziełach (*Śmierć i wyzwolenie*, *Żywot bohatera*). „Zalecają mi, bym nie komponował zawsze siebie samego” – ironizował – „Czy zna Pan kompozytora, który komponowałby cokolwiek innego niż siebie samego?” – pytał Bernharda Schustera, a w liście do Rollanda przyznawał: „Nie pojmuję, dlaczego nie miałbym napisać symfonii o sobie samym. Uważam się za człowieka nie mniej interesującego niż Napoleon czy Aleksander Wielki”. Protagonista *Z Italii*, którego diamentowy styl – fantazyjny, przejrzysty i nie przyćmiony – objawił się był w pełnej krasie tuż u progu twórczości, uderza w tony kwitnące niebiańskim pięknem, przesadnie stylizuje i naturalizuje, zanurzając się w otmęty jaskrawej ekspresji; bierne po spirali komediowego czaru, filigranowej kameralistyki i patetycznej barokowości, krąży po niespokojnych parafrazach i secesyjnych wahnieniach, spoczywa w krainie kunststownej estetyki i niewystłowionej rozkoszy barwnej. „Dążyłem zawsze do stylu, który najlepiej dostosowany jest do istoty dzieła – tłumaczył – Według mojego przekonania każde dzieło musi być napisane innym językiem i musi nosić na sobie tylko skrojoną szatę”.

„Myślę, jak krótkie jest zainteresowanie czymś, co do nas dociera z zewnątrz bez oddziaływania artystycznego – rozważał w listopadzie 1892 r. – Na trwałe pociąga jedynie to, co człowiek z siebie samego wkłada w naturę; własna praca artystyczna lub recepcja pracy artystycznej innych, dzieł naszych wielkich geniuszy”. W im wyższe rejony mądrości wstępował, tym bardziej czuł się natural-

nym spadkobiercą przepastnej spuścizny wieków XVIII i XIX, nie tracąc z oczu burzliwej frazy późnego romantyzmu, odżywiającej fertycznie jego nieskazitelną i nieugiętą sztukę. „Dawno się nauczyłem, że komponując, nie jestem zdolny do napisania czegośkolwiek bez programu, który by mnie prowadził” – zaznaczał, definiując odrębny język muzyczny, w którym – niczym w tajemnym ogrodzie – rozkwitały kwiaty egzotyczne, oślepiające i wysublimowane. Stając namiętnie duchy przeszłości odległej i heroicznej: grecką tęsknotę, umiłowanie przyrody, sympatię dla baśni, upojenie średniowieczną Germanią, ludową kantylenę, świetlisty barok wiedeńsko-salzburski, rokokowe pastele Watteau i dionizyjski przepych Slevogta, autor *Tako rzecze Zaratustra* przetwarza je z epicką ekspresją, kreując inkrustowaną złotem świątynię, którą niepodzielnie zarządza i w której trwa opalizujące muzyczne nabożeństwo. „Mojego życia nie określa żadne prawo duchowe, mój Bóg przemawia do mnie przeze mnie samego” – grzmi wolnomysliciel dotknięty creator spiritus – „Chrześcijaństwo musiało powstać, by można było po Fidiuszu stworzyć colmarski ołtarz, namalować Madonnę Sykstyńską, napisać *Missa solemnis* i *Parsifala*”.

„Przy swojej swobodnej i zdecydowanej postawie robi [on] wrażenie jednego z owych wielkich badaczy, co z uśmiechem na ustach przemierzają obszary zamieszkałe przez dzikich” – oceniał erudycję autora *Don Kichota* Claude Debussy, a Hermann Bahr zauważał: „Tacy są ogrodnicy, a także ludzie pracujący dużo przy mikroskopie; ludzie, którzy przywykli oglądać rzeczy z bliska, dokładnie i z namysłem, którzy odznaczają się miłością, cierpliwością i wiernością”. Wszechstronność i różnorodność, otwartość i umiejętność adaptacji do aktualnych zjawisk, wola czerpania z niezliczonych bodźców myślowych, społecznych i światopoglądowych, płynących z rozproszonych dziedzin bytu i sztuki, łaknienie transcendencji przenikającej chorobliwą epokę wzwyż i w głąb oraz rzeczowy etos – znanomują tę sugestywną frazę „widzianą słuchem” (Wilhelm Kienzl) i komponowaną „zawsze nazbyt skomplikowanie” (Strauss o sobie). W dziele twórcy *Ariadny* ujawnia się nieklamana sympatia dla życia przemierzającego trudną współczesność, pogodny epikureizm pokonujący „leniwy bieg czasu” (Hölderlin), uważna partycypacja w beznamiętnym continuum rzeczywistości, wyzwalająca partyturę z pęt „odsłonej izolacji” (Tomasz Mann) i zaprzęgnięta ją w wieczystym dziele elewacji ludzkości. „Cała Europa winna wiedzieć, że nasza przyszłość leży w sztuce, zwłaszcza muzyce” – ogłosił na gruzach „pięknej epoki” – „Powinny za siebie mówić czyny i dzieła, nie zaś słowa”.

„Od chwili, gdy płynąc z Brindisi na włoskim parowcu – rozważał u schyłku obfitej drogi – zobaczyłem Korfu i błękitne góry Albanii, pozostałem germańskim Grekiem do dziś, kiedy to mogę spoglądać wstecz na swoje dzieła”. Mieszczanśki humanista; idealista i wagnerianin („Kto pojmie naród niemiecki – to pomieszanie beztalentia i geniuszu, heroizmu i służalstwa?” – pytał Hugo von Hofmannsthal w pierwszych tygodniach Wielkiej Wojny), odnajdujący się w roli reprezentanta dumnej nacji i spadkobiercy oślniewającego sezamu staroniemieckich idei („W gruncie rzeczy wszystko to już zrobił przede mną pewien starszy pan: Wagner”), znużony jego unicestwieniem i porażony powszechnym zatraceniem wartości, o jakie cierpliwie kruszył kopię („Paralela z Atenami po zniszczeniu ich przez Sulę jest wstrząsająca – konstatował na gruzach rozdartego nalotami Monachium – Lecz wynalazłszy niemiecką muzykę, spełnili Niemcy

swoją ostatnią i najwyższą misję kulturalną, i z tą myślą chętnie będą oczekiwali momentu, w którym zostanie powołany do moich bogów na Olimpie”) – twórca *Arabelli* wieszcząc duchowe apogeum Germanii, oddaje się eterycznym wspomnieniom śródziemnomorskich peregrinacji („Tak naprawdę, to nigdy nie wierzyłem w inspirujący wpływ piękna przyrody, – zwierzył się w liście do Bülowa – lecz rzymskie ruiny otworzyły mi oczy, myśli goniły jedna drugą”), bezgranicznej erudycji, atencji wobec kultur, dionizyjskiemu upojeniu życiem oraz wykintowemu światowemu intelektowi „przenoszącemu spojrzenie z jednostronnego kierunku widzenia niemieckiego muzyka na wszystkie sprawy tego świata” (Goethe). „Klasyki wiedeńscy, antyczność, Weimar Goethego, dzieła Wagnera – oto duchowe piętno, które było dla niego święte” – wyjawia Ernst von Schuch.

Żywiąc przekonanie, iż „wielka artystyczna indywidualność zawsze będzie instynktownie akceptowana przez szeroką publiczność jako zjawisko w pewnym sensie naturalne, choć z braku jasnego sądu nie zostanie w szczegółach zrozumiana”, Strauss nader rzadko odwiedza płaszczyznę banalności, pretendując do wyższych rejonów sztuki („Najpierw sztuka, potem wszystkie inne względy”). Malarska słodycz o proweniencji hymnicznej, świetlista, powabna i falująca, wiedzie do krainy chromatycznego rozkwitu, nadrealnego przepychu i brawurowych refleksów spowitych mrokiem homeryckiego umiaru („Mogę was zapewnić: w muzyce Ryszarda Straussa jest słońce” – nadmieniał Debussy); w obszary, gdzie króluje ujmująca klarowność i wysublimowana delikatność, ponad horyzont pokrywający odwieczne światło poezji i prawdy – po to, aby je schwytać i na zawsze uwięzić, „oderwać strzęp nieba i wchłonąć go w siebie” (Hofmannsthal).

„Kto chce być prawdziwym muzykiem, ten musi umieć przemienić w muzykę nawet kartę dań” – napisał kiedyś do Stefana Zweiga. Przejrzyste brzmienia o łagodnie cieniowanej skali, dbałość o prawa instrumentów i głosów, właściwy dobór barw, feeria afektów: od upojnego, dusznego przedziwa po histeryczny komentarz szarpający nerwy („O co tym ludziom w ogóle chodzi?” – zdumiewał się po premierze *Elektry* – „Gdy na scenie zostaje zabita matka, orkiestra nie może przecież grać koncertu skrzypcowego!”) – zdradzają boskie tchnienie geniuszu, wiodącego dźwiękowe pandemonium – burzliwe, natarczywe i rozkołysane – do ostatecznych granic percepcji, na bezkresne wody czarownej synestezji, iluminującej i oślniewającej platońską aurą. Prometejski trakt ku doskonałości („Praca, której oddałem się całkowicie, trwa bez przerwy i nigdy nie słabnie”) znaczy surowy obiektywizm – odległy od posępnej refleksji wagnerowskiego delirium, credo mistyka Brucknera, mahlerowskiego samounicestwienia czy byronowskiego żaru Berliozza („Lubię, gdy rozum panuje nad uczuciem, nie na odwrot”) Podążają za nim drobiazgowo studia z historii i kultury, ponawiane cierpliwie i z pasją naukowca („Geniusz to pilność” – powtarzał za Schopenhauerem), rozważna świadomość własnej niedoskonałości („Oceniał własne dzieło tak rzeczowo i w sposób tak bezstronny, jak gdyby tę muzykę słyszał po raz pierwszy i jakby napisana została przez kogoś zupełnie obcego” – wspomina Stefan Zweig) oraz poszukiwanie idealnego metrum, pod którego midasowym dotknięciem wążła struktura pęcznieje cudownym złotem o południowonieemieckim zabarwieniu i wiosennej świeżości („Niechętnie przebywam w półmroku, lubię światło”).

„Wiśnie nie kwitną zimą” – zauważał – „Podobnie pomyślał muzyczne nie rodzą się, gdy przyroda jest pusta i zimna. Jestem wielkim przyjacielem natury. Oto, dlaczego moje najlepsze dzieła powstają na wiosnę w górach Bawarii”.

„Sprzęgnięcie dwóch stojących uparcie w opozycji tematów i zmuszenie ich, żeby się pogodziły – to moim zdaniem coś” – wyznał Ferdynandowi Schreiberowi. Dusza i uczucie – jako elementy woli twórczej – zostają w twórczości autora *Burleski* podporządkowane tytanicznemu intelektowi, ujarzmianemu myślowe hybrydy. „Nic z demona, nic z narwanego artysty, nic z desperacji i depresji – relacjonuje Stefan Zweig – Strauss pracuje rzeczowo i chłodno, komponuje jak Jan Sebastian Bach, jak wszyscy ci szlachetni rzemieślnicy sztuki – spokojnie i regularnie. O dziewiątej rano zasiada do stołu i podejmuje pracę dokładnie w tym miejscu, w którym ją przerwał poprzedniego dnia (...) Obca jest mu jakakolwiek nerwowość, jego artystyczny umysł zarówno za dnia, jak i w nocy pozostaje zawsze jasny i trzeźwy”. Racionalista, godzący swobodne życie z wysoką sztuką, mgliste przecucia z jasną świadomością a afirmującą doczesność z tragicznym mrokiem egzystencjalnej wizji, spełnia się w muzycznym rzemiośle, pielęgnowanym pogodnie, starannie i bez zbędnej zwłoki. „Nigdy nie pracuję: to, co robię, jest dla mnie rozrywką” – powtarzał za Aristidem Maillolem, zdumiewając iście niemiecką precyzją, żelazną konsekwencją i nie budzącą dyskusji dyscypliną. „Komponuję wszędzie: na spacerze i w czasie podróży, przy jedzeniu i piciu, w domu i poza domem, w hałaśliwym hotelu, w moim ogrodzie, w wagonie kolejowym” – relacjonował Davidowi Evansowi – „Nigdy nie opuszczam mnie mój notatnik i gdy tylko pojawi się jakiś motyw zapisuję go”.

„Pod skalnym rumowiskiem pracuje i żyje wulkan, podziemny ogień, a nie zwykły fajerkwerk” – egzaltował się Gustaw Mahler. Rozległa działalność dyrygenta angażująca bez reszty, kierownictwo Opery Wiedeńskiej i Berliner Tonkünstlerorchester, prezesura ogólnoniemieckiego Związku Muzyków, studia filozoficzne i historyczne, traktowane jako „jedynie zajęcie godne człowieka wykształconego”, obfite peregrynacje po europejskich muzeach i galeriach dzieł sztuki, obszerna lektura, praca dydaktyczna i publicystyczna oraz sumienna działalność epistolarno-literacka („Pan ma zawsze coś do powiedzenia, kiedy pisze – obojętne: nutami czy słowami” – stwierdził Bülow) – cały ten hałaśliwy entourage i szalone tempo istnienia nie zagrażały tytanicznej radości tworzenia Straussa, trzeźwej, wytrwałej i nieustającej. „Dwa takt melodyjny wymyślałem spontanicznie, a potem snuję ją dalej i piszę znów kilka taktów, lecz już odczuwam niedoskonałości, kładę kamień po kamieniu, aż do udanego, ostatecznego ujęcia” – tłumaczył – „Nieraz trwa to długo, bardzo długo. Melodia, którą – jak się zdaje – zrodziła chwila, jest niemal zawsze rezultatem żmudnej pracy”. Wytchnienie przynosiły obowiązki rodzinne: znakomity czas poświęcony ukochanej małżonce Paulinie de Anha, obiecującej pieśniarce, niefrasobliwej i energicznej („Moja żona jest często bardzo szorstka, ale wie Pan, ja tego potrzebuję!” – zwierzał się twórcy Pieśni o Ziemi), jedyny syn Franciszek, rozpieszczane wnuki („Nie potrafię pojąć ducha muzyki inaczej niż jako ducha miłości” – powtarzał za Wagnerem). W alpejskim Garmisch autor *Makbeta* zrzucił z siebie frak światowca i przybierał „niebłądą domową kurtkę

górnobawarskiego prostaczka” (Ernst Krause), żegnał troski, grał w szachy i skata, odchodził w cieniu różanego ogródka, gdzie „lato bardzo wolno zamyka duże, znużone oczy swe” (Hesse).

