

* 3 Festiwal Pianistyczny • Król Roger w Palermo • Polacy w Bilbao *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 1 (66)
styczeń 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Placido Domingo

Otello naszej generacji

Claribel

Cztery klarnety
i dobra muzyka

Maurizio Pollini

i struktura kryształu

Dymitr Szostakowicz

i jego symfonie



Anne-Sophie Mutter



A UNIVERSAL COMPANY

Mutter • 3 x Mozart

anne-sophie

koncerty • tria • sonaty



474 2152



477 5796



477 5801



www.universalmusic.pl
www.deutschegrammophon.com
www.anne-sophie-mutter.de

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

© TMA TAHIR s/c, Shafiq/aw photographers / DG
© prof. graf.: Studio Jeremi

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

fol. na okładce

Anne-Sophie Mutter
©TINA TAHIR
c/o Shotview photographers/DG

skład i tamanie
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 elektro-
nicznej (CD-ROM, dyskietka, e-mail) nie
będą przez Redakcję rozpatrywane.
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi
odpowiedzialności

jesteśmy w jury

mideM
CLASSICAL AWARDS

Szanowni Czytelnicy. Oto zaczynamy dla Was i dzięki Wam kolejny już, siódmy rok istnienia naszego pisma. Nie towarzyszą temu żadne istotne zmiany poza jedną. Dwa lata temu, z okazji 5 rocznicy istnienia *Muzyka21* postanowiliśmy ofiarować wszystkim uczniom, pracownikom naukowym i z placówkami naukowymi związanymi specjalną taryfę ulgową przy prenumeracie pisma. Akcję tę przedłużylimy o rok. Uważamy jednak, że tego rodzaju akcje powinny być finansowane przez Ministerstwo Kultury. A że tak się nie dzieje? No cóż, skoro Ministerstwo w ramach oszczędnego państwa znalazło środki na wydłużenie swej nazwy o „Dziedzictwo Narodowe”, to może już na promocję polskiej kultury środków nie mieć. Co zresztą specjalnie nas nie zdziwi wzięwszy pod uwagę jak niewiele ta instytucja zdziałała przez ostatnie 16 lat. W każdym razie mamy zamiar uważnie się przyglądać poczynaniom nowej ekipy.

Pod koniec stycznia – od 22 do 26 – *Muzyka21* znów będzie na targach MIDEM reprezentować polski przemysł muzyczny, o czym doniesiemy w następnym numerze. Czy jako jedyni z Polski? Zobaczymy. Nic nam na razie nie wiadomo by jakieś oficjalne stoisko Polski zostało tam przygotowane. Czy jak w zeszłym roku będziemy w doborowym towarzystwie nieobecnych z Unii Europejskiej: Cypru i Malty?

W bieżącym numerze polecamy pierwszą część artykułu o Placido Domingo jako Otellu, wystawionego w Palermo *Króla Rogera* ze świetnym Danielem Borowskim w roli Archiereiosa, a także jubileusz Opera Atelier z Toronto. Nie zabrakło również relacji z polskich sal koncertowych: FN, TW-ON, z Koszaliną, ze Śląską, ze Szczecina no i oczywiście z 3 Festiwalu Pianistycznego w Warszawie.

Obecna na okładce Anne-Sophie Mutter opowiada o swoim projekcie mozartowskim i trzech albumach jakie z okazji 250. rocznicy urodzin tego geniusza wydała. Nie zapominamy również i o Polakach – publikujemy wywiad z Dariuszem Dąbrowskim, członkiem lubelskiego kwartetu klarinetowego Claribel.

W tym roku obchodzimy 100 rocznicę urodzin Dymitra Szostakowicza, jednego z najwybitniejszych muzyków XX w. Dlatego też rozpoczynamy publikację cyklu artykułów o jego muzyce.

Życząc ciekawej lektury jednocześnie życzymy wszystkim naszym czytelnikom dużo szczęścia, samych sukcesów i wielu wspaniałych muzycznych wydarzeń w nowym, 2006 roku. 🍀



Lider polskiej fonografii

Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

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

NOWOŚĆ

AP0137 • DDD • 66'06"
© 2005 • © 2005

Acte Préalable



Polish Flute Music

Dobrzyński • Szeligowski • Tansman
Woytowicz • Paderewski • Chopin

Polska Muzyka Fletowa
Ignacy Feliks Dobrzyński –
Andante e Rondo alla Polacca
Op. 42; **Tadeusz Szeligowski**
– Sonata na flet i fortepian;
Aleksander Tansman – So-
natina „à Lois Fleury na flet i
fortepian; **Bolesław Woyto-
wicz** – Sonata na flet i forte-
pian; **Ignacy Jan Paderewski**
– Krakowiak – Taniec polski
Op. 9 No. 5; **Fryderyk Cho-
pin** – Wariacje E-dur na temat
Non più mesta z *Kopciuszka*
Rossiniego

Antoni Wierzbński, flet
Elżbieta Tyszecka, fortepian



Antoni Wierzbński • Elżbieta Tyszecka

dla tych, którzy kochają muzykę

ŻYCIE

- 5 **Reflektorem po scenach:** FN • Katowice • TW-ON • 3 Festiwal Pianistyczny • Koszalin • Szczecin • Gdańsk • Bilbao • Palermo • Toronto
- 12 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Cyganeria • Wesele Figara • Carmen
- 15 **Rzymskie owacje, czyli co słycać w operze (12)**
Lunatyczka – Agnieszka Nowak

CZŁOWIEK

- 16 **Placido Domingo – Otello naszej generacji (i)**
Basia Jakubowska
- 19 **Cztery klarnety i dobra muzyka** – Z Dariuszem Dąbrowskim z kwartetu Claribel rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 **Anne-Sophie Mutter – Projekt Mozart** – z Anne-Sophie Mutter rozmawia Michael Church
- 24 **Pollini i struktura kryształu** – Patrycja Kujawska

DZIEŁO

- 26 **Opery Giuseppe Verdiego (XXIII) – Zbójcy (I Masnadieri)** – Adam Czopek
- 28 **Życie dane nam jest tylko raz**
Symfonie Szostakowicza cz. 1 – Dorota Staszkiwicz
- 30 **Fakty i interpretacje (VI) – Giacomo Puccini – Toska**
Agnieszka Nowak

MYŚLI

- 34 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXII) – Współczesna muzyka orkiestrowa (2)** – Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 35 **Recenzje płyt CD i DVD**
- 50 **Konkurs płytowy: „Anne-Sophie Mutter – 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
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł

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

Prenumerata

Muzyka21

Kraj doręczenia:
Polska – 84,00 zł
Europa – 205,00 zł
Ameryka Północna – 245,00 zł
Reszta świata – 350,00 zł

Uwaga!

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

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

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz
www.muzyka21.com

Płyty Wydawnictwa Muzycznego

Acte Préalable

Koszt jednej płyty CD wynosi:

w Polsce – 35 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 – GRATIS
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 1000002271710861

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* w internecie

www.merlin.pl
www.gigant.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Reflektorem po scenach

opery festiwale filharmonie

Listopad w Filharmonii Narodowej. Ten miesiąc obfitował w kilka ważnych koncertów, bowiem wtedy odwiedziło Warszawę kilkoro wspaniałych artystów. Pierwszą z nich była Ayako Uehara, 25. letnia pianistka z Japonii, zwyciężczyni XII Międzynarodowego Konkursu im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie 2002 r. (była wówczas pierwszą kobietą oraz pierwszą Japonką, która dostała tego zaszczytnego wyróżnienia). Podczas dwóch wieczorów (18 i 19 listopada) wykonała wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej *III Koncert fortepianowy C-dur* op. 26 Sergiusza Prokofiewa. Gdy na scenie zobaczyliśmy tę jakże wątlą i delikatną kobietę nikt nie mógł przypuszczać jaki posiada w sobie potencjał. To była istna eksplozja: talentu, temperamentu i wrażliwości. Koncert ten, jeden z najpiękniejszych w dorobku rosyjskiego kompozytora, pod jej palcami zabrzmiał jak najszlachetniejsza perła. Może czasami zbyt wyraźnie się orkiestra, przykrywając nieco jej grę, ale to i tak nie przeszkodziło we wspaniałej recepcji muzyki Prokofiewa. Ogromna inwencja artystki dała o sobie znać zwłaszcza w III części *Koncertu – Allegro ma non troppo*, które obfitowało w niezliczoną ilość przepięknych pomysłów interpretacyjnych. Oprócz wspomnianego koncertu w programie znalazła się także *Lontano* György'ego Ligetiego oraz *Symfonia fantastyczna* op. 14 Hektora Berlioza. Te dwa skrajnie różne utwory znalazły cudowny wydźwięk w wykonaniu orkiestry FN. Artyści ci udowodnili, że nie tylko pod dyktando Maestro Wita potrafią zabrzmieć jak dobra orkiestra. Maestro Pinchas Steinberg poprowadził ów zespół z ogromną werwą, dzięki czemu obydwa utwory zabrzmiały świeżo i atrakcyjnie.

Drugim, niezwykle ważnym wydarzeniem był recital Arcadi Volodosa, rosyjskiego pianisty od wielu lat obecnego na światowych scenach. 24 listopada wystąpił z recitalem w FN. W programie znalazły się dwie sonaty Franciszka Schuberta (E-dur D 157 i f-moll D 625) oraz kilka utworów Franciszka Liszta (m.in. *Legenda nr 1, XIII Rapsodia węgierska* w opracowaniu artysty). Volodos jest artystą zupełnie nieprzeciętnym. Mając 15 lat zaczął pierwszy

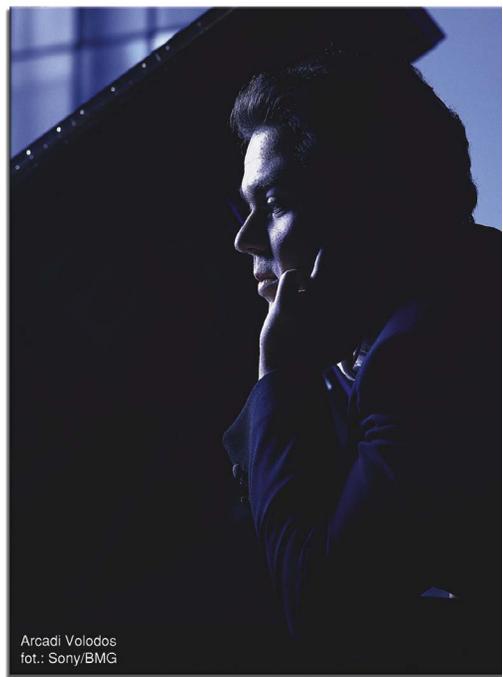
raz myśleć poważnie o karierze pianisty. Okazał się jednak na tyle zdolnym człowiekiem, że już po kilku latach był obecny na wszystkich ważniejszych światowych scenach muzycznych (w tym naturalnie Carnegie Hall). Jego talent obezwładnił także przedstawiciela Sony Classical, który z miejsca zaproponował mu kontrakt z wytwórnią, co jest rzeczą zupełnie bezprecedensową. Polska publiczność mogła go usłyszeć już w 1996 r., kiedy to na zaproszenie Piotra Palecznego przyjechał na Festiwal Chopinowski do Dusznik Zdroju. W późniejszych latach wykonywał *III Koncert* Rachmaninowa w Warszawie, tym razem jednak mogliśmy go usłyszeć w recitalu solowym. Artysta udowodnił, że wcale nie potrzebuje orkiestry, aby mienić się jej barwami. To, co pokazał tego jesiennego wieczoru to był popis najwyższej klasy pianistki. Program nie należał do tych najbardziej popisowych, wymagał od artysty ogromnych możliwości interpretacyjnych i dojrzałości. Pod palcami rosyjskiego pianisty sprawdził się jednak absolutnie.

Każda najmniejsza fraza była doskonale przemyślaną całością, nie było w niej jednego niepotrzebnego oddechu, westchnienia. Artysta zdawał się realizować każdą swoją myśl, spełniać każde oczekiwanie. Podobnie zdawała się myśleć publiczność, gdy nagrodziła go gromkimi oklaskami, a on sam odwzajemnił się kilkoma bisami (w tym utworem Stojowskiego).

Arcadi Volodos rozpoczął swym występem cykl znany bywalcom Filharmonii Narodowej pod szyldem *Wielcy Pianiści*. Mam nadzieję, że był to jedynie mały wstęp do tego, co zapropnuje nam dykcja FN w tym sezonie. Życzę Państwu wielu równie wspaniałych wrażeń i wielu nieprzeciętnych artystów.

Magdalena Todynek

Walter Weller w FN. 9 grudnia wystąpił przed warszawską publicznością austriacki dyrygent Walter Weller. Poprowadził orkiestrę Filharmonii Narodowej przez bardzo klasyczny, iście wiedeński repertuar. Poczynając od *Symfonii C-dur*



Arcadi Volodos
fot.: Sony/BMG

KV 73 skomponowanej przez 13. letniego Mozarta, przez jedną z *Symfonii paryskich* Haydna z 1785 r., kończąc na *Eroice* Beethovena. Napięcie koncertu wzrastało powoli tworząc długą kulminację, której szczyt przypadł na finał *III Symfonii Es-dur*. Kompozycja Mozarta, prościutka i niedługa, z ograniczoną obsadą orkiestry (w której nie zabrakło jednak kottów, waltorni i trąbek) została wykonana gładko i poprawnie. Muzyka ta, sama w sobie, nie dawała wykonawcom pola do popisu. Stosunkowo rzadko wykonuje się tak wczesne utwory orkiestrowe Mozarta. Tu *Symfonia* spełniła swoją rolę jako pierwsze ogniwo tej wschodzącej konstrukcji koncertu. Z trzech kompozycji najbardziej porwała mnie *Symfonia* Haydna. Zdarza się, że jego symfonie nie są dostatecznie doceniane, gubi się ich walor estetyczny w przytłaczającej ilości ponad 104 kompozycji. *Symfonia B-dur* była ulubioną królowej francuskiej Marii Antoniny, co znalazło odzwierciedlenie w podtytule (nadany przez wydawcę) *La Reine de France*. Kompozycja niezwykle urokliwa, w tym niebanalna, z urozmaiconymi pomysłami melodycznymi oraz barwną instrumentacją. Wszystkie te walory zostały bezzłędnie wykorzystane przez muzyków. Śpiewna *Romanca* (cz. II), wirtuozowski *Menuet* (cz. III) oraz radosne części skrajne popłynęły przez salę

niczym kojący balsam. Największy aplauz publiczności zdobyła jednak *Symfonia* Beethovena. Rozpoczęła się rzeczywiście bardzo odważnie i energicznie. *Marsz żałobny* był jednak zbyt nużący, a w części III orkiestra nie wytrzymała napięcia i mimo, iż starała się utrzymać pulsację można było wyczuć trud z jakim się to wiązało. Walter Wel-ler był doskonałym przewodnikiem, dyrygował bardzo pewnie, z pamięci, nie tracąc dzięki temu kontaktu z orkiestrą, jak również kontroli nad przebiegiem utworów.

Koncert klasyczny wykonany z klasą.

Marta Sienkiewicz

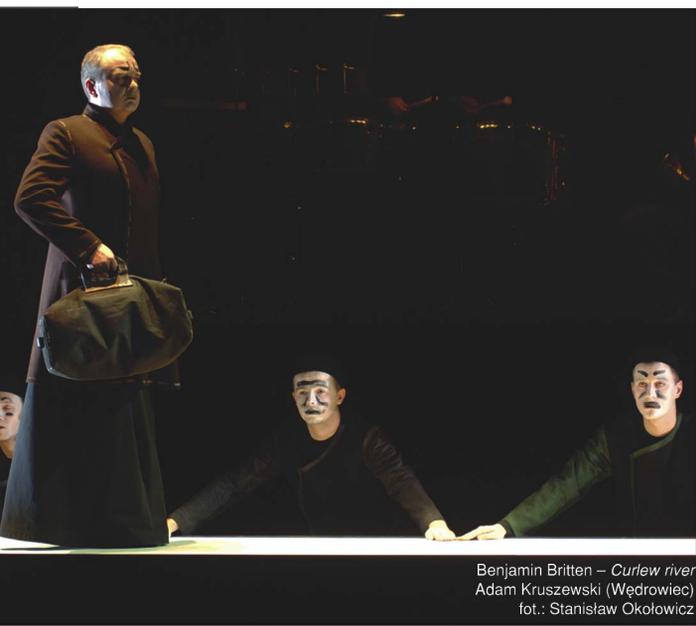
Zestrada Katowic. W piątek 18 XI katowicki NOSPR pod batutą Marka Pijarowskiego dał ciekawy repertuarowo koncert, gdzie zostały pokazane dwie jakże różne stylistyki. Pierwsza część rozpoczęła się *Concerto da camera* na flet, rógzek angielski i orkiestrę smyczkową Honeggera, gdzie solistami byli Łukasz Zimnik na flecie oraz Arkadiusz Krupa na rógku angielskim. Nieco żartobliwy, pełen ciekawych pomysłów harmonicznym i melodycznym utwor został zagrany niezwykle interesująco. Przede wszystkim było to zasługą świetnych solistów, którzy do swych partii podeszli z pełną powagą, ale i tam, gdzie trzeba było zachowali

nieco dystansu, przez co ich kreacje doskonale się uzupełniały, a zajmującą zagrane partie (doskonała artykulacja) dodały blasku utworowi. Podobnie było w *V Symfonii „Di tre re”*, której to bogactwo harmonii i wielkie zróżnicowania rytmiczne zostały bardzo dobrze pokazane, co przy skomplikowanej fakturze i typowym dla Honeggera pisaniu wielu różnych myśli naraz jest rzeczą nietatwą. W drugiej części koncertu została natomiast wykonana *IV Symfonia* Czajkowskiego. To wielkie i pompatyczne dzieło tak też zostało zagrane, bowiem Marek Pijarowski oparł swoją interpretację na klasycznych kanonach potężnego Czajkowskiego, gdzie podstawą jest właściwe opracowanie linii melodycznej, a tło powinno tworzyć wielką masę dla niej. Wszystkie drobne smaczki i wtrącenia, były słyszalne tylko gdzieś w tle, za monumentalizmem głównych myśli muzycznych.

Drugim, niezwykle interesującym koncertem, który odbył się w niedzielę 20 listopada w Filharmonii Śląskiej w ramach XIV Górnośląskiego Festiwalu Sztuki Kameralnej, był występ światowej sławy pianisty Piotra Anderszewskiego. Razem z orkiestrą Aukso pod dykcją Marka Mosia wykonał dwa *Koncerty fortepianowe* Mozarta: nr 14 *Es-dur* KV 449 oraz nr 17 *G-dur* KV 453. Pianista, znany i ceniony za wybitne, acz nierzadko kontrowersyjne interpretacje, pokazał się ze swej najlepszej strony,

proponując porywające wykonanie, bogate w pomysły i zawartość muzyczną, które jednakże mieściło się w dobrych kanonach grania Mozarta. Każda nutka była dokładnie przemyślana, artykulacja imponowała bogactwem środków, a zakres dynamiczny pokazany w *Koncertach*, choć bardzo duży, to w żadnym stopniu nie raził. Tego jakże ciekawego spojrzenia dopełniały jeszcze drobne smaczki – zatrzymania, rubata, akcenty – czego najlepszym dowodem było porywające *Andante* z *Koncertu G-dur*. W kilku słowach – dawka wielkiej pianistyki, zakończona wielkimi brawami i dwoma Bachowskimi bisami, po których publiczność nagrodziła pianistę długą i gorącą owacją. Niestety, tak dobremu obrazowi części solowej, nieco przeciwstawia się partia orkiestrowa. Zespół brzmiał tutaj przyciężko, i chociaż do samych kwestii czysto muzycznych nie można się zbyt przyczepić, to brakowało w jej wykonaniu polotu, lekkości i separacji brzmień. Pomiedzy *Koncertami* Mozarta została prawykonana *Ricordanza* Wojciecha Kilara, w której to orkiestra się doskonale sprawdziła. Utwór ten, typowy dla twórczości katowickiego kompozytora był przeplatanką dwóch powtarzanych motywów na orkiestrę, które to w bardzo spójnym i zdecydowanym brzmieniu Aukso zabrzmiały wyśmienicie.

Jacek Krząkała



Benjamin Britten – *Curler river*
Adam Kruszewski (Wędrowiec)
fot.: Stanisław Okołowicz

Terytoria – odsłona pierwsza. Tegoroczne przetasowanie kierownictwa TW-ON przyniosło ze sobą bardzo korzystne zmiany repertuarowe. Lista przedstawień prezentowanych na deskach Teatru ma zostać poszerzona o XX i XXI-wieczne dzieła operowe i baletowe. Cykl tych przedstawień – pod wspólną nazwą *Terytoria* – rozpoczęła listopadowa premiera

nie pozwala na postawienie sztywnej granicy między stroną wokalną a instrumentalną. Mimo, że to śpiewacy przekazują widzom niesamowitą historię – muzycy nie pozostają jedynie biernym tłem. Kolejne instrumenty prowadzą indywidualny dialog z poszczególnymi śpiewakami, co nie sprowadza się do popularnej w operze zasady tematów ilustrujących konkretne postacie.

utworu Benjamin Brittena *Curler river*.

Curler river jest dziełem niezwykle ciekawym. Po pierwsze ze względu na dosyć nietypową obsadę. Britten, bazując na własnym doświadczeniu w zakresie oper kameralnych, komponuje dzieło, w którym udział bierze zaledwie kilkunastu śpiewaków (4 solistów i 8 chórzystów) oraz 7. osobowy zespół muzyków. Skromna obsada i jednocześnie ciężar poszczególnych ról

Po drugie, teatralny pomysł przedstawienia jest równie interesujący. Dramaturgia dzieli się na dwa wymiary, a przejście między nimi przebiega w bardzo prosty sposób. Śpiewacy (wyłącznie mężczyźni – zgodnie z założeniami japońskiego teatru no) na oczach widzów przeistaczają się z mnichów w bohaterów kościelnego misterium. Czynią to wydawałoby się oszczędnymi środkami, ale efekt daje oszałamiające wrażenie.

Wreszcie po trzecie, na pochwałę zasługuje aspekt inscenizacyjny i interpretatorski. Wyróżnia się także dopracowana strona wokalna (znakomity Jacek Laszczkowski jako Szalona), a szczególnie docenić należy partie chóralskie, których rola w *Curler river* znacznie wykracza poza typową podporę dla solistów. Wszystko połączone według niezwykle atrakcyjnego pomysłu niemieckiej ekipy realizatorskiej pod wodzą Axela Weidauera daje spektakl o wielkim ładunku emocjonalnym.

Katarzyna Fortuna

Benjamin Britten – *Curler river*
reżyseria: Axel Weidauer
premiera: Teatr Wielki-Opera Narodowa, 5 XI 2005

3 Festiwal Pianistyczny. W dniach 26-30 listopada w salach Zamku Królewskiego i Filharmonii Narodowej w Warszawie odbył się 3 Festiwal Pianistyczny. Jego głównym organizatorem jest Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena z dyrektorem generalnym – Elżbietą Penderecką. Podstawowym założeniem twórców, niezmiennym od pierwszej edycji, jest promocja młodych, stojących u progu kariery pianistów. Ich recitale oplecione są z jednej strony występami znanych i cenionych artystów, z drugiej zaś mieliśmy okazję wysłuchać koncertów trójki dopiero rozwijających się talentów, młodziutkich pianistów liczących dziewięć, jedenaście i trzynaście wiosen. Byliśmy świadkami dialogu trzech pokoleń, które wzajemnie się uzupełniały, które zasiadając do jednego instrumentu potrafiły wydobyć z niego tak odmienne odcienie.

Sobotnie dwa koncerty otwierające festiwal objęły recitale Roberta Blockera oraz Olega Maisenberga. Obydwaj koncertują po całym świecie, zarówno z repertuarem solowym, jak i przy współpracy z największymi orkiestrami z Londynu, Berlina, Moskwy, Wiednia czy Pekinu. Robert Blocker, były dziekan wydziału muzyki na uniwersytecie w Yale, zaprezentował szeroki repertuar, w tym jedną kompozycję stworzoną specjalnie dla niego przez przyjaciela Josepha Schwantnera – *Palindromes* z 2005 r. Program obejmował także *IX Sonata* Prokofiewa oraz *Andante spianato* i *Polonez Es-dur* Chopina. Niestety z powodu zasłabnięcia artysty nie mogliśmy ich usłyszeć w jego wykonaniu.

Niedzielne koncerty wypełniło szlachetne i wyważone brzmienie fortepianu. Ciocia Jadzia poprowadziła koncert dla dzieci z udziałem najmłodszych wykonawców. Anna Denisova z Rosji lat 11, Martin Garcia Garcia z Hiszpanii lat 9 oraz Polka, Julia Kociuban, lat 13 wykonali koncerty Mozarta, Haydna i Mendelsohna, towarzyszyła im równie młoda (licząca 2 lata) Orkiestra Akademii Beethovenowskiej. Młodzi artyści zachwycili publiczność precyzją i doskonałością techniczną, ale przede wszystkim śpiewnością i ogromną muzykalnością. Wielką zasługą pedagogów jest prowadzenie ich nie w stronę pustej wirtuozerii, ale ku prawdziwej, dojrzałej muzyce.

Kolejnym gościem festiwalu był Christoph Berner laureat Konkursu im. Gézy Andy 2003, gdzie otrzymał nagrodę za najlepsze wykonanie utworów Mozarta i Schuberta. Występ w warszawskiej Filharmonii nie rzucił ani odrobiny cienia na decyzję jury konkursu. *Sonatę D-dur* KV 576 Mozarta wykonał z niezwykłą prostotą, jasnym, subtelnym i pełnym gracji dźwiękiem. Był to jeden z najpiękniej wykonanych

utworów podczas tegorocznego festiwalu. Drugim – była mało znana *Sonata es-moll „Z ulicy 1 października 1905”* Leosza Janaczka upamiętniająca śmierć 20. letniego Czecha podczas zamieszek na ulicach Brna. Utwór przepelniony przejmującą, wręcz wzruszającą harmonią.

Denys Proshayev, pianista ukraiński, laureat I nagrody Międzynarodowego Konkursu ARD w Monachium oraz nagrody publiczności, wystąpił trzeciego dnia festiwalu. Pod jego palcami fortepian zabrzmiał bardzo ciepło. *Sonaty* Beethovena (wczesna A-dur op. 2 nr 2 oraz „*Patetyczna*”) były jednak mało wyraziste, wręcz usypiające. Ten styl gry doskonale zaś pasował do *Sonaty* Ravela, a pod koniec koncertu artysta rozwinął skrzydła operując fantastycznym forte w *VIII Sonacie B-dur* Prokofiewa.

Inny, zupełnie odmienny wymiar beethovenowskich sonat zaprezentował Kirill Gerstein. Tak ogromnego wolumenu brzmienia nie była jednak w stanie pomieścić Sala Kameralna FN. Części kantylenowe wniosły nieco spokoju, ale brakowało im spójności i szeroko poprowadzonych fraz. Pianista posiada ogromny temperament, ale potrzebuje jeszcze czasu, aby odpowiednio go wykorzystać.

Niczym opiekunowie, duchowi przewodnicy młodych pianistów, festiwal otworzyli, jak również zamknęli uznani i szanowani wirtuozi fortepianu. Do takich z pewnością należy Alexander Lonquich. Rozpoczął swoją karierę pianistyczną w wieku 16 lat zdobywając I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym „Antonio Casagrande” we Włoszech. Został także wyróżniony na X Konkursie Chopinowskim w 1980 r. Jego recital był najciekawszy i pełen kontrastów. Dwa z utworów Chopina (*Impromptu Fis-dur* oraz *Nokturn H-dur*) wykonał na fortepianie Erarda z 1849 r. Instrument miał przytępioną, ściszoną barwę, dźwięki były krótkie, a przy mocniejszym uderzeniu struny zaczynały brzęczeć. Było to jednak ciekawe doświadczenie, dające wyobrażenie o brzmieniu fortepianu pod palcami samego Chopina. Owe utwory Chopina zestawione były z kompozycjami Issaca Albéniza i Gabriela Fauré wykonanymi na Steinway'u. Całość komponowała się znakomicie. Interpretacje Lonquicha, szczegó-



Oleg Maisenberg
fot.: 3 Festiwal Pianistyczny

nie *Scherza E-dur* i *Sonaty h-moll* Chopina, nadały kompozycjom nowe, ożywcze brzmienie. Nawet po niedawno zakończonym Konkursie Chopinowskim artysta udowodnił, że z każdego utworu można wyluskać drugoplanowe głosy, bawić się dynamiką, zaskakiwać artykulacją. Momentami w tym poszukiwaniu gubiła się jednak nadrzędna idea całości.

Festiwal pianistyczny jest dość specyficznym i można powiedzieć ryzykownym przedsięwzięciem. Wypełniony w większości solowymi recitalami młodych, nieznanych artystów nie przyciąga szerokiej publiczności. Co przykre, słuchacze wypełniali jedynie niewielką część sal, co sprawiało trochę smutne wrażenie. Może to rezultat zbyt małego rozgłosu? Z pewnością poziom festiwalu zasługuje na większe zainteresowanie. Króluj tu dbałość o szlachetny, głęboki dźwięk, o dojrzałe i przemyślane interpretacje. Jest spokojnym oddechem po szaleńczych tempach i nieokiełznanych emocjach jakie towarzyszyły momentami ostatniemu Konkursowi Chopinowskiemu.

Marta Sienkiewicz



Anna Denisova
fot.: 3 Festiwal Pianistyczny

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Koncert 14 X 05 poprowadził przy pulpicie koncertmistrza Jan Stanienda. Na początku wieczoru prowadził programową suitę Telemanna *Don Kiszot* – z tej muzyki zrobił barwne, efektowne cacuszko, demonstrujące szeroki wachlarz dynamiki i precyzyjną artykulację w wirtuozowskich figuracjach. Późniejszy o całe dwa wieki *Koncert skrzypcowy* Panufnika, w jakim artysta grał partię solową jednocześnie dyrygując zespołem smyczków, odsonił całą swą introwertyczną ekspresję, urzekając rysunkiem spokojnych, solowych fraz w koronkowej fakturze orkiestry; żywiołowy, taneczny finał był świetnie wyważonym zwieńczeniem kompozycji. Dalszy ciąg przeobrażeń muzyków miał miejsce w *Symfonii* Beethovena. Tempa, artykulacja, dynamika, precyzja rytmiczna, a nade wszystko ekspresja przebiegu – wykonane były niemal wzorowo (nawet w dętej grupie!).

W następnym tygodniu (21 X) koncert należał do pary małżeńskiej: Barbary Górzyńskiej i Matthiasa Maurera. Skrzypaczka pokazała wspaniałą formę i najwyższy kunszt w *Koncertie skrzypcowym* Brahmsa – była to gra pulsująca życiem, uczuciem, wielkim bogactwem wyrazowych odcieni, a zarazem rozwijająca naturalną, pełną rozmachu narrację, przy bardzo dobrym akompaniamencie męża. Druga część wieczoru w pełni już należała do Matthiasa Maurera (były muzyk-koncertmistrz amsterdamskiej Concertgebouw), który prowadził obydwie suitę z *Peer Gynta* Griega. Osiem jakże różnych fragmentów to prawdziwa gratka dla dyrygenta. Matthias Maurer wykorzystał ją w całej pełni, wydobywając ich nastroje, wyraz, programowość, nostalgiczną nutę, w świetnej współpracy z orkiestrą.

W listopadzie (11 XI) dotarli do Koszalina echa Konkursu Chopinowskiego, echa bardzo piękne w swym wymiarze artystycznym i personalnym: wystąpiła finalistka Konkursu, filigranowa Rieko Nezu, która, nie wiedząc czemu, nie weszła do grona laureatów, choć grała nie mniej pięknie niż inni finaliści; cóż, w finale zagrały także różne tendencje i kryteria członków Jury – i w tej grze przegrała. Koszaliński występ w *Koncertie f-moll* Chopina ujawnił nam artystkę niezwykle muzykalną, subtelną, grającą z perlistą precyzją i biegłością, frapującą rozwijającą chopinowskie frazy i narrację dzieła. A przy tym z jakże wspaniałą wirtuozerią w najczystszy briliant, kantyleną nasyconą poezją, ekspresją pełną ciepła i romantycznej uczuciowości. I wszystko to materializujące się w zjawiskowo pięknym dźwięku. Czujnie i wrażliwie towarzyszyli artystce Ruben Silva wraz z orkiestrą, współtworząc niezwykle

powabny obraz młodzieńczej kompozycji Chopina. Po przerwie zabrzmiało także polskie wybitne dzieło: *Koncert na orkiestrę* Lutostawskiego. Ruben Silva poprowadził trudne i wymagające dzieło doskonale, w trafnych tempach, dynamice, proporcjach, zaś soliści orkiestry – tak tu eksponowani – dali prawdziwy popis swych możliwości. Jedynym mankamentem w obrazie dzieła były dysproporcje obsadowe: zbyt mała grupa smyczków w stosunku do instrumentów dętych. Ale jest to bolączka towarzysząca orkiestrze od zawsze. W każdym razie wykonanie to było dużym sukcesem zespołu i dyrygenta – i znakomitą zrównoważeniem arcydzieła Chopina, zaś cały program doskonałym polskim akcentem w dniu święta narodowego.

W tygodniu następnym (18 XI) podium przed orkiestrą zajęła Marzena Diakun, młoda dyrygentka, pochodząca z Koszalina, dyplomowana we Wrocławiu, kontynuująca obecnie doskonalenie swego métier. Obdarzona niewątpliwymi predyspozycjami dyrygentkimi, szuka na razie bardziej pogłębionego, osobistego stosunku do muzyki, stąd też umieszczona ambitnie w programie *III Symfonia* Mendelssohna, trudny orzech do zgryzienia nawet dla doświadczonych dyrygentów, została przedstawiona poprawnie – to już sukces – jednak bez dotknięcia istotniejszych warstw ekspresji, niuansów i urody tej symfonii. Poprawny był też akompaniament w *Koncertie wiolonczelowym C-dur* Haydna – tu jednak dominował rewelacyjny Rafał Kwiatkowski. Partnerowanie współgrające z mistrzowską grą solisty wzbogaciłoby jeszcze wykonanie – a była to gra w najwyższych rejonach sztuki – ale w każdym razie artysta mógł pod bokiem Marzeny Diakun tak wspaniale rozwinąć skrzydła i uraczyć nas przeżyciem artystycznym najwyższej próby. Program wieczoru zaś otworzyła uwertura Kurpińskiego do opery *Dwie chatki*, dzieło z pewnością godne bogatszego życia na naszych estradach. Jego klasyczny rodowód, klasyczna miara, nie narzucają aż tak pełnej estymy powściągliwości, jaką pokazała dyrygentka; jest to muzyka wesola, przebiegająca żywo i z werwą. Wykonana została jednak starannie, brzmiała bardzo dobrze.

Wieczór 24 XI przyniósł nam kolejną *III Symfonię*, tym razem Schumanna. Rozpoczął nią swój występ Tomasz Bugaj – dyrygent doświadczony, jeden z naszych najlepszych. Wziął tu jednak na swe barki poważne zadanie wykonania trudnej i raczej niewdzięcznej partytury. Głównym jej problemem jest epizodyczność, dość kapryśny przebieg, a także ciągła huśtawka nastrojów; dzieło niby pogodne, inspirowane pięknem doliny Renu, a przecież w

głębszych warstwach ukrywające pesymizm i dramat. Dyrygencka strona wykonania budziła uznanie, gesty estetyczne, oszczędne i celowe, nadzwyczaj skuteczne. Jednak przebiegowi brakowało nieco jasności, jednolitości, a przede wszystkim rzeczy istotnej w tej muzyce: bezpośredniego, osobistego stosunku do owej ekspresji sprzecznych nastrojów i dramatycznych spięć. Obiektywność i rezerwa Tomasza Bugaja – takie wrażenie odbieraliśmy – pozbawiły dzieło ciepła i żywszego, romantycznego falowania uczuć. Oczywiście jasne dyspozycje manualne dyrygenta skutkowały dobrą grą orkiestry, ale, niestety, nie miały wpływu na dobre zestrojenie blachy w nieco zawilej harmonicznie IV części *Symfonii*. Po przerwie, rzadkie wydarzenie na naszych estradach koncertowych – z okazji 150. rocznicy śmierci Mickiewicza wykonano kantatę Moniuszki *Sonetów krymskie*. Chór Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku dobrze opanował rozległą partyturę, ale brzmiał nie najlepiej na skutek małej liczby głosów męskich – i fatalnej akustyki sali. Solista, Tadeusz Szlenkier, też nie czuł się w niej najlepiej, dopiero w ostatnim fragmencie pokazał swe duże możliwości. Oczywiście wysiłek wszystkich wykonawców godny był rocznicy i wyrazu artystycznej symbiozy dwóch naszych Wielkich, ale gwoli prawdy trzeba stwierdzić, że beneficjentem rocznicowej manifestacji był raczej Moniuszko, niż Mickiewicz, tekst *Sonetów krymskich* pozostał bowiem wielkim nieobecny tego wykonania.

