

\* Kern w Lincoln Center \* Minkowski w Warszawie \* Podleś w Avery Fisher Hall \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 4 (69)  
kwiecień 2006  
ROK VII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Władimir  
Aszkenazy**  
filozof fortepianu

**Robert  
Skiera**  
kocham  
fortepian

**Zimerman**  
gra Brahmsa  
recenzja albumu

**Ferenc Erkel**  
ojciec węgierskiej opery

**Placido Domingo**  
Najwybitniejszy śpiewak na świecie







A UNIVERSAL COMPANY

# Plácido Domingo

## trzy znakomite albumy Mistrza



4 CD 477 600-6

Plácido Domingo

WAGNER: Parsifal

Falk Struckmann / Franz-Josef Selig

Ain Anger / Waltraud Meier

Orchester der Wiener Staatsoper

Christian Thielemann



2 CD 477 610-2

Plácido Domingo

PUCCINI: Edgar

Adriana Damato / Marianne Cornetti

Juan Pons / Rafael Siwek

Coro e Orchestra

dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Alberto Veronesi



Limited Edition 477 556-5

477 608-6

Plácido Domingo

ITALIA, TI AMO

Budapest Philharmonic Orchestra

Eugene Kohn



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com

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

© fot. Sheila Rock / DG  
© proj. 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, Wanda Fidurek, Wilfried Górny,  
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak,  
Jacek Krzakala, Marcin T. Łukaszewski,  
Ewa Murawska, Agnieszka Nowak,  
Przemysław Piekutowski, Angelika  
Przeździęk, Jacques Samalens,  
prof. Bogusław Schaeffer, Dorota  
Staszkiwicz, Michał Szulakowski,  
Magdalena Todynek, Ziemowit  
Wojtczak, Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korrekta

zespół

#### foto. na okładce

Placido Domingo  
© Harald Hoffmann/DG

#### skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

#### nakład

10 000 egz.

#### wydawca

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz  
zastrzega sobie prawo skracania  
i adiacji tekstów oraz zmiany  
tytułów nadesłanych artykułów  
bez uprzedniego powiadomienia autora.  
Prace nie nadesłane w formie 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

Jak wygląda promocja polskiej kultury każdy widzi. Kiedyś oddaliśmy wal-  
kowerem Józefa Conrada, który pisał w językach obcych, żył na obczyźnie, a  
nawet tam umarł. Wydane w czasach PRL jego dzieła wszystkie nie były kom-  
pletne. Zabrakło pism dotyczących właśnie Polski, dowodu, jeśli takowy w ogóle  
był komukolwiek potrzebny, jego zaangażowania w sprawy ojczyzny.

Teraz ma miejsce podobne zdarzenie. Nasz Andrzej Panufnik czekał się  
płyty wydanej przez EMI Classics w serii English Composers. Czy to zaszczyt?  
Dla niego niewątpliwie. I wielka korzyść – dotrze do kolejnych zastępów melo-  
manów na całym świecie. A dla Polski?

Nasuwa się sugestia, by sprzedać wszystkie nasze zasoby kulturalne innym  
państwom. W ten sposób podreperujemy budżet i będziemy mieli wreszcie  
kłopot z głowy. Nikt nam już tego nie ukradnie, żadna powódź nie zaleje, pożar  
nie strawi, pleśń nie zniszczy...

Organizacja MIDEM postanowiła dwa lata temu zreorganizować wcześniejszą  
nagrodę Cannes Classical Awards i powołać MIDEM Classical Awards. Nie-  
wielka grupa profesjonalistów skontaktowała się z kilkuset przedstawicielami  
mediów na całym świecie, by spośród nich wyłonić grupę kilkunastu jurorów,  
w tym Muzyka21. Ta sama grupa skontaktowała się z kilkuset firmami płytowy-  
mi zajmującymi się muzyką poważną, w tym z krajów tak egzotycznych jak  
Kuba. W ten sposób ponad sześćset nagrań z ponad stu wydawnictw repre-  
zentujących 21 krajów zostało w tym roku zgłoszonych do konkursu. Wspania-  
ła gala rozdania nagród zgromadziła ponad tysięczną publiczność, nagrody  
odbierali artyści, ich spadkobiercy i przyjaciele, m.in. Jordi Savall, dr Martin  
Kubelik w imieniu nieżyjącego już ojca, Rafaela, czy też Christa Ludwiga w imie-  
niu Dietricha Fisher-Dieskau'a.

Szkoda, że w Polsce takie święto muzyki poważnej nie ma miejsca. Czy  
rzeczywiście nas na to nie stać? Od lat obserwujemy jak z coraz większymi  
trudnościami boryka się nagroda Fryderyk. W ciągu kilku lat Fryderyk przebył  
nieciekawą drogą od wielkich gal rozdania nagród w Sali Kongrsowej do im-  
prezy na zapleczu sklepowym. W tym roku dotarł do dna – rozdania nagród w  
przestrzeni wirtualnej. Polak potrafi.

Polska może pochwalić się niebywałymi osiągnięciami w gospodarce. W  
wielu dziedzinach nie mamy naprawdę się czego wstydzić. I tylko kultura jakoś  
za tymi przemianami nie nadaża, jej siernieżność wciąż przypomina dawne  
czasy. A przecież pieniądze jakie na nią przeznaczamy są ogromne, nic nie  
ustępujące, a czasem przewyższające te, jakie wydaje zagranica.

Kiedyś nasz Wydawca uczestniczył we Fryderykach. Teraz jesteśmy jurorami  
MIDEM Classical Awards, niezależnymi od wszelkich układów obserwatorami. Z  
tej racji postaramy się porównać obie te nagrody, a także wyciągnąć wnioski.

**JURY.** MIDEM ma kilkunastu jurorów niezależnych od wydawnictw płytowych.  
Jeśli jednak któryś z jurorów uczestniczył przy produkcji jakiegoś fonogramu,  
nie jest dopuszczony do wypowiedzania się na jego temat. Fryderyki mają w  
tym roku już 228 jurorów i ilość ta się zwiększy. W jaki sposób część z nich tam  
się dostała, nie wiemy. Większość to nominowani do tej nagrody i jej laureaci,  
a także dziennikarze i wydawcy. Uważna lektura listy zgłaszanych nagrań po-  
zwala przekonać się, że już chyba wszystkie są reprezentowane przez kogoś w  
jury.

**PROMOCJA.** Wszyscy jurorzy MIDEM Classical Awards promują tę nagrodę w  
swoich mediach przez cały rok, a także i poza nimi. Choć wśród jurorów Fryde-  
ryków jest wielu dziennikarzy, praktycznie nikt z nich nie robi nic by tę nagrodę  
promować w swoich mediach. O promocji poza nimi w ogóle nie można mó-  
wić. Od początku tego wieku ze współpracy najpierw wycofała się telewizja, a  
następnie i prasa.

**REGULAMIN.** Reguły zgłaszania nagrań do obu nagród są w założeniu dosyć  
proste. Różnica polega na tym, że MIDEM dba o przestrzeganie regulaminu.  
Każdy zgłaszający płytę musi nadesłać po jednym egzemplarzu do każdego  
jurora by mogli się oni z nim zapoznać. W ten sposób zgłaszający ma z tego  
wymierną kopryść: duża szansa na recenzję swojego fonogramu w medium  
reprezentowanym przez jurora.

ZPAV nie przestrzega regulaminu przez siebie ustanowionego. Do Frydery-  
ków nadsyła się jedną (sic!) płytę, z czego wniosek jest prosty: kilkuset jurorów  
głosuje bez możliwości zapoznania się z nią. Od kilku lat ZPAV zbiera od wy-  
dawców, którzy tego sobie życzą, 5. minutowe fragmenty nagrań w formacie  
MP3, a następnie nagrane na CD-ROMie wysyła do jurorów. Nawet w czasach  
gdy pojawiły się te próbki MP3, niektóre nagrody były przyznane nagraniom,  
których nikt nie słyszał, bo wydawca nie udostępnił żadnego jego fragmentu!  
Są także jurorzy, którzy nie mają sprzętu by odtworzyć taki CD-ROM! Poza tym  
– czy rzeczywiście tak krótki fragment pozwala ocenić jakość nagrania? Jaka  
jest wartość techniczna takiej próbki? Firmy prześcigają się w reklamowaniu  
swoich wspaniałych reżyserów dźwięku, niektóre już sięgają po SACD z do-  
okólnym dźwiękiem, a następnie wszystko to upraszczają do MP3 i odsłuchu  
przy pomocy głośniczków komputerowych. Idąc za postępowem ZPAV już za rok  
będzie puszczał jurorom 3 minutowe fragmenty przez telefon, albo też im wy-

dokończenie na str. 12

## ŻYCIE

- 5 **Listy**  
 6 **Reflektorem po scenach:** FN • Śląsk • Łódź • TW-ON  
 Wrocław • Płock • Koszalin • Nowy Jork  
 14 **MET – okiem i uchem** Basi Jakubowskiej  
*Samson i Dalila • Napój miłosny • Rigoletto*  
 17 **Rzymskie owacje, czyli co słycać w operze (15)**  
*Czterech gburów – Agnieszka Nowak*

## CZŁOWIEK

- 18 **Placido Domingo – Otello naszej generacji (II)**  
 Basia Jakubowska  
 21 **Najwybitniejszy śpiewak na świecie – dla uczczenia nieśmiertelnego głosu Placido Domingo!**  
 Magdalena Todynek  
 23 **Deklaracja miłości – Placido Domingo opowiada o włoskich i neapolitańskich pieśniach**  
 24 **Władimir Aszkenazy – filozof fortepianu**  
 Michał Szulakowski  
 26 **Na początku był fortepian – z pianistą Robertem Skierą rozmawia Arkadiusz Jędrasik**

## DZIEŁO

- 27 **Opery Giuseppe Verdiego (XXVI) – Alzira**  
 Adam Czopek  
 29 **Kwintet na medal... z wizerunkiem Stalina – Utwory kameralne Szostakowicza cz. 2 – Dorota Staszkiwicz**  
 31 **Fakty i interpretacje (IX) – Giacomo Puccini – La rondine (Jaskółka) – Agnieszka Nowak**  
 34 **Ferenc Erkel – twórca węgierskiej opery narodowej (I)**  
 Lesław Czapliński

## MYŚLI

- 36 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXV) – Współczesna muzyka solistyczna – Bogusław Schaeffer**

## KOLEKCJA MELOMANA

- 37 **Palcem po płycie – Brahms według Zimmermana po raz drugi – Robert Majewski**  
 37 **Recenzje płyt CD i książki**  
 50 **Konkurs płytowy: „Placido Domingo – 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 wysyłamy za pobraniem pocztowym. W przypadku zamówienia z zagranicy prosimy o kontakt z redakcją.

## Prenumerata

### Muzyka21

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

#### Uwaga!

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

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

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

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:  
 dostawa 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

kontakt z nami:  
 tel./fax: 0 - 22 648 88 38  
 e-mail: [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)  
 adres: Skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 83

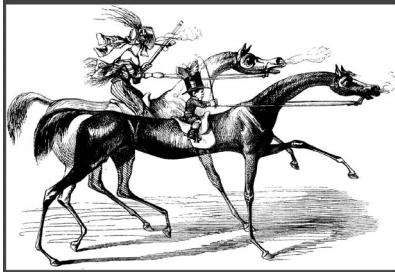
Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable także w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)  
[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)  
[www.gigicd.com](http://www.gigicd.com)

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych



## LISTY DO REDAKCJI



Publikacja tekstu o Tadeuszu Zygfrydzie Kassernie autorstwa Wilfrieda Górnego w marcowym numerze **Muzyka21** wzbudziła duże zainteresowanie, które zaowocowało wieloma listami do redakcji, z których kilka publikujemy poniżej

Szanowni Państwo,

Wspomniałem komuś o moich rodzinnych koligacjach z Tadeuszem Zygfrydem Kassernem i kopia artykułu z marcowego numeru **Muzyka21** trafiła do mnie z tej wyłącznie przyczyny. Nie jestem bowiem muzykiem, a moje muzyczne zainteresowania zmierzały za zwyczaj w zupełnie inną stronę.

Fakt, że Kassern był mężem siostry mojego ojca, czyli po prostu jego szwagrem, nie byłby godny wspomnienia. Chciałbym jednak podzielić się informacją, że żyjący w latach 1914-1985 ojciec mój – Leonard Turkowski – przed wojną poznański poeta i dziennikarz, po wojnie nauczyciel, dziennikarz, literat, bibliofil i ciągle – choć już na odległość – wielbiciel Poznania, wspominał Kasserna w swoich publikacjach. Wymienił choćby książkę *Księga mojego miasta* (Wydawnictwo Poznańskie, 1983). Kilka stron tej książki, poczynając od str. 68 poświęcił poznańskim kompozytorom, na początek prostując pewne informacje na temat Kasserna.

Otóż nazwiska tej miary nie sposób było pominąć w encyklopediach, bez trudu można było jednak pominąć fakt, że Kassern w grudniu 1948 r. odmówił powrotu z dyplomatycznej placówki w Nowym Jorku. Zgodnie więc z założeniem, że jeśli fakty nie pasują do ideologii to tym gorzej dla faktów, w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej (trzynastotomowej z lat 1962-1970) czytamy, że kompozytor od 1931 r. przebywał w Paryżu, a od 1947 r., w Nowym Jorku. Tymczasem do Paryża w 1931 r. pojechał po odbiór nagrody i wkrótce wrócił do Poznania. W Poznaniu w 1932 r. ożenił się z siostrą ojca – Longiną i przebywał tu do wojny. W czasie wojny ukrywał się wraz z żoną i ze swym ojcem m.in. w Krakowie, zachował się telegram wysłany w 1941 r. z Krakowa z okazji ślubu moich rodziców.

W artykułach czy notatkach prasowych Leonarda Turkowskiego można by jeszcze to i owo o Kassernie odszukać.

Wspomina go np. kilkakrotnie w felietonach z cyklu *Powroty* – o międzywojennym Poznaniu – publikowanych w latach 1983-1985 w poznańskim (wówczas) tygodniku *Wprost*. W numerze z 13 sierpnia 1983 r., w felietonie o poznańskim porcie pisze, że chodził tam nieraz obserwować załadunek i wyładunek. Czytamy więc dalej:

„Przewożono najczęściej piasek, węgiel, zboże, cukier. Jako początkujący dziennikarz napisałem nawet reportaż o pracy portu. I wtedy ów cukier, który wędrował z Warty Odrą do Niemiec, natchnął mnie do napisania muzycznego słuchowiska radiowego dla dzieci p.t. *Jak Warta zrobiła się słodka*. Muzykę do piosenek napisał znany kompozytor, a mój szwagier, Tadeusz Zygfryd Kassern, toteż rzecz nadano na całą Polskę, co stanowiło może nawet jedyny tego rodzaju mój wyczyn radiowy.

Treść słuchowiska w streszczeniu polegała na tym, że barka z cukrem uległa awarii i poszła na dno, lecz oczywiście załoga wyszła cało, bo chodziło o coś weselszego. Otóż wskutek wypadku Warta zrobiła się słodka, a ryby upity się i rozrabiwały. Nie było nikomu żal tego cukru, bo miał iść... do Niemiec”.

Nie jedyny to zresztą przypadek autorskiej współpracy młodego poety – Leonarda Turkowskiego ze starszym o 10 lat Kassernem.

Dodam jeszcze, że pseudonim Kasserna – Teodor Sroczyński – to nazwisko męża kolejnej siostry Ojca, który zginął na froncie we wrześniu 1939 r.

Korzystając ze sposobności, zapraszam na stronę [www.turkowski.info](http://www.turkowski.info).

Pozdrawiam,  
Marek Turkowski, Olsztyn, 17 III 2006

Droga Redakcjo,

Chciałm wyrazić swe zadowolenie, że czasopismo **Muzyka21** opublikowało ostatnio artykuł W. Górnego o Kassernie. Sama próbuję zrobić ile to możliwe, aby jego muzyka od czasu do czasu brzmiała na estradach i w szkole oraz naukowo ogarniam osobę kompozytora i jego twórczość. Fakt, że drugie już z kolei czasopismo muzyczne drukuje tekst o tym zapomnianym kompozytorze jest ze wszech miar dobry. Wiadomości rozchodzą się różnymi drogami i czasami dochodzą tam, gdzie trzeba. Sama już przekazałam wiadomości o tym artykule co najmniej kilku osobom, więc wiem, że było warto. Nawet najkrótszą notkę można traktować jak punkt wyjścia do dyskusji, czy jako materiał do rozmowy przy kawie.(...)

Serdecznie pozdrawiam,

Violetta Kostka

Szanowny Pan Jan A. Jarnicki & Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

Z wielką radością w marcowym numerze Państwa poczytnego pisma **Muzyka21** przeczytałam obszerny artykuł o Tadeuszu Zygfrydzie Kassernie. Pragnę podziękować redakcji i autorowi za przypomnienie twórczości świetnego poznańskiego kompozytora. Zarówna ja, jak i inne osoby z poznańskiego środowiska muzycznego ucieszyliśmy się powyższą publikacją. Chciałabym również wyrazić przekonanie, że jeśli Państwo będą nadal propagować polską muzykę, to nasz narodowy dorobek nie ulegnie zapomnieniu, a kompozytorzy polscy grywani kiedyś w świecie, tak jak Tadeusz Zygfryd Kassern, powrócą na nasze estrady koncertowe.

Z wyrazami szacunku,

Krystyna Dymaczewska

*Dziękujemy wszystkim, którzy przysłali swoje listy w odpowiedzi na tekst o Kassernie. Po raz kolejny z radością zauważamy, że nasza działalność dotycząca promocji zapomnianych polskich kompozytorów jest bardzo potrzebna i wzbudza duże zainteresowanie wśród naszych czytelników.*

Magdalena Wolińska  
Redaktor Naczelna  
Jan A. Jarnicki  
Wydawca, promotor zapomnianej muzyki polskiej

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](mailto:jazzfor@jazzforum.com.pl)  
[www.jazzforum.onet.pl](http://www.jazzforum.onet.pl)



# Reflektorem po scenach

opery  
festiwale  
filharmonie



Leif Segerstam  
fot.: BIS

**F**ilharmonia Narodowa – 10 lutego 2006 r. Koncert 10 lutego w FN w Warszawie przepelniony był na wskroś duchem fińskim. Jako pierwsza zabrzmiała *Symfonia nr 115 „Listening to the tree clapping your shoulder”* Leifa Segerstama, fińskiego kompozytora, który tego wieczoru wystąpił także w roli dyrygenta. Za tym wywierającym wrażenie liczebnikiem – 115 – nie podażyła jednak sama muzyka. W piątkowy wieczór byliśmy świadkami prawykonania tej kompozycji, utworu o wyraźnych cechach aleatorycznych, prowadzonego bez dyrygenta, w którym muzycy podając sobie nawzajem charakterystyczne zwroty melodyczne dawali sygnał dla kolejnych wejść poszczególnych partii instrumentalnych. Całość nie była przekonująca, zabrakło logicznego przebiegu formy, poszczególne partie instrumentalne pojawiały się przypadkowo tworząc mało zrozumiałe szeregi niepowiązanych fraz. Wolumen brzmienia, szczególnie przy zaangażowaniu całej sekcji dętych, był męczący, a aplauz publiczności umiarkowany. Osobiście najbardziej czekałam na drugi punkt programu – *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego. Mając w pamięci cudowne dźwięki skrzypiec Piotra Pławniera z *II Koncertu Szymanowskiego* (FN, 20 | 2006) nastawiłam się na podobną ucztę artystyczną. Fiński skrzypek Pekka Kuusisto zadziwił mnie jednak i wręcz zniechęcił. Dźwięk miał bardzo przyjemny, ale w jego muzykalności przysłowiowa forma przerosła treść. Każdą frazę, motyw, a wręcz pojedynczą nutę starał się upiększyć, ozdobić, wyróżnić. Po-

szczególne elementy przestały do siebie pasować, dźwięki rwały się, a publiczności ukazywał się utwór mający niewiele wspólnego z kompozycją Szymanowskiego. Muszę przyznać, że część słuchaczy obdarowała go jednak szczerymi brawami. Interpretacja Kuusisto zyskała więc swoich zwolenników. Dla mnie obok zagubionej całości w partii samego solisty trudno było odnaleźć także porozumienie skrzypka z orkiestrą. Segerstam w roli dyrygenta nie zapanował nad jednością wszystkich wykonawców. Po przerwie ukojenie miała przynieść *V Symfonia Es-dur* Jeana Sibeliusa, kolejnego fińskiego gościa tego wieczoru. Niestety, orkiestra pod batutą Segerstama zabrzmiała sennie, pozbawiona siły i energii. Utwór przeciągał się męcząc zarówno słuchaczy jak i muzyków. A wieczór zapowiadał się tak obiecująco.

Marta Sienkiewicz

**F**ilharmonia Narodowa – 3 marca 2006 r. Przystawka z reguły podawana jest przed daniem głównym, bo ktoś po sutym posiłku sięgałby jeszcze po kromki z masłem czy serowe koreczki. Chyba tylko w celu „dobicia”, które grozi niestrawnością i wstrętem pokarmowym. Z tego punktu widzenia organizatorzy koncertów symfonicznych Filharmonii Narodowej w Warszawie zachowują się jak nieudolni kucharze, którym „wsio rawno”, czy trufle w beszamelu będą przed czy po pajdzie razowca ze smalcem.

Pozostając w tej kulinarnej teorii dziejów, spójrzmy raz jeszcze na pierwsze dni marca w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Gwiazdami pierwszych w tym miesiącu symfonicznych wieczorów w sali przy ul. Jasnej byli: czeski dyrygent, Petr Altrichter i angielski pianista, Peter Donohoe, którym towarzyszyła orkiestra wspomnianej instytucji.

W programie koncertu znalazły się: *Ballada Fis-dur na fortepian i orkiestrę* op. 19 Gabriela Faurégo, *Koncert fortepianowy C-dur* KV 503 Wolfganga Amadeusza Mozarta i *IV Symfonia* Bohusla-

va Martina wykonane dokładnie w tej kolejności. Tak więc kameralna *Ballada* cichaczem jakby rozpoczęła ucztę, by następnie utwierdzić pianistę w roli gwiazdy wieczoru *Koncertem* Mozarta, a koncert zakończyć symfonią wykonaną już bez artysty, który w tym momencie powinien w chwale finiszować i przyjmować owacje. Po raz kolejny mamy zatem w Filharmonii zbiór utworów, a nie koncert, który posiadałby swój zamysł i był spójną, zamkniętą całością. Mamy osoby towarzyszące przed gwiazdami, deser przed obiadem.

Co się tyczy wykonania, Peter Donohoe pokazał to, za co wielokrotnie nagradzany był na świecie, poczynając od pamiętnego konkursu im. Piotra Czajkowskiego w 1982 r. w Moskwie. Pianista przemówił do audytorium precyzją techniczną, konsekwentną realizacją pomysłu na interpretację, dyskretnym odwoływaniem się do indywidualnych stylów kompozytorskich (czym w przypadku *Ballady* było nawiązanie do stylu chopinowskiego). To, co okazało się dodatkowo urzekające, to gra nienachalna, bez przesadnej widocznej na zewnątrz emocjonalności. Artysta ten sprawiał podczas gry wrażenie, że wykorzystuje dokładnie tyle energii, ile w danym momencie akurat trzeba, pokazując tym samym, że jest w stanie grać z wielką pasją, ale w wybranym miejscu utworu nie to akurat jest najbardziej pożądane (*Ballada*). Dzięki takiemu nastawieniu, takiej wizji pianistki Peter Donohoe wyraźnie wskazał na inne niż tylko wyrazowe walory dzieła: jego aspekt techniczny (zegarmistrzowska precyzja dźwięków granych staccato w obydwu rękach na raz, dokładność i selektywność wykonania figuracji w *Koncertie C-dur*) oraz budowę formalną widoczną w przejrzystym członowaniu odcinków. Długimi laty czeka się czasem na takie wykonanie jednej z *Toccatt i fug* Bacha, które Donohoe zagrał na bis, gdzie porządek formalny kolejnych przeprowadzeń tematu przeplata się z rozsądkiem uczuciowym całości. Owa matematyczna, by tak rzec, emocjonalność utworu granego na bis przypieczętowała sukces Donohoe na polskiej scenie.

Ciekawie zabrzmiała orkiestra poprowadzona przez Petra Altrichtera wykonująca momentami przed zespołem różne osobliwe akrobacje przywodzące na myśl ruchy rodem z dyskoteko-



wego danceflooru. Gesty, jak widać, skuteczne, skoro orkiestra ochoczo dawała się prowadzić za ręką przewodnika. Ukłony należą się sekcji dętej za dbałość o intonację i słuchanie się nawzajem w *IV Symfonii*. Całe dzieło Martinu zabrzmiało w wykonaniu zespołu FN bardzo dobrze i bardzo monumentalnie. We wszystkich częściach przeważa tutti orkiestrowe, do którego dołożona dynamika od forte w górę daje obraz wielkiej, burzliwej, dramatycznej fanfary nadającej się świetnie na efektowną końcówkę koncertu.

No właśnie. Pozostaje tylko pytanie wyjściowe, co organizatorzy „mieli na myśli”, tak układając kolejność wykonywanych podczas koncertu utworów. Bo jeśli gradacją nastroju przez zwiększanie obsady, to wszystko jest na miejscu. Wypadałoby tylko zmienić wielkość czcionki w programie, by myląco nie informował, że poszliśmy na Donohoe i Altrichtera. Bo przystawki nie dają się po daniu głównym...

Agnieszka Okupska

**Z**estrada Śląska. Kiedy 10 lutego NOSPR grał swój pierwszy koncert tego miesiąca, postanowił go rozpocząć *Arią na Strunie* G. J. S. Bacha, poświęconą pamięci ofiar katastrofy w Chorzowie 28 stycznia. Było to wykonanie dość chłodne, precyzyjne, a jednak z niezwykłą siłą oddziaływania na słuchacza, gdyż w opracowaniu tym wyjawiało się całe piękno tego dzieła. Po utworze Bacha zabrzmiały *Wariacje na orkiestrę* Luigi Dall'iccolpi. Tych jedenaście miniatur brakowało nadzwyczaj ciekawie. Każda inna, z wyraźnie zaznaczonym charakterem, lecz czuło się, że wszystkie tworzą jeden ciąg, bowiem prowadzący piątkowy koncert Aleksander Lieberich świetnie poradził sobie z opracowaniem tych niełatwych utworów, wykonując je we wciągający i bardzo klarowny sposób. Jako ostatni przed przerwą zabrzmiał słynny *Koncert Es-dur na róg i orkiestrę* W. A. Mozarta, gdzie solistą był chiński waltornista, Xiao-Ming Han. Utwór ten był wyraźnie słabszy od pozostałych. Ani solista, ani zespół nie zaciekawiali. Xiao-Ming Han grał jednostajnym i cichym dźwiękiem, w którym czuło się niepewność w co trudniejszych fragmentach, a wszelkie zróżnicowania artykulacyjne były znikome. Z części orkiestrowej wiało nieraz nudą, a gra solisty dopełniała jeszcze takiego obrazu.

Druga część rozpoczęła się natomiast *Koncertem na orkiestrę* Zoltana Kodaly'ego, a po nim zabrzmiała kończąca piątkowy wieczór *I Symfonia c-moll* op. 21 Ludwika van Beethovena. Oba dzieła, chociaż bardzo różne, nie tworzyły dysonansu stylistycznego. Aleksander Lieberich bardzo dobrze po-

radził sobie z oboma utworami. Każdy z nich na swój sposób wciągał. Kodaly, chociaż mocno zróżnicowany wewnętrznie i bogaty w wiele ciekawych współbrzmień, ani na chwilę nie brzmiał chaotycznie. Czuło się tutaj doskonale panowanie nad materiałą też niełatwej muzyki oraz świetne wyczucie węgierskiego charakteru tego dzieła. Podobnie było w *I Symfonii*, gdzie dyrygent, nie dość że świetnie poradził sobie z formą tego dzieła, to na dodatek dostrzegał głosy z dalszych planów, nie raz je wyraźnie pokazując. Całość była bardzo udanym wieczorem, niestety z jednym wyraźnie słabszym od reszty punktem w postaci *Koncertu* Mozarta.

Natomiast 24 lutego w Filharmonii Śląskiej odbył się bardzo ciekawy repertuarowo koncert, na którym niestety frekwencja nie dopisała. W pierwszej części zabrzmiały *Tańce norweskie* op. 35 Edwarda Griega oraz *Koncert fletowy* Carla Augusta Nielsena, a utworami tymi dyrygował Szymon Bywalec. W dziele Griega przez wyraźne pokazanie sfery rytmicznej bardzo dobrze ujawnił się ich taneczny charakter. Dyrygent umiejętnie radził sobie też z rozplanowaniem głosów w orkiestrze, bowiem nie tylko było słychać główną melodię, ale i również pojawiające się od czasu do czasu głosy poboczne. Całość, przy uwzględnieniu charakteru tego jakże specyficznego cyklu i pomyślnie opracowanej interpretacji, z granymi z prostotą liniami melodycznymi zabrzmiała niezwykle interesująco. Po przerwie technicznej na scenę wszedł Jan Krzeszowiec, aby wraz z pozostałymi muzykami wykonać *Koncert fletowy* Nielsena. Solista jest młodym wirtuozem tego instrumentu, i ma już liczne sukcesy na koncercie. Utwór Nielsena w jego wykonaniu niestety nie porywał. Chociaż Jan Krzeszowiec posiada świetną technikę, to zabrakło mi w jego interpretacji zróżnicowań artykulacyjnych, w których to flet ma duże pole do popisu. Muzycznie natomiast – chociaż bez wielkich różnic dynamicznych, artysta zrobił całkiem niezłe wrażenie. Prowadzenie melodii, frazowanie i bardzo dobra współpraca z orkiestrą sprawiły, że mimo pewnych niedociągnięć było to udane wykonanie. Po przerwie natomiast na estradę wszedł chór, a miejsce przy pulpicie zajął Aleksander Lasoń, by poprowadzić swoją *II Symfonię „1999”*. Jest to potężne i monumentalne dzieło, które pod batutą kompozytora zabrzmiało nadzwyczaj mocno. Posiadająca wiele kontrastów wewnętrznych i wielki zakres dynamiczny, symfonia ta wywarła wielkie wrażenie na zgromadzonych w sali Filharmonii Śląskiej słuchaczach, którzy nagrodzili jej wykonawców i kompozytora obfitymi brawami.

Jacek Krzakała

**A**ida w Łodzi. Tym razem Marek Weiss-Grzebiński wprowadza nas w swoją najnowszą inscenizację przez potężne drzwi egipskiego muzeum, co samo w sobie nie jest niczym odkrywczym. *Aidę* w muzeum zrealizowano przed laty w berlińskiej Oper Unter den Linden, w Operze w Düsseldorfie, ostatnio również w Operze Krakowskiej. Z tą jednak różnicą, że tam trzymano się (poza Krakowem) raz obranej konwencji, a w Łodzi po krótkim muzealnym epizodzie wróciliśmy do Egiptu.

Początek jest dziwny, by nie powiedzieć dziwaczny. Na proscenium, na tle potężnych drzwi czy jak kto woli ściany (płaczu?) pojawia się Radames w zimowym płaszczu i cylindrze (wypisz, wymaluj Wroński z *Anny Kareniny*), zaraz po nim wchodzi Ramfis też w cylindrze i skórzanym płaszczu do ziemi. Panowie uchylając cylindrów w geście pozdrowienia rozpoczynają akcję. Po chwili dołącza do nich Amneris upozowana na paryską kokotę i tytułowa bohaterka ubrana jak ... córka faraona.

Ściana się rozsuwa na boki i przechodzimy do wspomnianego muzeum, a tutaj już mamy pełen przekrój świata podziwiający eksponaty. Faraon ubrany jak ... Arab siedzi na podłodze, posłańca wnoszą na noszach, a całe towarzystwo podczas śpiewu drepcze w miejscu przestępując z nogi na nogę. Jednym słowem: pomieszanie z poplątaniem! Przyznaję, irytacja wbiła mnie w fotel! Wszystkie wyśpiewane kwestie brzmią w tej sytuacji bardzo sztucznie. Na szczęście ściana wróciła na swoje miejsce, by po chwili rozsunąć się ponownie i ukazać bardzo statycznie i bez rozmachu potraktowaną scenę w starożytności świątyni Ptaha.

Dalej to już było tradycyjnie! Cukierkowe kostiumy, fragmenty egipskich detali w scenografii oraz te same, znane od lat, gesty i ograne ustawienia scen zbiorowych. Aida płacze nad swoim losem, na czym najbardziej skoncentrowała się Monika Cichocka. Jej kreacja wręcz ociekała łzami! Amneris, pławi się w przepychu .... tureckiego namiotu ustawionego w szklanej oranżerii. Słynny finał II aktu okrojony do płasów i plastikowego stonia na kółkach wciągającego platformę na której leżą pokotem wzięte do niewoli etiopskie dzieci i kobiety, zamiast wojowników. Co w tym towarzystwie robił Amonastro, król Etiopii i ojciec Aidy, pozostanie tajemnicą reżysera! Radames z mieczem pojawia się sam niczym błędny rycerz. Żadnego powrotu zwycięzców, uroczystych fanfar, wojskowych przemarszów, procesji kapłanów. Cały finał został potraktowany bardzo statycznie: chór w głębi sceny, a na jego tle wszyscy soliści. Znacznie lepiej, pod względem zwarłości dramaturgicznej i budowania kli-



matu, skonstruowany został III i IV akt. Szczególnie scena nad Nilem i sądu nad Radamesem oraz finałowa scena w grobowcu.

Tyle można powiedzieć o stronie wizualnej. A co dla uszu? No cóż, i tutaj sporo brakowało do pełni szczęścia. Tadeusz Kozłowski jakoś nie bardzo potrafił mnie przekonać do swojej wyiszczony interpretacji muzyki Verdiego. Ta *Aida* nie porywa dramatem! Brakuje emocji i większej ekspresji, szczególnie w scenach o dużym ładunku dramatycznym. W wielu miejscach przydałyby się też bardziej energiczne tempo, co nadałoby wielu scenom większego dramatyizmu i nasycenia. Najbardziej brakowało mi tego w duecie Amneris i Aidy z pierwszej sceny II aktu, finale II aktu z jego wspaniałym sekstem, gdzie splatają się wszystkie konflikty i napiętności bohaterów oraz duecie Amonastro i Aidy z III aktu.

W premierowej obsadzie brylowała Jolanta Bibel w partii dumnej zakochaanej i zaborczej Amneris. W IV akcie dała popis swobodnego prowadzenia głosu i jego dramatycznej siły. Jej kreacja wokalna podbudowana była przekonującym aktorstwem. Sopran Moniki Cichockiej ma niestety zbyt mały wolumen i siłę by w pełni zbudować dramatyczną ekspresję partii Aidy. Najbardziej stało się to widoczne w arii *Vittoria rincitor*, oraz pełnym dramatycznych tonów duecie z ojcem *Ciel! Mio Padre*, w III akcie. Jednak mimo to śpiewaczka w miejscach czysto lirycznych ujmowała prowadzeniem frazy i dobrze brzmiącym piano. Krzysztof Bednarek bez większych problemów zaśpiewał partię bohatera Radamesa. Niestety, tylko zaśpiewał, bo nie podparł tego aktorstwem dowodzącym jak wielki dramat przeżywa jego bohater. Na dodatek wszyscy nie wyszli poza zwyczajową operową koturnowość.

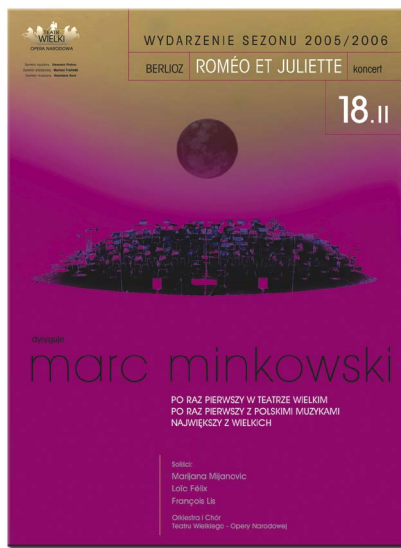
Z czterech obejrzanych inscenizacji *Aidy* zrealizowanych przez Marka Weiss-Grzesińskiego, tę oceniam najniżej!

Adam Czopek

### Giuseppe Verdi – *Aida*

kier. muzyczne: Tadeusz Kozłowski  
reżyseria: Marek Weiss-Grzesiński  
dekoracje: Paweł Dobrzycki  
kostiumy: Maria Balcerek  
choreografia: Izadora Weiss  
premiery: 18 II 2006, w TW w Łodzi

**H**ector Berlioz – *Roméo et Juliette* (dyr. Marc Minkowski, Anna Lubańska – mezzosopran, Loïc Félix – tenor, François Lis – bas, Chór i Orkiestra i TW-ON, 18 II 2006). Określany jako „największy z wielkich” po raz kolejny zawitał w polskie progi. Pierwszy wspólny występ z polskimi muzykami i nadzieja na kolejne: Marc Min-



kowski – jeden z najbardziej cenionych współczesnych dyrygentów, rozstawił dzięki nowatorskim interpretacjom muzyki dawnej. Na warszawskiej scenie zaprezentował muzyczną hybrydę – symfonię dramatyczną *Roméo et Juliette* Hectora Berlioz.

Minkowski, znany z ogromnego zapалу do pracy, pokazał polskim melomanom, ile zależy od interpretatorskiej precyzji i finezji. Jego naturalna witalność i żywiołowość w niezwykle sposób wpływała na kontakt z orkiestrą i chórem, a to jak nietrudno się domyśleć, zdecydowało o ostatecznej jakości wykonania. Minkowski w sposób czytelny i bez niepotrzebnego blichtru dał świadectwo jak wiele zależy od dyrygenta. Znane stwierdzenie, że ten sam zespół pod batutą różnych dyrygentów może brzmieć zupełnie inaczej, i tym razem znalazło potwierdzenie. Pierwsze próby oraz kilka intensywnych dni pracy pod okiem samego mistrza spowodowały, że orkiestra TW-ON uwolniła drzemiące w niej możliwości. A to przecież na niej spoczywał znaczny ciężar *Roméo et Juliette*... Drugim, równie dobrym ogniwem tegoż koncertu był doskonale przygotowany chór TW-ON. Jest to drugi (poprzedni w *Curlew River*) w ostatnim czasie tak udany występ zespołu chóralnego TW-ON.

Poza czysto muzycznymi aspektami warto podkreślić, że Minkowski sprawiał wrażenie, jakoby jego obecność na warszawskiej scenie oraz zaprezentowanie polskiej publiczności akurat tej konkretnej symfonii Berlioz sprawiło mu dużą przyjemność. Sposób nawiązywania kontaktu zarówno z publicznością (uciszające gesty w momentach subtelnego pian) jak i z zespołem (wskazywanie na poszczególnych instrumentalistów po każdej z części) wytworzyły niewidzialną, acz wyczuwalną nić porozumienia. Szkoda tylko, że muzycy tak ciepło nagradzani przez samego mistrza, wśród twórców programu nie znaleźli uznania (brak obsady orkiestry i chóru).

Ostatecznie burzliwe brawa i kilkuminutowa owacja nieuchronnie wymusiły bis.

Minkowski zaprosił do współpracy troje solistów. Jedyną żeńską partię wykonała w zastępstwie za niedysponowaną Marjanę Mijanovic polska mezzosopranistka Anna Lubańska. Co prawda rola partii solowych akurat w *Roméo et Juliette* nie jest duża, lecz kunszt śpiewaczy całej trójki artystów – zwłaszcza Anny Lubańskiej – powinien zostać doceniony. Artystka dysponując zaledwie kilkoma dniami na przyswojenie materiału idealnie dopasowała tembr głosu do akustycznych wymogów sali udowadniając po raz kolejny, że jest niezawodnym członkiem zespołu solistów TW-ON. Ciekawą kreację sceniczną stworzył młody francuski bas François Lis. Bez problemu poradził sobie z trudnościami roli (m.in. szeroki rejestr), a ciemna barwa jego głosu doskonale podkreślała moralizatorski ton wypowiedzi Ojca Laurentego. Jedyne, co można by zarzucić zarówno François Lis jak i tenorowi Loïc Félix to lekkie forsowanie dynamiki głosu. Zrzucę to na karb, być może lekko przytłaczających, rozmiarów warszawskiej Opery.

Po tak wysmienitym koncercie, mając w pamięci nie tak dawny występ Placido Domingo i biorąc pod uwagę fakt, że dyrekcja TW-ON snuje plany dalszej współpracy z Minkowskim, pozostaje mieć nadzieję, że stoletczni melomani będą mieli nie jedną okazję by uczestniczyć w równie udanym wieczorze. Czego sobie i Państwu życzę.

Katarzyna Fortuna

**E**ster i *Hagith we Wrocławiu*. Po wielu latach renowacji budynku Opera Wroclawska wróciła do własnej siedziby i na początek, 8 września wystawiła *Halkę* Stanisława Moniuszki. Najnowszym osiągnięciem stała się światowa premiera nowej, kameralnej opery *Ester* Tomasza Praszczaleka. Kompozytor jest twórcą młodym, mającym zaledwie 25 lat. Jest absolwentem poznańskiej Akademii Muzycznej i aktualnie uczestnikiem studiów uzupełniających w Kolonii.

Każda prapremiera nowej opery zasługuje na miano wydarzenia kulturalnego, a dopiero czas weryfikuje jej miejsce w teatralnych repertuarach. Libretto zostało oparte na wydarzeniach opisanych w biblijnej *Księdze Ester* ze *Starego Testamentu*. Napisał je Nikolai Gol w języku rosyjskim i w tej wersji opera została przedstawiona 23 września 2005 r. Krótkie, bo 50. minutowe dzieło składa się z 13 zgrabnie połączonych z sobą scen, w których bierze udział pięcioro solistów, kwartet radców i kilkunastoosobowy chór. Muzykę tworzy zespół składający się z kilkunastu instrumentów.