„Miej na uwadze, że grając, masz sprawić przyjemność nie sobie, lecz swoim słuchaczom” – powtarzał górując nad dyrygenckim pulpitem i pozwalając płynąć orkiestrze świetlistą falą, przejrzystą, lekką i elastyczną, a przeciwie tchnącą nieodgadnioną głębią wylaniającą się spod gładkiej tafli dźwięku. Blyskotliwe umiejętności rozwichrzonego młodzieńca zburzyły sceptycyzm wytrawnych akademików w Meiningen, którzy pojęli, iż niebiosa desygnowały maestro nieprześcignionego, cytującego z pamięci najbardziej zagmatwaną partyturę; wirtuozą dźwięku, wrażliwego na rozległe cnoty kwiecistego instrumentarium, jakie bezkresnie poszerzał i jakie z polem poddawał nieugiętej woli. „Może to się da zagrać na fortepianie, Herr Doktor, ale na moim klarnecie nigdy” – rozpaczal jeden z muzyków podczas prób *Salome*, na co Strauss udzielił stoickiej riposty: „Niech się pan pocieszy: na fortepianie też się nie da!” Z wiekiem osiągnął romańską ekonomikę i bizantyńską godność gestu, ograniczając swą interwencję do niezbędnego minimum: „Na pierwszy rzut oka sprawiał wrażenie wytwornego pana – wspomina Fritz Busch – można go było wziąć za dyrektora banku. Nikt by nie przypuszczał, że jest to artysta”.

Był cenionym interpretatorem własnych dzieł (Po premierze *Don Juana*, ociekający potem waltornista szepnął: „Dobry Boże! Cóżemy Ci zawinił, żeś zesłał na nas tę plagę? Nie pozbedziemy się jej szybko!”); instynkt popychał go ku nieokielzanej frazie piewcy *Śpiewaków norymberskich* („Myszę, że nauczyłem się od Wagnera wszystkiego, czego można się w ogóle nauczyć”), owej natchnionej świątyni Graala, darzonej szczerem podziwem i poddawanej nie kończącej się parafrazie, acz przezwyjęzionej w procesie indywidualnej ewolucji („Obiecuję Panu, że zdejmę z siebie definitywnie wagnerowski pancerz muzyczny” – zadeklarował wobec Hofmannsthal). Atencją obdarzał wirtuozowskie rostrum Liszta („Tak niewiele kunsztu, a tyle wyrazu, tak mało kontrpunktu, a tyle muzyki” – wyraził się o *Świętej Elżbiecie*), programowe fascynacje Berlioz, inspirującą kolorystykę Rimskiego-Korsakowa, migotliwe impresje Debussy’ego, dyskretną sztukę Mozarta: wdzięczną, łagodną i bezpretensjonalną. „Tak prosto chciałbym właśnie komponować” – wyraził się o kwartetach smyczkowych autora Jowiszowej, a o tercecie masek w *Don Giovannim* wyszeptał: „Gdyby mi się udało skomponować te dwa takty, oddałbym za nie chętnie swoje opery...”

„Dzieło sztuki, które nie bierze początku w naszym własnym byciu, nie ostanie się – rozważał Philipp Otto Runge – i tak samo będzie z człowiekiem, który nie ma oparcia w Bogu. Owoce rodzą się z tych kwiatów, które wykwitają w nas ze świadomości naszego prapoczątku – z tego pnia świata, skąd czerpiemy soki: każdy człowiek jest gałęzią tego wielkiego drzewa i tylko poprzez pień może zaczerpnąć sok, żeby wydać wieczne, nieśmiertelne owoce”. Mędrzec świadomy, iż ludzki duch potężniejsze na drodze nietzscheańskiego przemieniania lichoty, pączkując kwieciami w pokonywaniu ścieżki, w pięciu się ku subtelniejszym aktom twórczym, w zdążaniu ku szczytom, żąda beznamiętnie od Hermanna Baha: „Proszę o możliwie ostrą krytykę. Nie jestem wcale obraźliwy”. Twórca Intermezza pojmuje profesję kompozytora jako działanie czyste mieszczańskie, pozbawione znamion obłądki, genialnej hysterii, chorobliwego

kuriozum. „Wyczuwa się coś demonicznego w tym zadziwiającym człowieku, który swą punktualnością, metodycznością, solidnością, rzemiosłem i pozornym brakiem nerwowości w stylu pracy budzi zrazu pewną nieufność” – zdumiewał się Stefan Zweig.

„Každy przeciw żyje aż do końca! W każdym razie Wielcy” – wyrwało się z ust niepokornego cherubina o jasnych myślach i podniosłym czole, którego majestatyczną drogę harmonijny los usłał był wonnymi różami. Rześkość i radość istnienia („Choć sprawić radość, potrzebuję jej” – przekazywał Rollandowi), wiara i serdeczny kontakt z życiem, romantyczna autoafirmacja gloryfikująca osobiste cnoty – arkadyjska fraza Ryszarda Straussa odkrywa istotę dumną i piętnującą wszelki serwilizm („Dla mnie istnieją tylko dwie kategorie ludzi: tacy, co mają talent i tacy, co go nie mają” – informował udręczonego Zweiga w latach aryjskich prześladowań), wroga małostkowego szowinizmu i ciasnej reakcji („Wśród tych wszystkich przykrości, które przynosi ta wojna – żali się Hofmannsthalowi jesienią 1914 r. – jedynym ratunkiem jest pilna praca. Inaczej można by umrzeć ze złości nad (...) całym naszym brakiem godności”), pozbawionego zawiści protektora młodych talentów, dobrodusznego kpiarza tryskającego bawarskim humorem, skrzyżnym, pogodnym i niewymuszonym: „Gdybym był rozsądny – figlował – nie byłbym sowizdrzałem”.

„I u końca drogi / Mędrzy często skłaniają się do piękna” – śpiewał apostoł nieziszczalnego ideału, Fryderyk Hölderlin. *Cztery ostatnie pieśni orkiestrowe* (1949) o tycjanowskiej maestrii, klasycystycznym modusie i światłocieniowej retoryce – przejaw niepokornie fantazji Tintoretta wieku zgiełku i wrzawy – przynoszą poruszające świadectwo ludzkiego zmierzchu, dogasającego w bezkresnej naturze:

*Ogród pogrąży się w żalobie,
Deszcz chodem śiapi na kwiaty.
Lato drży w milczeniu,
W obliczu swojego kresu.*

*Liść po liściu opada złotem
Z wysokiej akacji.
Lato uśmiecha się ze zdumieniem, zmęczone
W umierającym śnie o ogrodzie.*

*Zatrzymuje się na długo jeszcze przy różach,
Pożąda spoczynku.
Powoli zamyka duże, znużone
Oczy swe.*

Tren na odejście świata wartości, skruszonych butnie wojenną barbarią, obnaża wrażliwe wnętrze sędziwego artysty, kontemplującego los cywilizacji i dotykającego spraw ostatecznych. Z gruzów i mroków przyciębnienia wylania się podniosła afirmacja bytu; majowa aura transmutująca namiętność w czystość, żar – w błogie ciepło, szaleńczą burzę – w pokój wiosennego dnia:

*W grobowcach pogrążonych w mroku
Długo marzyłem
O twoich drzewach i modrych podmuchach,
O twojej woni i śpiewie ptaków.*

*I oto otwierasz się przede mną
W blasku i krasie,
Skąpana w świetle,
Niczym cud.*

*Rozpoznajesz mnie,
Wabisz mnie czule.*

*Wszystkie moje członki
Drżą twoją błogą obecnością.*

„Muzyka jest ostatnim tchnieniem ducha, – pisał Johann Ludwig Tieck – najsubtelniejszym żywiołem, z którego najtajniejsze marzenia duszy czerpią pokarm jak z niewidocznego strumienia; muzyka gra o człowieka, nie chce niczego i chce wszystko, jest organem delikatniejszym niż myśl, (...) żyje i zatacza swoje własne czarodziejskie kręgi”. Uwodzieleńska fraza o harmonijnym kolorycie, błogim, kojącym i platonicyzmem, spowija melancholijne strofy Hermanna Hessego i Josepha von Eichendorffa, unosząc się lotem swobodnym i nie skrupowanym, w krainę najszlachetniejszego piękna; w złocisty eter umierającego wieczoru, rozbrzmiewający echem niesfornych skowronków:

*W nędzy i radości
Przemierzaliśmy świat ręką w rękę.
Teraz odpoczywamy od wędrówki
W tej oto spokojnej krainie.*

*Dookoła pochylają się doliny,
Powietrze spowija już mrok.
Dwa skowronki unoszą się jeszcze tęsknie
W przestrzeni przesyconej aromatem.*

*Podejdź tu i pozwól im trelować,
Zbliża się pora spoczynku.
Obyśmy nie zabłądzili
W tej samotności.*

*O, cóż za szeroki, cichy pokój!
Tak głęboki o zmierzchu.
Jakże jesteśmy zmęczeni wędrówką –
Czy to jest może śmierć?*

Autor *Heleny egipskiej* żegna się ze światem bez żalu i bez goryczy. Stojąc u progu wielkiego misterium, z wdziękiem poddaje się wiecznej naturze, drążącej przezuciem Boga, płynącej i opadającej w odwiecznym rytmie bytu, odradzającej się w niekończącej się wiosnie:

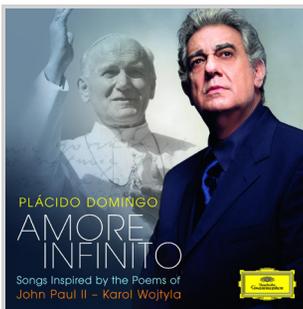
*A dusza niestrudzona,
Uniesie się na nie spełnionych skrzydłach,
Tak, by w czarownym kręgu nocy
Istnieć głęboko i tysiącokrotnie.*

Jego głos pokonuje przestworza, wznosząc się ponad ziemskim okręgiem dotkniętym dłonią niewidzialnego Siewcy; przemierza meandry nocy skąpanej w szacie tajemnej ciemności, odchodzi w dal „gdzie różowi się eter i słońce rozjaśnia świat”, tam gdzie „wszystko zlewa się w jeden akord, dusza rozbrzmiewa radością i wlatuje krążąc w niezmierzoną przestrzeń i nie ma już dołu ani góry, ani czasu, ani początku, ani końca”, lecz „żywe tchnienie Boga, który podtrzymuje i niesie świat, dzięki któremu wszystko żyje i działa” (Runge).

Moje Cztery ostatnie pieśni

1. Elisabeth Schwarzkopf • London Symphony Orchestra (LSO); RSO Berlin • George Szell – EMI Classics 0724356690820
2. Gundula Janowitz • Berliner Philharmoniker • Herbert von Karajan – DG 447 4222
3. Jessye Norman • Gewandhausorchester Leipzig • Kurt Masur – Philips 475 8507

Tekst został opublikowany w numerze 10/2008 „Przeglądu Powszechnego”



Palcem po płycie

Poezja Jana Pawła II



AMORE INFINITO
Plácido Domingo
Deutsche Grammophon 4778344 • w.
2009, n. 2008 • DDD, 58'14"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wielu śpiewaków operowych po osiągnięciu szczytów sławy, uznania i popularności ogranicza swą aktywność, spoczywa na laurach i zaczyna „odcinać kupony” od istniejącej już reputacji. Powielają te same role, objeżdżają świat z tym samym programem recitalowych koncertów. Stawiają na zyskaną już renomę i rzadko kiedy próbują wyjść poza „wygodne” i wypracowane role.

Plácido Domingo należy do ich absolutnego przeciwieństwa. Ciągłe aktywny, stale poszukujący nowych ról dla swego głosu, zaangażowany w projekty muzyczne, dyrygenckie, wokalne, promujące młodych śpiewaków. Tylko w ostatnich latach dodał do swego repertuaru wiele partii; kreował Sly, Rasputina i Pierwszego Cesarza w rapremierze w MET, by wspomnieć tylko kilka z nich.

Wiele też nagrywa i nie ogranicza się tylko do repertuaru operowego. Używa swego głosu popularnym piosenkom, operetkom, pieśniom; przybliżył już światu piękno i melodyjność swych rodzimych zarzuelas, muzyki Meksyku i Hiszpanii. Oferuje nam właściwie niemal każdy gatunek muzyczny, a nie tylko wielbiciele oper Wagnera czy Verdigo, mogli cieszyć się jego głosem. A jest to niezwykle piękny i niepoddający się upływowi czasu głos. Jeden z najwspanialszych artystów opery nie uważa więc, że zaangażowanie w interpretację popularnych piosenek, np. Mariachi, jest czymś poniżej jego godności. A co daje się słyszeć we wszystkich jego nagraniach i występach na żywo, to całkowite zaangażowanie i dawanie z siebie absolutnie wszystkiego publiczności. Uwielbiamy go więc (i słusznie) nie tylko za sztukę wokalną, ale za totalne oddanie swej profesji i poczucie, które nam daje, że ciągle ma nam coś do zaoferowania. To artysta, który pewnie nigdy nie spocznie na laurach jako śpiewak, tak długo, jak służyć mu będzie jego wspaniały głos, a pewnie i potem jako dyrygent, muzyk czy

dyrektor domów operowych. Odnosząc wręcz czasem wrażenie, że jego aktywność wynika może po części z poczucia, że jest coś winien światu za tyle dobra, które go w życiu spotkało; za talent, który był darem, jakby starał się spłacić, choć w części zaciągnięty u Najwyższego długu.

Plácido Domingo jest też osobą religijną, a Katolicyzm zawsze odgrywał w jego życiu wielką rolę. Ludzie prawdziwie religijni (bez względu na przynależność do wiary (i pewnie słusznie), że jeśli było im coś dane, muszą ów potencjał rozwinać i wykorzystać do absolutnego maksimum, ponieważ później przyjdzie im się tłumaczyć i rozliczać z faktu zaniedbania właśnie przed Najwyższym.

Płyta, która ostatnio pojawiła się na rynku – *Amore Infinito* – jest więc tej postawy najlepszym przykładem. W książeczce do niej dołączonej Domingo mówi o genezie jej powstania, o swym podziwieniu i szacunku dla Jana Pawła II i o wrażeniu, jakie wywarła na nim jego poezja. Wspominał też swą reakcję po ogłoszeniu jego wyboru na tron papieski. Oznaczało to dla niego, jak zresztą dla całego świata, początek końca komunizmu. Ów fakt w połączeniu z utworzeniem Solidarności i z działalnością Lecha Wałęsy były paralelnym dwugłosem – religijnym i świeckim, który oznaczał koniec pewnej epoki. Plácido Domingo wspominał też o swym ostatnim spotkaniu w Watykanie z Janem Pawłem II, podczas którego papież dziękował mu za występ w Anconie, kiedy to wykonano aranżację muzyczną do jednego z jego wierszy.