Kazimierz Rozbicki

Mądra Orfa w szczecińskiej Operze na Zamku. Na polskich scenach i estradach twórczość bawarskiego kompozytora Carla Orfa jest znana z kantaty scenicznej *Carmina burana*, czego nie można, niestety, powiedzieć o *Mądrej*. Po bytomskiej i poznańskiej prezentacji tę opartą na baśni pozycję do swego repertuaru włączyła szczecińska Opera na Zamku. Dzieło przeznaczone przede wszystkim dla najmłodszej widowni traktuje o baśniowym królestwie, o królu i kilku poddanych. Konflikt przebiega łagodnie, a mądra córka pewnego wieśniaka dzięki własnemu intelektowi roztopnymi radami rozwiązuje wszelkie problemy.

Szczecińscy realizatorzy stworzyli spektakl, który z wielkim powodzeniem i taką samą przyjemnością może być oglądany przez widownię składającą się z ludzi od lat dwóch do nieskończoności. Reżyser, Andrzej Rozhin przedstawił spójną i wartko toczącą się akcję, z wieloma dowcipnymi rozwiązaniami. Wielce pomocnym dla wizu-

alnego efektu były układy ruchu scenicznego w choreografii Władysława Janickiego. Z kolei scenograf i projektant kostiumów, czeski artysta Pavel Hubicka, jak na baśń przystało, bohaterów przedstawienia ubrał w bajecznie kolorowe kostiumy, a i dekoracje sceniczne same za siebie grały.

Od strony muzycznej bez problemów operę przedstawił Jacek Kraszewski, kierownik muzyczny omawianej produkcji. Poza kilkoma miejscami, w których orkiestra była zbyt głośna trudno jest doszukać się uchybień w stosunku do partytury. Dobrze pulsuujące tempa i wyważone współbrzmienie poszczególnych sekcji instrumentów ilustrowały to, co dzieje się na scenie. Jednak część wykonawców, w moim głębokim przekonaniu, nie stała na wysokości wokalnego zadania. Nie wystarczy posiadać ładny głos, w operze przede wszystkim trzeba pod technicznym względem bezbłędnie nim operować. Dlatego baryton, Mirosław Kosiński jako Król wprost raził brakiem kontroli nad własnym aparatem głosowym, nie mówiąc już nic o fatalnym wysokim rejestrze. Bas, Wiesław Orłowski posiada ładny materiał głosowy, lecz niezbyt precyzyjnie nim włada. Mogła się podobać jedynie Lucyna Boguszevska w roli córki chłopca, aczkolwiek powinna baczniej uważać na emisję ślicznego sopranu, gdyż już pokazują się oznaki zbytowego wibrata. Pod każdym względem bardzo dobrze zaprezentował swoje umiejętności tercet Włóczęgów w osobach: Piotr Zgorzelski (tenor), Ireneusz Naguszewski (baryton) i Andrzej Nowakowski (bas). Miłe wizualnie wrażenie pozostawili pozostali wykonawcy: bas, Janusz Lewandowski jako Dozorca więzienny, baryton, Tomasz Łuczak w partii Człowieka z mułem i aktor, Jakub Geit w roli Człowieka z ostem. Wszyscy wykonawcy świetnie poradzili sobie z mówieniem prozy, bez, jakże często, sportykanych w teatrach manieryzmów.

Wilfried Górny

Carl Orff – *Mądra (Die Kluge)*

kier. muzyczne: **Jacek Kraszewski**
reżyseria: **Andrzej Rozhin**
scenografia i kostiumy: **Pavel Hubicka**
choreografia: **Władysław Janicki**
premiera: **Opera na Zamku w Szczecinie, 24 XI 2005**

Gdańszczanka, Alina Ratkowska zwyciężczynią Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego w Bolonii. W dniach 23-26 listopada 2005 r. odbył się Międzynarodowy Konkurs Klawesynowy im. Paoli Bernardi. Była to jego jedenasta edycja, lecz dopiero po raz drugi konkurs był otwarty dla wszystkich członków Unii Eu-

ropejskiej. Urozmaicony program konkursu składał się z utworów wybranych ze wszystkich ośrodków europejskich. Trzyetapowe zmagania obejmowały repertuar poczynając od muzyki włoskiej (A. Mayone, G. Frescobaldi) i wirginalistów angielskich, poprzez twórczość J. S. Bacha, J. P. Rameau, D. Scarlattiego, na współczesnej muzyce kończąc. Etap finałowy oprócz wykonania dowolnie skomponowanego przez uczestników recitalu (jedynym wymogiem była prezentacja utworu współczesnego) obejmował także sprawdzian finalistów z dziedziny realizacji basso continuo. Jury w składzie: Luigi Ferdinando Tagliavini (przewodniczący), Gordon Murray, Maria Pia Jacoboni Neri, Silvia Rambaldi, Johann Sonnleiter spośród 19 uczestników do finału wybrało 5 kandydatów i przyznało następujące nagrody: pierwsza – ex aequo Alina Ratkowska (Polska) i Giannalisa Arena (Włochy), druga – Olivier Salandini (Francja), trzeciej nagrody nie przyznano.

Alina Ratkowska uzyskała dyplom słynnej Scholi Cantorum Basiliensis w klasie klawesynu prof. Andrei Marcona, pracowała również pod kierunkiem profesorów J. B. Christensena, J.-A. Böttichera, G. Lancastera. Wcześniej



ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. F. Chopina w klasie prof. Leszka Kędrackiego. Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich. W 2003 r. zdobyła wraz z powołanym przez siebie zespołem muzyki dawnej Esperanto trzecią nagrodę Międzynarodowego Konkursu Muzyki Dawnej w Brugii (Belgia). Jest finalistką Międzynarodowych konkursów klawesynowych w Warszawie (1998) i Budapeszcie (2000). Obecnie jest asystentką w klasie klawesynu AMFC.

Maria Erdman

Polacy w Bilbao. Założone około 1300 r. w północnej Hiszpanii Bilbao jest średniej wielkości miastem, leżącym zaledwie 12 kilometrów od Zatoki Biskajskiej. Jest największym miastem Baskonii i ośrodkiem administracyjnym prowincji Vizcaya. Z tego tytułu prowadzi ważną dla regionu działalność kulturalną. W Bilbao działa teatr operowy ABAO nie posiadający własnej sceny. Swoje produkcje realizuje w budynkach istniejących tam teatrów. Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat z rzadka angażuje polskich artystów. W 1984 r. Robert Satanowski prowadził 4 spektakle, a Tomasz Bugaj w 1989 r. dwa przedstawienia *Łucji z Lammermoor*. Także nasza reprezentacyjna mezzosopranistka, Stefania Toczyska w Bilbao śpiewała partię tytułową w operze *Faworyta* (1991), aby następnego roku powrócić i wystąpić w produkcji opery *Hamlet*.

Rozpoczynający międzynarodową karierę polski baryton Marcin Bronikowski po wygraniu konkursie wokalnemu jako jedną z nagród otrzymał prawo do debiutu w partii Figara w *Cyruliku Sewilskim* (1993). Z tym teatrem związał się na kilka następnych lat. Stworzył w nim kilka koronnych partii swego stałego repertuaru: Escamillo w *Carmen* (1995), Sharpless w *Madama Butterfly* i Lescaut w *Manon Saneeta* (2000), Enrico Ashton w *Łucji z Lammermoor* (1997), Marcello w *Cyganerii* (1988), Antonio w operze *Linda z Chamounix* (2001) oraz Lescaut, lecz w *Manon Lescaut* Pucciniego (2003). Miejscowa krytyka prasowa naszego śpiewaka regularnie uznawała za gwiazdę premierowych wieczorów (El Coro), podkreślając, „że młody polski artysta posiada niebywałą intuicję muzyczną i śpiewa pięknym, dojrzałym i dźwięcznym głosem o cudownej frazie”. Inni koncentrowali się na pięknie głosu oraz muzycznej inteligencji.

W bieżącym sezonie mieliśmy w Bilbao dwóch reprezentacyjnych polskich śpiewaków. Obaj przynieśli chlubę polskiej wokalistyce. Od 24 września 2005 r. partię Alfreda w *Trawiacie* śpiewał tenor Piotr Beczała, a od 19 listopada 2005 r. w czterech przedstawieniach partię tytułową w operze *Don Giovanni* śpiewał Mariusz Kwiecień. Drugiego z wymienionych w prasie wpisano do grona najwybitniejszych śpiewaków naszych czasów. Przede wszystkim za świetne wyczucie mozartowskiego stylu i wspaniałą prezentację pełnego blasku wysokiego rejestru oraz stabilne prowadzenie głosu. Hipnotyzował widzów rewelacyjną grą aktorską prowadzoną w idealnej harmonii z muzyką.

Wilfried Górny

Król Roger w Palermo. Twórczość operowa nieżyjących już polskich kompozytorów z rzadka pojawia się na zagranicznych scenach. Z naszych dzieł bodaj najczęściej pod uwagę jest brana partytura Szymanowskiego. Poza licznymi wersjami koncertowymi, *Król Roger* miał co najmniej 28 realizacji scenicznych, w tym 14 w Polsce. Sycylijska publiczność po raz pierwszy w Palermo oglądała *Króla Rogera* w 1949 r.

Obecna produkcja jest trzecią realizacją tej opery w Palermo. Brytyjski dyrygent, obecnie dyrektor muzyczny Teatro Massimo w Palermo, Jan Latham-Koenig zdecydował się na kolejne wystawienie *Króla Rogera* w Palermo, bowiem Szymanowskiego uważa za jednego z największych kompozytorów XX w. Przyznać trzeba, że jego interpretacja muzyczna odbiegała od tych, które poprzednio słyszałem w Gdańsku, Poznaniu i Warszawie. Fragmenty liryczne, ich walory melodyjne w poszczególnych frazach faktycznie pieściły ucho. Lecz nadmierne eksponowanie instrumentów blaszanych oraz perkusyjnych, zakłócało klimat dźwiękowy i ekspresyjny dzieła i nie wychodziło na dobre zespołowi scenicznemu, ani też publiczności. Przez to dyrygent nie odstonił czarodziejskiej, oryginalnej kolorystyki orkiestry. Ani też właściwie nie budował punktów kulminacyjnych np. w scenie wejścia Pasterza *Mój Bóg jest piękny jako ja* zabrakło wyrazistości brzmienia i kolorytu dla nieco zamglonego akompaniamentu smyczków.

Nie odstonił jej też artysta greckiego pochodzenia Yannis Kokkos poprzez swą reżyserię, dekoracje i kostiumy. Wprawdzie po części uwzględniał liczne, szczegółowe uwagi zalecane przez kompozytora w didaskaliach,

lecz tylko wtedy, jeśli nie ograniczały jego własnych wizji. Reżyserowi zabrakło własnej inwencji dla ożywienia akcji, pozostawiając ją w wieloznacznej i niekiedy mdłej symbolice. Niektóre sceny przypominały warszawską inscenizację z 2000 r., choć nie dotyczyły tych samych obrazów. Wprawdzie dekoracje i kostiumy były barwne, lecz nie w pełni przenosiły widza do XII-wiecznego królestwa Sycylii za panowania Rogera II z rodu normańskiego. W I akcie jedynie fragmenty dekoracji mogą kojarzyć się z bizantyjską katedrą w Palermo. Także w II nic nie wskazuje na dziedziniec królewskiego pałacu. Jedynie można przyjąć (na siłę), że III akt ma miejsce w ruinach teatru greckiego, ale bez ołtarza Dionizosa. Próżno też czekać, że Pasterz (powinien mieć miedziane, kędzierzawe włosy) w I akcie przybędzie ubrany w skórę kozłęcia, a w II w bogatym stroju indyjskim. Roger II nie zrzuci korony, bo tego rekwizytu Kokkos też nie uwzględnił; król został ubrany we frak. Tego typu realizacja dzieła Szymanowskiego przez miejscową publiczność została chłodno przyjęta, co osobiście stwierdziłem w czasie oglądania czterech przedstawień.

W *Królu Rogerze* dramatyczne konflikty rozgrywają się raczej w sercach bohaterów, zatem są bardziej wewnętrzne niż zewnętrzne. Ten problem lepiej od reżysera rozwiązali soliści. Z międzynarodowej obsady gwiazdą wielkiego formatu okazał się polski baryton, Wojciech Drabowicz. Kreując partię tytułową niezwykle starannie zagrał zmienne stany emocjonalne Rogera II. W pierwszym akcie jeszcze jako monarcha chodził majestatycznym krokiem, operował wytwornym

gestem. W drugim nie tylko w odcieniach głosu, lecz i w grze aktorskiej dominowało oczekiwanie i niepokój. W trzecim, jako bosonogi włóczęga, początkowo zadumany i tęskniący przestaczał się w spokojnego człowieka, aby z radością, rewelacyjnie zaśpiewać finałowy hymn do wschodzącego słońca. W sumie rola króla Sycylii rzadko miewa równie wspaniałą prezentację aktorską. Jeśli do tego dodamy ujmującą barwę głosu z wieloma fascynującymi odcieniami i lekkością prowadzenia linii wokalne oraz wspaniałą harmonię brzmienia w duetach z Roksaną, Edrisim Pasterzem, to nasza satysfakcja będzie uzasadniona. Mój podziw wzbudził także wrażliwością muzyczną Leszek Skrla występujący w drugiej obsadzie. Był w doskonałej formie wokalne, właściwie czyszcząc barwy głosu i jego współbrzmienie z orkiestrą, tworzył dobry efekt dramatyczny.

Partię Roksanę pięknej barwy sopranem śpiewała Polka z holenderskim paszportem, Elżbieta Szmytka. Artystka imponowała nie tylko doskonałym opanowaniem głosu od strony technicznej, lecz i niezwykłą wrażliwością interpretacyjną. Z niebywałą starannością zróżnicowała odcienie emocjonalne królowej w poszczególnych aktach. Wspaniała dykcja i muzykalność w kofysance *Usnijcie krwawe sny* dawała posmak autentyczności. W drugiej obsadzie z wielkim wdziękiem zaśpiewał młodzieńki rumuński sopran Simona Mihai. Edrisi, kalifornijski tenor Roy Stevens zadziwiająco koncentrował się nad stabilnością spintowego głosu, poprawną jego intonacją nie zaniedbując przy tym subtelności interpretacyjnych. Stevens imponował łagodnością i rozumą w kształtowaniu akcentów polskiej fonetyki. Z partią Pasterza nie poradzili sobie: słowacki, mało atrakcyjny tenor Ludovit Ludha, ani słaby, liryczny amerykański tenor Donald George. Daniel Borowski występujący po raz pierwszy w partii Archiereiosa zrobił wielką kreację. Zaprezentował przeogromne bogactwo i dojrzałość głosu w partiach solowych wymagających niebotycznie wysokich, jak na basę dźwięków. Troszcząc się o właściwą wokalistykę poprawnie modulował potężny głos nadając mu kolorystykę dopasowaną do treści poszczególnych fraz. Silne wrażenie także wywoływał połączeniem ekspresji głosu z perfekcyjnie wyważonym aktorstwem. We wszystkich przedstawieniach partię Diakonisy śpiewała Agnieszka Zwierko. Wyniosła postać przewodzącej mniszki miała odbicie w ciemnym, świetnie prowadzonym mezzosopranowym głosie. Wprawdzie niewiele miała do zaśpiewania, ale przez cały czas swą



K. Szymanowski – *Król Roger*
Daniel Borowski (Archiereios)
Palermo 2005
fot.: Aga

obecnością na scenie fantastycznie i z dużym nerwem dramatycznym grała.

Wilfried Górný

Karol Szymanowski – *Król Roger (Re Ruggero)*

kier. muzyczne: **Jan Latham-Koenig**
reżyseria, scenografia i kostiumy:
Yannis Kokkos

choreografia: **Giovanni Di Cicco**
premiera: **Teatro Massimo, 13 XI 2005**

ponadto widziałem spektakle: **15, 16 i 17 XI 2005**

Barokowy jubileusz w Toronto. Opera Atelier w Toronto, specjalizuje się w repertuarze operowym z XVII i XVIII w. Na uroczystość 20. lecia działalności przygotowała premierę francuskiej opery *Armida* Jean-Baptiste'a Lully'ego, nadwornego kompozytora Ludwika XIV. Operę Atelier założono w 1985 r. dzięki małżeństwu pasjonatów dawnej opery, Jeannette Zingg i Marshalla Pynkoskiego (urodzony w Toronto, przynajmniej się do polskich korzeni).

Początki Opery Atelier były skromne – kilka przedstawień w torontońskich muzeach i galeriach. Obecnie zespół przedstawia dwie premiery rocznie, prowadzi studio baletowe tańca dworskiego i dysponuje budżetem ponad 2 milionów dolarów. W ciągu 20 lat działalności Opera Atelier wystawiła ponad 40 inscenizacji rzadko grywanych oper barokowych i klasycznych, począwszy od *Orfeusza* Monteverdiego do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Stroną muzyczną Opery Atelier zajmują się znani muzycy-dyrygenci, specjaliści od muzyki dawnej, między innymi Adrew Parrot, Trevor Pinnock, Herve Niquet, Marc Minkowski.

Inszenizacje wykorzystują środki aktorskie z okresu baroku, gesty i pozy widziane na dawnych rycinach i obrazach. Elementy tańca dworskiego w połączeniu ze stylizowanymi dekoracjami i bogatymi kostiumami, stwarzają nową wersję artystyczną wierną barokowej estetyce. Od wielu lat, zadania inscenizacyjne w Opera Atelier są podzielone: Marshall Pynkoski reżyseruje, Jeanette Zingg przygotowuje choreografię, Gerard Gauci zajmuje się stroną scenograficzną przedstawienia, zaś Dora Rust-D'Eye projektuje kostiumy.

Armide skomponował Lully w 1686 r., na rok przed śmiercią. Kompozytor jest twórcą narodowej opery francuskiej – stworzył on nową formę spektaklu muzycznego, tragedię liryczną, w której połączył elementy wokalne i taneczne. Ponieważ Ludwik XVI lubił tańczyć, dlatego te utwory zawierają wiele muzyki baletowej, aby Król Słońce mógł uczestniczyć w scenach baletowych.

Jean-Baptiste Lully – *Armide*
James Leja, Stephanie Novacek i Curtis Sullivan
Opera Atelier
fot.: Bruce Zinger



Libreto *Armidy* napisał Jean-Philippe Quinault w oparciu o poemat Torquato Tasso *Jeruzolima wyzwolona*.

Historia *Armidy* odnosi się do czasów pierwszej krucjaty, mającej na celu wyzwolenie Jeruzolimy z jarzma Saracenów. Na czele wojsk chrześcijańskich stoi francuski rycerz Renaud. Armida, saraceńska królowa, o niezwykłej urodzie, wynajęta przez Szatana, usiłuje pokonać francuskiego rycerza swoją czarodziejską mocą. Magia niestety nie działa w obliczu miłości, jaką Armida zapalała do Renauda. Jednak francuski rycerz zostaje uratowany przez współtowarzyszy, a zrozpaczona Armida podpala swój pałac i znika.

Gerard Gauci w swoim projekcie scenograficznym wzorował się na XVI-wiecznych iluminowanych miniaturach perskich, z okresu, kiedy poemat Tasso został napisany. Dla podkreślenia autentyczności islamskiej scenarii, Gauci przetłumaczone fragmenty libretta umieścił na złotych panelach, spadających z kulis, zgodnie z tekstem libretta. Zaczarowany świat *Armidy* na pustyni, jej namiot, skały i chmury scenograf wymalował radosnymi kolorami zieleni, złotym i różowym. Punktem kulminacyjnym był ogromny pożar, gdy rozgniewana Armida podpaliła swój pałac. Stylizowane na epokę baroku przebogate kostiumy są autorstwa Dory Rust-D'Eye.

Partie czarodziejki *Armidy* powierzono znakomitej amerykańskiej mezzosopranistce, Stephanie Novacek. Dramatycznie wypadła scena, w której Armida zamierza zabić śpiącego rycerza Renauda, ale ulega jemu urokowi i po raz pierwszy budzą się u niej uczucia miłości. Liryczny tenor kanadyjski, Colin Ainswoth doskonale sprostował trudnej partii Renauda. Alain Coulombe w partii Hidraota, wodza Saracenów, impo-

nował swoim potężnym basem i aktorstwem. W roli La Haine wystąpił baryton Curtis Sullivan, doskonaly nie tylko od strony wokalne, ale także wizualnej, wykonując wiele zadań baletowych. Role chrześcijańskich rycerzy, ratujących Renauda powierzono kanadyjskim śpiewakom, barytonowi Olivierowi Laquerre i tenorowi Michael Schrey.

Reżyser Marshal Pynkoski, wykrzesał wszystkie elementy ruchu opery barokowej, ustawiając artystów w zastygłych pozach, znanych z wielu rycin i obrazów z tej epoki, wielokrotnie zmuszał ich do ruchów tanecznych. W operze barokowej, zwłaszcza w kompozycjach Lully, taniec stanowi równorzędny element, czasami pomaga posunąć akcję do przodu. Tancerze, adrepsi studia baletowego przy Operze Atelier, stylowo i z pietyzmem wykonywali liczne tańce z epoki. Wśród tancerzy, szczególnie uwagę zwrócił zdolny, młody adept James Leja w partii uskrzydłonego Amora. Balet miał dużo przestrzeni na scenie, gdyż reżyser umieścił chór na balkonach, po obu stronach sceny.

Kierownictwo muzyczne *Armidy* powierzono angielskiemu dyrygentowi, Andrew Parrot, specjalście od muzyki dawnej. Dyrygował on znakomitym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na oryginalnych instrumentach. Przedstawienie odbyło się w historycznym teatrze Elgin Theatre w Toronto, posiadającym doskonałą akustykę. Zwisające z sufitu olbrzymie żyrandole, czerwone plusze, złoczone balkony stanowiły właściwą oprawę dla barokowej opery. Śpiewano ją po francusku, z napisami na proscenium, jak przystało na dwujęzyczną Kanadę, w języku angielskim i francuskim.

Kazik Jedrzejczak



G. Puccini – *Cyganeria* – fot.: Marty Sohl/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Cyganeria Pucciniego. Gdyby przeprowadzić ankietę, prosząc respondentów o pierwsze skojarzenie, będące synonimem hasła „opera”, 99 ze 100 wykrzyknie radośnie: *La Boheme!* Popularność *Cyganerii* Pucciniego od wielu lat sięga daleko poza sceny teatrów operowych. Były filmy – kręcone na bazie tragicznej historii dwojga kochanków, była też, nieszczęśliwie udana, próba przedstawienia ich losów w musicalu na Broadway’u. Oryginał broni się jednak znakomicie i jak zwykle gromadzi tłumy widzów spragnionych romantycznych wzruszeń.

Nie dziwi więc, że trzeci z kolei wieczór bieżącego sezonu w MET był właśnie premierą *Cyganerii* – 1.166 jej przedstawieniem w historii tego teatru operowego. Nie mniej ważnym od samej opery magnesem przyciągającym komplety widzów jest też mająca już 24 lata produkcja Franco Zeffirelliego, za każdym razem zbierająca oklaski widowni po uniesieniu kurtyny przed rozpoczęciem II i III aktu.

W bieżącym sezonie MET prezentuje aż 13 spektakli *Cyganerii* (wszystkie pod batutą Philippe’a Auguina), zorganizowanych w trzy serie i z dwoma obsadami wokalnymi. Pierwszą serię 3 przedstawień zaplanowano na rozpoczęcie sezonu (22, 28 IX i 1 X). Kolejne 6 spektakli pokazano w listopadzie i powierzono tzw. drugiej obsadzie, a ostatnia, trzecia seria 4 przedstawień przewidziana jest na pierwszą połowę grudnia i jest powrotem obsady z początku sezonu.

Widziałam i słyszałam obie obsady (22 IX i 22 XI), a spektakle różniły się tak drastycznie, że aż trudno było uwie-

rzyć, że mamy do czynienia z tą samą partyturą wyśpiewaną i ograną zresztą do granic wytrzymałości i wokalistów i muzyków orkiestry.

22 IX należało nisko schylić czoła w uznaniu dla dyrygenta, Philippe’a Auguina, który jak dotąd gościł w MET dopiero 2 razy (debiut w 2001 r. – *Doktor Faustus*). „Świeżo, ciekawie brzmiąca *Cyganeria*” – takie stwierdzenie zapewne zostanie przyjęte dość sceptycznie, ale prawdziwie dobry dyrygent mający przed sobą doskonałą orkiestrę, którą umiejętnie zmobilizuje, tak właśnie potrafi zagrać. Świetne tempa, doskonałe kreowanie muzycznej atmosfery każdej sceny, precyzja wykonawcza (czy ktoś z wielbicieli tej opery pamięta kiedy ostatni raz wyraźnie słyszał podczas spektaklu tej opery harfę lub trójkąt?). Ta dbałość o detale wyraża też była w pięknym wykończeniu fraz przed każdą pauzą muzyczną, co właśnie nadawało całości wspaniałą płynność, bez tak częstych, niestety, w wielu innych wykonaniach „dziur” i nie muzycznej ciszy. Należało więc wybaczyć dyrygentowi nieliczne „grzechy”: lekkie niezgranie z solistami w ensembiach i zbyt mocno „podkrecony” wolumen głośności, który mniej więcej od połowy spektaklu wyciszył.

Wokalną bohaterką owego wieczoru była Hei-Kyung Hong kreująca Mimi. Hong śpiewa w MET od 1984 r. (ponad 300 przedstawień w 22 rolach). Jej Mimi z 22 IX należy do najpiękniejszych jakie kiedykolwiek słyszałam na żywo czy z nagrań i chyba nie ma współcześnie konkurencji. Stonowana elegancja wokalnej prezentacji roli, czyste, klarowne piękno barwy głosu, uroczo ciepła liryczność, subtelność w wykończeniu

fraz, słodka, ale nie cukierkowo przesłodzona, w młodzieńczym brzmieniu głosu, technicznie – bezbłędna; aktorsko – pełna gracji; prawdziwie krucha i wiarygodnie bezbronna, ani na chwilę wokalnie czy interpretacyjnie nie popadała w ograne, standardowo powielane aktorskie portrety Mimi – kaszłące i omdlewające na scenach od niepamiętnych czasów. Hong przejdzie do historii jako jedna z najdoskonalszych interpretatorek tej roli, a śpiewała ją już i w La Scali i w Wiedniu. Czy poza moją własną opinią mam na to jakiś „dowód”? Chyba tak. Kilku najstarszych wiekiem bileterów w MET, którzy słyszeli już przecież setki przedstawień *La Boheme*, po cichu przyznawało mi się: „Wzruszyła mnie do łez! Nie pamiętam, kiedy ostatni raz płakałem na *Cyganerii*”.

Stojąca owacja i okrzyki „Brawo” dla Hong niezwykle kontrastowały z niemal grzecznościowym aplauzem dla reszty obsady, która nie była niestety na wokalno-artystycznym poziomie Hong. Włoski tenor, Roberto Aronica (Rodolfo), zaprezentował niezłą, ale nie zachwycającą klasę. Zbyt jednolicie głośny w akcie I, w miarę upływu czasu coraz lepiej modulował w barwach intensywność emocjonalną. Niekwestionowane brawa należą mu się jednak za znakomity finał. Był wzruszającym wiarygodnym w aktorskiej deklamacji *Che vuol dire quell'andare e venire, quel guardami così?* i w ostatnim, dramatycznym okrzyku rozpacz, który z łatwością wzbil się ponad orkiestrę, rozdzierając na atomy serca widowni.

Kreująca Musette Alexandra Deshotelis jako postać sceniczna była naturalnie wiarygodna i atrakcyjna. Wokalnie – nie najlepszy jej wieczór. Zapre-

zentowała dwa różne głosy: ten „zacnięto-ostry” i ten dość swobodnie dźwięczny. Marcello Vladimira Chernova brzmiał zbyt „wiekowo” jak na postać młodzieńca *Cyganerii*; Sebastian Catana (Schaunard) okazał się solidny w brzmieniu, ale Richard Bernstein (Colline) swym zbyt wysoko brzmiącym głosem nie spełnił oczekiwań. Spodziewałam się bowiem nieco dłuższego prowadzenia fraz w *Vecchia zimarra*.

Cyganeria z 22 XI była natomiast męcząco-nużąca i dłużąca się w nieskończoność. Nieco „podmęczone” brzmienie orkiestry, choć tempa nadal były dość energicznie-sprężyste. Zabrakło jednak elektryzującej witalności jaką słyszałam w spektaklu z Hong. Może zresztą było to odzwierciedleniem dźwięku dobiegającego ze sceny. Cała bowiem druga obsada *La Bohème* brzmiała jak grupa ludzi w mocno już średnim wieku. Dużym rozczarowaniem okazała się Ruth Ann Swenson. Ciągłe, bardzo wyraźne podbieranie dźwięków z dołu, nadużywanie portamento, „matronowata” barwa głosu, który ściemniał i pogłębiał się w stronę mezzo. Góra zachowała jeszcze dźwięczną atrakcyjność, ale próby „wyrównania” brzmienia poprzez kreowanie rezonansowego pogłosu-echa nieco już rozchwianym głosem, nie okazały się efektywne.

Aktorsko „intensywna” i interesująca jako Musetta Emily Pulley wokalnie wypadła zaledwie kompetentnie. Nie jest to ładna barwa głosu, a na dodatek charakteryzuje go dość szybkie, ostro brzmiące vibrato. Liryczny tenor Franca Lopardo (Rodolfo) brzmiał miejscami „sucho”, z gardłowo przytłumionym dźwiękiem. Doceniam go jednak za to, że nigdy nie „wypycha” głosu na siłę w górę, preferuje wyciszone brzmienie, ale z elegancją wykończenia wokalnego, ładnie frazuje, a diminuenda są zawsze efektowne. Earle Patriarco dość standardowo i bez większych emocji zaprezentował się jako Schaunard. Vassily Gerello (Marcello) to głos wyraźnie już dojrzałego wiekiem malarza z przyprószonym siwizną włosom, natomiast pochodzący z Meksyku Rosendo Flores (Colline) zabrzmiał zbyt wysoko, bez ciepłego, głębokiego tonu „prawdziwego” basa. Odetchnęłam z ulgą po ostatnich dźwiękach finału. Wracając do domu, na odtrutkę wspominałam doskonałą *Cyganerię* z Hei-Kyung Hong, którą mam nadzieję choć jeszcze raz usłyszeć w grudniu.

niem w prowadzeniu oper m.in. w Covent Garden i podczas Glyndebourne Festival. I to właśnie on zepsuł mi oba wieczory (premiera sezonu 2 XI i 16 XI). Nie pamiętam czy kiedykolwiek słyszałam tak szybko, po lebkach granego Mozarta. Nawet zespół doskonałych muzyków orkiestry MET ledwo wyrabiał się w tempach, a o wykończeniu fraz wogóle nie było mowy! Cała elegancja, urok, finezja i wysmakowanie linii melodycznych zniknęły w potoku karkolomnie szybko granych dźwięków i to począwszy od pierwszych taktów uwertury, w której niestety „sypał się” współbrzmienie sekcji instrumentów. Były też dziwactwa dynamiczne, ostre, krótkie brzmienie niewykończonych lub wykończonych niechlujnie – bo pospiesznie – fraz, momenty niewspółbrzmienia z głosami solistów. Ogólne wrażenie z owych wieczorów: „rozwarstwione” brzmienie instrumentów orkiestry i głosów, Mozart grany w tempach na złamanie karku, co w połączeniu z dziwactwami choreografa (Terry John Bates) dawało efekt francuskiej farsy lub burleski. Dyrygent zwałniał co prawda przed ariami (choć też nie przed wszystkimi), ale niewiele to pomogło. W sumie – nie wiadomo czy płakać nad takim okaleczeniem partytury Mozarta czy... po prostu zastrzelić dyrygenta! Nieco lepiej zabrzmiało to 16 XI. Wigglesworth wyraźnie (ku mojej ogromnej uldze!) zwolnił w akcie ostatnim i nareszcie np. genialna muzyka przebaczenia zabrzmiała w przybliżeniu w tempach już do przyjęcia.

Żal dobrych śpiewaków, którzy szczególnie w ensembalach ledwo wyrabiali się z artykulacją słów. A była to dość silna i wyrównana obsada. Luca Pisaroni (Figaro), włoski bas ur. w Busetto, powrócił do MET po debiucie w ubiegłym roku (Publio w *La clemenza*

di Tito). Dobry głos i bardzo udany występ. W roli Hrabiego usłyszeliśmy znakomitego Szweda, barytona Petera Mattei, który zresztą debiutował tą rolą w MET w 2002 r. Jego doskonały głos i świetne wycucie stylu znacznie lepiej by jednak wypadło w wolniejszych tempach i przy znacznym stonowaniu przerysowanej w stronę burleski choreografii. Był więc nieco „zagubiony” podczas premiery sezonu. 16 XI, z nieco wolniejszymi tempami znacznie lepiej można było docenić jego wyśmienitą sztukę wokalną i piękną barwę głosu. Bardzo korzystnie zaprezentowała się Hei-Kyung Hong w partii Hrabiny, którą wykonała z ogromnym wycuciem stylu, czysto i dźwięcznie brzmiącym sopranem. Oczywiście wolę nieco większą powściągliwość w ruchu scenicznym, nieco bardziej arystokratyczne manieri i dystynkcję, ale to już wina choreografa, który nakazując jej rozflirtowanie godne subretki a nie damy, w zasadzie nie zaznaczył różnic zachowań pomiędzy nią a plebejską przeciwieństwem Susanną. Śpiewała ją Szkotka, Lisa Milne (debiut w MET jako Pamina w ubiegłym sezonie). Barwa głosu może nie stanowi konkurencji w stosunku do najlepszych wykonawczyń tej roli, ale naturalność stylistyczna w prowadzeniu fraz wywarła bardzo korzystne wrażenie. Doskonałym debiutem może natomiast poszczycić się Joyce DiDonato, która śpiewała partię Cherubino. Piękny w barwie, młodzieńczo-dziewczęcy głos, ale, co dla mnie może najważniejsze, obie arie zaśpiewała czysto, precyzyjnie, bez własnych „dodatków” czy wydziwionych „ozdobników” i „ulepszeń” – czyli tak po prostu, zyczajnie, dokładnie wedle zapisu partytury Mozarta. I właśnie tą ogromną stylowością i muzyczną wrażliwością natychmiast podbiła me serce. Doskona-

Wesele Figara Mozarta. Aż pięć debiutów w pierwszej serii 6 przedstawień, a wśród nich dyrygent, brytyjczyk Mark Wigglesworth, znany z występów z najbardziej prestiżowymi orkiestrami symfonicznymi Europy i USA, oraz z doświadcze-



W. A. Mozart – *Wesele Figara*
Luca Pisaroni (Figaro), Lisa Milne (Zuzanna)
fot.: Marty Sohl/MET

ty, perfekcyjny wręcz Cherubino. Wielkie brawa!

Reszta obsady też na wysokim poziomie. Dobry debiut Maurizio Muraro (Don Bartolo); luksusowe doprawdy obsadzenie Wendy White jako Marcelliny; dobre wokalnie, ale zbyt burleskowo ujęcie roli ogrodnika Antonio (Patrick Carfizzi); wdzięczna i dziewczęco-młodo brzmiąca Monika Yunus (Barbarina), i dwa niezłe głosy debiutujących w MET Wendy Bryn Harmer i Leann Pantaleo – druhnny Susanny.

Wesele Figara powróci do MET na wiosnę w kolejnych 5 spektaklach zaplanowanych na kwiecień. Ten sam (niestety) dyrygent, który mam nadzieję w końcu opamięta się i znacznie zwolni tempa, oraz nowa (z wyjątkiem Peter Mattei – Hrabia) obsada. Usłyszemy więc doskonałą Soile Isokoski (Hrabina), Andrea Rost (Susanna), John Relyea (Figaro) i kolejny debiut – Alice Coote (mezzo soprano) jako Cherubino.

Carmen Bizeta. Drugą z kolei widowiskową produkcją Franco Zeffirellego w bieżącym sezonie w MET była *Carmen*. 12 spektakli z udziałem 3 Carmen, 2 Micaeli, 3 Don José i 2 Torreadorów. Nie wszystko niestety poszło według planów i było nieco przesunięto w obsadzie.