Z uwagi na prostotę tematu kompo-

zycja nawiązuje do prostej muzyki żydowskiej, tworząc przyjemny w odbiorze, specyficzny klimat. Podobną atmosferę tworzą bohaterowie przedstawienia, przede wszystkim Aleksandra Buczek, odtwórczyni partii tytułowej. Solistka umiejętnie władała przyjemnym sopranem i swobodnie, aczkolwiek z dużą dozą ekspresji, kształtowała aktorską sceniczną postać Żydówki. Jej scenicznego męża, króla Achaszwerosza z powodzeniem interpretował baryton, Jacek Jaskuła. Artysta imponował techniką wokalną, świetnie radząc sobie ze zmiennością nastrojów muzycznych oraz akcyjnych. Wielce interesującym doradcą króla okazał się kontratenor Sebastian Kaniuk. Śpiewak o sympatycznej barwie głosu nieźle sobie radził ze stroną aktorską budując nie zawsze rozsądną postać, ale taka powinna być. W roli Zeresz ładnym mezzosopranem popisała się Dorota Dutkowska. Z nieco mniejszym entuzjazmem zarejestrowałem w pamięci wykonawcę partii Mordechaja, basa Vladimira Pinchuka. Epizodyczne partie radców grali tenor Andrzej Kalinin, barytony Zbigniew Kryczka i Jacek Ryś oraz bas Janusz Zawadzki.

Wbrew założeniom kompozytora i reżysera zamieszczonym w programie, wykonawcy nie prezentowali postaci papierowych, lecz ludzi żywych, potrafiących przeżywać doznania uczuciowe i wtopić się w sytuacje, które rzeczywistości mogły mieć miejsce. Tym bardziej, że reżyser akcję sceniczną, z biblijnej, przeniósł w realia końca XIX w. związane z pierwszą emigracją Żydów.

Drugą część wieczoru, wypełniła także oparta na temacie biblijnym opera *Hagith*. Jeśli pierwsza była kameralna, to druga dla kontrastu wymagała ogromnego aparatu wykonawczego. Niestudnie zapomniana wczesna opera Karola Szymanowskiego została przywrócona życiu scenicznemu. Po Warszawie, Düsseldorfie, Bytomiu i Krakowie była to dopiero piąta realizacja omawianego dzieła, uwieńczona pełnym sukcesem. Bohaterami byli: sopran Wioletta Chodowicz (*Hagith*), tenor Taras Ivanin (Stary Król), tenor Pavlo Tolstoy (Młody Król), bas Wiktor Gorelikow (Arcykapłan) i baryton Mariusz Godlewski (Lekarz). Wszyscy prezentowali wyrównany i wysoki poziom. Sprawnie poprowadzone akcje sceniczne podkreślały kolorystykę muzyki. Z pietyzmem odczytana została skomplikowana warstwa muzyczna partytury, spektakl został wspaniale przygotowany i prowadzony. Miejmy nadzieję, że światowy renesans twórczości Szymanowskiego również obejmie *Hagith*.

Wyborne projekty kostiumów i scenografię obu przedstawień przygotował Ryszard Kaja. Zabudowa sceny pozostaje taka sama, natomiast zmie-

## Na dworze Króla Stanisława Europa à la polonaise

29 kwietnia 2006 r. o godz. 18<sup>00</sup>

Łazienki Królewskie – Teatr Stanisławowski

z okazji 215 rocznicy powstania pierwszej konstytucji w Europie i drugiej na świecie, po Stanach Zjednoczonych,

**Konstytucji 3 Maja**

będzie miało miejsce wydarzenie będące kontynuacją projektu Federacji Europejskiej Organizacji NGO Soroptimist International promującego POKÓJ poprzez promocję DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Honorowy Patronat:

Arcybiskup Diecezji Warszawsko-Praskiej Sławoj Leszek Głódź  
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Kazimierz Michał Ujazdowski

Gospodarz wydarzenia:

Dyrektor Łazienek Królewskich  
Profesor dr. hab. Marek Kwiatkowski

Wystąpią najwybitniejsi polscy artyści:

**Adam Kruszewski, Mirosław Feldgebel,**  
**Zespół baletowy Tańca Dworskiego Ardeno Sole Romany Agnel.**  
Gościem specjalnym wieczoru będzie  
francuski pianista **Jean de Saint Guilhem**

Wieczór ma za zadanie przedstawić rozkwit sztuk wielu na dworze ostatniego Króla Rzeczypospolitej Polskiej Stanisława Augusta Poniatowskiego. Druga część wieczoru przedstawi twórczość europejską pod wpływem polskiej kultury na dworze Króla Stanisława Augusta Poniatowskiego

Współorganizatorami są m.in.: Mazowiecki Urząd Wojewódzki,  
NGO Soroptimist International „Warsaw „Dom Polski” Club,  
Rotary, Acte Préalable, Muzyka21

niają się podstawowe rekwizyty: w *Ester* jest to wagon kolejowy, a w *Hagith* przesuwane łoże Starego Króla.

Wilfried Górny

**Tomasz Praszczalek – Ester**  
**Karol Szymanowski – Hagith**

kier. muzyczne: Tomasz Szreder  
reżyseria: Michał Znanecki  
przypg. chóru: Małgorzata Orawska

**F**ortepianissimo. Tak zatytułowano premierowy koncert Steinway'a, którego kilka tygodni temu kupiła Płocka Orkiestra Symfoniczna. Jak przystało na uroczystą galę rozpoczęły ją fanfary (*Sonata 333* Cesare Bendinello), reflektory i ceremonia prze-

cięcia wstęgi dokonana przez Adama Mieczkowskiego – dyrektora POS i prezydenta Płocka Mirosława Milewskiego. Kiedy przed kilkunastoma miesiącami Adam Mieczkowski, obejmując posadę dyrektora orkiestry, planował zakup nowego fortepianu wartego prawie 90 tys. euro, nikt nie przypuszczał, (nawet chyba ona sam), że stanie się to tak szybko.

Po zakończeniu ceremonii, na estradzie pojawiła się Ewa Pobłocka, której przypadło w udziale historyczne wykonanie pierwszego koncertu na płockim Steinway'u. Powierzenie koncertu inauguracyjnego tej pianistce przydało uroczystości blasku. Na inaugurację wybrano *Koncert fortepianowy e-moll* op.11 Fryderyka Chopina. Płocką Orkiestrę Symfoniczną poprowadził jej dyrektor





Paweł Kotla  
fot.: archiwum POS

artystyczny Paweł Kotla. Usposobienie pianistki oraz jej wycucie stylu stworzyły tu wspaniałą kreację. Poblocka wykonała dzieło Chopina „comme il faut”. Jej gra porywała żarliwością, elegancją i ulotną delikatnością. Giętka fraza, naturalne rubato, dyskretne formuły akompaniamentu oraz stonowana artykulacja pieściły zmysły słuchaczy. Część finałowa szczerze zachwycała zarówno wirtuozowskim blaskiem, jak i kapitalnie uchwyconym rytmem krakowiaka. Artystce dzielnie sekundowała Płocka Orkiestra Symfoniczna. Kotla zbudował dobrą interpretację już od pierwszych taktów, osiągając ekspresję i charakter wykonania mogący podobać się licznie zgromadzonej publiczności. Niestety muzycy nie ustrzegli się drobnych usterek (np. kiksy waltorni, chwila dekoncentracji). Tym nie mniej, godnym podkreślenia jest fakt świetnej współpracy solistki i orkiestry. Ich kooperacja opierała się na wzajemnym słuchaniu i reagowaniu na najmniejsze niuanse – to niezwykle cenna umiejętność. Pianistce i zespołowi publiczność podziękowała za występ rzęsydami brawami i owacją na stojąco.

Po przerwie Paweł Kotla poprowadził *Symfonię fantastyczną* Hektora Berlioz. Było to wykonanie ze wszech miar udane, warte odnotowania jako jeden z najbardziej interesujących występów POS w ostatnich miesiącach. Kotla wy dobył z tego dzieła cały wachlarz emocji, doprowadzając w nader wyrazisty

sposób do ekspresyjnej kulminacji utworu. Pozwoliło to zapomnieć o nieco chwiejnym i niepewnym początku wykonania. Szczególnie interesująco wypadły części druga, czwarta i piąta. Kotla zaprezentował tu dojrzałą, przemyślaną w szczegółach, przykuwającą uwagę żywym i dramatycznym pulsem narracji muzycznej interpretację. Mimo to, nie wszystkie grupy instrumentów zabrzmiały tego wieczoru równie dobrze. Najlepiej wypadły – w moim przekonaniu – instrumenty perkusyjne, dęte blaszane oraz drewno (szczególnie fagoty). Niestety skrzypce ciągle jeszcze nie są grupą w pełni zgraną pod względem barwy brzmienia. Co więcej, dysproporcje między dętymi a kwintetem smyczkowym (na korzyść dętych) sprawiły, że w dynamice forte orkiestra traciła wyważony, jednorodny dźwięk. Podczas kolejnych wykonań tego utworu warto by powiększyć liczbę harf, dostosowując to do wymogów partytury.

Niebawem kolejny wieczór ze stinway'em. Przed płocką publicznością wystąpi jeden z najwybitniejszych na świecie interpretatorów muzyki fortepianowej Edwarda Griega, norweski pianista Haavard Gimse. W jego wykonaniu usłyszymy *Koncert fortepianowy a-moll* tegoż kompozytora. Za pulpitem dyrygenta stanie wówczas jego rodak Eivind Gullberg Jensen.

Robert Majewski

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Po karnawałowych szaleństwach, natury raczej akustycznej, na estradę wróciła normalność – i od razu wysokich lotów: równo cztery tygodnie po 250. urodzinach Mozarta wykonano program złożony z jego dzieł (24 II), oddany w ręce znakomitych artystów. Dyrygował Mieczysław Nowakowski, wychowanek Bohdana Wodiczki, artysta z wielkim doświadczeniem, smakiem i pokorą wobec muzycznej materii, a że cechy te są warunkiem sine qua non w odniesieniu do interpretacji muzyki Mozarta, koncert okazał się źródłem prawdziwej satysfakcji. Rozpoczęła go uvertura do opery seria *Lucio Silla*, wydawałoby się konwencjonalny wstęp spod pióra młodziutkiego twórcy, ale dyrygentowi udało się w ramach owej konwencji pokazać, że jest to muzyka ważka, jaka musi mieć swe dalsze, sceniczne już konsekwencje. Na estradzie konsekwencje były, lecz pianistyczne, w dramatycznym *Koncertie fortepianowym d-moll*. Solista, Piotr Paleczny, znakomicie wyważył i splótł elementy wirtuozowskie, wykonane brawurowo, z wątkiem wyrazowym i narracyjnym tego dzieła; piękna kantylena w liryce, głęboka zaduma w romanzy, perliste, a jednocześnie ważne brzmienie w figuracjach i tematach szybkich – pozwoliły artyście przekazać niezwykle, poważny ton tego dzieła w całej jego przejmującej i zarazem zachwycającej różnorodności oraz emocjonalności. Mógł muzykować swobodnie dzięki doskonałemu partnerowaniu dyrygenta – w tym dziele bowiem orkiestra nie towarzyszy lecz współgra – stąd tkanka dźwiękowa była niezwykle harmonijna i przejrzysta. Usłyszeliśmy interpretację piękną, poruszającą, wychodzącą daleko poza stereotypy wykonań tego dzieła. Podobnie jawiła się *Symfonia g-moll KV 550*. Dzieło to, tak dramatycznie potracające o struny osobiste i eksponujące je środkami tak nadzwyczaj skromnymi – wspaniale rozkwitło pod celową i oszczędną ręką Mieczysława Nowakowskiego. Spokój, pewność, jasność i oczywistość jego koncepcji, przyjęta przez orkiestrę za własną, owocowały grą naturalną, pełną wyrazu i zarazem przyjemności muzykowania. Świetne tempa, pełne kultury frazowanie, dynamiczny umiar, a przy tym piękne brzmienie, precyzja i płynność gry – były prawdziwym ewenementem w mozartowskich interpretacjach koszalińskich filharmoników. Ewenementem było także przyjęcie tej symfonii przez zgromadzoną w nadkomplecie publiczność: entuzjazm, „standing ovation”, wymuszenie bisu – wystawiają jej wyrobieniu najlepsze świadectwo, zaś miastu przynoszą zaszczyt.

Program następnym (3 III) o dziwnym układzie zapowiadał się przynajmniej barwnie, gdyby rzucił na kolana wykonawstwem, tymczasem było zaledwie

poprawnie. Lubomir Jarosz grał *Sonata F-dur* Pietra Baldassare na małej trąbce – przy tej okazji okazało się, że smyczki bardzo dawno nie grały baroku – potem *Koncert na trąbkę* Arutuniana. Między te dwa utwory wstawiono *Danse macabre* Saint-Saënsa, także poprawny, jaki ożywiały i ubarwiały solowe skrzypce koncertmistrza, Natana Dondalskiego. Wydaje się, że wykonawcy oszczędzali swego emocjonalnego potencjału na *IV symfonię* Czajkowskiego – dotyczy to zwłaszcza dyrygującego na tym wieczorze Rubena Silvę. Bowiernak tak bogata w kontrasty, patos, dramatyzm, liryzm – i orkiestrowy popis – muzyka, łącząca europejski symfonizm ze słowiańską rozlewnością, jest nie lada wyzwaniem dla każdego dyrygenta. Jak wiadomo, Czajkowski nie znosił nadmiernej afektacji w wykonaniu swych dzieł, uważając, że wystarczy jej porcję zawarł w muzyce; sam dyrygował z wielką wstrzemięźliwością. Ruben Silva poszedł jednak tropem artystycznej tautologii, prowadząc dzieło bardzo emocjonalnie – stąd zbyt wolna I część, II natomiast traciła swą ekspresję przez przerysowane frazowanie; scherzo dobre, zaś finał, choć nieco niedopracowany brzmieniowo i dynamicznie, wypadł bardzo efektownie, dając nam kosztować uroków orkiestrowego blasku i brawury.

Po dwutygodniowej przerwie kolejny program (17 III) zawierał dzieła z lat 1853-1880, a więc z okresu wojującego romantyzmu, w odbiorze jednak wydawały się jakby pozbawione swych metrykalnych cech. Michał Nesterowicz na czele orkiestry dziarsko zaczął koncert *Uwerturę „Akademicką”* Brahmsa; to okazjonalne dzieło żyje na estradzie dzięki nazwisku twórcy, ale jeśli już się gra, to nazwisko owo zobowiązuje do poszukania w nim brahmsowskiej iskry, brahmsowskiego stylu. Samo taktowanie w dół, w górę, w dół w górę, posuwa wprawdzie akcję naprzód – dyscyplinując nawet z powodzeniem orkiestrę, ale to wszystko; tak w każdym razie było tego wieczora. Na miejscu „koncertowym” programu był tym razem *Koncert fortepianowy g-moll* Saint-Saënsa, ożywiany, może nawet nadmiernie, przez Pawła Kowalskiego – pianistę świetnego, pełnego swady i polotu, z fantastycznie sprawnymi palcami. Szafował tymi zalecaniami szczerze w podatnych ku temu częściach II i III, natomiast rapsodyczna część I bardzo zyskałaby na innych warunkach: romantycznej śpiewności i ekspresywności – jednak musiała się bez nich obyć pozostając oschłą i konkretną. *Scherzo* i finał były natomiast pokazem lekkości ręki, polotu i brawury, choć uleciały wdzięk, elegancja i humor, zamazały się misterne koronki figuracji. Orkiestra dzielnie nadążała za solistą, zaś sztuka dyrygencka Michała Nesterowicza upodobniła się w tym tempie do szwedzkiej gimnastyki. Tyle wrażeń, a tu jesz-

cze przed nami *IV Symfonia* Schumanna; to już bardzo wysokie loty – i wysokie schody, jakie skusiły dyrygenta, bo na ich szczycie jest naprawdę wielka sztuka; i trudna. Specyfika i wyzwanie interpretacyjne tej symfonii leży w jej rozdrobnieniu, w rozwijaniu narracji z kontrastujących fragmentów, ich powtórek, przetworzeń – zwłaszcza w częściach skrajnych. Nadanie tej muzyce płynności, wtopienie dziarskich, punktowanych rytmów i rozfalowanych figuracji w emocjonalny tok przebiegu – jest wielkim problemem dyrygenta i decyduje o artystycznym efekcie wykonania. Jednak uporczywa gestykulacja dyrygenta przeszkadzała słuchaczom w słuchaniu, a także orkiestrze w swobodzie muzykowania. Ustyszeliśmy wszystkie, powiedzmy: prawie wszystkie nuty zapisane w partyturze, w dobrych na ogół tempach, zabrakło jednak oddechu szerokiej perspektywy, szlachetnej emocjonalności, a nade wszystko właśnie płynności; owa fragmentaryzacja przebiegu spłycała ekspresję – jaka jest istotą tej wypowiedzi. Stąd też z zainteresowaniem odebraliśmy zewnętrzne cechy dzieła – nie zaproszono nas jednak do wnętrza.

Kazimierz Rozbicki

**O**lga Kern w Lincoln Center. Ta rosyjska pianistka, zwyciężczyni I nagrody XI Międzynarodowego Konkursu Van Cliburna w 2001 r. Ten sukces zagwarantował jej liczne koncerty, nagrania płytowe. Dzięki temu stała się znana szerszej publiczności, szczególnie w USA.

W maju 2004 r. miał miejsce jej nowojorski debiut. Zastąpiła wówczas chorego Krystiana Zimmermana i wystąpiła na deskach najważniejszej sali koncertowej świata – Carnegie Hall. Koncert ten był jej wielkim sukcesem – nowojorska publiczność była zachwycona. Po dwóch latach od tamtego wydarzenia przyszedł czas na debiut w innym, niemniej zna-

czącym miejscu – Alice Tully Hall w Lincoln Center.

Program recitalu nie należał do szczególnie komercyjnych – znalazły się tam utwory Mendelssohna, Rachmaninowa, Liszta, ale nie zabrakło też Chopina. Artystka rozpoczęła swój występ *Variations sérieuses d-moll* op. 54 Felixa Mendelssohna. Temat zabrzmiał dostojnie i prosto. Fragment po fragmencie pianistka odkrywała coraz to figlarniejsze cechy utworu. Każda z wariacji była pokazem wielkiej muzykalności i fantazji artystki. Przepięknie zabrzmiało *Adagio* – napięcie, siła, a jednocześnie delikatność sprawiły, że publiczność wstrzymała oddech. Po pierwszym utworze było już wiadomo, że to będzie udany wieczór. Po gromkich brawach artystka wykonała *Scherzo ze Snu nocy letniej* w transkrypcji Sergiusza Rachmaninowa – jej ukochanego kompozytora. Był to swisty „żarcik”, błytotka mieniąca się milionami odcieni, barwna i zabawnie opowiedziana historia. Dobra zabawa nie trwała jednak długo – chwilę potem zabrzmiały pierwsze niepokojące dźwięki *Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina. Nie miałam ciekawych wspomnień związanych z tym utworem. Po kiludziesięciu bezbarwnych i nudnych wykonaniach jakie dane mi było usłyszeć na ostatnim Konkursie Chopinowskim, to jedno pozwoliło mi na nowo zachwycić się strukturą i pięknem tej genialnej kompozycji. Rosyjska pianistka wykonała ją tak jakby doskonale rozumiała po co i dlaczego wszystkie te nuty były napisane. Nigdy nie słyszałam tak logicznego i wzruszającego wykonania. Każda część to była doskonale przemyślana i zbudowana całość. *Scherzo* urzekło rozmachem, a jego część środkowa ogromną śpiewnością i liryzmem. Szczególnie zachwycał mnie jednak *Marsz żałobny* – głęboko osadzony, w którym napięcie budowane było od początku do końca. Do tego dołączyła jeszcze dynamika – do prawdy rzadko kiedy można słyszeć tak wiele różnych odcieni głośności.

Drugą część koncertu rozpoczął wy-

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)





Olga Kern  
fot.: Ellen Appel

kompozycja ta brzmi jednak na najnowszym płycie Kern z utworami Chopina (znajduje się na niej m.in. *Koncert e-moll* z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita).

Debiut w Lincoln Center okazał się wielkim sukcesem artystycznym, a nowojorska publiczność ponownie oszalała na jej punkcie. Muszę jeszcze dodać, że Olga Kern jest nie tylko genialną artystką, ale także piękną kobietą, która doskonale potrafi to podkreślić. Podczas koncertu wystąpiła w dwóch przepięknych sukniach i tym samym zaparła większość audytorium dech w piersiach. To była iskra boska uczta – zarówno dla ucha, jak i dla oka.

Magdalena Todynek

**R**ewelacyjny koncert Ewy Podleś w nowojorskiej Avery Fisher Hall – 26 II 2006. „Ms. Ewa Podleś musi wrócić do MET. Peter Gelb, gdzie Pan jest?” – tym pytaniem zakończył swą entuzjastyczną recenzję z koncertu Ewy Podleś w Nowym Jorku jeden z najbardziej znanych krytyków New York Times, Anthony Tommasini. Wtórowało mu wielu innych, bezpośrednio apelując do Petera Gelba, który, począwszy od jesieni, ma przejąć władzę w MET. Bo i rzeczywiście czas już najwyższy, by ktoś postarał się o podpisanie kontraktu z najwspółczesniejszym współczesnym kontral-

bór 6 drobnych utworów Rachmaninowa oraz 2 transkrypcje Liszta – *Isolde's Liebestod* oraz *Réminiscences de Don Juan*. Artystka dokonała rzeczy niebywalej – „przeniosła” publiczność na drugą stronę ulicy – do Metropolitan Opera House. Dźwięki wypływające spod jej palców zastąpiły całą orkiestrę, solistów, choreografię i scenografię. Wystarczyło zamknąć oczy, a obrazy nasuwały się same. To okazało się strzałem w dziesiątkę. Publiczność nagrodziła pianistkę

owacjami na stojąco, a ona sama odwdzięczyła się 4 (sic!) bisami. Wśród których znalazł się, o dziwo, *Polonez As-dur* Chopina. Kiedy usłyszałam pierwsze akordy nie kryłam zaskoczenia – po dwugodzinym koncercie taki utwór na bis musiał wymagać wielkiego poświęcenia. I rzeczywiście, pianistka była już wyraźnie zmęczona i przesadziła nieco z tempem (choć wydawałoby się, że powinno być odwrotnie), przez co umknęło wiele ważnych szczegółów. Znacznie lepiej,

### od redakcji - dokończenie

śle na komórki w postaci 5. sekundowych dzwonek polifonicznych. Nie jest to aż tak dziwne, gdyż większość pretendentów zasiada w jury, a więc doskonale zna swoje nagrania.

Często z tego miejsca krytykujemy negatywne zjawiska panujące w kulturze nie podając sposobów na zaradzenie im. Tym razem zasugerujemy jednak wyjście z impasu.

Najważniejsze to refleksja czy nagroda tego typu polskim wydawcom muzyki poważnej jest potrzebna? Większość, jeśli nie wszystkie, płyty z muzyką poważną powstaje w Polsce dzięki funduszom państwowym czy też samorządowym, więc to sponsorów powinno się nagradzać w pierwszej kolejności. Choć wydawcy i artyści sami sobie tę nagrodę przyznają to i tak żadnego z niej użytku nie robią. Wręcz przeciwnie, publicznie potrafią twierdzić, że ta nagroda nie przekłada się w żaden sposób na sukces nagrania. Jak jednak ma się przekładać, skoro wszyscy wiedzą jak bardzo jest niewiarygodna, a nikt nie pracuje nad jej renomą?

Jeśli środowisko muzyczne uzna, że taka nagroda jest potrzebna, powinna być ona zorganizowana w sposób profesjonalny, a nie jak zabawa w remizie OSP. Czy naprawdę gala (w czasach, gdy takowa miała miejsce) rozdania

nagrod musi być poświęcona wszystkim gatunkom muzycznym? Kiedyś Sala Kongresowa całkowicie opustoszała, gdy zakończono rozdawać Fryderyki rozrywkowe; kogo może interesować muzyka poważna? Innym razem postanowiono zmusić wszystkich do słuchania muzyki poważnej i popręplątano muzyków rozrywkowych poważnymi. Skutek był jeszcze gorszy bo sala po prostu w połowie była pusta, a w TVP zamiast wartkiej transmisji był przekładaniec, a momenty poświęcone muzyce poważnej zastąpiono reklamami. Rozdanie nagród w naszej branży powinno być kameralne – Polska to nie Cannes i ponad 1000 osób na takie wydarzenie nie przyjdzie. Spowoduje to znaczne obniżenie kosztów. Wziąwszy pod uwagę jak horrendalne sumy idą z państwowej kasy na dotowanie nagrań muzyki poważnej, wszyscy ich beneficjenci powinni mieć możliwość złożenia się na takie przedsięwzięcie. Poza tym wszyscy związani z Fryderykami dziennikarze powinni dołożyć wszelkich starań by nadać takiemu przedsięwzięciu rozgłos. Dobrze zorganizowany koncert galowy, z wybitnymi artystami biorącymi w nim udział, z ciekawym repertuarem, powinien zainteresować nadawców radiowych, a także TVP Kultura.

By wydawnictwa i muzycy chcieli konkurować o tę nagrodę, jej regulamin musi dawać, przynajmniej w założeniu, równe szanse wszystkim. Jurorzy prze-

strzegający tego regulaminu muszą być osobami bezstronnymi i dbającymi o należytą promocję zarówno samej nagrody, jak i jej laureatów. Czy dziennikarz, członek jury, zapraszający do swojej audycji o Fryderykach tylko niektórych jej laureatów jest wiarygodny? A inny, pomijający w swojej gazecie niektórych lub wszystkich laureatów, a czasem i samą uroczystość?

Konieczność dostarczenia każdemu jurorowi nagrania do oceny jest czymś oczywistym. Dziwne, że przez kilkanaście lat brak takiego obowiązku nikomu nie przeszkadzał. To tak jakby na targach żywności przyznawać medale za piękne etykiety, a nie za zawartość opakowań.

Oczywiście wszystko to co wcześniej zostało napisane jest głosem wołającego na puszczy. Minister, marszałek, wojewoda, czy inny dysponent funduszy jak na razie zupełnie nie kieruje się dobrem kultury polskiej. Dla nich nie ma znaczenia czy dotowany projekt otrzyma jakąś nagrodę, czy też nie. Skoro sami organizatorzy i uczestnicy doprowadzili do upadku tej z założenia, czy raczej z nazwy, elitarniej nagrody, trudno przypuszczać by nagle poderwali się do działania i wyczyścili tę swoją „stajnię Augiasza”. I dlatego wciąż będziemy wydawcą Brahmsa za pieniądze podatnika, podczas gdy Panufnik na trwałe wejdzie do panteonu brytyjskich kompozytorów. ☹

tem, nieobecność którego na scenie MET kwalifikuje się jako przestępstwo kryminalne przeciwko sztuce wokalne. Zaśpiewała tu bowiem w 1984 r. w *Tancredi* i... na tym w zasadzie się skończyło.

26 II w niedzielne popołudnie, w siedzibie nowojorskiej Filharmonii w Lincoln Center, odbył się jedyny koncert z udziałem Ewy Podleś i Moskiewskiej Orkiestry Kameralnej pod batutą Konstantina Oberliana. Okazją był rok obchodów jubileusza 50. lecia istnienia orkiestry. W pierwszej części zaprezentowano *Symfonię nr 49* Haydna, *Pięć wizji* op. 22 Prokofiewa, a w drugiej – *Kwartet smyczkowy c-moll* op. 110a Szostakowicza – utwory w transkrypcji na orkiestrę Rudolfa Barszaja. Wielbicieli muzyki kameralnej zapewne z dużą przyjemnością przysłuchiwali się elegancko-lirycznej interpretacji *Symfonii* Haydna czy pełnemu ekspresji wykonaniu orkiestrowej wersji kwartetu Szostakowicza, ale najwięcej entuzjazmu, tak na widowni jak w prasie, wzbudził występ znakomitego polskiego kontraltu, Ewy Podleś.

Unikalny w barwie, rejestrze i mocy głos zaferował istną ucztę artystyczną, którą wyciem, tupaniem, gwizdami uznania i stojącą owocą doceniła nie do końca jednak wypełniona sala zgromadzonych widzów.

Pierwszą część koncertu zakończyła Ewa Podleś absolutnie elektryzującym, rewelacyjnym wokalnie, „przerazająco” wręcz precyzyjnym technicznie i hipnotyzującym w natężeniu ekspresji dramatyczno-interpretacyjnej wykonaniem kantaty Rossiniego *Joanna d'Arc* w orkiestrze Salvatore Sciarino.

Rossini skomponował tę kantatę w Paryżu w 1832 r. Zadedykował ją Olympii Pelissier, którą poznał podczas letniego pobytu w sabaudzkim uzdrowisku Aix-les-Bains, gdzie leczył swą silną nerwicę. 7 lat od niego młodsza Olympia, wielbicielka Rossiniego, opiekowała się nim podczas choroby, a po śmierci jego żony, w 1845 r., została drugą Panią Rossini. Jej życiorys to historia pięknej, młodej kobiety z nizin społecznych, którą jej własna matka praktycznie sprzedała jednemu z książąt francuskich. Przechodziła później z ręk do rąk, ale prawdziwą i jedyną miłością jej życia był Rossini. Wielbiła go bałwochwalczo, była mu całkowicie oddana i poświęciła się bez reszty opiece nad nim.

Dedykowana jej kantata jest najbardziej ambitną kompozycją Rossiniego na głos solo i fortepian. Technicznie jest to w zasadzie wielka scena operowa w 4 częściach, która trwa około 20 minut. O ile w spektaklu operowym śpiewak ma luksus czasu na budowanie interpretacji charakteru portretowanej postaci przez przeciętnie 2-3 godziny, to w przypadku kompozycji tak skondensowanej w czasie jak *Joanna d'Arc* owej możliwości nie ma, co ustawia poprzeczkę in-

terpretacyjną niezwykle wysoko. Dobre wyważenie proporcji, płynne i wiarygodne przejścia pomiędzy kontrastującymi stanami emocjonalnymi przesądzają też o sukcesie wykonawczym. Zaimponowała mi siła i determinacja charakteru postaci Joanny Ewy Podleś. Jest więc naturalnie „bohatera”, ale bez umniejszenia religijno-wizyjnej, lirycznej, bardziej kruchej strony prostej młodej dziewczyny, tęskniącej do ciepła domu rodzinnego i wrażliwej na piękno natury. Wspaniałe wyważenie owych aspektów charakteru niezwykle plastycznie wykreowało trójwymiarową postać Joanny, która bez trudu porwała by wszystkich do boju. Tu nie było pustych popisów wokально-technicznych, nie było promocji własnego ego. Ewa Podleś oddała swój fenomenalny głos Joannie, a każda śpiewana przez nią nuta nasyciona była dramatyczną interpretacyjną ekspresją, z pełnym pokory szacunkiem wobec wizji kompozytora.

Głos Podleś o rejestrze ponad 3 oktawy należy do tych absolutnie unikalnych, prawdziwych kontraltów: silny, wyrównany, stabilny z cudownie głębokim ciemno-aksamitnym odcieniem w dole i intensywną dramatycznie wspaniałe dźwięczną górą. Fenomen rejestru i barwy jej głosu, bezbłędna technika wraz z nieczęsto spotykaną inteligencją, wrażliwością muzyczną oraz klasą artystyczną składają się na niezapomniane interpretacje, unikalne w hipnotyzującej sile oddziaływania na widownię.

Również w cyklu Mussorgskiego *Pieśni i Tańce Śmierci*, zaprezentowanym na zakończenie koncertu, Ewa Podleś zaferowała nam fascynujący mini spektakl operowy. Ekspresja i lirizm, dramat i zaduma, energia i miękkie ciepło w całym swym bogactwie barw głosu Ewy Podleś doskonale „przełożyły” poetycki tekst Goleniszczewa-Kutzowa na międzynarodowo zrozumiały język sztuki. O ile mniejszy głos, o mniejszej wyrazistości ekspresyjnej pewnie lepiej by się sprawdził z

*Mimo bogactwa literatury, Czajkowski wciąż pozostaje postacią nieuchwytną i wymykającą się ocenom licznych biografów. Popularny mit o wyczerpanym nerwowo i wręcz nieprawdopodobnie nadwrażliwym homoseksualście, równoważony jest wizerunkiem niezwykle utalentowanego kompozytora, inspirującego nauczyciela, podróżnika, przyjaciela i towarzysza zabaw oraz jednego z pierwszych międzynarodowych „supergwiazdorów”. Spośród wszystkich wielkich kompozytorów to właśnie on tworzył muzykę, która natychmiast zdobywała popularność i nawet, jeśli niektóre jego utwory nie osiągały najwyższych lotów, znacząca większość dzieł jest aż nadto olśniewająca, by zapewnić mu pozycję jednego z najwspanialszych twórców XIX wieku.*

**Seria: Ilustrowane monografie wielkich kompozytorów**

Liczba stron: 264; format: B5

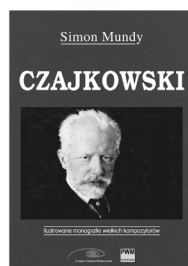
Oprawa miękka

Ilustracje, fotografie, indeksy, spis twórczości

ISBN 83-224-0856-0

Nr PWM 20291

Cena: 32,00 zł



**Dostępne w serii:**

Ates Orga

**CHOPIN**

Bohdan Pocięj

**WAGNER**

Igor Bełza

**SKRIABIN**

Peter Southwell-Sander

**VERDI**

Peggy Woodford

**MOZART**

**Zamówienia prosimy kierować na adres:**

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Dział marketingu

al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków, tel./fax: (012) 422-71-71

www.pwm.com.pl, e-mail: handel@pwm.com.pl

**PWM**  
EDITION

fortepianem, to w przypadku Ewy Podleś wybór wersji w transkrypcji na orkiestrę Szostakowicza dodatkowo wzmocnił efekt dramatyczny.

Entuzjazm widowni udzielił się również dyrygentowi i bywały momenty zbyt głośnego prowadzenia orkiestry towarzyszącej Ewie Podleś. Ale po to by udało się zagłuszyć jej głos potrzeba nieco większej mocy niż kameralna grupa muzyków nawet grających forte.

Wywoływana wielokrotnie przez entuzjastycznie wiwatującą widownię, na bis zaśpiewała pieśń z muzyki filmowej do *Aleksandra Newskiego* Prokofiewa. Tupanie i krzyki wymogły na niej drugi bis, a była nim aria z kantaty *Moskwa* Czajkowskiego.

Co zrozumiałe nie było nam dość, ale tym razem głęboko kłaniająca się Ewa szalenie wymownym gestem ręki energicznie poderżnęła sobie gardło prosząc o wyrozumiałość i zaniechanie prób o dalsze bisy. Dla wielu nie był to jednak koniec spotkania. W Avery Fisher Hall karnie uformowała się kolejka wielbicieli z płytami i programami do podpisu.

Na zakończenie zacytuję Państwu innego entuzjastycznego krytyka z Nowego Jorku: „Panie Gelb, czy Pan słucha?” – a jeśli tak, to czy coś z tego dla Pana wynika?

Basia Jakubowska



# The Metropolitan Opera



C. Saint-Saëns – *Samson i Dalila*  
scena zbiorowa  
fot.: Marty Sohl/MET

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**S**amson i Dalila Saint-Saënsa. Zawsze niecierpliwie czekam na spektakle z udziałem Placido Domingo, ale po zeszłorocznym nieudanym występie José Cury w partii Samsona – tym bardziej. Miałam bowiem nadzieję wyleczyć sobie uszy jego prawdziwie wielką kreacją tej roli. Los zdecydował inaczej. 31 I 2006 r. biuro prasowe MET poinformowało o odwołaniu wszystkich jego wokalnych występów do 8 marca, a więc 3 spektakli *Cyrano de Bergerac* i 6 spektakli *Samsona i Dalili*. Placido Domingo ma powrócić na scenę 8 III w pierwszym z 3 ostatnich w tym sezonie przedstawień *Cyrano de Bergerac*.

Powodem odwołania występów było bakteryjne zapalenie krtani i choć w żaden sposób nie mógł ani śpiewać ani nawet mówić, poprowadził orkiestrę w 6 przewidzianych kontraktem wieczorach *Rigoletto*.

W partii Samsona zastąpił go niemal z marszu Clifton Forbis, amerykański tenor, o którym pisałam Państwu nieco wcześniej w relacji z *Wozzecka*. Nie sposób oczywiście zastąpić Placido Domingo, ale Forbis zasłużył sobie na uznanie solidnym wykonaniem roli. Moc i barwa jego głosu w zasadzie kwalifikują go bardziej jako „heldentenera” i zapewne lepiej sprawdza się w Wagnerze niż w Saint-Saënsie. Najkorzystniej bowiem brzmi we fragmentach, które wymagają siły, dzwięczności i pewności ataku w górze. Subtelny więc nie był, ani też romantycznie miękki we fragmentach wymagających modulacji głosu, ale za to dobrze przekazał nam tę bardziej heroiczną stronę bohatera.

Jego Dalilią były dwa rosyjskie sopran. Sezon zaczęła Marina Domashenko (3 spektakle, premiera 10 II). Po niej rolę przejęła Olga Borodina (też 3 przedstawienia: 22 II, transmisja 25 II i 2 III). Domashenko bardzo ładnie prezentuje się na scenie, ma niezłą technikę i niedawno wywarła na mnie bardzo pozytywne wrażenie w roli Księcia Orłowskiego. Nie jest to jednak wystarczająco głęboki ani silny głos dla Dalili. Dopiero Olga Borodina zaoferowała nam prawdziwą wokalną uwodzicielkę, głos, za którym rzeczywiście można pójść na kraniec świata, czy dla którego można stracić głowę, a nie tylko włosy.

Reszta ról wspomagających wypadła niezłe. Dobrze zabrzmiał James Courtney w partii Abimelecha, a Jean-Philippe Lafont też zebrał brawa, choć jako Najwyższy Kapłan Baala miał miejscami nieco „podmęczony” głos.

Jest takie powiedzenie, że tam gdzie krótko, to się rwie. Tak też było podczas premiery sezonu. Część dekoracji aktu II, a konkretnie jeden ze stożków ustawionych najbliżej widzów, tuż przed duetem miłosnym zaczął się lekko tuszczyć i spore fragmenty opadły na podłogę sceny. Dla nieznających produkcji był to zapewne jeden z „zaplanowanych” efektów scenicznych. Stożek ów szybko naprawiono i już w kolejnych spektaklach wyglądał jak trzeba.

Na zakończenie wieczoru premiery sezonu duże brawa otrzymał też ode mnie francuski dyrygent, Emmanuel Villaume (debiut w MET w zeszłym roku). Nie obyło się co prawda bez

drobnych nierówności czy niezgrania z solistami, ale co mnie urzekło w jego koncepcji to elegancja wykończenia płynnie prowadzonych fraz oraz kapitalna energia i dynamika bachanalii, które jak zwykle rewelacyjnie wykonali tancerze baletu MET.

**N**apój miłosny Donizettiego. Pierwszą Adiną w MET (23 I 1904) była Marcella Sembrich Kochańska, a towarzyszyli jej: Enrico Caruso (Nemorino), Antonio Scotti (Belcore) i Arcangelo Rossi (Dulcamara). Na listę wielkich odtwórców roli Dulcamara w MET wpisał się również Adam Didur.

Obecnie pokazywana produkcja autorstwa Johna Copleya (kostiumy i dekoracje Beni Montresor) pochodzi z 1991 r., a w jej premierze śpiewali m.in: Kathleen Battle, Luciano Pavarotti i Juan Pons. W całej historii tego domu operowego pokazano *Napój miłosny* 247 razy w 34 sezonach.

Ostatni raz słyszałam tę uroczą muzyczną „bombonierkę” Donizettiego w sezonie 1999/2000 (Angela Gheorgiu i Youngok Shin wymiennie w partii Adiny; Roberto Alagna i Frank Lopardo jako Nemorino, Dmitri Hvorostovsky jako Belcore i Paul Plishaka w roli Dulcamara).

W bieżącym sezonie MET wystawia *Napój miłosny* 5 razy. Pierwsze 2 spektakle w styczniu – premiera 2 I oraz matinee i zarazem transmisja radiowa 7 I. Pozostałe 3, z częściowo zmienioną obsadą, zaplanowano w maju.

Barwne kostiumy i dekoracje, świetnie zaprojektowane światło, czarująca lekkość libretta i muzyki zawsze gwaran-



tują pełną widownię. Rzadko kiedy też zdarzały się w MET totalnie nieudane wokalnie spektakle tej opery.

W tym sezonie też zapowiadało się obiecująco. We wszystkich zaplanowanych spektaklach rolę Adiny powierzono 46. letniej Ruth Ann Swenson. Po dobrej Micaeli i nieudanej Mimi, Adina wydawała się nieco ryzykowna, ale właśnie w tej partii Swenson potwierdziła swój wokalny status. Premiera, ogólnie zresztą, wydawała się miejscami brzmieć jak generalna próba przed transmisją, ale wiele fragmentów było godnych uznania czy nawet podziwu.

Swenson rozpoczęła występ nieco nerwowo. Lekko przytłumiona dźwięczność, słyszalne wibrato w środkowym rejestrze. Góra – nadal świetna, jasno błyskotliwa i precyzyjna – no...do górnego C, bo powyżej dźwięki były siłowo wymuszone i nieco ostre. W drugim akcie zaprezentowała jednak wiele pięknych wokalnie fragmentów. Ten dobry poziom utrzymała też w transmisji. Nieszczególne tryle i lekko podrabiana koloratura z premiery zabrzmiały pewnie i lekko 71. Głos nadal jest giętki, i nie stracił atrakcyjnej barwy, kremowej liryczności czy łatwości w przebiegach po skali z włączeniem tych niskich, piersiowych tonów. Zebrała więc owacyjną brawa do czego z pewnością przyczynił się w dużej mierze jej aktorski portret bohaterki: pełen gracji, lekkości komicznej i czarującej elegancji.

Ramon Vargas w tym sezonie śpiewa w MET 3 role: Edgardo, Romeo i Nemorino i w każdej z nich, jak dotąd, potwierdza moje niezachwiane przekonanie, że z obecnie „dostępnych na rynku” tenorów, to on właśnie prezentuje największą klasę wokalno-artystyczną, inteligencję muzyczną, solidną technikę, znajomość i wycucie stylu prezentowanych ról. Coraz więcej też uznania wzbudza jego aktorskie kreacje. To wyróżniony w barwie brzmienia głos, którego zresztą nie forsuje popisowo, z prawdziwie atrakcyjną, stabilną górą.