Projekt owej płyty dojrzewał jakiś czas. Wraz ze swym synem, Plácido Domingo Jr., wyszukał te wiersze, które nie były ściśle medytacjami biblijnymi, ale bardziej popularnymi refleksjami. Chciał je spopularyzować i udostępnić wszystkim. Nie mógł więc to być popis solowy jego głosu w aranżacjach skomponowanych przez jego syna i innych, wymienionych w książeczce dołączonej do płyty, kompozytorów, oraz Jorge Colandrelliego, który nadzorował całość projektu od strony muzycznej. Był to zespółowy wysiłek znanych i popularnych śpiewaków, którzy wraz z nim starali się jak najlepiej oddać piękno poezji Jana Pawła II. Oczywiście, Plácido Domingo wsparł projekt autorytetem

swej sławy i nazwiska znanego każdemu na świecie, bez względu na to czy lubi operę czy nie. I tak powstała płyta, której może posłuchać każdy, ale która szczególnie powinna być bliska Polakom. Kto bowiem z tych najwspanialszych i największych gwiazd świata muzyki i opery w tak niezwykle piękny sposób przybliżył światu poezję Wielkiego Polskiego Papieża, przypomina w wywiadach o Solidarności, Lechu Wałęsie, no i który czyta poezję – religijną czy nie?

Ocena tej płyty musi więc wyjść poza „chłodne” ramy kryteriów stosowanych np. do składanek arii operowych, czy popularnych recitali. To płyta, która z założenia miała być przepełniona emocjami bliskimi każdemu człowiekowi. Wybór poezji Jana Pawła II wykorzystanych do tego projektu zawiera niezwykle szeroką i zróżnicowaną tematykę, którą oczywiście można (i pewnie należy) odbierać na tym „wyższym” poziomie teologii religijnej, ale jest na tyle „przystępny” popularnie, że wzruszy i skłoni do refleksji absolutnie każdego. Uważam, że Domingo wykonał „kawał dobrej roboty”. Ci bowiem, którzy posłuchają tej płyty może sięgną po poezję Jana Pawła II; będą może mniej oniesmieleni jej głębią czy trudnością odbioru i spróbują doświadczyć jej piękna. Wiele to „materiału” do rozmyślań: wolność, szeroko pojęte uczucie miłości (do Absolutu, matki do dziecka, syna do matki), natura i jej przemijanie, czy nieśmiertelność duszy.

Albo też można po prostu cieszyć się pięknem wokalnemu wykonaniu. Pięć z 12. zawartych na tej płycie ścieżek dźwiękowych jest dwugłosem Domingo i zaproszonych przez niego do jej nagrania śpiewaków. I tak (podaję w kolejności ich występu) usłyszymy głosy: Joshua Grobana, Katherine Jenkins, Andrea Bocelliego, Plácido Domingo Jr., Vanessę Williams. Brzmiały w znakomitej harmonii z głosem Domingo, a kontrast i odmienność barw ich głosów prawdziwie wzbogaca atrakcyjność interpretacyjną śpiewanego tekstu. Poezja Jana Pawła II wykonywana jest tu po angielsku, hiszpańsku i włosku, ale zdobycie jej polskiego oryginału nie powinno chyba stanowić akurat w Polsce problemu.

Aranżacje muzyczne nie należą do wiekopomnych arcydzieł muzyki,

ale też takimi nie miały być z założenia. To popularne muzyczne tło, z niezbyt wyszukaną instrumentacją, ale wiele tu ładnie płynących melodii, solowych fragmentów, np. smyczków, czy wiolonczeli, a Londyńska Orkiestra Symfoniczna wspaniale to zagrała. „Łatwo” się tego słucha – a o to właśnie chodziło.

Od strony wokalne natomiast płyta doprawdy zachwyca. Głos Plácido Domingo brzmi rewelacyjnie. Silny, stabilny, z nadal wspaniałą górą i z pięknie obecnie „ściemnionym” w stronę barw barytonowych dołem. Modulacje odcieni kolorystycznych i natężenia siły głosu, detale i niuanse każdego słowa i frazy od pierwszej do ostatniej ścieżki zaświadcza o jego prawdziwie głębokim zaangażowaniu emocjonalnym w interpretowany tekst. Daje nam poczucie (jak zresztą zawsze), że w istocie wierzy w to, co śpiewa, a owo wrażenie spontaniczności towarzyszy nam od pierwszej do ostatniej sekundy płyty.

Wydawać by się mogło, że Plácido Domingo osiągnął absolutny szczyt we wszystkich możliwych dziedzinach swej sztuki wokalne i muzycznej, i jego popularność nie ucierpiałaby zapewne, gdyby nie angażował się w nowe projekty, szczególnie takie, które ze względu na swój popularny charakter i zasięg mogą wywołać krytyczne uwagi tych, którzy nie chcą, czy nie potrafią docenić wartości innych niż jego operowe nagrania. Tym właśnie chciałabym przypomnieć, że legendarna Helena Modrzejewska trzymała niegdyś w napięciu i zachwycie publiczność recytując polski alfabet. Plácido Domingo z równym sukcesem mógłby więc teraz np. śpiewać zawartość książki telefonicznej np. po japońsku czy szwedzku, a gotowa jestem się wystop kilka razy okazywałyby każdy dom operowy świata, a zapewne wielu koczowałoby nocą by należeć do tych pierwszych przed okienkiem kas. Ja też wzięłabym ze sobą śpiwór w oczekiwaniu na początek sprzedaży biletów i jestem absolutnie pewna, że jego występ nie tylko by mnie nie zawiódł, ale pozostawił w niebotycznym zachwycie i niedowierzaniu, co artysta i śpiewak tej klasy potrafi przekazać swym głosem.

Basia Jakubowska

New Zeland Symphony Orchestra
• Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.570295 • w. 2008, n. 2006 •
DDD, 63'13"
☆☆☆☆☆

Mieczysław Karłowicz tak komentował program *Powracających fal* op. 9 – feerycznego traktatu konstytuującego tajemną introdukcję w świat poematów symfonicznych: „Wśród gorzkich myśli człowieka targanego niemilosiermiem przez los i dobiegającego już dni swoich odżywa nagle wspomnienie wiosny życia, opromienionej słonecznym uśmiechem szczęścia. Jeden za drugim przesuwają się obrazy. Lecz wszystko ginie, a gorycz i smutek znowu biorą zmęczoną duszę w swe szpony”. Osnute na bazie egejskiej etiudy Turgieniewa, neoromantyczne *Fale* o polifonicznie ekstensywnej fakturze, czerpią z modusu Wagnerowskiego i Straussowskiego, a nadto żonglują środkami zapożyczonymi z indywidualnych arsenatów kuczkiścistów, tudzież Dukasa i Glazunowa, atoli ich jawnie intymna harmonika, śmiałość wariacji i predylekcja do słowiańskiego koloryzmu, zdradzają talent niepośledni i nie poddający się schematycznym klasyfikacjom. Neurotyczne impresje: przynębiające, smętne i wytrawione z wszelkiej nadziei, postępują w uporczywym kontinuum o płynnej, ruchliwej figuracji ewokującej złowrogie przyplwy i odpływy. Spieniony balwan toczy euforyczne pytania i bezlitosne responsy powracające na kształt kapryśnego kalejdoskopu, skupiającego w swoich soczewkach stances bolesne i roześmiane: kruche reminiscencje nieskazitelnego dziecięctwa, nie urzeczywistniona miłość, stłumione pragnienia; intymne żądze, które – jak podnosi Huysmans „nie wynikają z wyrafinowań pozaziemskich”, a „są uniesieniami, zrywami ku ideałowi, ku nieznanemu światu, ku dalekiemu błogostanowi, tak pożądanemu jak błogostan, który obiecuje nam Pismo”.

Smutna opowieść op. 13 o chimerycznej ekspresji oscylującej pomiędzy apatycznym poddaniem losowi a immanentnym pożądaniem Wszczęchbytu, podsyca nietszcheańskie obseksje jej protagonisty, przynębionego samobójczą śmiercią Jozafata Nowińskiego, i snującego niekończące się facecje o swoim skonie. Istotnie, motywy położenia życia kresu własną ręką zdaje się epatować z tej depresyjnej muzycznej noweli, uprzedzonej w odcieniach posępnej szarości, spowitej zmierzchem wiolonczel i kontrabasów, szamoczącej się w niesprecyzowanej a zaborczej próżni, skąd dobiegają nikiące strzępy *Dies Irae*. „Śmierć jest największym dobrem – rozważał Bernardin de Saint Pierre – powinno się jej pragnąć. Jeżeli życie jest karą, powinno się życzyć jej końca; jeśli

próba, modlić się o jej skrócenie”. U Karłowicza to zmaganie się woli mocy z przemożną chęcią Schopenhauerowskiej anihilacji przejawia się w heroicznej batalii tematów znamionujących psyche udęczonego istnienia, jakie – uwięzione w bycie bez wyjścia – tęskni ku połączeniu z Bogiem. Wiktorię wieszczy złowrogi Thanatos; drażni on myśli nieszczęsne kroku po kroku, przenika kroplą żłobiącą niestrudzenie skałę, zatrąwa pamięć, paraliżuje egzystencjalny instykt; popycha do fatalnego strzału, z perspektywy którego „życie, wypelnione tyłoma czczymi zamiarami, czyż jest czym innym jak snem?” (Bernardin de Saint Pierre).

Na koniec atmosferyczne *Odwieczne pieśni*, afektowany tryptyk o melodyce triumfalnej i turbującej czucie; ekstazy dysertacja o wiekistej nostalgii za utraconymi rajami niebiańskiej miłości; arkadyjską domeną Piękna i absolutnego Dobra szafowanego hojnie dłoń Stwórcy; za rewirami kojącej nirwany, nie żądającej niczego a roztopiającej w błogiej i nieograniczonej Przejedni. „Gdy znajdę się na stromym wierzchołku, sam – egzagerował się ich twórca – mając jedynie lasurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe balwany szczytów – wówczas zacznę rozplwać się w otaczającym przestworze, przestając się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekiusty oddech wszechbytu. Tchnienie to przebiega przez wszystkie fibry mej duszy, napełnia ją łagodnym światłem i sięgając do głębin, gdzie leżą wspomnienia troski i bólów przeżytych, goi, prostuje, wyrównywa”. Stąd upojenie tatrzańską ekskursją, ludzającą prowizorycznym powrotem do niebytu; stąd głód zawieszenia w beczasowości melancholijnej a ekstazy, tkliwa świadomość godzin o niewypowiedzianej słodyczy i transcendentna błogość kulminująca nad rozkoszą li zwierzęcą i jakże pierwotną. „Jest to wspólny instykt wszelkich tkliwych i cierpiących istot, – konstatuje herold Pawła i Wirginii – iż chronią się w najbardziej dzikie i odludne miejsce: jak gdyby skały stanowiły szaniec przeciw szczęściu i jak gdyby spokój przyrody mógł ukoić bolesne rozterki duszy!”.

Te fatalistyczno-apostolskie eseje – ścisłające strapiene serce dystynkcją, kurtuazją i rafinowaną gracją nowozelandzkich symfoników pod egidą Antoniego Wita – są egzaltowaną konfesją romantycznego humanisty o znikomej atencji dla złudnej rzeczywistości, puszącej się swoim wąskim pragmatyzmem, bezduszną pogonią za materią i wątpliwym postępowaniem. Umordowane i wyalienowane myśli porządkowało męskie zmaganie z naturą i jej odwiecznym misterium; tutaj to „pośród

rzeczywistego świata, który otaczał go swym brzękiem”, piewca *Litewskiej rapsodii* „tworzył sobie świat wizji i ekstazy, do którego niewielu dany jest dostęp”; sferę, gdzie „duch jest wszystkim” a „materia istnieje tylko pozornie” (Teofil Gautier).

Andrzej Osiński



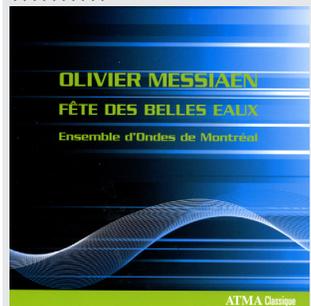
BOHUSLAV MARTINŮ
1890-1959

Symfonia 1-6
Orkiestra Radia Czeskiego w Pradze
• Vladimír Válek, dyrygent
Supraphon 3940-2 • w. 2008, n. 2006 •
DDD, 191'08", 3 CD
☆☆☆☆☆

Bohuslav Martinů opuścił Czechosłowację w 1923 r. i wyjechał do Francji. Planowane początkowo kilkumiesięczne stypendium przekształciło się w prawie 30-letni pobyt w kraju, który w dużym stopniu wpłynął na jego rozwój jako kompozytora. Trudna sytuacja wojenna zmusiła go w 1941 r. do opuszczenia Francji i udania się do USA. Dopiero w latach pięćdziesiątych zaczął wracać na Stary Kontynent, dokąd wrócił ostatecznie, lecz nigdy nie było mu już dane zobaczyć swojej ojczyzny, zwłaszcza ułomowanej Policzki na Wysoczyźnie (Wyżynie Czesko-Morawskiej). 6 symfonii Martinů jest związanych z pobylem kompozytora w Stanach Zjednoczonych oraz zamówieniami tamtejszych najlepszych orkiestr (z Bostonu, Filadelfii, Nowego Jorku czy Cleveland). W dziełach tych, powstałych w stosunkowo niewielkim odstępie czasu, odbija się bogactwo twórczych doświadczeń autora, jego wielka kreatywność, niewyczerpane twórcze impulsy, interesujący dialog z wielką, dziewiętnastowieczną tradycją, a także wpływy nowego środowiska i kraju, w którym pisał. Kompozytor nie nawiązywał do monumentalnej symfoniki późnoromantycznej Mahlera czy Brucknera, w swoich inspiracjach szedł jeszcze dalej. W wielkim stopniu wykorzystywał barokową technikę concerto grosso, co może utrudniać zrozumienie i analizę jego partytur przy użyciu typowych metod wyszukiwania tematu głównego, pobocznego, itp. Cechą symfonii Czecha na zawsze pozostała jasna konstrukcja formalna, zwartość przebiegu, logika, osadzenie ma-

Vocalise, Thème et variations na skrzypce i fortepian

Atma Classique ACD2 2564 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 55'31"
☆☆☆☆☆



Fête des belles eaux, Feuilles inédits

Ensemble d'Ondes de Montréal
• Louise Bessette, fortepian; Estelle Lemire, fal Martenota
Atma Classique ACD2 2621 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 55'17"

Muzyka21
płyta miesiąca

Piękny hołd złożyła kanadyjska wytwórnia płytowa wybitnemu francuskiemu kompozytorowi w setną rocznicę jego urodzin. Najpierw płyta zawierająca utwory napisane w początkowym okresie twórczości. Wiele z tych utworów zostało dedykowanych jego ukochanej pierwszej żonie, która zmarła po długiej i wyniszczającej chorobie w 1958 r. Innych utworów była inspiracją. Susie Leblanc jest w tym repertuarze znakomita, a towarzyszący jej muzycy w niczym jej nie ustępują. Warto odkryć tę mniej znaną twórczość Messiaena.

