

\* Andrea Chénier w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej • Polacy w Los Angeles Opera \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 11 (64)  
listopad 2005  
ROK VI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Piotr  
Anderszewski  
Pianista doskonały

Leila  
Josefowicz  
Polska muzyka  
jest wspaniała

Fanny  
Mendelssohn  
Dama w salonie

Dietrich Fischer-Dieskau  
Legenda światowej wokalistyki



**Renée Fleming**  
Diwa operowa, jazzmenka, pisarka



# Renée Fleming

Królowa lirycznych sopranów  
Trzy nowe znakomite albumy



CD 475 692-6



CD 475 692-5



CD 988 060-2



PATRONAT MEDIALNY



<http://www.universalmusic.pl>  
<http://www.deccaclassics.com>

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

# Muzyka21

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

adres do korespondencji  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
dla Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. (22) 648 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@gazeta.pl

#### zespół redakcyjny

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

#### współpracownicy

Jerzy Barankiewicz, Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Górny, Basia Jakubowska, Jacek Krzakała, Patrycja Kujawska, Marcin T. Łukaszewski, Ewa Murawska, Agnieszka Nowak, Przemysław Piekutowski, Angelika Przeździeń, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Michał Szulakowski, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korekta zespół

foto. na okładce  
Renée Fleming  
©Decca/Andrew Eccles

skład i łamanie  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

nakład  
10 000 egz.

#### wydawca

Jan A. Jarnicki & Wydawnictwo  
Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
www.acteprealable.com  
actepre@wp.pl

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

jesteśmy w jury  
**midem**  
CLASSICAL AWARDS

„Im wybitniejszego artystę zapraszamy, tym mniejszy mamy wpływ na ustalenie jego repertuaru, staramy się jednak negocjować i przekonywać naszych gości np. do wykonywania utworów polskich kompozytorów. To zadanie niezwykle trudne, ale mamy nadzieję, że w tym sezonie zrealizujemy te zamiary”. M.in. takie nadzieje wyrażał w jednym z wywiadów dyrektor Filharmonii Narodowej w Warszawie – Antoni Wit – na początku sezonu 2005/6. Aby się dowiedzieć czy udało się dyrektorowi ta strategia nie musimy czekać do czerwca; już teraz uważna lektura programu mówi wszystko. Ulubione w tym rejonie Europy powiedzenie „Chcieliśmy jak najlepiej, a wyszło jak zawsze” sprawdza się po raz kolejny. Nie tylko gwiazdy pierwszej wielkości występujące w tym sezonie w Filharmonii Narodowej nie zabłąsną w polskim repertuarze, to jeszcze i te pomniejsze „gwiazdki” będą grały cokolwiek, byle tylko nie był to repertuar polski.

Już rozpoczęcie Konkursu Chopinowskiego *Koncertem fortepianowym Mendelssohna* w wykonaniu laureata tegoż konkursu sprzed 25 lat było dysonansem. A przecież dzieł na fortepian z orkiestrą Chopina jest przynajmniej kilka! Dalej w repertuarze Narodowej jest tylko gorzej. Oto trzy przykłady.

19 stycznia 2006 r. w ramach „Czwartkowych Spotkań Muzycznych” Polska Młodzieżowa Orkiestra Symfoniczna z Bytoma zagra utwory Larssona, Straussa i Gershwinna. Zrozumiała jest kompromisowa postawa dyrektora. Bezspornie każda próba ingerencji w repertuar zespołu skończyłaby się rezygnacją muzyków z występów w Stolicy.

31 marca i 1 kwietnia 2006 r. maestro Antoni Wit poprowadzi *Requiem* Verdiego. Niestety, trudnemu zadaniu przekonania dyrygenta Wita do wykonania polskiego utworu dyrektor Wit nie sprostał. Wiedząc, że już 2 kwietnia ten sam utwór poprowadzi w Warszawie Placido Domingo, nie mamy wątpliwości co do tego, który koncert przyciągnie uwagę publiczności i mediów.

Dużą oryginalnością wykazała się dyrekcja planując zakończenie sezonu. 2 i 3 czerwca 2006 r. polscy wykonawcy, wcale nie ci z „pierwszych stron gazet”, zaprezentują publiczności swój kunszt w repertuarze rosyjsko-sowieckim.

Polecamy lekturę programu Filharmonii, Narodowej tylko z nazwy. Kolejne dowody na to, jak wspomniane na wstępie życzenia dyrektora całkowicie rozmiągają się z rzeczywistością, są tam zawarte.

Jeśli nawet prawdą jest to, o czym wspomniał dyrektor Antoni Wit, to należy zapytać, dlaczego placówka o tak wielkiej renomie nie potrafi przekonać artystów by grali repertuar zamówiony przez dyrektora, w szczególności, że nie robią tego charytatywnie. Może powinno się popracować nad reputacją tej ponad stuletniej instytucji i wystać wyraźny sygnał do wszystkich, że to w Warszawie się decyduje o programie koncertów. Inaczej Filharmonia wciąż będzie postrzegana w świecie tylko jako poligon doświadczalny dla artystów przystępujących do nagrań w wydawnictwach bynajmniej nie polskich.

Inna placówka „Narodowa” – NOSPR – zamieściła w repertuarze na cały nadchodzący sezon tylko dwa utwory polskie: Chopina na otwarcie sezonu i *III Symfonię* Jana Krenza pod jego właśnie batutą (koncert jubileuszowy artysty). Czy ktoś jeszcze pamięta o niedawnych planach tej orkiestry, w szczególności dotyczących nagrywania i promowania naszego rodaka – Mieczysława Weinberga?

W innych placówkach mniejszej rangi jest podobnie. A więc czy to jest dyktat gwiazd, czy też brak wyobraźni u decydentów? ☹

Acte Préalable  
LEADING LABEL PROMOTING POLISH MUSIC  
www.acteprealable.com

Alexander Tansman  
Works for violin and piano

LABORATORY OF CONTEMPORARY MUSIC  
Grieg - Chopin - Debussy  
Kovach-Bernstein - T. Lisztowski  
W. Lutosławski - L. Malin - M. M. - P. P.

LABORATORIUM MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ 2004

już  
wkrótce



## ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** Gliwice • TW-ON • Poznań • Słupsk • Koszalin • Warszawa • Montreal
- 12 **MET – okiem i uchem** Basi Jakubowskiej  
Otwarcie sezonu • *Manon* • *Falstaff*
- 15 **Rzymskie owacje, czyli co słyszać w operze (10)**  
*Wesele Figara* – Agnieszka Nowak

## CZŁOWIEK

- 17 **Diwa operowa, jazzmenka, pisarka – z Renée Fleming** rozmawia Dorota Staszkiwicz
- 19 **Anderszewski, pianista doskonały? – Patrycja Kujawska**
- 21 **Polska muzyka jest wspaniała – z Leilą Josefowicz** rozmawia Magdalena Todynek
- 22 **Dietrich Fischer-Dieskau, legenda światowej wokalistyki**  
Adam Czopek
- 23 **Dama w salonie – Fanny Mendelssohn**  
Angelika Przeździek

## DZIEŁO

- 27 **Opery Giuseppe Verdiego (XXI) – Joanna d’Arc**  
Adam Czopek
- 29 **Fakty i interpretacje (IV) – Giacomo Puccini – Manon Lescaut** – Agnieszka Nowak

## MYŚLI

- 32 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXX) – Psychologia twórczości kompozytorskiej** – Bogusław Schaeffer
- 33 **Polacy w Los Angeles Opera** – Wilfried Górny

## KOLEKCJA MELOMANA

- 34 **Palcem po płycie – Dzieła wszystkie Chopina**  
Arkadiusz Jędrasik
- 34 **Recenzje płyt CD i DVD**
- 50 **Konkurs płytowy: „Renée Fleming – Universal Music Polska”**

## Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (6 numerów: od 2 do 7)	35,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł

Podane ceny zawierają koszt wysyłki na terenie Polski. Można dokonać przedpłaty na nasze konto lub też wysłać za pobraniem pocztowym. W przypadku zamówienia z zagranicy prosimy o kontakt z redakcją.

## Prenumerata

### Muzyka21

zwykła/szkolna

Kraj doręczenia:

Polska – 84,00/70,00 zł

Europa – 205,00/191,00 zł

Ameryka Północna – 245,00/231,00 zł

Reszta świata – 350,00/336,00 zł

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (84/70 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

3) Aby móc korzystać z prenumeraty szkolnej należy nadesłać do redakcji ksero legitymacji szkolnej, studenckiej lub dowód zatrudnienia w szkole/uczelnii (pocztą lub e-mailem). Prenumerata zostanie rozpoczęta dopiero po otrzymaniu tego dokumentu.

Prenumerata płatna kartą, kredytową  
patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego

### *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD wynosi:

w Polsce – 30 zł

pozostałe kraje – 10 US\$

(albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłytowe jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:

w Polsce – 10 zł

pozostałe kraje – 10 US\$

W Polsce wysyłamy za pobraniem pocztowym, a w przypadku zamówień zagranicznych należy przedpłacić na następujące konto Wydawnictwa:

#### KONTO

Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable Sp. z o.o.

ING Bank Śląski – O/W-wa

nr rachunku

61 10501025 100002271710861

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)

[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)

[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)

[www.gigicd.com](http://www.gigicd.com)

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

# Reflektorem po scenach

opery  
festiwale  
filharmonie

**P**olska premiera *42<sup>nd</sup> street* w Gliwickim Teatrze Muzycznym. Ten musical z muzyką Harrego Warrena był jednym z przebojów nowojorskiego Broadwayu. Utrzymał się na scenie blisko dwadzieścia pięć lat: od 1980 do stycznia 2005 r. i osiągnął liczbę ponad 5 tysięcy przedstawień. W tej sytuacji trudno się dziwić zainteresowaniu dyrekcji Teatru Muzycznego w Gliwicach możliwościami uzyskania pozwolenia na wystawienie go w Polsce. Trwało to blisko dwa lata, kolejnych kilka miesięcy trwały przygotowania do premiery, ale opłacało się! Mamy barwne, roztańczone i tętniące życiem przedstawienie, które ma wszelkie atuty by na dłużej zagościć na gliwickiej scenie.

Fabulę stanowi prosta i dość naiwna opowieść o musicalowej gwiazdzie Dorothy Brock, której wielka sława przemija, i o młodej, zdolnej chórzystce, otrzymującej od losu szansę na zastąpienie podziwianej gwiazdy, która – dyplomatycznie – skrzyła nogę podczas próby przygotowującej nową premierę. Oczywiście młoda, zdolna Peggy Sawyer, wykorzystuje w pełni swoją szansę i z teatralnego kopciuszka staje się podziwianą gwiazdą. Tak w telegraficznym skrócie wygląda treść *42 ulicy* zrobionej na zasadzie teatru w teatrze. Oglądamy kulisy powstawania musicalu i przygotowywania do fikcyjnej premiery *Królowej Broadwayu*. Wszystko to jest tylko pretekstem do tworzenia dynamicznych układów tanecznych i zaśpiewania kilku nastrojowych piosenek, by wspomnieć *Pomoże ci step* czy *Kolysankę Broadway'u*.

Oczywiście, jak na tej klasy musical przystało, wszystkie elementy fabuły są zgrabnie powiązane tworząc logiczną całość. Zostało to znakomicie wykorzystane w reżyserii Marii Sartowej zapewniającej przedstawieniu rozmach, humor i wartką akcję nie ograniczającą się tylko do sceny. Kilka epizodów dzieje się na widowni, nawet dyrygent otrzymał swoją mówioną kwestię. Równie wysoko należy ocenić grę światła nadającą właściwy klimat każdej ze scen oraz prostą, ale efektowną, scenografię opartą na systemie ruchomych lustrzanych tafli świetnie powiększających sceniczną przestrzeń i umożliwiających błyska-



Harry Warren – *42<sup>nd</sup> Street*  
scena zbiorowa  
fot. Adam Czopek

wiczne przenoszenie akcji z miejsca na miejsce.

Co prawda orkiestra nie zawsze była w stanie poradzić sobie z charakterystycznym musicalowym brzmieniem, a soliści miewali kłopoty ze specyfiką musicalowego śpiewu (wszystko to – jestem przekonany – zniknie w dalszych przedstawieniach). Jednak żywiołowy temperament i pasja z jaką wszyscy wykonawcy realizowali swoje zadania sprawiły, że nie miało to większego znaczenia. Liczyła się młodość i naturalny wdzięk, które królowały na scenie od początku do końca. Z prawdziwą przyjemnością ogląda się dynamiczne, pełne humoru, układy taneczne, w większości oparte na technice stepowania znakomicie opanowanej przez młodych tancerzy. To najmocniejsza strona gliwickiego przedstawienia, przygotował ją Jacek Badurek, twórca choreografii do *Kotów* i *Grease* w warszawskim Teatrze Roma. Równie mocną stroną jest

obsada, w której brylują: Grażyna Brodzińska (Dorothy Brock), Oksana Prymak (Peggy Sawyer), Jolanta Kremer (Maggie Jones) i Marek Kaliszuk (Billy Lover). Znakomitym Julianem Marchem, reżyserem *Królowej Broadway'u*, jest Bernard Krawczyk.

Adam Czopek

**A**ndrea Chénier w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Nowe kierownictwo pierwszej sceny operowej w kraju otworzyło sezon przeniesieniem głośniejszej poznańskiej inscenizacji *Andrea Chénier* Giordano. Zrealizowano ją na zasadzie zderzenia dwóch światów: pokazanej w groteskowym świetle arystokracji i jej rewolucyjnie nastawionej służby. To zderzenie jest ostre jak kontrast kolorów czarnego i białego, które dominują w pierwszej scenie. W tej inscenizacji nie ma kolorów pośrednich. Każda ze scen ma wyraźny kolorystyczny nadający jej właściwy charakter. Początek jest czarno-biały, zaburza go jedynie pokrywający się krwią zyrandol i różowy puszek na pantofelku usłużnie zakładanym Maddalenie. Później mamy pulsującą feerię barw paryskiego kabaretu, by po chwili stać się świadkiem zderzenia z rewolucyjnym nastawieniem szarego tłumu. Czerwone tło jest

## Harry Warren – *42<sup>nd</sup> Street*

kier. muzyczne: **Tomasz Biernacki**  
reżyseria: **Maria Sartowa**  
scenografia: **Jerzy Boduch**  
kostiumy: **Jerzy Rudzki**  
choreografia: **Jacek Badurek**  
przekład libretta: **Jacek Mikołajczyk**  
premiery: **29 IX 2005** w Teatrze Muzycznym w Gliwicach



Umberto Giordano – *Andrea Chénier*  
scena zbiorowa  
fot.: TW-ON

Szkoda tylko, że Grzegorz Nowak nie do końca zadbał o nadanie muzyce właściwego napięcia dramatycznego. Orkiestra grała równo, czasami zbyt głośno. Niestety, w kilku scenach zabrakło dopracowania finezji barw i przejrzystości brzmienia. Miałem wrażenie, że dyrygent nie bardzo chciał poskromić swój symfoniczny temperament na rzecz budowania emocjonalnego napięcia.

Adam Czopek

**D**on Carlos w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Prapremiera tego dzieła w Paryżu, w 1867 r., nie zakończyła się wielkim sukcesem, a kompozytor, nie do końca zadowolony z najnowszego dzieła, kilkakrotnie je przerabiał. Widz wybierający się dzisiaj do teatru na przedstawienie tej opery nigdy nie wie na jaką wersję trafi, oryginalną pięcioaktową, zwaną paryską, czteroaktową przygotowaną w 1884 r. dla mediolańskiej La Scali, czy również czteroaktową modeńską z 1886 r., w której usunięty pierwszy akt powrócił w formie prologu.

Właśnie mediolańską wersję wystawiono, w ramach V Dni Verdiego, na poznańskiej scenie. Inscenizacja nie zaskakuje niczym nowym, realizatorzy pozostali w zgodzie z autorskimi didaskaliami. Reżyser nie odkrywa na siłę nowych prawd, znaczeń i odniesień, pozostając w zgodzie z muzyką i duchem czasu, w którym opera powstała, tworzy przedstawienie bardzo tradycyjne w formie i wymowie. Więcej współczesnego spojrzenia na teatr odnajdujemy w scenografii i kostiumach. Jasno zarysowana przez reżysera koncepcja psychologicznych sylwetek bohaterów, nie dopowiedzianych do końca i dwuznacznych relacji między nimi sprawia, że akcja biegnie logicznie i czytelnie. Losy bohaterów splatają się ze sobą w pełną dramatyzmu opowieść o najważniejszych ludzkich uczuciach: miłości, przyjaźni, wierności, zdradzie oraz samotności.

Towarzyszy temu wspaniała, pełna narastającego dramatyzmu i finezyjnej ekspresji muzyka, czego jakoś nie chciał dostrzec Grzegorz Nowak prowadzący orkiestrę bez większego przekonania i pasji. Jego interpretacja została pozbawiona dynamiki, głębszych emocji i śpiewności verdiowskiej frazy. Miałem wrażenie, że ograniczono się do realizacji zapisu nutowego, na dodatek w kilku miejscach zabrakło precyzji na linii dyrygent-soliści. Na drugim przedstawieniu było już w tym względzie znacznie lepiej.

W premierowej obsadzie prym wiodła Małgorzata Walewska, której osobowość, sceniczny temperament, talent aktorski i dźwięczny, silny głos,

sceny i gilotyna w tle nie pozostawiają złudzeń co do dalszego rozwoju wypadków. Druga część to połączenie czerwieni z coraz bardziej dominującą czernią. Ten drugi kolor w połączeniu z ciemną szarością będzie nadawał klimat finałowej scenie. Mariusz Treliński pozostając w zasadzie wierny autorskim didaskaliom, zmieniając wymownie niektóre akcenty, tworzy niekonwencjonalny, dwuczęściowy spektakl, utrzymany we właściwej sobie estetyce. Ma on nie tylko wyrazistą wymowę, czytelne nawiązanie do bogatej historii, ale również wyraźne aluzje do współczesności. Buduje go w efektywnej scenografii zrealizowanej z rozmachem i wielką wyobraźnią. Reżyseria, scenografia i światło znakomicie ze sobą współgrają i wzajemnie się uzupełniają.

W to studium krwawego rewolucyjnego terroru zapisanego na przestrzeni, od gilotyny do komory gazowej, wpisał reżyser tragiczne dzieje miłości hrabianki Maddaleny i poety Chéniera oraz zakochanego bez wzajemności w Maddaleni służącego Gerarda. Brutalność kontrastuje tutaj z pięknem muzyki i słowami o nieśmiertelnej miłości. To niemal bezlitosne pokazanie ludzkiej miłości bezsilnej wobec wielkich historycznych burz dziejowych. Piękne hasła, propaganda i...chaos, kolejny zawód, kolejne ofiary. Obrazem tego są losy Gerarda, zbuntowanego służącego, który zostaje przywódcą

rewolucji, i któremu nie obce są podłość oraz fałsz. Kiedy jednak zrozumiał jak jest bezradny i bezsilny wobec prawdziwej miłości poety i Maddaleny odwołuje swoje fałszywe oskarżenia. Niestety, za późno, kochankowie giną razem.

Co prawda w kilku scenach Treliński jest zbyt dosłowny w odniesieniach i symbolach, ale to właśnie: zasuszone motyle jako symbol obumierającego świata arystokracji, pies zlizujący krew, Mathieu à la Mussolini, pokraczny gawot, niczym taniec śmierci, pochód wodzów rewolucji pod gilotyną, potoki krwi spływające po ścianie, budują klimat przedstawienia. Należy też podkreślić, że ma ono wartkie tempo, sytuacje sceniczne konstruowane są w logicznym ciągu, a reżyser konsekwentnie buduje napięcie i gęstniejącą z minuty na minutę atmosferę prowadzącą do tragicznego finału.

W świetnie dobranej premierowej obsadzie na pierwszy plan wysunął się tym razem Mikołaj Złasiński, który znakomicie pokazał wewnętrzne rozterki Gerarda. Piękna, w pełni dojrzała, kreacja wokalnie-aktorska. W partiach głównych bohaterów wystąpili gościnnie: Tatiana Borodina – Maddalena i Keith Olsen – Chénier, oboje zaprezentowali interesujące i pewnie prowadzone głosy o pięknym nasyconym brzmieniu. Jednak ich kreacjom zabrakło emocjonalnej głębi, co najpełniej ujawnili w końcowym duecie, którym powinni wstrząsnąć widownią, a tego mi właśnie zabrakło. Słowa uznania, za wyraziste kreacje, należą się też pozostałym wykonawcom: Annie Lubańskiej, która wyjątkowo pięknie zaśpiewała dramatyczne pożegnanie Madelon z wnukiem, oraz Monice Ledzion – Bersi, Zbigniewowi Maciasowi – Roucher i Przemysławowi Firkowi – Mathieu.

**Umberto Giordano – *Andrea Chénier***  
kier. muzyczne: **Grzegorz Nowak**  
reżyseria: **Mariusz Treliński**  
dekoracje: **Boris F. Kudlicka**  
kostiumy: **Magdalena Testawska i Paweł Grabarczyk**  
reżyseria światel: **Felice Ross**  
choreografia: **Emil Wesolowski**  
premiery: **15 X 2005**



zdominowały pozostałych wykonawców. Arię *O don fatale* zaśpiewała z właściwą ekspresją. Dzielnie jej dotrzymywał kroku dysponujący mocnym głosem Adam Szerszeń w partii szlachetnego markiza Posy, kreślonego wokalnie i aktorsko z wycuciem i kulturą. Niestety, zabrakło w premierowej obsadzie Elżbiety! To co prezentowała na scenie Maria Mitrosz w żaden sposób nie można nazwać kreacją. Jej głos w wysokim rejestrze nabiera ostrego brzmienia, a prowadzeniem frazy też trudno się zachwycić. Czy nie za wcześnie na tak wymagającą partię? To samo pytanie można postawić Markowi Szymańskiemu, który dzielnie walczył, w obu przedstawieniach, z partią tytułowego bohatera. Niestety, jej zbyt wysoka tessitura zmuszała go do forsowania głosu, co fatalnie odbijało się na jego barwie i brzmieniu. Poza tym Verdi wymaga od śpiewaka właściwego stylu w zakresie dramatyczno-wokalnym, czego trudno się było w tej kreacji doszukać.

Ma ten styl Marek Gasztecki, który śpiewając partię króla Filipa, łączył oba premierowe przedstawienia. Co prawda nie dysponuje on mocnym i nośnym głosem, ale potrafi go nasycić wieloma odcieniami ekspresji, dzięki czemu udało mu się stworzyć przejmujący obraz samotności człowieka. Jego Filip, kreślony subtelną linią, był jednocześnie władczy i okrutny, ale w zaciszu swojej komnaty okazał się zagubionym samotnym człowiekiem zdanym na łaskę Inkwizytora. Piękna, zaśpiewana z dużą kulturą kreacja, ujmująca dodatkowo stylowym prowadzeniem frazy!

W drugiej obsadzie na pierwszy plan wysunęły się dwie panie. Magdalena Nowacka w partii nieszczęśliwej królowej Elżbiety zaprezentowała głos o pięknej nasyconej barwie prowadzony z wielką swobodą i kulturą. W niczym jej nie ustępowała obdarzona równie pięknym głosem Katarzyna Hołysz jako Eboli. Obie stworzyły wartygodne i poruszające kreacje, dopiero w ich wykonaniu wspomniały duet z III aktu nabrał właściwego dramatycznego wyrazu. Równie wiele dobrego można powiedzieć o Tomaszu Mazurze w partii Posy. Jego miękki, pełen ciepła, głos pozwolił mu zbudować przekonującą kreację, czego najpiękniej dowiódł w scenie śmierci.

Znakomicie, jak zawsze, brzmiały chóry przygotowane starannie przez Jolantę Dotę-Komorowską.

Adam Czopek

**Giuseppe Verdi – Don Carlos**  
kier. muzyczne: **Grzegorz Nowak**  
reżyseria: **Gianfranco de Bosio**  
scenografia: **Wiesław Olko**  
kostiumy: **Ryszard Kaja**  
Premiera: **24 i 25 IX 2005**

**Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku.** Po raz 39. odbyła się tu prezentacja polskiej pianistki – oczywiście w pewnym jej zakresie, wystąpiło bowiem tylko 18 pianistów, co w skali kraju jest liczbą niewielką, choć pozwalającą na interesujące obserwacje. Od lat najważniejszym zjawiskiem jest prymat techniki – jakiej rozwój jest stały i wyraźny – nad samą materią muzyki. Pianiści są często bezradni wobec problemów wyrazowych, formalnych, narracyjnych, ignorując frazowanie, kontynuację i rozumienie wątków, pozostają nieczuli na harmonię. Także omawiany festiwal przyniósł wiele tego przykładów, choć wśród nich pojawiło się również zjawisko pozytywne: otóż mija tak dokuczliwa moda na pianistykę siłową, gra się obecnie z większą kulturą dźwięku, nadal jednak nieosiągalną pozostaje kantylena – co oczywiście ogołaca z piękna i wyrazu całe wielkie obszary literatury fortepianowej (i dyskwalifikuje chopinistów). Może dlatego młodzi pianiści, bezradni wobec kantyleny, preferują dzieła dynamiczne, eksponujące siłę i biegłość palców.

wiązał Sławomir Wilk, który poza brawurą i palcową biegłością nic nie wniósł do swego bardzo wymagającego repertuaru. Najbliżej prawdy był Franciszek Owsiak w świetnie wykonanej *Chaconne* Bacha-Busoniego i *Wariacjach b-moll* Szymanowskiego; ten wrażliwy i bardzo muzykalny student katowickiej uczelni swą dojrzałą grą ukoronował skromną tegoroczną Estradę Młodych – sześć następnych półrecitali wypełnili kandydaci do Konkursu Chopinowskiego.

Występy ich rozpoczął Szczepan Kończal amemicznymi, przeinterpretowanymi *Mazurkami* op. 24, dalej były: bardzo dobre *Scherzo h-moll*, nieco znów przecelebrowane *Impromptu Fiszur* i refleksyjna, zbyt łagodna *Fantazja f-moll*. Aleksandra Mozgiewska zaskakująco dziwnie, „antyromantycznie”, grała 12 preludium, ale w *Andante spianato* i *Wielkim Polonezie Es-dur* odnalazła właściwą miarę i charakter tej manifestacji stylu brillant. Niewiele wychodził poza sztafpe Jacek Kortus w *Nokturnie c-moll* i *Walcu As-dur* op. 34, obojętny wobec problemów frazowania, natomiast w etiudach, *Balladzie F-*



Tegoroczna Estrada Młodych zaoszczędziła jednak słuchaczom nadmiaru owych preferencji. Tym bardziej że rozpoczęła ją występ klawesynisty, Krzysztofa Urbaniaka – w bardzo pięknie i niegarnie stylowo zagrany barokowym repertuarze. Także Lutosławski Piano Duo (Emilia Sitarz i Bartłomiej Wąsik) grali 4 ręce z wielkim umiarem i dynamiczną powściągliwością; może nawet zbyt wielką, gdyż na pewno ożywienie tempa, większe kontrasty dynamiki i zróżnicowanie artykulacji przydałoby rumieńców ładnie poza tym granym dziełom (Mozart, Schubert, Debussy, Dworzak). Do owych „dynamicznych” tradycji na-

*dur*, a przede wszystkim w *Polonezie As-dur* op. 53 pokazał zupełnie niezwykle temperament oraz zadziwiająco łatwość techniczną, a przy tym muzykalność – i dokładność. Dobrze przygotowany Paweł Filek błysnął w brawurze granych etiudach, w dobrym, choć może zbyt „jędrnym” *Impromptu Ges-dur* op. 51, natomiast *Sonata h-moll* przerażała jeszcze jego dojrzałość muzyczną. Mieszane uczucia pozostawił występ Justyny Chmielowiec: gra nierówna, powierchowna i niedokładna, przebiegi pokawałkowane, brak kontynuacji, ale przy tym były miejsca ładne, grane muzykalnie; wydaje się

jednak, że nie wszystkie braki można złożyć na karb wyraźnej tremy (etiudy, *Balada f-moll*, *Mazurki* op. 59). Występy grupy chopinistów zakończył Marek Kamola dobrymi interpretacjami *Fantazji f-moll* i *Scherza b-moll*, co w chopinowskim repertuarze znaczy wiele; etiudy i *Nokturn Es-dur* op. 55 pozostawały w ramach poprawności.

Festiwal, przecież pianistyczny, nie oferował tym razem ani jednego pełnego recitalu. Poza występami młodzieży były tylko dwa koncerty kameralne i trzy symfoniczne (pomijam tu wieczer jazzowy, jaki wypełnił Kuba Stankiewicz Quartet, na którym nie byłem). Interesujący niezwykle wieczór z twórczością Krzysztofa Pendereckiego ofiarowały nam dwie panie: Patrycja Piekutowska i Beata Bilińska, które znakomicie zagrały dwie *Sonaty*, oraz *Miniatury* na skrzypce i fortepian, urozmaicając program solową *Kadencją*. Szczególnie *II Sonata*, dzieło o wiele większego formatu niż przypisywany tej formie, zrobiła wielkie wrażenie, artystki grały ją jak w transie. Zestawienie jej z *Miniaturami* (1959) jakże wiele mówiło o doniosłości stylistycznej reorientacji kompozytora. Wielkim rozczarowaniem okazał się występ pianisty, Macieja Grzybowskiego, wzbogacony udziałem Marcina Suszyckiego (skrzypce) i Karola Marianowskiego (wiolonczela) – muzykował bardzo dobrze. *Bagatele* i *Trio Es-dur* op. 1 Beethovena oraz *Inwencje* op. 2 i *Trio Notturmo* op. 6 Andrzeja Czajkowskiego naznaczone zostały pretensjonalną i zalatującą tandetą grą pianisty; całkowite artystyczne nieporozumienie.

Festiwal ozdabiały koncerty symfoniczne. Inauguracyjny należał do orkiestry słupskiej – obecnie, po awansie, o długiej nazwie: Polska Filharmonia „Sinfonia Baltica” (dlaczego nie po prostu np. Filharmonia Słupska?) – pod batutą B. Jarmołowicza; przy fortepianie Marek Drewnowski w dwóch dziełach: *Wariacjach B-dur* op. 2 Chopina (nienaturalna dynamika, przesłodzone, bezbarwne, zagoniony finałowy polonez) oraz *II Koncercie* Rachmaninowa (gra pewna, pełna swady, ale też uboga dźwiękowo i emocjonalnie, częste spadki napięcia, ostre i przerysowane brzmienie orkiestry); po przerwie filharmonia inauguruje *Szeherazadę* Rimskiego-Korsakowa swój kolejny sezon – popis orkiestry i dyrygenta, choć brakowało finezji i lekkości w „cieńszych” partiach suity.

Drugi wieczór symfoniczny należał do Filharmonii Koszalińskiej – zabrzmiały koncerty Griega (świetny Rafał Łuszczewski, gra klarowna, naturalna, bogata dźwiękowo) i Prokofiewa (*III Koncert C-dur* – wspaniały występ Huberta Salwarowskiego, prawdziwa kreacja arcytrudnego dzieła) pod batutą Rubena Silvy – jak zawsze czujną i niezawodną; dobra gra orkiestry, gorące przyjęcie.

Finałowy koncert znów z udziałem

słupskiej orkiestry: *Koncert klawesynowy/fortepianowy* Henryka M. Góreckiego, przy fortepianie Anna Górecka (wykonanie ostre, dynamiczne, ręce pianistki nadzwyczaj wytrzymałe w ekscytującej motoryce tego utworu) oraz *Capriccio na fortepian i orkiestrę* Mikołaja Góreckiego (syna) – utwór interesujący, barwny, z echem lektur Strawińskiego i podobnych mu partytur; także ze świetną Anną Górecką. Po przerwie zaskakujący w tym zestawieniu *Koncert B-dur* Beethovena z równie zaskakującym grającym Karolem Radziwonowiczem – usiłującym zachwyć nas swym piano-pianissimo i perlistymi gamkami; uleciały gdzieś klasyczna prostota i zadzierzasta taneczność tej muzyki. Orkiestra oraz Bohdan Jarmołowicz z trudem przedstawiali się na Beethovena po żywiołowych ostinatach Góreckiego, ale było całkiem niezłe i precyzyjne. Zaś cały festiwal, jak zwykle świetnie zorganizowany i interesująco zaprogramowany, dostarczył nam bogatych przeżyć opromienionych wyjątkowo piękną pogodą.

Kazimierz Rozbicki

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Swoją jubileuszową, 50. sezon koncertowy, rozpoczęła filharmonia występem orkiestry na Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku. Właściwy koncert inauguracyjny odbył się w Koszalinie dwa tygodnie później (23 X). Program jego wypełniły fragmenty dwóch oper Stanisława Moniuszki: *Halki* i *Straszego dworu*. Dobry wybór, pokazujący najlepsze karty twórczości patrona koszalińskiej filharmonii. Dobrym wyborem były także wokalne i orkiestrowe fragmenty wykonane na tym uroczystym wieczorze. Wyborem poddyktowanym zarówno specyfiką wykonania estradowego, jak i jego czasem, mocno ograniczonym koniecznością dostosowania się do rytmu seansów kina, z którym filharmonia dzieli salę. Usłyszeliśmy pięcioro solistów: partię Halki śpiewała Halina Fulara-Duda – mocny, dramatyczny głos pięknie i szlachetnie brzmiący w górnych rejestrach, w niższych mniej efektowny – interpretacja wykonanych arii doskonała; Dariusz Stachura w partiach Jontka i Stefana czarował jakością swego głosu, jednak ekspresja (szczególnie w Jontku) była nieco stonowana na skutek niedyspozycji artysty; Marcin Bronikowski, najbardziej eksponowany w tej prezentacji (Janusz w *Halce*, Miecznik i Maciej w *Strasznym dworze*), podbił widownię swym pięknym barytonem i świetnymi interpretacjami; pięknie i wyraziście zabrzmiał bas Piotra Nowackiego (Zbi gniew), dając mocny fundament także w ansamblach (niezbyt idealnie zestrojonych). Prezentacja ta byłaby jednak zwykłym wieczorem arii i duetów ope-

rowych, gdyby nie słowo wiążące Andrzeja Zborowskiego – jego kultura słowa i dogłębna znajomość tematu wycharowały związki i sytuacje między postaciami, wszelkie niuansy akcji, a nawet scenografię – obydwu scenicznych dzieł; był to więc prawdziwy teatr wyobraźni. Wielki wkład wnieśli do niego muzycy pod wodzą Rubena Silvy – ujawnił się przy tym artystyczny paradoks: otóż chyba naszym najlepszym obecnie interpretatorem dzieł Moniuszki jest dyrygent pochodzący z Boliwii; prowadził cały ten montaż świetnie, czytelnie, w doskonałych tempach, niezawodnie towarzysząc śpiewakom; jego *Mazur ze Straszego dworu* był wzorem interpretacji tego sarmackiego tańca.

Następny wieczór w filharmonii (7 X) wypełniły tylko dwa dzieła, ale ważkie, trudno by więc mówić o niedosycie. Na początku zabrzmiał *Koncert fortepianowy a-moll* Griega – było to powtórzenie wykonania na festiwalu w Słupsku, o którym piszę obok. Wykonanie koszalińskie, w innych, ale równie złych warunkach akustycznych, ujawniło więcej zalet, ale także nieco niedostatków – jak chyba gorszy kontakt solisty (Rafał Łuszczewski) z dyrygentem (Ruben Silva). Nie miało to jednak większego wpływu na bardzo dobry obraz tego wykonania: klarowną i zajmującą narrację solisty, troskliwy akompaniament świetnie prowadzonej orkiestry, dobre wyważenie proporcji obydwu organizmów artystycznych – i ich dobre brzmienie. Romantyczna ekspresja i ludowa taneczność (w finale) znalazły w tym wykonaniu swoje trafne wcielenie.

Wyzwaniem nie lada było wykonanie *V Symfonii* Czajkowskiego. Monumentalne dzieło, jego niesłychanie rozmaita i pełna komplikacji tkanka dźwiękowa, a także wielka skala emocji i uczuć – znacznie wykraczają poza zwykle estradowe doświadczenia symfonicznego repertuaru. Ruben Silva i jego zespół w normalnym, tygodniowym cyklu prób uzyskali bardzo wiele: muzycy grali z połosem i dokładnie, z wielką elastycznością reagując na intencje dyrygenta – wyrażane gestem pełnym umiaru i celowości zarazem, Ruben Silva świetnie odczytał ideowe przesłanie dzieła. Cały kształt symfonii, jej charakter, tempa i niuansy rozwijały się naturalnie, w harmonii z jej emocjonalną logiką i wielką skalą ekspresji. Występowały pewne dysproporcje dynamiczne między poszczególnymi grupami orkiestry, szwankowała spójność i płynność brzmienia – tak ważne w tej symfonii – ale mimo tych niedostatków, dyktowanych złymi warunkami akustycznymi sali, muzycy i dyrygent pokazali wielkie dzieło Czajkowskiego w całej jego wspaniałej, przejmującej i porywającej postaci.

Kazimierz Rozbicki



**Martin Münch na Pradze.** Publiczność zgromadzona 29 września w sali koncertowej Domu Kultury „Praga” w Warszawie miała okazję wystuchać niecodziennego koncertu. Pianista i kompozytor, wychowanek znanego niemieckiego kompozytora Wolfganga Rihma, a także absolwent Wydziału Filozofii, Martin Münch z Niemiec, zaprezentował bardzo różnorodny i ciekawie skonstruowany program, obejmujący utwory od Chopina do współczesności, włączając także kompozycje własne.

Program koncertu celowo ułożony na zasadzie lustrzanego odbicia (gdzie „taflę lustra” stanowiła przerwa), Münch rozpoczął od Ravelowskiego *Bołera*, by z kolei na *La Valse* tegoż kompozytora zakończyć. Artysta, jak sam mówi o sobie, zafascynowany impresjonistami francuskimi, zaprezentował interpretacje przesycone temperamentem i bogactwem dynamiki od piano pianissimo do fortissimo possibile.

Podobnie nastrojowo i przekonująco zabrzmiały kompozycje Debussy'ego – *L'isle joyeuse* i *Danse*, a utwory Isaaca Albeniza – *Evocation* i *El albaicin* wykonane z energią właściwą muzyce hiszpańskiej, podniosły zdecydowanie temperaturę na sali.



Ukłonem ze strony artysty w kierunku polskiej publiczności było wykonanie utworów Fryderyka Chopina – trzech walców i *Fantazji-Impromptu*. Interpretacje chopinowskie Müncha mogłyby spokojnie posłużyć jako temat zupełnie odrębnego artykułu, czytelnikom niech zatem wystarczą dwa spostrzeżenia autorki, że z jednej strony określić je można jedynie jako mocno kontrowersyjne, z drugiej zaś wyko-

nane z punktu słyszenia kompozytora, skupionego przede wszystkim na uwypuklaniu struktury wykonywanych kompozycji niż podejmującego próby wyrażenia chopinowskiej poetyki.

Niewątpliwie najjaśniejszymi punktami programu były kompozycje własne artysty – pięć miniatur wybranych z trzech różnych cykli (kompozytor napisał je w wieku szesnastu lat!) oraz improwizacja o nazwie *Katharsis XXI* powstająca pod wpływem chwili, w całkowitym mroku (artysta prosił o wygaszenie wszystkich świateł tuż przed jej wykonaniem), kilkunastominutowa eksplozja najrozmaitszych wrażeń i prywatnych uczuć artysty, trzymająca słuchaczy w olbrzymim napięciu od pierwszego aż do ostatniego dźwięku.

Koncert niezmiernie ucieszył przybyłą publiczność, która nagrodziła artystę owacjami.

Na słowa uznania zasługuje również świetna organizacja koncertu przez Dom Kultury „Praga” – instytucji prowadzącej bardzo aktywną działalność koncertową i dysponującą świetnymi warunkami (nowy fortepian Yamaha i dobre warunki akustyczne sali koncertowej) – głównie dzięki osobie pani Agnieszki Wachnickiej znakomicie zajmującej się organizacją imprez muzycznych.

Maria Wasilewska

# 40 Międzynarodowy Festiwal WRATISLAVIA CANTANS 2005

Dyrektor Generalny – Lidia Gröninger, L. Odenberg  
Dyrektor Artystyczny – Jan Latham-Koenig

Festiwal odbywa się pod honorowym patronatem Prezydenta RP – Aleksandra Kwaśniewskiego

składa serdecznie podziękowania:

PARTNEROWI  
TECHNOLOGICZNEMU  
FESTIWALU



Program Operacyjny  
Inicjatywa Regionalna  
Promocja Turystyczna



SPONSOROM ZŁOTYM

MECENASOWI



SPONSOROM SREBRNYM

OFICJALNEMU  
PRZEWOZNIKOWI FESTIWALU



SPONSOROM BRĄZOWYM



PATRONOWI:

PARTNEROWI INTERNETOWEMU:

Ambasada Stanów Zjednoczonych Ameryki

Centrak Sp. z o.o.

SPONSOROM:

WSPÓLSPONSOROM:

Miejscie Przedsiębiorstwa Energetyki Cieplnej Wrocław S.A.

Gmina Polkowice

Dzielnica Spółka Gwarantowa Sp. z o.o.

Miasto Wrocław

PBB Siedlce Sp. z o.o.

Gmina Miasto Lubiesz

Wielkopolskie Spółdzielnie Turystyczne - Hotel Gromada w Warszawie

Gmina i Miasto Łowicki Śląski

Miasto Górz

Miasto Wroclaw

Miasto Zgorzelec

Miasto Olawa

Powiat Jaworski

Gmina Miasto Bory

Klubowisko Gmina Miejska Szewcowa - Złoty

Gmina Miejska Bolesławice i Powiat Bolesławiecki

Województwo

Bolesławiecki Brzołek Kofary

Miasto Między

Thermi Bolesławice

Elanek Kultury w Między

Miasto Wroclaw

Gmina Miejska Głogów

Integro S.A.