Urodzona w Belgradzie Milena Kitic miała zadebiutować rolą Carmen w MET w premierze sezonu 6 X. Musiała jednak przesunąć swój występ na 10

X. Informacje dotyczące powodów przełożenia debiutu różniły się nieco. Prasa podała, że „musiała wycofać swój udział”, informacja biura prasowego MET w dołączonej do programu notatce mówiła o chorobie, a pogłoski z kuluarów o tym, że podczas próby generalnej wypadła tak niekorzystnie, że dyrekcja MET wymogła na niej wycofanie się z debiutu. Zaśpiewała jednak już w drugim spektaklu. Nie słyszałam jej Carmen i jedynie mogę przekazać Państwu opinie „Galerii” – była ponoć tylko „OK”.

Podczas premiery sezonu usłyszałam więc Hiszpankę, Nancy Fabiolę Herrere, która wedle planu miała śpiewać Carmen w MET począwszy od 26 XI. Trzecią Carmen była etatowo, bo już od 10 lat wykonująca tę rolę w MET, Denyce Graves.

Dwie Micaele tego sezonu to Ruth Ann Swenson, która po raz pierwszy zaśpiewała tę partię w MET, oraz urodzona w Puerto Rico, a wychowana w Nowym Jorku, Anna Maria Martinez, debiutująca w MET.

Rolę Don José podzielił między sobą 3 tenorzy: Marco Berti, Marcello Giordani i Eduardo Villa, a dwaj Torreadorzy bieżącego sezonu to francuski baryton Jean-Luc Chaignaud i urodzony w Urugwaju Erwin Schrott, który w 1998 r. zdobył niezwykle prestiżową pierwszą nagrodę w Operaliach Placido Domingo.

Dyrygentem obu widzianych przeze mnie spektakli był Philippe Jordan, Szwajcar, który zaprezentował nam dziwactwa dynamiczne i ogólnie zbyt szybkie tempo. Uwertura zabrzmiała sprężysto i w tempach jeszcze do przyjęcia, ale późniejsze przyspieszenie było już zwykłą galopadą. Najgorzej było w scenach zbiorowych. W scenie bójki w akcie I chór kompletnie pozostawał w tyle za orkiestrą; kwintet, w którym miałam po raz kolejny okazję usłyszeć Edytę Kulczak, zagrany był takim „kurc-galopkiem”, że śpiewacy ledwo wyrabiali się z artykulacją słów; taniec z początku aktu II przyspieszył ruch tancerzy mniej więcej 1,5 do 2 razy, a przemarsz uczestników corridy w akcie ostatnim zmusił nawet konie do pośpiechu. Za to preludium do aktu III zabrzmiało dla odmiany tak wolno, że biednemu fleciście ledwo wystarczało oddechu na tak wydłużone linie melodyczne.

Nancy Fabiola Herrera to atrakcyjna, „naturalnie hiszpańska” Carmen, bez wulgarności i przerysowań. Dobrze wyszkolony, choć może nie najsilniejszy głos, ale o

dobrej emisji. Jej interpretacja roli była przede wszystkim inteligentna muzycznie. Wszelka emfaza emocjonalna zawarta bowiem była w linii melodycznej, a nie w ruchu scenicznym – zresztą szalenie stylowym w tańcu z kastanietami. A weszła na scenę dosłownie „z marszu” jeszcze bez próby z orkiestrą, bo zastąpiła Kitic w ostatniej chwili. Udało jej się jednak „wymusić” na dyrygencie lekkie zwolnienie tempa począwszy od aktu II. Co mnie jednak najbardziej urzekło to jej wrażliwość stylistyczna. Dla wielu zapewne była zbyt mało „widowską”, bo za elegancko spokojna. Ja podziwiałam jej umiarkowanie w „cygańskiej dzikości”, którym to zabiegiem wiele śpiewaczek pokrywa braki wokalne.

Ruth Ann Swenson jako Micaela wypadła bardzo korzystnie: lirycznie płynna, ale nie przesłodzona; Jean-Luc Chaignaud okazał się jednym z lepszych muzycznie i wokalnie Escamilio, ale Don José w wykonaniu Berti zabrzmiał zbyt żołniersko-bohatersko. Za mało niuansu, choć dobrze w harmonii w duecie z Micaelą z aktu I. Gdyby tak jeszcze dodał trochę lirycznej subtelności w popisowej *Le fleur...*, którą zbyt wykrzyczał, możnaby było wiele mu wybaczyć.

29 XI dyrygent w zasadzie powiełił to co najgorzej, a co już słyszałam podczas premiery sezonu, a Denyce Graves coraz mniej mnie zachwyca. Wąski przedział jej głosu w środkowym rejestrze jest jeszcze atrakcyjny. Góra – praktycznie zaniknęła. To, co zostało to niestabilny w precyzji intonacyjnej, „suchy” dźwięk z bardzo już słabym dołtem. Aktorsko zaserwowała nam „widowską” Carmen, zbyt ostro teatralną, ale w oczywisty sposób miało to rekompensować niedostatki wokalne. Jej Don José, Eduardo Villa, dość długo rozgrzewał głos. Początkowe vibrato w miarę upływu czasu zaniknęło, szkoda tylko, że nastąpiło to po popisowej arii. Poza tym – ani szczególna moc ani zbyt atrakcyjna barwa. Bardzo dobry debiut w MET natomiast miała Martinez jako Micaela. Interesujące w barwie lirico spinto, ciekawa aktorsko.

Erwin Schrott (Escamilio) znakomicie zaprezentował swój głęboki lecz miękki i o sporej sile baryton, ale z powodu zbyt ostrych przerysowań interpretacyjno-aktorskich zaburzających nieco płynność linii melodycznej, nie jest to Torreador moich marzeń. Ten głos jednak chętnie usłyszałabym w roli Don Giovanniego czy Hrabiego di Luna.

Oba widziane przez mnie przedstawienia *Carmen* były więc głównie widowiskiem spektakularnej produkcji Zeffirellego. Ale nawet w obu tych muzycznie nieudanych spektaklach udało mi się wyłowić dobre głosy, których brzmienie ośłodziło mi nieco oba rozczarowujące wieczory. 🎭



G. Bizet – *Carmen*
Nancy Fabiola Herren w roli tytułowej
fot.: Marty Sohl/MET



Rzymskie owacje, czyli co słysząc w operze (12)

Agnieszka Nowak

V. Bellini – *La Sonnambula*
fot.: Corrado Maria Falsini

Lunatyczka (1831). Muzyka Vincenzo Bellini, libretto Felice Romani na podstawie baletu-pantomimy *La Somnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* (Eugène Scribe i Pierre Aumer, 1827) oraz komedii-wodewilu *La Somnambule* (Scribe i Germain Delavigne, 1819).

Na senny listopad i obniżone nastroje Opera Rzymska nie mogła wysunąć lepszej propozycji niż lukrowana bajkowym happy endem *Lunatyczka*. Vincenzo Bellini napisał to dzieło w dwa miesiące, goszcząc w wiejskiej posiadłości swej młodej przyjaciółki Giuditty Turina w Moltrasio. Imię Giuditta istotnie zapisało się w sentymentalnym życiu sycylijskiego (i po sycylijsku gorącego) kompozytora, by wymienić chociażby panie: Giuditta Pasta i Giuditta Grisi – wspaniałe diwy Belliniego (który miał ten dobry zwyczaj, iż lubił pisać dla konkretnych głosów).

Premierę *Lunatyczki* w mediolańskim teatrze Carcano 6 marca 1831 r. poprzedziło przedstawienie baletowe *Il furore di amore*. Oryginalna historia ma zakończenie pomyślniejsze niż opera: Amina, narzeczona Elwina jest nieślubną córką hrabiego Rudolfa a zostaje krzywdząco oskarżona o zdradę Elwina właśnie z hrabią. Tymczasem przyczyną jej kłopotów nie są niedozwolone chucie ale lunatyczenie, wskutek którego dociera w środku nocy do pokoju hrabiego. Po perypetiach, solidarnych działaniach ludu w jej obronie, oficjalnym uznaniu przez ojca i wysokoadrenalinowym dla obserwatorów spacerze we śnie lunatycznym, Elwin w końcu poślubia Aminę. Felice Romani dokonał modyfikacji tekstu Scribe'a przy współudziale kompozytora – już po zakończeniu prac nad librettem Bellini zrezygnował z wątku uznania Aminy jako naturalnej córki Rudolfa.

Lunatyczka to jedno z najchętniej granych w Operze Rzymskiej dzieł (już

od 1881 r.). W aktualnej wersji do klasycznej produkcji w reżyserii Pier Francesco Maestriniego obmyślono nową koncepcję scenograficzną, aby spektakl był bardziej niedosłowny i oniryczny. Scenograf i autor kostiumów Alfredo Troisi tak wytłumaczył swój pomysł: „gdy Bellini pisał ten melodramat w 1831 r., to miał w głowie bajkę: dlatego wprowadziłem zasłony, które od czasu do czasu spowijają scenę i pozwalają patrzeć na nią jak na obrazy ze snu – a one nie przesadzają o znaczeniach, jedynie je sygnalizują”. Dopowiadam, że scenografia przedstawia idylliczny obrazek szwajcarskiego pejzażu.

29 listopada 2005 r. pod batutą Bruno Campanelli wystąpili: Olga Makarina – Amina, Dimitri Korchak – Elwin, Alessandra Canettieri – młynarka Teresa, Daniela Schillaci – Liza, Vincenzo Capuano – hrabia Rudolf, Stefano Meo – Alessio, Oleg Nekhaev – notariusz.

Tej obsadzie należą się gratulacje, tak dobre robiła wrażenie. Prym udało się wyrazić całą egzaltację (jednak!) postaci Aminy, emanującej miłością do wszystkich wokół – do ludzi i do przyrody; Aminy tak bardzo bajkowej: naiwnej jak Czerwony Kapturek i dobrej jak Kopciuszek. Niewątpliwie bliższa logice naszych czasów jest postać sprytnej Lizy, którą świetnie zagrała i zaśpiewała Daniela Schillaci. Mięsiasty, bardzo dźwięczny głos Schillaci podkreślał cielesność Lizy i świetnie kontrastował z powoli rozgrzewającym się, zwinnym technicznie i idealnym do melancholijnego Belliniego sopranem Makariny – Aminy tak delikatnej, że aż nierzeczywistej. Młynarka Teresa okazała się trochę zbyt młodzieżowa na tle przybranej córki lunatyczki, to wrażenie potęgował – bardziej niż ruch sceniczny – głos, trochę jeszcze niewyrównany w zmianach rejestru, ale pod względem koloru ciekawy.

Podobał się Vincenzo Capuano o nasyconym, ciemnym i jednolitym głosie (a do tego biegły aktorsko) oraz Stefano Meo jako Alessio (szkoda, że to niewielka rola).

Prowadzenie orkiestry było przekonujące – mimo, że interpretacja mniej więcej tradycyjna, to jednak solidnie przygotowana. Być może szwankowały niekiedy tempa – te wolne wydały mi się nadużyte w bardzo licznych przeciwieństwach momentach lirycznych opery, których nastrój opisuje dokładnie sama muzyka. Trochę popsula się przez to dramaturgia, energia akcji – ale nie na tyle, abym nie uznała tego przedstawienia za bardzo przyzwoite zakończenie sezonu. 12

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

**Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce**





40 lat i jeden dzień!

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







ZAPRENUMERUJ:

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

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

Placido Domingo

Otello naszej generacji (I)

Basia Jakubowska

Ten sukinsyn nie dość, że gra – to jeszcze śpiewa! – powiedział o kreacji Placido Domingo najgenialniejszy teatralny Otello – Sir Lawrence Olivier. Rzeczywiście, gdybyśmy chcieli wybrać jedną, jedyną rolę, w której Placido Domingo króluje od ponad ćwierćwiecza, byłby to *Otello* Verdiego. Pierwszy raz zaśpiewał w *Otelli* w 1960 r. w Monterrey jako Cassio. Cassio był też ostatnią z mniejszych ról, którą zaśpiewał w 1962 r. (Hartford, Connecticut) przed wyjazdem do Tel-Awivu. Otellem był Mario del Monaco. Jedną z recenzji tego spektaklu doniosła: *Ten utalentowany młody człowiek to nie comprimario, ale wschodząca gwiazda.*



G. Verdi – *Otello*
Placido Domingo
Hamburg, 28 IX 1975
fot.: Gert von Bassewitz

nych uważała inaczej: „W momencie, gdy usłyszałam po raz pierwszy śpiewającego Placido, a było to w roli Don Rodrigo w New York City Opera w 1966 r. i jakieś 3 lata przed tym, jak zaśpiewaliśmy razem, pomyślałam sobie po cichu, że pewnego dnia ten człowiek będzie wielkim Otellem! Ludzie śmiali się ze mnie i mówili: Jego głos jest taki liryczny, jak mógłby wzmocnić go do tak dramatycznej roli? Ale ja już wtedy słyszałam w nim Otella. Byłam mu głęboko wdzięczna, gdy potwierdził moje przewidywania”.

O ile proroctwo Birgit Nilsson sprawdziło się, o tyle nie sprawdziła się przepowiednia Rolfa Liebermanna, emerytowanego już w 1975 r. dyrektora Hamburgskiej Opery. Przewidywał bowiem totalną ruinę głosu. 14 IX, gdy Placido Domingo śpiewał ostatni raz przed premierą *Otella* partię Rodolfo w *Cyganerii*, powiedział do kolegi: „Miej otwarte uszy podczas słuchania Placido, ponieważ będzie to prawdopodobnie jego ostatnia *La Boheme*”.

August Everding, reżyserujący spektakl *Otella* w Hamburgu, najpierw ustalił z Domingo, kto ma być dyrygentem. Placido zasugerował Jamesa Levine'a, młodego dyrygenta z USA. Propozycję przyjęto i był to europejski debiut Levine'a. Reszta obsady – bliska idealowi: Katia Ricciarelli (Desdemona), Sherrill Milnes (Jago), Werner Holweg (Cassio), Hans Sotin (Lodovico), Hanna Schwartz (Emilia). Gaża, jaką otrzymał wtedy Domingo wynosiła 8,000 \$. Dano mu też luksusową ilość godzin prób – 150. Bardzo często używał w nich „pełnego głosu”, by właściwie „umieścić” go w roli. W ramach prewencji, wraz z kolegami stosował swoistą medyczną konserwację strun głosowych. Pijali w ogromnych ilościach cassis z szampanem, który cały zespół później nazwał *Evening Special*.

Domingo potraktował dramatyczno-aktorski wymiar roli niezwykle serio. Nauczył się, jak sam to określa, poru-

Domingo znał Ramona Vinay'a, jednego z wielkich interpretatorów roli Otella. Vinay, który na początku swej kariery wokalne śpiewał jako baryton, już w 1967 r. nakłaniał Domingo do podjęcia wyzwania. „Zróbmy to w przyszłym roku – mówił. Dam ci mój miecz, odziedziczysz rolę, a ja zaśpiewam Jago”. Było to jednak za wcześnie.

Niecałe 10 lat później Placido postanowił podjąć wyzwanie. 28 września 1975 r. to data, którą Domingo uznaje za najważniejszą w swej karierze, tego bowiem dnia po raz pierwszy w życiu zaśpiewał Otella na scenie. Miał 34 lata. Propozycja wyszła od Augusta Everdinga z Opery Hamburgskiej. Nawet wtedy Domingo zastanawiał się, czy nie przełożyć tej roli na późniejszy termin. Instykt podpowiedział mu jednak, że oto nadszedł właściwy moment. „Gdy zdecydowałem się zaśpiewać Otella – wspomina Placido – wie-

lu ludzi sądziło, że zwariowałem. Mario del Monaco, mówili, miał właściwy rodzaj głosu do tej roli, a mój głos w niczym go nie przypominał”. 20 lat wcześniej ostrzegano Mario del Monaco przed rolą Otella, ponieważ jego głos nie przypominał głosu Ramona Vinay'a, który wtedy występował w tej operze na całym świecie. Vinay oczywiście usłyszał, że jedynie tenor o przenikliwej sile głosu Giovanniego Martinellogo powinien śpiewać tę partię. Kilka lat wcześniej natomiast Martinellemu stawiano świetlany wzór Antonina Trantoula, a w La Scali, ci którzy pamiętali jeszcze pierwszego Otella, Francesco Tamagno, uważali Trantoula za zdecydowanie niezadowolającego. Istnieją jednak listy Verdiego do wydawcy, w których kompozytor całkiem jasno mówi, że Tamagno pozostawia wiele do życzenia.

Birgit Nilsson jako jedna z nielicz-

sząć „ruczem pantery”. A z anegdotek dotyczących przygotowań do tego pierwszego w jego karierze spektaklu, często przytacza się następującą: podczas aktu II Otello ma schwycić Jago za gardło. Sherrill Milnes, też nie ułomek fizyczny, ale Domingo rzucił się na niego z tak realistyczną furją, że synek Milnesa, który wszedł do pokoju na tę scenę, przerażony atakiem jakiegoś czarnego człowieka na ojca, krzyknął ze strachu: „Tatusiu! Tatusiu!”. Placido musiał więc zapewniać zaptakanego chłopca, że jego tatuś „jest silny jak muł” i łatwo „dałby mi radę” w prawdziwej walce, dodając na koniec: „A poza tym odegra się na mnie w tej operze”.

W wielu wywiadach podkreślał też ważność tekstów Szekspira i Boito, które skrupulatnie studiował, by zintegrować je z muzyką Verdiego. „To co śpiewamy powinno określać, jak śpiewamy” – mówił.

„Wieczór premiery był dla mnie momentem wielkich emocji – wspomina Domingo. Wszystko wypadło wspaniale, a publiczność i prasa zareagowały entuzjastycznie”. Sherrill Milnes już wtedy uważał, że Placido był wspaniały w tej roli. „Co czyni Otella Dominga tak specjalnym w historii wykonania tej roli, mówi, to fakt, że mimo iż jest to tak bardzo silny charakter, odczuwa się jego naiwną podatność. Fakt, że nie posiada wokalne mocy Del Monaco czy Vickersa, działa na jego korzyść. Kochamy Otella Domingo, płaczemy nad nim bardziej niż nad tymi z przeszłości... 58 razy wywoływano nas przed kurtynę, ale to nie był rekord dla naszego Otella. Rekord należy do serii spektakli w Operze Wiedeńskiej w 1989 r., a konkretnie do ostatniego, który jednocześnie był ostatnim spektaklem sezonu. Katia była Desdemoną, a dyrygentem – Michael Schoenwandt. Od samego początku czuliśmy jakiś rodzaj elektryczności w powietrzu, poczucie, że dzisiaj gwiazdy mają korzystny układ – i przy końcu II aktu – duet Otello-Jago był eksplozją! Przekroczył wszelkie granice! A na końcu kłanialiśmy się, solo, w zespole i pół godziny czy 40 do 50 razy później, jak wywoływano nas przed kurtynę, ciągle byliśmy na scenie. Wtedy już zaczęliśmy być zmęczeni uśmiechaniem się, tak jak się bywa zmęczonym podczas recepcji ślubnej, i w końcu, po półtorzej godzinie i po 101. wywołaniu nas przed kurtynę, zakończyliśmy występ”.

Wbrew wypowiedziom Domingo nie zrujnował sobie głosu i przetrwał test Otella znakomicie. Pomogło mu to wręcz niezwykle w dalszej karierze wokalne. Jego tony, szczególnie te najwyższe, nabrały blasku, stały się silniejsze – fakt, który może wielu zaskoczyć, bo przecież Domingo śpiewał Otella głosem przypominającym w barwie wysoki baryton, ciemniejszym,

lub jak sam go określił – „la voce brunito”. Nawet najbardziej liryczne role brzmiały po zaśpiewaniu Otella lepiej. W jego karierze można więc wyróżnić dwa główne etapy – przed i po Otello. Jak mówi sam Domingo: „Głos stał się pełniejszy, bogatszy w dźwięczność, bardziej otwarty”. A w swej autobiografii pisał: „Otello stopniowo objawił mi nowy sposób śpiewania, który ułatwił mi pozostały repertuar. Być może po prostu stałem się dojrzalszy i dokonałbym tego odkrycia, ale wątpię. Wyzwanie wokalne nauczyło mnie, jak używać potencjału w pełniejszy sposób, a wyzwania muzyczne pomogło mi jako artyście”. Po latach zaś, z dystansu czasu tak o tym mówił: „Oczywiście, gdy teraz porównuję te pierwsze spektakle sprzed 20, 25 lat, uświadamiam sobie o ile lepiej mogę to teraz zaśpiewać i o ile wyrazistsza może być charakterystyka roli. Ale to nie znaczy, że te pierwsze spektakle były złe”.

W sezonie 1975-76 Opera Wiedeńska planowała nową produkcję *Otella*. Dyrygentem miał być Riccardo Muti, a Sir Lawrence Olivier reżyserem. „Byłoby to jedyne i niepowtarzalne doświadczenie mego życia” – mówi Placido Domingo, jednak ku jego wielkiemu rozczarowaniu, Olivier nie przyjął propozycji i projekt zarzucono.

Kolejne wielkie wydarzenie w wykonywaniu tej roli to otwarcie sezonu w La Scali w 1976 r. nową produkcją *Otella*. Była to pierwsza, poza studio, współpraca Placido Domingo z Carlosem Kleiberem oraz pierwsza transmisja telewizyjna całej opery z La Scali. Produkcję powierzono Franco Zeffirellemu, a główne role śpiewali Mirella Freni (Desdemona) i Pierro Cappuccilli (Jago).

Carlos Kleiber to jeden z ulubionych tematów konwersacyjnych Domingo. „Jego talent muzyczny i dramatyczny wgląd, umiejętności analityczne, technika, metody wyjaśniania – czynią go największym dyrygentem naszych czasów”.



G. Verdi – *Otello*
Placido Domingo
fot.: archiwum MET

Wieczór premiery, podobnie jak i kolejne spektakle, były wielkim sukcesem. Susan Gould (z „Opera”) tak o tym pisała: „Otello Domingo zrobił na mnie wrażenie pasją, liryzmem, męskością i wzruszającym portretem szlachetnego człowieka zdolnego tak do przemocy jak współczucia, zniszczonego przez konfliktujące ze sobą uczucia, zbyt silne by mógł je zwalczyć. Są może tacy, którym zabrakło silniejszych czy pełniejszych w mocy wysokich nut innych tenorów, ale ja nie poświęciłabym muzykalności, inteligencji i pięknego śpiewu Domingo, dla kilku taktów muzyki”.

A tak wspominał ten spektakl po latach Riccardo Chailly: „To było najwspanialsze przedstawienie jakie widziałem w moim życiu. Gdyby dano mi szansę bycia świadkiem tylko jednego przedstawienia operowego przed śmiercią, musiałby to być ten *Otello* z La Scali”.

Gdy po spektaklu w La Scali pytano Placido o jego osobiste preferen-



G. Verdi – *Otello*
Plácido Domingo
fot.: archiwum MET

cje dotyczące poprzednich artystów kreujących tę partię, wybrał nagranie Arturo Toscaniniego z Ramonem Vinyay'em, jako najbardziej dramatyczne i wokalnie najlepsze, dramatycznej kreacji Vickersa przyznał palmę pierwszeństwa, ale pod względem brzmienia i jakości głosu, wybrał Mario Del Monaco.

W swej pierwszej autobiografii wspomina też 5 „nieszczęsnych”

Otella, a niewielu zna *Nieszpory*”.

Praktycznie cały czerwiec 1978 r. spędził w Paryżu. Dyrygentem *Otella* był Solti, Desdemonę śpiewała Margaret Price, a Garbiel Baquier był Jagonem.

We wrześniu 1978 r., po raz pierwszy w USA, zaśpiewał 6 spektakli *Otella* w San Francisco. Tych wielkich czy ważnych produkcji było wiele. W zasadzie łatwiej wymienić miejsca, gdzie ich nie było. Następowaly po sobie jak w kalejdoskopie: Madryt, Paryż, Mediolan, Barcelona, Hamburg, Monachium, znów Paryż, a później: Nowy Jork, Monte Carlo, Londyn, znów Mediolan, Mexico City, Buenos Aires, Bregenz, Tokyo, ponownie La Scala i Wiedeń. Dwudziestoma pięcioma z nich dyrygował Carlos Kleiber. Autorami produkcji byli m.in.: Pier Luigi Samaritani,

Jean-Pierre Ponnelle, Terry Hands, Fagnoni, Zeffirelli, Moshinsky. Rok po San Francisco zaśpiewał pierwszych pięć spektakli w MET (pierwszy: 24 IX 1979).

Siedem lat później, w 1986 r. w Los Angeles odbyła się premiera filmu *Otello* Zeffirellego z Domingiem w roli Maura. Film wzbudził mieszane reakcje krytyków. Martin Bernheimer z L.A. Times brutalnie zmiażdżył filmową wersję opery. Nie podobał mu się nikt ze śpiewaków (z Domingiem włącznie), ale szczególnie ostro potraktował Zeffirellego. Włączone przez niego do filmu sceny z baletem nazwał wulgarnymi i całkowicie niestylowymi, no i oczywiście oprotostował wycięcie ponad 30 minut z muzyki Verdiego. „Powiedzieć, że Zeffirelli liberalnie potraktował partyturę – pisal – bytoby pokrewne stwierdzeniu, że Neron liberalnie potraktował Rzym!”. Inny krytyk z Variety, po pokazie filmu podczas festiwalu w Cannes, był dla odmiany wręcz entuzjastyczny: „Porywająca akcja o finezyjnych odcieniach psychologii wraz z doskonale przekazaną muzyką by usatysfakcjonować gorących wielbicieli Szekspira i wrażliwych fanów opery na równi”. Pracę kamery ocenił jako „wspaniałą”, a o Domingo napisał: „sam szczyt jego sztuki w roli Maura”, „pierwszej klasy naturalny aktor”, a zakończył: „nie ma w tym filmie niczego, co nie służyłoby wielkiemu dramatawi, absolutnej perfekcji muzycznej, kinematograficznej czy jakiegokolwiek innej”.

Nieco później, w wywiadzie dla Newsweeka, Plácido pytany o swe role filmowe (*Traviata*, *Otello*, *Carmen*) powiedział: „Najlepiej, jak myślę, z tych trzech produkcji wypadła *Carmen*. Ta, z której jestem najmniej zadowolony to *Otello*. To był dobry film, ale mógł być lepszy”. Był też rozczarowany, ponieważ wiele z jego najlepszych scen w tej roli padło ofiarą cięć edytorskich. Prywatnie – najbardziej z tych trzech filmów lubi *Traviatę*. 

Koniec odcinka pierwszego, następny w kolejnym numerze.

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic świata

Gadki z Chatki

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

Dostępne w EMPIK-ach i punktach Kolportera

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

Cztery klarnety i dobra muzyka

Wywiad z Dariuszem Dąbrowskim z kwartetu CLARIBEL

Lubelski zespół Claribel w grudniu 2005 r. wydał swój drugi album w barwach Acte Préalable, liczącej się w Europie i najprężniej rozwijającej się w Polsce firmie fonograficznej. Acte Préalable to renomowany i znany mecenas polskiej muzyki i polskich artystów. Ma w swoim katalogu najwięcej w świecie albumów z polską muzyką w premierowych nagraniach, które zdobyły uznanie słuchaczy i wiele prestiżowych nagród. Dewizą Acte Préalable jest odkrywanie i promowanie polskiej muzyki i polskich artystów w świecie. W katalogu firmy znalazło się też miejsce dla tak dobrego zespołu, jakim jest kwartet Claribel. Muzycy tej formacji na koncertach porywają słuchaczy trafnie dobranym programem, efektownymi aranżacjami i radością wspólnego muzykowania. Coraz dobitniej zaznaczają swoją obecność wśród polskich wykonawców grających repertuar z pogranicza rozrywki, jazzu i muzyki poważnej, zwany popularnie crossover. Mają w swoim repertuarze kompozycje pisane specjalnie na kwartet klarnetowy, ale też i transkrypcje popularnych miniatur czy też fragmentów muzyki od Bacha i Haendla poprzez Mozarta, Beethovena, Paganiniego, Straussa, Czajkowskiego po Bernsteina.

Tworzą Panowie kwartet klarnetowy, niecodzienne i rzadko spotykany skład kwartetu. Jak doszło do powstania zespołu?

Zaczynaliśmy jako trio, ale doszliśmy do wniosku, że kwartet ze względu na możliwości harmoniczne i „barwowe”, mimo większych problemów organizacyjnych jest dla nas optymalnym rozwiązaniem. Przez pół roku przygotowaliśmy się do pierwszego występu. Następne półtora roku to okres najbardziej wyjątkowej pracy związanej z poszerzeniem repertuaru.

Nazywacie się Claribel, co oznacza ta nazwa...

W środowisku klarnetowym jednoznacznie utożsamiana jest z utworem Eugeniusza Bozzy. Dla nas jest również próbą określenia charakteru zespołu. Kojarzy się z klarownym, jasnym i pięknym brzmieniem. Nazwa Claribel robi to w czytelny sposób.

Prowadzicie ożywioną działalność koncertową jako muzycy Filharmonii Lubelskiej, w kwartecie Claribel oraz zajmujecie się pracą pedagogiczną w szkołach muzycznych Lublina. Jak udaje się Wam łączyć te wszystkie sprawy i mieć duże osiągnięcia?

Jesteśmy dopiero na początku drogi, mamy wiele do zrobienia. Przede wszystkim marzymy o komplecie no-

Claribel – od lewej: Dariusz Dąbrowski, Krzysztof Rogowski, Andrzej Schab, Jaremi Zienkowski



wych instrumentów. Jest to podstawowy warunek dalszego rozwoju zespołu. A jeśli chodzi o pogodzenie obowiązków wynikających z podpisanych umów o pracę z tymi właśnie instytucjami, muszę powiedzieć, że nie jest łatwo. Gdy już uda nam się spotkać – zazwyczaj późnym wieczorem – to staramy się pracować bardzo intensywnie. Również terminy koncertów musi-

my dopasowywać do rytmu pracy w orkiestrze. Czasami nie udaje nam się dopasować i niestety...

Wiosną ukazała się Wasza debiutancka płyta „Dwa światy”. Jak doszło do jej powstania?

W dzisiejszych czasach płyta CD dla każdego zespołu to najlepsza wizytówka i reklama. Nie sztuką jest ćwiczyć dla samej przyjemności, lecz trzeba

efekt tej pracy „sprzedać” słuchaczom. Sponsor, to w środowisku muzycznym wyraz o wielkim znaczeniu. Najpierw trzeba Go znaleźć, potem zainteresować. Następnie uświadomić mu, że to, co oferujemy jest niezbędne do podniesienia Jego prestiżu, jeszcze większego sukcesu. My mieliśmy szczęście spotkać człowieka, który to wszystko rozumiał. Poznał nas na koncercie i myślę, że jest zadowolony ze współpracy z nami.

Obecnie płyty z pogranicza rozrywki, jazzu i muzyki poważnej są bardzo popularne. Jak przyjmowana jest Wasza płyta...

Nie jesteśmy zespołem typowo rozrywkowym, więc na złotą płytę nie liczymy. Najczęściej jest ona traktowana jako miła pamiątka, wspomnienie koncertu, kontaktu z „żywą muzyką” i oczywiście naszym zespołem. Tak jest nie tylko w Polsce, podobnie było we Włoszech czy na środkowej Syberii, gdzie koncertowaliśmy w połowie października. Ciepłe przyjęcie płyty skłoniło nas do „pójścia za ciosem”, ale może lepiej nie „zapeszać”.

Wasz repertuar to kompozycje pisane specjalnie na kwartet klarnetowy...

Oczywiście są też i takie. Sporo kompozycji zakupiliśmy w wydawnictwach amerykańskich czy francuskich. Mają je w repertuarze także inne zespoły, co niewątpliwie świadczy o ich wartości czy atrakcyjności. Ostatnio otrzymaliśmy zamówione przez nas aranżacje utworów Bernsteina, które traktowane są jak przeboje muzyki rozrywkowej. Młoda kompozytorka Joanna Garbacz napisała specjalnie dla naszego zespołu pierwszą część opartej na melodiach ludowych *Suity lubelskiej*. Mamy nadzieję na ciąg dalszy, bo *Kalina* (taki nosi tytuł) bardzo nam się podoba. Od ukraińskiego kompozytora z Kijowa, Volodymyra Runchaka otrzymaliśmy materiały nutowe jego kwartetu klarnetowego, który moglibyśmy wykonywać na koncertach tzw. muzyki współczesnej.

Wykonujecie też opracowania utworów muzyki rozrywkowej...

Tak, mamy ich w naszym repertuarze bardzo dużo. Ponieważ występujemy również na koncertach i imprezach okolicznościowych organizowanych przez różnego rodzaju instytucje i firmy, dlatego też muzyka rozrywkowa stanowi ważny kierunek naszej działalności. Wykonując zarówno utwory klasyczne jak i rozrywkowe braliśmy udział w koncertach podczas „Tygodnia Polskiego 2001” w Meklemburgii i w czasie prezentacji kultury polskiej w Szwecji – Falun 2003. Koncertowaliśmy na Zamku Królewskim w Warszawie, oraz podczas uroczystości organizowanych przez Ambasadę Amerykańską w Warszawie, Konsulat Honorowy Wielkiej Brytanii i

Konsulat Ukrainy w Lublinie. Wszędzie rozrywka była mile widziana.

Jest i jazz...

Georg Gershwin, Glenn Miller, Artie Shaw, Scott Joplin, Erroll Garner, z młodszego pokolenia Heiner Wiberny czy Dave Brubeck – to kompozytorzy, których muzykę w opracowaniu na nasz skład wykonujemy. Jednak nie wszystkie kompozycje, które nas interesują można kupić. Niektóre aranżacje nie spełniają naszych oczekiwań. Dzisiaj już wiemy po czyje opracowania warto sięgnąć. Nauka kosztuje.

Sami też opracowujecie różne utwory i standardy...

To już domena Krzysztofa Rogowskiego. Znając możliwości klarnetu robi to naprawdę wymiennie. Dzięki niemu mamy wiele oryginalnych aranżacji, które często przygotowywał na specjalne zapotrzebowanie. Piazzola, Chopin, Vivaldi, Wieniawski to przykładowe nazwiska kompozytorów, których utwory opracował. Jest ich już około trzydziestu i dzięki temu, wykorzystując również zakupione opracowania, na koncertach możemy wykonywać tzw. bloki tematyczne np. muzyka filmowa, tańce, kolędy czy utwory kompozytorów określonych narodów.

Może warto by opracować na oddzielną płytę najbardziej znane polskie utwory, te zarówno z muzyki poważnej, jak i jazzu czy rozrywki...

Taki materiał już prawie mamy. Reszta to tylko kwestia pracy, czasu, pieniędzy, czyli sponsora. Może w tym momencie jakiś sympatyczny człowiek czytający ten tekst dojdzie do wniosku, że może właśnie on mógłby się do tego przyczynić. Jeśli tak, to wystarczy tylko napisać kilka słów na adres claribel@wp.pl i wszystko jest możliwe.

Jak znaleźć dobry klucz do wartościowej interpretacji, tak rozległych gatunków muzycznych i tak popularnych utworów, niektóre z nich to przecież już standardy?

Każdy z nas słucha różnych gatunków muzycznych, co w przypadku naszego zespołu jest pozytywną rzeczą. Między innymi dzięki temu potrafimy stylowo wykonać zarówno kompozycje klasyczne jak i standardy jazzowe.

Macie na swoim koncie – jako kwartet Claribel – sporo występów na licznych festiwalach. Jakcie macie z nich wspomnienia?

Tak, sam nie spodziewałem się, że było ich sporo. A pierwsze wspomnienie – skojarzenie to zdziwienie publiczności (zarówno w kraju, jak i za granicą), że cztery klarnety to taki „fajny” zespół. Właśnie to, że zawsze spotykamy się z ciepłym przyjęciem jest dla nas zachętą do dalszej pracy. No i oczywiście nowi ludzie, których poznajemy przy okazji wyjazdów. Ostatnio gościliśmy w Lublinie grupę Włochów, których poznaliśmy w czasie minionych

wakacji, podczas tournée po ich kraju. Mamy wiele ciekawych wspomnień. Choćby z ostatniej podróży przez Białoruś (granica) do Rosji (lotnisko w Moskwie). Podróże kształcą i pełne są niespodzianek.

W grudniu ukazała się Wasza druga płyta. Proszę opowiedzieć, co na niej nagraliście?