Pięknie zabrzmiała *Quanto e bella*, a jeszcze lepiej wypadła *Una furtiva lagrima*. Wydobył każdy niuans w modulacji, i no i ta niezwykła obecnie elegancja wykończenia frazy – jak w starej, dobrej szkole wokalnej. Zaczął niezwykle miękko, lirycznie, a dalej – też wszystko popłynęło „bez szwów”, z cudownie akusami i lekkimi jak puszek, bajecznie dopracowanymi pianissimo i diminuendo.

Co oczywiste przerwał spektakl, a owacyjny tumult braw trwał dobrych kilka minut. Vargas wywołał też spontaniczne wybuchy śmiechu na widowni, w rozbrajająco zabawnej scenie, gdy podchmielony „eliksirem” Nemorino podśpiewuje sobie przy wykonywaniu rozchwyanych w pionie tanecznych pas.

Reszta obsady wypadła niezłe i mimo

zastrzeżeń, wszyscy mieli swoje „momenty”. Peter Coleman-Wright (australijski baryton – Belcore) w premierze był nieco „rozedrgany” na samym począt-

mają mam nadzieję ponownie usłyszeć tę uroczą komedię z tą samą Adiną, ale już w towarzystwie innego Nemorino i dr Dulcamara.

G. Donizetti – *Napój miłosny*  
Alyson Cambridge (Giannetta), Peter Coleman-Wright (Belcore), Ruth Ann Swenson (Adina)  
fot.: Ken Howard/MET



ku, a głos, wydobywany z głębi gardła – zbyt „przygłuszony” w dźwięczności. W drugim akcie usłyszeliśmy jednak już zupełnie dobrą barwę i całkiem spory rejestr. W partii Dulcamara debiutował Brytyjczyk, baryton Andrew Shore. Na początku też niespecjalnie mnie zachwycał deklamacyjnymi, a nie śpiewanymi recytatywami. Znakomicie jednak wypadł wraz ze Swenson w komicznej piosence o senatorze i gondolierce. Nie przerysował też zbyt aktorsko roli, był więc zabawny, ale dokładnie tyle ile trzeba.

Włoski dyrygent Maurizio Barbacini (debiut w MET w 1996 r. *Trawiata*) trochę się pogubił podczas premiery. Nie można mu odmówić świetnej znajomości i wycucia stylu, co zresztą potwierdził bardzo dobrym wykonaniem podczas transmisji, ale tego wieczoru było sporo „obsuwów”. Po pierwsze niezgranie orkiestry z chórem i solistami. Czasem były to minimalne minucia się w tempach, a czasem o niemal cały takt. Chór zresztą brzmiał nieszczerze: dość anemicznie, a sopran – w wyjątkowo ostro „zmęczony” sposób. W transmisji bardzo ładnie wypadła uwertura, i choć w dalszej części przedstawienia było jeszcze trochę problemów z utrzymaniem temp, orkiestra brzmiała lekko i bardzo stylowo.

W sumie: pomimo powyższych zastrzeżeń, ogólna atmosfera muzyczna i walory wokalnego wykonania złożyły się na zupełnie niezłe spektakle. Pod koniec

**Rigoletto Verdiego.** Przemysł płytowy co jakiś czas ogłasza w agresywnych reklamach nową „rewelację” wokalną. Minęła już nieco hossa na „piękną parę” Gheorghiu-Alagna, trzeba było więc zastąpić ich innym, równie atrakcyjnym wizualnie duetem. Na kolejne ofiary komercji wybrano Annę Netrebko i Rolando Villazona. „Ochy” i „Achy” osiągnęły apogeum ubiegłego lata, kiedy to oboje zaśpiewali w nowej produkcji *Trawiata* podczas Festiwalu w Salzburgu. Słusznie lub nie, wzrosło więc zapotrzebowanie na ich występy, bowiem umieszczenie obu tych nazwisk na afiszu gwarantuje natychmiastową wyprzedzającą sprzedaż biletów. W bieżącym sezonie MET, mając na względzie również własną kasę, zadośćuczyniła modzie i zaoferowała obojgu *Rigoletto* w produkcji Otto Schenka z 1989 r. Biletów oczywiście nie sposób było dostać.

Premierę 10 XII nowojorscy krytycy ocenili dość chłodno. Widziałam drugi spektakl 13 XII. Na wstępie – rozczarowanie: Rolando Villazon późno po południu tego dnia odwołał swój występ. Zastąpił go z marszu Raul Melo, który po raz pierwszy miał wykonywać tę rolę w MET. Notatka o jego dotychczasowym przebiegu kariery informowała, że Księżę Mantuni należy obok Rodolfo z *Cyganerii* do najczęściej wykonywanych przez niego ról. Początek był dość



nerwowo. Od drugiego aktu brzmiał lepiej, ale nadal z napięciem w górze choć wyraźnie już się „rozśpiewał”. *La donna e mobile* wypadła nieźle, ale w kwartecie co najmniej 2-3 razy nie sprostał wymogom intonacji. Nieudany występ.

W związku z powyższym reflektory skierowano w 100% na Annę Netrebko. Jej prezentacja Gildy 13 XII niewiele miała wspólnego z linią wokalną skom-

kobietą, ale na scenie operowej nie da się tymi atrybutami pokryć braków w ogólnej inteligencji muzycznej oraz nieznamomości stylu (gdy w prywatnej rozmowie z jednym z pracowników MET wyraziłam powyższe słowa krytyki dotyczące Anny Netrebko, odpowiedziano mi z rozbrajającą szczerością: „Ale nie da się zaprzeczyć, że bardzo ładnie wygląda w tej białej koszuli nocnej, prawda?”).



G. Verdi – *Rigoletto*  
Anna Netrebko (Gilda)  
fot.: Ken Howard/MET

ponowoną przez Verdiego. Była to raczej próba opisu rejestru oraz własnego, pełnego ekspresji i innowacji odczytania roli. Bardzo ładny w barwie głos wymykał się niestety spod kontroli, oddech brała gdzie chciała niewytrzymując dłuższych linii melodycznych; tryle – podrabiała. *A Caro nome?* W jej ujęciu to pełna ekspresji aria godna opery verismo. Dodajmy do tego kilka kiksów intonacyjnych w górze w innych fragmentach roli i trochę płaczącego kwilania w co tragiczniejszych momentach. Anna Netrebko jest bardzo atrakcyjną

Gdyby jednak Państwo zapomnieli, o jakiej operze piszę – przypomnę: *Rigoletto*, a więc nieco uwagi należy się tytułowemu bohaterowi. Śpiewał go urodzony w Rzymie Carlo Guelfi (debiut w MET w 2002 r.). Jego głos nie należy do klasy silnych, soczysto głębokich barytonów. Nie najkorzystniej wypadło prowadzenie dłuższych linii melodycznych, ale z uznaniem należy się odnieść do jego wyczucia stylu. No i zaferował nam sporą dozę dobrze pojętej ekspresji interpretacyjnej. Zebrał więc brawa za *Cortigiani, vil razza dannata*.

Bardzo dobre wrażenie wawarli: Eric Halfvarson jako Sparafucile, Nancy Fabiola Herrera jako Maddalena i reszta wspomagającej obsady. Dyrygent Asher Fisch (debiut w 2000 r. w *Wesołej wdówce*) niespecjalnie panował nad sytuacją. Patetyczno-majestatyczny wstęp w bardzo wolnych tempach zabrzmiał zbyt „pogrzebowo”. Starał się wspierać śpiewaków, ale zdarzało się, że mijał się i z nimi i z chórem. Albo za wolno, albo za szybko. Po przerwie nieco się polepszyło, ale do największych minusów zaliczam zbyt częste zaniki linii melodycznych na korzyść rytmicznego, zbyt głośno brzmiącego akompaniamentu „um-pa-pa, um-pa-pa”. Syptała się więc dramaturgia muzyczna, a orkiestra bardziej reagowała niż grała wedle spójnej koncepcji.

Rozczarowana występem „gwiazd” z 13 XII, postanowiłam zasiąść do wystuchania transmisji 17 XII z partyturą w rękę. Nieco podejrzliwie odniosłam się do „choroby” Rolando Villazona. Transmisje z MET są niezwykle prestiżowe, a wedle nieprzychylnego mu „szemrania” dochodzącego z kuluarów, Villazon odwołał udział w spektaklu 13 XII by oszczędzić głos na ten właśnie występ. *Questa o quella* wykonał ładnie, dźwięcznym tenorem z ciemniejszymi barwami w środkowym rejestrze i w dole i godnym podziwu precyzyjnym atakiem w górze. Wiarygodny w aktorsko-wokalnym uwodzeniu Hrabiny Ceprano i pełen emocjonalnej pasji w *E il sol dell'anima* z ładnymi trylami i diminuendo. Villazon preferuje otwartość ekspresji emocjonalnej co jest efektowne, ale nie wiem czy wolę ten zabieg od tradycyjnej, bardziej subtelnej i lirycznej elegancji. W drugim akcie ponownie zaferował ogromny ładunek emocji, ale jak na mój gust, zbyt wiele krzyku ekspresyjnego plus otwarty w górze głos nieco popisowo wytrzymujący najwyższe tony. W *La donna e mobile* też poświęcił część dłuższych linii melodycznych na korzyść ekspresji – czyli muzykalność dla efektu. *Bella figlia dell'amore* była jednak zdecydowanie zbyt głośno krzykliwa. Dam nie uwodzi się krzykiem, nawet jeśli ową damą jest Cyganka nie zbyt ciężkiego prowadzenia się – a przynajmniej mistrz Verdi nie przewidział takiej opcji w partyturze. Sam głos i jego niezaprzeczalne walory należy oczywiście docenić, ale w tym spektaklu wiele fragmentów było przede wszystkim jego popisem niekoniecznie w harmonii z sytuacją dramatyczną na scenie i atmosferą muzyczną.

Anna Netrebko w transmisji wypadła bardzo dobrze w bardziej lirycznych fragmentach roli; swobodne prowadzenie głosu o pięknej barwie i dźwięcznej górze. Ale też nie obyło się bez zachwiań intonacyjnych; w *Caro nome* znów zaserwowała zbyt przesadną ekspresję i podrabiała tryle. Momentami

ściemniona w barwie, lekko afektownie przydechowa, a momentami zbyt ostro-głośna dramatyczna interpretacja pozbawiała też Gildę lirycznej subtelności. W *Lassu in cielo* skoncentrowała się natomiast na technicznym wykonaniu i pięknie brzmienia głosu w teatralnym umieraniu, więc nie potrafiła wzruszyć.

Werdzykt: młodzi utalentowani woka-

liści o dobrych głosach z piękną barwą chcą obecnie za dużo i za szybko osiągnąć w świecie opery. Chodzą na „wokalne skrót”, podejmują role nie leżące jeszcze w ich artystycznych możliwościach. Niedostatków technicznego wykształcenia nie zastąpi atrakcyjny wygląd i ekspresja aktorska. Cienka warstwa złocenia, którym nakierowne tylko i

wyłącznie na własny zysk firmy płytowe próbują świecić nam po oczach, szybko się zetrze. Jeśli pod ową pozłotą nie będzie solidnego przygotowania wokalnno-artystycznego – trzeba będzie już wkrótce ustąpić miejsca nowym „pięknym i młodym” meteorom wokalnym na niebie biznesu. 🎭

## Rzymskie owacje, czyli co słyszeć w operze (15)

### Agnieszka Nowak

**Czterech gburów (I quattro rusteghi – pisownia w dialekcie weneckim, 1906).** Muzyka Ermanno Wolf-Ferrari, libretto Luigi Suga- na i Giuseppe Pizzolato wg sztuki *I rusteghi* (Gburzy, 1760) Goldoniego.

W Operze Rzymskiej trwa wymyślony przez Beppe Menegattiego festiwal Szostakowicza. Menegatti reżyseruje wszystkie spektakle prezentowane w ramach Festiwalu. Do tej pory słuchaczom zaproponowano dwie pozycje szekspirowskie (20 stycznia była to muzyka do filmu *Król Lear*, 4 lutego do dramatu *Hamlet*) oraz muzykę napisaną przez słynnego petersburczyka do pozycji Bloka i wierszy Cwietajewej (16 lutego i 2 marca).

Tymczasem poza Rzymem – m.in. w Wenecji i Pizie – szczęśliwie przypomniano sobie o *Czterech gburach*, bardzo udanym dziele Wolfa-Ferrariego. Kompozycji „stuknęło” właśnie równo sto lat. Tak, jubileusze mnożą się jak grzyby po deszczu, bo świat współczesny rozmiłował się w galach i rocznicach...dobrze jednak gdy przy byle komercyjnej okazji z lamusa udaje się wyszperać jakąś perełkę. Tzn. z polskiego lamusa, bo we Włoszech i w Niemczech ta opera od czasu premiery pt. *Die vier Grobiane* 19 marca 1906 r. w Monachium (nieprzypadkowo tutaj, z Bawarii pochodził ojciec kompozytora) a potem w 1914 r. w *Teatro Lirico* w Mediolanie (w *La Scala* w 1922 r.) regularnie pojawia się na afiszach. Uważa się ją za najbardziej udaną adaptację sztuki Goldoniego dokonaną przez kompozytora, gdyż precyzyjnie oddaje całą skomplikowaną, dość specyficzną atmosferę humoru (ironii) i jednocześnie melancholii nakreśloną w dziele wybitnego dramaturga. Tytułowych czterech gburów tyrantyzuje kobiety ze swojego otoczenia całkowicie ignorując ich sentymenty, myśli i marzenia. Intryga wiąże się, gdy jeden z despotów – kupiec Lunardo – kombinuje świetne za-

mążpójście dla córki z pierwszego małżeństwa Luciety z synem przyjaciela. Jego wolą jest by młodzi nie zobaczyli się przed ślubem, zgodnie ze świętym staroweneckim obyczajem. Panie organizują spisek umożliwiając narzeczonemu poznanie się przed uroczystością ślubną, a ich spryt i inteligencja doprowadzają do ujmującego finału.

24 lutego 2006 r. w *La Fenice* pod batutą Maestra Tiziano Severini wystąpili: Roberto Scanduzzi – Lunardo, Cinzia De Mola – Margarita, Roberta Canzian – Lucieta, Dario Giorgelè – Maurizio, Marta Franco – Marina, Nicolò Cerini – Simon, Giovanni Tarasconi – Cancian, Antonio Lemmo – Hrabia Riccardo, Emanuele D’Aguanno – Filipeto, Giovanna Donadini – Felice. Reżyser Davide Livermore zaciekał scenami: akcja rozgrywała się w przestrzeni przypominającej muzealną galerię, której ściany obwieszono portretami mieszczan weneckich i banalnymi scenami z ich życia. Banal zostaje rozbity, gdy obraz – dzięki technice komputerowej – zmieniają się w swoje uwspółcześnione wersje. W scenie finałowej postaci już-już mają odpłynąć na gondoli, gdy nagle nieruchomieją stając się fotografią, pstrykaną im przez japońskiego turystę. W takim zakończeniu łatwo odczytać humorystyczny przytyk do aktualnej sytuacji turystycznej w Wenecji, pełnej egzotycznych podróżników i ich supernowoczesnych cacek do robienia zdjęć.

Jeśli chodzi o głosy, obiecująco zaczęła się już pierwsza scena, dialog Luciety z macochą *Siora mare? Fia mia?* Pierwsze wrażenie mnie nie zmyliło, dziecięco brzmiący soprano leggero Roberty Canzian idealnie pasował do roli rozczulającej małolaty. Śpiewaczka dobrze rozegrała też scenę z początku II aktu *I me vol zitar*. Wokalnie nie zawiódł Filipeto, tenor o bardzo ciepłym kolorze głosu, który potrafił w ariettie *Lucieta xe un bel nome* włożyć odpowied-

nio wiele młodzieńczego żaru. Aktorsko bardzo zabawnie wypadła Marina w scenie ze strofowaniem służącej *Ghe la fazzo, cospettina*. Wiele stron partytury *Czterech gburów* to urokliwe sceny zespołowe, w produkcji *La Fenice* podobał mi się szczególnie kapitalny dialog Lunardo z Mauriziem *L’è andata finalmente* i finał I aktu *Per farla in barba ai omeni*. Jednak postacią wiodącą w przedstawieniu była wyrafinowana, seksowna Felice-Giovanna Donadini, głos o intrygującym, ciemnym timbrze.

Zgoła inny pomysł na ujęcie akcji *Gburów* miał reżyser teatru w Pizie, Gino Zampieri. Różnego rodzaju zależności między postaciami oraz ich zniewolenie sztywnymi regułami epoki sprowokowały go do przedstawienia całego towarzystwa jako ptaków w klatce. Akcja opery rozgrywała się zatem w ptasiej klatce i każdy ze śpiewaków – choć w stylowym kostiumie – był jedynie uwięzionym ptakiem. Fizycznie nieistniejące „upierzenie” wyrażali w sposobie poruszania, ruchu głowy, linii ciała. W dniu 12 lutego pod dyr. Aldo Sisillo wystąpili: Massimiliano Galli – Lunardo, Elisa Fortunati – Margarita, Camilla Corsi – Lucieta, Valdis Jansons – Maurizio, Emanuela Tesch – Marina, Giuseppe Murana – Simon, Alessandro Colombo – Cancian, Pasquale Ferraro – Hrabia Riccardo, Domenico Menini – Filipeto, Marianne Gesswagner – Felice, Letizia Dei – służąca. W międzynarodowej obsadzie o wyrównanym poziomie wokalnym dwie śpiewaczki szczególnie zwróciły na siebie uwagę technika śpiewu: Austriaczka w roli Felice i Włoszka jako Lucieta, obie też mają duże zacięcie dramatyczne. Charyzma tenora D. Menini od czasu jego udziału w *Opera Bestiale* chyba nie uszczuplała. W partii Maurizio pewnie czuł się Łotysz Jansons. Cała obsada lekko poradziła sobie z dialektem weneckim. Jak charakterystyczne weneckie „figurarse” będą pamiętać jeszcze długo. 🎭



# Placido Domingo

## Otello naszej generacji (II)

Basia Jakubowska



R. Fleming i P. Domingo, 1995 r.  
fot.: Archiwum MET

częciem zaczyna nerwowo chodzić po garderobie, a pięć minut przed pogrążony jest w modlitwie do św. Cecylii. Podczas nakręcania filmowej wersji z Zeffirellem, Domingo spędzał ponoć bezsenne noce przemierzając pokój z jednego krańca w drugi, próbując uchwycić esencję targanego wątpliwościami i torturowanego psychicznie Maura.

„Otello nie jest brutalny, w takim sensie, jak wielu ludzi go portretowało. Jest wielkim wojownikiem, ale jako człowiek jest naiwny. Skorzystałem z inspiracji Lawrence’a Olivier’a”. Zawsze zresztą podkreślał, że jego obecne ujęcie roli Otella w dużej mierze zawdzięcza Franco Zeffirellemu, który z kolei był pod wpływem monumentalnej i kontrowersyjnej interpretacji Sir Lawrence’a w Old Vic, określającej postać bohatera jako bardziej „afrykańską” niż jako Maura w sztuce Szekspira.

„W Hamburgu i Paryżu podkreślałem północno-afrykański aspekt charakteru Otella, fakt, że jest Maurem, ale w Mediolanie zacząłem myśleć o Otellu jako o czarnym człowieku wyalienowanym ze społeczeństwa białych, w którym się poruszał”. Po tej refleksji kolor makijażu ściemniał. Poprzednio sugerował tylko rasową odmienność. Teraz Placido Domingo poinstruował charakteryzatorów, aby bardziej realistycznie wykreowali postać Maura. Zresztą charakteryzacja przechodziła z upływem czasu jeszcze wiele modyfikacji koloru. W latach 90. bywała znów nieco jaśniejsza. To, co jak przyznaje Placido, pozostało bez zmian przez wiele lat, to właśnie „afrykański element”, który wprowadził Zeffirelli. „Ja też myślę o Otellu jako o człowieku z głębokimi korzeniami afrykańskimi, pomimo wielkiej kariery militarnej i uniwersalnego respektu, jakim się cieszy w Wenecji. Jest Maurem, nie może zmienić swej krwi. Nosi w sobie wierzenia jego religii oraz niepewność statusu społecznego będąc również najbardziej dumnym z wojowników. Nie myśli o swym kolorze skóry do kwartetu *Forse perche ho sul viso quest'atro tenebror*. Im bardziej czuje się odrzucony przez to, co kocha najbardziej w świecie, tym bardziej wycofuje się do tych korzeni, jedynej rzeczy, która mu pozostała i na której może się oprzeć. Scenicznie najbardziej wstrząsającym i efektywnym sposobem zakomunikowania tego wycofania jest ukazanie Otella w akcie IV ubranego zupełnie inaczej,

Minęło wiele lat od pierwszego spektaklu w Hamburgu. Domingo zebrał ogromne ilości znakomitych recenzji, jak np. ta z London Times: „Odkąd Domingo zaśpiewał swego pierwszego Otella, wszyscy inni interpretatorzy zdają się być tylko czymś nieco więcej niż substytutami”. Były też głosy przychylnie lecz krytyczne jak np. Jurgen Kesting: „Domingo zwycięsko [śpiewa] tę rolę z większą pewnością, piękniejszym dźwiękiem i z większą giętkością i różnorodnością [głosu] niż Ramon Vinay, który śpiewał ekspresyjnie, ale też bez zbyt dużego cieniowania... niż Mario Del Monaco, który rzadko produkował coś

co było mniej niż krzykiem, niż James Mc Cracken, który brzmi chwiejnie i niestabilnie... Ale nie ma niuansu, nie ma detalu, nie ma interpretacyjnego wglądu, nie ma wokalnego ataku jaki mógłby pozostać w pamięci jak (...)”.

Placido Domingo nigdy nie brał lekcji aktorstwa w Actor’s Studio w Nowym Jorku, nie zna też zapewne metody Stanisaławskiego, ale grać na scenie z pewnością potrafi, a swą teatralną kreację Otella zawsze traktował niezwykle poważnie. Przed przedstawieniem przychodzi do teatru na kilka godzin przed podniesieniem kurtyny i powoli „wchodzi” w rolę. Pół godziny przed rozpo-

w afrykańskie szaty z kolczykiem w uchu, którego nie używa w pierwszych trzech aktach, gdzie ubrany jest w strój wenecki. Narodowe szaty symbolizują jego powrót do rytuału i religijnych wierzeń jego rasy. (...) Dla mnie najbardziej wstrząsającą rzeczą w całej operze jest to, że zabija się z dala od ciała Desdemony, a w każdym razie wystarczająco daleko, by nie móc jej dotknąć. Próbuje, czołga się w jej kierunku, myśląc o ich miłosnym duecie *Un bacio, un bacio, ancora un bacio*, ale nie udaje mu się, nie całuje jej ponownie... i to uważam za wstrząsające. Bo Verdi wprowadził nie tylko niesamowity patos do tej sceny, ale również niewiarygodnie plastyczny rodzaj piękna, jeśli można mówić o pięknie w związku ze śmiercią.

Kolejny ważny aktorsko i dramatycznie element tej roli, to relacja Otello-Jago. „Miałem wielkie szczęście mieć za partnerów wielu wielkich Jagonów naszych czasów. Niektórzy byli sensacyjni, ponieważ byli tak subtelni, a inni [grali] w sposób tak oczywisty, że byli niemal niewiarygodni. Tym, którzy byli subtelni, patrzyłem w oczy. Tych którzy nie byli, słuchałem nawet bez spojrzenia”.

Opera, to jednak przede wszystkim wokalna kreacja roli. Domingo uważa Otella za najbardziej wymagającą ze wszystkich jego ról, „głównie z powodu niesamowitych wymagań aktu II, który jest niemal operą samą w sobie, ekwiwalentem *Pajaców* – niezwykle intensywnej. Zaczyna się napięciem i wokalnie bardzo wymagającą sceną z Jagonem. Po tym następuje to, co uważam za najtrudniejszą część w całej operze: kwartet, który ma obrzydliwie morderczą tessiturę w linii wokalne w górze z B, wymagającą »przykrytego« rodzaju dźwięku, nigdy forte i na koniec niemal a cappella. Proszę mi wierzyć, że bez tego kwartetu, Otello byłby znacznie, znacznie łatwiejszą operą do śpiewania! Na końcu, trzeba wykrzyknąć: *Tu?! Indietro! fuggi!! M'hai legato alla croce!* i od tego momentu do końca aktu II cały czas jest się w akcji, bez szansy odpoczynku: najpierw intensywna, wzruszająca aria Otella *Ora e per sempre addio*, potem niezwykle dramatyczny duet z Jagonem *Si pel ciel*”.

Poza techniczną stroną, jest jeszcze strona interpretacyjna i tu, jak uważa Domingo, „(...) zasadniczą kwestią jest pamiętanie o zmianach wokalnego koloru w zależności od sytuacji dramatycznej i wewnętrznego stanu Otella. Np., po solo wiolonczeli przy końcu aktu I atmosfera jest doskonale przygotowana, by nadać głosowi barwę wiolonczeli, perfekcyjnego instrumentu do wyrażania długiego, płynącego legato. Jeśli tego się nie zrobi, a głos okaże się trochę »biały«, natychmiast rujną się nastroje ekstazy miłosnej, który powinien przepełniać ten duet. (...) oczywiście z

upływem lat i dojrzałością, robię pewne rzeczy w tej roli inaczej. Wokalnie np. udało mi się »ściemnić« kolor, ponieważ głos sam stał się ciemniejszy. Nauczyłem się bardziej go oszczędzać poprzez ekspresję i charakteryzację [postaci]. A jeśli chodzi o to ostatnie, mniej grać aktorsko, a więcej samą obecnością na scenie. Im głębiej wchodzi się w charakter, tym więcej udaje się przekazać przez samą emanację, a dzięki temu wchodzi się jeszcze głębiej w postać. Ale w końcu Otello jest tym rodzajem roli, o której czuje się, że naprawdę nie odkryło się wszystkiego, co w niej jest...”.

Wielu nieprzychylnych i ostrych krytyków zarzucało Placido Domingo to, że w ciągu ostatnich kilku lat zdarzało mu się transponować w dół fragmenty tej roli. Byli też „obrońcy”, jak np. Will Crutchfield z *New York Timesa*, który pisał: „Prawie nikomu przez stulecie, od jakiegoś ta rola istnieje, nie udało się zaśpiewać Otella bez szeregu poważnych kompromisów w jednej bądź innej sferze, w jej miliardach wokalnych aspektów i wymagań”.

Publiczność od ponad ćwierćwiecza reaguje entuzjastycznie i żywiołowo na każdy spektakl *Otella* z udziałem Placido Domingo. Bo to prawda, że Domingo hipnotyzuje publiczność głosem, mieszaniną barytonu i tenora, jego odcieniami, ciepłymi miękkimi barwami, tymi miodowo-złocistymi i tymi niemal z brązu. Sama jego obecność na scenie, intensywność dramatyczna działa wręcz magicznie.

W 2001 r. Placido Domingo rozpoczął serię pożegnalnych przedstawień *Otella*. Wieczór 12 grudnia 2001 r. w Mediolanie na zawsze przejdzie do historii i legendy opery. Najpierw jednak, 7 grudnia La Scala otworzyła swe podwoje. Premiera nowej produkcji *Otella* wypadła wspaniale. Krytycy z podziwem i uznaniem ocenili Placido Domingo. Pochwały zebrał też dyrygent, Riccardo Muti oraz Barbara Frittoli (Desdemona) i Leo Nucci (Jago). Nawet słynni na cały świat loggionisti z górnych rzędów galerii zgottowali Domingo burzliwą owacją.

Wtorek 12 grudnia był wieczorem

drugiego spektaklu *Otella*. Na początku wszystko szło doskonale i zapowiadał się kolejny sensacyjny występ. W akcie II, w środku *Ora e per sempre* Domingo zaśpiewał *addio, addio* i zamilkł. Orkiestra też przestała grać. Jak opisywali to naoczni świadkowie, Placido dotknął dłonią klatki piersiowej, potem gardła, podszedł do skrajności sceny i zwrócił się po włosku do widowni wyja-

P. Domingo i S. Milnes, 1979 r.  
 fot.: Archiwum MET



śniając, że nie jest w stanie dalej śpiewać. *Mi spiace, mi spiace*, przeprosił i zszedł ze sceny. Leo Nucci pozostawiony samotnie na scenie, wraz z widownią nagrodził aplauzem znikającego za kulisami Domingo. Natychmiast za nim podążył Muti. Konsternacja. Nikt nie wiedział, co się stało i co nastąpi. Publiczność La Scala była niemiłosiernie okrutna dla śpiewaków, których występy źle ocenia. Ale była też kwintesencją wyrozumiałości i admiracji dla tych, którzy dają z siebie wszystko. Mijały minuty dramatycznej przerwy w przedstawieniu, a widownia siedziała w pełnej napięcia ciszy. Nielicznych, którzy próbowali klaskać ze zniecierpliwienia, szybko uciszono. Po około 10 minutach Riccardo Muti wyjaśnił zebranym, że Placido Domingo jeszcze przed rozpoczę-



ciem spektaklu nie czuł się dobrze, ale prosił, by nie ogłaszać tego przed przedstawieniem. Kryzys nastąpił w trakcie aktu II, ale jest już lepiej więc... dokończy swój występ. Gdy Domingo powrócił na scenę, samo jego pojawienie się przywitała niebывale długa, entuzjastyczna owacja wzmocniona głośnym tupaniem. Tym gestem na zawsze zaskarbił sobie miłość i podziw La Scali. Wyraźnie wzruszony, jak później donosiła włoska prasa, że łzami w oczach, uniósł obie ręce, dotknął serca i ust dziękując za wyrozumiałość i dokończył operę. Gdy wybrzmiało ostatnie *bacio* w scenie śmierci, publiczność oszalała. W gazetach pisało, że gdyby Domingo po tym niewiarygodnym wysiłku i zwycięstwie woli zechciał kandydować na stanowisko burmistrza Mediolanu – wygrałby wybory 100 procentami głosów.

Więść o tym niezwykłym wydarzeniu obiegła świat w ciągu 24 godzin. Wielbiciele najwspanialszego tenora naszych czasów czytali szczegółowe relacje z La Scali ze łzami w oczach, a niekiedy wyrwały się spontanicznie słowa z *Toski*: *Ecco un artista!* Bo i prawda – współcześnie nie ma nikogo, kto mógłby mu dorównać ani wokalnie, ani w oddaniu swej profesji, respekcie dla sztuki i widowni, której nie chce sprawić zawodu.

W sumie – Placido Domingo śpiewał partię Otella 219 razy! Ostatni, jak dotąd spektakl miał miejsce w 2002 r., w Tokyo, podczas letniego tournée Washington Opera House. W MET śpiewał tę rolę 40 razy w dwóch produkcjach (Zeffirelli i Moshinsky), nie licząc oczywiście „niepełnych” przedstawień galo-

wych. Towarzyszyło mu przez te lata 8 Desdemon i 5 Jago.

„Nic jednak chyba nie może równać się z największym triumfem”, jak wspomina obecny wtedy na sali Sherrill Milnes, „jakiego może doświadczyć śpiewak odtwarzający tę rolę, a który miał miejsce w MET, 12 października 1999 r. po czwartym i ostatnim spektaklu. Była to chyba najwspanialsza z największych kreacji Domingo, jakie kiedykolwiek zaśpiewał. Może nawet to jedno przedstawienie było tym jedynym, najgenialniejszym przedstawieniem jego życia. Nie słuchaliśmy spektaklu *Otella*, tak jak nie słuchaliśmy Domingo śpiewającego tę rolę. Patrzyliśmy na Otella, wspaniałą postać pogrążającą się w nieludzkim cierpieniu, aż do śmierci włącznie. Zapomnieliśmy o Desdemonie, a na koniec – zapadła na widowni na kilka chwil martwa cisza. A potem rozległo się wycie, eksplozja braw. Co było unikalne w tej owacji, to fakt, że po niezliczonych wywoływaniach przed kurtynę, wiwatująca publiczność nie krzyczała już Do-min-go, ale O-tel-lo, O-te-lo, O-tel-lo. Wiedzieliśmy wtedy, że nie słuchaliśmy Domingo w roli Otella. Wdzieliśmy Otella! To był chyba najbardziej wzruszający moment i najwspanialszy hołd, jaki publiczność mogła złożyć artyście”.

Podobnie oceniła to wtedy prasa. Anthony Tomassini w New York Times'ie pisał: „Słyszałem go wiele razy w roli Otella, ale nigdy nie byłem bardziej wzruszony pełną pasją wokalistyką i wyrazem dramatycznym”. Elijah Moshinsky, który współpracował z Domingo podczas dwóch produkcji Otella powiedział zaś: „Otello Dominga nie ma sobie równych w historii wykonania tej roli. Kreacja tej roli jest wynikiem pracy całego życia. Jak autoportret Rembrandta staje się coraz głębszy w barwach z upływem czasu”. Na koniec można chyba tylko dodać: nie tylko głębszy w barwach, ale coraz bardziej wartościowy, przez piękno aktorsko-wokalne nie mające sobie równych wśród śpiewaków naszej generacji. 📖

– oraz wiele innych publikacji, artykułów i wywiadów.

### Wybrana dyskografia Otella Nagrania studyjne:

- 1978 – P. Domingo, R. Scotto, S. Milnes, National Philharmonic Orchestra, J. Levine; BMG-RCA GD 82951
- 1985 – P. Domingo, K. Ricciarelli, J. Diaz, Orchestra del Teatro alla Scala, Milano, L. Maazel; EMI 7 47450 8
- 1992 – P. Domingo, Ch. Studer, S. Leiferkus; Orchestra: L'Opera Bastille, W.M. Chung; DG 439805 2

### Nagrania „live”:

- 7 XII 1976 – La Scala, Mediolan, P. Domingo, M. Freni, P. Cappuccilli, Orchestra del Teatro alla Scala, C. Kleiber; plus dwa króciutkie wywiady po włosku z Domingo i Freni, Myto 2MCD 971.150
- 19 II 1978 – Covent Garden, Londyn, P. Domingo, M. Price, S. Carroli, Orchestra of The Royal Opera House, Covent Garden, C. Kleiber; Golden Melodram GM 5.0028

### Video i DVD:

- Kultur (# 0676), 1986, film, stereo, kolor, 123 minuty, P. Domingo, K. Ricciarelli, J. Diaz – Orchestra del Teatro alla Scala, L. Maazel, produkcja: F. Zeffirelli
- Kultur (# 1492), 1992, rejestracja spektaklu, stereo, kolor 146 minut, P. Domingo, K. Te Kanawa, S. Leiferkus, Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, G. Solti, produkcja: Elijah Moshinsky, reżyser video: Brian Large
- DG (DVD) (13 0002107-09) 1996, P. Domingo, R. Fleming, J. Morris, MET Orchestra, J. Levine, produkcja: Moshinsky
- TDK (DVD) 7 XII 2001, Teatro alla Scala, P. Domingo, B. Frottoli, L.Nucci, Orchestra del Teatro alla Scala, R. Muti

Prywatnych nagrań na video jest sporo i są dostępne dla, m.in:

- Bel Canto Society BCS – 0676; 7.12.1976 La Scala, P. Domingo, M. Freni, P. Cappuccilli, C. Kleiber, produkcja: F. Zeffirelli – 143 minuty, kolor
- 1978 Paryż, P. Domingo, M. Price, K. Paskalis, N. Santi, (dekoracje Svobody) rejestracja z telewizji francuskiej, kolor, 2' 25"

### Bibliografia:

- Domingo, Placido, *My First Forty Years*, Alfred A. Knopf, New York, 1983
- Domingo, Placido, *My Operatic Roles*, Baskerville Publishers, 2000
- Kesting, Jurgen, *Die Grossen Sanger-Jahrhunderts*, Düsseldorf, Econ, 1993
- Lewis, Marcia, *The Private Lives of the Three Tenors, Behind the Scenes with Placido Domingo, Luciano Pavarotti & Jose Carreras*, A Birch Lane Press Book, Carol Publishing Group 1996
- Matheopoulos, Helena, *Divo, Great Tenors, Baritones & Bases Discuss Their Roles*, New York, Harper & Row, 1986
- Schnauber, Cornelius, *Placido Domingo*, Northeastern University Press, Boston 1994

### Polecenia:

Ponieważ powyższy szkic nie omawiał opery Verdiego *Otello* tylko rolę tytułowego bohatera w wykonaniu Placido Domingo, polecenia moje skoncentrują się tylko i wyłącznie na jego wokalne kreacji z pominięciem innych śpiewaków i dyrygentów. Wszystkie nagrania na CD i rejestracje na video czy DVD z jego udziałem w tej roli są szalenie ciekawe i świetne wokalnie. Warto je choćby raz usłyszeć czy zobaczyć. Na półce, moim zdaniem, należy mieć koniecznie ostatnie studyjne nagranie (1992), a z video czy DVD wybrać to z Covent Garden z 1992 r. Niezwykle, wspaniałe wokalnie i aktorsko kreacje. Ja – często powracam do spektaklu z La Scali (1976).

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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

# Najwybitniejszy śpiewak na świecie Dla uczczenia nieśmiertelnego głosu

Magdalena Todynek

**P**lácido Domingo skończył właśnie 65 lat i w 30 lat po wydaniu swego pierwszego solowego albumu dla Deutsche Grammophon, czeka go niezwykle rok: nagranie trzech kompletnych oper oraz wydanie płyty z włoskimi pieśniami.

Niedawno na lotnisku w Londynie artysta został rozpoznany przez pewną starszą panią: „To pan jest Plácido Domingo, nieprawdaż?” – „Tak”, odparł tenor, „To ja”. „Jestem taka szczęśliwa, że mogę Pana poznać. Jest Pan największym śpiewakiem na świecie!” – powiedziała kobieta dodając przy tym: „Proszę pozdrowić ode mnie dwóch pozostałych wielkich tenorów: Luciano Pavarottiego i José Carrerasa oraz przekazać specjalne pozdrowienia dla Marii Callas”.

Plácido Domingo uśmiecha się dziś na wspomnienie tej historii. „Pozdrowię obydwu panów”, odpowiedział starszej pani, „ale z tą Callas to chciałbym jeszcze poczekać”. Przed wstąpieniem do nieba, Domingo ma wciąż wiele rzeczy do zrobienia, tu, na ziemi.

21 stycznia artysta obchodził swoje 65 urodziny i 2006 r. będzie jego najbardziej pracowitym czasem. Ma w planie nagranie trzech całych oper: *Parsifala* Wagnera, *Edgara* Pucciniego i *Isaca* Albeniza *Pepita Jimenez*. Dodatkowo, ma się pojawić w sklepach *Italia, ti amo*, będący zbiorem włoskich i neapolitańskich pieśni.

Zaden z tenorów nie ucieleśnia muzyki klasycznej tak w pełni jak on: jest śpiewakiem, reżyserem operowym, dyrygentem i impresario. Domingo urodził się w Madrycie w 1941 r., ale wraz z rodzicami przeprowadził się do Meksyku. „Śpiewanie dla mnie”, opowiada, „było tak naturalne jak jedzenie i picie – jak oddychanie”. Nie upłynęło wiele czasu, kiedy pojawił się w *Rigoletcie* Verdiego w roli Borsy.

Po pierwszych sukcesach na scenach operowych, Domingo dołączył obok Luciana Pavarottiego i José Carrerasa do grona najlepszych tenorów nowej ery, zastępując tym samym miejsce Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano i Franco Corelliego.

Tercet: Pavarotti, Carreras, Domingo

Plácido Domingo i Waltraud Meir  
fot.: Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger



odkrył na nowo muzyką klasyczną w 1990 r., kiedy to po raz pierwszy wystąpił razem na piłkarskich Mistrzostwach Świata pod prostą nazwą: „trzech tenorów”. Efekt był oszałamiający – miliony ludzi oszalało z zachwytu.

„Ciagle otrzymuję listy, w których ludzie piszą mi, jak to po naszym koncercie po raz pierwszy wybrali się do opery”. To było dla wielkiego tenora jak spełnienie wielkiego marzenia – by

muzyka mogła być dostępna dla każdego.

„Świat opery bardzo się zmienił od kiedy rozpocząłem swoją karierę” – deklaruje artysta. „Z jednej strony pojawiło się o wiele więcej teatrów operowych i standard wykonań znacznie się polepszył, ale z drugiej strony to sprawia, że nowe generacje śpiewaków mogą mieć w przyszłości problemy ze znalezieniem swojego „ja”. To



nie dotyczy jednak Domingo, który wciąż stara się poszukiwać i rozwijać – w ciągu 40 lat zagrał w ponad 120 rolach na scenach najlepszych operowych teatrów świata. Pracuje dużo, ale nie myśli o emeryturze. Wciąż podejmuje się nowych ról, odkrywa nowe dzieła i bierze udział w operach nigdy nie wystawianych wcześniej.

W ostatnich latach brał udział w wielu dziełach Ryszarda Wagnera. Jego role jako Siegmunda i Lohengrina na festiwalu w Bayreuth zostały wysoko ocenione: w zeszłym roku nagrał *Tristana i Izoldę* dla EMI. W tym roku będzie bohaterem *Parsifala* na deskach Wiedeńskiego Teatru Operowego.

żywo, aby zaoszczędzić pieniądze”, mówi, „ale są też wieczory operowe, gdzie takie działanie funkcjonuje doskonale, tylko dlatego, że realizatorzy puszcza nagranie z płyty, a publiczność nawet nie potrafi rozpoznać różnicy”.

Domingo jest śpiewającym aktorem, zwierzęciem scenicznym, ale doskonale sprawdza się także w studio. Stojąc przed mikrofonem potrafi oddać głębię roli tak samo jak na scenie. Można to usłyszeć na dwóch nowych nagraniach dla Deutsche Grammophon.

Jako dyrektor teatru operowego i dyrygent, artysta stara się zwracać uwagę na mniej znane i wykonywane opery. „To przerażające, że większość teatrów ope-

rzy powiew w czasach postwagnerowskich, odżyły na nowo dzięki staraniom takich muzyków jak Domingo. Mogą dzięki temu przeżywać swój renesans, szczególnie na scenach hiszpańskich.