Gmina Miejska Legnica

Paceta Polska Bory w Wroclawiu

Miasto Lubin i Powiat Lubuski

Best Western Hotel Pilsa Wrocław

Miasto Bory Dolny

Socia Moda Damska

Gmina Złotowice Śląskie

Salento Bolesławice

Hotel i Restauracja „Dobry Polak”

Poltek PKS Sp. z o.o.

Przedsiębiorstwo Produkcji Bujalniczej „Sachnia” Sp. z o.o.

PFW Wrocław Sp. z o.o. - Autoryzowany Dealer Seat

Hotel Holiday Inn Wrocław

Elcar Sp. z o.o.

WRO-LOT Eksploatacja Lotnicza Sp. z o.o.

Przedsiębiorstwo Wielobranżowe Betonem s.j.

Dzielnica Zakłady Roligro-Przemysłowe Działal Sp. z o.o.

Ceramika Artystyczna Bolesławice

Karłowice SA - Autoryzowany Dystrybutor Koncernu Boschert

044

ZEDU - Systemy Informatyczne Sp. z o.o.

SPONSOROM WSPIERAJĄCYM

PATRONOM MEDIALNYM



**M**ahler w Poznaniu. Filharmonia Poznańska rozpoczęła swój kolejny (58) sezon od efektownie zagranej pod batutą Grzegorza Nowaka *III Symfonii d-moll* Gustawa Mahlera, którego twórczość przeżywa ostatnio swoisty renesans na naszych estradach koncertowych.

Należy przyznać, że dyrygent od pierwszego taktu wprowadza słuchacza w zażyły świat mahlerowskiej dynamiki, opierając interpretację na świetnie opracowanej przejrzystości i logice dramaturgicznej, z niezbędną u Mahlera dawką patetyzmu i bogatego romantycznego bagażu. Takie ujęcie przydaje muzyce wiele szlachetności i nasycza ją różnorodnymi odcieniami emocji. Można

powiedzieć, że Grzegorzowi Nowakowi udało się stworzyć wręcz imponujący fresk muzyczny. Dzięki temu muzyka każdej części płynie szerokim nurtem w niczym nie skrępowany sposób, rozwijając zawiłe kulminacje i napięcia w nieprzerwanym toku muzycznej narracji.

Potężna *Kräftig entschleden* (cz. I) tętniąc życiem i marszowymi rytmami oraz bogactwem brzmienia orkiestry, przechodzi prawie naturalnie w łagodne, pastorałnie idylliczne, *Tempo di Menuetto* (cz. II) tkane delikatnym dźwiękiem, by w *Commodo*, *scherzando* (cz. III) znowu tryśkać energią wprowadzając w mroczną aurę więcej światła. Do części IV *Sehr langsam*, *misterioso* wprowadza Mahler ludzki głos (alt), który śpie-

wa wizjonerską, pełną skupienia *Pieśń o pólnocy* z *Zaratustry* Nietzschego. Wreszcie część ostatnia: *Langsam, ruhevoll, empfunden*, owe słynne adagio, nasycone refleksyjnym spokojem, choć nie brakuje w nim wzburzonych epizodów. Zamyka ją wspaniała, prowadzony szeroką frazą i dużą ekspresją, hymn nasycony pełnią dźwiękowych barw. Przyznać też należy, że dyrygent przez cały czas bacznie pilnuje wyrazistości rytmicznej oraz artykulacji każdej frazy i epizodu. Osiąga dzięki temu dużą klarowność w przebiegu każdej z sześciu części.

Na progu sezonu świetną dyspozycję zaprezentowali Poznańscy Filharmonicy czujnie reagujący na każdy gest dyrygenta. Kwintet

smyczkowy ma aksamitne i stopliwe brzmienie, „blacha” dobre zestrojenie. Realizacja wielu w tej symfonii solówek, szczególnie: skrzypiec (Anna Ziółkowska), posthornu (Roman Gryń) i oboju (Tomasz Gubański), sprawiała słuchaczom prawdziwą satysfakcję. Podobnie zresztą jak nasycony, głęboki mezzosopran Zandry MacMaster, która w *O Mensch, gib acht* (cz. IV) świetnie trafiła w specyficzny klimat tej pieśni. Łagodnością brzmienia ujmowały w *Lustig im Tempo und Keck im Ausdruck* (cz. V) chóry: chłopcy „Poznańskich Słowików” i żeński Teatru Wielkiego w Poznaniu, prezentując przy tym wokalną dyscyplinę i jednorodność brzmienia.

Adam Czopek

**M**ontreal – *Norma* z polskim akcentem.

L'Opéra de Montréal jest stosunkowo młodym zespołem operowym, założonym w 1980 r. z inicjatywy Ministerstwa Kultury prowincji Quebec. Zwykle w ciągu jednego sezonu jest wystawianych pięć produkcji w systemie „stagione”. Swój 26 sezon operowy 2005/6, l'Opéra de Montréal zainaugurowała wystawieniem *Normy* Belliniego, ostatni raz widzianej w Montrealu ponad 20 lat temu. Dekoracje i tradycyjne kostiumy wypożyczono z nowojorskiej Metropolitan Opera. Wizja autorstwa Hójna Conklina była umowna i prosta. Scenę wypełniała wielka czarna platforma, podzielona na mniejsze pola. Zmiany miejsca akcji symbolizowane były niewielkimi dodatkami na scenie, takimi jak ołtarz ofiarny, przepierzchnia i łoża w komnatach Normy, ogromna tarcza metalowa w obozie wojskowym Druidów. Ważnym elementem dramatycznym scenerii była abstrakcyjna sylwetka księżycy, wypełniająca cały horyzont. Dzięki świetnej operacji światłami projektu Luca Prairie, w kolejnych aktach opery, księżyc zmieniał barwę od srebrzystej, poprzez pomarańczową, aż do krwistej w scenie zapalania stosu. W tej sytuacji reżyser

przedstawienia Amerykanin, Stephen Pickover, miał niewielkie możliwości działania i większość scen zbiorowych ograniczał do przesuwania chóru w formie geometrycznych figur. Nie wpłynęło to na sukces przedstawienia, gdyż w operze typu bel canto, najważniejsza pozostaje warstwa muzyczna. Dzięki doskonałej batucie maestra Bernarda Labadie i cudownemu brzmieniu l'Orchestre Metropolitain du Grand Montréal, tragedia, napięcie, rozterki duchowe, upadki i radości bohaterów zostały przedstawione środkami muzycznymi.

W Montrealu rolę tytułową arcykapłanki Druidów powierzono sopranistce ormiańskiego pochodzenia, Hasmik Papian. Jak zwykle cała widownia w napięciu oczekiwała na pierwszą arię Normy – *Casta diva* – z której artystka wyszła zwycięsko. Papian posiadała całkowitą kontrolę nad głosem, stylowo prowadziła cudowną kantylenę, pokonywała z dużą łatwością biegnące trudnych pasaży, wymagających atletycznego wręcz oddechu, zadziwiająco cudownymi pianami. W II akcie pokazała, że jest nie tylko świetna wokalnie, ale również aktorsko. Widać to było w interpretacji trudnych recytatywów. Jej rozterki jako dumnej kapłanki, ko-

chającej matki i zazdrosnej, lecz, pragnącej zemsty kobiety, a zarazem wielkodusznie wybaczącej.

W partii Adalgizy partnerowała jej Kat Aldrich, amerykański mezzosopran, o delikatnej, aksamitnej barwie głosu. Obie artystki doskonale brzmiały w duetach, zwłaszcza w słynnym popisowym numerze *Mira*, *O Norma*, wywołując spontaniczne oklaski. W partii Pollice wystąpił tenor z USA, Antonio Nagore. Niestety, miał duże kłopoty wokalne, zwłaszcza w wysokim rejestrze, czasami wręcz chrypsiał, tak że obawiałem się, że nie skończy przedstawienia. W mniejszych rolach Klotyldy i Flawiusza wystąpili adepci, szkoły operowej w Montrealu, Beverly McArthur i Thomas Maclay, wykazując talent zarówno wokalny jak i aktorski.

Na koniec zostawiłem omówienie solisty, który jako pierwszy pojawia się na scenie. Jest nim Orowist, arcykapłan Druidów i ojciec Normy. Postać tę znakomicie wykreował młody, niezwykle uzdolniony polski bas, Daniel Borowski. Mimo młodego wieku doskonale wcielił się w postać sędziwego ojca Normy. W swojej rewelacyjnej wokalnej i aktorskiej kreacji, stworzył atrakcyjną, wielowymiarową postać kapłana, z godno-

ścią spełniającego swój obowiązek przywódcy wojskowego. Muzycznie od pierwszego dźwięku w inwokacji *Ite sul colle, o Druidi*, roztaczał imponującą aurę swej obecności. Przykuwał uwagę widowni, wypełniając salę potężnym i wyrównanym we wszystkich rejestrach, niepowtarzalnie wielkim głosem. Bezbłędnie opanował włoską sztukę śpiewania stylu bel canto, w którym jest wykwintny i szczerzy. Obdarzony pięknej urody ciemnym tonem, ciepło i miękko brzmiał w wysokiej tessiturze, czym sprostał wymogom partytury Belliniego. Niskie nuty śpiewał równie dźwięcznie, bez wysiłku, wywołując tym samym dreszczyk emocji. Jego wyobraźnia interpretacyjna miała doskonały instykt muzyczny, dodatkowo podbudowany wspólną techniką wokalną.

Po spektaklu, podczas krótkiej rozmowy solista ujawnił swoje najbliższe plany: nagranie *Stabat Mater* Rossiniego dla RAI oraz partii Don Fernando z *Fidelio* z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną pod Colinem Davisem, w Palermo w listopadzie śpiewa partię Archiereiosa w *Królu Rogerze*, a w San Diego Sarastro.

Kazik Jedrzejczak  
Wilfried Górny



# 3. Festiwal Pianistyczny



Warszawa, 26-30 listopada 2005

Dyrektor Generalny - Elżbieta Penderecka

[www.beethoven.org.pl](http://www.beethoven.org.pl)

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



Wolfgang Amadeusz Mozart – *Wesela Figara*  
Bryn Terfel (Figaro) – Isabel Bayrakdarian (Zuzanna), I Akt  
fot. Marty Soth/MET

Bartolo) obdarzył nasze uszy znakomitą interpretacją wokalnno-aktorską w *La vendetta*, a Michel Senechal w roli Don Basilio był jak zawsze niezwykle komiczny i stylowy. Duże brawa zebrała Susan Graham prezentująca Cherubino. To jedna z lepszych prezentacji wokalnych i jedno z ciekawszych ujęć tej postaci. Świetne piana i diminuenda, dobre wycucie frazy i stylu. James Levine zagrał uwerturę w dość sprężystych tempach, a reszta aktu I *Wesela Figara* brzmiała pod jego batutą tak cudownie, że aż żał było się rozstawać z Mozartem.

Po przerwie usłyszeliśmy II akt *Toski* w następującej obsadzie: Floria Toska – Angela Gheorghiu, Scarpia – Bryn Terfel, Cavaradossi – Mario Berti. Angela Gheorghiu była pierwszą Toską, której nie oklaskiwałam w MET. Nawet dość słabe wykonania tej partii zawierały „coś”, co zasługiwało choć na grzecznościowe brawa. W przypadku rumuńskiego sopranu mój werdykt był absolutnie jednoznaczny: Angela Gheorghiu nie powinna była śpiewać tej partii. Nagrała ją co prawda i nawet nakręciła film, nigdy jednak jej nie śpiewała na scenie. Był to więc swoisty „debiut” w naturalnym dla opery „otoczeniu” – czyli na

Giuseppe Puzosini – Toska  
Angela Gheorghiu (Toska)  
fot. Marty Soth/MET



## Otwarcie Sezonu w MET – Uroczysta Gala, 19 IX 2005.

Mniej więcej kwadrans po 18, czterech trębaczy uroczystymi fanfarami obwieszczało rychłe rozpoczęcie gali otwierającej kolejny sezon w MET. Zaczęło się od zwyczajowej parady osobistości najwyższych eszelonów nowojorskiej society w najmłodniejszych kreacjach. Za jedyne 1000 dolarów od biletu przysługiwało im też prawo do uczestniczenia w eleganckiej kolacji zaplanowanej po spektaklu, przy stolikach ustawionych na poziomie tarasu MET i w otoczeniu niezwyklej ilości przepięknych kompozycji kwiatowych. Jak zwykle fotoreporterzy prasowi zabiegali o najdogodniejsze miejsca do pstrykania zdjęć co najznakomitszym postaciom, wśród których znalazł się Sean Connery podejmowany z ogromną atencją w łoży samego dyrektora generalnego MET. Poza tym była oczywiście opera, która dla wielu uczestników gali z pewnością stanowiła miłą acz drugorzędny dodatek.

Galę przygotowano niezwykle starannie, z przemyślanym każdym detalem. Ogromne brawa należą się zespołowi technicznemu, który w niebywale

szybkim tempie i sprawnie zmieniał dekoracje podczas przerw, żonglując z rekordową efektywnością aż trzema zestawami projektów scenicznych: Akt I *Wesela Figara*, II Akt *Toski* i III Akt *Samsona i Dalili*. Punktualnie o 19 widownia tradycyjnie odśpiewała hymn amerykański grany przez orkiestrę MET pod batutą Jamesa Levine'a.

Obsada I Aktu *Wesela Figara* należała do jednych z obecnie najwspanialszych. Tytułową postać kreował znakomity Bryn Terfel, który debiutował tą rolą w MET w 1994 r. Terfel był w doskonałej formie wokalne, a rola, z którą żył się już od lat rzadko miewa równie wspaniałą prezentację aktorską, z jednoczesnym utrzymaniem doskonałego stylu Mozarta. Susanę śpiewała Isabel Bayrakdarian. Bardzo dobry, młodo, dziewczęco dźwięczny głos, lekkość w prowadzeniu linii wokalne i dość swobodne aktorstwo. Luksusową obsadą roli Marceliny była Wendy White, no i w konsekwencji nareszcie, po raz pierwszy od dłuższego już czasu duet obu pań zabrzmiał w harmonii, a głosy doskonałe ze sobą współgrały. Dwayne Croft wcielił się tego wieczoru w dobrze znaną rolę Hrabiego Almaviv, Peter Rose (Dr.



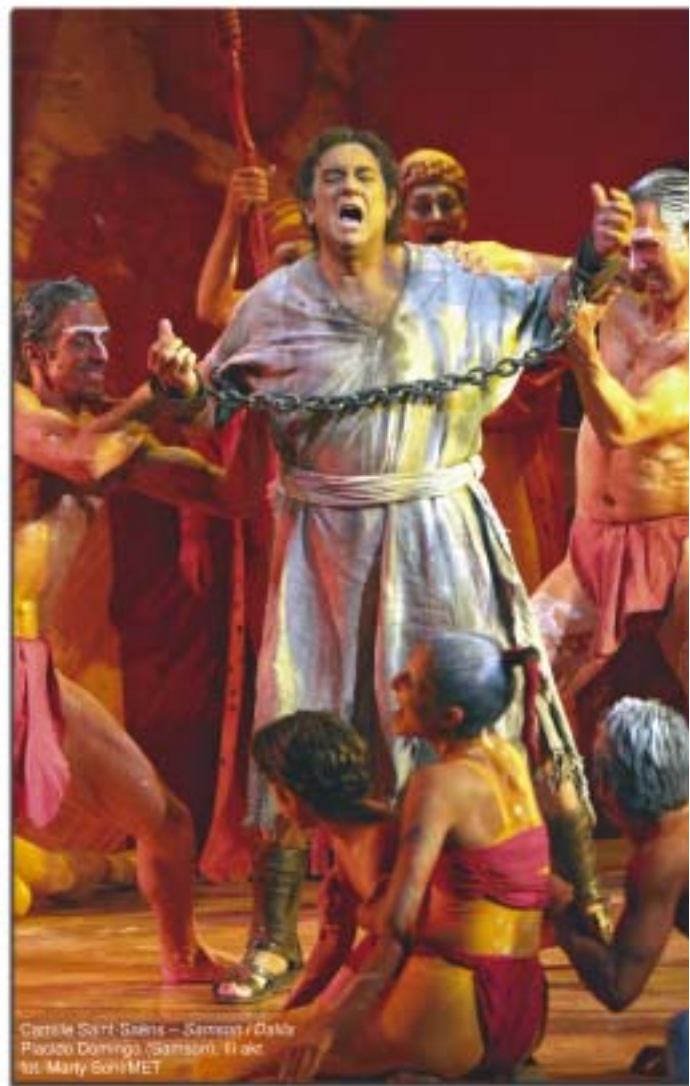
żywo. Wielbicielom rumuńskiej diwy, którzy po przeczytaniu powyższego już mniej zniechęceni, należy się choć kilka słów wyjaśnienia. Gheorghiu wkroczyła na scenę w kreacji, której jak dotąd nie widziano w Tosce w MET. Czerwona, mocno wydekoltowana suknia i płaszcz z trenem wlokącym się za nią co najmniej (bez przesady) z 5 metrów. Służba Scarpia bez wątplenia uczciwie zarobiła swe pobory zwijając owe niezwykle ilości materii. Sama suknia miała zaś nieco już skromniejszy tren, bo tylko jakieś 3 metry. Tren owej sukni był zresztą centrum zainteresowania rumuńskiego sopranu, bo trzeba było ładnie go zaprezentować, o co zresztą głównie Angeli Gheorghiu chodziło. Jej aktorska interpretacja roli sprowadzała się bowiem niemal w całości do powolnego przechadzania się z jednego końca sceny w drugi, niby na wybiegu dla modelek odzianych w drogie kreacje dyktatorów mody. Był to zresztą jedyny element jej występu wykonywany z żelazną konsekwencją: kontrola atrakcyjnego układu fałd sukni, trenu i prezentacja swej własnej, niewątpliwej zresztą urody. Każda próba wyrażania jakichkolwiek emocji brzmiała nienaturalnie. Głos ma oczywiście piękną barwę, a technika jest bardzo dobra, choć akurat tego wieczoru zdarzały się lekkie lecz wyraźnie słyszalne „wyboje” wokalne w co bardziej dramatycznych miejscach. Odnosiło się też wrażenie, że każda próba „udramatycznienia” interpretacji była tak silnie przez nią wykalkulowana, że odnosiła skutek dokładnie odwrotny do zamierzonego. Poza tym, Gheorghiu głównie koncentrowała się na pięknym dźwięku wydobywanego z gardła, a nie na tym co śpiewa. Do pewnych ról

trzeba dojrzeć artystycznie i emocjonalnie. Ta Toska ani przez chwilę nie wzruszała, nikomu nie było jej żal. Sztuczna, wykalkulowana, drewniana aktorsko. Jej egocentryzm artystyczny najwyraźniej jednak uwidocznił się w wykonaniu *Vissi d'arte*. Śpiewała jak chciała, we własnych tempach, z własnymi pomysłami na frazowanie. James Levine to genialny muzyk i dyrygent, udało mu się więc podążać za nią z orkiestrą. Ukochanym Toski był Marco Berti, dość wiarygodny jako Cavaradossi, który imponował siłą i dźwięcznością głosu, a la Mario del Monaco u szczytu kariery, śpiewając *Victoria*.

Akt II *Toski* należał w całości wokalnie i aktorsko do Bryna Terfela w roli Scarpia. Jego ujęcie roli przypominało chwilami interpretację niedoścignionego Tito Gobbiiego. Terfel był jednak jeszcze bardziej brutalnie groźny i dyszący wręcz pożądaniem. Wspaniała dykcja, muzykalność, prerażający jako oprawca i doskonały wokalnie. Tyle, że musiał grać sam ze sobą, ponieważ w Gheorghiu nie miał scenicznej partnerki. Było to tak niesłychanie widoczne, że niemal komiczne. W końcu zresztą praktycznie sam rzucił się na nóż trzymany przez nią w rękę.

Wrzaski, okrzyki i stojąca owacja dla Bryna Terfela z galerii – i brawa z „elitarnego” parteru dla Gheorghiu, której znane przecież nazwisko z pewnością przyciągnęło uwagę.

Do tego momentu wieczór należał bezwzględnie do Bryna Terfela. Musiał jednak podzielić się swym triumfem z Placido Domingiem śpiewającym w III akcie *Samsona i Dalili*. Wielokrotnie w swych recenzjach pisałam z podziwem i najwyższym uznaniem o jego wspaniałych wokalnie-aktorskich kreacjach. 19 IX był jednak jednym z jego najlepszych wieczorów. Był po prostu fenomenalny!!! W scenie otwierającej akt III, gdy oslepiiony Samson przykuty łańcuchami do kołowrotu młyńskiego śpiewa swą suplikację do Boga, zapanowała na widowni niezwykła, martwa cisza. Zaskakujące i fascynujące wycieniowanie najdrobniejszych detali emocjonalnych wyrażających cierpienie, błagalną prośbę, żal, wzruszenie i skru-



Capitole Saint-Saëns – Samson i Dalila  
Placido Domingo, "Samson" II akcie  
MET, Mary Sullivan

chę. Wgląd w charakter postaci był doskonały, a Domingo wydobył z tej roli wszystko co możliwe, a oprócz tego to co „niemożliwe” czyli to, czego nikt nie spodziewał się usłyszeć. Głos był tak precyzyjny, o mocy i czystości tak niewiarygodnej, że jak sądził wszyscy tenorzy młodego pokolenia, którzy mieli okazję go usłyszeć owego wieczoru zdrzeli w posadach powątpiewając zapewne o trafności wyboru profesjonalnej kariery. Żaden z nich nie posiada nawet połowy siły, wyrazistości i doskonałości artystycznej Dominga. To co się wydarzyło po końcu aktu III przejdzie zapewne do historii owacji w MET. Tumult, dzięki wrzaski, wycia i gwizdy uznania. Towarzyszący Domingo mezzosopran, Denyce Graves wyglądała pięknie w ciemno-zielonej sukni, ale wokalnie był to jeden z jej najgorszych występów. Zaczęła bardzo niepewnym, rozchwievanym głosem, wymykającym się spod kontroli i nieprecyzyjnym intonacyjnie. Trochę się później „pobierała” i dośpiewała do końca aktu już w miarę porządnie.

James Levine przez cały wieczór fantastycznie prowadził orkiestrę, ale dał prawdziwie spektakularny popis w *Bachanaliach*. Zmysłowy wir transu,



pulsujące orgiastyczne tempa, doskonale budowanie narastającego napięcia aż po zwalającą widownię z krzesł kulminację. Jemu też zgotowano niezwykle burzliwą, stojącą owację.

Reasumując: wieczór gali otwierającej sezon 2005/6 w MET miał 3 bohaterów: James Levine, Bryn Terfel i Placido Domingo, który otwierał sezon w MET po raz 21, czyli o 4 razy więcej niż legendarny Enrico Caruso. Czy kiedykolwiek w przyszłości mamy szansę na pojawienie się artysty tej klasy co Placido Domingo? Daj nam Boże, ale śmiem wątpić. Takie fenomeny zdarzają się może raz na stulecie.



Jules Massenet – *Manon*  
Renée Fleming (Manon)  
fot.: Karl Howard/MET

**Manon Julesa Masseneta 20 IX 2005.** Zbyt wiele oczekiwałam od tego spektaklu i dlatego wyszłam nieco rozczarowana. *Manon* Masseneta pokazano w MET tylko 250 razy wliczając w to premierę bieżącego sezonu 20 IX. Doskonała produkcja i kostiumy z 1987 r. autorstwa Jean-Pierre'a Ponelle'a nie starzeje się i nadal wzbudza entuzjazm widowni. Uległa oczywiście korektom i odnowieniu, gdy przywrócono ją w serii przedstawień w 1997 i 2001r., a dokonał ich Peter McClintock, obecny reżyser *Manon*.

Obsada głównych ról tej opery i lista dyrygentów prowadzących orkiestrę w MET jest spisem legendarnych już dziś

artystów. Partię des Grieux śpiewali tu m.in.: Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Jan Kiepura, Raoul Jobin, Giuseppe di Stefano, Cesare Valetti i Nicolai Gedda. Sybil Sanderson była pierwszą Manon MET (16 I 1895 r.). Zaśpiewała tę partię w teatrach operowych całego świata około 250 razy i była ulubioną odwórczynią kompozytora, który zresztą sam uczył ją interpretacji wokalne. Po niej pojawiły się w MET takie gwiazdy jak: Frances Alda, Geraldine Farrar, Lucrezia Bori, Grace Moore, Jarmila Novotna, Victoria de los Angeles, Dorothy Kirsten i Anna Moffo. Najdoskonalszą i jak dotąd do dziś niedoścignioną była jednak kreacja Bidu Sayao, a później Beverly Sills, która niestety nigdy nie zaprezentowała jej na scenie MET. Dyrygenci, którzy wnieśli swój niezwykły wkład artystyczno-interpretacyjny do partytury Masseneta w MET to m.in.: Maurice Abravanel, Sir Thomas Beecham, Pierre Monteux i genialny Arturo Toscanini.

Obsada wokalna bieżącego sezonu miała więc bardzo wysoką poprzeczkę do pokonania by dorównać lub choć sprostać niebotycznym „standardom” z przeszłości.

Wieczór premiery był dość nierówny. Tytułową partię śpiewała Renée Fleming, obdarzona pięknym i silnym głosem, a oprócz tego mająca znakomitą prezentację w doskonałych kostiumach przewidzianych dla niej w tej roli. Z dużym szacunkiem i uznaniem odnoszę się do jej prób odmiennego niż tradycyjne spojrzenia na prezentację postaci, bez względu zresztą na końcowy efekt owych prób. Ważna jest bowiem jej odwaga interpretatorska, artystyczno-muzyczne poszukiwania i

wgląd w partię. Czasem efekty są znakomite, czasem nie, a czasem takie sobie, ale docenić należy przynajmniej to, że wogóle próbuje. Tym razem efekt końcowy był mocno taki sobie. Wokalnie zaprezentowała się znakomicie. Delikatnie i wyjątkowo subtelnie oraz z dużą intensywnością emocjonalna zaśpiewała *Adieu notre petit table*. Dobrze też poradziła sobie z błyskotliwą arią *Je marche sur tous le chemin*, ale ogólnie jej Manon była w ciągłym stanie konfliktów wewnętrznych, niepewna, skondudowana, „niewyraźna” jako charakter przez co zbyt mdła i nijaka. Oczywiście tak też można ją portretować, ale czy niekończący się, ciągły „zamęt” emo-

cyjnalno-duchowy to Manon o jaką chodziło Massenetowi?

W partii Kawalera des Grieux towarzyszył jej Marcello Alvarez. Był to dobry występ, ale nieszczególnie zapadający w pamięć. Atrakcyjnie, z dużym wyczuciem i subtelnie wykonał *Le reve* z aktu II, a później pełną emocji *Ah! Fuyez douce image* z aktu II, za co oczywiście zebrał zasłużone brawa. Miał trochę problemów z górnym rejestrem w akcie IV w kasynie gry w Hotelu de Transylvanie, ale ogólnie zaprezentował się na badrze przyzwoitym poziomem. Był pełen pasji i wiarygodny jako postać. Wspomagające role też wypadły korzystnie. Bardzo dobry wokalnie był Jean-Luc Chaignaud (kuzyn Manon), Julien Robbins elegancko sportretował ojca Kawalera des Grieux, Jean-Paul Fouchecourt był atrakcyjny jako Guillot, podobnie jak William Shimmel w roli de Bretigny.

Dyrygujący tego wieczoru Jesus Lopez-Cobos był poprawny ale nijaki. Preferował dość wyciszone brzmienie orkiestry i niestety nie wydobyl czaru, wdzięku, subtelnej, płynnej melodyjności partytury Masseneta. Może nie jest to „głęboko wstrząsająca” dramatyzmem kontrastów muzyka, ale potrafi jeśli nie wzruszać to zachwycać melodyjnością. Niestety, pod batutą Lopez-Cobos zabrzmiała salenie płytko i bez wyobraźni interpretacyjnej. W sumie więc – dość rozczarowująca *Manon* choć dobry wokalnie spektakl.

**Falstaff Verdiego, 26 IX 2005.** Nikt współcześnie nie potrafi tak wspaniale zagrać partytury *Falstaffa* jak James Levine. Nic więc dziwnego, że spektakl 26 IX od strony muzycznej był dopieszczony w każdym detalu. Choćby tylko po to by móc usłyszeć jego genialną interpretację muzyki ostatniej opery Verdiego, należałoby organizować pielgrzymki do MET.

Produkcję, dekoracje i kostiumy Franco Zeffirelliego z 1964 r. poddano gruntownej odnowie. Wyglądają więc jak zwykle znakomicie, szczególnie w ostatnim akcie, Windsor Park Forest, gdzie ogromna inwencja twórcza i fantazja Zeffirelliego znalazły pole do popisu. Bajecznie kolorowe kostiumy, świetna choreografia i oczywiście charakterystyczne dla niego zwierzęta na scenie: koń i dwie małe kózki.

Poza Zeffirellim przedstawienie *Falstaffa* z 26 IX miało 3 bohaterów: wspomnianego już Jamesa Levine'a, Bryna Terfela (*Falstaff*) i Stephanie Blythe (*Mrs. Quickly*). Reszta wypadła tak sobie, nieźle lub dobrze.

Bryn Terfel dał niezwykły popis w tytułowej roli. Nie ma obecnie w niej konkurencji, a niuanse, inteligencja muzyczna i interpretacja aktorska stawiają go w jednym rzędzie z najdosko-



nalszymi, legendarnymi jej odtwórcami z przeszłości. Doskonały wokalnie, wspaniale wyważał elementy komiczne i filozoficzno-refleksyjne, nigdy nie popadając w bufonadę clowna. Owacją jaką zgotowała mu widownia na koniec spektaklu była porównywalna z huraganem. I słusznie – rewelacyjny występ.

Niemal identyczne w mocy brawa zebrała Stephanie Blythe za fantastycznie wykonaną rolę Mistress Quickly. Znakomity w barwie głos, o mocy dorównującej siłą głosowi Terfela, a pewnie ze 3-4 rozmiary silniejszy od reszty śpiewaków tego spektaklu. Świetna stylistycznie w Verdim: aktorsko – naturalna, spontanicznie komiczna. Stephanie Blythe jest obecnie jedną z moich absolutnych faworytek w operze, bez względu zresztą na to co śpiewa, a słyszałam ją już w dość szerokim i różnicowanym repertuarze: od Handla po Strawińskiego. Jej *Reverenza z Falstaffa* była jedną z najlepszych jakie w ogóle słyszałam.

Reszta obsady była dość różnicowana pod względem doskonałości wokalne i precyzji intonacyjnej. Heidi Grant Murphy (Nanetta) ma ładny, słodko i dziewczęco brzmiący sopran, ale nie poradziła sobie w 100% w samej górze, ocierając się nieco o siłową ostrość, a diminuenda okazały się przekraczać jej możliwości. Zupełnie dobra aktorsko Patricia Racette (Alice Ford) nie zachwycała jednak ani stabilnością, ani barwą, ani precyzją intonacyjną i zdarzyło się jej kilka siłowych „kiksów” w górze. Dobrą Meg zaprezentowała natomiast Maria Zifchak. Matthew Polenzani ma miło płynny, o ładnej barwie i mocy głos, ale jako Fenton zabrzmiał nieco nudnawo, bezbarwnie. Bardzo spodobał się publiczności Jean-Paul Fouchencourt w znakomitej interpretacji aktorskiej niewielkiej, komicznej roli Bardolfo. Roberto Frontali zaśpiewał natomiast partię Forda ładnym głosem, ale przerysował ją nieco w stronę buffo.

Wyszłam z MET bardzo usatysfakcjonowana. Spektakl zaoferował mi bowiem 3 wielkie kreacje artystyczne: wspaniałą muzykę w wykonaniu orkiestry prowadzonej przez Maestro Levine'a i dwa wspaniałe głosy: Bryna Terfela i Stephanie Blythe. 🎭



## Rzymskie owacje, czyli co słyszać w operze (10)

### Agnieszka Nowak

**Wesela Figara.** Opera Rzymska już w przededniu obchodów roku mozartowskiego przygotowała spektakl zadedykowany pamięci genialnego muzyka. Od 22 do 29 września 2005 r. w sali Teatro Costanzi rozbrzmiewały słynne arie z *Wesela Figara*. Było to pierwsze wspólne przedsięwzięcie znakomitego duetu Mozart-da Ponte. Spektakl został wystawiony po raz pierwszy 1 maja 1786 r. w Burgtheater w Wiedniu. Wówczas odebrano go z mieszanymi uczuciami, niemalże jako utwór rewolucyjny – i to pod wieloma względami: przewrotnego ujęcia tematu (służący gorą!), wprowadzenia sporej dozy erotyzmu, rozdmuchania scen zbiorowych. Dziś ta komedia cieszy się stałą sympatią melomanów, nic dziwnego – kalejdoskop charakterów w niej zawartych i muzyka będąca w idealnej równowadze z tekstem są gwarantem jakości dzieła.

Dyrygent, Gianluigi Gelmetti, któremu kolejny raz powierzono wykonanie muzycznej operacji *Mozart* (niedawno dyrygował i reżyserował *Così fan tutte*) stwierdził, że gdy tylko ma do czynienia z *Weselą*, czuje się jakby obcował z diamentem: „Moje wyobrażenie o muzyce Mozarta przybiera formę diamentu. Cennego kamienia, zmieniającego wygląd w zależności od światła i pozycji w przestrzeni”.

W *Weselu* z Gelmettim zjednoczyli siły i intencje aktor-reżyser Gigi Proietti oraz scenograf, autor kostiumów Quirino Conti. Razem stworzyli spektakl zredukowany do najprostszycch rozwiązań scenicznych, oryginalny i ciekawy. Nie doszło do przerezu formy nad treścią ani odwrotnie, co jest częstym grzechem wielu realizacji *Wesela*. Proietti trzymał się tekstu, trzymał się sztuki, a za całą innowacyjność wystarczyło mu maksymalne wyciśnięcie aktorstwa ze śpiewaków. Ale – nie tego





to kreacje, których teatr na pewno nigdy się nie pozbędzie, dzieła sztuki kra- wieckiej. Dzięki bardzo dobrej robocie oświetleniowców, można było wylapać wszystkie detale – i strojów, i fizjonomii śpiewaków. Obsada z 27 września: Anna Rita Taliento (Hrabina), Laura Chericci (Zuzanna), Marco Vinco (Hr- abia Almagiva), Alex Esposito (Figaro), Anna Malavasi (Basia), Laura Polverelli (Cherubin), Bruno Pratico (Bartolo), Anna Rita Gemmabella (Marcelina), Mario Bolognesi (Don Basilio).

Tych wykonawców, w większości, miałam „w uchu” po *Così fan tutte*. Naj- lepszą kreację stworzyła Polverelli, jej Cherubin był po prostu przepyszny, mi- lutki, czasem zabawny, czasem wzru- szający. Ukoronowaniem sukcesu była aria *Voi che sapete*, po której rozległy się najburzliwsze tego wieczoru brawa.

O ile poprzednim razem zupełnie nie przekonała mnie do siebie Laura Cheri- ci, o tyle tym razem doceniłam jej nerw komediowy i... technikę śpiewu. Choć dalej uważam, że nie ma głosu – jego kolor jest nieprzyjemny, po „kupiecku” jazgotliwy, co najbardziej było słychać w *Deh, vieni non tardar*. Jeden z ważnych krytyków włoskich powiedział o niej, że jak się ma tak brzydki głos, to trzeba być Marią Callas, aby być słuchaną. Jednak ogólnie Chericci w roli Zuzanny sprawdziła się nieporównywalnie lepiej niż jako De- spina. Również Taliento dobrze wpasso- wała się w postać Hrabiny, nasączając ją sugestywną dawką szlacheckości i zmysłowości, począwszy od arii *Porgi amor*. Dzielnie spisał się Alex Esposito w partii Figara. Całość na celujący śpiał Gelmetti – tak czarował batutą, tak mie- szał masę dźwiękową – a to delikatnie, a to melancholijnie, to znowu szeptem... okazał się bardzo „czujący”. Jestem cie- kawa, czy wkrótce, w roku jubileusz- wym, uda mu się zrealizować jedno z wielkich marzeń – wystawienie jednego dnia, w tych samych dekoracjach *Don Giovanniego*, *Così fan tutte* i *Wesela Fi- gara*. Trzymam kciuki. 🍀

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

„zewnętrznego aktorstwa” polegającego na zaprojektowaniu miny czy gestu, lecz „aktorstwa głębi”, zonglującego emocjami, jakimiś *prawdami*. Słowem – wypa- dło naturalnie.

Osobny akapit peanów należałby się Contiemu za cudowne stroje – uszy-



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

# Gadki z Chatki

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

Dostępne w EMPIK-ach i punktach Kolportaża

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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)



# Diwa operowa, jazzmenka, pisarka

## Wywiad z Renée Fleming

**Czerwiec i lipiec tego roku były dla Pani miesiącami wyjątkowej pracy, przy „Otellu” w Covent Garden w Londynie. Zawsze pracuje Pani podczas wakacji?**

Tak, pracuję właściwie bez przerwy! Czasem w lecie pozwalam sobie tylko na dwa, trzy wolne dni. Podczas trwania prób do *Otella* w Londynie, jednocześnie pracowałam również przy *Thais* w Wiedniu i przygotowywałam się do uroczystej gali wraz z muzykami z Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej – a więc nigdy nie zwalniam tempa!

**A kiedy zaczęła Pani śpiewać?**

Sama nie pamiętam... Według mojej matki śpiewałam zanim nauczyłam się mówić...

**Występuje Pani z recitalami i śpiewa w przedstawieniach operowych. Co bardziej Panią pociąga?**

Próbuję to wyważyć. Lubię robić obie te rzeczy, ale na pierwszym miejscu stawiam rodzinę, a bardzo trudno jest występować często w spektaklach operowych i spędzać wystarczająco dużo czasu z dziećmi – chyba, że występuję w Metropolitan Opera, której gmach znajduje się niedaleko mojego domu. Kiedy decyduję się podpisać kontrakt z innym teatrem operowym, staram się zgrać terminy w ten sposób, żeby moje córki mogły być razem ze mną – jest to możliwe zwykle podczas ich letnich wakacji. Uwielbiam przygotowania do przedstawień operowych, tj. inscenizacje, kostiumy, próby z kolegami. Muzyka i teatr – z punktu widzenia artysty to nieprawdopodobnie satysfakcjonujące. Recital stanowi wyzwanie nieco innego rodzaju. Wyzwanie i satysfakcję z tworzenia programów świeżych i przyjemnych zarówno dla mnie, jak świeżych dla publiczności. Recitale pozwalają mi na eksperymenty z nowym i rzadkim repertuarem, co bardzo lubię, a także pozwalają na bardziej intymny sposób komunikacji z widzem i słuchaczem.

**Pracuje Pani z najznakomitszymi wokalistami świata i spędza z nimi bardzo dużo czasu. Bohaterów operowych łączą zazwyczaj związki przepełnione silnymi emocjami – albo się kochają, albo nienawidzą. A jak jest w prawdziwym życiu? Kto jest Pani ulubionym partnerem na scenie?**

O, mam ich tak wielu! Sama nie

wiem, od kogo zacząć. Ostatnio śpiewałam w Metropolitan Opera z Dymitrem Hvorostowskim; był cudowny. Teraz w Londynie śpiewam z Benem Heppnerem i to również wielka przyjemność, a w tym tygodniu będę w Wiedniu pracować z Thomasem Hampsonem. Oczywiście Bryn (Terfel, przyp. D. Staszkievicz) i ja ciągle od lat wracamy do siebie, moimi ulubieńcami są również Placido Domingo i Susan Graham... Jestem bardzo szczęśliwa, że przyszło mi żyć w czasach, w których mogę współpracować z tak wieloma fantastycznymi artystami.

**Tytułowe bohaterki oper, w których Pani występuje, jak np. Manon, Armida czy Lulu mają bardzo interesujące, ale też niezwykle trudne charaktery. Identyfikuje się Pani z którąś z nich?**

Tak. Przyciągają mnie silne kobiety, dla których tym, czego potrzebują i w co naprawdę wierzą, jest prawdziwa walka. Dlatego uwielbiałam występować w partii Rodelindy w Metropolitan Opera w ubiegłym roku i dlatego moje ulubione, doskonałe bohaterki to księżna marszałkowa von Werdenberg (*Der Rosenkavalier*) i Violetta (*La Traviata*).

**Violetta, Rodelinda... Czy dramatyczne aspekty tych wielkich ról w Metropolitan Opera były ważniejsze od technicznej maestrii? Na co przede wszystkim zwracali uwagę dyrygenci i jak układała się wasza współpraca?**

Ważne są obydwie te sprawy. W przypadku roli Rodelindy pracowałam rzeczywiście bardziej nad aspektem dramatycznym i barokowym stylem, ale przy partii Violetty dużym wyzwaniem było jej wirtuozowskie wykonanie. Pod względem wokalnym partia Violetty wymaga trzech kompletnie różnych stylów śpiewania w każdym akcie. Bardzo trudno się do tego dostosować. Umiejętność połączenia tych trzech odmiennych stylów tak, aby miało to sens pod względem dramatycznym – to jest wyzwanie. Kolejny problem to pewność, że stworzyłam naprawdę „swoją” Violetkę, która nie jest parodią czyjejś roli. Do pracy najbardziej zachęcają mnie dyrygenci. Czerpię ogromną satysfakcję ze współpracy z Jamesem Levinem, Christophem Eschenbachem, Walerym Giergiewem, Claudiem Abbado, Siemionem Byczkowem i wieloma innymi. Wcześniej do rozwoju



**innymi rodzajami muzyki, jak na przykład folk albo jazz?**

Tak, moja płyta *Haunted Heart* to płyta jazzowa. Bardzo poważnie rozważałam zostanie wokalistką jazzową, zanim zwróciłam się w stronę opery... Dlatego cieszyłam się z nagrania tego albumu, który był dla mnie bardzo osobistym spojrzeniem na drogę, której nie wybrałam.