Tak się złożyło, że niedługo po wydaniu naszej pierwszej płyty udało nam się zainteresować zespołem drugiego sponsora. Ponieważ płyta ukazała się na początku grudnia, sponsor poprosił nas abysmy umieścili w niej również utwory kojarzące się z zimą i Świętami Bożego Narodzenia. To było właściwie jego jedyne ingerujące w repertuar życzenie. Dlatego też otworzy ją opracowana przez Krzysztofa Rogowskiego *Zima z Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego, a zakończy *Christmas Jazz Suite* w aranżacji Billa Holcomba (okraszona dodatkowo instrumentami perkusyjnymi). W środku – naprawdę różnorodny repertuar.

Skąd akurat pomysł na taki dobór repertuaru?

Jest to w zasadzie płyta przekrojowa, prezentująca różne możliwości naszego zespołu. Dlatego też przedstawiamy na niej zarówno *Polkę Pizzicato* Straussów, *A Klezmer Wedding* Mike’a Curtisa czy opracowaną przez Terensa Greavesa *Beethoven’s Fifth Bossa Nova*. W związku z okresem świąteczno-noworocznym, przeważają kompozycje rozrywkowe o „jazzującym” charakterze. Razem szesnaście utworów i 66 minut muzyki.

Jakie macie plany koncertowe i nagraniowe?

Dopiero co występowaliśmy na zorganizowanym w Pałacu w Wilanowie festiwalu „Inspiracje wilanowskie”, gdzie zaprezentowaliśmy naszą drugą płytę *Muzyczna podróż*. Co zaś się tyczy dalszych planów – prowadzę rozmowy na temat koncertów we Francji i na kilku krajowych festiwalach – pożyjemy, zobaczymy.

Oprócz wielu zainteresowań muzycznych macie Panowie czas na pozamuzyczne pasje lub hobby?

Czasu mamy niewiele, ale razem czasami uda nam się pograć w piłkę (filharmonia – operetka). Dla Krzysztofa tak było dopóki nie złamał nogi, wchodząc przed meczem do sali. Obecnie, jak sam mówi, jego hobby to aranżowanie utworów dla Claribela. Jeśli chodzi o mnie to moje drugie hobby związane jest również z muzyką. Jeszcze na studiach śpiewałem w gdańskich chórach. Obecnie śpiewam w Chórze Kameralnym Towarzystwa Muzycznego w Lublinie i pomagam w organizowaniu jego działalności. W przyszłym roku po raz szósty organizować będziemy Międzynarodowe Dni Muzyki Chóralnej.

Dziękuję za rozmowę!

Rozmawiał Arkadiusz Jędrasik

Anne-Sophie Mutter Projekt Mozart

Anne-Sophie Mutter obchodziła w roku 2005 trzydziestą rocznicę swojego debiutu, w tym roku też nagrała trzy albumy, którymi chce oddać hołd Mozartowi. A wszystko z okazji świętowania 250. rocznicy urodzin Wolfganga Amadeusza. W Baden-Baden nagrała *Tria* z Sir André Previnem i Danielem Müller-Schottem (światowe tournée z nimi rozpoczęła od Warszawy), *Koncerty skrzypcowe* i *Symfonię koncertującą* zarejestrowała w Londynie wraz z Orkiestrą Filharmonii Londyńskiej (w *Symfonii koncertującej* drugim solistą jest altowiolista Yuri Bashmet). Zaś z pianistą Lambertem Orkiszem nagrała *Sonaty skrzypcowe*. Pierwszy album z *Koncertami* i *Symfonią* miał premierę w listopadzie 2005 r. Anne-Sophie Mutter dyrygowała nimi od smyczka. Z tej to okazji dała się namówić na dłuższą rozmowę o Mozarcie, o nowoczesności, ale też i o genezie i rodzaju swego mozartowskiego projektu.

Anne-Sophie Mutter
fot. Harald Hoffmann/DG

Jakie ma Pani pierwsze wspomnienie związane z Mozartem?

Nagranie Clary Haskil, które usłyszałam w wieku 6 lat. Dla mnie jej styl wykonywania Mozarta przewyższał zawsze wszystkich innych artystów: lekkość uderzenia, delikatność frazowania, naturalna wymowa bez naleciałości nadmiernie romantycznych. Wydaje mi się, że piękno jej brzmienia jest właśnie istotą tego czego poszukiwał sam Mozart, o czym mówi w swoich listach do ojca, kiedy znajdował muzyka zdolnego wyrazić silne uczucie pięknym brzmieniem.

Czy są także skrzypkowie, którzy wywarli na Pani specjalne wrażenie?

Było kilka cudownych starych nagrań Isaaka Sterna, Arthura Grumiaux – ale potem nie sądzę, bym słyszała kiedykolwiek struny grające Mozarta, tak jak myślałam, że powinno się go grać.

Czego w nich brakowało?

Obecna koncepcja wykonawstwa tej muzyki jest często zbyt wirtuozow-

ska, brakuje jej elegancji, czystości i skromności. Czajkowski miał rację mówiąc, że muzyka Mozarta jest „anielska”. Ta muzyka [Mozarta] jest niczym przeświecenie duszy! Sama muzyka Mozarta nie jest brana zbyt poważnie przez młode pokolenie. Patrzy się na nią z góry i uważa, że jest stosunkowo prosta – chciałoby się w niej więcej brawury. Jednakże rzeczą najważniejszą jest nie ilość nut, lecz interakcja między instrumentami i rozwój myśli. Najistotniejsze jest zatem, by artysta grał całość, czy to będą sonaty Beethovena, czy Mozarta, by zobaczyć skąd one pochodzą i dokąd prowadzą – i aby z fortepianu i skrzypiec zrobić dwóch równorzędnych partnerów.

Stąd właśnie Pani mozartowski projekt?

Tak naprawdę mój projekt Mozarta nie zaczyna się od tego. Zaczął się bardzo skromnie, kiedy miałam 9 lat. Po moich pierwszych debiutach, kiedy grałam *II Koncert skrzypcowy* z orkiestrą regionalną. Następne moje wy-

stępy z Herbertem von Karajanem w Salzburgu w wieku 13 lat były już bardziej spektakularne, grałam cudowny *Koncert G-dur*. I od tego czasu Mozart jest nieustannie obecny w moim życiu: nigdy nie przestałam o nim myśleć, nawet jeśli grałam repertuar współczesny. Nieustannie szukałam nowych sposobów, by zbliżyć się do Mozarta. To kompozytor, z którym dorosłam, który ciągle był tutaj i czekał na mnie, w każdym przełomowym momencie mojej kariery.

Nagrała już Pani niektóre jego dzieła. Z jakim uczuciem Pani do nich wraca?

Po dwudziestu lub trzydziestu latach zaczyna się myśleć, iż zna się jakieś dzieło tak dobrze, nawet dzieło Mozarta. Jednak ciągle zwalczałam w sobie to uczucie: lubię znajdować coś nowego w partyturze, nawet jeśli to była tylko linia drugich skrzypiec, której znaczenia wcześniej nie zauważyłam. W przeciągu tych ostatnich 30 lat wydarzyło się wiele rzeczy w moim życiu – i

to wydaje mi się wystarczającym powodem, aby spróbować drugi raz podejść do Mozarta. Myślę o słowach T. S. Eliota o tych miejscach, które odkrywa się po raz pierwszy, chociaż było się tam już wcześniej. I myślę też o austriackim malarzu A. Rainerze, który mówi, że pod każdym jego obrazem znajduje się inny obraz. Jest to także prawdą w przypadku muzyka wykonawcy. To co wychodzi kiedy ma się 12 lat, przechodzi jedynie przez instynkt i jeśli pozwolimy nadal prowadzić się instynktowi, to nie wystarcza – powtarzamy się. Na planie artystycznym można ewoluować tylko wtedy, gdy instynkt łączy się z ciekawością ducha.

Proszę nam opowiedzieć o genezie projektu...

Nie uważam się za dyrygenta. Nigdy nie uczyłam się dyrygentury i nie mam zdolności dyrygenckich. Mam jednak zdolności przywódcze – ponieważ jest to w moim charakterze, wiem dokładnie co chcę uzyskać z partytury i umiem to wytłumaczyć orkiestrze i przekonać ją do mojego stanowiska. Sam Mozart nie był dyrygentem, a ja w sposób dużo skromniejszy próbuję go naśladować stosując rozszerzony ze-

spół muzyków przynosząc mu jedność i inspirację jedyną ideą. To inspiracja jest kluczem – doprowadzić ludzi, aby podążali za swoją ideą. Bez dyrygenta muzycy muszą reagować szybko, stąd gra jest bardziej spontaniczna.

Jak zaczęła się ta nowa przygoda?

Pierwsze doświadczenie miałam z Cameratą z Salzburga. Potem powiedziała mi sobie: dlaczego nie z Orkiestrą Filharmonii Wiedeńskiej? – nauczyłam się z nią dużo o partyturach ponieważ muzycy występowali z niezwykleymi pomysłami. Wiele dyskutowaliśmy i moje pomysły spotykały się początkowo z pewnym oporem, ale sądzę, że potrafiłam ich przekonać. London Philharmonic, z którą nagrałam koncerty, gromadzi bardzo nowoczesnych muzyków. Niektóre orkiestry mają aksamitne brzmienie, ale ta orkiestra przypomina bardziej Porsche – wibrująca i młodzieńcza, i jeszcze (nie znoszę tego słowa) może zagrać wszystko. Ich Mozart jest żywy, nie chodzi tu o tempo, ale o czas reakcji. Z Orkiestrą Londyńską gram nie jako solistka, ale jako członek zespołu.

Jakie wyzwanie techniczne stanowi Mozart dla Pani jako skrzypaczki?

Chodzi o coś więcej, niż żeby zagrać ładnie. U Mozarta każda nuta jest cenna i wymaga rozważenia – szczególnie instrumentacja, która jest jednocześnie wszystkim i niczym, boleśnie was porzuca. Nie ma tej niewyobrażalnej ilości nut, które znajduje się w repertuarze romantycznym i które tworzą to urzekające tło. U Mozarta każdy instrument powinien być tu w odpowiednim momencie, w odpowiedniej formie i tempie – i wymaga to ogromnego mistrzostwa ze strony każdego. Być może, to właśnie ten onieśmielający aspekt przeskądzał mi we wcześniejszym ponownym jego nagraniu. Nie jest to rzecz, którą wysyła się w ciągu jednego popołudnia.

Gdzie sytuuje się Pani w debacie o autentyczności?

Uważam, że wykonanie nazywane „autentycznym” jest dla nas niemożliwe. Słyszymy inaczej niż współcześni Mozarta. I nie można utrzymywać, że jest się zdolnym słyszeć tak, jak było to przed 150 laty. Jesteśmy przyzwyczajeni do innych pojęć piękna i stylu: oczekujemy bogatszych kompozycji. Nie używam baranich strun: jestem zapalonym obrońcą nowoczesnych strun skrzypcowych, ponieważ rozciągają one swe możliwości nie tylko, jeżeli chodzi o głośność, ale także o koloryt i niuansy. Te elementy stanowią integralną część stylu kompozytorskiego Mozarta. To nie jest przypadek, że kształt smyczka skrzypcowego ewoluował po roku 1755. Szukano więcej ekspresywności i elastyczności.

Gdyby Mozart żył dzisiaj nie byłby więc zwolennikiem wykonania na instrumentach z epoki?

Sądzę, że wykorzystałby non-vibrato tych muzyków i ich brzmienie bez ozdobników – nie podobałoby mu się brzmienie ociężałe i nieelastyczne. Życzyłby sobie natomiast większej orkiestry – wielkość jego orkiestr zależała od tego, co było do dyspozycji. Stan liczbowy mojej orkiestry to 8-8-6-4-1, co jest stosunkowo ważne dla tej epoki i piękne! Brzmienie, jeśli jest taka potrzeba, pozostaje bez ozdobników. Nagraliśmy w ten sposób niektóre rondo-menuety, jak również *Adagio* z KV 219 tylko z kwartetem smyczkowym. Trzeba pamiętać, że bardzo mały zespół muzyczny ginie w wielkiej sali, więc jednym z powodów, dla których potrzebujemy większych liczebnie orkiestr jest ten, że nasze sale koncertowe są dużo większe. Nie ma wielu skrzypków zdolnych stworzyć pianissimo, które rozchodziłoby się naprawdę – pianissimo ma tendencję docierać do pierwszego rzędu. Pianissimo powinno podróżować, potrzebuje odgłosu z wewnątrz, nie może brzmieć jak szara myszka.

Jakie znaczenie ma wybór odpowiednich temp?



Anne Sophie Mutter.
fot. Harald Hoffmann/DG

To jest absolutnie fundamentalne. Wg mnie, tempo jest czymś niezmiennym. Jeśli zaczynam allegro muszę wiedzieć jak andante i presto odniosą się do tego. Jednak tempo *allegro* zależy będzie od rozmiarów sali, od akustyki i, jeśli jest to sonata, od mechanizmu fortepianu i od jego zdolności do powtarzania. W niektórych sonatach Mozarta szybkie tempa wymagają nut powtarzanych szybko; otóż ówczesne instrumenty posiadały większą łatwość do wykonywania tych powtórzeń niż instrumenty współczesne, jak również miały dużo mniej rezonansu. Odpowiada to dwóm aspektom muzyki Mozarta, której nie można tak po prostu odtworzyć. Poza tym, drugie tempo zagrożono by w sposób bardziej płynny ponieważ brzmienie malało i zanikało. Ze współczesnym instrumentem nie jest to konieczne i w dużej sali należy pozwolić oddychać instrumentowi a nutom śpiewać, w innym przypadku nuty będą zachodziły jedne na drugie. To także sprawdza się w przypadku ostatnich taktów, których niestety nie można zagrać tak szybko jak na instrumentach z czasów Mozarta. Powtórzenie jest wolniejsze i dźwięk trwa dłużej – wszystko to sprawia, że muzyka jest trochę wolniejsza. Lambert Orkis będzie próbował oczywiście zagrać większość dźwięków bez użycia pedału, aby oddać dźwięk suchy i przejrzysty, jak tylko to będzie możliwe. Zbliżymy się w ten sposób do tego, co usłyszelibyśmy za czasów Mozarta.

Jaka jest Pani wizja koncertów będących młodzieńczymi dziełami Mozarta?

Sam Mozart zagrał je wszystkie z sukcesem, a w szczególności pierwszy koncert, będący w stylu włoskim, gdzie orkiestra dyskretnie nuci w tle, podczas gdy skrzypce wyczyniają niesamowite akrobacje! Drugi koncert jest bardziej elegancki, odzwierciedla wpływy francuskie, zwłaszcza w rondzie finałowym; jednak te dwa pierwsze koncerty pod każdym względem pozostają bardziej w konwencji, niż trzy ostatnie. Alfred Einstein miał rację mówiąc, iż wydaje się, że *Adagio* z KV 216 spadło prosto z nieba – efekt strun z surdyną, bardzo nowy, nadaje tempu magiczną atmosferę i rondo jest dużo śmielsze od poprzednich. Istnieje teraz zrównoważony dialog między skrzypcami i orkiestrą, podczas gdy w pierwszych dwóch koncertach orkiestra jest zwykłym partnerem odsuniętym na dalszy plan. Mozart dochodzi tutaj do idealnej formy koncertu skrzypcowego.

Wielu skrzypków przeraża początek „Koncertu” KV 218. Czy jest tak samo w Pani przypadku?

Uważa się, że początek tego koncertu jest trudny, ale mi się nigdy taki nie wydawał. Wchodzi na wysokie tony – taka mała fanfara – i niektórzy moi

koledzy nie cierpią być tak wysoko. To tak samo jak aria koloratury w *Czarodziejskim flecie* – bądź się ma wysokie tony, bądź się ich nie ma – i wszyscy sobie zdają sprawę, jeśli ich nie ma. Dzieło to jest także niezwykle z jeszcze innego powodu: tutti są rodzajem dramatu symfonicznego, dużo bardziej opracowanym i rozwiniętym niż wcześniej. Andante jest wprowadzone cudownym śpiewem oboju, finałowe *Rondo* zaskakuje nas swoim metrum i zmianami klimatu. Jednak ukoronowaniem jest KV 219 ponieważ Mozart eksperymentuje tu z dużą ilością nowych pomysłów. Jest to koncert najodważniejszy i najbardziej zwarty. Już pierwsze wejście solisty jest niezwykłe – nie pojawia się temat główny z *Allegro* ale wstęp z *Adagio*, który przejawia nowy, zachwycający pomysł muzyczny. Potem następuje liryczne *Adagio*, finał zakończony jest czarującym menuetem. Finał ten zostaje jednak przerwany diabolicznym epizodem „alla turca”, którego egzotyczny charakter jest w rzeczywistości bardziej węgierski niż turecki. Austriacy z czasów Mozarta lubili jednak postawić kropkę nad całym językiem muzycznym pochodzącym ze Wschodu.

Jak odbiera Pani „Symfonię koncertującą”?

Mozart napisał ją w 1779 r., po powrocie do Salzburga, kiedy to oswoił się z tym gatunkiem zarówno w Paryżu jak i Mannheimie, gdzie był wówczas bardzo modny. Tytuł odzwierciedla fakt, iż chodzi w rzeczywistości o symfonię z dwoma instrumentalistami, traktowanymi jako równorzędni partnerzy orkiestry. Mozart napisał *Symfonię koncertującą* z myślą o wybitnych instrumentalistach z Salzburga. Jest to utwór dramatyczny, w ponurych kolorach, z wyraźnie kontrastującymi klimatami, subtelną i złożoną równowagą między sekcjami solowymi i tutti. *Andante* utrzymane w c-moll jest bez wątpienia jednym z najbardziej wzruszających wolnych temp. Całe dzieło przepelnione jest obfitością pomysłów i stanowi cudowny przykład nowego języka muzycznego, który Mozart rozwijał w swojej epoce.

Pani partnerem w tym przedsięwzięciu jest Yuri Bashmet...

Dla mnie jest on największym altowiolistą. Przez trzydzieści lat poszerzał swój repertuar altówki i pozostawił przyszłym pokoleniom altowiolistów wiele dzieł, które go zainspirowały. Lubię jego hiperaktywność, której można by się nie spodziewać u wykonawcy Mozarta. To sprawia, że dorzuca on czasami do partytury rzeczy, o których nigdy bym nie pomyślała. Lubię grać z ludźmi, którzy mają koncepcję harmonizującą z moją, posiadają bardzo odmiennie pomysły, tak że ewoluujemy!

Od kogo pochodzą Pani kadencje?

Od różnych, cudownych skrzypków; ale stworzyłam je biorąc trochę z siebie i trochę od Pana X. Jaka szkoda, że Mozart nie zapisał swoich własnych kadencji, tak jak zrobił to w przypadku niektórych koncertów fortepianowych!

Czego powinna dokonać dobra kadencja?

Powinna powrócić do materiału tematycznego, ale powinna także sprawiać wrażenie, że jest improwizowana. I ponieważ współcześni soliści, podobnie jak ja, nie są improwizatorami, musimy je niestety zapisywać. Kadencja nie powinna zrywać ze stylem dzieła, powinna być jak streszczenie, jak epilog jednak z małym uderzeniem „Hop – oto jeden pomysł więcej!”

W jaki sposób wybrała Pani tria od nagrania z Sir André Previnem i Daniélem Müller-Schottem?

Żeby być uczciwą, wybrałam te, które dają skrzypcom jak najwięcej do powiedzenia! Ale są to dzieła ogromne, które zapożyczają swoją formę od Haydna, z partiami skrzypiec i wiolonczeli odzwierciedlających prawą i lewą rękę fortepianu i rozwijających ich relacje na stopie równości. Mozart pisze tutaj dla czystej przyjemności, w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Jaki związek dostrzega Pani między dziełami Mozarta a jego życiem?

Obecnie mamy zbyt wielką skłonność, by grzebać w życiu osobistym kompozytorów. Muzyka jest dla nas, a cała reszta jest prywatna i powinna pozostać w cieniu. Jednak w niektórych sonatach można doszukać się związku z wydarzeniami w jego życiu. Tak KV 304 mógłby odzwierciedlać śmierć matki; trzeba jednak pamiętać, że w tym samym czasie Mozart napisał ekstrawertyczną *Symfonię „Paryską”* i nie mniej ekstrawertyczną *Sonatę D-dur* z tego samego zbioru. Uważam, iż ważne jest, aby pamiętać, że w tym samym czasie kiedy komponował utwory na skrzypce, komponował także inne dzieła. Bardzo śmiała *Sonata* KV 526 ukazała się w tym samym czasie, kiedy Mozart pracował nad *Don Giovannim* i nad *Symfonią jowiszową*.

I na koniec, wiem, że do prezentacji projektu wybrała Pani nowego fotografa?

Zawsze szukałam języka fotograficznego, który przetłumaczyłby na obrazy moje uczucia względem muzyki. W przeszłości pracowałam z bardzo dobrymi fotografami, ale potrzebowałam nowego języka wizualnego, nowej ekspresywności, ponieważ muzyka jest tak zróżnicowana. Wydaje się, że Tina Tahir posiada tę poezję w swoim wizualnym słowniku, która jest potrzebna do przetłumaczenia moich idei.

Rozmawiał: Michael Church

Tłumaczenie z jęz. francuskiego:
Małgorzata Kaczmarek

Pollini i struktura kryształu

Patrycja Kujawska

Maurizio Pollini jest bardzo szczególnym zjawiskiem w historii światowej pianistyki – zwykle postrzegany w dwojaki sposób: bądź jako chłodny i obiektywny mediator-modernista, bądź jako trzymający w ryzach partyturę architekt, przedkładający jednak formę nad treść. Technika i doskonałość kontra ekspresja i absolut, Mozart i Bach przeciw Stockhausenowi i Boulezowi, intelekt i prawa przyrody zaprzęgnięte w służbę sztuki i odwrotnie – artyzm przefiltrowany przez fizyczne i matematyczne prawidła. Przeciwwstawienie leży w jego naturze. I tak jak trudno zdefiniować perfekcję, tak trudno jest jednoznacznie ocenić zmagania tego pianisty z fenomenem istoty piękna.



Maurizio Pollini
fot.: Philippe Gontier

przede wszystkim z genialnym odczytaniem *II Sonaty* Bouleza, *Wariacji* Weberna, *Klavierestück X* Stockhausena czy najnowszych kompozycji fortepianowych Luigiego Nono, Salvatora Sciarino, Giacoma Manzinięgo. Wydaje się, że estetyka atonalna oparta na matematycznych kryteriach (czyt. seriach) albo witalizm brzmieniowy Bartóka są bardziej odpowiednią strawą dla spragnionego symetrii, precyzji, harmonicznym i rytmicznym wyzwaniom artysty. „Muzyka jest lustrem naszych czasów – mówi – Dlaczego mamy zachwycać się Picassem i Joycem, a nie Schoenbergiem i Stockhausenem?”. Jednocześnie ciągle nie może zdecydowanie i na dobre odciąć się od klasycznych korzeni. Wykonuje np. cały cykl sonat Beethovena, monumentalny *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha... Intelektualne wolty? Szaleńcze rebelie? Nic z tych rzeczy. Skoro w przyjemnej atmosferze sali koncertowej można połączyć na zasadzie symbiozy *Hammerklavier* i *Sonatę* Bouleza albo *Etiudy* Debussy'ego i *Sonatę* Berga – dlaczego nie?

Czterdzieści pięć lat temu, kiedy Pollini został niekwestionowanym zwycięzcą VI Konkursu im F. Chopina pokonując tym samym 77 pianistów z różnych krajów nikt chyba spodziewał się tak gruntownego przeistoczenia. I to nie tylko, jeżeli idzie o muzyczne preferencje. Tuż po sukcesie w Warszawie Pollini wycofał się na czas jakiś z estrady, trochę z powodów czysto osobistych (presja), trochę, by móc zagłębić się w tajniki nauk ścisłych studiując fizykę, filozofię. Zdażył jednak zarejestrować fantastyczne wykonanie *Koncertu e-moll* Chopina z Paulem Kletzkiem i Philharmonia Orchestra – poetyczne, pełne naturalnego piękna, soczystej i miękkiej barwy, idealnie wyważonych proporcji. Po półtorarocznej przerwie kontynuował studia pod kierunkiem Arturo Benedetti Michelangeli. Ponoć Maestro zażądał,

Stroniący od życia publicznego i szumu związanego z „publicity” pianista od lat mieszka z żoną w Mediolanie. Swoje koncerty, zawsze wyprzedane wiele miesięcy naprzód i zawsze niecierpliwie wyczekiwane, ograniczył z sześćdziesięciu do czterdziestu w roku. Szczęściem dla wielbicieli festiwalu muzyki w Salzburgu, Rzymie, Nowym Yorku i Tokio pozwala niemal rokrocznie na bliższy kontakt z jego geniuszem. Ta wykreowana przez same-

go pianistę impreza o wdzięcznej nazwie *Progetto Pollini* przede wszystkim ma na celu znalezienie odbiorcy sztuce awangardowej – idea festiwalu opiera się na zestawianiu i konfrontacji muzyki starej i nowej. Pollini, kiedyś ściśle związany z Beethovenem i Schumannem z ambasadora romantyzmu i kanonizowanego chopinisty przeobraził się w propagatora świeckiej dodekafonii – Weberna, Berga i Schoenbergga. Dziś jego dokonania wiązane są

by na czas współpracy z nim również zaprzestał koncertowania. Faktem jest, że po dłuższej nieobecności Pollini pojawił się na scenie całkowicie odmieniony. W jego grze słychać było mechaniczną dokładność, w dźwięku pojawił się metaliczny połysk. Jednocześnie 25. letni pianista dysponował takimi możliwościami technicznymi, że nawet w owych czasach przerastał wielu tytanów klawiatury. Kiedy Artur Rubinstein uzasadniając przyznanie I nagrody na konkursie mówił, że z obecnych tam pianistów (wliczając jurorów tj. Harry'ego Neuhausa, Nadię Boulanger, Magdę Tagliaferro) Pollini jest najlepszy, nie miał chyba na myśli tej precyzyjnej do bólu machiny, obywającej się jednak na co dzień bez większych wzruszeń.

To prawda, Pollini nie jest typem romantyka-wirtuoza jak Horowitz, Rubinstein, Rachmaninow. Zamiast tego wykształcił w sobie arystokratyczną umiejętność poruszania słuchaczy poprzez intelekt fantastycznie kształtując formę i genialnie dozując napięcie. Na wpływ rodzinnych asocjacji nie pozostał chyba obojętnym. Wujek od strony matki był wziętym rzeźbiarzem, ojciec architektem. Upodobanie Polliniego do tych dziedzin sztuki znalazło ujście w pianistycznej inżynierii, którą podbudowuje każdą interpretację. I tak jak Światosław Richter mówił o higieniczności grania Bacha, tak z powodzeniem można zaryzykować tezę o higieniczności słuchania Polliniego. W erze totalnej globalizacji, kiedy mamy do czynienia z całą masą podobnych do siebie produkcji czy różnych rodzajów indywidualności posuwających się w szukaniu własnego stylu do wszelakich wynaturzeń, słuchanie Włocha jest prawdziwym „katharsis”. Uwalnia od kurzu, patyny, niepotrzebnych intarsji i inkrustacji czy to emocjonalnych czy technicznych pozostawiając nagą partyturę-skielet konstrukcji oczyszczony z interpretacyjnych naleciałości. Co rzecz jasna nie znaczy, że Pollini nie ma własnego stylu. Przeciwnie – jego wykonania są z miejsca rozpoznawalne. Solidne fundamenty, na nich symetryczne łuki i przykuwający oko swą niezwykłą urodą zwornik sklepienia - miękka, zmysłowa lub słodka, zawsze jednak doskonała, liryczna fraza – I część *Sonaty A-dur* Schuberta, albo piano w *Preludium c-moll* Chopina grane niesłuchanie czujnie, smutno i szlachetnie. Ale bywa brutalnie. // *Sonata forte-pianowa* Pierra Bouleza (którą zawsze wykonuje z pamięci), to popis pianistycznego „demolition man” i sprawdzian wytrzymałości uszu słuchaczy.

David Dubal porównał sztukę Polliniego do najnowocześniejszego drapacza chmur. „State of the art” pisat zauroczony, choć z drugiej strony „zimne i beznamienne dążenie do perfekcji”. Chłodne brzmienie czy też raczej

„obiektywna” wymowa przekazu muzycznego nie są jednak wynikiem bezdusznej kalkulacji. Pollini zostawia sobie miejsce na flirt z dźwiękiem, choć zdecydowanie preferuje jasność i komunikatywność wypowiedzi. Do „nowej obiektywności” wprowadza tyle ekspresji, na ile pozwala mu struktura kompozycji. Wzrusza urodą pojedynczych linii melodycznych, choć jednocześnie „terroryzuje” swym fundamen-

podstawie jednej zagranej nuty chce przed koncertem zmieniać strój całego instrumentu domagając się więcej „świetlistości”. Opisywał Benedettiego i Polliniego jako dwójkę artystów „trudną w utrzymaniu”. Do Benedettiego od samego początku kariery przylgnęła etykieta perfekcjonisty. Widać Pollini, mimo, że przez pół roku miał z mistrzem tylko sześć lekcji przyswoił więcej aniżeli można było się spodziewać. A może



Maurizio Pollini
fot.: Philippe Gontier

talizmem – kategorię z pewnością sądził.

Cóż z tego, że nie szaleje przy fortepianie, nie porywa, nie posuwa się do skrajności – jego nagrania słucha się z przyjemnością. *Etiudy* Chopina, wszystkie 24 z obydwu opusów to dla wielu wzór doskonałości – kanon, non plus ultra, majstersztyk. Pollini – tutaj modernista „pełną gębą” – wgrza się w partyturę z gorliwością neofity i żadna pauza, pojedyncza nutka, subtelna zmiana agogiczna i dynamiczna nie występuje bez uzasadnionej „dziejowej konieczności” przyczyny. Jasne, korzysta przy tym z dobrodziejstw najnowocześniejszego Steinwaya, ale, jak sam mawia, Beethoven i Chopin pisali na lepsze instrumenty niż te, które dane im było używać i słyszeć. Franz Mohr – technik Steinway&Sons i wieloletni stroiciel Van Cliburna, Horowitza, Rubinsteina i Gilelsa narzekał na „nerwowość” pianisty – wiecznie niezadowolony z dźwięku na

rzeczywiście zwycięstwo na Konkursie Chopinowskim przyszło za wcześnie – jeszcze na etapie „poczwarki” czekającej na swoje przeobrażenie?

Horowitz mawiał: „doskonałość sama w sobie jest niedoskonałością”. Gdybyż tylko można było ten kryształ trochę drasnąć, obtłuc, gdzieś coś odtłamać, żeby zrobić miejsce dla odrobiny szaleństwa, ale co z tego... Nawet jeśli – jego wewnętrzna struktura pozostanie zawsze symetrycznie doskonała. I choć u Polliniego nie wszystko jest „optymalne” to jednak chciałoby się „popracować” odrobinę nad tym nieskalanym, choć bynajmniej nie zimnym i wyrachowanym graniem. Taka już natura człowieka. Bo przecież czy piękno może być doskonałe? Czy ma być li i jedynie obiektem zachwyty, czy jednak źródłem wzruszeń? Dla tych, którzy rozwiązały tę zagadkę dyalemat „lubić czy nie lubić” Polliniego nie stanowi problemu. 

Opery Giuseppe Verdiego (XXIII)

Zbójcy (I Masnadieri)

Adam Czopek



G. Verdi – *Zbójcy*
 Maria Dragoni Amalia
 Covent Garden w Londynie, 1997 r.

Akcja tej ponurej opery, będącej historią rywalizacji dwóch braci o serce Amalii, rozgrywa się na początku XVIII w. w Czechach i Frankonii. Massimiliano, hrabia Moor (bas) ma dwóch synów: starszy Carlo (tenor) zostaje zmuszony intrygami podłego, pełnego kompleksów, młodszego brata Francesco (baryton) do opuszczenia starego ojca oraz ukochanej Amalii (sopran) i szukania schronienia wśród bandy zbójców, którzy wybierają go na swojego przywódcę. Za pomocą sfałszowanych listów i wprowadzających w błąd wiadomości Francesco stara się nie dopuścić do powrotu i pogodzenia Carla z ojcem. W końcu doprowadza do tego, że ojciec i Amalia wierzą w śmierć Carla i w to, że umierając pragnął by Amalia została żoną Francesco. Ta jednak nie zamierza go poślubić i ucieka z zamku hrabiego Moora do lasu, gdzie... spotyka ukochanego Carla, o śmierci którego jest przekonana. W tym samym czasie Francesco każe wtrącić ojca do lochu, zagarnia jego majątek i ogłasza się nowym hrabią. W końcu jego intrygi zostają odkryte, niestety jest już za późno. Dręczony wyrzutami sumienia hrabia Massimiliano przekonany o śmierci starszego syna postradał zmysły i jest śmiertelnie chory. Carlo związany przysięgą wierności z bandą zbójców nie może jej opuścić by zostać szczęśliwym mężem Amalii. Aby oszczędzić jej hańby zabija ją, a sam wyrusza na poszukiwanie śmierci.

Lata 1844-47 były dla Verdiego okresem wyjątkowo pracowitym, ale czego się nie robi by zdobyć pozycję, uznanie i pieniądze. Nowe opery spływały jak z rogu obfitości, „anni di galera” rządzą się swoimi prawami. Jedną prapremierą goni drugą! *Erani* w Wenecji, *Dwaj Foscarci* w Rzymie, to rok 1844. W następnym roku *Joanna d'Arc* w La Scali, *Alzira* w Neapolu, dzieli je zaledwie pół roku. *Attyla* skomponowana dla weneckiego La Fenice miała swoją prapremierę w marcu 1846 r. Również rok później na scenę Teatro della Pergola we Florencji wchodzi *Macbeth*, po nim w lipcu pojawiają się *I Masnadieri* w Londynie, a w listopadzie tego samego roku premiera *Jerusalem* w Paryżu. Czyż w tej sytuacji można się dziwić zmęczeniu i rozdrażnieniu kompozytora zmuszanego do podejmowania coraz to nowych wyzwań. Po premierze *Attyli* był już tak zmęczony, że lekarz był zmuszony za-

lecić mu sześciomiesięczny odpoczynek. Wyjechał do Recoaro, gdzie pił wody lecznicze, spacerował i gdzie spotykał się z Andrea Maffei, włoskim poetą, tłumaczem dzieł Szekspira i Schillera, który właśnie rozstał się z żoną Klarą, jedną z najserdeczniejszych i najwierniejszych przyjaciółek Verdiego. Efektem spotkania w uzdrowisku był pomysł na libretto *Zbójców*, opery pisanej na zamówienie angielskiego impresaria Benjamin Lumleya i włoskiego wydawcy Francesco Lucchi, dla londyńskiego Her Majesty's Theatre. To pierwsze złożone Verdiemu zamówienie zagranicznego teatru i

pierwsza jego poza granicami Włoch prapremiera. Jednocześnie to pierwsza opera napisana specjalnie dla tego teatru.

Verdi przyjąwszy propozycję o napisanie libretta zwrócił się do pomysłodawcy, czyli Andrei Maffei, który mocno uprosił dramat Schillera, ale pozostawił w zarysie jego sens i wymowę. Oczywiście nie obyło się bez przeróbek i poprawek robionych na życzenie Verdiego, szczególnie w II akcie, który „jest absolutnie dla sceny za chłodny”. Z końcem maja partytura *Zbójców* jest prawie gotowa. Verdi wraz z Muziem udają się do Londynu. Jadą przez Ba-

Zbójcy – najpiękniejsze fragmenty

Najbardziej interesujące fragmenty: *Vecchio! Spiccai de te quell'odiato* – aria Francesco z I aktu kończąca się brawurową cabalettą *Tremate, o miseri! Tu del mio Carlo* – modlitwa Amalii z II aktu; *Come un baccio del figlio* – duet Massimiliana i Carla z IV aktu, przechodzący w finałowy tercet: *M'ama quest'angelo... m'ama ed oblia!* Amalii, Carla i Massimiliano. 🎭

zyleję, Strasburg, Mannheim, Bonn, Kolonię, Brukselę i Paryż, w którym Verdi zatrzymuje się na kilka dni. To właśnie wtedy doszło do spotkania z Giuseppiną Strepponi, co jak się szybko okazało miało decydujący wpływ na ich życie. Wreszcie przeprawia się przez Kanał La Manche i jedzie do Londynu, gdzie wierny Muzio poczynił już przygotowania na przyjazd meistra.