*Pepita Jimenez* to zabawna i moralnie sporna historia andaluzyjskiej wdowy zakochanej w młodym seminarzysty. Premiera w 1896 r. dokonała ogromnego kroku w przód w rozwoju hiszpańskiej opery narodowej. Mimo jej dużego znaczenia, nagranie z Jane Henschel i Carolem Vanessem, pod dyrekcją José de Eusebio jest pierwszym tego typu.

Puccini jest autorem innej oryginalnej opery opowiadającej ekscytującą historię młodego żołnierza – *Edgara*. Obfituje ona w różne nowe rozwiązania. Puccini inspirował się ogromnym sukcesem *Carmen* Bizeta i napisał operę, która pozwalała w szczególności partii tenora, ukazać całe piękno liryzmu. „Kocham Pucciniego”, deklaruje Domingo. Artyście towarzyszą sopranistka Adriana Damato i bas Juan Pons. Alberto Veronesi poprowadził Santa Cecilia Orchestra.

Dodatkowo, oprócz wspomnianych trzech oper, Domingo planuje wydać jeszcze inny interesujący album, mający odzwierciedlać „niezwykłość kraju obfitującego w najpiękniejsze melodie”. Po 40 latach kariery nastąpi dla Domingo wreszcie czas na zwrócenie uwagi na włoskie i neapolitańskie pieśni. „Kocham tę dynamikę i głębię uczuć tych pieśni”. Razem z innymi nowo odkrytymi utworami, artysta ma nagrać także klasyczne pozycje, jak *Core 'ngrato*. Ta pieśń jako jedyna została nagrana już 30 lat wcześniej, dla Deutsche Grammophon. Artysta rozumie różnicę pomiędzy dużym operowym repertuarem a pieśniami, tak samo jak rozumiał ją jego wielki poprzednik Enrico Caruso. Dla obydwu wykonywanie każdego rodzaju muzyki jest tak samo poważnym zadaniem, do którego należy podchodzić z taką samą powagą.

*Italia, ti amo* jest deklaracją miłości oraz znakiem rozpoznawczym tego uniwersalnego i nie dającego się z nikim porównać artysty, czującego się doskonale zarówno w twórczości Wagnera, Pucciniego, hiszpańskich operach oraz afirmujących radość życia włoskich pieśniach.

Z tego wszystkiego jasno wynika, że Domingo osiągnąwszy już nieśmiertelność na ziemi, może się z pewnością spodziewać spotkania z Maria Callas w niebie i przekazania jej wspomnianych wcześniej pozdrowień. Do tego jednak artyście nie jest jeszcze tak śpieszno... ☛

Tekst powstał na podstawie materiałów Deutsche Grammophon.

Plácido Domingo  
fot.: Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger



„Wagner jest kompozytorem maratonów”, uważa artysta, „i największym wyzwaniem dla śpiewaków, a jego *Parsifal* najpiękniejszym i największym wyznaniem wiary”. Razem z dyrygentem i specjalistą od Wagnera Christia-nem Thielemannem, Domingo dokonał zapierającego dech w piersiach wykonania udokumentowanego na nagraniu „live”.

„Zwykle mówi się, że wytwórnie fonograficzne dokonują nagrania na

rowych koncentruje się na wystawianiu ledwie 100 utworów. Tymczasem literatura muzyczna posiada o wiele więcej pozycji wartych zaprezentowania szerszej publiczności”. Jednym z takich utworów jest liryczno-komiczna opera *Pepita Jimenez* Isaaca Albeniza (1860-1909), który przez wiele lat był znany jako hiszpański wirtuoz fortepianu. Tymczasem jest on autorem także pięciu zarzueli i czterech oper. Te zapomniane przez wiele lat dzieła, które wniosły świe-

# Deklaracja miłości Placido Domingo opowiada o włoskich i neapolitańskich pieśniach

**P**lacido Domingo czekał przez prawie 40 lat, aby przedstawić swój związek z gatunkiem, który stanowi nierozdzielny element tenorowego repertuaru. Już od czasu Enrico Caruso i Fernando de Lucia włoskie i neapolitańskie pieśni stanowiły idealną drogę dla każdego tenora, aby zdobyć serca publiczności, a działo się tak dzięki szczerym i pozostającym w pamięci melodiom tych pieśni. Nowy album Placido Domingo jest jego deklaracją miłości do Włoch i przedstawia sześć pieśni w nowych orkiestrowych aranżacjach.

**Pana nowy album nosi tytuł „Italia, ti amo” i jest poświęcony włoskim pieśniom. Jaki jest Pański osobisty związek z tym repertuarem?**

Wiele z tych pieśni poznałem w bardzo młodym wieku – należą do pokolenia, dla którego są one nieodłącznie związane z głosem Maria Lanzy, chociaż osobiście byłem zawsze bardziej zafascynowany nagraniami Giuseppe di Stefano i mniej znanym Francesco Albanese. Albanese śpiewa neapolitańskie pieśni ze szczególnym wdziękiem, który przemawia wprost do serca.

**Pomimo tego, iż znał Pan te pieśni dużo wcześniej, czekał Pan przez czterdzieści lat, aby nagrać album.**

To po prostu dlatego, że jestem Hiszpanem, w związku z tym postawiłem sobie za punkt honoru, aby nagrać znacznie mniej znany hiszpański repertuar. Czuję, że było już wystarczająco dużo włoskich tenorów śpiewających włoskie pieśni. Dlatego w ostatnich latach nagrałem albumy z ariami zarzuela, z pieśniami meksykańskimi i kubańskimi. Włoskie i neapolitańskie pieśni odgrywały marginalną rolę w moich koncertach, dlatego ten bieżący projekt rozwijał się tak wolno.

**Jaka jest różnica między włoskimi a neapolitańskimi pieśniami. Czy jest to pytanie dotyczące języka?**

Jest to istotna sprawa, oczywiście. Wymowa jest zupełnie inna, artykulacja i samogłoski mają zupełnie inny kolor, to nie jest takie proste do nauczenia. Na szczęście mam bardzo dobrego nauczyciela i myślę, że zdołałem nabrać autentycznego neapolitańskiego akcentu. Oprócz tego, jakkolwiek atmosfera tych pieśni jest wyjątkowa – z jednej strony są one bardzo zbliżone do włoskich, z drugiej są od nich odległe. Większość tych pieśni posiada niezwykle nastroj melancholii, który głęboko porusza.

Placido Domingo  
fot.: Harald Hoffmann/DG



**Pomimo to, nadal są uważane za „wagę lekką” światowej muzyki poważnej...**

To przez ich piękne melodie, które natychmiast zatrzymują się w twojej głowie. Pomimo to, zawierają często wielką emocjonalną głębię i jako śpiewak musisz wypełnić pasją każdą drobną nutkę. To dlatego pieśni te stanowią nie są łatwe do śpiewania.

**Ale słuchacze na próżno będą szukać na tej płycie najbardziej znanych pieśni jak „Torna a Surrieno” czy „O sole mio”.**

Myślę, że publiczność jest raczej zmęczona słuchając tych samych starych utworów – jak również, najlepiej znane pieśni nie są zawsze najlepsze. Jedyną, naprawdę dobrze znaną pieśnią, którą tutaj włączyłem jest *Corengrato* jako, że lubię ten ukryty nastrój, który jest pełen zadumy i smutku, lecz w bardzo nieznacznym stopniu. Większość utworów, które śpiewam odkryłem podczas pracy nad tą płytą.

**Czy Włochy z tych pieśni wciąż są z nami czy należą już do nostalgicznej przeszłości?**

Wystarczy pojechać do Neapolu, żeby zobaczyć jak bardzo ta muzyka

jest ciągle żywa wśród ludzi. Na ulicach, w porcie, w pizzeriach, wszędzie – ludzie nadal śpiewają te pieśni, zwłaszcza te najbardziej znane.

**Te utwory, które włączył Pan do swojego albumu obejmują chronologicznie szeroki zakres od XIX do XX w. Czy włoskie pieśni zmieniły się bardzo w ciągu tego czasu?**

Nie. Nie widzę żadnego znacznego rozwoju między *canzoną* Tostiego a *Niniego* Rotiego *What Is a Youth*, którą napisał do filmu Zeffirellego *Romeo i Julia*: to bardzo melodyjna muzyka, której urok leży w jej prostocie i głęboko poruszającej melodii. W tym samym czasie – nawet u Tostiego – istnieje ta operowa strona emocji, której nie można znaleźć u Schuberta czy Brahmsa. Po części po to, aby uwypuklić ekstrawertyczny aspekt muzyki, zdecydowaliśmy nagrać te pieśni nie z akompaniamentem fortepianu, ale w aranżacjach orkiestrowych. I myślę, że te jaśniejsze kolory szczególnie pasują do takiej pieśni jak *Non t'amo piu* Tostiego.

**Mówił Pan o dużej ilości smutku i melancholii w tych pieśniach. Czy alternatywne, skąpiane w słońcu Włochy również można odnaleźć na Pana płycie?**

Z pewnością. Takie pieśni jak *Chitarra romana* czy *Mandolinata* są pełne radości i humoru. Myślę, że utrzymaliśmy bardzo dobrą równowagę między różnymi nastrojami.

**Ale jedna z tych pieśni nie jest skomponowana przez włoskiego kompozytora...**

Zapewne chodzi o *Quarant'anni* skomponowaną przez mojego syna Placido Juniora. Napisał tę pieśń dla mnie i dla mojej żony z okazji czterdziestej rocznicy naszego ślubu, w związku z tym to, że mogę zaprezentować ją szerszej publiczności jest dla mnie źródłem ogromnej osobistej przyjemności. 🎵



# Władimir Aszkenazy

## filozof fortepianu

Michał Szulakowski

**W**ielkim niedopatrzeniem byłoby nie postawić go w gronie najwybitniejszych, zarówno pianistów, kameralistów jak i dyrygentów. Jego dyskografia obejmuje około 100 pozycji, czego pozazdrościć mogą mu najpłodniejsi. Władimir Aszkenazy to muzyk najwyższej próby. Pierwszy jego znaczący sukces to niezapomniany V Konkurs Chopinowski w Warszawie w 1955 r., w którym palmę pierwszeństwa odebrał mu Adam Harasiewicz. Czas zrewidował pracę jury, bo o ile Polacy o Polaku pamiętają, o tyle świat pianistę ze wschodu ocenia wyżej.

Aszkenazy urodził się w Gorkach pod Moskwą 6 lipca 1937 r. Dwa lata później mieszkał już w stolicy dawnego ZSRR, gdzie jako sześciolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie (jest to rok śmierci Rachmaninowa). Centralna Szkoła Muzyczna stała dla niego otworem w roku zakończenia II Wojny Światowej. Jego pierwszą mistrzynią była Anaida Submatina, której w dużym stopniu młody Aszkenazy zawdzięcza swój rozwój. Znajomość ze znakomitym wirtuozem i triumfatorzem I Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, Lwem Oborinem, Aszkenazy nawiązał w 1955 r. wstępując do Konserwatorium Moskiewskiego. Ta współpraca na płaszczyźnie mistrz-uczeń przyniosła szybkie efekty, bo w tym

samym roku młody pianista zdobył wspomnianą już II nagrodę na V Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w Warszawie, a niespełna rok później wygrał Konkurs Królowej Elżbiety w Brukseli, co zaowocowało pierwszymi recitalami w RFN. Później były już bardzo udane spotkania z publicznością USA i Kanady. Kolejny wielki sukces to I nagroda (wraz z Johnem Ogdonem) na II Międzynarodowym Konkursie im. Czajkowskiego w Moskwie w roku 1962. Od tego wydarzenia karierę Aszkenazego możemy nazywać międzynarodową. Niewielu pianistów może poszczycić się nagrodami z konkursów tak prestiżowych, i to z czasu ich świetności, kiedy to nie mówiono o jakiegokolwiek manipulacji wynikami. Nikt nie wątpił w umiejętności młodego pianisty, a wielki koncert płytowy – Decca – podpisując z artystą kontrakt na wyłączność pewnie się nie spodziewał, że współpraca z Aszkenazym będzie tak długa i korzystna dla firmy.

Tuż przed wygraną konkursu w Moskwie Aszkenazy założył rodzinę, mieszkał wtedy w Londynie. Poślubił islandzką pianistkę Thorunn Jóhannsdóttir (razem studiowali w Konserwatorium Moskiew-

skim), z którą w 1968 r. zamieszkał w Reykjavíku, a 10 lat później przeniósł się do szwajcarskiej Lucerny (mieli już wtedy pięcioro dzieci).

Aszkenazy na muzykę zawsze patrzył globalnie. Zdaje się, że nie myślał kategorią typowych studentów, za wszelką cenę dążących do osiągnięcia wszytkiego co możliwe, a związane jedynie z instrumentem. Z perspektywy czasu jawi się jako propagator życia kulturalnego, wybitny pianista, doskonały kameralista i solidny dyrygent. Wrodzona wrażliwość i to, co w szkołach muzycznych nazywają muzykalnością pozwoliły mu na rozwinięcie cech rzadkich u wirtuozów tego instrumentu. Otwartość na innych muzyków pozwoliła stworzyć niezapomniane kreacje w kameralistyce. A miłość do batuty, która zapewne zrodziła się w nim wcześniej skoro lwia część honorariów konkursowych szła na zakup partytur, dopełnia wizerunku artystycznego Władimira Aszkenazego.

Od chwili swoich pierwszych sukcesów, Aszkenazy bardzo świadomie kierował swoją karierą. Nie pozwolił sklasyfikować się jako chopinista – choć bez wątplenia jest jednym z najlepszych żyjących interpretatorów tej muzyki – dba-

jąc o to by jego repertuar obejmował wszystko, bądź prawie wszystko. Już na początku swojej współpracy z Deccą skierował się ku koncertom Rachmaninowa, inaczej niż oczekiwali melomani pamiętający jego warszawskie występy z 1955 r. Pierwsza jego studyjna płyta dla tej wytwórni zawierała *III Koncert* wspomnianego kompozytora z London Symphony Orchestra pod batutą Fistoulariego. Do dziś nagranie to uznawane jest za jedną z najlepszych rejestracji tego utworu w historii, mimo że pianista miał wtedy niespełna 30 lat. Dopiero później przyszedł czas na Chopina, Debussy'ego, Ravela i Schumanna. Dyrygenci lubili pracować z Aszkenazym. Świadczy o tym fakt, że artysta wiązał się z nimi na dłużej. Tak powstało nagranie kompletu koncertów Beethovena pod Soltim, wszystkich czterech koncertów Rachmaninowa pod Haitinkiem (ponad 25 000 sprzedanych albumów z *II i IV Koncertem*) i kolejne kompletne nagranie tego repertuaru pod Previnem. Nie zbrakło koncertów Mozarta, które nagrywał Aszkenazy dyrygując od fortepianu Philharmonia Orchestra. Przez ponad 40 lat pianista zarejestrował komplet dzieł Chopina, większość utworów Schumanna,



wszystkie sonaty Beethovena i Scriabina, wiele kompozycji Schuberta, Szostakowicza i Prokofiewa. Trudno by wymienić całą jego dyskografię.

W szerokim repertuarze szczególne miejsce zajmuje u Aszkenazego Rachmaninow, do którego pianista raz po raz sięga, wraca. Stał się jednym z bardziej cenionych interpretatorów muzyki rosyjskiego wirtuoza. Aszkenazy służy tej muzyce wspaniale, choć zawodzi tych, którzy spodziewają się popisu wirtuozerii i wybuchów nieopanowanych emocji. Pianista jest typem myśliciela-filozofa, raczej epika niż poety, może epika z odrobiną poety i mentora... Taki wizerunek wypracował sobie przez lata i wyróżnia go on spośród żyjących pianistów. Mało kto potrafi zagrać Rachmaninowa tak przekonująco, bez sztuczek – pseudoromantycznych, karykaturalnych przerwania nie służących sztuce. Niewielu pianistów posługuje się tak różnorodną artykulacją jak Aszkenazy, nieliczni grają tak czytelnie i klarownie. Wszystkie plany melodyczne są na właściwych miejscach, wyraźnie, aczkolwiek subtelnie jawią się przed słuchaczem. Tak doskonale – choć pełne jeszcze młodzieńczej energii jest pierwsze nagranie wspomnianego *III Koncertu* Rachmaninowa pod Fistoularim i *II Koncertu* tegoż samego kompozytora pod Kondraszynem, oraz ostatnio wydany recital Rachmaninowa, który urzeka wrażliwością i pozostawia w słuchaczu niezapomniane wrażenie doskonałości – to jedno z najlepszych nagrań jakiego kiedykolwiek słuchałem.

Zachwyt budzi interpretacja Lisztowskiego walca *Mefisto*. Niestety, Aszkenazy unikał konsekwentnie nagrań dzieł węgierskiego kompozytora, ponieważ jak twierdził ma za małą rękę. Dlatego oprócz koncertów i nokturnu nie znane mi są inne nagrania muzyki Liszta w jego wykonaniu.

Aszkenazy od kiedy zdobył światowe uznanie, mimo iż niesiony na rękach przez uznanych krytyków nie doczekał się porażającej liczby nagród za swoje dokonania. Wprawdzie ma na swoim koncie pięć prestiżowych nagród Grammy, na które chętnie zamieniliby się z nim zdobywcy mnogich wyróżnień francuskich pism muzycznych, ale jakby u młodej publiczności wciąż brakuje zrozumienia dla klasycznej gry Aszkenazego. Na koncertach przedstawia kompozytora i jego dzieło, nie siebie. Pozostawia miejsce na subiektywne myśli i odczucia słuchaczy, nie narzuca własnej wizji, urzeka umiejętnościami absolutnymi w wydobyciu dźwięku i kształtowaniu formy. W 1979 r. nagroda Grammy przypadła mu za nagranie sonat skrzypcowych Beethovena, którego dokonał wraz z Itzhakiem Perlmanem, trzy lata później za *Trio a-moll* Czajkowskiego (Perlman, Herrel). W 1986 r. ta sama Akademia doceniła interpretację utworów Ravela przy-

znając wyróżnienie Aszkenazemu jako soliście. Dwie ostatnie nagrody Grammy otrzymał za *Tria fortepianowe* Beethovena (znów Perlman, Herrel) i za komplet *24 Preludiów i Fug* op. 87 Szostakowicza, których nagranie uznane było za wydarzenie fonograficzne roku przez wielu krytyków. A teraz można tylko czekać na nagrody za wspomniane nagranie z utworami Rachmaninowa.

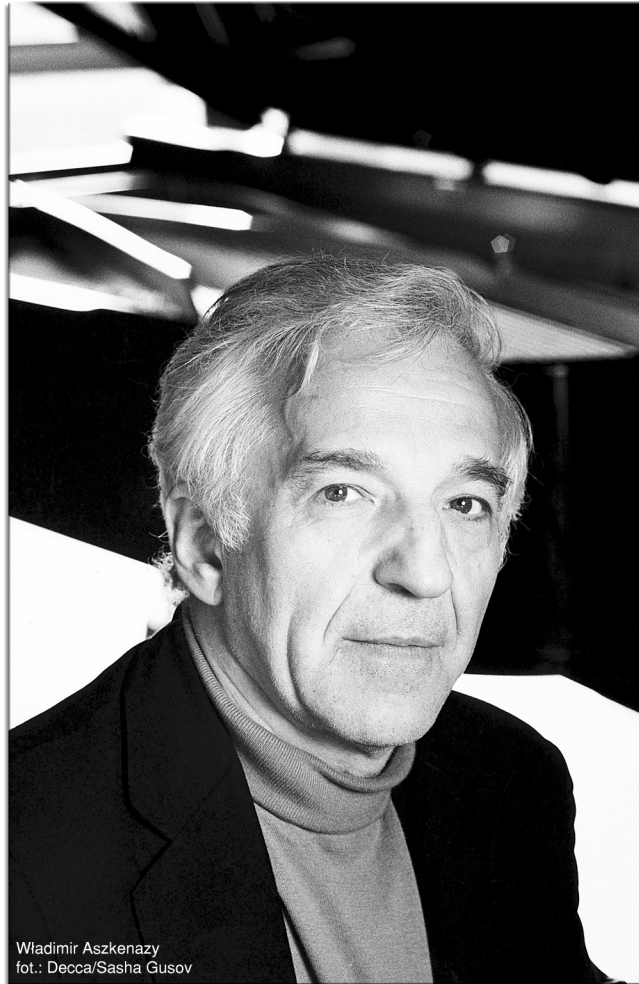
Wśród licznych dokonań studyjnych Aszkenazego na uwagę zasługuje też komplet sonat fortepianowych Beethovena. Obok Kempffa i Kovacevicha, którego nagrania tego repertuaru uważa się za wzorcowe, Aszkenazy staje godnie. Prezentując swoją zrównoważoną, powściągliwą, aczkolwiek nie pozbawioną siły wizję, stał się najstojniejszym wykonawcą kompletu tychże sonat wśród pianistów rosyjskich.

Aszkenazy-dyrygent swoją karierę rozpoczął na początku lat siedemdziesiątych, kiedy to przez dwa lata prowadził Islandzką Orkiestrą Symfoniczną. W 1974 r. ukazały się nagrania pod jego batutą: *I Symfonia* Prokofiewa (zwana *Klasyczną*) i poemat *Jesienią* z London Symphony Orchestra. Później współpracował między innymi z Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, New Philharmonic Orchestra, Concertgebouw. Praca dyrygenta w latach siedemdziesiątych na tyle ugruntowała jego pozycję na rynku, że w 1981 r. poproszono go o objęcie stanowiska głównego dyrygenta gościnnego Philharmonia Orchestra. Sześć lat później został dyrektorem naczelnym Royal Philharmonia Orchestra i rozpoczął nagrywanie symfonii Szostakowicza. Współ-

praca Berlin Radio Symphony Orchestra rozpoczęta w 1989 r. mająca trwać trzy lata przedłużyła się do lat siedmiu. W latach 1998-2003 z powodzeniem prowadził czeskich filharmoników, a od 2004 r. opiekuje się Młodą Orkiestrą Unii Europejskiej. Jako dyrygent interpretował muzykę od Beethovena po Schoenberga i znów podobnie jak w przypadku muzyki fortepianowej dużo miejsca poświęcał muzyce Rachmaninowa.

Jednym z ciekawszych przedsięwzięć nagraniowych, których podjął się pianista było nagranie *Obrazków* z wystawy Modesta Musorgskiego w wersji oryginalnej (fortepian) i orkiestrowej. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie

fakt, że Aszkenazy prowadząc orkiestrę nie skorzystał z najbardziej znanej transkrypcji Ravela, lecz samodzielnie dokonał orkiestracji. Wersja Ravela nie pozbawiona była błędów, ponieważ ten nie korzystał z oryginalnej partytury. Za to, jak na mistrza instrumentacji przystało, stworzył Ravel dzieło wyjątkowe, dlatego Aszkenazy ryzykował nieprzychylnie sobie dyskusję, których nie było wiele, bo z zadanego sobie zadania wybrnął znakomicie, ubierając *Obrazki* w nowe piękne brzmienie. Choć miłośnicy Richtera nie chcą oddać palmy pierwszeństwa Aszkenazemu, wspominając znakomity recital z



Władimir Aszkenazy  
fot.: Decca/Sasha Gusov

Sofii, z którego pochodzi najbardziej znana interpretacja dzieła Musorgskiego, to niewątpliwie nagranie naszego bohatera trzeba znać, gdyż obie wersje mają niezwykłą wartość.

A Polacy winni szczególny szacunek Aszkenazemu, który zawsze wywiązuje się ze swoich ustalonych kontraktami zobowiązań, nawet jeśli nasze instytucje kulturalne nie są w stanie wyłożyć pieniędzy... 27 listopada 2001 r. zagrał kameralny koncert wraz ze swoim synem – klarncistą – Dimitrem, nie obciążając kosztami Filharmonii. Wprawdzie miał wystąpić z czeskimi filharmonikami, ale trudno wymagać, by cała orkiestra grała gratis. Na taki gest nie zdo-



był się Zimmerman, który bez podania przyczyn koncert odwołał...

Świat przychyła się chyba bardziej ku Aszkenazemu-pianiście, choć dyskusyjna jest kwestia oceniania jego produkcji w kategoriach udana-nieudana, poprawna-ciekawa. Nie dlatego, że jestem bezkrytycznie zapatrzony w tę postać, raczej dlatego, że negatywna ocena jego pracy może wynikać raczej z braku zrozumienia jego wizji, a nie braku umiejętności. Aszkenazy to trochę taki muzyk dla dorosłych, którzy już tyle w życiu usłyszeli, że chcą teraz muzyki pełnej mądrości. Muzyki opowiedzianej, a nie wykrzyczanej, nut zagranych a nie wytu-

czonych. Człowiek z takim doświadczeniem stał się interpretatorem wiarygodnym. Trudno zarzucić mu brak świadomości przy kreowaniu kolejnych obrazów muzycznych.

Ostatnimi czasy mieliśmy okazje słyszeć wiele opinii o śmierci Wielkiej Pianistyki. Nowe odkrycia są raczej gwiazdami góra kilku sezonów, cudowne dzieci zbyt szybko wyrastają i dołączają do grona przyzwoitych pianistów jakich wielu. Starsze pokolenie mistrzów klawiatury powoli odchodzi ze sceny. Jedni po prostu czują, że to już nie to, inni podejmują inną działalność na rzecz muzyki. Martha Argerich od przeszło 20 lat nie gry-

wa recitali, całkowicie poświęcając się muzyce kameralnej i koncertom fortepianowym, Daniel Barenboim święci tryumfy jako dyrygent. Zimmerman z kolei nie często pozwala się usłyszeć w filharmonii, a do studia nagraniowego wchodzi jeszcze rzadziej. Cóż z tego, że produkcje wymienionych tu artystów, rzadko kiedy odbiegają od najwyższego poziomu? Pozostaje niedosyt, bo choć każde nowe nagranie staje się wydarzeniem i cieszy, to dla melomana to wciąż mało i mało. Na szczęście mamy jeszcze Aszkenazego, który aktywnie działa na wielu scenach muzycznych jako pianista, kameralista i dyrygent. 🎹

## Na początku był fortepian

### Z pianistą Robertem Skierą rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Robert Skiera

**Jak zaczęła się Pana kariera? Co spowodowało, że rozpoczął Pan naukę gry na fortepianie?**

Największa pasja mojego życia rozpoczęła się, kiedy miałem 6 lat i w mieszkaniu pojawił się z niecierpliwością przeze mnie oczekiwany instrument. Nikt w rodzinie nie był muzykiem, więc sam odkrywałem fascynujący świat dźwięków i współbrzmień. Pierwsze kroki w grze na fortepianie stawiałem w szkole muzycznej pod okiem Krystyny Pasierbskiej (absolwentki klasy prof. Jerzego Żurawlewa). Niezwykle inspirujące studia w klasie prof. Alicji Palety-Bugaj, wywodzące się w prostej linii ze znakomitej szkoły pianistycznej prof. Jana Ekiera, wyznaczyły drogę mojej dalszej działalności pianistycznej. Odpowiadając na Pańskie pytanie mu-

szą stwierdzić, że nie uważałem momentu rozpoczęcia kariery. Myślę, że samo pojęcie „kariera” nie ma dla mnie jednoznacznego określenia. Ważny jest element stałego rozwoju, a jego owoce niekoniecznie powinny utożsamiać się z karierą.

**Kiedy rozpoczęła się Pańska fascynacja Chopinem?**

Trudno mi ustalić kiedy zafascynowałem się twórczością Chopina. Na pewno punktem zwrotnym był rok 1975 (miałem wtedy 12 lat), kiedy z wypiekami na twarzy śledziłem przebieg Konkursu

Chopinowskiego. Z ogromnymi emocjami obserwowałem sukces Krystiana Zimmermana. Przyznam, że nie mniejsze emocje wywołała na mnie sztuka pianistyczna Rafała Blechacza. Mam nadzieję, że jego rozwój potoczy się w równie wielkim stylu, jak ma to miejsce w przypadku Zimmermana. Myślę, że mając tylu zwycięzców Konkursów Chopinowskich nie mamy powodu do kompleksów wobec innych, często większych krajów. W końcu, dlaczego mielibyśmy mieć monopol na chopinistów? Czy Niemcy muszą być najlepszymi wykonawcami Bacha lub Beethovena?

**Jaki ma Pan sposób na dobrą interpretację dzieła Chopina?**

Nie wiem, czy taki sposób może i powinien w ogóle istnieć. Czy może istnieć przepis na prawdziwą sztukę? De-

cydować mogą jedynie względy estetyczne. A te wydają się uniwersalne dla każdej sztuki, każdej jej dziedziny i gatunku. Uważam, że w przypadku działalności artysty-odtwórcy istotne jest znalezienie równowagi między realizacją zamierzeń twórcy (w wypadku muzyki wszelkich informacji zawartych w tekście kompozytora), a realizacją subiektywnych, indywidualnych elementów interpretacji tego zapisu, wyobraźni i osobowości wykonawcy. Niezwykle ważne jest tworzywo, z jakiego powstaje dzieło sztuki (w tym przypadku gatunek dźwięku) i naturalność przebiegu czasu, w jakim się rozgrywa.

**Jak przebiegały prace nad nagraniem albumu chopinowskiego?**

Materiał dźwiękowy powstał w studiu Polskiego Radia w Warszawie. Wielką pomocą dla mnie był znakomity reżyser dźwięku Zbigniew Kusiak. Dzięki jego fachowemu podejściu, wrażliwym słuchu oraz przyjaznej atmosferze, jaką stworzył w studio udało się to przedsięwzięcie zrealizować.

**Jednak literatura pianistyczna to nie tylko Chopin, kogo jeszcze zalicza Pan do swoich ulubionych kompozytorów?**

Muszę się przyznać, że mam jeszcze kilka innych namiętności wśród twórców literatury fortepianowej. Do grona moich największych fascynacji należy twórczość Beethovena, w moim przekonaniu prekursora muzyki XX w. oraz Bartóka – którego dzieło jest ucieleśnieniem najwspanialszych zdobyczy muzycznych tego stulecia. Jednak przede wszystkim nie wyobrażam sobie mojej fascynacji muzyką bez osiągnięć Bacha. Może jest on najmniej związany z twór-

czością fortepianową a pianiści uzurpują sobie prawa do wykonywania jego dzieł, jednak twórczość ta stanowi dla mnie największą skarbnicę doznań emocjonalno-intelektualnych.

**Angażuje się Pan również w projekty muzyki kameralnej. Czy to nie trudne zrezygnować z pozycji solisty?**

Dzięki studiom w klasie prof. Barbary Halskiej muzyka kameralna stała się dla mnie prawdziwą pasją. Kameralistyka w oczywisty sposób wzbogaca osobowość pianisty, inspiruje brzmieniem innych instrumentów czy wokalistów. Dzięki wspianiałym partnerom muzycznym, z jakimi miałem okazję grać, rozwija się moje spojrzenie na sztukę odtwórczą, także solową. Zaangażowanie w działalność kameralną w żadnym stopniu nie powoduje rezygnacji z pozycji solisty. Potwierdza to przykład wielu czołowych światowych pianistów z powodzeniem uprawiających równoległe obydwa typy aktywności estradowej (jak choćby Richter, Gould, Argerich, Zimmerman...).

**Woli Pan występy na żywo czy nagrania w studiu?**

Zdecydowanie preferuję występy na żywo, jak chyba większość muzyków. Kontakt z publicznością uskrzydla, inspiruje do większego artystycznego

uniesienia. Nie są w stanie zakłócić tego poczucia nawet pewne przypadkowe niedoskonałości. Nieodłączna trema wpływa wtedy mobilizująco. Praca w studio to kontakt z mechanicznym sprzętem, poczucie rejestracji fizycznej a nie emocjonalnej atmosfery. Wrażenia tego nie zmienia świadomość możliwości wielokrotnego powtarzania dla uzyskania lepszego efektu. W przypadku nagrania studyjnego trema wcale nie znika, lecz nie jest już w stanie aż tak twórczo mobilizować jak podczas kontaktu z publicznością.

**Porozmawiajmy o Pańskiej działalności pedagogicznej. Zajmuje się Pan także pedagogiką (AM w Warszawie). Czy to duża odpowiedzialność uczyć młodych ludzi i formować w jakiś sposób przyszłych artystów?**

To ogromna odpowiedzialność, ale też ogromna satysfakcja. Jest to poruszanie się na przestrzeni kształtowania młodych osobowości artystycznych, budowania warsztatu, uczenie odpowiedzialności muzycznej wobec kompozytora i samego siebie. Praktyczne i teoretyczne wykonywanie profesji koncertującego pianisty i jednocześnie pedagoga wiąże się z koniecznością podjęcia istotnych analiz i rozgraniczeń. Własna osobowość artystyczna koliduje

często z wymogiem obiektywizmu, niezbędnego dla formowania odmiennej osobowości odtwórczej. Stanowi to główne wyzwanie dla pedagoga-artysty.

**Jakie są Pana plany na najbliższą przyszłość?**

Niedawno wróciłem z występów w Brukseli i Mediolanie, które zaowocowały kolejnymi zaproszeniami. Przygotowuję się do koncertów kameralnych wraz ze znakomitym skrzypkiem Mariuszem Patyrą (m.in. na festiwalu w Antoninie).

**Jakie są Pana pozamuzyczne fascynacje?**

Moje pozamuzyczne fascynacje związane są nieodłącznie z dziedzinami sztuki. Staram się czerpać inspiracje doznając wrażeń z różnych dyscyplin. Literatura pokazuje jak psychologicznie i osobowościowo kształtowani są bohaterowie, tematy dzieła. Teatr i gra aktorska to nauka wyrazistości przekazu scenicznego. Podziwianie wielkich konstrukcji architektonicznych, budowli sakralnych, wskazuje na istotę integralności formy. Przedstawienia baletowe są demonstracją sztuki ruchu i gestu. Natomiast sztuka filmowa rozwija wyobraźnię efektów wizualnych. Wszystko to można przełożyć na język muzyki wzbogacając jej rozumienie.

**Dziękuję za rozmowę. 🎵**

## Opery Giuseppe Verdiego (XXVI)

# Alzira

Adam Czopek

**A**kcja dzieje się w Peru w połowie XVI w. Bohaterami są hiszpańscy najeźdźcy i ciemiężeni Inkowie. Alvaro (bas), hiszpański gubernator Peru, trafia do niewoli Inków skąd zostaje zwolniony dzięki wspianiałomyślności Zamory (tenor), przywódcy Inków, o którym jego współplemieńcy są przekonani, że nie żyje. Alvaro po powrocie do Limy rezygnuje z funkcji przekazując stanowisko gubernatora swojemu synowi Gusmano (baryton), który okazuje się wyjątkowym tyranem i despota. Proklamuje co prawda pokój między Hiszpanami a Inkami i wypuszcza z więzienia Atalibę (bas), przywódcę Inków, który poddał się Hiszpanom. Jednak to uwolnienie ma swoją ukrytą cenę. Gusmano pokochał Alzirę (sopran), młodą peruwiańską dziewczynę, córkę Ataliby. Ona jednak podziela uczucia jakie żywi do niej Zamoro, przywódca Inków pokonany przez wojska Hiszpanów i uwięziony. Gusmano uwolni go, ale w zamian żąda prawa do poślubienia Alziry, która nie mogąc się oprzeć presji wyraża zgodę na poślubienie niekochanego Gusmano. Podczas ślubu w pałacu pojawia się Zamoro, przebrany za Hiszpana. To on śmiertelnie rani Gusmana, który umierając przebacza zabójcy i łączy go z ukochaną Alzirą.

Ledwie przebrzmiały echa mediołańskiej premiery *Joanny d'Arc*, a już Verdi zmuszony został do poszukiwania tematu na nową operę. Tym razem zamówienie spłynęło z Teatro San Carlo w Neapolu. Stoją za nim: Vincenzo Flauto, intendent teatru i Salvatore Cammarano, który proponuje napisanie libretta opartego na dramacie Voltaire'a. Cóż z tego, że pięcioaktowy

dramat pełen jest filozoficznych i moralnych aspektów, w którym sceny i postacie służą jedynie do ilustracji ich rozważań moralnych i filozoficznych. Akurat nie to pociąga Verdiego. Jego uwagę skupia raczej egzotyka miejsca akcji i nieuchronny konflikt między trzema bohaterami. Zdolny Cammarano, do którego kompozytor ma wyjątkowe zaufanie (jakim prawie nigdy nie obda-

rzył Piave), zawęzi i podrasuje akcję oraz jej bohaterów w taki sposób żeby maestro był zadowolony. „Otrzymałem szkic *Alziry*. Jestem z niego bardzo zadowolony pod każdym względem. Przeczytałem tragedię Voltaire'a i wiem, że spod pańskiej ręki wyjdzie doskonały melodramat. Zarzuca mi się, że za bardzo lubię hałas i zaniedbuję śpiew. Niech Pan się tym nie przejmuję: jeżeli



## Alzira - najpiękniejsze fragmenty

Najpiękniejsze fragmenty: *Una Inca eccesso orribile!* cavatina Zamoro z prologu; *Guerrieri, Il pianto... l'agoscia* – duet Alziry i Gusmano z pierwszej sceny II aktu; *E dolce la tromba che suona vittoria* – finałowa aria Gusmano. 10

tylko włoży Pan w wiersze wystarczającą ilość pasji, zobaczy Pan, że skomponuję muzykę w sposób możliwy do zaakceptowania” – napisał Verdi w maju 1845 r. do Cammarano.

Szybko okazało się, że właśnie pasji zabrakło najbardziej! Na dodatek w libretcie niewiele pozostało z intencji Voltaire'a. Aspekty filozoficzne i większość moralnych skutecznym wyeliminowano, a samą akcję ograniczono do prostego konfliktu walki o władzę i miłości dwóch mężczyzn do tej samej kobiety. Z takim układem akcji i bohaterów spotkamy się kilka lat później w *Trubadurze*, do którego libretto napisał również Cammarano, za co został totalnie skrytykowany, i co do dzisiaj mu się wypomina. Zresztą Gusmano i hrabia di Luna mają wiele wspólnych cech. Podobnie jest w przypadku Alziry i Lenony z *Trubadura*.

Znając ogromne wyczerpanie teatru, jakiego już nie raz Verdi dowodził, nie można się wyzbyć przekonania, że tym razem zawiodło go ono zupełnie. No cóż, nadal tkwimy w „anni di galera”, kiedy liczy się nie jakość lecz ilość i pośpiech, co niestety w tej operze widać najbardziej. Czegoż nie robi się dla sławy i pieniędzy! A jednak Verdi jest już zmęczony, dokuczają mu: migrena, uporczywe bóle gardła i żołądka. Mają one podłoże psychosomatyczne, ale są na tyle dokuczliwe, że maestro prosi o przesunięcie – o miesiąc – terminu premiery. Teatr nie bardzo ma ochotę zgodzić się na to, w końcu ulega. Wszystko to sprawia, że *Alzira* pisana jest pod wewnętrznym przymusem konieczności wywiązania się z przyjętych zobowiązań i pospiesznie – podobno partytura powstała w przeciągu 20 dni – bo czeka już zapotrzebowanie na kolejną operę dla Wenecji.

Z przełożenia terminu wyniknęła jeszcze jedna korzyść. Ten okres pozwolił Eugenii Tadolini, której Verdi koniecznie chciał powierzyć w prapremierze partię tytułową, na odzyskanie sił po urodzeniu dziecka. Wreszcie 12 sierpnia dochodzi do życzliwie przyję-

tej prapremiery. Szybko okazało się, że był to sukces chwilowy! *Alzira* nigdy nie zyskała większej popularności i do słownie już po kilku, nawet nie po kilkunastu, przedstawieniach schodziła z afisza. Wymownym tego przykładem była sytuacja w mediolańskiej La Scali, gdzie odbyło się tylko jedno przedstawienie (16 I 1847) oraz w Rzymie, gdzie premierę opery spotkała „lodo-wata cisza”. Zresztą sam Verdi nie miał dobrego zdania o swojej operze stwierdzając w liście do hrabiny Negroni Orati, że: „jest po prostu brzydka”. Już kilka lat po premierze dzieło zniknęło stając się jednym z najmniej znanych w dorobku Verdiego, co zresztą pokutuje do dzisiaj. Czasami któryś z teatrów operowych decyduje się na wykonanie koncertowe – Covent Garden w Londynie w 1996 r. A już wyjątkowo rzadko pojawia się na scenie, ostatnio wystawił *Alzirę* w 1994 r. Teatro Regio w Parmie, w inscenizacji Luciano Damianiego, w ramach corocznego Festiwalu Verdiego. Wznowiono ją w 2003 r.

Partytura tej opery w zasadzie nie niesie niczego nowego w porównaniu z innymi dziełami tego okresu. Powiedziałbym nawet, jest krokiem wstecz. Wszystkie sześć scen jest sformowanych według tego samego modelu, co w oczywisty sposób odbija się negatywnie na dramaturgii. Partiom wokalnym również brakuje większej dynamiki i ekspresji, a większości cabalett towarzyszy „gitarowy” akompaniament. I chociaż muzyce nie można odmówić żarliwości, to trudno się też tutaj doszukać subtelności i bogactwa instrumentacji z jaką spotykamy się już w *Dwóch Foscariach* czy *Ernanim*. Plastyka linii melodycznych też pozostawia sporo do życzenia w porównaniu z poprzednimi operami, a sama muzyka jest nieco bezbarwna i pozbawiona melodyjności.

Wszystko to razem sprawia, że *Alzira* cieszy się niewielkim zainteresowaniem, pozostając dziełem w zasadzie nieznanym szerszej publiczności. I z tego właśnie powodu postaram się

Przez lata najłatwiej dostępne i najbardziej znane nagranie *Alziry*. Świetna obsada, i to w latach swoich największych możliwości wokalnych, i równie dobry dyrygent, który wyspecjalizował się w nagrywaniu wczesnych oper Verdiego, zapewniają temu nagraniu nieprzemijającą wartość. Szczególną satysfakcję sprawia tutaj śpiew Brusona prowadzącego nienagannie swój silny głos o pięknym nasyconym brzmieniu. Równie dobrą *Alzirą* jest Cotrubas.

Państwa przeprowadzić przez najważniejszą jej scenę.