**Występy na żywo są mniej bezpieczne od nagrań... Pamięta Pani swój pierwszy poważniejszy błąd na scenie?**

Generalnie preferuję występy na żywo, ponieważ energia publiczności inspiruje mnie wtedy do osiągania tego, czego nie mogłam osiągnąć przed występem. Każda publiczność jest inna, więc próbuję różnych rzeczy i eksperymentuję z nowymi pomysłami za każdym razem, kiedy występuję. Nagrywanie też jest cudowne, ale to zupełnie inna sprawa – doświadczenie wyłącznie słuchowe, bez elementu wizualnego i szansa na złożenie ideału z poszczególnych pasażów. Oczywiście nigdy nie jestem zadowolona z efektu końcowego, ale to klątwa artysty.

**Śpiewacy i aktorzy często bywają przesądni. A Pani? Ma Pani swoją maskotkę?**

Nie, robię wszystko żeby nie stać się przesadną. To zabiera zbyt dużo energii. Proszę zapytać którejkolwiek pracującej matki – nie ma czasu na zamieszanie związane z przesadami!

**W ubiegłym roku zadebiutowała Pani jako pisarka – mam na myśli książkę „The inner voice”. Opisała w niej Pani początki swojej kariery, odkrycie niezwykłego głosu i skutki tego odkrycia...**

Tak. Spróbowałam opisać, jak bardzo absorbujący jest mój zawód. To nie jest takie proste: budzisz się rano pewnego dnia i stwierdzasz, że masz piękny głos, a więc powinnaś śpiewać do końca życia... Polecam przeczytanie tej książki.

**Dwa lata temu publiczność festiwalu Wroclavia Cantans miała okazję usłyszeć Pani piękny głos. Moim marzeniem jest usłyszeć go ponownie. Co Pani pamięta z wizyty w moim kraju i czy chciałaby Pani ją powtórzyć?**

Bardzo podobała mi się podróż do Polski, chociaż niestety wycieczka była naprawdę ekstremalnie krótka. Chciałabym, żeby ktoś zaprosił mnie ponownie na występy do Polski. Mój rozkład zajęć stanowi oczywiście duże wyzwanie – moi menedżerowie bardzo dokładnie ustalają terminy tych wszystkich rzeczy, które chcę robić i z pewnością nie mogę zaangażować się w więcej spraw, niż to jest fizycznie możliwe w danym sezonie. Ciągłe brakuje mi kilku tygodni w roku...

**Dziękuję za rozmowę.**

Rozmawiała Dorota Staszkiwicz

mojej kariery bardzo przyczynił się Georg Solti.

**Debiutując w partii Rodelindy w grudniu 2004 r., nagrywała Pani jednocześnie swój ostatni album z Orkiestrą Wieku Oświecenia, który zawiera przegląd największych arii Haendla. Niewiele wcześniej na DVD pojawiła się „Rusalka” Dworzaka z Pani udziałem. Czy trudno było pracować nad barokowym repertuarem prawie jednocześnie z romantycznym?**

Uwielbiam, gdy nadarza się okazja jednoczesnej pracy nad różnym repertuarem. Na szczęście przechodzenie od jednego stylu do drugiego nie stanowi dla mnie dużego problemu, a więc śpiewanie romantycznego i barokowego repertuaru w tym samym czasie nie było zbyt trudne. Podejrzewam,

że mogłoby się tak zdarzyć np. w przypadku dużego recitalu... wszystko zależy od tempa. Haendel jest tak piękny... Jest jak balsam dla mojego głosu po zbyt ciężkiej pracy nad innymi rzeczami.

**Na rynku płytowym pojawi się wkrótce Pani album z najpiękniejszymi ariami i pieśniami sakralnymi, nagrany z Royal Philharmonic Orchestra pod batutą Andreasa Delfsa. A potem? Kolejny recital czy raczej produkcja operowa?**

Porozmawiamy o moich różnorodnych pomysłach na następną płytę, ale proszę o trochę cierpliwości!

**Nagrała Pani dwa utwory, które znalazły się na płycie z muzyką do filmu „Władca Pierścieni. Powrót Króla”. Myśli Pani o eksperymentach z**



# Anderszewski pianista doskonały?

Patrycja Kujawska

**C**óż powiedzieć o pianście, który swą karierę zaczyna „spektakularnym” zejściem ze sceny w połowie konkursu? Czy rzeczywiście zwyczaj powtarzania utworów na bis, łamiący, jak przyznaje Anderszewski, świętą zasadę jednej szansy artysta ma prawo uzasadniać li i jedynie niezadowolaniem z wykonania? I wreszcie – co takiego w nim jest, że mimo jawnej kontestacji zwyczajów, trendów, nawet tych w modzie (na koncertach – jak pisał *The New York Times* – nosi się niczym *polish punks*) jego kariera wciąż nabiera tempa?

15 lat temu po brawurowo wykonanych 33 *Wariacjach na temat walca Diabelliego* Beethovena Anderszewski zaskoczył jurorów Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Leeds (włączając, jak twierdzi, również tych, którzy nie wiedzieli, gdzie kończy się utwór) i w połowie wykonania *Wariacji* Weberna przerwał i wyszedł z sali. Jak się okazuje autoeliminacja ma niekiedy pozytywne konsekwencje i zamiast „zmiażdżyć” przysporzyła mu jeszcze zwolenników. Nie ma dziś chyba strony internetowej dotyczącej tego pianisty, na której nie byłoby wzmianki o tym „osobliwym” epizodzie. Anderszewski jednoznacznie kojarzy się z buntem, ekstrawagancją. Nie minął rok a publiczność Wigmore Hall w Londynie oklaskiwała go na stojąco.

Choć po tamtym wydarzeniu nie wziął udziału w żadnym konkursie – laureatem został. Ma na swoim koncie

nagrody Gilmore'a (2002), Szymanowskiego (1999) i liczne wyróżnienia za zrealizowane albumy (*Diapason d'or*, *Choc du Monde de la Musique*, nagroda *Gramophon*, nominacja do *Grammy* etc.). Królewskie Towarzystwo Muzyczne w Londynie przyznało mu tytuł „Najlepszy Instrumentalista 2000”. Z rodzimych zaszczytów warto wymienić „paszport” Polityki i Fryderyka '96 za album Bach/Beethoven/Webern. Bruno Monsaigneon (autor m.in. dokumentów o Ojstrachu, Richterze, Gouldzie) zaproponował mu filmową dokumentację sesji nagraniowej (*Wariacje* Beethovena EMI #69231). W planach obaj panowie mają projekt zarejestrowania II zeszytu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha w salach koncertowych północnych stanów Ameryki. Po albumach firmowanych przez Harmonia Mundi (Bach solo) i Philipsa (sonaty skrzypcowe z

Victorią Mollową) Anderszewski podpisał kontrakt na wyłączność z Virgin Classics nagrywając Bacha, Beethovena, Chopina, dwa koncerty Mozarta (c-moll i C-dur) a ostatnio Maski, Metopy i III Sonatę Karola Szymanowskiego. Ryzyko? Nie dla Anderszewskiego, który jeszcze do 2006 r. nie musi martwić się o pieniądze. Nagroda Gilmore'a przyznana, jak dotąd, po raz czwarty, to zastrzyk gotówki w postaci 50 000 \$ „na drobne wydatki” i 250 000 \$ na dalszy rozwój. Procedura wyboru laureata jest ściśle tajna, podobnie zresztą jak jej nominaci i choć zwycięzca nie włada niepodzielnie całym tym majątkiem, to przez cztery lata ma zapewnioną fachową pomoc przy planowaniu kariery. Efekt? Jeszcze parę lat temu Anderszewski z powątpiewaniem mówił o możliwościach nagrania muzyki Szymanowskiego. Obecny status materialny pozwala mu planować za-

Piotr Anderszewski  
fot. Ana Boon/EMI Classics

rejestrowanie *IV Symfonii „Koncertującej”* na fortepian, a dzięki doskonałej promocji album z muzyką Szymanowskiego już w miesiąc po ukazaniu się otrzymał nagrodę *Diapason d'or*. „Nie jestem reprezentantem żadnej »szkoły« – mówił – zresztą dzisiaj nic takiego nie istnieje. (...) To nie szkoła czy kraj się liczy, ale to, co zrobimy z informacjami. Artysta musi być zdolny zasymilować wiedzę na swój własny użytek, tak by po transformacji była już tylko »jego«”.

W 1988 r. z Akademii Muzycznej w Warszawie (jako jedyny na roku nie zrobił dyplomu) uciekł aż do Kalifornii. W jednym z wywiadów wspomina, że przygotowywał się tam do uczestnictwa w Konkursie Chopinowskim. Za-



Anderszewski od 15 lat konsekwentnie kreuje swój wizerunek, unikając takiego poklasku i „gwiazdorstwa”. Nie jest i prawdopodobnie nigdy nie będzie obiektem zachwytu szerokiej publiczności. Jego muzyka wymaga intelektualnego zaangażowania i dlatego trudno mu zwerbować na swoją stronę fanów ekwilibrystycznej wirtuozerii czy zwolenników romantycznych uniesień. Jednak mimo to jego nazwisko przyciąga melomanów ze wszystkich stron świata spragnionych niecodziennych estetycznych przeżyć. Od czasów Argerich, Pletniowa, czy Sokolowa nie było na muzycznej scenie artysty obdarzonego odwagą, wyobraźnią i wiarygodnością zarazem. Być może nie

wszystkim przypadnie do gustu beznamiętny, choć nowoczesny i liryczny Chopin, nie każdy zaakceptuje „surowość” Szymanowskiego, ale nie sposób przejść obojętnie wobec tych przemysłanych i – co więcej – mistrzowsko zrealizowanych interpretacji. Dzisiaj jego nazwisko wymienia się jednym tchem obok Leifa Ove Andsnesa, Tilla Fellerera, Larsa Vogta, Richarda Goode’a. I choć wg Anderszewskiego doskonałość to iloraz  $x/y$ , gdzie  $x$  to kompozytor i zapis nutowy dzieła, a  $y$  – wyobrażenie pianisty o kompozycji, to niejednokrotnie ignorowanie owego  $x$  na rzecz swoich wizji stawia go na równi z największymi indywidualnościami klawiatury.

miast tego wystartował na międzynarodowym konkursie w Leeds, gdzie okrzyknięto go największą nadzieją pianistyki. Debiutancki koncert w Wigmore Hall w lutym 1991 r. przyniósł entuzjastyczne recenzje „Głęboko poruszające doświadczenie (...) publiczność skamieniała” pisał *The Independent*. Latem tego roku gościł na Festiwalu w Lugano (grając m.in. z Martha Argerich *Sonatę C-dur* Mozarta K. 545 na dwa fortepiany), a także w Paryżu i w Londynie na Festiwalu Karola Szymanowskiego, gdzie zaprezentował m.in. muzykę kameralną polskiego kompozytora akompaniując swojej siostrze – skrzypaczce.

Kiedyś w tym równaniu była jeszcze jedna wartość – stała. Perfekcja obecna w niektórych wykonaniach pianisty była ponoć wynikiem chłodnej kalkulacji. Kilkanaście lat temu Anderszewski owładnięty był manią doskonałości, obsesyjnie dążąc do bezkompromisowego realizowania wszystkich wytyczonych wcześniej celów. Właśnie dlatego zrezygnował z udziału w konkursie w Leeds, a obecnie czasami powtarza niektóre kompozycje na bis – interpretacja nie do końca pokrywała się z założeniami.

Dzisiaj słycać w jego grze spontaniczność, odrobinę dobrze pojętej wolności. Nie znaczą to, że daje się ponieść emocjom – nie jest typem romantyka wirtuoza, ale też nie emocje grają w jego sztuce nadrzędną rolę. Anderszewski musi wszystko kontrolować. To, co inni pianiści opanowują w kilka tygodni jemu zajmuje całe miesiące, nawet lata. Każdy najdrobniejszy szczegół zapisany w partyturze musi mieć swoje uzasadnienie, każda fraza musi być logicznie i spójnie skonstruowana, wszystkie niuanse muszą być zaplanowane i skrupulatnie wyegzekwowane. Czy zostawia sobie miejsce na spontaniczność? „Dzisiaj podstawą mojej pracy stanowi połączenie intuicji ze świadomością, serca z intelektem” – mówi. W praktyce bywa różnie. Nagrania studyjne pozbawione są najmniejszej nawet dawki niekontrolowanej pasji. Przewaga intelektu najwyraźniej daje o sobie znać w Bachu, najmniej zaś w Chopinie, gdzie szalenie pomysłowy interpretacyjny klucz się ze zorganizowaniem i płynnością linii melodycznej. Anderszewski postrzegany jest przede wszystkim jako pianista z predylekcją do dużych, nawet monstrualnych form. W jego repertuarze znajdują się niemal wyłącznie kompozycje długie i trudne pod względem architektonicznym, zaś sam pianista marzy o dyrygowaniu *Missa solennis* Beethovena (sic!).

Rok 2003 przyniósł przełom – Anderszewski nagrał album z muzyką Chopina. Czy z sukcesem – rzecz dyskusyjna? Jeśli przyłożyć miarę tradycji, wiekowej spuścizny, ale również naszego przywiązania do pewnych pianistycznych „imprintów” to jednak nie wszystko daje się usprawiedliwić. Za dużo tu „kombinowania”, wolne tempa po prostu irytują. Z drugiej strony Anderszewski potrafi wydobyć z fortepianu niezliczoną ilość barw. Jego miękkie i aksamitne pianissimo ma w sobie coś z gracji dzikiego kota. Drapeżne i ostre forte, nigdy przebite czy metaliczne, jest niebywale dramatyczne. Z finezją i galanterią pianista odkrywa przed słuchaczem zupełnie nowe plany i kontrpunkty.

Czy jednak jest sens w traktowaniu niewielkich, delikatnych i subtelnych form niczym dzieł najcięższego kalibru? Czy każdy mazurek musi mieć rozbuchaną formę? Czy Polonezy muszą nieść za sobą zamiast arystokratycznego wspomnienia tańców echa greckich tragedii? Chociaż z drugiej strony może tak ma wyglądać pianistyka XXI w. Domagając się rozmachu, pasji, ognia i dramaturgii nie chcemy wszak, by brzmiały one znajomo. Nie pragniemy drugiego Horowitza, Goulda czy Richtera. Zawsze w domowym zaciszu można odtworzyć sobie nagrania tytanów klawiatury i dowoli sycić się poezją, liryzmem, szlachetnością i błyskotliwością tych wykonań... Jako antidotum. 🎹



# Polska muzyka jest wspaniała

## Rozmowa z Leilą Josefowicz

**Skrzypaczka Leila Josefowicz urodziła się w Kanadzie w rodzinie polsko-brytyjskiej. Od najmłodszych lat była uważana za „cudowne dziecko”. Z sir Nevilleem Marinierem i jego orkiestrą Academy of St. Martin in the Fields zagrała swój pierwszy poważny recital w Carnegie Hall, w programie którego znalazł się *Koncert skrzypcowy Czajkowskiego*. Miała wówczas jedynie 16 lat. W kwietniu br. gościliśmy ją na jedynym koncercie w Polsce.**

**Ma Pani polskie korzenie, jak się Pani czuje przyjeżdżając do Polski?**

Jestem bardzo szczęśliwa, że mogę być w Polsce. Nigdy, co prawda tu nie mieszkałam, ale czuję się jakbym przyjechała do domu, oczywiście takiego, w którym nie spędzam zbyt wiele czasu. To był mój drugi pobyt w Polsce, po raz pierwszy byłam tu w 1998 r. Niestety wciąż mam zbyt mało czasu, aby zauważyć jakieś zmiany, które dokonują się w naszym kraju, ale na pierwszy rzut oka widać, że są one ogromne.

**Czy ojciec opowiadał Pani coś o Polsce?**

Generalnie mój ojciec urodził się w Niemczech, nie w Polsce, a potem mieszkał krótko w Izraelu i w końcu w Kanadzie, za to dziadek mieszkał przez wiele lat w Polsce, pochodził gdzieś ze wschodu, a moja babcia – Bronia, po której mam drugie imię, pochodziła z Łodzi. Podczas ostatniego pobytu mogłam zobaczyć więcej niż teraz, ale marzę o tym, aby przyjechać tu na dłuższy czas i poznać więcej miejsc niż tylko hotel i sala koncertowa.

**Pani ojciec uwielbiał skrzypce, czy on miał wpływ na wybór instrumentu na którym będzie Pani grała?**

Tak, wybór skrzypiec jako instrumentu, na którym będę grała był absolutnie jego. Miałam wówczas 3 lata i samej trudno by mi było podjąć taką decyzję. Moi rodzice nie mieli pojęcia jak pracować nad rozwojem kariery. Uczyliśmy się wszyscy razem jak pracować nad sukcesem. Zmienialiśmy menadżerów, wiele podróżowaliśmy wspólnie. To było trudne i ogromne doświadczenie całej rodziny.

**Rozpocynała Pani swoją edukację metodą Suzuki. Jak Pani ocenia jej skuteczność z dzisiejszego punktu widzenia?**

Może być bardzo skuteczna, ale może być też trochę nierówna. Jednakże miałam szczęście, że miałam bardzo elastycznych nauczycieli. Dzięki temu mogłam pracować nad swoim własnym stylem. Miałam dużo swobody, mogłam sama decydować o pewnych sprawach związanych z techniką czy interpretacją. Pozwalali mi być

wolną. To bardzo mi wówczas pomogło.

**Kiedy pomyślała Pani, że mogłaby się zawodowo zająć muzyką?**

Myszę, że miałam około 10 lat, kiedy zdecydowałam, że chcę się poświęcić muzyce. Oczywiście to nie był jeden moment, to przyszło naturalnie. Wiedziałam, że gram dobrze i że bytoby strasznie szkoda gdybym to zmarnowała. To wiązało się jednak z pełnym poświęceniem z mojej strony. Musiałam wybrać, co tak naprawdę jest dla mnie dobre. Nie obeszło się bez szkody na szkole. Ale oczywiście wybrałam skrzypce. Zdaję sobie sprawę, że może nie miałam tak bezstroskiego dzieciństwa jak inne dzieci, ale teraz jestem szczęśliwa mogąc robić to, co naprawdę lubię.

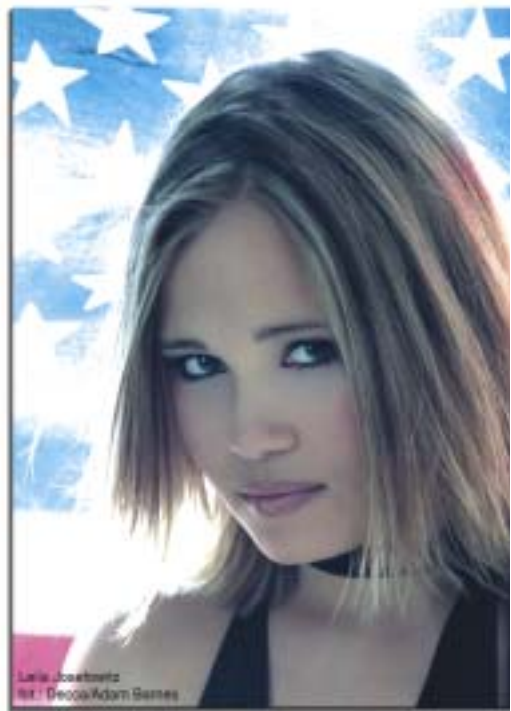
**Została Pani obwołana „cudownym dzieckiem”. Wiadomo, że nie każda dziecięca gwiazda potrafi przetrwać przejście do świata dorosłego, zarówno muzycznie, jak i psychicznie. Jak Pani się to udało?**

To było bardzo stresujący czas. Młodzi ludzie czują na sobie wówczas ogromną presję. Przetwarzałam dzięki temu, że zawsze bardzo kochałam muzykę, uwielbiałam ją wykonywać i to było dla mnie naprawdę ważne. Myszę, że gdybym tego nie czuła i naprawdę nie pragnęła nie byłoby mnie tutaj, zginęłabym gdzieś po drodze. Przetwarzałam także dzięki ludziom, jakich miałam koło siebie. Moi rodzice, moi nauczyciele bardzo mi pomogli. Zawsze mogłam przyjść do nich i porozmawiać – to bardzo ważne dla młodego człowieka.

**Debiutowała Pani z Academy St. Martin in the Fields pod batutą sir Nevillea Mariniera w Carnegie Hall. Musiało to być dla Pani wielkim przeżyciem...**

Tak, to było niesamowite przeżycie. Zdaję sobie sprawę z tego, że niewiele osób miało taką szansę. Mariniera poznałam gdy miałam 11 lat i to on pierwszy zwrócił uwagę na mój talent. Z nim też nagrałam swój pierwszy w życiu album z koncertami Sibeliusa i Czajkowskiego.

**Powiedziała Pani kiedyś, że naj-**



**ważniejsze jest, aby grać utwory, które naprawdę pragnie się grać. Czy właśnie według takiego klucza dobieła Pani repertuar na koncert w Warszawie?**

O tak, zdecydowanie. W tym programie zawarłam dużo różnej muzyki kompozytorów, których lubię i podziwiam. To dla mnie ekscytujące wyzwanie pokazać publiczności tyle wspaniałej i różnorodnej muzyki. Wszystkie one mają dla mnie ogromne znaczenie.

**Jeden z utworów – „San Andreas Suite Marka Greya” został napisany specjalnie dla Pani. Czy odzwierciedla on jakieś Pani cechy charakteru?**

Na pewno tak. Mark i ja znamy się bardzo dobrze. On uwielbia rocka, jazz, muzykę całego świata. W ogóle mamy podobne upodobania muzyczne. Ten utwór jest bardzo energiczny, niektóre jego części są bardzo rytmiczne, uwielbiam takie mocne rytmy. *San Andreas Suite* nawiązuje do dzisiejszego stylu muzyki współczesnej Zachodniego Wybrzeża USA łączącego muzykę poważną, jazz, rock, pop i elektronikę.

Sama lubię taką muzykę, dlatego doskonale wiem, co powinno się w niej pokazać i w jaki sposób.

**Na fortepianie towarzyszy Pani John Novacek. Jak długo się znacie?**

Z Johnem znam się od 8 roku życia. Doskonale nam się razem pracuje, dlatego postanowiliśmy zrealizować jakiś większy projekt.

**Współpracowała Pani także z wielką pianistką Martha Argerich, jakie ma Pani wspomnienia z tej współpracy?**

Grałam z nią *Sonatę Kreutzerowską*, to było niesamowite doświadczenie. Martha jest nie tylko wybitną artystką, ale także nieprzeciętną osobowością. Praca z nią to prawdziwa przyjemność i jednocześnie doskonała szkoła. Od takiego artysty można się wiele nauczyć.

**Na początku swojej kariery grała Pani koncert Wieniawskiego. Ma Pani**

**jeszcze jakieś polskie akcenty w swoim repertuarze?**

Nadal gram koncert Wieniawskiego, ale mam w swoim repertuarze także *I Koncert Szymanowskiego*. To piękny utwór, tak niezwykle kolorowy i pełen pasji. Uwielbiam taką muzykę. Chciałabym móc grać go więcej. To jest niesamowite, ile Polska może zaoferować światu, jeśli chodzi o muzykę. Jeśli każdy kraj mógłby tyle zaoferować żylibyśmy w zupełnie innym, lepszym muzycznym świecie.

**Bardzo miło jest mi to słyszeć. Ma Pani syna, czy on także interesuje się muzyką?**

Ma dopiero 5 lat i jest bardzo muzykalny, interesuje się muzyką, owszem, ale nie chcę go do niczego zmuszać. Sama wiem jak to jest dorastać pod presją, chcę go przed tym obronić. Mu-

zyka jest cudowna, zgadza się, ale świat nie składa się wyłącznie z muzyki, ma do zaoferowania tyle fantastycznych rzeczy, chciałabym, aby najpierw je poznać, a dopiero później zdecydował, czym tak naprawdę chce się zajmować. Chciałabym pokazać mu jak najwięcej.

**Jakie są Pani najbliższe plany na przyszłość?**

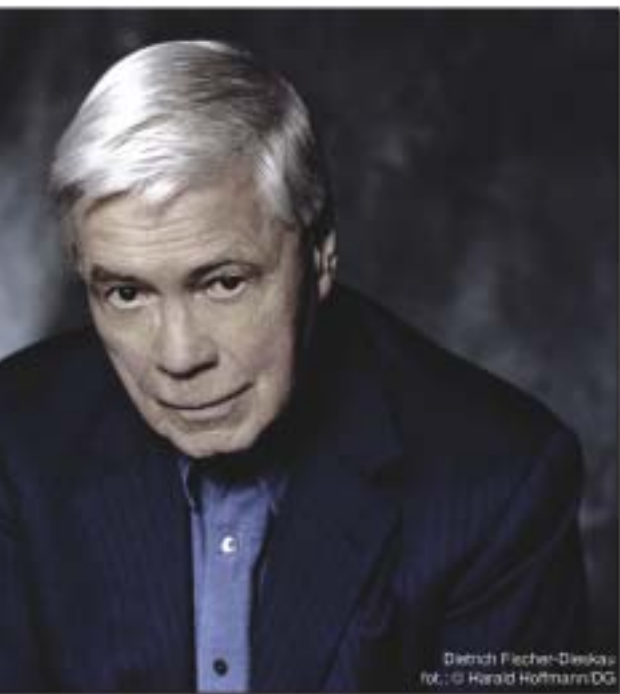
Kontynuuję akcję poszukiwania nowych interesujących osobowości muzycznych, z którymi można by współpracować. Tacy ludzie zawsze mnie inspirowali. Poza tym interesują mnie starsze utwory, które nigdy nie zostały wykonane. Chcę pokazać szerszej publiczności nieznaną, wartościową i z jakiś powodów zapomnianą muzykę.

**Dziękuję za rozmowę i życzę powodzenia.**

Rozmawiała Magdalena Todynek

## Dietrich Fischer-Dieskau, legenda światowej wokalistyki

Adam Czopek



Dietrich Fischer-Dieskau  
fot.: © Harald Hoffmann/DG

Obiegowo zwykło się przyjmować, że Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Renata Scotto, czy Magda Olivero, stali się chodzącymi legendami swoich czasów. Tymczasem nie do końca jest to prawda! Na tej liście z całą pewnością powinno się znaleźć nazwisko Dietricha Fischera-Dieskau, znakomitego niemieckiego barytona, jednego z najbardziej wszechstronnych śpiewaków w historii światowej wokali-

styki, który 28 maja obchodził swoje 80. urodziny. Jego blisko sześćdziesięcioletnia kariera związana była ze wszystkimi liczącymi się scenami operowymi i prestiżowymi salami koncertowymi na świecie. Mimo, że zaśpiewał ponad 60 (nagrał 70) operowych partii barytonowych to jednak jego żywiołem były pieśni, w interpretowaniu i kreowaniu których nie miał sobie równych. Muzyczną edukację rozpoczął w rodzinnym Berlinie w wieku 16 lat, od fortepianu. Jednak szybko porzucił instrument na rzecz

po raz pierwszy publicznie jako śpiewak, uczestniczył w wykonaniu *Ein deutsches Requiem* Brahmsa. Jako śpiewak operowy debiutował na scenie Opery Berlińskiej (Deutsche Oper w Berlinie Zachodnim) partią markiza Posy w *Don Carlosie* w 1948 r. Z tą sceną związał swoje operowe losy, za co w 1978 r. otrzymał tytuł honorowego członka tego teatru. Już w 1952 r. debiutował w Salzburgu, co stało się począt-

kiem długiej współpracy z tym Festiwalem. W 1954 r. partią Amfortasa w *Parsifalu* rozpoczął występy na Festiwalu Wagnerskim w Bayreuth. Potem kolejno zapraszano go do Glyndebourne, Edynburga, Londynu, Hamburga, Wiednia, Paryża, Monachium. Występował pod dyktando największych mistrzów batuty z: Böhmem, Furtwänglerem, Sawallischem, Soltim, Kubelikiem i Karajanem na czele. Uważano go za znakomitego wykonawcę partii tytułowego Falstaffa, Makbeta, Don Giovanniego i Eugeniusza Oniegina, ponadto Amfortasa, Hansa Sachsa w *Śpiewakach norymberskich*, Renata w *Balu maskowym*, Wolframa w *Tannhäuserze*, Jochana w *Salome*.

Brał udział w światowych premierach *Burzy* Martina Franka, *Elegii dla młodych kochanków* Wernera Henze. Aribert Reimann skomponował dla niego operę *Lear*, a Benjamin Britten specjalnie dla niego napisał partię barytonową w *War Requiem*. Witold Lutosławski dedykował mu *Les Espaces deu sommeil*. Mimo wielkich sukcesów i uznania jakie zyskiwały jego sceniczne kreacje, od początku lat 70. stopniowo redukuje swoje występy operowe, koncentrując się coraz bardziej na działalności koncertowej.

Jego żywiołem, jak już zaznaczyłem we wstępie, staje się świat pieśni, które mu oddaje się bez reszty. Szybko okazuje się, że właśnie pieśni najpełniej odpowiadają temperamentowi i wrażliwości artysty dysponującego ciepłym, o



aksamitnym brzmieniu, a do tego pełnym wyrazu, głosem. Ogromna muzykalność, wyrazista artykulacja, dbałość o tekst, umiejętność wywiedzenia frazy muzycznej z melodyki języka, oraz posługiwanie się subtelną dynamiką odpowiadająca charakterowi każdego z dzieł czyniły z niego mistrza nad mistrze w interpretacji pieśni. Ma przy tym wszystkim jeszcze jedną ogromną zaletę, potrafi skupić uwagę słuchacza na wykonywanym utworze. Budowanie nastroju właściwego każdej ze śpiewanych pieśni, bogactwo emocji oraz wyczucie stylu muzyki kompozytora sprawia, że stają się one prawdziwymi perełkami. Słucha się ich, w tak perfekcyjnym wykonaniu, ze szczerą satysfakcją. Krytycy, zawsze i wszędzie, zgodnie podnoszą wielką kulturę muzyczną, finezję i kunszt prowadzenia frazy, nienaganną technikę oraz wrażliwość artysty. Repertuar Fischer-Dieskau'a obejmuje niemal pełen wachlarz pieśni, uwielbia piękne dzieła Schuberta i Schumanna oraz niemieckich romantyków. Kocha cykl *An die ferne Geliebte* Beethovena i kantaty Bacha. Sześciokrotnie nagrał partię Chrystusa w *Pasji wg św. Mateusza* Bacha. Wyjątkowo wysoko ceni lirykę Brahmsa i pieśni Mahlera. Często z nim występujący Gerald Moore nazwał go: „największym śpiewakiem schubertowskim naszych czasów”.

Pierwszymi pieśniami jakie zaśpiewał był cykl *Piękna młynarka* (*Die schöne Müllerin*) Schuberta, oraz *Italienisches Liederbuch* Wolfa, wykonany na koncercie w Berlinie w 1947 r. I to był początek jego fascynacji tym gatunkiem sztuki wokalne. Szybko dodał do swojego repertuaru drugi znany cykl pieśni Schuberta *Podróż zimowa* (*Winterreise*), który nagrał aż dziesięć razy! Niemal za każdym razem towarzyszył mu inny pianista, jedynie z Geraldem Moorem nagrał ten cykl trzy razy: EMI 1955 r.; 1962 r. i DG 1971 r.

Zresztą nagrania to oddzielny rozdział w jego bogatej karierze. Ma na swoim koncie rekordową ilość płyt, chyba nie podbili go w tym względzie, ani Domingo, ani Pavarotti. Jest ich tak wiele, że Monachijskie Towarzystwo im. Dietricha Fischer-Dieskau'a gromadzące dokumentację jego artystycznej działalności ma ogromny problem z ustaleniem liczby nagranych płyt. Warto pamiętać, że Deutsche Grammophon wydało z okazji jego siedemdziesiątych urodzin specjalny zestaw 44 kompaktów nagranych w latach 1979-80 prezentujących pieśni Schuberta i Schumanna, Ryszarda Straussa, Liszta, Brahmsa, Wolfa. Z tej samej okazji firma Orfeo wydała 10. płytową antologię jego występów na Festiwalach w Salzburgu. W jego płytowym dorobku jest ponad 80 płyt z kantatami Bacha. Każde z tych nagrań jest dowo-

dem kunsztu i wokalne finezji Fischer-Dieskau'a oraz umiejętności dobierania akompaniatorów, wśród których są nazwiska: Światosława Richtera (z którym w 1973 r. dał recital w Warszawie), Daniela Barenboima, Geralda Moora, Karla Richtera, Alfreda Brendela, Herty Klust. Jak wyznał w jednym z wywiadów: „Częste zmiany akompaniatora są bodźcem do nowego spojrzenia na pieśń wielokrotnie już wykonywaną. Konieczność ponownego przemyślenia muzyki od samego początku prowadzi do uzyskania nowej jakościowo interpretacji opartej na zjednoczeniu z tym, i tylko tym, pianistą”.

Jednak na operze i pieśniach nie kończą się jego muzyczne fascynacje. Od młodzieńczych lat pasjonowała go również dyrygentura. Jednak działalność na tym polu rozpoczął dopiero w 1973 r. nagrywając dla EMI *V Symfonię B-dur* i *VIII Symfonię „Niedokończoną”* Schuberta. Później dołożył do tej listy nagrania dzieł Berlioz, Schumanna i Brahmsa. Jest też Fischer-Dieskau autorem książki *Śladami pieśni Schuberta*. W 1980 r. otrzymał doktorat honoris causa paryskiej Sorbony, wcześniej został honorowym członkiem Royal Academy of Music w Londynie. 23 lipca w Bayerische Staatsoper w Monachium, podczas galowego przedstawienia *Czarodziejskiego fletu*, Dietrich Fischer-Dieskau, z okazji swoich 80. urodzin, otrzymał Meistersinger-Medaille. ●

## Dama w salonie Fanny Mendelssohn

### Angelika Przeździek

**Z**aczynam publikować... i jeśli zrobię to samodzielnie, nikogo w mojej rodzinie nie będę obwiniać, kiedy jakieś kłopoty z tego wynikną... później będą mogli mnie pocieszać. Mam jednak nadzieję, że nie zhańbię rodziny, dla siebie jestem femme libre... Jeśli zaś moje publikacje odniosą sukces, jeśli ludzie polubią te utwory i otrzymam kolejne propozycje, to będzie mnie to ogromnie stymulowało w dalszej pracy. Nie będę już tkwić w tym samym punkcie, w którym do tej pory byłam. To słowa Fanny Cecile Mendelssohn Bartholdy Hensel – niemieckiej pianistki, kompozytorki pieśni i muzyki kameralnej, siostry Feliksa Mendelssohna.

Podczas pobytu w Anglii na przełomie 1846 i 1847 r., Feliks Mendelssohn był na prywatnej audiencji u królowej Wiktorii. Opowiedziała mu, jak bardzo lubi jego muzykę i spytała, czy może zaśpiewać swoją ulubioną pieśń – *Włoską* z op. 8. Po jej wykonaniu Feliks przyznał, że utwór ten nie jest jego, ale jego siostry Fanny. Królowa miała dobry gust, bowiem Fanny Mendelssohn Hensel była znakomitą kompozytorką, niestety za mało znaną i nisko raczej

ocenianą przez współczesnych krytyków.

Fanny urodziła się 14 listopada 1805 r., i była najstarszym dzieckiem Abrahama Mendelssohna (1776-1835) i Lei Salomon (1777-1842). Rodzina posiadała jeszcze troje dzieci: Feliksa (1809-1847), Rebecę (1811-1858) i Paula (1812-1874). Abraham był synem Mosea Mendelssohna (1729-1786), sławnego żydowskiego intelek-



tualisty i filozofa, Lea wywodziła się z rodziny bogatych żydowskich bankierów. Abraham i Lea nawrócili się na protestantyzm w 1822 r., przyswajając sobie nazwisko Bartholdy.

Od początku Fanny i Feliks uznani zostali jako cudowne, muzycznie uzdolnione dzieci. Para była nierozłączna, a łączyła ich nie tylko braterska miłość, ale także pociąg do muzyki. Oboje rodzice poświęcali wiele swojego czasu na edukację dzieci, zatrudniając tylko najlepszych nauczycieli. Podczas pobytu w Paryżu, Fanny i Felix uczęszczali na lekcje gry na fortepianie do Marie Bigot, która była bliską przyjaciółką Beethovena. W 1818 r. Carl Friedrich Zelter, późniejszy dyrektor znanej berlińskiej Singakademii, zaczął uczyć ich kompozycji, podczas gdy filozof Carl Heyse nauczał ich przedmiotów ogólnych. W 1820 r. rodzeństwo zaczęło pobierać lekcje gry na fortepianie u Ludwiga Bergera. Był on wybitnym wirtuozem, który uczył się u Clemenietgo. To muzyczne dziedzictwo dało solidne podstawy i uformowało gusta muzyczne Fanny i Feliksowi oraz miało wpływ na ich style kompozytorskie.

### Różne drogi

Od wczesnego dzieciństwa Fanny ujawniła swój wielki talent muzyczny, zarówno w wykonawstwie, jak i komponowaniu. Kiedy się urodziła, matka spostrzegła jej długie i cienkie palce, które „odpowiednie będą do gry Bacha”. To proroctwo spełniło się, kiedy Fanny miała 13 lat i znała na pamięć wszystkie 24 toccaty i fugi z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. Pierwszą znaną kompozycją Fanny jest pieśń *Ihr Töne schwingt euch fröhlich!*, która była skomponowana jako prezent urodzinowy dla ojca w 1819 r.

Gdy osiągnęła 15 lat, studia u Zeltera przyniosły już owoce w postaci dojrzałego stylu kompozytorskiego. Między rokiem 1820 a 1821 skomponowała 38 pieśni, 11 utworów fortepianowych, 4 chóralne transkrypcje na chór, różne utwory na chór i arie. Jednak lata poświęcone całkowicie muzyce miały już nigdy nie wrócić. Podobnie jak Felix, czuła nieodpartą potrzebę tworzenia muzyki, chciała swoje życie podporządkować tylko i wyłącznie sztuce. Niestety, było w tym czasie nie do pomyślenia, aby kobieta mogła podążać za swoimi pragnieniami. Wbrew swojemu talentowi, popartemu solidną edukacją, musiała ćwiczyć się

w byciu dobrą żoną, matką i gospodynią. Muzyka mogła pozostać w jej życiu tylko jako hobby czy zainteresowanie, po spełnieniu obowiązków domowych. Myśl, że nie będzie mogła spożytkować swojego twórczego potencjału była dla niej destrukcyjnym i okrutnym doświadczeniem. Było to jednak typowe dla kobiet wywodzących się z klasy średniej w tym okresie. Nie do przyjęcia była postawa Fanny, która właśnie muzyce chciała podporządkować swe życie.

Drogi życiowe Fanny i Feliksa zaczęły rozchodzić się w 1821 r. Wtedy to Feliks na swej drodze spotkał sławnego niemieckiego poetę. Goethe zauważył u młodego Mendelssohna ogromny talent i to przekonało Feliksa, by wejść w profesjonalny świat muzyki. Fanny, zupełnie z innej strony, spotkała na drodze swojego przyszłego męża

konawczej, ani też kompozytorskiej. Jednak – podobnie jak Feliks – wzięła kilka lekcji fortepianu u Ignaza Moschelesa, podczas jego pobytu w Berlinie w 1824 r. Felix w tym czasie zaczął rozwijać swoje muzyczne skrzydła. Publikował kolejne utwory, pomiędzy które wkladał jej pieśni (tak było w opusach 8 i 9). W każdym z tych zbiorów znalazły się po trzy pieśni Fanny, bowiem niemożliwe było by kompozytorka wydawała utwory pod swym własnym nazwiskiem. Anonimowość w tym przypadku była jedynym możliwym wyjściem. W jej kontaktach z muzyką i światem, którego tak bardzo pragnęła, pomagał Feliks. W 1825 r. kompozytor wyjechał do Paryża, aby dalej kształcić się i zdobywać nowe muzyczne doświadczenia. Ich więź nadal była silna, mimo oddalenia: pisali listy, wysyłali sobie nawzajem swoje utwory, wymieniali spostrzeżenia.

W październiku 1828 r. Wilhelm Hensel powrócił z Włoch. Naturalnie oboje – Fanny i Wilhelm – podczas tych kilku lat rozłąki zmienili się. I choć relacje między nimi także uległy zmianie, cała rodzina była zdania, iż para powinna wziąć ślub. Fanny poślubiła Hensela w 1829 r., i razem osiedlili się w apartamentach rodzinnego domu Mendelssohnów.

W 1830 r. urodziła jedyne swoje dziecko – Sebastiana Ludwiga Feliksa, nazwanego na cześć jej ulubionych kompozytorów (Bacha, Beethovena i oczywiście brata). Jej późniejsze

ciężce kończyły się utratą dziecka, a samą Fanny dopadły: depresja, osłabienie fizyczne i mentalne. Przez cały czas matka i mąż dodawali jej otuchy i odwagi, uspokajali, że nadal może zajmować się swoją pracą twórczą. Jednak tylko słowa Feliksa były w stanie rozproszyć jej obawy. Niestety, nie wszystkie wątpliwości był w stanie rozwiązać; nie mógł zrozumieć, że może potrzebować muzyki teraz, gdy jest matką. W latach 1832-33 epidemia cholery zabrała trzynastoletnią jej bliską przyjaciółkę, kolegów muzyków i członków rodziny. Fanny także zachorowała, jednak udało się ją uratować.

### Tradycja niedzielnego muzykowania

Fanny doskonale zdawała sobie



Wilhelma Hensela. W tym czasie Hensel był nadwornym malarzem (*Hofmaler*) i kiedy poprosił ją o rękę został odrzucony – nie przez Fanny, ale przez jej matkę. Hensel podjął pracę na Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie w 1820 r., co spowodowało rozłąkę pary na długich kilka lat. Panna Mendelssohn ostatecznie także spotkała na swojej drodze Goethego, podczas pobytu w Szwajcarii w 1822 r., jednak jego zachwyty nad talentem muzycznym młodej kobiety nie miał już wpływu na jej życiową drogę (Goethe napisał do Feliksa, że ma „równie utalentowaną siostrę”).