Londyńczycy przyjmują go bardzo serdecznie, nawet królowa Wiktoria pragnie poznać sławnego kompozytora osobiście. Padają propozycje by pozostał w Londynie i objął dyrekcję Her Majesty's Theatre. Zdecydowanie odmówił! Próby przebiegają sprawnie, obsada jest wspaniała, ze znakomitą Jenny Lind, ulubienicą Londynu na czele. Verdi jest zadowolony jak rzadko kiedy. Męczy go jedynie paskudna pogoda, do której nie może przywyknąć, czasami również powodzenie i konieczność bywania na salonach. „Niech żyje nasze słońce, które zawsze lubitem, a teraz wielbię, ponieważ cierpię z powodu tej mgły i dymu, który mnie dusi i przynębia. Poza tym cóż za cudowne miasto! Są tu rzeczy, na które człowiek patrzy jak skamieniały, ale tutejszy klimat paraliżuje jego piękno. Och, gdybyż tylko było tutaj neapolitańskie niebo, nie trzeba byłoby modlić się o raj” – tak pisze Verdi z Londynu w liście do Giuseppiny Appiani.

Wreszcie nadchodzi dzień prapremiery, której z racji że uświetniała zamknięcie sesji parlamentu, nadano królewską rangę. Na widowni zasiada królowa Wiktoria wraz księciem Albertem, towarzyszą im członkowie Parlamentu i ważne osobistości dworu. Przyjęcie jest więcej niż entuzjastyczne, Verdi i wykonawcy są wielokrotnie wywoływani przed kurtynę. „Opera zrobiła furorę. Od uwertury do finału nie było nic prócz aplauzu, wiwatów i wołań o bisy. Maestro sam dyrygował siedząc na krześle wyższym niż inni” – relacjonował Muzio. Po trzech entuzjastycznie przyjętych przedstawieniach Verdi wyjeżdża z Londynu, a... *Zbójców* zdejmują ze sceny! Pojawia się tutaj ponownie dopiero w 1998 r., ale już na scenie Covent Garden, w ramach Festiwalu Oper Verdigo.

W swoich pamiętnikach Lumley napisał, że premiera miała co prawda pozory triumfu, to jednak sama opera nie mogła być uważana za sukces. Szybko zostaje to potwierdzone mierzonym zainteresowaniem na innych scenach, gdzie opera utrzymuje się co najwyżej przez kilka wieczorów. Gatti, biograf Verdigo, napisał, że: „opera została napisana na podstawie dramatu o fałszywej koncepcji i sztucznej ekspresji. Nie było w niej nic poza zawodową wprawą i pewną żywością ekspresji”. Sam Verdi na pytanie o słabe powodzenie jego angielskiej opery

miał powiedzieć: „odniosła dostateczny sukces, by przynieść mi wiele tysięcy franków”. Zresztą kompozytor nie miał czasu na rozpamiętywanie klęski czy sukcesu tej opery. Bezpośrednio z Londynu pojechał do Paryża, gdzie pracował nad przeróbką *I Lombardi*, i gdzie czekała na niego Giuseppina. Od tego momentu już razem będą szli przez życie.

Nie ma co ukrywać, Verdi wrócił tutaj na pozycje swoich pierwszych oper. Jak to określił Swolwiek: „*Zbójcy* nie oznaczają w twórczości Verdigo jakiegokolwiek kroku na przód”. Posunąłbym się w tym stwierdzeniu o krok dalej: cofnął się! Nie znajdzie się tutaj śladu tego co było w *Makbecie*, czy *Dwóch Foscari*, czyli podniesienia roli recytatywu i jego ścisłego powiązania z akcją. W zamian mamy sztuczny ciąg arii, duetów i scen zbiorowych bez większej troski o ich logiczny i muzyczny sens. Trudno pozbyć się wrażenia, że jedyną troską Verdigo było w tym wypadku ukojenie ucha słuchacza i danie szansy wokalnemu popisowi. Jest chwytliwa, chwilami banalna, melodyjka, ale brakuje wewnętrznej dynamiki, która niebawem stanie się znakiem rozpoznawczym jego oper”.

Dowodzi tego już pierwszy akt, gdzie mamy, jedna po drugiej, trzy arie: tenorowa: *O mio castel paterno*, w której Carlo marzy o powrocie do ojca i ukochanej Amalii, barytonowa Francesco: *La sua lampada vitale langue*, rozpoczyna ją recytatyw *Vecchio spiccai da tew quell'odiato*, a kończy cabaleta *Tremate, miseri ...* Całość dowodzi, że dwulicowy Francesco nie cofnie się przed niczym by zdobyć pieniądze i pozycję ojca. W tym celu najpierw przejmuje list Carla do ojca, później fałszuje odpowiedź. Wreszcie sopranowa: *Venerabile, o padre, e il tuo sembiante. Lo sguardo avea degli langue Amalii*, która najpierw stara się rozumieć postępowanie starego hrabiego w stosunku do ukochanego Carla, za którym tęskni i marzy o jego powrocie. O tym samym marzy również Massimiliano – duet z Amalią: *Mio Carlo ... Ei*

Philips (1974) – Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi, Ruggero Raimondi, Piero Cappuccilli, Ambrosian Singers, New Philharmonic Orchestra, dyrygent: Lamberto Gardelli.

Decca (1983) – Samuel Ramey, Franco Bonisolli, Matteo Manguerra, Joan Sutherland, Arthur Davies, Orchestra and Chorus Welsh National Opera, dyrygent: Richard Bonyngue.

Między tymi dwoma nagraniami można prawie postawić znak równości. W obu podziw budzą pięknie brzmiące głosy Caballé i Sutherland, które wykreowały, środkami czysto wokalnymi, przekonywujący obraz nieszczyśliwej Amalii. Słuchając obu pań można tylko westchnąć z zachwytem: ach, ta koloratura, cóż za piękne prowadzenie frazy. Podobnie ma się rzecz z Raimondim i Ramey'em w partiach Massimiliano. Obaj są znakomici w kreśleniu obrazu nieszczyśliwego ojca. Carlo Bergonzi jest z pewnością lepszym Carlo niż „gładko” śpiewający Bonisolli. Osobiście wolę przy dyrygenckim pulpicie Bonyngue'a, który daje pełen obraz melodyjności tak charakterystycznej dla wczesnego Verdigo. Gardelli dramatyzuje chwilami zbyt mocno. 🎭

sogna. pragnie powrotu ukochanego syna do domu. Oczywiście każda aria to oddzielny obraz pierwszego aktu kończącego się kwartetem *Sul capo mio colpevole* (Francesco, Amalia, Massimiliano i Arminio, który przyniósł wiadomość o śmierci Carla).

Akt drugi podzielony jest na dwie sceny. W pierwszej na tle radości Francesco i jego kompani mamy modlitwę Amalii *Tu del mio Carlo al seno*. Nagle obok modlącej się dziewczyny pojawia się Arminio zdradzający, że Carlo żyje, podobnie Massimiliano, którego wtrącono do lochu. Radość Amalii obrazuje błyskotliwa koloraturowa cabaleta *Carlo vive!*. Scenę kończy burzliwy duet *Io t'amo, Amalia*, Francesca i odrzucającej jego oświadczenia Amalii. Druga scena jest obrazem stanu duszy Carla nie mogącego się pogodzić ze swoją sytuacją i ogromem po-

Zbójcy (I Masnadieri)

libretto: **Andrea Maffei (wg F.Schillera)**.

prapremiera: **Londyn, Her Majesty's Theatre, 22 VII 1847.**

wykonawcy: **Amalia – Jenny Lind, Carlo – Italo Gordoni, Arminio – Leone Covelli, Massimiliano – Luigi Lablache, Francesco – Filippo Coletti.**

dyrygent: **Giuseppe Verdi i Michael Balfe**

kolejne premiery: **Weron, Triest (1847), Rzym, Barcelona (1848), Wenecja, Lizbona, Malta (1849), Mediolan (La Scala, 1853), Wiedeń (1854), Mexico (1856), Nowy Jork (1860), Paryż (1870).**

premiera polska: **Opera Bałtycka w Gdańsku, 22 VI 2005, wykonanie koncertowe w kościele św. Jana w Gdańsku w ramach Festiwalu Świętojańskiego.**

kierownictwo muzyczne: **Janusz Przybylski.**

obsada: **Wiktor Dudar – Massimiliano, Konrad Włodarczyk – Carlo, Leszek Skrla – Francesco, Agnieszka Wolska – Amalia, Jacek Szymański – Arminio.** 🎭

pełnionych z bandą zbrodni, aria: *Di ladroni attorniato*. Nie ma jednak wyboru, jest związany przysięgą wierności.

Kolejny akt rozpoczyna aria Amalii *Dio, ti ringrazio!*, opowiada w niej spotkanemu nieoczekiwanie w lesie Carlo o poczynaniach jego brata i niepokoju o los chorego hrabiego. Już po chwili jego los wyjaśnia się – Massimiliano żyje w lochu, opiekuje się nim Armino. Jednak starzec jest tak chory, że nie poznaje najbliższych. Opowiada jednak dlaczego i w jaki sposób trafił do lochu. Banda pod wodzą Carla zamie-

rza zaatakować zamek i wziąć odwet na podłym Francesco.

Ostatni przenosi nas do komnat Francesca, który w wielkim monologu *Tadimento!... Risorgono i defunditi / Pareami che sorto da lauto convito*, opowiada o śnie w którym zobaczył przerażający obraz Sądu Ostatecznego. Jest tym wstrząśnięty! Zamkowy kapelan uważa, że to dowodzi gniewu bożego wywołanego dokonaniem bratobójstwem i ojcobójstwem. Nagle przestają go obchodzić losy zamku, nie wydaje nawet rozkazu jego obrony przed atakującą bandą zbójców.

Scena finałowa, Massimiliano nadal nie poznaje syna, ten jednak prosi go o błogostawieństwo, duet: *Come un baccio del figlio*. Zbójcy przynoszą wiadomość o ucieczce Francesca. Carlo zostaje zmuszony do wyjawienia swojej tożsamości i faktu, że jest dożgonie związany przysięgą wierności ze zbójczą bandą. Nawet w tej sytuacji Amalia jest gotowa przebaczyć ukochanemu, ten jednak nie mogąc znieść myśli, że ona wie o jego hańbie zabija ją – *Ora al patibolo!* (a teraz na szubienicę) woła do osłupiałych sytuacją zbójców. 🎭

Życie dane nam jest tylko raz Symfonie Szostakowicza cz. 1

Dorota Staszewicz

Aby zrozumieć muzykę Dymitra Szostakowicza, trzeba znać realia, w których przyszło mu żyć. „Nielatwo znaleźć w historii muzyki twórcę w równym jak on stopniu uzależnionego od współczesnych sobie kontekstów politycznych, społecznych i kulturalnych” – pisze Krzysztof Meyer. Będąc ofiarą ucinającej wszelkie oryginalne poszukiwania artystyczne kampanii „antyformalistycznej” w Związku Radzieckim i Wielkiego Terroru, ciągle o krok od aresztowania, Szostakowicz chciał komponować za wszelką cenę. Nawet, jeśli tą ceną był polityczny kompromis. W głębi duszy pozostał człowiekiem świadomym paranoi i zakłamania systemu. Nieustannie targany rozterkami, dawał upust uczuciom w swojej muzyce, dlatego znajdziemy w niej tak wiele ironii, a przede wszystkim – gorzkości, zwłaszcza w jego utworach symfonicznych. Szostakowicz jest autorem piętnastu symfonii instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych, które rodziły się na przestrzeni blisko pięćdziesięciu lat. Okoliczności ich powstania były bardzo różne, komponował zarówno z wewnętrznej potrzeby jak i na zamówienie władz, dlatego nietrudno odczytać z niektórych symfonii dramat zmuszanego do składania samokrytyki na obowiązkowych zebraniach Związku Kompozytorów geniusza...



Dymitr Szostakowicz

„Otrzymałem wiersz Biezymińskiego, który mnie strasznie rozstroił. Bardzo niedobry” – napisał w 1927 r. Szostakowicz do zaprzyjaźnionego muzykologa Siergieja Protopopowa. Poezji członka RAPP (Rosyjska asocjacja proletariackich pisarzy), czyli organizacji zrzeszającej dążących do unifikacji literatury pisarzy proletariackich, Szostakowicz nie czytywał dla przyjemności ale z obowiązku, ponieważ państwowe wydawnictwo Muzsektor oficjalnie zleciło mu napisanie pewnego utworu. Kompozycję zamówiono z okazji dziesiątej rocznicy rewolucji październikowej i według działu agitacji tej instytucji musiała ona zawierać właśnie ów nieszczęsny wiersz Aleksandra Biezymińskiego. Kompozycja z użyciem chóru początkowo nosiła tytuł *Dedykacja Październikowi*, potem Szostakowicz zdecydował się uznać ją za swoją *II Symfonię* op. 14, pierwszą z jego czterech

symfonii wokalnie-instrumentalnych. Eksperymentalna w roku swojej premiery, z użyciem syreny fabrycznej lub imitujących ją instrumentów orkiestry, *II Symfonia* pozostaje dziś specyficznym pomnikiem tamtego okresu. W Związku Radzieckim początkowo przyjęto ją oczywiście życzliwie ze względu na propagandowe treści (zwłaszcza, że była wykonywana przede wszystkim na wiecach), ale za granicą nie wzbudziła wówczas większego zainteresowania. Prawykonanie w Leningradzie poprowadził Nikołaj Malko, który zgłosił ją też do konkursu z okazji rocznicy rewolucji. Jak się potem okazało, zgłoszenie spowodowało niesnaski pomiędzy dyrygentem i kompozytorem, ponieważ jury nie przyznało pierwszej nagrody i Szostakowicz otrzymał zaledwie drugą (na dodatek ex aequo), czego po sukcesie swojej *I Symfonii* po prostu się nie spodziewał. Może nie do końca był zadowolony z *Dedykacji Październikowi*, ale nie spodziewał się też, że już wkrótce zostanie okrzykniętą „tworem antyartystycznym” – a wszystko z powodu zmiany polityki kulturalnej w Związku Radzieckim.

Tymczasem tworzył z coraz większą latwością. „Ciekawie byłoby napisać symfonię, w której nie powtarzałby się ani jeden temat” zwierzył się pewnego razu przyjacielowi, Wissarionowi Szabalinowi. Wkrótce, zaledwie w ciągu dwóch miesięcy 1929 r., skomponował *Pierwszomajową* op. 20. Pod względem formy i treści warstwy słownej była bardzo podobna do poprzedniej symfonii. Jednocześnie, z chórem na końcu oraz propagandowym tekstem autorstwa poety Siemiona Kirsanowa, okazała się jednak zupełnie inna muzycznie, bo... tonalna. W *Pierwszomajowej* Szostakowicz już nie eksperymentował i nie szukał nowych dróg, ale upraszczał, a w pompatycznym zakończeniu jakby podkreślał banalność tekstu, próbując zwrócić na ów banał uwagę słuchacza. Całkiem udana radziecka premiera odbyła się w Leningradzie pod batutą Aleksandra Gauka, lecz już wkrótce dzieło przestało się podobać – podobnie jak *Drugiej* zarzucono mu m.in. formalizm. Natomiast w Stanach Zjednoczonych po pierwszym wykonaniu poprowadzonym przez Leopolda Stokowskiego *III Symfonię* nazwano „dziwaczną mieszaniną pospolitego złego smaku i talentu sprowadzonego na manowce”. Zachodnim krytykom, nie znającym realiów życia i pracy w Związku Radzieckim, trudno było zrozumieć sytuację i intencje kompozytora. *Pierwszomajowa* była zaledwie kolejnym krokiem na drodze do doskonałości, którą wkrótce miał osiągnąć.

Następne symfonie Szostakowicza powstawały jako utwory czysto instrumentalne, tekst pojawił się ponownie dopiero w 1962 r., w szczególnie bliskiej autorowi *XIII Symfonii* op. 113 przeznaczonej na bas, chór basów i orkiestrę. Po ukończeniu pierwszej części zwrócił się do poety Jewgienija Jewtuszenki z prośbą o zgodę na wykorzystanie w niej tekstu wiersza *Babi Jar*, poświęconego pamięci Żydów zamordowanych w podkijowskim wąwozie jesienią 1941 r. *Babi Jar* nie był jedynym wierszem Jewtuszenki wykorzystanym przez Szostakowicza, który na początku pracy nie wiedział jeszcze, że komponuje pięcioczęściową symfonię: „Najpierw napisałem coś w rodzaju poematu wokalnie-instrumentalnego w oparciu o wiersz Jewtuszenki *Babi Jar*. Dopiero później pomyślałem, że warto byłoby kontynuować pracę i wykorzystać inne wiersze tego poety (...). Wiersze te były opublikowane w różnym czasie i poświęcone są różnej problematyce. Chciałem połączyć je przez muzykę. Napisałem więc nie szereg oddzielnych obrazów, ale symfonię.” Kompozycja, której trzy ostatnie części wykonywane są attacca, została ostatecznie oparta o pięć różnych utworów: *Babi Jar*, *Humor*, *W sklepie*, *Strachy* i *Kariera*. Wiersz *Strachy* poeta

napisał specjalnie dla Szostakowicza.

Jewtuszenko krytykowany był często za sposób podejmowania tematów politycznych, etycznych i społecznych, tak było też w przypadku *Babiego Jaru* – zarzucano mu uwypuklenie tragedii ludności żydowskiej, podczas gdy w masakrze pod Kijowem znalazły się ofiary również innych narodowości (m.in. Polacy, ale wspomnianym krytykom chodziło głównie o Rosjan i Ukraińców). Kontrowersje wokół poezji Jewtuszenki miały pośredni wpływ także na postrzeganie symfonii Szostakowicza. Otóż komponował ją jak zwykle z myślą o konkretnych wykonawcach, tzn. o Borysie Gmyrii i Eugeniuszu Mrawińskim, ale obydwaj odmówili. Mrawiński tłumaczył się częstymi wyjazdami i związanym z tym brakiem czasu, a Gmyria – wątpliwościami dotyczącymi wiersza. Po raz pierwszy *XIII Symfonię* w Moskwie poprowadził więc Kirył Kondraszyn, a jako solista wystąpił Witalij Gromadski. Nie obyło się jednak bez kłopotów. Kilka dni przed premierą, podczas jednego z organizowanych wówczas często tzw. spotkań władzy z przedstawicielami środowisk twórczych, Jewtuszenko pokłócił się z Nikitą Chruszczowem, zarzucając mu antysemityzm. Oczywiście natychmiast wprowadzono zakaz wydawania *Babiego Jaru*, jednocześnie naciskając na Kondraszyna, aby wykonał symfonię Szostakowicza bez pierwszej części, a najlepiej wcale. Na szczęście dyrygent i kompozytor nie ulegli naciskom partii, symfonię wykonano w całości, wzbudzając olbrzymi entuzjazm zgromadzonej publiczności. W mediach początkowo panował spokój, całe wydarzenie podsumowano zaledwie niewielką wzmianką w prasie. Była to cisza przed burzą. Po kilkunastu dniach w jednej z gazet opublikowano nową, „poprawną” wersję poezji Jewtuszenki, uwypuklającą tym razem tragedię narodu rosyjskiego, a ówczesny wiceminister kultury zażądał od Szostakowicza uwzględnienia tej wersji wiersza. Rozgoryczony poddaniem się Jewtuszenki kompozytor wprowadził zmiany tam, gdzie to było możliwe, ale nawet to nie uchroniło go przed lawiną krytyki, która miała runąć na *Trzynastą*. Symfonia została objęta infamią i tak było właściwie aż do śmierci kompozytora.

Kolejna symfonia, którą Krzysztof Meyer nazwał Szostakowicza „pożegnaniem z życiem”, nie znalazła się co prawda na indeksie, ale aby premiera mogła się odbyć, kompozytor musiał dorobić do niej fałszywą socjalistyczną ideologię. Wspólnym mianownikiem poezji, którą wykorzystał w *XIV Symfonii* op. 135, jest tematyka śmierci. I tu pojawiły się wspomniane problemy, ponieważ premiera miała się odbyć podczas przygotowań do radosnych obchodów stulecia urodzin Lenina. W

wywiadach kompozytor zaczął więc opowiadać, że poświęcił dzieło „walce o oswobodzenie ludzkości”... i udało się. *Czternasta* powstawała na początku 1969 r. w szpitalu, gdzie Szostakowicz znalazł się po raz kolejny z powodu postępującej utraty zdrowia po zawale mięśnia sercowego. Oparty na wierszach F. G. Lorki, G. Apollinaire'a, W. Küchelbeckera i R. M. Rilkego utwór przeznaczony na sopran, bas i orkiestrę kameralną, składającą się z instrumentów smyczkowych i perkusyjnych. Kompozytor zdecydował się również na nietypowy układ 11. częściowego dzieła. Niektóre fragmenty są ze sobą połączone, a bas i sopran śpiewają na przemian (duet występuje tylko na końcu utworu). Premiera w Leningradzie z udziałem m.in. Galiny



Dymitr Szostakowicz

Wisniewskiej i Rudolfa Barszaja zakończyła się sukcesem, symfonię wykonywano potem wielokrotnie w innych miastach, ale coraz bardziej podupadający na zdrowiu Szostakowicz nie miał już siły święcić triumfów i brać udziału w koncertach. Znamienne, że podczas jednej z prób *XIV Symfonii* zmarł jeden z jego byłych prześladowców w latach 40. i 50., Paweł Apostołow. Stało się to na początku pamiętnej próby, zaraz po przemowie Szostakowicza: „Chciałbym przypomnieć słowa znakomitego pisarza radzieckiego Mikołaja Ostrowskiego, który powiedział, że życie dane nam jest tylko raz, zatem powinniśmy je przeżyć uczciwie i przyzwyciężenie pod każdym względem i nigdy nie popełnić czegoś, czego musieliśmy się wstydzić”.

Fakty i interpretacje (VI)

Giacomo Puccini – *Toska*

Agnieszka Nowak

libretto: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica
postacie: Floria Tosca, znana śpiewaczka (sopran), Mario Cavaradossi, malarz (tenor), Baron Scarpia, prefekt policji (baryton), Cesare Angelotti (bas), zakrystian (baryton), Spoletta, agent policji (tenor), Sciarrone, żandarm (bas), strażnik więzienny (bas), pastuszek (głos chłopięcy), kardynał, poborca skarbowy Roberti, egzekutor z urzędu, kopista, urzędnik, sierżant, żołnierze, policjanci, damy, dostojnicy, mieszczanie, lud.

prapremiera: 14 I 1900, Teatro Costanzi, Rzym.

obsada: Haricléé Darclée (Floria Tosca), Emilio De Marchi (Mario Cavaradossi), Eugenio Gilardoni (Scarpia), Ettore Borrelli (zakrystian), Enrico Giordani (Spoletta).

dyrygent: Leopoldo Mugnone.
scenografia: Adolfo Hohenstein.

Ciekawostka. Puccini poznał 26. letnią wówczas Haricléé Darclée (śpiewaczkę ur. w Bukareszcie w 1868 r., prawdziwe nazwisko Hariclea Haricly), kiedy ta przyjechała w 1894 r. do Mediolanu zastąpić Olgę Olghinę w roli *Manon Lescaut* – Puccini nie życzył sobie kontynuacji spektakli z udziałem Olghiny. Początkowo nastawiony sceptycznie do Darclée, kiedy tylko ją ujrzał zupełnie stracił głowę. Relacja początkowo nie trwała długo, ich drogi rozeszły się po zakończeniu współpracy przy *Manon*. Odrodzenie miłości i związku datuje się na okres pracy przy *Tosce* i jej realizację (choć np. Illica sprzeciwiał się włączeniu kochanki do premierowej obsady). Problemem Darclée było słabe aktorstwo, dlatego do replik *Toski* w La Sali przyuczał ją słynny aktor Ermete Novelli – niestety, krytyka nie zostawiła na niej suchej nitki. W końcu śpiewaczka zniechęciła Pucciniego do siebie – dziwnym trafem po niepowodzeniu aktorskim w La Scali żar ich (jego) uczucia zaczął stygnąć. Przedtem łączyła ich przeogromna namiętność. Marotti tak pisał nt. zmysłowości Pucciniego: „Zmysłowość artysty nie jest, jak to się niekiedy wulgarnie ujmuje, zmysłowością bezpośrednią (fizyczną), ale sprawą głównie intelektualną”. Sam Puccini w lutym 1907 r. wyjawiał siostrze Ramełdzi: „Ileż kobiet! I ile mnie chce i poszukuje! Nawet stary mogę sobie jakąś znaleźć, wystarczyłoby kiwnąć palcem!”.

Operowa adaptacja sztuki Victoriena Sardou okazała się **grand entrée Pucciniego w XX w. Zainteresowanie opowieścią o władzy i seksie w papieskim Rzymie – niepokojąco ponętną hybrydą sacrum i profanum – nie słabnie od ponad stu lat i dziś *Toska* jest liderką repertuarów, beniaminką zarówno publiczności jak i wykonawców, wszechoperą.**

Śpiewaczki kochają postać Toski bo kochają siebie, zaś tenorzy chętnie pożądamy tak zapalczywie jak Cavaradossi. Przekaz Pucciniego wykracza poza język muzyczny, peszy nawet trochę intymnością komunikacji i skalą erotycznego rozmarzenia. Na ile w tej otwartości zasług Haricléé Darclée?

Rzymską operę Pucciniego zainspirował dramat napisany przez Victoriena Sardou – cenionego francuskiego dramaturga, autora sztuk np. *Patria* (1869), *Fedora* (1882), *Madame Sans-Gêne* (1893) i wielu innych, będących popisem zręczności kompozycyjnej. Jedynie jego pierwsza komedia wystawiona w Odeonie w 1854 r. okazała się falstartem, nie sprowokowała do uśmiechu ani publiczności, ani twórcy. O istnieniu *Toski* (1887) kompozytor dowiedział się dwa lata po teatralnej premierze. Jeszcze przed upływem miesiąca od premiery *Edgara*, w liście z 7 maja 1889 r. zwrócił się do Ricordiego z prośbą o podjęcie działań w kierunku uzyskania zgody dramaturga na przerobkę dramatu na libretto, argumentując: „Myślę o *Tosce!* (...) W niej widzę operę, której mi trzeba”. Wydawca niezwłocznie zaalarmował swojego paryskiego agenta Emanuele Muzio i już 29 maja 1889 r. otrzymał prędką odpowiedź: „Widziałem się z Rogerem (tj. agentem Sardou – przyp. aut.), przeczytał mi list Sardou pełen żali z powodu złego przyjęcia *Toski* we Włoszech, a zwłaszcza w Mediolanie, gdzie prasa potraktowała go haniebnie, bez szacunku. Sardou jest przede wszystkim człowiekiem interesu, dla mnie nawet prawdziwym kupcem. Nie chciałby dopuścić, żeby z *Toski* powstało włoskie libretto, bo pewnego dnia któryś z kompozytorów francuskich mógłby ją przecież wykorzystać do stworzenia opery francuskiej. Niemniej chciałby wiedzieć, jaką sumę zaproponowałby Puccini: nie chcę stawiać warunków, ale zapozna się z ofertą, która powinna zawierać kwotę gotówki i określać udział w prawach autorskich we Włoszech, z zastrzeżeniem tych praw we Francji. O *Toskę* prosił go również Mario Costa, któremu nie odpowiedział. Inny mistrz napoleoński, którego nazwiska nie pamięta, także zwrócił się do niego w tej

że sprawie. Łudzę się, że Sardou da pierwszeństwo Pucciniemu – ale uważaj, bo nie zgodzi się on na kilka tysięcy franków, chce być wynagrodzony sowicie. Traktat Berneński zapewnił mu własność *Toski* we Włoszech. Ponieważ przeczytałem w *Événement*, że spadkobiercy Musseta chcieli wszcząć postępowanie związane z *Edgarem* Pucciniego, przepytalem Rogera – powiedział mi, że Musset we Włoszech jest własnością publiczną”. Mimo optymizmu Emanuele Muzio, sprawa nie została jednak sfinalizowana zbyt szybko: Sardou nie stawiał się na umówione wkrótce spotkanie, następnie przez pewien czas zabiegał o zwielokrotnienie sum należnych mu za prawa autorskie. Ostatecznie kwestia została formalnie uzgodniona 21 listopada 1891 r.

Temat opery ogniskuje się wokół sensacyjno-erotycznej historii między Florią Toską a Mario Cavaradossim, a cała historia rozgrywa się w specyficznym momencie historycznym dla Rzymu, Włoch i Europy, w którym powstałe po pierwszej kampanii napoleońskiej republiki włoskiej, w tym rzymskiej, przestały istnieć. Po śmierci papieża Piusa VI, konklawe odbyło się w Wenecji. 13 marca 1800 r. Pius VII został ogłoszony nowym papieżem, ale przebywał z dala od Rzymu. *Toska* sprzyja papieżowi – Kościołowi wiele zawdzięcza, tymczasem Cavaradossi potajemnie sympatyzuje z Napoleonem. Właśnie portret śpiewaczki, ulubienicy rzymskich melomanów i pupilki królowej, jest wyrysowany muzycznie i dramatycznie wyjątkowo przekonująco. Choć samą akcję cechuje wiele logicznych niespójności, egzaltowana postać Florii i jej przesadne reakcje urodzonej aktorki wiarygodnie wpisują się w postać.

Między lutym i marcem 1889 r. Puccini w Mediolanie i Turynie obejrzał dwa przedstawienia *Toski* z Sarą Bernhardt, ale wówczas pozostawał jeszcze pod

7 June 2006
7th INTERNATIONAL
MICHELE PITTALUGA
COMPOSITION
COMPETITION
FOR CLASSICAL GUITAR
WITH FLUTE OR VIOLIN OR HARPE
Total cash prizes: € 8.000 - Rules on www.pittaluga.org
Deadline: 31 Marzo 2006



INTERNATIONAL
GUITAR COMPETITION
MICHELE PITTALUGA
PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA

from 25 to 29
September 2006

Total cash prizes: € 25.000
Final with orchestra
Extensive concert tour

Rules on
www.pittaluga.org

Deadline: 31 August 2006

Info:

Comitato Promotore Concorso Internazionale di Chitarra Classica
"Michele Pittaluga"

Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria

Fax 0039.0131.235507 - Tel. 0039.0131.251207 - 0039.0131.253170
concorso@pittaluga.org - www.pittaluga.org



G. Puccini - *Tosca*
Angela Gheorghiu
fot.: Marty Sohl/MET

wplywem nieprzychylniej sztuce krytyki włoskiej i nie zdecydował się podjąć nad nią pracy, następnie silnie poruszyła go powieść Murgera – tym sposobem kompozycja *Toski* musiała zaczekać. Tymczasem Ricordi powierzył utwór kompozytorowi Alberto Franchettiemu, libretto zaś miał opracowywać Illica. Sardou zaaprobował literackie opracowanie Illici (koniec 1893 r. – początek 1894 r.). Z listu Ricordiego do librecisty (24 lipca 1894) wynika, że nie było w tamtym okresie jasno sprecyzowane który z dwóch kompozytorów ostatecznie oprawi muzycznie francuski dramat, oraz że Puccini nie był zdecydowany odstąpić od prawa pierwokupu. Do porozumienia doszło latem tego samego roku, a w jego konsekwencji w październiku Franchetti i Illica udali się do Sardou podyskutować o dokonanych w

warstwie literackiej modyfikacjach. Wiza odbywała się w tym samym czasie, w którym miała miejsce paryska premiera *Otella*, spektaklu, w który 81. letni Verdi (przebywający w Paryżu od końca września do 22 października 1894) zainwestował wiele energii, aktywnie uczestnicząc w próbach – otoczony opieką Giulio Ricordiego. Ponoć Verdi, uczestnik spotkania między Illicą, Franchettim i Sardou entuzjastycznie poparł zaprezentowany mu pomysł artystyczny i nawet przekazał kilka sugestii jak ulepszyć – i tak bardzo dobrą – adaptację Illici. Chwalił też w szczególności scenę pożegnania z życiem i partię napisaną dla Cavaradossiego do sceny przed zastrzeleniem. Prawdopodobnie po zetknięciu się z aż tak przychylną postawą Verdiego Ricordi pożałował powierzenia dzieła Franchettiemu i

uczynił sporo, aby przekonać Pucciniego do zmiany zdania. Udało się, o czym świadczy skąpa wiadomość przekazana przez Pucciniego Clausettiemu 9 sierpnia 1895 r.: „*Toską* zajmę się ja, nadzwyczajne libretto Illici w trzech aktach. Sardou zadowolony”.

Aby ponownie obejrzeć Bernhardt w roli *Toski*, Puccini przerwał pracę nad *Cyganerią* i udał się do Florencji w październiku 1895 r. – miał i drugi cel, a mianowicie porównać jakość adaptacji Illici z oryginałem dramatu. Pozytywnymi wrażeniami dzielił się z librecistą: „Byłem we Florencji na *Tosce*, która znajduje się daleko, daleko w tyle za twoją. Element miłości patetycznej (li-rycznej) w wersji włoskiej jest w obfitości, we francuskiej zaś szwankuje. Sara niezbyt mi się podobała. Czyżby to było zmęczenie?”. Systematyczną pracę nad

operą przerwała francuska premiera *Cyganerii* w Operze Komicznej w realizacji Alberta Carré (13 czerwca 1898), który od kilku miesięcy zajmował miejsce Leona Carvalho u sterów teatru. Przy tej okazji Puccini nie omieszkął spotkać się z 70. letnim Sardou, który wydał mu się młodzieniaszkiem ze względu na niespożyte pokłady energii fizycznej, którą dysponował i świeży stan umysłu. W styczniu następnego roku kompozytor ponownie odwiedził

Na początku października kompozytorowi dostarczono wersy ludowej śpiewki w dialekcie rzymskim (dzieło poety Giggiego Zanazzy), śpiewkę tę miał intonować pastuszek.

Nie przez przypadek do premiery wytypowano teatr rzymski: jedynie stolica mogła odpowiednio przyjąć debiut opery tak silnie złączonej z jej najbardziej reprezentacyjnymi miejscami. Innym argumentem prorzymskim była możliwość zrobienia propagandy wokół

ska weszła do repertuaru 14 stycznia 1900 r. w atmosferze farsy. Zwieranie się komuś takiemu jak Leopoldo Mugnone, bojącemu się własnego cienia, że podczas przedstawienia mogłoby dojść do bombowego zamachu anarchistów i kto wie czego jeszcze, to było najgorsze posunięcie rzymskiej policji. W ten sposób, jak tylko podniosła się kurtyna, trzeba ją było zaraz opuszczać. Wybuchła kłótnia między późniejszymi widzami i Mugnone, słysząc podniesio-



G. Puccini – *Toska*
Angela Gheorghiu
fot.: Marty Sohl/MET

Sardou, usiłując przekonać go do łagodniejszego finału, dramaturg jednak ani myślał ocalać Tosce życie.

Część pracy nad operą przebiegała – w pełnym odosobnieniu – w willi markizy Mansi w okolicach Monsagrati, gdzie w sierpniu 1898 r. Puccini ukończył pierwszy akt. Drugi akt został napisany między 23 lutego i 16 lipca 1899 r., natomiast trzeci akt – z małym wyjątkiem – był gotowy na 29 września.

dzieła pochodzącego z domu wydawniczego Ricordi. Spektakl pieczołowicie przygotował Tito Ricordi, wśród publiczności pojawili się znakomici goście: Królowa Małgorzata, ministrowie (np. Pelloux), koledzy-kompozytorzy: Mascagni, Cilea, Franchetti, Sgambati. Atmosferze zaszkodziła nieprawdziwa wiadomość o podłożeniu bomby. Oddając głos świadkowi wydarzeń owego wieczoru: „Opera tragiczna jak ta najnowsza *To-*

ne glosy, wyskoczył od orkiestry i zwiął. Po paru minutach chaosu spektakl zaczęto od nowa, jednak w wielkim napięciu na sali, wśród orkiestry i na scenie. Nic się więcej nie wydarzyło i opera normalnie dobiegła końca, ze zwykłą liczbą zabitych (ogółem czterech, wliczając Angelottiego), a potem aplauzami na rzecz Pucciniego i śpiewaków. Nie jestem wielkim znawcą, a tylko starszym, który oszczędzając żyje jak może.