## Prolog

Gubernator Alvaro wpadł w ręce wrogiemu plemieniu inkaskiego, któremu przewodzi Otumbo. Skrępowany i przywiązany do drzewa czeka na wykonanie wyroku śmierci. Jego śmierć ma być zadośćuczynieniem za śmierć wielu członków plemienia, którzy polegli walcząc z Hiszpanami – introdukcja: *Muoia, muoia covero d'insulti*. Nagle na placu pojawia się Zamoro, młody przywódca plemienia, o którym wszyscy są przekonani, że nie żyje. To on zdejmując więzy gubernatorowi i zwraca mu wolność. Jednocześnie każe mu poinformować swoich o tym kto mu uratował życie – scena: *A costoro quel nume perdoni*. Po odejściu Alvara, Zamoro opowiada współplemieńcom o cierpieniach jakich doznał od swojego prześladowcy Gusmana, syna Alvaro – cavatina: *Ina Inca eccesso orribile*. Otumbo opowiada Zamoro o tym jak Hiszpanie porwali i uwięzili jego ukochaną Alzirę i jej ojca Atalibę. Opowieść ta wywołuje wściekłość i żądę zemsty inkaskich wojowników – stretta: *Dio della guerra* zamykająca prolog.

## Akt I Życie za życie

Otwiera go chór hiszpańskich żołnierzy – *Giunse or, or da lido*, ślubujących wierność i gotowość zdobywania kolejnych obszarów dla królestwa. Alvaro ogłasza swoją rezygnację z funkcji gubernatora powołując jednocześnie na to stanowisko własnego syna Gusmano. Ten proklamuje pokój między Inkami a Hiszpaniami. Czyni to w obecności wcześniej uwięzionego Ataliby, od którego wymaga bezwzględnej posłuszeństwa i spełnienia żądania oddania mu za żonę Alziry – cavatina Gusmano: *Alta cagion, Eterna la memoria*, kończąca się cabalettą: *Quando un mortal puo chiedere*.

Drugi obraz tego aktu przenosi nas do pałacowej komnaty, gdzie przebywa uwięziona Alzira, która opowiada uwięzionym razem z nią inkaskim kobietom swój sen, o tym jak uciekła z

**Philips – 2001(464 628)**, Marina Mescheriakova, Ramon Vargas, Paolo Gavanelli, Choeur du Grand Théâtre de Genève L'Orchestre de la Suisse Romande, dyrygent Fiabio Luisi. Nagranie zostało wydane z okazji Roku Verdiego ogłoszonego w 2001 r. z okazji setnej rocznicy śmierci Verdiego. Jego najwspanialszym atutem są piękne głosy głównych wykonawców i dyrygent prowadzący całość z wyjątkowym żarem i ekspresją. 10

**Myto – 1938**, Elizabet Schwarzkopf, Galavitsch Rupert, Manfred Hubner, Augusto Gavarello, Berlin RSO, dyrygent Heinrich Steiner. Reedycja w 1998 r. Niestety, mimo kilku prób nie udało mi się do tego nagrania dotrzeć.

**Orfeo – 1983(C 057 832 H)**, Jan – Hendrik Rootering, Renato Bruson, Doland George, Francisco Araiza, Ileana Cotrubas, Chor des Bayerischen Rundfunks, Müncher Rundfunkorchester, dyrygent Lamberto Gardelli.

## Alzira

niewoli w małej łodzi, która wpadła w sam środek morskiej burzy. W chwili kiedy rozszalały żywioł miał ją pochłoniąć pojawił się duch, który uniósł ją do nieba – cavatina: *Da Gusman, su fragil barra* kończąca się cabalettą: *Nell'astro che piu fulgido*. Do komnaty wchodzi Ataliba i usiłuje przekonać córkę by poślubiła Gusmano – duet: *Figlia*. Ledwie przebrzmiewają ostatnie tony duetu pojawia się Zamoro, o śmierci którego jest przekonana Alzira. Kochankowie padają sobie w objęcia – duet: *Risorgne ne'tuoi lumi*. W jego trakcie pojawia się Gusmano. Jest zaskoczony obecnością Zamoro, każe go aresztować i wydaje rozkaz natychmiastowej egzekucji. Zanim ich rozdzieli Alzira i Zamoro raz jeszcze przysięgają sobie dożgonną miłość – scena *Nella polve geneflesso*. Na drugim planie rozlega się marsz zapowiadający zbliżanie się armii Indian, żądającej uwolnienia swojego przywódcy. Gusmano ulega presji ojca i zwraca wolność Zamoro. Finał aktu: *Treme, treme... a ritori fra l'armi*.

## Akt II Zemsta dzikusa

W fortecy hiszpańscy żołnierze świętują zwycięstwo nad Inkami – chór: *Mesci, maschi ... Vittoria*. Wśród pojmany i uwięzionych Inków jest również Zamoro, który ma być zaraz stracony. Alzira usłyszawszy o wyroku skazującym ukochanego prosi Gusmano o łaskę: Zamoro odejdzie wolny, ona zostanie żoną Gusmano – duet: *Guerrieri, Il pianto... l'angoscia*.


Obraz drugi. W opuszczonej grocie zbrali się inkascy wojownicy. Jest wśród nich oszalały z zazdrości Zamo-

libretto: **Salvatore Cammarano** (wg dramatu Woltera *Alzire ou Les Américains* z 1736 r.)


prapremiera: **Neapol, Teatro San Carlo, 12 VIII 1845**


wykonawcy: **Alzira – Eugenia Tadolini, Zamoro – Gaetano Fraschini, Gusmano – Filippo Coletti, Alvaro – Marco Arati, Ataliba – Michele Benedetti, Zuma – Anna Salvetti, Otumbo – Francesco Rossi.**

Parma (1846), Mediolan (1847, La Scala), Wenecja, Lizbona, Barcelona (1847), Rzym (1849), Lima (1850), Turyn (1854), Wiedeń (1933).

Dzieło nie było dotychczas prezentowane na polskich scenach. 

ro, który nie może się pogodzić z utratą ukochanej – aria: *Amici! Inre lungi ancor doveri*, kończąca się strettą: *Non di cordarde lagrime*, będącą zapowiedzią krwawej zemsty.

Ostatni obraz rozpoczyna wesele Alziry i Gusmano, chór kobiet: *Tergi del pianto America*. Gusmano dumny z poślubienia Alziry oficjalnie przedstawia ją swoim żołnierzom. Wśród nich jest przebrany w hiszpański mundur Zamoro, który wykorzystuje moment nieuwagi otoczenia Gusmano wbijając mu sztylet i śmiertelnie go rani. Ranny gubernator nagle przypomina sobie o chrześcijańskiej miłości, chce by Alzira była w końcu szczęśliwa, przebacza więc zabójcy by mogła go poślubić, scena finałowa: *E dolce la tromba che suona vittoria*. 



Royal Opera House  
General Director Sir Jeremy Isaacs

presents

The Royal Opera

Music Director Bernard Haitink KBE  
Associate Music Director Sir Edward Downes CBE  
Principal Guest Conductor Daniele Gatti  
Music Director Laureate Sir Georg Solti  
Director Nicholas Payne

ALZIRA  
Tragedia lirica in three acts

Music Giuseppe Verdi  
Libretto Salvatore Cammarano  
after Voltaire's play *Alzire, ou Les Américains*

Conductor Mark Elder

The Royal Opera Chorus  
Chorus Director Terry Edwards

The Orchestra of the Age of Enlightenment  
Leader Margaret Faultless

9 July 1996

This performance is being recorded for future relay on BBC Radio 3

Sponsored (1996) by Patrons of the OAE  
and The Friends of Covent Garden

## Kwintet na medal... z wizerunkiem Stalina Utwory kameralne Szostakowicza cz. 2

### Dorota Staszkiwicz

Swoją pierwszą kameralną kompozycję, nad którą pracował podczas studiów w moskiewskim Konserwatorium, zadeedykował Dymitr młodszy miłości – Tatianie Gliwienko. To nieśmiałe uczucie było chyba jedynym promykiem słońca rozświetlającym życie kompozytora na początku jego drogi zawodowej. Kondycja finansowa rodziny Szostakowiczów była wówczas bardzo zła. Rok wcześniej zmarł ojciec Dymitra, który zapewniał im do tej pory środki na utrzymanie, a na horyzoncie pojawiały się wciąż nowe wydatki, m.in. choroba kil-

kunastoletniego kompozytora (Szostakowicz zachorował na gruźlicę i lekarze zalecili mu pobyt w sanatorium na Krymie). Na domiar złego, zaraz po ukończeniu studiów fortepianowych, Mitię skreślono z listy studentów, uniemożliwiając mu studiowanie kompozycji. Jego podanie o kontynuację studiów pianistycznych odrzucono z niewiadomych powodów. Pod koniec 1923 r. Szostakowicz został zmuszony do podjęcia pracy, aby się utrzymać. Po zdaniu egzaminu kwalifikacyjnego z improwizacji, pracował jako taper w niemych

kinie, a nie była to praca lekka... W grudniu tego samego roku w Moskwie zostało wykonane jego jednoczęściowe *Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian c-moll* op. 8 (N. Fiodorow – skrzypce, A. Jegorow – wiolonczela, L. Oborin – fortepian). Niestety, po premierze część partytury gdzieś zaginęła. Podobny los spotkał *Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian* op. 9 (*Fantazja, Preludium i Scherzo*), których premiera odbyła się dwa lata później w Małej Sali moskiewskiego konserwatorium (podczas tego samego koncertu wykonywano także



utwory W. Szabalina i one spodobały się publiczności znacznie bardziej, niż kompozycje Szostakowicza; Dymitr bardzo to przeżywał).

Pierwsze trio Szostakowicza udało się jednak uratować. W latach 80. XX w. jego uczeń – Borys Tiszchenko – dopisał brakujące fragmenty i zrekonstruował wczesną kompozycję swojego mistrza, co pozwoliło na włączenie jej do repertuaru koncertowego (np. jesienią ubiegłego roku mieliśmy okazję wysłuchania tego utworu w interpretacji Tria Wanderer podczas III edycji krakowskiego festiwalu Sacrum Profanum). Bowiem chociaż trzon twórczości kameralnej Szostakowicza stanowi piętnaście kwartetów smyczkowych, o których pisałam w poprzednim odcinku naszego cyklu, warto przypomnieć o innych gatunkach, jak trio, kwintet, oktet i sonata, obecnych (choć o wiele mniej licznie!) wśród jego utworów kameralnych.

Drugie trio powstało w 1944 r., a bezpośrednią inspiracją było niezwykle przygnębiające dla Szostakowicza wydarzenie – nagła śmierć jego przyjaciela, Iwana Sollertyńskiego. W jednym z listów do Izaaka Glikmana pisał: „Brak mi słów, by wyrazić rozpacz, która mną targa. Zachowajmy jego pamięć, naszą miłość do niego i wiarę w jego genialny talent oraz całkowite oddanie tej sztuce, której poświęcił życie – muzyce”. Dedykowanie nowej kompozycji zmarłemu było najlepszym sposobem złożenia hołdu jego pamięci; zwłaszcza, że z napisaniem tria Szostakowicz nosił się już od dawna, dyskutując o tym i przedstawiając wstępne szkice właśnie Sol-

lertyńskiemu. Teraz nie wrócił jednak do tego, co było przedtem, ale rozpoczął pracę od początku. *II Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian e-moll* op. 67 zostało skomponowane podczas jego pobytu w Iwanowie i od razu wzbudziło zainteresowanie przyjaciół kompozytora. Po raz pierwszy wykonał trio z muzykami z Kwartetu im. Beethovena (D. Cychanow i S. Szyrynski) na koncercie, podczas którego premierę miał również jego *II Kwartet smyczkowy*. Koncert odbył się w listopadzie 1944 r., w wyzwoleonym już Leningradzie, a rok później za napisanie *Tria* op. 67 kompozytor został po raz trzeci odznaczony Nagrodą Stalinowską drugiego stopnia.

Szostakowicz jest również autorem kilku sonat. Pierwsza z nich, *Sonata na wiolonczelę i fortepian d-moll* op. 40, powstała w roku premiery i sukcesu jego opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*. Zadeedykował ją Wiktorowi Kubaickiemu, który wziął udział w prawym wykonaniu utworu wraz z kompozytorem, w grudniu 1934 r. Prawdopodobnie w tym samym czasie Szostakowicz skomponował również *Moderato na wiolonczelę i fortepian*, wykonane po raz pierwszy w Hamburgu ponad pół wieku później (D. Geringas i E. Koroljow). W prawym wykonaniu kolejnych sonat Szostakowicza brali udział również znakomici instrumentalniści, którym dedykował swoje utwory. „Ku czci 60. urodzin Dawida Ojstracha” powstała w 1968 r. *Sonata na skrzypce i fortepian* op. 134, a tuż przed śmiercią w ciągu zaledwie dwunastu dni skomponował *Sonatę na altówkę i fortepian* op. 147, zadeedyko-

waną Fiodorowi Drużyninowi. Nie mógł już im towarzyszyć na fortepianie – po napisaniu sonaty dla Ojstracha przeszedł kolejny zawal, prawykonanie sonaty na altówkę odbyło się dwa miesiące po jego pogrzebie. Krzysztof Meyer napisał później: „1 października Fiodor Drużynin i Michał Muntian wykonywali w Leningradzie po raz pierwszy *Sonatę altówkową*. Szostakowicza już przy tym nie było. Nie było też wielu innych, którzy wiernie towarzyszyli mu w jego trudnej drodze i którzy wraz z nim tworzyli epokę, dziś należąca już do historii. (...) Odszedł jeden z największych twórców naszego stulecia”. Autor genialnego *Kwintetu fortepianowego g-moll* op. 57, jednego z najwybitniejszych dzieł kameralistyki minionego wieku.

Kwintet powstał na zamówienie za przyjaźnionych z Szostakowiczem członków Kwartetu im. Beethovena. Przeznaczony na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i fortepian składa się z pięciu części, z których dwie pierwsze (*Preludium* i *Fuga*) oraz dwie ostatnie (*Intermezzo* i *Finale*) są ze sobą bezpośrednio połączone, a środkowe *Scherzo* stanowi oddzielny fragment. Sergiusz Prokofiew za najciekawszą część kwintetu uznał *Fugę* („Bach pisał tak różnorodne fugi, a i inni kompozytorzy dodali do tego gatunku tak wiele, że w ostatnich latach wydało się już absolutnie niemożliwe stworzenie fugi, która byłaby i nowa, i interesująca. Wdziatem za granicę ludzi, którzy podejmowali najbardziej beznadziejne wysiłki, by skomponować fugę brzmiącą oryginalnie. Rzadko komu się to udawało. [...] Należy oddać sprawiedliwość Szostakowiczowi: ogólnie biorąc jego fuga zawiera ogromnie wiele nowego...”).

Pierwsze wykonanie dzieła było ogromnym triumfem kompozytora, który sam zagrał na fortepianie podczas premiery w Małej Sali moskiewskiego konserwatorium, jesienią 1940 r. Po koncercie, który zakończył się owacjami, Szostakowicz wyszedł z Sali i długo błąkał się samotnie po ulicach miasta, nie wierząc własnemu szczęściu. Oczywiście nie obyło się bez słów krytyki, które padły z ust wspomnianego tu już Prokofiewa. Przemawiając w siedzibie Związku Kompozytorów Radzieckich w Moskwie, twórca *Symfonii klasycznej* publicznie wytknął Szostakowiczowi kilka błędów, chociaż ostatecznie kwintet określił mianem „znakomitego”. Za skomponowanie tego utworu Szostakowicz w 1941 r. otrzymał Nagrodę Stalinowską, sto tysięcy rubli i złoty medal z wizerunkiem Józefa Stalina.

Pieniądze przeznaczone na pomoc dla żyjących w biedzie przyjaciół i członków rodziny szybko się rozeszły, zaś złoty medal po dojściu do władzy Nikity Chruszczowa kompozytor musiał wymienić na pozłacany, ale to już zupełnie inna historia... 🎵

## Organizatorzy XXXII Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona Brzewskiego, Łańcut 2006

serdecznie zapraszają wszystkich chętnych na:

**Kurs Mistrzowski Interpretacji Muzycznej**

**Kurs Młodych Smyczkowców do lat 17**

**Kurs Metodyczny**

**Kurs Kształcenia Słuchu**

**Kurs Muzyki Kameralnej**

**Akademii Artystyczną dla Najmłodszych**

Renomowani profesorowie z całego świata prowadzić będą zajęcia w następujących dyscyplinach:

**skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, gitara klasyczna, lutnia, viola da gamba, harfa, zespoły kameralne, orkiestra kameralna, kształcenie słuchu, metodyka**

**I turnus: 2-14 lipca 2006**

**II turnus: 16-28 lipca 2006**

Zgłoszenia przyjmowane są do 15 maja 2006 r.

Wszelkie informacje dostępne są pod numerem telefonu 022 834 23 03 lub na [http://republika.pl/kursy\\_muzyczne/](http://republika.pl/kursy_muzyczne/)



# Acte Préalable

Promujemy muzykę polską

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

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

**Lider<sup>\*)</sup> polskiej fonografii • Mecenaz muzyki polskiej**

\*) Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

7 June 2006  
7<sup>th</sup> INTERNATIONAL  
MICHELE PITTALUGA  
COMPOSITION  
COMPETITION  
FOR CLASSICAL GUITAR  
WITH FLUTE OR VIOLIN OR HARPE  
Total cash prizes: € 8.000 - Rules on [www.pittaluga.org](http://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](http://www.pittaluga.org)

Deadline: 31 August 2006

Info:  
Comitato Promotore Concorso Internazionale di Chitarra Classica  
"Michele Pittaluga"  
Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria  
Fax 0039.0131.235607 - Tel. 0039.0131.251207 - 0039.0131.253170  
[concorso@pittaluga.org](mailto:concorso@pittaluga.org) - [www.pittaluga.org](http://www.pittaluga.org)

Fakty i interpretacje (IX)

## Giacomo Puccini - *La rondine* (Jaskółka)

Agnieszka Nowak

**E**ksperyment twórczy na polu operetki przedsięwzięty przez kompozytora o wybitnym nerwie dramatycznym zaowocował partyturą niesprecyzowanej gatunkowo *Jaskółki*: jak na operetkę – przyciężkiej, jak na operę – niedoważonej. Specyficzna charakterystyka tej eklektycznej formy nazwanej przez Pucciniego „commedia lirica” wyklucza jej opisanie w ramach jednej definicji. Kuriozalna pod względem formalnym partytura nie wpłynęła w zasadniczy sposób na pozycję kompozytora – ani nie utrwaliła ani też nie nadweryżyła jego wizerunku jako następcy Verdiego. Przygoda z operetką zakończyła się jednoznaczowym incydentem.





G. Puccini – *Jaskółka*  
Anna Moffo (Magda de Civry)  
fot.: RCA/VLS45142

W październiku 1913 r. Puccini przebywał w Wiedniu, doglądając przygotowań do austriackiej premiery *Dziewczęcia z Zachodu*. Wkrótce otrzymał intratną finansowo propozycję współpracy od Eibenschütza i Berté, impresariów Carl-Theater. Jakimi zabiegami udało się im pozyskać Pucciniego do projektu napisania operetki? Wbrew początkowej odmowie, wejście z nim w spółkę poszło nadzwyczaj łatwo. Po baczniejszej ocenie własnej sytuacji życiowej, kompozytor doszedł do wniosku, że panowie są właściwie jego dobrodziejami i prędko powiadomił ich – za pośrednictwem przyjaciela Angelo Eisnera – że jest „jak najbardziej gotowy”.

W omawianym okresie Pucciniemu zmarła szczególnie mu oddana siostra Ramelda oraz najwierniejszy przyjaciel i

„manager” Giulio Ricordi. Współpraca z jego następcą, zapatrzonym w muzykę młodszego pokolenia Zandonai Ricordim-synem bardzo kulała, co w najbliższej przyszłości mogło oznaczać znacznie mniej pieniędzy na utrzymanie i kosztowne rozrywki (kobiety z „high-life’u”, samochody, motorówki). Tymczasem Austriacy swoją propozycję ekonomicznie umotywowali naprawdę solidnie.

Oprócz trudnej sytuacji z wydawcą Puccini miał i inne podstawy aby oceniać przyszłość jako niepewną: nie wiedział, jaki będzie ostateczny efekt nieprzychylny mu publikacji wpływowego muzykologa Torrefranca. Jego wywód nt. braku rzeczywistego talentu kompozytora, wtórności jego pomysłów i braku kultury ogólnej wieńczyła prognoza, jakoby popularność Pucciniego miała zakończyć się wraz z epoką, w której tworzył.

Chociaż ta ostatnia wróżba się nie sprawdziła, muzykolog w pewnym stopniu dowodził prawdziwie – choćby w sprawach braku większej oglądy intelektualnej kompozytora: co rusz popadający w romanse Puccini całe życie unikał tzw. poważnych tematów i prawdziwych studiów.

Kontrakt podpisano w kwietniu 1914 r., a już pod koniec tego samego roku kompozytor dysponował dwoma ukończonymi aktami. Jednak całość partytury została przedstawiona zleceniodawcom dopiero 22 kwietnia 1916 r. W międzyczasie Puccini usiłował rozwiązać umowę, powołując się na niezręczność sytuacji w związku z włączeniem się 24 maja 1915 r. Italii do wojny (był to pretekst – w rzeczywistości zajmował się

kompozycją jednoaktówki *Płaszcz*, a poza tym źle się czuł w skórze twórcy operetkowego, którą marzyło mu się jak najszybciej zrzucić). Częściowe prawa do partytury wykupił Lorenzo Sotzogn, gdyż Tito Ricordi nie okazał zainteresowania dziełem (przede wszystkim jego interesom zaszkodziłoby dzielenie z Austriakami praw do utworu).

Z prapremierą nie czekali do zakończenia wojny, wybierając na jej realizację miejsce neutralne: teatr w Monte Carlo, którego dyrektorem od 1893 r. pozostawał impresario i kompozytor Raoul Gunsbourg. Za jego rządów teatr cieszył się renomą wyjątkowo prestiżowego przybytku sztuki i organizowano w nim wielkie wydarzenia w muzyce europejskiej: choćby premierę w wersji scenicznej *La Damnation de Faust* (Połknięcie Fausta) Berlioz w 1893 r. czy premiery *Le Jongleur de Notre-Dame* (Kuglarz Madonny) i *Don Quichotte* Masseneta (1902 i 1910 r.). Tryumf *Jaskółki* był niezaprzeczalny, a sam Maestro „grand”, jak entuzjastycznie wyrażono się w recenzji, która ukazała się w *Journal de Monaco*. Pomimo warunków wojennych, wielu włoskim dziennikarzom muzycznym udało się przekroczyć granicę i przybyć na premierę – jednym z nich był wystannik Nazione Giannotto Bastianelli, który napisał o „udanej i prz zabawnej operze Pucciniego, w typie *Manon*”. Dochodami za inscenizację Puccini wspomógł organizację La Protection des Réformés, której honorowo przewodniczył książę Albert z Monaco.

Premiera włoska miała miejsce w Teatro Comunale w Bolonii 2 czerwca 1917 r. Pod batutą Ettore Panizy wystąpili Linda Cannetti (Magda), Toti Dal Monte (Lisette), Aureliano Pertile (Ruggero), Francesco Dominici (Prunier), Luigi Mugnoz (Rambaldo).

Ponieważ w liście z 11 lutego 1919 r. Alfred M. Willner wytknął librettu niespójności logiczne (szczególnie w charakterystykach postaci Lisetty i Rambaldo) oraz słabe rozwiązanie fabuły, Puccini poprosił o literacką pomoc Giovacchino Forzano (G. Adami w tym czasie jeszcze nie powrócił po wojnie), a następnie przerobił partyturę. Przedstawienie *Jaskółki* wg drugiej wersji partytury wystawiono 10 kwietnia 1920 r. w Teatro Massimo w Palermo, a następnie – z nieznacznymi retuszami – 9 października 1920 r. w Wiedniu. Później kompozytor ponawiał krytyczny przegląd partytury wprowadzając zmiany, jednak za jego życia trzecia wersja *Jaskółki* nie doczekała się scenicznej realizacji.

Niejednorodna natura libretta, jego rozdwojenie między tragedię a komedię (z jednej strony *La Traviata* albo mało znana *Sapho* Masseneta, z drugiej *Zemsta nietoperza*) fatalnie wpłynęło na opracowanie muzyczne – nie pod względem jakościowym, ale bardziej formalnym, powodując spore trudności z nomenklaturą gatunku, do którego należy *La Rondine*, której – zdaniem opiniotwórczej krytyki – „ciągła gatunkowa jest zmienny”. W opinii M. Girardi osobą, która najpełniej rozumiała podwójną – zarazem melancholijną i pogodną – atmosferę *Jaskółki* była Lucrezia Bori, która wybrała ją na swój pożegnalny wieczór w MET w 1936 r. – podczas gdy powszechnie dominuje postrzeganie tej opery w niedobrej optyce, głównie poprzez taneczne fragmenty partytury (walc, fokstrot, one-step, tango). 12

### **Jaskółka, komedia liryczna w trzech aktach:**

libretto: **Giuseppe Adami** wg scenariusza **Arthura M. Willnera** i **Heinza Reicherta**

postacie: **Magda de Civry** (sopran), **Lisette** (sopran), **Ruggero Lastouc** (tenor), **Prunier** (tenor), **Rambaldo** (baryton), **Perichaud** (baryton), **Gobin** (tenor), **Crebillon** (bas), **Yvette** (sopran), **Bianca** (sopran), **Suzu** (mezzosopran), **majordomus, poeta, mieszczanie, studenci, malarze, wyelegantowani panowie i panie, tancerze, „grisettes”, służba**

prapremiera: **27 III 1917, Theatre de l'Opéra, Monte Carlo**

obsada: **Gilda Dalla Rizza** (Magda), **Ines Maria Ferraris** (Lisette), **Tito Schipa** (Ruggero), **Francesco Dominici** (Prunier), **Gustave Huberdeau** (Rambaldo)

dyrygent: **Gino Marinuzzi**

przyg. chóru: **Amedeo De Sabata**

scenografia: **Antonio Rovescalli, Visconti**

kostiumy: **Visconti**

Magda, paryska kurtyzana i utrzymana bogatego bankiera, zachowała w sercu wspomnienie o spotkaniu na balu u Bulliera, które było dla niej głębokim, pełnym szczęścia przeżyciem miłosnym. Kiedy młody Ruggero przyjeżdża z prowincji i spędza swoją pierwszą noc w Paryżu u Bulliera, w Magdzie budzi się stare wspomnienie. Przebiera się za pokojówkę i wymyka z domu bankiera. U Bulliera spotyka nic nie przeczuwającego Ruggera; przedstawia się mu jako Paulette. W oboju budzi się głębokie uczucie. Magda nie powraca już do „złotej klatki”, lecz z daleka od Paryża przeżywa z Ruggerem szczęśliwe miesiące miłości. Kiedy Ruggero chce ożenić się z Magdą, ta wyjawia przed nim swoje prawdziwe pochodzenie, opuszcza ukochanego i powraca do Paryża, do swojego dawnego życia kurtyzany.

### **ciekawostka:**

Kompozytor i muzykolog G. Magri uważa, że świat elity finansowej przedstawiony w *Jaskółce* jest wiernym odbiciem codzienności niemieckiej baronowej Josephine von Stängel, poznanej przez Pucciniego w najsłynniejszej kawiarni w Viareggio w 1911 r. Kompozytor przez 6 lat pozostawał z nią w intymnej zażyłości, planował nawet wspólne życie we Włoszech: pragnął w tajemnicy przed rodziną wybudować willę w Viareggio. Baronowa, matka dwójki dzieci, najpierw ukrywała pozamałżeńską historię, potem zdecydowała się na separację, jednak ostatecznie Puccini – jak zwykle – pozostał w starej konstelacji, z żoną.

### **dyskografia wybrana:**

Dużym plusem partytury *Jaskółki* jest uniwersalna „wokalność”: zawsze znajdują się wyborne głosy aby skompletować jej obsadę. Większość zarejestrowanych wersji (ale i współczesnych spektakli) *Jaskółki* bazuje na pierwszej edycji partytury. Najciekawszą propozycją nagrania opery jest prawdopodobnie dzieło RCA z 1955 r., z A. Moffo (Magda), D. Barioni (Ruggero), G. Sciutti (Lisette), M. Sereni (Rambaldo), P. De Palma (Prunier) pod dyr. Francesco Molinari Pradelli (chór i orkiestra RCA Italiana). Na uwagę zasługuje A. Moffo (idealna w roli Magdy ze względu na kolor głosu i sposób frazowania, nawet więcej – królowa Magd) oraz dyrygent (wielkie wysmakowanie i dobry styl w muzycznej prezentacji salonowego życia, wyczucie charakteru tańców). Najlepszy punkt to – stylizujący się wokalnie na Del Monaco tenor Barioni, przez wzgląd na powierzchowność interpretacji. W nieco innym stylu są nagrania Warner Cetra z 1981 r. (lepsze) oraz Sony z 1982 r. (słabsze). To pierwsze, w którym udział wzięli C. Gasdia, A. Cupido, A. Scabelli, A. Rinaldi, M-R. Cosotti pod batutą G. Gelmettiego – to realizacja „live” z Mediolanu. Szczególne słowa uznania należą się C. Gasdii, która w ostatniej chwili przyjęła zastępstwo za chorą koleżankę – jej wyjątkowa muzyczność natychmiast zwraca uwagę słuchaczy. Także Gelmetti czaruje wieloma nowymi pomysłami – zwłaszcza dynamicznymi – na Pucciniego, a jego orkiestra gra pięknym, łagodnym dźwiękiem. Produkcja Sony to doborowa obsada (K. Te Kanawa, P. Domingo, M. Nicolesco, L. Nucci, D. Rendall, dyr. L. Maazel), spośród której najkorzystniej pod względem stylu frazy wypada L. Nucci w roli Rambaldo, a dość słabo artykułacyjnie i dykcyjnie Te Kanawa. Nie można pominąć edycji EMI z 1996 r. z A. Gheorghiu, R. Alagna, I. Mula, A. Rinaldi, W. Matteuzzi, chórem London Voices i orkiestrą London Symphony pod dyr. A. Pappano. A. Gheorghiu poprawna, nawet interesująca, natomiast R. Alagna, który u boku L. Vaduva nagrał świętego Romeo, Hoffmanna i Rudolfa, śpiewając z żoną, nie zachwyca. 13



# Ferenc Erkel

## twórca węgierskiej opery narodowej (I)

Lestaw Czaplński

Próby stworzenia miejscowych widowisk muzycznych pojawiły się na Węgrzech pod koniec XVIII w., a za pierwszą operę uznaje się wystawioną w 1793 r. w Budzie śpiewogrę *Księżę Pikko i Jutka Peresi* (*Pikko hertzeg és Jutka Peresi*) Józsefa Chudego (1752-1813). Natomiast za właściwego prekursora opery historycznej uważany jest József Ruzitska (1775-?), autor *Ucieczki króla Beli* (*Béla király futása*) z 1822 r., podczas gdy *Fortelem* (*Csel*), skomponowanym w 1839 r., András Bartay (1798-1856) zainicjował rodzimą operę komiczną.

Jednakże pierwszym, w pełnym tego słowa znaczeniu, węgierskim kompozytorem operowym był urodzony 7 listopada 1810 r. w Gyula Ferenc Erkel. Wywodził się on z od dawna osiadłej na Węgrzech rodziny hollenderskiej. Studia muzyczne odbył w Preszburgu (węg. Pozsony, od 1918 r. Bratysława) u Henrika Kleina w zakresie kompozycji oraz pianistyczne u K. Turányego. W procesie formowania się jego osobowości artystycznej szczególne znaczenie posiadał okres, spędzony na przełomie lat 20. i 30. w Siedmiogrodzie, a zwłaszcza w Kolozsvár, dziś pod nazwą Klużu należącego do Rumunii, a wówczas będącego głównym ośrodkiem węgierskiego życia kulturalnego i naukowego, odgrywającym podobną rolę do tej, jaką w Polsce tamtych lat pełnił Lwów. Tu właśnie Erkel zetknął się bliżej z węgierską muzyką ludową, poznał wspomnianą operę Ruzitski, a także był założycielem i dyrygentem pierwszej na Węgrzech profesjonalnej orkiestry symfonicznej.

Po zamieszkaniu w 1854 r. w Peszcie, obrał początkowo karierę pianisty-wirtuoza, będąc między innymi pierwszym na Węgrzech wykonawcą *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina. Niebawem jednak okazało się, że jego głównymi powołaniami muzycznymi będą w przyszłości dyrygentura i kompozycja, którym poświęci się prawie bez reszty, choć w latach 1875-1886 kierować będzie już w budapeszteńskiej Akademii Muzycznej, a podczas obchodów swego osiemdziesięciolecia wystąpi jako solista w *Koncertie*

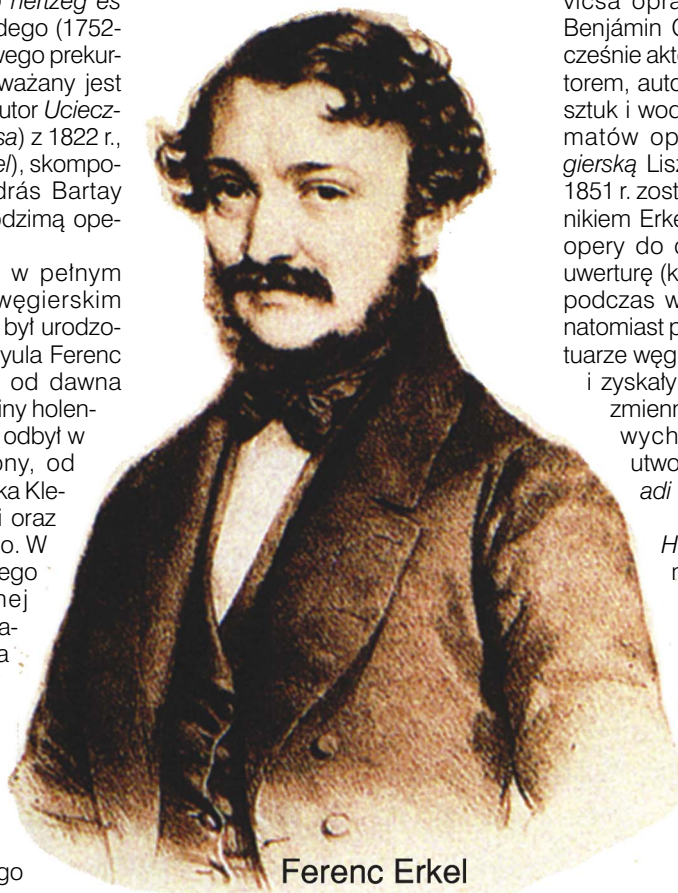
*fortepianowym d-moll* Mozarta. Od 1830 r. kierował kolejno orkiestrami w Teatrze Zamkowym w Budzie, niemieckim Teatrze Miejskim w Peszcie, wreszcie od 1838 r. w

niczne o tematyce patriotycznej z przeszłości Węgier, a w zakresie przynależności gatunkowej nawiązujących do form francuskiej grand opera. Libretto na podstawie powieści Andrása Dugovicsa opracował Béni Egressy (wł. Benjámín Galambos), będący jednocześnie aktorem i kompozytorem-amatorem, autorem pieśni oraz muzyki do sztuk i wodewili (na jednym z jego tematów oparł swą *X Rapsodię węgierską* Liszt). Odtąd aż do śmierci w 1851 r. zostaje głównym współpracownikiem Erkeła w tej dziedzinie. Z całej opery do dziś wykonuje się jedynie uwerturę (którą kompozytor dyrygował podczas wspomnianego jubileuszu), natomiast przetwały w żelaznym repertuarze węgierskich teatrów operowych i zyskały rangę cieszących się niezmiennym powodzeniem narodowych utworów arcydzieł, dwa kolejne utwory Erkeła: *Władystaw Hunyadi* i *Namiestnik Bank*.

Prapremiera *Władystawa Hunyadi* (*Hunyadi László*) miała miejsce w Peszcie 27 stycznia 1844 r. Osia libretta Egressyego (który śpiewał barytonową rolę epizodyczną), przygotowanego początkowo dla Bartaya, a opartego na czteroaktowej tragedii Lőrincza Totha *Két László* (*Dwóch Władystawów*), jest

konflikt pomiędzy synem bohatera spod Belgradu Jana Hunyadi – Władystawem a dzieżciem Zygmunta Luksemburczyka – królem Władystawem V Pogrobowcem, a właściwie spór o władzę, uzupełniony w operze o melodramatyczny wątek rywalizacji miłosnej.

Władystawa V, przybyłego do twierdzy w Belgradzie, spotyka zniewaga, gdy węgierska załoga nie wpuszcza do środka towarzyszących mu żołnierzy niemieckich. Wykorzystuje to możnowładca Ulrik Cillej, zły duch młodego króla, by za cichym jego przyzwoleniem podjąć próbę otrucia Hunyadi, lecz zanim to uczyni, sam zginie z rąk wiernych Władystawowi rycerzy. Król wszakże z uwagi na okoliczności wybaca śmierć swego dalekiego krewnego, co następnie potwierdza w uroczystej przysiędze, złożonej wobec matki Hunyadi – Erzsébet Szilágyi



Ferenc Erkel

nowootwartym Teatrze Narodowym, którego dyrektorem muzycznym pozostawał do roku 1884 (wystawiając m.in. przytoczoną na wstępie operę Ruzitski oraz *Aurelię* przywoływanego Bartaya), kiedy objął dyрекcję właśnie powstałej Opery Narodowej.

Poza tym, jako organizator węgierskiego życia muzycznego, w walnie przy czynił się do powołania w 1853 r. orkiestry symfonicznej przy peszteńskim Towarzystwie Filharmonicznym.

W 1837 r. wydano pierwszą kompozycję Erkeła – *Duet skrzypcowy na tematy węgierskich pieśni*, napisany wspólnie ze słynnym skrzypkiem Henri Vieuxtemps'em, a 8 sierpnia 1840 r. w Peszcie odbyła się premiera jego pierwszej opery – *Marii Batory* (*Báthory Mária*) – zapoczątkowującej dzieła sce-



polskieradio.pl/studio



# Polskie Radio SA



POLSKIE RADIO

## Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutostawskiego

Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej

Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6

- organizacja, produkcja nagrań i koncertów
- montaż cyfrowy
- przygotowanie masterów na CD
- wynajem instrumentów

Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

00-977 Warszawa, ul. J.P. Woronicza 17, Blok C

tel. (22) 645 50 51, 645 98 58, fax: (22) 645 39 95

studiawynajem@polskieradio.pl

– w ich rodowej siedzibie w Temesvár. Niestety, przy okazji tych odwiedzin, król zwraca uwagę na narzeczoną Władysława – Marię – w której zakochuje się bez wzajemności. Ze swej strony ojciec dziewczyny – palatyn Miklós Gara – marzący o dworskiej karierze, uruchamia sieć intryg, w wyniku których doprowadza do aresztowania niedosłego zięcia w trakcie uroczystości zaręczynowych, a następnie, nieczuły na rozpacz własnej córki, osobiście nadzoruje przebieg egzekucji bohatera.

Zarówno obydwaj protagoniści, jak Ulrik Cillej i Miklós Gara, są postaciami historycznymi, natomiast, wybiegając poza ramy opery, warto wspomnieć, iż równie występujący w niej brat Władysława – Maciej (rola spodenkowa) – pod rodzimym przydomkiem Korwina w rok po jego śmierci zasiadł na węgierskim tronie.

W znacznej mierze kompozytor zachował jeszcze tradycyjną budowę numerów solowych, złożonych z lirycznej cavatiny (choć wewnętrznie skonstruowanej), ogniwa przejściowego tzw. tempa di mezzo (dialogu z innymi postaciami, lub chórem) i popisowej cabaletty. Dramatycznego nerwu do wiodzą wielkie sceny zespołowe jak finałowa egzekucja tytułowego bohatera z wielką arią jego matki – Erzsébet – przybierająca formę modlitwy (pregnancy), a o biegu w opanowaniu warsztatu operowego świadczą efektowne partie wokalne, głównie kobiece: pierwsza aria Erzsébet z II aktu, w której przeczuwa ona przyszłe, tragiczne losy syna, zakończona brawurową koloraturą, czy cavatina Marii z towarzyszącym jej solo fletowym, zadedykowana wybitnej sopranistce tamtych czasów – Kórnelli Hollósy – nazywanej „węgierskim słowikiem” oraz fletniście Ferencowi Dopplerowi, zresztą przez większą część życia Erkel uzupełniał

swe najważniejsze dzieło. Uwerturę – podobnie jak w przypadku poprzedniej opery – dołączył dopiero po upływie roku, drugą arię Erzsébet dopisał specjalnie dla francuskiej śpiewaczki Anny de la Grange, która za granicą wstawiała ją do innych oper w jakich właśnie występowała, z kolei partię Marii rozszerzył na potrzeby Desirée Artôt, muzy Piotra Czajkowskiego.