### Paradoks publikacji

Było jasne, że Fanny nie będzie mogła poświęcić się ani karierze wy-





POLSKIE RADIO

## Polskie Radio SA

### Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

- Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego
- Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej
- Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6

Zakres usług: organizacja i produkcja nagrań i koncertów publicznych, montaż cyfrowy, przygotowanie masterów na CD, wynajem instrumentów

00-977 Warszawa, ul. J. P. Woronicza 17, Blok C  
tel. (22) 645 50 51, 645 98 58, fax: (22) 645 39 95  
studiawynajem@polskieradio.pl

[polskieradio.pl/studia](http://polskieradio.pl/studia)



sprawę, iż jeśli nadal chce zajmować się muzyką, musi stworzyć sobie swoje własne środowisko, które będzie stymulować jej muzyczny talent. Lekarstwem na brak życia muzycznego miały być przedpołudniowe niedzielne koncerty salonowe organizowane przez Fanny (zwane *Sonntagmusik*), finansowane przez jej matkę.

Koncerty, wykonywane w domu, były integralną częścią życia rodzinnego Mendelssohnów. Salon był miejscem spotkań, podczas których oboje – Fanny i Feliks – zdobywali swoje pierwsze muzyczne doświadczenia grając z orkiestrą. Pani Hensel choć wejść w świat muzyki, musiała wprowadzić ją do swojego domu. Fanny podczas niedzielnych spotkań dyrygowała chórami, orkiestrami, grała solo na fortepianie, prezentowała także swoje kompozycje. Mogła wreszcie wykonywać swoją muzykę i poddawać ją ocenie innych. Ta aktywność pobudziła także jej kreatywność. Powróciła do komponowania. Między 1831 a 1832 r. skomponowała: 4 kantaty (m.in. *Lobgesang* i *Hiob*) oraz oratorium. Wszystkie te utwory, i jeszcze wiele innych, swoje prawykonania miały w salonie muzycznym Fanny.

Kompozytorka czuła jednak, iż potrzeba jej czegoś więcej. Za wszelką cenę chciała wejść do profesjonalnego życia muzycznego. Podróżując po

Europie miała okazję poznać życie muzyczne Londynu, Wiednia czy Paryża, utrzymywała kontakty z największymi muzykami. Nie dziwi zatem, że po raz kolejny poczuła pustkę twórczą. Kolejna depresja dopadła ją w 1834 r., kiedy kończyła swój *Kwartet smyczkowy c-moll*. Po raz kolejny straciła wiarę w swoje możliwości, chciała by oceniali ją wykwalfikowani krytycy.

#### **Feliks Mendelssohn: piętno dezaprobaty**

Mąż Fanny przez cały czas niezmiennie dodawał jej odwagi i zachęcał do pracy twórczej. Zdawał sobie także sprawę, iż jedyne, co może pozytywnie wpłynąć na jej rozwój, to możliwość publikowania. Aż trudno uwierzyć, że Fanny nie miała własnych życzeń, co do tytułów. To zachowanie podyktowane było tym, iż obowiązujące konwencje nakazywały zachować kobiecie skromność we wszystkich rzeczach i wyzbyć się własnych pragnień i umiejętności. Taki brak zaufania do własnych możliwości, mógł być przez Feliksa źle zrozumiany jako brak zaangażowania ze strony siostry. Wytrwale przypominał jej, że bycie wielkim kompozytorem nie może być jej jedynym celem w życiu. Ze stu pieśni i innych utworów skomponowanych przez Fanny aż do połowy lat czterdziestych, tyl-

ko jedna pieśń – *Die Schiffende* – została wydana pod jej nazwiskiem. W 1837 r. ukazała się w zbiorze pieśni różnych, mało znanych kompozytorów. Feliks oczywiście wiedział o tym, jednak pozostawał nadal przeciwny publikacji jej utworów przed jej śmiercią.

Fanny dalej prowadziła swój muzyczny salon, który stał się centrum muzycznego życia w Berlinie. Dodatkowo wśród przyjaciół zyskała reputację jako znakomita pianistka i kompozytorka. Gospodyni marzyła o karierze wykonawczej, jednak zarówno jej status jak i pochodzenie absolutnie uniemożliwiały jej taką pracę zarobkową. Gdyby zaczęła koncertować dla pieniędzy, odebrane zostałyby to jako nieprzyzwoitość. Prawdopodobnie zachęcona sukcesami swoich domowych koncertów, Fanny uczestniczyła tylko jeden raz w koncercie publicznym, w 1838 r. grając *Koncert fortepianowy g-moll* swojego brata. Był to koncert charytatywny, podczas którego zbierano pieniądze dla biednych. Tylko pod auspicjami organizacji filantropijnej jej występ był uznany za stosowny dla jej pozycji i zaakceptowany przez opinię publiczną.

Na przełomie 1839 i 1840 r. Fanny podróżuje wraz z mężem i synem po Włoszech. Tam poznaje Gounoda, Berliozę i Masseneta. Wszyscy oni są pod ogromnym wrażeniem jej talentu mu-



zycznego i intelektu. Uznanie w oczach tak cenionych kompozytorów sprawiło, że ten wyjazd w inny świat zaspokoili potrzeby Fanny i pomógł jej uznać swą wartość. Po powrocie do Berlina – zainspirowana tym co, zobaczyła – skomponowała serię 12. utworów fortepianowych *Das Jahr*, której poszczególne

części zatytułowane zostały nazwami miesięcy. Koncerty *Sonntagmusik* cały czas cieszyły się ogromnym powodzeniem.

W 1846 r. Fanny konsekwentnie zajmowała się pracą twórczą. W tym czasie poznała Roberta von Keudella (1824-1903), utalentowanego muzycz-

wydzanych pod jej własnym nazwiskiem. Ukazały się: *Sechs Lieder* op. 1 (1846), *Vier Lieder für das Pianoforte* op. 2 (1846) i kilka tzw. *Gartenlieder: Sechs Gesänge für Sopran, Alto, Tenor und Bass* op. 3 (1847) – wszystkie opublikowane w Bote und Bock. Ponadto: *Six Melodies for Piano in two volumes* op. 4 (nr 1-3) i op. 5 (nr 4-6) w 1847 r. Zachęcona sukcesem, rozpoczęła pracę nad komponowaniem większych form. Latem zajęła się *Triem d-moll* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. Dzieło to po raz pierwszy zostało wykonane podczas otwarcia kolejnego sezonu niedzielnych koncertów i zyskało ogromne uznanie.

Nareszcie Fanny zaczęła być poważana jako kompozytorka, jej publikacje były sprawdzane przez krytyków i wysoko oceniane. Dama wyszła z zacisza muzycznego salonu i stanęła na progu swojej muzycznej kariery. Dopiero teraz poczuła się w pełni dowartościowana i szczęśliwa. Niestety, tak długo oczekiwane uznanie, dość szybko i tragicznie się dla niej skończyło. W piątek, 14 maja 1847 r., jak zawsze miała wziąć udział w próbie przed niedzielnym koncertem. Nie dotarła jednak na miejsce. Jeszcze tego samego wieczora zmarła, prawdopodobnie na atak serca. Feliks był zdruzgotany tą wiadomością. Zmarł kilka miesięcy później, 4 listopada, tego samego roku. Pochowano go obok siostry na cmentarzu w Berlinie.

### Testament Fanny

Obraz Fanny jako kompozytorki oparty jest przede wszystkim na jej pieśniach. Niestety, jest to obraz niepełny, bowiem nadal wiele jej utworów pozostaje zamkniętych w rodzinnym archiwum, bez możliwości dotarcia i zbadaania ich. Możemy jej muzykę opisywać, znając tylko jej opublikowane kompozycje. Pieśni Fanny są niezrównanym dowodem na jej ogromną muzykalność i dbałość o melodię. Są najlepsze w swoim gatunku.

Kompozytorka zostawiła po sobie: muzykę kameralną, fortepianową (ponad 125 utworów), organową, choralną (między innymi 4 kantaty, *Oratorium nach den Bildern der Bibel* z 1831 r.) oraz ponad 250 pieśni, z których najbardziej znane to: *Schwanenlied* (1846) i *Bergeslust* (1847). ❀

#### Bibliografia:

- Francois Tillard *Fanny Mendelssohn* (Ama-deus Press);
- *The Letter of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn Collected* pod red. i w tłumaczeniu Marcii J. Citron (Pendragon Press, 1987);
- Jill Halstead – art. w programie do koncertu muzyki Clary Schuman i Fanny Hensel w Royal Philharmonic Hall w Liverpoolu, III 1998 r.



nie i wykształcone-go młodego mężczyznę. Fanny dojrzała do decyzji, aby wystać swoje utwory do dwóch domów wydawniczych (Bote und Bock oraz Schlesinger) z propozycją publikacji. Keudell skutecznie przekonywał, aby wydać utwory Fanny i upowszechnić je na całym świecie. Oczywiście zachęta osoby innej, niż jej mąż czy matka, musiała być poparta zgodą jej brata. Fanny w swoim pamiętniku zapisała, iż czuje, że Feliksowi nie podoba się jej decyzja, ale w końcu usłyszała „słowo zachęty”.

Marzenie Fanny spełniło się: w latach 1846-47 kilka z jej utworów zostało



# Opery Giuseppe Verdlego (XXI)

## Joanna d'Arc

### (Giovanna d'Arco)

Adam Czopek

**A**kcja rozgrywa się w Domrémy i Reims w XV w. w czasach wojny stuletniej. Karol VII (tenor), król Francji kilkakrotnie pobity przez Anglików zupełnie stracił wiarę w powodzenie obrony swojego królestwa. Kierując się senną wizją dociera do młodej pasterki Joanny (sopran), która z kolei ma poczucie, że została powołana do walki z siłami ziemskimi po stronie sił niebieskich, i że będzie wybawicielką Francji. Jednak Giacomo (baryton), ojciec Joanny obawia się, że są to tylko szatańskie pokusy, że córka pragnie jedynie zostać kochanką króla. Dlatego też wyrzeka się córki i przeklina ją. Wojska francuskie pod dowództwem Joanny pokonują Anglików. Po zwycięskiej bitwie Karol VII wyznaje Joannie miłość, a ojciec oskarża ją publicznie o czary i pakt z diabłem. Rozwścieczony tłum żąda by wydać ją Anglikom. W więzieniu Joanna wyrzeka się swojej doczesnej miłości i modli się żarliwie o uwolnienie, aby raz jeszcze pomóc Francuzom pokonać Anglików. Na szczęście jej ojciec przekonuje się o niewinności córki i uwalnia ją podstępem z angielskiego więzienia. Joanna znowu prowadzi wojska do zwycięskiej bitwy, ratuje też życie Karolowi. Niestety, podczas bitwy zostaje śmiertelnie ranna. Umierając godzi się z ojcem i oddaje się w opiekę Najświętszej Marii Pannie.

Ledwie przebrzmiały echa sukcesu *I due Foscari* wystawionej w Rzymie, a już Verdi wrócił do Mediolanu by rozpocząć prace nad nową operą dla Merellego, impresaria La Scali – ach te „anni di galera” (lata galer). Będzie to *Joanna d'Arc*, do której libretto na podstawie *Dziewicy Orleańskiej* Schillera, napisał Temistocle Solera. Nie ma co ukrywać, to jedno z najslabszych librett tego pisarza. Nie dość, że bardzo odbiega od literackiego pierwowzoru to jeszcze pozabawione zostało historycznej prawdy. Ówczesni ocenili je jako pracę w wyjątkowo złym guście. Jednak Verdiemu jakoś to zupełnie nie przeszkadzało. Był zadowolony, że ma wyraziście zarysowaną akcję, w której nie brakuje duchów, wizji i wojennych atrybutów oraz zgrabnie napisanych wierszy, które podkładają mu się pod tworzoną muzykę. Pracował nad nową operą zaledwie trzy miesiące, od grudnia 1844 r. do lutego 1845 r. prowadząc też w tym czasie, w La Scali, próby do wznowienia *I Lombardi*.

Emanuele Muzio, cieszący się już wtedy przyjaźnią i zaufaniem Verdiego jest przekonany, że najnowsza opera podziwianego maestro zachwyci mediolańczyków bo zawiera – „wszystkie rodzaje muzyki: teatralną, religijną i wojskową”. I faktycznie mamy tutaj wszystko: muzykę wojskową, płomiennych chórów, błyskotliwe cabaletty, sceny religijne i żałobne, są procesje, burze i snujące się po scenie chórów duchów. Jednym słowem cała, sprawdzona już w poprzednich dziełach, arseniał środków wobec których ówczesna publiczność nie mogła pozostać obojętna. A że przy okazji całą wymowę schillerowskiego dzieła spłycono i pozabawiono głębszego sensu i dramatu, to już zupełnie inna sprawa. Ważne było jak zostanie przyjęta premiera, ta jednak okazała się niewielkim sukcesem. Na dodatek mocno opłaconym głośnym konfliktem z Erminią Frezzolini, pierwszą odtwórczynią Joanny, dla której zresztą napisał tę partię. Do tego doszły coraz częstsze nieporozumienia z Bartolomeo Merellim, którego Verdi oskarżał o niesumienność w przygotowywaniu premier jego oper i o przywłaszczanie sobie części należnych mu honorariów, a na punkcie pieniędzy był szczególnie drażliwy.

Wszystko to sprawiło, że po prapremierze *Joanny* Verdi powiedział: „basta” i ... porzucił La Scalę na całe 25 lat, a Mediolan na dwadzieścia. Do tego stopnia był obrażony na mediolańską operę, że nawet w umowie z Ricordim zastrzegł sobie, że tylko on ma prawo decydowania w jakim teatrze będą wystawiane prapremiery jego dzieł. Zmienił zdanie dopiero przy *Aidzie* (ale wtedy spełniano już każde

Giuseppe Verdi – Joanna d'Arc  
Susan Dunn w parts tytułowej  
Teatro Comunale w Bolonii, 1983 r.  
Źródło: archiwum autora



## Joanna d'Arc – (Giovanna d'Arco)

libretto: **Temistocle Solera** (wg F. Schillera).

prapremiera: **Mediolan, Teatro alla Scala, 15 II 1845.**

wykonawcy: **Erminia Frezzolini – Giovanna, Antonio Poggi – Carlo VII, Virginio Filippo Collini – Giacomo, Lodetti – Talbot.**

dekoracje: **Merlo i Fontana.**

kolejne premiery: Florencja (1845, z Mariettą Gazzaniga), Rzym (1845, z Teresą Truffi), Wenecja (1846, La Fenice z Sofią Loewe), Turyn (1847, z Erminią Frezzolini), Wiedeń (1857), Triest, Neapol, Bolonia (1858), Genua (1865), Paryż (1868, Théâtre Italien z Adelina Patti).

Operę wystawiano również pod tytułem *Orietta di Lesbos*.

premiera polska: Teatr Wielki w Warszawie, 18 II 1872 • dyrygent: **Jan Quatrin** • obsada: **Carlo VII – Oliva di Pavani.**

ostawione, i wytykane przez wielu, muzyczne um pa pa, z którego nic, poza melodią, nie wynika. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Verdi cofa się tutaj, choćby w porównaniu z *I due Foscarì*, w kształtowaniu i rozwijaniu swojego indywidualnego stylu w zakresie instrumentacji i harmonii. Zresztą układ konstrukcji scen i aktów również pozostaje bardzo tradycyjny, podzielony na zamknięte numery: aria, chór, duet, rzadziej tercet. Jak powiedział Daniele Gatti: „nie ma w niej nic poza zawodową wprawą i pewną ekspresją”.

*Giovanna d'Arc* jest operą trzyaktową z prologiem. Otwiera ją pełna bitewnego zgłębku uwertura, jedna z bardziej interesujących w twórczości Verdiego.

Prolog rozpoczyna scena chóralna *Qual v'ha speme*, w której poddani Karola rozpaczają nad losem swojego kraju podbitego przez wojska angielskie. Z tych bardziej interesujących scen prologu warto zwrócić uwagę na modlitwę króla Karola: *Paventi, Carlo, tu forse?*, przechodzącą w duet Joanny i Karola: *Pronta sono! ... Son guerriera...*, w którym ona błaga go by nie porzucał walki i powierzył jej dowództwo francuskich wojsk. Całą scenę obserwuje z odległości ojciec Joanny, który jest przekonany, że Joanna i Karol są kochankami. Prolog kończy scena przekleństwa *Ferma! ...ahi manco* jakie rzuca na córkę ojciec.

W pierwszym akcie interesująca jest scena: *Questa rea che vi percuote*, w której Giacomo zdradza córkę i proponuje Talbotowi, dowódcy wojsk angielskich, że odda im w niewolę Joannę, która ich pokonała. Szczerym liryzmem tchnie aria Joanny *Qui qui...dove piu s'apre libero il cielo* – jest wreszcie wolna, szczęśliwa i daleka od otaczających ją tłumów. Chce wrócić do prostego życia w domu ojca. Ta aria przechodzi w duet *Ho risolto* z pojawiającym się Karolem, który wyznaje jej swoją miłość. W chwili słabości Joanny również przyznaje, że kocha Karola. Pojawiające się w tle anielskie głosy przestrzegają ją przed ziemską miłością. Akt kończy scena *Vieni al tempio*, w której Karol prosi by ona nałożyła mu w katedrze królewską koronę na głowę. Znowu w tle pojawiają się głosy, tym razem demonów świętujących zwycięstwo na niewinnością Joanny.

Akt drugi przenosi akcję na plac katedralny w Reims, gdzie Joanna odbiera hołdy za wypędzenie najeźdźców. Wchodzi procesja prowadząca

jego życzenie bez żadnej dyskusji) i zgodził się by europejska premiera tej opery miała miejsce w mediolańskiej La Scali. Poprzedziła ją, przygotowana pod okiem Verdiego, premiera poprawionej wersji *Mocy przeznaczenia* w 1868 r. Partię Leonory zaśpiewała podczas premiery Teresa Stolz, która od tego momentu stała się jedną z jego ulubionych śpiewaczek (mówiono wręcz o ich romansie, ale czujna Pepina wiedziała jak zatłwić taką drażliwą sprawę: po prostu zaprzyjaźniła się z rywalką!). Sytuacja jaką wtedy stworzono wokół podziwianego i szanowanego maestro na tyle spodobała się Verdieu, że zdecydował o tym, że *Aida* tutaj rozpocznie europejski marsz po scenach. Później zgoda objęła też prapremiery dwóch jego ostatnich oper. Oczywiście przez te wszystkie lata wystawiano opery Verdiego w La Scali, nigdy jednak w jego obecności.

EMI 1972. Placido Domingo, Sherrill Milnes, Montserrat Caballe, Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, dyrygent James Levine. To jedyne w tej chwili ogólnie dostępne nagranie tej opery. Jego największym atutem jest doskonała obsada, ze znakomitą w każdym calu Montserrat Caballe w partii tytułowej. Jej głos urzeka miękkim brzmieniem, pięknymi pianami i świetnie prowadzoną koloraturą. Równie pięknie brzmią głosy Milnesa i Domingo. Levine jest bardzo precyzyjny, dyryguje z pasją eksponując przede wszystkim piękną śpiewność verdiowskiej frazy. Warto pamiętać, że od tego nagrania rozpoczęła się fonograficzna, wyjątkowo bogata, kariera Levina

Mogę jeszcze zasygnalizować dwa inne nagrania, nigdy jednak do nich nie dotarłem. Pierwsze pochodzi z 1951 r. – wydała je Fonica Certa. Główne partie śpiewają: Carlo Bergonzi, Rolando Panerai, Renata Tebaldi, Alfredo Simonetto. Drugie pochodzi z 1989 r., (przez pewien czas było w katalogu Teldec), dokonano go w Teatro Comunale w Bolonii, śpiewają Susan Dunn (Joanna) i Vincenzo la Schola (Karol). 🎧

Wracając do *Joanny d'Arc* trzeba zaznaczyć, że Solera mocno zredukował w porównaniu z dramatem Schillera ilość występujących na scenie postaci. Opera oparta jest w zasadzie na trzech partiach głównych: Karola VII, króla Francji, tytułowej Joanny i Giacomo, jej ojca. Pozostałe dwie: Talbot (baryton), dowódca wojsk angielskich i Delil (tenor), oficer Karola, są postaciami epizodycznymi. Najbardziej rozbudowane są partie króla Karola i Joanny. Jednak najciekawszą postacią jest Giacomo, z jednej strony kochający ojciec, z drugiej przeciwnik własnej córki. To właśnie od tej opery rozpoczyna Verdi kształtowanie swojej galerii zatroskanych losem własnych dzieci ojców, którzy, jak pamiętamy, odgrywać będą w późniejszej jego twórczości ważną rolę. Giacomo jest bez wątpienia przodkiem tytułowego Rigoletta i Simona Boccanegry oraz Giorgio Germonta z *Traviaty*, Amonastro z *Aidy*, Millera z *Luizy Miller* i Stankara ze *Stiffelia*.

Sluchając tej opery odnosi się wrażenie, że jedyną troską Verdiego było w tym wypadku pieszczanie ucha przyjemnymi, łatwo wpadającymi w ucho, melodiami. Jakoś nie chciał Verdi, czy też nie potrafił, przejąć się tutaj prawdą i dramatem głównych bohaterów. Postawił na popisowe arie często ocierające się o muzyczny banał, redukując przy okazji do minimum rolę recytatywu. Oczywiście obok tych starych miejsc można znaleźć i te świadczące o geniuszu Verdiego. Mam tutaj na myśli duety Joanny z Karolem i ojcem. Jednak muzyka niczego tutaj nie buduje, jest czystym akompaniamentem dla wokalnego popisu, a ten szczególnie Joannie stawia wysoko poprzeczkę trudności. Najważniejsze zdają się skoczne wręcz katarynkowe rytmy, czy taneczna lekkość wielu fragmentów, i to nawet wtedy kiedy ze sceny padają słowa pełne dramatu. Jednym słowem

### Joanna d'Arc – najpiękniejsze fragmenty

Najcenniejsze fragmenty partytury: *Qui qui...dove piu s'apre libero il cielo* aria Joany z I aktu przechodząca w duet *Ho risolto* śpiewany z Carlem. *Ecco il luogo ... Sempre al vecchio era una figlia* – aria Giacomo z II aktu. *I Franchi... Oh qual mi scuote rumor di guerra?* – scena otwierająca III akt. 🎧



Karola do katedry na koronację. W tłumie pojawia się Giacomo i oskarża Joannę o przymierze z demonami – *Ecco il luoga*. Wielki finał – *Compiuto e il rito!* ... *Non fuggir, donzella*, w którym splatają się oskarżenia Joanny przez ojca, z obroną jej przez Karola, co Joanna przyjmuje w milczeniu, i co zostaje przyjęte jako przyznanie się do winy. Lud żąda jej wypędzenia. Ojciec jednak wydaje ją Anglikom, którzy szykują dla niej stos.

Trzeci akt rozpoczyna się w więzieniu Joanny, która wiedząc o kolejnej walce wojsk francuskich z angielskimi marzy by raz jeszcze poprowadzić do zwycięstwa wojska Francji. *Tu che, all'elento Soulo* (*Tak jak uwolniłeś Saula*) – to gorąca modlitwa do Boga o uwolnienie. Nagle w więzieniu pojawia się ojciec, który zdał sobie sprawę z niesłuszności własnych podejrzeń i oskarżeń. Teraz zdejmuje z niej tańcuchy i błogostawi ją – *Ecco! Ella vola*. Podczas bitwy Joanna ratuje życie Karolowi, ale sama zostaje śmiertelnie ranna. Aria Karola *Quale piu fido amico*, rozpoczyna wielki finał opery, w którym krzyżują się rozpacz ludu ze słowami umierającej Joanny, przebaczeniem dla Giacomina i bólem Karola. Kończy go śmierć tytułowej bohaterki. 🎭



## Fakty i interpretacje (IV)

# Giacomo Puccini – *Manon Lescaut*

## Agnieszka Nowak

**Trzecia próba operowa Pucciniego okazała się wielką galą jego talentu i biletem wstępu do elitarnego grona mistrzów dramatu muzycznego. Opowiedziana przez Prévosta historia zmysłowej acz trudnej Manon była tak silną podniętą dla muzycznej wyobraźni Maestra, że udało mu się pozełgować ku nowej jakości brzmieniowej. Namętność bez happy endu, a w tle skonfliktowane środowiska: ociekające kamuflażem salony kontra nieprzyzwyczajona nędza – takie oto libretto wzruszyło kompozytora, zaś to wzruszenie natchnęło jego geniusz.**

Puccini po niepowodzeniu *Edgara*, w niedobrym dla siebie 1889 r., zaczął rozważać możliwość zarobkowego wyjazdu do Argentyny, gdzie jako nauczyciel muzyki i śpiewu przebywał jego brat. Ostatecznie do wyjazdu nie doszło, a 12 marca 1891 r. dwudziestosiedmioletni Michele Puccini zmarł. „Co za tragedia! Nie mogę się doczekać żeby też umrzeć: cóż miałbym teraz porabiać na świecie? Nieszczęsny Michele! Jestem zrozpaczony. Wkrótce, kiedy przybędę do Lukki, będziemy go razem oplakiwać” – tak pisał kompozytor w połowie kwietnia 1891 r. do siostry Ramelde, tak samo niepokojonej ze stratą brata. Ramelde dziesięć lat później w swoim *Sekretnym dzienniku* pod datą 12 marca 1901 r. zwi-

rzy się: „Dziś rano uczestniczyłam we Mszy Św., gdyż wypadła rocznica śmierci biednego Michele. To jest dla mnie najsmutniejszy dzień w roku. Bóg jeden wie jak stale go noszę w sercu i ile momentów smutku, zwłaszcza nocą, przysparza mi jego wspomnienie”. W tym trudnym okresie tarapatów finansowych i tragedii osobistych (nagle i w młodym wieku zmarł również szwagier kompozytora tj. mąż siostry Nitteti) Puccini mógł liczyć na konkretną pomoc wydawcy Giulio Ricordiego, który wypłacał mu regularnie skromną pensję. Ricordi w ogóle nie zniechęcał się przejściowymi kłopotami i spadkami formy kompozytora ufając, że służą one jego muzycznemu wzrastaniu. Już od czasu *Willid* był

przekonany, że ma do czynienia z sukcesorem Verdiego. Poza tym, dbając o niego w latach 1884-1893 dowiódł, że umiał skalkulować czas niezbędny do tego, aby kompozytor mógł się ugruntować na swojej drodze twórczej i dojść do własnego stylu.

Nie wiadomo dokładnie jakim sposobem Puccini dowiedział się o *Manon Masseneta* (granej w paryskiej operze komicznej 19 stycznia 1884 r.) – bo do Włoch dotarła ona dopiero po premierze *Manon Lescaut* (dzieło Masseneta wystawiono w mediolańskim Teatro Carcano 19 października 1893 r., w tłumaczeniu na włoski Angelo Zanardiniego). Być może wielki toskańczyk zapoznał się z partyturą dzieła, a może tylko z librettem. Z listu kompozytora do

## Pierwsza wersja

libretto: Ruggiero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giacomo Puccini i Giulio Ricordi  
postacie: Manon Lescaut (sopran); kawaler Renato des Grieux, student (tenor); Lescaut, brat Manon, sierżant straży królewskiej (baryton); Geronte de Ravoir, skarbnik (bas); Edmund, student (tenor); oberżysta (bas); muzyk (mezzosopran); baletmistrz (tenor); latarnik (tenor); sierżant straży więziennej (bas); kapitan marynarki (bas), perkusarz (rola niema); dziewczęta, mieszczanie, lud, studenci, muzykanci, starcy i mnisi, dworzanie, więźniarki, żołnierze, marynarze.

prapremiera: 1 II 1893 r., Teatro Regio, Turyn.

obsada: Cesira Ferrani (Manon Lescaut), Achille Moro (Lescaut), Giuseppe Cremonini (des Grieux), Alessandro Polonini (Geronte de Ravoir), Roberto Ramini (Edmund), Augusto Castagnoli (oberżysta), Elvira Ceresoli (muzyk), Roberto Ramini (baletmistrz, latarnik), Ferdinando Cattadori (sierżant straży więziennej), Augusto Ghingini (mim: perkusarz).

dyrygent: Alessandro Pomè.

scenografia: Ugo Gheduzzi i Alfonso Goldini.

kostiumy: Adolf Hohenstein.

## Ciekawostka

W okresie pracy twórczej nad *Manon Lescaut* Puccini kupił dom w Torre del Lago, gdzie obecnie znajduje się muzeum-mauzoleum kompozytora i jego najbliższych (pieczę sprawuje wnuczka kompozytora, pani Simonetta Puccini). Tamże, na specjalnie wzniesionej scenie na brzegu jeziora Massaciucoli, o krok od willi Maestra, odbywa się corocznie słynny Festiwal Pucciniego.

## Definitywna wersja

prapremiera: 7 II 1894 r., La Scala, Mediolan (niektóre źródła wskazują 21 I 1894 r., Teatro San Carlo, Neapol).

obsada: Olga Olghine oraz w replikach Hariclea Darclee (Manon Lescaut), Tieste Wilmant (Lescaut), Giuseppe Cremonini oraz w replikach Edoardo Garbin (des Grieux), Vittorio Arimondi (Geronte de Ravoir), Mario Armandi (Edmund, baletmistrz, latarnik), Ettore Brancaleoni (oberżysta, sierżant straży więziennej), Ida Rappini (muzyk), Felice Foglia (kapitan marynarki), Leopoldo Cucchi (mim: perkusarz)

dyrygent: Edoardo Mascheroni.

scenografia: Giovanni Zuccarelli.

kostiumy: Adolf Hohenstein. 🎭

Fontany wynikało jedynie, że na początku 1885 r. pogłębił znajomość tematu sięgając po powieść Prévosta – prawdopodobnie tę wydaną po włosku przez mediolańskiego wydawcę Truffiego w 1830 r. (albo, ewentualnie, w wersji z 1883 r. wydanej przez Trevesa).

Chociaż Ricordi obawiał się konfrontacji z dziełem Masseneta, kompozytor nie miał cienia wątpliwości co do trafności wyboru, wyjaśniając, że: „Massenet napisał to na sposób francuski, natomiast ja zajmę się tym po włosku, z temperamentem”. Różnice między obydwoma operami są rzeczywiście zasadnicze (np. u Pucciniego nie ma postaci ojca des Grieux; kawaler u Masseneta przechodzi złożoną ewolucję duchową podczas, gdy ten pucciniowski kocha Manon bezkompromisowo i bardzo erotycznie) – do tego stopnia, że Mosco Carner wyraził opinię, iż: »*Manon* Masseneta to arcydzieło, a *Manon Lescaut* Pucciniego – nie«.

Temat Manon pojawił się nie tylko w twórczości Pucciniego i Masseneta: zainteresowali się nim Jacques Fromental Halevy *Manon Lescaut* (1830), Michael William Balfe *The Maid of Artois* (1836), Daniel Francois Esprit Auber *Manon Lescaut* (1856), Richard Kleinmichel *tytuł nieznanym* (1883), Hans Werner Henze *Boulevard Solitude* (1952).

Zanim libretto nabrało ostatecznej formy, przejęty Puccini pisał jak najszczerzej do Ricordiego „nie można pozwolić żadnemu libreciście-idiocie spać fabuły. Ja sam pomogę w redakcji tekstu”. Ostatecznie libretto to produkcja wybitnie kolektywna. Współuczestniczyli w niej kolejno: Ruggiero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giacomo Puccini i Giulio Ricordi. Z powodu obfitości nazwisk librecistów przyjęło się niedrukowanie żadnego z nich, pojawia się co najwyżej zapis »anonim«.

Libretto to bardzo luźna adaptacja powieści Antoine-Francois Prévost *Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Prévost (1697-1763) był barwną postacią: mnichem, dziennikarzem, żołnierzem, w dziedzinie literatury powszechnie uważanym za grafomana. Jedynie cytowana powieść (napisana z prostotą i bezpretensjonalnością, a poświęcona tragicznym dziejom kawalera des Grieux i zmysłowej Manon), dzięki niecukierkowości zasłużyła na miano „perły osiemnastowiecznej literatury psychologiczno-obyczajowej”.

Ciekawostką jest jak doszło do kontaktu wydawcy z Leoncavallem. O ile znalazł się dziedzic Verdiego, o tyle trwały poszukiwania wydawcy – kogoś, kto mógłby stać się następcą librecisty Boito. Pretendentem do tego statusu mógł być, protegowany barytona Victora Maurela, Ruggiero Leoncavallo. W lipcu 1889 r. Ricordi podpisał z Leoncavallem kontrakt na skomponowanie opery *I Medici*, do libretta kompozytora, które to libretto bardzo przychylnie ocenił. Udział Leoncavalla w *Manon Lescaut* zakończył się po przygotowaniu scenariusza (albo, co najwyżej, wersatury tekstu), potem podziękował on za współpracę. Następnie, w 1890 r., Puccini zwrócił się do młodego, ale uznanego, komediopisarza Marco Pragi, o którym usłyszał po premierze *Le Vergini* w Teatrze Manzoni w Mediolanie (16 grudnia 1889 r.). Praga wprawdzie podjął się zadania, ale czując się nieodświadczonym w dziedzinie dramatu muzycznego, poprosił o pomoc Domenico Oliva, słynnego z opublikowanych dwóch zbiorów poezji.

Pod koniec 1890 r. w willi Ricordiego w Cernobio dwaj autorzy, Praga i Oliva, przeczytali tekst kompozytorowi i jego wydawcy. Po lekturze natychmiast doszło do podpisania kontraktu. Wówczas Puccini mógł wyjechać do Szwajcarii, do miejscowości Vacallo, w której przebywał także...Leoncavallo, pracujący nad *Pajacami*. Tamże, w Vacallo, między lipcem a połową listopada 1891 r., została napisana spora część *Manon*. Po powrocie z Vacallo, dalsza praca nad *Manon Lescaut* odbywała się w nowonabytym w 1891 r. domu w Torre del Lago, nad jeziorem Masaciucoli, miejscu miłym weni. O tym domu kompozytor pisał w liście do Alfredo Caselli „najwyższa ra-





dość, raj, eden, niebo, siedziba bogów... 120 mieszkańców, 12 domów. Okolica spokojna, nadzwyczajne, zmysłowe zachody słońca". W sumie – pomimo długiej pauzy spowodowanej poprawkami partytury *Edgara* i mimo ciągłej zmiany librecistów – kompozytor ukończył dzieło przed czasem, tzn. z wyprzedzeniem w stosunku do zaplanowanej daty premiery. Dlatego mógł pojechać do Hamburga, gdzie 29 listopada 1892 r. *Willidy* odniosły wielki sukces, i gdzie Puccini miał okazję poznać dyrygenta Stadttheater, którym był Gustaw Mahler.

Premiera *Manon Lescaut* miała miejsce 1 lutego 1893 r. w Turynie. Z dwóch powodów nie mogła się ona odbyć w mediolańskiej La Scali: tydzień później była tam zapowiedziana premiera *Fastaffa* Verdiego oraz, po drugie, ze względu na złe poedgarowe wspomnienia tamtejszej publiczności. Komentarzem do tej premiery niech będzie opinia krytyka z *Corriere della Sera*, Alfreda Colombani: „Mimo że wielkie były oczekiwania względem tej opery, to zaskakuje ona swoją wielką wartością artystyczną, swoją wspaniałą koncepcją muzyczną, swoją teatralnością. (...) *Edgara* od tej *Manon* dzieli przepaść. (...) Jeśli wśród naszych młodych kompozytorów jest taki, który pojąłby słynne przesłanie »Wróćmy do starego«, to jest nim Puccini. (...) O *Manon* można powiedzieć, że ta opera ma charakter klasyczny. (...) Puccini jest naprawdę włoskim geniuszem”. Przytoczone przez Colombaniego hasło „Wróćmy do starego, a będzie to postęp” pochodziło od Verdiego.

Jakie dzieło powstało? – muzycznie na pewno pozostające pod wpływem Wagnera: z leitmotivami, ze wspaniałym miłosnym duetem, z muzyką podporządkowaną dramatu i – jeszcze ciągle po staremu – z symfonicznym intermezzo. Ba, muzyka *Manon* okazała się nawet filmowa np.: *Sola, perduta abbandonata* została wykorzystana w filmach *Anywhere but here* i *Hannah and her sisters* a *Donna non vidi mai* w *Yes, Giorgio*. Chociaż opera odniosła wielki sukces, Puccini i tak nie powstrzymał się od drobnych poprawek, cięć i wstawek. Najznaczniejsza zmiana datuje się na październik 1894 r., przed pokazem w La Scali, i dotyczy I aktu.

Jednak, zwróćmy uwagę: na ten sukces zapracował nie tylko kompozytor. Szczególne znaczenie miało coś, co dziś określibyśmy strategią promocji, reklamą. Otóż Ricordi świadomie w oczach opinii publicznej budował wizerunek Pucciniego jako „nowego” Verdiego. Delegował go np. na prestiżowe misje do Bayreuth, świątyni sztuki wagnerowskiej. Pierwszy raz – w towarzystwie Fontany – działo się to dwa miesiące po tym, jak wydawca wchłonął firmę wydawniczą Giovannina Lucca (1 czerwca 1888 r. Ricordi podpisał stosowną umowę, na mocy której nabył prawa do włoskiej edycji dzieł Wagnera). Kolejny raz, Puccini wyruszył do Bayreuth w lipcu 1889 r. z Adolfem Hohensteinem, przyszłym scenografem *Falstaffa* i *Toski*. Celem wyjazdu było zorientowanie się co do możliwości inscenizacji *Meistersinger* w La Scali (wówczas, po raz drugi, Puccini miał okazję obejrzeć także ulubionego *Parsifala*). Scedowanie na Pucciniego tak ogromnej odpowiedzialności, tego typu wyróżnienie miało świadczyć o pozycji kompozytora w oczach poważnego wydawcy. Tej pozycji zazdrościł koleźce Catalani, żaląc się w liście z 20 sierpnia 1889 r. do przyjaciela Depanisa: „Nie wszyscy mają to szczęście podróżować na koszt wydawcy, jak Puccini (...) boję się myśleć co mi przyniesie przyszłość, teraz,

gdy jest tylko jeden wydawca, który nie chce słyszeć o nikim oprócz Pucciniego. (...) Och, świat jest komedią, słabą komedią!”. Sprytny strateg Ricordi nie omieszkął także zamieścić 9 czerwca 1889 r. w wydawanej przez siebie gazecie *Gazzetta musicale* di Milano ogłoszenia o tym, że: „firma G. Ricordi & C. zamówiła u Maestra Pucciniego dwie opery”. Czyli, właściwie, nie ma przesady w konstatacji Michele Girardiego, że: „trzeba przyznać, że włoskiemu dramatu muzycznemu w pewnym stopniu przyszłość zapewnił Giulio Ricordi”. I, oczywiście – talent Pucciniego. 🍷

**M**anon Lescaut niełatwo się dyryguje i równie trudno się ją śpiewa. Dlatego, mimo że to opera o porównywalnej z późniejszymi dziełami Pucciniego popularności, jej dyskografia nie przedstawia się aż tak imponująco jak tamtych.

Występ w arcytrudnej partii *Manon* zarejestrowały (niektóre nawet więcej niż raz) damy światowej wokalistyki jak: M. Zamboni (1930), D. Kirsten (1949, 1960), R. Tebaldi (1954), L. Albanese (1954, 1956), M. Callas (1957), M. Olivero (1964), M. Caballé (1971), M. Freni (1984, 1992), R. Kabaivanska (1984), K. Te Kanawa (1987), N. Rautio (1992), M. Gauci (1992), A. Niteşcu (1997). W rolę des Grieuxa wcielali się najznamiętsi tenorzy: J. Björling (1949, 1954, 1956), M. del Monaco (1954), G. Di Stefano (1957), C. Bergonzi (1960), P. Domingo (1971, 1980, 1984), G. Giacomini (1984), J. Carreras (1987), L. Pavarotti (1992), P. Dvorsky (1992), K. Kaludov (1992). W roli muzyków wystąpili choćby F. Cossotto i C. Bartoli. Batutę dzierżyli T. Serafin, R. Chailly, J. Levin (dyrygowany przez niego spektakl wyreżyserował G. C. Menotti, inscenizację zarejestrowano także na video), G. Sinopoli, Lorin Maazel, J. E. Gardiner.

Najchętniej sięgam po nagranie RCA z 1984 r., na którym w obsadzie pojawili się: R. Kabaivanska w roli Manon, G. Giacomini (des Grieux), N. Portella (Lescaut), L. Diakovski (Edmund), G. Luccardi (Geronte), C. Anguelakowa (muzyk). Solistom towarzyszył chór i orkiestra Radia Bułgarskiego pod dyrekcją Angelo Campori. To jest interpretacja na wskroś werystyczna – emocjonalna, prawdziwa, namiętna. I, jednocześnie, uniwersalna – bo jakość zawsze się podoba.

Niezmiennie lubię wersję nagraną dla EMI w 1957 r. przez M. Callas, G. Fioravanti, G. Di Stefano, D. Formichini, F. Calabrese z orkiestrą i chórem La Scali, pod batutą T. Serafina. Choć w moim odczuciu jest to realizacja raczej przeciętna, cudowna Callas jak zwykle udanie „robi nastroj”, przez co całość wydaje się efektywniejsza niż w rzeczywistości.