Kolejna płyta ma jednego głównego bohatera – Maurice'a Martenota, twórcę fal jego imienia, instrumentu elektronicznego, prekursora współczesnych instrumentów tego rodzaju.

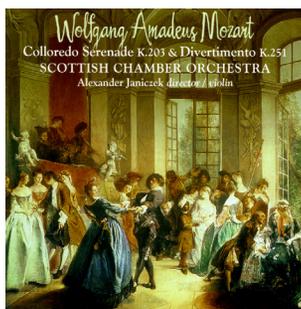
Dwa znakomite utwory w fenomenalnym wykonaniu artystów z Quebecu pozwolą słuchaczowi rozkoszować się niesamowitymi dźwiękami, jakie można za pomocą tego instrumentu kreować. Uzupełnieniem tych utworów jest pierwsza część *Kwartetu smyczkowego Ravela* na kwartet fal Martenota. Siostra konstruktorka fal, Ginette, dokonała kilku transkrypcji dzieł Ravela na ten instrument, co spotkało się z ogromnym zainteresowaniem kompozytora. Kiedyś miał powiedzieć po wysłuchaniu jednej z transkrypcji: „to tak właśnie słyszę swoje dzieła w moich snach”.

Dla mnie drugi album jest prawdziwym odkryciem.

(sl)

LEOPOLD MOZART
1719-1787

Symfonia
Toronto Chamber Orchestra • Kevin Mallon, dyrygent



„Wszystkie przypadki naszego życia są tworzywem, z którego możemy zrobić to, co chcemy – głosił Novalis – Kto ma wiele ducha, czyni wiele ze swego życia. Każda znajomość, każde zdarzenie dla bogatego duchem mogło się stać pierwszym ogniwem nieskończonego szeregu, początkiem niekończącej się powieści”. Ta transcendentna maksyma jawi się znamenitą konterfektem twórczych poczyniń Wolfganga Amadeusza Mozarta, który na wątej i niezobowiązującej osnowie trywialnych celebracji, uprządił był czarowne a eteryczne gobeliny promiennych serenad, lśniących divertiment i zwiewnych nokturnów. I tak, u genezy opusu 203, skompletowanego w sierpniu 1774 r. i desygnowanego mianem *Colloredo* (sponującym okazjonalne souvenir dla Hieronima, księcia Colloredo oraz arcybiskupa Salzburga), legła bezpretensjonalna studencka bibka, wieńcząca wyczerpujący rok akademicki; podczas gdy imieninowe fanfary siostry Nannerl, uskutecznione dwa lata później, dały rzekomo asumpt urzekającej a transparentnej atmosferycznie rozprawie, opatrzonej sygnaturą KV 251.

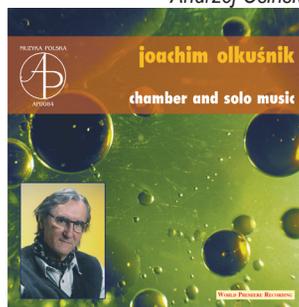
Subtelne a rafinowane wytwory doby oświeconego absolutyzmu, rozsiewające upojne dźwięki w salzburskich ogrodach i arcybiskupich rezydencjach; wśród personifikacji nauk i cnót, tudzież pergoli i gloriol, jakich powabne nisze prosiły do flirtów a gruchań rozanieloną societę; piętnują najszczęśliwszy bodaj period w niedługiej egzystencji herolda *Czarodziejskiego fletu*, który kumulował podówczas młodzieńcze moce w oddanej służbie kapelmistrzowskiej. Znużona i przesycona elita; niespożyta w żądy cielesnych rozrywek, duchowych innowacji a sublimowanych podnieć, salnęła bezustannej alternacji, słonowej oryginalności, a nado efemerycznego dowcipu zdolnego konkurować z *esprit* choćby wolteriańskim. Mozart z lubością podsycał te omdlewające rozkosze, indukując serię opusów elokwentnych a feerycznych, nie natężających nazbyt uwagi acz wpędzających w nadobny błogostan. W ich uroczych meandrach prześlicznie konferowały ze sobą partie symfonii, koncertu i marsza, a także filigranowy menuet,

nieskażony zanadto suchym a natrętnym kontrapunktem; wreszcie rozhasane wariacje o wielobarwnych, światłocieniowych pasażach, jakże cudownie raczących zmysły! Świeżość balsamicznego poranka, zwinność majowej bryzy, duszna woń aromatycznych kłombów, szmery ptactwa figlującego w tataraku parkowej sadzawki i kukającego filuternie zza zastygniętych w kamieniu nimf – przestwór sytego wieczoru przesycały sensualne a tkiwne tony, ujęte w rozkapryszony korowód sofistycznych figur, ludzących się emanować z minoderyjnych landszaftów Lancreta. Piewka *Così fan tutte* przydaje im koherencję nader efektowną; zdyszany rytm eskaluje dialog dystygnowanych instrumentów, fauniczna lekkość przebiega drżeniem rozpromienione sekwencje, spirytualna konkordia godzi rozwibrowane płasem frazy a skrząca słodyczą elegancja wkracza na idylliczne podwoje z nobliwą gracją godną Fragonardowskich bachantek.

Szkocka Orkiestra Kameralna pod wodzą Aleksandra Janiczka przyjemnie obcuje z tymi rozmazrzonymi i niewinnymi akordami, ulatującymi z rokokowych buduarów i zdającymi się ledwie dotykać ucha. Z ochotą poddają się ich sugestywnej a ujmującej woli, rojąc, iż peregrynują po wyspie żywej i samotnej, dyskretnie odizolowanej od zgiełku, gdzie wszystko się do mnie śmieje i nie zawstydzia przed pławieniem się w skwapliwym „farniente”. Karmiąc się mrzonkami, błądząc po fantazmatach sublimujących zmysły, nurzając w zieleni wykwitającej z akwenu wód jasnych a krystalicznych; sunę po wąskich rewirach odgradzających jawę od snu, rozpraszam wspomnienia, koję irrelewantne namiętności. Unoszę się ponad ziemską sferę i obcuje z duchami niebiańskimi, rozpościeram skrzydła bezkresnej wyobraźni i zażywam ekstazy wymykającej się bezradnym myślom; rozkoszuję się sobą i powracam do sprawiedliwego Boga, który jest zadośćuczynieniem i pocieszeniem w niedoli. Chłonąc ulotne, taktowne idiomy, chwytam stan, w jakim moje istnienie roztopia się w przestrzeni, nie wieszując powrotu do przeszłości czy wybiegania ideą w nieznane; mgniemy, w którym czas przestaje się liczyć a terazniejszość trwa bez końca. Wolny równie od niedosytu, co nadmiaru, wytrawiony pospolu z kontenansu i boleści, pożądania i bojaźni, deziluzji i rezygnacji, postzegam odwieczną egzystencję, i jedno to czucie zda się wypełniać mnie po brzegi. Zaiste, gwarna realność jest mydlaną bańką, a człowiek, któremu ten stan przypadł w udziale, „może się mienić szczęśliwym, nie jakimś szczęś-

ciem niedoskonałym, ubogim i względnym, podobnym temu, jakie znajdujemy w rozkoszach życia, ale szczęściem wystarczającym sobie, doskonałym i całkowitym, które nie pozostawia w duszy próżni domagającej się zapełnienia” (Jan Jakub Rousseau).

Andrzej Osiński



JOACHIM OLKUŚNIK
1827-2008

Muzyka solowa i kameralna: 3 Bagatelles na flet i harfę, Epigramy na fortepian, Sequences na skrzypce i fortepian, Tre impressioni per piano forte, Elegia Pamięci odeszłych i odchodzących w zapomnieniu na klarnet i 2 wiolonczele, Introdukcja, Arioso i Presto na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, Preludium i Passacaglia na organy
Elżbieta Gajewska, flet; Barbara Witkowska, harfa; Maciej Grzybowski, fortepian; Wanda Wilkomirska, skrzypce; Tadeusz Chmielewski, fortepian; Mirosław Pokrzywiński, klarnet; Elżbieta Piwkowska, wiolonczela; Andrzej Wróbel, wiolonczela; Tomasz Radziwonowicz, skrzypce; Roman Hoffman, wiolonczela; Edward Wolanin, fortepian; Jarosław Malanowicz, organy
Acte Préalable AP0084 • w. 2002 • DDD, 74'25"

★★★★★

Joachim Olkuśnik to bardzo ciekawa postać, nie tylko ceniony kompozytor, ale również niestrudzony propagator nowej muzyki i publicysta. Mimo to – niestety – nie jest on twórcą szczególnie dobrze znanym melomanom. Tym bardziej cieszy płyta, zawierająca tak różne kompozycje, w dodatku opatrzone autorskim komentarzem i znakomicie wykonane.

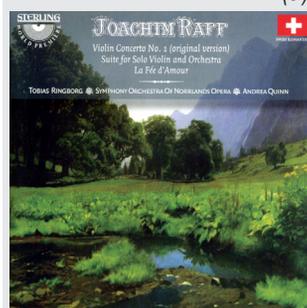
Otwierające całość 3 *Bagatelle na flet i harfę* można traktować jako cykl miniaturowy lub wręcz całość. Wprowadzają doświadczenia nastrojów pewnej zadumy, wyciszenia. Mają także, zauważalny w niektórych dokonaniach kompozytora, walor ilustacyjny. Doskonale sprawdziłyby się w roli muzyki baletowej, czy teatralnej – co oczywiście nie odbiera im ani grama autonomii.

Kompozycją bardzo osobistą, bo poświęconą jednemu z autorów autorstwa (Stefanowi Kisielowskiemu), są *Epigramy na fortepian*.

11/(100) z listopada 2008 r. przez Arkadiusza Jędrasika. Dlatego też nie będę nawet próbował się mierzyć z tym niezwykłym specjalistą od muzyki mistrza z Lusławic i tylko dodam od siebie, że trójka solistów, Filharmonia Narodowa i Antoni Wit wspólnie zbudowali wielki pomnik kompozytorowi.

Pozycja obowiązkowa w zbiorach każdego melomana.

(sl)



JOACHIM RAFF
1822-1882

La fée d'amour – morceau caractéristique de concert op. 67, Suita na skrzypce i orkiestrę op. 181, Koncert skrzypcowy nr 1 b-moll op. 161

Tobias Ringborg, skrzypce • Symphony Orchestra of Norrlands Opera • Andrea Quinn, dyrygent
Sterling CDS-1075-2 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 76'52"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wydawnictwo Sterling zaskakuje nas wciąż nowymi odkryciami. Oto leży przede mną znakomita płyta z repertuarem jakże niesłusznie zapomnianym: dziełami na skrzypce i orkiestrę Joachima Raffa. Wprawdzie *Koncert skrzypcowy* był już wcześniej nagrany, ale Sterling zarejestrował wersję oryginalną.

Płytę tę powinni otrzymać wszyscy skrzypkowie oraz decydenci, by się zorientowali jak wiele tracą melomani zmuszeni do wysłuchiwania wciąż tych samych utworów z „żelaznego repertuaru”.

Znakomici skrzypcy i dyrygentka udowadniają tą płytą, jak wiele zapomnianego repertuaru, wartego przypomnienia, jest wokół nas. I tylko lenistwo powoduje, że tak mało mamy odkryć na salach koncertowych. Na szczęście płyty pozwalają nam pokonać bariery stawiane przez decydentów.

(sl)

CAMILLE SAINT-SAËNS
1835-1921

Koncerty wiolonczelowe, Suita na wiolonczelę i orkiestrę, Romans na wiolonczelę i orkiestrę, Allegro appassionato na wiolonczelę i orkiestrę, Łabędź
Johannes Moser, wiolonczela •

alizmu, czy jak kto woli – dwugłosu w utworze napisanym przecież dla solisty. W pierwszej części spokojne pasaża przerywane są gwałtownymi interwencjami. W drugiej dominują zrytmizowane, motoryczne sekwencje, podczas gdy stonowane akordy stanowią kontrastującą z nimi przerywnik. Zestawienie tak pomyślanych elementów tworzy szczególną dramaturgię utworu. Część trzecia, w zamyśle oparta na tym samym założeniu, w jeszcze większym stopniu eksponuje aspekt sonorystyczny – znów słyszymy pełnię możliwości brzmieniowych instrumentu.

Musica festiva (2002) w największym stopniu wykorzystuje zdobycze najnowszej muzyki, co służyć zarówno w warstwie harmoniczej, zestawieniach barw, czy strukturze dramatycznej utworu. Dominuje podniosły nastrój, spotęgowany kontrastowym zestawieniem spokojnych pasażów i znacznie żywszych, chwilami wręcz nerwowych interwencji. Także tutaj nie brakuje gęstych akordów – na szczególną uwagę zasługuje także melodyka kompozycji.

Organy nieodparcie kojarzą się z muzyką o charakterze religijnym i Romuald Twardowski ma w swoim dorobku taki utwór. *Tryptyk paschalny* (2005) składa się z 3, inspirowanych pieśniami religijnymi, części. Utrzymany w nastroju zadumy, jest także okazją do zaprezentowania ciekawych zestawień barw instrumentu. Istotny jest nade wszystko nastrój. Autor generalnie unika nadmiernego zagęszczenia dźwięków, choć i tym razem pojawiają się wyraziste akordy.

Omawiana płyta zbiera wszystkie kompozycje organowe Romualda Twardowskiego – i to w znakomitym wykonaniu Mirosława Pietkiewicza, który zagrał na organach Warszawskiej Akademii Muzycznej. Muzyka współczesna niestety nie obfituje w dzieła pisane z myślą o takim instrumentum i tym bardziej cieszy fakt pojawienia się płyty wypełnionej utworami jednego autora. W dodatku jest to polski kompozytor.