Publiczność szybko dostrzegła i podchwyciła zamierzone paralele pomiędzy przedstawioną w operze odległą epoką, a aktualną sytuacją Węgier w dobie tzw. gry reform. Rola Erkel w okresie narodowych rewindykacji była zbliżoną do tej, jaką we Włoszech, ogarniętych ideą Risorgimento, odegrał Verdi. Chór *Meghalt a cselszövö (Przeпадł intrygant)*, zamykający I akt, a komentujący śmierć Cilleya, w czym dopatrywano się aluzji do upadku wszechwładnego Metternicha, wywoływał podobne manifestacje patriotyczne na widowni jak słynne *Va pensiero z Nabuchodonozora*, by w opracowaniu Bencse Szabolcsiego stać się pieśnią towarzyszącą powstaniu z roku 1848, podobnie jak ułożone z najbardziej popularnych melodii opery potpourri, nazwane *Marszem Hunyadięgo*. Za porównaniem z Verdim, którego nazwisko służyło zwolennikom włoskiej irredenty za akrostych hasła: Vittorio Emanuele Re d'Italia, przema-



Gyula Benczur  
Hyunadi László – pożegnania

wia również fakt, że Erkel, zwyciężając w 1845 r. w konkursie, został autorem melodii węgierskiego hymnu narodowego do słów Ferencza Kölcseya *Boże, pobłogostaw Węgry (Isten aldmeg a Magyar)*. Co prawda ma on też w swym dorobku utwór wyraźnie holdowniczy – *Erzsébet* – napisany do spółki z braćmi Ferencem i Károlyem Dopplerami dla uświetnienia pobytu w Peszcie 6 maja 1857 r. cesarzowej Elżbiety i wykorzystujący częściowo materiał z *Marii Batory*. Na jego usprawiedliwienie można dodać, że wiele środowisk patriotycznych wiązało pewne nadzieje z osobą dawnej księżniczki bawarskiej Sissi, że stanie się ona orędowniczką spraw węgierskich u swego męża – cesarza Franciszka Józefa. Zresztą, jak chce tradycja, największą popularnością cieszyła się monarchini właśnie wśród swych poddanych na Węgrzech. 🇵🇱



# Współczesna muzyka solistyczna

Bogusław Schaeffer

Nasze wyobrażenie o kompozytorze przejawia się w dwóch obrazach: na pierwszym obrazie siedzi przy fortepianie, z którego czerpie natchnienie, na drugim również siedzi, ale przy stole czy biurku – i pisze swoje dzieło. Ten drugi obraz pojawia się rzadziej, gdyż jest o wiele prawdziwszy niż pierwszy, ale ów pierwszy – co tu ukrywać – prezentuje się o wiele lepiej choćby i z tego względu, iż możemy być pewni, że kompozytor słyszy swoje dzieło, co w drugim przypadku jest mało prawdopodobne. Od połowy minionego wieku mamy jeszcze innego kompozytora; ten otoczony jest przez sprzęt elektroakustyczny, z którego jak w pierwszym przypadku również czerpie natchnienie. Przy fortepianie może tworzyć muzykę chóralną, ale już przy kwartecie smyczkowym czy przy utworze na saksofon solo, lepiej będzie, jeśli usiądzie przy biurku, przy którym pracuje mózg, a nie palce.

Już od dawna kompozytorzy pisali obok oper, utworów symfonicznych i kameralnych, utwory solowe. Najpełniejsza i najbogatsza jest w tym zakresie muzyka fortepianowa: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Czajkowski, a po nich Debussy, Ravel, Rachmaninow, Skriabin – wszyscy pisali kompozycje na ten instrument. Od przeszło 170 lat pianiści dają koncerty na fortepian i trzeba przyznać, że mają w czym wybierać. Ich repertuar co prawda nie zmienia się od I wojny światowej, jakoś mało kto pali się do wykonywania fortepianowych dzieł Strawińskiego, Bartóka, Ivesa, Enescu, Cowella, Schoenberga, Berga, Weberna, Szymanowskiego, Cage'a, czy Messiaena, nie mówiąc już o kompozytorach następnych generacji. Ale co tu ukrywać, pewne jest, że owi następni twórcy nie widzą (czy: nie czują) uroków pisania muzyki fortepianowej. „Mnie fortepian nic nie mówi” – powiada jeden z wybitnych antyfortepianistów. Pytanie, czy on by coś dał interesującego fortepianowi. Świat jest wypełniony kompozytorami, którym fortepian nic nie mówi (i odwrotnie). Jest tak, że nikt nie zamawia utworów fortepianowych, podobnie jak nie zamawia (poza szkolnymi utworami, które nigdy nie będą zaświadczały o rozwoju muzyki) utworu na organy, na skrzypce czy na wiolonczelę, by wy-

mienić (w pewnym sensie) najważniejsze instrumenty. I dlatego muzykę fortepianową tworzą kompozytorzy-idealisci, którym fortepian wciąż jeszcze coś mówi (i odwrotnie).

Zacznę od fortepianu. Mało kto zdaje sobie sprawę, że nowa muzyka najwięcej zawdzięcza nowej fakturze (podobnie jak muzyka kameralna czy orkiestrowa). Dłubanie śrubokrętem po samych strunach czy walenie całą łapą po klawiaturze nie odnowi muzyki fortepianowej, gdyż są to typowe odchylenia estetyczne amatorów. Na fortepianie nie da się zagrać wszystkiego – to pewne, ale można dzięki wprowadzeniu nowych faktur odnowić architekturę i świat brzmieniowy muzyki na ten instrument. I podobnie jest z organami, z fletem, wiolonczelą, a nawet z sarrusofonem. Już przeciwstawianie w muzyce fortepianowej obu rąk, gdy się je a limine odrzuci, przenosi nas w inną sferę brzmienia i faktury. O ileż ciekawsze od konwencji tradycyjno-mechanicznej jest posługiwanie się dziesięcioma palcami zamiast dwójgim rąk czy przestrojenie większej ilości strun (w pierwszym przypadku możemy operować parametrem gęstości, a w drugim – mamy do czynienia z muzyką przekraczającą diatonikę i chromatykę). Podobnie dzieje się z każdym solowym instrumentem: należy uwzględnić ich podstawową naturę i usiłować się przeciwstawić banalnym konwencjom. Dosłownie: w każdym punkcie komponowania istnieje możliwość radykalizacji i eksperymentowania, do czego solowe instrumenty nadają się o wiele bardziej niż instrumenty w zespole, gdzie uwagę dekoncentruje mnogość linii, którym trzeba wyznaczyć osobne role. Koncentrując się na jednym instrumencie znajdujemy się w sytuacji głębszego i bardziej wyrafinowanego komponowania. Można śmiało powiedzieć, że im bardziej „ubogi” jest instrument, tym usilniej prosi się o jego staranne i twórcze potraktowanie i tym większej wymaga pomysłowości.

W każdym instrumencie tkwią różne potencjały. Najbardziej widoczny jest potencjał naturalny: wiadomo, że skala skrzypiec jest mniejsza od fortepianu (przy którym znajdujemy nawet najniższe „gis”, którego nie ma; tu podobna mi się zapal Ravela, który nie

przelicza dolnych kresiek, tylko pisze to co czuje). Musimy jednak mieć świadomość, że obok owego naturalnego potencjału (szerokość rejestru, ilość strun, ilość pedałów czy manualów etc.) mamy potencjał jakby irracjonalny, znakomicie przydatny do rozwijania różnych – nawet bardzo daleko idących – koncepcji. Dzięki temu potencjałowi możemy tworzyć muzykę, która dotąd nie istniała, co więcej: której wcześniejsi kompozytorzy nie byli w stanie tworzyć lub przynajmniej wprowadzać do repertuaru użytecznych środków i ujęć technicznych. Już sama scordatura, znana od dawna jedynie w małych rozmiarach i uderzająco nieśmiała, może przenieść kompozytora i wykonawcę w zupełnie nową sferę twórczą i wykonawczą. Prosty przykład: na skrzypcach same struny „a”, które stroimy (w holdzie złożonym Janowi Sebastianowi) w postaci b-a-c-h: to przestrojenie daje nam do ręki zupełnie nowy instrument: na środkowych strunach każda kwinta jest małą tercją, każda mała seksta (bardzo łatwa) – wielką tercję itd., natomiast na skrajnych strunach każda kwinta jest małą sekundą, każda mała seksta – jest unisonem itd.!

Trzeba przyznać, że trudno o większą rewolucję w dziedzinie wydobywanych interwałów czy akordów: z tonalnego instrumentu (typu D-dur) przechodzimy do muzyki dysonansowej, w której przede wszystkim podwójne flazolety zaczynają się dziwić sobie, a brzmienie instrumentu (dzięki Bachowi, który nie miał o czymś takim pojęcia) wchodzi w strefę nie znanego nikomu instrumentu superdynansowego. I takie modyfikacje są możliwe na różnych instrumentach, trzeba tylko znać ich naturę.

Muzyka solistyczna ma przed sobą wielką przyszłość. Kompozytorzy, którzy nie widzą w tym gatunku żadnego uroku – myślą się i to grubo! Wiem, że tego rodzaju muzykę będą komponować tylko idealisci, twórcy zainteresowani odnowieniem muzyki w każdym jej zakresie. W muzyce dokonały się wielkie zmiany; pojawiły się nowe perspektywy – trzeba je tylko widzieć i wyczuwać ich urok i czar. 🎭

## Palcem po płycie

# Brahms według Zimmermana po raz drugi



**JAN BRAHMS**  
1833-1897

### I Koncert fortepianowy d-moll

Krystian Zimerman, fortepian  
 Berliner Philharmoniker  
 Sir Simon Rattle, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 5413 • w.  
 2006, n. 2003/2004 • DDD, 51'21" •  
 dystr.: Universal Music Polska

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Mieszka w naszej naturze dążenie do ideału. Co stanowi warunek umożliwiający zbliżenie się do niego? Inwencja? Talent? Intuicja? Wielu je ma, a ilu dostępuje przywileju osiągnięcia artystycznych szczytów?

Dążenie do doskonałości to cecha obu głównych bohaterów niniejszego nagrania: Brahmsa i Zimmermana. Pierwszy, mając krytyczny stosunek do własnych umiejętności instrumentalnych, sprawił, że przerobiona sonata na dwa fortepiany otrzymała ostatecznie postać *I Koncertu fortepianowego*; drugi, nie będąc w pełni zadowolonym z poprzedniej wersji tego utworu, zrealizowanej w połowie lat 80.

z Filharmonikami Wiedeńskimi i Leonardem Bernsteinem, postanowił powrócić do tej kompozycji. Tym razem z udziałem Berlińskich Filharmoników prowadzonych przez ich szefa Simona Rattle'a.

Najnowsza płyta Krystiana Zimmermana z *Koncertem fortepianowym d-moll* nr 1 Johanna Brahmsa, porusza zarówno umysł, jak i serce. Od lat intryguje mnie podejście Zimmermana do muzyki. Jedni widzą w nim pianistę bezkompromisowego, należącego do nielicznej grupy muzyków nie poddających się prawom rynku. Inni perfekjonistę, pracującego nad utworem całymi latami. Jak sądzę, o renomie Zimmermana – jednego z największych pianistów naszych czasów – stanowi przede wszystkim myślowe, intelektualne jądro budowania interpretacji dzieła. Celem jej i przeznaczeniem jest poruszenie naszego wnętrza: uczucia i myśli; środkiem – epatowanie brzmieniem i strukturą dźwiękową. Ów szczególny, afektywno-intelektualny rys artystycznej osobowości jest Zimmermanowi wrodzony. Intelpekt i emocje zachowują u niego, co szczególnie słychać w tym nagraniu, idealną równowagę. Ponadto w kreacjach pianisty da się wyczuć przekonanie o bliskości doświadczenia kompozytorskiego i interpretatorskiego. W przypadku *I Koncertu* Zimmerman patrzy nań z perspektywy historycznych uwarunkowań i wspólnie z dyrygentem, widzi go, podobnie jak Brahms, jako symfonię z fortepianem obligato. Rattle i Zimmerman traktują orkiestrę w sposób symfoniczny, a partię fortepianu – daleką od wirtuozerii – tak, aby wręcz ry-

walizowała z zespołem, nigdy z nim jednak nie zrywając.

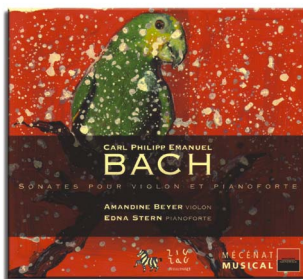
Kompozycja w zasadzie wyreka się elementów wirtuozowskich oraz błyskotliwych, brawurowych partii. Tym nie mniej, partia fortepianu nastęrcza soliście wielkich trudności technicznych i interpretacyjnych. Zimmerman kształtuje ją po mistrzowsku. W pierwszej części dzikość miesza się liryzmem, a nad całością unosi się jakaś uskrzydlaająca moc, zdająca się wypływać z wnętrza emocjonalnej treści utworu. Interpretacja pianisty, logiczna i przemyślana w najdrobniejszych szczegółach, odsłoniła w pełni wyjątkową płynność dźwiękową koncertu. Melancholijne, wręcz medytacyjne *Adagio* jest głęboko poruszające i przypomina cudownie zaśpiewaną modlitwę. W tej części Zimmerman otwiera przestrzeń muzyki kształtowanej ciszą. Artysta umiejętnie koncentruje się na szczegółach i jednocześnie nigdy nie traci z oczu architektonicznej całości. W trzeciej części słyszymy najwyższą techniczną biegłość solisty, przejawiającą się w fascynujących, naładowanych wyjątkową energią partiach. Nie ulega wątpliwości, że ta wirtuozeria podporządkowana została nadrzędemu celowi, jakim jest sama muzyka.

W wywiadach, udzielanych z okazji wydania płyty, Zimmerman opowiadał, że przygotowując się do rejestracji, wysłuchał ponad 80 różnych nagrań dzieła. Zrobił to, aby odnaleźć odpowiednie tempo dla utworu. W ten sposób powstało nagranie trwające prawie 52 minuty. Pamiętając inne wspaniałe realizacje *I Koncertu* możemy odnieść

wrażenie, że Zimmerman ryzykuje zbyt dużą rozwlekłością. Nic bardziej mylnego. Solista i orkiestra oddychają wspólnym rytmem, ofiarowując słuchaczom interpretację dającą im możliwość subiektywnej percepcji. Rattle i Berliner Philharmoniker to idealni partnerzy dla polskiego pianisty. Berlińczycy dają z siebie wszystko i osiągają wyjątkową przejrzystość brzmienia. Orkiestra jest giętka, barwna i precyzyjna, a sam Rattle równie misterny jak Zimmerman.

Istnieje wiele wybitnych nagrań tej kompozycji. Siłą rzeczy, nie da się uniknąć wzajemnych porównań. Warto jednak zdawać sobie sprawę, jak niesłychany gąszcz stanowią sądy estetyczne. Odwołują się one do subiektywnych odczuć, mających swe korzenie w konwencjach społeczno-historycznych, jednocześnie będąc wynikiem nacisków na dochoowanie im wierności. Kanonizacja estetyczna dzieła nie jest więc wolna od bezinteresownych założeń. Z drugiej strony, chęć różnicowania i dawania wyrazu wyższości jednego artysty nad innym, stanowi, jak to ujął wybitny historyk kultury George Steiner, „higienę uwagi i reakcji”. Mimo to, pozwolą Państwo, że zachowam się „niehigienicznie” i powstrzymam na łamach tej recenzji od jakichkolwiek porównań, zostawiając tę przyjemność słuchaczom. Znakomicie wybrnął z tego problemu Berliner Morgenpost, pisząc: „Jest wielu świętych pianistów, ale tylko jeden Krystian Zimmerman”. Nic więcej dodawać nie trzeba.

Robert Majewski



**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**  
1714-1788

Sonaty na skrzypce i fortepian  
 Amandine Beyer, skrzypce; Edna Stern, fortepian

Zig Zag Territoires ZZT 050902 • w.  
 2005, n. 2005 • DDD, 61'30" • dystr.:  
 CMD Opole  
 ★★★★★

Miło jest obserwować pojawianie się nazwisk młodego pokolenia w katalogach firm nagraniowych, nazwisk artystów świetnie i wszechstronnie wykształconych w renomowanych uczelniach, a już o bogatym doświadczeniu koncertowym. Amandine Beyer i Edna Stern deklarują źródłowe podejście do wykonywanej muzyki, łącząc je z wirtuozerią i precyzją wykonawczą. Współpracują ze sobą od kilku lat, głównie na gruncie repertuaru póź-

nego Baroku. Nagranie *Sonaty na skrzypce i clavier obligato* Carla Philippa Emanuela jest drugim projektem fonograficznym w ich dorobku, dokonany w nawiązaniu do historycznego instrumentarium – tu w kombinacji skrzypce i pianoforte.

Trzy z czterech sonat – H 512, H 513 i H 514 powstały w roku 1763, w momencie rozkwitu kariery kompozytora na dworze Fryderyka II Pruskiego i ustabilizowania się jego własnego stylu. Datowanie natomiast *Sonaty g-moll* H 545 jest trudne z uwagi na wieloletnie mylne przypisywanie tego utworu Janowi Sebastianowi oraz istnieniu

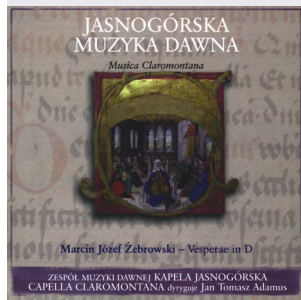
również wersji na flauto traverso, na którym monarcha z pasją grał. Carl Philipp pozostał w służbie króla-muzyka do roku 1768, uczestnicząc w instensywnym życiu muzycznym dworu, otoczony wybitnymi umysłami epoki i stymulowany zwłaszcza do twórczości kameralnej.

C. Ph. E. Bach w wykonaniu duetu Beyer-Stern jest propozycją z pewnością stojącą na bardzo wysokim poziomie. Brakuje mu jednak barokowego „pazura”, zastąpionego tu liniami o nazbyt już może „romantycyzującym” prowadzeniu i zdecydowanie zbyt obfitym stosowaniem pedału przez pianistkę.

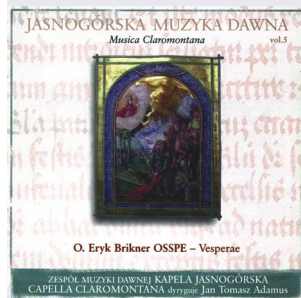


## Jasnogórska muzyka dawna – Musica Claromontana (2)

**K**lasztor Ojców Paulinów na Jasnej Górze publikuje i nagrywa na płytach muzyka, znajdujące się w archiwum należącym do Kapeli Jasnogórskiej założonej w klasztorze w połowie XVI w. Warto zainteresować się tymi nagraniami, gdyż prezentują piękną muzykę w bardzo dobrych wykonaniach. Oto kolejne woluminy z tej pięknej serii.

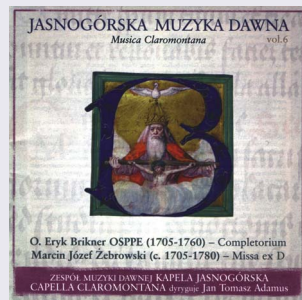


Czwarta płyta z cyklu *Jasnogórska Muzyka Dawna* zawiera nieszpory Marcina Józefa Żebrowskiego (ca. 1710-1780). Kompozycja *Vesperae in D cum variis psalmis* to najbardziej rozbudowana i reprezentatywna kompozycja tego twórcy. Doskonale obrazuje wokálně-instrumentalny nurt polskiej twórczości religijnej XVIII w. Krytycy uznają ją za swoistą syntezę muzyki polskiego baroku. To piękny przykład muzyki liturgicznej. Uderza różnorodność opracowania muzycznego, szczególnie obsadą, fakturą, strukturą melodyczno-rytmiczną oraz wzajemnymi relacjami pomiędzy partiami wokalnymi i instrumentalnymi.



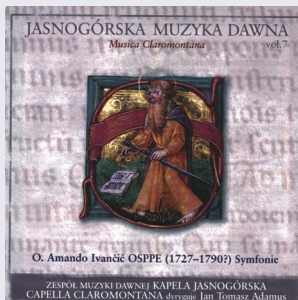
Piąta płyta z serii zawiera *Nieszpory* o. Eryka (Jerzego) Briknera OSPPE (1705-1760). Wspomniany zakonnik to jasnogórski organista, kompozytor, członek Kapeli Jasnogórskiej w XVIII w. Urodził się w Drzymałowicach położonych niedaleko Wrocławia, kształcił się początkowo w zakresie filozofii w Krumlovie na Morawach. Po ukończeniu studiów wstąpił do Zakonu Paulinów przyjmując imię Eryk i od 1724 r. aż do śmierci przebywał na Jasnej Górze, gdzie miał możliwość dalszego kształcenia muzycznego. Jako zakonnik cieszył się wielkim szacunkiem, a jako muzyk uważany by za świetnego organistę i kompozytora. Jego twórczość, mimo że stosunkowo skromna ilościowo, zasługuje na zainteresowanie ze względu na dobry warsz-

tat kompozytorski i dużą inwencję melodyczną. Kompozycje zachowane do naszych czasów obejmują dwa opracowania tekstów składających się na nabożeństwo komplety, hymn przeznaczony na święto apostołów oraz zbiór kompozycji wykonywanych podczas nieszporów.



Szósta płyta zawiera dwa utwory: *Completerium* o. Eryka Briknera i *Missa ex D* Marcina Józefa Żebrowskiego. *Completerium* Briknera to zwarty zespół utworów, na co wskazuje nie tylko obsada wykonawcza – jednokowa we wszystkich częściach, ale także powtórzenie w końcowym kantyku motywów zaczerpniętych z pierwszego psalmu oraz przemyślany plan tonalny.

O ile w psalmach i kantyku wykorzystany został cały zespół wykonawczy, o tyle w hymnie Brikner zmniejszył ją do czterogłosu wokálnego z akompaniamentem organowym, a responsoorium wyróżnił tym, że ustępy solowe zostały powierzone wyłącznie sopranowi. *Missa ex D* Żebrowskiego tu nagrana zachowała się w postaci rękopisu, sporządzonego w 1782 r. przez jednego z braci paulinów, Zachariasza Gelitę. Jest napisana na sopran i bas z towarzyszeniem dwójga skrzypiec i organów. Autor uwzględnił ponadto możliwość powiększenia liczby instrumentów „wedle uznania” (ad libitum) o dwie trąbki clarino, co też uczyniono w obecnym wykonaniu. Analiza języka muzycznego *Missa ex D* oraz cech rękopisu każą przypuszczać, że jest to najstarsza msza Żebrowskiego, powstała między 1748 a 1765 r. Opracowanie tekstu ordinarium missae uroczajnie zostało odcinkami czysto instrumentalnymi, pełniącymi funkcję wstępnych sinfonii, rozdzielających ritorneli oraz rozszerzonych kadencji.



Siódma płyta zawiera *Symfonie* o. Amando Ivančića OSPPE (1727 – 1790?). W II poł. XVIII w. symfonie rozbrzmiewały przed sumami, wotywmami i nieszporami. Nagrane tu dzieła o. Amando Ivančića z pewnością wykonywano w klasztorach OO. Paulinów, choć nie wiadomo, czy również w Częstochowie. Na Jasnej Górze zachował się spis z końca XVIII w., który zawiera aż 117 symfonii. Z niezwykle bogatej twórczości tego kompozytora w archiwum jasnogórskim do dnia dzisiejszego zachowała się tylko *Missa in C*. Ten zakonnik jest wprawdzie wymieniany w encyklopediach muzycznych, jednak jego działalność i twórczość nie doczekała się dotąd pełnego opracowania. Rok jego urodzenia można ustalić na podstawie daty chrztu, który miał miejsce w Wigilię 1727 r. w Wiener Neustadt, natomiast data śmierci nie jest znana, a stawiane przez niektórych badaczy hipotezy budzą poważne wątpliwości. W *Oesterreichisches Musiklexikon* Otto Biba twierdzi, iż Ivančić zmarł nie później niż 29 grudnia 1762 r. Matthias Leopold Ivančić był pochodzenia chorwackiego. W 1744 r. wstąpił do zakonu paulinów, w którym przyjął imię Amandus. Jest zaliczany do najbardziej zdolniejszych i najbardziej płodnych kompozytorów-zakonników swej epoki. Pozostawił bogatą spuściznę zawierającą msze, ofertoria, arie, litanie, motety, oratoria, symfonie, divertimenta, sonaty, tria. O znaczeniu jego twórczości i popularności skomponowanych przez niego utworów może świadczyć fakt, iż w archiwum dzisiejszej Słowacji, Węgier, Polski, Niemiec i Austrii zachowały się jego liczne dzieła. Trzon twórczości Ivančića przypada mniej więcej na lata 1755-1770. Na płycie znalazło się siedem spośród jedenastu jego symfonii wydanych przez L. Żupanić w latach 1975-1976: *Symfonia D-dur nr 11*, *Symfonia C-dur*

*nr 10*, *Symfonia C-dur nr 5*, *Symfonia G-dur nr 9*, *Symfonia D-dur nr 1*, *Symfonia G-dur nr 4*, *Symfonia C-dur nr 2*. Stanowią one miarodajny przykład przekształceń, jakie się dokonywały w muzyce instrumentalnej omawianej epoki. Są to wyłącznie niewielkich rozmiarów, trwające między 6 a 12 min. symfonie trzyczęściowe, w których można zauważyć wpływ muzyki ludowej.

Arkadiusz Jędrasik

### JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA – MUSICA CLAROMONTANA VOL. 4

Marzena Lubaszka, sopran; Ewa Wojtowicz, alt; Piotr Szewczyk, tenor; Jacek Ziolkowski, bas  
Zespół Muzyki Dawnej „Kapela Jasnogórska” pod dyr. Jana Tomasza Adamusa

Musicon • w. 2005, n. 2003 • DDD; 58'43"

★★★★★

### JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA – MUSICA CLAROMONTANA VOL. 5

Marzena Lubaszka, sopran; Ewa Wojtowicz, alt; Malgorzata Przybysz, alt; Maciej Pallas, tenor; Aleksander Kunach, tenor; Jacek Ziolkowski, bas  
Zespół Muzyki Dawnej „Kapela Jasnogórska” pod dyr. Jana Tomasza Adamusa

Musicon • w. 2005, n. 2003 • DDD; 65'33"

★★★★★

### JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA – MUSICA CLAROMONTANA VOL. 6

Marzena Lubaszka, sopran; Jacek Ziolkowski, bas  
Zespół Muzyki Dawnej „Kapela Jasnogórska” pod dyr. Jana Tomasza Adamusa

Musicon • w. 2005, n. 2004 • DDD; 51'20"

★★★★★

### JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA – MUSICA CLAROMONTANA VOL. 7

Zespół Muzyki Dawnej „Kapela Jasnogórska” pod dyr. Jana Tomasza Adamusa

Musicon • w. 2005, n. 2004/5 • DDD; 66'40"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Niemniej, jest to płyta ładna, warta polecenia, a oprawiona, jak zwykle w ZZT w ciekawą szatę graficzną.

Maria Erdman



### JAN SEBASTIAN BACH 1685-1750

**Koncert skrzypcowy d-moll, Koncert na dwa klawesyny d-moll, Koncert na klawesyn i dwa flety proste F-dur, Koncert na skrzypce i obój c-moll**

Akademie für Alte Musik, Berlin  
Harmonia Mundi HMC 901876 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 63'35" • dystr.: CMD Opole

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

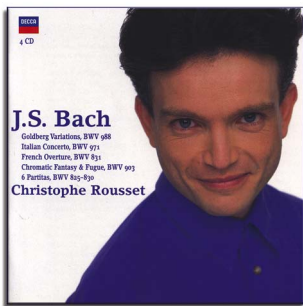
Od pewnego czasu, tu i ówdzie pojawiają się głosy, że w świecie nagrań muzycznych Bacha panuje pewien zastój. Co prawda widuje się ich dużo, ale wyraźnie brakuje nowych, ekscytujących dokonań. Czy jest tak rzeczywiście, czy też poddaliśmy się szalonej presji ciągłego oczekiwania na rewolucyjną interpretację, to temat na osobną dyskusję. Warto jednak zauważyć, że ubiegły rok przyniósł w tej dziedzinie kilka istotnych wydarzeń fonograficznych: Gardiner rozpoczął swoją kantatową pielgrzymkę, Suzuki z powodzeniem ją kontynuuje, Angela Hewitt ukończyła swój cykl fortepianowy, odnaleziono nieznaną arię Bacha *Alles mit Gott*, a Herreweghe całkiem udanie zadebiutował świeckimi kantatami. Każdy zapewne po swojemu ułożyłby tę listę, ale w tym zestawieniu wyraźnie odczuwalny jest brak pewnego nagrania – kto wie, czy nie jednego z najważniejszych bachowskich wydawnictw minionego roku. Myślę tu oczywiście o najnowszej płycie Akademii für Alte Musik.

Zwykle, katalogowy numer BWV 1052 kojarzony jest z *Koncertem klawesynowym d-moll*. Wiele jednak wskazuje (np. figuracje partii solowej), że jest on transkrypcją koncertu skrzypcowego. Akademii für Alte Musik, jako kolejni, podjęli trud przywrócenia oryginalnej wersji. Autorką rekonstrukcji solowej partii skrzypiec jest Midori Seiler. Prawdę mówiąc, cała płyta ma podobny charakter. Pozostałe utwory to także transkrypcje doskonale znanych kompozycji. I tak: *Koncert na dwa klawesyny*

*c-moll* BWV 1062 ma swe źródło w *Koncertie na dwoje skrzypiec d-moll* BWV 1043, *Koncert na klawesyn i dwa flety* BWV 1057 jest bachowską adaptacją *Koncertu brandenburskiego G-dur* nr 4 BWV 1049, i wreszcie *Koncert podwójny* BWV 1060 przeniesiony został z *Koncertu na dwa klawesyny d-moll*.

Ogólnie rzecz ujmując, album nie ma słabych punktów. Muzycy zdumiewają dużą swobodą i nieopisaną energią. Brzmienie orkiestry jest znakomite, continuo realizowane z połotem, smyczki ekspresyjne i głębokie. Soliści wypadają równie dobrze. Mając oparcie w partnerach, muzycy znakomicie oddają plany dźwiękowe i inicjują nieustanny dialog między instrumentami. To uwalnia inwencję, rozspiewuje muzykę oraz przyczynia się do sukcesu zespołu jako całości. Najnowsze nagranie Akademii für Alte Musik ma wszelkie zalety ich najlepszych realizacji. Jeśli dodać do tego oszałamiająco czysty dźwięk, zarejestrowany w Studio Teldex w Berlinie, i świetny esej autorstwa Midori Seiler, to nie pozostaje nic innego jak przyznać nagraniowi zaszczytny tytuł płyty miesiąca.

Robert Majewski



### JAN SEBASTIAN BACH

**Wariacje goldbergowskie; 6 Partit; Koncert włoski; Uwertura francuska; Fantazja chromatyczna i fuga d-moll; 6 Partit**

Christophe Rousset, klawesyn  
Decca 475 7079 • w. 2005, n. 1992/3 • DDD, 298'34", 4CD • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Z pośród wielu nagrań dzieł klawesynowych Jana Sebastiana Bacha mam przyjemność ocenić wspomniały czteropłytowy album wydany przez wytwórnię Decca. Przy klawesynie zasiadł Christophe Rousset – francuski klawesynista i dyrygent, współpracujący z wieloma znanymi artystami na całym świecie. O jego wielkim talencie wykonawczym świadczyć może zdobyta pierwsza nagroda przyznana 1983 r. na konkursie klawesynowym w Brugii. Rousset jest wykonawcą wysoko ocenianym w najbardziej prestiżowych czasopismach muzycznych.

Wszystkie dzieła zamieszczone na płytach idealnie wtapiają się w brzmienie i specyfikę klawesynu. Instrument został zbudowany przez Henriego Hemscha w 1751 r. w Paryżu. Posiada dwa pięciooktawowe manualy i bardzo lekko pracujący mechanizm tak przydatny przy graniu ornamentów. Taka specyfika jest charakterystyczna dla instrumentów francuskich, ponieważ twórczość tego okresu przepiękna była wszelkimi ozdobnikami (tzw. „agrement”).

Słynne *Wariacje goldbergowskie*, dzieło o kunststwowym zastosowaniu kontrapunktu, zmieniający rytm i improwizacyjnej ornamentyce brzmia w interpretacji Rousseta bardzo dobrze. Jest to wizja pełna fantazji z urzekającą urodą brzmienia. W wersji klawesynowej bardziej finyzyjnie brzmi doskonałe nagranie Pierra Hantai. Trudno jednak zarzucić wykonaniu Rousseta brak logiki w przedstawianiu wariacji. Od pierwszej arii poprzez wszystkie 30 wariacji można odczuć dystans z jakim klawesynista podchodzi do tego dzieła. Nie wszystkim może tak chłodne potraktowanie wariacji przypaść do gustu, jednak jest to koncepcja zamierzona i po kilkakrotnym wysłuchaniu przekonująca.

Drugi „krażek” jest nie mniej interesujący. Rozpoczyna się w iście królewskim klimacie jaki przywodzi na myśl *Koncert włoski*. Rousset gra koncert w spokojnym tempie, nie ściga się tak jak często da się słyszeć na nagraniach. Jedynie w trzeciej części zdecydowanie przyśpiesza by zrobić większy kontrast po wolnym *Andante*. Priorytetem stają się dla niego szczegóły, które zostają pomijane, lub też są nie do wychyczenia grane zbyt szybko. Słysząc we wszystkich częściach świetne rozplatanie tematów. Charakterystyczne są cztery robione przed kończącym się fraz akordami w pierwszym temacie (*Allegro*). Przerwy są na tyle duże, że burzą ciągłość tematu. Istotnym dla mnie faktem jest to, iż wykonawca jest bardzo oszczędny w dodawaniu ozdobników. Rousset jest przeciwieństwem innego wybitnego wykonawcy, pianisty Andreasa Schiffa, którego gra jest wręcz naszpikowana ozdobnikami. Obok *Koncertu włoskiego* na drugiej płycie znajdziemy *Uwerturę francuską* i *Fantazję i Fugę chromatyczną d-moll*. *Uwertura francuska* ma postać suity składającej się z sześciu tańców opatrzonych wstępem (*Uwertura*) i zakończeniem (*Echo*). *Fantazja chromatyczna* przywodzi na myśl wcześniejszych mistrzów klawesynu ze swoją swobodną, improwizacyjną budową. Tak też jest wykonana. Rousset zaskakuje lekkością gry objawiającą się w szybkich przebiegach melodycznych i pięknie wykonanymi ozdobnikami. Interpretacja

Gustava Leonhardta w tym dziele jest bardziej drapieżna i zaskakująca. Nie będę rozstrzygał, która jest lepsza ponieważ obydwie przypadły mi do gustu.

Na pozostałych dwóch płytach usłyszymy komplet sześciu *Partit* (BWV 825-830). Gra charakterystyczna dla poprzednich utworów, duża oszczędność środków i charakterystyczny dystans wykonawcy.

Warto zainteresować się interpretacjami Christophe Rousset. Bardzo trudno znaleźć w jego grze słabsze strony. Solidne wykonanie ze wspaniałym programem. Polecam.

Przemysław Piekutowski



### BÉLA BARTÓK 1881-1945

**Muzyka na smyczki, perkusję i czeleść; Koncert na orkiestrę**

Saito Kinen Orchestra  
Seiji Ozawa, dyrygent  
Philips 475 6201 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 66'58" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Wykonanie *Muzyki na smyczki, perkusję i czeleść* oraz *Koncertu na orkiestrę* Béli Bartóka przez japońską orkiestrę Saito Kinen Orchestra pod batutą światowej sławy Ozawy to wyjątkowy cymes dla naszych uszu. Do samego Bartóka, myślę, nie trzeba przekonywać nikogo, do mistrzowsko wykonanego tym bardziej. Szczególnie do takiego, gdzie wszystkie rytmiczne zawirowania stają się dzieciną igraszką, gdzie agogiczne zapętlenia dają możliwość radosnej pogoni instrumentów, gdzie ponad samą rytmiką wrażliwość muzyczna buduje dojrzalą interpretację. Gdzie dowcipna część II *Koncertu na orkiestrę* wypełniona jest barwnymi solówkami poszczególnych dętych, które niczym skrzaty skradają się owiane tajemniczą mgiełką wiolonczelowego pizzicato. Gdzie filigranowe dźwięki czeleści przeplatają się z perkusyjnym brzmieniem fortepianu. Ta lista mogłaby nie mieć końca. Seiji Ozawa prowadzi orkiestrę z ogromną pasją, a jednak w przemysłany sposób, jej brzmienie jest zwarte i przekonujące, porywa, lecz zmusza również do zadumy. W odpowiednich momentach żartobliwe, szczególnie w IV części *Koncertu*, w innych rozspiewane i nie-



mal liryczne, jak w III części tego utworu. Aż trudno uwierzyć, że jest to nagranie na żywo. Z pewnością należy do takich, których nie powinno zabraknąć w naszej płytotece.

Marta Sienkiewicz



**LUDWIG VAN BEETHOVEN  
1770-1827**

**Kwartety smyczkowe op. 59**

*Tokyo String Quartet*  
Harmonia Mundi HMU 907423.23 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 108'18", 2CD, dystr.: CMD Opole  
★★★★

*Kwartety razumowskie* Beethovena rozpoczynają nowy rozdział w historii Tokyo String Quartet, należącego, od ponad 30 lat, do czołowych zespołów kameralnych świata. Z pośród członków założycieli, do dnia dzisiejszego gra jedynie altowiolista Kazuhide Isomura, natomiast ostatnim nabytkiem jest pierwszy skrzypek Martin Beaver, który dołączył do grupy przed czterema laty. W ostatnim czasie muzycy przeszli pod opiekuncze skrzydła Harmonii Mundi, i to nagranie, jak podają doniesienia prasowe, rozpoczyna serię kolejnych realizacji.

Spośród posiadanych przeze mnie nagrań *Kwartetów razumowskich*, najbardziej cenię następujące wykonania: ekscytujący Prażak Quartet – dbający o niuanse, szczególnie ponętny w op. 59, nr 2; Emerson Quartet – za przenikliwość i wyrafinowanie najbardziej czytelne w pierwszej kompozycji tego cyklu; Takács Quartet – za mistrzowską kontrolę nad emocjami i kształtem kompozycji oraz poprzednie nagranie Tokyo String Quartet. Jak w tym zestawie wypada ich nagranie sprzed roku?

W zarejestrowanych, w kwietniu 2005 r. trzech kwartetach z op. 59, słychać ogromne beethovenowskie doświadczenie kameralistów. Muzycy doskonale uchwycili konwulsyjną skłonność Beethovena do porywczosci i wylewności. W bardzo powściągliwie rozpoczętym *Allegro* z pierwszego kwartetu, artyści zreszcie ukazują wzajemne zależności między instrumentami. Wspaniale słyszeć to także w podwójnej fudze, która wprost zachwyca świetnie poprowadzoną narracją, pozwalającą słuchaczom cieszyć się zgłębianiem tajemniczków zastosowanych tam rozwiązań harmonicznych. Następujące później *Allegretto*, zostało nieco zbagatelizo-

wane, co doprowadziło do wewnętrznej rozsadzenia dramaturgii tej części. Lekko rozczarowuje także trzecia część (*Adagio*), która jest tu, moim zdaniem, nazbyt posępna.

Znacznie lepiej wypada *Kwartet e-moll* nr 2. Muzycy nie oszczędzają gwałtowności emocjonalnej Beethovena, jak również wspaniale odczytują potrzebę zwartości tej kompozycji i uwypuklają to w nadszyczanym *Molto adagio*. Jedynie pierwsze *Allegro* pozostawia po sobie lekki niedosyt.

Czyste, symfoniczne proporcje beethovenowskich faktur, odnaleźć można w *Kwartecie C-dur* nr 3. Tokyo String Quartet, nie popadając w skrajności, potrafi narzucić sobie dyscyplinę i jednocześnie tchnąć w finałowe *Allegro molto* isticie wulkaniczną energię.

Robert Majewski



**LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Symfonia nr 4 i 7**

*Royal Flemish Philharmonic*  
*Philippe Herreweghe, dyrygent*  
Talent Classic DOM 2929 100 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 75'42" • dystr.: Acte Préalable

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

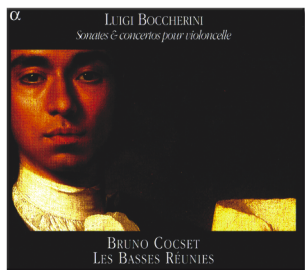
Dotychczasowe interpretacje dzieł Beethovena dokonane przez Philippe'a Herreweghe nie należą do najlepszych, a jego wersja *Dziwiatej*, wydana kilka lat temu przez Harmonię Mundi, jest po prostu nietrafiona. Kiedy więc pojawiły się informacje o drugim podejściu flamandzkiego dyrygenta do symfonii Beethovena, wielu słuchaczy obawiało się następnego rozczarowania. Przyznam szczerze, że i ja przystępowałem do wysłuchania tego nagrania z pewnymi obawami oraz bez większych nadziei na poprawę. Popłynęły pierwsze dźwięki, pierwsze frazy i już po kilkunastu minutach wiedziałem, że tym razem się udało, że jest dobrze, ba powiem więcej – jest znakomicie. Nie wiem czy stało się to za sprawą zmiany orkiestry, wzięcia na warsztat innych kompozycji Beethovena, czy też sam Herreweghe dojrzał jako interpretator jego muzyki. To nagranie sprawia, że w końcu Beethoven w wydaniu Belga nie jest Bachem.

Szczególnie imponująco brzmi na tej płycie *Czwarta* symfonia. Instru-

menty smyczkowe grają z użyciem minimalnego wibrata, co wyjątkowo pięknie słyszeć w prowadzonych przez nie melodiach. Ogromne wrażenie robi przejście do początkowego *Allegro*. Maksymalnie skontrastowana agogika buduje dramatyczne napięcie tego fragmentu. Orkiestra gra z charakterem – nie się nie rozmywa, nie nie rozlewa, ani nie ciągnie. Warto zwrócić uwagę na wymienione dialogi kłametu z fagotem. Prawdę mówiąc, instrumenty dęte, a szczególnie drewno, to ozdoba całego nagrania. Pięknie brzmi blacha, podobnie jak przeuroczy i roztańczony fagot, którym promienieje cała pierwsza część. Herreweghe ustalił znakomite tempa. Finałowe *Allegro ma non troppo* prowadzi precyzyjnie i energicznie, dbając jednocześnie o czystą artykulację i mocny rytm.

Odrobinę słabiej wypada *Siódma* symfonia. Są to jednak drobiazgi, które w ogólnym rozrachunku schodzą na drugi plan. Myślę tu o nieznacznym ustawieniu brzmienia trąbek ponad waltorniami, i o ostatniej części, której temperatura i napięcie mogłyby być jeszcze wyższe. Tym nie mniej – to, czym zachwycała *Czwarta* symfonia, *Siódma* potęguje jeszcze bardziej. Radość płynąca z muzyki tryska z obsesyjnego rytmu pierwszej części. Następujące po niej *Allegretto* oczarowuje swą niezwykłą urodą. Wszystko, co zwykliśmy nazywać „pierwiastkiem” beethovenowskim oraz to, co napiękniesze w interpretacjach Herreweghe'a ogniskuje się w tej części niczym w soczewce. Krótko mówiąc, chociaż w dziedzinie nagrań symfonii Beethovena istnieje ogromna konkurencja, najnowsze wydawnictwo Philippe'a Herreweghe zasługuje na najwyższą rekomendację. Miejmy nadzieję, że ciąg dalszy nastąpi i belgijski wydawca (Talent), będący u nas w dystrybucji Acte Préalable, już wkrótce zaprezentuje kolejne części serii.