Jak zwykle z sentymentem wspominam pierwsze nagranie *Manon*, jakie usłyszałam – chodzi o produkcję G.O.P. z 1964 r., z udziałem M. Olivero, U. Borso, F. Lidonni, M. Carlin, G. Foiani, F. Appelman, pod dyrekcją F. Vernizzi. Osluchanie z tą płytą sprawia, że łatwiej znosić niedociągnięcia jakości technicznej nagrania i docenić walory głosowe solistów. 🍷



Nasz byłby dwudziesty wiek – XXXX

# Psychologia twórczości kompozytorskiej

Bogusław Schaeffer

Do poruszanych przeze mnie kwestii, które w sumie powinny obejmować wszystkie ważniejsze zagadnienia dotyczącej nowej muzyki, dojsz musi psychologia twórczości. Nie jest obojętne, jak kompozytor tworzy. Wiemy dlaczego tworzy: ma potrzebę pisania muzyki, pewien talent i pewne (choć zawsze niepewne) rzemiosło – więc tworzy. Olbrzymie zdawałoby się rzesze kompozytorów nie są zbyt wielkie, a w porównaniu do malarzy czy literatów są proporcjonalnie małe, a ostatnio w dodatku maleją, bo zalew powierzchownej cywilizacji stwarza aurę potężnego desinteresement. Sztuka muzyczna jest zaszyfrowana, nie jest tak kusząca jak malarstwo czy pisarstwo. Pisać potrafi każdy, malować może każdy, natomiast tworzenie muzyki, którą jeszcze można nazwać muzyką, wymaga kontaktu z instrumentem, czytania i rozumienia nut oraz specyficznego rzemiosła, którego wartość wzrasta z intensywnością tworzenia (kto pisze mało i z trudem – ten jest – nie wiedząc o tym – wciąż jeszcze amatorem). Tworzenie muzyki kusi tylko wybrane jednostki. Przyjrzyjmy się ich pracy. Ale zanim to zrobimy, zastanówmy się, dlaczego ma to nas interesować.

Chcemy wiedzieć, jak powstaje utwór muzyczny. Chcemy wiedzieć, czy komponowanie jest łatwe czy trudne (Mozart versus van Beethoven). A dalej – skąd się biorą nowe idee i pomysły. I jakie są

pobudki do tworzenia (bo wiemy tylko, że mogą być materialne lub – w szczególniejszym przypadku – idealistyczne).

Utwór muzyczny nie jest z punktu widzenia psychologii tworzenia – monolitem. Powstaje z abstrakcji, która dysponuje wielką (a moim zdaniem fascynującą) różnorodnością. Potencjał muzyki jest wydatnie oddalony od schematów, którymi muzyka się – kiedyś czy dotąd – posługiwała. Utwory muzyczne mogą więc powstawać w różny sposób. O tym, jak komponować, twórcy – nawet ci wybitni – dowiadawali się od swoich muzycznych przodków. Intuicyjnie odkrywano walory ich muzyki – niekiedy z wielkim opóźnieniem – i tworzone jakby na podstawie ich dokonań. W nowszej muzyce antypodami w tej dziedzinie mogą być Schoenberg i Ives. Arnold Schoenberg, inspirowany jakimś dziwnym stanem chimerycznym zastawił cały (dość długiej) spis twórców muzyki, którym coś zawdzięczał, którzy go czegoś nauczyli. Ives – jak głosi fama – znał dobrze tylko sonaty Beethovena, w których widział olbrzymi potencjał muzycznych myśli i technik, a które bez trudu i z wielką fantazją rozwijał. Obaj tworzyli interesującą muzykę, która po dzień dzisiejszy zadziwia swoją odrębnością. Istnieje jednak możliwość pomijania wpływu wcześniejszych kompozytorów. Wpływologia (termin dawny, ale wciąż

użyteczny) nie jest w sztuce muzycznej potrzebna. Zawsze irytowały mnie informacje na temat naszego Karola Szymanowskiego (kiedyś nazwałem go wręcz Karolem Wielkim i miałem rację). Wszędzie można było przeczytać listę kompozytorów, których wpływ objawiał się w kolejnych etapach twórczego życia naszego kompozytora: Chopin, Wagner, Skriabin, Ryszard Strauss, Reger, Debussy, wczesny Strawiński i „środkowy” Bartók. Współcześni mu kompozytorzy polscy sami nie interesowali się większością cytowanych kompozytorów. Zamiast hodować bezpodstawne animozje, wielu z nich krytykowało Szymanowskiego właśnie na podstawie owych zacytowanych zależności. Chcąc się twórczo przeciwstawić muzyce przeszłej – trzeba ją poznać – to pewne.

Najlepsze idee i rozwiązania muzyczne biorą się z samego potencjału muzyki. W nowej muzyce można dokonywać wielu interesujących rzeczy. Interesujących i dotąd nieprzewidywalnych.

Czy zmarły przed siedemdziesięciu laty Karol Szymanowski mógł przewidzieć triumf dodekafonii i serializmu, muzyki elektroakustycznej czy audiowizualnej? Skądże. A przecież ta muzyka przekreśliła groźbę chaosu i dysonansowości, otworzyła drogę do akceptacji najdziwniejszych koncepcji. Psychologia twórczości nie zamyka się w schematach i konwencjach, dlatego potrzebne jest „naturalizo-



Dona Nobis Pacem  
Podaruj nam pokój



26 listopada 2005 r. o godz. 18<sup>50</sup> (sobota)

w Konkatedrze Matki Boskiej Zwycięskiej na Kamionku, ul. Grochowska 365, Warszawa, pod honorowym patronatem Jego Ekscelencji Arcybiskupa Diecezji Warszawsko-Praskiej Sławoja Leszka Głódzia odbędzie się koncert upamiętniający 175. rocznicę Powstania Listopadowego

Podczas wieczoru zabrzmiały utwory kompozytorów będących symbolem polskiego patriotyzmu, m.in. F. Chopina, S. Moniuszki, I. J. Paderewskiego, H. Wieniawskiego i S. Niewiadomskiego.

Wystąpią najwybitniejsi polscy artyści: **Jadwiga Teresa Stępień, Adam Kruszewski, Mariusz Rutkowski, Krzysztof Tomaszewski, Janusz Wawrowski**

Prześlaniem koncertu jest ukazanie wkładu Polski i Polaków w ruchy wolnościowe, wyzwolenie i ich wpływu na budowanie pokoju w Europie. Ideą koncertu jest wpisanie się w działania na rzecz promocji pokoju i naszego dziedzictwa narodowego.

Współorganizatorzy: Urząd Gminy m.st. Warszawy Praga Południe, Duszpasterstwo Środowisk Twórczych i Sportu Diecezji Warszawsko-Praskiej – ks. Andrzej Chibowski, Radio Warszawa-Praga, S.I. of Europe Unia Klubów Polskich Warsaw „Dom Polski” Club oraz Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable i Muzyka21



wanie” nowych środków i koncepcji faktycznych. Muzyka ma tę właściwość, że bliższe jej poznanie (na przykład za pomocą wielokrotnego słuchania nowych kompozycji i z niego wywodzącego się ich rozumienia) umożliwi nie tylko jej akceptację, ale nawet pojmowanie sensu w nowy sposób tworzonych muzyki.

Istnieje quasi-psychologiczny problem rozumienia nowej muzyki. Nie pojmuje jej ten, kto przykłada do niej kryteria wyniesione z muzyki od dawna akceptowanej (która notabene nigdy nie była od razu w pełni uznawana, lecz na ogół musiała czekać na swoją „kolej”). Owe kryteria odnoszą się ze skutkiem głównie wtedy, gdy nowatorstwo muzyki jest tylko częściowe lub pozorne. Wiemy, że w większości przypadków publiczności podoba się to, co w nowej muzyce już znają, co już nie robi na nich wrażenia braku logiki, niespójności czy wręcz dziwaczności. Triumfujący w nowej muzyce kompozytorzy (bywają tacy) nie pojmują, że swoje powodzenie zawdzięczają elementom znanym, by nie powiedzieć – wyświechtanym.

Jeżeli w demoskopowych zestawieniach sama klasyczna muzyka, znana z koncertów zajmuje dziesiąte lub nawet kilkunaste miejsce (po szlagierach, muzyce ludowej, ciężkiej, tanecznej, operetkowej, rockowej itd.), to jakie miejsce może zajmować nowa muzyka. Jest niemal na samym końcu. A przecież to ona jest fundamentem dalszego rozwoju muzyki, to ona jest w stanie powiedzieć nam najwięcej.

Wróćmy jednak do właściwego tematu. Psychologia odbioru muzyki nie jest w końcu najważniejsza. Współczesny kompozytor nie ma łatwego zadania w nowym świecie przesortowanych chaotycznie wartości. Powinien móc się skupić na rzeczywistym tworzeniu nowej muzyki, powinien mieć ważny udział w jej przemianach. Ale tu nic mu nie pomaga, nic mu nie sprzyja. Przystają bowiem istnieć dobre warunki tworzenia muzyka. Wydawcy nie mają ochoty ni środków, by publikować nowe utwory. Kompetentni dyrygenci stronią od nowej muzyki, nagrania utworów najnowszych należą do rzadkości i wskutek fałszywych

priorytetów i popisowo nieudolnej czy nieprzyjaznej dystrybucji promienieją nieobecnością. A wykonanie nowej kompozycji – jak może ono wyglądać dobrze, jeśli muzycy nie otrzymują wystarczającego wykształcenia i muszą sami podciągać swoje umiejętności twórczego współdziałania z muzyką, z którą się poza sytuacjami przymusowymi prawie nigdy nie spotykają. Lista utrudnień jest długa. Współczesnemu kompozytorowi nie pozostaje nic innego, jak skupić się nad tym, co tworzy i pisać muzykę w oparciu o prywatny idealizm. Współczesnego świata się nie zmienia. Ważne jest tylko, by on nie rządził twórczością, bo nie ma żadnych kompetencji do ustalania, co tu jest ważne. Muzyka będzie się nadal rozwijała, częściowo logicznie, a częściowo nieprzewidywalnie, więc jej twórcy powinni działać w obu tych kierunkach. Nawet nie wiemy, jak bardzo muzyka (*musica ipsa*) jest ponad wszystkimi trudnościami i problemami, jak łatwo się naturalizuje, jak łatwo przenika do co światlejszych umysłów i jaką radość może nam jeszcze sprawić. 🎭

## Polacy w Los Angeles Opera

### Wilfried Górny

Założone przez Hiszpanów w 1781 r. kalifornijskie miasto Los Angeles od roku 1930 słynie w świecie z ośrodka produkcji filmowej Hollywood. Niezależnie od tego czytelników naszego pisma także interesuje życie operowe Miasta Aniołów.

Obecnie działająca tam Los Angeles Opera, ma swoje korzenie w Los Angeles Civic Grand Opera, która w 1948 r. na początek swego istnienia w sali kościoła w Beverly Hills wystawiła *Rigoletto*. W następnych latach wystawiono kilka nowych produkcji, aby... „rozerwać” się na Stowarzyszenie Opera Center Music i grać w nowej sali Dorothy Chandler Pavilion. Kolejne losów były różne, podobnie jak i współpraca z innymi ośrodkami muzycznymi USA. W 1984 r. Stowarzyszenie Opera Center Music wynajął Peter Hemmings i w ten sposób powstała Los Angeles Opera.

W 2000 r. przywództwo tej instytucji przejął Plácido Domingo. Mark Swed na łamach Los Angeles Times stwierdza, że to młode przedsiębiorstwo teraz jest czwartą, dużą operą w Stanach i wyróżnia się jako ważna siła w amerykańskim świecie opery. Dyrektor Domingo stara się przedstawiać wiodące produkcje w standardowym repertuarze, jak również nowe i rzadko wystawiane opery. Swo-

imi działaniami angażuje do Los Angeles Opera wybitnych artystów, dyrygentów i śpiewaków, którzy mogą przyciągnąć uwagę międzynarodowych widzów i krytyków.

Przeanalizowałem dokładnie nasze, polskie miejsce w tym teatrze. Na przestrzeni 12 lat istnienia Los Angeles Opera w swoim repertuarze nie umieściła żadnego dzieła polskiego kompozytora. Do swych produkcji zaangażowano 817 solistów, w tym czworo Polaków. Pierwszą była Stefania Toczyska, która we wrześniu 1993 r. trzykrotnie kreowała tam partię Ulryki w *Balu maskowym*. W następnych dwóch sezonach Elżbieta Szmytka przez 5 wieczorów w 1994 r. śpiewała Zuzannę w *Weselu Figara* oraz w następnym roku sześciokrotnie zagrała Konstancję w *Uprowadzeniu z Seraju*. Trzecią Polką była Joanna Kozłowska, która w siedmiu przedstawieniach, także 1994 r. oczarowała widownię interpretacją Donny Elviry w *Don Giovannim*. Po dłuższej przerwie, 31 maja 2003 r. w ramach koprodukcji z warszawskim Teatrem Wielkim-Operą Narodową wystawiono premierę opery *Don Giovanni*.

Ostatnim, polskim solistą Los Angeles Opera, od 11 IX 2005 r., był Mariusz Kwieciń. Pięciokrotnie kreował partię

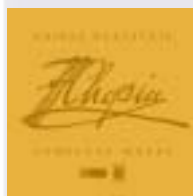
Silvia w *Pajacach*. Zdaniem miejscowej krytyki Polak odniósł tam niebywały sukces. Christie Grimstad w popremierowej recenzji twierdzi, że nie można było spuścić oka z Mariusza Kwieciń, bowiem jego oddanie Sylvia miało w sobie ogień i życiową energię. Ekscytującym było widzieć jak w godny sposób połączył głos z grą aktorską. Zachwylił stopniem dramatycznej intensywności w duecie *E fra quest'ansie* z Neddą (Angelą Gheorghiu). 🎭



Angela Gheorghiu (Neddą) i Mariusz Kwieciń (Silvia)  
fot.: Robert Milard-Pagliacci/LA 2005

## Palcem po płycie

# Dzieła wszystkie Chopina



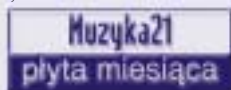
Tegoroczny październik stał się w Polsce i nie tylko świętem muzyki Fryderyka Chopina. 15. Międzynarodowemu Konkursowi Pianistycznemu im. Chopina towarzyszyło mnóstwo wydarzeń, wśród których były i te o dużej randze i te pomniejsze. Do takich ciekawych wydarzeń należało bez wątpienia pojawienie się nowego albumu – pudełka z *Kompletem dzieł* wielkiego polskiego kompozytora wydanych przez Polskie Radio i Polskie Nagrania. Rzecz dotyczy najnowszej edycji legendarnej już dziś *Złotej serii!*

### FRYDERYK CHOPIN 1810-1849

#### Dzieła wszystkie

Różni wykonawcy

Polskie Radio PRCD 580-99 • w. 2005 • ADD, 20 CD



Jak podają wydawcy, seria płytowa *Dzieła wszystkie Chopina* w nagraniu wybitnych polskich artystów istnieje już 45 lat. Powstawała w latach 1959-1961, by uczcić 150. lecie urodzin największego polskiego kompozytora. Jako tzw. *Złota Seria* (m.in. z uwagi na kolor okładek płyt – wówczas płyt LP, ale nie tylko dlatego) stała się swojego rodzaju pomnikiem. Bez względu na to, co dziś sądzimy o niektórych jej fragmentach, jako całość stanowi niezwykle wartościowy „portret w dźwięku” Fryderyka z Żelazowej Woli.

Obecna edycja istnieje obok wydawnictw z kompletem dzieł Chopina wydawanych przez Naxos, Deutsche Grammophon. Polska seria mieści się na dwudziestu płytach kompaktowych. Argumentami przekonywującymi za zakupieniem obecnej jest jej ładna szata graficzna oraz bardzo przystępna cena!

W książeczce czytamy: „intencja

wydawcy kolejnej wersji *Dzieł wszystkich* jest, by tych dwadzieścia płyt, zamkniętych w jednym, niezajmującym zbyt wiele miejsca na płytowej półce – pudełku, stało się dobrem dostępnym dla wszystkich. Choć określenie »lektura obowiązkowa«, nie zawsze dobrze się kojarzy, to nie przesadzajmy – kto w końcu, jak nie Chopin jest naszym muzycznym wieszczem!

*Złota Seria* udostępniana tu w wersji kompaktowej, w szacie graficznej nawiązuje do pierwszego wydania. Przez ostatnich 45 lat zdążyła ona się ukonstytuować w świadomości kilku już pokoleń Polaków i również odbiorców z zagranicy. Dla wielu z nas jest to powrót wspomnieniami do lat szkolnych, gdy w programie nauczania istniał przedmiot dziś zapomniany – wychowanie muzyczne; gdy temat lekcji »Chopin i jego muzyka« był realizowany z wykorzystaniem płyt właśnie ze *Złotej Serii*. Dla wielu pozostaje to doświadczeniem jedynym. Być może również i z tego kręgu pochodzą odbierane przez nas sygnały, że Państwo oczekują na taką publikację. Wartościową, funkcjonalną i – również gdy idzie o cenę – dostępną.

Niniejszy, 20. płytowy album, poza pełną prezentacją repertuaru, pozwala także poznać mistrzowski

styl interpretacji tej muzyki. Jej wykonawcy to najwspanialszy polscy chopiniści i to różnych generacji, przede wszystkim – laureaci Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Idąc chronologicznie, wymieńmy najpierw Henryka Sztompkę, który na I Konkursie w 1927 r. otrzymał nagrodę za najlepsze wykonanie mazurków. Jemu więc powierzono nagranie tych utworów. Z przedwojennych laureatów i uczestników Konkursu Chopinowskiego mamy w naszym albumie nagrania Bolesława Woytowicza, Jana Ekiera i Marii Wilkomirskiej. Pokolenie laureatów powojennych znakomicie reprezentują: Halina Czerny-Stefańska, Barbara Hesse-Bukowska, Regina Smendzianka, Lidia Grychtolówna, Władysław Kędra. Wśród wykonawców utworów kameralnych znaleźli się: bohater Polańskiego – pianista Władysław Szpilman, wiolonczelista – Kazimierz Wilkomirski, skrzypek – Tadeusz Wróński oraz śpiewacy: Stefania Woytowicz – sopran i Andrzej Bachleda – tenor. W utworach z orkiestrą obok solistów usłyszymy Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej pod batutą ówczesnego jej szefa – Witolda Rowickiego.

Jerzy Żurawlew – pomysłodawca Konkursu Chopinowskiego oraz

Zbigniew Drzewiecki, który tak wiele wniósł do sukcesów powojennej pianistki polskiej – to nestorzy. Ich udział w *Złotej Serii* ma wartość szczególną: stanowi rodzaj pomostu przerzuconego w stronę tradycji – tej z początków XX w., którą tworzyli najwięksi mistrzowie: Ignacy Jan Paderewski, Aleksander Michałowski, Józef Hofmann, Ignacy Friedman, Maurycy Rosenthal, Raul Koczalski, Zofia Rabczewiczowa, Józef Śmidowicz, Artur Rubinstein, Witold Małcużyński. Słowem również *Złota Seria* polskiej pianistki”. Tyle wydawcy albumu.

Rzeczywiście trudno przejść obok tak epokowego wydawnictwa sprzed lat w pełni pokazującego to, co w polskiej pianistyce było najpiękniejsze i najwartościowsze. Dziś takich tytanów fortepianu w kraju nadwiślańskim trudno znaleźć, by nie rzec, że ich po prostu nie ma. Całe wydawnictwo to prawdziwa perła, pokazuje Chopina granego z klasą, polotem, w najlepszym możliwym na tamte czasy wykonaniu. Jakość dźwięku po remasteringu jest bardzo dobra, fortepian brzmi ciepło. W sumie warto mieć to wydawnictwo na półce, bo będzie jej ozdobą.

Arkadiusz Jędrasik

### JAN SEBASTIAN BACH 1685-1950

#### Klavierbüchlein für Wilhelm Friedeman

Christophe Rousset, klawesyn

Ambroisie AMB 9977 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 104'21", 2CD • dystr.: CMD Opole  
★★★★

Wśród co najmniej kilku głównych nurtów działalności Bacha, ścieżka pedagogiczna zajmuje niezwykle ważne i znaczące miejsce. Jest przypięczętowana w sposób najlepszy z możliwych: Bach skomponował specjalny zestaw wprawek dla początkujących adeptów sztuki klawiszowej. Dla członków rodziny, którzy także byli uczniami Jo-

hanna Sebastiana, powstały osobne cykle. I tak, obok *Clavierbüchlein* – zadeedykowanego żonie Annie Magdalenie – powstało *Clavierbüchlein* dla najstarszego syna Wilhelma Friedmanna.

*Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann* mieści kilkadziesiąt krótkich utworów, z liczebną przewagą 2. głosowych preambul-inwencji i 3. głosowych sinfonii. Ciekawostką zbioru jest kwestia autorstwa poszczególnych pozycji. Niektóre utwory sygnowane nazwiskiem J. S. Bacha zawierają przykładowo fragmenty suity *Piece pour le Clavecin* J.C. Richtera, *Suity Adur* Telemanna czy *Partia di Signore Steltzeln* G.H. Stölzela. Ponadto część utworów nie wyszła spod pió-

ra Johanna Sebastiana, ale samego Wilhelma Friedmanna (!).

Christophe Rousset, który podjął się z pozoru żmudnego zadania interpretacji bachowskich „ćwiczeniówek”, jest uznanym interpretatorem muzyki barokowej. Mimo młodego wieku posiada duże doświadczenie empiryczne: m.in. zarejestrował komplet klawesynowej twórczości Rameau i F. Couperina. Solidne teoretyczne podparcie pozwala mu na budowanie własnej wykonawczej nadbudowy. Rousset niezwykle precyzyjnie odczytuje i interpretuje poszczególne polifoniczne ścieżki. To właśnie interpretacyjna taktyka ściślej polifonicznej symbiozy, a jednocześnie sposób podkreślania rywalizacji między

odpowiednio dwiema lub trzema liniami melodycznymi, jest kluczem do sukcesu Rousseta. Jego interpretacja jest doskonałym przykładem na to, że trudność odtworzenia utworu polifonicznego nie sprawdza się do wygrania linii melodycznych. Polega raczej na umiejętnym pokazaniu kolejnych głosów, tak





brzmiających razem jak i w kolejnych indywidualnych odsłonach. A ten element jest najmocniejszą stroną Rousseta.

Katarzyna Fortuna



**GEORG HEINRICH BACKOFEN  
1768-1830**

**Koncerty klarnetowe: B-dur op. 3; Es-dur op. 16; Es-dur op. 24**

Dieter Klöcker, klarnet  
SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern

Johannes Moesus, dyrygent  
CPO 777 065-2 • w. 2005, n. 2004 •  
DDD, 68'57" • dystr.: CMD Opole  
★★★★

Klarnecista, kompozytor, dyrygent, budowniczy instrumentów, ale też tłumacz, malarz i fabrykant kart do gry – wszystkie te zajęcia łączył Georg Heinrich Backofen. Dziś w zasadzie został zapomniany, jedynie czasem klarneciści wracają do jego kompozycji. Tworzył w okresie przejściowym między klasycyzmem i romantyzmem, w dobie wędrujących wirtuozów produkujących na własny użytek niezliczone popisowe koncerty i parafrazy – nagrane tu dzieła znakomicie oddają ducha tamtej epoki. Bliższe *Koncertom klarnetowym* Backofena do *Koncertów* Webera czy Spohra (pod którego batutą grał na klarnecie w orkiestrze teatralnej w Gotha), choć nie dorównują im wagą muzycznej materii. Najbliższą analogię stanowią dla nich (też chyba lepsze) trzy *Koncerty* Crusella, jednak podobieństwo licznych figuracji, chwytów fakturalnych i pomysłów instrumentacyjnych wynika zapewne z konwencji epoki. Wszystkie trzy nagrane na omawianej płycie *Koncerty* reprezentują modny wówczas typ koncertu „wojskowego”, o pierwszych częściach opartych na marszowych rytmach i fanfarnych motywach (jak w *II Koncercie klarnetowym* Webera, *II Koncercie klarnetowym* Spohra oraz *I i III Koncercie klarnetowym* Crusella), wszystkie mają za część środkową liryczną romanse, wreszcie wszystkie trzy zwińczone zostały polonezowymi finałami (znów jak w *Koncertach* wymienionych wyżej kompozytorów). Podobnie jak w *VI Koncercie skrzypcowym* op. 28 Spohra i *Koncercie fortepianowym*

*As-dur* op. 113 Hummla, finały dwóch pierwszych koncertów noszą oznaczenia *alla spagnola – tempo di Polacca*. Ta niezwykła mieszanka wynika z tego, iż przechodzi się tu od poloneza do bolera i z powrotem – rytmy tych tańców są bowiem – szczególnie w tego typu stylizacji – pokrewne.

Co do wykonania – Dieter Klöcker nie należał nigdy do moich ulubionych klarnecistów, jego dźwięk jest – jak na mój gust – nieco zbyt nosowy i ostry, frazowanie niezbyt subtelne, a interpretacje nie do końca dopracowane. Może to kwestia stosunku ilości do jakości, bo niewątpliwą zasługą Klöckera jest rejestracja na płytach ogromnej ilości zapomnianego repertuaru. Bez większej fantazji, acz i bez większych wpadek, akompaniuje mu orkiestra z Kaiserslautern pod batutą Johanna Moesusa. W rejestracji trochę mi przeszkadza klarnet nagrany zbyt blisko, na tle nieco rozmytego dźwięku orkiestry.

Podsumowując – nie są to dzieła wybitne, ale przyjemne w recepcji, wykonanie przyzwoite, acz nie zachwycające, tak więc dla klarnecistów i miłośników muzyki klarnetowej płyta niezbędna w kolekcji, dla pozostałych do zastanowienia.

Marcin Zgliński



**LUDWIG VAN BEETHOVEN  
1770-1827**

**Koncert fortepianowy Es-dur op. 73; Uwertury Koriolan op. 62 i Fidelio op. 72**

Elil Gilels, fortepian  
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester

Günter Wand, dyrygent  
Profil PH04052 • w. 2005, n. 1974/5/6 •  
ADD, 55'02" •  
★★★★

Oto płyta, której fakt posiadania cieszy zanim się jej posłucha. Zarówno dyrygent jak i pianista słyną z wykonywania właśnie tego repertuaru, dlatego trudno tu doszukać się jakichkolwiek niedoskonałości wykonawczych. Zaskoczeniem może być tylko nad wyraz spokojna kreacja Emila Gilelsa, pianisty, który latami przyzwyczajał miłośników klawiatury do ciężkiego, metalicznego brzmienia instrumentu, tym razem bardziej stonowanego i powściągliwego, choć w jego interpretacji nie brakuje mo-

mentów prawdziwych uniesień charakterystycznych dla jego osoby.

Zdecydowanie lepiej niż *Koncert Es-dur* Beethovena, zagrane zostały jego uwertury. Prawdziwa głębia i siła beethovenowskiej frazy rozciąga się z całą wspaniałością geniuszu kompozytora. W grze orkiestry nie brak momentów zadumy, dominują barwy ciemne i brzmienia osnute tajemnicą. Günter Wand ukazuje się jako geniusz ożywiania partytury, ale geniusz pesymista. Wprawdzie owa mroczna wizja zdaje się być słusznym kierunkiem kształtowania tej własnej muzyki, ale miejscami orkiestra przytłacza nadmiarem smutku. Günter Wand przedstawia obrazy, których we współczesnych interpretacjach raczej nie zobaczymy – nie usłyszymy. Dlatego nagranie mimo tego, że dokonane w połowie lat 70 jest przede wszystkim dokumentem.

Jedna gwiazdka mniej za złe przygotowanie techniczne nagrania. Już pierwszy akord w *Koncercie Es-dur* jest urwany, a szata graficzna i opis płyty jak na edycję mającą zawierać kilka pozycji są zdecydowanie za skromne. Samo oczyszczenie nagrania z szumów jest zadawalające, choć wytwórni Profil jeszcze nieco brakuje do standardów, do których przyzwyczaiły nas megakoncerny płytowe.

To nagranie dla tych, którzy w swoich zbiorach nie posiadają nagrań Güntera Wanda i Emila Gilelsa. Choć ten ostatni stworzył nie jedną większą kreację w tym koncercie pod inną batutą. Płyta cenna. Chyba warto poczekać, aż Profil zdecyduje się na wydanie kolejnych pozycji w jednym komplecie edytorskim pt. *Günter Wand Edition*. Całość lepiej by prezentowała się na półce i być może usunięto by z niej niedoskonałości techniczne.

Michał Szulakowski



**WILLIAM BOYCE  
1711-1799**

**8 Symfonii, op. 2**  
Arcadia Ensemble  
Kevin Mallon, dyrygent  
Naxos 8.557278 • w. 2005, n. 2003 •  
DDD, 61'00" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Muzyczne życie w Anglii pierwszej połowy XVIII w., zostało zdominowane przez Haendla. W jego

czasach, inni angielscy kompozytorzy mogli grać, co najwyżej, drugie skrzypce. Dopiero śmierć twórcy *Mesjasza* położyła kres tej hegemonii.

Rok później, William Boyce, jeden z najbardziej utalentowanych brytyjskich kompozytorów, opublikował *8 Symfonii* op. 2. Stylistycznie cała antologia mieści się między *Muzyką na wodzie* Jerzego Fryderyka Haendla, a późnym stylem galant, reprezentowanym przez Johannę Christiana Bacha. Prawie wszystkie utwory cyklu zostały zmontowane z wcześniejszych dzieł Boyce'a. *Symfonie 3, 4 i 7* pierwotnie funkcjonowały jako uwertury do dzieł teatralnych. *II Symfonia* była wstępem do *Ody urodzinowej*, pierwsza do *Ody noworocznej*, a piąta rozpoczynała *Odę na dzień św. Cecylii*. Szóstą przerobiono z uwertury do *Salomona* – dzieła, które przyniosło kompozytorowi spore uznanie. Jedyne ostania symfonia, to utwór zupełnie oryginalny.

Dziś te kompozycje należą do najbardziej znanych w jego twórczości. Dotychczas nagrywano je wiele razy, w tym dwukrotnie na oryginalnych instrumentach. Obie wersje (Pinnocka i Hogwooda) należą do wzorcowych.

Niedawno Naxos podsunął melomanom kolejną, stylową kreację. Tym razem sprawcami sporego zamieszania okazali się Kanadyjczycy z Arcadia Ensemble. Kevin Mallon i jego zespół stworzyli absolutnie znakomitą, poruszającą interpretację. Przesyscone energią brzmienie, czysta artykulacja i trafnie dobrane kontrasty dynamiczne, sprawiają, że to rewelacyjne nagranie dorównuje wcześniejszym dokonaniom English Concert i Academy of Ancient Music. To nie pierwszy świetny album Mallona. Wcześniejsze płyty dyrygenta, zachwycając niewiarygodnym arcyzmem, uświadamiają słuchaczom, że muzyka przełomu epok baroku i klasycyzmu do czekała się wielkiego interpretatora.

Jedynym mankamentem wydawnictwa są drobne potknięcia edytorskie. W książeczce niepotrzebnie zamieszczono nazwiska chórzystów oraz pominięto muzyków grających na rogach i klawesynie. Mam nadzieję jednak, że owe mało znaczące uszki nie zniechęcą nikogo do sięgnięcia po tę czarującą płytę.

Robert Majewski

**ANTON BRUCKNER  
1824-1896**

**Symfonia nr 3**  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks  
Klaus Tennstedt, dyrygent  
Profil PH04093 • w. 2005, n. 1976 •  
ADD, 52'10" •  
★★★★★



Anton Bruckner stanowi wraz ze swoją twórczością wdzięczny temat dla ogarniętych niepokojem egzystencjalnym melomanów. Takim właśnie współczesnym poczuciem Weltschmerzu. Znajdą oni bowiem w jego postaci zbieżności z ich własną postawą. Podobne odbieranie świata, filozoficzne rozważania o życiu i śmierci, głęboko skrywane namiętności, wrażenie nie przystawiania do panujących realiów. Dla nich symfonia Brucknera będzie objawieniem. *III Symfonia d-moll* wprowadza jeszcze do tego uczuciowego zamętu pierwiastki Wagnerowskiego patosu. Wprawdzie nie bardzo na pierwszy rzut oka widoczne, istnieją jednak w trzeciej wersji tej symfonii, z którą mamy do czynienia w przypadku kolejnej płyty wydawnictwa Profil. Znowu Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks i ponownie Klaus Tennstedt. Edycja znana, wykonanie najwyższych lotów. Muzyki zgrabnie oddają to, co zapisane w partyturze. I tekst muzyczny, i wskazówki wykonawcze. Słychać zarówno genialnie mrużące kontrabasy, jak i fanfarrowe sekwencje blachy oraz niezwykle wyraźne skoki dynamiczne. A przy tym wszystko płynnie, fałuje. Wznosi się i opada z tym, że momenty odprężenia są niewspółmiernie krótkie w stosunku do fragmentów, w których wewnętrzna energia dzieła kumuluje się. Orkiestra idealnie buduje dramaturgię poszczególnych części. Czasami atmosfera gęstnieje na tyle, że określenia: „dramatyczny”, „pełen napięcia” sprawiają wrażenie epitetów bez treści. Grzmiąca puzonami i wielkim zestawem perkusji pierwsza część śmiało może zostać nazwana dziką, monumentalną, emanującą pierwotną energią. W tych zwłaszcza momentach widać wpływ wagnerowskich koncepcji. System dur-moll znacznie poszerzony, niekończąca się melodia, kulminacje bez rozwiązania. To wszystko efekt zamierzony. Sam Bruckner mówił, że jego *III Symfonia* jest próbą sprawdzenia funkcjonowania idei Ryszarda Wagnera na gruncie tej formy. Próba, jak widać, podjęta z wielkim powodzeniem, ponadto rewelacyjnie zrealizowana przez niemiecki zespół.

Nagranie to zadowoli najbardziej wymagających. Polecam nie

tylko romantikom kapitalizmu (choć im idee zapewne zrazu przypadną do gustu). Wszystko, co najlepsze znajdą w tym wykonaniu i zapaleni wagneryści, i tacy sobie zwykli melomani.

Reasumując: dla każdego.

Agnieszka Okupska



### ANTON BRUCKNER 1824-1896

**Symfonia nr 9**  
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart  
des SWR  
Günter Wand, dyrygent  
Profil PH04058 • w. 2005, n. 1979 •  
ADD, 58'04"  
★★★★★

*IX Symfonia* Antona Brucknera to dzieło szczególne. Jest ostatnim utworem kompozytora, powstawała w przestrzeni aż ośmiu lat, posiada trzy zamiast czterech części, kończy się częścią wolną *Adagio* a nie tradycyjnym finałem, który rzekomo istnieje we fragmentach, a w dodatku uchodzi za niedokończoną. Uchodzi, gdyż, jak to bywa w środowisku muzykologicznym, po wojnach i sporach o daty, wersje, fakty i mity, w niektórych kręgach uznawana jest dziś za dzieło skończone, przemyślane od pierwszego do ostatniego taktu.

Tę oto szczególną kompozycję dostajemy dziś w wykonaniu Radiowej Orkiestry Symfonicznej Radia Stuttgarckiego pod batutą Güntera Wanda – charyzmatycznego dyrygenta, specjalizującego się w wykonaniach symfonii Schuberta i Brucknera. Wydanie to jest przywołaniem koncertu, który odbył się w 1979 r. w bazylice w Ottobeuren, wydarzenia, które wywarło piorunujące wrażenie na audytorium (po wykonaniu utworu nikt nie ruszył się z miejsca przez następne dziesięć minut), co z kolei wstrząsnęło samym dyrygentem.

Ci, których ominął niniejszy koncert, mogą dziś poczuć jego niepowtarzalną atmosferę. Wprawdzie nie zobaczymy orkiestry, dyrygenta (który zmarł w 2002 r.), lecz na Boga! Nie o wizję tu przecież chodzi! Dzięki temu albumowi możemy po raz kolejny wziąć udział w mistycznym przeżyciu, jakim jest *IX Symfonia* Brucknera. Rewelacyjny zespół podkreśla na każdym kroku wyjątkowość tego utworu. Za-

gęszczanie nastroju, kontrasty dynamiczne, implikacje, wynikanie, niespodzianki – to wszystko jest dziełem idealnie poprowadzonych muzyków. Fałująca melodyka pierwszej części przywołująca na myśl niekończącą się melodię w dziełach Ryszarda Wagnera, monumentalne, przytłaczające brzmienie blachy, natarczywy, niepokojący motyw pizzicato smyczków w *Scherzo* oraz końcowy ustęp zawieszony na gasnącym stopniowo akordzie, stanowiącym swego rodzaju łabędzi śpiew, któremu zbędne jest jakiegokolwiek dopowiedzenie. Czyż to, klarownie, z pełnią wyrazu. Porusza. Intryguje.

Jak dla mnie – katharsis.

Agnieszka Okupska



### MARIO CASTELNUOVO- TEDESCO 1895-1968

**The Well-Tempered Guitars – 24  
Preludia i fugi na 2 gitary op. 199**  
*Duo FAVORI*  
Tacet 141 • w. 2004, n. 1995, 1997 •  
DDD, 123'21", 2CD  
★★★★★

Zebrane w czterech tomach *24 Preludia i Fugi* na dwie gitary, we wszystkich tonacjach dur i moll, od razu nasuwają na myśl podobne dzieło Jana Sebastiana Bacha. W 1962 r., kiedy Mario Castelnuovo-Tedesco tworzył cykl, płomień jego świecy życia raczej gasł niż się rozpałał (choć ten czas był wyjątkowo płodny w nowe dzieła). W tym okresie twórca połączył swoje głębokie zainteresowanie muzyką gitarową z głębokim szacunkiem, jakim darzył Mistrza Baroku. Pracując nad swoim *Les Guitares bien tempérées* nie chciał naśladować bezkrytycznie oryginału, raczej skomponować podobne dzieło w stylizację lat 60. XX w. Partytura tego cyklu, jak wiele innych, pozostała nieopublikowana aż do jego śmierci. Jednak po ukazaniu się jej drukiem zyskała przychylną gitarzystów, którzy często poszczególne utwory włączali do programów swoich koncertów.

Castelnuovo-Tedesco zorganizował swoje *24 Preludia i Fugi* według innego klucza niż Bach zrobił to w swoim *Das Wohltemperierte Klavier*: kompozytor zaczyna od

tonacji g-moll, po czym wędruje wokół koła kwintowego, tworząc zamiennie w dur i moll. Mamy zatem następstwo: g-moll, następnie D-dur, potem a-moll, E-dur, itd. Kompozytor rozbudowuje na swój sposób przejęty od Bacha wzorec. W większości preludium podstawą myśli melodycznej jest krótka figuracja, bądź arpeggio. Z tej małej, melodycznej komórki wyrasta cała kompozycja i seria harmonii. Dwie gitary bardziej lub mniej spełniają rolę dwóch rąk, grających na fortepianie (jasnym jest, iż część tej muzyki kompozytor tworzył właśnie przy fortepianie), i – podobnie jak u Bacha – pierwotny motyw jest podstawą późniejszej imitacji. Kilka *Preludium*, znajdujących się w dwóch tomach, ma budowę wieloczęściową (przykładem może być nr 5 b-moll, czy nr 4 – w formie marsza żałobnego).

Inaczej także Castelnuovo-Tedesco podszedł do formy fugi: w przeciwieństwie do formy u Bacha – te nie są specjalnie pełne wdzięku, ich tematy nie zawsze nadają się do imitacji. I choć są mało kolorowe, i brakuje kontrapunktu, to utwory te przyciągają słuchacza swoim cudownym, otwartym dźwiękiem dwóch instrumentów.

Płyta znakomicie nagrana pod względem dźwiękowym. Także wykonanie zasługuje na uznanie: w duecie słychać doskonale zgranie i wirtuozerię. Ten dwupłytowy album zasługuje niewątpliwie na uwagę i miejsce w płytotece, szczególnie, jeśli chce się poznać kawałek historii muzyki gitarowej oraz sprawdzić, jak w XX w. Bach nieustannie oddziaływał na kompozytorów.

Angelika Przeździeń



### CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

**Dzieła fortepianowe wol. 2: Images, Masques, Estampes, Prélude de la Dame à la Licorne, D'un cahier d'esquisses, Pièce pour piano, Berceuse héroïque, Les soirs qu'illuminait par l'ardeur du charbon**  
Jean-Pierre Armengaud, fortepiano  
Arts 47577-2 • w. 2005, n. 1999/2000/2004 • DDD, 78'22"  
★★★★★

Pianista nie tak znany, choć



wśród fachowców ceniony, szczególnie za interpretację muzyki francuskiej. Zbiera liczne pochwały od krytyków, ale czy zdoła przekonać szerszą publiczność? Biorąc pod uwagę, że Jean-Pierre Armengaud jest już człowiekiem niemłodym i tworzy wokół siebie wizerunek intelektualisty będzie mu trudno, tym bardziej, że jego interpretacje nie wyróżniają się niczym szczególnym, mieszczą się raczej w standardach. Owszem, są momenty zaskakujące ale nie przekonujące. Nie zwykłem dyskutować z interpretacjami doświadczonych pianistów, bo zakładam, że ich pomysły mogą być jedynie niezrozumiałe. Przyznając więc, że Jean-Pierre Armengaud raczej nie rozumiem.

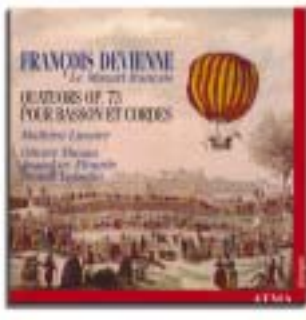
Muzyk dysponuje bardzo przyzwyczajonym warszatem pianistycznym. Wykorzystuje całą skalę dynamiczną instrumentu i operuje bardzo bogatą paletą barw. Nie mogę jedynie oprzeć się wrażeniu, że nie potrafi ukazać spójnej wizji twórczości Debussy'ego. Jakby nie miał sposobu, pomysłu na całość, a każdy utwór traktował jako dzieło innego kompozytora. Wszystko brzmi ładnie, jest sprawnie zagrane, ale jakoś nie jest balsamem na duszę... Pianista nie unika twardego i ostrego uderzenia, szczególnie w górnym rejestrze, co zdecydowanie wynika z jego wyboru, ale czy to wybór słuszny? Zresztą sama maniera wykonawcza Armengauda według mojej intuicji bardziej pasuje do muzyki rosyjskiej.