Dariusz Mazurowski



ANTONIO VIVALDI
1678-1741

Koncerty podwójne
Viktoria Mullova, Giuliano Carmig-

nola, skrzypce • Venice Baroque Orchestra • Andrea Marcon, dyrygent

Archiv Produktion 477 7466 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 61'02"

Muzyka21
płyta miesiąca

Koncert na skrzypce solo i orkiestrę o formie kokieterijnej a nieskrępowanej, jest tym gatunkiem, jaki rozślawił kunstzowne i nastrojowe dzieło piewcy *Czterech pór roku*. Niemal 250 opusów konstytuuje imponującą spuściznę istotnie przewyższającą liczebnie elukubracje innego autoramentu, pośród których wdzięczny prym wiodą nadobne *concerti*: rozhasane rozprawy na smyczki, sekcje dęte i blaszane, o konfiguracji oscylującej pomiędzy zdziwieniami a trzynastoma solistami. Za nimi podążają rozliczne sonaty da chiesa i da camera, nie roniąc słowa o dysertacjach czysto wokalnych, godnych zapelnienia repertuar największych domów operowych na przestrzeni wielu tygodni. „Il preto rosso” usankcjonował przy tym najbardziej optymalną postać nowożytnego traktatu wiolinistycznego, odżywanego klasycznym concerto grosso i zespolonego z trzech silnie skontrastowanych tempem ogniw: allegro – andante (adagio, largo) – allegro (presto). Ich uroczce tematy powracają na fali zwiewnego ritornello, rozkwitając w pogodnych pasażach tutti, to w solach koncertującego instrumentu, na pozór rozżarzonych słońcem impresji. Pomiedzy rozrobrykanymi meandrami orkiestry treliują upojne skrzypce – w liczbie pojedynczej bądź mnogiej – pieszcząc ów osobliwy dźwiękowy pejzaż, o którego rozwichrzonych ustępach Johann Joachim Quantz raczył być westchnąć: „wykreował [on] muzyczne cacka, jakich typ był podówczas bezwzględny novum; wywarły one na mnie niemałe wrażenie. Płonąłem chęcią akumulacji pewnej ich liczby, a ich pełne splendoru ritornello posłużyło mi za niegorszy model w późniejszych latach”.

Fantasmagoryczne *L'Estro armonico* (1711), wzbudające estymę samego Bacha i nakłaniające tegoż do nader gorliwej transkrypcji (na nobliwy klawesyn, tudzież organy), oferowało wszelako – prócz popisów solowych – ansambl koncertów na dwa, trzy, a nawet cztery tożsame instrumenty, desygnowane na bazie absolutnego równouprawnienia. Spośród tych przewidzianych na dwoje skrzypiec, jedynie trzy, wzbogacone o ekstrakt z przesławnej *La cetra* (1727) oraz osobny opus uskuteczniwszy ongiś w Amsterdamie, zostały opublikowane drukiem za życia temperamentnego

mistrza; pozostałe – w kworum 24 – figurują w przepastnym manuskrypcie dzierzonym przez Narodową Bibliotekę w Turynie. Rzadko rejestrowane, czy to publicznie, czy w formie nagrań, kreują zadziwiające *oeuvre* epatujące tyleż zgiełkliwą a chimeryczną wirtuozerią, co solenną imaginacją żądającą świątobliwego reweransu. Błyskotliwe kontradycje fraz mknących echem przez podniebny areal, przetykanie i przenikanie się kapryśnych pasusów, paralelne postępowanie skrzypiec zaniedbujących batalię o dominację na rzecz transparentnego unisono, alterując trajektorie duetu lamentującego nad kameeralnym continuo – oto symptomy weneckiej maestrii o proveniencji sonatowej, której reminiscencje epatują ze zwiewnych adagiów (RV 509, RV 516, RV 523, RV 524), przedęc akompaniujących basem, niżeli orkiestrowym dostatkim. W *Koncertie podwójnym G-Dur* RV 516, relikty *sonaty a tre* są zaiste uderzające; jej segment wewnętrzny z nieznacznym tylko retuszem kalkuje niepublikowane opus 71, a i materiał partii wierzchnich nie pozostaje w tym względzie daleko w tyle. W teście rozprawie, podobnie jak *Koncertie podwójnym B-Dur* RV 524, objawiają się nadto dyskretnie mgnienia, kiedy konferujące ze sobą smyczki przestają wieszyczyć jednym głosem, indukując kpiącą dysputę przywołującą strofowanie przez impulsywnego maestro kłórej z uczennic w Ospedale della Pieta.

Emil Zola napominał: „Nie żądam od artysty ani subtelnych wizji, ani przerażających koszmarów; żądam, aby oddał się sam duszą i ciałem, aby jasno udowodnił, że posiada potężny samodzielny umysł, naturę, która mocno chwytą w ręce naturę i stawia ją prosto przed nasze oczy, taką, jak ją artysta widzi”. Mimo gustownej noty opatrującej przedłożoną tu realizację etykieta „nieczęsto grywanej”, zaprezentowane w tej prominentnej edycji utwory, nie pretendują do miana rarytasów delektujących zmysły incydentalnie. Aliści, przypisanie ich opalizujących faktur italskiej poetyce Carmignoli konferującego pospolu z rosyjską werwą Mullovej; „potężnym samodzielnym umysłem, naturum, które mocno chwytają w ręce naturę”, jawi się intencją nie do przecenienia. Fenomen każdego z aktywistów tej muzycznej ofiary jest zaiste niemożliwy do zrelacjonowania, jakże zatem ocenić ich hipnotyzującą a kongenialną kooperację? Jako wytworną, klarowną a skrzącą paletą tysiącznych odcieni? Czy, szlachetną, subtelną i orzeźwiająco wiosenną bryzą? A może mistyczną, rezonerską i ewokującą bezkسیężycowe zaunki

stwierdzić, że bezbłędna, uduchowiona interpretacja kwartetu Manderling, stawia te nagrania na pierwszym miejscu pośród wszystkich kompletnych nagrań kwartetów Szostakowicza.

(SI)



DUN TAN
1957

Pierwszy cesarz
Hsing Kuo Wu; Michelle Deyoung; Placido Domingo; Hai Jing Fu; Hao Jiang Tian; Elizabeth Futral; Susanne Mentzer; Paul Groves; Dou Dou Huang; Yao Oi • Chór i Orkiestra MET • Dun Tan, dyrygent

EMI Classics 2 15129 9 • w. 2008, n. 2007 • LPCM Stereo/DTS 5.1/DD 5.1 – NTSC • DVD-V, 177'

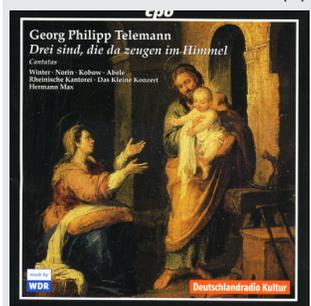
Muzyka21
płyta miesiąca

Jedyne, co mogę Państwu zaproponować to lekturę relacji Basii Jakubowskiej z premiery tej opery opublikowanej w *Muzyka21* nr 7-8 (84-85) z lipca 2007 r. Prezentowane nagranie DVD jest wiernym zapisem tego spektaklu.

Jak później Basia Jakubowska donosiła, to dzieło zostało zmodyfikowane i obecnie wystawiane jest w nowej, gorszej wersji. A więc ten album jest jedynym sposobem dowiedzenia się, jak *Pierwszy cesarz* wyglądał w oryginale.

Znakomita realizacja, która powinna trafić do każdego miłośnika opery.

(SI)



GEORG PHILIPP TELEMANN
1681-1767

Kantaty: Drei sind, die da zuegen

pośród obsesyjnych wyznań generacji autora *Tears and lamentations* (1614), Andreas Scholl wieździe ku renesansowej fuzji tych wtrząsających antytez, wieszcząc językiem „sięgającym szczytów swej ludzkiej mocy i religijnej wiary” (K. Mittelstädt). Srebrny, przejrzysty alt; płynny, powabny i nieskazitelny pławi się w mistycznej unii poezji i muzyki, daje upust emocjom wysublimowanym i pełnym nostalgii, rozkoszuje się pięknem człowieczego ducha, brodzi w subtelnych poruszeniach serc, pograża w pustkę żadnej wytnienia i kresu: „Przyjdź, ciężka senna, zwiarcie prawdziwej śmierci; / I zamknij te moje znużone, splekane oczy; / Których też strumienie wstrzymują mój życia dech, (...) / Przyjdź i weź we władanie mą duszę udręczoną troskami, / Która żywiąc umiera, póty nie zostanie mi odebrana”.

Dźwięczna lutnia i nobliwy ansambel viol z pokorą wspierają ten emblematyczny monolog o opadającej melodice, urzekający brakiem ekstremalnej ekspresji i dojmującą powściągliwością, a instrumentalne miniatury o krystalicznej transparenacji kreują świątynię istoty zdążającej „uboczem samotnym” (Goethe) i niknącej w otchłani Wszechświata... Przejmująca wizja ludzkiej izolacji i niezrozumienia; afektowana, podniosła i transcendentna: „Droga prowadząca na Zimną Górę jest wyboista i mroczna, / Ostre, poszarpane bruki — oblodzony brzeg strumienia. / (...) Posępny i sam, lecz nie samotny, pieszy, / Wiatr uderza po twarzy niczym bicz / Kręcę się i upadam — warstwa śniegu przykrywa mi plecy. / Mijają kolejne ranki, a ja nie oglądam słońca / Upływa rok za rokiem — ani śladu wiosny” (Han Shan).

Andrzej Osiński



L. van Beethoven – Trio na altówkę, wiolonczelę i fortepian op. 81b Es-dur; J. Brahms – Trio na altówkę, wiolonczelę i fortepian op. 114 a-moll; A. von Zemlinsky – Trio na altówkę, wiolonczelę i fortepian op. 3 d-moll

Carmen Piazzini, fortepiano; Vidor Nagy, altówka; Jürgen Gerlinger, wiolonczela

Edition HERA 02119 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 67'55"

☆☆☆

Stulecie w Wiedniu – tak tytułowana jest wydana kilka lat temu przez firmę Hera płyta. Istotnie, przedstawia ona kompozycje powstałe na przestrzeni 100 lat, a dokładnie między 1795 a 1896 r., autorstwa największych kompozytorów swoich czasów, działających wtedy w naddunajskiej metropolii. Niewątpliwym atutem tej produkcji jest fakt, że zawiera tria, ale w nietypowej obsadzie, napisane nie na skrzypce, ale altówkę, wiolonczelę i fortepian.

Niniejszy album jest więc doskonałą okazją, by się zapoznać z tymi mniej znanymi dziełami. *Trio Es-dur* op. 81b Ludwiga van Beethovena jest w istocie opracowaniem na inny skład instrumentów *Sekstetu Es-dur* na kwartet smyczkowy oraz dwie waltornie. Jest to dzieło udane, godne swego twórcy, prezentuje w całej krasie poszczególne instrumenty. *Trio a-moll* op. 114 Johannes Brahmsa zaliczane jest do arcydzieł jego ostatniego okresu twórczości, odznaczającej się dużą dozą melancholii i liryzmu, powściągliwością wyrazu, preferowaniem tonacji mollowych, „promieniowaniem jesienną łagodnością”. Warto przypomnieć, że napisane jest zamiennie: na altówkę lub klarnet, podobnie jak ostatni utwór albumu: *Trio d-moll* op. 3 Alexandra von Zemlinsky'ego. Ta niezbyt znana kompozycja stała się dla mnie swego rodzaju rewelacją całości: autor doskonale wykorzystał w nim wszystkie możliwości trzech instrumentów, a samo dzieło przesycone jest późnoromantyczną, żarliwą ekspresją, która może się naprawdę podobać.

Wykonanie można uznać za poprawne oraz wartościowe, nie ulega wątpliwości zaangażowanie artystów i ich dążenie do jak najlepszego zaprezentowania dzieł. Manekamentem jest za to niezbyt dobra akustyka sali, w której dokonano nagrania, co rzutuje niestety na efekt końcowy. Mimo tej niedoskonałości, warto poznać tę ciekawą fonograficzną propozycję, ukazującą nieznaną arcydzieła klasycznej i romantycznej kameralistyki.

Paweł Chmielowski

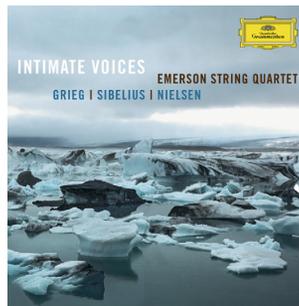
INTIMATE VOICES

E. Grieg – Kwartet smyczkowy g-moll op. 27; C. Nielsen – Ved en ung kunstners bare op. 58; J. Sibelius – Kwartet smyczkowy d-moll op. 56

Emerson String Quartet
Deutsche Grammophon 477 5960 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 63'56"



Emerson String Quartet (ESQ)



już ponad 30 lat jest synonimem muzycznej wytworności, stylu, wirtuozerii i kompetencji. Niemal wszystkie dokonania fonograficzne kwartetu należą do najwybitniejszych osiągnięć w dziedzinie kameralistyki. Płyta *Intimate Voices* potwierdza wspaniały poziom amerykańskich muzyków. Tytuł wydawnictwa, *Intimate Voices*, potwierdza jego zawartość – nagranie promieniujące namiętnością, energią i liryzmem.

Płyta przynosi mniej znane kompozycje: kwartety smyczkowe Sibeliusa i Griega oraz miniaturę muzyczną *Ved en ung kunstners baare* Nielsena. *Kwartet* Griega w rękach ESQ otrzymał wymiar nie tylko liryczny. Muzycy nadali mu rzadko spotykaną w innych wykonaniach głębię i intensywność. Szczególnie pierwsza jego część brzmi zaskakująco świeżo, o czym z pewnością zadecydowała chęć osiągnięcia typowo Griegowskiego brzmienia, które Debussy określił mianem „cukierka owiniętego w płatkę śniegu”. *Kwartet* pełen jest zdumiewającej różnorodności sonorycznej i zmian nastroju, które płynnie przechodzą od napięcia, poprzez liryzm, na żarliwej energii skończywszy.