Robert Majewski



**LUGI BOCCHERINI  
1743-1805**

**Sonaty i koncerty wiolonczelowe**  
*Bruno Cocset, wiolonczela*  
*Les Basses Reunies*  
Alpha 084 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 61'59" • dystr.: CMD Opole

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Potrzeba jest matką wynalazków. Mądrość tego powiedzenia jest szczególnie bliska koncertującym muzykom – takim, jak choćby Luigi Boccherini, który spędził w podróży znaczną część swojego zawodowego życia. W trakcie muzycznych wояży często dochodziło do nieoczekiwanych sytuacji, w których ów kompozytor i wiolonczelista-wirtuoz musiał wykazać się wszechstronnością i pomysłowością. Niemożność użycia pełnego składu zespołu akompaniującego zmuszała go do korzystania z przeróżnych konfiguracji instrumentalnych. Czasami był to mały ansambel, innym razem tylko kontrabasista (jego ojciec) lub skrzypek (jego przyjaciel). Tym tropem poszli Bruno Cocset i Les Basses Réunies przystępując do nagrywania płyty z sonatami i koncertami wiolonczelowymi Boccheriniego.

Muzycy rzucają nowe światło na te dość dobrze znane kompozycje. Oryginalny i jednocześnie kameralny akompaniament tworzony jest jedynie przez kontrabas, gitarę, wiolonczelę, skrzypce tenorowe i klawesyn. Ale nie o instrumenty tu idzie. Najważniejszy jest człowiek. Les Basses Réunies i Bruno Cocset grają jak natchnieni. Z niezachwianą pewnością wykonania, i z idealnie wymierzonymi tempami przydają kompozycjom wyjątkowej klarowności. Muzycy udaje się poskładać wszystkie elementy w doskonale brzmiącą całość. Uderzający jest głębok i żywy związek partii solowej i continuo znajdujący swój tron zarówno w wyjątkowo jednorodnym brzmieniu, jak i wspólnym odczuwaniu rytmicznego pulsu. Ogromne wrażenie robi ujawniona tutaj intensywność muzyki Boccheriniego. Ze współpracy muzyków rodzą się zarówno fragmenty pełne ognia, jak i momenty bardziej poetyckiej natury. Można być pewnym, że dreszcz emocji i entuzjazm towarzyszyły artystom podczas tej niecodziennej sesji nagraniowej. Cocset kocha piękny dźwięk, nie boi się ryzyka, w muzyce uwielbia kontrasty i precyzję, a nade wszystko spontaniczność. Jego gra przepojona została świadomością sensu muzyki instrumentalnej przełomu epok. Wiolonczelista posługuje się tą wiedzą z olbrzymią biegłością i tworzy interpretację dynamiczną i arabeskową.

Takie płyty jak ta, takie zespoły jak Les Basses Réunies, i tacy soliści jak Bruno Cocset chronią naszą kulturę przed uniformizacją. Na szczęście!

Robert Majewski

**ARCANGELO CORELLI  
1653-1713**

**Sonaty op. 7 nr 7-12**  
*Ensemble Fitzwilliam*  
Zig Zag Territoires ZZT050903 • w.



2005, n. 2005 • DDD, 55'17" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Powszechnie wiadomo, że *Sonaty skrzypcowe* op. 5 Arcangelo Corellego na prawie 100 lat ustaliły styl gry na tym instrumencie. Dzięki nim wiemy, jak wyglądała istota barokowej manieri, natura kunsztu ornamentacji oraz jakie zasady przyswierały ówczesnej sztuce improwizacji. *Sonaty* Corellego, to także archetyp tzw. „kompozycji otwartej”, żyjącej drugim życiem w licznych transkrypcjach i wariacjach, dokonywanych zarówno przez samego kompozytora, jak i jego licznych epigonów. Wkrótce po ich pierwszej publikacji (1770 r.), dostrzeżono tkwiący w tych utworach wielki potencjał muzyczny, który objawił się w procesie ponad pięćdziesięciu transkrypcji. Znamy liczne przykłady ich nowych wcieleń, jak choćby *Concerti grossi* Geminiana, jako że *Sonaty* na *wiole* *da gamba* i *basso continuo* anonimowego gambisty. Jedną z pierwszych transkrypcji wydał w 1702 r. londyńczyk John Walsh, przeznacząc ją na flet prosty, który w ówczesnej Anglii był instrumentem niezwykle popularnym. Adaptacja dotyczy drugiej części cyklu, tj. sonat VII-XII. Pierwsze sześć okazały się stylistycznie nazbyt skrzypcowe i wówczas zaniechano ich przeróbki (za wyjątkiem III i IV transkrybowanej i opublikowanej w 1707 r.).

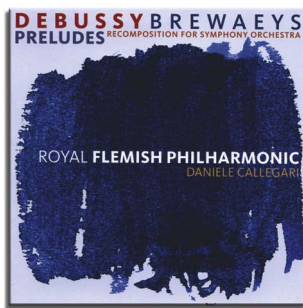
Jean-Pierre Nicolas podejmując się zadania rejestracji *Sonat* op. 5 w wersji fletowej, postanowił stylistycznie zbliżyć się do pierwotnej wersji Corellego. Nie było to proste, bowiem Walsh, pragnąc dostosować kompozycje do możliwości technicznych i artykulacyjnych instrumentu, dokonał licznych uproszczeń, często unikając najwyższych i najniższych rejestrów oraz dokonując oktawaowych transpozycji. Aby temu sprostać, Nicolas użył w nagraniu fletu altowego (sonaty VII, VIII, XI i *La Folia*) i „flute de voix” (sonaty IX i X), strojącego o tercję niżej. Dbałość o szczegóły sprawiła, że Ensemble Fitzwilliam realizując partię continuo, dobrali różnorakie instrumenty. Theorba zamiennie z gitarą (Yasunori Imamura), klawesyn z organami (Michele Deverite), wiolonczela, „basse de violon” lub wiolonczela piccolo (Bruno Cocset), to dość imponujący zestaw – a wszystko po to, by dopasować brzmienie continuo do charakteru so-

nat i tessitury instrumentów. Dzięki temu utwory nabierają dodatkowego połysku i dynamiki. Spośród trójki akompaniatorów, na szczególne wyróżnienie zasługuje Bruno Cocset. Jego styl gry – zawsze przejrzysty i lekki – znacznie wzbogaca to nagranie.

Ensemble Fitzwilliam odciska na wykonywanych utworach własne piętno. Oryginalne podejście łatwo zauważyć w krótkim, ośmiotaktowym *Adagio* z *Sonaty IX*, w którym pojawienie się tematu poprzedza wariacyjnie przekształcone ostinato, dość znacznie wydłużające tę część. Decyzja muzyków wydaje się zrozumiała, zwłaszcza, jeśli spojrzymy na nią z perspektywy znanej corelliańskiej wariacji *La Folia* (*Sonata XII*). Nie wszystkie pomysły wydają się jednakowo trafne. Trudno zrozumieć, czym muzycy kierowali się nie stosując powtórzeń w *Allegro* zamykającym *Sonate IX* i w *Giga Allegro* z *Sonaty X*.

W grze Nicolasa wyraźnie słychać dbałość o precyzję rytmiczną i intonacyjną. Wprawdzie chwilami da się wychwycić niewyraźne zagrane dźwięki leżące powyżej e<sup>3</sup>, to należy zdawać sobie sprawę z poziomu trudności tych kompozycji. Partia fletu w wykonaniu Nicolasa porównawczo dynamicznie. Szczególnie pięknie piano (niczym echo), zastosował on w końcowym fragmencie *Gawota* (*Allegro*) z *Sonaty XI*. Na uwagę zasługuje także dobór temp. Flecista nie dopuszcza do przesadnego pośpiechu. Warto wsłuchać się w spokojnie zagrane *Allemanda Allegro* z *Sonaty VIII*. Podobny zabieg agogiczny zauważamy w ostatniej jej części (*Giga Allegro*) oraz w innych fragmentach *Sonat* oznaczonych tymi tempami.

Robert Majewski



### CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

**Preludia – wersja na orkiestrę symfoniczną**  
*Royal Flemish Philharmonic*  
*Daniele Callegari, dyrygent*  
Talent DOM 3810 04/05 • w. 2005, n. 2004/5 • CD, 81'05", 2CD • dystr.: Acte Préalable

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

„Tylko muzycy mają przywilej ujmowania całej poezji nocy i dnia,

ziemi i nieba”. Słowa Debussy’ego, nakreślające estetyczno-artystyczne zapatrywania nurtu impresjonistycznego w muzyce, znalazły odzwierciedlenie w dwóch zeszytach *Preludiów* (1910-1913) powstałych w dojrzałym okresie jego twórczości. Styl fortepianowy w nich występujący szczególnie nacisk nakładał na brzmieniowość, a raczej umiejętność jej różnicowania, co wyraźnie odbiegało od tradycyjnego (reprezentowanego m. in. przez Chopina) stylu romantycznego. Ta wytyczna pogłębiała została przez Luca Breaueysa, który zorkiestrował omawiane miniatury. Przyznam, że nie spodziewałam się po tym zabiegu niczego nadzwyczajnego. Czekala mnie jednak miła niespodzianka.

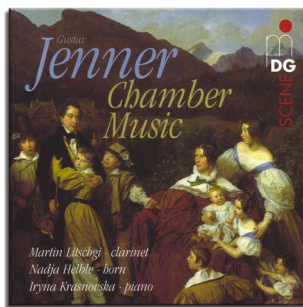
Płyta, którą mam przyjemność przedstawić (choć samych *Preludiów* przedstawiać zapewne nikomu nie trzeba) wyraźniej nawet od oryginału akcentuje – na przekór ówczesnej koncepcji panteistycznej – to, co ulotne, mgliste i niedookreślone. Partia fortepianu zastąpiona różnorodnym brzmieniem orkiestrowym uwydatnia interesującą strukturę melodycznych planów. Żywiołowe, ornamentalne biegniki (*Wiatr na równinie*) lub też posuwiste frazy (*Zatopiona katedra*) świetnie „prezentują się” w tej nowej, wizjonerskiej wersji. Tytuły *Preludiów* (np: *Wzgórza Anacapri*, *Kroki na śniegu*) delikatnie nakierowują słuchacza na źródła inspiracji, z których czerpał Debussy (zamieszczone są w nawiasach, na końcu każdego utworu). Kompozytor nawiązywał w ten sposób do programowości w XVII-wiecznej tradycji klawesynistów francuskich.

Luc Breaueys poza komponowaniem (studiował u André Laporte, Franco Donatoniego i Briana Ferneyhoughta, zaś kilka z napisanych przez niego symfonii zostało nagranych i nagrodzonych na międzynarodowych festiwalach; m. in. UNESCO’s International Tribune of Composers w 1986 r.) zajmuje się dyrygowaniem oraz działalnością pedagogiczną (wykłady w konserwatorium w Ghent). Już w latach młodzieńczych planował rozszerzenie obsady omawianych miniatur fortepianowych. Dokonał tego ściśle przestrzegając zamysłów kompozytora dotyczących formy i treści. Nie bez znaczenia pozostała też wiedza na temat roli i sposobu wykorzystywania poszczególnych instrumentów przez Debussy’ego. Płyta została zadedykowana pianście Michielsowi, który (jak twierdzi Breaueys) – jako interpretator miniatur – wniósł do realizacji szereg pomysłów. W efekcie usłyszeć możemy zadziwiająco „prawdopodobną” – tzn. delikatną i jednocześnie esencjonalną – wersję *Preludiów* (dopóki nie zaczęłam słuchać płyty wydawało mi się to wręcz nierealne).

Tu jednak zasługę podzielić należy także między wykonawców: Royal Flemish Philharmonic na czele z Daniele Callegarim, który od roku 2002 jest dyrygentem zespołu. W jego artystycznym dorobku uwagę przykuwają liczne nagrody (m. in. dla najlepszego dyrygenta na Międzynarodowym Festiwalu w Murcii w 1989 r.) oraz współpraca ze znakomitymi muzykami (National Orchestra of Ireland, Orchestra Arturo Toscaniniego i in.). Orkiestra symfoniczna poprowadzona została przez niego zgodnie z późnromantycznymi tendencjami estetycznymi francuskiego symbolizmu. DeFilharmonie (www.defilharmonie.be) – bo o niej mowa – oprócz prezentowania różnorodnego materiału angażuje się także w projekty służące przybliżeniu symfonicznego „universum” młodym muzykom (KIDconcerts, Oorcolleges). Kilka z nagranych przez nią dzieł (*Mater dolorosa* – Sternefelda, komplet symfonii Luca Breaueysa i opera *Aquarius* – Goeyvaerts) otrzymało prestiżowe nagrody.

Za niniejszy krążek powinna być kolejna.

Katarzyna Musiał



### GUSTAV JENNER 1865-1920

**Trio na klarnet, róg i fortepian Es-dur; Sonata op. 5 G-dur na klarnet i fortepian**

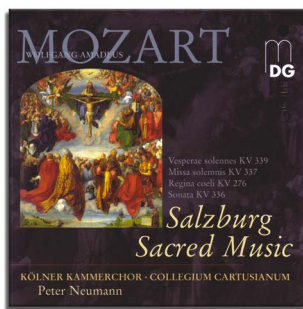
*Martin Litschgi, klarnet; Nadja Helble, róg; Iryna Krasnovska, fortepian*

MDG 603 1343-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 49'31" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Gustav Jenner nie należy do gro- na kompozytorów, których twórczość zaleca się oryginalnością. W wielkim sporze pomiędzy „klasykami” i „modernistami”, który rozpałał emocje muzycznego świata końca XIX w., stał zdecydowanie po stronie tych pierwszych, będąc swego rodzaju akolitą głównej postaci obozu – Brahmsa. Wśród tak licznych jego epigonów Jenner należał do chyba najbardziej ortodoksyjnych – na ile mógł starał się iść w ślady swojego mistrza, nie tylko imitując jego styl, ale też podejmując te same co on formy muzyczne. Zarejestrowane na omawianej płycie *Trio* i *Sonata* są tego znakomitym przykładem (choć







**Sonata C-dur KV 336; Regina coeli KV 276**

*Cornelia Samuelis, sopran; Ursula Eitinger, alt; Benoit Haller, tenor; Markus Flaig, bas*  
*Kölner Kammerchor*  
*Collegium Cartusianum*  
*Peter Neumann, dyrygent*  
 MDG 332 1346-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 56'53" • dystr.: CMD Opole  
 ★★★★★

Zanim przejdę do rzeczywistej recenzji, proszę mi pozwolić na chwilę zadumy. Obserwacja pojawiających się na rynku kolejnych nagrań muzyki tzw. poważnej (jak gdyby mogła istnieć takowa niepoważna, ale to inny temat...) dostarczyła mi nie tak całkownie pionierskiej acz nurtującej refleksji. To, że dziś wydaje się dużo muzyki, to wszyscy doskonale wiemy. W związku z tym, często poruszonym w wypowiedziach znawców tematem jest panujący obecnie kult muzyki przeszłości w całkowitym odwróceniu do sytuacji sprzed lat, kiedy to o historię muzyczną mało kto dbał, a na scenach prym wiodły kompozycje najświeższe. Nastąpiły więc takie czasy, że kompozytorów świetnie znanych wydaje się nadal z wręcz maniackalnym zacięciem, przy okazji starając się wypracować to idealne wykonanie, któremu już nic naprawdę nie będzie można zarzucić. No, ale żeby kilkudziesięcne z kolei nagrania jednej kompozycji jednego kompozytora mogło znaleźć swe audytorium, sięga się po różne metody. Na jaki zatem pomysł wpadli twórcy płyty, do której przedstawienia z tym długim wstępem dąże?

Zgromadzone na krążku kompozycje łączy wspomniane w tytule miejsce ich powstania i przeznaczenia czyli Salzburg. Lecz nie tylko. Pomysł projektu oparł się jeszcze na czasie powstania. Wszystkie te kompozycje skomponowane zostały bowiem w 1780 r. lub jego okolicach (*Regina Coeli* pochodzi z 1779 r.) w dodatku prawdopodobnie na jedną uroczystość, której główną postacią miał być Hieronim Colloredo, arcybiskup salzburski (chodzi o mszę z okazji „fetus palliis”). Jak więc widać, pomysłodawcy projektów fonograficznych mają się różnych kryteriów zestawienia repertuaru tak, by mógł on okazać się dla melomanów ciekawy i który skłoniłby ich do zakupu płyty.

W odniesieniu jednak do tego krążka wydawnictwa MDG chyba nawet najdziwniejszy pomysł samej płyty by nie zaszkodził. Mamy tu bowiem do czynienia ze świetnym wykonaniem utworów spoza operowego nurtu twórczości Mozarta. Powstałe i działające w Kolonii zespoły harmonijnie ze sobą współpracują, a ich brzmienia wzajemnie się uzupełniają, tworząc jednolite tło dla popisów śpiewu solowego. Bo prawdziwie soliści są gwiazdami tego nagrania, a zwłaszcza sopranistka, Cornelia Samuelis, której ciekawej barwy, krystalicznie czysty, mocny głos możemy podziwiać przede wszystkim w *Missa solennis* i jej częściach: *Gloria* czy *Dona nobis pacem*. Ta młoda niemiecka śpiewaczka posiada niezwykle cenną umiejętność śpiewania czystego, by tak rzec, prostego, któremu dalekie jest zamazujące kontury wysokości dźwięków vibrato. Pozostali soliści, jak Ursula Eitinger (a), Benoit Haller (t) i Markus Flaig (b) również profesjonalnie zaznaczają swoją obecność w projekcie, jednak ich rola ogranicza się do towarzyszenia sopranowi w duetach czy ensemblach.

W wykonaniu tych artystów *Missa solennis* brzmi faktycznie dostojnie i uroczysto, kompozycja posiada swoje plany wykonawcze, które się ze sobą nie mieszają, wzajemnie ze sobą nie konkurują, a jednocześnie przez cały czas pozostają dla słuchacza czytelne. Wpleciona w mszę organowa *Sonata* to krótka wycieczka w głąb historii muzyki, artystyczne wspomnienie genezy tego gatunku. Rodowód wokalny – prześlany i sugestywnie pokazany. No a do tego jeszcze *Vesperae solennes de confessore*, którego *Laudate Dominum* przywodzi na myśl *Kyrie z Requiem d-moll* KV 626 i którego to wykonanie słusznie potwierdza przynależność cyklu do najważniejszych części kompozycji religijnych. Pozostaje mi tylko zachęcić do słuchania. Naprawdę warto!

Agnieszka Okupska



**SERGIUSZ RACHMANINOW 1873-1943**

**Sonata nr 2, Preludia,**  
*Simon Trpčeski, fortepian*  
 EMI Classics 5 57943 2 • n. 2005, n. 2005 • DDD, 69'22" • dystr.: EMI Music Polska  
 ★★★★★

Simon Trpčeski rozpoczął swoją karierę w Wielkiej Brytanii w 2000 r. podczas Londyńskiego Konkursu Pianistycznego, zaś w 2001 r. debiutował w słynnej Wigmore Hall. Od tego czasu regularnie występuje na angielskich estradach, koncertując m.in. z orkiestrą *Philharmonia* oraz *BBC Symphony Orchestra*. Z kolei w 2004 roku występował ze *Scottish Chamber Orchestra* podczas prestiżowych „Promsów”. Ma też na koncie szereg nagród uzyskanych na konkursach pianistycznych w całej Europie. Szerzej o samym artyście na jego stronie internetowej ([www.simontrpceski.com](http://www.simontrpceski.com)).

Płyta, w całości poświęcona twórczości Sergiusza Rachmaninowa, jest drugim krążkiem tego artysty zarejestrowanym dla brytyjskiej wytwórni EMI. Pierwszym, debiutanckim, był recital z utworami Czajkowskiego, Skriabina, Strawińskiego i Prokofiewa. Obie płyty dowodzą szczególnej estymy, jaką ten macedoński pianista darzy twórców rosyjskich.

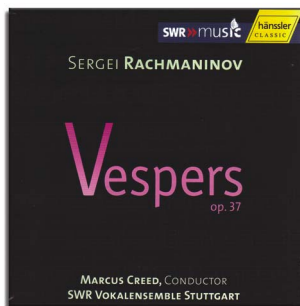
Album zawiera nie tylko *Drugą sonatę* i *Preludia*, na co wskazuje tytuł fonogramu, choć niewątpliwie *Sonata* jest tu dziełem wiodącym, któremu towarzyszy wybór preludii z opusów 23 i 32, a także kilka innych „drobiazgów”, do których należą też dwie rachmaninowskie transkrypcje fortepianowe dzieł Mikołaja Rymskiego-Korsakowa i Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego.

Artysta otwiera i kończy płytę „mocnym uderzeniem”, zaczynając najbardziej chyba błyskotliwym i popisowym ze wszystkich preludii Rachmaninowa – *Preludium B-dur* op. 23 nr 2, finalizując zaś wspaniałym sonatowym freskiem, jakim jest arcytrudna, niezwykle efektowna *II Sonata b-moll* op. 36, której finał utrzymany jest w tonacji B-dur. Ta zbieżność tonacji z pewnością nie jest przypadkowa, wpływa też dobrze na integrację całego nagrania. Pomiędzy tymi kłamrami znalazły się kolejno: *Syreny* op. 21 nr 5, *Preludia: fis-moll* op. 23 nr 1, *Ges-dur* op. 23 nr 10, *gis-moll* op. 32 nr 12, *Kołysanka* Czajkowskiego w transkrypcji Rachmaninowa, *Preludium b-moll* op. 32 nr 2, *Margaritki* op. 38 nr 3, *Lot trzmiela* Rymskiego-Korsakowa w transkrypcji Rachmaninowa, *Preludia g-moll* op. 23 nr 5 i *D-dur* op. 23 nr 4, *Scherzo ze Snu nocy letniej* Mendelssohna w transkrypcji Rachmaninowa oraz *Preludium cis-moll* op. 3 nr 2. Tak więc mamy przed sobą swoistą retrospektywę fortepianowej twórczości Rachmaninowa. Skontrastowany układ recitalu pozwala pianście wykazać się ze wszystkich możliwych stron, od błyskotliwej wirtuozerii w *Preludium B-dur* czy w *Sonacie* poczynając, poprzez wdzięk i lekkość w transkrypcjach miniatur Rymskiego-Korsakowa i Mendelssohna, wreszcie śpiewność i liryzm w utworach o charakterze nastrojowym.

Szczególnie Simon Trpčeski zwraca na siebie uwagę wykonaniem *Sonaty*, w której jest i potęga brzmienia, i szlachetność forte, nastrojowość w środkowej części i potoczność narać w częściach skrajnych. We wszystkich tych aspektach młody artysta prezentuje się od jak najlepszej strony, ujawniając swoje nieprzeciętne możliwości. Mimo to, w moim przekonaniu, w jego grze nieco brakuje polotu i fantazji. Interpretacja *Scherza* Mendelssohna jest mało zróżnicowana, sprawia wrażenie – jakkolwiek dobrze – to jednak tylko „odegranego”. Z kolei słynne *Preludium g-moll* op. 23 nr 5 jest za mało energiczne i zagrane nieco za wolno, przez co ów marsz, jakim jest to preludium, traci na efektywności. W *Sonacie* z kolei brakuje spójności formy.

Powyższe zastrzeżenia nie umniejszają jednakże wysokiej wartości tego nagrania. Można jedynie dodać, tytułem komentarza, że mając do wyboru tak liczne nagrania dzieł Rachmaninowa i znajdując wśród nich prawdziwe perełki interpretacyjne, człowiek bywa rozpuszczony, a przez to bardziej krytycznie postrzega kolejne, nowe nagrania...

Marcin T. Łukaszewski



**SERGIUSZ RACHMANINOW 1873-1943**

**Nieszpory op. 37**  
*SWR Vokalensemble Stuttgart*  
*Marcus Creed, dyrygent*  
 Hänssler Classics CD 93.112 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 59'06" ★★★★★

*Calonocne czuwanie* op. 37 Sergiusza Rachmaninowa, zwane też niekiedy *Nieszporami*, należy do największych arcydzieł światowej literatury chóralnej. Zazwyczaj chóry śpiewają wybrane fragmenty z tego dzieła, a do najbardziej popularnych z tego cyklu należy *Bogoroditse dievo*. Nie każdy bowiem chór amatorski może się zmierzyć z tym wale niełatwym dziełem w całości. Całe natomiast *Calonocne czuwanie* posiadają w swoim repertuarze chóry zawodowe. Coraz częściej staje się też ono materiałem nagrywanym na płycie. Dobrych nagrań *Nieszporów* nie brakuje. Wystarczy przypomnieć nagranie Chóru Radia Szwedzkiego pod dyrekcją Tonu Kaljuste (Virgin Classics 5 45124 2), St Petersburg Cham-



ber Choir pod dyrekcją Nikolaia Kornieva (Philips 442 344-2), czy – recenzowane ostatnio na naszych łamach znakomite nagranie Chóru Kameralnego Filharmonii Estońskiej pod dyrekcją Paula Hilliera (Harmónia Mundi HMU 907384).

Niniejsze nagranie, zrealizowane przez znakomity Zespół Wokalny Radia Południowo-Zachodniego w Stuttgarcie pod dyrekcją sławy chórmistrzów europejskich – Marcusa Creeda, wpisuje się w krąg znakomych realizacji rachmaninowskiego cyklu. SWR Vokalensemble Stuttgart wykonuje to dzieło dostojnie, z powagą, dbając o wszelkie niuanse. Słuchając tego wykonania nie można się nudzić. Nagranie porusza do głębi, przykuwa uwagę znakomitym warsztatem wokalmym, pięknym, nośnym i pełnym dźwiękiem, wysoką kulturą wykonania, a przy tym niezwykłym spokojem. Pełne jest rozmodlenia. Dodatkowym atutem jest – zazwyczaj pomijana w nagraniach – początkowa *Intonacja*, poprzedzająca pierwszy utwór – *Priditie, poklonimsja*.

Dobrze, że płytcie towarzyszą omówienia po niemiecku i angielsku oraz tekst całego utworu. Szkoda tylko, że nazwano go – trochę nieszczerliwie – librettem. Nie umniejsza to jednakże wartości tego fonogramu, który pragnę Państwu polecić. Obcowanie z muzyką wielkiego rosyjskiego kompozytora w omawianym wykonaniu może ubogacić i przyczynić się do wielu duchowych doznań.

Marcin T. Łukaszewski



**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
1873-1943

**Tańce symfoniczne op. 45; Suita nr 2 op. 17; Fantazja op. 5**  
*Beghoña Uriarte, Karl-Hermann Mrongovius, duet fortepianowy*  
Profil PH05027 • w. 2005, n. 1981/1998/2004 • DDD, 79'11"  
★★★★★

Twórczość fortepianowa Sergiusza Rachmaninowa nagrywana jest często i tak samo chętnie kupowana. Charakterystyczny dla tego repertuaru idiom rosyjski sprawia, że wpada w ucho łatwo i przyjemnie. Wśród kompozycji tych znajdują się też utwory na dwa fortepiany, choć w całym dorobku Rachmaninowa stanowią one swego rodzaju przypadki, wyjątki. Na płycie wydanej przez Pro-

fil znajdziemy właśnie trzy cykle kompozycji tego typu, zaprezentowane w wykonaniu doświadczonego duetu fortepianowego, Begoñę Uriarte i Karla-Hermanna Mrongoviusa, którzy w każdym calu dba o jakość i spoiłość brzmienia, nie mówiąc już o wirtuozerii i profesjonalnym warsztacie technicznym. Płyta jest wspomnieniem trzech koncertów tego duetu, które miały miejsce w latach: 1981, 1998 i 2004. Wtedy zostały po raz pierwszy zarejestrowane, a dziś po raz drugi trafiają do słuchaczy.

Materiał na płycie ułożony jest w specyficznym porządku, odwrotnie niż zwykle się go prezentuje. Album otwierają bowiem *Tańce symfoniczne* z późnego opusu 45, po nich następuje wartko płynąca *Suita C-dur* op. 17, a dopiero na końcu znajduje się wcześniejsze dzieło kompozytora, *Fantazja gmoll* op. 5. Tak więc w tym przypadku możemy śledzić rozwój drogi twórczej Rachmaninowa od tyłu, patrząc na nią jakby ze wzgórza doświadczenia, z perspektywy lat, przemian stylu, dojrzałości kompozytorskiej. Mnie osobiście ta retrospekcja bardzo odpowiada. W wyśmienitym wykonaniu możemy usłyszeć muzyczne rusycyzmy, doświadczyć monumentalności brzmienia, dynamizmu i rozpasania rytmów *Walca* i *Taranelli ze Suty nr 2*, jak i lekkości czy wręcz naiwności *Fantazji*. Muzyczne napięcie spada tutaj w postępie geometrycznym, by osiągnąć swe minimum w ostatnich taktach *Wiosny* (IV cz. *Fantazji*).

W tym wykonaniu Rachmaninow nabiera jeszcze dodatkowego waloru. Spójność, idealne zgranie pianistów, jednolita koncepcja każdego z utworów. Zalety wykonania można tu mnożyć niemalże bez końca. Duet naprawdę światowej klasy, fortepiany śpiewające jednym głosem, jedność w wielości.

Ta płyta to jak duży oddech. Polecam zacerpnąć go w płuca melomanów.

Agnieszka Okupska



**MAURICE RAVEL**  
1875-1937

**Le tombeau de Couperin; Schéhérazade; Tzigane; Daphnis et Chloé – suita nr 1 i 2**  
*SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg*  
*Ernest Bour, dyrygent*  
Hänssler Classics CD 93.111 • w. 2005,

n. 1967, 1974/5/7 • DDD, 78'48"  
★★★★★

Muzykę Ravela charakteryzuje niezwykła troska o precyzję i jasność formy, lekkość faktury, przejrzystość oraz wyrazistość rysunku melodycznego. Cechy te zrodziły się z potrzeby przeciwstawienia się nazbyt ekspresyjnej estetyce muzyki wagnerowskiej. W swojej twórczości Ravel sięgał po elementy muzyki greckiej, cygańskiej, hiszpańskiej, starofrancuskiej, a nawet jazzu. Nie dziwi więc stylistyczna różnorodność kompozycji zawartych na omawianej płycie.

Otwiera ją orkiestrowa wersja (1919) *Le Tombeau de Couperin*; dzieła ukazującego charakterystyczne dla przelomu wieków tendencje do ukłonu w stronę muzyki dawnych mistrzów. *Nagrobek Couperina* powstał w 1917 r. jako 6. częściowa suita fortepianowa (w późniejszym opracowaniu opuszczono *Fugę* i *Toccatę*), oddająca cześć wielkiemu tytułowemu klawesyniście poprzez swój „francuski” charakter. Każdy z fragmentów poświęcony został jednemu z przyjaciół Ravela poległych w I wojnie światowej.

Kolejna kompozycja – *Szeherazada* – w wersji na sopran i orkiestrę powstała w 1903 r. w oparciu o poemat Tristana Klingsora pod tym samym tytułem (cztery lata wcześniej Ravel próbował – niestety z marnym skutkiem – zainteresować krytykę francuską uwerturą operową zainspirowaną poematem symfonicznym Rimskiego-Korsakowa). Poszczególne części orientalnego dzieła stopniowo zespalają partię wokalną z instrumentalną. W części I deklamacyjny śpiew rozwija się niezależnie od partii orkiestry by poprzez coraz śmielsze zespolenie się z akompaniamentem wysunąć się na plan pierwszy w części ostatniej. Głosu uraczyła Arleen Augér (1939-93), która zadebiutowała w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w 1969 r. Sławę zdobyła koncertując m.in. w Nowym Jorku, Salzburgu, Moskwie, przede wszystkim z repertuarem Bacha (*Pasja, kantaty*) i Mozarta (w trakcie obchodów 200. urodzin kompozytora wykonała sopranową partię *Requiem*). Śpiewaczka urzeka nie tylko piękną barwą głosu, ale też dopracowaną techniką wokalną.

Gdyby skrzypce potrafiły śpiewać to samo moglibyśmy powiedzieć o Pinie Carmirelli (1914-93) – włoskiej skrzypkaczce, wykonującej *Tzigane* Ravela na Stradivariusie „Toscano”. Zasłynęła ona wykonaniem wszystkich sonat Beethovena w Carnegie Hall w 1970 r. oraz ufundowaniem zespołów kameralnych: Boccherini Quintet i Quintetto Fauré di Roma. Tym razem dzięki niej odezwały się pełne ognia i dramatyzmu tony „cygańskie” (to znaczy – jak mawiał sam kompozytor – „o charakterze węgierskiej rapsodii”). Wirtuozowskie dzie-

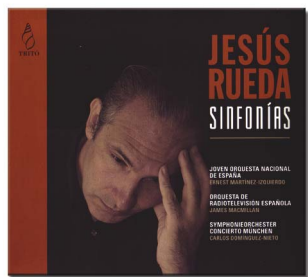
ło w wersji pierwotnej (na skrzypce i fortepian) napisane zostało w roku 1924. Pokazuje mistrzostwo Ravela w opracowywaniu różnorodnego materiału stylistycznego.

Przykładem tego zabiegu są także dwie koncertowe suity do baletu *Daphnis i Chloé* (*I Suita: Nokturn-Interludium-Taniec wojenny, II: Świt-Pantomima-Taniec ogólny*). Należą one do najczęściej wykonywanych utworów Ravela, który tym razem pokazał nam Grecję swoich marzeń (dlatego pewnie jest ona taka francuska). Podobnego („złudnego”) podejścia do antyku doszukiwać się możemy w kompozycji *Menuet antique*, zorkiestrowanej w 1929 r. Jest ona kompilacją stylów i rodzajów ekspresji; od XVII-wiecznych tańców dworskich po subtelne elementy XX-wieczne (jedynie odświeżające istniejące środki harmoniczne).

Odtwórcami „ravelowskich kombinacji” są: SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg na czele z dyrygentem Ernestem Bourem († 2001). Wyśmienitym muzykom (współpracującym ze sobą ponad trzydzieści lat) udało się wydobyc tendencje kształtujące stylistykę Ravela. Doskonale współgrają zarówno we fragmentach czysto orkiestrowych, jak i wcielając się w rolę akompaniatora. Grają z zaangażowaniem, dbając o niuanse kolorystyczne. Operują imponujących rozmiarów paletą dynamiki i artykulacji. Oddają świeżość i żartobliwość kompozycji.

Pozwalają choć na moment zapomnieć o wszechobecnym *Bolero*.

Katarzyna Musiał



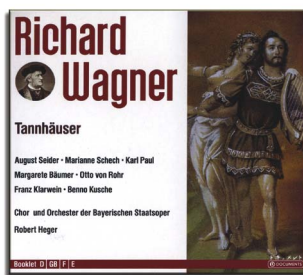
**JESUS RUEDA**  
1961

**Symfonie nr 1 i 2; Viaje imaginario „Francisco Guerrero in Memoriam”**  
*Symphonieorchester Concerto München*  
*Joven Orquesta Nacional de España*  
*Orquesta de RTVE*  
*Carlos Dominguez, Ernest Martinez-Izquierdo, James MacMillan, dyrygenci*  
Trito TD0018 • w. 2004, n. • DDD, 56'26"  
★★★

Jesús Rueda należy do średniego pokolenia kompozytorów hiszpańskich. Choć w swoim kraju uhonorowany licznymi nagrodami i wyróżnieniami, ba – w eseju dołączonym do omawianej płyty okre-

ślony jako „jeden z czołowych kompozytorów naszych czasów” – to jego renoma wydaje się jednak mieć wymiar lokalny, a jeśli nawet nie, to ogranicza się ona jedynie do wąskiego grona specjalistów związanych z nową muzyką. Czy warto więc rekomendować omawianą płytę typowemu odbiorcy niniejszego czasopisma, a więc po prostu melomanowi? Myślę, że jest to raczej propozycja dla tych, których interesuje twórczość najnowsza, którzy w odbiorze muzyki mniej oczekują przyjemnej rozrywki, zabawy znanymi konwencjami, a więcej intelektualnej szarady, a także dla tych, których ciekawi, co też pisze i wykonuje się obecnie na drugim końcu naszego kontynentu. Nie jest to bowiem chyba muzyka w odbiorze zbyt łatwa, raczej też nie jest szczególnie oryginalna, jednak niewątpliwie wykazuje warsztatową perfekcję, wyraźny nerw dramatyczny, dobre wyczuć barwy. Rueda jest bowiem rasowym symfonikiem – wystarczy posłuchać jego *I Symfonii* „*Laberinto*” z 2000 r. – gdzie archaiczny śródziemnomorski mit o Minotaurze przyobleczony został w wystawnie bogatą szatę brzmieniową, niemal jak z Rimskiego-Korsakowa, Straussa czy Respighiego, choć oczywiście sam język jest współczesny. Jednak – jak już wspominałem – trochę brak tu oryginalności, także w tym sensie, iż wyraźnie czytelne są odniesienia do Ivesa, czy nawet Lutosławskiego, choć pozbawione świeżości tego pierwszego oraz kryształicznej czystości drugiego. W zasadzie Rueda jest eklektykiem, sprawnie mieszającym fragmenty o charakterze niemal neoromantycznym z klastrowymi, ostrymi akordami, to znów bawiącym się w impresjonistę przeskakującego po całej skali orkiestry – od najniższych brzmień kontrafagotów i tub, po fłązolety skrzypiec. Podobnie już początkowe takty *II Symfonii*, choć efektowne i przykuwające uwagę, pozwalają utwierdzić się w pewności, że i tu kompozytor nie zrezygnuje z żadnego fakturalnego czy kolorystycznego efektu, jaki tylko będzie mógł wydobyc z wielkiego zespołu. Jest to muzyka dobrze „zrobiona”, dość efektowna, ale niezbyt poruszająca, a nawet męcząca w swojej nieco natrętnej programowości i ilustracyjności. Dla porządku dodajmy, że oprócz wspomnianych *Symfonii* płyta zawiera rejestrację nieco wcześniejszego dzieła, poematu symfonicznego *Viaje imaginario* – hołdu złożonego wielkiemu szesnastowiecznemu kompozytorowi Francesco Guerrero.

Marcin Zgliński



### RYSZARD WAGNER 1813-1883

**Tannhäuser (wersja dreźnieńska)**  
*August Seider (Tannhäuser); Marianne Schech (Elisabeth); Karl Paul (Wolfram von Eschenbach); Margarete Bäumer (Wenus)*  
*Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München*  
*Robert Heger, dyrygent*  
 Bella Musica Edition 223055 • w. 2005, n. 1951 • DDD, 14183\*10", 3CD  
 ★★☆☆

Mimo, że muzyka *Tannhäusera* ma jeszcze w sobie sporo z estetyki tradycyjnej opery i wpływów wielkiej opery francuskiej, to jednak jest ona kolejnym, bardzo wyraźnie zaznaczonym, krokiem w przyszłość prowadzącą do dramatu muzycznego i słynnej niekończącej się melodii. Słuchacz zostaje wręcz oszołomiony bogactwem inwencji melodycznej i harmonicznnej, kunsztem instrumentacji oraz dramatyczną intensywnością. Tutaj już cały dramatyzm dzieła jest opowiadany, przedstawiany i wyrażany, muzyką. Słuchać to już od pierwszych taktów uwertury, gdzie ściera się wzniosły świat chrześcijańskiej ascezy i wyrzeczenia, z bajecznym, pełnym przepychu, światem królestwa Wenus. Ten pierwszy świat to archaizowany i majestatycznie narastający dwuczęściowy chorał pieśni pielgrzymów, z których pierwszy wyraża modlitwę, drugi ilustruje pokutę i skruchę. Drugi, uzyskany dzięki nowej sztuce orkiestracji, to pełen zmysłowości i czaru świat Wenus.

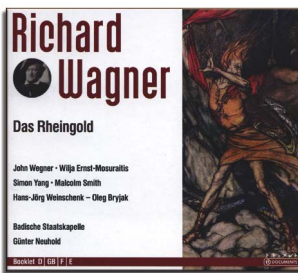
Wszystko to odnajdziemy w ponownie wydanym nagraniu firmowanym przez Roberta Hegera prowadzącego orkiestrę Opery Monachijskiej z dużą znajomością rzeczy i eksponującego właśnie romantyczny rodowód tego dzieła. Muzyka pod jego batutą ujmuje wyważoną dynamiką, przejrzystością i finezyjną ekspozycją zawartego w tej muzyce liryzmu. Można powiedzieć: to rzetelnie zagrany Wagner. Dyrygent dba nie tylko o precyzję ansambli, ale również o właściwy klimat i proporcje brzmienia, co pozwala śpiewakom na naturalne prowadzenie frazy.

Niestety, nie pomaga to w żaden sposób Augustowi Seiderowi, który biorąc się za trudną partię *Tannhäusera* wykazał nadmiar optymizmu! Jego głos ma matowe, nieciekawe i pozbawione dźwięczności brzmienie. Na dodatek śpiewak w

górze skali prowadzi go siłowo nadużywając piersiowego rejestru, co trudno zaakceptować. Podobnie jak dziwną, by nie powiedzieć: dziwaczna, ekspresję. W sumie to co prezentuje, tak pod względem wokalnym jak i ekspresyj, Seider kładzie się cieniem na całym nagraniu. Na szczęście to w tym nagraniu odosobniony przypadek. Reszta obsady, mimo, że głosowi Margarete Bäumer (Wenus) brakuje nieco zmysłowego brzmienia, daje już znacznie większą satysfakcję. Ceniona za swój wagnerowski sopran Marianne Schech w partii Elżbiety potwierdza klasę imponując prowadzeniem frazy i delikatnością kreślenia dramatu głównej bohaterki. Szczególne brawa należą się jej za dziewczęcy urok arii *Dich, teure Halle* otwierającej II akt oraz za wznusząco zaśpiewaną modlitwę *Allmächt'ge Jungfrau* z III aktu. Świętym Wolframem, o znakomicie rozplanowanej ekspresji, jest Karl Paul tworzący wyrazistą, bardziej liryczną niż dramatyczną, kreację, czego najlepiej dowodzi w pięknie zaśpiewanej *Pieśni do gwiazdy* z IV aktu. Podobnie ma się rzecz z Ottonem von Rohr w roli Landgrafa Hermanna. Pięknie brzmią chóry.