Na tle tych, jednak „ponadpoprawnych”, interpretacji szczególnie miejsce zajmują cykle utworów: *Images* i *Etampes* zagranych bardziej przekonująco, choć z kolei może za zbyt sucho. Armengaud nie jest raczej pianistą – poetą, bliższa mu jest chyba epicka narracja, która też ma swoich zwolenników. Takich muzyków scena również potrzebuje, bo czy nie w sposób szczególnie porusza zagrane kilku nad wyraz natchnionych fraz spośród innych zrównoważonych i jakby uśpionych?

Książeczka wskazuje na światową premierę, która niestety światową premierą nie jest. Być może kiedy Armengaud nagrywał *Les soirs qu'illuminait par l'ardeur du charbon* na to się zanosiło, ale wytwórnię Arts wyprzedził Tacet, dla którego ową miniaturę nagrał Ewgeni Koroliov, o czym pisałem państwu w majowej *Muzyka21*. Mnie bardziej przekonuje rosyjski pianista, który do partytury również odnosi się z dystansem, ale jednak cieplej.

Usuwając z głowy własne wyobrażenia o muzyce Debussy'ego, uczciwie mogę zachęcić państwa do zapoznania się z tym albumem, na swój sposób ciekawym i mocnym nie jednym zaskoczyć i poruszyć.

Michał Szulakowski



### FRANÇOIS DEVIENNE 1759-1803

**Kwartety op. 73 na fagot i trio smyczkowe; Koncert B-dur; Les Vicitandines**

*Mathieu Lussier, fagot; Olivier Thoin, skrzypce; Jean-Luc Plourde, altówka; Benoît Loïselle, wiolonczela*  
Atma Classique ACD2 2364 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 72'24"  
★★★★★

„Francuski Mozart” – widząc podtytuł tej płyty pewno wielu wzruszy ramionami. Jednak wbrew pozorom nie jest to zbyt wielka uzurpacja. François Devienne przynależał bowiem do generacji Mozarta, jak on umarł młodo, był też masonem, zaś jeden z jego koncertów fagotowych przypisano kiedyś autorowi *Czarodziejskiego fletu*. Devienne'a mają dziś we wdzięcznej pamięci głównie fagociści i fleciści, był on bowiem wytrawnym wirtuozem obu instrumentów i po prostu wzbogacił ich repertuar. Kanadyjski fagocista Mathieu Lussier nagrał ową płytę – jak sam napisał w komentarzu – jako rodzaj hołdu dla kompozytora, stwierdzając, iż wykonanie zarejestrowanych tu *Kwartetów* op. 73 jest dla fagocisty tym, czym dla wiolonczelisty gra *Suit* Bacha – nie ze względu na porównywalną jakość samej muzycznej materii, ale dla znakomitego i eleganckiego operowania partią fagotu. Devienne, który większość życia spędził za pulpitem fagocisty w czołowych orkiestrach paryskich oczywiście od podszewki znał możliwości instrumentu, jednak był także świetnym kompozytorem, być może najlepszym przed Reichą twórcą dzieł kameralnych na instrumenty dęte. *Kwartety* op. 73 wystawiają mu najlepsze świadectwo – mimo, iż partia fagotu jest – na ówczesne standardy – wirtuozowska, to zostaje często wplatana w tkanę partii smyczków, dialoguje z instrumentami towarzyszącymi – bardzo podobnie jak w *Kwartetach fletowych* Mozarta. Także iście mozartowska jest elegancja i inwencja melodyczna, zaś w trzecim, molo-  
wym *Kwartecie*, liryczna melancolia z niewielką nutką antycypującego romantyzm dramatyzmu. Ciekawostką są też opracowane przez Lussiera dwie części z *Koncertu B-dur*, przypisanego niegdyś

Mozartowi, a dziś uznanego za dzieło Devienne'a. Występujący na płycie fagocista jest też autorem stylowej transkrypcji dwóch arii z opery komicznej *Les Vicitandines*, z których druga jest ewidentnym pastiszem arii Papagena *Ein Mädchen oder Weibchen* z *Czarodziejskiego fletu* – hołd francuskiego kompozytora dla Mozarta – wielkiego kompozytora i brata masońskiego.

Wykonania są kompetentne i pełne wdzięku. Lussier to doświadczony muzyk grający w szeregu renomowanych zespołów (Tafelmusik, Ensemble Arion, Les Violons du Roy), towarzyszą mu czworo młodzi kanadyjscy muzycy, wszyscy o znaczących doświadczeniach w dziedzinie kameralistyki i wykonawstwie muzyki dawnej. I to po prostu słyhać – proporcje są wyważone, piękny, bogaty i nasycony we wszystkich rejestrach dźwięk fagotu doskonale „osadzony” jest na tle stopliwego i ciepłego brzmienia smyczków. Wirtuozeria idzie tu w parze z klasyczną równowagą, naturalność frazowania z elegancją – tak powinno się grać muzykę dojrzałego klasycyzmu.

Marcin Zgliński



### HENRY DU MONT 1610-1684

**Grand motets pour la Chapelle de Louis XIV au Louvre**

*Ensemble Pierre Robert*  
*Frédéric Desenclos, dyrygent*  
Alpha 069 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 72'55" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Motety dla kapeli królewskiej Ludwika XIV du Monta należą do kręgu repertuaru mało znanego. Czyżby fatum ciążyło nad tym dziełem, zamówionym w geście wspamiętania, zamówionym królewskiego „pocieszenia” po zwolnieniu kompozytora z pełnionej przez 21 lat funkcji królewskiego „sous-maître”? Dzieło uległo znacznym przeróbkom po śmierci swego twórcy, skutkiem zniechęcając wykonawców, aż w końcu popadło w zapomnienie.

Wydaje się jednak, że wreszcie znajdują się dzielni ludzie gotowi stawić czoła problemom i demonom. Na płycie wydanej niedawno przez Alphę zarejestrowano cztery z dwudziestu motetów: *Super flumina Babylonis – Psaume CXXXVI*, *Dialogus de anima*, *Ecce iste venit*

oraz *Benedic anima mea – Psaume CII*, tu przedzielonymi tanecznymi utworami z *Pièces pour orgue* du Monta. Młody zespół Ensemble Pierre Robert w bardzo wyrównanym pod względem poziomem wykonawczym składzie wokalno-instrumentalnym wykazał się historyczną docieklivością w świetnym stylu. Bardzo ciekawy od strony brzmieniowej zespół instrumentalny (Stéphane Dudermeil i Yannis Roger – skrzypce, Emilia Gliozzi – wiolonczela, Benjamin Perrot – teoban oraz Alexandre Salles – fagot) partneruje fantastycznym solistom – sopranowi Christine-Marie Rembeck, kontratenorowi Marcelowi Beekmanowi, tenorowi Robertowi Getchell, barytonowi Robertowi Muuse, oraz śpiewającemu basem Marcowi Labonnette. Nad całością czuwa Frédéric Desenclos, kierownik artystyczny, wykonujący również zróżnicowane i ciekawe od strony registryjne tańce alternacyjnie z zespołowymi motetami na historycznych organach Parizot-Dupon w kościele Saint-Rémy w Dieppe.

Jest to płyta bardzo ciekawa, odkrywająca z pewnością nowe terytory twórczości muzycznej, łamiąca obiegowe i krzywdzące opinie. Załączona do płyty książeczka z pewnością rzuci nieco światła na zagmatwaną i niemal kryminalną historię tego dzieła. A samej muzyki można już tylko słuchać w kółko, odzyskując przy niej płynący z równowagi rzymskiej polifonii spokój ducha. Serdecznie polecam.

Maria Erdman



### CESAR FRANCK 1822-1890

**Pièce heroïque, Prélude, Fugue et Variations op. 18; 3 Chorals**

*Olivier Latry, organy*  
Deutsche Grammophon 477 5418 • w. 2005, n. 2003 • SACD, 63'05" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

César Franck należy do grona kompozytorów, których spuścizna nie jest zbyt wielka, jednak bardzo wartościowa i zasługująca na bliższe zapoznanie. Prawdziwy rozkwit talentu kompozytorskiego Francka nastąpił dopiero, gdy twórca miał już około 60 lat i cieszył się dużym uznaniem swoich rodaków. Dla nie wtajemniczonych w życiorys kom-

pozytora przypomnę tylko, że Franck był aktywniejszy jako nauczyciel niż wykonawca czy kompozytor, udzielając lekcji prywatnie oraz w licznych szkołach. Jego miłość do muzyki organowej w dużym stopniu rozwinęła się po objęciu posady organisty w Notre-Dame de Lorette. W 1858 r. Franck został organistą w kościele św. Klotyldy, w którym niebawem wybudowany został znakomity instrument Cavallé-Colla (kompozytor znał dobrze wspomnianych organmistrzów, demonstrował budowane przez nich instrumenty). Franck uzyskał wkrótce profesurę w klasie organów konserwatorium paryskiego.

Najnowsza płyta wytwórni DG jest wspaniałą pozycją dla miłośników brzmienia organowego. Posiada 3 istotne cechy dla których warto ją mieć w kąci melomana: świetny program, doskonale pasujący instrument do romantycznego, symfonicznego charakteru utworów i, co chyba najważniejsze, znakomitą interpretację dzieł Francka – Oliviera Latry. Wykonawca wybrał dzieła bardzo trudne technicznie i wyrazowo czym jeszcze lepiej zaprezentował swoje niemałe możliwości. Skomponowane w 1862 r. *Six Pièces d'orgue* zostały opublikowane dopiero w 1868 r. do czego w niemałym stopniu przyczynił się Liszt po wysłuchaniu wszystkich sześciu utworów w kościele św. Klotyldy 13 kwietnia 1866 r. Na płycie ze wspomnianego zbioru zostały wybrane *Prelude, Fugue et Variation*. Dzieło to jest perełką wśród literatury organowej, zwłaszcza zapadające w pamięć melodyjne *Andantino* rozpoczynające i zamykające fugę i wariacje. Franck w *Six Pièces* ukazuje się jako kompozytor „nowoczesny” odzwierciedlając w swoich dziełach specyficzną estetykę organów romantycznych, a także przystosowując klasyczne formy zachodniej muzyki w cykle (suty) organowe do bardzo gęstą harmonią i polifonicznym językiem opartym na formach takich jak kanon czy fuga.

Na płycie znalazły się również trzy potężne chorały przeznaczone na wielkie organy („pour grande orgue”). Dzieła te zostały skomponowane na krótko przed śmiercią kompozytora, a więc w 1890 r. *Chorały* są esencją zdolności kompozytorskich Césara Francka.

Wielka szkoda, że wydawcy nie przybliżyli sylwetki bardzo utalentowanego Oliviera Latry nie podając żadnych informacji na jego temat. Pomocny w odbiorze muzyki organowej jest zapis rejestracji czego, niestety, również brakuje w książeczce. Pomimo pewnych niedociągnięć wydawniczych, płyta z muzyką Francka zatytułowana *In Spiritum* jest pozycją bardzo wartościową i godną uwagi.

Przemysław Piekutowski



**ALEKSANDER GŁAZUNOW  
1865-1936**

**Symfonia nr 5 B-dur op. 55; Cztery pory roku – balet op. 67**

Royal Scottish National Orchestra  
José Serebrier, dyrygent  
Warner Classics 2564 61434-2 • w. 2004,  
n. 2004 • DDD, 70'31”

★★★★★

Pozycja Aleksandra Głazunowa na arenie kompozytorskiej jest niejednoznaczna, a jej ocena zależy do punktu widzenia. Głazunow niedoceniany na międzynarodowym polu, w rosyjskim kręgu zajmuje pozycję jednego z najważniejszych rosyjskich twórców przełomu XIX i XX w. Wpisuje się w krąg petersburskiej szkoły (spadkobiercy Rimskiego-Korsakowa) i stanowi kolejną ośmiu w kontynuacji rosyjskiej XIX-wiecznej szkoły narodowej. Brak uniwersalnej oceny twórczości Głazunowa idzie w parze z dychotomicznym, już wewnętrznym podziałem jego dokonań: żywe tradycje Potężnej Gromadki z jednej strony, a z drugiej – silna tendencja klasycyzująca.

Konserwatywizm języka muzycznego symfonii Głazunowa (4-częściowy cykl, brak innowacji w systemie tonalnym) powodował, że jego twórczość traciła na atrakcyjności. W tym samym okresie rówieśnicy Głazunowa (Strauss, Mahler) rozwijali własne, o wiele śmielsze wizje. *V Symfonia* dokumentuje język muzyczny całej symfoniki Głazunowa. Oparta na tradycyjnej liczbie części, od strony formalnej nie posiada nowatorskich rozwiązań. Niemniej artystyczne walory utworu – monumentalizm brzmienia i niezwykle malarstwo dźwiękowe – są niezbitym dowodem na przynależność Głazunowa do rosyjskiej szkoły kompozytorskiej.

Oprócz *V Symfonii* na płycie został zaprezentowany jeden z trzech baletów kompozytora: *Pory roku*. Ten jednoaktowy utwór do libretta M. Petipy nie jest typowym dziełem baletowym i nie posiada narracyjnego toku. Następstwo i wyrazowe zróżnicowanie utworu uzyskane jest poprzez podział nadrzędnych części na mniejsze ustępy.

Oba utwory w dobrym wykonaniu Royal Scottish National Orchestra pod batutą niezwykle doświadczonych dyrygenta José Serebriera.

Kunszt i artystyczne walory nagrania zostały docenione przez amerykańskie gremium, a płyta otrzymała dwie nominacje do nagrody Grammy w 2005 r. w kategoriach: Best Orchestral Performance i Best Engineered Recording.

Katarzyna Fortuna



**ALEKSANDER GŁAZUNOW  
1865-1936**

**Symfonia nr 8 Es-dur op. 83; Raymonda – suita baletowa op. 57a**

Royal Scottish National Orchestra  
José Serebrier, dyrygent  
Warner Classics 2564 61939-2 • w. 2005,  
n. 2005 • DDD, 78'50”

★★★★★

José Serebrier należy do czołówek uznanych i cenionych muzycznych osobistości XX w. Niezwykle aktywny na polu dyrygenckim, równie dynamicznie rozwija swoją kompozytorską pasję. Jego dyrygenckie dokonania zostały wielokrotnie docenione przez amerykańskie gremium przyznające nagrody Grammy. Również kompozycje Serebriera zostały uhonorowane statuetkami Grammy (*Symfonia Carmen* nagrana z Barcelona Symphony Orchestra w kategorii Best Classical Album 2004 r.).

Nagranie *VIII Symfonii* i suity baletowej *Raymonda* Aleksandra Głazunowa nie było pierwszym zetknięciem Serebriera z muzyką rosyjskiego kompozytora. Przed nagraniem prezentowanej płyty Serebrier dokonał niezwykle udanej rejestracji innego zestawu dzieł Głazunowa (*Symfonia V i Pory roku*). Powyższe płyty oprócz tego samego zespołu wykonawczego (Royal Scottish National Orchestra) łączy podobny schemat zestawienia utworów w ramach jednego krążka: symfonia i utwór baletowy.

Na prezentowanej płycie znalazły się dobrze znane dzieła kompozytora: *Symfonia Es-dur*, która jest doskonałym przykładem i jednocześnie kulminacją wykorzystania i nawiązania indywidualnych elementów kompozytora (głównie środki kontrapunkcyjne i instrumentacja) oraz balet *Raymonda* – utwór trzyaktowy, będący pierwszym utworem baletowym Głazunowa. W odróżnieniu od baletu *Pory roku, Raymonda* uznawana jest za suitę baletową. Świadczy o

tym m.in. obecność konkretnej fabuły, która została podzielona, także muzycznie, na cykl podczęści.

Atutem płyty jest strona interpretacyjna. Nie wydaje się to specjalnie odkrywczym stwierdzeniem, biorąc pod uwagę osobę dyrygenta – José Serebriera, którego pozycja na międzynarodowym polu muzycznym jest już od dawna ugruntowana. Poziom artystyczny omawianej płyty jest tego najlepszym dowodem.

Katarzyna Fortuna



**JÓZEF HAYDN  
1732-1809**

**Symfonie nr 39, 34, 40, 50**

Heidelberger Sinfoniker  
Thomas Fey, dyrygent  
Hänssler Classic CD 98.407 • w. 2003,  
n. 2001/3 • DDD, 76'08”

★★★★★

Pragnę przedstawić państwu cztery symfonie Józefa Haydna zawarte na czwartej już płycie z serii nagranych przez Heidelberger Sinfoniker prowadzoną przez Thomasa Feya. Warto przypomnieć, iż Fey w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej był uczniem Nikolausa Harnoncourta, natomiast kurs dyrygentury kończył u Leonarda Bernsteina. Jak sam wspomina w tekście książeczki, odkąd zaczął zajmować się twórczością Haydna odkrył swoją miłość do jego muzyki. Wcześniej wraz z Heidelberger Sinfoniker zajmował się spuścizną muzyczną Beethovena i Mozarta. W 2003 r. za płytę z *IV i VI Symfonią* Beethovena otrzymali prestiżową nagrodę Cannes Classical Award.

Symfonie umieszczone na płycie nie są dobranie przypadkowo, bowiem wszystkie zostały skomponowane w okresie, kiedy Haydn był zastępcą kapelmistrza orkiestry Pała Antala Esterházyego w Eisenstadt. Dwie pierwsze symfonie utrzymane w tonacjach molowych są dowodem, iż Haydn oprócz optymistycznej twórczości pisał dzieła głębokie, emocjonalne, niosące dużą dawkę energii. Do takich konkluzji doszedłem jednak po wysłuchaniu znakomitej interpretacji Thomasa Feya. Dyrygent nie pozostawia obojętnie żadnej nuty, czy fragmentu utworu. Wszystko jest tu przemyślane i logiczne bez zbędnych przerysowań. W *Symfonii g-moll* na szczególną



uwagę zasługuje czwarta część – *Finale – Allegro di molto*. Tempo finałowej części wyśrubowane jest do granic możliwości co w połączeniu ze skrajnymi zmianami dynamiki wprowadza niepowtarzalną atmosferę. O wielkości instrumentalistów Heidelberger Sinfoniker świadczą przejrzyste proporcje między poszczególnymi sekcjami instrumentów z subtelną dominantą smyczków.

Na płycie znalazły się również dwie symfonie o mniej burzliwym charakterze. Podobnie jak we wcześniejszym opisie także i tutaj mogę wyrażać się jedynie w samych superlatywach. Wybuchowa pierwsza część *Symfonii F-dur* nastraja optymistyczną energią. Barwa instrumentów „z epoki” wraz z odpowiednią ich redukcją, bądź dotarciem do potrzeb dzieła odzwierciedlają czasy, kiedy to Haydn mając do dyspozycji własny zespół eksperymentował dążąc do najlepszego brzmienia. Tak na marginesie: wątpliwy by Haydn miał tak wysokiej klasy muzyków co Heidelberger Sinfoniker.

Wymienianie wszystkich walorów tej płyty i tak nie odda tego, czym jest możliwość obcowania z muzyką mistrza klasycyzmu w żywiołowej, a zarazem głębokiej interpretacji Thomasa Feya. Tym, którzy twórczość Józefa Haydna nadal uważają za mniej wartościową niż Beethovena i Mozarta radzę wysłuchać tej płyty.

Przemysław Piekutowski

### FRANCISZEK LISZT 1811-1886

**A la chapelle Sixtine – Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart S 633; 4 fragmenty z *Legendy o św. Elżbiecie* S 578; 2 fragmenty orkiestrowe z oratorium *Chrystus S 579***

Elisabetta Dessi, Francesco Giannmarco, fortepian na cztery ręce  
Phoenix Classics PH 03914 • w. 2003, n. 2003 • DDD, 71'06"  
★★★★

Elisabetta Dessi i Francesco Giannmarco to duet doprawdy niezwykły. Ich trwająca przeszło 10 lat współpraca, jest owocna i coraz doskonalsza. Od Mozarta i Clementiego poprzez transkrypcje 9 symfonii Beethovena na 2 fortepiany, Dworzaka, a nawet jeszcze dalej Mac Dowella i Heinricha Hofmana. Oboje znakomicie radzą sobie jako soliści, dlatego z tak trudnego zadania, jakim jest granie na cztery ręce bądź na dwa fortepiany, wychodzą obronną ręką.

Niniejsza płyta jest perłą dla miłośników Liszta, zawiera bowiem dzieła nagrane po raz pierwszy w historii fonografii. Pierwszy z nich,

*A la chapelle Sixtine* to utwór inspirowany historią Kaplicy Sykstyńskiej i dwoma muzykami z nią związanymi: *Miserere* Allegriego i *Ave verum corpus* Mozarta. Następnie, również w duchu religijnym, dotyczą kolejno osób: św. Elżbiety oraz Chrystusa i są transkrypcją dwóch oratoriów Liszta. Późna twórczość kompozytora, pełna transcendentnego uniesienia i skierowana ku Bogu, przybliża duszę słuchacza ku Absolutowi i pomaga w przeżywaniu treści religijnych.

Trzeba szczerze przyznać, że ci, którzy za Lisztem nie przepadają, raczej swojego zdania o kompozytorze po wysłuchaniu tego nagrania nie zmieniają. Gęsta, niekiedy przytłaczająca faktura, eksponowanie skrajnych rejestrów fortepiano, to wszystko co kojarzy się z kompozytorem, jest tu obecne. Oczywiście miłośnicy Lisztowskiej harmonii bogatej w charakterystyczne alteracje będą zachwyceni.

Wykonawcy są niemal ze sobą zrośnięci, odczuwają muzykę w bardzo podobny sposób. Wyrazna dominanta intelektu związana jest w dużym stopniu z pracą nad tego typu przedsięwzięciami. Trzeba zapanować nad emocjami, nad iskrą, by nie zniekształcić przemyślanej i ustalonej, optymalnej drogi. Zresztą sam repertuar związany z treściami moralizatorskimi wymaga takiego porządku i takiego zrównoważonego spojrzenia na dzieło. Zwiększoną dawkę emocji można zauważyć we fragmentach o mniej skomplikowanej fakturze. Tchną one nieprzerwaną – w typie epicką narracją – która niespodziewanie przechodzi w poetycką, wysublimowaną mowę retora, wykrzykującego światu co leży w jego sercu. I wtedy niczym spod pióra poety – pisarza, nie mogącego zapanować nad wewnętrznym nastrojem słowa, całe zdania wyglądają zupełnie inaczej. Charakter pisma się zmienia, jest ostrzejszy, bardziej zamaszysty, litery mniej okrągłe, więcej grubych kresek.... Ale całość ciągle bardzo czytelna, nastroj nie zniekształca przekazu. Taki jest ten niezwykły duet Elisabetta Dessi i Francesco Giannmarco.

Michał Szulakowski

### GUSTAV MAHLER 1860-1911

**Symfonia nr 9**  
*Royal Concertgebouw Orchestra Riccardo Chailly, dyrygent*  
Decca 475 6310 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 89'56", 2CD • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★

Wydawnictwo Decca prezentuje: Gustav Mahler, *IX Symfonia*. Występują: Royal Concertgebouw

Orchestra, w roli głównej: Riccardo Chailly.

A teraz na poważnie. Mam okazję zaproponować Państwu płytę znakomitego wydawnictwa prezentującą równie wspaniałą kompozycję. Bo takie są symfonie Mahlera, twórcy o niewzruszonej pozycji w plejadzie kompozytorów wszechczasów. Wielki eksperymentator w zakresie formy rozszerzył symfonie do granic właściwie niewyobrażalnych. Obcowanie z jego dziełami jest dlatego dla słuchacza nie lada wyzwaniem. Wzbogacona harmonika, rezygnacja z klasycznych schematów symfonii, bogactwo i daleko posunięta komplikacja serwowana równolegle z prostotą melodii, rustykalna banalność z inteligentną wytwornością. Wykraczanie poza granice systemu tonalnego równorzędne wobec momentów głębokiego ukłonu w stronę tradycji. Tak może wyglądać krótka charakterystyka orkiestrowych dzieł Mahlera. I nic, o czym wspominałam, nie zostaje zatracone w *IX Symfonii*. Mamy przewrotność w postaci wolnych części skrajnych, mamy lendlera i kołysanie walczyka, urzekające dzieciinną prostotą melodyjki kontrapunktowane niezwykle złożonościami harmonicznymi. I ze wszystkim tym orkiestra daje sobie świetnie radę. Stać ją zarówno na sentymentalne brzmienie skrzypiec, jak i na ozdobniki realizowane przez... puzony. Wyrazowo każdy odcinek otacza zespół niebywałą atencją. Tak buduje dramaturgię, że kolosalnych rozmiarów części trzymają słuchacza w napięciu od pierwszej do ostatniej nuty. Efekt końcowy to jednak nie tylko praca orkiestry. Pomysł, idea leży w gestii dyrygenta. A tu mamy do czynienia z wirtuozem batuty. Riccardo Chailly uchodzi bowiem w środowisku za eksperta od wykonań symfonii tego kompozytora. I z opiniań tą wypada się zgodzić, słuchając omawianego albumu.

„Mahler jest ostatnim wielkim kompozytorem, który jeszcze naiwnie i bezpośrednio zwraca się do »homo sentimentalis«. Po Mahlerze uczucie w muzyce staje się podejrzane”. Są to myśli Laury, jednej z postaci epokowej książki Milana Kundery zatytułowanej *Nieśmiertelność*. Jakim to balsamem Mahler tak działa na ludzkie serca? Czym jest ten niewidzialny plektron szar-

piący sentymentalną strunę ludzkiego wnętrza? Niestety, nie miejsce to i nie pora na formułowanie przeze mnie odpowiedzi. Chętnym zalecam samodzielnie stawienie czoła temu zagadnieniu.

Z tym wykonaniem, mniemam, nie będzie to trudne.

Agnieszka Okupska



### FELIX MENDELSSOHN 1809-1847

**Dzieła wszystkie na kwartet smyczkowy**

*Bartholdy Quartet (Joshua Epstein, Max Speermann, Jörg-Wolfgang Jahn, Annemarie Dengler)*  
Arts 47130-2 • w. 2005, n. 1972/3 • ADD, 195'00", 3CD  
★★★★★



**Kwartety smyczkowe: Es-dur op. 12 i e-moll op. 44/2; 4 Fugi**

*Vogler Quartet*  
Profil PH04091 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 57'08"  
★★★★★



**Kwartety smyczkowe op. 13, op. 44 nr 3**

*Henschel Quartet*  
Art Nova Classics 82876 57744 2 • w. 2004, n. XI 2003 • DDD, 63'29" • dystr.: BMG Music Polska  
★★★★★

Jesień idzie. A jesienią przychodzi dla mnie pora na Mendelssohna. Siegam po symfonie (zwłaszcza

Reformacyjną), pieśni i sonaty organowe prawdopodobnie z podświadomej potrzeby poszukiwania duchowego „zapasu” na zimę, czerpania z jesiennej melancholii Mendelssohna jak z dobrego owocu, smakującego i Bachem, i Beethovenem.

Tym razem korzystam z okazji ukazania się w wersji kompaktowej kompletu kwartetów smyczkowych nagranych przez Bartholdy Quartet w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku oraz ubiegłorocznych nagrań Vogler Quartet i Henschel Quartet. I słucham „wielkiego epigona”, pobierając, jak co roku, stosownie od niego nauki.

Mendelssohn pisał muzykę kame-ralną od dziecka. Pierwsze kwartety op. 12 i 13 powstały w jego berlińskich młodych latach, ostatni zaś, op. 80 napisał krótko przed śmiercią w roku 1847. Forma ta była mu bliska przez całe życie, traktował ją jako osobistą wypowiedź w której zawierał miłosne wyznania (*Kwartet a-moll* op. 13), opisywał szczęście rodzinnego życia (w *Kwartecie e-moll* op. 44/2) i wyrażał rozpacz (ostatni *Kwartet f-moll* op. 80, zwany „requiem dla Fanny”). Może z tego względu skojarzenie kwartetów z tak bardzo obiektywnymi i przejmującymi zarazem fugami, które ma miejsce na omawianych płytach komponuje się ze sobą tak dobrze i tak mocno porusza. Bartholdy Quartet zamieścił w albumie, obok siedmiu kwartetów *Fugę Es-dur*. Na płycie Henschel Quartet, będącej częścią drugą serii obliczonej na wydanie kompletu kwartetu zarejestrowano dwa najbardziej „beethovenowskie” z kwartetów Mendelssohna, a-moll op. 13 i Es-dur op. 44/3. Vogler Quartet natomiast prezentuje obok kwartetów Es-dur op. 12 i e-moll op. 42/2 cztery fugi.

Wszystkie trzy recenzowane albumy prezentują poziom kameralistyki „z najwyższej półki”. Spójne brzmienie, świetne wyczucie formy i równowagi między partiami, masa muzyki. Nawet momentami „preromantyzowana”, a nawet mocno „rosyjska” interpretacja Bartholdy Quartet broni się, mimo wpływu lat i zmian w estetyce wykonawczej całkiem dobrze. Liczy się tu przede wszystkim sama muzyka oraz uniwersalna mendelssohnowska melancholia i ogień, którymi przepelnione są te trzy interpretacje.

Jak co roku Mendelssohn, na sobie tylko właściwy sposób oswaja mnie z lękiem przed przemianami. I to nie przez swoje romantyczne umiejscowienie, a dzięki przedziwnemu, fantastycznemu potencjałowi epigona, co w swych dziełach zamieścił, jak w owocu nasionka dla przyszłych pokoleń – do wykorzystania w momencie kiedy przyjdzie im kwitnąć. Bo i dla nich przecież musi kiedyś nadejść wiosna.

Maria Erdman



**ARVO PÄRT  
1935**

**Da pacem Domine, Lamentate**  
The Hilliard Ensemble  
Alexei Lubimov, fortepian  
SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra  
Andrey Boreyko, dyrygent  
ECM New Series 1930 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 43'00" • dystr.: Universal Music Polska



W życiu każdego człowieka przychodzi czas, kiedy jego myśli zaczynają krążyć wokół śmierci i cierpienia. Zazwyczaj dzieje się to za sprawą traumatycznych doznań, ale bywa i tak, że świadomość nieuchronności końca rodzi się z nagłego impulsu rozbudzonego przeżyciem dzieła sztuki. Arvo Pärt, obchodzący w tym roku 70. urodziny, doświadczył tego przed trzema laty, ujrzawszy w londyńskiej Tate Modern ogromną instalację *Marsjasz* Anisha Kapoora. „Odniosłem wrażenie, że umarłem i stałem obok własnego ciała. Nagle dostrzegłem moje życie w innym świetle. Zrozumiałem, że tak naprawdę nie jestem gotów na śmierć. Potem zadałem sobie pytanie – co jeszcze mogę uczynić z czasem, który mi pozostał?” – wyznał estoński kompozytor. *Lamentate*, powstałe z inspiracji rzeźbą urodzonego w Bombaju brytyjskiego artysty, to nie lament nad umarłymi, to lamentacja nad nami, żywymi, zmagającymi się z bólem i potwornościami tego świata. Według Pärta, dzieło rzeźbiarza nie jest tylko koncepcją przestrzeni, ale przede wszystkim, koncepcją czasu – dźwięku i ciszy. Ciszy, z której wszystko się rodzi, i w której wszystko umiera. Pärt, starając się odnaleźć prawdę o cierpieniu człowieka, spogląda na nie dźwiękiem. Jest w tym spojrzeniu coś unikalnego, pierwotnego, czystego, ale i zarazem kojącego. Jakże po wysłuchaniu tej kompozycji wierzyć, iż ból nie ma żadnego sensu? Cierpienie stworzyło człowieka i cierpienie go niszczy. Jesteśmy jego dziełem. Arvo Pärt jest czynnym sprawcą odrywania słuchacza od ziemi. Wibracji każdej nuty tkwi tyle transcendencji, że przychodzi taki moment, gdy wszystko zaczy-

namy wiązać z Bogiem. Reszta się nie liczy.

Nagranie zachwyca surowością i wysublimowaną potęgą. Ogromna w tym zasługa Radio Symphony Orchestra Stuttgart pod batutą Andrieja Borejki i pianisty Aleksieja Lubimowa, który znakomicie wypełnia kompozytorskie zalecenia. Ich interpretację przenika wiara w ostateczne spełnienie oraz intymność bólu i utrudzenia.

Płytę rozpoczyna (będący w istocie antycypacją epilogu) czterogłosowy utwór a capella *Da pacem Domine*. Tę modlitwę o pokój, inspirowaną gregoriańską antyfoną, wykonują wspaniali The Hilliard Ensemble i Sara Leonard.

Wyjątkowa płyta, wymagająca jednak od odbiorcy umiejętności unikania pułapek powierzchownego odczytania, niezrozumienia i rozczarowania. Kto tego uniknie, odnajdzie skarb potwierdzający raz jeszcze, że Arvo Pärt jest jednym z najważniejszych kompozytorów naszych czasów.

Robert Majewski

Na płycie *Verde*, która powstała po czteroletnim pobycie artystki w Stanach Zjednoczonych, znalazły się zarówno niezwykle żywiołowe utwory jak i subtelne, nasycone zmysłowością kompozycje. Sama Badi w wywiadach album ten określa mianem najbardziej „brazylijskiej” ze swoich płyt (patrz: *Muzykażł*, nr 4/57). Śpiewa tu po portugalsku i angielsku, malując głosem niezwykle krajobrazy dawnej i współczesnej Brazylii, z towarzyszeniem różnych gitar, mandoliny, klarnetu, fletu, surdo, caxixi i innych instrumentów. *Verde* to połączenie tradycji muzycznych ojczyzny Badi, wrażeń z jej pobytu w Stanach Zjednoczonych oraz... wpływu europejskiego kina, a więc niezwykle różnorodna, stylowa mieszanka tradycyjnej muzyki brazylijskiej, własnych kompozycji Badi i interesujących aranżacji tak znanych utworów, jak *One* z repertuaru U2, *Chelorette* Björk czy wreszcie *Walca Amelii* Yanna Tiersena z filmu w reżyserii Jeana-Pierre’a Jeuneta.

Dorota Staszkiwicz

**Różne**



**BADI ASSAD  
Verde**

Edge Music 477 5232 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 54'37" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Pierwszymi nauczycielami tej niezwykle utalentowanej brazylijskiej pieśniarki, gitarzystki, perkusistki oraz autorki tekstów, byli jej ojciec i dwaj bracia: Sergio i Odair Assad, słynny duet gitarowy. Dwa lata po rozpoczęciu nauki kilkunastoletnia Badi reprezentowała już Brazylię podczas konkursu gitarowego w Chile, a jej nagrany nieco później album *Dança dos Tons* z utworami gitarowymi i wokalnymi otrzymał entuzjastyczne recenzje. Zainspirowana perkusyjnym wykorzystywaniem głosu przez niektóre plemiona afrykańskie, powoli uczyła się nim operować na różne sposoby, od śpiewu po nietypowe efekty sonorystyczne. Stopniowo pojawiały się kolejne płyty, a Badi rozwijała swój warsztat wokalny i indywidualny styl, w którym połączyła śpiew i mistrzowską grę na gitarze.



**BARA FAUSTUS' DREAME  
Mr Francis Tregian his choice**

Les Witches  
Alpha 063 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 66'33" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Wytwórnia Alpha trzyma poziom. Zespół Les Witches podjął współpracę z instrumentalistami i solistami by zaprezentować muzykę dojrzałego renesansu. Po raz kolejny mamy do czynienia nie tylko z bardzo dobrym wykonaniem muzyki ale i całą filozofią powstania płyty. Alpha nie chce serwować tylko standardów muzycznych, ani „michów” przypadkowych utworów, które niewiele łączy. Patrząc na kolejne produkcje mam pewność, że wydawcy Alphy wymagają od swoich artystów więcej niż w innych wytwórniach płytowych. To niewątpliwie wielki atut Francuzów. Drugą mocną stroną objawia Alpha pilnującą by wykonania były stylowe. Dlatego np. Pletniow nie miałby czego szukać we francuskiej wytwórni chcąc nagrać choćby sonaty Scarlattiego (co uczynił pod skrzydłami innego wydawcy) dopóki nie zamieniłby Steinwaya przynajmniej na kopię instrumentu z epoki. Trudno jest więc być gwiazdą Alphy.



Ale za to Alpha nie unika repertuaru mało znanego, w konsekwencji czego od jakiegoś już czasu pośród wielu ciekawych, nie znanych światu propozycji, byliśmy świadkami serwowania melomanom, ładnej i przyjemnej muzyki, ale powiedzmy uczciwie, że nie specjalnie wyjątkowej. Nasuwa się pytanie, czy wszystko co nienagrane do tej pory należy nagrywać?

Niniejsze nagranie to taki „mix” renesansowych pieśni z tym, że uzasadniony. Mamy tu muzykę, która wyszła z pod ręki między innymi Johna Dowlanda czy Alfonsa Ferraboscó. Powodów dla których należy zainteresować się tą płytą jest kilka. Najważniejsze z nich to dobór instrumentarium. Muzycy grają między innymi na pandorze, jak dotychczas nie często wykorzystywanej przy nagraniach muzyki dawnej, oraz na claviorganum (rodzaj klawesynu o wyjątkowo pięknej barwie). Gra Les Witches jest niezwykle barwna, co nie zmienia faktu, że gwiazdami nagrania są soliści: Nathalie Marec – sopran i Bruno Boterf – tenor. Przyznam, że wcześniej nie interesowałem się tymi śpiewakami, a ta płyta dała mi powód by to uczynić. Założę filozoficznych płyty postanowiłem nie zdradzać, gdyż tym razem książeczka daje chyba więcej przyjemności niż zwykle, a więc czemu mam ją odbierać państwu pisząc skróty?

Dla Alphy powinna być osobna kategoria oceniania płyt, bo na tej produkcji światowej ostatnia płyta Les Witches jest przynajmniej pięciogwiazdkowa, jednak w porównaniu z innymi przedsięwzięciami tej wytwórni płyta wypada przeciętnie – tak na trzy. Wynik uśredniam – mamy cztery.

Przemysław Piekutowski



### CANTIGAS DE SANTA MARIA

Ensemble Gilles Binchois  
Ambroisie AMB 9973 • w. 2005, n. 2003  
• DDD, 71'54" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

*Cantigas de Santa Maria*, zbiór pieśni maryjnych hiszpańskiego króla-trubadura Alfonsa X el Sabio jest jednym z bardziej znanych i popularnych zabytków muzyki okresu Ars Antiqua. Krzyżują się w nim wpływy stylistyczne szkół

St. Martial i Notre-Dame z muzyką trubadurów i truverów, licznie zgromadzonych wokół kastyljskiego dworu króla. *Cantigas* były pomyslane jako całość i jako takie są zunifikowane pod względem notacji i iluminacji manuskryptu – jednakże utwory w nim zawarte reprezentują zbiór stylistycznie zróżnicowane, pisany zarówno w surowej konwencji prostoty rytmicznej, jak i w oratorskim stylu „grand chant”. Współistnienie obu tych manier było zjawiskiem częstym w muzyce liturgicznej aż do XV w., oraz w muzyce ludowej i szczególnie typowe dla terenów śródziemnomorskich.

Ensemble Gilles Binchois, od lat uprawiający muzykę wieków średnich nawiązuje tą płytą do tradycji śródziemnomorskiej wykonawczej, łącząc chrześcijańską kulturę wykonawczą z elementami islamu i Judei. Muzycy przekazują tym samym, podpartą tradycyjnym instrumentarium rozmaitość kultur współistniejących i przenikających się nawzajem na dworze mądrego króla Alfonsa.

Jest to pod każdym względem wartościowa płyta, świadcząca ponadto jak najlepiej o polityce programowej wydawnictwa Ambroisie. Takie produkcje właśnie pozwalają nam w sposób żywy uświadomić sobie bogactwo muzyki uprawianej tysiąc lat temu, jej znaczenie oraz zasięg i poziom kultury czasów Ars Antiqua.

Maria Erdman



### COMPOSTELA

Ad Vesperas Sancti Iacobi  
Codex Calixtinus – XII w.  
Ensemble Organum  
Ambroisie AMB 9966 • w. 2004, n. 2004  
• DDD, 78'27" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Postać świętego Jakuba od dziewiątego już wieku otoczona jest żarliwym kultem. Do miejsca osławionej „drogi Jakubowej”, Santiago de Compostela ciągnęły (i ciągną do dziś) rzesze pielgrzymów, niosących najróżniejsze intencje i kierowanych różnymi motywami. Obchody związane z kultem św. Jakuba były, tak jak i cała liturgia Kościoła, bogato oprawiane muzycznie – zarówno śpiewami mono-, jak polifonicznymi, których źródłem jest dla nas dzisiaj pochodzący z

dwunastego wieku manuskrypt *Codex Calixtinus*, nazwę swą zawdzięczający papieżowi Kalixtowi II (1119-1124), któremu był poświęcony. Tradycja praktyki muzycznej związanej z kultem św. Jakuba jest jednak dziś prawie w ogóle nieznana. Zadania rekonstrukcji brzmienia śpiewów ku czci Santiago podjął się ostatnio Marcel Péres, jeden z najwybitniejszych na świecie znawców śpiewu chorałowego, a wyniki tej pracy możemy podziwiać na wydanym w ubiegłym roku krążku Ensemble Organum zatytułowanym *Compostela*.

Nagranie prezentuje zrekonstruowane fragmenty ważniejszych momentów pierwszych Nieszporów przeznaczonych na dzień 24 lipca, rozpoznających celebrację mężczyźni św. Jakuba. Składają się na nie hymny, conductusy na rozpoczęcie i zakończenie oraz antyfony i psalmy, w postaci niekompletnej, z uwagi na ograniczenia czasowe płyty. Jak pisze sam Péres: „gdyby wykonać wszystkie zwrotki psalmów, całe nieszpory trwałyby ponad dwie godziny”.

Tak jak praktycznie każda produkcja fonograficzna Marcela Péresa, tak i ta płyta zaopatrzona jest w książeczkę przygotowaną z naukową rzetelnością, wyjaśniającą wiele zawiłości, zarówno muzykologicznych jak i wykonawczych. Zawiera ponadto wszystkie teksty z tłumaczeniem na kilka języków, co pozwala śledzić przebieg kompozycji, orientować się w formie i zauważyć wiele interesujących detali interpretacyjnych.