2006

DONATELLA FLICK CONDUCTING COMPETITION

PATRON H.R.H. THE PRINCE OF WALES

IN ASSOCIATION WITH THE

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

**The 2006 competition will take place
from 17 to 19 October 2006 in London,
and is open to conductors under the age of 35 who
are citizens of full membership countries of the
European Union.**

**The competition will be held in three stages,
with the final concert at the Barbican Hall when three
finalists will conduct the London Symphony Orchestra.**

**INFORMATION FROM: THE ADMINISTRATOR,
DFCC, PO BOX 34227, LONDON NW5 1XP**

www.conducting.org

Jedyną moją rozrywką są bilety do opery i teatru. Nie umiałbym powiedzieć, czy *Toska* jest piękna czy brzydka. Mnie ofiarowała intensywne emocje i wywołała pragnienie, by ponownie ujrzeć niektóre miejsca w Rzymie. Mieszkam w starym domu nieopodal Zamku św. Aniola. Gdy byłem młody i wracałem późno do domu – czasami o świcie – pod Zamkiem widywałem przechodzący stada owiec, zwłaszcza w maju i czerwcu. (...) Nigdy nie przypuszczałem, że Puccini, w *Tosce*, włączy do muzyki te owieczki z rzymskiej prowincji” (źródło: *Memoria d'un ascoltatore, Cronache musicali vere e immaginarie*).

Po premierze krytyka nie zabrzmiała unisono, *Toska* zebrała różne recenzje: „Maestro Puccini umiał wyjść zwycięsko z tej próby” (Il Messaggero, 15 stycznia 1900). „Badając konstrukcję *Toski* w porównaniu z *Cyganerią* znajdujemy frazy muzyczne bardzo rozszerzone, linie po których biegnie myśl muzyczna bogatsza a styl wznioślejszy” (La Tribuna, 16 stycznia 1900), „To co najmocniej uderza słuchacza – nawet najlepiej usposobionego do Pucciniego – to nie tyle brak inspiracji, który widocznie zubaża partyturę, ale brak charakteru, co czyni operę pozbawioną koloru i wycieńczoną – ten brak w żaden sposób nie może być zrekomensowany tym gorączkowym poszukiwaniem efektów, ewidentnym w każdej chwili” (Fanfulla della domenica, 21 stycznia 1900). „Wena Pucciniego, o ile nie jest bogata, o tyle jest szczerą. Nadzieje zobaczenia w *Tosce* wielkiego dzieła były powszechne i głębokie. Mówiono: *Toska* to dobry temat, a Puccini jest utalentowanym muzykiem. Teraz myślę, że to żadne okropieństwo, właśnie przez wzgląd na talent tego skromnego kompozytora” (Rivista Musicale Italiana, lipiec 1900).

Niezależnie od opinii krytyki muzycznej a nawet niezależnie od walorów dzieła – które jedni mu przypisują, a inni ich odmawiają – *Toska* stała się hitem na wiele sezonów: tak wiele, że aż unieśmiertelniła sztukę Sardou. 🎭

Dyskografia

Ponad setka istniejących nagrań dyskograficznych tego dzieła (z czego wiele rejestrowanych na żywo podczas spektakli) łączy się ściśle z faktem, że jest to najpopularniejsza opera na świecie – wszechopera. Jedno z najstarszych nagrań to produkcja Arkadii – pochodzi z 1930 r. (Carmen Melis, Piero Pauli, Apollo Granforte, pod dyr. Carlo Sabajno, dokonane w La Scali). Inną wiekową płytę wypuścił w 1938 r. EMI: na nagraniu wystąpili (pod batutą Oliviero de Fabritiisa): Maria Caniglia, Beniamino Gigli i Armando Borgioli. Zrealizowane zostało oczywiście w teatrze rzymskim. Artyści czarują mocą wokalu i silną ekspresją. W latach 1952-53 wyszły edycje z będącą u szczytu formy Marią Callas i Renatą Tebaldi (nagranie w auli św. Cecylii, wspaniała jakość głosu artystki i równie niebywałe opracowanie liryczne roli). Wracając do Callas i jej nagrania z La Scali (z udziałem Giuseppe di Stefano, Tito Gobbiego, pod dyr. Victora De Sabata) – najczystsza klasyka interpretacji, do wysłuchania obowiązkowo. Potem, w 1964 r. pojawiło się wydanie EMI z nieco zmienioną obsadą: Maria Callas, Carlo Bergonzi, Tito Gobbi, dyr. Georges Pretre, muzycy z Francji. Kolejna

propozycja to nagranie Deutsche Grammophon z 1990 r.: z Mirellą Freni, Placido Domingo, Samuelem Ramemeyem, dyr. Giuseppe Sinopoli, chór Covent Garden, orkiestra Philharmonia. Warto znać kreacje stworzone przez diwy: Leontyna Price (1962, Decca i w wersji z 1972, dla BMG), Renate Tebaldi (z MET, nagranie 1956 dla Fonit Cetra), Montserrat Caballé (1976, Philips), Katia Ricciarelli (1979, Deutsche Grammophon), Renata Scotto (1980, EMI), Kiri Te Kanawa (1986, Decca), Carol Vaness (1992, Philips), Angela Gheorghiu (2000, EMI), Fiorenza Cedolins (2002, Sugar). Niezapomnieni Mario Cavaradossi: Richard Tucker, José Carreras, Jaime Aragall, Giuseppe Giacomini, Roberto Alagna, Andrea Bocelli. Niektórzy śpiewacy np. Placido Domingo, José Carreras, Giuseppe di Stefano nagrywali te partie nie tylko raz. Jako Scarpia zaśpiewali na nagraniach m.in.: Leonard Warren, Giuseppe Taddei, Sherill Milnes, Ingvar Wixell, Ruggero Raimondi, Renato Bruson, Leo Nucci, Giorgio Zancanaro, Carlo Guelfi.

Wideografia

Stynne video pochodzi z 1976 r., ideą filmu było nakręcenie go w miej-

scu i czasie oznaczonych w librecie (akcja rozgrywa się w ciągu 24 godzin 17 czerwca 1800 r., inni uważają, że z 15 na 16 czerwca 1800 r. w Rzymie). Istotnie wpisało się w historię opery przedstawienie MET z 1985 r. w reżyserii Franco Zeffirellego. 1976, Decca: Raina Kabaivanska, Placido Domingo, Sherill Milnes, dyr. Bruno Bartoletti, reż. Gianfranco De Bosio, Ambrosian Opera Chorus, New Philharmonia 1985, Deutsche Grammophon: Hildegard Behrens, Placido Domingo, Cornell MacNeil, dyr. Giuseppe Sinopoli, reż. Franco Zeffirelli, spektakl MET 1990, Lyric Distribution: Raina Kabaivanska, Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell, dyr. Daniel Oren, reż. Mauro Bolognini, chór i orkiestra Opery Rzymskiej 1992, Teldec: Catherine Malfitano, Placido Domingo, Ruggero Raimondi, dyr. Zubin Mehta, reż. Giuseppe Patroni Griffi, chór i orkiestra RAI 2000, DTK: Maria Guleghina, Salvatore Licitia, Leo Nucci, dyr. Riccardo Muti, reż. Luca Ronconi, chór i orkiestra La Scala 2000, Arthaus Musik: Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Ruggero Raimondi, dyr. Antonio Pappano, reż. Benoit Jacquot, chór i orkiestra Covent Garden 🎭

Toska – nagrania

Nasz były dwudziesty wiek – XXXXII

Współczesna muzyka orkiestrowa (2)

Bogusław Schaeffer

Losy współczesnej muzyki orkiestrowej i związanych z nią koncertów instrumentalnych są nie tylko zagadkowe, lecz przede wszystkim dwuznaczne. Muzyka tego typu rozwijała się bez problemów i zagrożeń od czasów klasycznych. Jedynym zachwianiem równowagi była tendencja do tworzenia muzyki opisowej, do pisania poematów symfonicznych, tendencja, która potem miała minąć. Muzyka minionego, XX w. stała w tym zakresie przed wieloma dylematami. Najważniejszym dylematem okazała się kwestia, czy kontynuować produkcję symfonii i koncertów, czy poddać się fali innej muzyki, na przykład muzyki elektroakustycznej, którą tworzyło się i urzeczywistniało wykonawczo jednocześnie, co przy długo trwającym desinteressement wykonawców stało się nęcące i nawet atrakcyjne. Ale życie – również muzyczne – idzie zawsze swoim utajonym, torem i oto mamy zalew muzyki orkiestrowej, na którą wielu już nie liczyło. Czy w takich warunkach muzyka orkiestrowa mogła skutecznie rozwijać i wzbogacać paletę swoich potencjalnych możliwości? Nie mogła. W rezultacie mamy długą listę utworów na poły (lub jeszcze więcej) tradycyjnych, które oczywiście z postępem nie mają nic wspólnego i arcykrótką listę dzieł, których autorzy coś dla muzyki orkiestrowej zrobili.

Tworzenie muzyki orkiestrowej na podstawie użytych chwytów i nieużytych nawyków nie służy niczem, odnawia bowiem tę muzykę w stopniu niewystarczającym, jakby mimochodem i przypadkowo. O odnowie muzyki zawsze decydowała jej faktura (niektóre utwory Weberna są tego najlepszym przykładem). Rutynowo obsadzona i tak też w kompozycji potraktowana orkiestra nie ma nic wspólnego z olbrzymim potencjałem, jaki ona posiada.

Często mam okazję rozmawiać z młodymi kompozytorami: utyskują (i słusznie) na to, że w księgarniach muzycznych nie ma nowej i najnowszej muzyki, a do bibliotek nie ma się po co udawać, bo nabytki datują się tylko do 1970 r., a od tego czasu minęła jedna trzecia wieku. Radzę im zostawić księgarnie i biblioteki w spokoju, żaden wydawca nie będzie dziś łóżył na wydawanie muzyki orkiestrowej czy koncertów, bo albo nie ma na to środków, albo ma za mało, a wreszcie, jeśli już zdobyłby się na taką samobójczą odwagę, dochody z tej

racji nigdy nie będą podobne do kosztów, jakie trzeba włożyć na wydawanie dobrej, inspirującej innych partytury. Zresztą wydawcy nigdy nie myśleli o tym, że to, co drukują ma inspirować następne pokolenia lub też przynajmniej – informować via partytury i nuty o rozwoju muzyki.

Dlatego polecam inną drogę do doskonalenia się. Możliwości orkiestry, pomyslanej serio, są tak duże i same w sobie inspirujące, że ostatecznie nie musimy się dowiadywać, co też w ostatnim czasie napisało to towarzystwo, które przed kilkudziesięciu laty – jak to wyczytujemy w książkach – decydowało o losach nowej muzyki. Niech młodych kompozytorów inspirują nie obce partytury i nuty, lecz sama muzyka, która otworzyła się przed nami jak nigdy dotąd. Istnieją całe światy muzyki nie napisanej, a zachęcającej twórców do korzystania z nich, więc koniec z idiotycznymi i bezsensownymi sądami, że wszystko już napisano. Jeszcze zaraz po ostatniej wojnie, która i w muzyce zdeptała wszystko, co było żywe i wartościowe, można było sądzić, że od pierwszej połowy minionego wieku „jakoś” (ulubione słowo malarzy) się wyczerpała, ale dziś?

Barwność dzisiejszej orkiestry, wzbogacona przez kilkadziesiąt różnych instrumentów perkusyjnych, przez instrumenty, które (od lat) brawurowo powiększają rejestr tego wspaniałego instrumentarium i bardzo udane pozeźnanie z wizją stadnego traktowania wszystkich instrumentów smyczkowych – od lat i niezmiennie kusi kompozytorów do nowego (stylistycznie zróżnicowanego!) traktowania zespołu instrumentów dzisiejszych wielkich orkiestr. Przez długie lata posługiwano się terminem „kolorystyka orkiestrowa”, zresztą istniejącym tylko w nierozumnie traktowanej praktyce analitycznej czy w publicystyce muzycznej. Przykłady muzyczne, które podawano w pracach analitycznych wcale nie przekonywały, że ten czy ów wprowadza czy wręcz imponuje rozbudowaną kolorystyką. Koloryzowano na potęgę, ale bez powodu, bo rzeczywistość kolorystyka orkiestrowa należy wciąż do rzadkości i nie może być wywoływana samym użyciem instrumentów, lecz wymaga podbudowania jej odrębnością faktury, nowym materiałem dźwiękowym i grą zwielokrotnionymi kontrastami i zestawieniami. Po kilku dziesięcioleciach

widzimy, że posługiwano się tym terminem chyba z uprzejmości, bo nic nie potwierdza użycia tego terminu przy byle okazji.

Orkiestra współczesna dysponuje olbrzymimi możliwościami i konstelacjami, których nikt jeszcze długo nie usłyszy, bo pozostają wciąż jeszcze tylko potencjałem. Trzeba przyznać, że przed sześćdziesięciu latami nie spodziewano się, że z orkiestry można wydobywać zupełnie nowe, nikomu nie znane barwy i efekty i że będzie można wynajdywać i wykrywać nowe konstelacje dźwiękowe, w których dawne prawa i prawidłowości, kanony i sposoby nie będą miały wiele do powiedzenia.

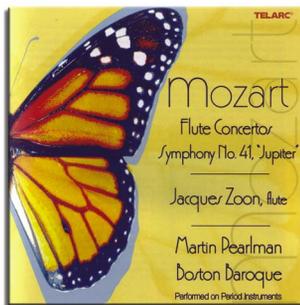
Dobrze: ma i współczesna orkiestra swoje wady i niedoskonałości. Z listów i wypowiedzi kompozytorów francuskich, Ryszarda Straussa czy Mahlera można wyczytać, że irytował ich brak równowagi między instrumentami, że trąbki są zawsze za głośne, a perkusja hałaśliwa, że są kłopoty z nierównymi wejściami instrumentów (bo nie jest to ten sam instrument, lecz często wyrasta z różnych grup). Nawet niektórzy posuwali się do twierdzenia, że z dużymi orkiestrami są same kłopoty (ci sami pisali muzykę często na przesadnie wielkie obsady, więc ich tu wina w tych przypadkach). Ale to wszystko łączyło się z muzyką jeszcze tonalnie ujmowaną i rozumianą, dziś samo dodatkowe użycie instrumentów perkusyjnych usuwa w cień wszystkie tego typu zarzuty.

W nowej muzyce zarówno słuchacze, jak i kompozytor czy dyrygent nie mogą słyszeć „wszystkiego”, bo przy bardziej złożonej muzyce jest to niemożliwe. Każdy wyrobiony muzyk orkiestrowy wie, że jak gra w orkiestrze, to muzyka jest inna i różni się od tej, którą usłyszy, gdy przejdzie do dziesiątego rzędu na widowni. Co więcej: w czasie wykonania każdy słuchacz odbiera inne wrażenie. Na jego wrażenie wpływają takie czynniki jak praktyczna znajomość muzyki, jak muzykalność; na sile koncentracji polega umiejętność ogarnięcia całego dzieła (i na wielu innych podobnych czynnikach). Tu nie ma jednomyślności. Komponując, twórca musi wiedzieć, że jego dzieło nie będzie rozumiane jednakowo i jednoznacznie. Zresztą na tym polega cały urok sztuki, a z nią również świata orkiestry współczesnej. 🎧

Symfonie i dzieła operowe zajmują znaczące miejsce w twórczości Mozarta. Dorobek kompozytora, będący pokłosiem niezwykle wyjątkowej pracy, obfituje w „hity” rozpoznawalne przez każdego mniej lub bardziej wytrawnego melomana (a zwłaszcza posiadacza telefonu komórkowego!).

Symfonie zarejestrowane na prezentowanej płycie, skomponowane w pozornie niewielkiej – 9. letniej odległości czasowej, ukazują odmienne nurty twórczości artysty. *Symfonia C-dur KV 200* napisana w Salzburgu w 1773 r. wpisuje się we wczesny okres symfoniczny Mozarta (w trzyczęściowym podziale okres środkowy), gdzie cechą charakterystyczną jest 3. częściowy układ cyklu i „niepełna” obsada (np. bez klarnetów). Z kolei *Symfonia D-dur KV 384* – dzieło opierające się o muzyczny materiał wcześniej skomponowanej *Serenady* – jest prawdziwym majstersztykiem i należy do stałych pozycji repertuarowych. W wykonaniu Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks pod batutą niemieckiego dyrygenta Ferdinanda Leitnera utwory zyskują dodatkowy kolorystyczny wyraz (nagranie koncertowe), który nie jest pozbawiony interpretacyjnych nieśmiałości. Moja hipoteza – być może spiskowa – zakłada dwa powody powyższych niedociągnięć: po pierwsze rok rejestracji, który być może ma wpływ na jakość (w sprzeczności stoją współczesne możliwości techniczne), a po drugie rodzaj nagrania (jak już wspomniałam – koncertowe, obciążone większą dawką ryzyka). Trzecią pozycją zarejestrowaną na płycie jest króciutkie, bo jednoaktowe, dzieło *Der Schauspieldirektor*. Utwór do tekstu autora libretta opery *Urowadzenie z seraju* – J. G. Stephanie młodszego, wpisuje się w uprawianą przez Mozarta operowy odłam – singspiel. Płyta, mimo że zawiera jedynie 3 wybrane dzieła z potężnego arsenału twórczości kompozytora, jest namiastką i ciekawą reprezentacją ogółu dorobku Mozarta.

Katarzyna Fortuna



WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

Koncerty fletowe: D-dur KV 314 i G-dur KV 313; Symfonia nr 41

C-dur KV 551 Jowiszowa

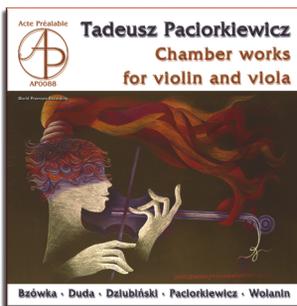
Jacques Zoon, flet
Boston Baroque
Martin Pearlman, dyrygent
Telarc CD-80624 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 77'07" ★★★★★

„Wiesz, że staję się całkowicie bezsilny, kiedy tylko zmuszony jestem pisać na instrument, którego nie znoszę”. Wyrażona w tym stwierdzeniu niechęć Mozarta do fletu i tworzenia kompozycji na ten instrument robi nieco dziwne wrażenie. No jak to! Dwudziestojednoletni Mozart miałby nie cierpieć fletu, nie móc nadażyć z realizacją zamówienia na trzy koncerty i być w stanie napisać tylko dwa, z czego raptem jeden jest oryginalnie skomponowany na ten instrument, a drugi to przeróbka koncertu na obój. Smutne. I na pewno nie zachęca do sięgnięcia po nagranie. A jednak. Kompozycje Mozarta żyją jakby swoim, niezależnym od woli twórcy życiem i jakby jemu na przekór pokazują, że feralność geniuszu polega na tym, że nawet największy, uważany przez samego twórcę za kiepski utwór, potrafi w ogólnym rozrachunku się obronić. Tak więc, jakby Mozart się starał lub wręcz całkowicie nie starał, to wielkim melodystą był i basta! Bo koncerty fletowe Wolfganga Amadeusza to przede wszystkim feeria dźwięków, konglomerat melodii wpadających w ucho od pierwszego usłyszenia. A zagrane na instrumencie z epoki, jak to czyni Jacques Zoon na tej płycie, nabierają jeszcze dodatkowych barw. Flecik brzmi ciepło, staccata podwójnie i potrójnie (które swobodnie stosuje Zoon w kadencjach) wykonane są selektywnie i przykładnie. Niczego wykonawca nie omija, nie próbuje się prześlizgnąć przez szesnastkowe figuracje, wszystkie nuty traktuje serio. Przyszycząjących do wykonania koncertów przez Patricka Galloisa odbiorców może czasem mierzwić zbyt energiczne sforzando, sprawiające wrażenie, jakby muzyk siłował się z dźwiękami, a metodę takiego ich traktowania umiłował z całych sił. Nie burzy to jednakże całościowego obrazu koncertów. Zagrane są z pomysłem, który przyświeca także skomponowanym przez Zooną kadencjom poszczególnych części.

Co do zespołu, który akompaniuje w koncertach francuskiemu fleciście, Boston Baroque okazuje się zespołem ciekawie brzmiącym i bardzo elastycznym. W koncertach faktycznie wciela się w rolę akompaniatora, a tym, którzy chcieliby posłuchać zespołu w pełnym brzmieniu, album oferuje *Symfonię C-dur „Jowiszową”*. Instrumentaliści pokazują w niej na co ich stać. A stać ich na duże różnice dynamiczne, na ekspozycję poszczegół-

nych sekcji instrumentów, na budowanie formy przez kontrasty brzmieniowe. Wszystkich słychać wtedy, gdy powinni zostać zauważeni. Zatem naprawdę bardzo poprawnie, z gracją, wdzięcznie.

Agnieszka Okupska



TADEUSZ PACIORKIEWICZ
1916-1998

Chamber works for violin and viola: Sonata na skrzypce i fortepian F-dur, Sonatina na dwoje skrzypiec, Fantazja na skrzypce i fortepian, Andante na skrzypce i altówkę, Impresje na altówkę solo, Aria na altówkę i organy
Krzysztof Bzówka, Katarzyna Duda skrzypce; Artur Paciorkiewicz, altówka; Edward Wolanin, fortepian; Jerzy Dziubiński, organy
Acte Préalable AP0088 • w. 2003, n. 2000/2001 • DDD, 70'25" • dystr.: Acte Préalable



Dobrze się stało, że Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable zdecydowało się wydać płytę z muzyką kameralną Tadeusza Paciorkiewicza (Sierpiec, 17 października 1916 – Warszawa, 21 listopada 1998), wybitnego polskiego kompozytora, organisty, pedagoga i animatora życia muzycznego. Pożądane byłoby, aby jego twórczość doczekała się większej ilości nagrań i szerszego zainteresowania ze strony wykonawców i muzykologów. Tym bardziej więc cieszy pojawienie się na rynku tego albumu, który ukazuje zaledwie wycinek dorobku warszawskiego kompozytora. Należy mieć nadzieję, że płyta zainicjuje serię nagrań z muzyką tego twórcy. Dodatkowym atutem prezentowanego fonogramu jest udział w nim syna kompozytora.

Na płycie utrwalono dzieło większego formatu – napisaną w 1954 r. *Sonatę skrzypcową F-dur*, następującą po niej *Sonatinę* na dwoje skrzypiec, powstała rok później, dwa duety na instrumenty smyczkowe oraz kilka miniatur na instrumenty smyczkowe z towarzyszeniem fortepianu lub organów. Wydaje się, że kompozytor świetnie znał technikę gry na skrzypcach

Ten niemiecki kompozytor, nieznanym polski twórca, był przez lata ignorowany przez muzyków i muzykologów. Tworzył muzykę skrzypcową w okresie przedbabachowskim. Encyklopedie klasyfikują go jako twórcę niemieckiej szkoły skrzypcowej. Nagranie Davida Plantiera i Les Plaisirs du Parnasse cechuje prostota i wielki szacunek dla muzyki. Wszystko zagrane jest bardzo pięknie i przepięknie żarliwymi uczuciami.

(aj)



ERNST WILHELM WOLF
1735-1792

Cztery symfonie
Franz Liszt Chamber Orchestra
Nicolas Pasquet
Naxos 8.557132 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 64'56" • dystr.: CMD Opole ★★★★★

Kapellmeister księcia Weimaru zasłynął jako kompozytor koncertów klawesynowych, 35. symfonii oraz mnóstwa dzieł mniejszego kalibru. Nagrane na tej płycie cztery symfonie to przykład vitalności, energii, inwencji melodycznej i niespotykanej wirtuozerii. Wykonanie Franz Liszt Chamber Orchestra pod dyrekcją Nicolasa Pasqueta jest na dobrym poziomie.

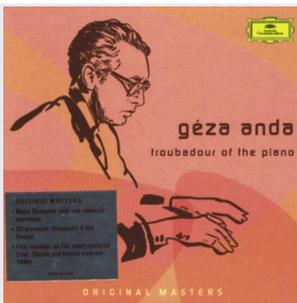
(aj)



HUGO WOLF
1860-1903

Mörike-Lieder
Werner Gura, tenor
Jan Schultz, fortepian
Harmonia Mundi HMC901882 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 64'19" • dystr.: CMD Opole ★★★★★

Działający w połowie XIX w. w Wiedniu Hugo Wolf jest jednym z najwybitniejszych twórców piszących pieśni. Obecnie pojawiła się moda na wydawanie jego utworów. Tworzył on swoje kompozycje niezwykle spontanicznie, ujmując je od



GÉZA ANDA
Troubadour of the piano

Utwory: Bartók, Brahmsa, Beethovena, Chopina, Francka, Liszta, Schuberta, Schumanna *Géza Anda, fortepian; Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Radio-Symphonie-Orchester Berlin; van Beinum, Fricsay, Kubelik, dyrygenci*

Deutsche Grammophon 477 528-9 • w. 2005, n. 1942-1966 • AAD/ADD, 387'57", 5CD • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★



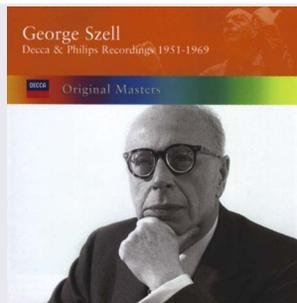
REGINALD KELL
The Complete American Decca Recordings

Utwory: Bartók, Beethovena, Brahmsa, Debussy'ego, Haendla, Hindemitha, Kreislera, Milhauda, Szalowskiego, Mozarta, Ravela, etc.

Reginald Kell, klarnet; Frank Miller, wiolonczela; Joel Rosen, Brooks Smith, Mieczysław Horszowski, fortepian; Salvatore Camarata; The Fine Arts String Quartet; Kell Chamber Players, etc.

Deutsche Grammophon 477 528-0 • w. 2005, n. 1950-1957 • AAD/ADD, 452'48", 6CD • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★



GEORGE SZELL
Decca & Philips Recordings 1951-69

Beethoven: V Symfonia, Egmont; Mendelssohn: Muzyka do *Snu nocy letniej*; Czajkowski: IV Symfonia op. 36; Schubert: Muzyka do *Rosamundy*; Sibelius: II Symfonia; Handel: *Water Music*, II pastor fido, Muzyka sztucznych ogni; Mozart: Symfonia nr 34 KV 338; Brahms: III Symfonia; Dvorzak: VIII Symfonia

Różne orkiestry
George Szell, dyrygent
 Decca 475 678-0 • w. 2005, n. 1951-1966 • AAD/ADD, 352'51", 5CD • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★

WELLER QUARTET
Decca Recordings 1964-1970

Kwartety: Haydna, Beethovena, Dittersdorfa, Vanhala, Mozarta, Brahmsa, Schuberta, Berga, Szostakowicza

Weller Quartet
 Decca 475 679-6 • w. 2005, n. 1964-1970 • ADD, 703'52", 8CD • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★

FRIEDRICH GULDA
Decca Beethoven Recordings 1950-1958

Komplet sonat fortepianowych, bagatele, Sonaty skrzypcowe nr 7 i 10, I Koncert fortepianowy op. 15, Wariacje i fuga op. 35 *Eroica* *Friedrich Gulda, fortepian; Ruggiero Ricci, skrzypce; Wiener Philharmoniker; Karl Boehm, dyrygent*

Decca 475 683-5 • w. 2005, n. 1950-1958 • ADD, 483'02", 11CD • dystr.: Universal Music Polska

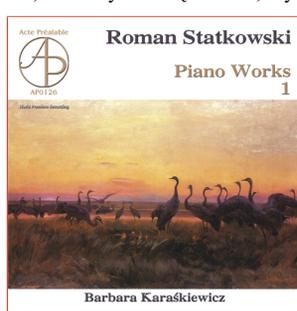


CLIFFORD CURZON
Decca Recordings Vol. 3 1936-1971

Schubert/Lisz: Wanderer Fantasy, Koncert fortepianowy nr 23; Brahms: Koncert fortepianowy nr 1; Czajkowski: I Koncert fortepianowy; Rachmaninow: II Koncert fortepianowy; Grieg: Koncert fortepianowy; Brahms: Koncert fortepianowy nr 2; Liszt: Sonata h-moll, Liebestraum, Valse oubliée, Gnomenreigen, Berceuse; Schubert: Impromptus; Moments musicaux; Beethoven: 15 Wariacji i fuga op. 35 *Clifford Curzon, fortepian*



Polski Rachmaninow – chciałoby się powiedzieć o muzyce Romana Statkowskiego. Takie skojarzenia, niekiedy zresztą słuszne, wy-



ognistego „ff” bardzo długa droga, lecz pianista gra z takim zaangażowaniem, iż z początku miałam wrażenie, że do instrumentu zasiadł ktoś zupełnie inny. To wielka sztuka każdej z czterdziestu utworów zaprezentować inaczej, a zarazem jednako doskonale.

Csalog od najmłodszych lat należał do muzycznej elity, o czym świadczy przyjęcie go w latach młodzieńczych do departamentu muzyki w Akademii im. Ferenc Liszta w Budapeszcie (w latach późniejszych był pedagogiem tejeż uczelni, zaś w 2003 r. został uhonorowany nagrodą im. Liszta). Asystował zarówno u boku György'ego Sebőka (na Uniwersytecie Indiana w Stanach Zjednoczonych), jak i György'ego Kurtága, który jego jedynego widział w roli wykonawcy swoich dzieł (na początku 2006 r., spodziewać się możemy kolejnej płyty pianisty, który tym razem wykona *Games* Kurtága). Wydawnictwo BMC CD współpracowało

Katarzyna Musiał

ROMAN STATKOWSKI
1859-1926

Piano Works 1: Toccata Op. 33; 6 Preludes Op. 37; 3 Morceaux Op. 12; Chansons libres Op. 15;

Różne orkiestry i dyrygenci
 Decca 475 678-6 • w. 2005, n. 1937-1971 • ADD, 411'13", 6CD • dystr.: Universal Music Polska



Seria płytowa publikowana przez Deutsche Grammophon i Decca zatytułowana *Original Masters* od samego początku wzbudza mój nieskrywany zachwyt. W serii tej wydawani są najlepsi artyści i ich znakomite wykonania, na których wychowywały się pokolenia powojennych melomanów i krytyków muzycznych. Cała ta seria to edycja pomnikowa prezentująca to, co najlepsze w muzyce poważnej! Prócz tego znaleźć na tych płytach można także prawdziwe rarytasy.

Pudełko z pięcioma płytami prezentującymi sztukę wykonawczą węgierskiego pianisty Gézy Andy (1921-1976) jest przykładem starej dobrej szkoły pianistycznej. Artysta ten zwany był „trubadurem fortepianu” (to stwierdzenie Furtwänglera i tytuł wydania), ale też i najbardziej eleganckim pianistą (rzecz dotyczyła oczywiście gry). Jego grę cechowała nadzwyczajna perfekcja techniczna i bardzo wysublimowana muzykalność. Pięknie to potwierdzają wydane w tym pudełku jego wczesne nagrania. Prezentowane tu wykonania Chopina, Liszta i Schumanna mają w sobie niewypowiedzianą magię oddziaływania. Proszę posłuchać w wykonaniu węgierskiego „atlety fortepianu” II Koncertu fortepianowego Brahmsa by poznać, czym jest jego sztuka wykonawcza, czyli zakłętą w dźwiękach siła fenomenalnej interpretacji. Wielbiciele pianistyki z

woluje już pierwszy zarejestrowany na niniejszej płycie utwór – wspaniała *Toccata* op. 33. Z kolei drugie z 6 *Preludiów* op. 37 przypomina nieco jedno z 24 *Preludiów* op. 11 Skriabina (oktawowe). Nie są to jednak uwagi o zabarwieniu pejoratywnym. Przeciwnie, pozwalają przekonać się o talencie i stylistyce języka muzycznego tego polskiego, niestety zapomnianego kompozytora.

Twórczość Statkowskiego zasługuje na znacznie szersze upowszechnienie. Z nagranych tu dzieł przebijają znakomita pianistyka, rozmach, świetne wyczucie formy, wielka śpiewność linii melodycznej i szerokie, długooddechowe rozpląnowanie frazy – stąd skojarzenie z Rachmaninowem. Muzyka ta, choć może budzić miejscami podobne skojarzenia, jest w pełni oryginalna. Trzeba zauważyć, że opinie o rzekomo epigońskich, drugorzędnych kompozycjach polskich, przypominających tę lub inną twórczość

Original Masters

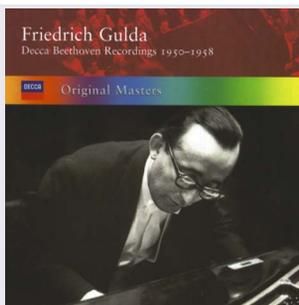
najwyższej półki zapewne mają już to wydanie w swojej kolekcji, zaś początkujących admiratorów wielkich wykonań i wielkich artystów namawiam z całą odpowiedzialnością do sięgnięcia po te płyty.

Równie znakomicie, jak poprzednie, prezentuje się 6. płytowe pudełko z nagraniami wybitnego brytyjskiego klarncisty Reginalda Kella, urodzonego w Yorku w 1906 r. Ten niezwykle muzyczny wirtuoz klarnetu pięknie wykonywał zarówno repertuar klasyczny jak i jazz. O nim Furtwängler powiedział, że „jest pierwszym klarncistą świata i jego gra płynie wprost z serca”. Warto zwrócić uwagę na tę edycję, bowiem zawiera ona prawdziwy rarytas – polonium: na jednej z płyt (dokładnie nr 4) nagrana jest *Sonatina na klarnet i fortepian* z 1936 r. autorstwa Antoniego Szalowskiego. Jest to bardzo piękny, przeszło 10. minutowy, utwór urzekający piękną melodyką i świadczący o wielkim talencie tego mało znanego polskiego kompozytora, a gdy dodamy do tego czarującą grę brytyjskiego klarncisty, to otrzymujemy wykonanie znakomite. Tyle się w Polsce mówi, że nie ma rodzimego repertuaru, którym warto by się zająć, a klarnciści sięgają po kompozycje ograne, które na dodatek niekoniecznie im leżą wykonawczo (ale kto miałby ich do tego zachęcić?), a tu proszę – taki prezent i zaprzeczenie polskiej tezie! Polecam ten album, bo jest czego posłuchać i czym się zachwycić.

Legendarny dyrygent George Szell urodził się w Budapeszcie 7 czerwca 1897 r., a zmarł w Cleveland (USA) 29 lipca 1970 r.. Zadebiutował spektakularnie w wieku 16. lat dyrygując Filharmonikami Wiedeńskimi. Zachwycony tym

(tu zazwyczaj następuje długa lista nazwisk różnych kompozytorów) wygłaszane swego czasu przez niektórych polskich muzykologów wymagają dziś rewizji. Dobrze się więc stało, że Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable, znane z promocji muzyki polskiej, zwłaszcza tej nieznannej i zapomnianej, zdecydowało się na wyciągnięcie z lamusa tej wartościowej twórczości. Słusznie zauważył wydawca, Jan A. Jarnicki, w swoim słowie wstępnym: „W moich poszukiwaniach zapomnianej muzyki polskiej natknąłem się na kolejną białą plamę – Romana Statkowskiego. Jego twórczość operowa, symfoniczna, kameralna czy solowa jest znana, i to niezbyt dokładnie, jedynie dzięki słownikom i encyklopediom”. Istotnie, brakuje wyczerpującej biografii o życiu i twórczości kompozytora, zaś w repertuarach koncertowych jego dzieła pojawiają się niezmiernie rzadko.

Na nagranej przez Barbarę Ka-

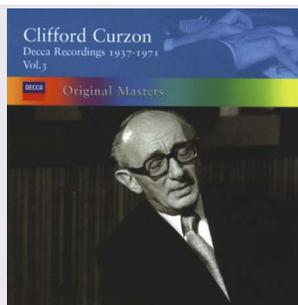


wydarzeniem Ryszard Strauss zaangażował go do Berlin Staatsoper w 1915 r. W 1939 r. ze zrozumiałych względów wyemigrował do USA, gdzie odnosił ogromne sukcesy i cieszył się opinią znakomitego kapelmistrza. Jego dokonania fonograficzne to setki nagrań, z których niewielki fragment (kto wie, czy nie najlepszy) wydano teraz w tym 5. płytowym albumie. Można zaryzykować tezę, że jego ulubionym pianistą był Clifford Curzon, z którym nagrywał przy każdej nadarzającej się okazji. Do dziś ten dyrygent uważany jest za najwybitniejszego odtwórcę muzyki klasycznej i romantycznej, i takiej też możemy słuchać w tym wydaniu.