Niestety, jest jeszcze jeden istotny mankament. W towarzyszącym albumowi buklicie brakuje jakichkolwiek informacji na temat wykonawców z dyrygentem na czele. Nagranie nie jest też rozłożone na poszczególne arie czy ansamble, lecz prowadzone jest całymi scenami.

Adam Czopek



### RYSZARD WAGNER 1813-1883

**Das Rheingold**  
*John Wegner (Wotan); Wilja Ernst-Mosuraitis (Fricka, Floßhilde); Tero Hannula (Donner); Mario Muraro (Froh); Hans-Jörg Weinschenk (Loge); Oleg Bryjak (Alberich); Michael Nowak (Mime); Simon Yang (Fasolt); Malcolm Smith (Fafner); Futh Floeren (Freia); Mette Ejsing (Erda); Doris Brügge-mann (Woglinde)*  
*Badische Staatskapelle*  
*Günter Neuhold, dyrygent*  
 Bella Musica Edition 223057 • w. 2005, n. 1993 • DDD, 149\*22", 2CD  
 ★★★★★

W zamierzeniach kompozytora, składające się z czterech scen, *Złota Renu* miało być wstępem do trylogii

wystawianej w ciągu trzech kolejnych wieczorów. Należało je grać, bez żadnych przerw po południu, przed wieczornym przedstawieniem *Walkirii*. Dzisiaj to życzenie kompozytora nie jest już zupełnie respektowane, a grany w całości *Pierścień* wypełnia cztery kolejne wieczory. Pozostała jedynie tradycja wykonania bez przerwy trwającego blisko trzy godziny *Złota Renu*, którego akcja rozgrywająca się „zawsze” i „wszędzie” wykorzystuje trzy zasadnicze plany: świat bogów, ludzką rzeczywistość oraz podziemny świat Nibelungów. W orbitę wydarzeń rozgrywanych w czterech scenach wprowadza 136 taktów muzycznego wstępu, opartego tylko na bogatych figuracjach akordu Esdur, obrazujących toczone się nieprzerwanie migotliwe fale Renu. W bogatej dyskografii wagnerowskiej tetralogii pojawiła się nowa interesująca pozycja. Jest to wznowienie *Złota Renu* z wydanego w 1996 r. pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga*, nagrałego w latach 1993-95 w Karlsruhe pod dyrekcją Güntera Neuholda. Jego największym atutem jest właśnie dyrygent prowadzący całość z symfonicznym rozmachem, właściwą precyzją i dbałością o detale i niuanse partytury. Pod jego batutą muzyka Wagnera ma odpowiednią dynamikę i ekspresję oraz klarowne i przeryzane brzmienie, a motywy przewodnie właściwy charakter, plastykę i wewnętrzną spójność oraz logikę.

Równie wysoko należy ocenić wyrównaną obsadę. Odbarzony głęboko osadzonym i dźwięcznym głosem John Wegner pięknie prowadzi i rozwijając frazę z pełnym powodzeniem śpiewa partię Wotana. To naprawdę dojrzała pod każdym względem kreacja. Interesujący i przekonujący obraz Fricka stworzyła Wilja Ernst-Mosuraitis. Oleg Bryjak jako Alberich, nieco bezbarwny w pierwszej scenie, ale już w trzeciej scenie tworzy wyrazistą kreację. Jego dialogu z Mime (Michael Nowak) w III obrazie słucha się z prawdziwą satysfakcją. Hans-Jörg Weinschenk dobrze się odnalazł w charakterystycznej partii Logego, podobnie jak Tero Hannula w roli Donnera i Mette Ejsing jako Erda. Chociaż w tym ostatnim przypadku przydałoby się nieco więcej głębi w brzmieniu niskiego rejestru. Dla pełnego obrazu należy jeszcze dodać, że świetne trio stanowią Córy Renu, podobnie jak olbrzymi Fasolt i Fafner tworzą znakomitą duet.

I znowu, jak w przypadku prezentowanego na naszych łamach *Tannhäusera*, w towarzyszącej albumowi książeczce brak jakiegokolwiek informacji o wykonawcach, dyrygencie i miejscu nagrania. Dziwna, ale jak się okazuje ostatnio często stosowana praktyka!

Adam Czopek



# Różne



**W. A. Mozart – Msza c-moll KV 427; J. Haydn – Kantata *Berenice, che fai?* Hob. XQXIVa:10; L. van Beethoven – Kantata *Ah! perfidio* op. 65**

Camilla Tilling, Sarah Connolly, sopran; Timothy Robinson, tenor; Neal Davies, bas

Gabrielli Consort & Players  
Paul McCreech, dyrygent

Archiv Produktion 477 5744 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 74'10" • dystr.: Universal Music Polska  
★★★★★

Wielka Msza c-moll Mozarta obok jego *Requiem*, należy do najwybitniejszych osiągnięć kompozytora wśród dzieł religijnych. Mimo tego, że jest to cykl nie pełny (twórca nie ukończył *Credo*, nie skomponował muzyki dla *Agnus Dei*) godny jest on uwagi. McCreech chciał swoje przedsięwzięcie uczynić wyjątkowym – miało się to stać za sprawą rekonstrukcji składu orkiestrowego zgodnego z prapremierą *Mszy*, co miało miejsce w Salzburgu w roku 1783 przy udziale samego twórcy.

McCreech przyzwyczał już wszystkich do wybitnych interpretacji, które bronią się, nawet jeśli wykraczają poza kanony wykonawcze, czy nawet estetyczne. Tym razem nie ma o czym dyskutować – trzeba dostrzec i docenić, albo nawet się zachwycić.

Na uwagę najbardziej zasługują soliści, wśród nich znakomite sopran Camilla Tilling oraz Sarah Connolly. Obie panie nie tylko mają znakomitą technikę wokalną, ale również posiadają umiejętności budowania dramaturgii w ponad przeciętny sposób. Objawiły to w zaśpiewanym wręcz zjawiskowo ducie *Domine Deus* (czwarta część *Gloria*), który jawi się na płycie jako prawdziwy majstersztyk. Wsublimowanym gustom przeskakująca mogą chwilami może zbyt rozwibrowane głosy, ale przypominam, że jesteśmy już w klasycyzmie, nie w baroku. Zresztą wibracje nie przeszkadzają solistkom w znakomitej artykulacji i precyzji wykonywania ornamentów. Chóry, które w przypadku *Gabrielli Consort and Players* zwykły być porów-

nywane do tych prowadzonych ręką Gardinera, czy Herreweghe mniej osobiście nie urzekają. Miejscami zdają się być przyciężkie, szczególnie w sekcjach męskich. Również rozwijany przez nie wolumen przekracza chwilami granice, w których McCreech mógłby być niezagrożony krytyką. Czasem dramatyzm odczytują jako efekt znakomicie wyreżyserowanej i przemyślanej konstrukcji, a niekiedy niestety skrajnej – zbyt skrajnej dynamiki. W moim odczuciu do *Mszy* wdarło się trochę teatralnego blichtru – ozdób godnych utworom świeckim. Te mankamenty, które wpływają raczej z indywidualnych upodobań, a nie ogólnie przyjętych zasad nie wpływają w większym stopniu na odbiór całości.

Obok *Wielkiej Mszy c-moll* na płycie umieszczono również dwie sceny dramatyczne Beethovena – *Ah! Perfido* op. 65 oraz Haydna – *Berenice, che fai* Hob. XXVa:10. Wspaniale dopełniają one obrazu umiejętności zespołu McCreecha, a szczególnie wspominanych już obu solistek. Powiem uczciwie, że chyba nawet Haydn i Beethoven bardziej zapadli mi w pamięć...

Michał Szulakowski



**C. Debussy – Kwartet smyczkowy; A. Zemlinsky – Kwartet smyczkowy nr 2**

*Cuarteto Casals*

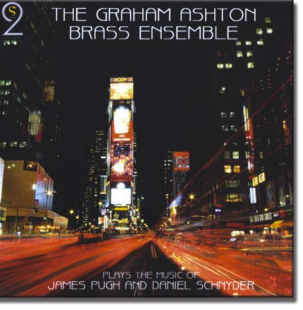
Harmonia Mundi HMI 987057 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 60'53" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Przykro przyznać, jednak płyta ta wielce rozczarowuje. Głównie dlatego, że w mało klarownym, ciemnym dźwięku trudno rozpoznać dzieło Debussy'ego czy Zemlinsky'ego. Kwartet francuskiego kompozytora to przede wszystkim gra barwą i kolorystyką smyczków. Debussy zbudował swój utwór na wrażeniach słuchowych, jakich doznaje odbiorca. I barwa jest w nim znacznie ważniejsza niż kontrpunkt czy dialogowanie poszczególnych instrumentów. Niestety, w wykonaniu Cuarteto Casals wszystko narysowane jest ciemnymi barwami i kanciastymi liniami. W dolnych rejestrach zespół brzmi hałaśliwie, za to w najwyższych jest prawie niesłyszalny.

Drugi kwartet Zemlinsky'ego – w odróżnieniu od utworu Debussy'ego – jest natomiast zbudowany w oparciu o skomplikowane i gęste struktury kontrapunkcyjne. Także w tym utworze, zespół nie zaistniał dźwiękowo. Ledwie muśnięte smyczkiem melodie absolutnie zacierają grę poszczególnych instrumentów, które zlewają się w jedną dźwiękową, mało słyszalną całość. W utworze Zemlinsky'ego panuje chaos i nieporządek.

Można się zastanawiać, na ile taki odbiór nagrania jest winą zespołu, a na ile dźwiękowców go realizujących. Być może na nienajlepszą płytę złożyły się obie te okoliczności. Niemniej o ile Debussy'ego można znaleźć na różnych wydawnictwach, to mało znanego *Drugiego Kwartetu Zemlinsky'ego* warto poszukać także w innych wykonaniach.

Angelika Przeździeń



**THE GRAHAM ASHTON BRASS ENSEMBLE**

muzyka Jamesa Pugh'a (1962) i Daniela Schnydera (1961)

Sigum SIG CD 504 • w. 2004, n. 2002/3 • DDD, 60'34"   
★★★★★

James Pugh i Daniel Schnyder byli jednymi z pierwszych kompozytorów, którzy tworzyli dla nowojorskiej grupy Graham Ashton Brass Ensemble. To było w 2000 r. Od tego czasu ich muzyka stała się ogromną częścią repertuaru GABE. Niezwykłe dla słuchaczy jest już to, że muzyka tych kompozytorów nie pojawia się podczas koncertu zespołu. James jest znakomitym puźonistą i czuje się doskonale w każdym gatunku: jazzie, klasyce, muzyce komercyjnej, muzyce pop... Jego znajomość technik instrumentów dętych nie jest więc zaskakująca. Inaczej rzecz się ma z Dannym Schnyderem, saksofonistą. Podobnie jak Pugh, Danny czuje się znakomicie w każdej stylistyce, ale dla zespołów pisze tak, jakby przez całe życie grał na rogu.

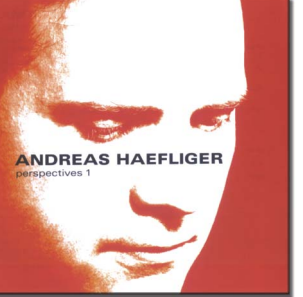
Dwóch bardzo różnych kompozytorów, ale ten sam grunt. Ich twórczość nie zna granic: muzyka jest tym czym jest, i tym, co wykonawcy w niej znajdują. Obaj posiadają umiejętność komponowania w każ-

dym stylu, którego wymaga wykonawca, są wszechstronni i elastyczni. Mają także – co jest najważniejsze – absolutną znajomość tajników technik kompozytorskich, każda nuta ma u nich swoje miejsce i to jest miejsce każdej nuty. Posiadane przez nich zdolności plasują ich nazwiska w gronie najwybitniejszych kompozytorów, obok Cartera, Arnolda, Schullera czy Maxwella-Davisa.

Utwory Jamesa Pugh'a zawarte na tej płycie nawiązują do tradycji. Cechuje je harmonika tonalna z elementarnym stylem minimal. Muzykę Schnydera na tym krążku odróżnia natomiast większa nowoczesność brzmień i jazzowe inklinacje.

Płyta jest bardzo dobrze zrealizowana, dźwięk instrumentów dętych jest klarowny i ciepły. Czystość intonacji – tak trudna do uzyskania przy instrumentach dętych blaszanych – oszałamia.

Angelika Przeździeń



**F. Schubert – Sonata a-moll D537; Thomas Ades – Darknesse Visible; W. A. Mozart – Sonata B-dur KV 570; L. van Beethoven – Sonata c-moll op. 111**

Andreas Haefliger, fortepian  
Avie 0041 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 70'52"   
★★★★★

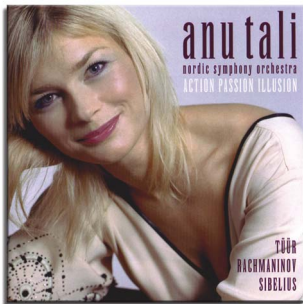
Andreas Haefliger to pianista, który nie zdobył należnego mu rozgłosu. Mimo, że w świecie muzycznym jego pozycja jest ugruntowana, jego koncerty przyjmowane są entuzjastycznie, to jednak szybko się o nim zapomina. Właściwie każdym publicznym wystąpieniem od nowa musi przekonywać do swojej sztuki pianistycznej. Myślę, że z czasem zaufaniem będzie go darzyć coraz szersza publiczność, bo Haefliger wyróżnia się wśród wielkiej (zdecydowanie za wielkiej) grupy pianistów, w której dominuje przeciętność. Atutem pianisty jest przede wszystkim świeże spojrzenie na dzieło. Jego gra zdaje się być nieskażona powszechnie znanymi interpretacjami, jednocześnie jest na tyle zrównoważona i nie narzucająca się, że ową oryginalność łatwo jest przyjąć i zaakceptować. Haefliger przy fortepianie staje się arystokratą. Mimo, że gra w natchnieniu romantyka, dźwięki układają z pre-

czyż wczesnego klasyka. Jest dokładny – nigdy nudny, opanowany – ale tajemniczy i magnetyczny. Łączy w sobie cechy pianisty współczesnego, sprawnego technicznie „steinwayowca” i poety klawiatury z przed pół wieku, który umie słuchać ciszy w muzyce i w prostocie bez zniekształceń, bez zbędnej siły zbudować świat niepowtarzalny.

Na płycie dominują znane sonaty Mozarta, Beethovena i Schuberta. Wszystkie są zagrane właściwie, z tym, że w niektórych słuchaczach mogą wzbudzić sprzeciw pomysły interpretacyjne. Mają one jednak swoje uzasadnienie i nie są próbą oryginalności za wszelką cenę. To naprawdę ładne nagranie, szkoda tylko, że zawiera prawie same hity. Utwór Thomasa Adesa *Darknesse Visible* dołączono tu chyba przypadkiem, bo choć Haefliger ukazuje się w nim jako absolutny magik fortepianu, miniatura ta zupełnie nie pasuje do materiału na płycie. Czy to pomysł wydawców, czy samego pianisty? Tego się nie dowiemy.

Sama szata graficzna jest nazbyt skromna. Owszem elegancka, ale zupełnie nie oddaje ducha płyty. Zresztą teraz, kiedy firmy prześcigają się w oryginalnych i bardzo udanych oprawach CD, wydawnictwo Avie jakby zupełnie nie zwracało na ten problem uwagi, dlatego płyta ta ginie pośród innych na półce sklepowej, choć jest bardziej wartościowa niż jej towarzyszyki.

Przemysław Piekutowski



**Erkki-Sven Tüür – Zeitraum na orkiestrę, Action Passion Illusion na orkiestrę smyczkową; Jean Sibelius – The Wood Nymph op. 15; Sergiusz Rachmaninow – Trzy pieśni rosyjskie op. 41**  
*State Choir Latvija*  
*Nordic Symphony Orchestra*  
*Anu Tali, dyrygent*  
 Warner Classics 2564 61992-2 • w. 2005, n. 2003/4 • DDD, 53'16"  
 ★★★★★

Wyobraźmy sobie sytuację, w której na podium dyrygentem zamiast nobliwego, powiewającego połami fraka jegomościa z brodą staje... zniewalającej urody, jasnowłosa dziewczyna. A czy uda się jeszcze wyobrazić sobie doszczętnie ujarzmiony przez nią zespół, który pod

ruhami jej rąk wzniesie raz burzę z gromami, a raz roztacza wizję nader idylliczną? Jeśli wymagania wobec wyobraźni okazały się zbyt wysokie, zachęcam do przesłuchania tegorocznej propozycji wydawnictwa Warner Classics zatyłowanej tajemniczo *Action Passion Illusion*.

Anu Tali, urodzona w 1972 r. estońska dyrygentka, stanowi swoiste epicentrum płyty. Poza prowadzeniem zespołu przez siebie, notabene, założonego jej dotychczasowe doświadczenia w dużym stopniu zdeterminowały dobór repertuaru przeznaczonych na krążek, na którym obok dwóch kompozycji współczesnego estońskiego kompozytora, Erkki-Svena Tüüra znalazły się także *The Wood Nymph* Jeana Sibeliusa i *Trzy Pieśni Rosyjskie* Sergiusza Rachmaninowa. Po studiach w konserwatorium w Tallinie Anu Tali przebywała bowiem w Sankt Petersburgu oraz Moskwie na poddyplomowych studiach dyrygentkich. Z Finlandii za jej kontakty zawsze były ożywione, gdyż celem młodej artystki podczas formowania zespołu symfonicznego stanowiło połączenie sił i animacja wzajemnej współpracy obu krajów znad Zatoki Fińskiej, sąsiadów, których kultury po wnikliwszej analizie okazują się być niezwykle sobie bliskie.

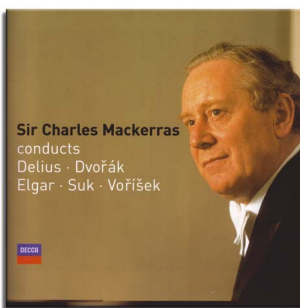
To, co prezentuje Nordic Symphony Orchestra pod batutą Anu Tali dla mnie stanowiło swego rodzaju objawienie. To, jak brzmi ten zespół w przepojonych kontrastem i naszpikowanych antagonizmami kompozycjach Tüüra, to coś po prostu niebywałego. Obok atonalnego *Zeitraum*, eksponującego najróżniejsze konfiguracje instrumentalne, pełnego przeciwstawnych fakturalnie, rytmicznie i wyrazowo planów dźwiękowych (smętny niski rejestr w artykulacji legato i tempie lento na tle poszarpanej rytmicznie, motorycznej góry) pojawia się tryptyk *Action Passion Illusion*, w którym techniki typowe dla „minimal music” stoją tuż obok tradycyjnej tonalności i brzmieniowej eufonii. Nie znaczy to jednak, że w przypadku tej kompozycji mamy do czynienia z banałem. Jak wypowiedział się kiedyś na temat swojej twórczości Erkki-Sven Tüür, jego credo artystyczne wyraża się w zestawieniach par antagonizmów. Tak więc i tu możemy doświadczyć sąsiedztwa ubogiej faktury i wielkiej obsady, technik fugata i solo monofonicznego, tonalności dur-moll i dodekafonii, kantyleny z symetrycznym metrum, jak i pogańskich rytmów bez regularności akcentowania. Żywiół i spokój. Piękno i dramat. Tutti orkiestrowe i decrescendo kłamego solo.

Całości obrazu dopełniają stateczne tonalnie kompozycje Sibeliusa i Rachmaninowa, jednak wydawać się tylko może, że stanowią one jedynie dopełnienie propozycji muzyki estońskiej. Otóż nie. *The*

*Wood Nymph* op. 15 Sibeliusa to melodramat na fortepian, dwa rogi, orkiestrę smyczkową i narratorską, który po szwedzku przedstawia historię stanowiącą swoisty odpowiednik *Króla Olch* Goethego. Sądzę, że wystarczy, jeśli powiem, że ilustracyjność muzyki Sibeliusa jest tak sugestywna, iż w umyśle słuchacza wywołuje niezwykle plastyczne obrazy. Dopełnienie tego magicznego obrazu uczuć i namiętności stanowią *Three Russian Songs* op. 41 Rachmaninowa. Profesjonalizm orkiestry, przemyślana idea dyrygentki uwypuklająca walory poszczególnych głosów lotewskiego chóru daje naprawdę efekt znakomity. Ostatnie westchnienie zachwyty kieruje jeszcze w stronę realizatorów nagrania. Cudowna jasność, czystość, ideał.

Gwarantuję prawie godzinę niezapomnianych doznań słuchowych i emocjonalnych. Uczta melomana!

Agnieszka Okupska



**J. V. Vorisek – Symfonia D-dur op. 24; A. Dvorzak – Suita czeska op. 39; Romans f-moll na skrzypce i orkiestrę op. 11; J. Suk – Scherzo fantastyczne op. 25; L. Janacek – Uwertura „Zarlıvost”, Fantazja na skrzypce i orkiestrę op. 24; Ein Sommermärchen op. 29; F. Delius – On Hearing the First Cuckoo in Spring; Brigg Fair, A Song of the High Hills; E. Elgar – Wariacje Enigma op. 36**  
*Pamela Franck, skrzypce*  
*Chorus of the Welsh National Opera*  
*English Chamber Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmoniker, Orchestra of the Welsh National Opera, Royal Philharmonic Orchestra*  
*Sir Charles Mackerras*  
 Decca 475 7061 • w. 2005, n. 1969-1999 • ADD/DDD, 236'25", 3CD • dystr.: Universal Music Polska  
 ★★★★★

Wielu słuchaczy płyta ta zaskoczy. I choć Charles Mackerras jest uznany na całym świecie za jednego z najlepszych obecnie żyjących dyrygentów, to jednak pozostawał do tej pory w cieniu tych bardziej znanych. Dyrygując największymi orkiestrami europejskimi i amerykańskimi zwykle proponował znany, klasyczny repertuar. Słuchaczom nieobcy jest przede wszyst-

kim dzięki swoim znakomitym interpretacjom symfonii Beethovena czy Mahlera. I dlatego ten zestaw może być niespodzianką: na trzy płytowym wydawnictwie firmy Decca, Mackerras dyryguje utworami, które są poza ramami standardowego repertuaru symfonicznego. Można w tym miejscu zastanowić się: skąd taki dobór? Po dłuższym zastanowieniu możemy jednak odkryć pewne zależności i skoliżacje muzyczne. Josef Suk, którego muzykę na płycie reprezentuje *Scherzo fantastyczne* op. 25, *Fantazja na skrzypce i orkiestrę* op. 24 i *Summer tale* op. 29 komponował w tym samym języku co Rachmaninow czy Ryszard Strauss. W wykonaniu Mackerrasa te utwory brzmią jeszcze lepiej niż spodziewał się sam kompozytor. Muzyka Deliusa, którego na krążku znajdziemy trzy utwory (*On Hearing the First Cuckoo in Spring, Brigg Fair – An English Rhapsody i A Song of the High Hills*) podobna jest do stylistyki Mahlera i Sibeliusa. Nadal jednak pozostaje otwartą sprawą kompozycji Janaczka i orędownictwa, jakiego swoim znakomitym wykonaniem uwertury *Zarlıvost* daje temu kompozytorowi dyrygent. Dzięki tej niezwykle i porównywanej interpretacji Mackerras umieszcza mało znany utwór w międzynarodowym repertuarze.

Dyrygent na tych trzech płytach udowadnia swoją niezwykłą wrażliwość muzyczną oraz zamiłowanie do romantycznej stylistyki, z jej ogromną ekspresją i rozmachem. Dźwięk na wszystkich krążkach jest jednolity: czysty, ciepły i przestrzenny.

Angelika Przeździeń



**LANG LANG**  
**Memory**  
 utwory: Mozarta, Chopina, Schumann, Liszta  
*Lang Lang, fortepian*  
 Deutsche Grammophon 477 5976 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 88'54", 2CD • dystr.: Universal Music Polska



Doczekaliśmy się kolejnej, czwartej płyty Lang Langa. Lang Lang to młody, bo zaledwie 23. letni pianista urodzony w Chinach. Wśród



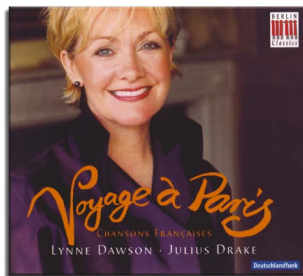


lizowany na formy symfoniczne, będący ikoną naddunajskiej metropolii, w Wiedniu słychać było często także wiejskie formy taneczne: polkę i *Ländlera*, które towarzyszyły zabawom niższych warstw społecznych.

Ensemble XX. Jahrhundert zainicjował niedawno projekt, w którym austriaccy kompozytorzy mieli zmierzyć się z wiedeńską muzyką ludową. Prezentowana płyta przedstawia właśnie wybór tych utworów, spośród wielu nadesłanych do zespołu. Najgłębiej zakorzenione w wiedeńskiej muzyce są kompozycje akordeonisty Otto Lechnera, który zgodnie z tradycją wędrownych muzyków dokumentuje wręcz etnologicznie, ale z ogromną dozą ironii, naturę miejskich pieśni i ich semantykę. Franz Koglmann i Oskar Aichinger swoje utwory umiejscowili w muzyce improwizowanej. Axel Seidelmann zaś – jak sam powiedział – w swojej kompozycji chciał oddać ducha miejskiej tawerny, w której słychać grające skrzypce i karczmiarzy śpiewaków. Erich Urbanner i Gerd Kuhr posłużyli się ornamentami i arabskimi elementami *Wienerlied*. Natomiast w utworze Wolfganga Liebhart słychać wpływ wiejskiej muzyki, która później oddziaływała na folklor miasta. Christoph Cech portretuje Wiedeń jako niezwykle miasto pełne nieprzewidzianych zmian nastrojów i umysłowych przewrotów. Vladimir Pantchev, kompozytor pochodzenia bułgarskiego, portretuje to miasto jako obcokrajowca, mając całkowitą spójność z zewnątrz.

Całość stanowi niezwykłą mieszankę różnych stylów, od najbardziej tradycyjnych (Lechner) po absolutnie nowatorskie, wykorzystujące zdobycze muzyki XX-wiecznej, głównie nurtu sonorystycznego. Dźwięk na krążku jest dobry: pełny i klarowny.

Angelika Przeździek



### VOYAGE À PARIS

pieśni: Poulenc, Hahn, Chausson, Chabrier, Duparc, Fauré

Lynne Dawson, sopran  
Julius Drake, fortepian  
Berlin Classics 0017582BC • w. 2005, n. 2004 • DDD, 61'46"

★★★★★

Francuska liryka wokalna, jakże odmienna w swoim brzmieniu od pieśni innych narodów, bardzo czę-

sto pojawia się w repertuarze wielu wybitnych śpiewaków, a szczególnie śpiewaczek. Niewiele jest jednak na rynku fonograficznym nagrań stanowiących antologię francuskiej pieśni o rodowodzie romantycznym. Zdecydowanie częściej pojawiają się albumy monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Wielokrotnie też mamy do czynienia w recitalami, w których różne kompozytorów francuskich stanowią jedynie pewien ułamek całego programu. Z tym większym zadowoleniem przyjąłem do wiadomości fakt, że na rynku pojawił się nowy album z francuską liryką wokalną w wykonaniu brytyjskiej sopranistki Lynne Dawson wydany przez niemiecką wytwórnię Berlin Classics. Nie mogę w tym miejscu nie zauważyć, że jest to kolejny album na rynku (poprzednie były w wykonaniu m.in. Felicity Lott, Frederik von Stade, Roberta White'a), który swój tytuł zawdzięcza czwartej pieśni z cyklu *Banalités* F. Poulenc'a. Czyżby to był spisek wydawców? Na szczęście kopiowanie tytułu nie oznacza powielania repertuaru, choć oczywiście niektóre pozycje powtarzają się we wszystkich wspomnianych produkcjach.

Na krążku nagrany przez Lynne Dawson znajdziemy prawdziwy przekrój przez francuską lirykę wokalną od Emmanuela Chabrier'a, poprzez kompozycje Gabriela Fauré, Henri Duparc'a, Ernesta Chausson'a aż po klasykę pierwszej połowy dwudziestego wieku na czele z kompozycjami Francis Poulenc'a. Album otwiera jedna z najbardziej znanych i lubianych przez wszystkich melomanów pieśni Poulenc'a – *Zauki miłości*. Choć utwór ten zaśpiewany jest przez Lynne Dawson bardzo ładnie, to jednak odniosłem wrażenie, że wykonanie to jest raczej wynikiem przemyślanej realizacji określonych zabiegów technicznych niż zaś naturalnego przekazu treści. Trudno nie odnieść mi się w tym miejscu do interpretacji tej pieśni przez Teresę Żylius-Garę, która poprzez lekkość wykonania i niebywałą wręcz zabawę dźwiękiem i słowem ustawiła wykonawczą poprzeczkę niezwykle wysoko. Także w pozostałych pieśniach Poulenc'a Lynne Dawson wydaje się ograniczać tak potrzebną do ich wykonania swobodę. Podobny niedosyt odczułem też w innej niezwykle popularnej pieśni – *Après un reve* G. Fauré. Na szczęście w wielu z pozostałych kompozycji śpiewaczka czuje się dużo pewniej. Jej duża wrażliwość muzyczna w połączeniu z nieskrępowaną techniką wokalną pozwalała na zachwycające wykonanie takich pieśni, jak chociażby kompozycje Reynaldo Hahn'a, czy Ernesta Chausson'a.

Liryka wokalna, jak zresztą niemal każdy przejaw muzyki kameral-

nej, wymaga doskonałego przygotowania nie tylko solisty, lecz także towarzyszącego mu pianisty. W omawianym nagraniu sopranistce towarzyszy angielski pianista, współpracujący z wieloma światowej sławy pianistami, Julius Drake. I trzeba przyznać, że to on dla mnie jest głównym bohaterem nagrania. Wystarczy zachwycić się niezwykłym klimatem stworzonym właśnie przez pianistę w pieśni *Mon cadavre est doux comme un gant*, czy pełnym finezji wykonaniem pieśni *Violon* aby zrozumieć, że ma się do czynienia z kameralistą najwyższej klasy.

Album wydany jest w coraz modniejszym ostatnio opakowaniu „książkowym”, w którym poligrafia przyklejana jest na stałe do jednej ze stron okładki. Osobiście wolę tradycyjne pudełka, które łatwiej jest postawić równo na półce, zaś wyjęte z nich książeczki jest łatwiej przeglądać, ale może to tylko subiektywne odczucie. Niezależnie od opakowania strona merytoryczna notki edytorskiej uzupełnionej tekstami śpiewanych pieśni jest bez zarzutu. Innym, również subiektywnym, odczuciem będzie też pewien nieporządek muzyczny spowodowany faktem, że pieśni pochodzące z jednego opusu zostały rozrzucone po całym albumie.

Podsumowując można powiedzieć, że ten album stanowi bardzo solidną propozycję dla tych wszystkich, którzy chcieliby poznać francuską lirykę wokalną „w pigułce”. Różnorodność repertuaru powoduje, że łatwo znaleźć na płycie utwory, do których będzie się chętnie powracać. Jednocześnie wspomniany brak finezji i swobody Lynne Dawson sprawia, że niektóre pieśni nie pozostawiają u słuchacza należytego wrażenia, chociaż wiele zabiegów interpretacyjnych, szczególnie w partii fortepianu, z pewnością zasługują na uwagę.

Ziemowit Wojtczak



### DANIEL RÖHN

wirtuozowskie utwory na skrzypce i fortepian: Sindinga, Schuberta, Brahmsa, Ponca, Fostera, Debussy'ego, Moszkowskiego, Paganiniego, Waxmana

Daniel Röhn, skrzypce  
Milana Chernyavska, fortepian  
Claves 50-2507 • w. 2005, n. 2002 • DDD, 69'56"

★★★★★

Wydana w 2005 r. płyta Daniela Röhma i Milany Chernyavskiej zawiera miniatury różnych kompozytorów, w tym w większości transkrypcje, ale także dwie większe formy. W albumie znalazły się następujące utwory: utrzymana w stylu klasycznym trzyczęściowa *Suita a-moll* op. 10 Christiana Sindinga (1856-1941), trwająca ponad 20 minut *Fantazja C-dur* op. posth. 159 (D 934) Franza Schuberta (1797-1828). Oba dzieła tworzą podstawę tej płyty, którą dopełnia jeszcze siedem pozycji, z czego tylko jedna końcowa jest w oryginale napisana na skrzypce: *Fantazja „Carmen”* Franza Waxmana (1906-1967). Pozostałe to transkrypcje różnych utworów, dokonane przez znanych skrzypków i w ten sposób stające się niejako samodzielne, w pełni wartościową literaturą skrzypcową: *Taniec węgierski* nr 17 Johannesa Brahmsa (1833-1897) w transkrypcji Fritza Kreislera, *Estrellita* meksykańskiego kompozytora Manuela Ponce'a (1882-1948) w transkrypcji Jaschy Heifetz'a, *Jeanie with the Light Brown Hair* Stephen'a C. Fostera (1826-1864), również w transkrypcji Jaschy Heifetz'a, *Menuet z Małej suity* Claude'a Debussy'ego w transkrypcji Daniela Röhma, *Nel cor piu non mi sento (Paisiello)* Niccolò Paganiniego (1782-1840) w opracowaniu Váшы Příhody. Mamy także polski akcent: *Gitarę* op. 45 nr 2 Maurycego Moszkowskiego (1854-1925) w transkrypcji Pablo de Sarasatego.

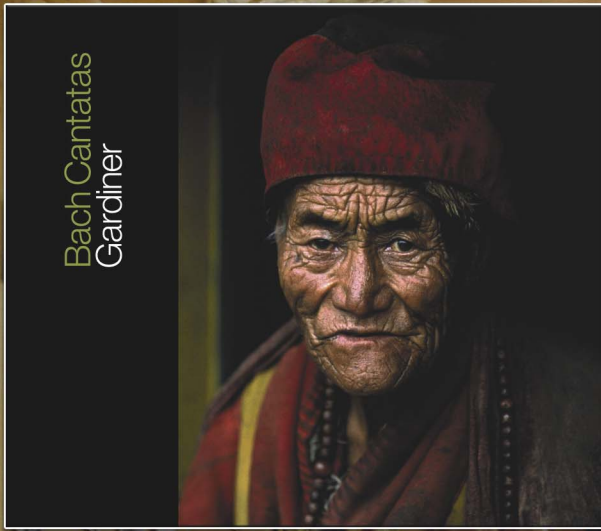
Tak więc płyta przedstawia repertuar zróżnicowany, którego wybór jest może nawet z pozoru trochę nie do końca przemyślany. Artysta zdecydował się jednak na program, w którym najlepiej może wykazać się biegłością techniczną, czystością intonacji, muzykalnością i kreatywnością interpretacyjną.

Trzeba przyznać, że jest to nagranie nad wyraz udane. Można się o tym przekonać już na przykładowej pierwszej części *Suity a-moll* Sindinga, wirtuozowskiej i popisowej, którą Röhn wykonuje błyskotliwie i lekko. Z kolei w drugiej części, o spokojnym i refleksyjnym charakterze, ujmuje gęstym i śpiewnym dźwiękiem. Jeżeli wykonawstwo muzyczne chcielibyśmy podzielić na dwie kategorie: intelektualną i emocjonalną, to gra niemieckiego skrzypka sytuuje się właśnie w tej drugiej. Gęsty, silny, nasycony dźwięk, a przy tym śpiewny, niemalże łkający, dźwięczny ton o szerokim paśmie brzmieniowym w dolnym rejestrze. W trzeciej części *Suity* Sindinga ujmują zgrabnie zagrane oktawy. W tej ostatniej części zachwyca też błyskotliwa kadencja, choć zdarzają się tu drobne (prawie niezauważalne) uchy-



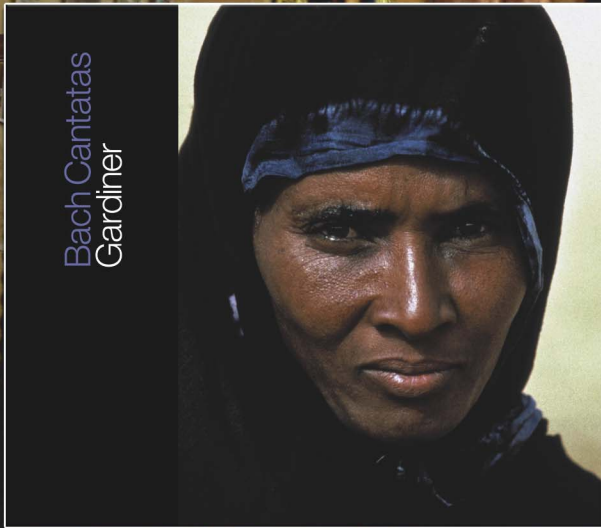






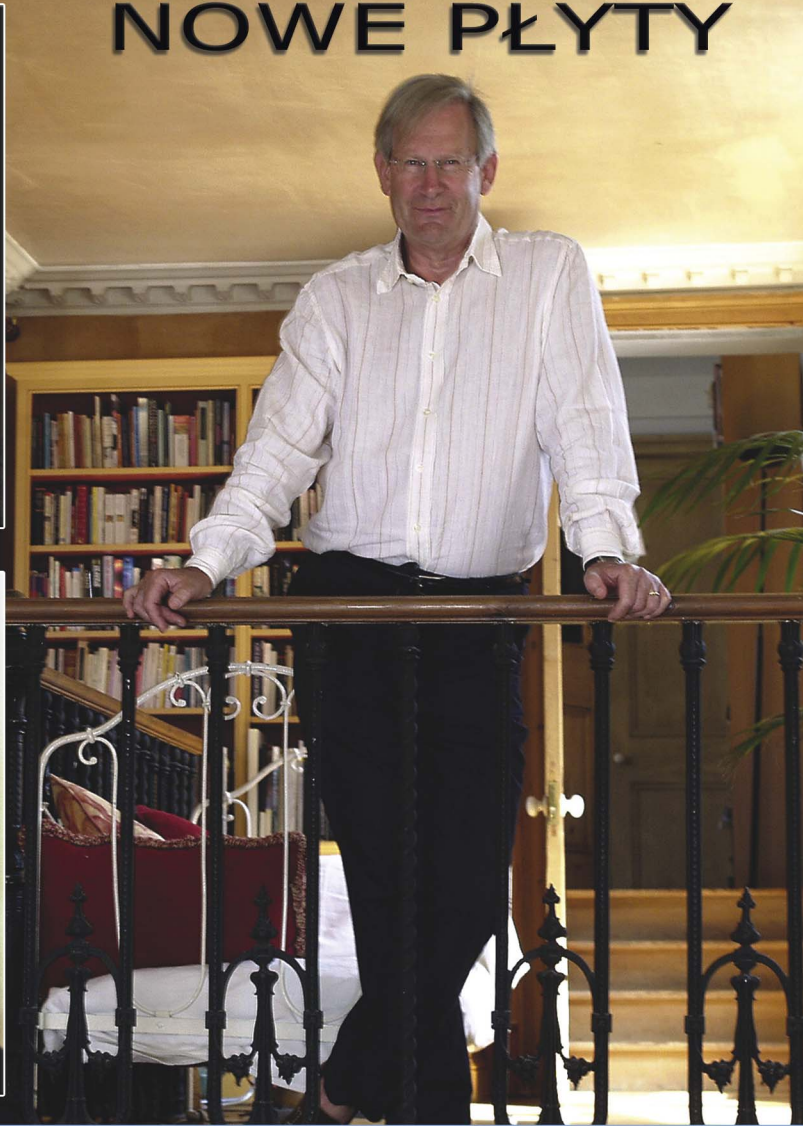
Bach Cantatas  
Gardiner

Soli Deo Gloria SDG 115

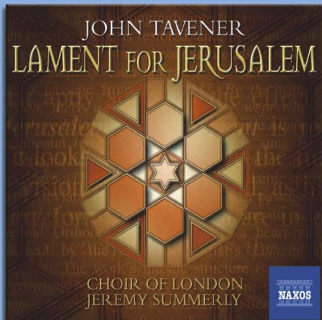


Bach Cantatas  
Gardiner

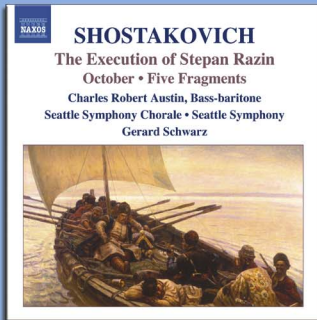
Soli Deo Gloria SDG 118



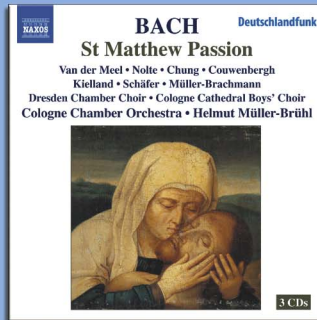
## Nowości Naxos



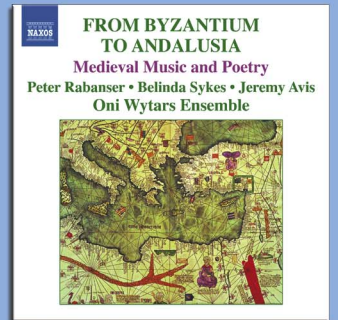
Naxos 8.557826



Naxos 8.557812



Naxos 8.557617-19



Naxos 8.557637



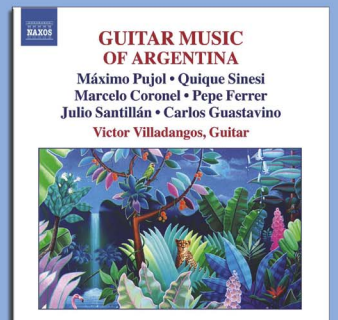
Naxos 8.660170-71



Naxos 8.660165-67



Naxos 8.557600-01



Naxos 8.557658



**X** WIELKANOCNY FESTIWAL

LUDWIGA VAN **BEETHOVENA**

1-15 kwietnia 2006

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



WARSZAWA • GDAŃSK • KRAKÓW • SZCZECIN • BYDGOSZCZ



TELEWIZJA POLSKA



POLSKA AGENCJA PRASOWA SA



Pełna kultura