Olbrzymie wrażenie robi na słuchaczu zwłaszcza oryginalnie opracowane responsorium *Dum esset salvator in monte*. Słychać w nim śródziemnomorską bizantyjską „akustykę”, doskonale ilustrującą słowa Péresa: „śpiew jest czymś więcej niż tylko kombinacją słów i muzyki. Przede wszystkim jest on aktem, w którym dźwięk staje się wyrazem pamięci ożywiającej na nowo wszystkich tych, których jesteśmy spadkobiercami”.

Maria Erdman

### P. Czajkowski – Trio fortepianowe op. 50

M. Ravel – Trio fortepianowe  
*Trio Arche*  
Real Sound RS 051-0112 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 76'49"  
★★★★★

Muzyka kameralna, to ta, po którą sięgam z największym niepokojem. I kwartety smyczkowe, i tria fortepianowe, i utwory solowe z towarzyszeniem fortepianu... to jest bodaj najbardziej śliski grunt dla muzyków. Nieliczne nagrania są naprawdę bardzo dobre, wiele z

nich to bardzo przyzwoite, lecz zbyt zachowawcze interpretacje w „wyblakłych” kolorach. Atutem właśnie choćby tria fortepianowego jest łatwa możliwość operowania barwą czy kontrastem, bo różnicowanie tych elementów wynika z natury instrumentów. Ale dlaczego wynikać ma tylko z natury? Wiadomo, fortepian, brzmi jak fortepian, a smyczki jak smyczki, ale to nie wystarczy. Co wybitniejsi artyści, którzy zdobyli już laury jako soliści, próbują swoich sił w kameralistyce. Choćby Martha Argerich, od dawna nie nagrywająca płyt z repertuarem solowym i wytrwale powtarzająca swoje credo muzyczne, w którym kameralistyka (ewentualnie koncerty fortepianowe) zajmuje centralne miejsce. Tu z kolei istnieje ryzyko przerysowań, bo wielcy soliści niekiedy nie potrafią powściągnąć emocji – co słychać szczególnie w nagraniach koncertowych (Argerich mimo temperamentu radzi sobie z tym świetnie).

Czyli jak zwykle szukamy złotego środka i w przypadku Tria Arche jesteśmy bardzo blisko niego. Mamy więc tu do czynienia z idealną współpracą muzyków, którzy potrafią grać w prawdziwym poczuciu jedności, jak również współzawodnictwa, tam gdzie jest ono potrzebne. Zabrzmiało banalnie? Komentarz najprostszym jaki można dać i najczęstszym jaki się słyszy? Ale tak naprawdę jest. Muzycy są perfekcjoniści, co działa na korzyść nagrań studyjnych. Mam tylko nadzieję, że na żywo dają się ponieść szczególnie frazom finałowym. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że to pianista jest tym, który na wodzy trzyma nie tylko swoje wybuchy emocji, ale także swoich współtowarzyszy. Niemniej niczego temu nagraniu nie brakuje.

Choć Czajkowski zwykł był wypowiadać się krytycznie o łączeniu skrzypiec i fortepianu, jego *Trio a-moll* jest pracą bardzo udaną i niosącą słuchaczowi sporo satysfakcji. Trio Arche wzorowo realizuje zapis partytury i ich Czajkowski jest bardzo zajmujący, bardziej niż Ravel. Zresztą, kompozycja tego ostatniego od wykonawców wymaga chyba więcej. Wszystkie 4 części czarują ze swej natury, szczególnie subtelne frazy Passacaglii pozostawiają niezapomniane wrażenie, mimo nie zawsze idealnie zagranej partii skrzypiec.

Sam do końca nie wiem, czy to urok repertuaru, czy umiejętność Tria Arche. Wszak stwierdzić uczciwie należy, że nagranie pochłania słuchacza – choć denerwuje słaba strona graficzna płyty. Na koniec uprzedzę, że *Trio* Ravela, większość źródeł określa tonacją A-dur, natomiast książeczka konsekwentnie mówi o *Triu a-moll*, co również się zdarza w publikacjach na całym

świecie. Nie ma to natomiast żadnego odniesienia do brzmienia, które jest związane ze skalami modalnymi, pentatoniką i duchem orientalnym. Naprawdę warto sięgnąć po tę płytę, choćby w celach poznawczych.

Michał Szulakowski

### DANIIL SHAFRAN ENCORES

utwory: Schumanna, Bacha, Schnittkego, Rachmaninowa, Prokofiewa, Szchedrina, Czajkowskiego, Iberta, Debussy'ego, Ravela, Saint-Saënsa

Anton Ginzburg, fortepian

Melodia CD 10 00554 • w. 2004, n. 1996 • DDD, 59'35"

★★★★★



Daniil Shafran, to już legenda rosyjskich wiolonczelistów. Legendarny był także za życia, a zawdzięczał to specyficznej, niepowtarzalnej grze, pięknemu, śpiewnemu dźwiękowi i pewnej, istic rosyjskiej, interpretacji. Jego gra zachwyca ciepłym, lirycznym, ale

przy tym soczystym dźwiękiem, ogromną muzykalnością i wrażliwością. Artysta wyróżnia się przy tym zawsze i łatwo rozpoznawalną manierą, pełną swoistego zawożenia i często stosowanego (może nawet przesadnie) portamento.

Niniejsza płyta jest ostatnim nagraniem zmarłego w 1997 r. artysty. Zawiera jedne z najpopularniejszych utworów z jego repertuaru: miniatury i transkrypcje, które chętnie grywał podczas licznych swoich koncertów.

Zachwyca pełne romantycznego uniesienia *Adagio* i *Allegro* Schumanna i następujące po nim pełne powagi i głębi *Adagio* Bacha – transkrypcja środkowej części organowej *Toccaty*, *Adagia* i *Fugi* C-dur. I choć wiolonczelista próbuje

### RYSZARD STRAUSS

1864-1949

#### Daphne

Renée Fleming (*Daphne*); Kwanchul Youn (*Peneios*); Anna Larsson (*Gaea*); Michael Schade (*Leukippos*); Johan Botha (*Apollo*) – WDR Rundfunkchors – WDR Sinfonieorchester Köln – Semyon Bychkov, dyrygent

Decca 475 6926 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 99'43", 2CD • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★

Jednoaktowa opera Ryszarda Straussa *Daphne* nie należy do popularnych i często wystawianych dzieł, a i jej dyskografia nie jest zbyt obfita. Najnowsze, studyjne jej nagranie trudno ocenić absolutnie jednoznacznie. Po pierwsze rozczarował mnie dyrygent Semyon Bychkov. Jest to kwestia i temp i frazowania i dynamiki i ogólnego dramaturgicznego posuwania akcji oraz niespecjalnie udanego kreowania napięć w interakcjach pomiędzy poszczególnymi bohaterami. Pastoralna sielankowość brzmi za rozlewnie i mało słodko „bukolicznie”; sprężysta radość temp tańca święta Dionizosa jest za mało energiczna, co miejscami nadrabia głośnością; ale co najważniejsze – brakuje w brzmieniu orkiestry klarowności, transparentności wręcz poszczególnych planów muzycznych i precyzji w eksponowaniu kolejno tak instrumentów solowych jak i całych sekcji orkiestry.

Śpiewaków biorących udział w tym nagraniu też oceniam różnie. Najtrudniej zawsze o dobrego Apollo. Ma to bowiem być dramatyczny, silny tenor, który poradzi sobie z niezwykle trudną, a momentami zabójczą wręcz wysoko ułożoną tessiturą partii. Poza Setem Svanholmem (nagranie na żywo z 1948 r. pod batutą Ericha Kleibera) i Jamesem Kingiem (nagranie na żywo z 1964 r. pod batutą Karla Böhma), rzadko komu udało się odtworzyć tę rolę bez siłowych napięć, głosem równym w całości rejestracji. John Botha, śpiewający tę rolę w najnowszym nagraniu nie wydaje się mieć specjalnych kłopotów akurat z samą tessiturą. Głos ma imponujący, „ogromny” w mocy. Śpiewa jednak bez wycucia. Szept – nie jest szepem, tylko lekko ściszone głosem, a znakomita większość brzmi mniej więcej na tym samym poziomie dynamicznym bez wyraźnych cieniowań w poszczególnych fragmentach. Wykonuje zresztą tę rolę linijka za linijką tekstu libretta, bez względu na to, gdzie kończy się czy zaczyna zdanie, czy też myśl wyrażana tekstem. Podziwiający więc moc i precyzję techniczną jego głosu, razić może brak wglądu interpretacyjnego w to co śpiewa.

Kwangchul Youn jest natomiast zupełnie dobrym odwróca rolą Paniosia. Ładny w barwie, dźwięczny bas jest wystarczająco charyzmatyczny, i jak na „byłego boga” przystało, dostojny, ze szlachetnością brzmienia i dumą. Daleko mu oczywiście do np. Kurta Molla (nagranie pod batutą Haitinka z 1983 r.), czy Ludwiga Webera (nagranie z 1948 r.), ale to dobrze wykonana partia.

Rolę Gaei skomponował Strauss na tzw. „prawdziwe” contralto. Anna Larsson, śpiewająca tę partię w tym nagraniu radzi sobie z jej wymogami, ale miewa, nieliczne co prawda, niestabilne fragmenty, gdzie oba krańce rejestru pozostawiają nieco do życzenia. Wielbiciele *Daphne* do dziś dnia pewnie mają w „uszach” rewelacyjne brzmienie Lydii Kindermann (nagranie z 1948 r.), ostatniego z prawdziwie

wielkich kontraltów i do dziś dnia niezastąpionej śpiewaczki w wykonaniu tej roli.

Dobrą prezentacją partii Leukipposa może natomiast pochwalić się Michael Schade. Liryczny, ładny płynnym tenor, który potrafił wczuć się w rolę, oraz interesująco oddał głosem wielość jej barw. Nie jest to brzmienie Wunderlicha (1964) czy Antona Dermota (1948), ale to bardzo dobrze wykonana rola.

Główną bohaterkę śpiewa Renée Fleming, pięknym i znakomitym wykształconym głosem. Jest precyzyjna, praktycznie bezbłędnie technicznie, wspaniale prowadzi długie linie na jednym oddechu i nawet zmniejsza wolumen mocy swego naturalnie silnego głosu by brzmiał lekko i lirycznie. Od tej strony doprawdy jest co podziwiać. I barwa i wykonanie należą bowiem do wyjątkowo atrakcyjnych. Nie jest to jednak Daphne Straussa. Strauss chciał by jego Daphne brzmiała jak młodziutka dziewczyna, „prawie dziecko”. Pierwszy jej monolog, który jest w zasadzie wielkim hymnem pochwalnym piękna natury, dnia i jego światła, brzmi w wykonaniu Fleming zbyt mało spontaniczno-naturalnie, po dziecinnie, z całym charakterystycznym dla tego wieku entuzjastycznym zachwytem. Jej interakcje z Leukippossem i z Apollo są też według mnie zbyt mało dramatycznie

wiarygodne. Fleming najlepiej wypada w końcowym monologu. Daphne przeszła bowiem swoistą transformację psychologiczną – i z dziecka stała się kobietą. Zastrzeżenia mam jednak też do samego końca opery, czyli do sceny transformacji w drzewo laurowe. Tu głos powinien brzmieć „eteryczny”, pozaziemski, jakby z oddali i praktycznie poza zasięgiem rzeczywistości. Niestety, to co udało się doskonale Cebotari, a później to co tak genialnie oddała swym głosem Hilde Guden nie wyszło Fleming.

Reasumując: wokalna kreacja Renée Fleming jest interesująca, ale nie jest prawdziwa dziecinno-, dziewczęco-liryczna Daphne Straussa. Dyrygenta oceniam na 3 gwiazdki, resztę wokalistów – pomiędzy 3 i 4 gwiazdki; Fleming zasługuje na 4. Wielbiciele Straussa z pewnością zechcą owego nowego nagrania posłuchać. Nie stanowi jednak ono absolutnie żadnej konkurencji w stosunku do genialnego nagrania Karla Böhma (któremu zresztą Strauss dedykował partyturę *Daphne* przed prapremierą w 1938 r.) z Hilde Guden, najdoskonalszą do dziś Daphne, lub alternatywnie – znacznie mniej doskonałego wokalnie nagrania studyjnego pod batutą Haitinka (1984), gdzie partię tę śpiewa Lucia Popp. Najnowsza *Daphne* nie okazała się niestety „kawioirem” dla smakoszy, jak często ową operę się określa. Jest to jednak, mimo wszystko atrakcyjna wokalnie „przystawka”, elegancko zaserwowana głosem Renée Fleming.

Basia Jakubowska

### RENÉE FLEMING Sacred Songs

utwory: Bacha, Ochs, Schuberta, Mozarta, Franca, Haendla, Bernsteina, Fauré, Poulencja, Berliozja, Regera, Humperdincka

Renée Fleming, sopran – Royal Philharmonic Orchestra – Andreas Delfs, dyrygent

Decca 475 692-5 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 59'34" • dystr. Universal Music Polska

★★★★★

Renée Fleming



je z niebywałym wyczuciem ich quasi jazzowego, dowcipnego, a przy tym nieco teatralnego charakteru. Gra je nadzwyczaj błyskotliwie. Na płycie znalazła się też m.in. *Melodia* op. 42 i *Walc sentimentalny* op. 51 Czajkowskiego, *Clair de lune* Debussy'ego, *Łabędź* Saint-Saënsa, *Wokaliza w formie Habanery* Ravela i *Marzenie* Schumannna. Mamy więc kolekcję bisów na każdą okazję!

Rosyjski wiolonczelista potrafi wczuć się emocjonalnie w każdy rodzaj muzyki. Shafran, jak nikt inny, potrafi na jednym dźwięku wyczarować ogromną siłę napięcia, ekspresję nieporównywalną z żadanymi innymi wiolonczelistami.

Shafranowi towarzyszy znakomity rosyjski pianista – Anton Gin-

zburg, który wielokrotnie był jego partnerem estradowym. Nie ustępuje on wiolonczeliście pod względem artyzmu, sprawności technicznej, muzykalności i kreatywności, niemniej jednak pozostaje nieco w cieniu, pozwalając przede wszystkim Daniilowi Shafranowi wyeksponować swoje walory.

Marcin T. Łukaszewski

### AMOR

#### Sceny z oper R. Straussa

*Natalie Dessay, Felicity Lott, Angelika Kirchschlager, Sophie Koch, Thomas Allen*  
*Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden*  
*Antonio Papano, dyrygent*

Macierzysta wytwórnia płytowa amerykańskiej diwy Renée Fleming niemal w „przeddzień” literackiego debiutu swojej podopiecznej (27 IX na rynku amerykańskim ukazała się jej książka *The Inner Voice*) postanowiła wydać jej dwa albumy: *Daphne* Straussa i – recenzowany poniżej – *Sacred Songs*.

Pieśni sakralne to nie pierwszy album-składanka tej znakomitej amerykańskiej sopranistki, która znana jest ze swej wszechstronności. Chlubę przyniosły jej role w operach Straussa, Mozarta, Pucciniego i Verdiego, arie Haendla, a ostatnio – wybór standardów jazzowych *Haunted Heart*. Tym razem jednak Fleming postanowiła udowodnić, że potrafi śpiewać nie tylko Straussa, Amazing Grace i bel canto, ale też doskonale radzi sobie na polu muzyki sakralnej, przynajmniej w jej wersji mainstreamowej.



Mottem przewodnim tego albumu jest muzyczna manifestacja wiary wyrażanej w różny sposób przez różnych kompozytorów. Na płycie, obok nieśmiertelnego *Ave Maria* w wersji bachowskiej i schubertowskiej znajdują się dzieła Bernsteina,

Humperdincka i Regera, ale też fragmenty *Mszy c-moll* Mozarta, *Requiem* Faurego, czy *Mesjasza* Haendla (*He shall feed His flock*). Autorka sama przyznaje, że miała niemały kłopot z wyborem, bowiem tylko samych *Ave Maria* jest w literaturze wokalnejkilkanaście.

W książeczce napisano: „ta muzyka, jeśli dobrze się ją wykonuje, odkrywa zupełnie nowy wymiar sztuki wokalnejk – bardziej ludzki, bardziej cichy”. I rzeczywiście, mimo różnorodności gatunkowej i stylistycznej całość łączy właśnie ten nowy wymiar, który określić by można jednym słowem – „kontemplacja”. To właśnie refleksyjność, choć nie pozbawiona emocji, czy to we fragmencie *Mszy* Bernsteina z udziałem nieco andaluzyjskiej w swym charakterze gitary, czy to w bachowsko-medytacyjnym *Ave Maria* jest spoiwem łączącym barok z awangardą, a nieziemsko piękną, zmysłową, ciepłą sopran Fleming doskonale wpisuje się w tego rodzaju eksperymenty. Czasami jednak to nie wystarcza. *Ave Maria* Bacha/Gounoda – pierwszy utwór – zachwyca świeżością, naturalnością i swobodą. Żadnych ekstrawagancji, jedynie wyciszenie, medytacja i próba ogarnięcia całego piękna muzyki. Z minuty na minutę coraz bardziej podziwiałam naturalność śpiewu Fleming, aż w końcu... zaczęło mnie to po prostu nudzić.

Wydaje się, że takiej koncepcji przysłużyłby się bardziej różnorodny i wyostrzony akompaniament. Może gdyby Royal Philharmonic Orchestra dysponowała – dla równowagi – bogatszym, złożonym, czasem nawet „cielesnym” brzmieniem. Póki co, polecam słuchanie *Sacred songs* raczej w małych dawkach.

Patrycja Kujawska

### RENÉE FLEMING

#### Haunted Heart

Decca 988 0602 • w. 2005, n. • DDD, • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★



Virgin Classics 5 45705 2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 65'35" • dystr.: EMI Music Polska

★★★★★

Niewiele mamy w tej chwili sopranów koloraturowych tej klasy co Natalie Dessay. Pięknie, ciepło brzmiący i krystalicznie czysty głos, swoboda emisji podparta znakomitą

techniką, ogromna muzykalność i wrażliwość na barwę dźwięku, czynią z niej gwiazdę pierwszej wielkości. Dowodzą tego sukcesy na scenach Nowego Jorku, Paryża, Wiednia, Monachium, czy Salzburga. Potwierdza to również zaraz na początku swojej najnowszej płyty prezentując w zachwycający sposób pełną koloraturowych pasaży arię Zerbinetty *Großmächtige Prinzessin* z *Ariadny auf Naxos*. Głos śpiewaczki urzeka blaskiem i pięknym brzmieniem, fraza subtelną szlachetnością, a koloratura precyzyjną. Wszystko to jest podporządkowane emocjom, a nie pustemu popisowi koloraturowej techniki. I tak już pozostanie do końca! O czym można się przekonać słuchając duetu Zerbinetty i kompozytora (Sophie

*Haunted Heart* jest debiutem „innej” Renée Fleming – śpiewającej w zadymionych barach, zupełnie różnej od tej znanej z operowych scen. Jest to ogromna zmiana, która zadziwi każdego, nawet tego słuchacza, który jazzową Fleming już poznał. I jeśli ktoś pomyśli, że jest to Fleming śpiewająca w „nastroju jazzowym” (tak jak wiele innych operowych gwiazd wcześniej) – to bardzo się pomyli. Na płycie nie słyhać, że na co dzień Renée jest sopranem. To jest najcudowniejszy na świecie głos jazzowy. Mamy możliwość poznać nowy głos, głos całkowicie innej osoby, w którym jest coś fantastycznego i przyciągającego.

Dotychczas czysty, tutaj pojawia się zachrypnięty i to w rejestrach mało znanych sopranom. To nie jest żadne naśladownictwo – to oryginalny, absolutnie znamieny dla tego albumu timbre. Jeśli ktoś nie potrafi sobie wyobrazić nowej Fleming, to wystarczy przypomnieć sobie Anitę Baker, jej głębię i ciepło. Wraz ze znakomitym pianistą Fredem Hirschem i efektownie brzmiącą gitarą Billa Frisela Renée Fleming oddaje nam album niezwykły. Śpiewaczka zabiera nas w podróż w czasie, sięgając korzeni jazzowej wokalistyki z lat 40. i 50. Jednak podróż ta zaskakuje, bowiem repertuar zawarty na krążku jest zdumiewająco eklektyczny. Obok utworów Lennona i McCartneya, Billa Careya, Steviego Wondera i Gustava Mahlera (tego Mahlera!), znajdziemy piosenki Stephena Fostera i bardzo „klasyczny” utwór Emile Paladilhe. Absolutnie postmodernistyczny repertuar, w którym granice czasu i stylu tracą sens.

Ale to właśnie ten eklektyzm sprawia, iż *Haunted Heart* tak bardzo przenika do naszej duszy. Przy *You've Changed* (czwarty utwór) myślimy, że wiemy już co nas czeka, jednak wraz z radosnym *My Cherie Amour* i potem stylowym i wolnym *In My Life* zaczynamy zastanawiać się, co nas jeszcze może zaskoczyć. A zaskakuje w drugiej części albumu znakomity pomysł włączenia w program płyty, *Liebst du um Schönheit* Mahlera. W dodatku akompaniują jej „porozrzucane” dźwięki gitary Frisela. Jedyne *Psyché* Paladilhe nagle przenosi Fleming z powrotem do rejestru sopranu, jednak jest to jedyne takie muzyczne zdarzenie na krążku, kiedy głos śpiewaczki znowu przypomina ten, znany z koncertowych estrad i scen operowych.

Renée ukazuje godną podziwu ekspresyjną wszechstronność i płynność poruszania się po różnych rejonach wokalistyki. Znakomite dźwięki gitary Frisela urzekają i chwytają za serce przede wszystkim w *Answer Me*, dodają zaś ekspresji w energicznym *When Did You Leave Heaven?*. Najlepszym gitarowym fragmentem jest jednak zamykający płytę *Hard Times Come Again No More*, w którym jego delikatny akompaniament odzwierciedla zmiany tekstu i wokalne modulacje w ostatnich czterech wersach. Aranżacje Freda Hirscha nie pozostawiają wiele do życzenia, może czasami zbyt odbiegają od głównego tematu, jednak w jazzie wiele jest możliwe. Mistrzostwo pianista osiąga zwłaszcza w spokojnych balladach, gdzie miękki dźwięk i ogromna wrażliwość brzmienia nadają szczególnego charakteru tym utworom.

Angelika Przeździek

Koch) oraz tria kompozytora, naucezyciela muzyki (ciut przyćmiewki Thomas Allen) i Zerbinetty z prologu *Ariadny*.

Samą radość i satysfakcję daje wysłuchanie, w wersji orkiestrowej, czterech, z sześciu, *Brentano Lieder* op. 68 skomponowanych przez Straussa w 1918 r. Wyciszona interpretacja, podkreślająca subtelnie emocjonalną głębię oraz cudownie uchwycony poetycki nastrój każdej z nich sprawiają, że słuca się ich z zapartym tchem.

Równie zachwycająco brzmią: duet Arabelli i Zdenki: *Ich danke, Fräulein. Aber der Richtige wenn's einen gibt* z I aktu *Arabelli* (tutaj Dessay towarzyszy równie znakomita Felicity Lott) oraz sceny z *Der Rosenkavaliera*, najpierw duet Octaviana i Sophie, przechodzący w scenę finałową: *Ist ein Traum. Spür' nur dich*.

Pappano prowadzi z zegarmistrzowską precyzją znakomitą orkiestrę Covent Garden pieczołowicie dbając o każdy niuans brzmienia z pełną świadomością ustąpienia pierwszeństwa głosowi, co pozwala Dessay, i pozostałym śpiewaczkom, na bardzo naturalne prowadzenie głosu.

Adam Czopek



**A. Dworzak – Pieśni biblijne op. 99; Pieśni ludowe op. 73; Pieśni cygańskie op. 55**

**B. Smetana – Pięć pieśni wieczornych; Jaro Lásky**

Barbara Ulricca Theller, sopran; Bruno Canino, fortepian

Claves CD 50-2411 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 58'56"

★★★

Muzyka wokalna kompozytorów czeskich stosunkowo rzadko gościła na płytach zachodnich wytwórni fonograficznych, pozostając raczej domeną takich firm jak Supraphon. Ostatnio jednak, być może w poszukiwaniu nowych wyzwań artystycznych, coraz więcej śpiewaków (a konkretniej śpiewaczek) spoza Europy Środkowej sięga po południowośrodkowosłowiański repertuar. Pieśni kompozytorów czeskich po-

jawiały się chociażby w nagraniach Anne Sofie von Otter, czy argentyńskiej śpiewaczki słowackiego pochodzenia Bernardy Fink. Ostatnio także ukazał się na rynku, wydany przez firmę Claves Records, album szwajcarskiej sopranistki – Barbary Theler.

Na album ten złożyły się cykle pieśni Antoniego Dworzaka i Bedricha Smetany. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują nieco mniej popularne *Pieśni wieczorne* Smetany. Cykl ten, moim zdaniem, został przez Barbarę Theler wykonany najciekawiej z całego programu, chociaż akurat w nim można się doszukać wielu nieczystości intonacyjnych. Z niezrozumiałych też powodów na zakończenie cyklu śpiewaczka prezentuje jeszcze jedną pieśń Smetany *Jaro Lásky*, która burzy ewentualną koncepcję płyty, jako zwartego zbioru cykli pieśni.

O pozostałych utworach można powiedzieć najkrócej, że są wykonane poprawnie, lecz nie porównająco. Wydaje mi się, że winę za taki stan rzeczy ponosi między innymi sam gatunek głosu sopranistki, posiadający zbyt małą gęstość w średnicy. Cykle Dworzaka najczęściej wykonywane są przez głosy niższe (a przynajmniej ciemniejsze), zaś *Pieśni cygańskie* często są wykonywane przez mężczyzn. Barbara Theler dysponuje zaś głosem o barwie jasnej, którą dodatkowo potęguje bardzo otwarta artykulacja. Wszystko to sprawia, że w wykonywanych pieśniach brak jest szerokiej, „słowańskiej” frazy. Prawdopodobnie dlatego właśnie *Pieśni biblijne* zaśpiewane są jakby pospiesznie, bez pełnego wydobywania emocji, jakie niesie ze sobą rzeczony cykl.

Kolejnym zaskoczeniem jest wykonanie chyba najpopularniejszego cyklu Antoniego Dworzaka, jakim są *Pieśni cygańskie*, w języku niemieckim. Biorąc pod uwagę dzisiejsze tendencje śpiewania w językach oryginalnych, oraz zupełnie przyzwyczajone wykonanie przez artystkę pozostałych pieśni po czesku, wydaje się, że fakt wykonania *Pieśni cygańskich* po niemiecku stanowi dodatkowy minus nagrania. Szczególnie, iż informacja zawarta w książeczce i na okładce płyty sugeruje wyraźnie wykonanie w języku czeskim. Artystce nie pomaga także pianista – Neapolitańczyk Bruno Canino – którego gra sprawia bardziej wrażenie solistycznej, aniżeli kameralnej. Słychać to szczególnie we wstępach oraz w akcentacji niektórych fraz, które pianista realizuje jakby na przekór propozycjom śpiewaczki. Dodatkowo we wspomnianym cyklu brakuje mi zarówno w głosie, jak i w partii fortepianu charakterystycznej dla folkloru cygańskiego rzewności przeplecionej z ognistą werwą. We wszystkich cyklach Antoniego

Dworzaka brakuje mi też u obojga wykonawców zwyczajnej swobody i lekkości. Nie jestem zwolennikiem porównań, lecz muszę w tym miejscu zauważyć, że istnieje na rynku wiele nagrań powyższego repertuaru, które posiadają znacznie więcej walorów.

Pomimo tych wszystkich zastrzeżeń nie mogę powiedzieć, że jest to nagranie całkiem bezwartościowe. Momentami Barbara Theler prowadzi głos bardzo ładnie i czytelnie interpretuje melodykę słów, co pozwala przypuszczać, że w czasie koncertów śpiewaczka może się w tym repertuarze podobać. W sumie jednak, mimo iż omawiane nagranie jest dosyć poprawne, zarówno pod względem wokalnym, jak i stylistycznym, to trudno je uznać za wzorcowe. Nie porwie ono miłośników i znawców czeskiej liryki wokalne, lecz chyba nie zniechęci również do jej poznania tych, którzy dopiero zaznajamiają się z bogactwem pieśni naszych południowych sąsiadów.

Ziemowit Wojtczak



**EARL WILD**

**Chopin: Scherzos & Ballades**

Ivory Classics 75001 • w. 2005, n. 1990

• DDD, 68'40"

★★★★



**EARL WILD**

**Living history**

**utwory fortepianowe Bacha, Schumann, Skriabina, Francka**

Ivory Classics 75002 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 74'15"

★★★★★

Earl Wild jest jedną z legend amerykańskiej pianistyki. Urodził się w 1915 r., w czasach kiedy na świat przyszli William Kapell, Dinu Lipatti, czy jego rówieśnik Światosław Richter. Za młodu miał więc konkurencję złożoną z najświetniej-

szych pianistów XX w., sam tymczasem na arenie światowej pozostawał nieco w ich cieniu. Jednym z powodów był grywany przez niego, rzadki wówczas repertuar, będąc przy okazji silną indywidualnością muzyczną. Tym razem mam przyjemność zaprezentować Państwu dość niedawno nagrane płyty, z których pierwsza została zrealizowana w 1990 r., a druga w 2004 r., kiedy pianista miał 89 lat, co jest nie lada wyczynem. Mimo wieku, pianista stale trzyma wysoką formę, grając żywo i z zacięciem wirtuozowskim. Jego interpretacje wciąż zaskakują i są warte przyjrzenia się.

Zaczijmy więc od płyty chopinowskiej. Repertuar bardzo klasyczny – *4 Scherza* i *Ballady*, więc utwory ciężkie gatunkowo i trzeba być naprawdę wybitnym pianistą żeby nie znudzić słuchacza całością. A na ile się to udało Earlowi Wildowi? Artysta zgodnie ze swoim stylem stawia na technikę. O ile szaleńczość znakomicie się sprawdza w skrajnych częściach *Scherza h-moll* czy *b-moll*, to fragmenty środkowe niestety zawodzą. Mimo spokojnych temp w częściach lirycznych, brakuje im śpiewności. Amerykański pianista nie do końca wyczuwa klimat kantylen Chopina, albo w zasadzie nie różnicując dynamiki albo nie umiejąc wprowadzić śpiewnej melodii, grając bez emocji. Wyjątkiem jest tutaj środek *Scherza E-dur*, gdzie takie podejście idealnie się sprawdza. Ciemne brzmienie, głęboki dźwięk i dostojność tego fragmentu porywają. Wspaniała interpretacja, szkoda tylko, że jako ostatnie z cyklu *Ballady* są bardzo zróżnicowane. Części szybkie kipią wirtuozérią, fenomenalną techniką i absolutnym opanowaniem klawiatury. Fragmenty liryczne zaś toczą się swoim tempem – dość powolnym w stosunku do fragmentów wymagających wirtuozerii – lecz – podobnie jak w *Scherzach* – brak im nieco liryzmu, spontaniczności, a przede wszystkim śpiewności. Masywny dźwięk pianisty znacznie poprawia sytuację, bowiem przy takim brzmieniu zbytnie rozczulanie się nad materią kompozycji Chopina chyba nie byłoby do końca wskazane, lecz przesyadny chłód też nie jest zbyt dobry. Jakkolwiek interpretacje te są efektowne, widać w nich wielką technikę i genialny zmysł kompozycyjny pianisty, to czasami po prostu ma się wrażenie braku muzyki. Earl Wild zdaje się szukać, i dość często wchodzić na właściwą drogę do odkrycia klimatu kompozycji Chopina, ale stale ma się wrażenie, że gdzieś błądzi. Mimo tych wad są to bardzo dobre interpretacje, z pomysłem i jednoznacznie stylistycznie. Kiedy słuchałem tej płyty i miałem mieszane uczucia co do niej, to ciągle – a szczególnie



w *Balladzie g-moll*, prześladowała mnie jedna myśl. Przecież cechą charakterystyczną największych pianistów jest to, że niejednokrotnie części szybko grają szybciej niż się przyjęło, a wolne wolniej. A Earl Wild tak właśnie gra.

Druga płyta natomiast stanowi ciekawą mieszankę, ułożoną w kolejności J. S. Bach – A. Skriabin – C. Franck – R. Schumann. Choć na pierwszy rzut oka taki program wydaje się być niespójny, to absolutnie nie ma się takiego wrażenia podczas słuchania. Utwory te pasują do siebie klimatem i zawartością emocjonalną. Album zaczyna się *I Partitą B-dur BWV 825* Bacha. Zgodnie ze swoim stylem, Earl Wild podchodzi do dzieła z wielkim spokojem, hamując emocje, gdzie jednakże czuć wielką znajomość materii bachowskiej. Uwagę zwracają drobne, poukrywane smaczki – akcenty, frazowanie czy delikatne crescendo na dalszych planach. W każdej części słychać niezwykle skoncentrowanie pianisty na granym utworze oraz – co dość niezwykle jak dla Earla Wilda – zupełnie odejście od wirtuozerii czy szybkich temp na rzecz muzyki. Pod jego palcami *Partita* jawi się w ciemnych i poważnych barwach, a głębokie i masywne brzmienie nadaje jej mrocznego charakteru. Zwolnienicy fajerwerków u Bacha pewnie nie będą zachwyceni, ale ta interpretacja ma w sobie coś, co przyciąga i intryguje słuchacza.

*IV Sonata Fis-dur* op. 30 Aleksandra Skriabina, niestety nie jest już tak dobra jak Bach. Amerykański wirtuoz nie bardzo umie się odnaleźć w fakturze, emocjonalności i specyficznym klimacie *Sonaty*. Ciężko rozróżnić są plany dźwiękowe, melodie nie zachwycają, a największym mankamentem jest brak rozróżnienia wśród zróżnicowanych nastrojów, zawartych w tym przecież zaledwie 8. minutowym utworze. Przez cały czas mamy niestety do czynienia z jednym gatunkiem brzmienia, dźwięku i emocji.

Na szczęście, po Skriabinie nadchodzi *Preludium, Chorał i Fuga* Cesara Francka. Dzieło to, samo w sobie pełne głębi i patosu, pod palcami amerykańskiego pianisty staje się istnym monumentem, poukładanym z największą precyzją od pierwszej do ostatniej nuty. Wspaniała muzyka, i wspaniałe wykonanie. Głębokie i przejmujące brzmienie fortepianu dodaje temu utworowi mrocznego blasku, które przy wyrachowanych emocjach wznosi tą interpretacją na szczyty pianizmu.

Na koniec zostaje jeden z najbardziej znanych cykli Roberta Schumanna – *Fantasiestücke* op. 12. Tutaj po raz kolejny Earl Wild potwierdza swój jednoznaczny styl grania. Poza typowymi dla siebie

właściwościami brzmieniowymi i podejściem, tym razem spod palców Amerykanina wychodzą pewne nie słyszalne wcześniej rzeczy. Ciekawe pomysły, nieco szaleńczości w grze (a płytę nagrał mając 89 lat!), czasami jakiś nagły akcent, gdzie indziej zachwyca kantylena. Może nie porywa, ale z pewnością ten Schumann jest dawką dobrej pianistyki, nieco wyczelowanej w emocjach, ale ma przez to swój niewątpliwie, nieco ascetyczny urok.

Jacek Krzakała



**E. Elgar – Introdukcja i allegro na smyczki op. 47; Symfonia nr 2 Es-dur op. 63**

**P. B. Shely – Song**

*Hallé*

*Marc Elder; dyrygent*

Sanctuary Classics CD HLL 7507

w. 2004, n. 2004

DDD, 75'30"

★★★★★

Nawet w tak silnej konkurencji, jaka jest na muzycznym rynku jeśli chodzi o nagrania muzyki sir Edwarda Elgara (a szczególnie jego *II Symfonii*, bardzo lubianej przez dyrygentów), płyta nagrana przez Marka Eldera z orkiestrą Hallé zasługuje na wyrazne wyróżnienie. Całą szlachetność, liryzm, sentymentalizm i bohaterstwo oddane na stronach partytury *II Symfonii* znajdziemy w ich wykonaniu. Co więcej: odnajdziemy w tym wykonaniu dodatkowo głębię i miłość dla muzyki, którą zespół wykonuje. Wszystkie te elementy sprawiają, że wykonanie Eldera zasługuje na największe uznanie krytyków i słuchaczy. Nawet ci melomani, którzy zachwycają się wykonaniami tego utworu pod Barbirollim, Boultem, Soltim, Haitinkiem, Menuhinem, Previnem czy Thomsonem – w tym nagraniu odnajdą wszystko, czego może brakować pozostałym. „Opisałem całą moją duszę” – tak Elgar mówił o swojej *II Symfonii*. Na krążku Eldera w serii *The Elgar Edition* znajdziemy wszystko to, co zawarł w swoim dziele kompozytor. Trzeba dodać, iż ta muzyka jest przedziwnie i niesłychanie uduchowiona przez samych wykonawców. Na płycie znalazło się także wyśmienite, słodkie i bardzo emocjonalne nagranie *Introduction and Allegro* na smyczki op. 47.

Niektóre tematy *II Symfonii* naskicowane były przez kompozytora

już w 1904 r., a być może nawet jeszcze wcześniej. Jednak dzieło jako całość ukończone zostało przez Elgara w ciągu dwóch miesięcy na początku 1911 r. Część wolną twórca napisał w ciągu zaledwie jednego tygodnia. Nie jest to symfonia o charakterze programowym, choć może ku takiemu stwierdzeniu skłaniać jej poetyczna inspiracja. Jak podkreślał sam kompozytor: „poemat wyjaśnia tę muzykę. *Symfonia* wyraża mój stosunek do tego poematu, czy raczej do »spirit of delight« (ducha radości)”. Kompozycja jest próbą wyrażenia teo „ducha”. Temat, nazwany przez teoretyków „spirit of delight” ukazany jest już w 3 takcie pierwszej części kompozycji (figura zstępująca) i następnie przetwarzany jest w całym utworze. „Kolosalna energia”, „Wspaniałość w energii” – tak pisał o I części sam Elgar. Wolna część ma charakter marsza żałobnego (należy nadmienić, iż *Symfonia* dedykowana jest królowi Edwardowi VII, choć to nie dla niego jest ta część) i została naskicowana w 1903 r., kiedy to przyjaciel kompozytora, liverpoolski businessman i amator muzyk, Alfred E. Rodewald zmarł w wieku zaledwie 43 lat. *III część Symfonii – Rondo* – oparta jest na formie scherza.

Absolutną niespodzianką jest recytacja wiersza Percy Bysshe Shelley’a przez dyrygenta; wiersza, który zainspirował Elgara do skomponowania swojej symfonii. Może większość tylko raz zwróci na ten dodatek uwagę, może już więcej do tej recytacji nie wróci, jednak warto mieć ją zawsze w zasięgu ręki, by móc rozkoszować się dźwiękami muzyki napisanej przez angielskiego twórcę. Dodatkowo należy pochwalić czystość nagrania i prezentowaną na płycie doskonałą jakość dźwięku.

I jeszcze dodam, iż Hallé jest jedną z najstarszych, w pełni profesjonalnych orkiestr symfonicznych w Wielkiej Brytanii, założoną w Manchesterze przez pianistę i dyrygenta Charlesa Hallé’a. Pierwszy koncert orkiestra dała w manchesterskim Free Trade Hall w 1858 r. Po śmierci założyciela orkiestrą zajmowali się tacy dyrygenci jak, między innymi: Hans Richter, Sir Hamilton Harty czy Sir John Barbirolli. Mark Elder współpracuje na stałe z orkiestrą od marca 2002 r.

Angelika Przeździek

**ERROLLYN**  
Piano and voice

Avie AV 0049 • w. 2004, n. • DDD, 64'53"

★★★★★

Errollyn Wallen jest jedną z ciekawszych i bardziej oryginalnych brytyjskich kompozytorek. Urodzona w Belize, swoje muzyczne zainteresowania rozwijała w Dance Theater of



Harlem w Nowym Jorku, oraz podczas nauki kompozycji na uniwersytetach w Londynie i Cambridge. Jej kompozycje odznaczają się ogromną różnorodnością, wśród nich możemy znaleźć utwory awangardowe i popularne piosenki. Pianistka porusza się swobodnie zarówno w kręgu polifonii Bacha, jak i muzyki gospel, w jej kompozycjach odnajdziemy ślady Billa Evansa i Charlesa Ivesa.

*Errollyn* jest drugim albumem nagrany przez kompozytorkę dla wytwórni Avie (pierwszy uznany został za jeden z najciekawszych debiutów), na którym znajdziemy piosenki i utwory na fortepian solo w wykonaniu kompozytorki. „Strawiński kiedyś powiedział, że fortepian jest punktem wyjścia dla jego muzycznych idei; tak samo jak dla mnie” – przyznaje kompozytorka. Na krążku odnajdziemy wiele śladów jej muzycznych fascynacji: muzyka gospel (w *Beehive*), kompozycjami Charlesa Ivesa z wpływami jazzu i rytmów latynoamerykańskich (*I Wouldn't Normally Say*), Björk (*North – przy którym kompozytorka umieściła wskazówkę: „wyobraźcie sobie Norwegię”*), serializmem (*Lines*), piosenkami dla dzieci (wiele ich motywów usłyszymy w *Louis' Loops*), Billem Evansem (*Of Crumpling Rocks*) czy Michałem Petruccianim (w *Greenwich Variations*).

Płyta z przesłaniem, z emocjami, z klimatem... Niekoniecznie na letnie potańcówki i spotkania, ale jeśli za oknem pada, i nastrój sprzyja, na pewno warto jej posłuchać.