Weller String Quartet został założony w 1959 r. przez urodzonego w Wiedniu Waltera Weller. Skrzypek ten grał w Wiedeńskich Filharmonikach, gdzie w latach 1961-69 był koncertmistrzem. W swojej karierze był też dyrygentem, nagrał nawet dla Decca komplet symfonii Prokofiewa, koncerty fortepianowe Bartóka z Pascalem Rogé oraz symfonie Rachmaninowa. Nagrania Weller Quartet wydane w serii *Original Masters* powstały w latach 1964-1970. Rejestracje kwartetów Haydna i Schuberta ukazują się po raz pierwszy w wersji cyfrowej na kompaktach. O wielkiej wartości tych

rańskich płyt, pierwszej z serii, utrwalono – obok otwierającej album *Toccaty* (nb. wydanej w serii *Miniatury fortepianowe* w PWM, a więc łatwo dostępnej dla wykonawców) siedem dzieł cyklicznych: *Preлюдia* op. 37, *3 Morceaux* op. 12, *Chansons libres* op. 15, *Utwory charakterystyczne* op. 27, *Par une nuit de printemps* op. 21 nr 1, *Idylle* op. 28, *Walce* op. 5, przy czym w przypadku niektórych – tylko wybrane utwory z danego opusu (np. z cyklu *Idylle* op. 28 – nr 3 i 4, zaś z opusu 27 – nr 1 i 3). Z pewnością pianistka zdecydowała się na nagranie kompletnych opusów, jednakże niektóre z nich zaginęły.

Utwory zarejestrowane na płycie to prawdziwe perełki, arcydzieła „par excellence”. Artystka eksponuje te walory dbając o narrację i spójną formę. Wykonuje wszystkie utwory błyskotliwie, z fantazją i – właściwym dla nich – rozmachem. Dzieła te dają możliwość wirtuozowskiego popisu pianiście, z



nagrań świadczy choćby sam układ programu od klasyków wiedeńskich, przez romantyków do współczesnego wykonawcom *X Kwartetu Szostakowicza*. Gra kameralistów z Weller Quartet stoi w rzędzie kreacji najwybitniejszych i wart jest posiadania w domowej kolekcji.

W maju tego roku obchodziliśmy 75. rocznicę urodzin wybitnego austriackiego pianisty Friedricha Guldy. Był on niezrównanym interpretatorem dzieł Mozarta, Haydna, Schuberta i Beethovena, świetnie wykonywał też utwory Bacha, Chopina i Debussy'ego. We wczesnych latach swojej kariery zarejestrował komplet sonat fortepianowych Beethovena, czego dowodem jest omawiana 11. płytowa edycja. Jest to wykonanie dla mnie bardzo piękne, zawiera w sobie muzyczną intensywność, poetycką prostotę, równowagę, jasność, mądrość, miejscami szczyptę szaleństwa, a wszystko oparte na mistrzostwie wykonawcy. Warto mieć to nagranie! Gulda interesował się też jazzem i ogólnie rzecz ujmując i znając jego biografię można zauważyć, że był artystą nietuzinkowym i kontrowersyjnym (wykonując Mozarta), pod koniec życia intensywnie współpracował z Chickiem Coreą, ale to już temat na osobny tekst.

Legendarny angielski pianista

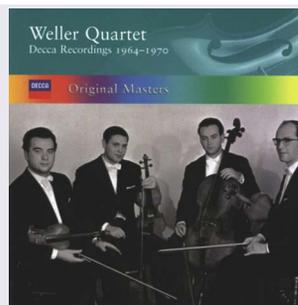
którego Barbara Karaśkiewicz szeroko korzysta, wykazując się nienagannym warszatem i muzykalnością. Gra wszystkie miniatury z wdziękiem, kiedy trzeba także z elegancją, zgrabnie i z polotem.

Płyta zasługuje na najwyższe uznanie. Należy mieć nadzieję, że prezentowany fonogram zachęci nie tylko polskich pianistów, ale także muzyków innych specjalności do sięgnięcia po utwory Romana Statkowskiego, a muzykologów i teoretyków muzyki do pogłębionych badań naukowych nad życiem i twórczością tego kompozytora.

Marcin T. Łukaszewski

DYMITR SZOSTAKOWICZ 1906-1975

Symfonia nr 4-9
Kirov Orchestra, Mariński Theatre, St. Petersburg; Rotterdam Philharmonic Orchestra
Valery Gergiev, dyrygent



Clifford Curzon doczekał się w serii *Original Masters* już trzeciego pudełka. Teraz wydano nagrania powstałe na przełomie 1941-72 r. Warto przypomnieć, że vol. 1 wygrał w 2003 r. Gramophone Awards, podobnie i vol. 2 zdobył kilka nagród. Ideą przewodnią woluntynu trzeciego było zaprezentowanie i przypomnienie szerszej publiczności pierwszych rejestracji, jakich dokonał artysta dla Decca. I tak wydano przez opracowaną na orkiestrę przez Lisztę Schuberta „*Wanderer*” *Fantasy*. Jednakże prawdziwym rarytatem fonograficznym jest pierwsze nagranie Clifforda Curzona, czyli *XXIII Koncert fortepianowy* Mozarta i pierwsze jego nagranie monumentalnego *I Koncertu fortepianowego* Brahmsa. Dzieła te artysta wykonywał sporadycznie, a ta edycja płytowa zawiera prezentację zapierającą dech w piersiach. Przy słuchaniu takich płyt rodzi się zawsze refleksja, że takich wykonawców dzisiaj chyba już nie ma.

Seria *Original Masters* to piękna i elegancka edycja, dopracowany akustycznie remastering nagrań, a także bardzo dobra cena za poszczególne pudełko, co w sumie powoduje, że takich nagrań wstyd nie mieć w kolekcji melomana!

Arkadiusz Jędrasik

Philips 470 841-2 • w. 2005, n. 2001/2 • DDD, 312'07", 5CD • dystr.: Universal Music Polska
 ★★★★★

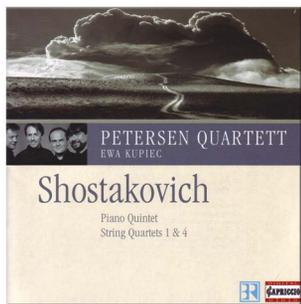
Szostakowicz contra Stalin. Pomysł reedycji symfonii wojennych radzieckiego kompozytora uważam za kapitalny. Słuchacze, którzy śledzili pojawiające się w ostatnich latach nagrania tych kompozycji pod batutą Gergiewa (vide recenzje Doroty Staszkiwicz w *Muzyka21* z sierpnia i października 2004), z pewnością potwierdzą, że każda



kolejna płyta przynosiła wybitną interpretację. Gergiew ma tę muzykę we krwi i wie jak natchnąć nią orkiestrę. Z powrotem kreśli ukryte w niej treści, jak choćby piętno osobistego tragizmu i zjadliwy sarkazm wypełniające *Czwartą symfonię*, głębię ludzkich doświadczeń tak czytelną w symfonii *Leningradzkiej*, czy niezwykłą prostotę i humor dziewiętej. Pięciopłytowy komplet symfonii z lat 1936-1945 pokazuje muzyczny, osobisty i polityczny portret Szostakowicza oraz przemiany jego stylu kompozytorskiego, rozwijającego się pod wpływem polityki. Charyzmatyczne nagranie Gergiewa dowodzi muzycznej wielkości tych dzieł, stworzonych w świecie zdominowanym przez terror i wojnę. Okazują się, że wpływ władz na twórczość kompozytora, mimo represji i manipulacji, był dość ograniczony. Totalitaryzm sowieckiej Rosji okazał się, na szczęście, niezdolny do autentycznego i pełnego wymuszenia na Szostakowicza posłuszeństwa w muzyce.

Zestaw zawiera premierowe nagranie *Symfonii nr 6*, zrealizowane razem z czwartą, piątą, siódmą i dziewiątą w latach 2001-2002 oraz *Ósmą symfonię*, zarejestrowaną w roku 1994. Dodatkowym atutem wydawnictwa jest jego bardzo niska cena.

Robert Majewski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975**

Kwartety smyczkowe nr 1 op. 49 i nr 4 op. 84; Kwintet fortepianowy op. 57

Ewa Kupiec, fortepian; Petersen Quartett

Capriccio 67 082 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 66'19"



Magia muzyki Dymitra Szostakowicza po raz kolejny dostarcza estetycznych doznań najwyższej rangi. Zaspokojenie zmysłów – tak najprościej określić można stan jakiegoś spodziewałam się po wysłuchaniu płyty. Zawiodłam się jedynie na zbyt prędko uciekającym czasie...(wszakże to co dobre szybko się kończy).

Przedstawiam arcydzieło światowej kameralistyki – płytę zawierającą kwartety smyczkowe i kwintet

fortepianowy Szostakowicza, w wykonaniu zespołu Petersen Quartett oraz pianistki Ewy Kupiec. Dynamizm i żywiołowość, bogata inwencja melodyczna, krańcowe natężenie ekspresji oraz niezwykle wzruszające pierwiastki słowiańskości – oto cechy muzyki wielkiego radzieckiego kompozytora. Tym razem dostarczyć je możemy w kompozycjach kameralnych, które rozpoczyna *I Kwartet* op. 49 powstały w Leninradzie między 30 maja a 17 lipca 1938 r. Przez krytyków został on nazwany „lirycznym intermezjum po *V Symfonii*”. Rzeczywiście, jego lakoniczny charakter, prostota budowy i pogodny nastrój przywodzą na myśl sielankowe skojarzenia. Sam twórca początkowo odnosił się do utworu dość sceptycznie („...Zaczęłam go pisać bez specjalnych myśli i uczuć, sądząc, że nic z niego nie wyjdzie...”), choć tego typu opinie i wszechobecny samokrytycyzm powinniśmy traktować zawsze z pewnym dystansem. Wątpliwości rozwiała zresztą doskonale przyjęcie kompozycji przy pierwszym wykonaniu (Leningrad – 10 października 1938), które powierzono Kwartetowi im. Głazunowa. Ów „wiosenny” (określenie nadane przez samego twórcę) kwartet, w całej swojej formalnej „skromności” otworzył łańcuch piętnastu dzieł tego gatunku, a tym samym jeden z najistotniejszych rozdziałów kameralistyki XX w.

W 1939 r., jeszcze przed wybuchem wojny powstał *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 57. Wielbicielom Szostakowicza nie trzeba mówić już nic więcej. Bogactwo inwencji twórczej, wycucie możliwości kolorystycznych poszczególnych instrumentów, różnorodność skal (modalizmy i typy linii melodycznych charakterystyczne dla rosyjskiej klasyki) oraz nawiązania do wcześniejszych epok (elementy neoklasycyzmu, czy też barokowe) – ukazują nam najbardziej charakterystyczne właściwości języka muzycznego kompozytora. Poszczególne części dzieła łączą się ze sobą jako *Preludeum i Fuga* (cz. I i II) oraz *Intermezzo i Finale* (cz. IV i V). Nic więc dziwnego, że gdy 23 listopada 1940 r. w Sali Konserwatorium w Moskwie Kwartet im. Beethovena z udziałem samego autora przedstawił dzieło – owacjom nie było końca.

Wykonanie, które miałam przyjemność ułyszeć na płycie wydawnictwa Capriccio, z pewnością niczym pierwowzorowi nie ustępuje. Zespół Petersen Quartett, działający od 1979 r. (utworzony w Hanns Music Conservatory w Berlinie), posiada niezwykle imponujący dorobek twórczy. Został m.in. nagrodzony za wykonawstwo francuskiej muzyki kameralnej (w tym utworów Milhauda, Leku i Ravela). Regularnie występuje także w salach koncertowych Berlina, Amsterdamu,

Londynu, Brukseli, Rzymu, Lizbony, Pragi i Paryża. Pisanie o dokonaniach zespołu jest naprawdę zbyt techniczne, gdyż wystarczy pierwsze minuty nagrania by nic więcej nie trzeba było dodawać. Wszystkich zainteresowanych odsyłam do książeczki, która ugięta się wręcz od jego osiągnięć (proszę mi wierzyć, że są one warte zauważenia). Piękny, wyważony dźwięk, równowaga pomiędzy instrumentami, kolorystyka operująca w zasadzie całą tęczą barw, dokładność i selektywna artykulacja, pięknie prowadzone frazy, przy tym ukłon w stronę kompozytora. Ja święcie wierzę, że Szostakowicz jest w stanie obronić się bez wsparcia wykonawstwem wyśmienitych muzyków, ale połączenie jego twórczej inwencji z tak doskonałą precyzją otwórzają to prawdziwą perełką.

Ukazała się ona także w ostatnim na omawianej płycie utworze – *IV Kwartecie* op. 83, który publiczność usłyszała po raz pierwszy 13 grudnia 1953 r., po śmierci Stalina. Dzieło to uznawane jest za najwybitniejsze osiągnięcie w dziedzinie kameralistyki. Prawykonanie odbyło się w dniu urodzin Szostakowicza – 25 września 1950 r. Część pierwsza spełnia rolę wstępu, w którym nietypowa faktura (stopniowe nawarstwianie głosów, przy stałe słyszalnych pustych strunach) tworzy wrażenie przybywania głosów. Tajemniczy nastrój pięknie podkreślają instrumentalści różnicując artykulację i vibrato. Podobnie jest w częściach następnych; przepelnionej dramatyzmem części drugiej, „modalnemu” scherzu części trzeciej, jak i kulminacji, w której kompozytor wykorzystał zwroty melodyczne charakterystyczne dla muzyki żydowskiej.

Słuchać tak wiele ale to wciąż (aż) ten sam Szostakowicz. Za to należą się największe owacje.

Polecam.

Katarzyna Musiał



**DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975**

Symfonia nr 4 op. 43 c-moll
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons, dyrygent

EMI Classics 5 57824 2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 64'22" • dystr.: EMI Music Polska ★★★★★

Symfonie rosyjskie – nawet te przedrewolucyjne – traktowane były jako zjawisko nie tyle muzyczne co polityczne, a ich ocena pod względem estetycznym zawsze uwarunkowana była ideologią. Ingerencja władzy w sztukę muzyczną nabierała intensywności tym mocniej im oceniane dzieło bardziej ukazywało twórczą niezależność kompozytora. Dlatego właśnie dzieło Szostakowicza wykonane zostało dopiero 25 lat po skomponowaniu. Przez długie lata czekało na swoje odkrycie.

IV Symfonia c-moll op. 43 to swoisty pamiętnik czasów propagandy i tyranii w Związku Radzieckim. Dzieło na wskroś przenikające i odzwierciedlające odbicie stanu psychicznego kompozytora, który w owych tragicznych czasach tylko w ten sposób potrafił wyrazić sprzeciw wobec... własnej bezsilności (?). Jedyne ta forma opozycji pozwalała Szostakowiczowi nabrać dystansu do życia nieustannie kontrolowanego przez czujne oczy Stalina.

Symfonia została ukończona w roku 1936, jednak jej idea dojrzała dużo wcześniej. Pomysł zrodził się już w trakcie pisania opery *Lady Macbeth* (i po miażdżących recenzjach na jej temat). Dzieło cudem ocalało z zawieruchy wojennej (zachowały się poszczególne głosy, a w 1946 r. opublikowano transkrypcję *Symfonii* na cztery ręce). Imponujący zestaw instrumentalny odpowiada dwóm orkiestrom symfonicznym (tu ukłon w stronę muzyki Mahlera, którą interesował się Szostakowicz w latach tworzenia *IV Symfonii*). Ekspozycja tematów części pierwszej – *Allegretto poco moderato* – trwa dłużej niż *VII Kwartet smyczkowy* i obejmuje 476 taktów. Część ta została skomponowana na wzór formy sonatowej. Następna – *Moderato con moto* – ma formę scherza i także emanuje polifonią, gdyż jej przetworzenie jest ścisłą fugą. Jedyne *Largo* – *Allegro* (część ostatnia) odbiega od klasycznych wzorców. Zawarty jest w niej marsz żałobny (powracający w zakończeniu kompozycji) i różnorakie humorystyczne epizody przypominające pod względem charakteru *II i III Symfonie*; w tym polki, walece i galopy. Kompozycja pozostaje mocno związana z poprzednimi dziełami. Zaskakuję jednym tylko nowym elementem – patosem, który uwiadacza się przez rozbudowane instrumentarium i częste powtórzenia wybranych fragmentów. Jako całość ma ton tragiczny i niezmierną głębię (tak charakterystyczna dla muzyki rosyjskiej).

Wykonawców zapewne nie trzeba przedstawiać. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oraz dyrygent Mariss Jansons wiernie oddali żar kompozycji i wykspono-

Różne

GEORGE SZELL

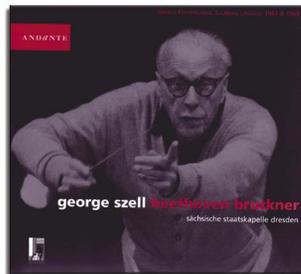
L. van Beethoven – Koriolan; Egmont; Koncert fortepianowy nr 5; Symfonia nr 5

A. Bruckner – Symfonia nr 3
Nikita Magaloff, fortepian
Sächsische Staatskapelle Dresden
Georges Szell, dyrygent
 Andante AN 2180 • w. 2005, n. 1961/5 • AAD, 139'45", 2CD

★★★★

Znana witryna internetowa www.andante.com od jakiegoś czasu zajmuje się reedycjami starych nagrań, dokonując ich retuszów i wydając w ciekawej formie. Wydawnictwo, które Państwu prezentuje składa się z dwóch płyt, na których zawarte są nagrania George'a Szella z Sächsische Staatskapelle Dresden, pochodzące z koncertów w Salzburgu, dokonane w 1961 i 1965 r.

Pierwsza płyta jest poświęcona w całości twórczości Ludwiga van Beethovena, gdzie poza uwerturą *Coriolan* op. 62 znajdują się dwa wielkie dzieła – *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 z Nikitą Magaloffem oraz *V Symfonia c-moll* op. 67. W *Koncertie* wyraźnie słychać, iż duet węgierskiego dyrygenta i rosyjskiego pianisty jest bardzo dobrze dobrany. Wspólnych cech interpretacyjnych mają aż nadto. Zarówno bowiem orkiestra, jak i fortepian preferują grę o wyrazistych konturach i dokładnym pokazaniu wszystkich szczegółów, cały czas pozostając przy tym w grze legato. Nikita Magaloff pokazuje własną wizję Beethovena, pełnego kontrastów dynamicznych, przesadzonych akcentów i o wielkim dynamizmie. Jednocześnie z jego gry emanuje niesamowity spokój, połączony z legendarnym wyczuciem liryzmu i genialnym wyczuciem klimatu utworu. Podobnie jest w *V Symfonii*, gdzie Szell znakomicie używa aparatu dynamicznego i barwnego orkiestry (świetne prowadzenie całej sekcji dętej), lecz interpretacja ta nie zachwyca. Brakuje jej mrocznej atmosfery połączonej z transcendencją, chociaż bowiem wspaniale opracowana pod względem muzycznym, to jednak w wykonaniu Szella trudno doszukać się głębszych myśli i choć odrobiny przesłań ponad muzycznych. Genialne rzemiosło, ale brak czegoś „ponad” nutami.



wali wszystkie typowe cechy stylistyczne muzyki młodego wówczas Szostakowicza. Uchwycony został pełen pasji nastrój, jednak bez popadania w egzaltację. Całość ujmuje prostotą i kunsztem wykonawczym, do czego zresztą została w wypadku tej orkiestry symfonicznej przyzwyczajona.

W tamtych smutnych czasach *IV Symfonię* określano jako symbol degeneracji i formalizmu w muzyce. Dziś, gdy uważnie się wsłuchamy, także dosłyszemy słowa Szostakowicza: „jeśli mi odrąbią obie ręce to i tak będę pisał muzykę, trzymając pióro w zębach”.

Katarzyna Musiał



GIUSEPPE VERDI 1813-1901

Falstaff

Michele Pertusi (Falstaff); Carlos Alvarez (Ford); Ana Ibarra (Alice Ford); Marina Domashenko (Meg Page); Jane Henschel (Mrs. Quickly); Maria José Moreno (Nannetta); Bülent Bezdüz (Fenton); Alasdair Elliott (Dr Cajus); Peter Hoare (Bardolfo); Darren Jeffrey (Pistola)
London Symphony Chorus & Orchestra

Colin Davis, dyrygent

LSO Live LSO0055 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 118'39", 2CD

★★★★

Dwadzieścia lat po przepromie-rze Arturo Toscanini przeglądając rękopis partytury odnalazł w niej skreślone ręką maestro zdanie: „Tutto e finito. Va, va, vecchio John. Cammina per la tua via fin che tu puoi. Divertente tipo di briccone eternamente vero sotto maschera diversa in ogni tempo, in ogni luogo. Va, va cammina, addio – Wszystko skończone. Idź stary Johnie. Idź swoją drogą, jak długo będziesz mógł. Śmieszny typie, na zawsze prawdziwy pod maskami jakie widziewasz w różnych miejscach i czasach. Ruszaj, ruszaj, idź, idź, bądź zdrow”. I ruszył *Falstaff* na podbój świata z miejsca zdobywając serca publiczności i krytyki, zyskując przy tym opinię muzycznego arcydzieła stawiającego ogromne wymagania dyrygentowi, który zmuszony jest do panowania nad wieloma ansablami, składającymi się nieraz aż z dziewięciu solistów. Tutaj podstawą sukcesu jest finezyj-

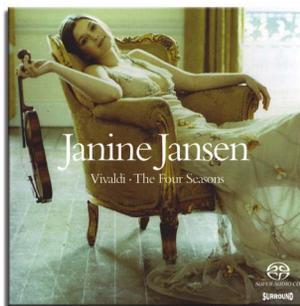
ne współbrzmienie muzyki i partii wokalnych.

Tego właśnie oczekiwałem po najnowszym nagraniu *Falstaffa* firmowanym przez sir Colina Davisa, który jakoś nie do końca potrafił zapanować nad precyzją i złożonością kilku scen. W muzyce pod jego batutą jest co prawda dynamika i żywioł (chwilami zbyt agresywny) oraz dobrze zachowana równowaga brzmienia orkiestry i wykonawców. Brakuje jednak finezyjnej lekkości, wdzięku i szczerego muzycznego humoru.

Mamy też tutaj wyrównany zespół solistów z tą jednak uwagą, że nikt nie tworzy wielkiej kreacji wokalne. Michele Pertusi w partii tytułowego bohatera nie jest ani trochę refleksyjny, nie ma też w nim ani melancholii uciekających lat, ani goryczy porażki. Jednym słowem: Pertusi zbyt serio, bez fantazji, potraktował swoją partię. W efekcie jego *Falstaff* ani śmieczy, ani budzi sympatię. Na dodatek jego głos nie grzeszy urodą, a śpiewana zbyt forsownie „góra” sprawia, że jego baryton nabiera zbyt płaskiego brzmienia. Podobne wrażenie pozostawia kwartet pań, które powinny ujmować wokalnym wdziękiem i subtelnym humorem. Niestety, one bardziej skoncentrowały się na realizowaniu linii wokalne niż na spontanicznej kreacji indywidualnych cech charakteru swoich bohaterów. Nie potrafiły też nawiązać między sobą prawdziwego dialogu, co w tym przypadku jest podstawą humoru. Najslabiej w tym względzie wypadła Jane Henschel w partii Mrs. Quickly.

W sumie nagranie, które nie wciąga, ani fascynuje.

Adam Czopek



ANTONIO VIVALDI 1678-1741

Cztery pory roku

Janine Jansen, skrzypce
Candida Thompson, śmieczka
Juliana Rubingh, skrzypce; Julian Rachlin, altówka; Marton Jansen, wiolonczela; Stacey Watton, kontrabas; Elizabeth Kenny, teorbis; Jan Jansen, pozytyw i klawesyn

Decca 475 6188 • w. 2004, n. 2004 • SACD, 48'20" • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★

Czy jest sens nagrywać kolejny raz *Cztery pory roku* Vivaldiego? Z całą pewnością tak, jednak przed wykonawcami pojawia się niemały problem: jak zinterpretować ten chyba najbardziej popularny koncert skrzypcowy, by nie powielić poprzedników i zagrać tak by przekazać słuchaczom trochę inny obraz poszczególnych części opatrzonych nazwami pór roku. Trzeba przyznać, że to zadanie bardzo trudne.

Młoda skrzypaczka Janine Jansen pochodząca z Holandii bardzo szybko wspięła się na wyżyny popularności podpisując ekskluzywny kontrakt z Decca Music Group. Pomimo młodego wieku ma na swoim koncie wiele nagród (np. najwyższa nagroda i wyróżnienie w Holandii po wykonaniu *II Koncertu skrzypcowego* Prokofiewa). Współpracuje z wieloma dyrygentami, orkiestrami i muzykami światowej sławy.

Zaznaczenie związków sztuki z przyrodą było niczym innym jak próbą pokazania harmonii i stateczności. Wskazane cechy były charakterystyczne dla wieku XVII i XVIII. Kompozytorzy barokowi dążyli do imitacji piękna natury w muzyce. Ciekawy jest fakt, że w owym czasie we Włoszech Vivaldi był jedynym kompozytorem, który zainteresował się założeniami programowymi. To właśnie w *Czterech porach roku* zilustrował cechy charakterystyczne dla każdej z nich: wiatr, szum wody, burzę, śpiew ptaków...

W pierwszej części (*La primavera*) ćwierkanie ptaków, szum fontann, obraz drzemającego pasterza, ujadanie psa, wszystko to obwieszcza nadejście wiosny. *L'estate* to częściowo ilustracja lato z oryginalnym, wspaniałym finałem ukazującym burzę. Najwięcej elementów tanecznych i folklorystycznych pojawia się w *L'autunno*. Po błyskotliwej części trzeciej następuje uspokojenie, trzask skruszonego pod stopami lodu – to *L'inverno*.

Interpretacja Janine Jansen przypadła mi do gustu. Niewielki skład zespołu (pięć instrumentów smyczkowych solo, organy, klawesyn) wpływa na wielką wyrazistość poszczególnych części. Tutaj każda fraza, motyw zostają zauważone. Niekiedy dają się odczuć zbyt szybkie tempa, co jednak dla mnie nie jest wadą.

Duże brawa należą się wydawcy za jakość nagrania (SACD) oraz częścię spotykaną u czołowych wytwórni.

Elementem przyciągającym (zwłaszcza panów) z pewnością będą zdjęcia Janine Jansen obdarzonej przez naturę nietuzinkową urodą. Szkoda tylko, że fotografie są elementem dominującym nad treścią książeczki.

Przemysław Piekutowski

Znacznie lepiej jest na drugim krążku zaczynającym się uwerturą *Egmont* op. 84 wykonywaną podobnie jak wcześniej opisany repertuar Beethovena. Po niej następuje wielka poprawa. *III Symfonia* Antona Brucknera, chociaż długa i potężna, nie zanudza słuchacza. George Szell zrobił z tej symfonii wielkie dzieło, w którym melodie się przeplatają, panuje liryzm, i uderza niezwykłość barw i nastrojów, które potrafił wyciągnąć z tej muzyki.

Album ten, chociaż dość ciekawy, w istocie nie jest niczym specjalnym. Na uwagę zasługuje piękne kartonowe pudełko i najwyższy poziom wydawnictwa. Niestety, warstwa muzyczna już jest gorsza. Duży udział w takiej, a nie innej opinii ma z całą pewnością podejście inżynierów dźwięku przy robieniu tego nagrania. Słychać bowiem, że jako nadrzędny cel postawili oni sobie maksymalną redukcję szumu z nagrań, co im się wybitnie udało, lecz pociągnęło to za sobą niepowetowane straty w zakresie brzmienia. Orkiestra brzmi drastycznie sucho, niskich tonów w zasadzie nie ma, barwy są mocno zniekształcone, a wiele innych nagrań dowodzi, że z taśm z lat 60. można wyciągnąć znacznie lepsze brzmienia. Takie podejście do sprawy wpływa też na odbiór interpretacji, które mimo wszystko – choć ciekawe – to szczególnie przy Beethovenie nie porównają. Bardzo dobre, ocierają się nawet o wybitność (*V Koncert*, ale bardzo duża w tym zasługa genialnego Nikity Magaloffa), ale czy są aż tak niezwykłe? Dla nietuzinkowej kreacji rosyjskiego pianisty i potężnego Brucknera warto, natomiast reszta to wysoki poziom, lecz nie zachwyca.

Jacek Krzakala



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Transkrypcje fortepianowe vol. 2
Cyprien Katsaris, fortepian
Piano 21 P21017 • w. 2004, n. 2003 • SACD, 62'29"
★★★★★

WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

Transkrypcje fortepianowe
Cyprien Katsaris, fortepian
Piano 21 P21018 • w. 2004, n. 2004 •



CD, 75'55"
★★★★★

Sposób, w jaki Cyprien Katsaris realizuje zawód pianisty, jest szczególny. Jako artysta zdobył takie uznanie, że nic, tylko czekać na zaproszenia największych sal koncertowych i negocjować wysokość honorariów. A jednak muzyk od dłuższego już czasu nadaje rys charakterystyczny swojej pracy, taki który odróżnia go od innych koncertujących pianistów. Otóż specjalne miejsce w nagraniach i występach na żywo Cypriena Katsarisa zajmują transkrypcje. Jest to oczywiście jakiś sposób, by zająć wyrażną, dobrze widoczną pozycję na coraz ciasniejszym rynku muzyki poważnej.

Cypriena Katsaris właściwie nie posiada słabych stron jako wykonawca. Dysponuje znakomitym warształem pianistycznym, z łatwością wnika w styl muzyczny kompozytorów, których muzykę wykonuje. Potrafi również stworzyć pewną więź z publicznością, co jest dla artysty umiejętnością niezbędną. Wśród krytyków i melomanów Cypriena Katsaris ceniony jest przede wszystkim jako pianista-romantyk. Tak więc wysoko postawiono jego kreację muzyki Chopina, Mendelssohna w koncertach i Schumanna. Transkrypcje, które wpisują się wyraźnie w tradycję XIX-wieczną, w naturalny sposób pasują do pianistyki Cypriena Katsarisa. Muzyk ducha epoki oddaje wtedy, kiedy sięga po oryginalne partytury fortepianowe, kiedy ma do czynienia z transkrypcjami pozwala sobie na „romantyzowanie” dzieł. I słusznie. Mimo owego XIX-wiecznego posmaku w jego grze, nie można mu odmówić równowagi w wykorzystywaniu środków pianistycznych. Katsaris trzyma na uwierzy większe emocje, którym daje upust w finałach utworów i w reprzykach form sonatowych.

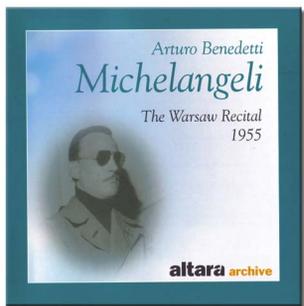
W transkrypcjach dzieł Bacha cieszy konsekwencja w kreowaniu wizji całości. Podziw budzą różnice w podejściu do form wielkich i mniejszych. Wspominana już równowaga pianisty ujawnia się również w wprowadzaniu patosu, czy pewnej emfazy do tychże utworów. Wszelkie skrajności pojawiają się tam, gdzie to potrzebne – rzadko, prostota i wdzięk dominują. Nie-

zwykle jest również różnicowanie jakościowe poszczególnych utworów ze względu na autora transkrypcji. Tu też przeciętnie zaangażowany meloman nie powinien mieć wątpliwości, które aranżacje wyszła z pod jednego pióra. A samych aranżerów jest stosunkowo sporo. Pośród nich znakomici: Wilhelm Kempff, Camille Saint-Saëns i sam Cyprien Katsaris. Ten ostatni lubuje się w większych formach. Efekt pracy muzyka to dość duża liczba światowych premier na jednym CD. Ja stawiam tylko pytania, przy jednoczesnym ogromnym szacunku do pracy aranżerów i samego pianisty. Czy jednak przepaść, która dzieli oryginalne utwory i ich transkrypcje nie jest zbyt duża? I chodzi mi tu o rzeczywistą wartość i piękno. Czy trzeba, aż tylu transkrypcji by pokazać wszystkie walory instrumentu, które ujawniają się w tym repertuarze?

Mozart w transkrypcjach wypada znacznie lżej. Mniej przytacza, ale i mniej angażuje. Mamy też do czynienia z większą drobiazgowością i mnogością pięknych elementów, pojawiających się tu, to tam. Recital Mozartowski wykazuje nieco mniejszą spójność w ujęciu całości. Znowu pojawia się pytanie, czy te transkrypcje nie zanudzą melomana?

Sam nie roszczę sobie praw do rozstrzygającej odpowiedzi. Używając określenia jednego z recenzentów naszej gazety napiszę, że płyta ta zachwyca „pianofilów”, którzy nawet symfonii Mozarta wolą słuchać w wersji klawiszowej. Wszystkich pozostałych powinna przynajmniej zainteresować.

Michał Szulakowski



ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI
The Warsaw Recital 1955
utwory: Scarlatti, Beethovena, Chopina, Schumanna, Debussy'ego, Mompou
Altara Archiw ALT 1005 • w. 2005, n. 1955 • ADD, 68'52"
★★★★★

Sława, którą okrył się ten pianista jest jedną z największych w XX w. Sposób jego gry należy do najoryginalniejszych. Jego produkcje są absolutnie skończone, nie brakuje w nich nic, choć rozwiązania interpre-

tacyjne zdają się być niekiedy zbyt śmiałe. W grze Benedettiego zachwycała i zachwyca doskonałość brzmienia, elegancja frazowania i kreślenia planów muzycznych, oraz artykulacja, która do tej pory nie ma sobie równych. Włoch unikał patosu, cenił porządek i równowagę, prawego pedału używał wyjątkowo oszczędnie, przez co słuchacz może mieć wrażenie sterylności i pustki. Ale owa sterylność i pustka pozostają w głowie melomana, jeżeli ten ma do czynienia ze słabo technicznie przygotowaną płytą.

Tym razem możemy cieszyć się przyswoitą jakością dźwięku, o której zadbała młoda wytwórnia Altara. Wydawcy sięgając po koncert Benedettiego zagwarantowali sobie doskonałość wykonawczą. Już sam początek – cztery sonaty Scarlatti'ego dowodzą mistrzostwa pianisty, który do dziś cieszy się sławą w tym repertuarze. Uwodzielsko piękny ton instrumentu i konsekwencja artykulacji zmuszają do słuchania. Benedetti nie jest „wycynowcem”, dlatego dobrane przez niego tempa doskonale eksponują walory ukryte w partyturze. *Sonata C-dur* Beethovena z op. 2, jedna z najczęściej grywanych przez pianistę, to doskonale zachowane proporcje i uchwycono duch epoki. Schumann i jego *Faschingschwank aus Wien* op. 26 daje obraz emocjonalności artysty i pokazuje jak różne oblicza ma Benedetti. Debussy'ego w wykonaniu Włocha trudno opisywać, bo ten wymyka się jakimkolwiek ocenom, jawiąc się jako absolutna doskonałość w każdym względzie.

Tych, którzy jeszcze nie mają tego nagrania, śmiało zachęcam do kupna. Wprawdzie szacie graficznie wiele brakuje, ale przecież wykonanie na tym nie ucierpiało, a cena – zapewne dzięki temu – jest przystępniejsza. Na koniec wspomnę, że prezentowany koncert Benedettiego związany był z V Konkursem Chopinowskim, na którym triumfował Adam Harasiewicz, a Włoch zasiadał wówczas w jury Warszawskiego Konkursu.

Michał Szulakowski



S. Rachmaninow – Trio fortepianowe d-moll op. 9; D. Szostakowicz – Trio fortepianowe nr 2 e-moll op. 67
Dmitri Makhtin, skrzypce; Boris

Berezovsky, fortepian; Alexander Kniazew, wiolonczela

Warner Classics 2564 61937-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 79'28"

★★★★★

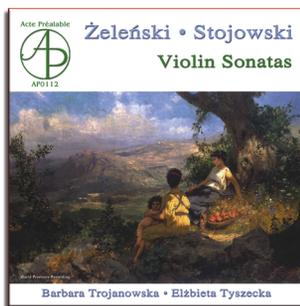
Kiedy się bliżej przyjrzeć wybrany utwór zawarty na poniższej płycie, widać iż jest on nieprzypadkowy. Oba dzieła powstały bowiem w wyniku głębokich przeżyć emocjonalnych spowodowanych śmiercią muzycznych przyjaciół. Sergiusz Rachmaninow zadekował swoje dzieło „Pamięci wielkiego artysty”, które to napisał pod wpływem emocji po śmierci Piotra Czajkowskiego. Dla Dymitra Szostakowicza osobowością, która wpłynęła na napisanie przez niego *Tria e-mol* op. 67 był Ivan Sollertinski, o którym zresztą pisał „Ivan Ivanowicz był moim najbliższym i najdroższym przyjacielem”. Tak więc otrzymujemy dwa dzieła kameralne, głęboko naznaczone żalem i tęsknotą, chociaż oba są bardzo różne w wyrazie, nie tylko z powodów różnic stylistycznych dzielących obu kompozytorów.