Równie wielkie wrażenie zrobiło na mnie wykonanie *Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 56 „*Voces intimate*” Jeana Sibeliusa. Poprzez ciekawe zabiegi kompozytorskie *Kwartet* otrzymał bez mała orkiestrowy charakter. Słychać to zarówno w pierwszej jego części, która rozpoczyna się dialogiem skrzypiec i wiolonczeli, by wkrótce opuścić tonację wyjściową i przejść do skali doryckiej; a także w aforystycznej drugiej części *Vivace*. Sercem utworu jest jednak środkowe *Adagio*. To właśnie na stronach partytury tej części Sibelius umieścił słowa *Voces intimae*. Interpretacja ESQ wykazuje wysokie znamiona kompetencji. Muzycy w pełni oddają jej niebywałą intensywność emocjonalną i swoistą nieuchwytność. Chociaż kompozycja *Allegro*, choć przypomina pędzącą na złamanie karku kolejkę górską, nie sprawia wrażenia zagranego w bezsensownym pośpiechu. ESQ porywają tu zapalczywością i wspaniałymi dialogami instrumentów.

Rolę swoistego intermezza



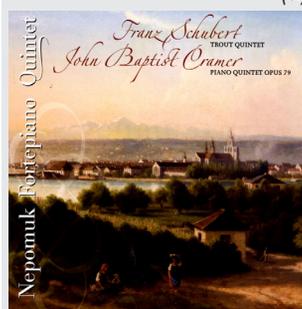
W październiku 2005 r. w **Muzyka21** nr 10/63 pisałem o znakomitej płycie *Scottish Fantasies* nagranej przez Rachel Barton Pine. Tym razem mamy kolejny przykład jej wielkiego kunsztu w repertuarze trudniejszym i bardziej ambitnym. *Koncert skrzypcowy* Beethovena znają wszyscy, ale kto słyszał o *Koncertach skrzypcowych* Franza Clementa, skrzypka i przyjaciela wielkiego Ludwiga? Kto zna ten utwór?

Prezentowany album pozwala melomanom odkryć to zapomniane arcydzieło i od razu porównać z dziełem Beethovena (wcześniej skrzypaczka dokonała podobnego połączenia koncertów Brahmsa i Joachima).

Rachel Barton Pine, autorka około 10 płyt, jest znakomitą skrzypaczką. Jej piękny dźwięk, znakomita artykulacja, perfekcyjne odczytanie obydwu partytur sprawia ogromne wrażenie. Royal Symphony Orchestra rekomendacji nie wymaga, w szczególności pod batutą tak wytrawnego dyrygenta, jak Maestro Serebrier.

Godna polecenia płyta zarówno ze względu na wykonanie jak i światową premierę utworu Clementa.

(sł)

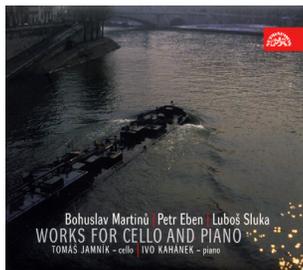


J. B. Cramer (1771-1858) – II Kwintet fortepiano w B-dur op. 79 (wg. Grove'a 69); F. Schubert – Kwintet op. 114 „Pstrąg”

Nepomuk Fortepiano Quintet
Brilliant Classics 93771 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 58'13"

☆☆☆☆☆ – Cramer
☆☆☆☆☆ – Schubert

Nepomuk Fortepiano Quintet to zespół zajmujący się mało znaną muzyką przełomu XVIII i XIX w. Odkrywają nieraz całkiem zapomniane utwory kompozytorów znanych co najmniej tylko z nazwiska. Chwała



Bohuslav Martinů – III Sonata H.340, Wariacje na temat słowackiej pieśni ludowej H.378; Petr Eben – Suita balladica; Luboš Sluka – Sonata

Tomáš Jamník, wiolonczela; Ivo Kahánek, fortepian
Supraphon SU 3947-2 · w.2008, n. 2008
·DDD, 69'05"

Muzyka21
plyta miesiąca

Debiutem dekady nazwano wydany przez Supraphon album, na którym po raz pierwszy zabłyśły gwiazdy młodych czeskich artystów, obsypanych nagrodami na wielu konkursach i festiwalach, absolwentów akademii muzycznych w Pradze i Ostrawie: 23-letniego wiolonczelisty Tomasza Jamníka oraz 30-letniego pianisty Ivo Kahánka. Solo, w duecie, a nawet w triu, bo z udziałem skrzypka Jana Fiszera, osiągają coraz to nowe sukcesy na ojczyznnych i zagranicznych scenach, a ich dwa dotychczas wydane przez Supraphon płyty są dowodem, że owe triumfy są jak najbardziej uzasadnione.

Przedstawiam Państwu dwa tytuły: pierwszy album, wydany w 2007 r., zdobył doskonale recenzje krytyki. Kolejny ukazał się w ubiegłym roku i jest jego kontynuacją, jako że zawiera podobny repertuar i jest także bardzo udany pod względem artystycznym. Oba zasługują na uwagę z kilku względów. Są kolejnym przykładem, jak wytwórnia Supraphon promuje młode talenty, pokazując je światu. Zamiast standardowego repertuaru, czyli np. suit Bacha, sonat Brahmsa czy Beethovena, płyty wypełnia w całości czeska muzyka czołowych kompozytorów dwudziestowiecznych. Kompozycje napisane na przestrzeni półwiecza, a dokładnie w latach 1910-1959, co daje w pewien sposób panoramę tamtejszej twórczości kameralnej z owego okresu. Nie wszystkie z nich są niestety znane i często wykonywane, dlatego też obaj Czesi wykonali kawał dobrej roboty, pokazując je w tak dobrej i porównującej interpretacji.

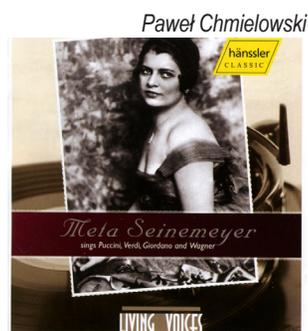
Trzecim powodem jest więc bardzo wysoki poziom wykonania. Na plan pierwszy wysuwa się umiejętność prowadzenia narracji, a także błyskotliwy, harmonijny i twórczy dialog między artystami. On zasługuje

na najwyższą pochwałę, podobnie jak idealnie przemyślana interpretacja, pozostająca na identycznym poziomie zrozumienie i odczuwanie muzyki, co sprawia, że występ ten jest niezwykle logiczny, spójny i przekonujący. Jamník i Kahánek grają z pasją, zaangażowaniem, utrzymują wysoką emocjonalną temperaturę, muzyka pod ich palcami tchnie życiem i autentycznością. Prezentują się ze swojej najlepszej strony zarówno we fragmentach wirtuozowskich, gwałtownych, pełnych szybkich temp, jak też odcinkach spokojnych, nastrojowych, melancholijnych, wymagających skupienia i wyciszenia. Doceniając wszechstronność wyrazu tej kreacji muszę przyznać, że szczególnie zauroczyło mnie wyeksponowanie liryzmu i śpiewności, do czego połączenie wiolonczeli i fortepianu pasuje jak ulał. Tutaj prześlicznie wypadła Bajka Leosza Janáčka, natomiast szczególną uwagę Jamník poświęcił twórczości uмиłowanego Bohuslava Martinů, wybierając dwie sonaty i dwa cykle wariacji; pokazał, że zdolny jest także do intensywniejszych i poważniejszych emocji: wzruszenia i bardzo ekspresywnej gry np. w // *Sonacie*, przejmującej, refleksyjnej muzyce, pisanej podczas II wojny światowej, czy też w *Elegii Suity* Petra Ebena, poświęconej jej ofiarom. Artyści pozostają w szlachetnej równowadze, co nieczęsto się zdarza w nagraniach wykorzystujących takie połączenie instrumentów. Oba z nich prezentują swoje bogate, pełne brzmienie z najlepszej strony: wiolonczela czaruje głębią, nasyceniem dźwiękiem, fortepian zaś jest jasny, bardzo wyraźny i czytelny. Do tych licznych zalet dodać jeszcze należy świetnie wypracowane detale w prowadzeniu frazy i bogactwie dynamiki: jej rozpiętość jest bardzo szeroka.

Wielką zasługą młodych Czechów jest pokazanie w najlepszym świetle swojej rodzimej twórczości, w tym przypadku z reguły niezbyt znanej. Słuchając obu krążków i zapisanych na nich świetnych interpretacji, można się zdziwić, dlaczego częściej nie gra się tak dobrej i pięknej muzyki? W tym nagraniu mieni się ona kolorami, różnorodnymi nastrojami: od tragizmu, dramatyzmu, pasji, przez spokój, ciszę, zadumę, po radość, taneczną wesołość i błyskotliwość rytmu, wciąga słuchacza pięknymi melodiami i wszechstronnym wykorzystaniem instrumentów. Warto znaleźć czas na uważne wsłuchanie się w nią, poznanie tych utworów i dostrzeżenie liczne zalety omawianego wykonania.

Oba albumy dowodzą ogromnej muzykalności i wielkiego talentu Tomasza Jamníka i Ivo Kahánka i z pewnością usatysfakcjonują szerokie grono odbiorców cenią-

cych twórczość Bohuslava Martinů, miłośników kameralistyki, słuchaczy rozmiłowanych w brzmieniu wiolonczeli i wszystkich pragnących poznać nową, piękną muzykę. Gorąco polecam.



META SEINEMEYER
sings Puccini, Verdi,
Giordano and Wagner

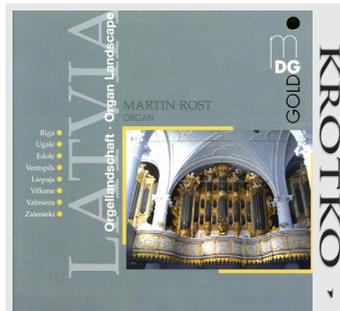
Hänssler Classic CD 94.511 · w. 2005, n. 1926-1929 · ADD, 75'38"

Muzyka21
plyta miesiąca

Meta Seinemeyer to jeden z moich absolutnie uwielbianych sopranów, znana zapewne niewielkimi tylko gronu wielbicieli opery. Koneserzy sztuki wokalnej ustawiają ją w jednym rzędzie z Rosą Ponselle, Lotte Lehmann, Friedą Leider i Elisabeth Rethberg. „Niemiecki głos o włoskim brzmieniu” – tak najczęściej ją określano, chyba przez ową charakterystyczną, wyraźnie słyszalną smutną „leżkę” w głosie.

Urodziła się 5 IX 1895 r. w Berlinie. Jej ojciec, Wilhelm Seinemeyer był oficerem policji w randze Kriminalkommissar. Matka Anna pochodziła z rodziny o nazwisku Wasserman. Meta miała młodszego brata Williego i niewiele więcej wiadomo o jej rodzinie. Głos szkolili u Nikolausa Rothmühla i Ernsta Grenzgebacha. Początkowo chciała być śpiewaczką koncertową. Debiutowała w 1918 r. w Berlin-Charlottenburg (poprzedniczka Deutsche Oper Berlin). Jej rola debiutu podawana jest przez różne źródła różnie. Najbardziej prawdopodobne jest jednak to, że była to partia w *Pięknej Helenie* Offenbacha, a Seinemeyer była jeszcze wtedy studentką wokalną. W 1919 r. dokonała pierwszego nagrania głosu dla Artiphon. Był to duet Micaeli i Don José z *Carmen* śpiewany po niemiecku z Johannessem Schurichem. Pomiędzy styczniem i kwietniem 1923 r. objeżdżała USA podczas tournée German Opera Company (Baltimore, Filadelfia, Nowy Jork, Boston, Detroit, prawdopodobnie również Pittsburgh i Cleveland) śpiewając oprócz Agaty w *Wolnym strzelcu* Webera wagnerowskie role: Elzę, Evę, Elisabeth i Sentę.

Jej kariera prawdziwie się jednak



MDG zrealizowało ciekawą antologię pozwalającą melomanowi zapoznać się jednocześnie z twórczością kompozytorów lotewskich na przestrzeni dziejów, jak i z instrumentami tego kraju. Twórcy zebrani pokrywają cztery wieki – od początku wieku XVII aż do naszych czasów.

Martin Rost, który dokonał tej rejestracji, znany jest z wielu nagrań. Prezentowane tu utwory trzeba traktować jedynie jako ciekawostkę, „przystawkę” dla prawdziwego melomana. Niektóre dzieła powodują, że chce się bliżej poznać twórczość kompozytora (Laja, Vitols), chce się również poznać niektóre instrumenty (Liepaja, Ryga) w bardziej urozmaiconym repertuarze.

W sumie pozycja dla naprawdę zagorzałych miłośników organów.

(S/)



QUARTETTSATZ
dzieła Dworzaka, Schuberta,
Czajkowskiego i Joachima

Israel String Quartet
Classic Talent DOM 2911 94 · w. 2008, n. 2008 · DDD, 52'18"
★★★★★

Belgijskie wydawnictwo Classic Talent odkrywa co i raz różne zapomniane perle światowego repertuaru. Tym razem znakomity Israel String Quartet nagral dla niego mało znane – poza Schubertem – jednoznacznie dzieła na kwartet smyczkowy. Są to prawdziwe arcydzieła, które każdy zespół powinien mieć w odwodzie, by zagrać na bis.

Spśród tu nagranych dzieł również te napisane przez Dworzaka i Czajkowskiego pojawiają się z rzadka na salach koncertowych. Dzieło Józefa Joachima uzupełniające ten krążek jest całkowicie zapomniane i nie grywane ani nagrywane.

Choćby więc dla niego warto zapoznać się z tym wartościowym nagraniem.

(S/)

zaczęła w Dreźnie w 1924 r. od roli Maddaleny w *Andrea Chénier*. Obecny podczas tego spektaklu na widowni Giordano powiedział później: „W całych Włoszech nie ma tak cudownego głosu kobiecego jak głos Seinemeyer”. Po owych gościnnych występach, Fritz Busch zaproponował jej pozycję po Elisabeth Rethberg, która wyjechała do MET. Seinemeyer została więc w Dreźnie przez 7 siedem lat. W 1925 r. zaśpiewała tam partię Księżnej Parmy w prapremierowym spektaklu *Doktora Faustusa* Busoniego z Tino Pattierem, jej najbardziej znanym partnerem scenicznym i nagraniu.

Latem tegoż roku zaferowano jej rolę Ewy w Bayreuth, ale nie pojechała i w zasadzie nie wiadomo dlaczego. Później tego lata wystąpiła bowiem jako Elisabeth w *Tannhäuserze* w Zoppot Festival. Rok 1925 to również rok pierwszego jej nagrania dla Parlophone. Była to śpiewana po niemiecku *La mamma morta* z *Andrea Chénier* (dopiero w 1928 r. nagrała tę arię po włosku). Od tego też czasu datuje się jej bliski profesjonalny i prywatny kontakt w dyrygentem Friederem Weissmannem.