Angelika Przeździek



**FELIX MOTTL**  
Rolki Welte Mignon  
Wybrane utwory Wagnera

Tacet 135 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 88'43", 2CD

★★★★★

Znany jako jeden z najwybit-

niejszych interpretatorów dzieł Wagnera, Felix Mottl pod koniec życia nagrał na rolkach Welte-Mignon wybrane fragmenty z dzieł niemieckiego kompozytora. Mottl przez całe życie skupiał się na dyrygenturze, natomiast brak jest informacji czy podejmował kiedykolwiek poważne studia pianistyczne. Nagrań zrealizowanych w 1907 r., dziś możemy słuchać odtworzonych na współczesnym Steinwayu, przystosowanym do odtwarzania rolek. Fortepian, niestety, nawet jak na realizację rolkowe, brzmi dość sztucznie, jest bardzo suchy i posiada niską dynamikę, a w tle słychać działający mechanizm pianoli.

Odkąd w 1886 r. Mottl po raz pierwszy założył się na festiwalu w Bayeruth stał się długoletnim przyjacielem Cosimy Wagner, u której też zdobył wielkie uznanie swoimi wierszami interpretacjami, o które wdowa po Ryszardzie zawsze walczyła. Transkrypcje te więc można by w zasadzie określić jako wykonanie w pełni spełniające i podporządkowujące się woli kompozytora. I chociaż nagranie w pewnym sensie można uznać za hołd złożony Wagnerowi, będący wyrazem poszanowania woli kompozytora i spełnienia marzeń Cosimy, to dla potencjalnego słuchacza niekoniecznie musi ono być fascynującą przygodą z muzyką.

Na dwóch płytach znajdują się fragmenty z *Lohengrina*, *Parsifala*, *Tristana i Izoldy* oraz *Śpiewaków Norymberskich*. Poza trzema wyjątkami, każdy utwór trwa w okolicach dziesięciu minut. Jest to dość dużo i prowadzi momentami do znużenia, szczególnie w dwóch pierwszych utworach, którymi są introdukcje do *Lohengrina* i *Parsifala*. Dalej już jest nieco lepiej, aczkolwiek wersje grane przez Mottla posiadają bardzo prostą i przejrzystą fakturę, a różnorodność rytmiczna jest bardzo znikomą, w związku z czym wypadają one dość nudno na tle innych pianistycznych transkrypcji dzieł Wagnera. Jednakże na płycie jest też wiele momentów urokliwych, szczególnie w *Am stillen Herd zur Winterszeit* oraz *Elsas Traum* się to objawia. Mimo prostej faktury i niedoskonałości technicznych nagrania, Mottl swoją interpretacją we wspomnianych fragmentach oddziałuje na słuchacza. Niestety, ciekawych miejsc jest zbyt mało. Zdecydowaną większość płyty zajmują grane bardzo wolno i trwające długo utwory, które raczej zaciekawią miłośników Wagnera, a nie wielbicieli pianistyki. Do ogólnego obrazu przyczynia się też niezbyt zróżnicowana artykulacja, oscylująca wokół legata i bardzo symbolicznych akcentów. Interesująco natomiast brzmią fragmenty liryczne, gdzie Felix Mottl pokazał, że niewątpliwie lepiej przyszło mu opracowanie melodyczne nad rytmicznym. Dodatkowym smacz-

kiem może być fakt stosowania powszechnych wtedy manier wykonawczych jak granie akordów arpeggiami czy też asynchroniczność między prawą i lewą ręką.

Album ten jest niezwykle starannie wydany, a na wyróżnienie zasługuje bardzo bogata książeczka, opisująca zarówno cały system nagrywania na rolkach jak i to historyczne dla wykonawstwa Felixa Mottla. To dwupłytowe wydawnictwo z pewnością posiada wysoką wartość historyczną oraz zawiera w zasadzie niespotykany na fortepianie repertuar. Pozycja ta będzie ciekawa dla melomanów lubiących się wsłuchiwać w długie wybrzmiewające akordy, kontemplujących barwę i każdy dźwięk. Jak już wspomniałem, po wydawnictwo to raczej powinni sięgnąć wielbicieli Wagnera w każdej postaci, bowiem czysto pianistycznie nie zaoferuje nam zbyt wiele.

Jacek Krzakala



### UNE MESSE POUR LA SAINT-MICHEL & tous les saints anges

Freddy Eichelberger; organy  
Michel Godard, serpent  
Ludus Modalis  
Alpha 514 • w. 2004, n. 2004 • DDD,  
75'16" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Jest to płyta, która nie wydawała mi się z początku niczym specjalnym, a nawet nieco drażniąca. „Prentensjonalny pomysł!” – pomyślałam. „Ludzie biorą się za improwizowaną rekonstrukcję siedemnastowiecznej mszy francuskiej. Nie ma to wartościowej literatury, że trzeba bawić się w jazz liturgiczny...? Powariowali w tej Alpie, czy co? Lepiej by się wzięli za...”. I tak złorzecząc, zabrałam się do słuchania. Projekt przedstawienia całkowicie improwizowanego koncertu wydał mi się poza tym aktem odwagi, tym większym, iż porywającym się na wzory historyczne, czyli obligującym do improwizowania „w stylu”, w oparciu o znajomość tradycji wykonawczej improwizowanej mszy gallikańskiej, której ożywienie artyści postavili sobie za cel. Nie doceniłam najważniejszej francuskiej tradycji improwizatorskiej, której projekt ten okazuje się być złożonym hołdem. Freddy Eichelberger, grający na historycznych organach Jeana de Villersa z 1663 r. w kościele w Juvigny-sur-

Marne wykazuje świetne opanowanie wszystkich gatunków używanych we francuskiej muzyce organowej siedemnastego stulecia, ze swobodą operując zarówno polifonią jak i ciekawie konstruując różne formy homofoniczne oparte na cantus firmus. Organy, jak każda tradycja, wykonują poszczególne części na przemian z chórem – tu męskiemu zespołowi wokalnemu Ludus Modalis, wspomaganemu przez Michela Godarda na serpenie. Fakt doskonałego stapienia się łagodnego tonu serpentu z chórem męskim stanowi dla mnie pewne odkrycie – instrument ten świetnie spełnia swą rolę, dając podstawę wokalistom, a także koł duszę swym łagodnym dźwiękiem. Prawdziwy kornet co śpiewa tenorem! Podczas słuchania tej płyty człowiek po prostu zaczyna rozumieć powód używania serpentu do akompaniamentu śpiewu liturgicznego.

Tekst książeczki dołączonej do płyty jest zwięzłym, propedeutycznym oraz fachowo – ale i z humorem – napisanym wykładem o registracji organów francuskich i francuskiej liturgicznej muzyce organowej w siedemnastym wieku. Szczegółowo podaje on również registrację poszczególnych części. Jest to kopalnia wiedzy dla organofilów i wszystkich tych, którzy na serio interesują się organami. Świetna płyta.

Maria Erdman



### MUSIC FOR A WHILE

utwory barokowych kompozytorów: B. Ferrariego, G. Frescobaldiego, G. Cacciniego, C. Monteverdiego, G. G. Kapsbergera, B. Strozzi, B. Storacego, H. Purcella, J. Dowlanda, R. Johnsona  
Anne Sofie von Otter; mezzosopran;  
Jory Vinikour, klawesyn i pozytyw,  
Jakob Lindberg, teorbán, lutnia, gitara barokowa; Anders Ericson, teorbán  
Archiv Production 477 5114 • w. 2004,  
n. 2004 • DDD, 67'48" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★

Płyta, którą chcę dzisiaj Państwu zaprezentować wywołuje wśród licznej rzeszy miłośników muzyki wokalne okresu renesansu i baroku bardzo skrajne odczucia. Od zachwyty pełnego uznania dla wykonawców aż do całkowitej dezapro-

baty. Tym kontrowersyjnym nagraniem jest jedna z najnowszych produkcji szwedzkiej mezzosopranistki Anne Sofie von Otter, która po przygodach z innymi gatunkami muzycznymi powróciła niejako do kręgu zainteresowań szesnasto- i siedemnastowieczną twórczością. Jakże jednak różne jest to nagranie od jej rejestracji z lat 80. dwudziestego wieku. Pomijam w tym miejscu fakt naturalnej ewolucji głosu, który teraz brzmi nieco jaśniej i swobodniej niż dwadzieścia lat temu, zwłaszcza w wyższym rejestrze. Muszę wspomnieć o nadmiernym, jak dla mnie „wyswobodzeniu” artystycznym, które w konsekwencji prowadzi czasami do pewnej manieryczności, która pozostaje w sprzeczności z ideą siedemnastowiecznego bel canta.

Omawiane nagranie powstało jako reminiscencja koncertów, które w roku 2003 artystka dała w kilku szwedzkich miastach. Koncerty te zresztą cieszyły się dużym uznaniem publiczności. Rzeczywiście, sposób w jaki Anne Sofie von Otter „kokuje” dźwiękiem publiczność może takie uznanie prowokować. Trudno jednak oczekiwać, aby te same „chwytły” urzekły melomanów w zaciszu domowym, gdzie ewidentny brak bezpośredniego kontaktu z wykonawcą zwiększa w istotny sposób oczekiwania co do stylowości produkcji. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że chociaż na pochwałę zasługuje sama koncepcja ekspozycji utworów wokalnych z towarzyszeniem charakterystycznych dla prezentowanej epoki instrumentów, to samo wykonanie nie poddaje się jednoznacznej ocenie.

Mieszane uczucia może wzbudzać już pierwszy utwór na płycie, który jest zaśpiewany z jednej strony niezwykle interesująco, lecz ogromnym nadmiarem glissand i portament oraz używaniem otwartych, pierwszych tonów powodują, że można mieć wątpliwości co do dobrego smaku artystycznego śpiewaczki. Generalnie muszę przyznać, że sposób prowadzenia głosu przez Anne Sofie von Otter nie do końca odpowiada mojej estetyce wykonania – szczególnie muzyki włoskiej. Zdecydowanie lepiej dla mnie artystka prezentuje się w repertuarze angielskim. Zarówno w kompozycjach H. Purcella, jak i J. Dowlanda słychać dużo większą dbałość o stylowość artykulacyjną, jak również – o ironię – o belcantową kantylenę.

Muszę też zauważyć, że w wysłuchaniu nagrania w całości z należytą uwagą przeszkadza nieco monotonia stylistyczna repertuaru. Wyczuwa się wyraźny brak różnorodności środków interpretacyjnych, który częściowo spowodowany jest bardzo zbliżonym charakterem niemal wszystkich prezentowa-



nych utworów. W tak skonstruowanym programie pewne ożywienie wprowadzają jedynie nieliczne fragmenty instrumentalne.

Na zakończenie winien jestem jednak wyjaśnienie, dlaczego oceniałem tę płytę stosunkowo wysoko, jak na tak dużą liczbę przedstawionych zarzutów. Złożyło się na to kilka powodów. Po pierwsze trzeba przyznać, że niezależnie od purystycznych ocen Anne Sofie von Otter prezentuje określoną osobowość artystyczną, wspartą świadomą techniką wokalną, która pozwala jej na tak niecodzienną interpretację. Po drugie można wśród prezentowanego repertuaru znaleźć kilka bardzo ciekawych propozycji, jak chociażby fragment z *Koronacji Poppei C. Monteverdiego*, *Udite amanti* B. Strozzi czy utwory H. Purcella. I wreszcie po trzecie wydaje mi się, że płyta ta jako pewne zjawisko interpretatorskie wymyka się nieco obiektywnym kryteriom oceny estetycznej. Dlatego też album ten może, a nawet powinien być oceniany przez każdego słuchacza w kontekście jego subiektywnych odczuć.

Ziemowit Wojtczak



### PIANO ESPANOL

utwory fortepianowe: de Falli, Albéniza, Solera, Granadosa  
 Jorge Federico Osorio, fortepian  
 Cedille Records CDR 90000075 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 78'30"  
 ★★★★★

Półwysep Iberyjski, unikalnie położony między oceanem Atlantyckim a morzem Śródziemnym, nieustannie przypomina nam o czasach wielkich żeglarzy-odkrywców, którzy wyruszyli w dalekie podróże po morzach. Wertując karty historii napotykalmy opowieści portugalskich i hiszpańskich morskich wędrowców, którzy opływając Afrykę odkryli Indie, Amerykę, a być może optymalnie nawet kulę ziemską. To oni, powróciwszy do ojczyzny, opowiadali o swoich geograficznych odkryciach i kulturze innych ludzi. Ale Hiszpania, pomimo wpływów z zewnątrz, broniła przez wieki swojej ojczystej kultury i muzycznej tradycji. Historia hiszpańskiej muzyki utkana jest z wielu wątków, tworząc bogaty i zawiły wzór.

Jorge Federico Osorio odczuł potrzebę zmierzenia się z hiszpańską muzyką fortepianową XVIII i XIX w. Oczywiście muzyka ta, tak jak i inne utwory hiszpańskich kompozytorów, oparta jest przede wszystkim na charakterystycznych cechach tańców ludowych. We wszystkich utworach słyszymy więc znane już rytmy i melodie. Czy Osorio poradził sobie z tym nadmiarem taneczności? Nie do końca, bowiem w jego wykonaniu tańce te brzmią zbyt równo i prosto. Pianicie zdaje się brakować koncepcji interpretacji: chce je odegrać tak, jakby były do tańczenia, a przecież są to tańce stylizowane. Momentami odnosi się wrażenie, jakby były one grane z metronomem. Nie można jednak odmówić wykonawcy wirtuozostwa, znakomicie radzi sobie z bogatą harmoniką i szybkimi tempami. Brakuje jednak w tym nagraniu żarliwości, energii i pasji. Zdecydowanie najlepiej pianista poradził sobie z *Tańcami hiszpańskimi* Granadosa – tylko w tych czterech utworach ma pomysł, jak wyrazić zawarte w nich emocje.

Dźwięk fortepianu jest bez zarzutu: przejrzysty i klarowny.

Angelika Przeździeń



### ROMANTIC PIECES

utwory na skrzypce i fortepian  
 Dworzaka, Smetany, Janaczka  
 James Ehnes, skrzypce  
 Eduard Laurel, fortepian  
 Analekta FL 2 3191 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 123'23", 2CD  
 ★★★★★

Często w katalogach zagranicznych wytwórni pojawiają się płyty z utworami Czeskich kompozytorów. Tak jest i tym razem, a sytuacja jest tym ciekawsza, że muzykę tę dla kanadyjskiej wytwórni nagrał amerykańsko-kanadyjski duet. Obaj artyści uczyli się w swoich rodzimych krajach, więc słowiańska kultura i wschodnioeuropejska szkoła wykonawcza jest dla nich bardzo odległa. Zatem tym ciekawiej się zapowiada ta płyta, bowiem muzyki nie wzrastający w atmosferze kultury naszego regionu, nagrali płytę głęboko nią naznaczoną.

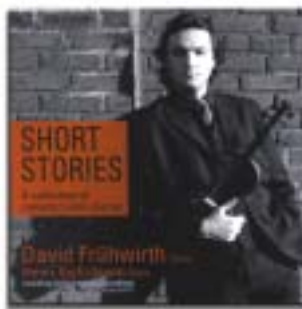
Muszę przyznać, że z początku miałem obawy co do zawartości płyty – mało znana wytwórnia, artyści zza oceanu, praktycznie bez

związków z Europą. Lecz po włączeniu odtwarzacza, po każdym kolejnym utworze, okazuje się, że słuchanie tego nagrania dostarcza coraz to większej przyjemności. Wiadąc, że James Ehnes świetnie panuje nad swoim Stradivariusem z 1715 r. Jego dźwięk jest miękki i przyjemny, a skala barw i nastrojów, jaką artysta potrafi wydobyć ze swoich legendarnych skrzypiec jest naprawdę imponująca. Jego partner, pianista Eduard Laurel spisuje się równie znakomicie, chociaż charakter utworów raczej nie pozwala pokazać mu pełni swoich możliwości, bowiem rola fortepianu w zawartych na płycie kompozycjach sprowadza się głównie do roli akompaniamentu, a nie równoważnego partnera skrzypiec. Jako że obaj muzycy koncertują ze sobą już od wielu lat, słychać tutaj jeden wspólny i doskonale zrealizowany zamysł interpretacyjny. Najciekawiej z całej płyty prezentują się *Utwory romantyczne* Dworzaka oraz *Sonata na skrzypce i fortepian* Leosa Janaczka. W nich też w pełni objawiają się możliwości tego duetu. Kompozycje Dworzaka są zarówno głęboko liryczne, a także wymagają doskonałego opracowania artystycznego, bowiem inaczej stają się one nudne. Tymczasem para północnoamerykańskich muzyków prezentuje nam najwyższej próby połączenie obu tych składników. Melodie są ciągnięte ładną, długą frazą, a zarówno ich dynamika, jak i agogika jest bardzo wysublimowana, przez co fragmenty liryczne posiadają sporo dobrego, lecz nieco stonowanego romantyzmu. Natomiast fragmenty szybkie, wymagające wielu zmian dynamiczno-artykulacyjnych również nie sprawiają muzykom kłopotów. Słychać więc, że artyści ci mają wspaniałe rozwiniętą technikę i zmysł wykonawczy, co objawia się w tych niezwykłych interpretacjach.

Za każdym kolejnym podejściem płyta ta przekonuje do siebie coraz bardziej, muzyka pociąga, a jakoś wykonawcza jest na najwyższym poziomie. Chyba jedyną wadą tej płyty – mimo lekko romantycznej gry – jest brak odrobiny zawartego w tych utworach słowiańskiego sentymentalizmu i pewnej dozy naturalności. Lecz to, z czym my wzrastamy od urodzenia, i czym jesteśmy przesiąknięci, dla muzyków tych stanowi element, którego nie da się przecież nauczyć jak np. gam czy pasaży. Pomijając ten drobny mankament, płyta jest naprawdę znakomita i zdecydowanie warto z nią bliżej zapoznać. Dodatkowym atutem jest dołączony do niej bonusowy krążek, prezentujący innych artystów nagrywających dla Analekty (a jej repertuar sięga od anonimowego *Kyrie* do *Liebeslied* Fritza Kreislera, tym samym

więc wydawnictwo to staje się jeszcze ciekawsze). Jeśli dodamy do tego ciekawie napisaną, dwujęzyczną książeczkę i bardzo wysoką jakość nagrania, to otrzymujemy niezwykle interesujący i wartościowy produkt.

Jacek Krzakała



### SHORT STORIES

A collection of romantic violin pièces

utwory: J. Achrona, F. Chopina, G. Gershwin, A. Glazunowa, J. Hubaya, O. Musina, S. Rachmaninowa, M. Ravela, A. Sitta, K. Weilla, H. Viextempa H. Wieniawskiego, E. Zimbalista, m.in. w transkrypcjach F. Kreislera, S. Dushkina, P. Sarasatego  
 David Frühwirth, skrzypce  
 Henri Sigfridsson, fortepian  
 Avie AV 0042 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 70'03"  
 ★★★★★

Jedno tylko wystarczy, by polski meloman winien zechcieć sięgnąć po omawianą płytę. Choć trudno w to uwierzyć, to znalazła się tu premiera fonograficzna utworu Henryka Wieniawskiego! I nie jest to bynajmniej jakieś ostatnie archiwalne odkrycie, lecz wydana drukiem *Fantaisie orientale* op. posth. Dziełko to, dedykowane Hubayowi, w monografii Reissa z 1931 r. określone zostało jako należące „do słabszych rzeczy w twórczości Wieniawskiego”, gdzie „znać raczej robotę aniżeli natchnienie”. Ale czy to powód, by polscy skrzypkowie, nagrywający w kółko te same przeboje wiolinistyki, zupełnie je ignorowali? Notabene ten bardzo ciekawy i wcale nie taki słaby utwór, reprezentuje orientalizm bardziej chasydzko-klezmerski niż perski albo arabski. Ale oprócz Wieniawskiego jest tu mnóstwo innych ciekawostek – na 17 ścieżek aż 9 stanowi premiery fonograficzne, a i reszta, może poza ravelowskim *Pièce en forme de Habanera* i *Tangiem* Albéniza-Kreislera, pojawia się w repertuarach skrzypków bardzo rzadko. Okazuje się więc, że można zestawić ciekawy recital bez nieustannego odgrzewania dyżurnych *Liebeslied*, *Melodii cygańskich*, *Scherzo tarantella*... Są więc tu oryginalne utwory charakterystyczne, głównie stylizowane tańce, zarówno

no wielkich dawnych koryfeuszów smyczka (obok Wieniawskiego Hubay i Vieuxtemps), jak i zupełnie zapomnianych. *Bolero* Hansa Sitta czy *Mazurka de concert* Ovide'a Musina, nawet, jeśli stanowią dzieła salonowe, to jednak mają wiele wdzięku. Do tego cały szereg transkrypcji – znów autorstwa skrzypków wielkich (Kreisler, Sarasate), mniejszych (Dushkin) albo zupełnie nieznanymi (Barinovej, Garlej). Z polskich akcentów, obok Wieniawskiego, są też *Mazurek a-moll* i *Walc a-moll* Chopina, w transkrypcjach Kreislera i Sarasatego (no i Samuel Dushkin, autor opracowania *Tańców cygańskich* Rachmaninowa, urodził się w Suwałkach). Wszystko to może sprawiać wrażenie eklektycznego ciasteczka typu bajaderka, ale w rzeczywistości płyty słucha się świetnie: „krótkie historie” – jak w zwykłym zbiorze opowiadań – wiedzą nas przez zmieniające się jak w kalejdoskopie nastroje, mniej lub bardziej pikantne smaki, egzotyczne rytmy i różnobarwne scenerie kilku krain i epok. Od bluesowego tytułowego *Short Story* Gershwina, przez iberyjskie klimaty *Boler* Hubaya i Sitta, od *Habanery* Ravela, drapieżno-kabaretowego *Tanga Habanery* Kurta Weilla, po pastiszowe, pełne fajerwerków *Tango z Suita Sarasateana* Zimbalista, od *Danses Ziganes* Rachmaninowa po *Bohemienne* Vieuxtempa, od melancholijnego *Walca* Chopina po salonowy *Walc* Głazunowa.

Młody austriacki skrzypek David Frürwirth zwrócił już moją uwagę znakomitą podwójną płytą też nagrana

dla Avie (AV 0009) gdzie (z tym samym pianistą) zarejestrował szereg zapomnianych sonat i suit z międzywojnia. Jak widać, wciąż koncentruje się na niebanalnym repertuarze, a że jest wytrawnym muzykiem i instrumentalistą, zapomniane utwory znajdują w nim znakomitego adwokata. Jego grę cechuje swoboda i naturalność frazowania, bezbłędność intonacji, pełny, ciepły dźwięk (dysponuje pięknie brzmiącym Stradivariusem „ex-Brüstein” z 1707 r. wypożyczonym przez Narodowy Bank Austrii). Czyste fażolety, równiutkie, szybkie figuracje pizzicato, gdzie trzeba rubata, glissanda – jest to styl wykonawczy odwołujący się do manieri dawnych mistrzów wioliny, którym zresztą płyta jest przecież poświęcona – po prostu na pierwszym miejscu są tu skrzypce! Akompaniujący fiński pianista (nb. gra na Bösendorferze o miękkim, ciepłym dźwięku, pięknie stapiającym się z barwą skrzypiec) również bez zarzutu, z wielką kulturą spełnia swą rolę, choć raczej nie ma tu zbyt wiele okazji do wybicia się na pierwszy plan. Do tego bardzo dobra, wyważona realizacja dźwięku. Wydaje mi się, że z podobnych recitali miniatur skrzypcowych wydanych w ostatnim czasie na płytach (np. płyta Grafa Mourja *Le Violon vagabond*, Harmonia Mundi), omawiana jest najbardziej interesująca – zarówno ze względu na repertuar, jak i walory wykonania.

Marcin Zgliński



### SOLO BAROQUE

Utwory na skrzypce solo Bacha, Westhoffa, Pisendela, Bibera Rachel Barton Pine, skrzypce barokowe

Cedille Records CDR 900000 078 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 73'23  
★★★★★

Płyta *Solo baroque* zrodziła się z fascynacji repertuarem barokowym, z *Sonatami solowymi* J. S. Bacha na czele (jak twierdzi wykonawczyni: „granie jego muzyki jest zawsze duchowym przeżyciem”). Pomysłów dotyczących interpretacji czy też wykonawstwa muzyki dawnej z pewnością nie brakuje. W kręgach melomanów nie mających zaplecza warsztatowego spotkać można opinię, iż muzyka owa z wirtuozerią (powszechnie nam znaną) wspólnego ma niewiele. Interpreta-

torka muzyki barokowej, amerykańska skrzypaczka Rachel Barton Pine, po raz kolejny (tym razem szósty) dzięki wydawnictwu Cedille Records ujawnia swój niezwykle potężny, który owemu niesprawiedliwemu pogładowi przeczy całkowicie. W tym składankowym albumie zebrano utwory Bacha, Bibera, Pisendela i Westhoffa. Wybór oczywiście nie jest przypadkowy, gdyż ów repertuar ma za zadanie oddanie bogactwa korzeni i wzajemnego wpływu skrzypcowej muzyki barokowej. Przede wszystkim jednak chodzi o ukazanie geniuszu Bacha oraz kompozytorskiej tradycji na kanwie której wzrastał i którą przerosł. Nie wydaje mi się jednak, żeby owa pozycja była w dorobku skrzypczki niezwykle istotna. To po prostu kompilacja kilku kompozycji zajmujących stale miejsce w repertuarze (zwłaszcza w przypadku *Passacagli* Bibera i *Sonaty* Pisendela). Pine obsypywana była wieloma renomowanymi nagrodami (m.in. złotym medalem na Międzynarodowym Bachowskim Konkursie Skrzypcowym w Lipsku w 1992 r., który otrzymała jako najmłodsza w historii), współpracowała ze znakomitymi zespołami (w tym np.: Philadelphia Orchestra i Budapest Symphony) oraz interpretatorami muzyki dawnej (David Schrader, Sigiswald Kuijken czy też John Mark Rozendaal). Magia jej wykonawstwa kryje się nie tylko w niezwykle melancholijnym, jakby nierozeczywistym brzmieniu (tu ukłon w stronę barokowego instrumentu Nicola Galiano z 1770 r.), lecz przede wszystkim w retoryce jaką solistka odnajduje w nutach. Siła i klarowność przekazu, oraz prostota i zdumiewająco wydobyte detale sprawiają, że z pozoru proste kompozycje (*Suite II* Westhoffa, *Sonata a-moll* Pisendela) nabierają „rumieńców”. Do najpiękniejszych na płycie należą: *Fuga Sonaty I g-moll* i *Passacaglia g-moll* Bibera – ostatnia w cyklu *Sonat różańcowych* powstała pomiędzy 1670 a 1674 r. Rachel Pine doskonale wydobyla z instrumentu pełne, soczyste brzmienie, co wcale nie jest takie proste, gdy gra się bez wibracji (która potrafi wiele niedociągnąć w utworze zamaskować). Narracja jest bardzo płynna. Wykonawczyni w mistrzowski sposób wydobyla i wypukla kolejne warstwy bachowskiego kontrapunktu. Nie słychać żadnych niedociągnięć, przerysowań czy też niepewności w lewej ręce. Czuje się spokój, opamiętanie, głęboką treść emocjonalną i siłę przekazu. Wykonanie to pokazuje nam, że najpiękniejsze i najbardziej wspaniałe jest to co najprostsze. Trzeba być „wielkim” by grać z taką skromnością.

Katarzyna Musiał



C. Franck – *Preludium, Fuga i Wariacje h-moll op. 18, Danse lente f-moll, Preludium, Chorał i Fuga h-moll*

G. Fauré – *Nokturn es-moll op. 33 nr 1, Thème et variations op. 73, Nokturn h-moll op. 119*

David Bismuth, fortepian  
AmeSON, ASCP 0302 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 61'19"  
★★★★★

Młody pianista David Bismuth, urodzony w 1975 r. na francuskiej Riwierze, wybrał na tę płytę bardzo przyjemny repertuar. Podkreślenia godny jest przede wszystkim układ kompozycyjny płyty i dobór utworów. Pierwszą część albumu tworzą dwa znane cykle Cesara Francka: organowe *Preludium, Fuga i Wariacje h-moll* (w fortepianowej transkrypcji Harolda Bauera) oraz fortepianowe *Preludium, Chorał i Fuga*. Pomiedzy nimi znalazła się krótka miniatura *Danse lente f-moll*. Drugą część albumu stanowią trzy utwory z bogatej spuścizny fortepianowej Gabriela Fauré: dwa *Nokturny* op. 33 i op. 119 oraz *Thème et variations*.

Bismuth jest pianistą sprawnym technicznie i wrażliwym na barwę dźwięku. W jego wykonaniu zwraca uwagę przebieg narracji muzycznej i rozplanowanie napięć. W obu cyklach Francka (zwłaszcza zaś w drugim z nich) artysta wykazuje się brawurą techniką, w utworach Gabriela Fauré ujmuje ciepłym dźwiękiem i subtelnością.

Niewątpliwie *Preludium, Chorał i Fuga* Francka wypada w wykonaniu Davida Bismutha znacznie korzystniej niż *Preludium, Fuga i Wariacje*. Z pewnością wiąże się to również z faktem, iż to drugie dzieło przeznaczone jest w oryginale na organy. Zwraca więc uwagę różnica faktury i podejście do gatunku samego dźwięku, gdyż jedyną cechą wspólną fortepianu i organów (także wielce dyskusyjną) jest... klawiatura. Pozostałe różnice są tak znaczne, że późniejsze przeniesienie oryginału organowego na fortepian nie zawsze przynosi zadowalające rezultaty, choć niektóre z takich transkrypcji cieszą się dużym powodzeniem (vide Franz Liszt, Ferruccio Busoni).

**jazz forum**  
The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

40 lat i jeden dzień!

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

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

JAZZ FORUM, ul. pocz. 132, 00-963 Warszawa III  
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl  
www.jazzforum.asnet.pl



Mimo powyższych zalet niżej nagranie nie wzbudza zbyt wielkiego entuzjazmu. Moje wątpliwości budzi wybór miejsca przeznaczonego na nagrania (Temple Saint Pierre). Brzmienie fortepianu w tej akustyce jest nieco szkliste i pozbawione ciepła. Samemu zaś wykonawcy brakuje niekiedy inwencji w różnicowaniu nastrojów.

Marcin T. Łukaszewski



**F. Liszt – Dzieła organowe I: Preludium i Fuga BACH; Preludium Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Wariacje na temat Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Trzy opracowania Bacha**

**J. S. Bach – Passacaglia c-moll BWV 582**

Michael Schönheit, organy  
 MDG 908 1334-6 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 72'37" • dystr.: CMD Opole  
 ★★★★★

Michael Schönheit jest zdobywcą trzeciej nagrody na konkursie organowym J. S. Bacha w Lipsku. Nadal studiuje kompozycję, grę na organach, fortepianie i klawesynie w Lipsku. Schönheit prowadzi intensywną działalność w organizowaniu wielu konkursów, recitali i koncertów na terenie Niemiec. Sam zresztą bardzo często występuje publicznie fascynując swoimi nieprzeciętnymi możliwościami manualnymi. Zajmuje się także restaurowaniem i ochroną zabytkowych organów.

Najnowsza płyta Michaela Schönheita jest pierwszą z serii poświęconą muzyce organowej. Brakuje jednak jakiegokolwiek informacji ile ma liczyć owa seria, a także co będzie jej kolejnym tematem. Na płycie znalazło się tylko 7 utworów (w tym 6 Liszta), za to o monumentalnych rozmiarach i bardzo złożonych. Wszystkie utwory organowe Liszta zawarte na płycie są wariacjami bądź opracowaniami dzieł Bacha. Potężne *Preludium i Fuga na temat BACH* zaskakują słuchacza licznymi chromatyzmami i zawilgościami melodycznymi. Organista doskonale rejestruje poszczególne odcinki preludium i fugi wprowadzając tym samym pełne napięcia fragmenty.

Dwa utwory umieszczone na płycie są opracowaniami znanej

kantaty Bacha (*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12). Pierwszy z nich ma formę preludium, drugi natomiast jest wariacją. Zaskakująca harmonia i ciężka do ogarnięcia forma (wariacje trwają 19 minut!) to cechy charakterystyczne wspomnianych utworów.

Poza utworami Liszta na płycie została zarejestrowana *Passacaglia d-moll* Bacha. Dzieło to brzmi jeszcze dostojniej w historycznej registraturze Johanna Gottloba Töpfera, współczesnego Lisztowi.

Na uwagę zasługuje wspaniały instrument katedry w Merseburgu. Organy z przepięknym prospektem (liczne rzeźby i złocenia), a co najważniejsze o wielkich możliwościach (aż 82 głosy). Charakteryzują się ciemnym i trochę stłumionym brzmieniem. Warto podkreślić fakt, że pierwsze wzmianki o organach w tym miejscu pochodzą z końca XIII w.

Płyta jest pod wieloma względami warta uwagi: świetny wykonawca, pięknie brzmiące historyczne organy, doskonała jakość nagrania (SACD)... Do plusów zaliczyć trzeba również bardzo rzadko zdarzającą się możliwość śledzenia registracji w poszczególnych utworach, która jest z niemiecką dokładnością (taktami) zapisana. Jedyne co można zarzucić wydawcom to zbyt nużący, monotony repertuar zawarty na płycie.

Przemysław Piekutowski



**PIOTR CZAJKOWSKI  
 1840-1893**

**Jezioro łabędzie**

Alla Mikhhalchenko, Yuri Vasyuchenko, Aleksandr Vetrov, Ilze Liepa, Yuri Vetrov, Mikhail Sharkov  
*The Bolshoi Ballet*  
*The Bolshoi Theatre Orchestra*  
 Algis Zhuraitis, dyrygent  
 Arthaus DVD-V 100 713 • w. 2005, n. 1989 • PCM Stereo - Region: 0 - NTSC - 120' • dystr.: CMD Opole  
 ★★★★★

*Jezioro łabędzie* jest zdecydowanie żelazną pozycją w kanonie dzieł baletowych. W swoim repertuarze ma je każdy chyba balet, a *Walc kwiatów* i inne przebojowe melodie zanuci na pewno duży odsetek społeczeństwa. Ten hit wszechczasów prezentuje nam dziś Arthaus. Dzięki niemu mamy okazję nie tylko posłuchać pięknych melodii Piotra Czajkowskiego, lecz także przyrzeć się akcji scenicznej. No i tu, niestety, zaczyna się schody. Widowisko to zostało bowiem sfilmowane już jakiś czas temu, bo w 1989 r. Jakość więc realizacji nie jest zbyt wysoka, co przy dzisiejszych rozwiązaniach nieco irytuje. Oświetlenie sceny wspaniałego moskiewskiego Teatru Bolszoi wystarczyłoby może dla widzów zgromadzonych na sali, jednak w przypadku rejestracji na taśmie filmowej to stanowczo za mało. W efekcie cały film jest ciemny, łabędzie mroczne, wszystkie kości tancerek podkreślone demonicznie przez blade, mleczne światło, a księżę Zygfyd prezentuje się nie jak namiętny kochanek, a raczej jak nastroszony upiór. Do tego wszystkiego dochodzi pogoń kamery za tancerzami w momentach zbliżeń równoważona ujęciami całego zespołu przez jedną z kamer umieszczoną na balkonie. Pierwsze sprawia wrażenie skaczącego obrazu, drugie pokazuje małe kukielki w kieszkiej rozdzielczości.

Oczywiście dla kogoś, kto z baletem Czajkowskiego nigdy wcześniej się nie zetknął, płyta ta może mieć duże walory dydaktyczne. No i warto w sumie mieć w swojej domowej filmotece także i coś z klasyki. Mimo więc, że DVD, że chęci propagowania dzieł muzycznych w nowych technikach, to jednak nie za wszelką cenę. Może już lepiej poczekać czas jakiś i zrealizować *Jezioro na nowo?* Z dobrym zapleczem technicznym? Bo przy tym profesjonalny, wspaniały tańczący zespół Baletu Bolszoi prezentuje się wręcz karykaturalnie. Tym, którzy widzieli rosyjskie dzieło, nie polecam. Pozostałym, na własną odpowiedzialność.

Agnieszka Okupska

**THE DREAM  
 American Ballet Theatre**

muzyka F. Mendelssohna  
*Pacific Symphony Orchestra*  
 Ormsby Wilkins, dyrygent  
 Arthaus Musik 100 456 • w. 2004, n. • PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 - region: 2, 5 - NTSC - 54'00" • dystr.: CMD Opole  
 ★★★★★

Taneczna interpretacja sztuki *Sen nocy letniej* Szekspira z muzyką Felixa Mendelssohna w aranżacji Johana Lanchbery'ego, wystawiona przez słynny American Ballet Theatre. Zespół uczył w ten sposób setną rocz-



nicę urodzin Fredericka Ashtona – brytyjskiego choreografa, baletmistrza i tancerza, który w 1964 r. stworzył choreografię do tego właśnie spektaklu. Premiera jednoaktowego baletu *The Dream* z choreografią Ashтона, w wykonaniu zespołu The Royal Ballet, odbyła się w 1964 r. Nie została może przywitana zbyt entuzjastycznie (pamiętajmy, że dwa lata wcześniej wystawiono *A Midsummer Night's Dream* w wersji mistrza Balanchine'a), ale wkrótce krytycy docenili nierealność i zwiewność choreografii Ashtona. Dwa lata po premierze balet mogli podziwiać również polscy melomani, podczas występów The Royal Ballet w Polsce w październiku 1966 r.

W nowej, amerykańskiej realizacji w reżyserii Matthew Diamonda gwiazdami przedstawienia są Ethan Stiefel (Oberon), Alessandra Ferri (Tytania) i Herman Comejo (Puk). Akcja baletu rozpoczyna się od drugiego aktu sztuki Szekspira, od sceny przebudzenia Tytanii, królowej elfów. W spektaklu łączą się i przenikają sen i jawa, fantazja i rzeczywistość. Romantyczna scenografia, nastrojowość muzyki Mendelssohna i baśniowe dekoracje oraz kostiumy autorstwa Davida Walkera sprawiają, że spektakl ogląda się z zapartym tchem. Niestety, wersja filmowa nie oddaje całego uroku tego czarującego widowiska, w trakcie oglądania pojawiają się zastrzeżenia co do statycznego i mało ciekawego sposobu filmowania tancerzy. Może się podobać, jeśli potraktujemy film po prostu jako dokumentację noworocznego spektaklu z udziałem publiczności. Ale *Sen nocy letniej* to nie tylko ulotne wizje i baśniowy nastrój, to również spora dawka humoru. Komiczne sceny z udziałem nieokrzęsanego Spodka, przebranego przez Puka w kostium osła, bawią zarówno dorosłych jak i dzieci – tak, obok *Czarodziejskiego fletu* Mozarta czy *Piotrusia i wilka* Prokofiewa może to być pierwsza lekcja muzyki dla kilkulatków.

Dorota Staszkievicz





# Nowości Harmonii Mundi



Harmonia Mundi HMC 901676



Harmonia Mundi HMC 901650 51



Harmonia Mundi HMC 901901

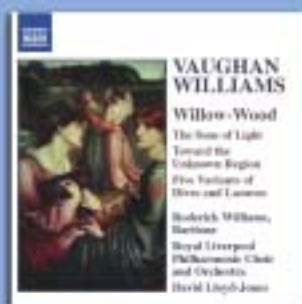


Harmonia Mundi HMU 907391



Harmonia Mundi HMU 907391

# Nowości Naxos



Naxos 8.557708



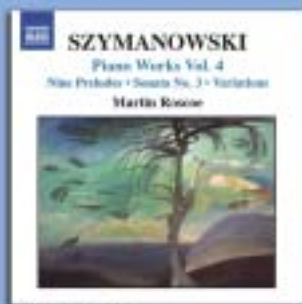
Naxos 8.557778



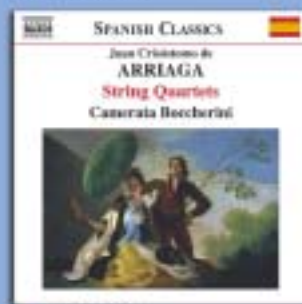
Naxos 8.557894



Naxos 8.557429



Naxos 8.557168



Naxos 8.557626



Naxos 8.557838



Naxos 8.557654-55

# C M D

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

Classical Music Distribution

Wyłączny dystrybutor w Polsce firm: Aeon, Alia Vox, Ambrosie, Alpha, Arcana, Arthaus, BBC-Opus Arte, Calliope, Channel Classics, CPO, Dabringhaus und Grimm, Daqui, Glossa, Harmonia Mundi France, Hatology, Indigo, Iris, K617, Label Bleu, Le Chant du Monde, Ligia Digital, Long Distance, Mandala, Marco Polo, Naxos, Ocora, Praga Digitals, Sketch, Soli Deo Gloria, Tahra, TDK, World Village, Zig Zag Territoires



# Lider polskiej fonografii

Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

W hołdzie Fanny Mendelssohn  
z okazji jej 200 rocznicy urodzin

A tribute to Fanny Mendelssohn  
on the occasion of her 200<sup>th</sup> Birthday Anniversary

*Allegro con brio*  
*Allegro grazioso*  
*Allegro agitato*  
*Largo con espressione*  
*Allegro vivace*  
*Presto*  
*Sonata o Capriccio*  
*Allegro agitato*  
*Fantasia*  
*Klavierstück in E minor*  
*Klavierstück in G minor*  
*Capriccio*



Płyta dostępna w sprzedaży od 14 XI 2005 r.

**wprb**  
Stereo 103.3 FM  
Princeton, New Jersey  
www.wprb.com

### Światowa premiera radiofoniczna albumu:

16 XI 2005 – 6<sup>00</sup> - 8<sup>30</sup> – audycja Classical Discoveries prowadzona przez Marviną Roseną ([ourworld.cs.com/classdis](http://ourworld.cs.com/classdis))

### Polska premiera radiofoniczna albumu:

**PÓLSKIE  
RADIO KOSZALIN**

14 XI 2005 r. – 14<sup>30</sup> audycja Przegląd Muzyczny prowadzona przez panią redaktor Beatę Młyńczak



wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
*outstanding achievements • best artists*

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.  
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: (+48 22) 648 88 38  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) • [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)

dla tych, którzy kochają muzykę • world premiere recording