Do wykonania tych jakże trudnych dzieł zaproszono trzy indywidualności muzyczne dużego formatu. Na fortepianie gra znany z niekonwencjonalnych interpretacji Borys Berezowski, partię wiolonczeli powierzono nie mniej znanemu Aleksandrowi Kniaziewowi, a trio na skrzypcach uzupełnia Dmitri Makhtin. I jakkolwiek w biogramach zawartych na płycie nie ma informacji, aby muzycy ci grali razem, to brzmią jakby od wielu lat tworzyli doskonały zespół. Oczywiście nie jest to przypadek, bowiem wszyscy są wielkimi osobowościami. Mają w sobie wspaniałą tradycję Konserwatorium Moskiewskiego (Berezowski i Kniaziew), a Makhtin ma za sobą Konserwatorium dla utalentowanych dzieci w St. Petersburgu. Dostajemy zatem wspaniałą rosyjską tradycję wykonawczą, co w połączeniu z rosyjską muzyką daje wybitny efekt. *Trio „Elegijne”* op. 9 Rachmaninowa, przepięknie żalem i tęsknotą za kompozytorem istotnie takie jest pod palcami muzyków. Perfekcyjnie opracowane artykulacyjnie i dynamicznie, ze świetnym rozplanowaniem wewnętrznym poszczególnych partii jest grane potężnym i głębokim dźwiękiem, który tylko dodaje mu ciemnego blasku i powagi. Muzycy ujmują też bardzo romantyczną grą, genialnie tworząc ekspresję, a co najważniejsze – bez robienia wyszukanych rubat czy rozczulania się nad materią nut. Podobnie w ysmienicje też zagrane *Trio e-moll* op. 67 Szostakowicza. Pomijając kwestie stylistyczne różniące kompozytorów, to jest ono znacznie lżejsze w wyrazie niż dzieło Rachmaninowa – i to tu słysząc.

Bardzo ciekawe jest *Allegro con Brio*, będące czymś w rodzaju scherza, gdzie to muzycy się bawią dźwiękiem, grając je z werwą, nieco żartobliwie (bo w końcu takie jest), ale w żaden sposób nie przeszkadza to ogólnemu smutkowi zawartemu w tym dziele. Lekkość, finenzja i doskonale zrozumienie – tak najkrócej można by opisać *Trio* Szostakowicza.

Trzech solistów, dwa tria, i jeden fenomenalny krążek. Nieczęsto się w końcu zdarza aby troje muzyków, którzy nie grali dużo ze sobą (jak przynajmniej można wywnioskować z książeczki) nagralo w ysmienitą i jakże bogatą w emocje płytę. I chociaż trwające 50 minut *Trio* Rachmaninowa może nieco odstraszać swoją długością, to pojęcie czasu zanika po wsłuchaniu się w to, co prezentują nam Rosjanie. Muzyka porywa, emocje nieraz stoją na najwyższym poziomie, a wszelkie różnicowania barwne są iscie imponujące. Tej płyty po prostu trzeba posłuchać.

Jacek Krzakała



W. Żeleński – Sonata F-dur op. 30 na skrzypce i fortepian
Z. Stojowski – Sonata G-dur op. 13 na skrzypce i fortepian
 Barbara Trojanowska, skrzypce
 Elżbieta Tyszecka, fortepian
 Acte Préalable AP 0112 • w. 2005, n. 2004, DDD, 55'25" • dystr.: Acte Préalable
 ★★★★★

Duet Barbara Trojanowska – Elżbieta Tyszecka współpracuje ze sobą od dziesięciu lat, z zapalem propagując muzykę polską, specjalizując się w wykonawstwie polskich XIX-wiecznych sonat na skrzypce i fortepian. Działalność obu pań może stanowić wzór dla wielu polskich artystów. Rzadko się bowiem zdarza, aby z takim zapalem i konsekwencją propagowano określony gatunek muzyczny.

Artystki nagrały już wspólnie szereg płyt z polskimi sonatami. Na jednej z nich utrwaliły sonaty Paderewskiego i Elsnera, dla Acte Préalable zdążyły już zarejestrować sonaty Żeleńskiego i Stojowskiego, a także – wydane niedawno – utwory na skrzypce i fortepian (w tym *II Sonata*) Aleksandra Tansmana. O ile *Sonata a-moll* Ignacego Jana

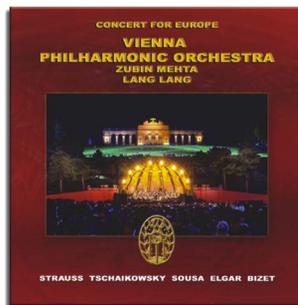
Paderewskiego była częściej wykonywana i nagrywana od pozostałych (tu warto wspomnieć realizacje m.in. Kulki, Wiłkomirskiej, Tomasiaka), o tyle sonaty Elsnera, Żeleńskiego i Stojowskiego są wykonywane niezmiernie rzadko. Sytuacja dziwi, gdyż wszystkie wspomniane sonaty (Żeleński, Elsner, Paderewski, a także sonaty Noskowskiego oraz Melcera – ta ostatnia nagrana przez Andrzeja Gębskiego i Joannę Ławrynowicz – Acte Préalable AP0111) są wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Z dotarciem do materiałów nutowych nie powinno więc być żadnych problemów. Tymczasem dopiero nagranie Barbary Trojanowskiej i Elżbiety Tyszeckiej wypełnia lukę fonograficzną, po raz pierwszy w historii utrwalając sonaty Żeleńskiego i Stojowskiego. Pojawienie się na rynku tego nagrania z pewnością ucieszy miłośników muzyki polskiej.

Artystki skonywują nagrane dzieła poprawnie, dbając o formę całości i potoczystą narrację. Na uwagę zasługują zwłaszcza części wolne, zagrane muzycznie. Szkoda, że zabrakło czasu na dopracowanie detali (w partii skrzypiec szwankuje intonacja i precyzja techniczna; w fortepianie razi twardy niekiedy gatunek forte). Można było także pomyśleć o wyborze lepszego miejsca na nagranie. Bowiem fortepian w studiu Polskiego Radia w Łodzi jest, co niestety bardzo słychać, instrumentem utrzymanym w złym stanie technicznym. Sama zaś realizacja nagrania budzi pewne zastrzeżenia. Dźwięk obu instrumentów jest nagrany zbyt blisko, co niestety eksponuje uchybienia w gry. Nicco lepiej pod tym względem wypada *Sonata* Stojowskiego. W *Sonacie* Żeleńskiego słysząc natomiast sztuczny pogłos, nieco przerywany.

Mimo uwidoczniionych zastrzeżeń nagranie, ze względu na sam pomysł, jest wartościowe i godne polecenia. Gdyby inni polscy skrzypkowie i pianiści z takim samym zapalem podchodzili do wykonywania muzyki polskiej, już dawno mielibyśmy komplet nagrań polskich utworów skrzypcowych. Warto przy okazji zauważyć dwa istotne szczegóły: Stojowskiego doceniono niedawno za granicą; dostępne są na rynku dwa albumy z jego muzyką fortepianową i koncertami. W Polsce Wydawnictwo Acte Préalable jako pierwsze opublikowało dzieło tego kompozytora na płycie kompaktowej. Z kolei twórczość Żeleńskiego – oprócz nagrania dla CD Accord uwertury *W Tatrach* oraz fonogramów archiwalnych tej samej uwertury wznawionych na płycie CD przez Polskie Nagrania – pozostaje praktycznie nie nagrana. Dopiero wspomniana

wytwórnia Acte Préalable po raz pierwszy w historii fonografii zarejestrowała komplet preludów organowych (AP0007), wybór pieśni (AP0040) oraz komplet dzieł fortepianowych (AP0124 – vol. 1) tego kompozytora. Oczekujemy zatem na kolejne płyty z muzyką Żeleńskiego i Stojowskiego.

Marcin T. Łukaszewski



CONCERT FOR EUROPE
The Schönbrunn Concert
 dzieła: J. Straussa, Czajkowski, Elgara, Bizeta, Sousa, Helmsbergera
 Lang Lang, fortepian
 Vienna Philharmonic Orchestra
 Zubin Mehta, dyrygent
 Hey-U! HU 003 • w. 2005 n. 2004 • DDD, 69'23"
 ★★★★★

Niniejsza płyta stanowi zapis ubiegłorocznego *Koncertu dla Europy*, zorganizowanego przez szefa Filharmoników Wiedeńskich Clemensa Hellsberga. Trudno o bardziej spektakularny występ uświetniający 60. lecie Republiki Austrii, 50. lecie jej niezawisłej demokracji i 10. rocznicę wstąpienia tego kraju do Unii Europejskiej. Filharmonicy Wiedeńscy, tym razem pod batutą Zubina Mehty, już po raz drugi zgromadzili w ogrodach Pałacu Schönbrunn 90 tys. słuchaczy. Zdaniem dyrygenta, pomysł *Woodstocku muzyki klasycznej* (jak sam określa ten cykl koncertów), jest świetną okazją, by młodzi ludzie, którzy na co dzień nie chodzą do filharmonii, mogli poczuć dotknięcie innego muzycznego świata. Trudno nie przyznać mu racji, skoro idea przyświecająca imprezie, repertuar i wykonanie są najwyższej próby. Doskonale dobrany program wieczoru obejmował przeboje Straussa, Bizeta, Elgara, Czajkowskiego, Sousa i Helmsbergera. Większość z nich to tzw. samograj, ale zawsze mistrzowsko wykonane. Najjaśniejszym punktem koncertu jest występ chińskiego pianisty Lang Langa. Tym razem pupil krytyków muzycznych zagrał pierwszą część *Koncertu fortepianowego b-moll* Czajkowskiego.

Płyta pełna blasku i radości. Dziewięć utworów zagranych jak trzeba. Brawo.

Robert Majewski



CONCERTI VIRTUOSI
koncerty: Vivaldiego, Leo, Bacha, Locatello, Fascha, Haendla
 Tafelmusik Baroque Orchestra
 Jeanne Lamont, dyrygent
 Analekta AN 2 9815 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 73'22"
 ★★★★★

Myślą przewodnią najnowszych albumów Jeanne Lamont i jej zespołu było odnalezienie pierwotnego znaczenia muzycznego terminu „koncert”, „które swe źródło ma w słowie »concertare«, co po łacinie oznacza »spierać się, dyskutować, rozważać«, a po włosku »być zgodnym« lub »zbierać się« – czytamy w książeczce dodanej do płyty. W początkach siedemnastego stulecia włoska definicja zwyciężyła i określenia „concerto” i „concertante” oznaczać miały muzykę pisaną na zespoły wokalne i instrumentalne. Programowe założenia płyty wypełniane są przez Tafelmusik Baroque Orchestra bardzo skrupulatnie. Muzycy nie boją się eksperymentować, a więc pokazują nie tylko główny nurt muzyki baroku, ale także barokową ekstrawagancję. Sięgają tym samym do istoty siedemnastowiecznego koncertu, w którym nie brak ducha eksperymentu przy jednoczesnym uwielbieniu piękna i harmonii.

Otwierający płytę *Koncert na dwa oboje i smyczki* Antonio Vivaldiego jest modelowym przykładem powszechnego rozumienia terminu „koncert” (środkowa wolna część obudowana częściami szybkimi). Kanadyjczycy wykazują drobiazgową dbałość o strukturę kompozycji i frazowanie, co wynika z wyśmienitego zastosowania kontrastów dynamicznych. Delikatność i płynność narracji, i jednoczesna dzika żywiołowość, powala rozkwitnącemu Vivaldiegowi w najwspanialszym włoskim stylu.

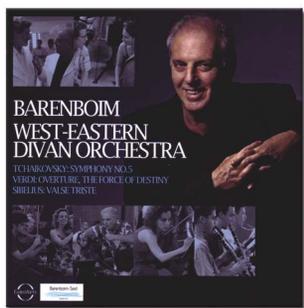
Przepięknym fragmentem płyty jest „nowy” *Koncert na obój d'amore* Jana Sebastiana Bacha. Materiału do tej transkrypcji dostarczyły bachowskie arie (BWV 100, 170 i 30). Jej autorka, Jeanne Lamont, stworzyła utwór zgodny z wewnętrzną logiką mistrzowskich konstrukcji. Melodyka koncertu uwdodzi i wciąga, kreśląc prawdziwie bachowski – a więc metafizyczny, sporadycznie wirtuozowski, z reguły osobisty, skomplikowany i prosty zarazem – muzyczny świat.

W pozostałych utworach muzyki Tafelmusik Baroque Orchestra są równie znakomici. Słodkie brzmienie wiolonczeli Christiny Mahler idealnie wtapia się w liryczny koncert na ten instrument autorstwa Leonarda Leo. *Concerto grosso* Locatello brzmi jak hołd złożony Corellemu, a *Koncert na fagot* Johanna Friedricha Fascha imponuje świeżością wykonania. Nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć w tym zestawie utworu Haendla, w którego twórczości muzycy czują się jak ryba w wodzie.

Płytę zamyka *Koncert na czworo skrzypiec* Vivaldiego, będący w istocie popisem wirtuozerii członków Tafelmusik Baroque Orchestra.

Kolejna, wyborna płyta w katalogu Analekty.

Robert Majewski



P. Czajkowski – Symfonia nr 5 e-moll op. 64; G. Verdi – Uwertura do Mocy przeznaczenia; J. Sibelius – Valse triste op. 44
 West-Eastern Divan orchestra
 Daniel Barenboim, dyrygent
 Warner Classics 2564 61492-2 • w. 2005, n. 1999-2002 • DDD, 58'35" + DVD – The Geneva Concert
 ★★★★★

Muzyka rockowa ma Boba Geldofa i *Live Aid*, a klasyczna Daniela Barenboima i West-Eastern Divan Orchestra. Zespół, którego nazwę wzięto ze słynnego dzieła Goethego *Dywan Zachodu i Wschodu*, powstał w roku 1999, z inicjatywy dyrygenta i jego palestyńskiego przyjaciela-filozofa Edwarda Saïda. Istotą pomysłu było dotarcie do serca konfliktu palestyńsko-izraelskiego, a receptą zebranie w jednej orkiestrze szesnasto-, siedemnastoletnich muzyków z krajów arabskich i Izraela. Pomysłodawcy chcieli, aby wspólny wysiłek artystyczny przyczynił się do wzajemnego, lepszego poznania zwaśnionych stron i pozwolił w efekcie przekazać światu przesłanie solidarności i wzajemnego zrozumienia. Daniel Barenboim powiedział w jednym z wywiadów, że „politycy zabiegają o broń masowej destrukcji, West-Eastern Divan Orchestra zabiega o broń masowej konstrukcji”. Dotyczyła sowa działalność orkiestry to coroczne letnie warsztaty oraz serie koncertów po Europie, Argentynie,

a ostatnio po Bliskim Wschodzie. Niniejsza płyta jest pierwszą w ich karierze i zawiera zapis ubiegłorocznego koncertu, zrealizowanego w genewskiej Victoria Hall.

„Opus magnum” albumu stanowi *V Symfonia e-moll* Piotra Czajkowskiego. Wykonanie przykuwa uwagę od pierwszego do ostatniego dźwięku. Barenboim i jego przyjaciele zachycają pełnym polskością selektywnym dźwiękiem oraz młodzieńczą wyrazistością, pasją i bogactwem pomysłów. Na szczególnie słowa uznania zasługują smyczki – ze względu na ich spójne, jednorodne brzmienie. Barenboim stosuje dość żywe tempo, nie pozwalając sobie na nadmierne rubata, czy ritardanda. Jego wizja bogata jest w niezliczone szczegóły artykulacyjne, takie jak romantyczne portamento skrzypiec w temacie głównym allegro. Nie wszystkie decyzje Barenboima są równie szczęśliwe, np. blacha gra momentami zbytbytno w stylu niemieckim (ciężko i grubo), co w przypadku tej symfonii nie jest najlepszym pomysłem. Niezwykle emocjonujący jest finał utworu, i chociaż na CD aplauz publiczności został wyeliminowany, wersja DVD pokazuje gorące i długie „standing ovation”, sięgające aż po bis, którym została dramatyczna *Uwertura „Mocy przeznaczenia”* Verdiego.

DVD nie zawiera *Walca* Sibeliusa, utworu zagrane na pożegnanie. W zamian za to otrzymujemy pełną wersję symfonii, uwerturę oraz 75. minutową rozmowę między Barenboimem i Saidem, a także ciekawy film *Lekcje w harmonii*, dokumentujący próby, pracę w sekcjach, wspólne muzykowanie i czas wolny młodych artystów.

Robert Majewski

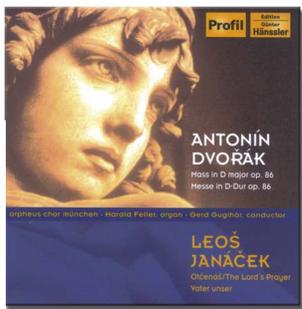


Duo
utwory: Schenka, Abła, Haendla, C. P. E. Bacha, Lidla, Glucka
 Luca Pianca, lutnia; Vittorio Ghielmi, viola da gamba
 Harmonia Mundi HMI 987063 • w. 2005, n. 2002 • DDD, 49'40" • distr.: CMD Opole
 ★★★★★

Pianca i Ghielmi poszli za ciosem. Po znakomicie przyjętej płycie *Bagpipes from Hell*, nagrali muzykę niemieckiego baroku na lutnię i violę da gamba. Ich najnow-

szą płytą zawiera zestaw kompozycji Schencka, Abła, Lidla, Haendla, Glucka i Mozarta. Vittorio Ghielmi i Luca Pianca (soliści Il Giardino Armonico) z powodzeniem odkrywają urodę i różnorodność utworów stworzonych w czasach schyłku popularności obu instrumentów. Nagranie dowodzi, iż muzycy nie należą do grona przesadnych ekscentryków. Przeciwnie, ich interpretacja jest elegancka, ciepła, a tam gdzie trzeba kojąca i nastrojowa. Grający na violi Ghielmi dysponuje wszelkimi niezbędnymi atutami – techniką, smakiem i wyobraźnią. Miłośnicy savallowskiego ciepła i pasji nie znajdą ich w nadmiarze w jego grze. Zamiast tych atrybutów gambista akcentuje wykorzystanie wyższych rejestrów instrumentu i wspaniałe budowanie dramaturgii utworów. W podobnym tonie można ocenić grę lutnisty. Pianca wnosi w nagranie przestrzeni mistrzowsko realizowanego akompaniamentu oraz słodcy niewymuszony wirtuozerii w partiach solowych. Włosi pokazują, że w niemieckiej muzyce przełomu epok ważne są nie tylko precyzja i zgranie, ale też lekkość i delikatność gry. Dobrze się stało, że muzycy nie nasycili swojej interpretacji przesadnym, osobistym tonem. Ich instrumenty brzmią w sposób swobodny, a przez to świeżo i oryginalnie. Być może w całości płyta jest zbyt mało różnorodna, ale cóż to za argument, gdy zestawia się go ze szczerością i z serca płynącą ekspresją włoskiego duetu.

Robert Majewski



A. Dworak – Msza D-dur op. 86; Leos Janacek – Ojciec nasz
 Robert Wörte, tenor; Irmgard Gorzowski, harp; Harald Feller, organy
 Orpheus Chorus München
 Gerd Gulghör, dyrygent
 Profil PH05008 • w. 2005, n. 1996 • DDD, 50'54"
 ★★★★★

Płyta przedstawia nam dwie odsłony czeskiej muzyki religijnej. Pierwszą, utrzymaną w nurcie tradycyjnym, nawiązującą momentami do średniowiecznej muzyki liturgicznej. Chór przy akompaniamentie organów wykonuje *Mszę D-dur* op. 86 Antoniego Dworaka. Jest to muzyka delikatna i subtelna,

pozbawiona monumentalnego brzmienia. Soliści ograniczają do minimum wibrato, głosy ich nie są krzykliwe czy pretensjonalne, doskonale wpasowują się w ogólny nastrój kompozycji. Chór dochodzi do uszu niemalże jak zza murów zakonnych objętych całkowitą klauzulą, poszczególne głosy tworzą spójne całości, pięknie brzmiące! Organy pełnią rolę spinającej klamry, wykorzystując różnorodność możliwości brzmieniowe, dając w momentach kulminacyjnych solidną podstawę. Dworzak stworzył dzieło, którego z pewnością nie powstydziłyby się anielskie chóry. Druga odsłona to kompozycja L. Janaczka *Ołce náš* wykorzystująca Morawskie melodie ludowe. Całość wykonana jest po czesku, składa się z kilku podczęści. Niepowtarzalny klimat wprowadza akompaniament harfy wraz z organami, częste ostinata integrują całość, a brzmienie harfy nasuwa skojarzenia z muzyką antyczną. Dość zaskakujące jest wejście tenora utrzymane w klimacie rodem ze sceny operowej skontrastowane z zamyśloną fragmentem chóralnym. Jest to muzyka różnorodna, choć bardzo spójna. Wykonawcy w profesjonalny sposób wyłuskują z niej wszystkie najciekawsze detale.

Marta Sienkiewicz



C. Debussy – L'enfant prodigue – scena liryczna wg Edouarda Guinarda; A. Honegger – Symfonia nr 3 Liturgiczna

Jeanne Macheau, sopran; Michel Sénéchal, tenor; Pierre Mollet, baryton; Chór i Orkiestra Symfoniczna RAI, Turyn
 André Cluytens, dyrygent
 Arts 43059-2 • w. 2005, n. 1962 • ADD, 63'54"
 ★★★★★

Przełom XIX i XX w. Impresjonizm kontra neoklasycyzm. Dwa, zgoła różne światy połączone w wypadku Debussy'ego (liryyczna kantata *L'enfant prodigue*) i Honeggera (*Symphonie liturgique*) w pierwszej kolejności przez muzyczny ośrodek paryski, potem zaś za sprawą wybitnej osobowości – światowej sławy dyrygenta André'a Cluytensa (1905-1967). Zadebiutował on po raz pierwszy w 1927 r. wykonując *Les pêcheurs de perles* Bizeta, potem zaś

Salome Straussa. Karierę rozwijał m.in. w Lyonie, Bordeaux i Paryżu, gdzie spełniał funkcję dyrektora do spraw muzyki (Paris Opéra, Paris Opéra-Comique, Paris Conservatoire Orchestra). Z jego udziałem nagranych zostało wiele płyt z orkiestrami francuskimi, angielskimi i niemieckimi (przede wszystkim z Berlin Philharmonic Orchestra). Omawiany krążek pokazuje jak doskonale radził sobie także z koncertami wykonywanymi na żywo. Nagranie powstało w 1962 r., kiedy to Cluytens był na szczycie swej kariery (prokuszając od roku 1960 Narodową Orkiestrę Belgijską). Do współpracy w nagraniach *L'enfant prodigue* i *Symphonii nr 3* zaprosił same gwiazdy estrady: sopranistkę Janine Micheau (sam Milhaud napisał dla niej kilka utworów), Pierra Mollet (wysmienionego barytona – interpretatora dzieł Bacha), tenora Michela Sénéchala (występującego m.in. w New York Metropolitan Opéra) oraz Chór (który przygotował Ruggero Maghini) i orkiestrę Sinfonica RAI di Torino.

Profesjonalizm wykonawców – którzy wiernie starali się odczytać intencje obydwu kompozytorów – nie ulega wątpliwości. Operowanie różnorodną paletą barw, dynamiki i artykulacji (od finezyjnych i niezwykle delikatnych fragmentów *L'enfant prodigue* po ekspresyjne rytmy marszowe w *III Symfonii*) pozwoliło muzykom oddać charakter tak skontrastowanych z sobą kompozycji.

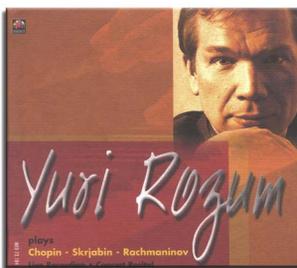
Dzieło Debussy'ego powstało w 1883 r. Napisał je zaledwie w 25 dni, wykorzystując populary wówczas styl komponowania Masseneta. Dzieki temu utwór w 1884 r. otrzymał „Nagrode Rzymską”. Sam twórca odnosił się do dzieła z dystansem („nabył teatralne, amatorskie i nudne”), być może zdając sobie sprawę z niewyrobionego jeszcze warsztatu (w porównaniu z późniejszymi utworami 9. częściowe *L'enfant prodigue* rzeczywiście przypomina bardziej akademickie ćwiczenie). Libretto – opowiadające biblijną historię o synu mamotrawnym – napisał Edouard Guinand. Nie ulega jednak wątpliwości, że kompozycja doskonale charakteryzuje tendencje impresjonizmu.

Symphonia nr 3 Honeggera szybko wyrwała mnie z „obłoków”. Kolejne części (*Dies irae – Allegro marcato*, *De profundis clamavi – Adagio*, *Dona nobis pacem – Andante con moto*) obrazują spustoszenie, zwątpienie, walkę i nadzieję. Każda z nich jest osobistym portretowaniem liturgicznych tekstów. Zadebiutowana została Charlesowi Munchowi, który po raz pierwszy wykonał ją 17 sierpnia 1946 r. Przyniosła Honeggerowi sławę znakomitego symfonika. Kompozytor mawiał, że utwór ten trzyma się

patetycznej istoty tradycji beethovenskiej, należy go także traktować jako dzieło bardziej „światopoglądowe” niż programowe. Wykonawcy doskonale poradzi sobie z odwróceniem ekspresji utworu, w którym wyraźnie zarysowane tematy przeplatają się z gwałtownymi rytmami marszowymi i na zasadzie kontrastu z subtelnymi dźwiękami skrzypiec.

To taka mała (aczkolwiek wielka) ściągawka z najpopularniejszych – impresjonistycznych i neoklasycznych – tendencji muzycznych końca XIX i początku XX w. Warto mieć ją w swojej kolekcji.

Katarzyna Musiał



**YURI ROZUM
Concert recital**

utwory: Chopina, Skriabina, Rachmaninowa
 ZYX Music MED. 72.184 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 74'48"
 ★★★★★

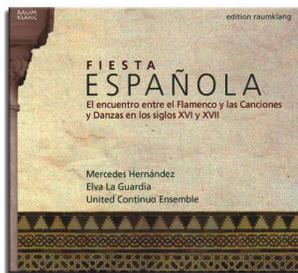
Śluchając nagrań live z różnych recitali zastanawiam się na ile jest to naprawdę nagranie „live”, a na ile przetworzone i poprawione potem w studio. Na to, że nagranie Yurięgo Rozuma jest rejestracją jego koncertu we Freiburgu wskazują jedynie nieliczne brawa po partii utworów danego kompozytora, poza tym wszystko jest totalnie studyjne. Prawdopodobnie usunięto z materiału wszelakiego rodzaju odkaszlnięcia, szmery i inne podobne odgłosy towarzyszące koncertom na żywo. Sama nie wiem czy to dobrze czy źle. Z jednej strony są to żywe dowody obecności na sali jakiegokolwiek publiczności, z drugiej strony ich brak zdecydowanie podnosi jakość nagrania. A trzeba przyznać, że to jest bez zarzutu. Rosyjski artysta ułożył swój recital w jednocześnie interesujący i banalny sposób – składają się na niego utwory Chopina, Skriabina i Rachmaninowa. W tym niezwykle logicznym ciągu brakuje jedynie Szymanowskiego, który idealnie by dopełniał linię romantyczną – postromantyczną, jest on bowiem zastąpiony Rachmaninowem, co z punktu widzenia pochodzenia pianisty jest zrozumiałe. Rozum skupił się przede wszystkim na drobnych formach – przeważają etudy i preludia, ale są i trzy *Ballady*, *Barkarola* i *Walc* Chopina. Nie jest to absolutnie żadnym zarzutem, wprost przeciwnie, inter-

pretowanie krótkich utworów sprawia artystom częściej więcej trudności niż form dłuższych, nie każdy bowiem potrafi „opowiedzieć” jakąś interesującą historię w kilka minut, a czasem nawet na przestrzeni kilkudziesięciu sekund.

Rosyjskiemu pianiście udało się to bez większych problemów. Może dlatego, że jest on artystą niewątpliwie bardzo wrażliwym i łatwo odnajduje się w romantycznym klimacie. Podoba mi się jego Chopin, szczególnie *Ballady g-moll* i *F-dur*. Są one wykonane niezwykle emocjonalnie i ekspresyjnie, ale też nie za przesadnie. Napiecie rośnie w nich stopniowo, ale kiedy osiągnie już kulminację wybucha niczym tysiące fajerwerków. Najmniej ze wszystkich kompozycji naszego rodaka zrobiła na mnie wrażenie *Barkarola Fis-dur*; zagrana nieco kanciasto jak na pieśń weneckich gondolierów, ale z równie ogromnym ładunkiem emocjonalnym. Po takim dobrym początku spodziewałam się podobnego Skriabina, jednak tu artysta wydaje się być nieco bardziej powściągliwy. Owszem, nadal wszystko jest na miejscu, ale brakuje już tych „fajerwerków”, momentów absolutnego uniesienia i wzruszenia, no może oprócz *Preludium c-moll*, utworu niezwykle krótkiego i bardzo skondensowanego emocjonalnie. Śliczny jest za to Rachmaninow, zwłaszcza *Etude-tableaux Es-dur*; bardzo zadziorna i zabawna, a przy tym nie masywna dźwiękowo (czego nie można powiedzieć o innej etudzie – *es-moll*). Świetnie wypadła także zagrana na bis *Preludium g-moll*, konkretne i bojowe, zwłaszcza jego przepiękna część środkowa, aż miło posłuchać.

Jeśli Yuri Rozum rzeczywiście zagrał ten recital w tak interesujący sposób, to jestem pełna podziwu dla jego wrażliwości i muzykalności. Ciekawi mnie jednak jak to wszystko brzmi rzeczywiście „na żywo”. Może kiedyś uda mi się o tym przekonać, a póki co pozostaje mi jedynie to nagranie.

Magdalena Todynek

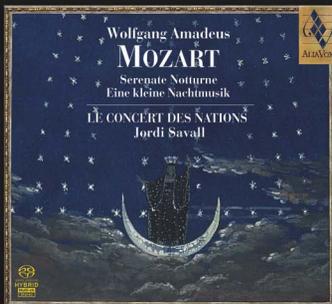


FIESTA ESPAÑOLA

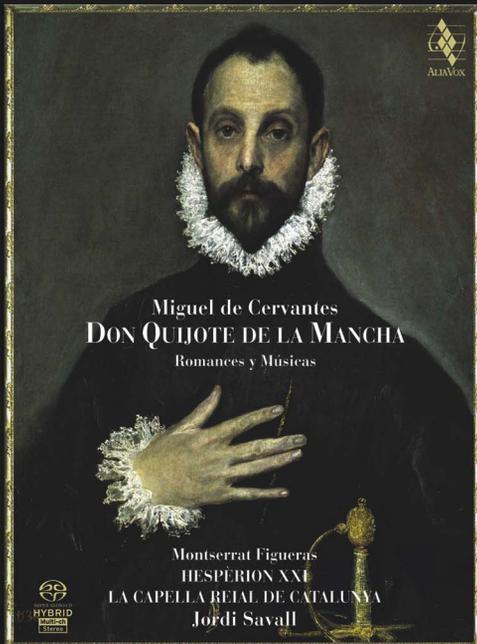
El encuentro entre el Flamenco y las Canciones y Danzas en los siglos XVI y XVII
 United Continuo Ensemble
 Raum Klang RK 2408 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 56'49"
 ★★★



Alia Vox AV 9845

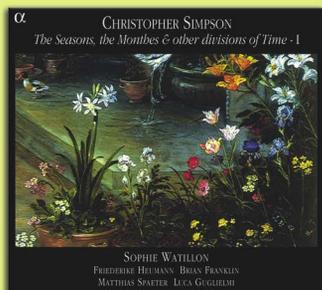


Alia Vox AVSA 9846

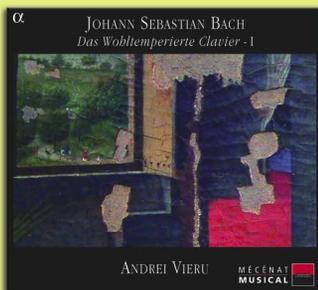


Alia Vox AVSA 9846

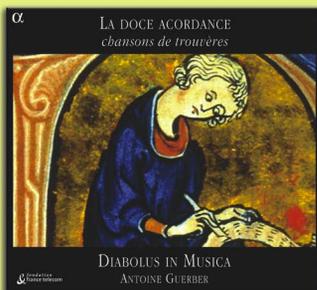
Nowości Alphy



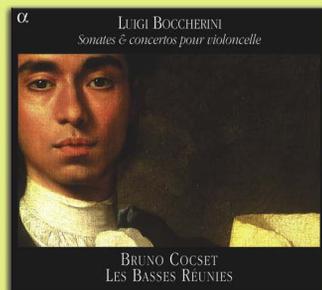
Alpha 088



Alpha 087

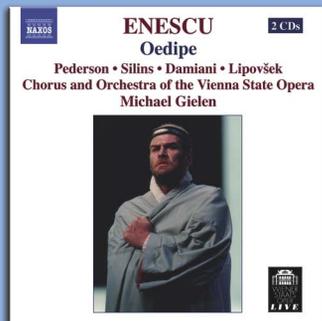


Alpha 085

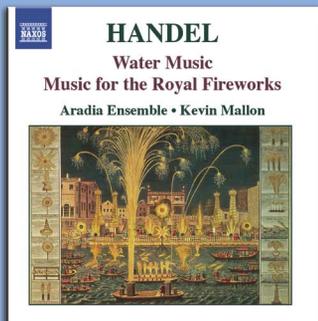


Alpha 084

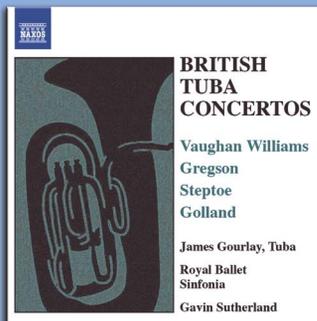
Nowości Naxos



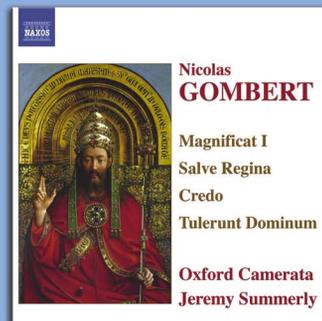
Naxos 8.660163-64



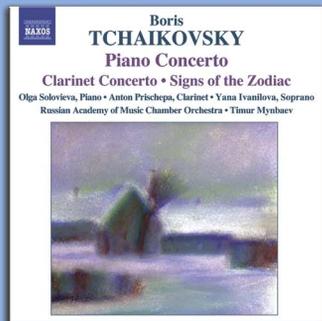
Naxos 8.557764



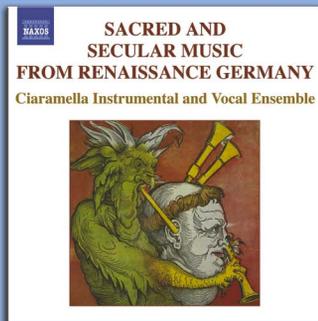
Naxos 8.557754



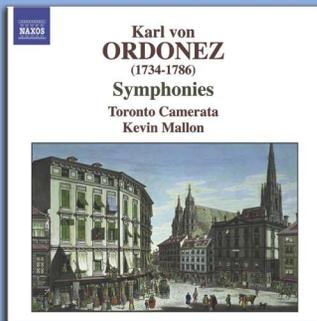
Naxos 8.557754



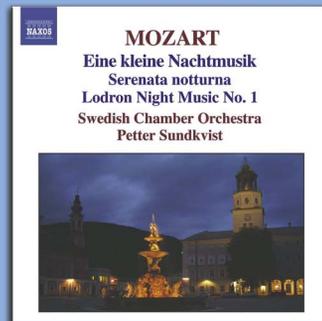
Naxos 8.557627



Naxos 8.557627



Naxos 8.557482



Naxos 8.557023

Lider polskiej fonografii
Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów



wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

MARIUSZ KLIMEK
PREZENTUJE
SKRYWANE
OBLICZE
WITOLDA
LUTOŚLAWSKIEGO

Acte Préalable



APO134

DERWID

Lutosławski's Concealed Portrait



World Premiere Recording

Mariusz Klimek

APO134

ACTE PREALABLE

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable, skr. poczt. 71, 02-800 Warszawa 93 • tel/fax 0226488838 • @: actepre@wp.pl

dla tych, którzy kochają muzykę
www.acteprealable.com