W 1926 r. wykonała w Dreźnie swą osławioną później Leonorę w *Mocy przeznaczenia* i był to spektakl, który wielu badaczy historii operowej uznaje jako początek tzw. „Rene sansu Verdiego” w Niemczech. Głos Seinemeyer był jakby stworzony do jego oper i była jedną z największych odtwórczyni partii Amelii, Aidy i Desdemony. Jej repertuar obejmował 51 ról w 46 operach, pomimo iż jej kariera wokalna trwała tylko 11 lat. Śpiewała partie od Mozarta do Busoniego, a do jej znakomych partii wagnerowskich zaliczyć należy: Zyglinde, Ewę, Elsię, Elisabeth i Sentę.

Pierwsze symptomy choroby pojawiły się w 1926 r. Była to leukemia, która zmusiała ją do skrócenia pobytu w Buenos Aires w Teatro Colon. Nie przestała jednak śpiewać. W roku 1927 podczas występów opery drezdeńskiej w Genewie Seinemeyer wykonała Marschallin w *Der Rosenkavalier* i Hrabinię w *Weselu Figara*. W Wiedniu natomiast – Toskę i Aidę. Pomimo bardzo pochlebnych recenzji jej głosu przez wiedeńskich recenzentów, jej Toska nie wzbudziła entuzjazmu ponieważ, jak pisano, nie dorównała artyzmem Marii Jeritzy. W 1929 r. Seinemeyer dodała do swego repertuaru nową rolę – Lisę w *Damie pikowej* Czajkowskiego. W kwietniu 1929 r. dokonała swego ostatniego nagrania Zygliny z Curtem Taucherem (zawartego na tej płycie), a w maju nagrała swą ostatnią Sentę, która nie zdobyła jej aprobaty, i którą chciała nagrać ponownie po powrocie z Londynu. Pomiędzy 9 i 21 maja zaśpiewała w Covent Garden Zyglinde, Ewę i

Elsię. Nie wszystkie recenzje pełne były entuzjazmu, ale nikt też nie wiedział o jej postępującej chorobie. Stan swego zdrowia Seinemeyer trzymała w absolutnej tajemnicy i nikt poza najbliższą rodziną i nielicznym gronem przyjaciół nie wiedział, że praktycznie powoli umierała. Występy były chyba jednak ogólnie bardzo dobre skoro zaproszono ją ponownie na kolejny sezon.

Grypa, którą zaraziła się w Londynie w połączeniu z postępującą leukemią spowodowała jej przedwczesną śmierć. Po występach w Covent Garden pojechała do Szwajcarii i Bad Kissinger na leczenie. Nic nie pomagało. Wróciła do Drezn na początku sierpnia i zaśpiewała jeszcze Marschallin, ale były to już jej ostatnie występy.

Zmarła 19 VIII w Dreźnie, do którego przywieziono ją z Bad Kissinger specjalnym samochodem, na 14 dni przed 33 urodzinami. Próbowano ją ratować. Zrobiono jej transfuzję, a krew dał jej jeden z przyjaciół. Nie pomogło. Zmarła wieczorem, a na kilka godzin przed śmiercią poślubiła swego przyjaciela Weismanna. 23 VIII pochowano ją w Stahnsdorfer Friedhof w Berlinie.

Wiele fragmentów jej życiorysu nie zostało jak dotąd wyjaśnionych. Np.: były ponoć rozmowy o możliwości angażu do MET po jej amerykańskim tournée. Dopiero dalsze badania wymiany listów z owych lat w archiwach MET mogą rzucić światło na kwestię jej niedosłego kontraktu.

Wielbiciele jej głosu, którzy poświęcili ogromną ilość czasu badając wszelkie możliwe dokumenty związane z jej życiem, nadal też nie mają jasnej odpowiedzi na pytanie o jej pochodzeniu. Wiele wskazuje na to, że Seinemeyer była Żydówką. Po pierwsze nazwisko rodowe jej matki – Wasserman – choć znani ponoć byli „rdzennie niemieccy” Wassermanowie. Są też tacy, którzy twierdzą, że jej ojciec też był Żydem. Należy nie umieścić jednak nazwiska Seinemeyer na liście obywateli żydowskiego pochodzenia. Nie pojawiło się ono jak dotąd ani w publikacjach dotyczących żydowskich muzyków i śpiewaków z owych lat, ani na niesławnej liście zakazanych przez Nazistów do zatrudnienia przez Nazistów do zatrudnienia muzyków i śpiewaków żydowskich. Ciekawe więc dlaczego jej nagrania zakazane były przez Nazistów. Powodem mogli być fakt poślubienia przez nią Żyda, Weismanna. Wiadomo bowiem, że ceremonia zaślubin na łożu śmierci odbyła się wedle obrządku żydowskiego. Seinemeyer miała też żydowski pogrzeb, choć nie pochowano jej na żydowskim cmentarzu. Wypełniając przeróżne formularze, jako religię Meta Seinemeyer podawała luteranizm.

Część powyżej wspomnianych in-

formacji biograficznych (nie w każdym przypadku ścisłych) zawartych jest w książeczce dołączonej do płyty.

Znanych jest obecnie 106 nagrań jej głosu. Wydaje się, że część z nich może jeszcze leżeć zapomniana w głąbinach archiwów radiowych czy archiwach starych firm fonograficznych. Najbardziej kompletna prezentacja jej głosu to 4-płytowe *The Art of Meta Seinemeyer* wydana przez firmę Preiser. Można też dostać jednopłytowe wybory – np. Pearl.

Płyta Hänssler Classic koncentruje się tylko na nagraniach dokonanych w latach 1926-1929 i prezentuje wybór jej znakomych interpretacji Pucciniego, Verdiego, Giordano i Wagnera.

Rozpoczynają ją dwa fragmenty z *Toski*, oba z 1928 r. Rzadko kiedy uda nam się usłyszeć piękniej zaśpiewane *Vissi d'arte*. I nie chodzi tylko o czystość tonu, dźwięczność i stylowość. Wypełnia je prawdziwy żal i smutek we wspaniałej interpretacji. Drugim fragmentem jest cantata z chórem z aktu II, w której mamy okazję podziwiać właśnie ową cudownie lekką i czystą górę.

Podobnie rzecz ma się z trzema nagraniami z *Madama Butterfly*. Dwa pierwsze nagrane są po włosku i pochodzą z 1928 r. *Ancora un passo*, które jest wejściem Butterfly, należy do tych najwspanialszych, najprecyzyjniejszych z bajecznym liryzmem i pewną górą. Wypełnione nostalgią, refleksyjnym smutkiem, ale i nadzieją *Un bel di* należy do tych najdoskonalszych interpretacji i wokalnie wykonań. Śpiewana po niemiecku, a nagrana w 1929 r. ponad siedmiominutowa scena z Suzuki (Helene Jung) *Una nave de guerra* zawierająca „kwietny duet”, zachwyca doskonałym współbrzmieniem głosów obu pań i wspaniałą kombinacją lirycznych i dramatycznych odcieni w głosie. Głos Seinemeyer był tak niezwykle „włoski” w brzmieniu, że nawet jej wykonania włoskich arii po niemiecku nie dawały wrażenia „ostrzejszego” czy „twardszego” brzmienia charakterystycznego dla języka niemieckiego.

Szczególnej natomiast uwadze polecam rewelacyjną arię z *Don Carlo Tu che la vanita* (1927). Rozpoczyna ją niemal eterycznie delikatna „nitechka” melancholijnie brzmiącego głosu. Modulacja barw w jednym słowie Francia natomiast nie ma chyba precedensu wykonawczego. Można tu też podziwiać znakomity dół głosu Seinemeyer w *Del avel* i nieślizzone odmiany barw smutku i tęsknoty. Tu precyzja wokalna i ładunek emocjonalno-interpretacyjny Seinemeyer nie ma sobie absolutnie równych. Przedkładam jej wykonanie tej arii nawet nad to nagrane przez Marię Callas.

Trzy kolejne fragmenty, wszystkie nagrane w 1927 r., pochodzą

natomiast z jej legendarnej już roli Leonory w *Mocy przeznaczenia*. Porywająca dramatycznie *Son giunta, grazie o dio*; niemiecka wersja duetu z *Padre Guardianio Sull'alba il piede all'eremo* ze świętym, choć wyraźnie „niemiecko” brzmącym, Ivo Andresenem i fenomenalnie „verdiowskie” *Pace, pace, mio dio*, w którym jej *crescenda* i *decrescenda* na jednej nucie są doprawdy perfekcyjne.

Kolejnym fragmentem jest duet miłosny Otella i Desdemony *Gia nella notte densa* z aktu I nagrany w 1928 r. Lekko drżąco-wibrujący nieszczęśliwy w barwie głosu Tino Pattiera nie dodaje co prawda urody owemu duetowi, ale Seinemeyer we wspaniałej interpretacji Desdemony wynagradza wszystko.

Nagrana po włosku w 1928 r. *La mamma morta* z *Andrea Chénier* ustępuje chyba tylko Marii Callas. Po niej słyszymy nagrany w 1926 r. i śpiewany po niemiecku końcowy duet *Vicino a te* znów z Tino Pattiera, który znacznie lepiej prezentuje się w roli Chénier.

I na koniec absolutna ucztą dla uszu – fenomenalna Zyglinde w trwającej ponad 13 minut scenie z końca aktu I *Walkirii*. Należy przeboleć głos Curta Tauchera i skoncentrować się na rewelacyjnym brzmieniu dźwięczno-lirycznej Zygliny, której *Du bist du lenz* należy do absolutnie najwspanialszych. Seinemeyer „dodała” swym głosem Wagnerowi większej lekkości wykonawczej, bardziej włoskiej niż niemieckiej w stylu, i brzmi to fantastycznie.

Orkiestrą Berliner Staatsoper we wszystkich zawartych na tej płycie nagraniach dyryguje poślubiony przez Seinemeyer na łożu śmierci Freider Weissmann.

Głos Seinemeyer jest absolutnie zjawiskowy w historii wokalistyki i bardzo bym chciała Państwa do niego zachęcić.

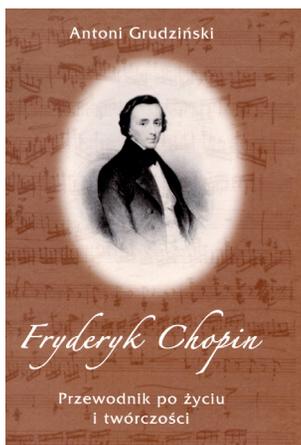
Basia Jakubowska

**ANTONI GRUZIŃSKI
Fryderyk Chopin. Przewodnik po życiu i twórczości**

Kraków, Musica Iagellonica 2008, twarda oprawa, s. 268 + 16 stron ilustracji



Polska literatura chopinowska zyskała kolejną cenną książkę dotyczącą życia i twórczości najznakomitszego naszego kompozytora. Zapoznaliśmy się z nią z dużym zainteresowaniem, choć sięgam po nowe chopinowskie książki rzadko, bowiem wciąż najważniejsze miejsce w tej literaturze zajmuje książka niezwykła – ogromna monografia prof. Mięczysława Tomaszewskiego *Chopin. Człowiek – dzieło – rezonans*.



Autor *Przewodnika po życiu i twórczości Chopina* pochodzi z rodziny związanej z muzyką od wielu pokoleń. Jego dziadek, Antoni Grudziński, był kompozytorem, dyrektorem Instytutu Muzycznego w Warszawie, ojciec, Czesław Grudziński, cenionym kompozytorem i pedagogiem. Antoni Grudziński także poświęcił się muzyce. Z wykształcenia jest muzykologiem, pianistą i pedagogiem fortepianu, który czynnie uprawia każdą ze wspomnianych dziedzin. Choć najważniejsza u niego pozostaje pasja popularyzacji sztuki, która jest autentyczną namiętnością jego życia. Przez wiele lat był ekspertem w Polskiej Agencji Artystycznej PAGART, szefował także w dziale koncertowym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Przez kilkanaście lat zasiadał też w komitecie repertuarowym Festiwalu Polskiej

Pianistyki w Słupsku, koncentrując uwagę zwłaszcza na ocenie gry młodych talentów. Za swoją działalność na tym polu otrzymał medal miasta Słupska. W 1996 r. współorganizował w Albanii pierwszy konkurs pianistyczny im. Fryderyka Chopina, w którym również oceniał uczestników jako juror. W latach 1999 i 2002 z ramienia Międzynarodowej Fundacji im. Fryderyka Chopina, współorganizował tam chopinowskie festiwale, które odbywały się w Tiranie.

Antoni Grudziński jest także jurorem Międzynarodowego Konkursu Płytyowego Grand Prix du Disque Frédéric Chopin, organizowanym z okazji międzynarodowych konkursów chopinowskich. Z wielkim sukcesami popularyzuje muzykę, a zwłaszcza dzieła i osobę Fryderyka Chopina, czego dowodem jest jego najnowsza książka, którą tu prezentujemy. Wraz z bratem Albertem Grudzińskim jest autorem książki *Kult Chopina w Polsce* przetłumaczonej na język angielski, albański i japoński (w Japonii jest zalecana jako literatura dodatkowa w szkołach muzycznych), wydanej w Polsce i Albanii pracy o życiu muzycznym Warszawy XIX w. Od listopada 2005 r. jest Dyrektorem Generalnym Towarzystwa im. Fryderyka Chopina.

Książka *Fryderyk Chopin. Przewodnik po życiu i twórczości* jest próbą ukazania życia i twórczości Fryderyka Chopina w formie przystępnej dla każdego, kto pragnie poznać bliżej postać i dokonania wielkiego artysty.

Z dostępnych na rynku książek tego typu, jest pozycją bodaj najlepszą. Napisana językiem prostym, przystępnym, ze znakomicie uchwyconą dramaturgią, która pozwala poznać Chopina i jego dzieła. Czyta się tę książkę jak dobrą powieść. Autor pięknie prowadzi czytelnika po meandrach życia kompozytora i pozwala zachwycić się jego dokonaniem muzycznymi. Na szczęście dla zwykłego czytelnika autor unikał w swojej pracy analiz formalnych i harmonicznym dzieł i stosowania nomenklatury muzykologicznej, przez co książka zyskuje i powinna trafić do największego grona odbiorców, bo jest tego warta. Czytelnik nie musi posiadać wykształcenia muzykologicznego, by przystępnie poczytać o muzyce Chopina.

Autor wyśmienicie wywiązał się z zadania trafienia do każdego, kogo interesuje twórczość Chopina. Do każdego, kto chciałby poznać życie kompozytora, jego zmagania z losem, sukcesy i porażki oraz czasy, w których żył. Bo tylko taka wiedza pozwoli nam docenić jego genialną muzykę. Książka podzielona jest na dwie części. W pierwszej autor zwięźle przedstawia drogę życiową i artystyczną Chopina, a także ukazuje jego rangę jako kompozytora i wirtuozą fortepianu, jaką reprezentował w dziewiętnastowiecznej Europie. W części drugiej omówiona jest twórczość Chopina. Wszystkie tworzone przez niego formy muzyczne przedstawione są w sposób jak najbardziej przystępny dla czytelnika.

Na koniec rozważań o dokonaniach muzycznych Chopina prezentowany jest rozdział, w którym zawarte są wskazówki interpretacyjne – pochodzące od samego kompozytora i jego uczniów. Stanowią to może pomoc dla studentów uczelni i szkół muzycznych oraz dla młodych pianistów.

Ważnym elementem tej publikacji jest uwzględnienie opinii ludzi z epoki, w której Chopin żył: wybitnych muzyków, uczniów, krytyków, przedstawicieli różnych galezi sztuki, ludzi wywodzących się z kręgów ówczesnej arystokracji, czyli osób przynależnych do „środków opiniotwórczych”. Prezentowane są więc wypowiedzi o dziełach Chopina i jego dokonaniach pianistycznych pochodzące od osób z jego otoczenia. Daje to świadectwo odbioru jego sztuki przez współczesnych. Pokazuje autentyczny osąd ówczesnej „opinii publicznej”. Autor w podsumowaniu swojej pracy pisze, że osiągnie nią swój cel, gdy „jej lektura zachęci do odwiedzenia sali koncertowej lub wysłuchania nagrań z muzyką naszego wielkiego kompozytora. Tylko w ten sposób można bowiem naprawdę poznać jego wybitną twórczość”.

Niestety, ta znakomita książka jest słabo reklamowana przez wydawcę, nie ma żadnej fachowej i szeroko zakrojonej promocji. Jej brak niweczy wysiłek autora z przyczyn od niego niezależnych. A szkoda, bo to książka dla każdego.

Arkadiusz Jędrasik

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bel Air	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	Nimbus	6	Solal	5
Accent	5	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	K617	2	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Acte Préalable	1	Bis	5	Enja	3	Kontrapunkt	3	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeolus	5	Bongiovanni	6	Etcetera	5	Label Bleu	2	Olive Music	5	Stradivarius	6
Aeon	2	Calliope	2	Euroarts	2	Lauda	6	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alia Vox	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Orfeo	5	Supraphon	6
Alpha	2	Cavalli	5	Gala	6	Linn Records	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Passacaille	5	Symphonia	2
Ambronay	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Pearl	6	Tacet	6
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Philips	4	Tahra	2
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Pläne	3	Talent Classic	1
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pneuma	5	TDK	2
Antes	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Preiser	6	Testament	6
Arabesque	3	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Proviva	3	Thorofon	5
Arcana	2	CRI	3	Harmonia Mundi	2	Medici (BBC Legends)	6	Querstand	5	Tudor	3
Archipel	6	Cypres	6	Hat Art	2	Melodram	6	Ramee	5	Urania	6
Archiv Produktion	4	Da Capo	2	Hevhetia	3	Mirare	2	Raumklang	5	VAI	6
Armide	2	Dagored	3	Hungaroton	6	Mode	3	Reference Recordings	6	Verve	4
Arthaus	2	Decca	4	Hyperion	5	Music & Arts	3	Regis	6	Vox Lucida	2
Arts Music	5	DG	4	IDIS	6	Myto	6	Relief	5	Walhal	6
Atma Classique	5	Doremi	6	IFO	3	Naim Records	6	Ricercar	2	Wergo	3
Audite	6	Dorian	6	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	2	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

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. Swiatowida 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. Wiodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań

e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

⑥ Club CD
tel/fax 091 4831155
tel. 0501-061-002
Skype: clubcd
www.ccd.pl oraz www.xrcd.pl
e-mail: club@ccd.pl



Acte
Préalable

Promujemy muzykę polską

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

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

Lider polskiej fonografii • Mecenasy muzyki polskiej

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Iwo Zaluski, pianoforte

Konkurs płytowy

Michał Kleofas Ogiński

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 30 IV 2009 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców konkursu w czerwcu 2009 r.

Proszę podać całkowitą liczbę polonezów napisanych przez Michała Kleofasa Ogińskiego?

Sprostowanie: W marcowym numerze *Muzyka21* na okładce pisma błędnie podano nazwisko kompozytora Szymona Brzóska, za co i kompozytora, i autorkę artykułu, panią Alexandrę Holownię, przepraszamy.

[Red.]

Rozstrzygnięcie konkursów z Lutego 2009 r.

ELIŃA GARANČA – Anna Błażkiewicz, Poznań; Dorota Dzierżko, Wrocław; Stefan Falkowski, Warszawa; Szymon Janowski, Warszawa; Janusz Kujawski, Wrocław; Zofia Małkowska, Szczecin; Jan Nowak, Pruszków; Adam Pyzik, Gdańsk; Stefania Rawska, Warszawa; Bernard Zagórny, Berlin.
ROMAN STATKOWSKI – Janina Aksentowicz, Londyn; Mateusz Bąk, Kielce; Aneta Grabowska, Warszawa; Jan Kulesza, Łódź; Szymon Napiórkowski, Warszawa; Henryk Oleksiak, Leszno; Leszek Poręba, Szczytno; Czesław Rubinowski, Jelenia Góra; Tadeusz Stasiak, Rzeszów; Cezary Topolnicki, Warszawa.

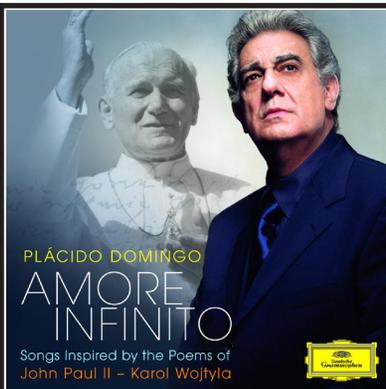
Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wyślemy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
święta

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

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



Songs Inspired by the Poems of John Paul II – Karol Wojtyła

Konkurs płytowy

Plácido Domingo

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do 30 IV 2009 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców konkursu w czerwcu 2009 r.

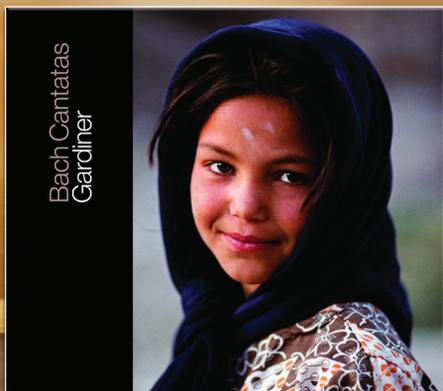
Kiedy po raz ostatni Domingo spotkał się z Papieżem Janem Pawłem II?

Domingo/Ogiński
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 30 IV 2009 r.

Nowe nagrania w dystrybucji CMD

Soli Deo Gloria SDG 153

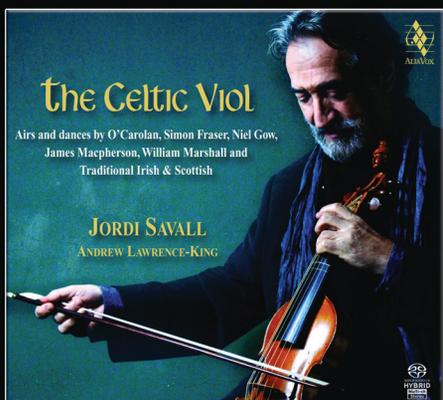
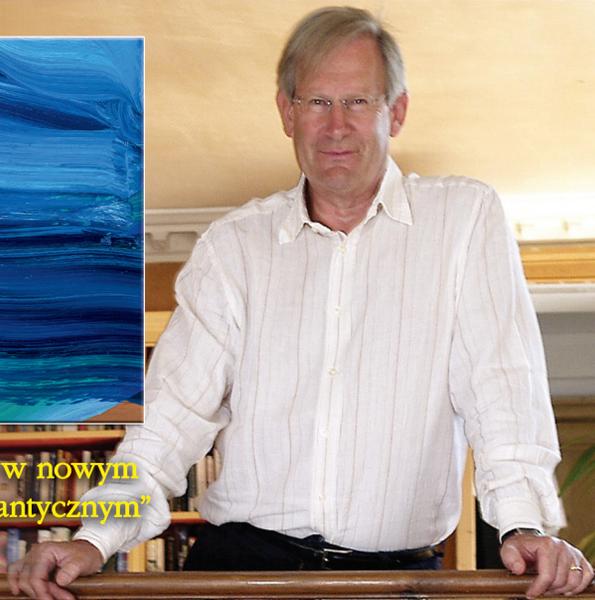


Wolumin 20 kompletu kantat zarejestrowanych podczas Pielgrzymiki Bachowskiej

Soli Deo Gloria SDG 703



II Symfonia Brahmsa w nowym „rewolucyjnym i romantycznym” wykonaniu



Alia Vox AVSA 9865

Pierwsza płyta Jordiego Savalla z muzyką świata



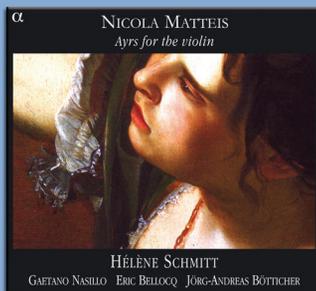
fot. © Vico Chamla



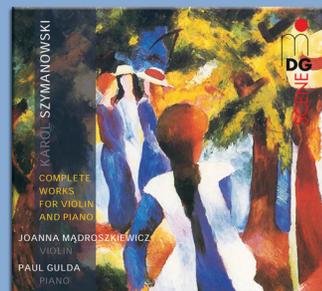
Harmonia Mundi HMC 902024



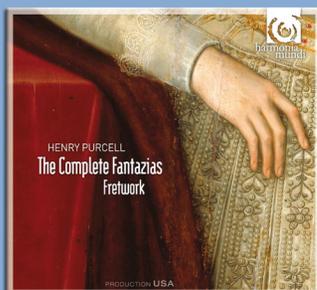
Harmonia Mundi HMC 902011



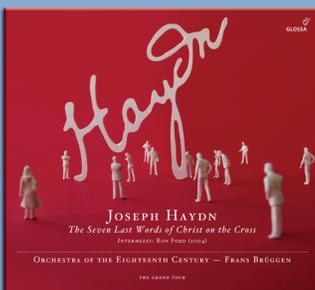
Alpha 141



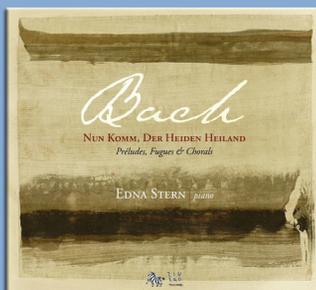
MDG 603 1555-2



Harmonia Mundi HMU 907494



Glossa GCD 921109



Zig Zag Territoires ZZT 090104



Mirare MIR 085

C M D
Classical Music Distribution

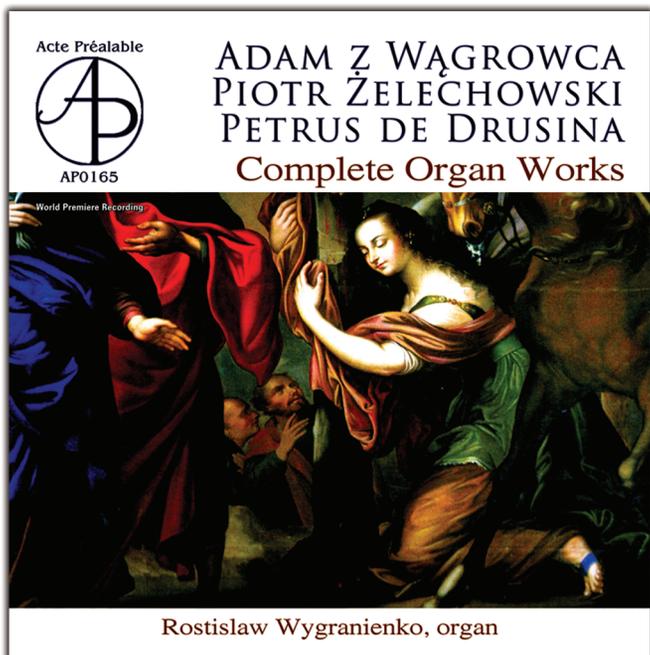
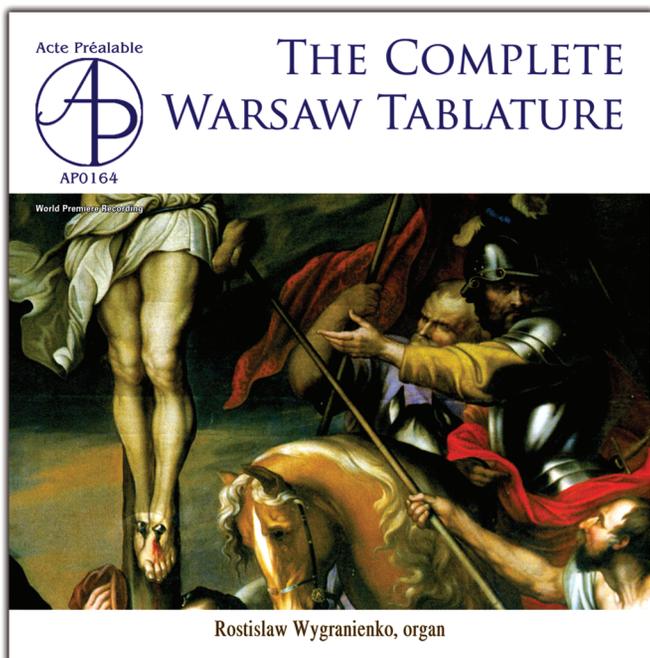
ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy
www.cmd.pl

ROSTISLAW WYGRANIENKO

wirtuoz • odkrywca • pasjonat

podwójny debiut płytowy wybitnego ukraińskiego organisty



Światowa premiera fonograficzna dwóch świetnych albumów ze staropolską muzyką organową w stylowym, wirtuozowskim wykonaniu znakomitego ukraińskiego organisty Rostisława Wygranienki

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, salonach EMPIK i w sieci m.in. www.merlin.pl

FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com